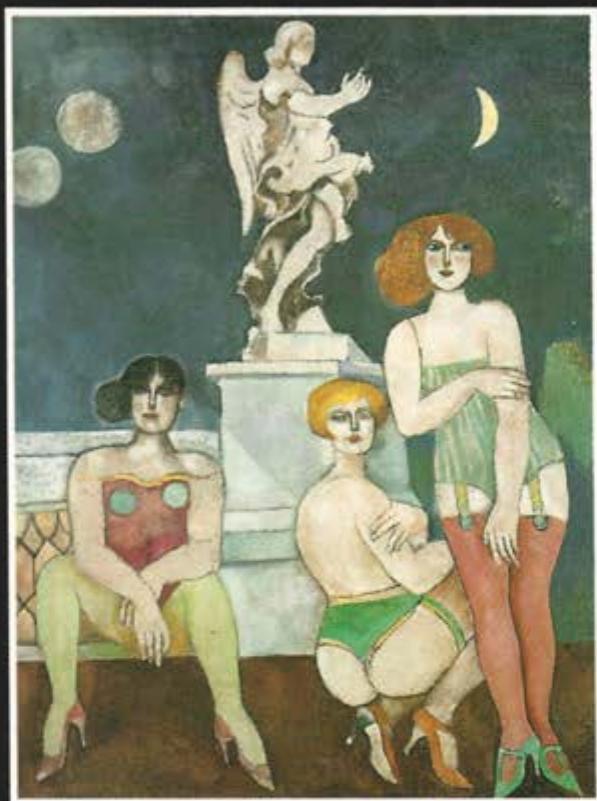


HY

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



VOGLIA DI NUOVO E ROTTAMI

La rifondazione dello spettacolo dopo il referendum e la manovra dei burocrati dell'ex ministero per ostacolarla - Ruolo delle Regioni, critiche al Fus e al Credito teatrale

MA GLI ATTORI NUOTANO NELL'ORO?

Inchiesta a più voci sulle paghe dei divi e dei proletari del palcoscenico

GASSMAN PREMIO MONTEGROTTO EUROPA

FESTIVAL 1993: LUCI ACCESE E SPENTE SCIACCA: A TURI FERRO IL PREMIO RANDONE

I TESTI: DISSIMULAZIONI AMOROSE, DI BENI MONTRESOR - LA CONFESSIONE: 30 MONOLOGHI PER UN TEATRO DELLA PERSONA A TAORMINA

Scene europee: lettere da Parigi, Berlino, Vienna e Budapest - Plauto a Segesta

Argenti - Barbagallo - Battistini - Biscossa - Bisicchia - Caleffi - Calendoli - Cannella - Carraroli - Cavegna - Cera-
volo - Chiarelli - Chiesa - Clerici - De Cadaval - Facchinelli - Faggi - Ferrari - Finzi - Fiorello - Garnero - Gasparetti
- Giacomelli - Grossi - Gonnella - Infante - Libero - Liotta - Lucchesini - Luzzati - Mannini - Manzoni - Mastagni -
Melilli - Messina - Minotti - Nicosia - Nigro - Ottolenghi - Palazzi - Pampinella - Paniccia - Pullini - Pulvirenti - Quat-
trini - Rigotti - Ronfani - Sicignano - Silvestri - Szabó - Vaccarino - Van Ellinkuizen - Ventrucchi - Zerki - Zoppello

RICORDI

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme dove la vacanza è salute

Sede del
**PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA**

In collaborazione con **MARTINI & ROSSI**



Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO

HYSTRIO

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

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:
Fabio Battistini, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Natalina Fracasso, Claudia Pampinella

Design:
Egidio Bonfante

Collaboratori:
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Giovanni Antonucci, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Michel Bataillon, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Armando Bioa, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carrarola, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Paolo Falai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Giorgio Fontanelli, Franco Garnerio, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Francesca Gentile, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Gropali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, GINETTE HENRY, Carlo Infante, Emilio Isgrò, Marco Lambertini, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffessoli, Sara Mamone, Gianni Manzella, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Nijo Negri, Valeria Otolenghi, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sanchristoforo, Nathalie Sarraute, Aggeo Savioli, Giorgio Serafini, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Toresani, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentino, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zecaro, Mario Zorzi

Dall'estero:
Duccio Faggella (New York), Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Alfred Simon (Parigi), Grazia Pulvirenti (Vienna)

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

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice

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

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

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

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

EDITORIALE - I rottami e il nuovo	3
LA SOCIETÀ TEATRALE - Ma gli attori italiani nuotano proprio nell'oro? Inchiesta sulla questione delle retribuzioni nel teatro italiano. Con un quadro storico, un esame delle condizioni contrattuali, i punti di vista dei sindacati - I. Chiesa, G. Calendoli, N. Messina, a cura di F. Battistini e C. Cannella	4
LA SOCIETÀ TEATRALE - Dopo il referendum: le Regioni intervengono per la riforma dello Spettacolo rivendicando le prerogative del Dpr 616/77 e criticando il Fus e il Credito teatrale - F. Gunnella	20
POLEMICA - Di Leva sulla «guerra» fra l'Ater e l'Ert - F. Gunnella	24
LA SOCIETÀ TEATRALE - I mali oscuri del teatro a Milano - F. Manzoni	25
CRONACHE - Lettera da Roma: una vecchia diligenza per il teatro di domani - G. Calendoli	28
LA SOCIETÀ TEATRALE - Rifondazione del teatro e nuova drammaturgia. Presa di posizione del Sindacato scrittori di teatro - U. Ronfani	29
LABORATORIO - L'aiuto regista, questo sconosciuto - L. Sicignano	31
LA SOCIETÀ TEATRALE - Inchiesta sulla critica teatrale italiana, terza puntata - Rilancio dell'Associazione Critici a Montegrotto Terme - F. Gunnella	33
LA FESTA - Il Premio Montegrotto Europa a Vittorio Gassman - Gli altri premiati: Carlo Fuscagni, Corrado Guerzoni ed Odoardo Bertani - I vincitori del Premio alla Vocazione - U. Ronfani, C. Cannella, C. Pampinella, F. Battistini	38
HUMOUR - Foyer - F. Caleffi	48
FESTIVAL - L'estate difficile della Federfestival: mettere ordine nel caos festaiolo - La mappa delle rassegne estive - V. Paniccia, C. Pampinella	49
FESTIVAL - L'Inda guarda al futuro: tanti giovani nella fabbrica del Dramma antico di Siracusa - Intervista a Giusto Monaco - A. Barbagallo	56
FESTIVAL - Sciacca ricorda Salvo Randone con un premio e una rassegna d'estate - Turi Ferro, Paola Borboni, Ingrid Thulin e Giorgio Prosperi i premiati - T. Nicosia, G. Liotta	59
TEATROMONDO - Lettera da Parigi: di scena la storia al Théâtre de la Colline - Lettera agli amici italiani su <i>Conversazione in Sicilia</i> - Lettera da Berlino: i fantasmi di ieri e di oggi al Theatertraffen - Elettra De Salvo, o l'esilio tedesco di un'attrice italiana - Lettera da Vienna: Pirandello secondo Lievi - Il Convegno di Budapest sulla drammaturgia europea - Sguardo sul teatro magiaro - C. Clerici, D. Zerki, A. Nigro, C. Pampinella, G. Pulvirenti, M. Zoppello, M.E. Szabò	65
TEATROPOESIA - La recensione in versi: <i>America</i> di Barberio Corsetti - G. Finzi	82
I MAESTRI - Salvatore Quasimodo, un poeta a teatro - C. Ferrari	83
CRITICHE - Le recensioni degli spettacoli della stagione	84
BIBLIOTECA - Un saggio polemico di Marc Fumaroli - V. Faggi - Schede	108
GOLDONI '93 - La <i>Trilogia</i> sull'acqua dell'Apple Theatre - Luzzati: le mie scene per Goldoni - Il teatrino goldoniano di Vannetta Cavallotti - Goldoni in edizione economica - E. Mannini, E. Luzzati, E. Quattrini, G. Pullini	116
I TESTI - <i>Dissimulazioni amorose</i> di Beni Montresor. Con una presentazione di A. Bisicchia, un'intervista di A. Bellini e un saggio su Strindberg di U. Ronfani. Disegni dell'autore - <i>La confessione</i> , 30 micromonologhi per un Teatro della persona. Con una nota di regia di Walter Manfrè per l'allestimento a Taormina.	122
LABORATORIO - Il mio teatro camuno - N. Giacomelli	172
VIDEOTEATRO - Il video in ballo - C. Infante	173
SCUOLE - La Scuola di Teatro «Colli» di Bologna - F. Gunnella	174
LA DANZA - Rassegne d'estate senza sorprese - E. Vaccarino, D. Rigotti	175
CRONACHE - Exit per Gianni Galavotti, Ferruccio De Ceresa, Didi Perego, Neda Naldi, Fernando Caiati e Alwin Nikolais.	179
IN COPERTINA - Un dipinto romano di Franco Gentilini (1909-1981), Courtesy <i>Prospettive d'Arte</i>	

RICORDI

per ascoltare
Rossini



RICORDI RFCD 2001 (2 CD)



RICORDI RFCD 2002 (2 CD)



RICORDI RFCD 2003 (2 CD)



RICORDI RFCD 2008 (3 CD)



RICORDI RFCD 2011 (1 CD)



RICORDI RFCD 2012 (1 CD)

NOVITÀ

RICORDI RFCD 2018 (3 CD)



EDIZIONI CRITICHE

Distribuzione:
Dischi Ricordi S.p.A. - Via Berchet, 2 - 20121 Milano - Italy - Phone: (02) 8881 - Fax: (02) 8881270

LETTERA APERTA AL SENATORE ANTONIO MACCANICO

I ROTTAMI E IL NUOVO

Illustre sen. Maccanico, il referendum di aprile ha avuto fra gli altri effetti quello di chiudere la baracca di via della Ferratella, ex albergo che non era mai riuscito a diventare un ministero. C'è chi ha sparso lacrime: i burocrati preoccupati per il loro futuro e i loro protetti. Noi no, convinti come eravamo che il disciolto ministero fosse da tempo come il rimbaudiano *battello ubriaco*, senza bussola e governo. Meglio allora affondarlo. Costruire un battello nuovo. Con un nuovo equipaggio.

Perdonerò la franchezza, ma così la pensiamo. Ne consegue che il nostro augurio, adesso che l'esito del referendum e l'indisponibilità (saggia, a nostro parere) del ministro per i Beni Culturali a prendere in mano la patata bollente, hanno fatto sì che Lei toccasse la delega per lo Spettacolo presso la Presidenza del Consiglio, è un augurio un po' speciale. Noi Lei auguriamo di fare, in questa sua funzione, il meno possibile. E spieghiamo perchè.

Credo convenga che in questo Paese è venuta l'ora di parlar chiaro. Ebbene: lasci dire, sen. Maccanico, i rottami di via della Ferratella e i loro accoliti, avvinghiati a un potere teatrale che non c'è più: il potere delle circolari ministeriali, della discrezionalità nelle sovvenzioni del Fus, degli organismi che avrebbero dovuto gestire il teatro e non sono riusciti neppure a gestire i loro carrozoni burocratici.

Non si lasci ingannare. Con la delega conferita Lei ha ereditato di colpo la crisi del cinema, degli enti lirici e del teatro di prosa. Diciamo meglio: la crisi del sistema che ha governato fra sprechi, parzialità e imprevidenze le attività dello Spettacolo.

Non ci si accusi di sfascismo. Questo sistema che ha vissuto per quasi mezzo secolo in un provvisorio diventato definitivo, secondo le abitudini del Bel Paese (ci avevano promesso una legge per il teatro mai venuta nel primo dopoguerra...), questo sistema girava a vuoto da anni. I ministri passavano e i burocrati restavano. Con quali risultati abbiamo visto. La legge del provvisorio, la mancanza di regole, l'arroganza corporativa e le protezioni partitiche, le nomine lottizzate, la fossilizzazione del teatro pubblico, una circuitazione ed un credito teatrale

aberranti, la burocraticizzazione degli organismi paraministeriali gestiti come feudi, il misconoscimento delle competenze assegnate alle Regioni dal Dpr 616/77: faremmo torto alla sua conoscenza dello Stato e delle sue istituzioni se Lei ricordassimo le *piaghe d'Egitto* del teatro italiano.

Sicchè, sempre per parlar chiaro, siamo stati indotti a pensare che la discrezione e la prudenza con cui Lei, finora, non si è manifestato sulla questione teatrale (avere dichiarazioni alla stampa, sobrie messe a punto davanti alla commissione parlamentare, rare apparizioni ai convegni dei «salvatori del teatro» che in realtà vogliono salvare soltanto se stessi: e questo per annunciare soprattutto – ha fatto benissimo – il tempo delle vacche magre), siano state determinate dalla coscienza che Lei rappresenti, per il Teatro, un provvisorio che non può e non deve diventare un'altra volta definitivo: una fase di transizione e non la restaurazione, previo *maquillage*, del vecchio. È inutile che gli uomini del vecchio sistema gridino «dopo di noi il diluvio», annunciando la morte per inedia di un teatro privato del piatto di lenticchie delle loro sovvenzioni. L'Italia dello Spettacolo di Fellini, di Abbado, di Ronconi (e di Goldoni: sta facendo molto, Goldoni, per riscattare l'immagine dell'Italia nel mondo, nonostante l'incapacità mostrata dall'ex ministero nel programmare il Bicentenario) si salverà anche senza di loro. Anzi: si salverà se e in quanto loro saranno messi nell'impossibilità di ostacolare l'avvento del nuovo. Il nuovo per noi non è un cataplasma burocratico. È, finalmente, un riassetto legislativo dello Spettacolo, il suo confluire in un ministero della Cultura sul modello europeo, dunque un rinnovamento reale e profondo delle strutture, a garanzia che possa cominciare finalmente il buongoverno del Teatro. Per questo preferiamo interpretare, sen. Maccanico, il suo riserbo come una volontà di non ostacolare il nuovo, di non avallare la restaurazione del vecchio. Per questo abbiamo enunciato il paradosso del cambiamento: *non faccia nulla*, per carità!

S'intende, per non ostacolare il nuovo. Che nascerà dalle cose, nel quadro della rifondazione del Paese.

IVO CHIESA SULLA QUESTIONE DELLE PAGHE

MA GLI ATTORI ITALIANI NUOTANO PROPRIO NELL'ORO?

Le retribuzioni sono fra le più alte in Europa ma la maggioranza vive mediocrementemente: come mai? - I motivi vanno dai periodi di disoccupazione alla mancanza di un sistema previdenziale alla fiscalità sulle spese vive.

IVO CHIESA

Se è vero che le paghe dei «divi» del palcoscenico sono in Italia le più alte d'Europa? In sostanza sì, visto che i maggiori attori inglesi, tedeschi o francesi che lavorano in teatri pubblici percepiscono paghe valutabili fra un terzo e un decimo di quelle degli attori italiani di pari livello. Per un altro verso non si considera che le vedettes dei teatri commerciali d'oltre confine possono percepire compensi, o diretti o attraverso percentuali sugli incassi, non distantissimi da quelli in uso nel teatro italiano, privato o pubblico che sia.

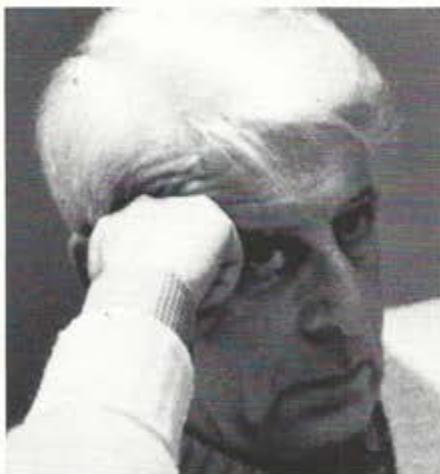
La questione è un'altra. In Italia è l'intero sistema delle paghe ad essere al vertice in Europa, anzi nel mondo, essendo venuta pian piano a mancare, nel corso di un decennio di intervento economico statale non governato organicamente, la necessità di commisurare i fogli paga agli incassi: che altrove è ovviamente d'obbligo, almeno per il teatro privato che agisce così da naturale, insostituibile calmieratore per sé e per tutti.

Questo significa che gli attori italiani nuotano nell'oro? Niente affatto. La maggioranza degli attori italiani vive ad un livello che va dall'indigenza alla sopravvivenza o poco più.

Al capo opposto, fuori da ogni difficoltà economica restano gli attori con paghe alte o altissime. Ma anche in questo caso la professione dell'attore di teatro è meno remunerativa di altre cui è lecito fare riferimento: un grande chirurgo, un avvocato di grido, un giornalista famoso, una vedette televisiva, guadagnano molto di più di un grande attore: traguardo certo non più facile da raggiungere di quelli dei professionisti prima citati.

Veniamo alla zona mediana, anch'essa in apparenza fortemente privilegiata, formata com'è di attori buoni o ottimi con paghe giornaliera fra il mezzo milione e il milione, per esemplificare. Viste dall'esterno sembrano grandi cifre. Nella realtà attori di questa categoria, lavorando magari solo cinque o sei mesi per stagione, arrivano a guadagni annui, detratte le tasse, gli oneri previdenziali e le pesanti spese legate alla vita di tournée, equivalenti a quelli di categorie comprese fra gli impiegati di concetto e i dirigenti d'azienda.

Bisogna allora lasciare le cose come stanno, nonostante che con tutta evidenza esista una forte sperequazione rispetto a quanto accade nel resto del mondo? Anche a voler rispondere affermativamente, in nome di una solidarietà con la categoria che è l'espressione primaria della nostra arte, oggi non sarebbe tecnicamente possibile. Infatti la pratica dei compensi che a causa delle spinte concorrenziali fra imprese sono andati crescendo senza soste ben oltre le misure dei tassi inflattivi, ha potuto vivere fino a che lo Stato ha po-



tuto aumentare proporzionalmente ad ogni stagione la misura dei suoi interventi. Oggi questo non accade più, sicché ove continuasse, con cecità inconcepibile, il gioco della concorrenza ad ogni costo, si arriverebbe a livelli non soltanto insensati (lo sono già da tempo), ma semplicemente insostenibili: i libri contabili da portare in tribunale, già oggi numerosi, sarebbero domani quelli dell'intero teatro italiano.

Per prima cosa allora bisognerà contrastare un fenomeno altamente negativo dato dalle troppe presenze improprie oggi imperversanti in teatro - organizzatori inesperti, politici ambiziosi e capocomici improvvisati per esempio - che accordano paghe da grande attore ad attori che tali non sono: con la lievitazione che ne consegue su tutte le altre paghe alte e medio-alte. È folle che attori valutabili al massimo intorno a una paga di un milione ricevano il doppio o anche più senza far vendere, loro come loro, più di cinquanta poltrone (se potessi fare qualche nome, la gravità del fenomeno, assolutamente privo di riscontri nel mondo, risulterebbe chiara a qualunque esperto).

SISTEMA DA RIVEDERE

Il danno non è soltanto per l'economia del teatro italiano, ma in primo luogo per la categoria degli attori. Parliamo a questo riguardo degli attori buoni ma non dotati di potere contrattuale, la cui situazione non è di segno positivo, giacché spesso teatri e imprese, sotto il peso degli eccessivi oneri imposti dagli attori maggiori, li lasciano a casa preferendo a loro attori (o non attori: ecco un

altro tema che andrebbe approfondito) di basso costo.

Da un po' di tempo io insisto sul problema di queste paghe «sbagliate» (che poi non toccano solo le paghe massime). Ma non solo su questa direzione bisognerà agire. È l'intero sistema che va rivisto, per ritrovare quell'aggancio al rapporto fra costi e ricavi di mercato che è il solo capace di creare una condizione economica di base valida per qualunque impresa: da quella prevalentemente commerciale, che deve poter risolvere i suoi bilanci, e felicemente, non soltanto in virtù del pubblico intervento, pur sempre indispensabile ormai, ma anche, grazie ad un mercato ridiventato «possibile», a quella con vocazione d'arte, che deve potersi giovare di costi-lavoro più contenuti (con conseguente migliore qualità dei complessi e con il possibile ritorno alle ampie distribuzioni di un tempo) e anche di quel maggiore intervento pubblico che si riuscisse a liberare attraverso la strada che sto indicando.

È una strada praticabile senza che l'attore italiano perda quella che resterà comunque, dati i livelli cui siamo arrivati, una posizione privilegiata. A patto però che all'azione qui suggerita se ne accompagni un'altra capace di sottrarre la categoria alla condizione di precarietà e di incertezza, non protetta da nulla, che è il risvolto negativo del sistema italiano: negativo al punto da vanificare i pur buoni, e spesso anzi eccessivi, compensi.

È giunto il momento di ricordare l'inesistenza di provvidenze statali per i periodi, che per gli attori sono una regola, di disoccupazione. Se vogliamo davvero trovare nuovi e più sani equilibri, occorre appoggiare le azioni sindacali tendenti ad ottenere per gli attori e per i tecnici qualcosa di simile a quanto prevede il sistema francese (e di quasi tutti i Paesi europei), che assicura la corresponsione agli attori e ai tecnici disoccupati di una indennità corrispondente al 40% del loro cachet abituale (fino a un massimale corrispondente a circa Lire 9.500.000 al mese, il che comporta che l'indennità massima è di circa L. 3.800.000). E bisogna poi ottenere che gli attori e i tecnici non paghino le tasse, come oggi assurdamente accade, anche sulle spese vive di alberghi e ristoranti.

Le due azioni, quella tendente a riportare il costo-lavoro ai livelli europei e quella mirata ad un cambiamento di status e di regole nella categoria, vanno condotte insieme. E non c'è tempo da perdere: l'azienda del teatro italiano vista nel suo complesso è ormai sull'orlo del collasso, sia nella produzione, sempre più risicata e scadente, sia nella distribuzione, sempre più indebitata e inaffidabile. □

Nella foto, Ivo Chiesa.

LE RISPOSTE DEI TEATRANTI SULLE PAGHE

LE DOMANDE CHE ABBIAMO POSTO ERANO:

1 - È vero, a suo parere, che le paghe dei divi del palcoscenico sono in Italia fra le più alte d'Europa e che per contro i minimi salariali garantiti sono da fame?

2 - Quanto incidono le retribuzioni degli attori sui costi di produzione di uno spettacolo?

3 - Le sembra giusta e praticabile la formula di restringere la forbice retributiva tra celebrità della scena e attori di minor richiamo?

4 - Ha delle considerazioni da fare sul sistema previdenziale della categoria?

5 - Eventualmente il suo cachet (attore); il costo di una sua regia (regista)?

Le risposte dei direttori di teatro sono relative alle prime tre o quattro domande. Come il lettore vedrà alcune risposte sono cumulative.



Milva

Immagino che in Inghilterra non prendano le nostre paghe. Per quando mi riguarda ho sempre fatto teatro esclusivamente per passione, quindi non ho mai rinunciato ad una parte per una paga secondo me non giusta, anche se devo dire che credo di aver sempre percepito compensi adeguati ad una fascia di attori medi. Per quanto riguarda il minimo salariale credo che debba essere alzato per poter dare una dignità a chi svolge un lavoro duro e faticoso che permette solo a pochi di emergere costringendo la maggioranza ad un lavoro di routine magari per tutta la vita. La normativa vigente è certamente da modificare: inoltre ho sempre trovato assurdo che il settore cultura e spettacolo fosse accumulato a quello dello sport.

Ferruccio Soleri

1 - È un discorso lungo, perché in Italia ci sono le paghe più alte, ma all'estero hanno la paga assicurata per 12 mesi all'anno. Io lavoro molto all'estero. Per quanto riguarda le paghe minime, è vero che sono da fame, ma solo perché sono a tempo determinato. Se non fossero a tempo determinato la paga minima sarebbe dignitosa. Il problema fondamentale è che siamo troppi, c'è troppa disoccupazione.

2 - Credo che rispetto alle paghe degli attori, incida molto di più tutto il resto: l'allestimento, il personale tecnico.

4 - Noi paghiamo moltissimo di Enpals. E il guaio è che se uno si ammala i primi tre giorni non guadagna una lira ma prende solo il minimo sindacale. Questo per esempio andrebbe rivisto.

5 - È difficile dirlo perché sono un attore particolare: adesso sto interpretando *Arlecchino* e quello che guadagno nei panni di Arlecchino, è, dicono al Piccolo, il massimo, ma il mio cachet generalmente è 650.000 lire al giorno.

Giancarlo Dettori

1 - Sì, credo sia vero.

2 - L'incidenza delle paghe degli attori sui costi di produzione di uno spettacolo è minima.

3 - Il problema è molto complesso. Ci sono attori che per la loro costruzione di vita riempiono le platee. Come si fa a dire a questo attore: «Da domani guadagnerai di meno», l'attore si rivolge altrove.

4 - Io credo che il sistema assistenziale della nostra categoria sia inesistente. Per anni, io non ho potuto servirmene.

5 - È una domanda a cui si deve dare risposta.

ATTORI

Regina Bianchi

C'è troppa sperequazione soprattutto tra i nomi di richiamo mondano-pubblicitario e i nomi solidi per qualità artistica. Tale sperequazione avviene soprattutto da parte dei Teatri Stabili. I minimi salariali inoltre sono troppo bassi. Considerando che quando un attore riesce a lavorare molto mette insieme sì e no sei mesi di paga, non si riesce a sopravvivere. Il produttore privato ci pensa bene prima di dare una paga alta ad un attore. Il privato se non ci guadagna non fa più compagnia. Invece lo Stabile anche se ci rimette continua a pagare gli attori cifre astronomiche. Io oggi avrei diritto ad una paga di un milione al giorno ed invece prendo 700.000 lire.

Anna Teresa Rossini

La mia paga oscilla tra le 400 e le 500 mila lire, compresa la diaria. Ho 23 anni di lavoro, ho avuto ruoli anche importanti e ho lavorato con grandi registi. Trovo sia vergognoso il fatto che oggi si facciano compagnie con due attori famosi o di richiamo commerciale (che abbiano avuto un passaggio televisivo o siano cantanti di musica leggera addirittura) e 8 ragazzotti alle prime armi, inesperti e costretti a fare tutti i ruoli anche quelli di anziani, purché sottopagati. Questo per dire che esiste una certa fascia centrale di attori professionisti, con una lunga esperienza alle spalle, che viene completamente trascurata dal teatro italiano. Il nostro mestiere deve essere coltivato. Non ci si può improvvisare. E invece spesso siamo costretti a subire umiliazioni da parte di chi attore non lo è mai stato e ha una paga spropositata, immorale. Certo io riesco a sopravvivere bene ma i giovani, che raramente riescono con le loro paghe a sedersi a un tavolo di un ristorante, guadagnano veramente poco. C'è troppa sperequazione. Il caso della Melato mi sembra una favola. Non è possibile. Non lo trovo giusto. Solo in casi eccezionali, come Proietti, per esempio, che fa incassi da 60 milioni a sera, si può pretendere una paga molto alta. All'estero non credo che le cose vadano in questa maniera.

Athina Cenci

Il mio caso è un po' diverso dalla norma. Io ho fatto teatro fino agli anni Ottanta, con il mio gruppo, una specie di cooperativa, eravamo tre amici. Abbiamo cominciato a guadagnare soprattutto dopo

aver fatto la televisione. Soldi che peraltro investivamo interamente nell'allestimento degli spettacoli. Ora sono tornata a far teatro ma anche qui si tratta di un caso molto particolare. Mi hanno dato un forfait per le prove e il debutto di *Alibi del cuore*, una specie di rimborso spese. La faccenda è cambiata con le repliche ma la mia paga non supera di centomila lire quella degli altri.

Nel cinema pur non essendo protagonista mi pagano molto bene, quasi come una protagonista e questo accade perché evidentemente risulta utile ed efficace al film e io ne approfitto. Così pure accade in televisione ma lì ci sono molti soldi, in teatro invece ciò non può accadere. A me sembra strano che in teatro si venga pagati per il giorno di riposo. Un altro meccanismo perverso sono le tournées estenuanti: lo spettacolo ci rimette e in certi posti non ci vogliono proprio. Una cosa che mi desta molta meraviglia nel teatro è che lo spettacolo venga venduto ancor prima del suo debutto e che il fiasco quindi non è contemplato. Questo sistema non funziona. Per questo va bene anche chi recita male e anche quando lo spettacolo cambia dopo la prima replica. Sono per una maggiore dignità del nostro lavoro.

Italo Dall'Orto

Lo star system è un vizio italiano. E un vizio tutto italiano è anche quello di pagare vertiginosamente il nome di cassetta, di contro a minimi garantiti di fame che non reggono di certo il costo della vita. È ovvio che le retribuzioni da divi incidano quindi fortemente sulle spese di produzione complessive, mentre viene falciato senza pudore il costo dell'attore medio.

Si è creato in sostanza un sistema perverso che ha gonfiato a dismisura le uscite pur di garantire allo spettacolo quegli elementi indispensabili che ne garantiscono la vita stagionale: il nome che fa botteghino, ma anche i tecnici e i trasportatori. Sugli attori meno noti grava invece il ricatto «o questa parte, o un'annata di fame». Una strada senza uscita che non ha niente a che fare con quel residuo di dignità che dovrebbe ancora avere questo mestiere. E intanto che cosa fa la normativa vigente? L'Enpals arranca, cerca di recuperare ritardi spaventosi. I professionisti dello spettacolo si battono per diventare lavoratori dipendenti anziché autonomi, ma il fisco non dà risposte nonostante la Corte di Cassazione si sia già pronunciata nella direzione del lavoro subordinato. Io, ad ogni buon conto, mi sono cancellato dal registro Iva e mi sono autoqualificato come lavoratore dipendente. Un atto di insubordinazione che condivido con molti colleghi. E le pensioni? Inutile dirlo: miserrime.

Pamela Villosi

Ci sono paghe, soprattutto quelle dei divi televisivi, dei cantanti o dei presentatori che si mettono a fare gli attori, che non hanno prezzo. È vero che i minimi sono da fame. Le paghe non sono adeguate alla media delle paghe straniere, in questo senso: in Germania ci sono 150 teatri stabili che garantiscono una continuità di lavoro, 350 giornate lavorative contro le nostre 150. E in più non hanno le spese della diaria. Io pago le tasse sulla mia paga in cui sono comprese le spese degli alberghi per i bambini, i ristoranti, ecc... Però poi la paga risulta alta. È giusto quanto dice Philippe Noiret: mi riposo nove mesi quando faccio teatro poiché me ne sto a Parigi. Un fatto grave è che mentre per il teatro ufficiale si riesce a guadagnare per il teatro di ricerca, quando si fa la nuova drammaturgia, ci si rimette. Non voglio dire la mia paga al Piccolo, è buona ma non arriva neanche a un terzo di quella della Melato.

Per il mio festival, che quest'anno non farò, ci ho rimesso dei soldi. Mi piacerebbe guadagnare il giusto anche per il teatro di ricerca. L'80 per cento degli attori in questo momento sono disoccupati da un anno, la barca Italia sta affondando.

Danio Manfredini

La mia paga giornaliera da scritturato è di L. 70.000, mentre un tecnico luci ne prende circa 120.000 più la diaria se lo spettacolo è fuori piazza: credo che ci debba essere più equità. Rispetto ai minimi salariali gli attori «apprendisti» percepiscono 59.000 lire lorde al giorno... una paga da fame, credo che chi prova 8/10 ore al giorno dovrebbe essere pagato come qualsiasi altro lavoratore. La normativa vigente quindi non solo non è adeguata ma, chi come me lavora autonomamente molto spesso autoproducendosi, da un punto di vista sanitario e assistenziale vive tutto sulla propria pelle.

Mi piacerebbe che ci fosse un diverso riconoscimento ed una diversa legislazione per quanto riguarda i servizi culturali. Lavorare nella mia condizione significa essere imprenditore di se stesso, ma ciò non corrisponde alla realtà, perché non c'è una vera autonomia. Voglio dire, mi piace il lavoro che faccio, ma lo pago in tutto e per tutto: certo, da scritturato è peggio, perché si vive una condizione di frustrazione da una parte perché la maggioranza delle volte non si è soddisfatti di quello che si sta facendo e dell'altra perché si è sfruttati in quanto lavoratore.

Giovanni Crippa

Non si può fare una valutazione assoluta. Il dramma è che in Italia non esistono compagnie che possano garantire una continuità di lavoro. Solo così si potrebbe rivedere il concetto di paga ed arrivare ad una certa equità. Esiste una quantità smodata di attori. La Rai non assorbe più quella fascia di attori che durante l'estate riusciva ad avere del tempo libero. La mia paga dipende dalla compagnia: oscilla dalle 300 alle 600 mila lire, compresa la diaria. Ma bisogna considerare che oggi per dormire a Napoli in un posto decente occorrono almeno 150 mila lire. Anziché fare tournées estenuanti si dovrebbe stare di più su una stessa piazza. Più repertorio dunque. La polemica è scattata per un caso eccezionale, come la Melato, ma per il resto le paghe sono bassissime e il sindacato in questo senso non ci tutela affatto.

Massimo Popolizio

Sono convinto che le paghe in Italia dipendano esclusivamente dal merito personale: c'è chi la riceve perché amante di, chi perché amico di un politico ecc. ecc. La situazione è dunque differenziata e infinita. Nei casi in cui le paghe sono alte bisogna sapere che gli attori sono stagionali. Finché non ci sarà una programmazione per cinque anni è logico che si cerchi di guadagnare il più possibile in breve tempo. La mia opinione è che conviene guadagnare meno e lavorare sempre. Essere sopravvalutati, alla lunga, non paga. Può capitare in un momento della carriera, però poi



non dura a lungo. I minimi salariali non sono più bassi di altre categorie. C'è inevitabilmente un apprendistato e l'affermazione di un attore avviene verso i 35 anni quando ha già lavorato sodo almeno dieci anni. Il problema è che non sempre la paga viene data per merito. Non c'è un albo, un riconoscimento, chiunque si può improvvisare attore.

Io sono fortunato: guadagno meno dei miei coetanei che fanno i protagonisti nelle compagnie private. Però faccio un teatro più costoso nell'allestimento. Non mi sembra corretto dire quanto prendo soprattutto per riguardo del mio datore di lavoro. Il nostro mestiere serve a far ingrassare i ristoratori o i proprietari di alberghi. La nostra paga non è adeguata ai costi della vita vagabonda dell'attore. Pochi sono i teatri che hanno un'organizzazione in tal senso e cercano di farti risparmiare, predisponendo anche la vita fuori dal palcoscenico. Per esempio l'Audac durante il mese di prove mette a disposizione degli attori degli appartamenti. Ma questo problema è figlio di un altro disagio: finché non si risolve la posizione giuridica dell'attore saremo sempre in difficoltà. Siamo lavoratori dipendenti stagionali. In Francia se non lavori prendi un sussidio, in Germania si lavora per almeno tre anni. Io sono a favore della signora Melato perché riempie i teatri e quindi da qualche parte quei milioni rientrano. Il dramma è capire cos'è il teatro pubblico e cos'è quello privato. Anche il teatro privato viene sovvenzionato dallo Stato. La tendenza è ormai a ridurre. Non c'è liquidità - ti dicono. Così ci pagano meno. Ma è un alibi che i produttori usano per tenere una certa immobilità delle cose.



Edoardo Siravo

Il problema delle paghe rientra in un problema più generale. Se siano alte o no è influente. Bisogna invece vedere come si lavora. Secondo me i minimi garantiti sono bassi ma se c'è continuità di lavoro non più che sufficienti per campare.

È che ci sono troppi attori, troppe scuole che sfornano una quantità smodata di attori. Se il mercato si stabilizzasse su un'offerta e una domanda di attori allora il problema delle paghe non esisterebbe. A quel punto crescerebbe anche il numero di attori medi (di mercato e non di bravura) e si restringerebbe la forbice retributiva tra celebrità e attori di minor richiamo. Oggi le paghe alte devono diminuire perché sono arrivate a cifre improbabili. È chiaro che il produttore in difficoltà chiama attori famosi. Bisogna cambiare questa mentalità e non far circuitare solo i grandi nomi. Il teatro è fatto di compagnie numerose. Questo è il bel teatro. La mia paga è stabile su una media di 300.000 lire, anche se posso chiedere di più. Ma preferisco mantenerla per essere sicuro di lavorare sempre.

Patrick Rossi Gastaldi

Sto lavorando con la Società per attori a un allestimento che ne ha 11, ma veniamo veramente a dei compromessi col pane. È un caso limite, non si dovrebbe fare così. Noi lo facciamo per incentivare una scelta, che non sia quella del solito testo a due personaggi, fatta per risparmiare. E si riesce a contenere la spesa, applicandosi un pochino, con la fantasia. In fondo il teatro è fatto anche di questo. Io credo che oggi bisogna rimbocarsi le maniche e fare teatro al giusto prezzo, per quello che si vale.

Fissare un tetto per le paghe, come per le pensioni. Se gli attori noti, che poi non sono divi, ma persone che hanno accumulato potere, più o meno dovuto, durante la loro carriera, richiamano più pubblico, è perché ci siamo abituati male. L'occasionalità, il cast formato per il botteghino, è una delle cause che hanno rovinato il teatro. La verità è che nessuno vuol rischiare. Ma, se non si vuol rischiare, si va a fare l'impiegato. E poi io credo che la validità oggi nasca dai gruppi di attori che si mettono insieme e che costruiscono pian piano le cose. Il pubblico vuole compagnie giovani, attori nuovi. E, se queste domande ci sono, perché non tirarle fuori? Anche la normativa deve cambiare. Adesso c'è questa tendenza a eliminare il cosiddetto superfluo, si danno colpi d'accetta, ma è tutto confusamente drastico. E per quanto riguarda il nostro sistema previdenziale è proprio un disastro. Siamo considerati ancora liberi professionisti e quello che guadagniamo lo restituiamo in tasse. Perché in effetti non siamo dentisti. Siamo sempre a contratto, sotto un'impresa. Dovremmo essere considerati operai, artigiani, persone che lavorano per. Così com'è ormai da anni, è veramente tutto un meccanismo negativo, dove ogni problema mangia l'altro.

Manuela Kustermann

Non so quali siano i minimi salariali garantiti. Ma credo che il problema sia piuttosto la diaria, che andrebbe forse alzata e soprattutto non tassata, come avviene attualmente. Perché su un minimo di centodiecimilalire, all'attore ne arrivano in realtà 95.000 e non si capisce come si possa con questa cifra pagare un albergo e il ristorante. Per quanto riguarda poi le paghe alte dei divi, mi sembra che ci siano state anche testimonianze recenti, di cui hanno parlato tutti i giornali. Io so che un attore americano, francese o inglese guadagna molto meno.

Comunque io so di nostri attori che, oltre a un cachet già alto, prendono anche una percentuale sugli incassi. E allora è chiaro che si arriva a cifre veramente esorbitanti. Ma credo che sia essenziale distinguere fra teatri privati e teatri pubblici, in quanto questi ultimi maneggiano denaro dello Stato, al servizio della comunità. Non è possibile organizzare tre stagioni addirittura su un'unica attrice pagata a cifre astronomiche. Sul cosa fare



io credo che la nuova circolare abbia già dato un'indicazione precisa, stabilendo un massimo giornaliero di un milione lordo. Ma bisogna poi vedere quanti applicheranno questa tariffa. La circolare infatti non impedisce di dare una paga più alta, solo che questa non viene riconosciuta ai fini previdenziali. Bisogna poi vedere se l'azienda ha interesse a pagare in nero. La normativa va migliorata, ma è chiaro che non si può improvvisamente azzerare tutto. Sarebbe un salto troppo grosso.

Farei invece una riflessione sui registi. C'è la preparazione del lavoro, certo, ma in 35, 40 giorni al massimo, un regista mette su uno spettacolo e poi magari ne prepara altri quattro o cinque. Il resto è tutto sulla salute dell'attore, che in un anno ha magari una scrittura di tre mesi. Checché se ne dica, io credo che l'incidenza degli attori sui costi di produzione sia sempre inferiore a quella delle regie e delle scenografie. Bisognerebbe chiedere molta più chiarezza: che pubblichino contratti e bilanci e ce li facciano vedere.

Graziano Piazza

Per necessità oggettive e per sete di esperienze, un attore giovane è spinto ad accettare qualunque lavoro. Io credo, però, che si debba valutare quale metodologia (più che quale genere teatrale) ci sia più congeniale. Purtroppo questa metodologia «di qualità» in Italia si concilia difficilmente con una retribuzione adeguata. Ma guadagnare poco non è la via per trasformare il teatro in qualcosa di veramente necessario per chi lo fa: il guadagno è essenziale almeno per poter continuare a fare teatro. Inoltre in una professione precaria come la nostra, appare evidente che la continuità è garantita a chi «costa» meno e, a parità di qualità, è più concorrenziale sul mercato: il ceto sociale di appartenenza funziona come una sorta di selezione naturale e i problemi economici rischiano di offuscare quelli artistici.

Pino Quartullo

Faccio parte attiva del Sindacato attori, ma devo dire che, se la nostra categoria sta in questo stato, è perché in qualche modo l'ha accettato. È una categoria sconnessa, frazionata, che si lamenta ma non riesce ad essere compatta e non fa nulla per cambiare le cose. I camionisti bloccano il traffico e risolvono i problemi. Noi no, perché appunto abbiamo i miliardari e abbiamo i poveri. Quindi ognuno deve difendersi da solo. Però non è giusto, ed è assolutamente vergognoso che chi ha bisogno di lavorare debba accettare minimi sindacali veramente bassi e in alcuni casi, quando si va in tournée, addirittura rimetterci. Quanto ai divi, io so che non ne esistono più, tranne forse gli attori che fanno l'esaurito al Sistina. In ogni caso le paghe alte sono un problema della produzione, che io non vorrei pormi. Ogni attore contrae secondo il suo curriculum e, come in ogni categoria,

se uno è bravo viene pagato. Se gli danno dieci miliardi vuol dire che un motivo c'è, per esempio che porta molto pubblico. E, siccome siamo in un Paese libero, non vedo perché gli si dovrebbe chiedere di lavorare a paga bassa. Sarebbe una cosa da vecchi discorsi comunisti. Poi, se l'attore è sensibile e crede in un progetto, lavora anche al minimo sindacale. Trovo però fondamentale che si rifaccia l'iscrizione al collocamento. Perché oggi chiunque può qualificarsi come attore e questo ha ingenerato molta confusione. Se chiunque è attore, vuol dire, che in fondo nessuno lo è. La soluzione per cui si è lavorato molto - senza riuscire a venire a capo, chissà perché - è quella di consentire al cittadino di accostarsi al teatro iscrivendosi come aspirante attore. Per passare poi, dopo un certo numero di giornate lavorative, eventuali scuole ed altri meriti acquisiti, alla qualifica di attore. Cosa che consentirebbe di stabilire una percentuale fissa da impiegare rispettivamente in ogni produzione, cautelando la professionalità dell'attore e garantendone l'occupazione.

Laura Marinoni

1 - Sì, io credo che sia una realtà. Penso che i minimi siano veramente bassi perché chi fa questo lavoro e questo tipo di vita ha bisogno prima di tutto di una paga che tenga conto anche dei periodi in cui non si lavora, e delle tournée. Per quanto riguarda il divo bisogna dire che riporta con gli incassi al botteghino quello che richiede.

2 - Penso dipenda moltissimo dagli spettacoli, dalla quantità di attori di un certo livello. È tutto molto relativo.

3 - Credo che la forbice retributiva si possa ridurre, con un intervento sul contratto nazionale, che sicuramente penalizza chi guadagna poco, e con un diverso atteggiamento dei sindacati. Secondo me la cosa importante sarebbe battersi per alzare i minimi, affinché tutti gli attori abbiano una dignità di stipendio di un certo tipo.

4 - La cosa di cui mi lamento di più è la mancanza totale di informazione per quanto riguarda l'Enpals, che tra l'altro non ci tutela. Io per esempio sono stata male qualche giorno e il mio agente mi ha consigliato di rinunciare alla pratica per avere i soldi, perché è una cosa lunghissima.

5 - Penso che il mio cachet giornaliero sia un cachet medio. Io non ho mai avuto, tranne all'inizio, il problema della paga sindacale. Si sa per esempio che al Piccolo Teatro si accettano paghe minori di quello che uno prende in altri teatri. Poi dipende dalla produzione: se è miliardaria, si chiede di più, se la cosa è di livello artistico molto alto e la soddisfazione di partecipare è maggiore del resto, ci si accorda. La contrattazione è una cosa molto delicata, io sarei più contenta se ci fossero per esempio delle fasce di paghe.



Anna Maria Guarnieri

1 - Se ne parla da sempre, ma bisogna considerare che nel resto dell'Europa c'è una situazione professionale completamente diversa e un attore all'estero fa più cose insieme, il cinema, il teatro e la televisione; da noi è settoriale; o fai il cinema o fai teatro. Penso proprio che i minimi siano molto bassi, perché il teatro italiano è un teatro itinerante e i costi di conseguenza sono molto alti. Ultima cosa: ci sono delle paghe esageratamente, a volte anche scandalosamente alte, ma solo alcune, non tutte.

2 - Credo che costino molto di più gli allestimenti e i trasporti e che le spese di ammortizzo siano a volte molto più alte dei fogli paga. Le tasse poi che lo Stato detrae dal prezzo del biglietto sono veramente indesiderabili.

3 - Credo che sia praticabile. Ho sentito di una circolare ministeriale per esempio che vorrebbe abbassare le paghe del 25 per cento, cosa che non si dovrebbe assolutamente fare per i minimi e nemmeno per le paghe di mezzo. Penso che sia comunque un'operazione fattibile, però dovrebbero essere contemporaneamente abbassate tutte le altre paghe, quelle dei registi, degli scenografi, dei trasportatori. Ma bisogna anche considerare che una paga giornaliera per quanto alta e ai limiti dello scandalo non è uno stipendio, e che il nostro lavoro è un lavoro a cottimo estremamente incerto e saltuario. Queste cose vanno valutate.

4 - Io credo che le tasse vadano pagate, questa è una regola del vivere sociale. Certo abbiamo sicuramente delle trattenute alte.

5 - Dipende. Io sono tra le attrici pagate poco, tra



virgolette. Tra le persone della mia categoria e livello ritengo di essere una persona pagata pochissimo. Le dico le cifre. Ho anche lavorato per 200.000 lire, 150.000 lire o 500.000 lire al giorno, la mia punta massima è 1 milione e 200.000 lire lorde, che a confronto di altre attrici credo sia poco. Poi dipende dalle proposte. Non mi importa se gli altri siano pagati di più ma non credo di fare parte dei cosiddetti piranha. Per esempio ho fatto la *Serva amorosa* con la regia di Ronconi a 3 milioni al mese, che equivalgono alle 100.000 lire al giorno di 5 anni fa. Dipende dal regista con cui si lavora, dalla voglia che si ha di fare uno spettacolo.

Ernesto Calindri

1 - Che i minimi salariali siano bassi sono d'accordo, che le paghe di alcuni attori siano alte dipende in primo luogo dalle tournée e poi anche dal fatto che spesso si lavora solamente 6 mesi all'anno. D'altronde se un Gassman per esempio fa riempire un teatro è anche giusto che guadagni quello che secondo alcuni può essere esagerato.

2 - Molto, oggi poi incide tutto, solo un elettrici-

sta chiede per una sera in teatro 150.000 lire.

3 - Certo su questo sono sempre d'accordo. Oggi un attore generico che guadagna 150.000 lire al giorno forse riesce a stento a dormire e mangiare due volte in una giornata, considerando che noi attori non possiamo nemmeno detrarre i conti degli alberghi e dei ristoranti quando siamo in tournée.

4 - Il ministro non ha mai pensato a questa povera categoria. L'attore che va in tournée deve avere un giusto riguardo per le spese vive.

5 - Dipende dalla durata del contratto, se è lungo si chiede di meno. Per esempio se mi propongono di intervenire ad uno spettacolo per riempire il teatro, chiedo anche 2 milioni al giorno. È chiaro che se ho un contratto di 6 mesi, chiedo la metà della metà.

Lucilla Morlacchi

1 - Non conosco le paghe dei divi d'Europa, non sono una diva, terza cosa credo di essere stata una delle attrici che in quasi 40 anni di attività è stata sempre sottopagata, tranne alcune volte.

2 - Hanno un'incidenza negativa, quando in uno spettacolo le prove diventano eccessive. Credo che il teatro andrebbe fatto con i mezzi che abbiamo adesso, ma con il buon senso di una volta.

3 - Giustissima. Ma soprattutto bisognerebbe lanciare un appello alla voglia di amare il teatro che sembra essere ben poca e il teatro non sembra più essere una necessità della cultura.

4 - Tante cose andrebbero modificate, ma il discorso è troppo lungo per esaurirsi qui.

5 - Dirle in quanti denari è la mia paga giornaliera è assurdo. Avrò avuto forse una o due volte nella mia carriera una paga corretta. Però non mi lamenterei della mia paga giornaliera se si lavorasse un po' di più, se ci fosse maggiore equità.

Gino Bramieri

1 - Per quanto mi riguarda non posso parlare, perché sono un percentualista. Quando si è arrivati ad un certo punto della carriera è giusto andare incontro all'impresario chiedendo una percentuale. Tutti quelli che hanno un grosso nome vanno a percentuale. Ma se anche un attore è pagato abbastanza bene, tra Enpals e 19 per cento di ritenuta d'acconto, va via il 40 per cento della paga.

2 - Credo che sia l'incidenza maggiore: i teatri privati infatti organizzano spettacoli con 2 o 3 attori, perché appena si propone uno Shakespeare, un Pirandello o un Ibsen i personaggi diventano di più e salgono anche i costi.

3 - Se mi serve un comprimario bravo, lo devo pagare. Per quanto riguarda gli attori giovani, ci sono casi di registi che li scritturano con paghe veramente da fame. Sono gli attori-registi comunisti, quelli che fanno politica, che si dicono impegnati sindacalmente e che sono la rovina del teatro italiano, e di cui è meglio non fare i nomi. Anzi li faccio: Dario Fo e gli altri.

5 - Io non ho un cachet, vado a percentuale. Se per esempio d'estate vado alla Bussola e l'incasso è di 80 milioni, non vedo perché io debba prendere la paga del cantantino da 1 milione e mezzo. Su 80 milioni poi, la metà va allo Stato, è con lo Stato che uno se la dovrebbe prendere.

Alarico Salaroli

1 - È molto complesso rispondere. Ci sono alcune paghe che sono eccessive ma è un parametro, che non può essere giudicato in assoluto. Bisogna misurare le paghe rispetto alla durata e al tempo in cui vengono devolute. In assoluto le paghe non sono neanche proprio da fame, lo sono nella misura in cui vengono promesse e non mantenute. Certo il minimo sindacale è disgustoso.

2 - Io posso parlare degli spettacoli che ho fatto: con Castri per esempio si prova 60 giorni, per cui, nei costi di allestimento di uno spettacolo, la paga degli attori diventa rilevante.

3 - Io ho fatto tanti anni di cooperative e le paghe erano uguali per tutti, però ognuno era proprietario del suo lavoro e delle sue scelte. In una situazione di mercato, come quella di oggi, è giusto che la maggior fatica o bravura vengano premia-



te. Certo ci sono delle forbici paradossali: la Melato con i suoi 4 milioni al giorno. Si dovrebbero comprimere gli eccessi, anche se non so quando comincia l'eccesso.

4 - Andrebbe rivisto tutto. È scandaloso, quando si pensa che neanche le malattie professionali vengono interamente ricoperte dalla nostra assistenza, che esclude per esempio le cure mediche dentistiche.

5 - Credo che questa domanda sia stata posta male e che non sia giusto rivelare un dato senza controllo. Ne *Il gioco dell'amore e del caso* con la regia di Castri, per esempio, i giovani hanno avuto delle paghe dignitose e questo è un dato da non trascurare. Per quanto riguarda la mia paga comunque è una paga discreta. La verità è un'altra: che le paghe arrivate ad un certo livello di lievitazione (500.000-600.000 lire al giorno) cominciano a diventare paradossalmente un problema, e qualsiasi aumento è improbabile, perché l'attore costa troppo all'impresa. Semmai, proprio per questa ragione, bisognerebbe moderare le paghe estendendo le scritture.

Franca Nuti

1 - Non sono assolutamente informata sui minimi e sui massimi. So che il mestiere dell'attore è un mestiere costosissimo, soprattutto quando gli attori sono in tournée. Ritengo che, in riferimento a questo problema, bisognerebbe fare un'indagine sui costi di gestione della vita di un attore e nello specifico su tutti i costi di allestimento di uno spettacolo, che sono costi altissimi.

Per quanto riguarda la paga degli attori ci saranno sicuramente discrepanze, non so quanto può chiedere un attore che con il suo nome porta la certezza di un pubblico e che compensa così l'impegno finanziario che richiede.

Per quanto riguarda la paga di un attore normale, non credo che i minimi siano da fame, ma credo senz'altro che le paghe vadano calmerate, tenendo però sempre conto dei costi che la vita di un attore impone.

2 - Credo che le paghe degli attori abbiano sicuramente un'incidenza sul costo di uno spettacolo; a queste poi vanno aggiunti i costi di allestimento complessivi. Bisognerebbe trovare un equilibrio tra le retribuzioni degli attori e gli altri costi.

3 - Il discorso sul nostro lavoro in relazione alle paghe va ridimensionato considerando i costi che ci sono intorno, le discrepanze d'altra parte sono sicuramente da equilibrare. Oggi bisogna comunque rendersi conto che noi siamo degli operatori che vendono un prodotto ed è inutile pensare di fare una cosa diversa.

5 - Io sono sempre stata un'attrice pagata al di sotto delle attrici dello stesso calibro. Perché? Perché ho sempre fatto le cose che mi interessava fare, sostenuta da mio marito e da mio padre prima. Adesso le cose vanno un po' meglio in relazione a

certi risultati. Ma il mio scontento è che vadano meglio in un momento in cui credo che vada ridimensionato un po' tutto, al fine di occuparci dell'unica cosa fondamentale: il teatro.

Patrizia Zappa Mulas

1 - Assolutamente sì, c'è una sproporzione pazzesca fra le prime paghe e le paghe dei giovani, ma anche le paghe dei professionisti che hanno una storia alle spalle e già un nome sono molto lontane dalle paghe dei primi nomi e il divario rimane. È una specie di star-system che esiste in Italia e che danneggia fortemente il teatro perché privilegia i primi ruoli.

2 - L'incidenza è sicuramente molto alta, anche se credo che ci sia una sorta di mitizzazione al riguardo, perché non è vero che sono le paghe a far alzare i costi, enormemente più costosi sono i costi di scenografia.

3 - Credo che sia indispensabile, senza questo il teatro è finito. Bisogna però distinguere tra un attore che ha alle spalle 30 anni di teatro e si merita anche di essere ben pagato e divi e divette televisive che approdano al teatro, con la notorietà che viene loro dal mezzo televisivo.

4 - Io pago molte tasse. Tra il mio lordo e il netto c'è sicuramente un dislivello. Per quanto riguarda l'Iva, è gravissimo che noi non possiamo scaricare le spese di alberghi e viaggi delle nostre tournée. La nostra categoria rispetto alle altre categorie intellettuali non naviga certo nel lusso.

5 - Ho iniziato 14 anni fa con la paga minima come tutti gli altri al Ctb. Ho avuto aumenti graduali e progressivi, non ho mai goduto della stagione delle vacche grasse. Il mio cachet aumentava del 20, 30% all'anno e magari rimaneva fisso per due stagioni. Ho avuto una situazione sempre abbastanza civile e razionale, perché ho lavorato sempre con teatri di un certo tipo che non hanno una politica economico-retributiva da star-system ma da professionismo ben strutturato.

Antonio Zanoletti

1 - È vero. Credo sia un malcostume tipicamente italiano, soprattutto quando i divi vengono dalla televisione; allora la situazione diventa imbarazzante perché si parla di milioni giornalieri.

2 - L'incidenza delle paghe degli attori sui costi di uno spettacolo è media. Credo che incidano di più la parte tecnica, le scenografie e i costi di regia.

3 - Credo si possa fare lentamente intervenendo per esempio sul pubblico che è la prima fonte economica, educandolo ad andare a vedere non quel «tale attore» ma piuttosto quel «tal testo». Purtroppo esistono le leggi di mercato e il teatro ne subisce le conseguenze.

4 - Al netto va dalle 250.000 alle 300.000 lire al giorno a seconda della situazione. Per esempio in *Madre Coraggio* con Piera Degli Esposti mi interessava l'operazione perché mi permetteva di crescere come attore e quindi sono sceso a 250.000 lire al giorno. Ho bisogno di rischiare, e sono disposto ad accettare di mettere in discussione la paga per un'esperienza che mi arricchisca. Sono ancora alla ricerca di un senso da dare al mio lavoro.

Norma Martelli

Io sono spuria perché da tre anni faccio parte di una compagnia messa su da mio marito, Piovani, Lello Arena e Vincenzo Cerami. Quindi non solo non posso parlare di paga, perché il nostro è un simbolico rimborso spese di 250.000 lire, ma anche perché la nostra Compagnia della Luna, per esempio, per l'ultimo spettacolo, *Il Signor Novemcento*, aveva un cast tutto speciale: 13 elementi di orchestra, 2 voci cantanti, 1 direttore d'orchestra in palcoscenico, cast che non si sarebbe potuto costituire normalmente. Trovo sbagliato non solo la paga degli attori ma tutto l'andamento che sta avendo il teatro. È facile scandalizzarsi dei 4 milioni della Melato ma non ci si scandalizza delle tasse da pagare. Credo che una paga media si aggiri sulle 300.000 lire, pulite, quel che ci vuole per campare. Ma al produttore tale paga costa alla fine quasi 700.000 lire.

Fiorenza Brogi e Bob Marchese

In alcuni casi le paghe dei divi sono addirittura scandalose. La forbice tra «attori doc» e «attori qualunque» è davvero pericolosamente ampia: pericolosamente in espansione.

È la conseguenza logica della politica culturale dei Teatri Comunali, degli Stabili e dell'ex-ministero del Turismo e dello Spettacolo. I primi due perché riempiono i loro cartelloni di spettacoli che vivono grazie alla star di turno e avallano una sorta di mistificatoria equazione nome/qualità, garanzia truffaldina di «bontà» del prodotto.

Proprio come succede che la Coca-Cola: tanta pubblicità, nessuna certezza di genuinità. Il nostro teatro è diventato il festival della Coca-Cola. L'ex ministero coadiuvato da una grossa fetta della critica teatrale, elargiva a sua volta premi, elogi e quattrini a compagnie già commercialmente forti. La grande assente resta una reale politica culturale. Protagonista rimane il circolo vizioso pubblicità-audience-finanziamenti.

Per quanto riguarda l'esperienza specifica del Gruppo, l'incidenza delle paghe degli attori è di circa un quarto del budget complessivo della compagnia, con voci di bilancio che si fanno sentire in modo assai più pesante, dall'apparato tecnico-amministrativo, ai trasporti, fino agli interessi bancari passivi. Occorrerebbe predisporre un credito bancario a tasso agevolato per le compagnie, costrette ad attendere anni prima di entrare in possesso dei premi ministeriali loro assegnati. Lo slogan del teatro italiano dovrebbe essere: meno divi, più cultura. Meno assessori assetati di immagine e più assessori che parteggino per la circolazione delle idee. Meno clientele, più serietà legislativa. Magari pensando a una normativa simile a quella tedesca, dove il teatro è sovvenzionato al 90 per cento, ma dove, appena amministratori e dirigenti di compagnia debordano di un marco, sono chiamati a rispondere personalmente e penalmente.

REGISTI

Daniela Ardini

1 - Credo di sì. I minimi salariali sono di 71.000 lire lorde che equivalgono a 50.000 lire nette. Per avere un parametro giusto bisogna dividere il guadagno su base annua. Non c'è nessuna garanzia di continuità lavorativa. I registi non sono nemmeno menzionati nei minimi sindacali, non ci sono tariffe, ci si accorda ad ogni trattativa. La verità è che i giovani attori e le giovani imprese non hanno nessun potere contrattuale e sono costretti ad accettare situazioni infamanti. Esiste anche molto lavoro nero.

2 - Il meccanismo che regola la distribuzione degli attori è questo: per avere un attore di un certo livello devi pagare un cachet alto e per rimanere nel budget previsto devi di conseguenza diminuire il livello di tutti gli altri. Non si riesce ad avere una giusta omogeneità nel cast perché si è costretti a pareggiare il bilancio partendo dalle richieste degli attori più esperti. È vergognoso. Il fenomeno è molto diffuso nelle compagnie private, dove per un'esigenza di mercato c'è bisogno di esibire popolarità conclamata. Il primo attore o la coppia di primi attori sono contornati dal nulla dei giovani alle prime armi. Quel che è insopportabile è che anche i teatri pubblici si pieghino a questa strategia. I costi delle paghe degli attori dovrebbero essere al primo posto, ma spesso non è così. Capita che la scenografia diventi preponderante se nello spettacolo l'aspetto principale è quello visivo.

3 - Sarebbe importante raggiungere un maggiore equilibrio, ma non è possibile. Bisognerebbe alzare i minimi sindacali, ma per contro la Melato non accetterebbe mai 2 milioni al giorno. Farebbe dell'altro. Bisogna cambiare le regole del gioco e



questo potrà succedere solo quando non ci sarà questa omologazione tra il settore pubblico e quello privato.

4 - Bisognerebbe tutelare le fasce che non sono nemmeno menzionate nei contratti sindacali, come i registi. Inoltre l'esperienza accumulata dovrebbe essere valida in tutti i settori. Invece si procede a compartimenti stagni. Un regista che ha fatto dieci anni di lavori in teatro se capita alla radio deve ricominciare daccapo. Io mi sono fatta un'assicurazione privata. Lo scenografo Giorgio Panni, per fare un esempio, dopo vent'anni di lavoro prende 200.000 lire al mese di pensione, che possono essere integrate ad un minimo di 500.000 dimostrando di non risiedere in una casa di proprietà e di non avere nessun altro reddito. Ma il vero problema è maturare la pensione. Ci vogliono come minimo 900 giornate di lavoro continuativo. Io, quando mi va bene, sono pagata per cinquanta o sessanta giornate di lavoro l'anno. Se poi ci sono altri redditi, per esempio dei diritti d'autore, la situazione si complica e si presta a confusione. Devi pagare le tasse come se fossi un professionista da un lato, e come se fossi un dipendente dall'altro. Non c'è più coerenza nell'inquadramento.

Tonino Conte

1 - Non posso giurarlo ma mi risulta che sia così, per tutte le informazioni che ho. Le paghe dei divi del palcoscenico in Italia sono più alte che nel resto dell'Europa e anche d'America. In Inghilterra so per certo che sono più basse. No, i minimi salariali non sono assolutamente da fame. 70.000 lire al giorno lorde come paga e 115.000 per la diaria quando sono in trasferta non mi sembra siano poche per un giovane attore. Guadagnare un milione e mezzo al mese all'inizio della carriera, è più che dignitoso. Quando sono in tournée riescono anche a mettersi qualcosa da parte. Purtroppo in Italia non solo i divi prendono troppo, ma anche i minimi sono eccessivi. Il sindacato continua ad aumentarli e mette in difficoltà compagnie come la nostra che scrittura spesso giovani attori. Si perde la voglia di farli lavorare. In realtà il sindacato non li difende affatto.

2 - Nel bilancio di uno spettacolo per noi le paghe degli attori costituiscono la cifra più alta, con un'incidenza dell'80, del 90 per cento. Anche i trasporti sono costosi ma viaggiamo poco. Gli allestimenti, le scene, i costumi non incidono molto. Gli attori ci costano più di un miliardo a stagione. C'è da dire che noi lavoriamo soprattutto sulle persone. D'estate ci è capitato di scritturare anche 40 attori. Oltre alle paghe ci sono i contributi. Quest'anno il Teatro della Tosse è in deficit perché i contributi sono aumentati in maniera spropositata, del 70 per cento.

3 - In Italia c'è questa mostruosità perché il teatro

è tutto sovvenzionato e in modo indiscriminato. Il caso di Mariangela Melato che riceve 4 milioni al giorno è un'assurdità perché il Teatro di Genova non la paga in proporzione agli incassi e questo significa che verrà pagata con le sovvenzioni e quindi dalla comunità, da noi. Diverso è il caso di un attore come Grillo che non prende soldi dallo Stato e si batte sul mercato. Chiede 40 milioni al giorno e ha ragione a farlo. In definitiva credo che i minimi non sia proprio il caso di aumentarli. Ma la proposta di restringere la forbice retributiva fra giovani e divi non mi sembra praticabile perché il sistema delle sovvenzioni è difficile da controllare. Tangentopoli, la lottizzazione ci sono anche nel mondo del teatro. Non a caso Ivo Chiesa si è dimesso dal Psi.

4 - Una volta l'Enpals era autonomo. Da qualche anno non più, e la situazione rispecchia quella globale italiana. Io ho pagato miliardi di contributi e non mi ammalò mai perché non ho tempo. Mi pago medici e medicine perché faccio prima. Avrò fatto tre o quattro analisi a spese dell'ente. So già che avrò una pensione da fame. Un dipendente del teatro dell'opera prende tre milioni e mezzo di pensione al mese. Io ho fatto i conti e andrò in pensione con ottocento mila lire al mese se non ricorro a dei trucchi. Ultimamente non mi faccio scritturare tutto l'anno con uno stipendio basso, ma sei mesi ad una paga più alta. Questo non rispecchia la realtà perché lavoro dodici mesi l'anno per il Teatro della Tosse a un milione e mezzo al mese, ma sono costretto a farlo. Mi salverò con il milione di vitalizio mensile che come autore prenderò dalla Siae. Luzzati, per fare un altro esempio, riceve ottocento, novecento mila lire al mese di pensione. Per fortuna ha altre entrate.

Giorgio Gallione

La situazione italiana è molto articolata: esistono zone di privilegio e di marginalità senza che questo necessariamente corrisponda a valenze artistiche e a qualità di ricerca proporzionate a realtà così diverse.

E i mega cachet, quando esistono, hanno comunque un retrogusto sgradevole. Anche se le malefiche leggi di mercato possono apparentemente giustificarsi o renderli necessari. Certo amerei (ed è un percorso che con l'Archivolto cerco di praticare) progetti di lavoro più coerenti e sinceri, rapporti creativi meno estemporanei, meno legati a mode e umori; così, forse, il cachet rappresenterebbe un mezzo e non un fine. Vorrei che tutto il teatro, pubblico e privato, producesse di più e a costi più bassi, regalandosi più occasioni, obbligandosi a coinvolgere gli artisti nei processi creativi e dotandosi così di un'arma meno banale del solo allettante foglio paga. Credo comunque sia impossibile scorporare questo tema da una sempre più urgente ridefinizione delle funzioni e del senso del teatro pubblico in Italia.

Marco Sciaccaluga

1 - Sì, è vero. Ma va fatto un ragionamento non demagogico. Gli attori italiani vivono in tournée fra alberghi e ristoranti. I loro colleghi stranieri hanno permanenze assai lunghe nelle loro sedi di lavoro. Gli attori italiani non percepiscono alcuna indennità di disoccupazione, etc.

Resta che oggi certe paghe sono sproporzionate in alto, anche tenendo conto della «tenuta commerciale» dei divi e assai sproporzionate in basso. Gozzi diceva: «È la fama? È la fama?»

2 - Non so esprimere un dato in precisa percentuale, ma la voce attori nei costi di produzione è quella che di gran lunga incide di più sul bilancio. È del resto giusto così, che gli attori del teatro sono l'insostituibile centro.

3 - Non si tratta di stringere forbici, ma di rifare tutto da capo. Oggi i più penalizzati sono gli attori di fascia medio bassa. Hanno qualche anno di carriera e una «paghetta». A loro i produttori preferiscono i debuttanti che costano qualche piatto di lenticchie in meno e sono «economici» per qualche stagione.

Così le carriere e le esperienze non procedono, gli attori non crescono.

4 - Le normative vigenti sono risibili, anche se

credo di essere fra i pochi ad apprezzare l'ultima circolare del ministero (o ex-ministero). Come migliorare? Che chi è sovvenzionato si meriti la sovvenzione! Che chi sovvenziona abbia il coraggio politico di scegliere... A quel punto anche per le paghe degli attori si troverà un sistema corretto.

Guido De Monticelli

1 - Sì, lo sappiamo tutti. Le nostre paghe sono le più alte al confronto con altri Paesi europei più ricchi di noi, anche perché, come si sa, il nostro è un teatro itinerante.

2 - Credo che le paghe degli attori siano la cosa che incide di più sul costo complessivo di uno spettacolo.

3 - Non so se la proposta sia praticabile, è necessaria sicuramente a certi livelli, che non vuol dire non tenere conto di anzianità e di notorietà. Certo nella forma che ha attualmente è sicuramente senza misura. Tutto questo però avviene in un sistema teatrale che è abnorme in tanti sensi, il discorso è complesso e complessivo.

5 - Mi imbarazza un po' rispondere perché non è fisso, dipende dalle situazioni diverse di lavoro: se bisogna stare via, molto o poco tempo. Io non ho assolutamente idea dei cachet dei registi miei pari. A malapena so qual è il mio.

Carlo Battistoni

1 - Assolutamente sì, anche se non credo che siano le paghe più alte d'Europa. Se poi le notizie che si leggono sui giornali corrispondono a verità, la cosa è veramente indecente. Noi al Piccolo abbiamo sempre rispettato il tetto dei massimi stabiliti dall'ex-ministero. Ovviamente un milione, la paga massima dell'ex-ministero, è alta, ma bisogna anche considerare che un attore che ha una scrittura di cinque mesi, poi deve viverci tutto l'anno.

Ritengo poi scandaloso che i minimi siano troppo bassi, in relazione al fatto che ormai si vive molto di tournée e diventa veramente difficile coprire i costi.

2 - Credo abbiano un'incidenza media, perché altrettanto incidono l'organizzazione necessaria per mettere insieme una compagnia, le scene e i costumi che sono altrettanto cari. Questo spesso ha condotto a due aberrazioni: o si scelgono commedie con pochi personaggi o si fa la distribuzione dei ruoli secondo valutazioni non artistiche ma economiche. Due attori grandi, per esempio, e poi il resto attori da 70 mila.

3 - Penso di sì, la forbice si può chiudere, alzando il minimo, ma non abbassando le altre paghe. Certo il cachet di 3 milioni netti al giorno è una follia: quanto deve incassare uno spettacolo per pagare una cifra simile? Alla lievitazione dei costi poi contribuiscono anche gli attori che fanno cinema e teatro e scopro la passione teatrale solo quando non vengono più chiamati a lavorare per il cinema. Siccome il parametro di riferimento è quello cinematografico, dove le paghe sono di un certo tipo, chiedono tanto; il tutto naturalmente a danno del teatro.

4 - Ritengo che non abbia senso e sia immorale togliere la pensione ad un attore che lavori oltre i 70 anni. Secondo me la pensione è un diritto per aver versato contributi per 30 anni. Il paravento dietro cui si nascondono è che si vuol venire incontro ai giovani e che un pensionato che lavora ostacola il giovane emergente. Gli attori più importanti inoltre, che hanno versato di più in relazione a paghe maggiori, nonostante questo vengono penalizzati se seguono a lavorare.

5 - Preferisco non rispondere.

Attilio Corsini

Le paghe sono tutte alte, anche quelle bassissime. Andrebbe aumentato il periodo di lavoro. Occorre una progettualità almeno triennale. Un attore, una volta entrato in una compagnia, è bene che non faccia il marchettaro per due mesi. C'è stata la caccia al precotto: la compagnia privata ha dato la caccia alla star, senza nessun progetto. E si



nita l'epoca della Compagnia dei Quattro, delle idee a basso costo. Sono alte le paghe medie: 800 mila lorde, senza un nome. I minimi sono 75.000 garantite che in sede permetterebbero una vita decente se la paga è per sette o otto mesi. Un consiglio a chi deve dare paghe altissime: che si verifichi la potenzialità sul pubblico di quell'attore il quale dovrà entrare allora nell'impresa dando una percentuale sugli incassi. Quindi occorre far ritornare il grande attore alla sua origine, cioè al capocomico, così corre il rischio di impresa anche lui. Però si deve tener conto che una parte di quel denaro deriva dalle sovvenzioni statali. Il mio è uno stipendio fisso, comprendente la direzione artistica, la regia e l'organizzazione generale e anche il ruolo di attore: sono 4 milioni netti al mese. Ma quando l'azienda non ha soldi non prendo lo stipendio. Anche i nostri attori hanno uno stipendio perché hanno una continuità di lavoro. Sono finite le compagnie, anche gli Stabili oggi non hanno più un nucleo organico. Il massimo è costituito da due attori. Il sistema previdenziale è assurdo: per la nostra categoria non è assicurata una pensione minima che equivalga al minimo sindacale della categoria stessa. Se una paga minima è di 75 mila lire lorde vuol dire 55 mila nette, al mese sono 1.650.000 - paga mensile -. Perché le pensioni minime non raggiungono il minimo di paga?

Andrée Ruth Shammah

1 - Credo che siano i fatti a confermarlo. Più che i minimi salariali, che si assomigliano in Italia e all'estero, da noi i divi sono arrivati a paghe che Glenda Jackson in Inghilterra o Annie Girardot in Francia nemmeno si sognano.

2 - È altissima l'incidenza delle paghe degli attori sui costi di uno spettacolo. Per quanto riguarda poi le paghe alte dei grandi attori, queste hanno portato ad una lievitazione di tutte le paghe di attori anche bravi, ma che non riportano indietro i soldi perché non richiamano pubblico. Poi ci sono le altre spese da ammortizzare: allestimento, costumi, prove e i costi lievitano. Quindi con un foglio paga di 7-8 milioni per pareggiare devi almeno incassare il doppio per coprire le spese di Siae, pubblicità, spese di teatro: una follia!

3 - Io credo che sia praticabile. Come? Coinvolgendo i cosiddetti divi, che sono rimasti in pochi, in progetti che li riguardano e tenendo basse le loro paghe, contemporaneamente cercando di convincere gli attori della fascia media, che spesso non lavorano più, perché costano troppo, a ripartire in un altro modo.

5 - 25 milioni a regia, che in confronto ai 90 milioni di Giuseppe Patroni Griffi e altri registi mi

sembra un costo giusto, in qualità anche di direttore di teatro che lavora con continuità. In questi ultimi anni poi mi sono più che dimezzata la paga di regista, continuando a chiedere sacrifici a tutti. Credo che bisognerebbe fare un discorso teatrale totalmente diverso, aumentare i soldi destinati al teatro, non per darli ai divi, ma per tentare delle operazioni nuove e non essere obbligati ad incassare. Bisognerebbe rifondare il teatro, dando la possibilità ad attori giovani e bravi di lavorare, non quando la televisione li rimanda conosciuti.

Giancarlo Sepe

Bisogna dire che noi siamo l'unico Paese in Europa che ha una politica teatrale basata sul teatro di giro, itinerante, che è, se si vuole, la nostra debolezza e la nostra forza. Basta considerare che il ministero chiedeva un minimo di 40 giorni di tournée in almeno quattro regioni, per capire che il problema si discosta molto da quello degli attori anglosassoni o americani, i quali svolgono la loro attività prevalentemente nello stesso posto. E del resto il giro, la tournée si fa proprio perché c'è l'attore di richiamo. Io stesso ho un progetto sui *Dublinesi* di Joyce che non prevede attori noti e trovo difficoltà enormi addirittura per farlo nascere, non per farlo girare. Comunque, grazie a cattive politiche seguite nel passato, forse il cachet degli attori si è senz'altro ingigantito, al di sopra delle reali possibilità delle compagnie e delle spese che concretamente vengono affrontate. Tuttavia, non se ne può fare tutto un calderone. Bisognerebbe dare all'operato dello Stato una veste culturale e politica e abbandonare l'idea che l'attività teatrale sia un'attività d'azienda, un comitato d'affari. È una proposizione di progetti artistici, anche di avviamento di giovani attori e registi verso un'attività professionale. Tutte queste cose andrebbero mirate in un progetto di legge che il teatro non ha e che dovrebbe investire tutte le parti sociali in causa. Uno degli aiuti che si potrebbe dare al teatro è la defiscalizzazione, in modo che gli utili d'azienda possano essere reinvestiti: un po' come il tax shelter. Questo incrementerebbe anche la produzione e la possibilità di scritturare gli attori. Perché il minimo sindacale è basso, ma comporta tali e tanti oneri da costituire per l'azienda una cifra abbastanza forte. Considerato anche che in una compagnia di 15 persone solo due o tre vengono scritturate al minimo sindacale.

Tutto questo poi finisce per tradursi in una preoccupante riduzione di attività e di produzione e in disoccupazione. Dato il momento difficile e le indicazioni della circolare ministeriale, in cui si parla di paghe massime di un milione lordo, bisognerebbe che il teatro italiano, e quindi anche gli attori, si facessero carico di queste nuove direttive e delle difficoltà del momento. Instaurando una sorte di complicità fra gli attori stessi e l'impresa, in modo da consentire una maggiore possibilità di produzione e una maggiore utilizzazione di attori all'interno di spettacoli che abbiano più personaggi rispetto a quelli che oggi si è costretti a fare per rientrare nei costi di allestimento.

Antonio Syxty

Antonio Syxty, regista e autore da sempre impegnato nel teatro di ricerca Out Off di Milano, ha dato le seguenti risposte.

1 - Sì, in Italia le paghe dei «divi» della scena sono fra le più alte in Europa, come sono le più alte quelle dei calciatori o dei politici, perché noi abbiamo la perversione di spettacolarizzare tutto ciò che è pubblico. Quanti calciatori cercano di far un goal per il gusto della partita, con uno spirito realmente sportivo, e non per comprarsi una Ferrari?

2 - L'Out Off è riuscito a mantenersi vivo solo grazie al rapporto che ha stabilito con gli attori, certamente più coinvolti dal progetto che dalle paghe. Questo non vuol dire che non paghiamo i contributi ma semplicemente che il tutto avviene su una base minima, con una retribuzione quasi da rimborso spese. Il ministero stanzia infatti per chi non ha Santi in Paradiso o non gode della protezione di qualche politico, di una cifra che poi, sulla base di un bilancio preventivo, viene ridata

in contributi, con un'incidenza quindi di quasi il cento per cento sul costo totale di produzione.

3 - Non mi sembra giusto dividere gli attori in serie A e B. Dovrebbero farlo solo i teatri che non ricevono contributi dallo Stato. Negli Usa o in altri Paesi se un imprenditore vuole il tal nome di richiamo rischia del proprio per la riuscita dello spettacolo. In Italia, invece, dove tutti attingono dal ministero è un gran pasticcio, perché non c'è un reale teatro pubblico e privato. Non trovo giusta, quindi, l'impostazione generale. In Italia ci sono sì degli attori di richiamo, ma nessuno si è mai domandato come lo sono diventati. Se vogliamo rispondere dobbiamo dire che alcuni di questi signori pagavano la claque a teatro o si comperavano dei biglietti. La fama degli attori è una delle cose più false e ambigue esistenti. Secondo me, la retribuzione degli attori dovrebbe tenere conto dell'esperienza e degli anni di lavoro che si hanno alle spalle. Inoltre, credo che se qualche attore ha delle paghe da dirigente questo significa inevitabilmente che qualcun altro morirà di fame: è un meccanismo perverso, da Terzo mondo, dove la fascia media è inesistente.

4 - Anche su una nuova normativa ci saranno sicuramente possibilità di raggirio, perché nessuno in Italia è disposto a rinunciare a quello stato di privilegio che gli viene da sempre conferito. Non è un caso che ci siano attori che guadagnano 2 o 3 milioni a sera e che per anni non pagano le tasse.

5 - Proposte? Se io esisto e con me gli attori dell'Out Off, è solo per i tornaconti ministeriali, certamente non per il mercato, di fronte al quale siamo inesistenti. Non è che noi guadagniamo troppo poco, perché con il teatro funziona così... No, è che non guadagniamo proprio!

Finché non cambieranno le regole del gioco, una certa generazione, come la mia, che non è riuscita ad entrare nei meccanismi clientelari o legarsi a vari padrini, non avrà futuro. Purtroppo, anche con le nuove normative, come quelle che impediscono ad una compagnia di lavorare a cachet, i problemi non si risolvono. Basta far figurare in bilancio, alla voce «cachet», spese di promozione o altro, ed il gioco è fatto. Si cambiano i termini ma non il risultato. Ci sono troppe persone che non sono disposte a rinunciare se non allo 000,1% del proprio guadagno. Per interrompere questa catena ci vuole una sommosa che parta dal basso. Finché ci sarà qualcuno disposto a farsi sfruttare ci sarà sempre qualcuno che potrà farlo. Non credo che si possa cambiare qualcosa con la legge perché la legge la fa chi ha il potere. È solo con un cambiamento della coscienza di ognuno che si può realmente modificare lo stato delle cose. E questo, me ne rendo conto, è utopistico.

Sergio Maifredi

1 - a) Prima di stabilire se le paghe dei divi sono in Italia fra le più alte d'Europa (e comunque non ci sarebbe nulla di male, salvo quanto chiarirò qui di seguito) bisogna ricordarsi di non soffermare l'attenzione sulla paga giornaliera ma sul reddito complessivo annuo, avendo prima sottratto le elevate spese che un attore è costretto a sostenere. L'attore anche celebre in Italia è pagato «a giornata» e non ha scritte annuali, biennali o triennali come in altri Paesi d'Europa; non ha ferie pagate, gode di un solo giorno di riposo settimanale; ha una giornata lavorativa che può arrivare alle 8 ore. Nei Paesi del Nord Europa le ore di prova sono al massimo 6 con due pause di mezz'ora, due giorni di riposo alla settimana e la scrittura è garantita (free-lance a parte) per l'intero anno. Inoltre pochi teatri in Europa sottopongono gli attori alle massacranti e dispendiose tournée che sono la regola del teatro italiano.

b) I minimi sindacali sono un insulto e, insieme ai camerini di molti teatri italiani, danno bene l'idea del disprezzo di cui gode l'attore.

57 mila lire nette per 8 ore di lavoro è la paga minima. Quando si è in tournée, 140 mila lire nette al giorno comprendono paga e diaria.

70 mila (stanza singola in un albergo a due stelle) più 40 mila per due miseri pasti più 10 mila per una colazione e un caffè al pomeriggio e siamo a quota 120 mila lire al giorno per sopravvivere;

all'attore resterebbero 20 mila lire di paga al giorno, il resto va per le spese della trasferta. 20 mila lire al giorno sono 600 mila lire al mese nella migliore delle ipotesi. Sfido a trovare un altro lavoratore che in trasferta guadagni soltanto 600 mila lire al mese.

Ho visto più di una collega mantenere forzatamente la linea pasteggiando a yogurt per mesi, e più di un collega che si era già mangiato la paga dei mesi successivi anticipo dopo anticipo. I minimi sindacali in trasferta restino dunque ad eterna vergogna dei sindacalisti che li hanno approvati.

2 - Il foglio paga degli attori in una compagnia è senz'altro una delle voci spesa più consistenti; ma il cielo non voglio che vi occorra in teatro un fabbro! Mezza giornata del suo lavoro equivale a dieci giorni di paga di un giovane attore.

Ciò che veramente incide in maniera clamorosa e insensata nel bilancio di una compagnia sono le spese per sostenere le assurde tournée imposte dai parametri governativi. Queste tournée suicide sono salassi a cui si sottopongono le compagnie pur di ottenere una sovvenzione. Si va in scena, nomi di richiamo compresi, in spazi più simili a stalle che a teatri distruggendo ogni possibile risultato artistico ed entrando negli ingranaggi di una perversa politica economica dove bisogna perdere per guadagnare.

Chiarendo il discorso di cui al punto 1 sulle paghe dei divi vorrei aggiungere che la loro incidenza in un teatro privato è del tutto giustificata in quanto è un investimento da cui si spera di trarre un guadagno facendo aumentare il pubblico al botteghino. Del tutto ingiustificate sono le spese per i divi nel teatro pubblico, che non dovrebbe essere costretto ad inseguire risultati di botteghino, ma dovrebbe costruire spettacoli il cui interesse sia dato dalla novità del testo, dell'allestimento e dal buon livello professionale di tutti gli attori.

3 - La proposta mi sembra totalmente ingiusta in un regime di libero mercato dove in altri campi un illustre professionista non ha tetti massimi per le sue parcelle.

Vanno invece alzati i minimi sindacali per dare dignità ad una categoria di lavoratori che ha un potere contrattuale inesistente, essendo totalmente inutili gli scioperi nel settore dello spettacolo ed essendoci sempre un collega pronto a sostituirli in giornata.

4 - La prima modifica sostanziale alla normativa vigente sarebbe quella di riconoscere l'attore come un lavoratore dipendente e non più come un libero professionista.

Inoltre i teatri a sovvenzione pubblica dovrebbero pianificare le loro stagioni garantendo allo scrittore un contratto minimo di sei mesi.

Ma l'attore non insorge mai; in cuor suo sa che l'unica vera differenza sta in ciò che diceva Buazzelli: «O sai recità o non sai recità!» e segretamente spera di «saper recità» e che il minimo sindacale sia presto un vago ricordo.

Luigi Maria Musati

(Accademia Silvio D'Amico)

Le paghe dei nostri divi sono le più alte d'Europa? La maggioranza no. Oltre a tutto, altrove esiste una continuità di lavoro, che da noi non è garantita. Il problema esiste: ci sono paghe fuori dalla legge di mercato. E questo vale sia per i massimi che per i minimi. I minimi non garantiscono e le massime dovrebbero provare che gli attori con tre milioni al giorno, con la loro presenza consentano un incasso adeguato. Secondo me non succede. Però nessuno ha studiato la faccenda tecnicamente, le regole di impresa, l'analisi dei costi, l'indagine di mercato. Per me il teatro non è un'impresa, ma se dev'essere considerata tale, allora se ne studino i meccanismi. Le paghe, comunque, sono un elemento di un problema più generale. Per anni sono stati finanziati i profitti di molte compagnie; ciò ha significato fare lievitare i costi al di sopra di ogni possibilità di gestione reale. Paghiamo il fio di un sistema trentennale, aberrante, di sovvenzioni statali che sono servite a creare i profitti e non a sviluppare le strutture e la cultura.

Patrizia La Fonte

Il problema delle paghe attoriali ha origine proprio nella normativa vigente, che fa dell'attore un lavoratore «dimezzato»: diviso sostanzialmente in due tra il libero professionismo e l'attività dipendente. Infatti paga l'Ici ai come se avesse un suo ufficio e paga l'Iva ma non può scaricare spese di albergo, ristorante e trasporto (il trucco sì, ma solo se specificamente teatrale). Per il cabarettista poi, figura giuridica in sostanza inesistente, le cose vanno anche peggio: una normativa specifica non esiste, l'attore di cabaret dovrebbe in teoria comportarsi come se fosse una compagnia e il gestore del locale sarebbe obbligato a garantire condizioni di sicurezza edilizia pari a quelle di un grande teatro. Il 40 per cento degli introiti se ne va intanto tra partita Iva e ritenuta d'acconto e l'incentivo all'evasione fiscale cresce. Alla fine, faccia teatro o cabaret, con queste leggi per l'attore la musica è sempre quella: i minimi salariali sono talmente svantaggiosi che per molti accettare una scrittura per una tournée significa andare in perdita. O comunque lavorare gratis. Mentre i «divi» godono di diarie da capogiro (che raramente corrispondono a quelle dichiarate ufficialmente), con riflessi pessimi sulla qualità degli spettacoli, costruiti sul risparmio per «tamponare» in qualche modo l'emorragia economica da «star in cartellone». Una politica che se è comprensibile dal punto di vista di un'imprenditoria completamente privata, lo è assai meno se si considera quanto e per quanto tempo i nostri produttori siano stati sostenuti e spalleggiati dalle pubbliche istituzioni.

DIRETTORI DI TEATRO ED IMPRESARI

Luigi Lunari

(direttore Teatro Carcano)

1 - È vero che le paghe dei divi sono in Italia tra le più alte d'Europa: di contro non è vero che i minimi salariali garantiti sono minimi da fame.

2 - Dipende moltissimo dallo spettacolo, se uno spettacolo ha pochi attori o tanti. Io direi che nel bilancio globale, tenendo conto di scene, costumi e pubblicità, non incidono molto, a meno che non ci siano periodi abnormi di prove. Poi se c'è un attore che ha una paga alta, allora i piccoli attori ne fanno le spese.

3 - La proposta è sicuramente praticabile in senso tecnico. Certo se si applicano le leggi di mercato, allora si possono pagare 10 milioni al giorno al divo e minimi sindacali agli altri, però direi che in

questo caso lo Stato ha anche il dovere di non intervenire; se invece lo Stato interviene con sovvenzioni, deve anche chiedere il rispetto di un certo equilibrio nella gestione delle paghe.

Gerolamo Marzano

(impresario)

Gli attori devono venir pagati secondo quanto valgono sul mercato. Non sono mica degli impiegati. Il loro è un mestiere ad altissimo rischio, nobile, straordinario. Sono talmente rari gli attori strapagati che non mi sembra sia un problema. L'asse portante del teatro è quello privato (intendo da Valentino Orfeo, a Mario Martone, Lucio Ardenzi). Quello pubblico non rischia niente se dà 4 milioni ad un'attrice. Tanto è lo Stato che paga.

Massimo Chiesa

(produttore e direttore di un teatro privato)

1 - È vero che le paghe dei divi sono le più alte d'Europa, ma secondo me, il mercato teatrale le può sopportare perché il pubblico italiano nel 90 per cento dei casi non va a vedere uno spettacolo di prosa ma il divo, qualunque spettacolo interpreti. Quindi il divo, la sua paga se la merita. Il problema sono le paghe di attori di grande professionalità ma di scarsissima chiamata. Questi hanno delle paghe esagerate. Il paragone con le paghe europee però non si può fare. È vero che altrove le paghe sono più basse ma gli attori lavorano molto di più e quando sono disoccupati prendono i sussidi. Per quanto riguarda invece i minimi, non è vero che sono così bassi. Il problema è che chi è pagato al minimo di solito lavora solo pochi mesi all'anno.

2 - Come ho già detto incidono particolarmente per gli attori medi, ma la vera follia sono le tournée che fanno lievitare i costi.

3 - Sono convinto che la fascia da ridimensionare sia quella media.

4 - Non è adeguata perché i privati, per esempio in Francia, non hanno sovvenzioni, hanno solo delle facilitazioni. Per esempio secondo me sarebbe importante la defiscalizzazione. Ci vorrebbe un giudice super parte a valutare la qualità culturale degli spettacoli. Proposta culturale e qualità dovrebbero essere le caratteristiche da privilegiare. Insomma bisognerebbe aiutare chi ne ha bisogno e non tutto indiscriminatamente.

Cesare Ronconi

(Teatro della Valdoca)

Il problema è che da tre anni l'ex ministero non ci corrisponde alcun denaro a causa di perdite di documenti. Il materiale che la compagnia ogni anno manda è regolare e completo. Puntualmente dagli uffici romani vengono perdute carte fondamentali, il che rallenta, anzi blocca, tutto (sono stati perduti: 1 domanda, 3 consuntivi, 1 liberatoria). Tutto ciò è sgomentante, sbagliano senza batter ciglio. Non hanno un sistema computerizzato, non hanno fax, gli uffici sono cataste di cartelline e scartoffie. Questa o è malafede o mancanza di denaro. Ed in verità penso che sia la carta bianca per le raccomandazioni. È la garanzia del sottobanco cui tutti gli altri fanno riferimento. E intanto le compagnie indipendenti sono umiliate come delle bestie. Siamo sul punto di fare una vertenza o sulla soglia di interrompere il rapporto.

La paga che corrispondono alle mie attrici è di 72.000 a replica garantendo però un totale annuo di 220 giornate lavorative. È a causa del blocco sui contributi ministeriali stanno aumentando gli interessi passivi della compagnia con le banche. È ora di smetterla con i gruppi raccomandati o protetti. Di fronte a noi una paralisi burocratica totale. Mentre altri gruppi immotivatamente crescono e i loro contributi diventano iperbolici e puntuali. Per quanto riguarda la normativa previdenziale è assurdo che un attore sia protetto solo da incidenti che gli avvengono fuori dalla scena. Ci è capitato che un attore si sia infortunato durante lo spettacolo (e non per motivi di scena, bensì a causa di una malattia che già da tempo covava); ebbene non c'è stato modo di ottenere un rimborso come cassa malattia.

Gilda Biasini

(Societas Raffaello Sanzio di Cesena)

Per quanto riguarda le spese per gli attori, esse costituiscono la parte più onerosa di ogni nostra produzione, nonostante i minimi (che noi siamo comunque costretti ad applicare) siano da fame. L'attore scritturato dal momento che firma il contratto per uno spettacolo lavorerà poco e data l'irregolarità dell'impegno, sarà inibito per altre possibilità di lavoro. Anche lo stipendio dell'attore fisso e dell'organizzatore è basato sul minimo sindacale e il totale fluttua a seconda delle giornate lavorative nel mese.

D'altra parte non sarebbe comunque possibile per un gruppo come il nostro garantire una retribuzione

adeguata, data la situazione precaria che viviamo. Ci vorrebbe un sussidio dallo Stato, come avviene in alcuni Paesi europei, un sussidio che colma i periodi vuoti del lavoro. Inoltre pur essendo la paga che arriva all'attore esigua, il costo del lavoro è molto alto. E anche la pensione alla fine sarà insufficiente. La prassi è: 70.000 lire lorde al giorno e niente copertura di spese durante le prove se la sede di lavoro è fuori dalla città di residenza dell'attore (mentre durante la tournée è la compagnia a coprire le spese di tutti). La normativa conquistata riguardo alla maternità è invece avanzata rispetto agli altri Paesi. Ma ogni burocrazia previdenziale è vittima di grave inefficienza ed eventuali rimborsi spese soffrono attese lunghissime.

Giuseppe Di Leva

(direttore Ert)

1 - Sì, è anche vero. Ma il problema fondamentale è collocare determinate affermazioni nel contesto in cui vengono dette. Io, che pago gli attori, dovrei sicuramente dire che è vero; ma siccome non faccio il demagogo, dico anche che bisogna considerare tutto l'insieme. Il contrattualismo esistente in Europa è profondamente diverso da quello italiano, perché il mestiere dell'attore viene concepito come un impiego garantito 12 mesi all'anno, anche se al confronto con l'attore italiano quello europeo guadagna meno. Il secondo punto è che la maggior parte del teatro che viene fatto all'estero non è vincolato alla tournée, in Italia sì, almeno quasi tutto.

Fatte tutte queste premesse, è vero che in Italia gli attori prendono paghe non indifferenti, anche se in trasferta per esempio devono pagarsi albergo, pranzi e cene e devono anche versare le tasse sulla paga intera.

2 - Anche questo è impossibile dirlo. Ci sono casi in cui gli attori sono tutto e casi in cui gli attori sono una voce particolarmente onerosa; non c'è una regola fissa. Ogni spettacolo presenta caratteristiche particolari, può darsi che studiando tutto ci sia un denominatore comune, io non sono in grado di dirlo. È evidente poi che, al riguardo, un teatro di vivistico si differenzia da un teatro di ricerca.

3 - Credo che le cose non siano mai assolute ma vadano sempre relativizzate. L'attore che chiede 3 milioni al giorno, se porta tutte le sere a teatro un pubblico numerosissimo, costa al teatro meno di quello che ha un cachet da un milione, che magari non richiama pubblico.

In assoluto è tutto vero e tutto falso. È vero che i giovani guadagnano poco, ma è anche vero che tutti i mestieri hanno un tirocinio. Uno dei mezzi per ridimensionare le paghe sarebbe quello di applicare un'altra forma di tassazione, che consideri le spese reali e non forfettizzazioni così modeste.

Maurizio Martini

(direttore amministrativo Ravenna Teatro)

Ravenna Teatro come associazione convenzionata con il Comune e come organismo di produzione molto attivo cerca di andare incontro agli attori scritturati garantendo loro una paga maggiore rispetto al minimo previsto. Così alcuni lavorano per 150.000 lire a replica, altri per 500.000 con una garanzia di un minimo di 30 repliche. Mentre gli attori della compagnia, stipendiati assieme agli organizzatori e ai tecnici fissi, hanno un mensile che corrisponde a 85.500 lire giornaliere (poco più del minimo).

Un centro come Ravenna Teatro, che comincia ad essere abbastanza consistente ha l'obbligo di mantenere anche un vasto repertorio. Il che significa grosso costo del lavoro. Già al debutto le spese che maggiormente incidono sul bilancio dell'opera sono quelle per il costo del lavoro, alla ripresa degli spettacoli, poi, solo di quelle si parla. Costo del lavoro significa versamento di contributi per il 48 per cento della paga lorda. Ciò limita l'assunzione fissa di persone.

Il rapporto con l'ex ministero per l'anno '91/92 è stato il seguente: ad un costo del lavoro ammontante a 430 milioni circa il ministero ha corrispo-

sto un contributo totale di 205 milioni, pari, in questo caso, solo agli oneri. Per il futuro poi Ravenna Teatro, avendo ampliato la convenzione con il Comune, prevede di raddoppiare i suddetti costi. Mentre il contributo notificato per la stagione corrispondente aumenterà solo di 15.

Date le paghe dei divi è sempre più difficile realizzare una stagione teatrale che li contempi. E Ravenna Teatro, che gestisce da due anni anche la stagione di prosa del Teatro Alighieri, ne sa qualcosa.

Orazio Bobbio

(presidente del Teatro Popolare La Contrada di Trieste)

La logica della progettualità, purtroppo, è prigioniera della logica della concorrenza. Vale anche per una regione come il Friuli-Venezia Giulia dove il sistema teatrale è riuscito spesso a mostrarsi equilibrato: uno Stabile pubblico, uno Stabile privato (il nostro), uno Stabile che fa riferimento alla minoranza linguistica slovena, un centro di produzione, un circuito di distribuzione. Eppure la cultura della gestione e del mercato spinge ancora i teatri a porsi in gara, a rincorrere non il progetto, ma il titolo, il regista o l'attore di cassetta. Solo chi legge superficialmente questo fenomeno dirà che la concorrenzialità può tradursi in un servizio per il pubblico. Invece essa è un elemento altamente dissuasivo per il pubblico, perché in questo modo i teatri perdono le loro specificità, imitano modelli cinematografici e televisivi e li ripropongono tali e quali allo spettatore, che invece cerca e ama lo spettacolo dal vivo. Ma è stato sempre difficile, e oggi è addirittura improponibile, che i singoli teatri si impegnino da soli a sfuggire alle costosissime regole del mercato.

Mimma Gallina

(direttore del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia)

Si è probabilmente nel giusto quando, guardando all'Europa, si afferma che il teatro italiano rappresenta un caso anormale nel settore retributivo. Le paghe di certi attori toccano tetti altissimi. Nella media, però, ho l'impressione che l'attore italiano venga pagato meno che nel resto d'Europa. Soprattutto, viene trattato peggio.

Voglio dire che non è soltanto un problema di paghe, ma di trattamento complessivo: durata dei contratti, impostazione del rapporto di lavoro. Se l'attore non fosse costretto a lavorare comunque, se potesse contare su scritture più sicure e più lunghe nel tempo, se ad esempio avesse un'indennità di disoccupazione (come avviene in altri Paesi europei), si ridurrebbe drasticamente il numero delle compagnie inutili, quelle compagnie che si formano per ragioni di pura sopravvivenza e per accumulare borderò.

A prima vista, l'istituzione di un fondo di disoccupazione può apparire a un costo fortemente passivo per lo Stato. In realtà il numero delle compagnie da sovvenzionare diminuirebbe e il complesso dell'economia teatrale ne trarrebbe netto giovamento. Perché le retribuzioni degli attori sono una causa, ma anche un effetto dell'irrazionalità economica che è alla base del teatro italiano: contratti di pochi mesi, cast che inseguono l'attore di chiamata, teatri che si contendono un certo interprete perché «fa piazza». È il sistema che ha in sé elementi di perversione economica. Il rialzo delle paghe ne è solo un aspetto: un altro è il criterio che privilegia l'attore di spicco circondato da colleghi mediocri.

Il teatro, inoltre, non è corpo separato. Cinema e televisione giocano un ruolo importante nel rialzo retributivo. Il problema non è l'attore di momentanea chiamata, l'attore che crea il precedente di un cachet vertiginoso ma poi scompare come una meteora. Il problema è rappresentato da tanti attori di successo che si dividono fra cinema e teatro, utilizzano gli stessi criteri di ragionamento economico e subordinano la loro presenza in palcoscenico alle esigenze e ai tempi dell'industria cinema.

L'intervento dello Stato si è manifestato in una clausola della circolare più recente che non rico-

nosce ai fini del contributo ministeriale le paghe che superino il milione giornaliero. Bisognerebbe portare a conseguenze più estreme questa tendenza. Se un teatro decide di seguire le leggi di mercato, allora viva di mercato: offra pure paghe altissime ai divi, ma rinunci al contributo ministeriale.

Gli attori, infine, mancano di una politica come categoria. Ma è un dato inevitabile. Un sindacato che organizza liberi professionisti, non si fa carico dei massimi retributivi, salvaguarda i minimi e si preoccupa di certi aspetti normativi. Il sindacato insomma non organizza Gassman, e d'altra parte l'attore che lavora con il minimo è totalmente ricattabile, troppo ricattabile perché possa rivolgersi al sindacato.

Giovanni Battista

(direttore Teatro Eliseo di Roma)

Sì, forse le paghe dei nostri divi sono tra le più alte in Europa. Ma c'è una osservazione da fare, che tanto più importanti sono, tanto più sono richiesti. Il pubblico va dove c'è il richiamo del grande attore. Bisogna inoltre considerare che il teatro che si fa in Italia è itinerante, non è un teatro fisso come in Francia o in Inghilterra. E che con gli spostamenti, gli alberghi, i ristoranti, le spese aumentano. Oltre tutto i nostri attori lavorano, almeno in teatro, per un periodo che va dai 4 ai 5 mesi massimo. I minimi salariali certo, sono un po' bassi e potrebbero forse essere leggermente incrementati. Ma non è che poi gli attori meno noti prendano delle paghe trascurabili e non siano anche loro ben remunerati. Occorrerebbe adesso orientarsi verso un contenimento maggiore, capire che, data la situazione, bisogna, non dico aspirare a guadagnare meno, ma a guadagnare il giusto. E poi arrivare a fare la famosa legge sulla prosa che in 40 anni non è mai stata fatta. Poiché la normativa attuale è inadeguata e va avanti anno per anno con modifiche più o meno giuste o ingiuste.

Piero Nuti

(direttore Teatro Popolare di Roma)

Abbiamo istituito questa cattiva abitudine della circuitazione a cachet altissimi, determinata anche da ragioni politiche, che ha portato i teatri a indebitarsi fino a non poter pagare poi quelle compagnie che hanno prezzi più contenuti. La mia per esempio ha raccattato in questi anni 500 milioni di crediti che non si riesce a incassare. La colpa degli eccessi, degli sperperi folli, non è tuttavia di Ronconi che spende sette miliardi, ma degli organi, compresi i sindacati, che sono preposti al controllo e che in definitiva hanno autorizzato la spesa. E poi da noi non è come a Londra o Parigi, dove uno spettacolo resta in cartellone per settimane e anche più. Noi ci spostiamo da una città all'altra spesso per pochi giorni, senza riuscire a programmare uno spettacolo per sette o otto mesi, come avveniva fino a qualche anno fa. Quindi non si tratta tanto delle paghe degli attori, anche se poi ci sono degli eccessi, come Mastroianni per la *Pianola meccanica* o adesso la Melato, che pare che vada a Genova a 4 milioni al giorno. Ma anche qui bisogna vedere. Certo, se è vero, va condannato. Però io credo che ci siano degli equivoci. Non sono i grossi cachet a rovinare il teatro, ma la mancanza di coraggio. Fino a un certo punto il pubblico rincorre gli attori di grandissimo richiamo che, tra l'altro, pare che non ci siano più. E se gli dai delle cose buone viene a teatro. Come cooperativa, noi paghiamo cifre molto basse e il problema principale per noi non è l'allestimento né il foglio paga. Il nostro vero handicap è la distribuzione, sono le battaglie che gli Stabili si combattono ormai a colpi di Tir per il trasporto delle scenografie. E la mancanza di liquidità, perché alberghi e ristoranti vanno pagati subito e non possiamo farlo con questa follia dei crediti accumulati che non si riescono a incassare o con le sovvenzioni, di cui la burocrazia e gli oneri sociali ci costringono a restituire circa il 75 per cento. Ed è vergognoso che ancora dopo tanti anni il teatro sia un mercato allo sbando, senza una legge che garantisca ed esalti questa professione. Per

cui noi siamo privi di ogni protezione, come dei poveri mentecatti in balia di assessori e politici. È un mestiere stupendo, di cui la gente ha bisogno, ma è stato considerato fino a poco tempo fa una conca di voti. E questo è folle.

Renato Giordano

(direttore Teatro Tordinona)

Che le paghe dei nostri divi siano tra le più alte d'Europa, corrisponde a verità. Ma non bisogna demonizzare poi troppo il discorso, come sempre avviene. Intanto bisogna fare un forte distinguo fra il teatro pubblico, che utilizzando denari dello Stato, deve avere secondo me un'azione moralizzatrice, e il teatro privato, libero di pagare un attore due milioni al giorno, se questo poi gli dà un rientro adeguato.

Certo siamo in un periodo di crisi e, anche se per principio non mi piacciono le crociate moralizzatrici, penso che sarebbe giusto andarci a calmierare un pochino la situazione. Come sta facendo il Teatro di Roma, che per il prossimo cartellone ha stabilito un tetto retributivo calmierato anche per le regie e per gli attori molto noti.

L'errore, se di errore si vuole parlare, è che sono state date ultimamente delle paghe molto alte anche a non verissimi primi attori. In realtà si è gonfiato un po' il meccanismo teatrale, giocando tutto al rialzo, come è avvenuto anche in altri campi. Bisogna allora cercare di rientrare in un discorso di logica sana. E, visto che stanno cambiando per tutti le regole del gioco, va assolutamente creato, a mio avviso, un tetto preciso per tutte quante le strutture sovvenzionate, sia pubbliche che private. Poiché chi utilizza denaro dello Stato è giusto che faccia quadrare i bilanci. Per quanto riguarda i minimi sindacali, sono effettivamente molto bassi. Ma devono esserlo e non è un paradosso. Perché alzarli comporta in percentuale un aumento altissimo degli oneri sociali che molte compagnie piccole, autogestite, non potrebbero sobbarcarsi. Si potrebbe al limite alzare la diaria.

Quanto al sistema previdenziale, ne andrebbero secondo me rivisti i parametri per una maggiore equità, rapportando il livello pensionistico non soltanto alle paghe medie raggiunte, come avviene attualmente, ma anche al numero di giornate di lavoro effettivo.

Maria Grazia Agricola

(direttore organizzativo Teatro Settimo)

1 - Lavorando in un centro teatrale di sperimentazione e ricerca posso confermare che esistono notevoli distanze e sperequazioni tra le retribuzioni di attori molto bravi, ma che lavorano nel cosiddetto teatro d'arte ed invece gli attori che lavorano nel teatro commerciale e privato.

2 - Per quanto riguarda un centro di sperimentazione l'incidenza delle retribuzioni indirette e dirette supera sicuramente il 50 per cento.

3 - Sicuramente mi pare giusto restringere la forbice retributiva, mi sembra invece meno praticabile perché il teatro sempre di più tenta di collocarsi sul cinema dando risposte di consumo al pubblico restringendo così lo spazio del lavoro artigianale e professionale di cui il vero teatro invece vive.

4 - Nel teatro italiano la normativa relativa le retribuzioni degli attori è collegata inevitabilmente alle normative governative ed ai relativi finanziamenti suddivisi per categorie (stabili pubblici-privati, centri di sperimentazione e ricerca etc.).

Dario Beccaria

(direttore esecutivo Teatro Stabile di Torino)

1 - Tutte le inchieste sull'argomento confermano che la media delle retribuzioni, nel settore prosa, è inferiore negli altri Paesi europei, a quella italiana. È diverso però anche il sistema teatrale, per cui negli altri Paesi europei un attore ha un lavoro garantito, essendo le compagnie stabili come cast artistico-organizzativo. Inoltre, in nessun altro Paese vige, come da noi, la consuetudine del teatro di giro con relativi costi e disagi.

2 - Per quanto riguarda una produzione-tipo del Teatro Stabile di Torino, la percentuale dei contratti di scrittura degli attori si aggira attorno al 25-30 per cento del costo complessivo.

3 - Sì.

4 - Le norme contrattuali previste dal Contratto nazionale sono soddisfacenti, ma, non stabilendo dei limiti massimi, lasciano spazio alla libera contrattazione. Appare interessante la circolare ministeriale che intende «premiare» le imprese teatrali pubbliche, che rispettino il limite massimo giornaliero di 1 milione.

Luigi Sardiello

(consigliere di amministrazione Cooperativa «Candido '90»)

Oggi i minimi sindacali sono di 75 mila lire al giorno, più 110 mila di diaria (quando la compagnia lavora oltre i 200 chilometri dalla sede sociale), a fronte di paghe da divi che superano il milione, e anche il milione e mezzo. Una politica culturale che incentiva il «nome» a danno del prodotto complessivo. Per i piccoli gruppi come «Candido '90» del resto, l'incidenza delle paghe degli attori è decisamente irrisoria se paragonata alle spese che l'ex-ministero dello Spettacolo imponeva a consuntivo per il riconoscimento della compagnia e per il suo sovvenzionamento: oneri contributivi, borderò, costi di allestimento. Tanto più che le spese per le paghe sono spesso abbattute con forme più o meno velate di «finanziamento infruttifero» da parte dei soci, vale a dire con veri e propri investimenti sulla forza lavoro senza alcun riconoscimento economico per l'attività svolta.

Marco Bernardi

(direttore artistico Teatro Stabile di Bolzano)

Sistema teatrale nel suo complesso e durata dei contratti. Questi i due veri macigni che gravano tragicamente sul problema paghe e sull'intera macchina degli spettacoli italiani. Nessun repertorio, scritture di 3-5 mesi al massimo su cui l'attore deve vivere tutto l'anno (e fanno quindi di una paga apparentemente alta una retribuzione appena sufficiente e di uno stipendio di 250 mila lire al giorno un salario da fame), decine e decine di titoli pensati per una sola tournée: ecco le piaghe di un teatro costretto a pagare i suoi buoni attori almeno 500 mila lire, un milione al giorno perché non sa impiegarli per 12 mesi consecutivi. Costi che su uno Stabile come quello di Bolzano gravano, sotto la voce tecnici e attori, con un peso che arriva al 40 per cento del bilancio complessivo, conquistando la pole position tra le uscite del libro contabile. E su questo quadro spiccano le urgenze contrastanti di abbassare i costi dei teatri stabili da un lato e assicurare la sopravvivenza degli attori dall'altro. I rimedi? Almeno quattro: un salario minimo di disoccupazione (30-40 mila lire al giorno) che copra i mesi morti di non-lavoro forzato consentendo di «alleggerire» le paghe più alte dei periodi di attività; una normativa che obblighi, o almeno stimoli tutte le compagnie pubbliche e private a fare contratti più lunghi (2-3 anni) e meno «ricchi» (ma più «sicuri») e a impiegare gli stessi attori per più produzioni, rendendoli perciò meno «girovaghi»; un contenimento deciso delle produzioni che adegui l'offerta (adesso eccessiva) alla domanda. Da non escludere tra l'altro neppure una più attenta e severa regolamentazione dell'accesso alla professione.

Il Dossier sulle retribuzioni degli attori è stato coordinato da Fabio Battistini e Claudia Cannella con la collaborazione di Claudia Pampinella, Livia Grossi, Valeria Panizza, Valeria Carraroli, Laura Sicignano, Cristina Argenti, Antonella Melilli, Franco Garnerò, Roberto Canziani e Cristina Ventrucci.

I SINDACATI DELLO SPETTACOLO SULLA POLEMICA

COMPENSI MILIONARI: LA CIMA DI UN ICEBERG

L'incertezza economica è la regola per la maggioranza degli attori - Lo scandalo del minimo sindacale a 75 mila lire e le resistenze delle grandi compagnie, degli ambienti ministeriali e dell'Agis - Il disordine legislativo penalizza il teatro giovane - Le proposte di Barbona, Piombo e Rudiglio.

La crisi tanto declamata del teatro italiano sembra dunque non investire tutti. Non colpisce, certo, quel manipolo di trenta star che si permette ingaggi seriali multimilionari. Un gruppo di eletti, che grazie a doti particolari e al fascino che il loro nome suscita, firma contratti a sei zeri. Qualcuno ha gridato allo scandalo, specie, poi, in un momento in cui i «tagli» sono protagonisti indiscussi della stagione teatrale. E però, andando a vedere come stanno le cose, si scopre che tanto scandalo gli ingaggi plurimilionari non lo suscitano: «È chiaro che in un sistema di libero mercato un professionista – afferma Rudiglio, della Uil-Sic – ha la possibilità di stabilire e di chiedere compensi anche elevati, sta poi alla produzione o alla regia decidere cosa fare; scandalosi, semmai sono i minimi contrattuali, con cui la maggior parte dei lavoratori dello spettacolo è retribuita». Approfondisce l'argomento il coordinatore nazionale degli attori della Fis-Cisl, Romolo Barbona: «Se un'impresa si permette di pagare compensi milionari ad un solo attore, affari suoi: certo è, però, che non deve essere lo Stato a pagare, per coprire eventuali successivi deficit, con i soldi dei contribuenti. Inoltre, dobbiamo ricordare che al di là della trentina di attori in Italia che, come Mariangela Melato, possono chiedere i quattro milioni a sera, gli altri ricevono paghe medie, dalle trecento alle ottocento mila lire, oppure – ed è la maggioranza – paghe ai minimi salariali, dalle settantacinque alle trecento mila lire. Allora è questo il vero problema. Quindi – continua Barbona – premesso che lo Stato non deve intervenire nei deficit d'impresa, le imprese possono anche rischiare con i giovani nuovi interpreti, come ha già fatto il cinema italiano, ed educare la gente all'antidivismo, e cioè a non accorrere a teatro solo per il grosso nome».

I giovani, dunque; con conseguente abbassamento di costi. «Certo – conferma Sandro Piombo, segretario del Sindacato Attori italiani della Filis-Cgil – abbiamo bisogno di una politica per il teatro, e quindi per le paghe degli attori, che sia maggiormente svincolata dalle leggi di mercato. La vera esigenza è quella di una reale politica statale e ministeriale; è quasi inutile ripetere che da

troppi anni aspettiamo una legge sul teatro che possa mettere fine a queste incredibili disparità».

Sindacati, dunque, che pur nell'imbarazzo di dover contrastare, in alcuni casi, gli interessi del manipolo privilegiato di ricchi e famosi iscritti, non esitano a prendere le parti delle nuove leve: «Con grande fatica – ricorda Piombo – abbiamo fissato il minimo nazionale a 75.000 lire lorde, cifre irrisorie; ma ci siamo scontrati con resistenze da parte dell'Agis, delle grandi compagnie e del ministero, con una politica che massacrava il teatro povero e giovane, colpito da circolari autoritarie. Puntiamo la nostra attenzione sul costo del lavoro, facciamo una legge ad hoc e risolveremo anche i problemi dei compensi elevati». Rincarare la dose Barbona: «Stante la situazione deficitaria del nostro teatro nel dopo referendum, con i blocchi di spesa, con i sospesi delle stagioni passate, addirittura del '91-92, le conseguenze sui lavoratori sono terribili. Quindi dobbiamo considerare la massa dei lavoratori che sopravvivono con paghe normali, dalle 50 alle 70 mila nette al giorno, con problemi per i periodi di scrittura, sempre più ridotti, e non i pochi privilegiati. Lo scandalo esiste quando questi compensi vengono pagati dallo Stato, troppo spesso assente sul problema delle paghe medie e piccole. È ora che l'attore venga considerato lavoratore subordinato, nella misura in cui viene scritturato da imprese che lo assumono con un rapporto regolato dal contratto nazionale di lavoro. Ci sono sentenze della Corte di Cassazione che lo affermano e quindi dobbiamo agire in questo senso: la maggior parte dei lavoratori non raggiunge i 32 milioni annui, minimo di reddito della minimun tax, e quindi è stata costretta a cancellare la propria partita Iva ed ora, per la rigidità di alcune imprese come la Rai, corre il rischio di non lavorare. Se lo Stato non prende provvedimenti immediati la situazione diventerà insostenibile. Sono troppi anni che, a settembre, il teatro italiano apre la propria attività al buio: ora non possiamo più permettercelo». Dunque, i compensi milionari sono solo la cima splendente di un iceberg del tutto instabile, dove l'incertezza economica è la regola. Finanziamenti, compensi, crediti, rapporti con le

banche sempre più difficili, necessitano un nuovo assetto che dia maggiori certezze ai lavoratori e alle imprese. Trovare il giusto equilibrio tra cultura e operazioni commerciali, tra legge del botteghino e rischio, tra la certezza del grosso nome e l'avventura dell'esordiente, tra l'*evergreen* e la sperimentazione: scelte difficili, certo, ma che valgono l'esistenza stessa del teatro italiano. A.P.

CRONACHE

Progetto *Macbeth* dal testo alla scena

Il progetto «Macbeth, dal testo alla scena» organizzato il marzo scorso a Ferrara da Mariangela Tempera, docente di Lingua e Letteratura inglese dell'Università di Ferrara e direttrice del Centro per lo studio e la didattica del Teatro shakespeariano, ha offerto a tanti giovani studenti la possibilità di portare in scena nella cittadina emiliana i propri Macbeth.

Lo spazio mi permette di segnalare brevemente soltanto alcune delle rappresentazioni, come ad esempio l'interpretazione in chiave musicale e danzata della scena delle streghe a cura del liceo Voltaire, o la rilettura del Macbeth di Testori da parte del liceo A. Roiti e Motivi dal Macbeth, per la regia di Anna Chiappini, in cui vengono messi in risalto la violenza e le brutalità della guerra.

All'incontro hanno inoltre preso parte tre gruppi universitari: «La Gladiola» dell'Università di Arezzo, che ha presentato un laboratorio teatrale dal titolo Lady Macbeth; frammenti di una tragedia, per la regia di Laura Caretti, riscrivendo in flashback la tragedia con gli occhi di Lady Macbeth; il gruppo dell'Università Statale di Milano ha invece portato sulla scena tre diverse traduzioni italiane, e una riscrittura – sempre in italiano – della scena iniziale delle streghe e del monologo del pugnale come momento conclusivo di un seminario (coordinato da Cristina Cavecchi e dalla sottoscritta) di ricerca teorica e prassi teatrale sulla traduzione del testo teatrale. In fine a conclusione dei lavori, il gruppo inglese dell'Università di Exeter ha presentato un originale Macbeth, per la regia di John Rudkin. Maggie Rose

È DA RIVEDERE IL RAPPORTO TRA COMPENSO E VALORE

PAGHE D'ORO ALLE STAR O AI VERI GRANDI ATTORI?

Il Contratto collettivo di lavoro ha introdotto una serie di garanzie irrinunciabili, ma la professione non può essere racchiusa in schemi - Sono questioni aperte i minimi salariali, i compensi medi e quelli «gonfiati» dal mercato, nonché la preoccupante riduzione della durata delle programmazioni.

NUCCIO MESSINA

Il Tribunale di Angers con sentenza 13 maggio 1868 dichiarò valida una clausola contrattuale di scrittura teatrale che attribuiva all'artista, come ricompensa parziale per l'opera prestata, la proprietà di costumi, monili e accessori forniti dall'impresa per i personaggi che egli aveva interpretato. Accenniamo a tale decisione del magistrato per indicare uno dei tanti fattori che hanno resa anomala – e conseguentemente delicata – l'amministrazione del lavoro teatrale, in particolare per ciò che concerne i rapporti economici con gli attori, i contratti di scrittura e la loro formazione ed applicazione. In tal senso, gran peso hanno sempre avuto e devono avere tuttora, nella valutazione dell'ammontare dei compensi, la durata della scrittura, la qualità e il rango dell'attore che s'intende scritturare, il valore della parte (personaggio) che si deve assegnare. È sempre esistito un codice etico rapportato anche agli usi e alle consuetudini, che in teatro sono tipici e originali rispetto ad ogni altra attività lavorativa, ma sino ad epoca recente è mancato un codice scritto per i rapporti tra imprese e scritturati: la mancanza di regole certe è stata la causa essenziale della invalsa confusione nella determinazione del compenso richiesto dall'attore o offerto dall'impresa.

Tale codice, giunto con fatica negli anni '60 (nota 1) e rinnovato periodicamente a scadenze prefissate, è il Contratto collettivo nazionale di lavoro, oggi riguardante non solo gli attori e i tecnici, ma anche i ballerini, i musicisti e i cantanti impegnati con compagnie teatrali di prosa.

Si tratta di un documento di sufficiente completezza che ha raggiunto due obiettivi primari: la creazione di istituti normativi tendenti a dare nuova dignità alla professione del Teatro (orari di lavoro, riposi, diarie, tutele ecc.) e la determinazione di rapporti moderni e maturi tra le imprese e i prestatori d'opera.

E non ci riferiamo tanto alle garanzie che deve pur avere un lavoratore (dipendente?) non ammesso al controllo dell'amministrazione né alla partecipazione alle scelte e ai

rischi d'impresa, poichè già agli albori del XIX secolo si rispettavano formalità e certezze nella stesura dei contratti di scrittura, nell'assicurazione degli obblighi economici contratti, nelle prescrizioni di comportamento e di esecuzione del lavoro, come ci dice con lodevole pignoleria un aureo libretto di consigli alle aziende teatrali edito a Milano nel 1823 a firma di tal Giovanni Valle. Abbiamo fatto questa premessa per stabilire che non possono esservi dubbi sui tanti motivi storici che hanno resa molto soggettiva la determinazione della «mercede» e dei suoi annessi; ancor oggi la sezione economica del Contratto nazionale non può che limitarsi a indicare i compensi giornalieri minimi e le diarie, siano esse in foglio paga o a pie' di lista a copertura di spese vive per alberghi e ristoranti.

Converrà altra volta tornare sul tema degli accordi nazionali e individuali per scandagliarne caratteristiche, priorità e vantaggi.

Limitandoci al tema specifico del compenso individuale dell'attore di prosa, ci pare utile indicare una sorta di graduatoria qualitativa delle parti di interpretazione scenica:

- parti protagonistiche e coprotagonistiche, per le quali, oltretutto sull'evidente e necessaria bravura degli interpreti, l'impresa può puntare anche sulla cosiddetta «chiamata», cioè sulla possibilità che ha l'attore di attrarre l'interesse del pubblico con il proprio prestigio e con la notorietà acquisita;
- personaggi di rilievo, che devono essere interpretati da attori di sicuro mestiere, con garanzie di buona aderenza ai personaggi e al valore generale dello spettacolo e di confronto adeguato con i protagonisti;
- parti utili per qualità ed importanza;
- parti secondarie o di contorno.

Ma la scelta degli attori e la conseguente trattativa non possono essere tutte racchiuse in schemi preordinati e aridi; molto dipende dalla virtù dell'azienda, dall'autorità e dall'intuito dell'eventuale direttore artistico o dalle esigenze del regista, poichè una buona distribuzione delle parti e una compagnia di alto livello artistico concorrono in massima parte ad assicurare l'esito favorevole

dello spettacolo.

Nel corso di un recente dibattito sul compenso ragguardevole chiesto ed ottenuto da una nota attrice, qualcuno ha scaricato sui compensi medi il peso degli alti costi di gestione giornaliera degli spettacoli. Considerazione giusta – e forse ovvia – che non tiene conto, tuttavia, di alcuni fattori naturali concorrenti alla lievitazione delle richieste economiche degli attori di intervento medio, che sanno di essere utili alla formazione di una buona distribuzione delle parti: la carriera brillante, anche se non da «ditta capocomicale»; la lunga militanza in una professione scomoda per il suo carattere itinerante; le proposte che l'attore ha da altre imprese; la durata delle scritture che si è di molto accorciata nelle ultime stagioni; il calendario degli impegni delle compagnie e degli stessi attori, che spesso riduce la possibilità di coordinare i periodi di lavoro, provocando zone temporali di forzata inoperosità.

Non è qui il caso di sbandierare certi dati – pur veri – che la categoria esibisce per una inutile ed anche dannosa difesa corporativistica. Come quello della media nazionale dei periodi di lavoro, che risulta essere di venti giorni all'anno ad attore se rapportata a tutti gli iscritti al collocamento.

È facile rispondere: molti tra gli iscritti al collocamento avrebbero dovuto essere respinti, se il collocamento funzionasse con i dovuti controlli; altri sono dei «non attori», dovrebbero fare altri mestieri e non è colpa delle imprese (che non sono istituti di assistenza) se essi hanno scelto la professione artistica a seguito di informazioni, spinte, aspirazioni e ambizioni sbagliate; la presunzione che il lavoro dell'attore sia facile, remunerativo e sempre divertente; il rifiuto di insegnamenti seri, di una cosciente e metodica e dura preparazione al mestiere e la mancanza di umiltà per un adeguato periodo di tirocinio.

Ci sono anche, ovviamente, indicazioni preoccupanti: la già citata e sempre più praticata riduzione della durata di programmazione degli spettacoli a causa dei costi di gestione quotidiana e della crisi distributiva; la

ATTORI: LA NORMATIVA ENPALS

Pensionati a rischio o evasori per forza?

Il caso di Salvo Randone, al quale, poco prima della morte, fu riconosciuto il sussidio previsto dalla legge Bacchelli per coloro che hanno illustrato l'Italia nelle arti e nella letteratura, fece scalpore poichè si scoprì che il grande e celebre attore, dopo una vita intera di intensa attività artistica, percepiva una pensione di importo risibile.

E ciò portò alla luce l'involo malcostume del teatro nostrano di non denunciare, ai fini contributivi e fiscali, tutto il compenso percepito dagli attori; scelta di rischio delle imprese confortata dal consenso degli attori stessi e da scarsi controlli degli enti previdenziali. Si tratta, è chiaro, di una scelta di poveri, indotti ad inventare meccanismi anche irregolari per ottenere il massimo reddito netto dal poco denaro di cui dispongono. Ma è una scelta duramente penalizzante per quegli attori che hanno la fortuna di raggiungere l'età pensionabile.

L'esame dei documenti di agibilità che l'Enpals (Ente nazionale di previdenza e assistenza per i lavoratori dello spettacolo) rilascia alle aziende teatrali offre sorprese e notizie inquietanti. Tali documenti riportano, per ogni impresa, l'elenco degli scritturati e i compensi giornalieri da essi percepiti: in sostanza, si tratta della denuncia del foglio paga della compagnia.

Orbene, attori «in ditta» capocomicale e protagonisti di spicco, quelli, per intenderci, che hanno diritto a compensi superiori (o vicini) al milione e il cui compenso innesca periodicamente polemiche perchè supera anche di due o tre volte tale cifra, appaiono negli elenchi di agibilità dell'Enpals con paghe giornaliere comprese tra le 250 e le 400 mila lire. Solo i teatri pubblici hanno scelto – per loro stessa natura – la denuncia delle retribuzioni integrali, mentre da poco alcune imprese private si stanno adeguando ad un regime di corretta ed onesta segnalazione dei compensi reali degli attori a seguito di disposizioni ministeriali che rapportano gli aiuti economici dello Stato all'ammontare degli oneri assicurativi.

Un esempio concreto accaduto a chi scrive. Recentemente una giovane attrice, conduttrice televisiva, ha chiesto ad un teatro pubblico un compenso giornaliero di 800 mila lire nette; tale compenso poteva anche considerarsi equo, ma la trattativa non ebbe seguito per motivi artistici. Il contratto di scrittura sottoscritto dall'attrice nello stesso periodo con un'impresa privata (di quelle «per una sola stagione») avrebbe dovuto indicare tale cifra o altra dello stesso livello. Invece la paga giornaliera dell'attrice figurava nel permesso Enpals al minimo retributivo imposto dal Contratto nazionale (a quell'epoca poco meno di 60 mila lire). Ergo: denuncia disonesta, ma anche pensione a rischio. E l'Enpals nei suoi controlli non immagina che una retribuzione così palesemente sconveniente per un'attrice piuttosto nota e richiesta possa nascondere il trucco e sia degna di verifica? N.M.

scelta, sempre più praticata, di testi a limitata distribuzione di parti (dove sono ormai i trentasei attori del nostro shakespeareano *Riccardo III* del 1968?), quando addirittura non si arriva a produzioni di commedie e drammi a due personaggi oppure, caso estremo, di monologhi.

Delle paghe minime indicate dal Contratto nazionale non ci si deve inquietare troppo. Sono dovute alle inevitabili e aspre trattative tra associazioni imprenditoriali e rappresentanze sindacali, ma costituiscono più che altro un punto di riferimento per il contenimento delle altre paghe, quelle in libera trattativa. Per chi entra nella professione le paghe minime sono utili e consigliabili: un po' di gavetta non fa male (a noi ha fatto molto bene) e chi non riesce ad avere scatti economici dopo qualche tempo dovrebbe preoccuparsi del livello di qualità delle prestazioni artistiche che è in grado di offrire, oltretutto della propria sfortuna.

È vero che i compensi alti, quelli in cima alla piramide, sono stati a volte sproporzionati. Chi se ne è indignato, non sempre ha avuto torto. I teatri stabili pubblici tentarono, una ventina d'anni fa, di stabilire un calmier; e ci riuscirono per un periodo anche lungo, salvo le solite furbate di chi criticava i colleghi e poi versava ai suoi attori compensi sotto banco ammessi in un tipo di amministrazione svincolata, all'epoca, da controlli rigidi. Il teatro commerciale – anche quando ha intenzioni di servizio culturale – deve tener conto della «chiamata», ossia della spinta che l'attore in ditta può dare per aumentare gli spettatori e le entrate del botteghino, si usa, tuttavia, sostenere che l'attore in ditta

deve «guadagnare» – facendo vendere più biglietti – la quota di compenso che supera un limite massimo ragionevole e che distingue tale suo compenso da quelli della media contrattuale vigente.

Ciò avviene spesso, ma è importante rilevare soprattutto che l'alta mercede assegnata all'attore «in ditta» per la sua notorietà dovrebbe coincidere – nelle intenzioni e nella pratica teatrale – con il riconoscimento di un primato di qualità e di resa artistica. Oggi, purtroppo, questa opportunità per il teatro drammatico di dimostrare che l'attenzione del pubblico per l'immagine dell'attore è premiata dal livello di recitazione che egli offre, viene inquinata da scelte imprenditoriali di pura ispirazione televisiva fatte anche nel pollaio della peggiore facciata e dei peggiori programmi del piccolo schermo. Di qui la denuncia del rapporto sbagliato tra compenso e valore, mentre il Teatro con la T maiuscola ha sempre inteso ri-compensare – come qualcuno ha detto – non la star, ma il grande attore o la grande attrice.

Il limite invalicabile oltre il quale la giusta mercede induce a parole di condanna e a giudizi di vergogna è difficilmente identificabile; lo può segnare la saggezza, virtù di pochi eletti.

Anche perchè, come dicevamo in apertura, i grandi interpreti del passato potevano contare su varie componenti del compenso non ricalcolabili: la base contrattuale, il dono del vestiario e dei suoi accessori fatti confezionare dall'impresa, le serate d'onore o «beneficarie» e le mezze serate (nota 2), regalie o ricompense concesse «a titolo grazioso» (Tribunale della Senna, 24/5/1887).

Anche se vorremmo che un teatro come quello d'oggi, in grosse difficoltà economiche, sapesse produrre compagnie di complesso o indurre i suoi chierici celebranti ad una proficua moderazione nelle richieste economiche, non guasta ricordare la risposta indirizzata dal grande Gustavo Salvini allo zar di Russia che considerava il cachet per una recita a corte dell'attore più alto del valore del suo miglior destriero: «Dite allo zar di far recitare il suo cavallo». □

Nota 1 – Un primo accordo di 29 articoli fu siglato il 21 maggio 1952, ma le trattative con la base iniziarono negli anni '60 con la nascita della Società attori italiani, ora Sindacato.

Nota 2 – Come accessorio alle mercedi fisse, gli artisti drammatici avevano di frequente diritto al ricavato di una o più rappresentazioni date nel corso della stagione teatrale; la «serata intera» concedeva all'attore ogni provento, nessuno eccettuato (anche se usi locali avessero stabilito diversamente), escluse solo le spese serali. Ma il Rosmini (*Legislazione e giurisprudenza nei teatri*) considerava esclusi dalla pretesa dell'attore i posti (scanni, palchi, ecc.) locati precedentemente all'apertura del botteghino. Nella «serata a metà» l'attore divideva a metà con l'impresa il prodotto della rappresentazione, dedotte le spese: non calcolando fra esse le spese generali pagate a stagione (Cassazione di Parigi, 28 novembre 1856). I doni in monete e in oggetti fatti agli artisti durante queste serate («posti nel bacile») non potevano essere classificati tra i proventi e, quindi, su di essi l'impresa non aveva alcun diritto di partecipazione. Per le serate franche di spese l'impresa doveva accollarsi tutte le spese serali (personale e affitti) e quelle della stagione, rimanendo a carico dell'attore festeggiato i manifesti, il vestiario nuovo, le mance, l'invio degli inviti, ecc..

CRONACHE

MILANO - Si è svolta in aprile la 7ª edizione di «Avventura in Europa», la rassegna internazionale di teatro ragazzi e giovani organizzata da Fontanateatro con il patrocinio del Comune di Milano. I tagli ai finanziamenti destinati alla cultura si sono fatti sentire anche nell'ambito del teatro ragazzi e la manifestazione di quest'anno si è svolta in forma ridotta ospitando tre soli spettacoli provenienti dalla ex Jugoslavia, dal Belgio e dalla Spagna. Pochi ma buoni e destinati, con repliche in orario serale anche a un pubblico adulto.

Il Teatar & TB di Zagabria ha presentato Hamlet, una divertente rilettura di Shakespeare filtrato da Stoppard, ad opera di Zlatko Bourek che, in poco più di mezz'ora, ha messo in scena le vicende del principe di Danimarca. I personaggi erano interpretati da pupazzi dai tratti caricaturali ai quali gli attori, seduti su trabiccoli a quattro ruote, prestavano gambe e braccia. Di Shakespeare, ridotto a scheletro, non mancava nulla, ma forse l'ironica schematizzazione è risultata efficace soprattutto per chi, conoscendo già il testo originale, si è trovato in grado di gustare il rapidissimo susseguirsi di battaglie, amori e dissidi sostenuti da una vena dissacrante che non decade mai nella parodia gratuita.

Notre Dame de Paris del Theatre Loyal du Trac di Bruxelles ha proposto un altro modo di smontare un classico: un atipico conferenziere vuole togliere Victor Hugo dal suo piedistallo e dimostrare che era un autore comico, un inventore del fumetto ante litteram. Infine, a chiudere la rassegna, Esperando lunes dello spagnolo Carlos Alsinà ha affrontato il tema del rapporto tra generazioni mettendo in scena la storia di un vecchio e di un bambino che riescono a comunicare solo raccontandosi bugie. Claudia Cannella

SPLENDORI E MISERIE DELLA VITA D'ATTORE

LE PAGHE DI FAME DI SALVINI E DELLA DUSE

Dagli squattrinati nomadi del Teatro comico di Goldoni alle pensioncine con uso di cucina di Tofano, una storia di sacrifici affrontati anche da mattatori e dive ai loro inizi - La morte nell'indigenza di Emanuel, le fette di cocomero di Salvini per calmare l'appetito e i pagamenti degli ingressi in natura.

GIOVANNI CALENDOLI

Quale profitto traevano dal loro lavoro gli attori italiani nei tempi andati? È impossibile dimostrarlo mediante statistiche sia pure approssimative, ma non è difficile immaginarlo con l'ausilio di qualche testimonianza fra le tante, dirette o indirette, che rimangono di età nelle quali non si avevano ancora né le vertenze sindacali né i contratti collettivi di categoria né le sovvenzioni statali.

Carlo Goldoni in una sua opera, *Il teatro comico*, che rispecchia fedelmente la realtà del tempo ed ha perciò un valore documentario, fa dire a Orazio, attore e capocomico, queste parole: «...Se vi è nessuno che abbia bisogno dell'economia, il recitante delle commedie dovrebbe esser quegli; perché essendo l'arte comica soggetta a infinite peripezie, l'utile è sempre incerto, e le disgrazie succedono facilmente».

E quale sia l'unico modo per superare le difficoltà imprevedute lo spiega un'attrice, Vittoria, che riveste il ruolo di servetta: «...I commedianti, quando non hanno denari, vendono e impegnano per star allegri». Ed Anselmo, che è il Brighella della compagnia, aggiunge: «Ghe n'è de quei che i è pieni de cucche (cioè di debiti), e i va intrepidi come paladini».

Alla metà del Settecento, quando il Goldoni scriveva, la professione del teatro, pur divenendo sotto altri aspetti l'oggetto di una vera e propria impresa, non garantiva dunque un'esistenza tranquilla dal punto di vista economico. Questa situazione, che gli attori generalmente affrontavano con un coraggio intrepido alimentato dalla passione per l'arte, si è protratta con variazioni non profonde per tutto l'Ottocento e oltre.

In un interessante libro di memorie (*Storie e storielle del teatro di prosa*, Milano, 1926, pag. 22), l'attore Achille Vitti schizza questo esaltante ed al tempo stesso agghiacciante profilo di un grande maestro della scena: «Dal 1880, quando egli conquistatosi fama ed autorità, cominciò ad essere capocomico, le sue compagnie erano una scuola d'arte. Riformatore per la disciplina, lo zelo, la diligenza che egli esigeva da se stesso prima e dai suoi attori poi. Rigido, severo, esercitava l'arte come una missione e le sue prove erano lezioni ed egli parlava da una cattedra. È morto giovane, a 55 anni di polmonite, povero, in una stanza dell'Ospedale Mauriziano...».

Questo maestro, deceduto a Torino l'8 agosto 1902, del quale parla con devozione di discepolo il Vitti, era Giovanni Emanuel che, reduce da un giro di recite all'estero, spirava sognando di costituire in Italia una compagnia stabile.



temente alle parti affidate, e seguendo esattamente le prescrizioni del direttore. A portarsi in tutte le città che gli verranno dal direttore designate. Ad assistere alle prove tutte intere, non ad una sola parte di esse. A supplire per qualunque artista malato. Avrà la compiacenza di obbligarsi anche per comparire in scena senza parlare quando le produzioni richiedono molte persone decorose nel comportamento».

SALVINI FIGURANTE

Poco più di mezzo secolo prima, nel 1843, un altro grande, Tommaso Salvini, iniziava la sua carriera artistica, entrando al seguito del padre Giuseppe nella compagnia di Gustavo Modena. Dalla lettera di impegno risulta quale era l'unica ricompensa accordata per l'intera stagione dalla Pasqua del 1843 al Carnevale del 1844: «In concambio dell'opera sua e del figlio m'obbligo di pagarle i viaggi ad ambedue, e il trasporto de' suoi effetti di vestiario teatrale e civile. Più 3.000 (tremila lire austriache) per tutto il tempo come sopra espresso, pagabili in settimanali rate, monete al corso di piazza. Più lire austriache 400 (quattrocento) al suo arrivo alla prima piazza. Nei casi di sospensione di spettacoli per forza maggiore, l'onorario cessa in proporzione dei giorni fino alla ripresa delle recite».

La lettera, riportata per intero da Yarro nella *Vita aneddotica di Tommaso Salvini* (Firenze, 1909, pag. 52 e segg.) contiene inoltre una serie di clausole, alcune risibili («Non terrà seco né cani, né pappagalli, né bestie di sorta...») ed altre invece gravose: «Il figlio non avrà diritto a pretendere tale o tal altra parte. Si obbliga, sempre per sé e figlio a vestire del proprio convenien-



Le tremila svanziche annuali (sempre riducibili per causa di forza maggiore) non erano davvero troppe ed infatti Giuseppe Salvini in quell'occasione tentò di ottenere un aumento, ma Gustavo Modena gli rispose inflessibilmente: «Nessuno più di me desidera di poter compensare gli artisti, ma nessuno più di me ha veduto la generale miseria de' capicomici. *O pagar poco o perire*: ecco il dilemma orribile, ma ormai fatale».

Nel 1845 Tommaso Salvini, dopo la morte del genitore, entrò nella Compagnia reale di Napoli. Riferisce ancora Yarro: «Viveva sulla sua paga di 2.300 lire austriache con la più sottile parsimonia dovendo corrispondere mille lire all'anno per stornar i debiti lasciati da suo padre. Mi raccontava che talvolta faceva colazione, a Napoli, con alcune fette di cocomero» (pag. 83).

Anche Eleonora Duse, nell'anno comico 1878-79, ebbe una delle sue prime scritture al seguito del padre Alessandro con una paga giornaliera complessiva di quattordici lire nella compagnia di Ciotti-Bozzi-Belli Blanes, come ricorda Gerardo Guerrieri in *Eleonora Duse e il suo tempo* (Treviso, 1974). Successivamente, dopo una breve permanenza nel Teatro Fiorentini di Napoli, padre e figlia passeranno nella compagnia di Cesare Rossi ed insieme percepiranno per l'anno comico 1880-81 ventiduemila lire. Eleonora nel 1881 sposerà l'attore Tebaldo Checchi ed allora, accoppiata con lui, avrà una paga di 12.500 lire, che diventeranno 15.000, quando nel 1884 avrà ottenuto un clamoroso successo interpretando *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga (queste notizie sono date da Lucio Ridenti in *La Duse minore*, Roma, 1966, pag. 59 e segg.).

POLLI E SALSICCE

La stabilità era ignota nel mondo delle scene. Le paghe oscillavano a seconda della mutevole fortuna delle compagnie e dei singoli artisti, erano calcolate ora per giornate ora per anni comici in relazione alle altrettanto mutevoli circostanze che dai capocomici esigevano vari modi di conduzione. Gli attori di volta in volta si adattavano più o meno allegramente. I «figli d'arte» si adattavano per una inveterata consuetudine dinastica. Per la suggestione su di essi esercitata dalla magia del teatro, si adattavano i cosiddetti «filodrammatici» cioè coloro che, senza precedenti familiari, erano entrati «in arte», mossi da una vocazione individuale.

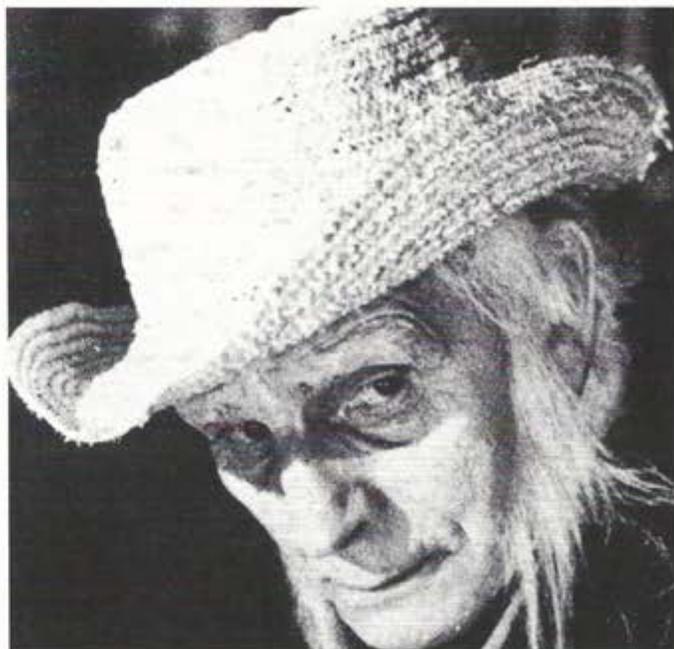
Un «filodrammatico» era Ernesto Rossi, figlio di un ufficiale napoleonico divenuto poi per necessità mercante di legname. Come racconta nelle sue memorie (*Quarant'anni di vita artistica*, I, Firenze, 1887, pag. 12 e segg.), egli debuttò nel Carnevale del 1846 in un paese della Toscana, Foiano, «associandosi» a una «microscopica plejade di comici». Gli spettatori non pagavano un biglietto, ma offrivano all'ingresso un contributo in natura: «ora... un panierino di frutta, ora, alla domenica in specie, un panino, una salsiccia, un ottavino o un fiaschettino di vino. Nelle serate di beneficio c'era anche il pollo, o l'anitra, o il piccione». E conclude il Rossi: «Il capo-comico faceva massa di tutto, e poi distribuiva ai suoi affamati adepti la parte più meschina, riserbando per sé la più grossa; e vi aggiungeva... stupisci!... lo speso giornaliero di 2, 3 e 4 crazie (una crazia valeva 7 centesimi) per comperare il resto».

Al sopraggiungere della Quaresima il giovane ottenne una vera e propria scrittura nella compagnia Calloud-Fusarini-Marchi. Gli fu persino inviato un anticipo di cento lire per affrontare le spese del viaggio (che ne avrebbe richieste cinquanta, mentre venticinque furono subito impiegate per saldare alcuni arretrati urgenti). Ma annota l'attore a questo proposito: «...la mia paga era di sole 4 svanziche al giorno. Ambizioso al punto da non volere essere a meno degli altri miei compagni, e comparire sulla scena netto ed elegante, avevo fatto dei debitucci col sarto, col calzolaio e procuravo di estinguerli, sottraendo dalla misera mia paga 7 o 8 crazie per settimana, chiedendo per rimanente una proroga sino all'anno avvenire, nella quasi certezza di migliorare le mie economiche condizioni. Immaginati ora quanto mi restava per vivere. Più di un giorno sospiravo il minestrone del mio capocomico di Foiano ed i panierini della frutta, delle uova e dei salamini. Più di una volta al giorno non era possibile mangiare, ed anche quella sola volta moderatamente».

TRASFERTE ALL'ESTERO

Alla fine dell'Ottocento la situazione non era migliorata in misura sensibile. Nè molto diverse da quelle degli esordienti erano sostanzialmente le condizioni degli attori che erano riusciti a conquistarsi notorietà e stima anche oltre le frontiere. Achille Vitti, che pubblicò il libro già ricordato nel 1926, poteva scrivere senza suscitare scandalo: «Fino a venti anni orsono, cioè finché gli artisti drammatici italiani non si costituirono in *Lega di miglioramento*, le condizioni economiche erano assai precarie, difficili, miserrime quasi. I migliori artisti, delle maggiori compagnie non raggiungevano lo stipendio di mille lire mensili, pochi erano quelli che percepivano questa paga e i pochi erano gli eletti, i fortunati. Inoltre i comici dovevano pagarsi i viaggi, nelle peregrinazioni delle compagnie, il bagaglio e la grande velocità e provvedere a tutto il vestiario occorrente di qualunque epoca, calzature, armi, parrucche, ecc. ecc.. In ultimo, se ne avanzavano, poteva anche alloggiare e mangiare! Il disagio era enorme, per quanto la vita fosse più facile e costasse la decima parte di quanto non costi nel dopoguerra. Ora, bisogna figurarsi cosa poteva fare un giovane ventenne che occupava un posto in una compagnia, posto di responsabilità, e che guadagnava, mettiamo, 9 lire giornalieri! Una vita di privazioni! Non pensiamo alle donne, con le spese più forti di acconciature, calzature ecc.. Era la prostituzione in ogni caso».

Il «miglioramento», invocato dalla «lega» degli attori, avvenne gradualmen-



te, ma abbastanza rapidamente nel periodo fra le due guerre e se ne ebbe il contrassegno nella contemporanea sparizione di una pittoresca istituzione del passato: le pensioni per attori, che Sergio Tofano ha rievocato con un filo di affettuosa nostalgia nel suo divertente, ma autentico *Teatro all'antica italiana* (Roma, 1985, pag. 129 e segg.). Erano tutte collocate queste pensioni francescane nelle prossimità dei teatri ed erano esclusivamente frequentate dagli attori che si succedevano nel corso della stagione. Per un tacito patto gli ospiti avevano diritto all'uso della cucina (e delle pentole, dei piatti e delle posate), per allestire cene quasi sempre frugali con o senza l'aiuto di mogli o compagne o colleghe.

Questo accadeva in Italia. I sacrifici piccoli e grandi, che la vita dei comici imponeva, erano però saltuariamente alleviati anche dal punto di vista economico, dalle non infrequenti trasferte all'estero, solitamente ben retribuite dagli impresari stranieri. Specialmente nella seconda metà dello scorso secolo i grandi attori italiani (e con loro le rispettive compagnie) erano conti-

nuamente invitati a recitare nelle capitali europee e nel nuovo continente. I tre ponderosi volumi di memorie lasciati da Ernesto Rossi sono quasi interamente occupati dal racconto degli spettacoli dati all'estero, dalla Francia all'Inghilterra, dalla Germania alla Russia, dal Portogallo alla Svezia, dalla Turchia al Brasile, dall'Egitto agli Stati Uniti. Tommaso Salvini, Giovanni Emanuel ed Eleonora Duse hanno girato il mondo con il sostegno unico della propria arte, che era considerata allora una merce preziosa. Il teatro italiano era perciò oberato da molte cupe ombre; ma era anche allietato da questi intermezzi di splendida luce. □

A pag. 17: Gustavo Salvini. A pag. 18: Eleonora Duse. In questa pagina, da sinistra a destra: Ermete Zacconi e Sergio Tofano.

ASPETTI DELLA NORMATIVA D'OLTRALPE

FRANCIA: UN SUSSIDIO PER L'ATTORE DISOCCUPATO

Dal punto di vista della previdenza sociale, l'attore francese si trova in una situazione che, pur se fra molte difficoltà, rimane privilegiata rispetto a quella degli altri Paesi della Comunità europea, tanto che l'avvento dell'Europa unita suscita qualche preoccupazione: il livellamento avverrà verso l'alto o verso il basso? A tutelare l'attore c'è un sindacato di antica tradizione: le radici dello Sfa (Syndicat Français des Artistes-Interprètes) risalgono infatti al 1890, anno in cui un gruppo di cantanti di caffè-concerto si riunì per difendere i propri diritti. Lo Sfa raccoglie oggi artisti di ogni ramo dello spettacolo – dal teatro al cinema, alla televisione e alla radio, dalla lirica al balletto, dal varietà al rock, al circo e alle marionette – e sono artisti in attività a dirigerlo. Attore è François Voisin, il delegato per la sezione dello «Spectacle vivant» che mi ha guidato in questa «esplorazione» delle scene francesi. La percentuale di adesione allo Sfa è nettamente superiore alla media nazionale degli altri sindacati, si arriva quasi al doppio. Anche se è difficile stabilire con esattezza delle cifre, dato il flusso incessante di iscrizioni e di abbandoni, si calcola che gli iscritti siano attualmente intorno ai 1.500 e ci sono state, negli ultimi dieci anni, circa 4.000 adesioni. Per entrare a far parte dello Sfa è sufficiente fornire una prova della propria professione – in genere vengono richiesti due contratti – e pagare una quota annuale corrispondente all'uno per cento dei propri guadagni, con un minimo che si aggira attorno ai 700 franchi (L. 188.000 circa) per i membri attivi. Fra i vari servizi, il sindacato assicura un sussidio di disoccupazione e il diritto a ferie pagate, l'uno e l'altro stabiliti naturalmente in base a criteri che tengono conto della particolarità di questa professione, del suo carattere intermittente. Il sussidio di disoccupazione si trova in questo momento al centro di una bufera: la situazione economica estremamente difficile – quella generale e quella del teatro in particolare – non consente più di mantenere le norme vantaggiose secondo le quali fino ad ora è stato assegnato. Nel luglio del '92, una proposta di legge che prevedeva delle economie del 20 per cento circa ha provocato l'occupazione del Théâtre dell'Odéon a Parigi, durata più di un mese, e lo sciopero che ha fatto tacere per un giorno il Festival di Avignone.

La reazione, tuttavia, è servita a tamponare la situazione solo temporaneamente: le cose devono per forza cambiare, e si aspettano nuove regolamentazioni per il luglio di quest'anno.

Sempre grazie all'impegno del Sindacato, la quasi totalità del campo di attività dello spettacolo è coperto da convenzioni e accordi collettivi che garantiscono le condizioni minimali di impiego e remunerazione. Anche in questa direzione c'è ancora molto da fare: si tratta infatti di svariate convenzioni che coprono ciascuna settori estremamente limitati, e ci si sta preoccupando che vengano estese per arrivare a una situazione di maggiore omogeneità e chiarezza. Il salario minimo di un attore varia a seconda delle dimensioni del teatro (più o meno di 400 posti) e a seconda della consistenza del ruolo (vi sono cinque suddivisioni a seconda del numero di righe di testo da interpretare). Un ruolo da 31 a 150 righe si aggira – parlo sempre dei minimi – attorno ai 300 franchi (L. 80.000 circa) al giorno, per un ruolo di più di 150 righe si arriva circa a 400 (L. 108.000 circa). Le prove sono pagate, o quantomeno dovrebbero esserlo. Per le tournée è stabilito un rimborso giornaliero che supera di poco i 400 franchi (L. 108.000 circa). Ci sono poi naturalmente punte estreme verso l'alto e verso il basso; non mancano purtroppo casi di sfruttamento, di attori che pur di lavorare accettano di farlo al di sotto dei minimi sindacali. Le punte verso l'alto si hanno nel teatro privato dove l'attore di grande nome, oltre a un compenso molto elevato, riceve spesso una percentuale sugli incassi. La situazione è invece più omogenea nelle compagnie sovvenzionate e, da alcune testimonianze che ho avuto, azzardo definire intorno ai 20-25.000 franchi mensili (L. 5.360.000-6.700.000 circa) il salario medio di un attore che abbia un certo peso, anche se nessuno ha voluto confermarlo. Tuttavia anche qualche teatro pubblico si sta adeguando alla politica delle *vedettes*, accentuando le disparità tra colleghi. A vantaggio delle carriere individuali, lamenta infatti Voisin, da un trentennio a questa parte si è andato sempre più perdendo lo spirito di *troupe*, la nobiltà di arte collettiva che dovrebbe essere propria del teatro e che il sindacato si sforza di riportare in vita. *Carlotta Clerici*

DOPO IL REFERENDUM CHE HA ABROGATO IL MINISTERO

RIFORMA DELLO SPETTACOLO: INTERVENGONO LE REGIONI

Richiamandosi al Dpr 616 del 1977 le Giunte regionali hanno rivendicato precise competenze nel riassetto del settore - Un incontro a Firenze ha sollecitato una prospettiva riformistica che approdi alla costituzione di un ministero della Cultura, realizzi l'equilibrio delle funzioni fra governo centrale ed autonomie locali e, nella fase transitoria, eviti il congelamento delle risorse e il tentativo della burocrazia del disciolto ministero di riprendere il controllo della situazione - Urgente un'inchiesta sul credito teatrale.

FURIO GUNNELLA

Il referendum ha dunque abolito il ministero per il Turismo e lo Spettacolo, a grande maggioranza dei votanti e - per le ragioni che avevamo esposto nell'editoriale del numero scorso di *Hystrio* - senza che si versassero lacrime per il decesso. In effetti, da anni ormai in via della Ferratella sopravviveva soltanto l'ombra di un ministero, ridotto a distribuire (male) delle sovvenzioni ma incapace di coordinare una vera politica culturale per il teatro, la musica e il cinema. Si è voltato pagina. Nel contesto riformatore voluto dall'elettorato italiano - che ha «chiuso» con la prima Repubblica - si tratterà adesso di dare nuovi assetti istituzionali e nuove strutture operative (insistendo sul concetto di *nuovo*, perché il vecchio è in agguato) al settore dello Spettacolo. Che non potrà più essere ciò che è al momento in cui scriviamo queste righe: una sorta di «battello ubriaco» privo di timoniere. O con timonieri non autorizzati, che approfittano dell'«horror vacui» della gente dello Spettacolo (magari alimentato ad arte, per spaventarla, ed averla disciplinata al seguito dei restauratori del vecchio...) e continuano a fare, come prima, il bello e il cattivo tempo. Com'è noto, le attribuzioni del disciolto ministero sono state assegnate provvisoriamente al sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, senatore Maccanico, che fa quel che può oberato com'è dai suoi molteplici impegni. Il che è pericoloso, proprio per i fin troppo numerosi segnali che indicano la pretesa di continuare come prima - contro la volontà del corpo elettorale, si ripete - con metodi di governo dello Spettacolo i cui risultati fallimentari sono sotto gli occhi di tutti.

Era parso, dopo il referendum, che tali attribuzioni potessero essere provvisoriamente attribuite al ministero dei Beni Culturali, come primo probabile passo per una evoluzione di questo ministero, fino alla da molti richiesta istituzione di un ministero degli Affari culturali, sul modello ormai prevalente nei Paesi europei. Così non è stato fatto (ed è un peccato, a nostro parere), essendosi il titolare del ministero, Alberto Ronchey, dichiarato non disponibile nella situazione di provvisorietà, per una soluzione del genere: il che è un punto di vista rispettabile.

Secondo la legge - che prevede un termine di 60 giorni dall'abolizione del ministero per la creazione delle nuove strutture - dovrebbe essere imminente la soluzione di ricambio. Nella situazione di confusione istituzionale e governativa prevarranno invece, quasi certamente, soluzioni transitorie, all'insegna di quel «provvisorio



all'italiana» che, in tutti i campi, tende a diventare «eterno».

Oltre alle proposte e alle iniziative che vengono presentate da più parti (ultimo per data il convegno promosso a Roma dall'Agis, che a noi è parso francamente troppo volto alla conservazione di un esistente ormai improponibile), sul tavolo del legislatore c'è - come si ricorderà - il disegno di legge presentato alla vigilia del referendum con la firma dell'allora ministro Boniver, per l'istituzione di un «ministero delle Attività artistiche e del tempo libero». È un disegno di legge che ha suscitato scarsi consensi e moltissime critiche, non disgiunte da commenti sarcastici. È stato giudicato di basso profilo, fin troppo simile al sistema di organizzazione del tempo libero nel Ventennio fascista; ed è stato considerato da commentatori smaliziati come un tentativo di salvare il vecchio nell'interesse della nomenclatura del disciolto ministero, enti ed organismi connessi.

Tale progetto conteneva comunque l'idea di un trasferimento sostanzioso delle attività sia del Turismo che dello Spettacolo sull'ente regionale,

considerato che il decreto Dpr 616 del 1977, peraltro mai applicato di fatto, alle Regioni assegna competenze specifiche. Riuniti a Roma il 6 maggio scorso i presidenti delle Regioni italiane hanno cercato di proporre gli elementi costitutivi del futuro assetto e a tale scopo hanno approvato un documento che merita interesse, non fosse che per la sua concretezza.

UNA LUNGA ATTESA

Sembra perciò opportuno pubblicare, per l'essenziale, questo documento interregionale, che muoveva dalla constatazione della grave crisi in cui versa attualmente il settore dello Spettacolo.

«In mancanza dei necessari strumenti legislativi - hanno rilevato i rappresentanti regionali - si è proceduto per sovrapposizione di atti amministrativi che, se hanno garantito la sopravvivenza, a volte stentata, di enti lirici, teatri stabili e centri di produzione, non hanno potuto sostituire una seria politica di programmazione nei vari campi di attività.

La ingiustificabile moltiplicazione dell'offerta, solo in parte compensata dall'aumento quantitativo dell'utenza, è uno degli indicatori della crisi nella quale versa il mondo dello spettacolo dal vivo, che necessita di risposte concrete ed immediate alle aspettative degli operatori e della società. Sotto l'incalzare del responso popolare non si potrà perdere più tempo: occorre delineare un quadro di riferimento caratterizzato da coerenza legislativa, certezza di ruoli e trasparenza nelle scelte.»

Il progetto di legge del ministro uscente - continua il documento - non sembra rispondere a queste esigenze, né per l'assetto ministeriale ipotizzato, né tanto meno per l'intreccio in esso delineato di competenze statali e regionali del tutto insoddisfacente e contraddittorio.

Le Regioni ribadiscono perciò come in materia di spettacolo vi sia una loro competenza riaffermata dal Dpr 616/77, all'art. 49, e per le Regioni a statuto speciale dai rispettivi statuti, nonché dalla concreta azione anche legislativa messa in essere dalle Regioni in questi venti anni. Lo stesso Dpr prevedeva che le funzioni delle Regioni e degli Enti locali in ordine alle attività di prosa, musicali e cinematografiche, avrebbero dovuto essere precisate con leggi di riforma da emanarsi entro il 31 dicembre 1979.

In attesa di queste, come già detto, la funzione principale del ministero ha finito per essere, dal 1985, l'assegnazione del Fus (Fondo unico spettacolo) tra enti lirici, teatri, cinema, festival nazionali e locali, circhi e spettacoli viaggianti, con una logica che escludeva il coordinamento ma provocava dispersioni, mera sommatoria di risorse regionali e locali, impossibilità di verifiche e controlli.

Alle competenze regionali già consolidate si somma oggi la volontà popolare espressa nei referendum promossi dalle Regioni, che è nel senso del più ampio decentramento. Accanto a questo, deve essere tenuto conto delle linee di riforma istituzionale emergenti dalla Commissione bicamerale, che nell'ambito della prossima riforma costituzionale, prevede un modello di governo articolato in un numero ristretto di ministeri: ciò sembra escludere la possibilità di istituire ministeri nelle materie di competenza regionale.

Il principio di sussidiarietà che è alla base della recente Carta delle Regioni, e la potestà di surrogato del governo, oltre che le indicazioni della Bicamerale, dovrà ispirare la migliore definizione delle competenze: intanto, si indica nella funzione di programmazione generale e di indirizzo e coordinamento nazionale la competenza che dovrebbe restare all'amministrazione centrale; alle Regioni devono essere demandate tutte le altre funzioni.

Le Regioni - si legge ancora - propongono un terreno di riflessione più generale che riferendosi anche alle diffuse soluzioni degli altri Stati europei, esaminando le interconnessioni possibili tra spettacolo, beni culturali, comunicazione, editoria.

La produzione e il mercato della cultura e in particolare dello spettacolo, infatti, sempre più ampiamente usa linguaggi e attraverso mercati interdisciplinari e le vicinanze delle competenze istituzionali e amministrative in materia possono favorire dinamiche di potenziamento reciproco dei singoli comparti.

TAVOLI COMUNI

Occorre trovare perciò, a partire dalle competenze che già le Regioni hanno diffusamente in materia di cultura, *tavoli di lavoro comuni* con lo Stato che possono essere indicativamente individuati nella Conferenza Stato-Regioni, in incontri con le commissioni Cultura della Camera e Senato, con la Presidenza del Consiglio dei Ministri e nella istituzione di un formale Comitato paritetico Stato-Regioni per gli approfondimenti necessari.

Le Regioni ritengono necessario definire organicamente le funzioni di loro competenza al fine anche di evitare iniziative inaccettabili di coinvolgimento su singoli interventi non programmati o comunque non facenti parte di protocolli d'intesa, quali quelli derivati dagli statuti omologhi per i teatri stabili e quelli richiamati dall'art. 9 comma 10 della legge finanziaria n. 498/92.

Si deve evitare l'effettuazione di una sorta di «riforma strisciante» che tenda a riversare sulle Regioni responsabilità e impegni finanziari non concordati e non supportati da congrui trasferimenti di risorse.

È necessario - conclude il documento interregionale - che già per l'anno in corso si tenga conto della nuova situazione determinatasi a seguito del referendum anche in sede di ripartizione del Fondo Unico per lo Spettacolo (Fus).

Si chiede, pertanto, che alla assegnazione si addenga in tempi quanto mai brevi, consapevoli della attuale situazione di emergenza economica, dopo avere sentito le Regioni attraverso la Conferenza dei presidenti, alla quale dovrà essere comunicata una proposta di riparto.

Al riguardo si deve, altresì, rilevare l'opportunità di intervenire ad una *revisione dei criteri di ripartizione del Fus* finora adottati, che non soddisfano equamente le aspettative degli enti destinatari del Fondo.

Partendo da questo documento di riferimento, la Regione Toscana ha promosso l'11 giugno, al Centro affari di piazza Adua a Firenze, un incontro

sul tema «Prospettive per lo Spettacolo italiano: assetti istituzionali e riforme» che, predisposto con cura e introdotto da solide relazioni di base, ha avuto il merito di chiarire ed approfondire alcuni aspetti fondamentali della questione, e fornire elementi di riflessione al governo, chiamato a regolamentare la fase transitoria, e al parlamento, che dovrà legiferare per il futuro. Sono da evidenziare - con l'augurio che i risultati dell'incontro di Firenze meritino la dovuta attenzione da parte del governo e del parlamento - i contributi venuti dal coordinatore del dipartimento Cultura e Istruzione della Giunta regionale Paolo Bernabei, dall'assessore alla Cultura Paolo Benesperi, dal costituzionalista Giancarlo Rolla dell'Università di Siena (autore di uno studio molto puntuale, di respiro europeo, su un futuro assetto legislativo basato su equilibri di competenze fra centro e periferie), dall'economista Paolo Leon del Cles di Roma (di cui è stata apprezzata una serrata, ineccepibile critica riguardante l'attuale funzionamento del Fondo Unico per lo Spettacolo), dal presidente della Fondazione Toscana Spettacolo Stefano Del Seta (che ha evidenziato le molteplici disfunzioni del sistema teatrale e, insieme al responsabile dei circuiti teatrali regionali Enzo Gentile, ha denunciato la scandalosa situazione di monopolio della Banca del Lavoro nel credito teatrale). Anche gli interventi di quanti erano stati invitati a dare il loro contributo all'incontro sono risultati utili per stimolare una progettazione riformistica sul futuro dello Spettacolo, basata su un accorpamento di funzioni in un futuro ministero della Cultura, su una giudiziosa complementarità fra direzione centrale e articolazioni regionali e, nella fase transitoria, sul rispetto degli impegni che il governo aveva assunto nella attuale congiuntura nei confronti dei settori dello Spettacolo. Tutto questo evitando - si è detto da più parti - che continui l'incontrollato dominio di quanto resta della vecchia burocrazia ministeriale, che sembra intenzionata a profittare del periodo transitorio per riprendere il controllo della situazione, ripetendo errori e inadempienze del passato.

Fra gli interventi da ricordare quelli del vicepresidente del Parlamento europeo Roberto Barzanti, che ha sollecitato l'adeguamento della legislazione italiana sullo Spettacolo a quella dei Paesi della Cee; Felicia Bottino, assessore alla Cultura della Regione Emilia Romagna, che ha chiesto di puntare su livelli culturali più alti; di Massimo Smuraglia, presidente della Mediateca regionale; di Giorgio van Straten, presidente dell'Orchestra regionale Toscana; di Francesco Agnello, presidente del Comitato italiano Musica; di Carlo Maria Badini e di Lucio Ardenzi, presidente e vicepresidente dell'Agis; di Massimo Bogiankibo, sovrintendente al Teatro comunale di Firenze; di Ugo Ronfani, coordinatore del Comitato del Bicentenario Goldoniano e direttore di *Hystrio*; di Marcello Ruggeri, del comitato italiano Musica e di Stefano Rolando, direttore del Dipartimento informazione presso la Presidenza del Consiglio, il quale ha portato il saluto del senatore Maccanico.

CHE COSA SI CHIEDE

Concludendo queste note di cronaca sullo stato dei lavori per il riassetto istituzionale dello Spettacolo, riteniamo utile pubblicare le conclusioni dell'assessore Paolo Benesperi alla giornata di Firenze.

«Una maggiore responsabilizzazione delle Regioni in campo culturale - una volta predisposti i necessari strumenti di incentivazione, di studio e di riequilibrio al livello culturale, per evitare gli errori che hanno accompagnato i trasferimenti di competenza nel passato - potrebbe quindi generare tra l'altro - si legge nella relazione Benesperi - risorse aggiuntive per la cultura. È un'ipotesi che gli sviluppi più recenti - che hanno visto il disimpegno di Regioni in passato tanto più attive - può far sembrare azzardata, ma sulle cui premesse, e sulle cui potenzialità, varrebbe in ogni caso la pena di indagare. Vi sono insomma, a conclusione del nostro ragionamento, ed in linea con il documento approvato recentemente dalla Conferenza dei presidenti delle Regioni a Milano, buo-

EDITORIA E TEATRO

Hystrio scrive all'Eti

Nell'ambito delle iniziative realizzate dal Salone del Libro di Torino, l'Ente teatrale italiano, in collaborazione con il Granserraglio-Teatro Juvarra, ha promosso l'incontro «Editoria e Teatro» per approfondire il tema dell'editoria teatrale nel quadro di uno sviluppo che metta in contatto questo settore, da sempre uno dei più fragili e discontinui, con un progetto distributivo organico e finalizzato a far conoscere il teatro scritto soprattutto ai giovani. L'invito a partecipare è stato rivolto a tutte le case editrici che abbiano in catalogo pubblicazioni teatrali e, di queste, 95 hanno aderito alla manifestazione. Il dibattito è stato coordinato da Giuseppe Di Leva, consigliere d'amministrazione dell'Eti e direttore artistico dell'Ert, e ha visto la partecipazione di Ugo Chiti, Sisto Dalla Palma, Mario Mattia Giorgetti, Gian Mario Maggi, Giuseppe Recchia e Ugo Ronfani. A conclusione del dibattito, e ad evitare che fosse fine a se stesso, il direttore di *Hystrio* Ugo Ronfani ha inviato alla presidenza e alla direzione dell'Eti la lettera seguente.

«Desidero ringraziare l'Eti per avere organizzato il dibattito del 24 u.s. al Salone del Libro di Torino sull'editoria teatrale, e per avermi invitato a partecipare.

«Desidero inoltre, nella speranza che la Vostra iniziativa sia stata soltanto l'avvio di un impegno (istituzionale) dell'Eti in questo settore, sottolineare che il dibattito ha messo in luce una serie di problemi aperti, per il cui esame i responsabili di pubblicazioni teatrali, fra cui il sottoscritto, han-

no chiesto all'Eti stesso di organizzare un incontro di lavoro. Rappresentante dell'Eti e coordinatore del dibattito, il dottor Di Leva si è impegnato a presentare la richiesta, che qui mi permetto di ribadire.

«L'editoria teatrale, se libera e di livello adeguato, è garante della cultura teatrale, dalla quale dipende la salvaguardia dello specifico del teatro. Ma l'attuale sistema teatrale, e quello dell'editoria, non la garantiscono in alcun modo. La separazione fra ricerca teorica e lavoro di palcoscenico, l'impovertimento di una memoria teatrale collettiva, la logica imprenditoriale della grande editoria basata sul numero e non sulla qualità, i criteri non selettivi di distribuzione del libro e dei periodici, l'esclusione delle riviste culturali dalle risorse pubblicitarie, la congerie delle pubblicazioni, inutili e costose, stampate da "editori impropri" quali enti ed organismi teatrali, stabili, compagnie, l'assenza di interventi e sostegni da parte del governo e degli enti preposti alla difesa dell'editoria teatrale sono stati alcuni dei problemi evocati al Salone del Libro. Si è inoltre parlato di una rifondazione dell'Enciclopedia dello Spettacolo, dei compiti che auspicabilmente dovrebbero svolgere l'Eti, l'Agis, l'Idi, la Bnl etc., dell'informizzazione degli archivi teatrali, dell'assorbimento dell'editoria teatrale nei circuiti dello Spettacolo.

«Questo per indicare come i problemi insoliti siano molti, e per sollecitare l'incontro di lavoro che, a Torino, è stato da noi richiesto». □

La Regione Lombardia aveva già posto il problema

Nel convegno di Firenze dell'11 giugno su «Prospettive per lo Spettacolo italiano: assetti istituzionali e riforme», è stato da Ugo Ronfani ricordato, nel suo intervento, che la questione del decentramento regionale delle attività dello Spettacolo era già stata affrontata nell'ottobre del 1988 dalla Regione Lombardia, con il convegno «Natura e buongoverno del Teatro», che era stato promosso dall'assessorato alla Cultura e Informazione anche a nome e per conto di tutte le Regioni italiane. Il Convegno di Milano - ch'era stato affidato per il coordinamento a Ugo Ronfani - era stato preparato raccogliendo i pareri preventivi di circa 500 addetti ai lavori, aveva registrato 40 fra relazioni ed interventi ed aveva visto la partecipazione di circa 700 uomini di Teatro, amministratori e uomini politici, compreso l'allora ministro dello Spettacolo. I risultati erano stati raccolti negli atti del Convegno, 260 pagine, ma purtroppo la Regione Lombardia - per varie vicissitudini interne - non aveva onorato l'impegno di portare avanti la riflessione allora avviata.

Da ciò Ronfani ha tratto lo spunto per raccomandare che amministratori e politici resistano alla tentazione di risolvere i problemi del riassetto dello Spettacolo prescindendo dai contributi degli uomini di cultura, degli artisti e degli esperti. C'è il pericolo - ha detto - che la riforma del settore sia fatta dai funzionari, secondo vecchie logiche e continuando ad ignorare, come in passato, la voce di chi la cultura dello Spettacolo la fa con la sua creatività, che ci è invidiata all'estero. Egli ha anche criticato il funzionamento e i meccanismi del Fus, ha chiesto un'indagine urgente e approfondita sul credito allo Spettacolo e ha ricordato alcune delle conclusioni del convegno di Milano dell'88, queste.

«Le rappresentanze delle Regioni - si leggeva in quel documento dell'ottobre 1988 - convengono che non è più oltre procrastinabile un assetto legislativo del Teatro italiano adeguato alla mutata ma non diminuita domanda di cultura teatrale proveniente dalla Società, volto a razionalizzare le strutture d'insieme nel settore e a garantire trasparenza ed efficienza nei vari momenti in cui si determina l'evento teatrale, dalla programmazione alla produzione alla distribuzione. Ed esprimono la volontà di aprire sui problemi del Teatro di Prosa, con il governo e il parlamento, una fase di confronto destinata a fare chiarezza sulle competenze e sui ruoli delle varie componenti istituzionali: Stato, Regioni, Enti locali. Tale volontà muove dalla convinzione che il Paese non avrà una buona legge sul Teatro senza questa fase di confronto, in primo luogo fra il ministero e la rappresentanza del Coordinamento regionale, e se dal confronto non verrà ribadito il principio che il contributo tutt'altro che trascurabile (quantificabile fra il 25 e il 30 per cento dell'insieme) offerto dalle Regioni e dagli Enti locali al finanziamento delle attività dello Spettacolo dovrà avere come contropartita, ai fini di una corretta applicazione della Costituzione, una partecipazione effettiva delle istituzioni di territorio al governo del Teatro. Nell'attesa che questa necessaria fase interlocutoria sia aperta, debbono essere evidenziati, in vista dell'auspicato confronto, alcuni principi:

«1) la specificità del linguaggio teatrale e il ruolo di insostituibile importanza che l'Arte del Teatro mantiene nell'attuale società dei mass-media non possono non essere tenuti presenti dal legislatore, affinché la futura legge non si limiti a considerare i criteri per una buona gestione delle attività teatrali sotto il profilo della loro commercializzazione, ma salvaguardi e rafforzi la vocazione del Teatro ad essere Arte e Cultura, dunque ricerca e formazione del pubblico;

«2) le Regioni sono pronte a riconoscere le responsabilità dello Stato nella determinazione della politica dello Spettacolo, e sono contrarie a incontrollate frammentazioni delle iniziative che ingenerino dispersioni di energie culturali e sperperi finanziari. Esse convergono inoltre che il momento legislativo dev'essere caratterizzato dalla prevalenza degli interessi generali della collettività teatrale sugli interessi particolari, anche se legittimi, delle varie componenti il mondo del teatro.

«Considerano che la cooperazione ai tre livelli istituzionali - Stato, Regioni, Enti locali - rafforzi e non indebolisca il buongoverno teatrale. E ritengono che i rapporti fra Stato e Regioni non possono non tener conto, in materia, degli orientamenti definiti con il Dpr 616/77, che assegnavano compiti non marginali all'istituzione regionale, e determinavano la premessa per suoi definiti interventi negli ambiti dell'edilizia teatrale, della promozione della cultura del Teatro, della formazione dei quadri tecnici ed artistici, nonché della distribuzione degli spettacoli e dell'organizzazione di rassegne e festival. Debbono invece constatare con rammarico che la proposta di legge, così come inizialmente formulata, non prevede la necessaria e dovuta diversificazione di compiti e funzioni istituzionali fra amministrazioni centrali, regionali e locali;

«3) ad una bozza di legge che, allo stato attuale, senza ridurre il governo del Teatro ad un insieme di funzioni verticistiche, di registrazioni conoscitive e di parziale incentivazione dell'industria teatrale così com'è, le Regioni oppongono dunque il progetto di un assetto più razionale ed efficiente basato sul sistema partecipativo. E in questo quadro rivendicano le attribuzioni e le risorse che il Dpr 616/77 indicava come di pertinenza dell'istituzione regionale, naturalmente in armonia con una politica nazionale del Teatro, risultante però da regolari consultazioni ai vari livelli istituzionali». F.G.

ni motivi politici, istituzionali ed economici per lavorare ulteriormente, ma in tempi rapidi, per nuovi assetti che a) vedano la creazione di un ministero per la Cultura nel quale siano ridisegnate e integrate le competenze sparse dei beni culturali, dello spettacolo e della comunicazione, tale da avere, per quel che riguarda lo Spettacolo, compiti di determinazione dei principi fondamentali delle funzioni che attengono alle esigenze di carattere unitario, della presenza internazionale e di

intervento attivo in alcune, singole istituzioni nazionali; b) prevedano una larga competenza ed autonomia regionale, sia sul versante del rapporto Spettacolo-Cultura che su quello Spettacolo-Industria, alla quale corrisponda un trasferimento omogeneo di risorse non solo economiche nell'ambito del processo di costruzione di uno Stato regionalista che comprenda anche l'autonomia finanziaria regionale; c) stabiliscano la Conferenza Stato-Regioni come luogo dell'intesa

sulle decisioni nazionali, sia quelle di carattere generale che quelle finanziarie; d) prevedano la più ampia possibilità di creare nuove forme gestionali pubbliche nelle quali sia valorizzata la professionalità, la competenza e l'autonomia culturale, riservando alla politica funzioni di indirizzo e controllo non di gestione.

TAPPE EVOLUTIVE

Niente vieta che ulteriori definizioni per i diversi settori possano costituire la materia di leggi organiche statali successive, nelle quali siano fissati i principi fondamentali delle funzioni. Il punto è che ciò possa avvenire sulla base di un assetto istituzionale già delineato in risposta dovuta all'esito del referendum, un assetto equilibrato ed elastico, che sancendo il criterio della programmazione tra e a tutti i livelli, abbia la finalità della creazione dei presupposti per il pieno dispiegarsi della libertà, della creatività e della responsabilità.

Un obiettivo di questo genere non è evidentemente né semplice né pacifico e richiede inoltre una manovra di avvicinamento fatta di risoluzione di problemi. Il primo è relativo alla risposta immediata che il referendum reclama. Le funzioni dello spettacolo, oggi di competenza del sottosegretario alla presidenza del Consiglio dei Ministri, possono entrare, entro i 60 giorni stabiliti per legge, nel ministero dei Beni Culturali con una legge che fissi le tappe di riorganizzazione verso il ministero per la Cultura di cui abbiamo parlato, e la definizione dei tempi e dei modi della scrittura e approvazione definitiva di un atto ulteriore conseguente, sull'esempio di quanto già avvenuto con i più recenti provvedimenti riguardanti la Sanità, il Pubblico impiego e altre materie, nel quale gli assetti istituzionali statali e regionali siano disegnati ultimativamente in chiara ispirazione regionalista. È questa una strada praticabile?

Il secondo riguarda la soluzione immediata da dare ai problemi di decisione sui finanziamenti del Fondo Unico per lo Spettacolo a legislazione invariata riguardanti il 1993. Ciò che non può essere accettabile è il verificarsi di una situazione per la quale, in nome di una riforma da fare si blocchi persino la normale amministrazione quando, come è noto, da essa dipende tanta parte delle manifestazioni e delle istituzioni che nello e per lo spettacolo operano. E dunque è bene che le decisioni da prendere vengano prese e si renda così possibile la discussione sugli assetti istituzionali senza che quelle mancate decisioni travolgano tutti».

I TASSI DELLA BNL

Dalla relazione del presidente della Fondazione Toscana Spettacolo Del Seta stralciamo invece la parte finale, che si riferisce alla questione del credito teatrale.

«In un suo recente documento per il comitato di Coordinamento prosa del 27 aprile scorso, Enzo Gentile ha affrontato il problema del credito facendo affermazioni che ci vedono completamente d'accordo, e che quindi riporteremo letteralmente: "qual è, di fatto, il tasso di interesse praticato dalla sezione del Credito teatrale? Facciamo una breve premessa da quando, a seguito della riforma del sistema creditizio italiano, la Bnl è diventata società per azioni, trasformando in società per azioni anche la Sezione teatrale, divenendone azionista unico, con il conferimento di una quota annua assolutamente insufficiente ad affrontare la domanda di credito. Allora la Sezione si rivolge al suo azionista per comprare il restante denaro necessario per soddisfare la domanda, pagandolo tanto quanto lo paga un qualsiasi cliente che si presenti agli sportelli della Bnl. Ma la Sezione deve recuperare, vendendo a noi tale denaro, anche le spese di gestione ed i dividendi pretesi dal suo azionista. Il che, come è stato a suo tempo denunciato e come nessuno ha mai potuto seriamente smentire, aumenta già in partenza di due o tre punti, rispetto al normale mercato, il de-

Con *La figlia di Jorio* nelle stanze del Vittoriale

naro che noi chiediamo ci venga anticipato. Vanno poi considerati altri fattori che rendono la situazione preoccupante ed insostenibile: il ritardo delle liquidazioni, l'esistenza solo teorica delle anticipazioni ministeriali, il calcolo trimestrale degli interessi sugli interessi maturati, la ritenuta alla fonte del quattro per cento. Al punto in cui siamo, occorre aprire una concreta trattativa con altre realtà bancarie di livello nazionale, allo scopo di stipulare convenzioni basate su due fondamentali principi: a) l'applicazione del "prime-rate", cioè di un tasso inferiore, attualmente, al 14 per cento annuo; b) l'applicazione di "tassi mirati" su eventuali "cash flow" necessari per l'avviamento dell'attività. Un rapido calcolo porta facilmente a concludere che il nostro risparmio si aggirerebbe intorno al 10 per cento annuo, già in partenza, e ciò anche a prescindere dal famoso ritorno. Quando poi nuove norme dovessero consentirci di cumulare due benefici, i nostri bilanci riceverebbero un sollievo che, forse, nessun aumento di sovvenzione potrebbe eguagliare». Quanto detto da Gentile fotografa al meglio l'esistente e, su questo, lancia un paio di proposte relative al credito. Noi però vorremmo andare anche al di là della questione del credito, tentando di abbozzare un possibile intervento in tema di fisco.

Gli anni a venire metteranno in primo piano, sempre di più, l'esigenza da una parte di far sì che il mercato teatrale non sia una scatola vuota priva di una qualsiasi attenzione e alla quale sacrificare, in nome delle muse, il rapporto domanda/offerta; dall'altra di combattere un pericoloso appiattimento dei valori culturali e una conseguente rinuncia a quella sapienza artigianale che da sempre caratterizza il lavoro dei teatranti.

Uno stato moderno e attento non può non considerare questi due aspetti come momenti di un processo unico ed irrinunciabile. In assenza di una bacchetta magica o di una qualsiasi presenza taumaturgica è, forse, proprio dal fisco - oltre che dal credito - che possono venire le risposte ai diversi interrogativi che rischiano, altresì, di strangolare il mondo del teatro.

Una proposta, per concludere. Lo Stato può non aumentare l'intervento diretto nei riguardi dello Spettacolo, facendo crescere però le capacità finanziarie dello Spettacolo stesso, se decide di muoversi in due direzioni:

- 1) defiscalizzare tutta, o quasi tutta, l'attività dello Spettacolo (almeno quella che non ha finalità di lucro) provvedendo ad una puntualissima liquidazione delle risorse;
- 2) dare la possibilità, per tutti i lavoratori del settore, di praticare un trattamento contributivo speciale, rispondente ad una normativa da costruire in funzione dell'importante rilevanza culturale che un settore come quello dello Spettacolo può vantare nei riguardi della crescita di una collettività (anche perché se non lo si ritiene tale non si capisce come mai lo Stato debba in gran parte sostenerlo con le proprie risorse). □

Perché novanta? si chiedeva qualcuno in quello splendido paesaggio che tra le colonne del teatro all'aperto s'apre su uno dei punti più affascinanti del lago di Garda. Il Convegno si è svolto il 3 e 4 giugno all'Auditorium del Vittoriale, a Gardone, in due nutrite giornate di studio. Già, perché novanta? *La figlia di Jorio* è stata composta in un brevissimo periodo di poco più di un mese nell'estate del 1903 ed è andata in scena il 2 marzo 1904 nell'interpretazione della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi con Ruggero Ruggeri nella parte di Aligi a fianco di Irma Gramatica che interpretava Mila: era la prima messinscena di un'opera di D'Annunzio senza la Duse e, con la defaillance dell'attrice, segnava uno dei più grandi successi di D'Annunzio e la fine di quel Teatro d'Arte, di quella utopia di rinascita del Teatro, nel quale entrambi avevano creduto.

In questo momento di grande revival intorno all'opera di D'Annunzio le due giornate di studio sulla sua opera più famosa hanno analizzato le parti più conosciute e quelle segrete riuscendo a scalfire quella scorza che il chiasso che ha avviluppato l'autore pescarese e la sua opera ha fatalmente e ingiustamente (qualche volta) accumulato. Meglio quindi non attendere il 2003 per rileggere la favola pastorale che le relazioni di Giorgio Barberi Squarotti, Umberto Artioli e Silvana Sinisi primi fra tutti hanno intelligentemente illuminato; il primo in chiave antropologica, il secondo in chiave religiosa rintracciando i distici tratti dal *Libro dei Proverbi* disseminati qua e là in tutta l'opera focalizzata dall'immagine dell'Angelo e la terza completando il viaggio iniziatico in chiave esoterica: un D'Annunzio nuovo e complesso, quello delle *Faville del Maglio* e del *Notturmo*.

Il saluto d'apertura era stato dato dal presidente del Vittoriale, senatore Egidio Ariosto, al quale era seguita la relazione puntuale e precisa di Giorgio Nuti che aveva sottolineato il carattere di forte interiorizzazione che lega tra loro i personaggi e il doppio binario entro il quale si muovono le storie di Aligi e Mila, dentro il «rutilante apparato veristico che si ricollega alle precedenti Novelle della Pescara». Su questo apparato veristico e sui rapporti che legano D'Annunzio al pittore Michetti hanno poi parlato Paolo Puppa che si è soffermato sulla fascinazione dell'immagine e sul mondo dannunziano colto attraverso il linguaggio figurativo sul motivo dell'amputazione e ai riferimenti mitici acqua-terra-fuoco che si ri-



trovano negli altri testi dannunziani; Raffaella Bertazzoli (genesi di un testo tragico attraverso le varie edizioni del celebre quadro intitolato alla *Figlia di Jorio*), Paola Sorge che ha particolarmente trattato dell'opera di Michetti e con lei Beatrice Buscaroli Fabbri (il percorso iconografico). Per la prima messinscena del 1904 hanno poi discusso Roberto Alonge e assai acutamente Valentina Valentini, mentre Annamaria Andreoli ha letto la relazione di Emilio Mariano (assente) concernente alcune lettere inedite di D'Annunzio a Eleonora Duse e la sua mancata partecipazione alla tragedia pastorale. I problemi della regia sono stati aperti da Laura Granatella che si è avvalsa (per la messinscena del 1927) oltre che di materiale iconografico di un testimone dello spettacolo (un fanciullo che apriva la processione dello Stendardo del Maleficio, al terzo atto) e che ci ha descritto sul luogo «sul filo della memoria» la dislocazione degli spazi per la grandiosa messinscena di Gioacchino Forzano e Rovescalli. Sono seguiti Giovanni Isgrò (Adattabilità di un'architettura pre-teatrale), Alberto Bentoglio (1938-1963: *La figlia di Jorio* al confronto con la regia moderna), Simonetta Bosso, Enrico Girardi, Marziano Guglielminetti ha trattato della parodia di Scarpetta il figlio di Jorio, e Roberto Hazon della trasposizione in balletto. *Fabio Battistini*

CRONACHE

ROMA - Consegnati al Maurizio Costanzo Show, i premi *Idi 1992*. A Dario Fo è andata la medaglia d'oro per la drammaturgia grazie al suo Johan Padan e la scoperta di le Americhe, e a Lamberto Puggelli il premio per la regia (La lunga vita di Marianna Ucrìa di Dacia Maraini). Hanno ricevuto il riconoscimento, per essersi distinti nel promuovere la drammaturgia italiana contemporanea, anche gli attori Renato De Carmine, Franco Graziosi, Giulia Lazzarini, Pamela Villoresi, Renata Zamengo e Maurizio Micheli. I premi speciali sono andati a Fiorenzo Fiorentini, Sabina Guzzanti e alla Compagnia I Raddomanti.

ROMA - Il regista Bolognini ha iniziato le riprese di Casa Ricordi, tv serial in 4 puntate che, cele-

brando i fasti del nostro editore, vuole emulare il successo cinematografico di un vecchio film dallo stesso titolo; nel cast, Barbareschi sarà Rossini - e meno male che non somiglia neanche un po' a Verdi, impersonato da Mariano Rigillo - Speriamo non ci tocchi dire del grande gourmet degli omonimi tournedos: l'avevamo tanto amato... Manca ancora l'attore che dovrà impersonare Giovanni Ricordi

VENEZIA - Carlo Goldoni, il suo teatro, la Venezia del Settecento con la ricostruzione di padiglioni lignei e musica adeguata sono stati i protagonisti della appena trascorsa edizione del Carnevale.

La kermesse ha preso il via il 18 febbraio e si è chiusa il 28, ed è stata organizzata, costo zero per l'amministrazione comunale, dalla Fininvest. Per questa edizione, il manifesto è stato curato dal pittore Emilio Tadini: gli utili della vendita

della locandina andranno a favore di opere di restauro.

MILANO - Nella chiesa di San Carlo, gli attori Roberto Sturmo, Gianni De Lellis e Stefania Barca hanno presentato il recital Amici devo dirvi sulla vita e l'opera di David Maria Turollo, cristiano di ampia complessione fisica e di complessa affascinante struttura morale. Un percorso sulla poesia di Turollo è stato offerto anche da Lucilla Morlacchi e Antonio Zanoletti a Castiglione Olona e a Opera.

BISCEGLIE - Si terrà dal 18 settembre al 2 ottobre un laboratorio teatrale sulla ricerca del duende, il misterioso demone lorchiano e nietzschiano dell'interpretazione.

Lo stage, aperto a trenta candidati, si concluderà con tre spettacoli. Le domande devono pervenire al seguente indirizzo: Compagnia Teatro Puck, via Aldo Moro 88, 70052 Bisceglie (Bari) - Telefono (080) 967298-926333.

MEMORIALE DI DI LEVA SULLA «GUERRA» FRA ATER E ERT

LA PARALISI DEL TEATRO IN EMILIA ROMAGNA, SE...

Il direttore dell'Emilia Romagna Teatro accusa l'Ater di voler ribaltare sulla sua struttura la propria crisi di identità - Tensione fra Regione e Comune.

FURIO GUNNELLA

«Nel corso della ormai lunga crisi istituzionale dell'Ert (Emilia Romagna Teatro) ho preferito non intervenire, tranne che in qualche specifica occasione, anche se sono stato tentato di farlo in più momenti. Il progressivo svolgersi dei fatti, i comportamenti e le soluzioni impressi dalla maggioranza numerica della "proprietà" mi inducono a rompere il silenzio, raccontando come si sono svolti i fatti, o per lo meno - dal momento che nessuno è depositario della verità - come io credo si siano svolti i fatti».

Così comincia *Memoria*, un libretto (un pamphlet, si direbbe in Francia) a firma di Giuseppe Di Leva, che dell'Ert è il direttore, e nel quale egli espone la sua versione della crisi, per la verità complessa, che ha colpito le strutture teatrali dell'Emilia Romagna, minacciate dalla paralisi. Di Leva ha pubblicato il memoriale a proprie spese e - diciamo subito - ne promette l'invio a chiunque, desiderando lumi, ne farà richiesta all'autore.

Gravi i problemi, urgenti le soluzioni, inusitata la procedura adottata da Di Leva per dire la sua: tre buone ragioni per chiedere a Di Leva di spiegarsi. Lo abbiamo fatto cominciando a parlare dell'iniziativa del memoriale.

DI LEVA - Credo nel vecchio motto secondo cui *verba volant et scripta manent*. Credo anche che in Italia, sarà perché siamo un piccolo Paese, abbiamo la tendenza a parlare e a sparare degli altri senza troppo riflettere. Salvo a negare poi, magari, quello che si è detto. Scrivere, invece, significa assumersi la responsabilità delle proprie opinioni, giuste o sbagliate che siano. Per il fatto che sono scritte, queste opinioni restano. Diciamo, allora, che questo mio memoriale è un modo per assumere le mie responsabilità. Nella speranza che gli altri facciano altrettanto. Non ho difficoltà ad aggiungere che, scrivendolo, un po' mi sono anche divertito. Il memoriale è un genere che da noi è poco praticato, ed è un peccato perché così ci sono troppi *verba* e pochi *scripta*. Il che non aiuta la chiarezza.

LA VERITÀ SUL DEFICIT

HYSTRIO - Che cosa sta succedendo all'Ert?

D.L. - Qualcosa, direi, che per certi aspetti assomiglia a quello che sta succedendo in Italia. C'è stata, a mio avviso, una forma di indebita ingegneria. Si è cominciato a dire e ripetere che l'Ert si trovava in una situazione insostenibile, ma ci si è ben guardati dal dire perché ciò era accaduto. È vero che l'Ert si è indebitato in un anno di 688 mi-

lioni, ma bisognava spiegare perché; e invece non lo si è fatto. La maggior parte dei debiti erano disposti dal fatto che avevamo dovuto cambiare sede, aprire degli uffici in teatro, pagare all'Ater una quota di uscita. Una situazione debitoria non dovuta al fatto, dunque, che gli spettacoli da noi prodotti sono andati male, che la stagione allo Storch è stata un fallimento, perché è vero invece il contrario: sono aumentate le presenze e le nostre produzioni sono andate bene. Anche coloro che sono entrati successivamente a far parte del consiglio di amministrazione non hanno potuto sostenere il contrario. Ed hanno sottoscritto quanto è poi stato controfirmato dal collegio dei sindaci.

H. - Perché, se così stanno le cose, tante polemiche e tanta tensione?

D.L. - Perché la crisi c'è, ma è interna all'Ater, anche se non la si presenta in quanto tale, ma la si ribalta sull'Ert. Per cui si è creato un doppio fronte: da una parte il Comune di Modena, dall'altra la Regione e l'Ater.

DIRITTI E DOVERI

H. - C'è il rischio che la gente capisca poco. Vogliamo semplificare?

D.L. - Per semplificare, diciamo questo: l'Associazione è stata rifondata tre anni fa, e fra i nuovi obiettivi c'era quello di spogliarsi di funzioni produttive e di costituire una sorta di società di servizi. Ma in tal modo l'Ater è entrata in crisi di identità: da un lato, privandosi delle funzioni produttive, ha perso una ragione di esistere, e dall'altro non è riuscita a caratterizzarsi in quanto società di servizi. È così diventata una sorta di ibrido sterile, anche perché da anni i teatri dell'Emilia-Romagna si sono abituati a farsi i fatti loro. È finita l'epoca del centralismo democratico, delle giunte omogenee per cui si potevano impartire direttive che valessero per tutti. Giusto o sbagliato che sia, oggi ognuno fa quello che gli pare. È così accaduto che l'Ater abbia stentato, ripeto, a trovare ragioni concrete per giustificare la propria esistenza, sicché si è cercato di scaricare i problemi sull'Ert. C'è da aggiungere un'altra difficoltà: l'Ater avrebbe dovuto agire come agenzia internazionale di spettacoli, ricavandone benemerenze e vantaggi economici, ma anche questo tipo di attività è stata compromessa dalle difficoltà della finanza locale e dalla instabilità di molte amministrazioni locali.

H. - Ma l'Ater, a questo punto, ha manifestato l'intenzione di uscire dall'Ert?

D.L. - No, per l'appunto: se una società va male, uno dovrebbe cercare di uscirne. L'Ater, invece, no. Salvo a creare difficoltà all'Ert.

H. - Cioè?

D.L. - Si è cominciato a contestare i conti dell'Ert; poi si è parlato di una situazione gravemente deficitaria, infine si è detto che toccava all'Ater raddrizzare la rotta. Da notare che il Comune di Modena mette fra i due terzi e i tre quarti dei finanziamenti, all'Ert, la Regione una sua quota ma l'Ater niente. Ora, non si è mai sentito dire che, in una società, un azionista che non disponga di quote possa arrogarsi il diritto di fare il bello e il cattivo tempo. Credo di aver detto, il più semplicemente possibile, e al di là di giudizi e valutazioni sulle persone, qual è l'anomalia profonda della situazione che è venuta determinandosi.

H. - Nella sua Memoria lei denuncia comportamenti lesivi delle sue prerogative...

D.L. - È vero, ci sono stati; ma su questo punto preferisco rinviare alla lettura del mio documento. Che è a disposizione di chiunque voglia leggerlo.

H. - Siamo al blocco delle attività o l'Ert riesce, ciononostante, a funzionare?

D.L. - Diciamo che continua a funzionare, ma con due cilindri anziché quattro. Gli stipendi si pagano con due o tre mesi di ritardo, e abbiamo situazioni debitorie per le quali potremmo ottenere dilazioni dai creditori se ci fossero prospettive di soluzione. Ora io non so quanto il Comune di Modena voglia e possa continuare a sostenere una situazione del genere nella sua condizione di socio di maggioranza. Occorre trovare un accordo in tempi rapidi, o i rischi diventeranno insostenibili. Si è creata una situazione di disagio che sta paralizzando ogni attività, e determinando una diffusa sfiducia. Era mio dovere lanciare l'allarme; con il mio memoriale l'ho fatto. □

CRONACHE

MILANO - Nel corso del telequiz Tutti x 1, condotto da Mike Bongiorno (puntata del 29 aprile scorso), si è parlato di teatro; una delle domande, infatti, verteva sulla classifica della popolarità degli attori di prosa italiani, secondo un sondaggio condotto da un importante istituto di statistica: al primo posto, si è classificato Vittorio Gassman, al secondo Gigi Proietti, seguito nell'ordine da Dario Fo, Giorgio Albertazzi, Carmelo Bene. Mike ha speso anche parole di esortazione al pubblico della sua immensa audience, invitato ad andare a teatro; ha altresì suggerito iniziative politiche, come il biglietto gratis per i giovani.

DOPO IL DISSESTO CAUSATO DAI POLITICI: CHE FARE?

I MALI OSCURI DEL TEATRO A MILANO

Abbiamo dato la parola ad alcuni operatori teatrali sulla situazione nel capoluogo lombardo - Conclusioni preoccupanti: in questi anni gli errori di politici ed amministratori pubblici, la cattiva distribuzione delle risorse, il clientelismo, la subordinazione della cultura al mercato hanno abbassato i livelli di qualità e le capacità di produzione della scena milanese - Adesso c'è chi propone l'azzeramento e la rifondazione della questione teatrale.

FRANCO MANZONI

Un tempo Milano era considerata la capitale del teatro italiano, da un lato per le scelte culturali e dall'altro per la solidità delle capacità produttive. Ora, però, la situazione è cambiata: la crisi, a Milano è arrivata anche in scena. Di fronte alla delegittimazione della politica, il teatro si è fatto specchio della società, ed ha evidenziato così tutta una serie di contraddizioni. Sarebbe facile parlare per il teatro milanese (pubblico e no) e, più in generale, per quello italiano di «coma profondo». Attori e registi hanno lanciato nei mesi scorsi tutta una serie di accuse contro la politica del governo, le tasse sui biglietti e, soprattutto, i tagli ai sovvenzionamenti pubblici. Per molti il timore è aumentato dopo il voto referendario e la conseguente abolizione del ministero dello Spettacolo.

I fatti parlano chiaro: alcune compagnie stanno per sciogliersi o debbono ricorrere all'autogestione, e c'è ancora molta confusione sugli spettacoli in locandina per la prossima stagione. Tuttavia, proprio da Milano, nonostante la «confisca» produttiva del Piccolo e una tendenza alla diaspora, sembrano affiorare dei fermenti significativi, delle proposte per nuove produzioni, nella certezza che occorra adesso unire le forze per non dover dipendere da quei soldi pubblici, che probabilmente ora non ci saranno più o, comunque, non potranno coprire come un tempo le spese di gestione.

AFFITTACAMERE

«L'Elfo e il Porta Romana si sono uniti per riconquistare un pubblico intelligente e vivo – dice Elio De Capitani, il presidente della neonata struttura Teatridithalia –. Noi abbiamo annunciato già un programma triennale, che prevede una decina di produzioni, tese a definire un preciso percorso drammaturgico. Non c'è una vera crisi a Milano nella sfera della produzione: si pensi a Dario Fo, Franca Rame o Giorgio Gaber, senza di-





menticare tutto il meglio della "nuova comicità", da Lella Costa a Paolo Rossi, da Gioele Dix a Gaspare e Zuzzurro». Il quadro, però, non è omogeneo e molte sale si stanno trasformando in «affittacamere», accettando semplicemente programmi decisi da altri.

LE SALE VUOTE

«La situazione attuale è inadeguata per una città come Milano – afferma Walter Valeri, direttore del Teatro Greco –. Si produce troppo poco, i palcoscenici sono diventati una sorta di vetrina per ospitare le compagnie che vengono da fuori. Le nuove energie drammaturgiche milanesi non vengono messe in condizioni di operare, crescere, sperimentarsi. Non sono ottimista, c'è una specie di stordimento e ognuno sta pensando soltanto al proprio orto. Noi avanziamo due proposte: si organizzino finalmente a Milano un Festival del giovane teatro europeo, e poi si trasformi l'Ansaldo in una grande officina della cultura teatrale, non confiscata da qualche privilegiato, ma gestita direttamente dalle compagnie che già operano nella città».

La pessima conduzione della cosa pubblica è dipesa in quest'ultimo decennio dall'igno-

ranza di assessori e segretari di partito, che si sono cronicamente disinteressati dei problemi del teatro milanese, senza però mancare mai ad una prima della Scala. All'estero, invece – basti l'esempio di Francia, Inghilterra e Stati Uniti, dove il teatro è gestito in modo manageriale – gli spettacoli stanno in cartellone soltanto se e quando hanno successo. Certo, si rischia di più, ma il «tutto esaurito» costringe felicemente gli imprenditori a programmare per mesi in locandina uno spettacolo vincente. Troppo spesso a Milano abbiamo assistito a lavori che, dopo una prima affollata da biglietti omaggio per critici ed amici, sono stati in scena per almeno due o tre settimane, registrando la sconcertante presenza di dieci-venti paganti a sera. La cosa più tremenda per un attore è recitare con la sala semideserta. Ma anche per i contribuenti sapere che spesso il denaro pubblico è stato sprecato così, in nome della cultura. In questa direzione ha ragione Ernesto Calindri quando afferma che «è dalla testa che si sente se il pesce puzza. Se non fossi un gentiluomo, offenderei i vari presidenti del Consiglio, Amato compreso, che si sono disinteressati del teatro. Con l'esclusione di Giuseppe Pella, ma si deve tornare agli inizi degli anni Cinquanta».

Anche la recente presa di posizione di Giorgio Albertazzi segue lo stesso binario: «Ben

vengano i tagli a seppellire il teatro delle tangenti, delle sovvenzioni e degli abbonati. Chi non ce la fa più ad andare avanti con i propri mezzi, cambi mestiere. Sfogliando il catalogo Siae troviamo un lunghissimo elenco di sedicenti compagnie, che nessuno ha mai visto né sentito, e che sono riuscite a sopravvivere grazie a poche decine di milioni elargiti dallo Stato. Ed eccoci infine agli Strehler e ai Ronconi, i grandi sperperatori, al finto puro Branciaroli, e al genio Carmelo Bene, che ha superato tutti prendendo miliardi per non produrre nulla».

Come reagire a ciò? Una via praticabile in tempi brevissimi potrebbe essere quella di avviare o di accentuare l'intervento di imprenditori privati a coprire quelle aree che i sovvenzionamenti pubblici stanno per abbandonare.

«Il nostro teatro, che è da sempre un affittacamere, si è in questi anni chiamato fuori da qualsiasi pretesa culturale, proclamando la sua vocazione popolare e di intrattenimento leggero – dicono Gianmario Longoni e Luigi Pedrazzi, responsabili del Teatro Smeraldo –. Tuttavia, in una Milano che soffre da tempo di asfissia intellettuale – sprofondata in una palude socio-politica che, in un decennio di vaghezza e di miopia, ha confuso la sincerità artistica con il mestiere e una certa furbizia di basso profilo – crediamo che

qualcosa si stia muovendo, e abbiamo notato, specialmente nel pubblico più giovane, una rinnovata attenzione verso un teatro vero, di proposta, e, se vogliamo, povero. Così abbiamo deciso di chiudere la stagione dello Smeraldo presentando una novità assoluta: la danza di Daniel Ezralow. Per un teatro "affittacamere" si tratta di una prima produzione, che dimostra la nostra buona volontà».

Una proposta più precisa viene da Franco Ghizzo, che dal 1977 dirige il Teatro Nuovo. Rinneghiando il ruolo di affittacamere, Ghizzo accetta il rischio di tornare alla produzione, e chiede allo Stato di abolire le imposte sui biglietti. «Rischiare come faceva il mio predecessore Remigio Paone. Oggi è il tempo del teatro produttore. Sono stanco di accogliere nella mia sala programmi già decisi da altri. Vorrei che si organizzassero delle strutture produttive in interazione, insomma dei pool, delle alleanze tra teatri privati. Possiamo farcela con il denaro degli abbonamenti, senza più tener conto dei sovvenzionamenti pubblici».

Una prova positiva dell'intervento privato nel rischio produttivo è stata data negli ultimi anni da Giancarlo Volpi e Luigi Stippelli, i due manager del Carcano, che hanno scelto di equilibrare le esigenze dell'arte con quelle del bilancio, evitando un repertorio chiuso dove i grandi attori, facendo sfoggio di costosi allestimenti, avrebbero potuto scambiarsi ripetutamente i «soliti classici». «Il teatro pubblico è ormai completamente efinizzato, neologismo da Efim, cioè è ucciso dai debiti - spiega Luigi Lunari, direttore artistico del Carcano -. È allora meno Stato e più mercato, un imperativo che forse potrà risolvere la cronica incapacità del teatro pubblico di trovare un equo rapporto tra i propri istituzionali compiti culturali e le esigenze di un mercato dello spettacolo, che la televisione e molto altro hanno lentamente ma radicalmente trasformato».

Anche le piccole sale, pur con grosse difficoltà sottolineano l'importanza di continuare a «fare», a produrre con passione come il Centro di ricerca per lo spettacolo, l'Out Off e l'Arsenale. «Da sempre abbiamo una programmazione mista tra spettacoli ospiti, che scegliamo e vengono a percentuale, e nostre produzioni - dice Marina Spreafico, che dirige l'Arsenale di via Cesare Correnti, 11 -. Certamente non possiamo fare la programmazione che vorremmo. Ma la nostra piccola sala potrebbe diventare un luogo di spettacolo unico per Milano, ospitando esclusivamente lavori di sperimentazione. Io credo, però, che sia un suicidio da parte della società ritenere che in campo artistico ci si debba assoggettare alle leggi commerciali del privato. Il teatro, e la cultura in generale, vanno difesi e aiutati economicamente dalle istituzioni».

Anche il Teatro del Buratto rivendica la produzione come momento vitale di qualunque arte. «È tempo di riunire le forze e soprattutto di coordinarle, per continuare a fare il teatro, che spesso è sentito più come fastidio per i pubblici poteri, tanto più in un momento di restrizione dei bilanci negli enti locali - è l'opinione di Monica Gattini, direttrice del Buratto -. La produzione necessita sempre di energie, e il nuovo porta con sé dosi di rischio culturale, prima ancora che economico. Bisogna fare chiarezza fra lucro privato e spreco pubblico, per una ridefinizione dei ruoli del teatro stesso. Le istituzioni devono



svolgere sempre più un ruolo di indirizzo della politica culturale, mantenendo sì il controllo sulle iniziative, ma uscendo dalla gestione diretta delle "cose"».

Contento, invece, dei risultati ottenuti dal San Babila, un teatro non di produzione, già quasi esaurito con la campagna abbonamenti, Mario Maramotti rifiuta l'etichetta di affittacamere e sottolinea il rischio, che esiste anche per lui, quando deve allestire un cartellone, alternando classici a novità, drammi e commedie, attori famosi a giovani esordienti. Durissime invece le accuse portate avanti dai responsabili del Teatro Out Off, da diciassette anni sala di produzione e di ricerca.

LE CLIENTELE

«Il sostegno economico dei politici - essi dicono - è stato negli anni scorsi sbilanciato a favore di chi rappresentava un amico di partito. Ancora oggi il tessuto teatrale di Milano, purtroppo non solo quello, è viziato da rapporti di scambio che hanno condizionato ogni tipo di iniziativa. A questo si aggiunge la confusione dei ruoli e delle "vocazioni", che ciascun teatro poteva in passato vantare. È stato sorprendente vedere che tutti potevano indifferentemente fare tutto: sperimentazione, tradizione, cabaret, classici. Ogni teatro è diventato così contenitore di diversi, e a volte contrapposti, progetti; cresciuti e foraggiati da questo sistema, molti teatri sono diventati organismi onnivori e costosissimi, e di fatto hanno soffocato le altre realtà teatrali indipendenti. A questo punto sarebbe oggi necessario un azzerramento radicale che permetta a tutti di partecipare a una competizione culturale finalmente non truccata dai vecchi meccanismi clientelari».

Un grido di protesta viene anche dal «Franco Parenti», a cui il Comune di Milano si è dimenticato di rinnovare la convenzione. Cosa fare, dunque, quando tutto il teatro

(pubblico e privato) sopravvive soltanto grazie ai contributi, senza i quali molte sale rischierebbero la chiusura?

Come è possibile trovare rimedi, senza cambiare il modo di far politica? Le proposte devono essere fatte partendo dalla consapevolezza che sono cambiati gli interlocutori del teatro, dopo il referendum.

«L'importante è che venga salvaguardata la ragione dell'investimento pubblico, e non si torni a finanziare il lucro, a tagliare indiscriminatamente, a riprodurre protettori e conventicole - sottolinea Elio De Capitani dei Teatridithalia -. Il teatro deve ritrovare un'immagine, un senso adeguato ai tempi, magari rinnovando la sua vocazione di "arte scomoda", luogo del confronto e della fuga dal conformismo».

Così, proprio da Milano, che aprì più di un anno fa la «questione morale», parte ora quella spinta a rieducare gli spettatori all'evento teatrale, ma gli imprenditori, i registi e gli attori dovranno fare presto per offrire un teatro «pulito», in corsa con i tempi, attraverso ritmi in grado di costringere il pubblico ad un'autentica corale partecipazione. Un discorso che riprenderemo, anche per dare la parola ai rappresentanti di altri teatri milanesi che non si sono espressi in questo primo articolo. □

A pag. 25, Giuseppe Pambieri e Irene Petrucci in «*Enrico V*» di Shakespeare, prodotto dal Teatro Carcano per la regia di Guido De Monticelli. A pag. 26, da sinistra a destra: Ida Marinelli e Ferdinando Bruni in «*Decadenze*» di Berkoff, regia di Elio De Capitani, produzione Teatridithalia; Emanuele Vezzoli ed Elena Ghiaurov in «*La maschera*» di Bertolazzi, regia di Filippo Crivelli per il Teatro Franco Parenti. In questa pagina, Giovanni Battaglia, Roberta Fossati, Raffaella Boscolo e Francesco Paolo Cosenza in «*Esuli*» di Joyce, prodotto dal Teatro Out Off con la regia di Antonio Syty.

LETTERA DA ROMA

UNA VECCHIA DILIGENZA PER IL TEATRO DI DOMANI

GIOVANNI CALENDOLI

Una civettuola diligenza color giallo canarino e verde smeraldo, che sembra venuta da un Far West dipinto da Walt Disney, spicca da qualche tempo in un lato di piazza del Popolo, a Roma, sulla distesa grigia delle automobili in sosta. Sul frontale si legge una grande scritta: «Apri il teatro» e sul fianco un'altra: «Botteghino mobile». L'antiquato veicolo attrae la curiosità dei passanti per i suoi accesi colori e per le sue scritte, che appaiono ai più sibilline. Alcuni si fermano e chiedono di che cosa si tratta, perchè a caratteri meno vistosi sono promessi premi e preannunciate facilitazioni. Una graziosa fanciulla all'interno della diligenza spiega che si vendono biglietti per tutti i teatri di Roma, anche per quelli più lontani dal centro, e che si possono avere informazioni sugli spettacoli in corso. Di giorno le angosce di un traffico caotico e dopo il tramonto la paura per l'insicurezza delle strade, permanentemente occupate a macchie di leopardo dalla microcriminalità, rendono sempre più faticosi a un cittadino romano i percorsi dalla propria abitazione a un teatro. Le ormai innumerevoli scene dell'Urbe sono sparse per il suo sterminato territorio e in molti casi per raggiungerle occorre un tempo non breve. Per chi si muove in automobile sono spesso insuperabili le difficoltà del parcheggio.

Per queste e per infinite altre ragioni (pratiche, psicologiche, culturali, politiche ed economiche) il teatro a Roma negli ultimi decenni è divenuto sempre più estraneo alla città, che non lo vive più come un proprio evento quotidiano. Vive lo sport con i fasti e nefasti della squadra del cuore, vive le ricorrenze religiose, vive le vicende dei personaggi televisivi, vive – seppure con intensità minore – il cinema, che quotidianamente è ricordato dai giornali con una massiccia pubblicità; ma non il teatro, che è stato gradualmente espulso dal contesto delle consuetudini rispettate con costanza. A Roma, che oggi ha all'incirca due milioni e ottocentomila abitanti, si vendono in un anno intorno ad un milione di biglietti teatrali. È, evidentemente, una percentuale miserevole. Il teatro non è più la regola; ma l'eccezione.

All'inizio del secolo, quando la Capitale aveva poco più di quattrocotomila abitanti, la vita teatrale era parte integrante della vita urbana e vi occupava un posto rilevante, co-

UNA «COMPAGNIA ITALIANA» PER TRE ANNI

I larghi orizzonti europei del sogno di Maurizio Scaparro

Scaparro ha messo in cantiere una nuova iniziativa teatrale. Si tratta della fondazione di una «Compagnia italiana» che conta di recitare nella nostra lingua in vari Paesi europei (con sedi a Roma, Parigi e Praga), fuori dalle strutture ufficiali: «non mi vorrei riconoscere – dice il regista – nel dettato delle circolari ministeriali. Avevo già previsto che la fantasia dovesse prendere le distanze dal Castello. Per tre anni lavorerò a Roma, in Italia e a Parigi con una compagnia da me diretta con sede al Teatro Eliseo. Prevedo di portare gli spettacoli a Venezia, Firenze e Napoli, ma anche a Parigi e Praga. Ho pianificato una trilogia che ha per tema l'ansia del nuovo in Italia attraverso i secoli».

Il primo spettacolo sarà Il teatro comico di Goldoni, in cartellone a settembre all'Olimpico di Vicenza, e farà affidamento su un cast d'eccezione: Moriconi, Pozzi, Mercatali, Micol, Bonagura, Bonacci, Zernitz, Pannullo, Falchi, Fasolo, costumi di Roberto Francia e scene di Lele Luzzati.

«Il secondo – prosegue Scaparro – sarà la novità di Vincenzo Cerami Teatro Excelsior, un luogo dove una compagnia di varietà decide di organizzare una recita la sera dell'8 settembre 1943, proprio mentre il Paese cambia volto. Massimo Ranieri sarà a capo dei fantasisti, con tanto di orchestra e di ballerine». Lo spettacolo debutterà all'Eliseo di Roma in novembre, per poi girare in altre piazze italiane e fare una puntata a Parigi.

La terza fase della trilogia, per la stagione '94-95, riguarderà Si gira, dal romanzo Quaderni di Serafino Gubbio operatore di Pirandello adattato da Tullio Kezich, con Pino Micol protagonista. In progetto anche alcune iniziative collaterali tra cui una mostra curata da Caterina D'Amico su La locandiera ideata nel '52 da Visconti. C.C.

me testimoniano ampiamente le cronache del tempo. Un successo o un insuccesso assumeva le dimensioni di un fatto del giorno ed era discusso dalla «gente». Il progressivo incremento della popolazione non ha trovato una corrispondenza adeguata nella partecipazione al teatro ed il teatro ha così finito col trasformarsi nel luogo di culto di una setta iniziatica, intellettuale o mondana. L'interesse perduto con il passare degli anni può essere recuperato soltanto individuando le varie e molteplici cause, che ne hanno determinato la graduale attenuazione, e mettendo in opera con pazienza altrettanti antidoti, anche se apparentemente banali: cosa che non è mai stata fatta.

La variopinta diligenza, che in piazza del Popolo sollecita la curiosità dei passanti, anche di quelli ignari del teatro, è un sia pur piccolo tentativo compiuto in questa logica e va lodato il Teatro Vittoria che, insieme con la neonata Associazione dei teatri di Roma, e, con l'assessorato alla Cultura del Co-

mune, ne ha avuto l'iniziativa. Ma è chiaro che una diligenza non basta: i tentativi del genere, anche a costo di sbagliare, dovrebbero essere moltiplicati ad ogni livello con fantasia, ricercando umilmente le molte ragioni piccole e grandi di una disaffezione per le scene divenuta cronica.

È necessario creare le condizioni per le quali il teatro possa ritornare dentro la vita della città e dei cittadini, come lo era una volta, tenendo anzitutto presente che le dimensioni e il ritmo di questa vita sono oggi profondamente diversi, mentre l'ingranaggio della macchina teatrale è rimasto pressoché immutato: un ingranaggio vetusto in una società avvenire. □

FIRENZE - Cecchi come Masini: l'attore, impegnato come voce recitante in uno spettacolo del Maggio fiorentino, Enoch Arden, indispettito dall'insofferenza e dal dissenso del pubblico, ha reagito con l'esasperazione celebrata dalla canzone più recente del Lugubre Marco, producendosi anche nel cosiddetto gesto dell'ombrello.

RIFONDAZIONE DEL TEATRO E NUOVA DRAMMATURGIA

L'AUTORE ITALIANO C'È, E LO FA SAPERE

Il Sindacato Scrittori di Teatro sembra deciso ad abbandonare il lamento e la protesta sterili per rivendicare con una serie di proposte l'attenzione e gli spazi dovutigli - Costituzione di un circuito per le novità italiane nei teatri piccoli e medi, richiamo agli Stabili per un repertorio nazionale, indagine sul credito teatrale, tutela legislativa della nuova drammaturgia, revisione dei rapporti con la Siae, sostegno alle vocazioni, teatroteca computerizzata per testi di autori viventi: sono questi alcuni dei progetti per il futuro.

UGO RONFANI

Gli scrittori di teatro italiani sono stanchi di promesse non mantenute, ma anche dei lamenti emessi in occasione di convegni, dibattiti e tavole rotonde promossi magari da chi dovrebbe sostenere la drammaturgia nazionale, ed invece si fa un alibi organizzando le proteste - ormai sterili - della categoria.

L'assemblea dell'Asst (Associazione sindacale Scrittori di teatro) tenutasi nel maggio scorso a Roma ha fornito - ci è parso - alcune indicazioni interessanti. Presieduta con equilibrio dal presidente, Renzo Rosso, e dal segretario Carlo Vallauri, una volta esaurito l'esame di una situazione in negativo che sulla scena, in televisione, alla radio e sulla stampa è avara di attenzioni verso la nostra drammaturgia contemporanea, l'assemblea ha mostrato di voler passare ad una nuova fase decisamente propositiva, se necessario polemica, per rivendicare per l'autore il diritto all'esistenza e alla considerazione, in un futuro riassetto del teatro di cui l'esito del referendum e la soppressione del ministero del Turismo e dello Spettacolo sono state le premesse.

Il clima di rifondazione delle istituzioni e, con le istituzioni, della società italiana (clima che autorizza la speranza che l'eduardiana *nuttata* stia per concludersi) ha determinato insomma, all'assemblea dell'Asst, una volontà di rilancio della presenza della drammaturgia nostrana. Si è parlato di una carta dei diritti dello scrittore di teatro, sono stati programmati incontri e iniziative, è stata rilanciata l'attività associativa.

È il momento di compiere - si è detto all'assemblea dell'Asst - uno sforzo di riflessione serio ed approfondito sul ruolo di una drammaturgia nazionale nel teatro e nella società, sui modi per incrementare e qualificare un repertorio italiano contemporaneo, sui precisi doveri delle istituzioni teatrali presenti e future nel settore e sulle proposte legislative e regolamentari atte a favorire il raggiungi-

Scrittori di Teatro: il nuovo direttivo

Gli iscritti all'Associazione sindacale Scrittori di Teatro si sono riuniti in assemblea straordinaria il 24 giugno. Discussa ampiamente la situazione del teatro italiano, della drammaturgia italiana contemporanea e dell'associazione, hanno all'unanimità approvato un documento presentato da Ugo Ronfani, e integrato con un altro documento presentato da Letizia Compantangelo a nome delle iscritte all'Associazione Isabella Andreini. Il nuovo direttivo eletto dell'Asst è risultato così composto: Renzo Rosso (presidente), Ugo Ronfani (vice-presidente), Patrizia Lafonte, Adriana Martino, Renato Giordano, Annabella Cerliani, Vilda Ciurlo e Angelo Dallagiacoma. □

mento di questi obiettivi.

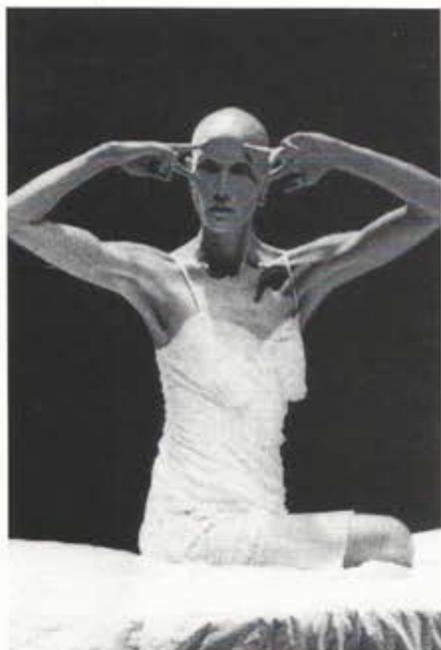
Cogliendo la generale volontà del Paese di rigenerare la politica e la cultura, anche l'Asst potrà e dovrà fare la sua parte, nella giusta convinzione che l'esistenza e la difesa di un repertorio italiano contemporaneo non potrà non favorire il progresso della società civile.

Mentre il Teatro, privato di un ministero che non riusciva a risolvere i suoi problemi, prepara il suo assetto futuro, anche per l'Asst, per i suoi rappresentanti negli organismi teatrali, comincia un periodo caratterizzato da richieste, contestazioni, iniziative, progetti. Qualche appunto sul lavoro che aspetta l'associazione.

Legislazione teatrale - In vista delle prossime e, sperabilmente, non lontane scadenze occorrerà predisporre le norme-base a tutela dell'Autore italiano (i progetti di legge quadro depositati in passato sono lacunosi in materia) e farli conoscere al governo e al parlamento, sostenendoli nella fase legislativa. Punti fermi: quote garantite per il repertorio italiano contemporaneo; dovere di intervento del Teatro Pubblico; credito agevolato per il suddetto repertorio; presenza effettiva ed operante delle rappresentanze dell'Asst negli organismi teatrali centrali e locali del Teatro; rifiuto della regolamentazione provvisoria ed arbitraria delle attività teatrali attraverso l'abusato sistema delle circolari annuali; ridefinizione delle incombenze dell'Eta, dell'Idi, delle Regioni nel settore.

Credito teatrale - L'associazione potrebbe condurre un'inchiesta sulla erogazione del credito teatrale che consideri in particolare l'operato della Bnl. Proponenti: rendere pubbliche le conclusioni, accompagnare alla denuncia di uno stato insoddisfacente proposte atte a difendere la produzione e la circuitazione del repertorio italiano contemporaneo.

Ruolo dei media - Proposte concrete e articolate saranno avanzate alla Rai-tv, ma anche alle emittenti private, per incrementare la presenza dell'autore italiano. Alcune idee a salvaguardia della presenza della nostra drammaturgia: equilibrio fra ridiffusioni e novità, contenimento dei serials di scarso o nullo valore artistico, riprese dal vivo di eventi teatrali, rilancio del cabaret radio-televisivo, attivazione delle drammaturgie regionali nelle varie sedi Rai-tv, circuitazione del videoteatro attraverso le emittenti locali ed attivazione eventuale di un centro di produzione ad hoc d'intesa con un'azienda del settore, apertura di spazi di intervento e di rubriche alla Radio e in tv. Per la stampa scritta, anche se la situazione è poco favorevole, sensibilizzazione dei critici di teatro,



dei responsabili delle pagine degli spettacoli, dei direttori dei giornali.

Rapporti con la Siae - Studio e presentazione di proposte per attivare, in Italia e all'estero, strumenti di promozione e di protezione dell'autore italiano, a somiglianza di quanto ha fatto la Società degli Autori francesi. Fra l'altro - eventualmente d'intesa con l'Eta e con l'Idi - archiviazione elettronica di schede sulla drammaturgia italiana contemporanea, coinvolgendo i maggiori Premi di Teatro; responsabilizzazione di una struttura chiamata a promuovere all'estero il nostro nuovo repertorio; destinazione degli introiti derivanti da autori illustri del passato per rappresentare i nuovi autori, assegnazione di borse di studio alla vocazione, promozione di ricerche sulla nuova drammaturgia. Sono ritenuti insoddisfacenti, per i tempi troppo lunghi, le liquidazioni dei diritti d'autore: occorre intervenire e disciplinare.

Rapporti con l'università - Vincendo even-

tuali resistenze dovute al particolarismo accademico, si dovranno stimolare studi, ricerche, tesi di laurea sull'autore italiano contemporaneo.

Scrittura teatrale - È stato posto il problema dell'istituzione di un Centro per la creazione drammaturgica del tipo di quello funzionante (anche con partecipazioni italiane) a Villeneuve-les-Avignons. Tale Centro (o Fondazione) erede dell'esperienza purtroppo troncata del Laboratorio di Fiesole, dovrebbe favorire la realizzazione di progetti di giovani drammaturghi e incoraggiare le vocazioni. L'iniziativa sarà proposta a Regioni o Municipalità di città d'arte o di località dotate degli indispensabili servizi. Modelli di riferimento: il Laboratorio di Montepulciano, il neonato Premio Tondelli che fiancheggia il Riccione e i campus universitari Usa dove in estate lavorano i nuovi drammaturghi.

Distribuzione - L'Asst sta mettendo allo studio la possibile realizzazione di un Circuito

dell'Autore italiano che sfrutti a fondo le notevoli potenzialità dei teatri piccoli e medi, taluni restaurati di recente, non pochi male o punto utilizzati, esistenti nelle varie regioni italiane. Completato un censimento di questi luoghi teatrali (che hanno da 200 a 500 posti in genere) e presi gli opportuni contatti con gli enti locali preposti alla gestione (l'operazione è stata deliberata dall'assemblea Asst del 10 maggio), si potranno proporre dei cartelloni dell'Autore italiano, mantenendo l'Associazione un *droit de regard* sugli sviluppi dell'iniziativa. □

In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: la danzatrice Siriana Hernandez nella novità di Lerici e Nanni «Alberto Moravia»; Gianfranco Perriera e Gloria Liberati in «Qui è quasi giorno» di Michele Perriera, prodotto dal Teatro Tèates di Palermo; «La favola dell'albero» di Icaro Accettella al Teatro delle Marionette Accettella, Roma; Alessandra D'Elia in «Manuale di sopravvivenza» di Laura Angiulli della Associazione Teatro, Napoli.

PUBBLICA CONFESSIONE DI UN' ASSISTENTE ALLA REGIA

L'AIUTO REGISTA QUESTO SCONOSCIUTO

Mestiere anomalo basato sul volontariato e sull'anonimato: andare a bottega per diventare uno Strehler o un Ronconi richiede umiltà e tenacia - Molti doveri e nessun diritto, tranne quello di sognare che un giorno, forse...

LAURA SICIGNANO



C'è un attimo nella vita dei teatranti che è croce e delizia, un attimo in cui anche ai più virtuosi della maschera facciale, sfugge un tic. È il momento della verità: debutto, si chiude il sipario ed ecco, è un attimo eterno di silenzio in cui aleggia una sola domanda: «Come reagiranno?». Poi, finalmente, l'agognato applauso – se tutto va bene – scioglie la tensione e l'incertezza in sorrisi radiosi e compiaciuti: per primi spetta agli attori appagarsi del consenso della platea; poi, secondo un rito di precise gerarchie, salgono sul palco autore, regista, scenografo, costumista e, in casi di eccezionale «democrazia», un cenno degli attori invia una briciola di gratitudine anche ai tecnici delle luci e del suono.

In questa apoteosi (che nei camerini si stempererà nei convenevoli di rito o nelle consuete maldicenze da dopodebutto), dietro le quinte c'è sicuramente una figuretta esausta, che nell'ombra sbircia tanto godimento, dedicandosi un silenzioso applauso personale. È l'assistente alla regia, quella figura professionale che nel luogo comune è adde-

procurare sigarette e caffè al Grande Demurgo, il regista (e se chi scrive già vi sembra indulgere ad una sospetta partecipazione nel descriverne il vero ruolo, è perché appartiene alla categoria: perdonate quindi tentazioni autobiografiche e slanci sentimentali). Il luogo comune di cui sopra si radica comunque su un dato di fatto: in teatro, in Italia, il ruolo dell'assistente alla regia non si basa su una codificazione stabilita, come accade all'estero o nel cinema, dove la specializzazione consente di farne una professione definitiva e remunerativa. Non esiste del resto una formazione specifica che prepari ad affrontare questo ruolo: talvolta l'assistente proviene da una scuola di regia, o di recitazione – se pensa che sia necessario calcare le assi del palco prima di poter dirigere – oppure ha una formazione autodidatta o universitaria.

L'assistentato, nella maggior parte dei casi, si configura come una sorta di apprendistato per giungere alla regia, anche attraverso una rete di contatti che l'assistente cerca di creare intorno a sé per conquistarsi credibilità di

autonomia creativa, fiducia da parte di un gruppo di attori e – nota dolente – contributi produttivi. Ma il tirocinio si configura soprattutto come frequentazione di stili e tecniche di un maestro. L'apprendimento avviene talvolta filtrando quasi inconsapevolmente gli insegnamenti del regista nella propria visione di teatro, talvolta per contrasto, o infine per simpatia. Incontrando esperienze diverse e idee di teatro assai lontane, si può maturare una via personale con forse più facilità rispetto a chi segue un solo regista per molti anni.

APPRENDISTI STREGONI

Di generazione in generazione la storia della regia è ricca di esempi: in linea diretta Franco Zeffirelli è «figlio» di Luchino Visconti, a sua volta «figlio» di René Clair; da Giorgio Strehler si dirama un ventaglio di registi che iniziarono come suoi assistenti, da Virginio Puecher a Lamberto Puggelli, da Walter Pagliaro a Klaus Maria Grüber.

Tra i registi più giovani Nanni Garella è da segnalare come assistente, tra gli altri, di Massimo Castri, e Franco Però di Gabriele Lavia.

L'assistente sempre sentirà la sua posizione come «gavetta» e momento transitorio di non facile mediazione fra le proprie idee e quelle del regista: di questi, in realtà, l'assistente dovrebbe costituire niente più che il braccio operativo, mettendo a tacere le personali energie creative.

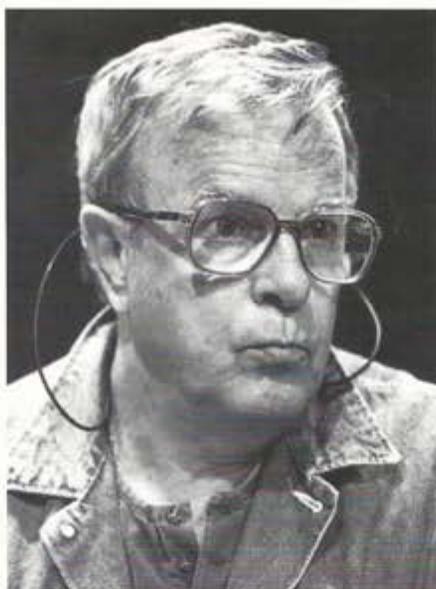
Può permettersi una consulenza più ampia il regista-assistente, una persona di fiducia, cioè, che si limita, rispetto all'assistente, a costituire una sorta di verifica e confronto per il regista, che gli affida responsabilità anche di tipo artistico (può «sistemare» un personaggio, coerentemente alla linea del regista; ricostruire una scena imbastita rimpiandola per consegnarla tecnicamente perfetta nelle mani del regista che la «animerà del suo soffio creativo»: è il caso per esempio di D'Amato o Battistoni per Giorgio Strehler).

Accanto al regista-assistente ci sono naturalmente uno o più assistenti alla regia che invece svolgono mansioni di tipo tecnico-organizzativo più o meno umili, senz'altro meno gravose quando il contesto è scrupolosamente gerarchizzato in un'articolazione di figure specializzate presenti fin dalle prove: vedi teatri stabili, dove questa pluralità di figure è più consueta. E proprio nei teatri stabili, i più «ricchi», l'assistente è spesso costretto, paradossalmente, al compromesso del volontariato, un'ingiustificata piccola speculazione sul desiderio di imparare e sul prestigio di un nome.

UNA TESTIMONIANZA

L'assistente alla regia deve conoscere ogni aspetto tecnico e artistico dello spettacolo, non ha diritti, non ha orari e, vaso di coccio tra vasi di ferro, costituisce il trait d'union tra attori, regista e tecnici: è un jolly a cui si è in diritto di chiedere qualsiasi prestazione. Approfitterò di alcune tappe del mio iter per esemplificare la labilità dei confini del ruolo dell'assistente: con Santagata e Morganti, abituati a gestire il meccanismo teatrale autonomamente, la presenza di un'assistente ha permesso loro di concentrarsi maggiormente sull'aspetto creativo. L'avermi assegnato poi una parte nello spettacolo, sdoppiandomi in assistente e attrice, ha significato capire gli aspetti inediti del lavoro teatrale con la lucidità dell'occhio esterno e con la partecipazione di chi recita, sulla falsariga del processo abituale di Alfonso Santagata, sempre regista e attore nei suoi spettacoli. E quella di Santagata e Morganti, è stata la lezione di un teatro come infrazione della norma, talora come violenza, ma anche come ironia.

Accanto a Federico Tiezzi, la partecipazione al lavoro drammaturgico sul testo di partenza (la *Divina Commedia* riletta da Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici) e la continua discussione sui possibili approcci al testo, hanno costituito l'aspetto più interessante del contesto laboratoriale sul poema dantesco. Da Tiezzi si impara a considerare la regia come la possibilità di orchestrare una pluralità di segni in una struttura articolata che, anche in una incessante riflessione sul proprio operare, Tiezzi assimila al procedere poetico. Accanto a To-



no del libro *Cuore*, prova a tarda sera a concentrarsi su quel testo di cui un giorno vorrebbe firmare la regia. Ma, ahimè, si addormenta sulle pagine, e sogna di impartire ordini dal buio della platea, che un'adrenalinica figurina anonima esegue impeccabile, senza mancare, al momento opportuno, di procurargli caffè e sigarette. □

A pag. 31, da sinistra a destra: Walter Pagliaro, Nanni Garella e Klaus Michael Grüber. In questa pagina, Franco Zeffirelli.

HANNO SCRITTO

Gli abbonati della domenica

Egregio direttore, ho ventisei anni, amo il teatro e sono una lettrice di Hystrio. Mi permetto di fare alcune considerazioni «da spettatore», punto di vista che noto mancare, purtroppo, nella Sua bella rivista, ma che mi pare fondamentale. Nota spesso nelle critiche un più o meno velato disprezzo verso il pubblico «abbonato» e della «domenica pomeriggio». Riconosco che questi due tipi di pubblico non sono l'ideale, vedono spettacoli di cui spesso non sanno neanche il titolo ed il silenzio è per loro uno sconosciuto. Ma vorrei segnalare quanto questi due aspetti dell'andare a teatro siano fondamentali per chi, come me, lo ama profondamente e abita in un luogo senza una sala per spettacoli. Confesso di essere abbonata ad un teatro (meglio, una sala adattata a teatro nel piccolo centro in cui vivo) e questo fatto lo giustifico con una domanda: come fa, chi ama il teatro, a lasciarsi sfuggire l'occasione di vedere spettacoli interessanti a soli 17 km. da casa quando normalmente se ne devono fare, fra andata e ritorno, ben 160, per andare a Milano o Torino? Io ho imparato ad andare a teatro a quattordici anni e come avrei potuto fare se non ci fossero state le famigerate pomeridiane domenicali e il pullman di abbonati che mi portava fino a Torino o a Milano? Ancora oggi usufruisco delle pomeridiane perché mi permettono di vedere spettacoli, che mi sarebbe altrimenti impossibile vedere e che spesso fanno tappa solo nelle grandi città. Vorrei fare un'altra osservazione: andare a vedere uno spettacolo solo perché lo si ha in abbonamento a volte vuol dire anche conoscere un testo, una compagnia e una regia interessanti che, visti sulla carta, non sarebbero riusciti a far smuovere lo spettatore da casa. Gli abbonamenti aiutano il pubblico ad ampliare le conoscenze senza limitarsi ai soliti Shakespeare e Pirandello o ai grandi interpreti. E allora perché parlarne sempre e solo male? Non si può pensare anche a chi (siamo tanti, mi creda!) si fa chilometri per vedere uno spettacolo ed avere il piacere di essere in un teatro? Miriam Ferrari

ROMA - Il Teatro Ateneo dell'Università di Roma «La Sapienza» sospenderà la sua attività per la prossima stagione a causa della mancata assegnazione dei contributi del ministero dello Spettacolo. Viene così a mancare una sala che, con i suoi 34.000 spettatori all'anno, ha ospitato e promosso l'attività di personalità del mondo del teatro da Edoardo De Filippo a Peter Brook, Grotowski, Fo, Stein e Vasil'ev con lo spettacolo-laboratorio su Ciascuno a suo modo di Pirandello.

AMIENS - È andato in scena in giugno al Theatre Charnière il teatro comico di Carlo Goldoni. La regia era di François Debary, le scene di Bertrand Siffrit e la traduzione in francese di Ginette Herry.

nino Conte ho osservato la capacità di articolare la drammaturgia con soluzioni di grande spettacolarità, efficacissime nel catturare diversi livelli di pubblico.

All'interno del suo Teatro della Tosse, il mio ruolo è di carattere più che altro tecnico-organizzativo, cosa che mi ha consentito di apprendere nozioni indispensabili sull'aspetto concreto del lavoro teatrale, mettendomi di fronte anche a situazioni inconsuete, come nel caso dell'organizzazione di spettacoli in spazi non teatrali, con un numero molto esteso di attori e tecnici.

Ed è proprio quella organizzativa la principale funzione dell'assistente, ma talora, nei contesti lavorativi meno «strutturati», il campo d'azione si può estendere nel territorio, ad esempio, del direttore di scena o di tecnici specializzati, con il vantaggio di acquisire un'utilissima competenza del mestiere e dei suoi aspetti più concreti.

Accanto a questa girandola di compiti, l'assistente alla regia può fungere da raffronto per la linea registica, e in questo caso ha il dovere di prepararsi approfonditamente sul testo da affrontare, per offrire una consulenza ad un eventuale approccio critico-scientifico al testo. Se la fiducia di cui gode è tale, in certi casi può addirittura suggerire delle integrazioni al discorso registico, o anche intervenire con un contributo di labor limae.

PRESENZA TENTACOLARE

Durante le prove, allora, l'assistente-modello si trasformerà in una presenza tentacolare, ubiqua, capace di azionare con una mano la fonica, con l'altra il mixer luci, con la terza di appuntare le note di regia, mentre suggerisce le battute agli attori e si lancia alla ricerca di attrezzatura introvabile, ma imprescindibile. In quel mentre il regista spegne l'ultima sigaretta e, ragionevolmente innerosito, richiede a gran voce il nuovo pacchetto. E il lavoro dell'assistente rischia in taluni casi di prosciugare ogni energia e disperdere l'impulso creativo in una rete inestricabile di mansioni che spengono il desiderio di riflettere su un proprio progetto nella fatica psicofisica di costituire il braccio operativo del regista e il parafulmine delle tensioni della compagnia. Allora, dopo una giornata di lavoro, qualche eroico assistente, sentendosi come il piccolo scrivano fiorenti-

LA CONDIZIONE DELLA CRITICA TEATRALE

NUOVI INTERVENTI PER LA NOSTRA INCHIESTA

Ettore Capriolo

1 - Non capisco bene cosa s'intenda per crisi della critica drammatica. Prescindendo dalla stretta parentela etimologica tra le due parole in questione, mi domando a mia volta: crisi rispetto a che cosa? a quale momento? come si può pretendere che a un teatro, nove volte su dieci a encefalogramma quasi piatto, s'accompagni una critica significativa? quale influenza può esercitare la critica su un teatro dove i giochi sono fatti assai prima che esso si presenti al suo giudizio? Sono, ovviamente, domande retoriche.

2 - Qualsiasi operatore teatrale vi dirà che al buon esito di uno spettacolo contribuiscono assai più i pochi minuti che gli sono dedicati da un programma televisivo o i pezzi di presentazione, con o senza interviste, che appaiono sui quotidiani. In

altre parole la critica ha cessato da un pezzo di avere un peso determinante nelle scelte del pubblico potenziale. Dai tempi, grosso modo, di Renato Simoni, quando una compagnia arrivava in una città con tutto un repertorio e il giudizio di un critico autorevole influiva persino sul numero di repliche del singolo testo.

3 - Non leggo molti recensori e mi è quindi difficile rispondere. Fatte salve le differenti posizioni, mi sembra tuttavia che abbiano in comune soprattutto l'appartenenza più o meno stretta al mondo teatrale - al sistema teatrale, se si preferisce - e che tale appartenenza germini discorsi spesso rivolti più a chi partecipa di quel mondo che al lettore generico.

5 - Il discorso su critica tradizionale e nuova critica aveva probabilmente un senso quattro o cinque lustri fa, quando il teatro proponeva, a livello alto, nuovi linguaggi alla cui decifrazione gli strumen-

ti abituali apparivano insufficienti. Oggi farei solo una distinzione tra quei critici che cercano di capire e di raccontare quanto avviene sulla scena e quelli che scelgono di comunicare alla collettività soprattutto le proprie impressioni personali sull'evento cui hanno assistito.

7 - Inserito com'è a pieno titolo in un sistema - e in un sistema minuscolo qual è quello della scena di prosa - il critico non può che esserne partecipe per tutto ciò che attiene in qualche modo - diretto o indiretto - alle sue competenze. L'importante è che ciò non vada a scapito della lucidità dei suoi giudizi.

8 - Non mi pare che i giornali attribuiscono molta importanza al ruolo formativo della critica. Pubblicano, è vero - spazio permettendo - le recensioni (anche con qualche giorno di ritardo), ma non accade quasi mai, se non per episodi che abbiano un clamoroso risvolto cronistico (dalle in-

Le dodici domande ai critici

Mentre gli iscritti all'Associazione nazionale Critici di teatro - come riferiamo in altra parte della rivista - si interrogano sul futuro della loro associazione, sul loro ruolo in un sistema dell'informazione degradato e sulla loro funzione in un sistema teatrale da rifondare, l'inchiesta che Hystrio ha promosso sull'argomento ha registrato una terza serie di interventi.

Dopo un ultimo invito a partecipare al dibattito, quanto prima tireremo le somme; e fin da ora constatiamo il fervore e i livelli di molti interventi, spesso firmati da nomi illustri della critica, ma anche formulati - com'è il caso in questa serie di risposte - da giovani che, con una passione degna di miglior causa, si destinano al lavoro del critico drammatico (Elana Quattrini, Sandro Gasparetti, Enrico Pieruccini ed altri, che hanno affidato le loro opinioni a Claudia Cannella).

Per orientare il lettore, ripubblichiamo le dodici domande che componevano il nostro questionario.

- 1** - Crisi (o malessere) della Critica drammatica: è una realtà o un discorso alla moda?
- 2** - Secondo una recente inchiesta (Makno), soltanto il 12% degli spettatori è influenzato dalla Critica. Considerazioni, ragioni di questa perdita di audience.
- 3** - Esiste oppure no un «arsenale critico» comune (regole deontologiche comprese) a prescindere da posizioni ideologiche, estetiche, politiche?
- 4** - Rapporti del critico con il sistema teatrale, con gli organi di informazione e con il lettore: osservazioni, rilievi, e proposte, il più possibile desunti da personali esperienze.
- 5** - Sembra tuttora logica, e auspicabile la distinzione fra la Critica cosiddetta «tradizionale» e la Nuova Critica, ad essa contrapposta?
- 6** - Quali sono, a vostro parere, le condizioni di lavoro del critico, oggi, in rapporto con la società teatrale, il governo del teatro, i giornali e i periodici, i nuovi media?
- 7** - Domanda collegata alla precedente: l'invito in passato rivolto al critico affinché «si sporcasse le mani» (ossia accettasse di farsi coinvolgere a vari titoli nel lavoro teatrale) conserva la sua attualità? O è preferibile un «distacco» a tutela dell'autonomia di giudizio? In particolare: personali esperienze di coinvolgimento, e motivazioni (consulenze, direzioni artistiche, attività promozionali, ecc.).
- 8** - Le direzioni dei giornali, i servizi degli spettacoli, l'Ordine dei giornalisti, la Federazione della stampa italiana, la Federazione editori sembrano coscienti del ruolo formativo della critica? Proposte al riguardo, anche in termini di definizione professionale/contrattuale del ruolo.
- 9** - Considerazioni sugli spazi di intervento. La Critica teatrale, oggi, è una poltrona in platea o ha un dovere di presenza e di intervento in tutti i «luoghi» nei quali «si fa teatro»: festivals, scene universitarie, laboratori teatrali, video radio?
- 10** - Critica drammatica e docenza universitaria: i ruoli sono chiari? I rapporti soddisfacenti?
- 11** - Stato dei rapporti associativi di categoria: valutazioni, suggerimenti. Quale il ruolo, oggi, dell'Associazione nazionale Critici drammatici? Come qualificarlo in concreto?
- 12** - Segnalazione eventuale di «casi» indicativi dello stato della Critica drammatica. □

Come si può pretendere che a un teatro, nove volte su dieci a encefalogramma piatto, s'accompagni una critica significativa? Che la critica sia influente se i giochi sono fatti prima?

temperanze verbali di Albertazzi o di Branciaroli ai guai giudiziari di Strehler, per citare gli esempi più recenti), che ospitano riflessioni sul momento attuale del teatro, sui suoi problemi o sulle sue magagne. È anche per questo che l'influenza del critico non può che essere molto limitata.

9 - È una scelta che spetta, è evidente, al singolo critico. È ancora la questione dello «sporcarsi le mani», con le sue esigenze e i suoi rischi. □

Paolo Petroni

La crisi della critica, se con questo s'intende uno scollamento tra lo spettatore o il lettore professionista e il pubblico in generale, è sempre esistita e l'impegno, l'ottica di chi segue e indaga una certa manifestazione artistica portano avanti un discorso, seguendo un'idea estetica e storica sono sempre stati necessariamente diversi da quelli di chi affronta occasionalmente, anche a titolo di svago, uno spettacolo o un libro, puntando a una fruizione immediata e che rientri il più possibile nei canoni abituali. Diversa è invece quella sensazione di alienazione legata, più che al proprio ruolo, al proprio lavoro e che negli ultimi tempi è andata aumentando sino a raggiungere livelli di vero e proprio scollamento con la realtà in cui si opera. Da una parte la crisi, economica ma anche culturale, di tensione intellettuale e morale, che sembra portare a una produzione priva di senso e novità (spesso anche di qualità) con l'intenzione

di puntare sul sicuro, sull'incasso immediato senza rischi, che ha coinvolto anche, in gran parte, gli Stabili pubblici. Dall'altra, la rincorsa dei giornali quotidiani e settimanali di moduli televisivi e popolari per conquistare più pubblico, rinunciando al ruolo di informazione critica per inseguire quello del soffiato su personaggi e polemiche fittizie proprie dei varietà tv e dei suoi ospiti d'onore. Così è l'intervista autoesaltante, la battuta in possibilità di scandalo che trovano spazio sottraendolo all'intervento dialettico e propositivo. Questo senza tener conto del fatto che il teatro, per sua natura, per la natura dei suoi numeri che ne fanno un'arte per pochi, ha ovviamente meno

ciazione dei critici deve davvero riuscire a rappresentare un po' tutti e avere un ruolo più di intervento culturale e ideologico continuo sui fatti, che di organizzazione di grandi incontri e dibattiti o di rappresentanza sindacale di un gruppo pur sempre sparuto e dagli interessi particolarissimi. □

Rocco d'Onghia

Premetto che la mia esperienza di drammaturgo che vive in provincia, è piuttosto limitata, per cui sono in grado di rispondere solo ad alcune domande.

1 - La crisi che in questo momento sta vivendo la critica drammatica è quella stessa del teatro che è diventato sempre più una sorta di congrega, un'arte per pochi, capace di incidere soltanto in minima parte sulla realtà, priva di un ruolo e di una forza che altri mezzi di comunicazione posseggono nella attuale società.

2 - a) Molta gente va a teatro per motivi misteriosi che nulla hanno a che vedere con la passione per il teatro; b) molti critici scrivono con un linguaggio astruso, complicato, non adatto a quelle che sono le esigenze del comune spettatore; c) molti critici sono prevedibili, se li si frequenta per qualche tempo, come lettori, ci si rende conto che le loro posizioni ideologiche, estetiche e politiche (per parlare in termini generali) sono così evidenti che si sa già, da prima, quello che scriveranno.

3 - L'arsenale critico comune è la funzione formativa che la critica drammatica dovrebbe avere sia nei confronti degli spettatori, sia dei teatranti.

4 - I rapporti del critico con la gente dello spettacolo non devono ridursi all'insidicabile giudizio, ma devono essere complessi. Anche nella critica più spietata non deve mai mancare una collaborazione del critico, un contributo che aiuti l'ar-



Franco Manzoni

1 - In Italia oggi si assiste ad una profonda crisi del teatro e ad una confusione dell'attività creativa, che spesso rivela la caduta del principio di qualità nei risultati artistici. Anche la situazione della critica, dunque, è «drammaticamente» con-

Nel nome di un ruolo attivo dell'informazione, la Federazione della stampa e l'Ordine dei giornalisti difendono il ruolo della critica.

audience rispetto a avvenimenti cinematografici e televisivi. Ma non è per queste ragioni che il 12 per cento di pubblico che si dice influenzato da una recensione sia da ritenersi basso. Un tempo il lettore di giornali era anche lo spettatore teatrale ed ambedue rappresentavano una élite sociale e intellettuale. Oggi il lettore di giornali e, in diversa proporzione, lo spettatore teatrale sono aumentati considerevolmente di numero e rappresentano una vasta fascia interclassista e interculturale non sempre educata a un rapporto critico con ciò che leggono e vedono.

In questa situazione è ovvio che il critico debba trovare un linguaggio il più chiaro possibile (il che non vuol dire rinunciare a profondità e qualità del discorso o a termini specifici del settore) e proporsi come mediatore non allusivo e non intento a sfoggiare personali di conoscenze. Deve anche, credo, rendere chiaro, di volta in volta, il proprio percorso culturale e idee generali di riferimento, proprio nel rispetto di un'ottica sempre più giornalistica e meno saggistica. Per tutto questo ci vorrebbero naturalmente spazio e continuità, linearità di rapporto col proprio giornale dove i criteri di approccio al teatro sono altri: difficile quindi fare e sostenere un lavoro di ricerca e scoperta se la richiesta tende sempre più a limitarsi verso spettacoli garantiti a priori da un testo classico, da un regista noto, da interpreti famosi. È un'alienante ricerca del consenso che si morde la coda e marginalizza chi cerchi di seguire altri metri di valutazione e intervento. Questo non significa che non si debbano cercare e tentare nuove vie e sistemi di informazione relativi al teatro, specie attraverso i media più seguiti. Proprio perché la situazione è difficile e tutto si gioca su livelli di ambiguità e con interessi economici sempre più grandi e con valore qualificante e sostanziale, il critico penso debba riuscire a conservare la propria identità e il proprio ruolo, facendosi coinvolgere in un progetto culturale per poter essere presente, in modo indipendente e con possibilità di stimolo e di collaborazione dialettica, in tutte quelle sedi in cui il teatro si discute o si crea. Per non aver paura, in una recensione, di informare i lettori su quanto costa al contribuente quella compagnia e se sia giusto o meno che viva di denari pubblici, per non correre il rischio di ambiguità quando si parla di quello che avviene in palcoscenico ma anche negli uffici di un teatro, per poter liberamente intervenire secondo un disegno di politica culturale, bisogna che la «sporcizia» sartriana delle mani abbia confini precisi e limpidi. È solo così che si può pretendere, in nome di una difesa della cultura viva e di un ruolo della stampa attivo e non passivo (che esiste in politica e non si capisce perché non dovrebbe esistere nelle pagine culturali o di spettacolo), che organizzazioni di settore, Federazione e Ordine prendano coscienza della situazione attuale e difendano «il posto della critica». Allo stesso modo, un'asso-

Consulenze, direzioni artistiche, attività promozionali esplicitate da un critico serio e preparato possono essere utili al teatro.

tista a far luce, a meglio comprendere il senso del proprio mestiere. Per quanto riguarda gli organi di informazione, la critica drammatica dovrebbe avere più spazio e più libertà. Spesso, per ovvii motivi, si scrive soltanto dei grandi nomi di successo, ma qualche volta può essere interessante offrire, e offrirsi, la possibilità di scoprire e di parlare del nuovo. I lettori, poi, devono essere (con un linguaggio comprensibile) orientati, aiutati, ad acquisire gli elementi e gli strumenti per meglio comprendere non solo un semplice spettacolo, ma il teatro nel suo complesso.

5 - Non possiedo elementi tecnici per rispondere a questa domanda. Credo che la critica dovrebbe essere tutta nuova, nel senso di essere sempre pronta a cogliere il nuovo. Ho l'impressione che i nostri critici (non tutti, per fortuna) siano piuttosto poco disponibili, passivi e provinciali. Gli artisti nuovi hanno più difficoltà ad imporsi in Italia che non in altri Paesi europei.

7 - I critici devono essere più liberi ma, allo stesso tempo, più dentro il sistema teatrale italiano. L'autonomia di giudizio è sempre auspicabile ma è questione personale, e non la garantisce il «distacco» a cui, personalmente, non credo. Credo nella professionalità e nell'amore per il teatro. Se una persona è capace di svolgere bene più ruoli perché non dovrebbe farlo? Consulenze, direzioni artistiche, attività promozionali esplicitate da un critico aperto, serio e preparato possono essere utili per il teatro.

9 - Credo molto nel ruolo formativo della critica e quindi reputo necessaria la sua presenza in tutti i luoghi nei quali si fa teatro. Se è vero che il teatro assomiglia sempre più ad un ordine monacale, è compito anche dei critici percorrere tutti i sentieri, soprattutto quelli poco battuti, per far sì che non si estingua. □

seguenza del particolare stato di disagio generale dell'azienda teatro.

2 - Mi sembra una percentuale fin troppo alta, un vero record. La critica certo dovrebbe essere strumento per il pubblico, ma probabilmente non lo è più per l'atmosfera che sembra aleggiare attorno a certi recensori, ormai chiusi in un settarismo corporativista e troppo spesso pronti a lodare i mattatori e a stroncare a priori la sperimentazione. Alla gente comune ciò non interessa, e quasi più nessuno decide di andare a vedere o meno uno spettacolo, soltanto perché il tal critico o il tal altro ne ha parlato bene o male.

3 - Una regola fondamentale esiste. È quella, in ogni caso, di non abbandonare la sala prima della fine dello spettacolo. E poi il vero critico dovrebbe anche avere il tempo e il coraggio di seguire le prove o almeno la «generale».

4 - Troppo spesso il critico entra in un circuito «attraente», ma avvolgente, dal quale molto probabilmente non riuscirà ad uscire. Telefonate da parte degli uffici stampa, del regista o dell'attore stesso, di amici, per non parlare dei diversi sistemi di ingraziarsi il recensore attraverso bottiglie di champagne, libri preziosi, salami e mortadelle. E le tangenti?

5 - Ma esiste una nuova critica? O quanto meno, ai giovani è concesso avere degli spazi per giudicare? Comunque nuovi e vecchi recensori dovrebbero sempre avere presente la tradizione, i Simoni e i De Monticelli, senza per questo fare un'operazione archeologica di riciclo.

6 - Anche il critico fa parte di un sistema ormai marcio. Occorrerebbe pagare di più il recensore e costringerlo a muoversi, a girare veramente l'Italia, anche in teatri meno «prestigiosi». Un critico libero, non condizionato dalla società teatrale e dai mass-media. E poi perché fare critica solo alle «prime»? Per me ha più valore un giudizio tira-

to all'ultima rappresentazione, oppure un'analisi dell'allestimento generale di uno spettacolo prima del debutto. Altrimenti ciò che passa per recensione e viene pubblicata due giorni dopo la «prima», sarebbe meglio proporla subito, anche come cronaca di una serata, facendo lavorare all'impronta il recensore in modo da essere sul giornale, come si faceva un tempo, la mattina seguente. Freschissima!

7 - Sarebbe senz'altro preferibile un distacco del critico a tutela della propria autonomia di giudizio. Ma è possibile oggi non essere coinvolti in consulenze, direzioni artistiche o altre attività? Forse sì, ma, come ho già detto, retribuendo molto bene l'attività di recensore e basta.

8 - Per la maggior parte no. Ma esiste poi un ruolo formativo della critica? O a volte è preferibile l'autodidatta?

9 - Troppo spesso oggi la critica è solamente una poltrona in platea, un fare bello sfoggio del proprio io. Tutto questo a scapito della conoscenza e di quel «sacro» dovere di presenza nei luoghi di lavoro teatrale.

Frequentemente si fabbrica un critico da un buon letterato, che però ha assistito a tre o quattro spettacoli l'anno e non conosce l'odore della polvere del palcoscenico.

10 - Frequentemente assistiamo a contraddizioni, dove i ruoli non risultano definiti e si fabbrica un critico magari da un buon letterato, che però da cinquant'anni a questa parte ha assistito a tre o quattro spettacoli l'anno e non conosce l'odore della polvere del palcoscenico o del sudore degli attori.

11 - Ci vuole qualcosa di nuovo che cambi le regole di tutta la società teatrale, e non solo di quella teatrale. □

Eliana Quattrini

1 - Lo spazio consacrato alla critica drammatica dagli organi di informazione ha l'aspetto di un salottino riservato dove si incontrano sempre le stesse persone e si entra solo se accompagnati. È un ambiente vecchio, anche anagraficamente, che vive di prestigio e rischia l'estinzione. La cronaca è più importante della cultura e nello spettacolo prima del teatro vengono televisione, musica leggera e cinema. Se si deve tagliare, se non c'è spazio su una pagina, si elimina la recensione teatrale. E prassi comune. La crisi della critica drammatica è una realtà per queste contraddizioni, perché non si rinnova e soprattutto perché i critici non riescono a far valere le ragioni della cultura e della qualità.

2 - Difficilmente si può riconoscere in un critico teatrale l'adesione ad una linea culturale definita, quindi non si sente l'esigenza di seguirlo. Inoltre spesso lo stile degli articoli è fumoso, prevale la preoccupazione verso una «bella scrittura» piuttosto che la chiarezza dell'informazione. Ho sentito chiamare gli articoli di certi critici «compitini» e so che molti, fra il pubblico comune, leggono solo l'ultimo capoverso perché tutto il resto è noia mentre in quelle righe, forse, si può trovare il vero giudizio. Bisogna sapersi schierare, per essere credibili, e rivolgersi al pubblico, ai lettori, agli ascoltatori, non a se stessi.

3 - No. C'è chi fa critica occupandosi di letteratura, chi fa soprattutto storia del teatro, chi predilige l'analisi del linguaggio scenico. Dipende dalla formazione di ciascuno. Gli strumenti comuni, se ci sono, sono assolutamente casuali.

4 - I rapporti del critico con il sistema teatrale sono generalmente buoni, anche se sono pochi i cri-



tici che hanno la possibilità di seguire in prima persona le novità a livello nazionale. Per lo più si diventa esperti del proprio ambito locale. Gli or-

Le condizioni di lavoro del giovane critico sono pessime, improntate al più sfacciato sfruttamento, senza un minimo sindacale né contratto.

gani di informazione danno sempre meno spazio alla critica teatrale. In televisione e alla radio praticamente la critica teatrale non esiste. Come lettrice appassionata di teatro io mi sono scelta i miei critici di fiducia, Franco Quadri e Guido Almansi per esempio, che mi piacciono perché riconosco una certa onestà intellettuale e chiarezza (non sempre) nell'esposizione. Ma a volte mi verrebbe voglia di leggere critiche meno smalziate.

5 - Cosa si intende per critica «tradizionale» e Nuova Critica?

6 - Le condizioni di lavoro del giovane critico teatrale sono pessime, improntate al più sfacciato sfruttamento professionale. Nessuno parla di minimo sindacale né tantomeno di contratti di lavoro, anche nelle forme meno vincolanti, come le scritture private per collaborazione esterna a tempo determinato. Difficile resistere.

7 - Date le difficili condizioni generali di lavoro, quando mi è capitato di lavorare per i teatri e le compagnie anziché per gli organismi di informazione, nel caso specifico con le mansioni di responsabile dell'ufficio stampa, ho accettato volentieri. Ma in quel caso, anche se a volte mi è stato chiesto, mi sono rifiutata di fare le recensioni per i giornali. Ho accettato l'incarico temporaneo di ufficio stampa semplicemente per aggiungere un tassello alla mia condizione di lavoratrice-puzzle. Ma al di là dell'aspetto economico, devo dire che passare dall'altra parte ha i suoi vantaggi, perché consente di conoscere la realtà teatrale anche sul piano pratico della produzione, della ge-

stione, del bilancio, e di conoscere più da vicino i protagonisti: autori, registi, attori, scenografi, costumisti, tecnici. Si precisa la conoscenza dei ruoli reali che le varie persone nominate in locandina ricoprono realmente nella creazione dello spettacolo. Tuttavia, sono ricognizioni che hanno la caratteristica negativa di annullare l'obiettività del giudizio critico. Quindi non bisogna, nello stesso tempo, per gli stessi spettacoli, mescolare le due funzioni di controllore e controllato.

8 - Non ho abbastanza esperienza per rispondere a questa domanda. Le mie relazioni sono elementari: teatri e caposervizi spettacolo, a volte i direttori delle testate per cui collaboro. Ho contatti marginali con l'Ordine dei giornalisti, non ne ho con la Federazione della stampa italiana né con la Federazione editori. Le mie richieste sono altrettanto elementari: vivere degnamente con questo mestiere se qualcuno mi ritiene in grado di svolgerlo (di solito succede il contrario: c'è qualcuno che ti ritiene in grado di svolgerlo, ma tu non riesci a viverci degnamente).

9 - Sembra superfluo dire che la critica non deve essere solo una poltrona in platea ma deve interessarsi a quello che succede nelle università, nei festival, tra i gruppi di ricerca, tenendo d'occhio nuove tendenze, nuovi drammaturghi, attori e registi che non sono famosi. Eppure è indispensabile sottolineare l'importanza di un'attività che non sia solo mondana ma anche artigianale.

10 - Se un incontro avviene lo scenario è quello delle poltrone rosse, non quello delle aule. Per lo più i critici ignorano la ricerca universitaria.

11 - L'Associazione nazionale Critici drammatici so a mala pena che esista. □

Enrico Pieruccini

1 - Realtà o chiacchiere alla moda nella convinzione che «il passato era meglio»? Forse, rileggendo *Il ritratto di Dorian Gray* (1891)...

«Poi mi chiese se scrivevo in qualche giornale. Gli risposi che neppure li leggevo. Parve deluso e mi confidò che tutti i critici drammatici erano in combutta contro di lui e che ciascuno di loro era disposto a lasciarsi comperare. Non mi meraviglierei che su questo punto avesse ragione. D'altra parte, a giudicare dall'aspetto, la più parte di loro non deve costare affatto caro».

2 - Ancora dal romanzo di Oscar Wilde. «Si trattava semplicemente di arte scadente; un fallimento completo. Perfino il pubblico volgare e incolto della platea e del loggione cessò di interessarsi allo spettacolo, divenne irrequieto e cominciò a parlare ad alta voce e a fischiare. L'imprenditore pestava i piedi e bestemmiava dalla rabbia». Qualche rara volta i gusti del pubblico coincidono coi giudizi della critica. Normalmente no. Nasce il sospetto che quel 12 per cento abbia detto che si fa influenzare dalla critica per far vedere che leg-

Tanto sono ipertutelati i giornalisti regolarmente assunti, tanto sono indifesi i collaboratori, tra cui si annoverano quasi tutti i recensori.

ge le pagine spettacolari e darsi così un po' di tono.

3 - Supponiamo che un critico famoso dia spazio a un giovane critico geniale e senza padri anziché boicottarlo. Se esiste un critico che non teme di avere a fianco uno migliore di lui, il suo «arsenale» dev'essere infinito e personalissimo, come ogni vero «arsenale culturale» e la sua «deontologia» pressoché perfetta.

5 - Quello che accadeva nell'Ottocento (vedi *Dorian Gray*, risposte 1 e 2) può accadere oggi. Pos-

sono sì essersi «perfezionate» alcune tecniche di analisi (grazie a Jakobson e tanti altri), ma la natura umana è sempre quella, nel bene e nel male.

6 - «Lavoro del critico» è anagrammabile in *Lodi = ti cerco lavor* nel caso di recensioni laudative. Ecco perché un Almansi cerca di evitare gli spettacoli lodati.

7 - Se un critico affermato dovesse «chiudere» col mondo e farsi camaldolese perché gli va di farlo, e dedicarsi alla preghiera, allo studio e all'orto anziché alle recensioni, alle consulenze o alle attività promozionali, pian piano col tempo, un po' di distacco e di autonomia di giudizio potrebbe anche conquistarsela. E una sua recensione, dopo dieci anni di eremitaggio, potrebbe essere un evento persino maggiore di quello teatrale tanto atteso. Con effetti bomba se la recensione dovesse risultare indovinata. Gli altri giornali subito a contenderselo, le direzioni artistiche a proporgli vantaggiosi contratti pluriennali, trattandosi di un «uomo sopra le parti», e lui, poveraccio, sarebbe costretto a ritornare all'eremitaggio per non avere attorno seccatori o a risporcarsi le mani come aveva fatto in passato.

8 e 11 - Macché Ordine dei giornalisti o Associazione Critici drammatici! «Ma mi facciano il piacere!» avrebbe detto Totò. Nella maggior parte dei giornali di provincia una recensione, nella migliore delle ipotesi, viene considerata come un articolo di cronaca e, in quanto tale, pagata secondo i minimi sindacali. Per non parlare degli aspiranti pubblicitari che recensiscono praticamente gratis, con le conseguenze che tutti possono immaginare. E se nella realtà e nei romanzi (esempio, *Furore*) non suscitano certo simpatia quelli che lavorano sottopagati, nel giornalismo tutto è lecito e guai a parlarne. Succede così che tanto sono ipertutelati i giornalisti regolarmente assunti, tanto sono indifesi i collaboratori tra cui si annoverano quasi tutti i recensori. Indifesi, senza contratto, senza la possibilità di farsi sentire, i recensori sono così protagonisti di un'assurda «guerra tra poveri». Legittimo chiedersi se in queste condizioni possono nascere delle critiche giuste e di qualità. □

Sandro Gasparetti

1 - Crisi più che semplice malessere, facile da lenire, anestetizzare (con l'abuso di una pseudo-critica illustrativa e meramente informativa), curare e guarire. È uno stato reale che ha cause molteplici e complesse.

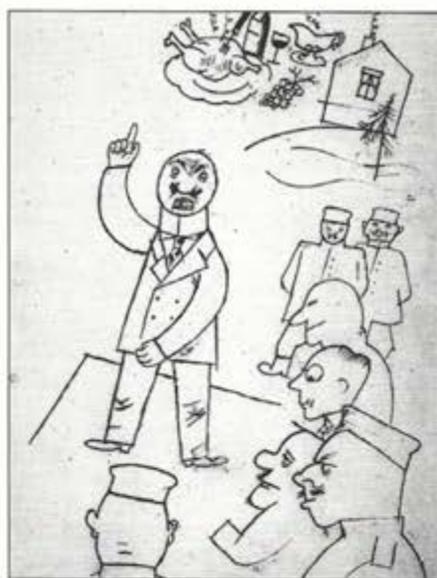
2 - Per una serie di fattori; il principale è la deviazione dell'attenzione individuale e collettiva, generata da una *mediocre* politica culturale. Le forme *attive* della comunicazione sociale sono degenerare in altre *passive* da fast-food, illustrative e mostratrici, imposte dai moderni mezzi della comunicazione di massa. Inoltre non ha interesse a leggere di teatro chi a teatro (per ignoranza, per i prezzi elevati, per la programmazione rumorosa e di qualità comunicativa scadente, nonché raramente contemporanea) non va. Manca ancora una legge riformatrice e fra le nostre nuove generazioni di studenti impera la scarsa conoscenza e il disamore per la cultura teatrale.

3 - Dovrebbero essere comune patrimonio dei critici norme essenziali di correttezza etica e deontologica, una competenza vasta e rigorosa, una pertinente capacità comunicativa e non solo informativa, o peggio, illustrativa.

4 - Il critico deve conoscere e intervenire nei luoghi del proprio vasto «territorio» e del sistema teatrale; ma la loro frequentazione non dovrebbe pregiudicare la correttezza del giudizio. In ogni teatro - alcuni già lo fanno - esporre le recensioni più significative (non solo le più partigiane), organizzare incontri con i responsabili di un allestimento, aprendoli anche al libero intervento del pubblico.

5 - Sì, anche adesso il critico deve appropriarsi - con scrupolosità e misura - dei nuovi strumenti interpretativi.

6 - Dobbiamo fare i conti con le nuove attese dei lettori, a seconda del *target*, nonché con le esigenze della direzione e redazione. Quando si fa



un'inchiesta si deve perfino investigare nella *privacy*, per conseguire l'audience più facile e diffusa. Lo spazio concesso a una recensione s'assottiglia sempre più e gli specifici termini, per i codici in campo, non possono essere usati, perché ritenuti non accessibili (invece di usufruirne, pensando che il lettore possa usare un vocabolario o documentarsi). A volte, per la critica, vengono richiesti *effetti* vistosi e le informazioni debbono più incuriosire che far riflettere. Ormai i responsabili delle testate tendono a giudicare il valore di un allestimento in base all'audience piuttosto che alla qualità.

7 - Non ci si sporca le mani a recensire e giudicare un proprio lavoro, o una propria partecipazione a un allestimento. Tuttavia questo coinvolgimento va comunicato chiaramente al lettore.

Ormai i responsabili delle testate tendono a giudicare il valore di un allestimento in base all'audience piuttosto che alla qualità.

8 - Non si è ancora coscienti del ruolo formativo della critica. Si dovrebbero occupare di critica drammatica solo i giornalisti di provata competenza con adeguati *curricula*, liberi da ingerenze e pressioni, adeguatamente valorizzati e retribuiti per un'attività *professionale* non discontinua, escludendo i tutt'fare.

9 - Non basta, per ritenersi critico competente, la sola presenza di una sera in platea. Bisogna portare il proprio attivo contributo anche negli altri luoghi dove si fa e si pensa teatro. È necessario documentarsi, anche con gli audiovisivi, sull'intero percorso del testo-spettacolo. Comunicare con gli addetti e assistere ripetutamente - se l'allestimento è un probabile evento - alle prove. A volte, prima di redigere la recensione, seguire per più sere (e non solo la «prima») lo spettacolo, nonché chiedere eventuali lumi ai responsabili.

10 - Per ora, i due ruoli sembrano arroccarsi ognuno nel proprio «particolare» o snobbarsi a vicenda, invece di un dialogo soddisfacente e necessario.

11 - L'Associazione critici drammatici dovrebbe avere un ruolo di coesione e di scambio comunicativo *costante* e *periodico* più forte, rifiutando ogni forma di settarismo individuale e locale. Rifondare o rivedere i segni della propria deontologia professionale tramite convegni e dibattiti.

12 - Si ritiene che i casi richiesti siano già stati evidenziati e analizzati con la risposta alle altre domande. □

Renato Tomasino

1 - Realtà.

2 - Le redazioni programmano una loro politica teatrale attraverso le presentazioni degli spettacoli, le foto, le interviste, l'impaginazione e l'intitolazione. Il resto lo fanno i notiziari televisivi e i programmi televisivi con ospiti. A leggere i critici sono rimasti in pochi e, per di più, già influenzati e orientati attraverso gli approcci di cui sopra.

3 - No. Un solco divide i critici di «eventi» teatrali dai critici «drammatici» ed entrambi dai cronisti che diventano critici grazie agli interventi di cui al 2).

4 - Le posizioni vanno tenute e conquistate giorno per giorno, e così il prestigio. Non mi va che vada tutelata con interventi di categoria o di corporazione una funzione non più vitale.

5 - Magari la contrapposizione tornasse ad emergere! Oggi è una melassa, perché altri interessi prendono il posto dei dibattiti culturali e di metodo d'un tempo.

6 - Saper nuotare o affogare.

7 - Ognuno faccia quel che può e che crede, ma non «direzioni artistiche» reali o camuffate, che mutino i rapporti tra critici e teatranti in guerre tra bande.

8 - No, Ma non ho proposte. Il prestigio va conquistato.

9 - La seconda soluzione, purché non significhi la guerra tra bande di cui sopra.

10 - Non vedo attriti o incompatibilità.

11 - L'Associazione nazionale Critici drammatici al Sud mi pare la grande assente. Vedo solo i suoi bollettini informativi di quanto si fa da Roma in su, e con uomini da Roma in su. □

A pag. 34, un «Capriccio» di Goya. A pag. 35 e in questa pagina, due disegni di Grosz.

Il Premio Scenario promuove il Centro-sud

«Una sfida alla stanchezza, alle concrezioni di cui sembra essere vittima non innocente gran parte del nostro sistema teatrale». Caratteristica fondamentale dell'evento, giunto quest'anno alla quarta edizione, è l'esposizione «indiretta», senza alcun vincolo nella modalità espressiva, dei progetti, delle idee, di opere prime; unica regola imposta il tempo, venti minuti entro i quali presentare il proprio lavoro. Pensato quindi come momento di confronto e non certo come Festival- vetrina, il Premio Scenario, nella sua articolazione per tappe che ha visto toccare diverse città italiane con altrettanti differenti gruppi o singoli attori, si è concluso nella finale tenutasi a Roma questa primavera, con la premiazione del Gruppo di Bari Kismet. I vincitori del Premio (15 milioni da intendersi come contributo per la messa in scena completa dell'opera) sono stati giudicati da Renzo Giacchieri, Antonio Attisani, Giancarlo Cobelli, Sergio Colomba, Attilio Corsini, Giovanni Leto, Renata Molinari, Maurizio Scaparro. In quest'edizione '93, grande spazio è stato dedicato ai gruppi provenienti dal Centro e Sud Italia che grazie alle caratteristiche dell'iniziativa hanno potuto portare un reale confronto nel panorama creativo contemporaneo. Ecco i progetti dei finalisti: Alessandro Lanza-Jerard Wuthier (Roma) con Quel cielo così bianco; Montelione Nucci Rossini (Perugia) In etere; Quadrella Carloni (Bologna) Parola di carne (Quadri di Giovanna D'Arco); La Oca (Bologna) Volaverunt o i capricci del gioco dell'oca; Aguaplano (Sassari) Le città invisibili; Paolo Campanelli (Rieti) Incontro; Alessandro Braccini (Roma) Adesso stanotte, correndo a domani; Associazione Libera Mente (Nola-Na) Dove gli angeli esitano; Franco Dionesalvi (Cosenza) Non seppellitemi vivo; Mariano Dammaco (Bari) Sonia la rossa; Roberto Corona-Monica Mattioli (Milano) Ari ari; Theater in Der Klemme (Bolzano) Les Popelicanes; Gabriele Duma (Bologna) Rigoletto; Teresa Ludovico (Bari) Graffi di sale. L.G.

RILANCIO DELL'ANCT ALL'ASSEMBLEA DI MONTEGROTTO

DIFENDERE LA FUNZIONE DELLA CRITICA TEATRALE

Le basi per una ripresa della vita associativa in un ordine del giorno approvato all'unanimità: attivazione di contatti con l'Ordine dei Giornalisti e con la Fnsi, censimento aggiornato dei critici drammatici, coinvolgimento delle nuove figure professionali dell'informazione teatrale e nuovo statuto.

FURIO GUNNELLA

In occasione della quinta edizione della Festa del Teatro si è tenuta il 19 giugno a Montegrotto Terme un'assemblea degli iscritti all'Anct (Associazione nazionale critici di teatro), indetta allo scopo di esaminare lo stato della critica teatrale in Italia, la situazione interna dell'associazione e le prospettive della vita associativa in un quadro caratterizzato dalla soppressione delle strutture ministeriali dello Spettacolo, dalla crisi conseguente che ha colpito le attività teatrali e da un incerto futuro nel settore.

All'assemblea - che è stata introdotta da una relazione di Ugo Ronfani, chiamato a presiedere i lavori - ha assistito il vice presidente dell'Ordine nazionale dei giornalisti italiani, Felice Maselli. Il dibattito, intenso e sereno, ha registrato gli interventi di Renzo Tian, Luigi Marzullo, Luigi Lunari, Paolo Lucchesini, Odoardo Bertani, Gastone Geron, Pino Pelloni, Giuseppe Liotta, Enrico Groppali, Filippo Amoroso, Maurizio Giammusso, Weiner Perinelli, Valeria Ottolenghi, Laura Mansini e altri ancora. Hanno inviato comunicazioni, nell'impossibilità di essere presenti, Lamberto Trezzini e Giorgio Guazzotti, rispettivamente presidente e segretario designati dal direttivo eletto nell'assemblea di Riccione del maggio 1992, i quali hanno confermato la decisione di rassegnare le dimissioni; inoltre Paolo Emilio Poesio, Ubaldo Soddu, Giovanni Calendoli, Francesco Tei, Angelo Pizzuto, Elda A. Vernara, Giulio Baffi.

Richiamandosi alla situazione emersa negli incontri successivi all'assemblea di Riccione, ultimi quelli a Rifredi nel febbraio e nel marzo scorsi, l'assemblea ha preso in considerazione tre ipotesi: il mantenimento dell'Anct nella linea di una continuità associativa e statutaria; lo scioglimento della stessa nel caso di contrastata impossibilità di farla adeguatamente funzionare, e la preparazione di una fase di rilancio su nuove basi, più confacenti alla situazione reale e concreta nella quale essa si trova ad operare.

Come ha rilevato il rappresentante dell'Ongi Maselli nel trarre le conclusioni dell'incontro - conclusioni che saranno portate al comitato esecutivo dell'Ordine, allo scopo di predisporre contatti fra lo stesso e l'Anct - l'assemblea di Montegrotto ha manifestato la unanime volontà di prendere atto, sì, della difficile situazione nella quale l'associazione è venuta a trovarsi, ma di reagire - con l'impegno di ricostituire e rilanciare l'attività associativa - alla tentazione di disperdere un lungo patrimonio di iniziative e di risultati.

In effetti, delle tre ipotesi poste come basi di discussione i presenti hanno scartato le prime due, e si sono orientati verso la terza, quella del rilancio

dell'associazione e del suo adeguamento alla nuova realtà. Come indica l'ordine del giorno che - discusso dai soci e preventivamente approvato anche da taluni degli assenti che avevano motivato le loro posizioni - è stato alla fine approvato all'unanimità. Con questo documento, gli iscritti all'Anct che hanno partecipato al dibattito «esprimono anzitutto il convincimento che, nella sua ormai lunga attività, l'Associazione abbia svolto un ruolo doppiamente positivo, a tutela di uno specifico teatrale inteso come arte e cultura e a difesa dell'autonomia e della dignità della critica drammatica.

Una doppia crisi convergente, del sistema teatrale e del sistema informativo, ha reso difficile, in questi anni in Italia, l'esercizio della critica drammatica, che in spazi di intervento via via ridotti deve fare i conti con un effimero informativo fondamentalmente acritico, prevalentemente promozionale e pubblicitario, sordo alle autentiche ragioni della cultura e dell'arte.

Questa situazione di difficoltà - le cui cause vengono vigorosamente denunciate dall'assemblea - non potevano non avere ripercussioni negative sulla vita associativa dell'Anct e sulle sue attività. Gli iscritti all'Anct hanno avviato di conseguenza un dibattito volto a decidere se sospendere l'attività associativa o se riprenderla su nuove basi, nella mutata realtà.

Dalla discussione sono emersi la richiesta di non disperdere il patrimonio morale e culturale dell'Anct, la volontà di non disertare il dibattito in corso per dare un nuovo assetto legislativo allo Spettacolo e l'impegno di difendere una professionalità minacciata dalla banalizzazione del sistema informativo.

Di conseguenza, gli iscritti all'Anct presenti all'assemblea hanno deciso all'unanimità di costituire un gruppo di iniziativa composto di sette membri con il compito di definire una nuova struttura associativa sulle basi seguenti: a) qualificazione e difesa della funzione del critico di teatro e sua tutela normativa e sindacale, per questo chiedendo il sostegno dell'Ordine nazionale dei giornalisti e della Fnsi, con modalità da precisare; b) messa allo studio dell'opportunità di istituire un secondo elenco associativo comprendente le nuove figure del giornalismo che si occupano a vario titolo degli spettacoli teatrali, spesso in situazioni sindacali e normative mal definite; c) conseguente e successiva elaborazione di un nuovo Statuto rispondente alle sopraindicate caratteristiche associative; d) convocazione entro l'anno di una nuova assemblea chiamata a discutere sul nuovo corso associativo e se del caso ad approvarlo».

Per studiare ed impostare l'attuazione di quanto sopra l'assemblea ha chiamato a fare parte del gruppo di iniziativa i critici seguenti, che si sono dichiarati disponibili e si sono messi subito al lavoro: Enrico Groppali, Giuseppe Liotta, Paolo Lucchesini, Benedetto Marzullo, Valeria Ottolenghi, Pino Pelloni e Ugo Ronfani. L'assemblea ha infine deciso di procedere, nello spirito del documento approvato, ad un censimento aggiornato dei titolari della critica teatrale e di quanti altri, nel settore dell'informazione, si occupano di teatro, nonché di fissare una nuova quota associativa. □

CRONACHE

Rapsodia Nicolaiana in scena a Bari

BARI - Rapsodia Nicolaiana, novità di Nicola Saponaro, è andata in scena in maggio, durante lo svolgimento del tradizionale corteo storico di San Nicola, secondo il progetto e la regia di Armando Pugliese. L'opera scritta per l'occasione in prosa e in versi, è divisa in tre parti: l'affabulazione dell'Avventura di Mira, che racconta la storia e la leggenda della traslazione delle ossa del Santo Patrono; i Miracoli di San Nicola e il Racconto di Matteo, giovane marinato e mercante barese che, usando come palcoscenico la croce composta dai carri-pedane sul sagrato della Basilica, è il testimone oculare della vicenda, a conclusione del corteo-spettacolo.

In modo provocatorio, i cinque più noti Miracoli di San Nicola sono stati rappresentati, con partecipazione del pubblico, davanti ai quattro teatri cittadini del quartiere murattiano: il Piccinni, il Petruzzelli, il Santalucia e il Margherita, in una città come Bari che ha veramente bisogno di «miracoli» per salvarsi dall'attuale degrado.

Gli attori erano Totò Onnis, Flavio Albanese, Nicola Ratano, Paolo Sassanelli, Roberto Petruzzelli, Aurelio Cianciotta, Rocco Chiumarulo, Danilo Nigrelli, Nicola De Leo, Marit Nissen, Roberto Negri, Luciano Montrone, Franco Ferrante, Maria Giacquinto, Pino Lasorsa, Dino Abbrescia, Giorgio Podo, Anna Garofalo, Marina Fiore, Stefano Quattrosi, Monica Samassa. Centoventi comparse, scenografia di Enzo Bernardi, costumi di Rossella Ramunni, musiche del repertorio pugliese eseguite dalla banda municipale della Città di Turi. □

VITTORIO GASSMAN PREMIO MONTEGROTTO EUROPA

CON CAPITANO ULISSE SUL MARE DEL TEATRO

Premiati anche Carlo Fuscagni (Videoteatro), Corrado Guerzoni (Radiofonia), Odoardo Bertani (Saggistica) - Vincenzo Bocciarelli e Paola Roscioli vincitori del Premio alla Vocazione - La piccola Venezia di Goldoni nell'interpretazione di Valgoi e un concerto settecentesco diretto da Bernhard Schun - Costruttiva assemblea dell'Associazione dei Critici di Teatro.

CLAUDIA CANNELLA

Nonostante le luci che si spengono sulle ribalte festivaliere, a Montegrotto continuano gli appuntamenti con il teatro e con il Premio Montegrotto Europa, giunto quest'anno alla quinta edizione. Due giornate intense, venerdì 18 e sabato 19 giugno, hanno visto affluire al Palazzo del Turismo 65 giovani aspiranti attori - di cui sei provenienti dalla preselezione di maggio - candidati al Premio alla Vocazione, che hanno affrontato singole audizioni di fronte a una giuria consolidata e affiatata da un quinquennale lavoro comune, composta da Ugo Ronfani, Fabio Battistini, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Mario Brandolin, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Sandro Sequi e Renzo Tian.

Quest'anno erano rappresentate 26 scuole di teatro d'Italia: da quella milanese diretta da Giorgio Strehler, all'Accademia Silvio D'Amico di Roma, fino alle scuole degli Stabili di Catania, Torino e Genova. I brani presentati erano tratti per lo più da Shakespeare, Goldoni, Cechov e Pirandello: classici, ma anche armi a doppio taglio per i giovani candidati, talvolta educati nel rigore di un accademismo un po' polveroso.

Alla fine delle due giornate il verdetto. I vincitori di quest'anno sono stati Vincenzo Bocciarelli (con il monologo di Forkyas dal *Faust* di Goethe) e Paola Roscioli (con il personaggio di Lucietta da *La casa nova* di Goldoni), entrambi provenienti dalla Scuola di Teatro di Giorgio Strehler, ai quali si sono aggiunte quattro menzioni speciali rispettivamente a Ilaria Amaldi (Istituto di Arti sceniche di Roma diretto da Alessandro Fersen), Pia Lanciotti e Giorgia Senesi (Scuola di Teatro diretta da Strehler), Marco Simeoli (Laboratorio di Arti sceniche di Roma diretto da Gigi Proietti). Per loro un concreto premio «in lavoro»: un'impegnativa d'ingaggio con un teatro stabile per una stagione.

La prima giornata si è chiusa con un grade-



vole concerto dei Rondò Classico, gruppo musicale tedesco che ha proposto brani dal grande repertorio classico del '700.

Nella mattinata di sabato, accanto al proseguimento delle audizioni dei candidati attori, ha avuto luogo presso la sede dell'Apt una costruttiva assemblea dell'Associazione nazionale Critici di Teatro per dibattere sul futuro della professione, in una fase in cui la crisi del settore, lo smantellamento delle strutture dello spettacolo, l'abolizione del ministero e la riduzione degli spazi sui giornali dedicati alle recensioni pongono seri problemi alla categoria.

A conclusione della giornata poi, la cerimonia-spettacolo delle premiazioni condotta da Fabio Battistini.

Dopo i ringraziamenti di rito alle autorità, alla giuria, ai collaboratori di *Hystrio*, alla segretaria dell'Associazione albergatori Fabiola Gaffo e a Alessandra Veronese dell'Ufficio Stampa, nonché agli sponsor coordinati dalla signora Pegoraro (Banca Popolare Veneta, Hiross e Distillerie Bonollo) a Ugo Ronfani è toccato il compito di

leggere, quale presidente della giuria, le motivazioni dei premiati. A Vittorio Gassman, accolto in sala da un'ovazione, è andato il Premio Montegrotto Europa per il Teatro per il successo internazionale del suo *Ulisse e la balena bianca* e per la recente pubblicazione del libro *Mal di parola*, ma soprattutto come riconoscimento alla sua lunga carriera d'attore e di uomo di teatro, da oltre 50 anni dominatore indiscusso della scena italiana come interprete del repertorio classico, pronto però a misurarsi anche con autori contemporanei, assertore del dovere della società teatrale di parlare per gli uomini agli uomini. A Carlo Fuscagni, direttore di Raiuno, è andato invece il Premio Videoteatro per la registrazione televisiva della *Tosca* di Puccini sui luoghi reali della vicenda, un importante passo per il futuro del videoteatro, non più al servizio esclusivo degli indici d'ascolto.

Il Premio Ricordi per la Radiofonia è toccato quest'anno a Corrado Guerzoni, vice direttore generale Rai e autore dell'indimenticabile trasmissione 3131, riconosciuto come uno dei maggiori artefici della seconda giovinezza della radio e come costante e coerente difensore degli spazi destinati al teatro dell'ascolto.

Infine Odoardo Bertani, critico militante e uomo di lettere, ha ricevuto il Premio per la Saggistica Lucio Ridenti per la raccolta di scritti *Goldoni, una drammaturgia della vita*.

A chiusura di serata i giovani vincitori del Premio alla Vocazione, festeggiatissimi dai compagni, hanno dato prova del loro talento proponendo al pubblico i brani eseguiti nell'audizione; e Mario Valgoi, recentemente insignito del Premio Sciacca, ha incantato la platea con il componimento poetico *La piccola Venezia* di Carlo Goldoni. La festa si è conclusa poi con un brindisi tra premiati e pubblico: un augurio e un arrivederci all'anno prossimo. □

Nella foto: Vittorio Gassman.

TALIA NELLE GROTTI DEGLI EUGANEI

UGO RONFANI

Si è potuto dire che il 18 e il 19 giugno Talia, musa del Teatro, ha potuto trovare ospitalità, anzi rifugio, nelle grotte, termalmente benefiche, di Montegrotto. Fuori da questa metafora un po' arcadica, è vero che il Teatro italiano si trova a vivere un periodo difficile della sua esistenza, è praticamente «senza fissa dimora»: non c'è più un ministero dello Spettacolo, abrogato dal referendum (e del resto ampiamente superfluo negli ultimi anni); la confusione sul futuro governo del teatro è grande, la crisi della scena italiana reale e profonda, la preparazione della futura stagione di prosa problematica; e si sono spente le luci di alcuni festival d'estate non pleonastici, come il Mittelfest.

En attendant Godot, ossia tempi più favorevoli per la cultura e l'arte, dunque per lo spettacolo e il teatro (il che avverrà, pensiamo, quando la seconda Repubblica sarà qualcosa di più di un diversivo consolatorio), l'aver offerto un rifugio a Talia nelle grotte degli Euganei, l'aver promosso anche quest'anno, *nonostante tutto*, l'annuale Festa del Teatro di Montegrotto ha significato dunque opporre alla sfiducia o alla tentazione dello sfascio qualche motivo di speranza e di ottimismo.

NUOVI ATTORI IN PALCOSCENICO

Speranza ed ottimismo che nascevano, nel nostro caso, dalla convinzione che il teatro resterà una componente essenziale del rinnovamento del Paese. Che esso ha – se è consentito imprestare il titolo di un libro-intervista di Gassman, magnifico premiato di quest'anno – un luminoso futuro non «dietro le spalle», ma davanti a sé. Come lo stesso Gassman sta del resto dimostrando, con la sua non sappiamo se seconda o terza giovinezza. E come hanno dimostrato i quasi cento ragazzi che hanno partecipato alla preselezione di maggio e alla selezione finale del Premio alla Vocazione, essendosi convinti che Montegrotto porti fortuna agli aspiranti attori. Il che è vero: il Premio alla Vocazione – al quale partecipano ormai allievi di tutte le scuole di arte drammatica, compresa quella europea del Piccolo Teatro – è una iniziativa ormai consolidata, che ha consentito di entrare in carriera dalla porta grande (perché registi ed impresari guardano a questa ribalta, perché i prescelti usufruiscono di contratti di ingaggio in tre Teatri Stabili) a non meno di una decina di giovani, e ad altri ha offerto opportunità interessanti per muovere i primi passi in palcoscenico. Sicché Montegrotto non è, da questo punto di vista, una «fabbrica delle illusioni» per i giovani ma, ormai, una «Bottega veneta» del teatro, così come l'aveva intesa Gassman. Il che sarà dimostrato – secondo le nostre intenzioni – l'anno venturo, quando chiameremo a Montegrotto premiati e segnalati delle varie edizioni per uno spettacolo d'insieme che sarà una vera festa della giovinezza del Teatro.

Ment'era in corso il Bicentenario goldoniano, non poteva mancare a Montegrotto, terra veneta, il ricordo di colui che a ragione è chiamato «il nostro Shakespeare» o, se si preferisce, «il Molière italiano» secondo Voltaire. Sono stati quattro i momenti goldoniani della Festa: la cipria rococò di un concerto di musiche settecentesche, il saggio della vincitrice del Premio alla Vocazione, il conferimento del premio di Saggistica al critico Odoardo Bertani per un suo libro che ci restituisce Goldoni come «nostro contemporaneo» e l'interpretazione del luminoso, nostalgico poemetto goldoniano *La piccola Venezia* da parte di Mario Valgoi, che per la sua fedeltà al repertorio del Veneziano aveva appena ricevuto il Premio Sciacca.

GOLDONI, UN SANTO PROTETTORE

Se il Bicentenario goldoniano risulta ancora «piuttosto fiacco» – come ha potuto scrivere Luciano Lucignani su un quotidiano – ciò non è dipeso certamente dallo sforzo progettuale del Comitato nazionale per le celebrazioni, che non disponeva di una lira per gestire l'anno



Goldoni, né dalla convinta mobilitazione della società teatrale (sono più di cento i progetti elaborati, e sostenuti dal Comitato, nei settori del teatro, della musica, dell'università e della convegnistica, dell'editoria, dei nuovi media). Se il Bicentenario non ha espresso finora tutte le sue virtualità, ciò è accaduto perché il governo dello Spettacolo non ha saputo fare molto per inquadrarlo in un programma organico che producesse cultura, consenso ed immaginazione teatrale; perché qualcuno ha ritenuto, in via della Ferratella, che il Bicentenario terminasse il 6 febbraio scorso con la cerimonia di Venezia presente il capo dello Stato, mentre in realtà quel giorno era soltanto l'inizio di un anno di celebrazioni, e perché la destinazione delle sia pur scarse risorse è continuata attraverso i vecchi canali, fra parzialità, sprechi e frettolose istruttorie sul merito.

Per fortuna, su tutto questo ha planato benefico lo spirito di Carlo Goldoni. È lui, lui solo a dare lustro e risonanza al Bicentenario. Lo slogan *L'Italia per Goldoni* si è di fatto, in questi mesi, rovesciato: è diventato *Goldoni per l'Italia*. È Goldoni che ha scosso dalla sonnolenza il Teatro italiano, che ha ottenuto – nonostante la lentezza di riflessi del disciolto ministero – la mobilitazione della società teatrale, in Italia e nel mondo. E dunque abbiamo ritenuto di affermare laicamente, a Montegrotto, che c'è stato, in questa fase accidentata della scena italiana, un «santo protettore», Carlo Goldoni, da invocare ancora perché vegli sul futuro incerto del Teatro.

PIÙ DI UNA VETRINA DELL'EFFIMERO

Nella cronaca di Montegrotto 1993 vanno ancora evidenziati, crediamo, la coerenza culturale dell'insieme, resa possibile perché il Comitato manifestazioni locale, a cominciare dal suo presidente Braggion, ha capito che una Festa del Teatro non dev'essere una vetrina dell'effimero ma un insieme di iniziative di solidi contenuti; l'impegno con cui ha lavorato una giuria amica, qualificata e responsabile; la disponibilità degli illustri premiati (non dimenticheremo né il dibattito avviatosi in conferenza stampa sui compiti futuri della Televisione e della Radio né le parole rivolte da Gassman agli attori di domani); l'assemblea dei critici di Teatro conclusasi con la determinazione di operare per un rilancio dell'Anct; la solidarietà esemplare manifestatasi fra i giovani concorrenti al Premio alla Vocazione e, infine, la generosità degli sponsor.

Spente le luci della festa, comincia adesso l'impegno per l'edizione 1994 di Montegrotto Europa. □

Nella foto: Mario Valgoi interpreta «La piccola Venezia» di Goldoni.

PREMIO MONTEGROTTO EUROPA A VITTORIO GASSMAN

LA GIOVINEZZA DEL TEATRO



La giuria del Premio Montegrotto Europa composta, per la quinta edizione, da Ugo Ronfani (presidente), Fabio Battistini (segretario), Marco Bernardi, Andrea Biscicchia, Mario Brandolin, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Sandro Sequi e Renzo Tian, ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Montegrotto Europa 1993 a Vittorio Gassman, con la motivazione seguente.

«Attore del teatro e del cinema la cui fama travalica da tempo i confini nazionali, da mezzo seco-

lo dominatore della scena italiana come interprete del repertorio classico pronto però a misurarsi con autori contemporanei, assertore del dovere della società teatrale di parlare per gli uomini agli uomini, Vittorio Gassman ha ricevuto la stagione scorsa accoglienze trionfali in Italia e all'estero con la versione teatrale - da lui realizzata, diretta ed interpretata - di *Ulisse e la balena bianca* dal romanzo *Moby Dick* di Herman Melville.

«La caccia alla mitica balena cui s'abbandona, su un mare omerico e biblico, il capitano Achab con il suo equipaggio è diventata, nella lettura di Gassman, metafora di una vita spesa ad inseguire, co-

me Dante dice di Ulisse, "virtù e conoscenza", fino ai confini della Grande Utopia. Riferita all'esperienza d'arte e di vita dell'interprete, essa è inoltre trasparente allegoria ed epica esaltazione di un tenace percorso sulle rotte imprevedibili dell'avventura teatrale.

«In un panorama depresso, e angusto, del teatro italiano il *Moby Dick* di Gassman ha avuto la forza dirompente e rigenerante del grande evento teatrale. La stessa passione per le imprese difficili e la stessa fiducia nella virtù della parola teatrale hanno indotto il nostro attore a misurarsi in quaranta puntate televisive, trasmesse prima del telegiornale e dunque in fascia di grande ascolto, con le cantiche della *Divina Commedia* dell'Alighieri, evento previsto a breve scadenza.

«Riannodando inoltre con una vocazione letteraria risalente ai tempi degli studi all'Accademia D'Amico, e che aveva già prodotto un volume di versi, *Vocalizzi*, e un romanzo autobiografico, *Memorie del sottoscandalo*, Gassman ha pubblicato di recente *Mal di parola*, una serie di racconti imperniati sulla crisi di una società alienata, nella quale la chiacchiera mediatica porta alla perdita di senso della lingua della comunicazione umana. Bene accolto dalla critica, promesso ad una versione cinematografica, *Mal di parola* è una prova in più - ce ne fosse bisogno - della vitalità operosa di un attore settuagenario che, in una lunga conversazione col lettore intitolata spiritosamente *Un grande avvenire dietro le spalle*, ha dimostrato di vivere con senso dell'ironia la sua terza età e, uscito dai fondali insidiosi del tempo che passa, riempie di entusiasmi, di progetti per se stesso, la sua "tribù" famigliare e il suo pubblico, il suo presente e il suo futuro.

«Vittorio Gassman sta raccogliendo, in questo suo autunno che prolunga una bella estate, molti e meritati riconoscimenti, fra gli ultimi la laurea in Sociologia *honoris causa* conferitagli dall'Università di Urbino per quanto, lavorando in teatro, ha fatto per il progresso della società.

«La giuria non ritiene pertanto di ricordare in dettaglio che cosa Vittorio Gassman abbia rappresentato e rappresenti nella storia dello Spettacolo della seconda metà del secolo, anche nei momenti di apparente disimpegno, come durante l'esperienza hollywoodiana. Si vuole soltanto ricordare la generosa esperienza del Teatro Popolare Italiano a Roma, sotto una tenda da circo; i grandi spettacoli shakespeariani, da *Amlèto* a *Otello*; gli allestimenti di novità italiane di Squarzina, Zardi e Flaiano; l'ideazione e la direzione della *Bottega* di Firenze per i giovani aspiranti attori, senza dimenticare i suoi contributi al teatro di poesia e certe sue rigeneranti provocazioni televisive.

«Includendo il suo nome nel libro d'oro del Premio Montegrotto Europa, accanto a quelli di Andrea Jonasson, Vaclav Havel, Vittorio Mezzogiorno e Gigi Proietti, la giuria indica in Vittorio Gassman una figura di prua dell'Europa dei Teatri che non deve restare la mitica balena bianca di Melville, ma diventare una realtà di domani». □

Nelle foto, dall'alto in basso: Vittorio Gassman riceve il Premio Montegrotto dal sindaco Giuseppe Gallo, e si intrattiene con il pubblico.

PREMIO PER IL VIDEOTEATRO A CARLO FUSCAGNI

GUARDANDO AL TEATRO IN TV

La giuria del Premio Montegrotto Europa 1993 ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio per il Videoteatro a Carlo Fuscagni, direttore di Raiuno, con la motivazione seguente.

«Dalla fine del 1988, quando il Consiglio di amministrazione della Rai lo ha nominato direttore della prima Rete televisiva, Carlo Fuscagni ha messo a disposizione le proprie qualificate competenze senza risparmio di energie e, in mezzo a difficoltà interne e polemiche esterne, ha saputo conservare ed accrescere a Raiuno il primato dell'ascolto. La battaglia della *audience* ha trovato in lui un abile, esperto ideatore di programmi di successo, nei quali intrattenimenti e informazione, fiction e inchieste sull'attualità, politica e cultura sono stati accortamente dosati – in un periodo della vita del Paese che registrava scollamenti fra rappresentanze istituzionali e opinione pubblica – al fine di raggiungere e motivare ampie fasce dell'utenza televisiva.

«In questa impresa non facile – condotta in mezzo alle rigidità strutturali del servizio pubblico e alle pressioni delle forze partitiche, mentre l'emittenza privata, forte di risorse pubblicitarie in aumento, contendeva gli spazi della *audience* televisiva – Raiuno ha saputo mantenere una *leadership* nazionale con incentivi all'ascolto talvolta discussi, ma determinanti rispetto agli obiettivi che il contesto mediatico indicava.

«Una lunga pratica aziendale, la conoscenza del pubblico maturata nel giornalismo e una eccezionale capacità di lavoro – dunque non soltanto il



sostegno della sua area politica di appartenenza – sono stati fattori decisivi nell'operato di Carlo Fuscagni, che era entrato in Rai per concorso nel '59, nella redazione televisiva di Enzo Biagi e Fabiano Fabiani, e dopo una permanenza a Canale 5 era tornato in viale Mazzini per assumere le attuali responsabilità.

«Chi ricordasse soltanto i programmi di facile successo di Raiuno, quelli firmati dai protagonisti dello *star-system*, dovrebbe tenere conto che la rete diretta da Fuscagni ha anche messo in onda in prima serata i programmi di Biagi, Zavoli o Angela, e che accanto alle emissioni di varietà e ai *top film* sono stati trasmessi *serial* di impegno civile come *La Piovra*, i concerti di Salisburgo, i film di Olmi e Avati.

«In una fase di scarso interesse della Rai per il Teatro, Raiuno ha inoltre realizzato l'anno scorso una innovativa registrazione della *Tosca* di Giacomo Puccini sui luoghi stessi della vicenda, a Castel Sant'Angelo, indicando così una possibile via per il futuro del Videoteatro, che Fuscagni intende continuare a percorrere, probabilmente con la registrazione dei due spettacoli goldoniani nei Campiellani veneziani, previsti per il Bicentenario. «Sono queste ed altre iniziative – come le previste letture dantesche di Vittorio Gassman prima del Tg 1 – ad avere convinto la giuria che Carlo Fuscagni è determinato ad andare oltre, dal suo posto di responsabilità, alla semplice battaglia della *audience* che non produce dialettica culturale, per impegnarsi in una televisione culturalmente maggiore». □

PREMIO PER L'ATTIVITÀ RADIOFONICA A GUERZONI

RINASCITA DELLA RADIOFONIA

La giuria del Premio Montegrotto-Europa 1993 ha deciso di assegnare il Premio per la Radiofonia, istituito in accordo con la Casa editrice Ricordi, a Corrado Guerzoni, vice direttore generale per la radiofonia alla Rai-tv, con la motivazione seguente.

«Anche dopo essere stato chiamato ai vertici dirigenziali della Rai-tv, Corrado Guerzoni è rimasto nel ricordo dei radioascoltatori come l'animatore di 3131, una trasmissione esemplare, dal taglio giornalistico, aperta sui problemi della società e della persona, da lui quotidianamente condotta con competenza e passione dal 1981 al 1990. Per nove anni gli italiani ebbero la possibilità, componendo al telefono il 3131 o ascoltando i fervidi dibattiti, di esprimersi, partecipare, chiedere attenzione e sfogarsi, di sentirsi insomma meno lontani dalla politica e dalle istituzioni, parte attiva del "Paese reale". I radioascoltatori di 3131 –

madri, padri e figli – si sono interrogati, non più numeri ma persone, su se stessi, la famiglia, la società e il mondo. Attento alla coerenza di un discorso morale, mai moralistico però, il conduttore della trasmissione si faceva sociologo della realtà, confessore laico, partecipe di un comune onore di vivere. E la radio tornava ad assumere la funzione delle origini, quella di dare voce ai senza voce, di rompere le barriere della solitudine.

«Di origini emiliane, giornalista formatosi nella palestra del giornalismo di provincia, direttore in gioventù di una pubblicazione studentesca, per vent'anni Guerzoni è stato collaboratore di Aldo Moro, di cui è stato portavoce al tempo degli incarichi governativi dello statista. Alla Rai, dopo funzioni giornalistiche al Giornale Radio e al Telegiornale, ha diretto per otto anni il settimanale *Radiocorriere Tv*, e dal '77 al '90 è stato direttore di Radiodue, contribuendo in modo decisivo al ri-

lancio del mezzo radiofonico, per troppo tempo e a torto trascurato. La sua passione per la radio si ritrova in pubblicazioni come *Il valore della parola* e *La faccia nascosta*, alle quali si sono affiancati due limpidi volumi di poesia.

«Nel festeggiare qui, stasera, uno dei maggiori artefici della seconda giovinezza della radiofonia, che anche nelle più recenti e impegnative mansioni dirigenziali ha saputo adattare il mezzo radiofonico alle esigenze del mondo contemporaneo; si vuole in particolare sottolineare la difesa da lui compiuta degli spazi destinati al teatro dell'ascolto, e la convinta partecipazione della Radio, da lui voluta, alle iniziative, quest'anno, per il Bicentenario della morte di Goldoni. Tutto questo in uno spirito di servizio tanto più da elogiare in quanto si è fatto, nel nostro Paese, più raro». □



PREMIO RIDENTI PER LA SAGGISTICA A ODOARDO BERTANI

GOLDONI O IL TEATRO COME VITA

La giuria del Premio Montegrotto Europa 1993 ha deciso con scelta unanime di assegnare il Premio Lucio Ridenti per la Saggistica teatrale a Odoardo Bertani, con la motivazione seguente.

«In una stagione dell'editoria teatrale caratterizzata, sotto gli stimoli del Bicentenario, dall'abbondanza e dalla qualità della saggistica intorno a Carlo Goldoni, Odoardo Bertani si è presentato con una raccolta di scritti, *Goldoni, una drammaturgia della vita* (Editore Garzanti), che onora tutta la critica militante, cui l'autore appartiene, e reca un essenziale contributo alla conoscenza non convenzionale dei testi goldoniani e delle ragioni del loro essere. Una ben frequentata geografia dei luoghi, dei personaggi e delle opere; la religione della persona illuministicamente indagata nel vivo della grande commedia umana del Veneziano; la vitale saggezza delle figure femminili da lui inventate; le liete sorprese che toccano allo studioso chino sui testi meno frequentati e il lavoro di scavo compiuto dalla regia critica, da Visconti a Strehler a Ronconi: questi ed altri temi ancora fi-

gurano nella complessa struttura del libro di Bertani al quale Guido Davico Bonino, in veste di prefatore, riconosce il pregio di avere raccolto, con pregevoli risultati di scrittura, "la cristallina eco di una tutta goldoniana risonanza".

«Suggellato da una bella frase – questa: "*Per Goldoni, fu la vita ad inventargli il teatro che, come forma, egli aveva dentro di sé*" – il saggio di Bertani riflette in fervida e felice sintesi l'impegno del critico militante, che in quarant'anni di lavoro, attualmente sulle pagine dell'*Avvenire*, ha dato conto della persistenza della memoria di Goldoni sulla scena italiana, e le parallele, integranti investigazioni dello studioso attento alle edizioni goldoniane e alla saggistica inerente.

«Uomo di lettere e poeta in proprio, convinto che "lo stile sia l'uomo", già in un precedente, apprezzato e premiato volume di saggistica significativamente intitolato *Parola di Teatro*, Odoardo Bertani aveva mostrato doti perspicue di conoscenza, di cultura e di memoria, e una passione viva e autentica per la questione teatrale intesa non soltanto come avventura della fantasia e gioco

delle illusioni, ma come domanda di vita, e strumento di verità.

«Mentre si va perdendo il senso dello specifico teatrale e lo stesso esercizio della critica drammatica viene svalutato in un contesto culturale dominato dalle approssimazioni dell'effimero, il lavoro di Odoardo Bertani – come dimostra questo suo saggio su Goldoni – è una testimonianza di competenza e di probità intellettuale, che lo colloca accanto ai maestri della critica come Apollonio, Simoni, D'Amico e De Monticelli.

«Il Premio che gli conferisce la giuria – intitolato ad un altro uomo ch'era posseduto dalla passione teatrale, Lucio Ridenti – diventa anche l'affermazione, davanti al teatro italiano, della dignità intatta e della funzione insostituibile della critica teatrale, in un Paese che non intenda rinunciare ai lumi della cultura». □

A pag. 41, Carlo Fuscagni. In questa pagina, da sinistra a destra: Corrado Guerzoni e Odoardo Bertani.

Cronistoria di un giovane premio

Il Premio per il Teatro Montegrotto Europa è nato nel 1989 su un progetto della rivista *Hystrio*, per iniziativa del Comitato manifestazioni di Montegrotto Terme e con la consulenza e direzione artistica di Ugo Ronfani.

L'obiettivo della manifestazione è di realizzare un appuntamento culturale di rilievo per riconoscere l'impegno e i risultati artistici di personalità europee che hanno contribuito ad illustrare la funzione dell'arte teatrale nella società contemporanea.

Il Premio è suddiviso in cinque sezioni: il *Premio per il Teatro*, ad una personalità del palcoscenico che si sia distinta e impegnata nell'innovazione dell'arte teatrale, il *Premio Video-Teatro*, a chi abbia contribuito alla promozione del teatro in televisione, il *Premio Ricordi per la Radiofonia*, a chi abbia dedicato spazio e interesse al teatro radiofonico, il *Premio di saggistica «Lucio Ridenti»*, a chi abbia condotto ricerche e studi su autori ed interpreti teatrali, e il *Premio alla Vocazione*, dedicato ai giovani aspiranti attori, che nel corso delle due giornate della manifestazione si presentano per un'audizione di fronte ad una giuria costituita da registi e critici. Ai vincitori, l'opportunità di essere ingaggiati nelle compagnie di Teatri Stabili.

La giuria, chiamata ogni anno a designare i vincitori delle diverse sezioni, è costituita da registi, critici e operatori teatrali. Nel corso delle precedenti edizioni si sono succedute personalità come Edmonda Aldini, Luigi Squarzina, Gianfranco De Bosio, Odoardo Bertani, Emilio Pozzi. Per il '93 la giuria era composta da Ugo Ronfani, presidente, Fabio Battistini, segretario, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Mario Brandolin, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Sandro Sequi e Renzo Tian.

Il Premio è promosso dal Comitato manifestazioni di Montegrotto Terme. Il Comitato, costituitosi nel 1986, è composto dal Comune, dall'Azienda di Promozione Turistica, dall'Associazione Albergatori Termali e dallo Shopping Center, e ha per obiettivo la promozione turistica del territorio attraverso l'organizzazione di iniziative ed eventi di carattere culturale.

L'ALBO D'ORO DI QUATTRO EDIZIONI

Fin dalla prima edizione il Premio ha visto premiati protagonisti di grande levatura: 1989, Andrea Jonasson, per il suo impegno di attrice internazionale e per la realizzazione nel lavoro di palcoscenico e nelle scelte di un ideale di Teatro Europeo, al di là di ogni barriera linguistica e ideologica. 1990, Vaclav Havel per la sua attività di drammaturgo impegnato nella difesa e nel ripristino dei diritti civili e delle libertà democratiche cecoslovacche. 1991, Vittorio Mezzogiorno, a riconoscimento di una vocazione autentica, perseguita con passione e con studio, e di una nuova e moderna concezione del ruolo dell'uomo di spettacolo. 1992, Gigi Proietti, attore estremamente eclettico, nato sulle scene dell'avanguardia teatrale romana, che nella sua sperimentazione ha saputo interpretare anche i grandi testi, senza mai cadere in sofisticazioni intellettuali.

Le sezioni dedicate al Videoteatro, alla Radiofonia e alla Saggistica sono nate successivamente all'edizione del 1989.



I risultati delle audizioni

La giuria del Premio alla Vocazione ha esaminato nelle giornate di venerdì 18 e sabato 19 giugno 59 candidati provenienti da 26 scuole d'Italia e 6 dalla selezione di maggio.

La giuria ha espresso il proprio compiacimento e la propria soddisfazione per il livello artistico medio-alto delle prove alle quali ha assistito.

Nello stesso tempo la Giuria desidera sottolineare il valore della partecipazione delle scuole di teatro che seguono da anni lo svolgimento del Premio con interesse e impegno.

Dopo ampia discussione dovuta anche a un nutrito gruppo di candidati di buona maturazione professionale, anche tra i non segnalati, la giuria ha assegnato il Premio alla Vocazione 1993 a Vincenzo Bocciarelli e Paola Roscioli ed ha conferito menzione speciale ai candidati Ilaria Amaldi, Pia Lanciotti, Giorgia Senesi e Marco Simeoli.

Vincenzo Bocciarelli, recitando il monologo di Forkyas dal *Faust* di Goethe ha dimostrato notevoli doti di fantasia ed eleganza, che hanno tradotto la grande poesia di Goethe in una suggestiva resa scenica. Paola Roscioli ha presentato il personaggio di Lucietta da *La casa nova* di Carlo Goldoni inserendosi robustamente nella bella tradizione del realismo goldoniano con incisiva capacità di interpretazione. I quattro candidati che hanno ricevuto la menzione speciale si sono esibiti nelle seguenti interpretazioni: Ilaria Amaldi (monologo della Figliastro da *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello), Pia Lanciotti (monologo di Lady Macbeth dal *Macbeth* di Shakespeare), Giorgia Senesi (monologo di Silvia Gala da *Il giuoco delle parti* di Luigi Pirandello) e Marco Simeoli (*O' Don Nicola* di Raffaele Viviani).

Le scuole rappresentate erano: Scuola di Teatro diretta da G. Strehler, Civica «Paolo Grassi» e Accademia dei Filodrammatici (Milano); Accademia nazionale «S. D'Amico», Studio di Arti sceniche diretto da A. Fersen, Laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da G. Proietti, Associazione di cultura e Teatro «M. Riva», Scuola di Teatro La Scaletta e «Teatro e Azione» diretta da C. Censi (Roma); le scuole dei teatri Stabili di Genova, Catania e Torino, La Bottega teatrale V. Gassman, la scuola del Teatro dell'Oriuolo (Firenze) e il Corso di Formazione Gruppo Mim diretto da O. Costa (Firenze); Scuola Teatrale G. Poli (Venezia); Scuola Regionale di Teatro (Padova); le Scuole del Teatro Scientifico di Verona e del Teatro Téates di Palermo; l'Accademia Antoniana e la scuola «Colli» (Bologna); l'Arte del Teatro (Pescara); le scuole dirette da Giorgio Albertazzi, Antonio Casagrande e Isa Danieli e quella internazionale dell'Attor Comico di Reggio Emilia. *Fabio Battistini*

1990, il Premio «Lucio Ridenti» per la Saggistica teatrale va a Giovanni Calendoli. 1991, il Premio Videoteatro viene assegnato a Giampaolo Sodano, per aver contribuito secondo un preciso progetto culturale ad avvicinare la vasta platea televisiva al teatro. Il Premio per la Saggistica è invece conferito a Giorgio Prosperi, per aver dedicato la sua vita al teatro come critico, drammaturgo, regista e sceneggiatore. 1992, il Premio Videoteatro viene dato a Maurizio Costanzo, autore di commedie e sceneggiature oltre che giornalista e anchorman, per aver rilanciato il Teatro Parioli di

Roma e per avere favorito la conoscenza del teatro di Prosa presso il pubblico del piccolo schermo. A Franco Monteleone il Premio per la Radiofonia, per avere particolarmente sostenuto a Radiodue il teatro destinato alla radio. Il Premio per la Saggistica teatrale va a Nicola Mangini, a riconoscimento della sua opera di studioso di Carlo Goldoni. □

Nella foto, da sinistra a destra: i vincitori del Premio alla Vocazione, Paola Roscioli e Vincenzo Bocciarelli.

I giurati giudicano i giovani attori

CLAUDIA PAMPINELLA

Ecco come i componenti la giuria del Premio Montegrotto hanno valutato i risultati del Premio alla Vocazione.

GIOVANNI CALENDOLI - Il Premio alla Vocazione di Montegrotto è importante, perché svela le tendenze che si vanno delineando tra i giovani. Il teatro italiano, anche per quanto riguarda la recitazione e l'interpretazione, è alla vigilia di una rivoluzione, che sarà fatta dai giovani. Ascoltarli, quindi, diventa di estremo interesse.

PAOLO EMILIO POESIO - Il Premio mette i giovani a contatto con una serie di persone, che non sono soltanto dei giudici astratti ma anche operatori teatrali: è chiaro che se domani uno di questi operatori ha bisogno di un elemento fra quelli che lo hanno colpito, quello sarà il primo ad essere chiamato. In questo senso il Premio ha un peso e un valore concreti. Allo stesso modo, ha un altro peso e un altro valore, perché i ragazzi si trovano a doversi confrontare pubblicamente con attori provenienti da scuole diverse.

GIANNA GIACHETTI - In questa edizione del Premio ho notato un raffinemento dei concorrenti; infatti, quest'anno ci sono stati elementi molto qualificati. La folta partecipazione della scuola del Piccolo sta a dimostrare che le grandi scuole tirano fuori buoni elementi, perché scelgono meglio i ragazzi, perché c'è un prestigio da difendere, perché c'è una scuola vera alle spalle. Credo che il Premio sia per i ragazzi un punto di riferimento per creare contatti con critici, giornalisti e registi, contatti molto difficili nelle audizioni normali, dove ci sono mille candidati per un ruolo e tre minuti a disposizione per essere valutati. Se si parte già da una premiazione prestigiosa come questa, si ha un biglietto da visita diverso.

NUCCIO MESSINA - Io credo che il Premio serva a stimolare l'interesse dei giovani per la professione, nel senso che li tiene in esercizio innanzitutto, poi li mette di fronte al dato di fatto che la destinazione finale non è facile e che si deve passare anche attraverso queste cose, che non sempre costituiscono un punto d'arrivo ma certamente una tappa all'inizio di carriera. Vorrei però fare un'osservazione che è venuta fuori, in questa edizione, e che riguarda la grande disparità tra le varie scuole. Ci troviamo di fronte a scuole con un grande rigore professionale ed altre che sono meno capaci di indicare agli allievi la disciplina della professione, che vuol dire non solo comportamento, ma anche utilizzazione del corpo, e della voce.

ANDREA BISICCHIA - Bisogna dire che la qualità quest'anno è considerevolmente cresciuta, grazie anche alla presenza degli allievi del Piccolo, che hanno deciso per la prima volta di portare a Montegrotto la loro esperienza. Negli anni passati questo non era avvenuto perché gli allievi non avevano capito l'importanza del Premio. Adesso che il Montegrotto è diventato un Premio nazionale che fa gola a molti, sono arrivati in massa, portando uno stile di recitazione, delle scelte di ruoli adeguati al loro studio e soprattutto l'immagine del futuro teatro italiano.

SANDRO SEQUI - Trovo che sia un Premio per la qualità del teatro, come fatto elitario; siamo in una campana di vetro, rimaniamo in questa campana di vetro. È inutile cercare di fare del teatro un'altra cosa. Voglio dire che molti attori usano esibirsi come in un programma televisivo nazio-

I premiati sulla rassegna europea

VALERIA PANICCIA

VITTORIO GASSMAN - Una serata organizzata bene per un premio che vive ormai una vita non lunghissima ma che sarà lunga certamente. Mi piace molto questo spazio lasciato ai giovani talenti, mi sembra che sia una cosa utile e diversa. È stata una bella serata. L'idea del premio? Ha una sua funzione. Sono molto contento di averlo ricevuto. Gli darò un posto d'onore nella mia casa sperando nel futuro, che per i vecchi è lunghissimo.

CARLO FUSCAGNI - In questo periodo, quando si parla di televisione si fa del trionfalismo: gli indici di ascolto, i grandi compensi, i grandi titoli sulle pagine dei giornali. Il cinema, a sua volta, valica i confini nazionali, fa costi stellari, fa costume. Il teatro, invece, appare come un luogo di pionieri, di nuove frontiere; un luogo dove c'è una vocazione sincera, una freschezza che contrasta con il suo essere la più antica tra le arti dello spettacolo. La cosa che più colpisce in questo Premio è proprio questa: da una parte i critici della Giuria, come sacerdoti di un culto, dall'altra i giovani con l'entusiasmo e la carica di chi ha davanti a sé un cammino lunghissimo, un mistero da verificare, un'atmosfera di verità da scoprire. In teatro non si fanno discorsi trionfalistici, non si lanciano grandi messaggi, si sente che al centro c'è l'uomo con la sua grandezza e debolezza e con la sua ricerca della verità. Questa volontà di comunicare è vera, anche con tutte le incognite che nel teatro ci sono. Ogni sera, come diceva Gassman, avviene una cosa irripetibile. Nella mia carriera mi hanno offerto molti premi, ne ho accettati pochissimi, perché non sono mondano e normalmente non vado ai premi. Per la prima volta ho ricevuto un premio concreto. (Poi ho un'amicizia con Ronfani, un'amicizia che risale al periodo in cui insieme facevamo il Dramma, e quindi questo premio mi ha riportato indietro all'atmosfera pionieristica di quei tempi in cui tenevamo in piedi una rivista in un mondo che diceva che voleva sviluppare la cultura. A sostenere l'impegno di fatto eravamo in quattro e, come volontari, cercavamo di tenere in piedi la prestigiosissima testata, colonna del teatro italiano).

CORRADO GUERZONI - A me è piaciuto molto vedere le prove dei giovani, e la cerimonia della premiazione. La dichiarazione di Paola Roscioli, che ha vinto, su questa specie di potere del gruppo, che manda avanti un proprio rappresentante e gli dà forza perché vinca, è una cosa molto vitale. In questo senso trovo che il premio sia importante, perché i giovani hanno grandi difficoltà in tutti i campi ma specialmente nel mondo del teatro. Quindi, l'aiuto di questo premio è intelligente.

ODOARDO BERTANI - Il premio Montegrotto mi piace perché, oltre ad essere una bellissima iniziativa, è anche un premio utile che mette per la prima volta gli attori di fronte a esaminatori imparziali e autorevoli. È un premio importante che obbliga gli attori ad esercitarsi e a scegliere con sensibilità culturale i brani, quindi è un modo di esprimersi non retorico ma concreto, perché l'esame passa attraverso la conoscenza e la valutazione delle loro doti. □

nal-popolare. Non è questo il teatro, il teatro è elitario, alta qualità e ricerca interpretativa su grandi testi. Mi sembra che gli allievi del Piccolo abbiano dimostrato di essere preparati a questo grande lavoro sul teatro che è giusto che si faccia.

MARCO BERNARDI - Credo che questo Premio sia utile anzitutto perché sono poche le iniziative del genere in Italia. L'unico modo per i giovani attori di farsi conoscere è fare provini o trovare occasioni come questa, dove i provini sono pubblici, presenti addetti ai lavori autorevoli. Credo che sia un'iniziativa importante, da realizzare anche in altre regioni. Penso che una simile manifestazione sia utile oltre che agli attori anche a noi operatori, perché si ha modo di conoscere nuovi talenti. I giovani che hanno vinto negli anni passati, per esempio, quasi tutti, se non tutti, lavorano. Un Premio non risolve la carriera di un attore, ma può aiutarlo ad entrare nel mondo del teatro.

PAOLO LUCCHESINI - Senz'altro ormai Montegrotto è un punto fisso per vedere e verificare le future glorie del nostro teatro. Si può dire che una giuria come questa, così importante, sia un caso unico.

CARLO MARIA PENSA - Credo che il Premio sia utile, almeno sul piano della competitività, perché l'attore si confronta con altri. Questo sicuramente è uno stimolo a trovare qualcosa di

più dentro di sé, ad andare avanti. Ho trovato quest'edizione del Premio - tranne un gruppo di candidati, mi riferisco agli allievi di Strehler - qualitativamente un po' inferiore agli altri anni. Da questo si comprende come certe scuole, con certi maestri, raggiungano risultati importanti e altre no.

MARIO BRANDOLIN - Credo che nell'ambito del Premio vada abbassato il limite di età; perché il teatro ha bisogno di gente giovane. Il Premio è indubbiamente utile, perché per esempio Laura Ferrari - che ha vinto in una precedente edizione, ha lavorato con noi, a Trieste, per due stagioni - Bisognerebbe fare delle selezioni molto rigorose. Per quanto riguarda il livello degli attori, ho trovato delle disparità tra gli allievi di Strehler e gli altri. Ci sono anche scuole approssimative, che giocano con le illusioni dei ragazzi; per questo credo che il numero delle scuole esistenti andrebbe ridotto.

GASTONE GERON - Penso che il Premio abbia due valori: primo, come elemento di speranza, fiducia e stimolo; secondo, al lume di quello che è avvenuto negli anni precedenti, direi che Montegrotto è un Premio utile anche per quel che riguarda l'esito, perché parecchi di questi ragazzi che sono passati per Montegrotto hanno trovato un approdo abbastanza buono, alcuni addirittura con notevole successo. Quindi direi, che questo, fra tanti premi superflui e ripetitivi, rappresenti un'iniziativa meritoria.

FILIPPO CRISPO - *Il Teatro italiano è un mare magnum di cenere ed istituire dei premi è sempre positivo per spronare le nuove leve. Io dico sempre ai giovani che il teatro è prima di tutto un gioco e che devono considerare i concorsi come un gioco, e come arricchimento personale. Per noi delle giuria è difficile esprimere un giudizio obiettivo. In assoluto, bisogna stare attenti a non creare illusioni, perchè si sa benissimo che nel mondo dello spettacolo non esiste molto lavoro. Ho trovato in questi giovani una forte volontà e spirito di partecipazione.*

I vincitori del Premio alla Vocazione per giovani attori 1993 hanno detto:

PAOLA ROSCIOLI - *In questi ultimi tempi la situazione teatrale è in crisi, il che determinerà una fase severa di selezione naturale. In questa fase di «ripulimento» è giusto che vengano fuori nuove leve, e che succeda realmente e concretamente qualcosa, non solo a parole ma con i fatti. Questo Premio è un fatto.*

VINCENZO BOCCIARELLI - *Sono molto emozionato. Il Premio mi è servito tantissimo per capire, dopo tre anni di studio pesante, se questo è il mio lavoro e se potrà esserlo in futuro. Sono molto contento di avere partecipato, anche perchè è stata come una gara collettiva, dopo un anno tremendo e dopo tutte le vicende del Piccolo che ci avevano veramente demotivati.*

Ecco adesso il parere dei giovani che hanno ottenuto una menzione onorevole.

ILARIA AMALDI - *Personalmente ho due motivazioni per sostenere che questa manifestazione sia importante per noi giovani attori. La prima è di carattere professionale, nel senso che questo Premio con una giuria di critici e registi attivi è una vetrina per farsi vedere sotto una forma di-*



versa da quella del provino classico. La seconda è personale, perchè questo Premio è stato un buon pretesto per salire su un palcoscenico. In questo periodo di crisi dilagante questa è un'occasione importante per noi. Sono molto contenta, e secondo me sarebbe positivo se esistessero manifestazioni simili in altri posti.

MARCO SIMEOLI - *Io sono alla mia seconda esperienza, la prima è stata con il Premio «Capodaglio», e trovo che, al di là del risultato finale, la cosa bella è il confronto con i giovani che provengono da altre scuole. Io vengo dal Laboratorio di Proietti e in manifestazioni del genere ci si confronta con esperienze totalmente diverse dalla propria.*

GIORGIA SENESI - *Credo che il Premio abbia un preciso valore: primo, per un inserimento lavorativo; secondo, perchè è un'occasione per farsi vedere e per confrontarsi con gli altri. Sono particolarmente contenta perchè faccio parte della scuola di Sirehler, e quest'anno quattro fra i premiati e segnalati sono della scuola. Ci tengo a dirlo, perchè quest'anno il Piccolo è stato particolarmente bistrattato e questa è una conferma che noi esistiamo e lavoriamo.*

PIA LANCIOTTI - *Il Premio è di sicuro un mezzo concreto di promozione per i giovani. Nel mio gruppo del Piccolo c'è stato molto entusiasmo e una grande energia. È stata una grossa vittoria, priva del getto individualismo di sempre. □*

Una grande stagione per Goldoni

Le baruffe chiozzotte
Arlecchino
Il campiello
I mémoires

TEATRO

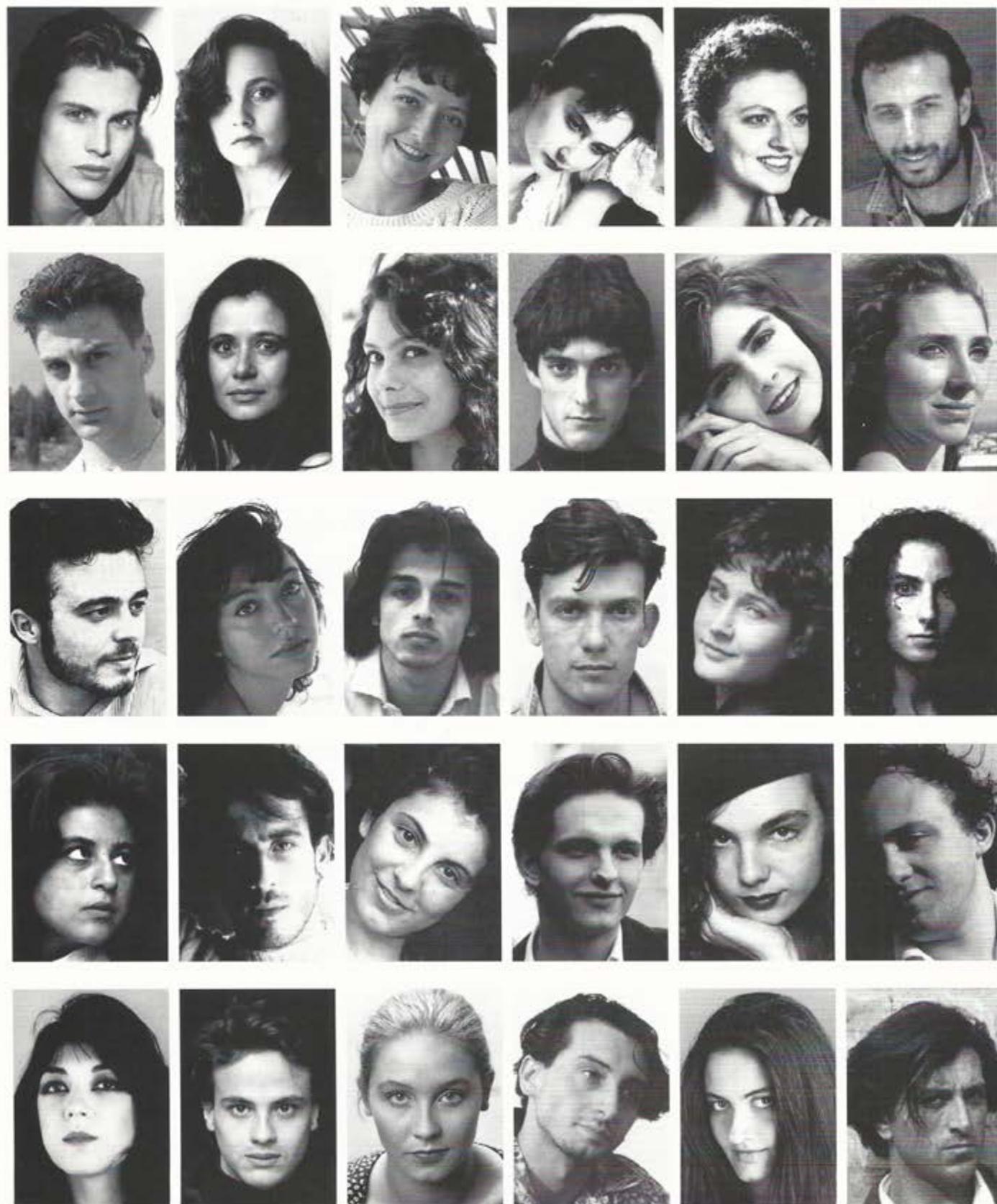
Piccolo Teatro di Milano

D'EUROPA

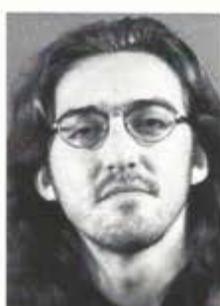
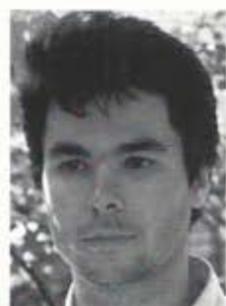
MONTEGROTTO TERME: SARANNO FAMOSI

Ecce gli aspiranti attori selezionati a Montegrotto e provenienti da 26 scuole italiane di teatro. Da sinistra a destra e dall'alto in basso, i due vincitori: Vincenzo Bocciairelli e Paola Roscioli (ambedue provenienti dalla Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler); le quattro menzioni speciali: Ilaria Amaldi, Pia Lanciotti, Giorgia Senesi, Marco Simeoli e gli altri. Teniamoli d'occhio, sono: Massimo Di Michele, Paola Benocci, Cristina Ferraioli, Maximilian Mazzotta, Patrizia Romeo, Marina Sorrenti, Gianfranco Teodoro, Giustina Giancola, Rinaldo Rocco, Tino Danesi, Maria Egle Spotorno, Maria Grazia Solano, Raffaella Errico, Alessandro Mor, Mimma Mercurio, Matteo Verona, Maria Pilar Perez Aspa, Francesco Cordella, Virginia Alba, Maximilian Nisi, Livia Bonifazi, Corrado D'Elia, Donata Bigazzi e Dario Oppido.

Nella pagina a fianco, da sinistra a destra, gli altri allievi selezionati al Premio alla Vocazione 1993 di Montegrotto: Deborah Fortini, Ferdinando Maddaloni, Alessia Innocenti, Donatella Ciruolo, Stefania Pelella, Carmen Femiano, Piro Salvo, Laura Molinazzi, Patrizia Mottola, Francesca Guidoni, Alessandra Stradella, Paolo Pergolizzi, Roberto Andrioli, Antonella Questa, Simona Gamberini, Sandro Fasolo, Stefania Ceccarelli, Alberto Caramel, Cristina Taglia-



ferro, Andrea Busi,
 Francesca Maria Mura,
 Cristina Maccà, Mimmo
 Strati, Sandro Bognolo,
 Antonino Feminò, Ste-
 fano Galante, Ivana Fer-
 retti, Bruno Lovadina,
 Alessia Bianchi, Emilia-
 no Bonazzi, Maria Zam-
 belli, Andrea Randi-
 ghieri, Fabiana Gastal-
 dello, Marco Tizianel e
 Simona Guandalini.



FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«*Sia gloria a Dio per le cose variegata, per i cieli pezzati come una mucca maculata*» - Gerard Manley Hopkins.

Mucca si salva diventando attrice. Ah, l'estate! La stagione della canicola. E del «padrone morde cane», notizia pubblicabile al contrario del «cane morde padrone». Lassie è tedesca. E Lassie è mucca. Il regista Hansgunther Heyme, dovendo mettere in scena *Il ritorno di Ulisse* e ritenendo, probabilmente, ovvia la soluzione Argo, ha fatto ricorso a una Lessie, non collie, ma maculata, età 5 anni, sottraendola al macello. Onore a lui e al suo nome! E grazie ad un teatro che, per una volta, è concretamente utile.

«*Alla lupa dette Dio un lupetto / ed a pezzi fu fatto dagli uomini*» - Sergej Esenin.

Anche questo *Foyer* vuol rendersi utile: *Finisca solo come un cane chi abbandona un cane!* Ah, l'estate: la canicola, le vacanze, le carogne che scariano il loro miglior amico a un angolo di strada.

«*I lupi verdi / calano a Montegrotto / carichi di parole*» - Gilberto Finzi.

Torna l'estate e, nella canicola, ci ritroviamo alle Terme, a giudicare vocazioni attoriali. E ritroviamo (la fede animalista ci consente di essere con franchezza e senza intenti offensivi espliciti) una buona percentuale di cani. Cani della ribalta destinati al randagismo per troppo conformismo. Osate, non latrate. Recitate, non guaitate. È inutile imparare a «commuovere» reggendo il piattino delle offerte. Sembra finita l'era delle sovvenzioni. Comincia quella delle privatizzazioni. In teatro l'aria è già cambiata. Nella sala di Montegrotto, ben «condizionata» grazie alla Hiross, ditta specializzata in climatizzazioni e sponsor del premio. Consiglio per gli acquisti. Gratuito. Che, per associazione mentale, porta alla memoria un premiato del passato: Maurizio Costanzo. S'era impegnato a far qualcosa d'importante per la drammaturgia contemporanea: con una forte iniziativa privata. Ci piace ricordargli la promessa.

«*... Mi capitava di uscir di sera e di non tornare prima delle due di notte, poi dipingevo fino alle sei del mattino alla luce di una lampada azzurrata...*» - Tamara de Lempicka.

Ah, le notti d'estate. Quando la canicola smette di mordere. Restiamo fino alle due a ridere e scherzare. Un nuovo amico mio ed io. Poi, io, alla luce di una lampada blu, finirò queste note da faxare a *Hystrio*. Il nuovo amico, incontrato a Montegrotto, si chiama Pino (Pelloni) e ha inventato un festival. In un'altra capitale termale: Fiuggi. Andremo là a vedere, tra l'altro, un D'Annunzio hard core: poi vi racconteremo. A Fiuggi, a Eros non sfuggi.

«*Il cubetto di ghiaccio si scioglie nel bicchiere / come sotto l'ardore del sole / l'iceberg scompare nel mare. / Dimenticato nella sua lotta / per raffredde il liquore / aumenta il piacere di chi / apprezza il sapore del whiskey*» - Marilyn Monroe.

Noi (io e i miei vecchi e nuovi amici) siamo gente da whisky, da bourbon, da vodka e da tequila. Ma qui a Montegrotto abbiamo alzato il tasso della nostra passione teatrale a sorsi di grappa. Ancorchè distillata da Bonollo-Modin. Altro amico del premio. E altro consiglio per gli acquisti. Gratuito. Grazie al distillato, abbiamo molto parlato e ancor più sparato. Di che? Di scandali al sole, di attrazioni fatali, di non meno fatali ritrattazioni. Di amici comuni. E, soprattutto, di amici fuori dal comune. Al Comune (di Milano) speriamo che operino quegli amici che fin qui son stati fuori dal comune. Dichiarazione di libera scelta che non ci lega.

«*Mettere in scena vuol dire: fare della ringhiera di una scala una sbarra incerta*» - Roland Barthes.

Andremo anche a Todi. Dove il nostro e vostro amico (vecchio amico) Maurizio (Maurizio Donadoni) metta in scena se stesso. Con sorpresa finale. Per



la rivelazione della quale dovete attendere l'edizione del numero invernale.

«*... è un pezzo che non parlo la lingua degli orsi e forse mi sono un po' arrugginito...*» - Ernest Hemingway.

Sentite che storia: accade a Mosca. Oggi. Nella canicola dell'estate russa. Un nordamericano in visita confessa un sogno (faulkneriano, hemingwayano): cacciare l'orso siberiano. Ma Mosca non è in Siberia. Si rimedia. In cambio di adeguati verdoni, una combriccola di moscoviti compra per qualche goccia di alcool, da un vecchio ubriacone, il vecchio orso da circo che vive con lui. Lo porta in macchina in periferia, dopo averlo verniciato per ringiovanirlo e lo fa scendere in prossimità della Mercedes dell'americano. Che punta il suo fucile. Ma l'orso ha tempo di spaventare una postina che passa in sella alla sua bicicletta. Così il cacciatore si vede comparire davanti, poco dopo, un orso che pedala: ancora, il teatro che salva un animale. La presente citazione vale come (c).

«*Sono disperato. Vi prego, aiutatemi ad avere una mucca italiana. La mia fidanzata mi ama, ma suo padre mi ha detto che devo dargli una mucca se voglio sposarla*» - Appello di Ioan Ciorbea, ventenne romeno, a un giornale del suo Paese.

Quest'inverno, il nostro governo ha promesso in dono ventimila mucche da latte alla Romania, che ha bisogno di tutto; gli uomini sognano mucche italiane, per evitare che le loro fidanzate realizzino il sogno di sposare un italiano. Altra trama teatrale. Di quelle che è raro vedere in scena. Per questo, è così raro che la gente vada, per scelta e non per malinteso dovere «culturale». Portiamo le mucche alla ribalta. □

Nella foto, «*I giovani attori*». Illustrazione di Fabrizio Caleffi e Kyara van Ellinkhuizen.

«*I giovani attori / hanno macchine brutte / maglioni macchiati / calzini bucati / spaiati / occhillusi / e tanto spesso / insegnanti ottusi...*» da «*Scuola di Arte Drammatica*» di Fabrizio Caleffi.

FEDERFESTIVAL: UN'ESTATE DIFFICILE

METTERE ORDINE NEL CAOS FESTIVALIERO

La presidenza ha presentato un «progetto permanente» volto a sostenere le manifestazioni di qualità - Polemiche in una situazione irta di problemi.

VALERIA PANICCIA



La Federfestival, l'associazione costituita in seno all'Agis nel 1987 con lo scopo di tutelare e rappresentare gli interessi comuni dei festival presso le istituzioni pubbliche e private, in ambito nazionale e internazionale, lancia un «progetto permanente»: demarcare una linea netta tra i festival e il caos vigente durante l'estate, quindi favorire solo quelle iniziative che meritano attenzione e naturalmente contributi dallo Stato.

Gisella Belgeri, presidente della Federfestival, ha presentato il progetto lo scorso aprile, poco prima che il ministero del Turismo e Spettacolo venisse abolito, in piena Tangentopoli e aria di chiusura per molte iniziative già preesistenti e attive da anni con notevoli risultati artistici.

Il motto che si intende far proprio è quello di Richard Wagner: «il festival è un avvenimento straordinario, in un luogo straordinario, in un momento straordinario» e l'intento è chiaro e unico: «stimolare un intervento legislativo a riconoscimento nazionale della nostra attività - sottolinea la Belgeri -. La Federfestival chiede in definitiva che le iniziative considerate veri e propri festival, forti della progettualità che le contraddistinguono, vengano, tramite una disposizione di legge, analizzate e vagliate da una speciale giuria alla quale i «progetti» siano illustrati, anche tramite un accordo nella conferenza Stato-Regioni, come si farebbe per esempio per l'approvazione di progetti architettonici».

La Federfestival, attualmente, conta una ventina di realtà («siamo di fronte a numeri assolutamente gestibili» dice la Belgeri) nelle quali sono collocati i maggiori festival italiani, esclusi però quelli inseriti nelle realtà degli Enti Lirici (Firenze, Verona, Trieste), di Leggi speciali (La Biennale), dei teatri di tradizione (lo Sferisterio di Macerata). «Oltre ai nostri festival - auspica Gisella Belgeri - oggi potrebbero trovare collocazione, per sintonia progettuale, altrettanti festival italiani, anche di più ridotte dimensioni ma di capacità inventiva e gestionale apprezzabili».

Intanto la mappa-identikit verso il processo di identificazione è pronta: queste le diciture atte a fornire un segno di riconoscimento nel quale far confluire le singole realtà: 1) Festival di interesse nazionale e internazionale: realtà di spettacolo promosse tramite direttive artistiche ben configurate, con strutture consolidate e buone capacità promozionali, con una alta percentuale di produzioni o coproduzioni e di commissioni di programma. Quindi polidisciplinari, Lirica, Teatro, Cinema, Concertistica, Danza, Etnomusicologia, Jazz, altre discipline ed espressioni artistiche. 2) Nuove tendenze (Musica, Teatro, Danza contemporanea, ecc.): cicli di spettacolo riservati alle produzioni di autori del nostro secolo e della nuova drammaturgia o composizione. Nuove tendenze è essenzialmente a carattere nazionale e internazionale. 3) Ricerca applicata (iniziative monografiche o monotematiche a completamento di

momenti di studio e di ricerca): su questo punto si possono verificare esempi di programmazione di interesse nazionale ed internazionale così pure come di programmazione di tipo regionale o locale. 4) Lancio nuove carriere (dedicati alle manifestazioni emergenti dalle iniziative di formazione e di perfezionamento artistico al termine di corsi e stages). 5) Rassegne (cicli di manifestazioni che si configurano essenzialmente con aspetti di ospitalità artistica, senza una propria ideazione culturale e un proprio compito di produzione). Le rassegne possono essere di carattere nazionale ed internazionale, qualora condivisibili dal punto di vista della selezione e delle scelte artistiche, ma possono anche rivestire un interesse solo locale, non essendo necessaria, in molti casi una vera direzione artistica. Restano a carattere soltanto locale ancora una notevole serie di festival, rassegne di territorio, sagre e meeting.

Fin qui nulla di particolarmente equivocabile. Le polemiche, invece, sono nate quando si è trattato di definire la parola giuria e in molti, soprattutto tra gli operatori non si sono trovati d'accordo. Una vera e propria spaccatura all'interno della stessa associazione che ha visto schierarsi i favorevoli e i contrari. Spaccatura per altro risoltasi subito allorché è stata data una più giusta definizione a quell'apposito superconsiglio non certo in grado di valutare i progetti buoni da quelli cattivi, ma piuttosto costituito dagli stessi patrocinatori, e attivato giusto per mettere le basi dell'ambito fi-

PARLA IL DIRETTORE DI SANTARCANGELO

Attisani: tempi duri ma non ci scoraggiamo

La situazione oggi è tale che a fronte degli ultimi rilevanti cambiamenti in ambito politico teatrale (abolizione del ministero dello Spettacolo), i termini di sopravvivenza per alcuni terreni più o meno fertili della nostra cultura sono in pericolo. Alcuni festival e molto probabilmente più di quanto ci si possa aspettare salteranno, lasciandosi alle spalle l'occasione per pensare e valutare. C'è aria di cambiamento quindi, nella società italiana e addirittura l'opportunità per cambiare in meglio. Ma non è detto che ciò avvenga. Sentiamo a questo proposito cosa ne pensa Antonio Attisani, direttore artistico del Festival di Santarcangelo, uno dei pochi se non l'unico spazio indipendente che ancora oggi riesce a sopravvivere nel marasma generale, presentando oltre venti prime assolute o nazionali e producendo direttamente due spettacoli. Un cartellone ricco di proposte, quindi, significa che nella cittadella dei teatri la crisi non è sentita? «No, semplicemente che Santarcangelo non "piange", come dicono alcuni giornalisti superficiali. Si guarda in faccia la realtà e ci si rimbocca le maniche» - ci tiene a sottolineare Attisani. Cosa ne pensa degli ultimi cambiamenti politici?

«I correttivi apportati in ambito politico lasciano in ombra un settore come il teatro, dove persiste il sottogoverno e comandano dei campioni di incompetenza, i rappresentanti dei peggiori anni Ottanta. Per quanto riguarda il nostro ente il paesaggio è ulteriormente complicato da una situazione finanziaria ai limiti della paralisi e dall'incertezza della riforma istituzionale. Non solo il tempo utile è già abbondantemente scaduto, ma c'è una latitanza di contenuti, di dibattito, di idee e progetti. Mentre qui come altrove non pochi professionisti validi si allontanano da un meccanismo amministrativo che tende solo a comprometterli; ciò che sconcerta maggiormente è l'assenza di alternative al vecchio sistema, assenza di cui potrebbero approfittare i responsabili del malgoverno culturale per restare in sella magari un altro decennio». Quali quindi le possibilità per una reale ripresa? «L'unica speranza è che coloro che il teatro lo fanno riescano a dare una spallata al sistema facendo leva su di una semplice e radicale constatazione: l'attuale nomenclatura del potere teatrale (chi controlla risorse, sovvenzioni, teatri, ecc.) ha espulso al suo esterno e ridotto al rango di mendicanti i migliori talenti, ossia coloro che rappresentano l'arte, la competenza organizzativa, lo studio. Si tratta di stabilire un equilibrio ecologico. In Emilia Romagna come nel resto d'Italia, questa situazione è macroscopica. Si potrebbe dunque esigere un cambiamento sulla base di questa ragione, che sarebbe chiara a tutta l'opinione pubblica e politicamente inattuabile. Anche esagerando, per cominciare». Che sottotitolo ha questa XXIII edizione del Festival? «Per ribadire ancora una volta che il teatro indipendente è una parte importante del nuovo abbiamo scelto "Voci umane sempre presenti"».

La programmazione di Santarcangelo dei teatri è prevista dal 6 all'11 luglio. *Livia Grossi*

La drammaturgia contemporanea dà appuntamento a Asti 15

Al festival di Asti, giunto ormai alla quindicesima edizione (22 giugno-4 luglio), dopo tre anni di assenza, sul ponte di comando è salito di nuovo Giorgio Guazzotti, affiancato nella commissione artistica dallo scenografo Ottavio Coffano, socialista, da Luciano Nattino, consigliere comunale per il Pds e mente dell'Alfieri-Magopovero e dall'architetto Salva Garipoli, democristiano, già assessore alla Cultura. Pesanti tagli al bilancio anche per questa manifestazione, dove si è passati dagli 800 milioni dello scorso anno ai 600 attuali.

Ancora una volta il festival astigiano punta tutto sulla drammaturgia contemporanea, progetto apprezzato dai critici e dagli addetti ai lavori anche se negli ultimi anni gli astigiani cui, in prima istanza, il cartellone è rivolto, hanno mostrato di non gradire questo genere di proposte.

«Asti Teatro 15 - hanno detto gli organizzatori - ha reagito al dilagante clima di incertezza che è scaturito tra le imprese teatrali dall'imminente crollo di una perdurante gestione accentratrice e burocratica del teatro di prosa. E ha cercato di offrire una piattaforma valida e sicura ai più interessanti punti vitali che continuano a manifestarsi tra le forze teatrali attive». Il programma della drammaturgia contemporanea prevede dunque *Paesaggio con figure* di Ugo Chiti; *La febbre* di Wallace Shawn, con Giuseppe Cederna; *J & B, storie vere di una provincia inventata* di e con Giorgio Conte e Bruno Gambarotta; *La notte poco prima della foresta*, di Koltès, con Massimo Venturiello; *Terremoto con madre e figlia* di Fabrizia Remondino, regia di Mario Martone; *Hot Line*, di Angelo Longoni, con Ida Di Benedetto e *Oleanna* di Mamet, con Luca Barbareschi.

Completano come sempre il cartellone appuntamenti di danza, di musica jazz, convegni e letture di testi teatrali. *Franco Garnero*

nanziario di una data edizione del festival. In poche parole per evitare il famigerato impasse causato dall'incertezza dei fondi disponibili per attuare un festival in corso. «Già non ci piacciono le commissioni ministeriali figuriamoci se possiamo essere d'accordo su una giuria che indagherà» ha gridato Renato Giordano, codirettore quest'anno insieme a Franco Portone del Festival del Teatro italiano di Fondi. Gisella Belgeri ha subito chiarito ulteriormente: «Il progetto non è di per sé selettivo. Non c'è un progetto unico. Vi sono festival con capacità progettuali che si identificano in una sigla chiamata "Progetto permanente", per ribadire il continuo rinnovamento, ad ogni edizione, del proprio disegno culturale e artistico, e che si presentano ai propri finanziatori forti delle loro idee e delle proprie realizzazioni. Essi desiderano essere finanziati a ragion veduta, con formule contrattuali, anziché venire beneficiari di contributi sul deficit del prodotto, come attualmente succede. Una volta stabilito l'iter basta una riunione annuale con tutti i maggiori enti finanziatori per avviare un ben diverso approccio con le risorse disponibili, più diretto, meno dispersivo e con maggior soddisfazione per i partecipanti, che saranno certo stimolati, se il progetto convince, a esporsi al massimo per renderlo attuale».

Gli operatori, d'altro canto, sono unanimemente favorevoli a un tipo di progettualità a lunga scadenza. Lo stesso Renato Giordano, che quest'anno non farà alcuna regia al suo Festival, sta lavorando a un progetto addirittura quinquennale sulle memorie di Giacomo Casanova, in collaborazione con compagnie irlandesi, belghe e inglesi. In preparazione al bicentenario della morte (1998) del celebre libertino, Giordano si avvarrà di attori indigeni di quei luoghi frequentati dal Casanova.

Anche Velia Papa, direttore del Festival Inteatro, è per un lavoro a lungo termine. «Sono d'accordo con il "Progetto permanente" che ha sempre caratterizzato il senso di incontro artistico a Polverigi. Purtroppo questa idea è profondamente in crisi a causa delle norme stabilite dalla ultima circolare ministeriale, norme che contraddicono in pieno l'idea di progetto permanente. Infatti si obbliga a portare nei festival compagnie solo sovvenzionate dallo Stato da almeno tre anni. E questo in una fase in cui si cerca di ridurre. Le compagnie giovani non sono sovvenzionate e sono completamente tagliate fuori. E in tal senso si mette in crisi la progettualità. Tale nuova norma legislativa è miope. Altro punto su cui discutere è la dicitura "compagnie straniere di indiscusso prestigio": chi è che decide il prestigio? In Italia durante l'anno non circolano compagnie di indiscusso prestigio. I festival hanno allora il ruolo fondamentale di garantire il ricambio generazionale e sostenere le operazioni produttive che durante la stagione invernale non abbiano possibilità di trovare occasioni protette. Non si può pensare a una progettualità pluriennale in un Paese in cui le sovvenzioni pubbliche vengono decise dopo che gli spettacoli vengono fatti. A tutt'oggi (24 maggio, n.d.r.) non si è riunita la commissione che eroga i finanziamenti per i festival del '93. Per il mio festival non conosco ancora il budget perché nessun ente ha ancora deciso. Spero nella legge del teatro, l'unica cosa seria da fare; le circolari non garantiscono la progettualità di lavoro».

E intanto i festival chiudono, come quello delle Ville Tuscolane, ideato da Pamela Villoresi e altri si uniscono per riuscire a sopravvivere come il Festival del Teatro Barocco che ha rilevato il Festival delle Ville Vesuviane. Ora i due festival hanno costituito un'associazione unica: il *Festival del teatro barocco e settecentesco* presieduta da Alessandro Giglio. Insomma per quest'anno qualcuno si è salvato. □

A pag. 49, un'immagine della numerosa folla al Festival di Avignone.

Estate fiesolana

A trenta giorni dalla strage degli Uffizi una notte di spettacoli dal titolo *Firenze per non dimenticare* Firenze con attori, musicisti, comici e danzatori ha inaugurato il 26 giugno la 46ª Estate fiesolana, che si chiuderà a fine agosto con una serie di spettacoli di sicuro interesse. Due i luoghi di questo festival: il Teatro Romano di Fiesole e il Chiostro della Badia fiesolana. Fra gli spettacoli, per la sezione Firenze Oltre, la Compagnia di Ricerca teatrale Krypton ha presentato il 28 giugno *Medea Esterno* con la regia di Giancarlo Cauteruccio; il 4 luglio è toccato a *Lettera alla madre*, dal racconto omonimo di Edith Bruck per la regia di Riccardo Sottili; Athina Cenci, invece, è stata protagonista il 14 luglio de *La donna gigante*, tratto da testi di Lidia Ravera, Anna Achmatova, Franca Valeri e Emily Dickinson, per la regia di Marco Mattolini, realizzato in collaborazione con il Teatro delle Donne.

Al Chiostro della Badia fiesolana, sempre nell'ambito di Firenze Oltre, è andato in scena un testo di Ugo Chiti *Volta la carta*; mentre invece la sezione del festival «Finestre sulla nuova drammaturgia» ha visto la rappresentazione del testo di Maurizio Donadoni *Fosse piaciuto al cielo*, già Premio Riccione 1991. Per il balletto da sottolineare una novità assoluta del Balletto di Toscana *Mediterranea* con le coreografie di Mauro Bigonzetti. Un omaggio cinematografico a Orson Welles con i suoi film più spettacolari (*Falstaff*, *Quarto potere*, *Macbeth*, *Otello* e *Il processo*) completa il festival che si chiude con un'altra rassegna sul cinema macabro-surreale.

Vetrina Europa

La Belle et La Bête, dalla favola di M. Me Leprince de Beaumont, una coproduzione Teatro delle Briciole-Théâtre Gerard Philippe di St. Denis-Le Cargo di Grenoble è stato uno degli spettacoli più interessanti della rassegna che si è svolta dal 21 al 23 giugno a Parma. Rassegna singolare questa che ha sempre rifiutato qualsiasi cornice «consuetta» di festival e che si propone soprattutto come reale strumento di conoscenza delle produzioni europee di teatro per ragazzi e giovani. Presenti quest'anno, oltre alla Francia, la Svizzera, il Belgio e l'Olanda, quest'ultima con il Teatro Stella den Haag che ha messo in scena *Don Quijote*. *Un bacio... un bacio ancor... un altro bacio* del Teatro delle Briciole liberamente ispirato all'*Otello* di Verdi è stata, delle cinque presentate, l'unica produzione interamente italiana.

FiuggiPlateaEuropa

«La trasgressione» è l'oggetto di questa IV edizione del festival internazionale FiuggiPlateaEuropa, che dal 17 al 31 luglio nella cittadina termale propone quindici spettacoli di prosa, un balletto, un concerto lirico, cinque concerti di musica classica, una mostra fotografica ed una rassegna cinematografica. Tra gli spettacoli in cartellone, *La signorina Else* da Arthur Schnitzler con la regia di Teresa Pedroni; *La probabile identità di Winston* e *Clementine* da Ernesto D'Orsi con la regia di Salvo Bitonti; e poi *Mira* di Guido Almansi per la regia di Pino Pelloni, con Maddalena Recino; *L'amante* di Harold Pinter con la regia di Enrico Protti, interprete Livia Bonifazi; e della poetessa Patrizia Valduga *La tentazione* con la regia di Antonio Mastellone. Chiude il festival il primo di agosto l'assegnazione del premio internazionale dello spettacolo Europa alle Fonti, giunto alla sua terza edizione. Da sottolineare, se nell'ambito della trasgressione si vuol restare, la mostra fotografica «Bordello che passione» un

excursus sulla storia delle maisons du plaisir in Italia e in Europa.

Luci del Nord

La seconda edizione del festival Luci del Nord che si svolge a Madonna di Campiglio dal 15 al 30 agosto propone un programma breve ma molto intenso: quattro recital in prima nazionale e quattro spettacoli in coproduzione con il festival, secondo una linea drammaturgica italo-tedesca che si colloca a cavallo tra il XIX e XX secolo con particolare riferimento alla Mitteleuropa. Aprirà la rassegna il 16 agosto *Le parole al buio* di Paolo Pappa per la regia di Silvano Piccardi con Piero Nuti e Patrizia Zappa Mulas; seguirà *Scena Madre*, rielaborazione a cura di Paolo Pappa da Schnitzler, Wedekind, Kaiser, interpreti Tieri-Lojodice; *Le rigenerazioni* da Svevo con Giorgio Albertazzi, insieme ad un convegno dal titolo «Svevo dal testo alla scena» che avrà luogo il 19 e 20 agosto; dai racconti di Mann è tratto *Manniana* con la coppia Dettori-Nuti in scena il 24 agosto; il 28 *Casa di bambola* di Ibsen. Concluderà la rassegna Valeria Moriconi con *La luna* di Massimo Bontempelli il 30 agosto.

Polverigi

Giunto alla sua XVII edizione il Festival internazionale Inteatro di Polverigi presenta quest'anno un programma monografico interamente dedicato al gruppo teatrale italiano Societas Raffaello Sanzio. Presente alle precedenti edizioni del festival, il gruppo teatrale ha acquisito una notevole reputazione internazionale grazie anche alla coproduzione dei suoi spettacoli con i Festival di Vienna, Zurigo e Zagabria. Dal 15 al 18 luglio quattordici spettacoli diversi con riallestimenti di alcune messe in scena tra le più significative del gruppo come *Amleto*, *Masoch*, *Hansel e Gretel* sono l'offerta di questo festival che prevede anche due tavole rotonde a carattere internazionale sui temi dell'identità dei festival e sulla legislazione che regola i finanziamenti del teatro in Italia e all'estero.

Chieri

Il Festival del Nuovo Teatro coinvolge quest'anno, oltre a Chieri, anche Rivoli e Ivrea. Alla sezione «Le parole in corpo» partecipano i protagonisti di un'oralità che in fondo rappresenta un teatro elementare e potente: Giuliano Scabia, Marco Baliani, Marco Paolini, Marco Solari, Antonio Neiwiller, Italo Spinelli, Luigi Dadina e Francis Bebey.

Con «Il suono del teatro» si sviluppa poi un programma di concerti, performance, installazioni sonore e convegni; mentre «La memoria dell'avanguardia» attiva un progetto sul quale il Festival si proietterà nell'arco di tutta la stagione con attività di documentazione, edizione (cartacea e multimediale) e formazione culturale. Da segnalare due eccentriche produzioni goldoniane: *Memoires* di Palumbo-Panzuto-Verde e *La villeggiatura* del Teatro Settimo.

Castelli trentini

Se in Trentino d'Estate un Castello è il festival ideato e curato dall'azienda per la promozione turistica del Trentino che inizia quest'anno il 21 giugno e si chiude il 21 settembre: duecento appuntamenti con l'arte, lo spettacolo e la cultura sono l'offerta di questa rassegna che si avvale di castelli, palazzi e paesaggi suggestivi che fanno da sfondo naturale alle messe in scena. Ne sfilia-

mo dal mazzo una: *Il principe vescovo* con la regia di Antonio Salines, che, dopo il successo della scorsa estate con *La guerra rustica* ispirata a Bernardo Clesio e alla rivolta contadina del 1525, si cimenta di nuovo con uno spettacolo ispirato alla figura affascinante del cardinale Cristoforo Madruzzo successore di Bernardo Clesio, che nel XVI secolo si mise in evidenza per il suo doppio impegno, laico ed ecclesiastico, nella costruzione di un principato e nell'organizzazione del Concilio Tridentino.

Spoletto

Con il *Trittico* di Puccini - *Il Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* - si è inaugurato il 29 giugno il XXXVI Festival dei due Mondi di Spoleto, che si conclude il 18 luglio. Il festival di Giancarlo Menotti, nonostante i gravi tagli finanziari e la drammatica riduzione degli sponsor, si è dimostrato all'altezza della tradizione, presentando puntualmente il suo programma. Il *Trittico* con la regia di Menotti, direttore Steven Mercurio è una delle due opere presenti in cartellone. L'altra è *The Rake's Progress* (*La carriera di un libertino*) di Igor Stravinsky per la regia di Roman Terleckyj, direttore d'orchestra Arthur Fagen. Il cartellone della danza prevede quest'anno quattro balletti: il Garth Fagan Dance direttamente dagli Usa; il Teatr Ekspresji dalla Polonia; dalla Spagna il Balletto di Victor Ullate e dalla Germania il balletto dell'Opera di Berlino con la direzione artistica di Peter Schaufuss.

Per la prosa Spoleto offre i seguenti spettacoli: *Un tram che si chiama desiderio*, di Tennessee Williams per la regia di Elio De Capitani, con Mariangela Melato; *L'ultima maschera*, una novità assoluta a firma di John Crowther ispirata all'amicizia tra Stanislavskij e Mejerchol'd, protagonisti Ernesto Calindri e Paolo Ferrari; *Dario Fo incontra Ruzante*, che vede Fo per la prima volta a Spoleto; l'attesissima *Salomé* di Oscar Wilde con la regia di Steven Berkoff (in scena nel ruolo di Erode); *Oleanna* di Mamet, già presente ad Asti, con la regia di Luca Barbareschi, interpreti lo stesso Barbareschi e Lucrezia Lante Della Rovere; il consueto appuntamento con la compagnia di marionette Carlo Colla e figli e l'iniziativa «Testimoni del nostro tempo» curata da Elena Doni. Conclude il settore prosa *Commedie nuove, signori*, cinque letture sceniche che presentano i testi premiati dal concorso Idi di quest'anno. Concerti, convegni e soprattutto una monografia, *Spoletto, Tennessee*, dedicata a Tennessee Williams nell'ambito di SpoletoCinema, completano il programma del festival umbro.

Castiglione

Il Balletto Victor Ullate inaugurerà il 25 luglio al Castello Pasquini l'edizione '93 del festival di Castiglione, che si chiuderà il 5 settembre. Quattro le sezioni di questo festival: Effetto Bejart, Danza e teatro d'autore, La cultura dell'altra Sicilia e Incontri al caffè. Effetto Bejart culminerà il 14 agosto con il Galà Bejart e si concluderà con l'esibizione dell'Ensemble di Micha Van Hoeche il 26 agosto. Fra le produzioni del festival nell'ambito della sezione Danza e teatro d'autore, uno spettacolo di F. Di Francescoantonio e T. Calvisi dal titolo *Giovanni* in scena il 4 settembre. La sezione La cultura dell'altra Sicilia, interamente dedicata a Palermo, vedrà invece la rappresentazione di sei spettacoli dal 2 al 7 agosto; fra i quali segnaliamo: *Palermo in tempo di peste* di Beatrice Monroy e *Il mio giudice* di Dario D'Ambrosi. Incontri, convegni, mostre completeranno la rassegna.

Intercity/Limonaia

Sarà dedicata al Canada la sesta edizione della rassegna internazionale che quest'anno si intitola «Intercity-Montreal II» e che il Teatro della Limonaia insieme a Laboratorio Nove propone dal 20 settembre al 10 ottobre. Il rinnovato impegno del Comune di Sesto Fiorentino, della Regione Toscana e della Provincia di Firenze, oltre alla recente collaborazione con il Teatro Niccolini di Firenze, hanno consentito il varo di questo festival, nonostante i finanziamenti incerti. Due le produzioni di Intercity: *Frammenti di una lettera di addio letti dai geologi* di Normand Charette, che la regista dei Pigeons Paula De Vasconcelos (Pigeons International e Laboratorio Nove sono le due compagnie protagoniste di questa rassegna) presenterà al Teatro Niccolini l'1 ottobre con gli attori di Laboratorio Nove; e *Betia*, una riduzione da Ruzante in quebecchese, per la regia di Barbara Nativi in scena il 20 settembre al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino con gli attori di Pigeons International. Sempre con la regia della Nativi *Being at home with Claude* di R.D. Dubois, una storia di passione e morte travestita da noir. Non si esauriscono però qui gli appuntamenti: nella nuova sezione del festival «Omaggi al Canada», Remondi e Caporossi presenteranno il 26 settembre una libera reinvenzione del Canada; e fra gli incontri dedicati alla drammaturgia, ne segnaliamo uno: con Michel Tremblay, il più importante drammaturgo e romanziere del Quebec, che sarà presente al festival, e di cui saranno messi in scena due testi: *Les belles soeurs* e *Le vrai monde*.

Teatrizzanti Urbino

Un festival interessante e raffinato quello di Teatrizzanti che il Comune di Urbino in collaborazione con l'Università degli studi e l'Accademia di Belle Arti propone quest'anno. Giunto alla sua VII edizione, quest'appuntamento, che da sempre è dedicato alla ricerca artistica con risultati di tutto rispetto, presenta nell'edizione '93 prestigiose produzioni europee: in apertura infatti, il 30 luglio, da sottolineare per l'eccezionalità dell'evento, una coproduzione dei Teatri universitari europei di Urbino, Liegi, Glasgow, Besancon, Iasi, Metz, Digione, Edimburgo, Vilnius del *Cymbeline* di Shakespeare, che vedrà impegnati cento attori sulla scena, durerà tre ore e sarà recitato in cinque lingue differenti. Il festival continua il 31 al Teatro Sanzio con il recital *Donna di vapori donna di spirito* dedicato al personaggio di Eugenia de *Gli innamorati* di Carlo Goldoni con Patrizia Zappa Mulas, a cui segue in serata *Una domanda di matrimonio* di Memè Perlini, creato per il festival con Francesco Siciliano ed Eleonora Vanni. Piera Degli Esposti chiude la rassegna il primo di agosto con il recital *Viaggio di una voce*, un viaggio tutto al femminile nella storia del teatro.

Todi

Venti produzioni inedite di prosa, dieci balletti, quaranta concerti, rassegne cinematografiche e televisive, mostre e incontri, per un totale di cento avvenimenti culturali e di spettacolo è l'offerta del festival di Todi edizione '93. Questo festival che da sempre ha rivolto la sua attenzione alla valorizzazione di artisti italiani si rivolge quest'anno anche a significativi artisti ed autori europei. Fra gli spettacoli sfiliamo dal mazzo: *L'Atelier* di Jean Claude Grumberg per la regia di Patrick Rossi Gastaldi in scena al Teatro comunale il 25 giugno, commedia fortunatissima, rappresentata per la prima volta a Parigi al Centre Pompidou e insignita di numerosi riconoscimenti tra i quali il Premio Molière e il Premio Ibsen. Sempre nell'ambito della drammaturgia europea Todi ha proposto il 3 luglio *Lettera allo sposo* di Botho Strauss per la regia di Bruno Montefusco con Laura Lattuada; e ancora *Lassù qualcuno ci guarda* di Frank Mc Guinness, grande successo della



Avignone

La quarantaseiesima edizione del festival di Avignone, affidata quest'anno di nuovo a Bernard Faivre d'Arcey, che ritorna a dirigere il festival dopo sette anni, ha aperto i battenti il 9 luglio con un classico: *Dom Juan* di Molière per la regia di Jacques Lassalle, una coproduzione della Comédie-Française e del festival di Avignone. Unico classico di una serie di spettacoli, che il nuovo direttore ha voluto ispirati al teatro contemporaneo con un aggancio alle avanguardie del XX secolo. Tra le altre messe in scena di questo festival: *Kvetch* del plurirappresentato Steven Berkoff il 27 luglio, in scena al Cour du Lycée Saint-Joseph; sicuramente di grande interesse *Le roman d'un Acteur*, epopea burlesca in undici episodi, scritta, diretta e interpretata da Philippe Caubère, una produzione della Comédie nouvelle in scena il 9 luglio al Cloître des Carmes; *Le Mysteres de l'amour* da Roger Vitrac per la regia di Christian Schiaretti dal 22 al 27 luglio; *Adam et Eve* di Mikhail Boulgakov nella traduzione e adattamento di Bernard Noël in scena al Cour de l'Hopital Sainte-Marthe; e da Tom Stoppard *Rosenkrantz e Guildenstern are dead*, una produzione del Geshar Theater di Tel Aviv per la regia di Yevgeny Arye al Cloître du Collège d'Annecy.

scorsa stagione londinese per la regia di Adriana Martino con Eduardo Siravo e Franco Palmieri. Per l'Italia è stata messa in scena *Gallina vecchia* di Augusto Novelli, regia di Antonio Venturi, interpreti Pina Cei e Antonio Becherelli; e *Fosse piaciuto al cielo*, commedia in due atti e dieci personaggi, interpretata dal solo autore Maurizio Donadoni, Premio Riccione 1991. A chiusura della rassegna: *La signorina Margherita*, monologo tragicomico per donna impietosa di Roberto Athaide, tradotta e adattata da Giorgio Albertazzi, con, interprete unica, Mariangela D'Abbraccio.

Infine da segnalare, promosso dal Todi festival e dalla rivista *Hystrio* (ed. Ricordi) il Premio Falcone-Borsellino (comitato promotore: Silvano Spada, direttore artistico del festival, Ugo Ronfani e Maricla Boggio). Il premio, rendendo omaggio alle figure di Falcone e Borsellino, ha promosso la scelta di testi che rappresentano un contributo alla denuncia del crimine organizzato e del potere senza legittimità. Il testo vincitore risulterà da una rosa di 3 testi, che saranno letti davanti al pubblico, il quale parteciperà alla scelta. Il testo viene premiato con tre milioni di lire e la pubblicazione sulla rivista *Hystrio*.

Volterrateatro

Quattro sono le sezioni in cui si articolerà il festival Volterrateatro dal 20 al 25 luglio: «Sotto il vulcano» che mette a confronto artisti e gruppi di diverse generazioni teatrali napoletane, e «I poteri del suono» gli spettacoli, le produzioni e infine gli incontri. Fra gli spettacoli rigorosamente napoletani, *Terremoto con madre e figlia* di Fabrizia Ramondino per la regia di Mario Martone e *Canaglie* di Antonio Neiwiller. Altre produzioni previste: *Marat Sade* della Compagnia della Fortezza per la regia di Armando Punzo che si svolgerà all'interno del Carcere circondariale di Vol-

terra come è già avvenuto nell'edizione dell'anno scorso; *Images* per la regia di Alfredo Chiappori; e *Anghingò* di Alessandro Bergonzoni.

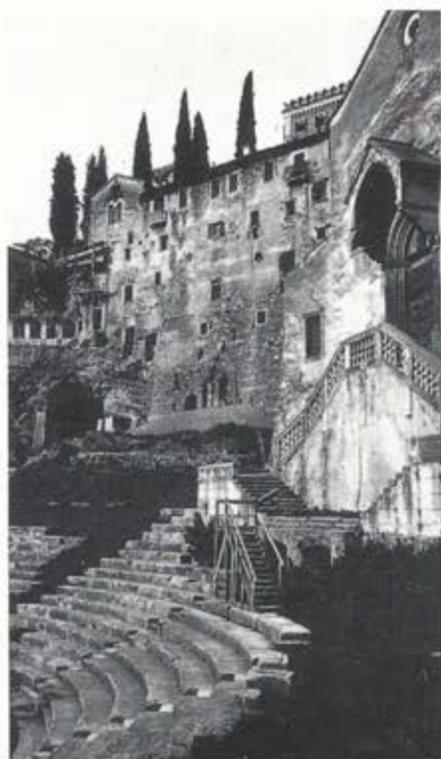
Montalcino

«Il teatro e la guerra» è il titolo di Montalcino '93 che in linea con Santarcangelo sceglie questo tema tragico e profondamente attuale. Dal 24 maggio al 30 luglio si articolano le due sezioni di Montalcino: «Prima del Teatro» ovvero la scuola europea estiva per l'arte dell'attore; e «Le case dell'attore» che propone laboratori didattici per la produzione, come *Libro de Sueños* condotto dall'Accademia drammatica «Silvio D'Amico» e dalla Escuela Nacional de Arte Dramatico di Bogotà sul testo di J.L. Borges dal 10 al 15 giugno. Tra gli spettacoli che sono concentrati in tre giorni, il 9, 10 e 11 luglio sottolineiamo: *Favola per un assedio*, Montalcino, *Lunedì santo 1553* di Luigi Maria Musati. La vicenda è quella realmente vissuta a Montalcino nel 1553 quando i montalcinesi, alleati dei francesi, si trovarono circondati da fiorentini e spagnoli. La leggenda vuole che l'apparizione della Madonna al comandante spagnolo lo scuotesse al punto da convincerlo a togliere l'assedio.

E per concludere una rassegna cinematografica dal 12 al 30 luglio organizzata dall'associazione di cultura cinematografica «Nickelodeon» con, tra gli altri film, il fascinoso *Lanterne rosse* di Zhang Yimou.

Venezia Biennale

Ad inaugurare la XLV Esposizione internazionale d'Arte Biennale di Venezia dietro la direzione artistica di Achille Bonito Oliva è stato il 10 giugno lo spettacolo «interdisciplinare» *La guerra dei figli della luce contro i figli delle tenebre* crea-



to da Amos Gitai con le musiche originali di Simon Stockhausen e la partecipazione eccezionale di Hanna Schygulla e Samuel Fuller. L'opera è basata sui testi dei Manoscritti del Mar Morto, su un testo di Giuseppe Flavio, storico romano sotto l'imperatore Tito, sulle poesie di Wilde, sulle *Elegie Duinesi* di Rilke e su alcuni testi di Enzensberger. L'ambientazione è la Galilea e il racconto quello dell'assedio delle forze ebraiche con a capo Giuseppe Flavio da parte dell'esercito romano di Vespasiano e del giovane Tito. In uno spettacolo «interdisciplinare», come lo definisce Amos Gitai, dove il regista e drammaturgo israeliano miscela luci, suoni contemporanei e antichi, e attori dalle diverse lingue e culture, le musiche sono state eseguite dal vivo e l'allestimento, molto suggestivo, è stato realizzato nel campo del Ghetto Novo a Venezia.

Pergine

Ute Lemper in concerto inaugura Pergine Spettacolo Aperto '93 il 7 luglio. Seguono Enzo Iannacci e Lina Sastri, rispettivamente il 9 e il 12. Per la prosa ritorna Barbareschi in *Oleanna* di Mamet il 24 luglio, già presente ad AstiTeatro e Spoleto, poi Flavio Bucci con *Macbeth* il 31 e la Compagnia goldoniana il 4 agosto. Tra gli esponenti della nuova comicità presenti a Pergine, Claudio Bisio, Alessandro Bergonzoni e Paolo Hendel che con lo spettacolo *Alla deriva* conclude la rassegna il 30 agosto.

Rovereto

Ghiottissimo per gli amanti del teatro danza è il programma del festival internazionale Oriente-Occidente che si svolgerà a Rovereto dal 2 al 10 settembre. Saranno presenti oltre all'Italia, la Germania, lo Zaire, la Spagna, l'India, la Tunisia e la Francia. Il Soap Dance Theatre di Francoforte con *Made to measure* in prima nazionale aprirà la rassegna al teatro Zandonai. Il 3 settembre sarà la volta di Kiti Na Mesa African Ballet Tradition nel Folklorique dello Zaire con *Musique et dan-*

ces sacrées. Appuntamento di punta il 5 in Piazza del grano con l'India e il Sankirtana che propone *Le danze celebri di Manipuri*. L'Italia sarà rappresentata dalla Compagnia Virgilio Sieni con *Cantico dei Cantici*. A chiudere in bellezza la rassegna sarà la compagnia Chopinot che, su coreografie di Régine Chopinot, proporrà lo spettacolo *Façade*. Da segnalare infine una rassegna di «videotanz», in collaborazione con il Goethe Institut, al museo d'arte contemporanea di Trento e Rovereto dal 2 al 10 settembre.

Verona

Tre gli appuntamenti di spicco nel cartellone prosa dell'Estate teatrale veronese: in omaggio al bicentenario goldoniano *Il ventaglio* del drammaturgo veneziano con la regia di Luigi Squarzina in scena al Teatro Romano dall'8 al 12 e dal 28 al 31 luglio. La compagnia è la stessa del fortunato allestimento dei *Rusteghi* di Massimo Castri: Gianna Giachetti, Wanda Benedetti, Stefania Felicelli, Mario Valgoi. Nell'ambito del 45° festival shakespeariano di scena a Verona ecco gli altri due appuntamenti teatrali: *Tommaso Moro* con Raf Vallone e la regia di Ezio Maria Caserta in prima assoluta per l'Italia che verrà rappresentato dal 24 al 31 luglio nello stupendo chiostro di San Zeno. Il terzo allestimento shakespeariano sarà *Re Lear* con Franco Branciaroli, curato dal teatro degli Incamminati in scena al Teatro Romano nell'ultima settimana di agosto. A completare il panorama della rassegna veronese una serie di spettacoli di danza in luglio ed agosto e la consueta rassegna «Verona Jazz 1993» in programma negli ultimi giorni di giugno.

Romaeuropa Festival

Ad inaugurarli il 5 luglio è stata una grande festa in onore e a favore del Tevere con gruppi musicali di ogni genere, fuochi d'artificio e sonorizzazioni nel centro di Roma. È Romaeuropa, il consueto appuntamento con la danza, la musica e la videoarte, ospitato nei palazzi in cui hanno sede le istituzioni culturali dei vari Paesi europei partecipanti. Giunto alla sua ottava edizione e nonostante i gravi tagli finanziari ha mantenuto il suo ruolo di crocevia di linguaggi artistici europei. Monique Vaute, direttrice del festival, ha presentato il programma degli appuntamenti culturali che si conclude il 23 luglio. Nutritissimo il cartellone musicale con un occhio soprattutto agli autori contemporanei e a cinque formazioni cameristiche straniere giovani provenienti dall'Austria, Ungheria, Gran Bretagna, Polonia e Svizzera. Nell'ambito del teatro una curiosità è rappresentata da *Il melologo*, una singolare messa in scena teatral-musicale da un testo di Stefano Benni. Da sottolineare inoltre lo spazio che l'Accademia di Spagna dedica alla cosiddetta «Arte Sonora» cioè alle performance elettroacustiche. Infine merita sicuramente attenzione la sezione della Video-arte che quest'anno si è articolata in due parti: una retrospettiva dei prodotti degli autori tedeschi a partire dalla metà degli anni Settanta e una panoramica dei prodotti dell'Europa orientale.

Vicenza

Promosso dalla rivista *Sipario*, nell'ambito delle manifestazioni per il bicentenario goldoniano, il festival di Vicenza, che si è inaugurato il 22 maggio, proseguirà fino ad ottobre al Teatro Olimpico di Vicenza e in altri spazi della città. Fra gli spettacoli in programma: *Buovo d'Antona* di Goldoni, in scena il 9 luglio; *Il teatro comico* con Valeria Moriconi e la regia di Maurizio Scaparro, che debutterà il 4 settembre; e *La scuola di ballo*,

commedia in versi con Carla Fracci, Mario Scaccia e la regia di Beppe Menegatti. Serata unica infine per Giorgio Albertazzi, che il 27 settembre ritaglierà una biografia inedita di Goldoni tra opere e vita vissuta. A completare il panorama goldoniano una rivisitazione di celebri commedie attraverso una serie di film, curata dal direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia Angelo Libertini.

Salerno

L'associazione teatrale Campania Grandi Classici propone dalla fine di luglio alla fine di agosto «Gli incontri con il Teatro classico». A Salerno il 24 luglio verrà messa in scena *Erodiade* di Testori con Adriana Innocenti. A Paestum la suggestiva cornice del tempio di Cerere vedrà invece la messa in scena di *Medea* di Seneca in prima assoluta per la regia di Memè Perlini con Francesca Benedetti e *Le troiane* di Euripide nella traduzione di Dario Del Corno con la regia di Adriana Innocenti, interpreti Piero Nuti e Adriana Innocenti. Infine il 25 agosto nella regia di Fausto Costantini *Trinummus* da Plauto con Luigi Mezzanotte.

Arezzo

«Angeli e demoni» è il titolo della IV edizione del festival «Il Teatro e il Sacro: i luoghi del Mistero» di Arezzo in programma dal 13 al 31 luglio. Il festival prodotto dal Comune di Arezzo in collaborazione con l'associazione culturale «Il carro di Jan» è un percorso affascinante tra cripte, castelli e palazzi con sicure suggestioni per lo spettatore. Due prime nazionali per questo festival: *I giganti della montagna* di Pirandello il 14 luglio e *Le ombre di Otello* il 20, coprodotto dal festival e dal ministero degli Affari esteri in Spagna.

Tra gli appuntamenti di spicco: *L'inferno* di Dante nella versione riscritta da Sanguineti con i Magazzini. Conclude la rassegna *Mistero buffo* di Dario Fo, recitato dal suo allievo prediletto, Mario Pirovano.

Cervia/Cesenatico

«Ribalta Marea» si intitola il festival di spettacolo, musica, danza che si divide tra Cervia e Cesenatico dalla fine di giugno al 15 agosto. Il festival si apre il 29 giugno con il concerto di Francesco De Gregori a Cesenatico, anteprima del tour estivo. Seguono il 15 e il 18 luglio due spettacoli di danza e mimo: *I solisti russi* con i primi ballerini dei teatri Bolshoi di Mosca e Kirov di Sanpietroburgo all'Arena della Sirena di Cervia e *Mummenschanz parade* con i Mummenschanz a Cesenatico. Per la prosa sfiliamo dal mazzo: *Oleanna* di David Mamet, già presente ad altri festival con Luca Barbareschi e Lucrezia Lante della Rovere per la regia dello stesso Barbareschi; e *Macbeth* da Shakespeare con Flavio Bucci, Carla Tatò e Graziano Giusti per la regia di Carlo Quartucci; *L'impresario delle Smirne* da Carlo Goldoni, una produzione Accademia Perduta/Romagna Teatri (organizzatore del festival) per la regia di Antonio Taglioni. Infine tra i concerti assolutamente da non perdere Paolo Conte il 3 agosto all'Arena della Sirena di Cervia.

Pula/Sardegna

Al Teatro romano di Nora a Pula, in provincia di Cagliari, si svolge dal 16 luglio al 10 agosto l'11ª edizione del festival «La notte dei poeti». Due spettacoli in particolare da sottolineare: *Le vecchie e il mare* del poeta greco Yannis Ritsos per la

regia di Orlando Forioso, un allestimento del Teatro di Sardegna di scena il 22, 23 e 24 luglio; e *Curculio* e *Truculento* di Plauto rispettivamente il 6 e il 7 agosto realizzato dall'Istituto nazionale del Dramma antico in collaborazione con il Festival de Teatro Clasico de Merida per la regia di Giancarlo Sammartano. A Nora ritorna Brecht cantato da Milva il 30 e il 31 luglio per la regia di Giorgio Strehler. Chiude «La notte dei poeti» Giorgio Albertazzi con un recital di poesie.

Ville Vesuviane Arti barocche

«Progetto Festival – arti barocche e settecentesche» è il titolo di questo festival, nato dalla fusione del Festival delle Ville Vesuviane e del Festival internazionale delle Arti barocche. Sotto la direzione artistica di Luca De Fusco, questa prima edizione, che si è inaugurata il 26 giugno, è interamente dedicata a Goldoni. Due le motivazioni principali alla base della fusione sinergica delle manifestazioni: l'esigenza di sfruttare al massimo le ridotte risorse economiche disponibili e la volontà di creare una continuità culturale fra due eventi che dai loro inizi si sono occupati di periodi affini.

Genova, Napoli e Siracusa sono le sedi di «Progetto Festival» rispettivamente per la musica, per la prosa e per il teatro-musica. Fra le presenze di spicco Lina Sastri che il 18 luglio è stata protagonista di *Miranda Lina Rossa* per la regia di Gabriele Polverosi al Maschio Angioino di Napoli; e Annie Girardot, che ha interpretato i più celebri caratteri femminili goldoniani con al fianco Sebastiano Lo Monaco in uno spettacolo dal titolo *Monsieur Goldoni*, andato in scena nella suggestiva ex-chiesa di San Giovannello alla Giudecca di Siracusa. Fra gli eventi genovesi del festival: *Goldoni nella musica e nel privato* dalle *Memorie* con Gianni Agus e il soprano Annalisa Familiari al Palazzo Ducale.

A Napoli invece, sempre al Maschio Angioino, è andato in scena *Il ventaglio* di Goldoni per la regia di Squarzina e il 24 luglio la prima italiana di *Fin D'Ete a la Campagne (La villeggiatura)* sempre dello scrittore veneziano con il Théâtre Cassiopée per la regia di Claudia Morin, realizzato in collaborazione con l'Éti. A Siracusa infine è stato messo in luce il Goldoni librettista d'opera con *La bella verità* musicata da Nicolò Piccinni.

San Miniato

La XLVII festa del teatro di San Miniato propone quest'anno in prima europea *Ti-Jean e i suoi fratelli*, una commedia musicale di Derek Walcott, premio Nobel 1992, per la regia di Sylvano Bussotti, con Remo Girone e Victoria Zinny. Suggestioni e colori del folclore caraibico per questa commedia, rappresentata per la prima volta nel '58 a Trinidad nel Little Carib Theatre, che mette a confronto gli animali con gli umani e dove le forze buone trionfano su quelle cattive.

Borgio Verezzi

Il XXVII Festival teatrale di Borgio Verezzi, in provincia di Savona, si è inaugurato il 15 luglio con *Il ventaglio* di Carlo Goldoni per la regia di Luigi Squarzina. Tre le repliche (16, 17 e 18 luglio) per quest'allestimento che la Compagnia goldoniana del Bicentenario ha già presentato all'Estate teatrale veronese. Sempre del drammaturgo veneziano una prima nazionale *La putta onorata* per la regia di Giuseppe Pambieri, interpreti lo stesso Pambieri, Lia Tanzi e Micol Pambieri. *Gli imprevisti accanto al fuoco* è il titolo dell'altra prima nazionale di questo festival. Si tratta di un testo di Crébillon Fils, di cui Emmanuel Cosma ha curato regia e scene; Elisabetta Pozzi e Massimo Popolizio sono gli interpreti (tre le repliche il 29, 30 e 31 luglio). Fra gli altri spettacoli un'interessante messa in scena di un testo di Derek Walcott *Ti-Jean e i suoi fratelli* per la re-

gia di Sylvano Bussotti con Remo Girone. Conclude la rassegna il 6 agosto *Il malato immaginario* di Molière a firma di Sharoo Kheradman con Lando Buzzanca e Paola Tedesco.

Taormina Arte

Taormina Arte 1993, rassegna internazionale di Cinema-Teatro-Musica, inaugurata con la sezione Cinema (27 luglio-2 agosto) prosegue con il Video d'autore (4, 5 e 6 agosto) al Palazzo dei Congressi, mentre la rassegna Teatro si inaugura il 7 agosto con *La morte e la fanciulla* di Ariel Dorfmann (replica l'8, al Palazzo dei Congressi), regia di Giancarlo Sbragia con Giancarlo Sbragia, Carla Gravina e Giancarlo Zanetti; *Aperitivo con l'autore* (dal 9 al 12 agosto) letture a cura di *Hystrio* del settore Ricordi-Prosa; *La confessione*, trenta minimonologhi di autori vari, regia di Walter Manfrè (Palazzo dei Congressi, il 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18 e 19 agosto); *Il duello* di Henrich von Kleist con Gabriele Lavia e Monica Guerritore, regia di Gabriele Lavia (Teatro Antico, l'11, 12, 13 e 14 agosto); *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi* di Copi con Alida Valli, regia di Chérif (Palazzo dei Congressi, 15 e 16 agosto); *Shakespeareiana* di Giorgio Albertazzi con Bianca Toccafondi e Laura Conti, regia dell'autore (Teatro Antico, 17 e 18 agosto); *Knepp* di Jorge Goldenberg, regia di Gisella Gobbi con Mariangela D'Abbraccio e Paolo Graziosi (Palazzo dei Congressi, 19 e 20 agosto); *Caffè della stazione*, due atti unici di Luigi Pirandello (*Cecè e L'uomo dal fiore in bocca*, Teatro Antico il 20 agosto) con Michele Placido; *Bruciati* di Angelo Longoni (Palazzo dei Congressi il 21 e 22 agosto) con Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey, regia dell'autore.

Per la Danza, Cristina Hoyos (al Teatro Antico il 24, 25 e 26 agosto) e uno spettacolo da definire. Per la musica la Sinfonia n. 2 *Resurrezione* di Gustav Mahler (5 settembre) e la *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi (7 settembre) ambedue al Teatro Antico dirette da Giuseppe Sinopoli.

A pag. 53, il Teatro romano di Verona. In questa pagina, il Teatro Antico di Taormina.



Edimburgo

Il festival internazionale di Edimburgo giunto quest'anno alla sua quarantunesima edizione propone dal 15 agosto al 4 settembre un calendario denso di concerti, spettacoli, incontri e letture. Presenti le compagnie più disparate provenienti dal Canada, dalla Norvegia, dalla Spagna, dall'Austria e le migliori compagnie di danza americane.

Per la musica sono previsti almeno quaranta concerti (da sottolineare la doppia esecuzione musicale di due opere: *Sarka*, la prima opera del compositore Leos Janáček e *Die Freunde von Salamanka* di Franz Schubert, che è uno dei temi conduttori di questa edizione musicale del festival. Interessante anche l'approfondimento nell'opera del giovane compositore e direttore d'orchestra scozzese molto acclamato James MacMillan.

La produzione operistica ci riserva invece un *Falstaff* d'eccezione (di Verdi sono rappresentati anche *I due Foscari*) con la regia di Peter Stein al Playhouse Theatre. Sempre dello stesso regista, Edimburgo propone per il settore prosa *Julius Caesar* di Shakespeare, una produzione del Festival di Salisburgo. Fra gli spettacoli: da Eschilo nella regia di Peter Sellars una versione moderna di *The Persians* e da Jakob Lenz la trilogia: *The Soldiers* per la regia di Philip Prowse, *The New Menozzo*, *The Tutor*, affascinante storia di un tutore che seduce la sua allieva.

La danza ripropone *Doctor Faust lights the lights* a firma di Bob Wilson, già presentato l'anno scorso a Venezia e la Mark Morris Dance Group con *New Works*. Assolutamente da non perdere infine la mostra fotografica «The Waking Dream» una raccolta preziosa di fotografie dal 1839 al 1939, provenienti dalla collezione privata di Howard Gilman, la più grande del mondo, che arriva direttamente dal Metropolitan Museum di New York e raccoglie scatti di fotografi come Talbot, Nadar, Steichen, Loyd Wright, Man Ray e Alfred Stieglitz.

Graz

«Mese europeo della cultura» è il titolo della manifestazione che si è svolta a Graz in Austria dal 24 aprile al 6 giugno. Una manifestazione dove la musica si affianca al teatro e alle arti grafiche e durante la quale Graz diventa una officina di cultura del centro Europa. Il teatro a Graz è stato di scena per le strade: 31 gruppi teatrali per un totale di circa ottanta tra attori, ballerini, mimi, acrobati e clowns dal lunedì al sabato si sono esibiti per le strade della città, coinvolgendo e divertendo il pubblico. □

Fondi

Per la sezione «Teatro d'Autore» il Festival del Teatro italiano di Fondi (24 luglio-16 agosto) presenta quattro inediti in prima nazionale: *Addio Amore* di Franco Cuomo con la regia di Mimmo Mongelli, che ha vinto il premio Fondi La Pastora 1987, una commedia di Leonardo Sciascia *L'Onorevole* in scena il 28 e 29 luglio per la regia di Paolo Castagna; *Fedra* di F.M. Branden, allestita da Memè Perlini, che ripropone in chiave assolutamente contemporanea uno dei grandi personaggi del teatro classico; e infine *Lontano dal cuore* di Luca De Bei, messo in scena dal gruppo Beat 72 diretto da Marinella Anacleto.

Per la sezione «Intrecci dello Spettacolo», invece, nelle sale del Castello Baronale di Fondi si svolgerà la cerimonia pubblica di premiazione dei vincitori dei premi Fondi La Pastora 1993 per un'opera teatrale inedita.

Due rassegne completano questa 13ª edizione del festival di Fondi: «Il teatro dello Zolfo» che prevede la messa in scena di sette pièces, novità assolute del panorama teatrale italiano; e «Satyrallia» ideata da Marco T. Ballione, rassegna di satira e teatro comico.

Montepulciano

Una prima assoluta di tutto rispetto fra gli appuntamenti della prosa a Montepulciano: *Edoardo II* di Marlowe con la regia di Giancarlo Cobelli in scena il 24 luglio al Teatro Poliziano. Un'altra prima, di scena questa volta a Piazza Grande: *Proserpina* di Paisiello-Glanert, un'azione scenica realizzata con le coreografie di Antonella Agati e la regia di Giovanni Carluccio. Completano la rassegna (23 luglio-8 agosto) concerti sinfonici in grande quantità e «Vagabondaggi d'amore», una serie di letture da Virginia Woolf, Sylvia Plath e Amelia Rosselli in scena nei cortili di Palazzo Contucci, Bellarmino e nel cortile delle carceri di Montepulciano.

Vittoriale

Con *Il Corsaro*, commedia dal *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, rielaborata da Fausto Taperi, per la regia di Marco Carniti, interpreti Arnaldo Foà e Duilio Del Prete, si inaugura il 20 luglio la XLI edizione del festival del Vittoriale a Gardone Riviera. Due spettacoli shakespeariani al centro di questa rassegna: *Tommaso Moro* con Raf Vallone, per la regia di Ezio Maria Caserta; e *Romeo e Giulietta* il 27 luglio, interpreti Cesare Capitani ed Elena Giusti, con la regia di Paolo Valerio. Goldoni invece sarà presente con *La putta onorata* con Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi il 29 luglio; e con *Il ventaglio* della fortunata Compagnia Goldoniana del Bicentenario, per la regia di Luigi Squarzina. Giancarlo Sammartano infine ha firmato la regia di *Curculio* da Plauto, una produzione dell'Istituto nazionale del Dramma antico di Siracusa in scena il 13 agosto; fra gli interpreti: Marcello Bartoli, Luca Biagini, Lombardo Fornara e Antonio Alveario.

La Versiliana

Alcuni appuntamenti curiosi per la Versiliana, giunta quest'anno alla sua quattordicesima edizione. A chiudere la rassegna infatti il 29 agosto sarà una produzione del teatro Franco Parenti di Milano *La vita è un canyon* di Augusto Bianchi Rizzi con Anna Galiena per la regia di Andrée Ruth Shammah. Ad inaugurare il festival invece sono stati il 16 luglio Arnaldo Foà e Duilio Del Prete con *Il corsaro* di Fausto Taperi dal *Decamerone* di Giovanni Boccaccio per la regia di

Marco Carniti. Fra gli altri spettacoli di prosa presentati: *Il persiano* di Plauto per la regia di Maria Claudia Massari con la compagnia Corps Rompu; il 26 luglio *La putta onorata* di Carlo Goldoni con Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi; segue il 2 agosto la messa in scena di un testo di Aldo Palazzeschi *Interrogatorio della Contessa Maria* per la regia di Egisto Marcucci, che ne ha curato anche il riadattamento. Tra gli eventi musicali in omaggio a Ciaikovski nel centenario della morte: il Teatro Accademico dell'Opera e del balletto di Perm mette in scena dall'8 al 10 agosto *Lo schiacciano-cio*, *La bella addormentata* e *Il lago dei cigni*.

Meeting Rimini

Il Meeting di Rimini edizione 1993 si inaugura quest'anno il 21 agosto (la durata è di una settimana) con uno spettacolo che vedrà la partecipazione del coro e del corpo di ballo Alexandrov dell'Armata Rossa di Mosca. Il 22 agosto da segnalare *Re Lear* di Shakespeare con Franco Branciaroli, una produzione Teatro de Gli Incamminati; e il 23 un omaggio a Giovanni Testori. Il Teatro dell'Arca di Forlì completa la sezione prosa di questa rassegna con una trilogia shakespeariana: *Sogno di una notte di mezza estate*, *Le allegre comari di Windsor* e *La commedia degli errori*, tutti e tre per la regia di Laura Lotti.

Segesta

Al Teatro Antico di Segesta è andata in scena il 4 luglio la prima versione moderna del *Truculentus* di Tito Maccio Plauto, insieme alla rappresentazione del *Curculio* (il 3 luglio). L'allestimento è stato curato dall'Istituto nazionale del Dramma Antico di Siracusa.

Teatro all'Eremo

Nell'orto dei frati dell'eremo di Santa Caterina del Sasso a due passi da Laveno e proprio di fronte a Stresa sarà rappresentato il 21, 22 e 28 agosto *L'annuncio a Maria* di Paul Claudel con Antonio Zanoletti, Luisa Oneto, Ketty Fusco, Diego Gaffuri, Lorenzo Anelli e Anna Nicora. La regia è di Fabio Battistini, che ha già portato all'Eremo *Donna de' Paradiso* su testi di Jacopone da Todi e *Assassinio nella cattedrale* di Eliot. L'appuntamento promosso dalla Comunità domenicana e dalla Pro loco Arolo è giunto al settimo anno.

La mappa dei Festival è a cura di
Claudia Pampinella.

Madonna di Campiglio
TEATRO HOFER



Direzione artistica
Stefano Sechi

16 agosto
Teatro Popolare di Roma
PIERO NUTI e PATRIZIA ZAPPA MULAS
-LE PAROLE AL BUIO-
regia di Silvano Piccardi

18 agosto
AROLDI TIERI e GIULIANA LOJODICE
-SCENA MADRE-

20 agosto
GIORGIO ALBERTAZZI
-LE RIGENERAZIONI-

22 agosto
Arca Azzurra e Pupi e Fresedde
-GIAMBURRASCIA-
testo e regia di Angelo Savelli

24 agosto
FRANCA NUTI e GIANCARLO DETTORI
-MANNIANA-

26 agosto
Compagnia Teatro dell'Archivolto
-CUORE DI COMICO-
testo e regia di Giorgio Gallione

28 agosto
C.P.T. Nuovo Politecnico di Roma
-CASA DI BAMBOLA-
regia di Marco Maltauro

30 agosto
VALERIA MORICONI
-LA LUNA-

19 - 20 agosto
CONVEGNO
-SVEVO DAL TESTO ALLA SCENA-

A.P.T. Madonna di Campiglio
Tel. (0465) 42000 - Fax 40404

Tutti gli spettacoli sono in prima nazionale

FESTIVAL DELLA GIOVENTÙ: L'INDA GUARDA AL FUTURO

TANTI GIOVANI NELLA FABBRICA DEL DRAMMA ANTICO DI SIRACUSA

È una storia di ottant'anni fa, quando si rappresentò l'Agamennone di Eschilo tradotto da Romagnoli - Dal '25 l'ente oggi diretto da Giusto Monaco ha convogliato, dopo alterne vicende, folle da stadio - Ed ora anche i giovani rappresentano testi greci e latini a Palazzolo, Segesta, Kamarina.

ANGELA BARBAGALLO

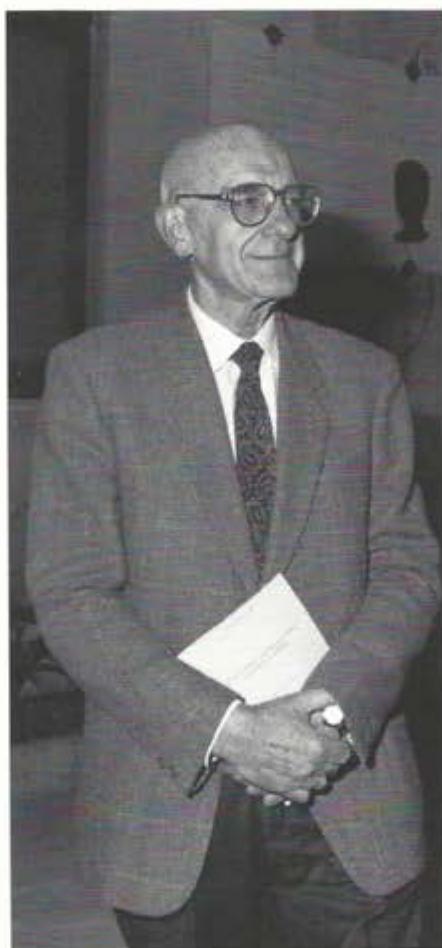
Nell'ormai lontano autunno del 1913 si costituì a Siracusa un comitato, presieduto dal conte Mario Tommaso Gargallo, con il programma di fare rivivere le opere drammatiche dell'antichità in quello che è il più importante dei teatri antichi, senz'altro una delle sedi più prestigiose del mondo, paragonabile soltanto al teatro di Dioniso, sulle pendici meridionali dell'acropoli di Atene, o a quello annesso al santuario di Epidauro.

Al teatro greco di Siracusa le rappresentazioni cominciarono nell'aprile del 1914, con un'edizione dell'*Agamennone* di Eschilo rimasta memorabile negli annali del teatro e della cultura italiana, grazie alla traduzione e alla direzione artistica di Ettore Romagnoli, all'apparato scenografico di Duilio Cambellotti e all'interpretazione di attori prestigiosi.

Dopo l'interruzione causata dalla guerra, le rappresentazioni ripresero con le *Coefore* nel 1921, le *Baccanti* e l'*Edipo re* nel 1922; successivamente, dal 1924 in poi, i cicli di spettacoli ebbero luogo ogni tre anni e, a partire dal 1948, ogni due anni.

Nel 1925 l'ente organizzatore prese la denominazione di Istituto nazionale del Dramma antico (Inda). E già nel 1939, come ente morale, l'istituto ebbe un suo statuto e fissò la sede legale a Roma e la sede operativa a Siracusa. Nel 1952 l'Inda venne commissariato. Il primo commissario fu Antonino Sammartano, che rimase alla guida dell'istituto per diciannove anni. Gli successe per due anni Diego Gullo. Fu quindi la volta di Giusto Monaco. Era la primavera del 1973; quando Monaco entrò all'Inda, l'istituto si trovava in una fase di decadimento: il credito era insufficiente, la presenza del pubblico al di sotto delle medie e la macchina organizzativa stentava a camminare, tanto che, in quella primavera del '73, il quinto congresso, che era già stato programmato, non si poté fare a causa del deficit di cassa.

L'istituto rischiava di essere soppresso e fu in quella situazione che Monaco cominciò il suo lavoro ventennale per tentare di riportarlo alla tradizione dei suoi padri fondatori. Il primo incarico da commissario - che gli fu



assegnato da Franz De Biase, allora direttore generale del ministero Turismo e Spettacolo - fu quello di redigere lo statuto. Una stesura che richiese decenni, per vari motivi: l'avvicinarsi dei ministri, le esigenze della presidenza del Consiglio e di altri organismi, quelli regionali ad esempio, che dovevano avere una parte nella gestione dell'Inda. Fu soltanto nella primavera del 1992 che Monaco portò alla stesura definitiva lo statuto. Intanto, nel 1978 l'Inda venne ricono-

sciuto e classificato tra gli enti necessari allo sviluppo sociale, civile e culturale del Paese, grazie alla legge 70 del '75.

L'impegno di Monaco non si limitò allo statuto. Nel frattempo condusse l'Inda verso altri traguardi: intanto verso il risanamento del deficit e poi, in virtù di una buona pubblicizzazione, verso il raggiungimento di alcuni records in fatto di presenza del pubblico, che ad ogni ciclo andava aumentando fino a raggiungere nel 1992, durante il trentaduesimo ciclo, una media di tremila spettatori paganti al giorno per trentaquattro recite consecutive. Complessivamente, un numero di centoventimila spettatori provenienti da ogni parte d'Italia e anche dall'estero, con una notevole percentuale di giovani e di lavoratori.

RAGIONI DEL SUCCESSO

Le ragioni del successo? La suggestione dell'ambiente, il costante impegno degli organizzatori, la validità sempre attuale dei motivi e dei temi prospettati nelle opere drammatiche rappresentate, il livello artistico e la fama degli interpreti. Forse, anche altre ragioni, non tutte facilmente individuabili e analizzabili, ma che vanno riferite all'insieme delle iniziative: seminari, congressi, scambi culturali con altri istituti; la biblioteca, la rivista *Dioniso*; la scuola di perfezionamento; la scuola laboratorio teatro antico; la produzione di spettacoli legati al ciclo classico latino che si svolge nei teatri antichi di Palazzolo Acreide, Segesta e Kamarina. Per finire l'iniziativa più recente, che sta già dando i suoi frutti: il Festival internazionale di Teatro classico dei Giovani.

Giunto alla seconda edizione (quest'anno si è svolto nell'ultima settimana di maggio), questo Festival dei Giovani ha origine da un'altra iniziativa interna ai cicli di spettacoli classici. Fu durante il secondo o terzo ciclo che si manifestò l'esigenza, da parte di alcune scuole, di portare propri spettacoli. Vennero organizzate allora giornate dedicate ai giovani, che diventavano i padroni del teatro per una giornata.



Curculio e Truculento a Segesta

Curculio e Truculento di Plauto, dove si combinano semplicità e materia drammatica con un forte significato morale e civile, sono le due produzioni dell'Inda messe in scena a Segesta in luglio per il ciclo di spettacoli classici latini, con la regia di Giancarlo Sammartano.

Quattro attori - minuscola compagnia bastante a se stessa -, danno corpo ai diversi personaggi delle opere plautine, spesso mutando tra essi lo stesso ruolo. Fattore determinante l'uso di maschere antiche, appositamente riprodotte sulla base degli originali esposti nel Museo di Lipari. Il cambio immediato di maschera e costume consente ad un solo attore di impersonare più personaggi, così come facevano gli antichi. Nel teatro comico antico, ogni maschera corrispondeva ad un tipo umano: il vecchio padrone, lo schiavo di città, la matrona, la ragazza sedotta, il bravo giovane, il parassita e così via, fino a più di quaranta tipi e sottotipi.

Nel Curculio e nel Truculento diretti da Sammartano le maschere rappresentano un mezzo per velare e svelare ad un tempo la mobile natura della persona, rendendo possibile la moltiplicazione delle figure e dei sensi, la trasformazione di una sola vita in più e più funzioni.

Il Curculio e il Truculento posseggono, per senso e morfologia del comico plautino, tutte le prerogative del grande teatro, e Sammartano ha pensato di insistere sulle ambiguità delle tipologie e sull'intreccio esile delle due opere alla ricerca di una costruzione surreale, ma, altresì, impietosa del vivere. Angela Barbagallo

Negli anni successivi alla prima esperienza, la presenza degli istituti si moltiplicò finché, nel 1991, fu deciso di istituire il Festival dei Giovani al teatro antico di Palazzolo Acreide, che può accogliere cinquecento spettatori.

I ventiquattro istituti partecipanti nel '91 quest'anno sono diventati trentacinque, con un numero di aspiranti che superava le sessanta scuole. Ciò significa che in sessanta



Giusto Monaco: rappresenteremo anche un Aristofane sconosciuto

HYSTRIO - Professor Monaco, è dunque ufficiale la sua nomina a presidente dell'Inda?

MONACO - Ero stato nominato commissario nella primavera del '72 e confermato in tale funzione fino al 31 maggio di quest'anno. Per la nomina a presidente aspetto la conferma ufficiale. Mi rendo conto che i tempi non sono favorevoli alla soluzione rapida dei problemi; occorrerà avere pazienza.

H. - Intanto, il suo lavoro all'Inda non conosce soste. È già pronto il cartellone del prossimo trentatreesimo ciclo di spettacoli classici al teatro greco di Siracusa, per il 1994, e a luglio di quest'anno saranno messi in scena Curculio e Truculento di Plauto.

M. - L'anno prossimo ci sarà una novità. Produrremo tre spettacoli classici invece dei due soliti. Allestiremo l'Agamennone di Eschilo, dopo ottant'anni dalla prima messa in scena, qui, nel 1914; gli Acarnesi di Aristofane, commedia mai rappresentata ma attuale, perché parla della guerra da rifiutare e della pace da conquistare; infine, il Prometeo incatenato di Eschilo.

H. - A che cosa si deve attribuire la scarsa fortuna degli Acarnesi di Aristofane?

M. - Al fatto che anche in teatro si seguono le mode. Di Aristofane sono state rappresentate Le rane, Lisistrata, Le donne in parlamento e Le nuvole, che il nostro istituto ha prodotto due volte. La stessa scelta di inediti abbiamo seguito per Plauto. L'istituto non ha allestito i soliti capolavori ma Rudens, nel 1976, mai rappresentata in duemila anni e rivelatosi un testo eccezionale; Curculio, nel 1991 e il Truculento, prodotto per la prima volta quest'anno e messo in scena con la regia di Sammartano a Palazzolo Acreide. Sono testi che la storia non ha abbracciato e che vengono esaltati da un istituto come l'Inda che ha una precisa responsabilità verso la qualificazione culturale. La scelta di tre spettacoli nel 1994 è voluta per venire incontro alle esigenze dello spettatore che viene apposta a Siracusa e che ha necessità di soggiornare per più giorni.

H. - Durante il quattordicesimo Congresso internazionale di studi sul dramma antico è stato detto che il Prometeo incatenato non appartiene ad Eschilo. Di chi è questa scoperta e chi è, allora, l'autore del Prometeo incatenato?

M. - Si tratta del professore Benedetto Marzullo, che ha pubblicato un libro intitolato I sofismi di Prometeo, nel quale sostiene la tesi che il Prometeo è opera di autore sconosciuto, che Marzullo chiama «il maestro del Prometeo». Costui avrebbe composto quest'opera negli ultimi decenni del V secolo, mentre Eschilo sarebbe morto nella prima metà. Naturalmente, questa è una tesi.

H. - Da molti anni, ormai, le traduzioni dei testi scelti per il ciclo di spettacoli classici sono affidati agli allievi della scuola-laboratorio dell'Inda, sotto la sua direzione. Molti si chiedono perché non si scelgono traduttori famosi, come Quasimodo.

M. - Non facciamo più ricorso alle traduzioni «classiche» perché riteniamo che la traduzione debba essere aggiornata in relazione al momento culturale che viviamo e adatta ad un pubblico vastissimo, verso il quale abbiamo il dovere della chiarezza e dell'immediatezza nella comunicazione. Questo non significa che la traduzione venga banalizzata.

H. - Alcuni recensori degli spettacoli allestiti dall'Inda in questi anni hanno espresso giudizi severi sulla qualità delle produzioni. Lei non avverte il peso di questi giudizi? Avranno rilevanza sulle scelte future e sugli allestimenti?

M. - Siamo nel mondo del teatro: un mondo nel quale ogni realizzazione spettacolare è un evento in sé. Ogni edizione è una manifestazione culturale che ha la sua base nel testo originario, ma che si pone come una nuova creazione. Questo ragionamento vale anche per autori e grandi opere di un passato remoto o recente. Quindi, ogni allestimento è soggetto ad una valutazione artistica, positiva o negativa che sia. Anche gli spettacoli dell'Inda sono soggetti a queste valutazioni. Ed è un bene che sia così. Basti pensare alla regia alquanto innovativa de I Persiani, sulla quale sono state espresse considerazioni contrastanti. Ma io dico che questo è teatro vivo, non quello del consenso modesto e anodino. A.B.

diverse città italiane alcune migliaia di persone hanno parlato del teatro greco di Siracusa e di Palazzolo Acreide; circa trentamila studenti ne hanno parlato a casa, dunque centocinquantamila persone hanno ascoltato questo messaggio. Senza considerare l'evento socializzante determinato dall'incontro di giovani così diversi tra loro.

Vent'anni fa. Monaco cominciò ad accarezzare un sogno che ha potuto realizzare soltanto nove anni fa: la scuola laboratorio del teatro antico. Era convinto che un ente specializzato come l'Inda avrebbe dovuto aprire un discorso sulla formazione di attori giovani altrettanto specializzati nel repertorio greco-latino e abituati a muoversi in uno spazio archeologico, sede naturale di rappresentazioni di questo repertorio. Tra difficoltà di ordine legale la scuola venne aperta nel 1984; Giancarlo Sammartano ne divenne il direttore e lo è tutt'ora.

Nelle rare iniziative per la cultura nel Meridione, la scuola-laboratorio si pose subito come punto di raccordo istituzionale; come scuola di tendenza, ma anche come struttura di servizio pubblico. Oggi è diventata un progetto culturale aperto, in grado di alimentarsi artisticamente dal teatro vivo ed a questo offrirsi come vivaio di una nuova stagione del grande teatro. Per due anni gli allievi, scelti tra i giovani di tutta Italia, lavorano e studiano a Siracusa facendo pratica di palcoscenico con i loro saggi di recitazione e con gli spettacoli che, poi, l'Inda progetta e realizza a Segesta, Kamarina e Palazzolo Acreide, per terminare nel teatro greco di Siracusa.

L'Inda, infatti, attingendo al repertorio latino allestisce cicli di spettacoli che, negli anni intermedi tra un ciclo classico greco e il successivo a Siracusa, vengono messi in scena nelle località sopraindicate.

Sono i cicli degli anni dispari, durante i quali vengono sperimentate opere inedite, mai rappresentate, di autori latini come Plauto, Terenzio e Seneca.

Nel ciclo latino del 1991, per parlare soltanto di questi ultimi due anni, la scelta cadde sul *Curculio* di Plauto, diretto da Sammartano, che venne coprodotto dall'Inda e dal Festival del Teatro classico di Mérida (Spagna), con il quale l'Inda aveva sviluppato una collaborazione culturale. Si trattò di una coproduzione bilingue per un lavoro parallelo a Palazzolo Acreide e a Mérida con uguali punti di riferimento: lo stesso regista per le due realizzazioni del progetto, lo scenario unico, gli identici costumi. Soltanto gli attori e il testo sarebbero stati diversi: la versione spagnola ad opera di José Sanchez Matas; quella italiana di Giusto Monaco. Il ciclo latino di quest'anno comprende la riedizione del *Curculio* e la prima del *Truculento*, entrambe di Plauto.

La complessa macchina organizzativa dell'Inda raramente si è inceppata, pur tra polemiche e critiche che non sono certo mancate in questi anni.

L'equipe compatta che finora ha coadiuvato Monaco, in fondo ha consentito al commissario nominato nel 1973 di sfidare il tempo e gli scettici; di giustificare il continuismo con quel comitato promotore sorto nel 1913; di orientare l'Inda verso iniziative e ricerche intorno al teatro e attraverso criteri e adempimenti che hanno consolidato l'immagine dell'istituto confermandolo come un ente credibile sui piani storico e culturale. □

BILANCIO ALL'INDA

Siracusa senza crisi

VICO FAGGI

Centodiecimila spettatori: con legittimo orgoglio Giusto Monaco ha tirato le somme della stagione 1992 al teatro greco di Siracusa: spettatori in aumento rispetto agli anni precedenti, e giunti sia dall'Italia sia dall'estero. La crisi del teatro e del suo pubblico non ha toccato Siracusa. Il congresso di quest'anno (aprile 1993) si è svolto su temi canonici, testo e messa in scena, sede e prospettive; e la parola è stata data sia a filologi sia a registi. Ma una prima considerazione è saltata agli occhi, e precisamente che opere risalenti al V secolo a.C. resistono all'usura del tempo e conservano modernità, forza di provocazione e di coinvolgimento. Il segreto sta forse nel fatto che in esse è dato di leggere una riflessione, in forma mitica e poetica, sul destino dell'uomo.

Nel congresso molto si è parlato del coro; Charles Segal ha analizzato quello dell'*Edipo re*, mostrandone le mutazioni di atteggiamento e il costante riferimento a Zeus; Umberto Albini, in una relazione scritta, ha passato in rassegna le più recenti soluzioni registiche del coro stesso; Sanchez Matas ha riferito sulle esperienze spagnole; Bernhard Zimmermann ha esplorato rapporti tra coro e monologhi nelle *Nuvole* di Aristofane.

Fonte inesauribile di problemi, l'*Edipo re* ha trovato in Guido Paduano uno studioso in grado di allargare l'indagine da Sofocle alla posterità (Seneca, Corneille, Voltaire...), alla ricerca delle variazioni di struttura e significato. Quanto a Seneca, nel dopoguerra la sua fortuna scenica è parsa indubitabile, grazie agli spettacoli firmati da Peter Brook, Gassman e Squarzina, Ronconi e via dicendo, come ha riferito Filippo Amoroso.

La tragedia greca è un modello di rara forza di suggestione, come appare dall'avventura di Pasolini, il quale, dalla traduzione dell'*Oresteia*, preparata per Siracusa, è passato ad una produzione drammaturgica autonoma, a partire dal *Pilade*: e su ciò ha riferito Maria Grazia Bonanno. Marcello Gigante ha documentato, per fedeltà e variazioni, il lavoro compiuto da Pound sull'*Elektra* di Sofocle. E da tutto il quadro è uscita la conferma della perenne attualità del teatro antico, al quale i registi (erano presenti Di Martino, Castrì, Martone, Pagliaro) si accostano con atteggiamento di grande responsabilità, con la consapevolezza della difficoltà della prova e della necessità di trovare una giusta strada di accesso.

Relazioni, ancora, sono state tenute da Ernst Schumacher, Dario Del Corno, Paola Ciancio Rossetto, Giuseppina Pisani Sartorio, Benedetto Marzullo e dallo scrivente. La Ciancio Rossetto e la Pisani Sartorio hanno presentato una ricognizione sui teatri greci e romani esistenti in Europa, Asia e Africa: alcuni di essi sono tuttora usufruibili e costituiscono, insieme con i testi, un'alta documentazione di una civiltà che tuttora ci condiziona. □

A Monreale Le Opere e i Giorni

L'attenzione verso la nuova drammaturgia è diventata a Monreale e nel progetto del «Voltaire Monreale Teatri», oltre ad interessante motivo di fermenti e movimento culturale, un versante di «resistenza» nei confronti dell'impovertimento del teatro di ricerca e della condizione di ristrettezza economica in cui versa il teatro italiano. In contrasto a ciò la terza edizione della rassegna «Le Opere e i Giorni» diretta da Anna Barbera e Lina Prosa ha intensificato i termini dell'avventura teatrale distribuendo quest'anno in due spazi il programma dedicato alla produzione di una prima elaborazione scenica di testi inediti e preparando sul posto la realizzazione del «progetto speciale». Quest'ultimo riservato al tema dei rapporti tra la memoria e la realtà contemporanea nel teatro, dedicato quest'anno a Palermo e alle vittime della mafia ha avuto un particolare segno drammaturgico nel progetto firmato da Lina Prosa e composto su testi di Salvo Licata e Michele Perriera e brani da Eschilo. Il titolo *I Messaggeri*, la città e la parola è ispirato alla identificazione del drammaturgo col «messaggero», figura emblematica della tragedia greca che possiede la memoria della «bataglia mai vista, dell'assassinio impossibile a crederci, del prodigio impossibile a registrarsi» che così bene si addice alla comprensione della funzione di chi è drammaturgo a Palermo, di chi in estrema «periferia» geografica e culturale, nella città della mafia e delle stragi, continua ancora a parlare dell'uomo e per l'uomo.

Lo spettacolo, curato per la scena da Mauro Avogadro, nell'allestimento di Roberto Lo Sciuto e nell'interpretazione di un cast composto da Giuseppe La Licata, Adriano Giammanco, Massimo Verdastro, Paolo Zuccheri e i giovani del Laboratorio Teatrale Comunale, ha segnato un evento che oltre ad allargare lo sguardo poetico dentro le ferite della città siciliana, ha mostrato dinanzi ad un pubblico straripante la generosità feconda di una essenzialità teatrale vincente fondata solo sull'attore e lo spazio. La palestra dell'Istituto d'Arte per il Mosaico è diventata una microcittà, Palermo o Tebe, la città luttuosa dei Rita Atria (evocata da Michele Perriera) e dei Calogero Zucchetto (evocato con pungente poesia da Salvo Licata) o dei Polinice ed Eteocle, fratelli morti per scambievolmente mano ne *I Sette contro Tebe* di Eschilo.

L'ex teatro Guglielmo ha invece ospitato le altre proposte dal variegato segno drammaturgico su cui è emerso Una divina di Palermo testi di Nino Gennaro interpretati da un eccellente Massimo Verdastro. Uno spettacolo dai toni fortemente dissacratori dove scrittura ed attore si sono fatti complici brucianti di un teatro incontenibile, di un avanspettacolo che diventa rogo di qualsiasi ancoraggio mentale e culturale. Spettacolo d'apertura è stato Villa San Giovanni di Nuccia Cesare: un calvario ironico di personaggi femminili, tradotto dalla fresca scrittura della Cesare in una zona di confine tra la partenza e il ritorno, nel cuore scomodo di una sicilianità che sfiora con l'ironia i mali della propria esistenza. In scena per una lettura Mari Siragusa e Titti Giambrone. Spettacolo d'interesse Musica rock. Bitter drinks. Sì, io cado a casa di Marco Palladini con Patrizia Schiavo e Giusi Zaccagnini. In programma anche una giornata dedicata al «Teatro negato» e alla possibilità di immediata riapertura e riuso del locale cine/teatro Imperia. A.B.

NAPOLI - La Società Proscenio, presieduta da Maria Pia Incutti, ha restituito al suo splendore la «sala per musica» di Villa Patrizi, che sarà destinata alla prosa e a particolari iniziative culturali, a partire dalla prossima stagione.

UDINE - La Banda Osiris ha realizzato, con il Laboratorio sulla costruzione di un radiodramma teatrale, una trasmissione radiofonica in diretta dal teatro Luigi Bon di Colugna.

PAVIA - Segnali di vita e di crescita al Teatro Ragazzi, un universo poco conosciuto ma che può contare sul folto pubblico dei giovanissimi e delle scuole. Come di consueto - siamo ormai alla quarta edizione - la manifestazione Segnali ha presentato, a fine maggio, le novità teatrali per la stagione '93-94. L'interessante vetrina di anticipazioni è stata promossa dalla Regione Lombardia e organizzata dal Teatro del Buratto, Fontanateatro, Cib, Agis lombarda.

A pag. 56, il professore Giusto Monaco, direttore dell'Inda. A pag. 57, da sinistra a destra: «Curculio» di Plauto; il teatro antico di Palazzolo Acreide.

CON UN PREMIO E UNA RASSEGNA D'ESTATE

SCIACCA RICORDA SALVO RANDONE

La Sicilia del Teatro antico e di Pirandello rende omaggio al «più grande» della sua generazione, che aveva posto l'arte della scena al vertice di una vita schiva e sdegnosa - Randone non recitava, portava sulla scena la vita.

GIUSEPPE LIOTTA

Cosa accade quando un grande critico incontra un grande attore? Una di quelle straordinarie sintesi espressive che riescono a fissare in un'immagine non soltanto la natura intima, segreta, di un attore che combatte la sua battaglia quotidiana con l'Uomo, ma proprio un'idea stessa del teatro a quel momento possibile, fino a diventare metafora di un sublime teatrale destinato a scomparire, che comunque oggi, almeno in quei termini non esiste più. Che chiude simbolicamente un'epoca e ci consegna un'epigrafe nella cui brevità è racchiusa la magia dell'arte dell'attore nell'inarrestabile cammino verso le sue origini, ma soprattutto il dolore di una vita che si è fatta teatro. Sono le parole che Roberto De Monticelli, in un non dimenticato articolo, ha dedicato al grande attore: «Salvo Randone: la maschera perenne della ragione umana turbata e il mare dei miti sotto la giacca a doppiopetto».

«È il più grande di tutti», ebbe a dire una volta Gianni Santuccio, ed era opinione condivisa non soltanto dagli attori della sua generazione, o da quelli con i quali aveva lavorato, ma proprio da un «sistema» teatrale che lo aveva riconosciuto come «unico», inarrivabile e inimitabile, destinato a non lasciare eredi, per quella sua voce inconfondibile, graffiante, «di fauno sulla scena», come ha voluto suggerire Giorgio Albertazzi in un appassionato ricordo.

Grande ma non mattatore, sarcastico e mai ridicolo, conferiva ai suoi personaggi una straziata umanità che non cadeva mai nel compromesso, nella facile concessione, ma gli restituiva invece quel tanto di severità, di dignità perduta con la quale tutti, attori, personaggi e pubblico dovevano necessariamente fare i conti. Certo *Enrico IV*, e il suo tre volte «Buffoni!» ascoltato la prima volta al teatro Alfieri di Asti, mi risuona ancora all'orecchio, ma il suo «pupo» che si fa carne, sangue e ragione insieme in quella dolorosa accettazione del reale che appartiene alla sua terra, della quale non si considera figlio ma solitario custode, rimane una immagine viva, amara, disturbante. «Io vivo in una solitudine assoluta»: quasi una scelta di vita indispensabile ad alimentare la sua arte. «È che ho messo il lavoro al di sopra di tutto». Questo «gelo» intorno creato di propo-



TOTÒ NICOSIA

Il 26 luglio si alzerà il sipario sul Premio Salvo Randone, arrivato alla seconda edizione. Un premio che muove i suoi primi passi nel vasto panorama delle iniziative di teatro in Italia, ma che già ha riscosso vasta eco di consensi da parte della critica più qualificata, perché ha in sé la forza della «creatura» concepita con passione e realizzata con tenacia ed entusiasmo. La tenacia di chi crede che solo riscoprendo perenni valori morali e culturali, si può trovare risposta al bisogno di rinnovamento che nella società civile siciliana si sente sempre più urgente.

Con il Premio Salvo Randone l'Associazione culturale Compagnia teatrale I Giovani, ha voluto indicare una delle strade da percorrere per il riscatto morale ed intellettuale della nostra terra, troppo spesso presente sulla cronaca solo per fatti di sangue e di lutto: risvegliare l'«anima greca» del popolo siciliano e riscoprire l'arte e la funzione del teatro.

Come gli antichi greci noi crediamo infatti che il teatro sia un efficace strumento educativo perché sul palcoscenico si offrono spunti di analisi critica di verità e realtà del vivere quotidiano che altrimenti, forse, rimarrebbero ignorate.

Da questa convinzione nasce il Premio Salvo Randone. E non a caso nasce in una terra che ha saputo generare un genio del teatro contemporaneo come Luigi Pirandello. Dalla Sicilia, quindi, una festa che ha per protagonista il Teatro, per ricordare un grande attore e un siciliano autentico: Salvo Randone.

Egli bene ha incarnato la contraddittoria anima siciliana: riservato, e a volte anche scontroso, lontano dalla retorica e dall'esibizionismo, antidivo per eccellenza nella vita, solo sulle tavole del palcoscenico si trasformava in dominatore della scena, riuscendo a dare voce ai silenzi e significato alle pause. A questo siciliano inquieto e contemplativo, che ha cercato nel teatro di colmare la sua solitudine di uomo, l'Associazione culturale Compagnia teatrale I Giovani ha voluto tributare, con la istituzione di un Premio al suo nome un doveroso riconoscimento, per tenere vivo il ricordo del grande attore e per colmare, in parte, il vuoto che la sua scomparsa ha lasciato sulla scena italiana. (* direttore artistico del Premio)



IL PROGRAMMA DELLA RASSEGNA

- Sabato 22.5.93** Incontro a Roma, presso la Siad (Società italiana Autori drammatici) con attori e registi che hanno lavorato con Salvo Randone.
- Sabato 12.6.93** Convegno sul tema «Randone tra cinema e teatro», relatore il professor Giusto Monaco. A Siracusa, nella casa natale dell'attore.
- Lunedì 12.7.93** Presentazione del Premio alla stampa nazionale a Roma, presso il Caffè Greco di via Condotti.
- Lunedì 26.7.93** Inizio del Festival nazionale del Teatro di Base, presso l'anfiteatro dell'Hotel Club Torre Macauda di Sciacca, con l'opera *La scoperta dell'America* di A. Retti, presentata dalla Piccola Accademia di Ragusa.
- Martedì 27.7.93** Seconda opera del Festival in programma: la Compagnia Estravagario di Verona presenta *Alecchino, servitore di due padroni* di Carlo Goldoni.
- Mercoledì 28.7.93** Terza opera in programma: la Compagnia GiocoTeatro di Roma presenta *Il piccolo principe* di Antoine De Saint-Exupery.
- Giovedì 29.7.93** Quarta opera in programma: il Teatro di via delle Callegherie di Bologna presenta *Appuntamento d'amore* di Aldo De Benedetti.
- Venerdì 30.7.93** Ultima opera in programma: la Compagnia Stabile Monzese presenta *Ma loro sono le mogli* di Silvio Marni.
- Sabato 31.7.93** Serata di premiazione dei Gruppi partecipanti alla II edizione del Festival nazionale del Teatro di Base. Presenteranno Lilly Gruber e Gianfranco Jannuzzo. Nel corso della serata verrà proposta l'operetta di J. Offenbach *Il violinista* a cura del Teatro Stabile di Catania.
- Domenica 1.8.93** Attribuzione dei premi «Salvo Randone» e «Una vita per il Teatro». Presentano Lilly Gruber e Gianfranco Jannuzzo. Saranno presenti Paola Borboni, Athina Cenci, Mario Missiroli, Giorgio Prosperi, Turi Ferro, Ingrid Thulin, Massimo Ghini, Giuseppe Randone, Alessandro Haber, Gian Maria Volontè, Pupella Maggio e Philippe Noiret.

sito per una verità che soltanto a lui era dato sapere lo avvicina nel «metodo» a un altro grande attore la cui storia professionale coincide con le vicende umane: Eduardo De Filippo. Il coraggio di una solitudine «ricercata», senza speranza, che parte da una analisi del negativo quasi beckettiana: e a me appare strano che né l'uno né l'altro si siano avvicinati al grande scrittore irlandese. Ho provato qualche volta ad immaginare *L'ultimo nastro* fatto da Randone, e *L'atto senza parole* o *L'innominabile* con Eduardo. In realtà, Randone ed Eduardo, come Beckett, hanno spezzato l'attualizzazione del significato: il testo è una cornice vuota, conta la recita così com'è data nel presente scenico, nello spazio di una ritrovata vitalità, in un evento in atto: quell'accadere sempre cancellato e sempre rinnovato fra pubblico e spettacolo (attore), dove neanche alle repliche è consentito di diventare «l'esercizio del passato», secondo una azzecata definizione di Carlo Cecchi, per tanti modi differenti ma per altri, quelli più profondi e sostanziali, vicinissimo a questi grandi.

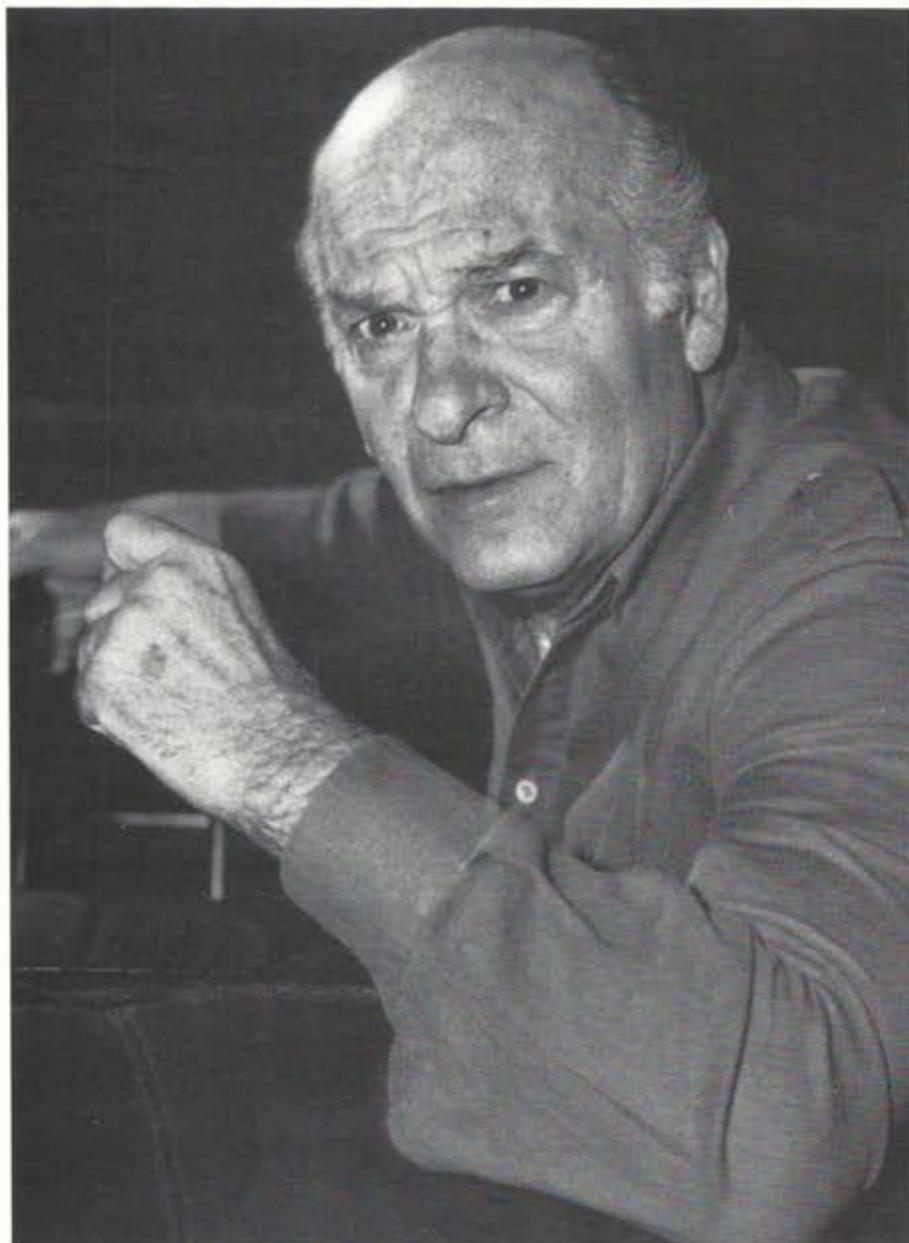
Una recitazione schiva, curiosa, fatta di intime complicità, di verità che sembrava solo lui conoscere. Diceva Piera Degli Esposti: «Aveva l'aria di chi aveva visto più degli altri», dove questa sua capacità di essere «oltre» non diventava mai prepotenza o saccenteria, ma conoscenza sofferente che lo portava alla ricerca di armonie sempre più disincantate e lievi, che nel suo pessimismo cosmico viveva come stazioni verso il grande silenzio.

«Bologna mi piace, - diceva - perché le campane suonano piano». Sapeva d'essere grande, l'unico suo risentimento era l'offesa della vita, sfibrante: una fatica del vivere che in fertile contrappasso alimentava la sua straordinaria sensibilità istrionica, la sua ferma passione civile. Il suo sorriso enigmatico, ironico, aveva la forza e la grazia dei grandi personaggi tragici e il candore di un dio fanciullo, come se su quelle tavole di palcoscenico fosse riuscito a creare il suo mondo possibile, l'unico per il quale valeva la pena di vivere e di morire, e che in qualche modo lo difendeva da quello «assurdo» e desolato, reale, di fuori. Critici e compagni di lavoro sono tutti d'accordo: Randone non recitava, in scena «viveva»: non solo la sua parte, ma la sua vita intera, che si rivela in quel suo stile tranquillo e disadorno, in quel suo senso dell'azione che sembrava seguire ritmi intimi, arcani, echi di lontananza, attraverso movimenti e gesti lenti, misurati, piccoli, di discrezione. □

LA GIURIA

Giusto Monaco (presidente dell'Istituto nazionale del Dramma antico - Presidente della giuria); Aldo Nicolaj (scrittore e drammaturgo); Ettore Zocaro (critico dell'Ansa); Pupella Maggio (attrice); Ugo Ronfani (direttore della rivista *Hystrio*); Rosario Galli (segretario della Società italiana Autori drammatici); Giuseppe Liotta (docente all'Università di Bologna e critico teatrale); Renato Giordano (regista e vicedirettore del Teatro di Roma).

TURI FERRO PREMIO RANDONE



LE SCELTE DELLA GIURIA

Il Premio Salvo Randone seconda edizione, viene quest'anno assegnato a:

Paola Borboni, Turi Ferro, Mario Missiroli e Giorgio Proserpi.

Premi Speciali: Ingrid Thulin e Susan Strasberg.

Premi Siad a Massimo Ghini e Athina Cenci.

Il Premio Salvo Randone è promosso dall'Associazione culturale Compagnia teatrale I Giovani in collaborazione con l'Unione italiana Libero Teatro. Nell'ambito del premio si svolge il secondo Festival nazionale Teatro di Base.

Enti patrocinatori: Regione Sicilia (assessorato Turismo e Spettacolo), Comune di Sciacca, Azienda autonoma Soggiorno e Turismo del Comune di Sciacca, Azienda delle Terme di Sciacca.

Sponsor: La Meridiana, Il Banco di Sicilia, Enocarboy, Ragali, Ligorio.

I premiati dello scorso anno sono stati: Ernesto Calindri, Pupella Maggio, Luigi Squarzina e Ghigo De Chiara.

La serata sarà presentata da Lilly Grüber e Gianfranco Jannuzzo.

Uno dei successi incontrastati dell'ultima stagione di prosa è stato *Il berretto a sonagli* di Pirandello con la regia di Turi Ferro, anche interprete nel ruolo dello scrivano Ciampa. È da ricordare che con questo e con un altro testo, *Liolà* - anch'esso estremamente rappresentativo della sicilianità di Pirandello - Turi Ferro aveva conquistato, dopo difficili inizi come attor giovane nella compagnia Anselmi-Abruzzo, i favori non soltanto del pubblico della sua isola, ma anche di quello della capitale e dei grandi centri del Nord, come giovane capocomico che aveva trovato sostegno prezioso nella moglie, l'attrice Ida Carrara.

Con quegli esordi (di mai smentita fedeltà al repertorio pirandelliano, con le persuasive interpretazioni di *Lumie di Sicilia*, *Ciascuno a suo modo*, con la regia di Strehler, *I giganti della montagna*) e con una non meno assidua frequentazione degli autori siciliani, da Verga a De Roberto, da Capuana a Martoglio, da Rosso di San Secondo a Brancati e a Joppolo, nel memorabile allestimento che dei *Carabinieri* realizzò Rossellini per il Festival di Spoleto del '62, Turi Ferro ha saputo porsi come un continuatore autorevole, anzi come un rinnovatore indiscusso, di quella scuola teatrale siciliana che ha avuto un altro punto di riferimento altissimo in Salvo Randone.

Al grande attore siracusano il catanese Turi Ferro può essere accostato non soltanto per l'estrosa lucidità con cui ha sempre saputo rendere, in un approfondimento costante del suo lavoro, il dramma dell'identità dei personaggi, dalla baldanza giovanile di Liolà alla contorta dignità di Ciampa, ma anche per la coscienza di un artigianato scenico conquistata con impegno assoluto, per la sorprendente versatilità nell'affrontare, senza ripetizioni accademiche, i grandi classici, da Plauto a Molière, ma anche gli autori del secolo più vicini alla nostra sensibilità contemporanea, come Giuseppe Berto o Leonardo Sciascia, senza escludere incursioni più divertite in televisione, per esempio con *Merluzzo* di Pagnol. Senza dimenticare le sue partecipazioni cinematografiche, sempre contraddistinte, come quelle di Randone, da una vigorosa e insieme sobria incisività.

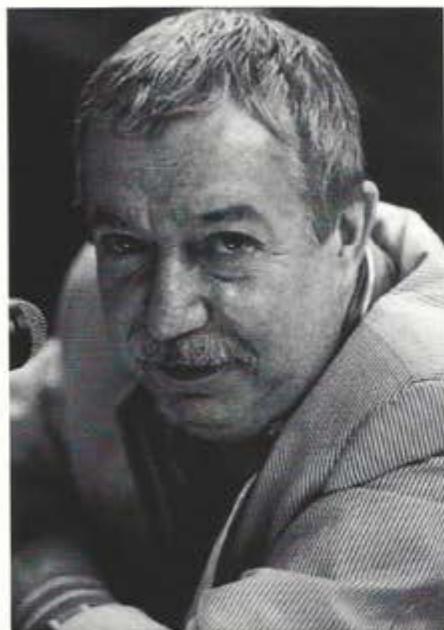
Il Turi Ferro di questi anni ha raggiunto, recitasse il «suo» Pirandello, o Molière, o Brancati, una maturità come primattore tendente al promiscuo, nella tradizione che fu di Novelli, Zacconi o Benassi, maturità conquistata a furia di autodisciplina, autenticità interpretativa, dominio dell'intelligenza su una fantasia attiva tanto nel genere comico che in quello drammatico. E così si è avvicinato alla figura dell'attore totale, capace di recitare se stesso, nella sua totale verità di uomo, attraverso la finzione del personaggio: esattamente com'era accaduto per Salvo Randone, nel cui nome egli ottiene adesso pubblico riconoscimento della sua eccellenza di protagonista della scena italiana.

Paola Borboni

A 93 anni compiuti (essendo nata l'1 gennaio 1900) Paola Borboni resta una delle personalità più complesse e affascinanti del teatro italiano. Sulle scene dal 1916, a Milano (dove aveva frequentato l'Accademia dei Filodrammatici sotto la guida di Teresa Boetti Valvassura) a fianco di De Sanctis nel *Dio della vendetta* di Asch, dopo un biennio con la grande Irma Gramatica si è affermata primadonna in coppia con Armando Falconi in un repertorio leggero che la impose nel 1925 in *Algamarina* di Veneziani dove nella parte della sirena apparve a seno scoperto. Ma è con Ruggero Lupi e Nicola Pescatori e poi con Ruggero Ruggeri che la Borboni raggiunge la piena maturità artistica in interpretazioni come *Il piacere dell'onestà* e *Tutto per bene* di Pirandello, *L'ape regina* di Trieri e *Il maestro* di Bahr.

GLI ALTRI PREMIATI A SCIACCA

E a Pirandello e alla divulgazione del suo teatro lega la sua estrosa personalità, percorrendo la Penisola con *Come prima, meglio di prima, La vita che ti diedi, Come tu mi vuoi, L'amica delle mogli* e *Così è (se vi pare)*, alle quali si aggiunge, per le celebrazioni nel decennale della morte dell'autore siciliano la Figliastro del *Sei personaggi* a fianco di Lamberto Picasso. E a Pirandello tornerà sempre in appuntamenti voluti o preparati dal caso in un'adesione al dettato pirandelliano caparbia e puntigliosa prima, vibrante per partecipazione emotiva in un disegno di lucida semplicità in questi ultimi anni, dalla signora Frola del *Così è (se vi pare)* regista Zeffirelli a *Io e Pirandello*, alla radiofonica *Vita che ti diedi* alla graffiante e vistosa signora Assunta La Bella nel recente *Berretto a sonagli* messo in scena da Bolognini. Il suo timbro inconfondibile emerge da una galleria di personaggi costruiti a tutto tondo sempre con piglio autorevole e istrionico nel registro del grottesco dalla *Miltonaria* di Shaw (prima in Italia) a *Tutti quelli che cadono* di Beckett (regia Beppe Menegatti) alla Minna Giorri della *Giustizia* di Dessì alle donne (madri, mogli e amanti) dei monologhi di Terron, Nicolai, Landi, Savinio, Alvaro e Buzzati, alla signora Yang dell'*Anima buona*



di *Sezuan* (regia di Strehler) e a quei quattro spettacoli della Compagnia del Drama che negli anni dell'immediato dopoguerra aveva diviso con Salvo Randone (*Vestire gli ignudi* di Pirandello, *Il corsiero bianco* di Carroll, *Giorni senza fine* di O'Neill e *Vento notturno* di Ugo Betti).

Mario Missiroli

Missiroli è uno dei più importanti registi italiani del dopoguerra. Diplomato all'Accademia nazionale d'Arte drammatica ha iniziato la sua attività al Piccolo di Milano come assistente di Strehler. Qui ha realizzato i suoi primi spettacoli tra cui la *Maria Brasca* di Testori e *Assassino nella cattedrale* di Eliot. Poi ha perfezionato il suo originale stile di regia a metà strada tra il grottesco e l'iperrealismo dirigendo *Il matrimonio* di Gombrowicz e *Commedia ripugnante di una madre* di Witkiewicz. Direttore per molti anni del Teatro Stabile di Torino, ha qui realizzato alcune importanti regie goldoniane quali *La locandiera* e *La trilogia della villeggiatura*. Privilegiando anche la proposta di nuovi testi mitteleuropei (*L'eroe borghese* di Sternheim, *la Lulu* e *Musica* di We-



dekind). Negli ultimi due anni ha iniziato una fattiva collaborazione con il Teatro di Roma dirigendo, tra l'altro, *Nostra Dea* di Bontempelli e la *Santa Uliva* di Anonimo. L'anno prossimo sarà alle prese con *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello e con *La fastidiosa* di Brusati.

Ingrid Thulin

Illustre attrice svedese di cinema e di teatro. Dopo avere lavorato lungamente in teatro in Svezia, ha esordito nel cinema con la regia di Bergman ne *Il volto* (1956) cui è seguito *Il posto delle fragole*. In seguito è stata la protagonista indimenticabile, misurata, sensuale e dolente di molti film di Bergman: Marta in *Luci di inverno*, Esther ne *Il silenzio*, Karin in *Sussurri e grida*. Ha lavorato anche con registi italiani quali Bolognini (*Agostino*), Visconti (*La caduta degli dei*), Brass (*Salon Kitty*), Montaldo (*L'Agnese va a morire*).

Negli ultimi anni ha calcato il palcoscenico anche in Italia (*La casa di Bernarda Alba*), dove si è trasferita e dove vive, nella campagna vicino Roma.

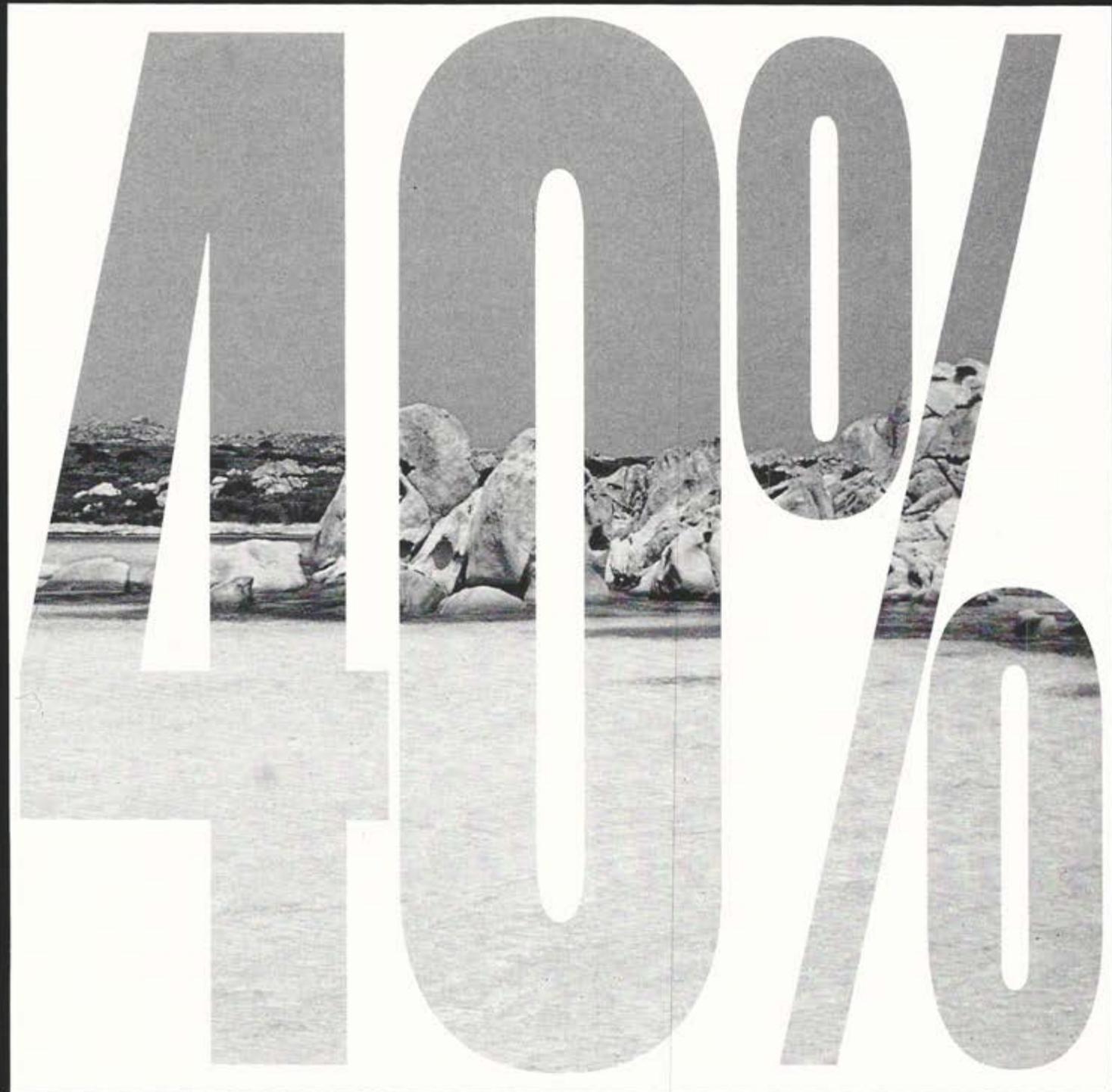


Giorgio Prosperi

Drammaturgo raffinato, sceneggiatore e saggista, Giorgio Prosperi è giustamente considerato un maestro della critica italiana, che esercita con coscienza e competenza da quasi mezzo secolo. Non sono molti, nel Paese, ad avere la sua esperienza anche perché ha assistito da protagonista ai più importanti eventi che hanno caratterizzato la vita dello spettacolo ed i più grandi autori ed interpreti sono stati sempre sensibili ai suoi consigli e suggerimenti. Rifuggendo dalla schiavitù di mode o di tendenze ha sempre composto le sue lucide critiche in assoluta libertà, all'insegna della più completa indipendenza morale. Strenuo difensore del repertorio italiano, lo ha sempre sostenuto ed incoraggiato e continua a farlo. Intellettuali come Giorgio Prosperi dimostrano che la critica, quando è fatta con la mente e col cuore, può dare un fattivo contributo alla vita del teatro.

A pag. 61, Turi Ferro. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Paola Borboni, Mario Missiroli, Ingrid Thulin e Mario Prosperi.

**Voli Risparmio.
Meridiana offre la più concreta delle scelte: lo sconto.**



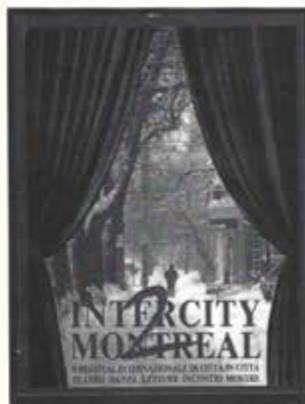
Anche sulle rotte nazionali Meridiana vi dà la possibilità di volare a condizioni estremamente convenienti: una serie di tariffe aperte a tutti, scontate del 40%. I Voli Risparmio sono soggetti ad alcune restrizioni in caso di modifica della prenotazione o rimborso: la tariffa PEX richiede per esempio che il viaggio di ritorno sia effettuato non oltre le quattro settimane ma non prima di due notti, una delle quali tra il sabato

e la domenica. I senior oltre 65 anni, invece, ottengono lo sconto anche nel caso di un biglietto one way. L'opportunità è valida anche per il Piano Famiglia Speciale. Ma attenzione: i posti a disposizione per i Voli Risparmio non sono molti, e vanno prenotati quanto prima. Voli Risparmio Meridiana: il buon viaggio comincia dal buon prezzo.



Meridiana
Your Private Airline

Bergamo, Bologna, Cagliari, Catania, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Olbia, Palermo, Pisa, Roma, Torino, Venezia, Verona.



20 settembre
10 ottobre 1993
**TEATRO
DELLA
LIMONAIA**
Via Gramsci, 426
Sesto Fiorentino
(Firenze)

Informazioni ed ufficio stampa:
Tel. 055/440852 - 445041
Fax 055/440852

Betia da Ruzante (in francese) regia di Barbara Nativi
Production Ondinnok Inc. **Les porteurs des peines du monde**
(in francese) spettacolo amerindiano
Théâtre La Licorne **Cabaret Neiges Noires** (in francese)
Frammenti di una lettera d'addio letti dai geologi
di N. Chaurette (in italiano) regia di Paula de Vasconcelos
Being at home with Claude di R.D. Dubois (in italiano)
regia di Barbara Nativi
Pigeons International **Du sang sur le cou du chat**
di R.W. Fassbinder (in francese) regia di Paula de Vasconcelos
Convegno sulla drammaturgia quebecchese - 4 letture (in italiano)
Ed inoltre Remondi e Caporossi, Claudio Morganti e Laura Curino
e la compagnia Krypton
*Gli spettacoli verranno presentati al Teatro della Limonaia
di Sesto Fiorentino e al Teatro Niccolini di Firenze*

XXVII FESTIVAL TEATRALE BORGIO VEREZZI anno 1993

15/16/17/18 luglio
IL VENTAGLIO di Carlo Goldoni
Compagnia Goldoniana del Bicentenario
regia di Luigi Squarzina
22/23/24/25 luglio prima nazionale
LA PUTTA ONORATA di Carlo Goldoni
con Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Micol Pambieri
regia di Giuseppe Pambieri
29/30/31 luglio prima nazionale
BATTAGLIA DI DAME di Augustin-Eugène Scribe
con Elisabetta Pozzi, Massimo Popolizio, Valentina Sperli
regia e scene di Emmanuel Cosma
2/3 agosto
TI-JEAN E I SUOI FRATELLI di Derek Walcott
con Remo Girone - regia di Sylvano Bussotti
6/7/8 agosto
IL MALATO IMMAGINARIO di Molière
con Lando Buzzanca e Paola Tedesco
regia di Sharoo Kheradman
Biglietti £ 30.000 - Ridotti £ 25.000 - Abbonamenti £ 145.000
(validi gli spettacoli del 15/22/29 luglio e 2/6 agosto)
Ufficio Festival: via Matteotti, 156 - Borgio Verezzi (Savona)
Tel. 019/617600
Orario: 10-12.30 / 16-18.30 (dal lunedì al sabato)

PROGETTO FESTIVAL arti barocche e settecentesche

*Progetto festival nasce dalla fusione
del Festival delle Ville Vesuviane (Progetto '700)
e del Festival internazionale delle Arti Barocche*

13 luglio - **GOLDONI NELLA MUSICA E NEL PRIVATO**
dalle «Memorie» di C. Goldoni - con Gianni Agus
e il soprano Annalisa Familiari - a cura di Anna Lezzi
Siracusa (ex Chiesa San Giovannello)
15 luglio - **MONSIEUR GOLDONI** (prima assoluta)
con Annie Girardot e Sebastiano Lo Monaco
Siracusa (ex Chiesa San Giovannello)
17 luglio - **LA BELLA VERITÀ** (prima assoluta) dal libretto di C. Goldoni
musicato da Nicolò Piccinni - Teatro Studio M.T.M.
Siracusa (ex Chiesa San Giovannello)
18 luglio - **MIRANDOLINA ROSSA**
con Lina Sastri - regia di Gabriele Polverosi
Napoli (Maschio Angioino)
19 luglio - **VITA DI EDUARDO** di Maurizio Giammusso
presentazione del libro
Napoli (Antisala dei Baroni, Maschio Angioino)
20 e 21 luglio - **IL VENTAGLIO** di C. Goldoni, regia di Luigi Squarzina
Compagnia Goldoniana del Bicentenario
in collaborazione con il Festival di Borgio Verezzi
Napoli (Maschio Angioino)
24 e 25 luglio - **FIN D'ETE A LA CAMPAGNE (La villeggiatura)**
(prima italiana) - di C. Goldoni, regia di Claudia Morin
Théâtre Cassiopée in collaborazione con l'E.T.I.
Napoli (Maschio Angioino)

Comune di Rosignano Marittimo/Provincia di Livorno
Regione Toscana/Ministero del Turismo e Spettacolo
Estro/Atelier della Costa Ovest

CASTIGLIONCELLO '93 Castello Pasquini

EFFETTO BEJART
25 luglio: Ballet Victor Ullate
14/15 luglio: Galà Bejart
26/27 agosto: L'Ensemble di Micha Van Hoeche
Serate di musica
28 luglio: Orchestra regionale toscana
22 agosto: Glenn Miller Orchestra
DANZA E TEATRO D'AUTORE
(Le produzioni del Festival)
2/3 settembre: Compagnia Nadir «Isoi (Gli uguali)»
Compagnia Aldes «Sabbie»
coreografia di Luca Bruni «Mamma Roma»
4 settembre: F. Di Francescoantonio e T. Calvisi «Giovanni»
LA CULTURA DELL'ALTRA SICILIA
(Palermo, Palermo: per non dimenticare)
2/7 agosto, ore 17.30: incontri e convegni, video, mostre
2/7 agosto, ore 21: spettacoli
«Minima Lunaria» di Mauro Avogadro
«Palermo in tempo di peste» di Beatrice Monroy
«Per terre assai lontane» concerto di Francesco Giunta
«Il mio giudice» di Dario D'Ambrosi
«Recital» di Pino Caruso
«Nirade» di Lina Prosa
INCONTRI AL CAFFÈ
dal 17 luglio al 5 settembre: incontri e spettacoli

LETTERA DA PARIGI

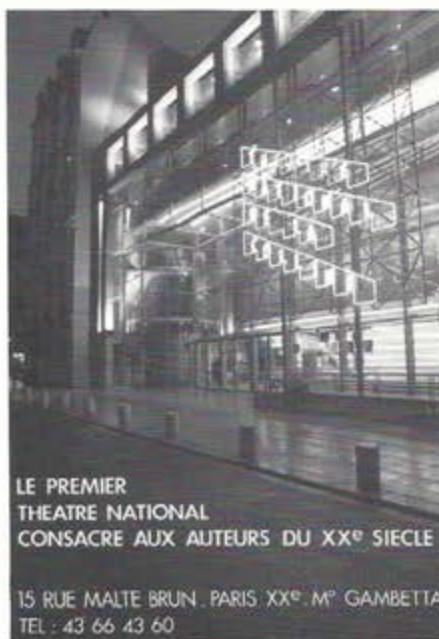
THÉÂTRE DE LA COLLINE: VA IN SCENA LA STORIA

Coerenza progettuale: una guerra vista dal proprio salotto in Demain une fenetre sur rue di Grumberg, regia di Roussillon; il Führer del Mein Kampf di Tabori, con la regia di Lavelli e Staline di Salvatore, regia di Maratrat.

CARLOTTA CLERICI



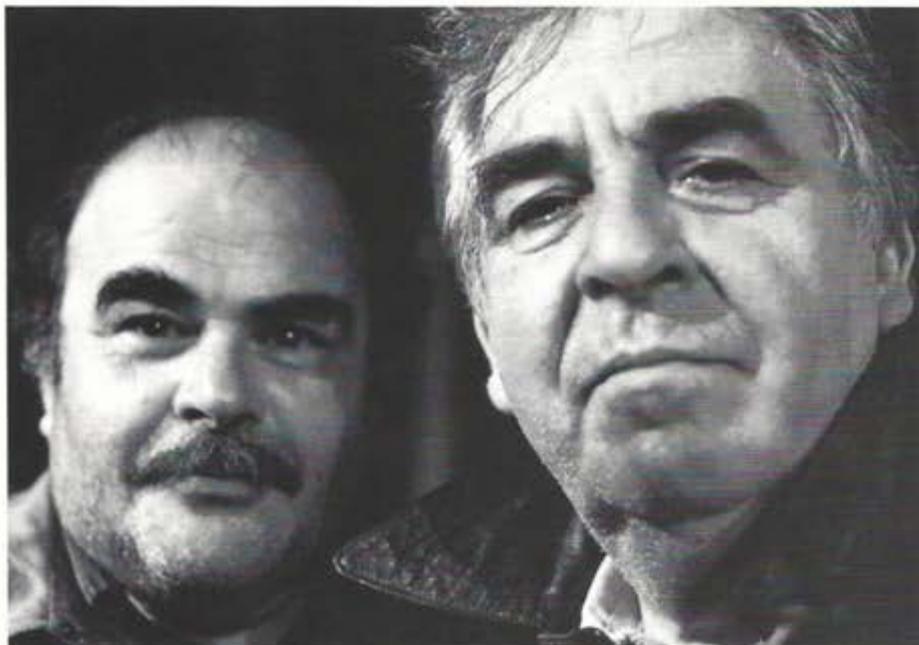
La Storia, a piene lettere maiuscole, è stato il filo conduttore della stagione '92-'93 al Théâtre National de la Colline, portando a compimento un progetto articolato su vari testi. Ne ricordiamo qui tre di particolare rilievo: *Demain une fenetre sur rue* di Jean-Claude Grumberg portato in scena da Jean-Paul Roussillon, e il «dittico» che chiude la stagione. Mentre in una sala del teatro spadroneggia, guidato dalla regia di Lavelli, l'Hitler di *Mein Kampf*, un testo di George Tabori, sul palcoscenico della seconda sala gli fa da contraltare *Staline* di Gaston Salvatore, regia di Alain Maratrat. Grumberg era già stato presente alla Colline nel '91 con il suo *Zone libre*, che gli aveva valso il «Molière» come migliore autore. Vi torna ora con uno dei suoi primi testi: *Demain une fenetre sur rue* è del '67 e di sconcertante attualità. Racconta la guerra, la guerra vista dalla finestra standosene al sicuro nel proprio salotto, la guerra spiata e quasi goduta a distanza, come uno spettacolo – atroce, ma pur sempre uno spettacolo, che non rischia di interagire col destino di



LE PREMIER
THEATRE NATIONAL
CONSCRE AUX AUTEURS DU XX^e SIECLE

15 RUE MALTE BRUN . PARIS XX^e . M^o GAMBETTA
TEL : 43 66 43 60

chi se ne sta inerte ad osservarla – tanto che la finestra che dà sulla strada e alla quale i personaggi si affacciano per aggiornarsi sugli ultimi avvenimenti ricorda molto da vicino lo schermo televisivo. In scena è una famiglia piccolo borghese: padre paladino dell'ordine sociale (Pierre Santini), madre paladina dell'ordine domestico (Catherine Ferran), figlia pacifista (Olga Grumberg), figlio guerrafondaio (Joachim Lombard) che si trova costretto – motivo, appunto, la guerra in corso – ad asserragliarsi e accamparsi nel salotto della propria casa. Si stabilirà da loro anche l'inquilino dell'ultimo piano (Jean-Paul Roussillon), insopportabile chiacchierone millantatore, che è stato espropriato del suo appartamento. Verranno a far visita i vicini (Myriam Boyer e Philippe Laudénbach) che, poveretti, hanno solo una finestra con vista sul cortile interno, e altro che fucilazioni non possono vedere. Faranno lì infine il loro quartier generale due soldati dall'animo di mercenari (Jacques Martial e Baptiste Roussillon). È una pièce lucida e disincantata, costantemente soste-



VIDEOTEATRO
A RICCIONE

A Bergman il Sole d'Oro

Ingmar Bergman ha vinto il Sole d'Oro dell'8ª edizione di Riccione TvV con *La Marchesa de Sade*, versione video curata dalla tv svedese dello spettacolo, splendido e crudele, che il regista aveva tratto da Yukio Mishima (e che in Italia era stato visto al Festival di Parma). Due Soli Blu sono andati a *De Dode* della regista Kit Fitzgerald (Olanda), da un racconto macabro di Georges Bataille, e a *Descrizione di una battaglia* di Catherine McGilvray, dallo spettacolo che Barberio Corsetti aveva tratto da Kafka. Premio speciale della giuria, presieduta da Mario Raimondo, a *Carmen* dello sloveno Tomislav Zaja. Segnalazioni: *André* di Jacques Bernard (Francia) con Hanna Schygulla, *Verdeacqua* di Accetta, D'Elia e Renzi, da Beckett (Italia) e *Pinochio* di Jannis Viatakis, dall'allestimento del Teatro delle Briciole. La Rassegna TvV così conclusasi era soltanto un aspetto del programma Riccione Teatro '93. In settembre si terrà il veterano dei Premi di drammaturgia, il Riccione (oltre 200 i copioni già pervenuti), al quale s'è aggiunta una sezione intitolata a Pier Vittorio Tondelli e riservata a giovani autori, invitati a presentare progetti drammaturgici che i prescelti realizzeranno insieme a sperimentati registi.

Quest'anno Riccione TvV, affidata a Giuseppe Di Leva, era articolata in cinque sezioni: la rassegna-concorso vera e propria (una sessantina di video, presentati da trenta Paesi); il settore videodanza; una videomuestra dedicata a Harold Pinter; una sezione monografica sull'attore italiano protagonisti Aldo e Carlo Giuffrè e una quinta, «ristratto d'attore», su Carlo Cecchi.

Cecchi - che è sugli schermi con successo, protagonista del film di Martone *Morte di un matematico napoletano* - si è raccontato a modo suo, con toni autoironici, in un incontro con la stampa, contendendo al silenzioso Carmelo Bene il ruolo di massimo provocatore della scena italiana. Ha definito il videoteatro un documento di uno spettacolo colto in un dato momento della sua storia: il che calza con il tipo di teatro sempre inventato, e mutevole, di Cecchi. Ma il videoteatro - si è detto in un dibattito - è altro e più; è memoria e archivio del teatro, strumento didattico per i giovani, mezzo per contrastare l'effimero televisivo. Per questo - dice Di Leva - sarà bene pensare a un archivio dei materiali della rassegna, installato a Riccione, magari nell'ex villa Mussolini. Perché - ha aggiunto - la rassegna TvV non è, per sua natura, una «manifestazione di massa» (e difatti la Riccione pre-balneare se ne interessa poco), ma un evento culturale di rilievo e di prestigio, più noto all'estero che in Italia.

Per quattro giorni i sei luoghi destinati alle visioni delle opere presentate sono stati, a Riccione, la mecca degli appassionati del genere. In questo self-service del video destinato al teatro c'erano, accanto a opere prime dal taglio sperimentale, pezzi d'autore, firmati da Vitez e da Chereau, Bergman e Stein, ad opere fra le più significative della drammaturgia del secolo, del grande teatro lirico e della danza: segno che le arti nobili sono in marcia alla conquista di una televisione finalmente adulta. Ugo Ronfani

nuta da un umorismo amaro. E, pur nel cinismo di fondo, pur nell'accentuata caratterizzazione, i personaggi interpretati da un ottimo cast omogeneo e affiatato conservano sempre una palpabile umanità.

Mein Kampf ha come sottotitolo *Farsa*. E davvero Tabori è riuscito a parlare di Hitler e dell'orrore della tragedia ebraica in termini di umorismo allucinato e agghiacciante. Agli inizi del secolo, in un ostello viennese che alberga ebrei senza tetto, irrompe un giorno senza bussare né chiedere permesso un giovane studente di pittura, volgare e arrogante. Si presenta: il suo nome è Adolf Hitler. Shlomo, un ebreo candido e sognante, venditore ambulante di bibbie, aspirante scrittore di un libro che vuole intitolare *Mein Kampf*, si affeziona a questo omuncolo, lo accudisce e lo prende sotto la sua protezione col desiderio di operare una per noi paradossale assimilazione dell'altro alla sua propria razza, a cominciare dall'interpretazione etimologica del nome Hitler in chiave ebraica. E così di questo passo. Quando, ad esempio, Hitler dovrà presentarsi all'Accademia di Belle Arti, Shlomo, per migliorarne l'aspetto, con una spuntatina ai baffi e un ritocco all'acconciatura ne trasforma il volto nella maschera del Führer, scena tanto breve quanto efficace. E quando poi Hitler verrà rifiutato dall'Accademia, cercherà di lenirne la frustrazione consigliandogli di darsi alla politica. Sulla pelle dell'«amico» ebreo, nell'arco di quattro giorni, Hitler diventa Hitler e la tragica parabola del nazismo si compie, fino alla diabolica sarabanda finale, l'infernale girotondo devastatore dei nazisti nell'ostello culminante con il patto di alleanza fra Hitler e la Morte, il cui avvento improvviso sulla scena rompe lo schema tradizionale del racconto. La regia di Lavelli sa far risaltare, sia nei ritmi dell'azione che nel trattamento dei personaggi, il tono di irrealtà, di gioco visionario in cui la farsa immerge la verità, e sa trascinarci, nel finale, in un vero e proprio incubo. Roger Jendly, alto e dinoccolato, è uno Shlomo dolcissimo, circondato da un'aura metafisica. Dominique Pinon è bravissimo nell'interpretare Hitler: piccolino e sgambettante, un fascio di nervi malati. Con loro Maria Casarès in un incisivo cammeo, Jean-Paul Dermont, Gérard

Desarthe e Emmanuelle Lepoutre.

In *Staline* vediamo il dittatore ormai vecchio, tormentato dalla paura di perdere il potere, dilaniato dai sospetti, convocare nella propria dacia-fortezza Isaac Sager, un grande attore ebreo che sta in quei giorni interpretando Lear. Ruolo di cui subito si appropria operando una sorta di identificazione e assegnando invece a Sager la parte del Fool. Di qui prende il via un corpo a corpo serratissimo fra i due e una riflessione sulle assurdità della storia e del potere. Lo spettacolo è condotto con essenzialità e rigore. Le molte stanze tutte identiche l'una all'altra in cui si svolge la vicenda sono ridotte ad un'unica pedana in legno quadrata che sembra non offrire alcuna via di scampo. A qualche metro dal soffitto, al di sopra di palcoscenico e platea, una struttura di tubi e reti metalliche rappresenta il piano superiore dell'edificio, in via di costruzione, e il rumore di ferraglia provocato dai passi degli operai acuisce la sensazione opprimente di trovarsi in una gabbia. Il gioco del gatto col topo che vi si consuma si concluderà con una vittima ma senza nessun trionfatore. Sager - la cui sorte è ben chiara fin dall'inizio - passa dalla paura e dai tentativi di compiacere il dittatore per aver salva la pelle alla consapevolezza che niente servirà a niente: e a questo punto il suo ruolo si ribalta, diventa accusatore implacabile, si lascia uscire dalla bocca ogni verità, soccombendo al Potere, ma non all'uomo Staline. Claude Evrard sa rendere con grande finezza i complessi stati d'animo del suo personaggio. Jean Benguigui ci restituisce uno Staline odioso, viscido, crudele, forte del potere che gestisce e soltanto di quello: nella sua calma studiata, nella sua apparente sicurezza intravediamo infatti lo sfacelo. E basta a Benguigui qualche guizzo di pazzia misurato, in uno sguardo o in un sorriso, per confermarcelo. □

A pag. 65, da sinistra a destra e dall'alto in basso: Jorge Lavelli, Roger Sendly e Dominique Pinon in «Mein Kampf» di Tabori; la locandina del Théâtre National de la Colline. In questa pagina, da sinistra a destra: Jean Denguigui e Claude Eurard.

ZERKI: PERCHÈ HO ADATTATO VITTORINI PER LA SCENA

LETTERA AGLI AMICI ITALIANI SU *CONVERSAZIONE IN SICILIA*

DANIEL ZERKI

Cari amici di *Hystrio*, quando, mesi fa, vi parlavo del mio progetto di adattamento e messinscena di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, mi siete sembrati sorpresi e ho notato nelle vostre reazioni una certa perplessità.

Allora non vi ho potuto rispondere come avrei voluto, perché ero ancora nel pieno dell'elaborazione, ed è sempre difficile parlare di quello che si sta per fare. Ma ora che lo spettacolo è stato rappresentato, nel dicembre scorso al Théâtre du Rond-Point Renaud-Barrault, ora che posso considerare questa esperienza con un po' più di distacco, vorrei provare a rispondere alle vostre domande, fin da quella più immediata: com'è potuta nascere a un regista francese l'idea di mettere in scena *Conversazione in Sicilia*?

A questo apparente paradosso c'è una spiegazione semplice: noi francesi, riguardo a Vittorini, siamo quasi «vergini»; la lettura in un certo senso ingenua che possiamo farne è di tutto vantaggio per chi progetta un adattamento teatrale. Ad ogni modo, serve a sgombrare il campo dai presunti ostacoli. Noi, da qui, ignoriamo quasi del tutto lo scalpore e le polemiche che lui stesso, in vita, aveva contribuito ad alimentare e che lo hanno accompagnato anche dopo la morte, aggrappandosi al suo nome come vecchi stracci che impedivano di vedere la sua opera. Tutto questo rumore non ci ha mai raggiunto, o forse solo ormai parecchio tempo fa, se non come lontana e debole eco delle vostre dispute dell'Oltralpe. La sua opera, in Francia, ha seguito un percorso quasi sotterraneo; dopo che venne diffusa, nell'immediato dopoguerra, da un gruppo di amici, per i quarant'anni successivi sembrò cadere nell'oblio. In realtà, non ha mai lasciato gli scaffali delle librerie; al riparo dal flusso delle mode letterarie e delle dispute accademiche ha saputo trovare senza clamori, di generazione in generazione, nuovi appassionati e fedeli lettori.

Allo stesso modo, la parte di mistero di *Conversazione in Sicilia* è rimasta per noi intatta, indenne dai commenti, dalle note a piè di pagina, dagli apparati critici e dai ricordi di scuola. È per noi sempre nuova, come se appena pubblicata. È questo mistero, questo segreto, questo spazio d'ombra che mi hanno fin dall'inizio attratto. Io l'ho voluto «penetrare», portandolo sulla scena: voglio dire, spiegarlo pur conservandolo intatto.

Conversazione in Sicilia era anche per me la



possibilità di ritornare, dopo molti anni di distacco, al dialogo. Per molto tempo ho preferito l'ambigua tensione di testi non teatrali, senza dialogo e senza i vincoli della scena: da Beckett (*Compagnie*) alle novelle monologanti di Tabucchi (*Il gioco del rovescio*), passando per Georges Perec e il suo sistema d'inventari (*Passage Perec*) o per Pascal Quignard e il suo lavoro sul frammento (*Les tablettes de buis*). Forse, questo esercizio di equilibrio mi stimolava proprio per la sua difficoltà. Ma (indipendentemente dalle personali preferenze per queste forme in una certa misura stravaganti) esiste, credo, nel nostro teatro di fine XX secolo, una sorta di disagio nei riguardi del dialogo, come se si percepisse in modo un po' confuso che questo non è più così direttamente efficace, almeno nella sua forma tradizionale. Tante opere contemporanee, aldilà di un apparente dialogo, non sono altro che una successione più o meno dissimulata di monologhi.

A furia di girare attorno a un'assenza, pur inscrivendola nel profondo della propria drammaturgia, si finisce a un certo momento con il desiderio di affrontarla a viso aperto. È ciò che mi consentiva di fare *Conversazione in Sicilia*: in questo grande romanzo il dialogo, spogliato di ogni retorica, è intrinseco all'azione; o meglio, è tutta l'azione e, per i personaggi, una necessità quasi esistenziale. Non si parla mai tanto per parlare, ma sempre per dire, trasmettere qualcosa a qualcuno, quindi agire. È proprio questo che

Silvestro, il protagonista, il doppio dell'autore, è venuto a cercare in Sicilia: un dialogo, una conversazione che lo farà cambiare; è per questo che Vittorini non ha chiamato il romanzo *Viaggio in Sicilia*, come avrebbe potuto fare, visto che si tratta innanzitutto di un viaggio, ma piuttosto *Conversazione*.

Un dialogo in azione, del tutto in azione, ecco cosa mi offriva il romanzo di Vittorini. Può servire come introduzione per una ricerca che credo feconda: quella di un dialogo teatrale meno retorico e più attivo, che si potrebbe definire dialogo-conversazione.

Infine Vittorini, per ironia della Storia, sta per ridiventare nostro contemporaneo: scrisse *Conversazione in Sicilia* nel 1936 (ndt: il romanzo uscì dapprima a puntate sulla rivista *Letteratura* tra il 1938 e il 1939, poi in volume nel 1941), in una condizione influenzata da un periodo particolarmente infelice per la storia del mondo e del suo Paese. Quello che seguì a quegli anni, dopo il '36, non avrà più nulla, purtroppo, di romanzato: la guerra, i morti, i campi di sterminio, l'Italia distrutta (ma anche il coinvolgimento di Vittorini nella Resistenza). Poi fu il grande gelo, la guerra fredda, i blocchi contrapposti, un'immobilità tutto sommato conveniente, un periodo poco incline ai «furori» astratti o no, perché interamente votata all'antagonismo delle certezze. Oggi, il mondo si è rimesso in moto e in questo dinamismo rinascono i dubbi; le follie, i massicri – che del resto non avevano mai smesso di accadere – ci sembrano più minacciosi. «Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori». Non è quello che potremmo dire ancora oggi? Vittorini, in *Conversazione in Sicilia*, non imponeva nessuna soluzione (come si ebbe la tendenza in seguito di rimproverargli). Cercava soltanto, brancolando, una risposta a queste domande: come continuare a vivere e come, nel bisogno, riuscire ad agire.

Il peggio non è mai certo. Il destino che ci aspetta non sarà forse così tragico («felici – diceva Brecht – i popoli che non hanno bisogno di eroi»). Ma insomma, per ogni evenienza, *Conversazione in Sicilia* potrebbe costituire un buon viatico. (Traduzione di Gino Cervi) □

Nella foto, Robin Renucci, protagonista della versione teatrale francese di «*Conversazione in Sicilia*».



Quando il *Piccolo* di Catania mise in scena *Conversazione*

LUISA FIORELLO

Apprendiamo con piacere che gli amici francesi continuano a leggere e ad amare Elio Vittorini e che, anzi, ne hanno onorato il ricordo mettendo in scena a Parigi, al Théâtre du Rond Point, una pregevole riduzione teatrale di *Conversazione in Sicilia*.

L'occasione è opportuna per ricordare che (anche in Italia non si è trascurata la rilettura teatrale del romanzo di quel grande «intellettuale scomodo» ch'è stato Elio Vittorini. È stata proprio la sua terra a richiamare l'attenzione sulla teatralità dell'opera vittoriniana attraverso l'allestimento di una trasposizione scenica di *Conversazione in Sicilia*. La ricerca in questa direzione fu iniziata dalla compagnia del Piccolo Teatro di Catania già nel lontano 1966 (allora la compagnia si chiamava Arte nuova), quando nella costruzione di uno spettacolo dal titolo emblematico – *Viaggio nel Sud*, per la regia di Gianni Salvo – largo spazio assegnava alla collocazione teatrale di alcune pagine del capolavoro di Vittorini. Il progetto vittoriniano veniva poi ripreso dal Piccolo Teatro catanese nel novembre del 1989 per l'inaugurazione della nuova sala di via Ciccaglione.

Riportiamo qui di seguito una parte della recensione del compianto Gaetano Caponetto sullo spettacolo: «Rispettossima del testo di Vittorini – non solo nei nuclei tematici ma anche nell'andamento lirico del discorso narrativo – la riduzione approntata da Luisa Fiorello da *Conversazione in Sicilia*, resta pur sempre una rilettura che mette in rilievo esponenziale alcuni aspetti del romanzo, il quale vive di un intreccio molto allusivo e complesso tra le ragioni storiche del "mondo offeso" e le matrici antropologiche che stanno alla base di una più universale condizione dell'uomo. In linea, del resto, con le prospettive interpretative più recenti, il testo drammaturgico, grazie alla sua attenzione agli aspetti mitico-simbolici della realtà storica e politica, offre al regista Gianni Salvo un potenziale di energia comunicativa particolarmente congeniale alle sue corde espressive, ed egli ricava uno spettacolo di grande finezza allusiva, in felice accordo con scenografo e costumista. Sebastiano Milluzzo, con il suo ferry-boat e le sue ruote di treno esteriormente costruttivistiche, allude nel suo impianto scenografico al valore complesso del "viaggio" ma, rendendo modulabile e snodabile questa figurazione fondamentale, crea all'interno del "viaggio" (che è anche discesa al Regno delle madri) le stazioni fondamentali di quell'avventura che è conversazione e cammino iniziatico della verità... Il lavoro vive anzitutto dell'eccezionale interpretazione di Valentina Fortunato, nella figura della madre Concezione che è – com'è noto – carica di tanti significati complessi, da autentica deità della vita e della fertilità, ma che l'attrice quasi miracolosamente sa riportare ad una elementarità di tratti pur non disperdendone la profonda ritualità. Quella della Fortunato è semplicità che è fatta di sapienzialità, in una recitazione apparentemente realistica e discorsiva che in realtà traduce la carica di naturalità del personaggio in prodigiosa naturalezza». (*Espresso sera*, 8/11/89).

Alla messa in scena di *Conversazione in Sicilia*, il Piccolo Teatro affiancò un convegno di studi dedicato a *Vittorini e il teatro della memoria*, apertosi a Catania il 10 novembre 1989 e proseguito l'indomani a Siracusa, convegno al quale parteciparono illustri studiosi dell'opera di Vittorini come Walter Mauro, Franco Musarra e Michele dell'Aquila. Del convegno vennero poi pubblicati gli atti, insieme alla riduzione teatrale, nel settembre del 1990 a cura del Centro culturale Palomar di Catania. □

A Nino Romeo il Premio Fava

Scrittore, giornalista e drammaturgo il cui impegno civile fu stroncato dalla mafia nel 1985, Giuseppe Fava viene ricordato ormai da cinque anni con un premio biennale di teatro intitolato al suo nome. La cui specificità si propone soprattutto di impedire che il solco coraggioso da lui tracciato s'inaridisca sotto l'accumulo del tempo, vivificandosi nel contributo di nuovi autori attenti anch'essi alle piaghe aperte di una società attraversata da mille rivoli di violenza. Il Premio infatti, al cui interno è oggi inserita la Targa intitolata a Roberto Mazzucco, che ne fu il primo presidente, chiede ai concorrenti il difficile compito di tradurre in validità di scrittura teatrale tematiche che spesso ci raggiungono dalla cronaca quotidiana, storture palesi o sotterranee che si estendono dall'universo mafioso a quello della tossicodipendenza, alla corruzione politica o ai riflessi vergognosi di un insorgente razzismo. Promotrice del Premio, la cui quinta edizione si è svolta al Teatro Eleonora Duse di Roma, l'Associazione italiana Cultura e Sport, che in esso esprime l'esigenza di una ideologia unificante volta a combattere veleni di ogni tipo. E che tuttavia non nasconde nelle parole di Massimo Arri, responsabile nazionale del settore cultura, un po' d'amarezza per una attenzione delle forze del teatro che si sarebbe voluta maggiore nei confronti dei testi proposti da questo premio militante. Per i quali, come ribadisce l'attuale presidente Maricla Boggio, che del premio auspica una futura cadenza annuale, è importante raggiungere poi la sede naturale del palcoscenico, mostrando come il teatro, facendosi parola, possa incidere sulla realtà. Riproponendo peraltro un impegno civile divenuto ormai, come osserva Ghigo De Chiara, presidente dell'Istituto del Drama italiano, una rarità all'interno di una drammaturgia contemporanea ricca d'interesse, ma che forse dovrebbe guardare un po' più fuori dal privato. Presente alla serata della premiazione, realizzata in collaborazione con l'Accademia nazionale d'Arte drammatica e col contributo di un piccolo gruppo di allievi diretti da Massimo Manna nell'interpretazione di alcuni brani delle opere segnalate, la vedova del giornalista scomparso. A lei il compito di congratularsi col vincitore Nino Romeo, già segnalato nell'89 per Chiamata d'asso e autore oggi di Cucù... Cucù, storia di mafia subdola e spietata che stringe le sue maglie attorno a due cugini e al loro tentativo di realizzare una propria autenticità di scelta. Mentre le altre opere segnalate dalla giuria si soffermano su altrettanti nodi del nostro vivere sociale. Dal dramma metropolitano di Cavallo, espresso da Francesco D'Adamo e Angelo Longoni con un linguaggio duro, violento ed essenziale, all'universo desolato di vaghi echi beckettiani di Discarica, dedicato da Gaetano Ventriglia a tutte le stragi impuniti. E accanto a questi, I promessi sposi di Corneto, in cui Giuseppe Scoponi riprende con uno spirito laico e irridente un fatto realmente accaduto. E ancora La sacrestia di Rosella Cercone del Lucia, un'opera corale dal linguaggio vivo e aderente al parlato di tutti i giorni. Ispirato infine alla più recente attualità Scene da un manicomio di Pippo Compagno, metafora di un degrado politico che è oggi sotto gli occhi di tutti. Mentre Figlio del Sud di Bruno Cariello tocca con pietà quella seconda morte che viene a cancellare nell'oblio il sacrificio oscuro di tanti giovani travolti dalla ferocia mafiosa. Antonella Melilli

TEATRO E POLITICA NELLA GERMANIA D'OGGI

FANTASMI DI IERI E DI OGGI AL THEATERTREFFEN DI BERLINO

La rassegna sembra soffrire al suo trentesimo anno di una crisi d'identità che riflette le incertezze del Paese - Una provocazione: Accoppa l'europeo! di Marthaler - La «furia della riunificazione» secondo Kresnik - Successo del russo Wampilow - Il Sogno di Shakespeare nello stile Walt Disney.

ALESSANDRO NIGRO



Il Theatertreffen (1-20 maggio 1993) ha compiuto trent'anni, all'insegna di un bilancio. Nato come uno dei molteplici tentativi di combattere l'isolamento artificiale di Berlino, questo festival attraversa secondo alcuni una crisi di identità ora che la città ha perso il suo status speciale. Forse è proprio per questo motivo che gran parte delle produzioni scelte quest'anno si collocano sotto il segno della riunificazione tedesca, delle sue conseguenze e dei suoi problemi, quasi a voler sottolineare l'attualità degli spettacoli presentati e di tutto il festival. Vi sono comunque, come dappertutto oggi in campo culturale in Germania, anche notevoli problemi economici, che qui a Berlino - un tempo città sovvenzionata per antonomasia - sono particolarmente acuti. E così l'abbondanza di produzioni berlinesi presenti al festival (5 su 12) e l'assenza di allestimenti austriaci e svizzeri, oltre a snaturare la fisionomia della manifestazione,

hanno fatto pensare anche a misure indirette di risparmio, rinfocolando le critiche di coloro che riterrebbero utile modificare la formula del Theatertreffen. E a proposito di critiche bisognerà segnalare, per dovere di cronaca, almeno quelle relative alle doppie presenze: due spettacoli della Volksbühne di Castorf e due regie dell'astro nascente Leander Haubmann, scelte che hanno forse ulteriormente ridotto il panorama non troppo ampio di quest'anno.

A proposito delle produzioni dedicate al tema della riunificazione e/o della ex Rdt, si può iniziare con *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (che tradurremo liberamente: *Accoppa l'europeo! Accoppalo!*) di Christoph Marthaler. Originario di Basilea, inizialmente musicista, Marthaler è noto per il ritmo lento e iterativo dei suoi spettacoli e per la sua predilezione per gli spazi delle sale d'aspetto o dei caffè, luoghi della collettività e dell'isola-

mento al tempo stesso. Tra i suoi lavori precedenti ricorderemo almeno quello (1988) dedicato alla Notte dei cristalli e realizzato nella stazione ferroviaria di Basilea. Anche in *Murx den Europäer!* ci si trova, o meglio ritrova, all'interno di un'immensa sala d'aspetto rivestita in finto legno, secondo quello pseudo-design anni Cinquanta che era per la ex Rdt il massimo sforzo verso la modernità. Un immenso orologio dalle lancette ferme, le lettere vacillanti di un motto socialista che cadono una ad una, seggiole e tavoli improbabili e due immense stufe completano la spoglia scenografia. La sala d'attesa dunque come specchio della società, come luogo in cui si ferma il tempo: e si realizza immediatamente che, in questo caso, l'attesa è quella provocata artificialmente dall'assenza di libertà. L'attesa insomma come metafora della condizione umana sotto la dittatura. Con questa sorta di musical a tratti grottesco, più spesso dolen-

te, Marthaler ha scritto senz'altro una pagina fondamentale di un'immaginaria «vita quotidiana nella Rdt al tempo di Honecker», senza tuttavia dimenticare di sferrare qualche stoccata ai cugini dell'Ovest.

Diversamente ha affrontato il tema Johann Kresnik (Theater Bremen) nello spettacolo di teatro danza *Wendewut* (la furia della «svolta», termine con cui si indica nella lingua di tutti i giorni l'unificazione), che rispetto alla visione dal di dentro di Marthaler privilegia un taglio oggettivizzante e narrativo, quasi a voler offrire in poco più di un'ora di tempo uno spaccato della Rdt e delle conseguenze dell'unità tedesca. La protagonista (Kresnik si è ispirato ad un racconto di Günter Gaus) è una simpatizzante del passato regime, personaggio intermedio tra i militanti disumanizzati e la massa silenziosa. Con ritmo serrato, con gestualità marcata ed espressiva, con povertà di mezzi ma pregnanza simbolica, Kresnik – famoso per la sua predilezione per i temi di attualità politica – traduce visivamente (anziché la noia e l'abbruttimento, come Marthaler) il terrore quotidiano della dittatura e l'umiliazione della riunificazione/colonizzazione. Quasi tutte riuscite le immagini proposte, dai cappucci a testa di lupo per la polizia segreta ai danzatori cuciti dentro grandi teli di plastica per alludere alla censura, dalle patate (cibo per eccellenza della ex Rdt) che inondano a momenti la scena costringendo i danzatori a movimenti forzati, agli abiti ostentatamente pacchiani, a metà rococò a metà tirolesi, dei tedeschi occidentali.

ARIA DI DISINCANTO

Benché di segno opposto (molto più impegnato politicamente e più documentario Kresnik, più psicologico e introspettivo Marthaler), i due spettacoli trovano un'analogia nelle allusioni al passato remoto e più recente della storia tedesca. Accompagnati ora dalla musica di Schubert, ora dagli inni nazionalisti e da quelli della Rdt, stimolati alla riflessione da immagini di senso volutamente ambiguo (si pensi alle stufe di Marthaler realtà quotidiana nella Rdt e al tempo stesso inquietante riferimento al passato; o, più apertamente in Kresnik, alla danza tra Honecker e l'ufficiale delle SS), si compie nei due spettacoli un'altra «riunificazione» della cultura tedesca, che non risparmia né i tedeschi dell'Ovest né quelli dell'Est e davanti alla quale si deve prendere posizione.

Diversa la cifra interpretativa scelta da Einar Schlee per *Wessis in Wiemar* (Berliner Ensemble), l'opera di Rolf Hochhuth dedicata al tema della privatizzazione dei beni nella ex Rdt. Contestato dall'autore, che si è sentito tradito e frainteso, e dal pubblico (le quattro ore di rappresentazione vengono scandite da frequenti commenti a scena aperta e da un progressivo abbandono della sala), Einar Schlee – la cui regia si impone per rigore stilistico e interpretativo – ha realizzato una sorta di tragedia greca o di oratorio: un coro maschile e un coro femminile, all'unisono, scandiscono o gridano o cantano al ritmo violento di giambi e anapesti i sentimenti di rabbia e frustrazione di un popolo deluso. E, come negli spettacoli precedenti, anche qui basta poco per capire che Schlee ricerca un senso più vasto e profondo: pesanti mantelli militari, stivaletti, corpi nudi, pettinature tri-



bali, riti collettivi di sapore misticheggiante, citazioni (aggiunte dal regista) dalla *Maria Stuarda* di Schiller, lieder romantici, tutto tende a conferire al lavoro una dimensione collettiva e dilatata a ritroso nel tempo, come se il tema specifico dei rapporti Est-Ovest non fosse altro che un episodio all'interno di una storia tedesca tutta contraddistinta da sentimenti fratricidi, come se la riunificazione avesse nutrito di nuova linfa i fantasmi del passato ossessivamente presenti sulle scene tedesche del dopoguerra.

Ai precedenti lavori si può accostare anche il bellissimo *Letzten Sommer in Tschulimsk* (*L'estate scorsa a Tschulimsk*) di Alexander Wampilow, realizzato da Andrea Breth per la Schaubühne di Berlino. I due atti (1971) dell'autore russo, annegato nel lago Baikal a soli 35 anni, erano già stati rappresentati in passato sia a Berlino ovest che a Berlino est, ma in questa riuscitissima produzione Andrea Breth riesce a farne una sorta di laboratorio di analisi comportamentale della specie umana posta nella condizione artificiale di assenza di libertà. Si ritorna alla poetica di

Marthaler, che qui si riconnette (il tema della pièce e di tutta l'opera di Wampilow è la vita nella provincia russa) a precedenti letterari illustri. Andrea Breth ha interpretato questo mondo doppiamente derelitto, per motivi politici nonché geografici, con straordinaria capacità introspettiva, offrendoci una sorta di *Russian graffiti* che da un lato colpiscono per la fedeltà iconologica, dall'altro si prestano ad insolite e meno usuali associazioni di pensiero. Piuttosto che un Cechov degli anni del tardo comunismo, la Breth – ed è il punto forte della sua regia – sembra a tratti voler fare di questa pièce dalla trama esilissima (una fanciulla contesa e un'amante ripudiata) una sorta di melodramma alla Tennessee Williams. Gli attori, tutti bravissimi, la assecondano nel gioco, muovendosi a fatica su una scena ricoperta da un fitto strato di sabbia della targa: fra tutti merita di essere ricordata per la sua splendida interpretazione Svetlana Schönfeld, che fa del personaggio della farmacista sfiorita una sorta di Marilyn Monroe della tundra, con tanto di gonna a pois e



occhiali da sole anni Cinquanta.

I riferimenti ai recenti avvenimenti della storia tedesca non hanno risparmiato neanche alcune delle molte regie shakespeariane di questo Theatertreffen, dal *Re Lear* di Frank Castorf, che è difficile non leggere in chiave di allusione ai rapporti Est-Ovest, al *Sogno di una notte di mezza estate* realizzato da Leander Haußmann (Deutsches Nationaltheater Weimar), in cui gli artigiani ateniesi sono sostituiti da un gruppo di Ossi con tanto di reperti dell'età protoindustriale. Si è scritto che Haußmann sia stato influenzato dalle interpretazioni shakespeariane di Jan Kott, ma qui sembra piuttosto di trovarsi in un mal riuscito cartone animato di Walt Disney e l'eccesso di trovate e di effetti speciali induce all'assuefazione.

(lo spettatore non distratto se la ricorderà attrice nel film *Il tamburo di latta* di Volker Schlöndorff) per lo Schiller Theater Berlin, che tuttavia non ha avuto l'onore di essere selezionato per il Theatertreffen. Coadiuvata dalle scene essenziali di Ezio Toffolutti, la Thalbach ha pensato ad uno spettacolo tutto al maschile, non certo mossa dallo zelo filologico di ripristinare l'antica usanza di utilizzare attori per i ruoli femminili, ma semmai per il gusto della curiosità (ricorderemo tra l'altro uno Shakespeare tutto al femminile rappresentato due anni fa al Maxim Gorky Theater) e soprattutto per accrescere le possibilità di introspezione psicologica dei per-

sonaggi: il risultato è uno spettacolo che da un lato fa pensare a Marivaux e dall'altro strizza l'occhio a Bob Wilson. Il pubblico ha comunque gradito moltissimo l'esperimento tributando ovazioni interminabili a Michael Maertens, che interpreta Rosalinda nonché Rosalinda travestita da uomo. □

A pag. 69, da sinistra a destra: Joachim Tomaszewsky (Gloster) e Klaus Martens (Edmund) nel «*Re Lear*» di Shakespeare diretto da Frank Castorf alla Volksbühne. A pag. 70 e in questa pagina, due immagini di «*Wessis in Weimar*» di Hochuth, regia di Einar Schleeff.

CLASSICI ATTUALIZZATI

Più interessante, ma altrettanto irrisolta stilisticamente, la regia di Haußmann per *Giulietta e Romeo* (Bayerisches Staatsschauspiel München), che oscilla tra soluzioni di gusto romantico (il fondale dipinto, i duelli concitati, la suggestiva scena del carnevale) e registri dichiaratamente comici o grotteschi: il risultato di tanta ironia è tuttavia autodistruttivo, e dopo il precario equilibrio della prima parte, lo spettacolo perde del tutto quota nel finale. Eppure Haußmann è uno di quei registi che sa affascinare anche quando sbaglia, e basterebbe da sola la bellissima scena della fine di Mercuzio, che muore correndo come il Molière di Ariane Mnouchkine, a indurre a perdonargli tutto il resto. Molto si è parlato a Berlino anche dall'*As you like it* realizzato da Katharina Thalbach

Piccolo lessico del *Theatertreffen* '93

Si ritiene non inutile concludere con un breve lessico del Theatertreffen '93, che aiuterà forse a orientarsi con più facilità tra gli spettacoli selezionati:

A - acqua: le figlie di *Re Lear* (regia: F. Castorf) ne fanno grande uso, lavando il palcoscenico a mo' di massaie napoletane;

F - fisarmonica: uno degli strumenti più utilizzati (*Re Lear*, *Giulietta e Romeo*, *Woyzeck*);

L - lunghezza (del titolo): vince senza difficoltà *Murx den Europäer...* di C. Marthaler; *lunghezza* (dello spettacolo): *Wessis in Weimar* di E. Schleeff;

M - masturbazione: ci si masturba molto in scena (forse un messaggio velato al pubblico in tempi di contatti a rischio?), ripetutamente in *Murx den Europäer!*, dove l'onanismo diventa metafora dell'isolamento creato artificialmente dalla dittatura, una sola volta ma a distanza ravvicinata in *Wessis in Weimar*;

N - nudo: grande abbondanza di nudi sulla scena, da *Giulietta e Romeo* di Haußmann all'*Edipo* di Dieter Hacker fino al record assoluto di nudità di *Wessis in Weimar* di Einar Schleeff;

R - rumore: è senz'altro *Re Lear* di Castorf l'allestimento più rumoroso, seguito da *L'estate scorsa a Tschulimsk* di A. Breth;

U - urina: anch'essa molto presente, dal *Woyzeck* di Valentin Jeker al *Sogno di una notte di mezza estate* di Haußmann, passando per *Murx den Europäer!* fino al record detenuto da Cordelia nel *Re Lear* di Castorf;

V - vomito: ne sono vittime i tedeschi occidentali che in *Wendevut* di Kresnik delibano forzatamente la torta simbolo dell'unità tedesca. □

L'ESILIO TEDESCO DI UN'ATTRICE ITALIANA

DE SALVO: METTO IN SCENA LA NOSTRA CRISI IN GERMANIA

Origini siciliane, formazione culturale tedesca, un apprendistato rigoroso e la passione per le avanguardie: oggi, produttrice dei suoi spettacoli, Elettra De Salvo si batte in teatro contro l'emarginazione e la xenofobia.

CLAUDIA PAMPINELLA

HYSTRIO - Perché, Elettra De Salvo, la scelta della Germania? La macchina teatrale tedesca funziona meglio di quella italiana?

DE SALVO - Il mio debutto è stato in Italia con Antonio Taglioni, al quale devo molto. Poi sono seguiti soggiorni in Germania, perché avevo ottenuto borse di studio attraverso l'Università di Roma a Vienna e Berlino. Così, gradualmente ho scoperto il mondo del teatro tedesco, le Accademie d'Arte drammatica, i teatri comunali. Dopo Berlino e Vienna sono arrivata a Francoforte e ho cominciato a lavorare con il Theater am Turm, in passato il teatro di Fassbinder. Sono stati gli anni in cui oltre a recitare organizzavo rassegne di teatro italiano con La Gaia Scienza, il Teatro Due di Parma, Falso Movimento. Tutto funzionava, era possibile fare le cose e questa fu per me un'esperienza decisiva. Per quanto riguarda la macchina teatrale, è indubbio che in Germania funziona meglio in tutti i sensi: dalla vastità dell'offerta drammaturgica con autori come Heiner Müller o Botho Strauss, apprezzati anche in Italia, ai finanziamenti statali, che, nonostante i gravi tagli dovuti all'unificazione, che hanno gravato soprattutto sul settore dello spettacolo e della cultura, vengono ripartiti in Germania con puntualità e con maggior controllo da parte delle istituzioni. Credo che questo sia l'abc del funzionamento della struttura teatrale; ed ecco la differenza con l'Italia. Questi finanziamenti sono inoltre ripartiti equamente tra i tantissimi teatri comunali, regionali, statali e gli spazi di ricerca teatrale, che sono finanziati con la stessa serietà e impegno con cui si finanzia il teatro tradizionale. Vorrei sottolineare altri elementi della struttura teatrale tedesca: gli addetti ai lavori, attori, registi, critici e infine il pubblico. È indubbio che in Italia ci sono attori bravissimi e impegnatissimi, ma attori tedeschi come Jutta Lampe ed Edith Clever sono generalmente meno preoccupati del successo personale a tutti i costi e dei grandi cachet. I critici teatrali, poi, sono generalmente più indipendenti dai partiti politici e sono in numero maggiore che in Italia. Le pagine culturali non sono monopolizzate dall'effimero e i direttori delle testate lasciano maggiore libertà. Il critico può dunque svolgere il suo compito con maggiore obiettività ed etica professionale: non importa se ti conosce o meno, un giorno ti giudica bene e un altro male, se non gli sei piaciuto. Per quanto riguarda il pubblico, credo che sia più attento in quello italiano e meno viziato dai programmi televisivi. Lo spettatore, in Germania, è insomma molto più pronto a farsi scuotere dal teatro. Ha un'umiltà di ascolto, è pronto a farsi irretire o irritare. Ecco, direi che lo spettatore qui è grato, molto grato.

H. - Nel 1991 lei si è distaccata dal teatro di pro-

Elettra e le sue due anime



«**I**o credo che si rimpianga qualcosa che non si ha più o che non si è potuto avere. Io l'Italia non l'ho mai persa». Elettra De Salvo, attrice e produttrice teatrale, italiana di nascita ma tedesca di adozione e per scelta come tiene a sottolineare, riconosce il «privilegio» di godere di due culture differenti, quella italiana e quella tedesca; operistica l'una e da camera l'altra, come lei stessa dice con un bel parallelismo. A Francoforte sul Meno Elettra De Salvo è di casa dal 1980. Dopo gli studi universitari conclusi in Italia, con frequenti soggiorni presso le Università di Berlino e Vienna, la scelta della Germania. «Avevo bisogno di altro, di tutto quello che non avrei potuto imparare in Italia perché non appartenevo all'Italia». Si forma con Gunther Eberhard e Regine Vergeen dell'Accademia d'Arte drammatica di Francoforte, e con Elke Lang dello Schiller-Theater di Berlino. Nel '79 è la volta del Theater am Turm di Francoforte, il teatro storico di R.W. Fassbinder, con cui la De Salvo collabora per sei anni, lavorando nel frattempo anche con il teatro di prosa. All'attività teatrale accompagna quella cinematografica e televisiva per giungere al 1990, l'anno del *Wendepunkt*, della cosiddetta svolta. Si allontana allora dal teatro di prosa, sceglie le avanguardie storiche, diventa produttrice dei suoi spettacoli che da questo momento in poi si caratterizzeranno per il forte impegno sociale; soprattutto getta le basi per quello che lei stessa definisce un ponte teatrale-culturale con l'Italia: la messa in scena di testi italiani, la collaborazione con registi e musicisti italiani, le coproduzioni con l'Istituto italiano di Cultura e con il Consolato italiano a Francoforte sono tutti in linea con questa tendenza. *Tod dem Mondschein* (*Uccidere il chiaro di luna*), spettacolo sul futurismo italiano e russo in parola e musica, viene presentato nel '91 alla *IX Documenta* di Kassel. La poetessa russa Marina Zwetajewa e l'attrice e cabarettista berlinese degli anni '20 Valeska Samoseh, in arte Gert, sono al centro di due spettacoli successivi (*Baut keiner kein Haus* e *Bleiche weisse Leiche*), in cui il tema dell'emigrazione diventa elemento ricorrente, un tema che d'altronde riappare anche nel suo ultimo lavoro in programmazione *In der Fremde* (*Estraneo*) con la regia di Gigi Dall'Aglio del Teatro Due di Parma. Un conto aperto quello con l'Italia, quindi, per un'attrice che stupisce per l'abilità di essere due anime così diverse e allo stesso tempo, paradossalmente, di non esserne nessuna. C.P.

sa e ha scelto le avanguardie storiche, coerentemente con una tendenza che già si intuiva agli inizi del suo percorso; poi è diventata produttrice dei suoi spettacoli. Le ragioni di questa scelta?

D.S. - Ho capito finalmente qual'era il mio percorso, che dovevo lasciare fare il teatro di prosa a chi sapeva farlo meglio di me, mentre io cercavo altro, anzitutto altri contesti per andare in scena, non il teatro psicologico o realista e nemmeno il teatro didattico-politico di marca piscatoriana. La mia urgenza era un'altra: trovare la forza eversiva, antiestetica se vuoi, per svelare certi meccanismi, per spezzarli, per smitizzarli e questo le avanguardie storiche europee lo consentivano. Avevo bisogno di avvicinarmi a loro e di creare uno spettacolo tutto da sola, dai finanziamenti, alla ricerca dello spazio teatrale, agli attori. Credo che non ci sia niente di più bello che trasformare un'idea in spettacolo compiuto.

H. - Uno dei temi ricorrenti del suo teatro è quello dell'emigrazione e della xenofobia. Perché?

D.S. - Pur essendo una emigrata per scelta conosco anch'io il senso di abbandono e di sradicamento, fors'anche di solitudine. Mi hanno sempre affascinato i personaggi a cavallo tra due mondi, tra due codici, e credo che ogni integrità culturale che si spezza, che soffre di assenze abbia una sensibilità diversa, non migliore ma diversa perché ha una diversa percezione delle cose. Per esempio Marina Zwetajeva, sempre alla ricerca dell'altrove. Berlino, Parigi o Mosca; Valeska Gert, di origine ebraica, danzatrice, attrice e cabarettista berlinese degli anni '20 di cui ricorreva il centenario l'anno scorso, costretta con l'avvento del nazismo ad emigrare in America, poi di nuovo a Berlino coi grandi disagi di chi ritorna in patria e non riesce più ad integrarsi. Anche *Estraneo*, il prossimo spettacolo che sto preparando, è una ricerca su chi vive fuori dai luoghi canonici, sulle partenze e ritorni, sull'altrove insomma e soprattutto sulla xenofobia, perché credo che tutti i Paesi, non solo la Germania, debbano prima o poi confrontarsi con i loro immigrati.

H. - Parliamo di lei attrice dalle due anime, quella tedesca e quella italiana. Soffre di questa dualità?

D.S. - Ne soffro e ne godo e credo che sia maggiore il piacere. Premetto che non sono un'emigrata tradizionale, ma ho scelto io di partire perché avevo bisogno d'altro, di tutto quello che non avrei più potuto imparare in Italia perché non appartenevo all'Italia. Su questo ha influito la frequentazione della scuola tedesca dall'asilo alla maturità. Attraverso questa mi sono sentita sempre un po' estranea in Italia: per quindici anni, cinque ore al giorno, io chiudevo le porte all'Italia e rimanevo tra Bismarck e il Reno. Poi uscivo e c'era l'Italia. Ecco le due anime: ma io le sento come privilegio. Godere di due culture così diverse, una estroversa ed operistica, direi, l'altra più silenziosa e quasi da camera. Questo per me è stato un arricchimento.

H. - Andrea Jonasson ha fatto un percorso inverso al suo, dall'Austria all'Italia, ma per certi aspetti simile.

D.S. - Ho visto la Jonasson a Berlino recitare in due lingue, nel *Come tu mi vuoi* di Pirandello. Mi sono sentita molto vicina a lei, ho sentito che i percorsi potevano essere simili; però c'è una differenza tra lei e me: oltre alla sua maggiore esperienza, io il mio Strehler non l'ho ancora trovato...

H. - Ha qualche rimpianto per l'Italia? Con quale regista italiano le piacerebbe lavorare?

D.S. - Credo che si rimpianga qualcosa che non si ha più o che non si è potuto avere. Io l'Italia non l'ho mai persa; non solo partecipo anche dall'estero alla vita politica del Paese, ma ho anche scoperto che le immagini del proprio Paese si possono portare dentro, a tal punto che non è più importante essere fisicamente nei luoghi: loro sono dentro di noi. Per quanto riguarda il lavoro, invece, da parte mia c'è una grande voglia di fare più esperienze in Italia, non solo permettendo ad artisti italiani in Germania di collaborare ai miei progetti o portando i miei spettacoli in Italia, ma anche e soprattutto lavorando con registi italiani. Penso a Ronconi, a Tiezzi, a Cecchi e a Moretti per il cinema.

CIULLI, DIRETTORE DEL THEATER AN DER RUHR

Il milanese che si batte contro la pigrizia del teatro tedesco

CRISTINA VENTRUCCI

Fondato nel 1981, il Theater an der Ruhr di Mülheim è una realtà anomala nel panorama teatrale tedesco. Molti teatri stabili in Germania producono spettacoli a decine ogni anno, coinvolgendo il pubblico in un vortice di consumo passivo. Macchina di tutto ciò è un enorme apparato organizzativo e amministrativo sovvenzionato per il novanta per cento dallo Stato. «Dopo il '68 - racconta Roberto Ciulli, direttore del Tadr - la riforma del teatro tedesco ha visto i registi arrivare al potere, al posto dei funzionari. Ma molti di essi si sono poi seduti nelle poltrone e non hanno cambiato niente». Anche Ciulli, milanese di nascita ma cittadino del mondo, e regista, era arrivato alla direzione del teatro stabile di Colonia nel '78. Ad un certo punto, però, ha deciso di andarsene per fondare un teatro in cui l'artista non fosse costretto a servire l'apparato ma, al contrario «l'apparato servisse l'arte».

Il modello del Tadr si regge non solo su nuovi contratti e su nuove regole, ma su un modo diverso di vivere il lavoro. Alla sua base, anche un rinnovato principio artistico: «liberare il teatro dalla schiavitù della letteratura drammatica, che in Germania fa sentire ancora molto il suo peso, e portare al centro del lavoro teatrale l'attore». Un incontro fondamentale ha dato carne a questa che inizialmente era solo un'intuizione: con Gordana Kosanovic, attrice slava divenuta fulcro del Tadr dal suo arrivo in Germania nel 1981 fino al 1986 (anno della sua morte), Roberto Ciulli trova nuove visioni. «Attrice/attrice nel suo non essere interprete, mi ha dato la possibilità di capire il segreto dell'attore. Quell'attore raro e inspiegabile che è come un regalo degli dei». Ora al Tadr, che ha nel frattempo attraversato una fase artistica in cui immagine ed elaborazione intellettuale avevano preso il sopravvento, arriva Fritz Schediwy. «Lui è un altro di quegli attori capaci di guardare nel baratro, di incontrare la morte, di essere sacrificati per la società», dice il regista. Questa presenza ha portato la compagnia ad una crisi interna, perché Ciulli, di fronte all'energia di tale attore, si inchina un'altra volta e decide di segnare una svolta radicale nel suo teatro. Si cancelleranno dal repertorio i lavori degli ultimi anni (anche se l'attenzione rimarrà rivolta ai classici, da Beckett a Sofocle, da Gorky a Brecht, da Molière a Checov a Shakespeare e Goldoni), ci saranno avvicendamenti nell'ensemble artistico, e ci sarà di sicuro un disaccordo degli spettatori, ormai troppo gratificati da un teatro che ultimamente giungeva loro senza più scalfiri. «Critica e pubblico avevano cominciato ad accettare tutto. Gli attori della compagnia, invece che aumentare la forza creativa, si erano adagiati. La cosa mi ha insospettito». L'ultima produzione, un *Macbeth* della catastrofe, debitore al Pasolini di *Salò* e con Schediwy grande marionetta tragica, ha diviso la platea in maniera netta, come una dolorosa scheggerazione, come un castigo del destino. La vita di Roberto Ciulli, arrivato in Germania trent'anni fa con una laurea in filosofia e l'esperienza realizzata a Milano con Il globo (teatro tenda antesignano del decentramento culturale milanese degli anni '60), è una vita costellata di scelte ed eventi radicali. «Io credo che in questo secolo il fenomeno dell'emigrazione sia una delle cose più importanti perché contiene il coraggio di lasciare dietro di sé il passato, che poi continua a vivere dentro». E il Tadr dal '91 collabora alla produzione e alla distribuzione del Teatro Rom Pralipe.

Questa forza, questa tenacia, questo succedersi di danni, di successi e di creazioni, questa condizione errante, e una forte coscienza sociale hanno fatto di Roberto Ciulli il fondatore di una realtà guida per il Teatro Europeo. Il Tadr ha sede in mezzo ad un parco, nell'edificio che ad inizio secolo era un albergo per cure termali. Ogni domenica mattina i senza tetto di Mülheim trovano nel foyer del teatro una colazione calda offerta loro dal Tadr, perché l'istituto che solitamente li ospita è chiuso in quella giornata. Ogni cosa che avviene nel centro di Roberto Ciulli è mossa da necessità: necessità d'arte, di vita. Gli spettatori giungono anche in mattinate festive e assolate curiosi di ascoltare testimonianze sulla situazione del nuovo teatro in Russia, dove gli attori combattono la fame cibandosi di teatro. E ora, di ritorno da un'esperienza durata sette mesi in Sudamerica con l'intera compagnia, Roberto Ciulli si rivolge all'Europa per creare una rete di rapporti e collaborazioni tra realtà sorelle e ottenere in seguito dal Consiglio dell'Europa la possibilità di realizzare progetti internazionali. □

H. - Una domanda curiosa, l'origine del suo nome.

D.S. - Il mio cognome è di origine siciliana e questa mediterraneità io la sento vivissima in me e certe volte mi sembra di ritrovare quella tipica malinconia siciliana nei caratteri e nei elimi tedeschi. Mia nonna era siciliana, ma di origine tedesca e si chiamava Elettra. È un nome che amo molto, anche se da ragazza mi facevo chiamare Maria, perché l'altro era un nome difficile da portare. Sono passata attraverso le varie fasi di questo nome: da bambina era l'«elettricità», poi la tragicità della figura del mito e il complesso di Elettra in Freud. L'anno scorso ho lavorato sul mito di Elettra insieme a Kaja Anderson del Roy Hart Theatre e questo è stato un momento importante per smitizzare il mito di Elettra e me stessa.

H. - Progetti futuri con l'Italia?

D.S. - In primo luogo creare un ponte culturale e teatrale tra Germania e Italia, come sto già facendo. Innanzitutto, in tutti i miei lavori realizzati o

in programma sono sempre stata sostenuta dal Consolato italiano a Francoforte e appoggiata dall'Istituto italiano di Cultura. Inoltre, in ogni mia produzione c'è sempre stato un elemento italiano, per esempio Gustavo Frigerio per la regia in *Valeska Gert*. Gigi Dall'Aglio in *Estraneo*. Con il compositore Luca Lombardi è prevista una stretta collaborazione per la realizzazione di un lavoro da Sanguineti. Poi, tematicamente credo che il ponte culturale si possa creare scegliendo autori italiani e rappresentandoli in Germania. Per esempio, ho un progetto in preparazione sull'Italia, per riflettere con i mezzi strutturali del teatro (non si tratterà di uno spettacolo psicologico né didattico) la crisi profondissima che il Paese sta attraversando. Credo che l'Italia debba fare un esercizio di umiltà nei confronti degli altri Paesi europei perché questi hanno offerto modelli di democrazie alternative più funzionali di quella italiana. Credo che per l'Italia sia proprio giunto il momento dell'etica. □

LETTERA DA VIENNA

PIRANDELLO SECONDO LIEVI CON LA SUA LOICA FOLLIA

È andato in scena con vivo successo all'Akademietheater Sei personaggi in cerca d'autore nell'allestimento innovativo e rigoroso del regista italiano.

GRAZIA PULVIRENTI



A confronto con la noiosa e, per lo più, incomprendibile follia del teatro contemporaneo, la loica pazzia inscenata ed analizzata da Pirandello risulta ancora una volta vincente. Coinvolge, inquieta, intriga ed incuriosisce il pubblico di oggi come quello di più di mezzo secolo fa; si spinge ai confini della logica, la supera, la stravolge, ne viene agguantata ma infine le sfugge, riecheggiando come stridula risata ai confini della realtà.

Con un monologo ai limiti della comprensibilità recitato da una ragazza internata in un manicomio si apre l'allestimento dei *Sei personaggi in cerca d'autore* realizzato da Cesare Lievi all'Akademietheater di Vienna. L'infrazione rispetto al classico del drammaturgo siciliano ha il merito di creare una fantasiosa e leggera cornice al dramma, peraltro puntualmente e scrupolosamente dipanato dal regista, aprendo quasi un confronto con il teatro contemporaneo – ed in prima perso-

na con quello dello stesso Lievi, ché il brano è tratto da un suo minidramma dal titolo *Variété*, pubblicato da *Hystrio* (n. 2/93) –. Dell'abilità nel gioco di scambio fra realtà ed absurdità, immagine e suo riflesso distorto, follia e fantasia purificatrice, Lievi dà prova in questa *ouverture* al testo pirandelliano su un sottofondo creato da canti gregoriani e da brani della seconda sinfonia di Alfred Schnittke: un quarto d'ora di surreali immagini che si rincorrono con una sfera che rotola attraversando il vuoto palcoscenico in tutta la sua lunghezza, mani che rimangono prigioniere di sipari che si richiudono, suore-sonnambule dal sorriso demente che irrompono da squarci delle pareti, proiettando la loro ombra nella stanza del manicomio, appena accennata dalle gigantesche sagome in legno di un letto e di una sedia, sotto abilissimi e straniati giochi di luci. Quindi, con l'intervento del regista, l'accigliato e ipocondriaco Johann Adam Oest, e del suo solerte e zelante

aiuto, Hans Dieter Knebel, s'interrompe la sequenza. Nonostante il malumore dell'attrice, insopportabile nei confronti della pièce, giudicata stupida e noiosa, la prova viene ripresa finché irrompono gli inattesi personaggi.

POESIA DEL GESTO

Lievi si rivela maestro nella caratterizzazione del mondo del teatro in quei brevi interludi, affidati quasi esclusivamente alla precisazione ed all'eloquenza della gestualità: con originalità e garbo, questi danno risalto al carattere scontroso ed arrogante del regista che s'interessa alla storia dei personaggi solo perché si bea della vanità di diventare l'autore, o mettono in luce la figura originale e ben caratterizzata dell'aiuto che oscilla fra la paranoica pedanteria dell'esecutore della volontà altrui, il servilismo che mostra nei confronti degli attori, e quell'ansia di autoaffermazione che appaga nel finale, quando, imitando Oest, dispone a suo piacimento la scena del giardino, sfidando le disposizioni del regista. Tramite questi interventi la scena (realizzata da Paul Lerchbaumer) viene inoltre trasformata, smontata e rimontata, svelando trucchi e dissimulando inganni, cosicché dall'interno dell'opera che la compagnia prova, nascono lentamente gli ambienti della storia dei sei personaggi.

Nei costumi anni Venti di Luigi Perego, come prigionieri in quell'atto creativo che non seppe – o non poté – condurli sulla scena, irrompono sul palcoscenico, prima esitanti poi sempre più costretti da una necessità che li sovrasta, i protagonisti. Il dramma raggiunge però solo a tratti quei toni di tormentata tragicità, di umana disperazione, di conflittuale scontro e sinistra ambiguità, giacché gli interpreti, ad eccezione del bravo e travagliato Martin Schwab, banalizzano le figure che risultano dei tipi, privi di carattere e di sfaccettature: la Figliastro strega-puttana, assetata di vendetta della sguaiata Josefina Platt, la Madre dolorosa e costantemente adirata di Elisabeth Orth, il Figlio grigio e arrabbiato di Markus Hering. Anche la calva ed imparrucata Madama Pace di Bibiana Zeller non riesce ad evitare le urla e l'espressione di un'ira fuor di luogo e tutta esteriore. Risulta evidente come il malvezzo di una recitazione decisamente stentorea delle giovani generazioni di teatranti di lingua tedesca non sia venuto incontro al disegno asciutto e preciso del regista che ha continuamente tentato di ingentilire le asperità del testo, riuscendovi nell'elemento visivo, sempre fluente, fantasioso e sognantemente poetico. □

Nella foto: il Padre e la Figliastro nella regia di Cesare Lievi.

UN CONVEGNO EUROPEO NELLA CAPITALE UNGHERESE

A BUDAPEST PER CERCARE I NUOVI DRAMMATURGHI

Relatori designati dall'Ungheria, dalla Germania, dalla Francia, dalla Gran Bretagna, dalla Svizzera e dall'Italia hanno esaminato le situazioni nazionali del teatro contemporaneo - Dallo scambio di informazioni proposte di intervento per aiutare l'autore, che si trova ovunque in difficoltà.

MARIATERESA ZOPPELLO

«È la crisi, Sophie! È questa, la crisi!». Le sillabe ungheresi, dure e scabre, amplificate dalla scansione ossessiva, martellante, degli attori, abbattono sulla sala tutta l'angoscia dei due ridicoli, disperati brokers sorpresi sul finire degli anni Ottanta dalla caduta rovinosa della Borsa, schiacciati dal peso della fine del loro mondo e, per ora, incapaci di immaginare un altro per il prossimo decennio. Siamo a teatro, al Kamra precisamente, teatro-studio del Teatro Katona József di Budapest, durante la rappresentazione di *Önbizalom* (Ambizione), opera seconda del regista-autore Péter Halász, fondatore negli Stati Uniti dello Squat Théâtre, nome-simbolo dell'avanguardia mondiale, recentemente tornato in patria.

Ma potremmo anche essere, quanto ad atmosfera generale, al Convegno su *La drammaturgia contemporanea nel teatro europeo* organizzato dall'Istituto del Teatro ungherese con la collaborazione degli Istituti di Cultura di Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Austria e Svizzera. Bisogna dire però che, se l'attenzione era senz'altro focalizzata di preferenza sull'area tedesca, la radiografia generale dell'Europa teatrale in crisi ha poi mostrato il mancare, proprio, di quella salutare dose di angoscia che, forse, avrebbe permesso di immaginare e sviluppare nuove idee per il futuro. A dominare, senz'altro, è stata la «diagnosi» della malattia e della difficoltà od incapacità, ad uscire, sotto il peso di tradizioni, o costrizioni, di modi e metodi che, se non hanno dato soluzioni per il passato, continuano a precluderne l'ideazione per il futuro. E difatti, se da una parte il governo è nato proprio dall'urgere della coscienza della crisi, dall'altra non si è poi chiuso con indicazioni o propositi comuni da tutti emersi ed approvati. Al contrario, se progetti ci sono stati, si è preferito affidarli ad una sorta di «trattativa privata», di contatti interpersonali, certo più informali e spontanei, ma che non hanno portato ad una presa di posizione, e quindi ad un impegno, comuni.

Comunque, la radiografia, al di là delle situazioni nazionali, sembra riproporre



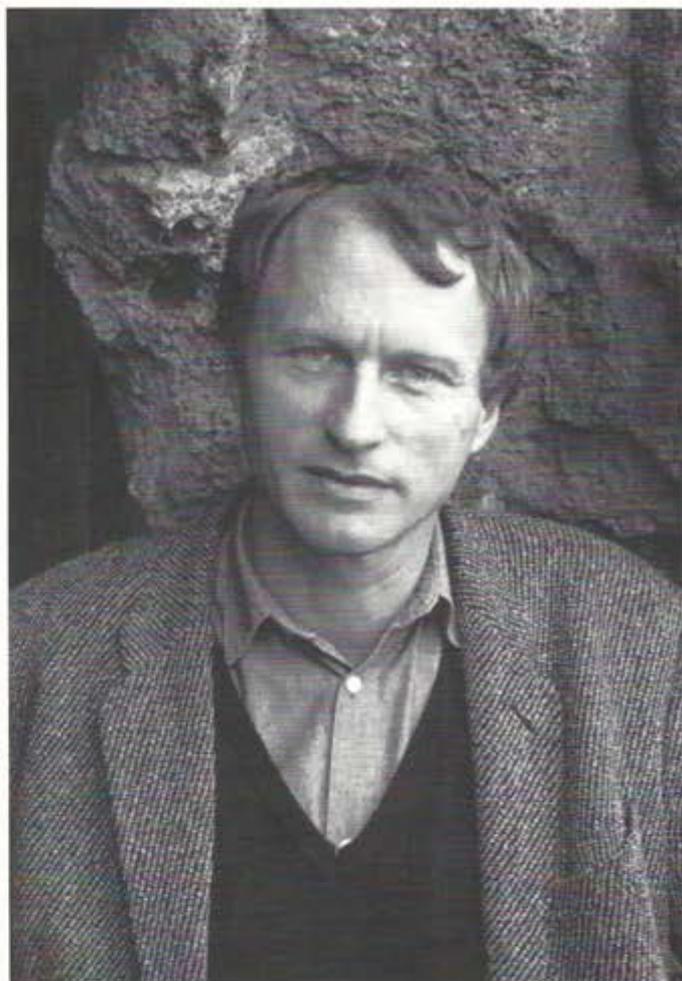
un'unica immagine: non ci sono molti autori giovani o, per meglio dire, ci sono ma non riescono a circolare perché da una parte il mercato tende a difendere le produzioni «sicure» quanto ad incasso, dall'altra questo «giovane autore» – il cui fantasma ansioso e depresso si è aggirato durante il convegno – viene accusato non solo di scarsa originalità ed inventiva, ma anche di soverchia sensibilità alle sirene dei «media» elettronici, televisione in primo luogo.

Ma andiamo ad esaminare le varie situazioni nazionali, dopo avere precisato che il relatore per l'Italia è stato Ugo Ronfani, giornalista e scrittore, direttore di *Hystrio*. Avremo modo di pubblicare in seguito brani di questa relazione; vediamo intanto le altre situazioni nazionali. E cominciamo dall'Ungheria.

UNGHERIA

Istvan Eörsi, scrittore, autore di teatro ma anche regista, definisce l'ultimo decennio, ungherese ma non solo, come «età del peltro», un periodo sfavorevole e non ancora

concluso; almeno, in quella che è la sua personale concezione di sviluppo del dramma teatrale, ossia come risultato dei conflitti tra gruppi sociali, anche in un sistema democratico o di equilibri relativi. Secondo la sua analisi queste condizioni, assenti nei Paesi fino a ieri socialisti, sarebbero però mancate pure nell'Occidente deluso dal fallimento del '68, generando così una situazione di «compromesso» dove il dramma affoga, dove il teatro diventa «bello» e dice sempre *si* al mondo. Sintomatico sarebbe il ritorno in Ungheria al teatro di boulevard, il successo dei grandi musicals anche americani, il revival di Molnar, l'attenuazione della critica sociale. Ma l'analisi sarebbe valida anche per il resto dell'Europa centro-orientale, fatte salve le zone come Romania o (ex) Cecoslovacchia oggetto di vera e propria dittatura e persecuzione (leggi Havel). Al contrario, in Ungheria, in Polonia e nella ex-Germania dell'Est la situazione di compromesso si tradurrebbe in un minore coinvolgimento dell'intellettuale nella vita pubblica/politica. Tra i contemporanei cita Péter Nádas, Mihály Kornis, ma anche l'autore-



regista Pèter Hálász i cui *Il cinese ed Ambizione* – il primo dalla scorsa stagione, l'ultimo presentato lo scorso maggio – stanno conoscendo un grande successo al Teatro Kamra.

Hálász, costretto all'emigrazione negli Stati Uniti negli anni Settanta, proprio dall'impossibilità di rappresentare il suo teatro in Ungheria, in questi due spettacoli legge amaramente la realtà del suo Paese. Aggiungeremo anche Pèter Kàrpàti con *Ognuno*, riletture della moralità medievale della *Leggenda di Ognuno*, che qui diventa una donna prossima alla morte e che, in una Budapest contemporanea e degradata, cerca di sistemare i suoi conti con la vita. E, come rappresentante di una tendenza che più che con l'attualità preferisce misurarsi con le grandi questioni e i grandi problemi filosofici ed esistenziali, l'Andreas Nagy de *Il diario di un seduttore*, da Kierkegaard.

GERMANIA

Per quanto riguarda la Germania Brigitte Landes, *dramaturg*, consulente letterario, del Thalia Theatre di Amburgo, ha lamentato l'elevatissima quantità, cui non fa sempre riscontro una altrettanto elevata qualità, delle proposte che riceve ed esamina. I testi, il più delle volte, potrebbero dare materiale sufficiente ad un videoclip, ma niente di più. Inoltre il pubblico, abituato ai classici sarebbe ancora tutto da formare, tanto che le pièces dei giovani tendono proprio a provocare il pubblico, con tematiche di stretta attualità, come l'attività della Stasi, i licenziamenti nella ex-Germania dell'Est ecc.; ecco anche

perché i grandi teatri privati difficilmente mettono in scena i giovani che rappresentano un fattore di alto «rischio», e preferiscono nomi che, pur mettendo in scena i «tabù» della storia tedesca, garantiscono col loro prestigio l'audience. Ecco allora il Botho Strauss di *Coro finale* sulla storia tedesca prima del nazismo o Georgy Tabori di *Mein Kampf*, che in una cornice da farsa racconta di Hitler a Vienna. Per i giovani rimangono i teatri sperimentali dove – spesso in fretta, anche in sei settimane – i loro testi vengono preparati da registi spesso inesperti che, d'altra parte, non possono certo far pratica con i «grandi», che preferiscono i «grandi» teatri; e così il cerchio si chiude. Bisogna aggiungere però che per quanto riguarda il Thalia, allo sforzo di produrre nuovi autori talvolta fa seguito la delusione per l'effettivo (scarso) valore che il testo dimostra in palcoscenico, a riprova del fatto che, nonostante le speranze, il crollo del Muro non ha rivelato capolavori nascosti o sommersi e che il pubblico orientale, ora, preferisce i musicals americani.

Una maggiore attenzione al linguaggio sembra emergere dall'analisi del dramma contemporaneo austriaco da parte del ricercatore Peter Roessler, ed accanto ai nomi di Peter Turrini, col suo teatro nel teatro e l'attenzione al teatro popolare italiano del '700, e di Thomas Bernard, da segnalare almeno il nome di un autrice, Elfriede Jelinek, i cui testi, sulla «carriera» di Nora Helmer dopo la fuga, tra lavoro e prostituzione, o su quella, ostacolata proprio dal matrimonio e dai sentimenti, di Klara Schumann, al di là della polemica social-femminista, si caratterizzano

proprio per l'uso di un parlato teatrale che pesca nei materiali più svariati.

Lo *Schauspielhaus* di Vienna è un teatro che, nelle parole del suo *dramaturg*, Werner Walkner, già all'atto della sua fondazione, più o meno negli anni Settanta, ha compiuto una scelta difficile: dare solo «prime» assolute, possibilmente di autori nuovi. Ma a lungo andare, nonostante l'affluire del pubblico (numerosi gli esauriti, ma su di una platea di 140-160 posti) la scelta ha portato ad una disastrosa condizione economica, per cui si è arrivati ad una minaccia di taglio dei sovvenzionamenti, ad una forzata chiusura e poi ad una riapertura, stavolta con un occhio più attento alle leggi del mercato e dell'incasso. Anche se molti degli attori della compagnia devono forzatamente accettare altri impieghi per poter lavorare tutti i giorni. E tenere legato un autore importante costa, perché gli autori bravi vogliono somme proporzionali alla loro capacità.

SVIZZERA

La Svizzera presenta un quadro abbastanza particolare. Difatti, alla divisione per lingue (qui rappresentate la francese e la tedesca), spesso si aggiunge una ulteriore frammentazione in dialetti che rende ancora più difficile la circolazione e la comprensione, oltre ad una vera e propria mancanza di tradizione in campo teatrale lamentata, a vario titolo, da tutti i rappresentanti elvetici. Quelli di lingua tedesca hanno preferito una interpretazione storico-religiosa, l'avversione alle immagini del calvinismo; la rappresentante francofona si è mantenuta su di un piano più

realistico: la Svizzera come Paese privo di una reale identità nazionale, sostituita dal legame dato dal prestigio internazionale di orologi e cioccolata.

Di particolare interesse la relazione di Reinhardt Stumm, critico del *Balsler Zeitung*, che evidenzia una vera e propria «guerra al giovane autore», costretto a farsi rappresentare dalle compagnie indipendenti, e poco esperte, che allestiscono in modo approssimativo le nuove pièces. E se i consulenti letterari oberati di proposte (Stumm riceve 50-100 nuovi copioni l'anno) leggono con poca attenzione, l'autore soffrirebbe da parte sua della mania di voler avere successo troppo in fretta. Inoltre, il sistema di borse di studio statali che permettono di tirare avanti, anche se modestamente per almeno dieci anni, non favorisce alcuna circolazione o critica tra i giovani, che così non hanno modo di confrontarsi con alcuno, tanto più che molte fondazioni, nell'elargire le borse, non pongono limiti qualitativi.

FRANCIA

Anche in Francia la situazione non sembra migliore. Difatti, nonostante l'azione di sostegno anche finanziario ai giovani da parte della Società degli Autori (Sacd), rappresentata a Budapest da Sabine Bossan, nonostante la pubblicazione di testi nuovi da parte del *Théâtre Ouvert e Théâtrales*, il critico di *Le Monde*, Olivier Schmitt, cita una inchiesta della rivista *Théâtre public* che ha presentato una lista di 633 nomi di autori riconosciuti, pubblicati, e l'ha sottoposta ai responsabili di teatri pubblici e compagnie, invitandoli ad indicare i loro preferiti. Ebbene, il più citato è Samuel Beckett seguito da Bernard Marie Koltès, Philippe Minyana e Jean-Claude Grumberg, Brecht, Genet, Ionesco, Michel Vinaver e Valère Novarina, Botho Strauss, Sirciacq, Dubillard, Müller, Handke, Durif, Wietkiewicz, Billetdoux, Weingarten, Valletti, Corman, Adrien, Kantor, Gallaire e Thomas Bernard. Tra questi, diciassette sono francesi o di lingua francese e la grande maggioranza viventi. Il risultato contrasterebbe con una analoga inchiesta redatta da *Le Monde* che ha invece alla testa i nomi di Koltès, Copi e Tilly. Comunque, sarebbe molto difficile definire l'autore-tipo francese; morti i generi, finite le categorie e definizioni precedenti, l'unico modo di dividere gli autori resta quello di una linea tra i «grandi» del passato e la nuova generazione, con nomi che tutto sommato del tutto inconsueti non sono. Da ricordare il progetto per la vecchia, gloriosa sala del Vieux-Colombier destinata a diventare teatro sperimentale per autori nuovi, con giovani registi e giovani attori.

GRAN BRETAGNA

Finalmente, il fantasma tante volte evocato prende forma ed ecco che l'autore nuovo, l'autore giovane si presenta nella persona di Winsome Pinck, inglese, figlia di emigrati dalla Giamaica. E le sue tematiche, le difficoltà di inserimento dei neri nella società inglese, il divario generazionale e non tra prima e seconda generazione di emigranti, il suo appartenere ad una minoranza, non sembrano certo fare della sua una storia particolare ed atipica. Anzi, si propone come la storia-



tipo: tanta buona volontà e tanto interesse ma pochissime possibilità di confrontarsi con la realtà effettiva del palcoscenico; i testi inviati a più riprese al Royal Court Theatre e mandati indietro con l'assicurazione dell'indubbio merito ma con l'invito a rivedere, perché il teatro non può permettersi il rischio, fino all'accettazione di mettere in scena un testo come lettura, e da qui la faticosa ascesa.

Ma che cosa chiede il giovane agli inizi? Innanzitutto la sicurezza economica intesa come possibilità di lavorare senza l'assillo della sopravvivenza ed inoltre, dopo decenni di rifiuti, fughe e rivendicazioni, chiede dei maestri, delle guide che diano consigli ed incoraggiamenti ma, par di capire, soprattutto «insegnino il mestiere», dove la scrittura teatrale è sentita quasi come una delle antiche «arti» che ogni generazione deve trasmettere all'altra.

La conclusione è ancora una volta amara, e tocca formularla a Michael Billington, critico del *Guardian*: uno strano fenomeno sta prendendo piede nel teatro britannico: a livello formale proprio i giovani autori sono i più conservatori, o forse, incapaci di immaginare nuove forme usano il realismo per esplorare i mali della società contemporanea; i più innovativi, i più coraggiosi sembrano i registi, con un rinnovato interesse alla «teatralità» del teatro, ad un nuovo espressionismo; ma lo usano su vecchi testi o sui sempre affidabili classici, e se le due tendenze prima o poi non si incontreranno, per creare un teatro vivo e contemporaneo, se questo non avverrà, probabilmente continueremo ad incontrarci per parlare della crisi. □

A pag. 75, Harold Pinter. A pag. 76, da sinistra a destra: Arnold Wesker; Valère Novarina. In questa pagina, Botho Strauss.

Rena Mirecka a Firenze sulle orme di Grotowski

Fuori della porta una fila ordinata di scarpette. Rena Mirecka propone alle venticinque persone dello stage una possibile disposizione nello spazio o suggerisce un movimento di partenza. Spesso si associa all'esercizio l'uso della voce.

Per quattro ore, ogni giorno in una sala completamente vuota, Rena Mirecka, l'ultima vivente del gruppo originario degli attori di Grotowski, ha lavorato in sintonia con i canoni del maestro polacco: nessuna finzione e nessun processo di imitazione, piuttosto uno scambio di energia.

Del resto non è questo un teatro che si racconta, è piuttosto un'esperienza collettiva, totale, «una festa» ha detto Rena e come tutte le iniziative festive fuoriesce per sua stessa definizione dalle consuetudini certe, obbligatorie del fare teatro. A Firenze, dove Rena è stata ospite dell'associazione Teatro Arcoiris che ha promosso e organizzato l'iniziativa in collaborazione con l'Assessorato alla Pubblica Istruzione del capoluogo toscano, hanno risposto all'appello molti giovani (anche due diciassetenni) e nessun attore professionista.

Chi ha partecipato ha vissuto, più che un'iniziativa teatrale, un'esperienza esistenziale, o come vuole l'attrice grotowskiana ha risvegliato l'energia addormentata che è in tutti noi. «Io non mi aspetto che si ripeta ciò che faccio o dico, aspetto invece una risposta che ciascuno fornirà in base alle proprie sensazioni. È un circuito di energia quello che si crea nel gruppo ed è come se ci si incontrasse su un ponte: ciascuno porterà con sé le proprie radici», sono parole di Rena.

Intanto dopo Firenze la ricerca va avanti («Per creare veramente devi continuare una ricerca costante su te stesso e sacrificare la tua vita per l'atto creativo. Da parte mia continuerò il mio lavoro perché sento di avere molte cose da fare»). Passati gli anni dei viaggi ininterrotti dall'Europa all'America con frequenti incursioni nel Medio e Estremo Oriente, il lavoro di Rena pare aver trovato un preciso punto di riferimento; nella Sardegna meridionale a pochi passi dal mare, Rena ha fondato la sua casa (la «Casa Madre» sulla montagna dei «Sette Fratelli») pensata come luogo adatto per uno studio permanente. Non più chiuso in una stanza ma immerso in un ambiente naturale, ciascuno potrà ritrovare i propri impulsi creativi. Il privarsi delle scarpe durante lo stage fiorentino aveva d'altronde un significato analogo: alienarsi dalla città, dai piaceri quotidiani, dalle consuete abitudini per creare nuova vita. Il teatro sta alle origini di un simile percorso. Silvia Mastagni

HANNO DETTO

«Goldoni mente molto e naturalmente benissimo, da autentico artista».

LUIGI QUARZINA, Il Giornale

«Paolo Rossi non è un anarchico patafisico, come crede, ma solo l'impersonazione di un ribelle di irresistibile simpatia».

GUIDO ALMANI, Panorama

«Come risposta al carattere effimero del teatro, di solito contrapposto alla presunta eternità del film, Strehler ci offre la messinscena di lunga conservazione».

TULLIO KEZICH, Corriere della Sera

«Vorrei uno spazio permanente per fare teatro. Propongo di accorpate il ministero dello Spettacolo a quello dei Trasporti. Aldilà delle chiacchiere, il teatro non è altro che una colonna di Tir che va avanti e indietro».

CARLO CECCHI, Il Messaggero

CHI SONO GLI AUTORI UNGHERESI DEL SECOLO

SGUARDO D'INSIEME SUL TEATRO MAGIARO

MÀRIA ERZSÈBET SZABÒ

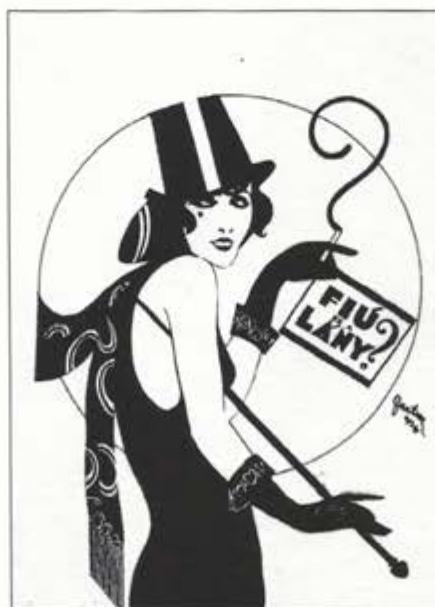
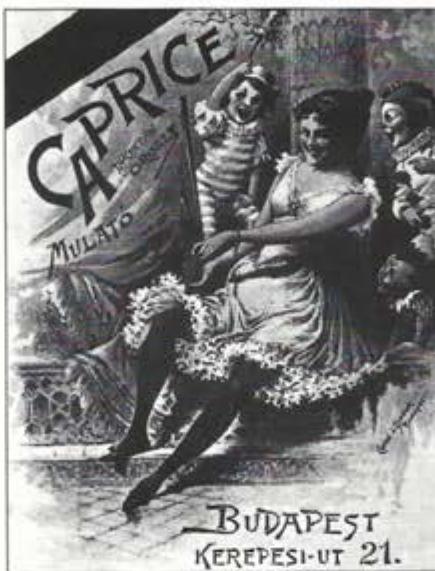
La prima compagnia teatrale ungherese fu fondata nel 1770 e il primo teatro stabile fu edificato nel 1837 con le donazioni dei nobili e della borghesia liberale che consideravano il teatro strumento essenziale nel processo di costituzione della nazione, processo che portò alla lotta d'indipendenza del 1848. Nel 1872, dall'unione di tre cittadine - Buda, Pest e Obuda - nacque Budapest, la capitale, che nel giro di qualche decennio divenne una città con un milione di abitanti. L'inizio del Novecento è caratterizzato dall'attività di intellettuali ed artisti di fama europea che si riunivano solitamente nei caffè, tra cui Sándor Ferenczi, allievo di Freud, i filosofi e gli scrittori del Circolo della Domenica - György Lukács, Arnold Hauser, Béla Balázs o il compositore Béla Bartók.

L'inaugurazione del teatro Víg, nel 1886, segnò una svolta nella storia del teatro ungherese. I tradizionali drammi lirici popolari lasciarono il posto alle pièces di boulevard francesi ed europee che assecondavano il gusto della borghesia in ascesa. L'influsso del naturalismo si esercitò assieme a quello di altre correnti e diede origine a forme ibride. L'autore più rappresentativo dell'epoca fu Sándor Bródy che fece confluire il romanticismo nel naturalismo di Zola. In *La balia* narra le tribolazioni di una donna nell'ambiente borghese della capitale. Fu anche direttore della rivista *Hét*, che diffuse in Ungheria la letteratura europea dell'epoca.

IL TEMPO DI MOLNÀR

Nacque poi la *commedia all'ungherese*, grazie ad autori di talento capaci di interpretare i gusti del pubblico borghese, e dotati di un tipo di umorismo sottile, tipico di Budapest, in quel periodo città più europea che ungherese. Ricordiamo alcuni esponenti di questa scuola drammaturgica.

Ferenc Molnár (1878-1952), l'autore dei *Ragazzi della via Paal*, dotato di un acuto senso di osservazione e di umorismo pungente, fu personaggio di spicco negli anni '20 e '30. Suo maestro fu Eugène Scribe, ma subì anche l'influenza di Sardou, Bataille e Bernstein. Ottenne successo immediato con *Il dottore (1902)* e *Il diavolo (1907)*; con *Giglio (1910)* ebbe rinomanza europea. Fu rappresentato anche in Italia: *Liliom* fu un



successo sulle nostre scene. Nella maggior parte delle sue pièces Molnár presenta dei triangoli amorosi e i danni causati dalla gelosia. In *Uno, due, tre* si parla dell'onnipotenza del denaro. Con l'avvento del fascismo emigrò in Francia, poi si trasferì a Hollywood dove divenne sceneggiatore.

Menyhért Lengyel (1890-1974). Il suo *Il grande principe (1907)* rompe con il teatro di boulevard in voga. Il plot: prima dell'inaugurazione della statua di un grande principe uno storico viene a sapere che in realtà era stato un tiranno. Lengyel ebbe notorietà all'estero con *Tifone (1909)*: un saggio giapponese venuto in Europa abbandona la sua cultura tradizionale e viene poi respinto dai connazionali. Fu l'autore del libretto del *Mandarino meraviglioso (1918)* per Béla Bartók.

Frigyes Karinthy (1887-1938). Autore di romanzi fantastici ed utopistici, la sua *Lezione di canto* fu il modello della *Lezione di Ionesco*. L'arte del paradosso è alla base di *Il detective*: l'assassino convince la vittima a farsi uccidere e poi cerca di convincere il detective che il cadavere giacente sul letto è un grammofono. In *Omnibus* il sogno diventa incubo: un cappello portato via dal vento provocherà una guerra mondiale.

La nuova avanguardia: il circolo di Kassák. Lajos Kassák fu il capofila della nouvelle vague degli anni '20 e '30. Scrittore e pittore, sulle orme di Kandinsky, fondò riviste come *L'azione* o *l'Oggi*. Nel suo circolo, si incontrarono i nuovi talenti, dai fondatori del Bauhaus agli scrittori dadaisti.

Béla Balázs (1884-1949). Autore di pièces che sono un incrocio tra misticismo tedesco e simbolismo francese, fu il librettista di *Il castello del principe Barbablù* e del *Principe di legno*. Primo teorico ungherese del cinema, scrisse un trattato sul film muto, *L'uomo invisibile*.

Tibor Déry (1894-1977). Autore di fortunati romanzi, sulla scena fu un maestro del nonsense e scandagliatore dei sogni. *Il bébé gigante (1926)* aveva tutte le caratteristiche formali del dadaismo: il coro, le marionette, le proiezioni.

Milán Füst (1888-1967). Surrealista in origine, trattò argomenti seri, anzi sacri, con ironia. *Il re Enrico IV* e *Catullo* sono pièces pessimistiche i cui personaggi sono incapaci di decidere se sia meglio cambiare le cose o sopportarle come sono.

APERTURA ALL'EUROPA

Dopo il secondo conflitto mondiale, negli anni della ricostruzione postbellica ('45-49) nei teatri di Budapest si mettevano ancora in scena commedie all'ungherese, ma anche

autori stranieri tra cui Giraudoux, Cocteau, Sartre, o dei classici, Shakespeare, Molière, Goldoni.

Nel 1949 i teatri vennero nazionalizzati e – grazie alle campagne di abbonamenti e ai prezzi d'ingresso accessibili – si attirarono un vasto pubblico. Mentre nel 1947 a Budapest c'erano 7 teatri e in provincia 6, oggi esistono 35 teatri e una trentina di compagnie. La politica culturale ufficiale, però, bandì dal repertorio gli autori d'avanguardia. Si privilegiarono spettacoli «politici» che parlavano della collettivizzazione e della vita degli operai.

Fu un periodo, questo, in cui i drammaturghi preferirono dedicarsi alle traduzioni e gli sceneggiatori all'adattamento dei classici. In questo clima fiorirono drammi a carattere storico che permettevano di parlare del presente in maniera metaforica.

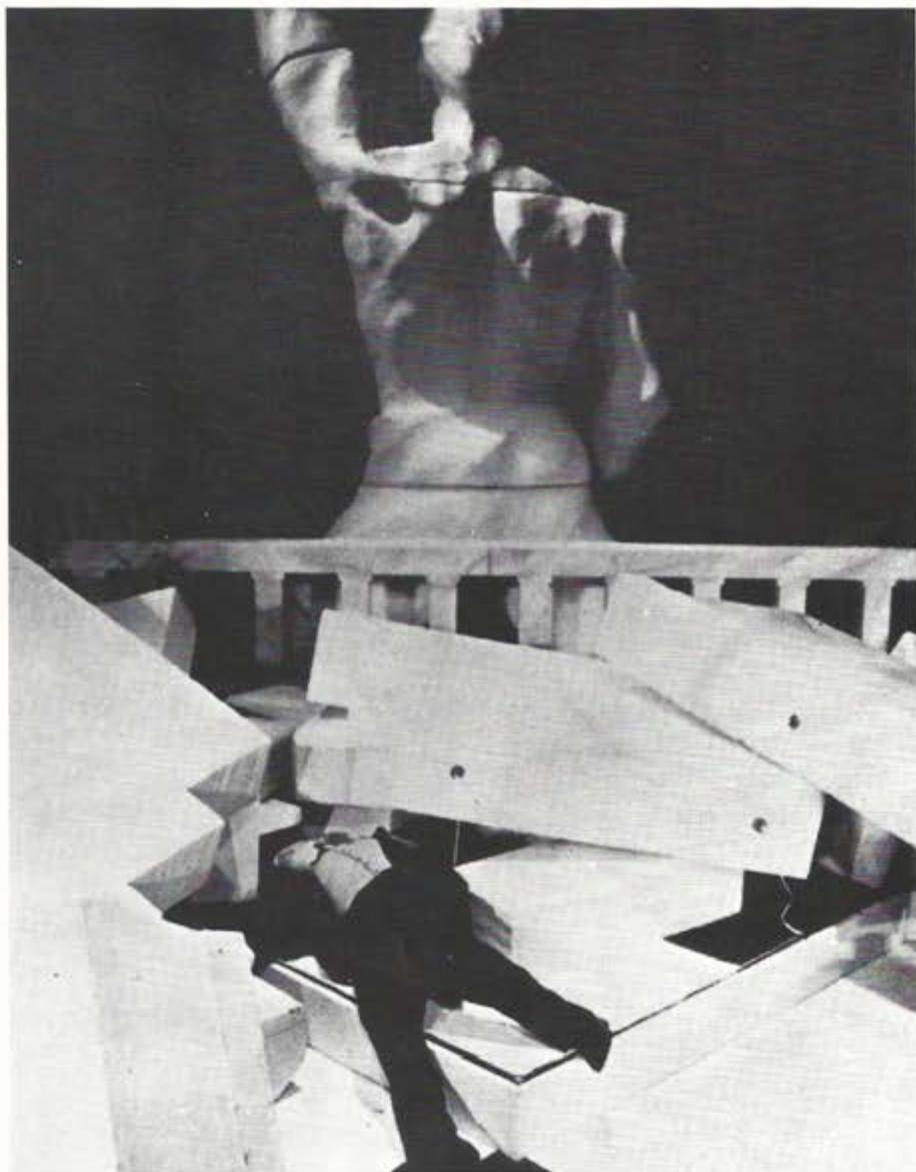
Gyula Illyés (1901-1975). Poeta e prosatore, fu autore di drammi storici tra cui *La luce delle fiaccole* (1953) in cui Kossuth, eroe positivo pronto a morire per il suo ideale, è contrapposto a Görgey, un politico realista. *György Dózsa* (1956) ha invece come argomento la rivolta contadina ungherese del 1514, con allusioni ai fatti del 1956.

László Németh (1901-1975). Romanziere, critico e drammaturgo, ha descritto un mondo dove non esistono più valori e si è fatto assertore di un nuovo ordine morale per porre rimedio ai mali della società. *Alla luce dei lampi* (1936), *Il pantofolaio* (1938), *La pensione Matthias* (1945) evocano intellettuali che tentano di uscire dal loro mondo protetto per cambiarlo. In *Gregorio VII* (1939), *Jan Hus* (1948) e *Széchenyi* (1956) i protagonisti sono votati al fallimento. In *Galileo* (1953) espose il tragico conflitto che oppone gli intellettuali ed il potere.

LA SVOLTA DEL 1956

Gli anni successivi alla grande svolta del 1956 furono segnati da una grave crisi morale. I protagonisti dei drammi dell'epoca erano patrioti che però, a ben vedere, incarnavano la contestazione e la resistenza.

Imre Sarkadi (1921-1961), commesso farmacista e poi tipografo, divenne giornalista e più tardi drammaturgo. Non sopportando le imposizioni politiche fece ritorno in fabbrica. Nel 1961 si suicidò. *Simeone stilita* (1960), un testo realista dagli accenti cechoviani narra la decadenza di un pittore fallito che si rifugia nell'alcool. Il protagonista di *Paradiso perduto* (1961) è un medico che per negligenza uccide uno dei suoi malati.

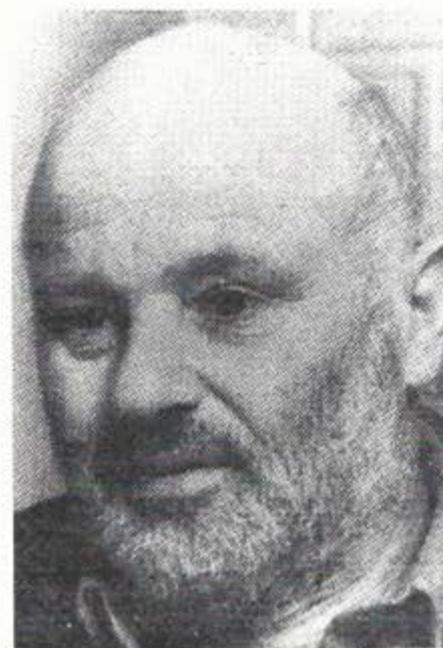


Miklós Hubay (1918), molto noto anche in Italia, è autore di un saggio sull'*Arte drammatica ungherese*, in cui auspica un ritorno alle origini. *Il lanciatore di coltelli* (1957) narra la delusione e la collera di *Simeone stilita*. Nel 1960, insieme al poeta István Vas e al compositore György Ránki scrive *Tre notti d'amore*, il primo musical ungherese, genere divenuto in seguito popolare. Attirato dai temi della civiltà greco-romana, Hubay attinge largamente ad essi facendo però sempre riferimento alla società contempora-

nea. In *Porto il fuoco*, ad esempio, un giovane attore di talento si rapporta di volta in volta a Prometeo e ad un grande attore ungherese che morì tragicamente.

Ferenc Karinthy (1921), figlio del drammaturgo Frigyes Karinthy, ha abbandonato i drammi storici e ha cercato di rinnovare il teatro ungherese partendo dalle forme tradizionali. Leit-motiv delle sue pièces, nella maggior parte atti unici, è «si sopravvive grazie al gioco». *L'acqua*, monologo di un vecchio giocatore di pallanuoto, narra il suo





unico amore, quello per l'acqua, appunto. Negli anni Sessanta gli autori di teatro, che conservavano ancora il ricordo del '56, invece di disinteressarsi della politica preferirono affrontarla con ironia. Loro armi furono l'umorismo, il grottesco e l'assurdo.

István Orkény (1912-1979), protagonista indiscusso degli anni '60 e '70, fu tra i primi ad introdurre il grottesco e l'assurdo. *La famiglia Tót* (1967) è la prima grande pièce ironica del teatro ungherese: la famiglia, che abita in un piccolo villaggio sperduto, riceve la visita del comandante del figlio, partito per il fronte, e fa di tutto per accattivarsi le grazie del militare nevrotico. Nei *Gatti* (1969) descrive con umorismo la relazione di una anziana vedova con uno dei suoi vecchi pretendenti.

István Csúrkó (1934): l'uomo della strada, gli antieroi sono i protagonisti delle sue pièces, che spesso si lasciano trascinare dalla passione per l'alcool, il gioco e le corse. In *Chi sarà la regina del ballo* (1961-63) sono in scena quattro intellettuali che, accaniti giocatori di carte, sprecano il loro talento.

István Eörsi (1931), condannato a dodici anni di prigione, è figura indipendente da gruppi e correnti. *L'interrogatorio* (1965) si svolge nel 1953 in una prigione, *Széchenyi e le ombre* (1973) in un ospedale psichiatrico dove il personaggio storico non ha altra via d'uscita che il suicidio.

GLI ULTIMI VENT' ANNI

Negli anni Settanta e Ottanta il teatro ungherese scopre la drammaturgia dell'Europa occidentale, ma si apre soprattutto all'influenza del teatro polacco. Una nuova generazione di autori infonde vita alle scene magiare. *György Schwajda* (1943), situa le sue storie negli ambienti popolari e mette in scena la banalità del quotidiano. In *L'inno* (1977) una coppia di operai vive in una miseria deprimente ed il marito, alcolizzato, tenta di uscire dal grigiore cantando tutte le sere l'inno nazionale. L'originalità della pièce consiste nella struttura ripetitiva e nell'introduzione di una certa distanza umoristica.

Géza Bereményi (1946), ha tentato di fare la sintesi tra le varie correnti degli anni Settanta. In *Metro cubo* (1976) un giovane militare, in procinto di sposarsi, deve trovarsi un alloggio. Alla fine la giovane coppia si sistema dai genitori della ragazza, pur sapendo di perdere la sua autonomia. *Halmi* è un moderno Amleto, ma ha poco a che vedere con il personaggio scespiriano, poiché diventa indifferente, inerte e passivo.

György Spiró (1946), ha cercato in nove drammi di elaborare un tipo di teatro poetico e filosofico. Ne *L'impostore* (1983) una compagnia di teatro recita il *Tartuffe* di Molière in un villaggio occupato dai nemici. All'interno del teatro si vivono gli stessi conflitti del mondo esterno. *Testa di pollo* (1985) costituisce un ritorno al presente: personaggi solitari dei quartieri popolari di Budapest, incapaci di comunicare, diventano violenti o si ripiegano su se stessi.

Péter Nádas (1942), romanziere in primo luogo, è autore di una trilogia - *La pulizia* (1977), *L'incontro* (1979) e *Il funerale* (1980) - in cui si analizzano, in tre stili differenti, i rapporti sado-masochistici dei personaggi, che sono vittime e carnefici. Come indicano i titoli, ciascuna delle opere è impregnata su un rituale, e l'azione si fissa in un



movimento circolare infinito. *Sándor Weöres* (1913-1989) è stato un autore a parte, un poeta virtuoso del linguaggio e della composizione drammatica. Il suo *Mostro a due teste* (1972) è un testo importante; l'azione si svolge nel 1686, all'epoca della liberazione tedesca di Buda dal dominio turco, e vi si rinnova la tradizione del romanzo picaresco. L'eroe, un predicatore partigiano della riforma, vagabonda per il Paese per salvare la propria pelle. *Octopus* (1961) è una tragicommedia in versi che ricorda i misteri medievali, l'universo di Marlowe, le storie fantastiche di Hoffmann o le visioni di Chagall.

Székel János (1929), ha scritto piecès che si riferiscono alla situazione creatasi in Transilvania. Nel *Governatore di Caligola* e in altri suoi testi, analizza gli atteggiamenti possibili di fronte alla tirannide.

András Sütő (1927), ripropone infine intrighi storici sul modello di Illyés o di Németh, e descrive la lotta dell'individuo contro il potere. *Caino e Abele* e *La domenica delle palme di un sensale di cavalli* si distinguono per la forza poetica del linguaggio. □

A pag. 78, dall'alto in basso: due manifesti ungheresi fine secolo. A pag. 79, dall'alto in basso e da sinistra a destra: «Le Grand prince» di Menyhért Lengyel; Ferenc Molnár; Imre Sarkadi; Miklós Hubay. A pag. 80, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Péter Nadás; Istvá Örkény; István Csurka; Tibor Dery; István Eorsi; László Németh. In questa pagina: «Lilium» di Molnár, regia di József Szendrő, 1963.

TEATROMONDO

PARIGI - Il ministro della Cultura Jack Lang ha consegnato a Vittorio Gassman, durante una cerimonia svoltasi al Palais Royal, le insegne di ufficiale dell'Ordine delle Arti e Lettere.

PARIGI - Peter Brook ha firmato la messa in scena di *L'homme qui...*, riduzione del drammaturgo Jean Claude Carrière del libro di Oliver Sacks *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, edito in Italia da Adelphi. Il lavoro ha debuttato al Teatro Bouffes du Nord.

PARIGI - Rappresenta mirabilmente *L'inverno del nostro scontento*, la stagione del disagio che incombe, ventosa, sulla nuova Europa: è John Gabriel Borkman di Ibsen, che Luc Bondy porta in scena al Théâtre Odéon con due protagonisti d'eccezione, Michel Piccoli e Bulle Ogier.

DORTUMUD - Nel foyer del teatro dell'Opera, lo scrittore Michael Ende, l'autore di *La storia infinita*, ha letto brani del libretto del suo *Rattenfaenger*, una versione del Pifferaio magico che andrà in scena il prossimo settembre.

STOCOLMA - Ingmar Bergman mette in scena *Il tempo e una stanza*, complesso dramma in una stanza di Botho Strauss al Dramaten: ai due protagonisti, Julius e Olaf, un giovane e un vecchio, si aggiunge una folla di personaggi simbolici.

LONDRA - All'Aldwych, Maggie Smith trionfa nel ruolo di *Lady Bracknell*, in *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde, regia di Nicholas Hytner.



PREMIO TEATRO E SCIENZA CITTÀ DI MANERBA DEL GARDA

CON IL PATROCINIO:
DELL'ASSESSORATO ALLA CULTURA
DELLA PROVINCIA DI BRESCIA
E DELLA REGIONE LOMBARDIA

IN COLLABORAZIONE CON:



EDIZIONE 1993/94

GIURIA:
Giulio Giorello
Maria Grazia Gregori
Franco Quadri
Giovanni Raboni
Ugo Ronfani
Sandro Sequi

1. Il «Premio Teatro e Scienza» è destinato a un'opera di autore italiano e straniero inedita e non rappresentata che affronti la scienza ed i suoi problemi in connessione con la realtà e l'immaginario.

2. I copioni, in numero di otto copie dattiloscritte, devono pervenire alla Segreteria del Premio (Comune di Manerba del Garda, Piazza Garibaldi n. 25), entro la data del 31 dicembre 1993.

3. La Giuria del Premio assegnerà un unico premio di L. 12.000.000. La proclamazione del vincitore verrà entro il mese di maggio 1994.

4. Non verranno prese in considerazione opere premiate o segnalate in altri concorsi.

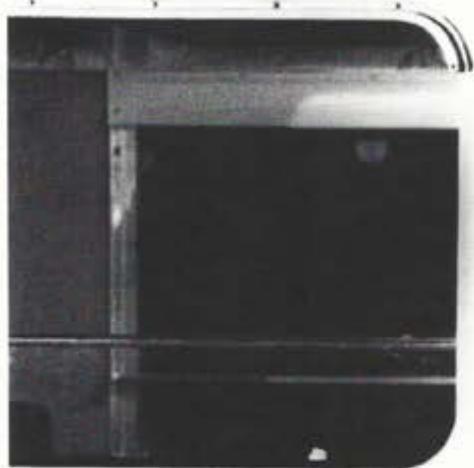
5. I copioni pervenuti alla Segreteria del Premio non verranno restituiti.

SEGRETARIA PREMIO:
Comune di Manerba del Garda (Brescia)
Tel. (0365) 551007 - 551631
Fax (0365) 552054
Alessandro Toselli

LA RECENSIONE IN VERSI: AMERICA DI BARBERIO CORSETTI

SUL TRENO DI KAFKA

GILBERTO FINZI



Tunica rossa e spada
 rugginosa al binario 1, avanza
 una statua della Libertà:
 è America, l'America che sogna (ed è sognata da)
 un giovane Kafka – Rossmann di nome –
 America di segni e meraviglie,
 pazza e miseramente grandiosa,
 «vera» per piccole irripetibili metonimie
 che vero e non vero, effetto e causa,
 treno e viaggio rimescolano.

Anima d'America, sogno sognato
 da un oscuro impiegato di Praga
 a cui sembrerà l'impossibile inizio di una
 vita nuova, l'arrivo nell'avventura – Meglio,
 mille volte meglio la fame, il freddo
 e l'aperto insieme a luridi paltonieri,
 l'ossequio sbattuto in volto
 a ricchi perdimondo e la perfidia
 degli astanti (i camerieri
 dell'Albergo Occidentale saranno
 gli assicuratori ruffiani del tavolo più prossimo?)

La recensione in versi di Gilberto Finzi è dedicata a America, lavoro teatrale di Barberio Corsetti «liberamente ispirato all'omonimo testo di Franz Kafka», presentato nell'estate 1992 al Mittelfest di Cividale del Friuli e poi riproposto a Milano. Il «viaggio teatrale in più tappe sui treni delle Ferrovie Nord Milano» prevedeva in realtà uno spostamento dalla Stazione Cadorna, binario 1, alla Stazione Bovisa, e «tappe» da rincorrere a piedi in vari punti delle stazioni stesse, quindi all'aperto e in un Padiglione della Facoltà di Architettura. Ma la regia di Giorgio Barberio Corsetti ha dato ragione, in fondo, degli spostamenti, i quali hanno attenuato o spezzato la realtà visibile dei luoghi metaforizzando in questo modo sia le situazioni sia i personaggi del romanzo adeguatamente tradotto in linguaggio

Così, per immagini, le lastre della vita rumorosamente/dolorosamente si distaccano dalla facciata cadente, rovinano sul palco dell'abbandonato padiglione, e la storia prosegue nei terreni incolti fra due sconosciute stazioni ferroviarie di una Milano finita o appena iniziata. – Nel buio e nell'acqua da un falò metafisico rischiarati il gioco si completa là dove sguazza il pensiero, il gesto sguaiato e la parola formale dei giovani attori nel grande teatro-speranza di Oklahoma. Sono con loro le nostre separate stanze che si aprono e si chiudono falsamente su istanti finiti e su quanto non conta più.

Fabula docet? In un balletto e in un canto fondo, in uno sconnesso dialogo di semiurla, di quasi-uomini e fantadonne si prepara uno strano, futuro giudizio che nessuno saprà mai anticipare. Così corre l'uomo alla sua America (la vita). □

scenico. Può darsi che non sempre fossero percepibili tutte le sottili motivazioni delle scelte registiche; tuttavia lo spettacolo ha colpito sufficientemente, dando non solo un'idea concreta del lavoro kafkiano, ma soprattutto una sostanziale impressione di seria ricerca e di resa formale. Oltre al regista-attore Barberio Corsetti, gli altri cinque recitanti e talvolta danzanti erano Benedetti, Costanzo, Lanza, Rustioni e Santoro: buoni, tenuto conto che la recitazione era spesso gridata e che il movimento di scena risultava sovraccitato e perfino atletico. □

Nella foto: «America» di Franz Kafka nella messinscena di Giorgio Barberio Corsetti a Milano.

NEL VENTICINQUESIMO DELLA MORTE DEL PREMIO NOBEL

SALVATORE QUASIMODO

UN POETA A TEATRO

Più che guardare ascoltava, non afferrava l'insieme dell'evento né gli interessava afferrarlo - Per lui la parola era l'essere, un luogo-non-luogo di intensa curiosità, una rete gettata su abissi sconosciuti - Moriva ogni volta, come recita una sua lirica: di perfezione e di auto-incomprensione.

CURZIA FERRARI

Nella sua bella introduzione al volume *Quasimodo. Il poeta a teatro* (Ed. Spirali, 1984), Roberto De Monticelli ha scritto una grande verità, e cioè che «davanti allo spettacolo Quasimodo non tanto era un occhio attento alle immagini quanto un orecchio sensibilissimo allo stacco, al peso e al suono delle parole». Più volte siamo stati a teatro insieme, e sempre ho constatato che, più che guardare, egli ascoltava. No, non era un uomo di teatro nel senso totale della frase: non afferrava l'insieme dell'evento e non gli interessava afferrarlo. Gli attori? Ma se l'attore per antonomasia era lui! Anche se la questione non è così facilmente liquidabile e non promuove l'idea dell'indifferenza del poeta verso i personaggi della scena. Aveva anzi un modo sottilmente acuminato di valutarli, pur filtrandoli appena appena tra la griglia delle ciglia; e insomma era la parola – che l'attore mediava – a catturarli in appartata sebbene non isolata analisi.

Non a caso è stato un grande traduttore di opere teatrali. E sono le sue traduzioni a dirci quanto il teatro fosse importante per lui, meglio e con maggior convinzione di quanto possano le recensioni raccolte nel libro di cui sopra e apparse fra il 1948 e il '58 nei settimanali *Omnibus* e *Tempo*.

Il poeta a teatro è quello che nel chiuso del suo studio cercava nella lingua la convergenza di tutte le scienze, in quanto è nella lingua che si indagano gli aspetti antropologici e della funzione simbolica, al di là delle mode e delle distrazioni del visibile.

Che importa uno Shakespeare scenicamente ineccepibile, interpretato da attori famosi, quando l'intento di trascrizione cade nella genericità se non addirittura nel ridicolo? Ricordava a suo tempo Guglielmo Petroni il tremendo approccio con la prima scena del III atto di *Romeo e Giulietta* nella traduzione di un rimodellatore d'occasione:

«Ten prego, rientram, Marcuccio mio. – Ardente è il giorno, i Cappelletti in volta. – Se diamo in loro, affé, che non potremo – Schivar litigi; in questi di sì caldi, – Il sangue matto bolle». E citava, di contro, lo stesso passo tradotto da Quasimodo: «Ti prego, ca-

ro Mercuzio, con questo caldo è meglio andare a casa; poi i Capuleti sono fuori e se dovessimo incontrarli, non potremmo evitare una lite; in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle».

La grande battaglia è dunque combattuta da sempre sulla pagina. La cultura è quella espressa da un'umanità non improbabile e non eccessivamente manipolata. Perciò, per lui, la parola era l'uomo, era l'essere, era un luogo-non-luogo di intensa curiosità, la rete lanciata su abissi sconosciuti e per la quale fin da giovanissimo si era «scarnato». La mia critica di teatro «è sempre stata una critica del testo, cioè della validità letteraria – ha scritto – al di là di ogni concezione teatralmente meccanica affidata all'attore e al regista».

Questo testimonia anche un suo naturale diletto a soffrire, più che a divertirsi, un «ostinato rigore», secondo il motto leonardesco, per cui l'orecchio diveniva una grotta dagli echi molteplici. Anche chi lo conosce superficialmente ricorderà «il dono tremendo di parole» di una sua celebre poesia, e dunque il carico di responsabilità che avvertiva nei confronti del verbo.

Ah, il suo considerare «delinquenziali» i libri che ci hanno fatto perdere tempo! I libri contraffatti, pieni magari di un seducente luccichio ma inutili. Per lui occorreva essere a un tempo attori e spettatori dentro la poesia, e così dentro al teatro che cominciava nella precisione di una frase, in un silenzio, in un vocabolo: e per quella frase, per quel silenzio, per quel vocabolo ci faceva sentire di colpo Re Lear o Macbeth, Desdemona o Giulietta o Rosaura.

Si direbbe che qualcosa di misterioso accade di volta in volta fra lui e i personaggi del mondo teatrale, come se da loro si aspettasse più che altro una recita dell'anima per la sua anima, un accrescimento, o almeno una coincidenza.

Certo è molto difficile forzare il mondo interiore di un poeta. Non impossibile però. La vita di Quasimodo, esteriormente, si è espressa quasi sempre nel «casuale»: ma fuori dallo spazio e dal tempo reali essa era legata a una geometria precisa, alla coscienza

za del ruolo che uomini e oggetti giocavano nel turbinoso svolgersi degli anni e al loro valore. Per questo – nel venticinquesimo della morte – non sarà vano ricordare la funzione che egli assegnava alla forza creatrice della poesia: al di fuori di ogni proposta romantica o fluttuante, stabilire un colloquio con l'umanità rinnovandone l'intima sostanza, inserire ogni occasione offerta dal quotidiano in un discorso che superasse la nebulosa segnaletica contemporanea per affondare le radici nell'assoluto. Un ideale, questo, cui ha dato ampio risalto anche la motivazione del Premio Nobel conferito al nostro poeta nel 1959.

Sconosciuto a lui stesso era invece il suo stesso cuore, estraneo e curioso meccanismo sul quale si ripiegava – talora ironico, talora spaurito – come sul margine di una terra in cui non sarebbe mai riuscito ad addentrarsi.

Molti lo credevano trincerato nel vecchio Olimpo poetico dove si aggirano fantasmi con serti di alloro e pantofole mortuarie (una corona d'alloro ce l'aveva per davvero, gliela avevano data in Russia nel '58 mi pare; ci scherzava sopra con quell'aria beffarda che era la maschera del suo deserto ferito dalla folgore della parola). In effetti era imprigionato alla terribile ruota del solutore di enigmi. «E più mi giova dove più mi nuoce», avrebbe potuto ripetere con Michelangelo. Enigmi dettati da un demone irriducibile e padrone della sua «debolezza», tale è infatti la sua adesione alla Chimera del sentimento in contrasto alla *ratio* del verbo.

Non conosce profondamente Quasimodo chi ignora o trascura uno di questi due aspetti. Il poeta, il traduttore, il saggista, il critico si annodano intorno a questo doppio e unico ceppo nell'aura di una diffusa disperazione, di un'amara vanità. È vero che moriva sempre, come recita una sua lirica: di perfezione e di auto-incomprensione. Ma «chi non muore prima di morire, è rovinato quando muore». La sublime frase di Jacob Boehme gli si atteggiava in pieno, bisognerebbe tenerne conto sempre quando si parla di lui. □

INTELLIGENZA E POESIA NELLA REGIA DI RONCONI

AFFABULAZIONE DI PASOLINI O LA TRAGEDIA DEL TEMPO

Ottime le prove di Umberto Orsini, Marisa Fabbri e Paola Quattrini.

UGO RONFANI



AFFABULAZIONE (1969), di Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Regia (epico-metafisica) di Luca Ronconi. Scene (fitto découpage dello spazio) di Carmelo Giammello. Musiche (da Haydn e Bach) di Paolo Terni. Con Umberto Orsini (ottimo), Marisa Fabbri (pizia lunare), Carlo Montagna (Sofocle buñueliano), Paola Quattrini (muliebre estraneità), Alberto Mussap e Martina Guideri (esordienti). Prod. Stabile Torino - Teatro Roma, nel quadro di un Progetto Pasolini comprendente *Pilade* e *Calderon*.

Affabulazione, o la rabbia del vecchio mondo. Ma, anche, la tragedia del tempo. Mentre assistevo al trionfo di Ronconi, Orsini e compagni a spettacolo finito, non potevo non riandare a un lontano incontro con Pasolini, in un caffè dell'Alma a Parigi, nel corso del quale lo scrittore friulano mi aveva raccontato la sua scoperta del teatro (1966: sei tragedie abbozzate di getto in ospedale, dov'era stato ricoverato per un'ulcera) e di *Affabulazione* aveva poi dato, appunto, quel significato: di una tragica impossibilità, per il mondo vecchio, di fer-

mare il futuro inesorabile, se non innocente, del mondo giovane. Di qui il mito rovesciato di Edipo, del padre che uccide il figlio per non esserne ucciso. E al suo interno i temi «borghesi» della dissociazione padre-figlio nella storia e nella società, della crisi di identità, propriamente sessuale, che spinge al crimine il padre (nello stesso milieu industriale di *Teorema*) dopo il capovolgimento dei ruoli: «io padre, tuo figlio; tu, figlio, mio padre che spargi il giovane seme del futuro». Il merito dell'allestimento di Ronconi, la sua intelligenza critica, consiste proprio, mi pare, nell'aver fatto del tempo, con la sua circolarità di corsi e ricorsi, la «dramatis persona» che spinge, furiosamente, il padre contro il figlio. Tutto, nella sua regia, «solidifica» il tempo: il coro antico ch'è l'Ombra di Sofocle, la ritualità pagana dello scontro sessuale (cioè esistenziale) fra il padre e il figlio, il primitivismo dei comportamenti che affondano però nella psicanalisi, le doppie scansioni delle musiche sacre e delle scene modern-style cambiate a vista a rompere la linearità dei tempi teatrali, le immagini che rinviano all'iperrealismo americano di Pop-

per e Segal e i tagli forti delle luci, non firmate ma determinanti.

Mi è persa intelligente, anche, la dilatazione, negli schemi razionali del gioco drammaturgico, dei momenti poetici, frequenti e bellissimi, del testo: l'incubo del potere perduto che assale il genitore durante la siesta domenicale, la sua preghiera per la paternità smarrita, la parabola dell'enigma dei figli discussa con l'Ombra di Sofocle («vuoi risolvere l'enigma di tuo figlio ma tuo figlio non è un enigma, è un mistero»), le disincarnate profezie della maga che legge la sua palla di vetro ruotando su una piattaforma, infine l'apparizione del figlio, al genitore che l'ha ucciso (mandandolo a morire in una guerra?) su nel cielo, sopra un'altalena.

Queste pregnanti esplicitazioni delle visioni poetiche del testo ottengono il massimo dalla «cosa teatrale» di Pasolini. E ne fanno dimenticare certe cadute, là dove meno riesce l'incontro tra forma tragica e convenzione borghese. Perché non sono affatto sicuro che in *Affabulazione* il pensiero che rovescia il mito di Edipo sia alla pari con la violenza poetica che, fortunatamente, lo innalza, e con gli affondi psicanalitici che determina, nel personaggio ma anche nell'autore. Del valore di questo testo bisognerà un giorno discorrere: quando la mitizzazione in corso di P.P.P. non trasformerà più in denigrazione la riserva critica. E bisognerà anche soppesare la mancanza, in questa singolare tragedia, di una forza antagonista: rilevata la quale Ronconi ha tranquillamente affidato le parti del figlio e della ragazza a due esordienti, non antagonisti anche per inesperienza professionale, Alberto Mussap e Martina Guideri.

Fatto sta che Ronconi ha proprio spremuto dal testo tutto il possibile grazie anche a un Orsini davvero esemplare per graduata intensità, violento nell'aggressione difensiva verso il figlio e rabbioso, ancora, nella lotta col suo fantasma dopo il crimine rituale, che ne ha fatto un re Lear straccione sui binari morti di una stazione. Marisa Fabbri è una pizia che ben rende l'insopportabile leggerezza del futuro atomico; la Quattrini è con misura la madre esclusa e il Montagna un Sofocle perduto nell'oscuro presente. □

Nella foto, da sinistra a destra: Marisa Fabbri e Umberto Orsini in «Affabulazione».

Un travet milanese nel clima di Tangentopoli

ARIVIVIS, di Carlo Maria Pensa. Regia (fra teatro e cabaret) di Massimo Scaglione. Scene e costumi (snella funzionalità) del Gruppo 5. Con Enrico Beruschi (comicità zavattiniana) e con Anna Canzi, Giorgia Seren Gay, Hermiana Mandelli, Roberto Marelli, Gaetano Aronica, Andrea Montuschi, Gianfranco Cifali (caratterizzazioni all'insegna della milanesità). Teatro delle Erbe, Milano.

Prendi il testo di un drammaturgo di lungo corso come Carlo Maria Pensa, che la milanesità l'ha nel sangue (*Il gergo, El Tecoppa, I povercrisi*, oltre a commedie in lingua italiana premiate al Riccione e al Vallecors); prendi un comico come Enrico Beruschi, che ha le stesse radici e che, dopo le mattate televisive di *Drive In* e le scorriere corsare nel cabaret ha voglia di impegnarsi in teatro come «comico garbato»: metti le risorse dell'uno e dell'altro in uno shaker, agita con l'aiuto di un regista di mestiere come Massimo Scaglione ed ecco il risultato: *Arivivis*, storia di un Monsù Travet sbattuto dalle vicende della vita sulla sponda lombarda del Ticino ed approdato nella Milano di Tangentopoli, anzi in quell'albergo a cinque stelle ch'è diventato San Vittore, con vista muro terzo raggio e clienti eccellenti provvisti di cellulare (intendi telefono portatile), magari insigniti del titolo di cumenda.

L'eroe della storia si chiama Napoleone Biotti (pietosa contrazione di Cùbiot); è un avventizio maltrattato da una moglie e da una figlia arpie, usato dal capufficio e dai colleghi per coprire un ammanco di cassa e compatito, più che amato, da un collega dal cuore tenero. Per l'ammanco - di cui non è responsabile - Napoleone viene emarginato in famiglia e in ufficio, ma il pubblico disprezzo dura poco. Nella Milano in cui vive la malversazione è più di un'arte, è una virtù: sospettato di ladreria, Napoleone diventa finalmente «qualcuno», perché mala tempora curant e chi è ladro è degno di rispetto. Avrà invece la sua Waterloo, povero Napoleone, quando sottrarrà dalla cassa aziendale duecentomila misere lire per aiutare la fuga dell'impiegatino che gli ha rubato il cuore: e neppure soffrirà più di tanto perché considera il soggiorno a San Vittore assai più gradevole della prigione fra le mura domestiche.

Napoleone Biotti - l'avete capito - è fratello di Totò il Buono di Zavattini, e la satira di costume di Pensa, che ha l'andatura allegra dell'umorismo meneghino e la cornice musicale della *Forza del destino* di Verdi, viene incrementata dalle invenzioni a soggetto e dalle controcene di Beruschi,



tanto sobrio quanto bravo. Intorno a lui la spumeggiante Canzi, che è la moglie; la Seren Gay, inquieta figlia di Napoleone; la giornalista televisiva Hermiana Mandelli al suo debutto teatrale nella parte dell'impiegatino comprensiva; Gaetano Aronica, che tratteggia bene un Sicilian Gigolo carrierista; il veterano Roberto Marelli, che è un capufficio autoritario. *Ugo Ronfani*

Rimane in superficie la follia di D'Ambrosi

IL PRINCIPE DELLA FOLLIA (1993), di Dario D'Ambrosi. Regia (cupa) di Dario D'Ambrosi. Scene e costumi (decadenti) di Carmela Spiteri. Con Dario D'Ambrosi, Cristina Colombo, Remo Remotti ed Emilio De Marchi (eccessivi). Prod. Associazione Teatro Patologico.

Cresciuto artisticamente al Café La Mama di New York, Dario D'Ambrosi anche nel suo ultimo spettacolo affronta la follia come materiale teatrale e il teatro come sonda d'indagine nel territorio della follia.

Vengono alla mente precedenti illustri: Testori, Artaud, *Fraeks* di Ted Browning. Ma il testo de *Il principe della follia* è ben lontano dall'osceno,

EXIT - PER CONCETTA BARRA

Una Colombina napoletana alla ricerca del suo Pulcinella

LUCIANA LIBERO

Concetta Barra era una esordiente di cinquant'anni quando esordì nella Nuova compagnia di canto popolare diretta da Roberto De Simone. Il maestro l'aveva scoperta per caso, sentendola cantare in cucina e l'aveva subito presa in compagnia per quella voce aspra e roca, di larga gittata, ricca già di robuste inflessioni popolari. Ma Concetta non era nuova al mestiere di artista. Durante la guerra aveva fatto parte, insieme alle sorelle Nella e Maria, di un trio specializzato in canzoni per il fronte, che si chiamava, auguralmente, Trio Vittoria. Poi conobbe il fantasista Giulio Barra, si sposò e abbandonò l'attività artistica per dedicarsi unicamente alla famiglia. De Simone la volle nella *Gatta Cenerentola* nella parte della «capera» e ancora, Eduardo, in sostituzione di Pupella Maggio nella riproposta degli atti unici. Ma furono il figlio Peppe e il regista Lamberto Lambertini a lanciarla definitivamente sulla scena come cantante, attrice, comica e fantasista, per un sodalizio che è durato dieci anni; che si è concluso soltanto con la morte, in scena ovviamente, come gran parte degli artisti napoletani, durante le prove di *Flic e Floe*. Nell'82 nasceva così lo spettacolo *Peppe e Barra* che già dal titolo indicava provocatoriamente l'avviarsi di una premiata ditta e di una famiglia d'arte, ma anche più sottili scissioni e sdoppiamenti tra madre e figlio; affermazioni di identità definite come quella di Peppe e di ruoli più ampi e onnicomprensivi come quel generico «Barra» che li conteneva entrambi. *Peppe e Barra* fu un grande successo. Si cantava, si facevano scenette, duetti, numeri d'avanspettacolo ripescati e rivisitati. Con l'orchestra spesso in buca, con siparietti dipinti che citavano antichi scenari, da commedia dell'arte e da opera buffa; con costumi di barocca eleganza partenopea, *Peppe e Barra* fu l'avvio di una felice proposta drammaturgico-musicale che recuperava il ricco repertorio popolare della tradizione teatrale napoletana con un'operazione di intelligente ribaltamento, nel segno dell'ironia e dell'iperbole; nella negazione di macchietismo e patetismo consolatori. Pur attraversando entrambi i generi di comico e tragico, capisaldi del teatro napoletano, Peppe e Concetta vi saltellavano sopra con le armi dell'ironia, del rovesciamento e dell'arguzia; con l'assurdo di un'improbabile coppia sbilanciata negli anni, fatta di madre e figlio. Un gioco di specchi, di scambi di ruoli, di travestimenti, di trasfigurazioni allegoriche. Al di là del sottotesto costruito da Lambertini, era proprio tale gioco di rimandi costruito tra madre e figlio, l'oggetto scenico e deliziosamente osceno, intorno a cui ruotava l'intera messa in scena. Non è un caso infatti che il regista Sepe chiamò entrambi come interpreti della *Salomé* di Oscar Wilde.

C'erano quindi i lazzi seicenteschi, i duetti da opera buffa, le carrellate nel repertorio canoro con audaci ripescaggi e un continuo citarsi addosso che ha attraversato, come una robusta trama teatrale, i quindici spettacoli che hanno fatto seguito a *Peppe e Barra*. Da *Senza mani e senza piedi*, a *Sempre sì*, a *Signori, io sono il comico*, alla *Festa del Principe alla Cantata dei pastori* dove, con un ulteriore equilibrio Concetta interpretava la parte, per definizione maschile, di Sarchiapone. Ma in tutti i lavori, citati solo in parte, restano indimenticabili gli assoli di Concetta, le cantate procidiane, il famoso esilarante numero dei «minocchi», le parti da «vecchia 'ncazzosa», i tripudi floreali di cappellini e costumi con cui compariva su arcadiche altane; il pezzo di Bovio, *Il silenzio di Pulcinella* con cui duettava, insieme a Peppe, nella *Festa del Principe*: Pulcinella ormai defunto, in un paradiso di stucchi e marine, di terrazze posillipiane, di romantiche vedute del golfo, incontra la sua Colombina che vorrebbe a tutti i costi seguirlo. Forse Concetta va ricordata così: una robusta esponente di una grande famiglia d'arte, un'interprete eccezionale e insostituibile e una romantica Colombina, alla perenne ricerca del suo Pulcinella, sospesa tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. □

cesellato linguaggio di Testori, presentandosi come un canovaccio un po' sfilacciato. E la follia non si fa metafora d'altro, come in Artaud, esaurendosi nel caso umano e poco verosimile di un handicappato. E, a differenza della scandalosa provocazione del film di Browning che esibisce crudamente la menomazione vera, D'Ambrosi finge la follia e la deformazione, ottenendo al massimo di riprodurre l'aspetto più superficiale dell'handicap.

Il telaio dello spettacolo è esile e sovrabbondante allo stesso tempo: un grottesco battitore d'asta mette in vendita quelli che presto si riveleranno i membri della sua disgraziatissima famiglia: i genitori - una ballerina sciancata e un giocoliere orbo - e il fratello, un travestito in piena crisi di identità e frustrazioni topiche. Ma, usando solo i livelli estremi della violenza, lo spettacolo sembra voler scandalizzare e turbare, mentre riesce solo a ricalcare un certo cliché di avanguardia. Non scaturisce teatralità, ma un affastellarsi un po' confuso di segni tutti cupi, raramente attraversati da barlumi di humour nero e indirizzati verso la catastrofe liberatoria dell'ovvio finale: una morte violenta per il «diverso» - vittima e carnefice - inflitta dalla genitrice, che, con pietà ed esasperazione, pone fine alla vita del figlio. *Laura Sicignano*



La Napoli che inventò la mossa in *Café chantant* di Taro Russo

CAFÉ CHANTANT, di Eduardo Scarpetta (1853-1925). Elaborazione, regia e interpretazione (poesia e intelligente ironia) di Taro Russo. Scene (suggestive) di De Lorenzo-Lori. Costumi (ingegnosi e dissacranti) di I. Dominorosa. Musiche (ottimamente rielaborate dal vivo) di Pasquale Scialò. Coreografie (partenopee) di Graziella Di Rauso. Con Dalia Frediani (ottima) e (tutti da elogiare nelle varie caratterizzazioni insieme al balletto Can Can e agli orchestrali), Caterina Scalaprice, Mimmo Brescia, Dodo Gagliarde, Ernesto Lama, Massimo Sorrentino, Renato Di Rienzo, Tino Cervi, Enzo Romano, Antonella Lori, Letizia Netti, Ernesto Mahieux, Donatella De Felice e Daniela Cataldi. Prod. Teatro Bellini, Napoli.

Dopo l'applauditissima *Tempesta*, qui proprio al Teatro Nazionale di Milano, ecco tornare Taro Russo con uno spettacolo legato alle radici della sua Napoli, come già era stato per *Grand Hotel Excelsior* da Viviani, *Il candelajo* di Giordano Bruno e, nuovo per Milano, *O munaciello* di Petito.

La farsa di Scarpetta con il suo pasticcio di umanità che si racconta (due atti più un terzo a soggetto), non poteva non tentare Taro Russo, da anni impegnato nel recupero filtrato dalla sua personale sensibilità del teatro napoletano. La moda del «café chantant», emanazione della Belle Époque, cerniera fra il vecchio teatro ottocentesco e l'avvento della Grande guerra si dipana da un'esile storia di guitti-morti di fame e strenuamente legati al teatro popolare, nella fredda miseria di un palcoscenico vuoto, qua e là tappezzato dalle affiche dei *Due Sergenti* e dell'*Otello*: ingaggiati, per fame, dal sindaco di Pozzuoli (che spasima per le ballerine) e dalla di lui sorella (un donnone voglioso) si ritroveranno insieme alle rispettive mogli e a un campionario colorato ed eclettico a Pozzuoli appunto (ma il viaggio avviene all'interno del teatro che costituisce via via il palcoscenico per il gran finale). Allora, quelle pareti di carta crollano, investite dalla cruda luce dell'avvento della Guerra (perché Russo spazia con le sue citazioni e costruisce un arco di tempo che vede l'avvento del cinema, ma ne sottolinea anche il crollo delle mode effimere in quel continuo divenire che macina Donnarumma e Sciosciammocca, Sik Sik e la maschera tragica di Eduardo). È il Teatro che celebra se stesso in un continuo girotondo di trovate e citazioni dall'espressionismo al teatro del grottesco dall'operetta al teatro classico (Russo rifà anche una felice parodia del nostro Gassman), alle citazioni del cinema muto alle macchiette di storia di malavita napoletana alla Matriani.

Vicino a lui Dalia Frediani costruisce una sciantosa pienotta e sentimentale, vivace e appassionata che strega i puteolani con la famosa mossa. Ma bisogna almeno ricordare la finissima grazia di Letizia Netti, la divertente Antonella Lori, Renato Di Rienzo (il fine dicatore), Enzo Romano (il sindaco di Pozzuoli), Mimmo Brescia (la spalla di Sciosciammocca) e la maschera del capo del balletto di Can Can. *Fabio Battistini*

Zavattini formato cabaret con i suoi poveri matti

I POVERI SONO MATTI, di Cesare Zavattini. Regia, adattamento e canzoni di Bob Marchese. Musiche originali (suggestive) di Bruno Coli, consulenza musicale di Fiorenza Brogi. Scene e costumi (ironici e allusivi) di Elisabetta Bertini. Progetto luci di Maurizio Pasquinelli. Con (simpatici) Andrea Buscemi e Silvia De Luca.

Colori, luci, battute, paradossi. Una girandola di sketch velocissimi. Tanti flash sull'emarginazione indifesa, con gli straccioni al centro della vita e della rappresentazione come in un'arena disertata dalla Storia. Arredi scenici ridotti al minimo e costumi da circo fanno di questo breve spettacolo dai toni zavattinianamente brechtiani, uno sferzante e ironico quadretto contro la borghesia dei benpensanti che «rubano ai poveri quel che non hanno, tanto al potere quelli non vanno». Un cabaret dalle tinte vivaci, insomma, a cui la re-

gia di Bob Marchese imprime il marchio inconfondibile di certi andamenti epici e musicali tipici dell'esperienza del Gruppo della Rocca.

La miscellanea del testo consente passaggi rapidi e ritmi sostenuti, che, alla fine, dipingono l'affresco amaro delle vite inutili, sempre punteggiato da quel sorriso clownesco un po' malinconico, che fa sentire forte il controcanto di Marchese, sia nell'impianto narrativo, sia nella realizzazione scenica.

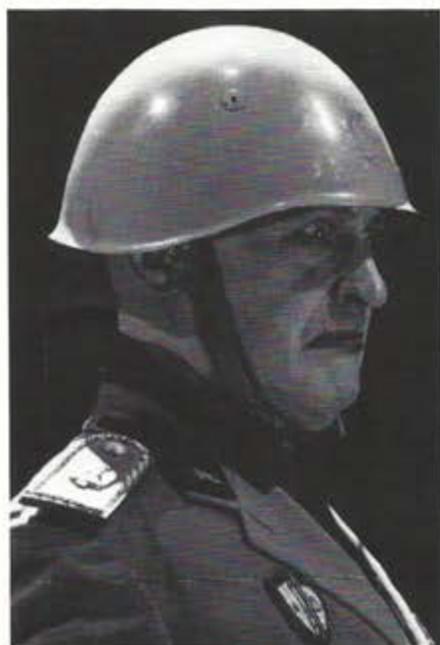
Protestare per cambiare o per ridere? Di certo per fare musica. E la lettura di Marchese è una grande canzone popolare che prende fiato dal dolore della gente e corre sul filo di emozioni corali forse un po' dimenticate. Qua e là, la rivendicazione sociale si increspa di nostalgia, rallenta appena la sua corsa e si commuove un momento sui resti della speranza un po' vecchia, ma cara, di un Mondo Giusto che pare destinato al mondo dei sogni.

I due giovani attori seguono il regista con energia duttile e indiscutibile simpatia, mentre le situazioni del neorealismo zavattiniano diventano spettacolo irresistibilmente comico e l'epopea dei vinti si trasforma in un pensoso varietà: provocatorio e scanzonato. È il teatro di strada che sposa il palcoscenico e regala alla platea un mix curioso di sberleffo guittesco e parodia filosofica. Un'occasione per riscoprire il pensiero e la poesia di Cesare Zavattini. *Valeria Carraroli*

L'ascesa e la caduta di Ben l'«Arcitaliano»

MUSSOLINI, di Mario Prosperi. Regia (affascinante, di scuola kantorianiana) di Gian Marco Montesano. Costumi di Helga H. Williams. Con Mario Prosperi (buona adesione psico-fisica), Carla Cassola, Danilo Di Gianvittorio, Milo Vallone e Alfonso Madia. Voce off di Renzo Giovampietro. Prod. Teatro Politecnico, Roma.

Complice Prosperi, sosia di Benito, Gian Marco Montesano, autore-regista dell'prezzatissimo *Kazak*, memorabile esempio di teatro politico contemporaneo, firma la rappresentazione della «tragedia di un uomo ridicolo»: Mussolini. L'autore-attore Mario Prosperi mette a nudo se stesso nel ripercorrere ascesa e caduta di un Arcitaliano, nel quale ritroviamo vizi e virtù del genius loci.



Se la nostra cultura teatrale non fosse tanto distratta, di questa lettura del fascismo discuterebbe molto, invece di sprecar filologia sulle solite rivisitazioni del circo del Pubblico Dominio. Il copione alterna ironia e psicodramma; «bravò» Prospero, che non ridicolizza mai il suo Benito. Fa, piuttosto, effetto che il giovane pubblico rida come a un gag quando Claretta (Carla Cassola) chiama Ben il suo amore: verità storica e, probabilmente, anche vero sentimento... Con testone alla Brando di *Apocalypse now*, Prospero porta Ben fino a un'onirica crocefissione, in cui trasfonde la sua «passione teatrale», sviluppata anche nell'incontro con la figlia Edda (sempre Cassola), dove Lear (il re) si coniuga a Lehar (l'opere-tta). Un quesito: il tricolore appare senza lo scudo sabauda; segno d'assoluzione del ruolo della Casa Reale nella vicenda, semplice dimenticanza o, ancora, segnalazione d'ambigua continuità con socialismi e degenerazioni attuali? *Kyara van El-linkhuizen*

Una asettica comparsa delle farse di regime

DONNE. GUERRA. COMMEDIA, di Thomas Brasch. Versione italiana (efficace per la scena) di Stefano Casi e Iris Faigl. Regia (originale e minuziosa) di Andrea Adriatico. Ambienti (essenziali) di Andrea Antolini. Con (intensità e ritmo) Patrizia Bernardi, Rocco Bernasconi, Franco Fantini, Fabio Michellini e Antonella Scardovi. Prod. «: riflessi».

Uno spettacolo di forte sapore contemporaneo che dà corpo e respiro alle metafore tragiche, ai racconti straniati, al linguaggio «dell'assurdo» di Brasch: esponente eclettico di una dissidenza culturale scomoda in tutti i tempi *Donne. Guerra. Commedia* nasce al di là del Muro di Berlino, nell'ex Ddr, ma resta di grande attualità anche dopo il crollo ideale e materiale dei «muri» storici. È una lacerante dichiarazione di impotenza di fronte a un mondo che costringe l'uomo a indossare panni asettici, privi di memoria, per essere comparsa intercambiabile delle grandi farse di regime. La scrittura di Brasch rende assai bene questa filosofia negativa capace di confondere e cancellare esistenze, vita, storia. Il testo è una sorta di griglia caleidoscopica che genera sequenze sceniche (e verbali) destinate a trasformarsi, personaggi costretti a interpretare altri personaggi per dare un volto al vuoto, al continuo scivolamento di senso. Fra le righe serpeggia un'ironia tragica che trova terreno ideale nell'allestimento fantquotidiano della «: riflessi». La regia e il gioco d'attore creano infatti un universo artificiale, iperrealistico, in bilico fra simulacri ludico-coloristici della Pop Art e «magia» straniante degli spot pubblicitari. *Franca Silvestri*

Se un pragmatico camionista ama una commessa sognatrice

LUNGO I SENTIERI DEL SOGNO, di William Mastrosimone. Regia (ritmi serrati) di Bruno Montefusco. Scenografia (funzionale) di Maria Alessandra Giuri. Con (entrambi assai ben in parte) Laura Lattuada e Massimo Bonetti.

Un lungo dialogo questo *Lungo i sentieri del sogno* di William Mastrosimone, novità assoluta per l'Italia, che vede in un soffocante sottotetto isolato dal resto del mondo il difficile incontro di una strana commessa di nevrotici inalberamenti e di un disinvolto camionista, abituato a cogliere, nella sua vita faticosa, la concretezza del momento presente. E infatti egli stenta a comprendere la sensibilità della ragazza, la cui fragilità nervosa, così vicina a certi personaggi di Woody Allen, svela segni di decisa anormalità, annidata nella smarrita notte del suo cuore col ricordo di una violenza gratuita e brutale. Così che essa feticisticamente affida ai maglioni, rimasti a ricordare altrettanti incontri impossibili, il suo bisogno di

DECADENZE CON LA REGIA DI DE CAPITANI



Berkoff: brindisi con champagne in una discarica d'immondizia

CLAUDIA CANNELLA

DECADENZE, di Steven Berkoff. Traduzione (esemplare ricostruzione semantico-ritmica) di Carlotta Clerici e Giuseppe Manfredi. Regia (rigore doc) di Elio De Capitani. Scene (nitore monocromatico) di Carlo Sala. Luci (espressionistiche) di Nando Frigerio. Suono (dissacranti rivisitazioni di classici) di Renato Rinaldi. Con (ironia e dutilità) Ida Marinelli e Ferdinando Bruni. Prod. Teatridithalia, Milano.

Affrontare Berkoff è come rotolarsi in una discarica di rifiuti di varia origine bevendo champagne, ma è anche come farsi il solletico con lamette da barba: ci si taglia ridendo. La lingua non lascia scampo: si snoda con non-chalance tra turpiloquio, neologismi, cockney e raffinatezze decadenti da college oxfordiano. La gabbia metrica e le rime, poi, mirabilmente ricostruite nella traduzione di Giuseppe Manfredi e Carlotta Clerici, completano la mostruosa creatura semantico-ritmica aggiungendo alla crudezza dei temi lampi di comicità e di ironia. Sarebbe esclusivamente snobismo culturale di un integrato esponente della upper class, se il gioco fosse limitato al pastiche linguistico. In realtà, quel che si va a toccare, passeggiando in abito da sera tra vomito e sperma, sono i punti nevralgici della società inglese all'epoca del governo Thatcher e sotto l'egida dell'insidiabile monarchia elisabettiana.

Due coppie si alternano sulla scena: Steve e la sua amante Helen, estenuati aristocratici spinti dalla noia a perversioni marcescenti, scandiscono la loro giornata tra drinks, caccia alla volpe, amplessi, teatro e ristorante italiano. A mo' di contraltare Sybil, plebea arricchita moglie di Steve, e Les, uno sgangherato detective da lei assoldato per pedinare il marito e divenuto poi suo amante, tramano improbabili vendette.

Berkoff non risparmia nessuno. Gli aristocratici vengono educati in college dove impera la sodomia, sono violenti, viziosi, privi di qualsiasi regola morale e neanche più in grado di conservare un aplomb di facciata. Così come i plebei, nella loro rozzezza, ringhiano ma senza mordere contro gli speculari rivali dell'alta società. Una società allo sfascio morale su cui Berkoff rovescia litri di vetriolo mettendo a nudo, con leggiadria crudele che arriva alla risata beffarda, gli scheletri cancerosi del campionario sociale inglese.

Non sono previsti cambi di scena, di abito, di interpreti: siamo in una stanza completamente bianca arredata con un divano bianco; i due attori (i bravi Ferdinando Bruni e Ida Marinelli che impersonano Steve e Helen, ma anche Les e Sybil) indossano smoking e abito da sera e il loro sdoppiarsi è scandito da un cambio di luci, di voci, di gestualità. Tutto il resto, irrealizzabile in termini di rappresentazione scenica per i continui scarti di contenuto e soprattutto di forma, esplose e si materializza in un linguaggio dalle infinite stratificazioni, piegato al ritmo del verso e della metrica. Una prova durissima, non solo per il regista Elio De Capitani alle prese con un testo di impossibile malleabilità, ma soprattutto per Ida Marinelli e Ferdinando Bruni che, assimilato il gioco sado-maso di un Berkoff al tempo stesso vittima e carnefice del suo mondo, riescono con il giusto distacco ironico ad affrontare i perigliosi funambolismi tematici e linguistici della pièce. Da non dimenticare il racconto di Helen di una caccia alla volpe, in cui il più snob degli sport diviene metafora delle violente perversioni erotiche dell'aristocrazia inglese, oppure gli esilaranti songs cantati da Les che ricordano, in versione naturalmente hard, lo strapelato gangsterismo nostrano di Fred Buscaglione. □

rassicurazione e di tenerezza. Ma, stranamente attratto da lei, l'uomo riuscirà a smascherarne la tragica inclinazione a spersersi lungo i sentieri del sogno, fino a provocare l'incontro vero di due solitudini ugualmente esemplari della realtà americana. Che sono rese da Laura Lattuada e Massi-

mo Bonetti, ottimamente guidati dalla regia serrata e asciutta di Bruno Montefusco, con l'aderenza di una grande tensione interiore, capace di estrarre essenze grottesche e brividi di agghiacciante smarrimento dallo psicologismo un po' scontato del testo. *Antonella Melilli*



Un triangolo omosessuale per la guerra dell'audience

L'ASSASSINIO DI SISTER GEORGE, di Frank Marcus. Traduzione di Filippo Ottoni. Regia (sicura) di Patrick Rossi Gastaldi. Scenografia (funzionale) di Carolina Olcese. Musiche originali di Marco Persichetti. Con Bedy Moratti (perfetto equilibrio), Gloria Sapia (nevrotica fragilità) e Patrizia De Clara (aderente complessità).

Scritto da Frank Marcus nel 1965, *L'assassinio di Sister George* ha avuto fra i numerosi premi l'onore di una trasposizione cinematografica diretta da Robert Aldrich e interpretata da Susannah York. Ma costituisce per l'Italia una novità assoluta che, nel corso di 30 anni, ha perso forse buona parte della sua trasgressività. E tuttavia mantiene una perdurante attualità in quel suo cogliere l'ottica cinicamente manageriale di una comunicazione di massa combattuta ancora oggi a colpi di audience. Il personaggio del titolo è infatti l'asso vincente di un ormai pluriennale sceneggiato radiofonico. E la sua soppressione, determinata dallo scandaloso comportamento dell'interprete, si intreccia con paradossali effetti all'inquietante complessità di un triangolo omosessuale. Le cui tensioni la regia di Patrick Rossi Gastaldi va tessendo su un filo di grottesca morbosità, presente anche nella scena di Carolina Olcese. Autentico punto di forza dell'allestimento una calibratissima Bedy Moratti, che va liberando dall'impetita irriducibilità di una manager il gioco allusivo di una accerchiante seduzione. Accanto a lei Gloria Sapia, partner contesa la cui naturale mitezza si vena del terrorizzato opportunismo di una vittima predestinata. Mentre Patrizia De Clara, inizialmente un po' eccessiva, conduce con umana credibilità la complessità sadica della sua Sister

George. Fino a quel solitario muggire che grottescamente esprime la disperazione della donna abbandonata e dell'attrice degradata a un futuro ruolo di vacca Clarabella. Antonella Melilli

Un'alchimia di assonanze per *La tragedia spagnola*

LA TRAGEDIA SPAGNOLA, di Dacia Maraini ed Enzo Siciliano (da Thomas Kyd). Regia (scientifica) di Ezio Maria Caserta. Costumi (raffinati) della Casa Lo Bosco di Milano. Scene (funzionali) eseguite dal Laboratorio Righetti Serra. Musiche (evocative) a cura di Aldo Piubello. Con Ezio Maria Caserta (appassionante partecipazione), Francesca Guidoni, Monica Lombardo, Raffaele Gangale e Andrea De Venuti. Prod. Ts di Verona - Teatro Tordinona, Roma.

La forza sciamanica del linguaggio poetico della Maraini e di Siciliano ha costituito il punto di partenza per l'intervento del regista Caserta: con rigore egli ha voluto sottolineare le «astrazioni incarnate nel testo».

«Convinti - dice Caserta nelle sue note - che la vettrice illusionistica della spettacolarità romantica eluda, con l'impiego della scatola scenica chiusa e riempita d'addobbi, come una bomboniera, o illustrata con artifici di cartapesta e cartone, non restituisca il fascino incantatorio - flusso musicale - della parola pura, si crede di rendere un servizio alla straordinaria bellezza poetica del testo, eliminando tutti gli orpelli retorici. Ci si rifà in ciò ai dettami del Teatro d'Arte (teorizzato in varie guise e con sfumature diverse dagli studiosi francesi e russi di inizio secolo), intendendo con questo termine «allestimento non investito di fini commerciali ma teatro, intimo, puro, volutamente sganciato da intenzioni di cassetta e dall'idea d'esser platealmente connivente al facile adescamento del pubblico». Come già per i Simbolisti è il Verbo che va privilegiato, così com'è, senza sottrazioni o aggiunte».

Gli attori hanno offerto un'alchimia compositiva di assonanze nella forma dell'oratorio. Segnaliamo la forte e veemente intensità espressiva dell'interprete di Jeronimo. Bene in parte tutti gli altri. Di grande effetto i costumi e lo sfondo richiamante motivi tragici e violenti di stampo guttuziano. L'insieme dell'operazione è stato contrappuntato da un raffinato gioco di luci, di

UMORI

Se la rapita è scaltra e i rapitori sciocchi

IL BUCO, di Massimo Navone. Regia (di lungo corso) dell'autore. Consulenza alla drammaturgia di Ettore Capriolo. Scene (povere, ma non perciò belle) di Renato Rinaldi. Prod. Con Danielle Sassoon (spiritosa), Francesco Sfameli e Spiro Scimone (picciotti volenterosi). Teatro Popolare di Messina.

Facile, troppo facile: il Buco è un buco nell'acqua. Ma facile, troppo facile è anche il gioco di questo spettacolo (...lone solo per eccessiva lunghezza). Superato, infatti il sollievo di non trovarsi, secondo le sollecitazioni del titolo, davanti a un dramma siringato, bensì a una caramella col buco, che non si scioglie in bocca, ma allappa con i suoi gerghi iterativi, ci s'innervosisce per la trovata dilatata dei rapitori sciocchi e della rapita scaltra. Sassoon, di celtico cognome e sassoni fattezze, si prodiga a sfruttare la protesica di un nasone finto. I complici complicano la vicenda e sbratano. Il capitano di lungo corso Navone cerca il vento a vele mosce, flosce. E la nave non va: dal ferribotte non scende una novità, ma solo un'arancia testuale troppo spremuta. Fabrizio Caleffi

Ilario Marcolini, e sorretto da una base musicale efficace nel rendere la tensione e il clima drammatico dei vari, truci, eventi scenici. Rudy De Cavall

Una storia al maschile fra collere e silenzi

IL VELIERO E IL PESCE ROSSO, di Maria Letizia Compantangelo. Regia (un po' scolastica) di



Andrea Mancini. Scene di Andrea Rauch. Con Gian Luca Farnese, Antonello Chiocci e Pietro Massaro. Prod. Elettra Produzioni, in collaborazione col Teatro di Roma.

Una commedia un po' noire. Così l'autrice Maria Letizia Compantangelo definisce il suo lavoro *Il veliero e il pesce rosso*. Che è peraltro una storia tutta al maschile, fatta di indefettibili silenzi, aggressività repentine, scontri taglienti fra due individui paradossalmente asserragliati nel chiuso di una stanza. In scena infatti un giovane chiuso da giorni in un inspiegabile mutismo e un anziano immobilizzato su una carrozzella. A cui si aggiunge, come una cesura di positività, la schiettezza di un meridionale semplice e bonaccione. Mentre la realtà esterna sembra racchiudersi fra attrazione e minaccia nel nome di una invisibile Chiara. In realtà pesano fra i due, con l'ambiguità delle cose mai dette, gelosie e diffidenze che travalicano un semplice scontro generazionale. E il veliero e il pesce rosso del titolo sono in effetti simboli trasparenti di un'ansia tesa a forzare i limiti di un'illusoria libertà e ad affrontare il difficile passaggio dal balbettio di una brancolante giovinezza al linguaggio di una consapevole maturità artistica e culturale. Nella sua impostazione corretta e un po' didascalica, lo spettacolo mostra una fresca semplicità, che si riflette nei disegni gaiamente naïf della scenografia di Andrea Rauch. Ma trascura a nostro avviso un filo di ironia, presente nella scrittura della Compantangelo, che avrebbe forse bisogno di una più affinata duttilità registica e attoriale. *Antonella Melilli*

Filastrocca ecologica con l'arguto Brachetti

L'ASINO VOLA ovvero PICCOLO MANUALE DI ECOLOGIA FANTASTICA, scritto diretto e interpretato da Arturo Brachetti (molto bravo, ma il tocco più lieve di trucco gioverebbe al viso arguto). Musiche originali (molto appropriate) composte e eseguite dal vivo (benissimo) da Tiziano Popoli. Effetti speciali (piccole gustose magie) di Gaugha ass. di Hollywood. Testi (garbata regia didascalica) di Paolo Pagliani e Patrizia Pasqui. Scene (fantasiose, essenziali) di Giorgio Carpinteri. Costumi (geniali) di Patrizia Bongiovanni e Mare/Gatti. Coreografie (ben ritmate) di Kevin Michael Moore. Luci (buoni effetti) di Michael Atkinson. Puppazzi d'animazione del Teatro del Buratto.

Ridotto a ciuchino dall'invasione e dai misfatti tecnologici, riesce ancora l'uomo a spiccare il volo? Intorno a questo interrogativo piuttosto inquietante si raccoglie una filastrocca dove si rincorrono gli animali, i fiori, i frutti e gli alberi che



Comicità e poesia del Goldoni secondo il regista rumeno Purcarete



IL TEATRO COMICO (1750), di Carlo Goldoni (1707-1793). Versione romena (semplificata) di Polixenia Karambi. Regia (leggibile comicità folta di gag) di Silviu Purcarete. Scene e costumi (essenzialità da commedia dell'arte) di Mihai Madescu. Musiche (Settecento volgarizzato) di Nicu Alifantis. Con Victor Rebeniuc, Razvan Vasilescu, Petre Gheorghiu, Paul Chiributa, Mariana Mihut, Irina Petrescu e Constantin Draganescu. Teatro Lucia Sturdza Bulandra di Bucarest.

Il Teatro comico di Goldoni è nei progetti di alcune compagnie italiane per il Bicentenario e anche Maurizio Scaparro promette una sua versione già destinata al parigino Festival d'Automne. Ma da Bucarest — lieta sorpresa — è arrivata frattanto quella bella, per certi aspetti sorprendente edizione in romeno, facilmente fruibile anche dallo spettatore italiano perchè favorito dalle desinenze latine della lingua e dalla chiara sinossi distribuita all'ingresso. Firma la regia il quarantenne Silviu Purcarete, già cimentatosi in *Campello* e nella *Cenerentola* di Rossini.

Il Teatro comico è la prima delle famose «sedici commedie» dal Goldoni scritte di getto nel 1750; fa da prologo alle altre ed è una miniera di indicazioni sul teatro riformato del Venezia, in qualche sorta il suo manifesto programmatico. Meno interessante è stata invece considerata come «oggetto teatrale», proprio per il suo sottofondo teorico-didattico, sicché il testo, spesso citato dagli studiosi, viene poco rappresentato. Ora, l'allestimento di Purcarete visto al Teatro Studio di Milano ha fra gli altri meriti quello di sfatare la leggenda della scarsa rappresentabilità della commedia: risultato ottenuto alleggerendo la parte didascalica e instaurando una lettura farsesca, fuori però dai sentieri battuti, anzi insaporita con invenzioni di taglio modernissimo, anche attinte alle comiche del cinema muto.

Altro pregio mi è parsa l'«onorata povertà» dell'allestimento, tutto affidato a un artigianato teatrale rifulgente non di grandi mezzi, ma di idee sceniche, invenzioni gestuali, colpi di scena, effetti surreali.

Un siffatto taglio registico ottiene di restituirci non solo la «predica» sul teatro nuovo del Goldoni, ma il fascino della professione — affettuosamente ironizzata — dei comici settecenteschi. Gli affamati, litigiosi, smarriti attori di una compagnia (che Purcarete introduce, con effetti metafisici, nei loro antichi panni di maschere, ombrelli in mano, venuti da una Venezia tutta vento e acqua, Arlecchino scampato addirittura da una caduta nel Canal Grande) si provano a mettere insieme una commedia: occasione che consente di opporre le idee del capocomico Orazio, del poeta di compagnia Lelio, del suggeritore e degli attori singoli.

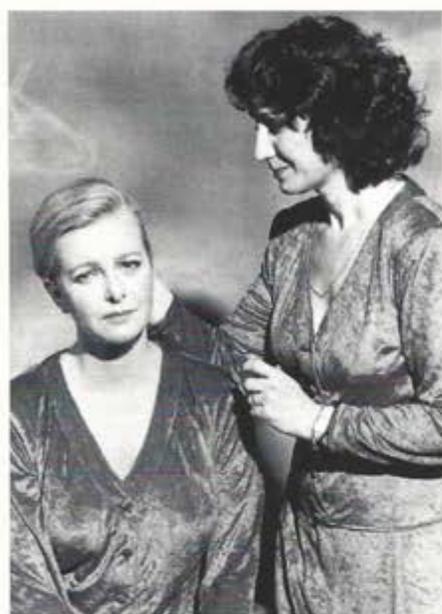
La lunga giornata di lavoro si conclude con gli attori stanchi, che si concedono un caffè ristorante, e poi rincasano pronti a sognare di nuovo, l'indomani, un teatro del futuro che fatica a sorgere sui ruderi del passato.

La verve comica di Purcarete si manifesta con sconfinamenti boccacceschi nelle scene di seduzione, notoriamente contenute in Goldoni; con una zuffa da western quando il contrasto di idee traligna; con un'abbuffata di pastasciutta al ritmo di un minuetto; con uno sketch vivacissimo fra una Colombina in abito scarlatto, Arlecchino e Brighella. E tocca il momento più felice nella scena, tutta divertenti puntualizzazioni capocomicali, in cui Pantalone dichiara il suo amore a Rosaura mentre il figlio, rivale in amore, sta accucciato sotto il letto come in una commedia di Feydeau. Siccome gli attori sanno tutti il fatto loro, lo spettacolo «funziona», nonostante l'ostacolo della lingua. *Ugo Ronfani*

popolano l'immaginazione dei bambini. Questa minuscola enciclopedia di fantasia ecologica è un gioco di allegria e di agilità, tinto di tocchi di poesia e di surrealismo, che offre un susseguirsi di musiche, colori, luci, travestimenti, ombre cinesi, danze e giochi mimici, tutti eseguiti con sapienza da un artista unico in Italia e forse in Europa. La sua fantasia incanta senza sommergere ed emana una fresca vitalità. Il tema dell'ecologia potrebbe apparire già liso; ma le sorprese zampillano come getti di una fontana luminosa e quei giochi della

fantasia che si incrociano e si spengono nell'ombra dell'illusione, rimangono a lungo nella memoria.

Lo spettacolo, che raccontato apparirebbe come un palloncino sgonfiato, ha l'espressione sorridente e infantile del suo giovane autore. Ma dietro alla leggerezza e al divertente trasformismo di Brachetti, che scivola nei costumi bellissimi e ne riemerge un attimo dopo irriconoscibile con la rapidità di un baleno, ammiccano anche il rigore e la disciplina. *Mirella Caveggia*



Madre e figlia nel rondò faticoso degli affetti

TENERI LEGAMI (1984), di Loleh Bellon. Traduzione di Lucio Chiavarelli e Leonella Prato Caruso. Regia (sensibilità) di Maddalena Fallucchi. Scena, costumi (semplicità) di Maria Alessandra Giuri e Cabiria D'Agostino. Con Valeria Ciangottini (trasparenza dei sentimenti), Elisabetta Carta (naturale drammaticità), Massimo Somaolino e Riccardo Maranzana. Prod. Artisti Associati e Assoc. Ottobre.

Loleh Bellon è prima di tutto una illustre attrice delle scene parigine, nel bouquet in cui stanno Edwige Feuillère, Madeleine Renaud, Maria Casarès, Suzanne Flon, Emmanuelle Riva, Judith Magre.

Sposata al romanziere Claude Roy, la signora Bellon è diventata scrittrice di teatro per contagio coniugale suppongo, e in questi anni ha conquistato prima stima e poi successo con alcune commedie intimiste, arieggianti Renard e Cechov, dove sensibilità e giustezza psicologica s'appoggiano ad un buon mestiere. Niente di sorprendentemente nuovo, ma una giustezza di tono, una sincerità espressiva che suscitano la solidarietà del pubblico, anche quello giovane (forse neoromantico), come ho constatato al Filodrammatici. *Des si tendres liens* (che a Parigi ebbe come interpreti Dominique Blanchard, la figlia di Pierre, il divo del cinema anni Trenta, e Nelly Borgeaud) è la storia interiore, senza evidenziazioni naturalistiche, dei rapporti di una madre ormai settantenne, Charlotte (la Ciangottini) e di una figlia sulla cinquantina, Jeanne (la Carta), che ripercorrono le vicende della loro vita. Charlotte, presto separata dal marito, ha allevato la figlia in anni duri, quelli della guerra, come meglio poteva, cercando di conciliare affetto materno e desiderio di rifarsi una vita. Del suo spirito di sacrificio, però, Jeanne poco si è accorta: insicura, possessiva, ha voluto la madre tutta per sé. Poi, sposata, indaffarata, ha rovesciato il rapporto: è lei, alla fine, che non si rende conto della solitudine e della fragilità della madre, rimasta sola, a sua volta paurosa di non essere abbastanza amata.

Il titolo, *Teneri legami*, nasconde dunque un'insidia, ha il gusto amarognolo di un cercarsi senza mai trovarsi fino in fondo, l'una e l'altra separate dall'età, dalla vita, dall'ingombro di ricordi non coincidenti, dall'inquietudine per il domani. Qui,

in questo rondò faticoso degli affetti, è il pregio della commedia della Bellon, il suo segno di autenticità che ha ragione di certe ovvietà impastate di buoni sentimenti, e di una cornice d'epoca abbastanza scontata.

Nell'insieme, l'allestimento italiano preserva questa tonalità dolceamarata; e l'avrebbe forse meglio conservata se la traduzione fosse stata più asciutta e l'interpretazione portata su coloriture crepuscolari. Ci sono pièces che esigono il grigio come tela di fondo, e *Teneri legami* è di queste. Valeria Ciangottini, anche adesso che il suo fascino adolescenziale nella felliniana *Dolce vita* è un ricordo lontano, profonde grazia e chiarezza; Elisabetta Carta la affianca bene nel ruolo della figlia, con trattenuti e sensibili toni di interiore drammaticità. E la regia della Fallucchi interviene con vigile sensibilità in questo «concertato al femminile». Ugo Ronfani

Lacrime in camerino e ipocrisie sulla scena

LA MASCHERA (1896), di Carlo Bertolazzi (1870-1916). Regia (efficace alternanza di comico e patetico) di Filippo Crivelli. Scene e costumi (funzionali, evocative del teatro fine '800) di Eugenio Monti Colla e Franco Citterio. Musiche dal repertorio operettistico. Con Elena Ghiaurov (successo personale) e - tutti a buon livello - Giovanni Battezzato, Lu Bianchi, Emanuele Vezzoli, Mattia Sebastiano Giorgetti, Edoardo Borioli, Gianluca Ferrato, Giovanni Santi, Lorenzo Castelluccio, Claudio Lobbia, Francesco Migliaccio, Miro Landoni, Marina Zanchi, Benedetta Laurà, Amedeo Romeo e Anna Boselli. Prod. Crt Artificio, Milano.

La maschera, testo minore di Bertolazzi, è la storia di una trasferta di una compagnia di operette che la generosità non disinteressata di un conte libertino salva dalla bancarotta, calpestando però l'onore della figlia del capocomico, sinceramente innamorata del nobiluomo. Le tresche della matrigna della ragazza, i patemi del padre e il malinconico arrendersi della povera figlia al suo destino di creatura condannata a portare «la maschera» sono gli elementi «forti» del testo, scritto dal Bertolazzi - conviene ricordarlo - a qualche anno di distanza dal fallimento di una sua sfortunata compagnia milanese, e deciso perciò a denunciare insieme il guittismo e la diseducazione teatrale



del pubblico. Del che male gliene incolse, perché la stampa lo accusò di denigrare attori e teatranti, finché la commedia fu ritirata dalle scene.

La mesta storia della virtù sacrificata alle ipocrisie del palcoscenico - che evoca climi alla Zola e alla Becque - è però equilibrata, fortunatamente, col pedale comico-satirico, là dove gli attori guazzano nelle loro meschinità. Ora, il merito di Crivelli è proprio di avere incastonato la lacrimevole vicenda della delusione d'amore di Lina in un contesto comico-brillante, dilatando le scene dei guitti che litigano per la paga, si sfogano in gelosie e pettegolezzi, provano le operette di Suppé, Offenbach, Valverde e Lecocq e si esibiscono al pubblico mentre nel camerino della ragazza si consuma il dramma.

Ben dosata, colata in un dispositivo ingegnoso che mostra il «ventre» del palcoscenico proiettato, in un ingombro di artifici scenici, verso il pubblico della trasferta, la patetica e, ahimè, fragile vicenda, con la sua coda moraleggiante, si stempera nel divertimento, suscita nostalgie per il piccolo mondo antico di Bertolazzi, che avremmo torto però a catalogare fra il teatro minore perché, primo, era sinceramente risentito e, secondo, annunciava l'avvento della commedia intimista del Novecento.

Il cast, di buon livello, è ben diretto, e dà vita ad un affresco da stremata Belle Epoque, incorniciando la bionda e brava Elena Ghiaurov, che ha i toni giusti, ombrati, per esprimere le pene d'amore di Lina. Taluni - il Castelluccio, il Santi, il Borioli, il Ferrato, la Bianchi, la Zanchi e la Laurà - dispiegano anche qualità canore. Ottima l'accoglienza del pubblico. Ugo Ronfani

Punta al grottesco il Mattia Pascal di Bucci

IL FU MATTIA PASCAL, di Luigi Pirandello. Farsa trascendentale di Tullio Kezich. Regia (spigliata) di Marco Mattolini. Scenografia (intelligente) di Paolo Bernardi. Musiche (spiritose) di Lucio Gregoretti. Con Flavio Bucci (funzionale concitazione), Graziano Giusti (intenso), Luigi Mezzanotte, Daniela Mazarita e Antonella Schirò. Prod. Apas e Teatro Stabile di Firenze.

È certamente un approccio insolito quello con cui Flavio Bucci si accosta al *Fu Mattia Pascal* di Pirandello. Consapevole infatti della mutria noiosa che spesso sottende agli allestimenti dei testi di quest'autore, egli punta con decisione su un umorismo che tende a fare emergere, senza appiattirne il portato filosofico, gli aspetti grotteschi di una vicenda già di per sé permeata d'assurdo. Non occorre del resto andar troppo lontano per trovare un appiglio a questa scelta insolita, se è vero che fu lo stesso Pirandello a definirla una farsa trascendentale e a dedicare a quell'anima buona del fu Mattia Pascal il suo saggio sull'umorismo del 1908. Seguendo in questo l'esempio di Chamisso nei confronti del suo Peter Shlemilch, di cui anche lo spettacolo in questione va evocando, sia pure in maniera assai larvata, qualche affinità col personaggio pirandelliano. Il quale, decidendo di approfittare della notizia della propria morte per tentare di ricominciare tutto daccapo, finisce per ripercorrere tappe già vissute in una identità fittizia che non ha legittimità di esistere, all'ombra di un morto seppellito al posto suo, la cui presenza si aggira sulla scena chiusa in un interrogativo di muto rimprovero.

Realizzato dall'Apas di Sebastiano Calabrò e dal neonato Stabile di Firenze, l'allestimento si avvale dello stesso adattamento teatrale di Tullio Kezich già utilizzato da Squarzina per Giorgio Albertazzi e da Scaparro per Pino Micol. Rinnovandolo tuttavia in una ventata di nevrotica e irridente modernità, certamente più consona allo spirito

dei nostri tempi. Dove, se da una parte i personaggi s'iscrivono in una cifra di inevitabile appiattimento, la recitazione di Flavio Bucci appare perfettamente funzionale alla dichiarata scelta iniziale, con quei toni sempre un po' concitati, perfino un po' istrioneschi, che attingono con sbrigativa disinvoltura a una lunga tradizione comica, sbaragliando nell'ambiguità di amari doppi sensi ogni filosofico indugio. Mentre la regia di Marco Mattolini mostra di dominare con polso fermo l'intera vicenda, avvalendosi peraltro della scenografia funzionale e intelligente di Paolo Bernardi, una chiesa sconosciuta da cui un taglio di luce o la diversa disposizione di un tavolino vanno snidando l'interno di una biblioteca o il vortice rutilante di un casinò. Mentre tutto lo spettacolo si snoda sul filo di un parallelismo che vede ogni attore affrontare nel nuovo contesto della pensione di via Ripetta un personaggio corrispondente a quello del paese abbandonato. *Antonella Melilli*

Decadenza asburgica e tragedia di una donna

LA SIGNORINA ELSE, di Arthur Schnitzler. Traduzione e adattamento di Giuseppe Farese. Regia (attenta levità) di Walter Pagliaro. Con Micaela Esdra (tecnica sfaccettata) e Ivana Nappini (al pianoforte). Prod. Centro Diaghilev, Bari.

Fu lo stesso Freud a confessare ad Arthur Schnitzler di aver nutrito nei suoi confronti una sorta di timore del sosia.

Segno forse che neppure al padre della psicanalisi era sfuggita la straordinaria capacità dello scrittore di penetrare in quei percorsi interiori che con tanta fatica le tecniche psicanalitiche andavano proprio allora esplorando. Come accade nella *Signorina Else*, dove egli restituisce in un flusso ininterrotto di pensieri le indignazioni, il rifiuto, le scappatoie perfino infantili o le sfumature di una femminile compiacenza, che si agitano nell'animo di una fanciulla davanti al ricatto dell'anziano signore presso il quale una lettera della madre la induce a intercedere per salvare il padre dalla bancarotta e dalla prigione. Mentre la tecnica del monologo interiore, già sperimentata con il *Sottotenente Gustl*, si spinge nel personaggio con una sorta di scientifica crudezza e lucidissima sensibilità, fino a inseguirne il sospeso deliquo del suicidio, quando la percezione della vita esterna già si muta nell'agonia del corpo intorpidito dal veronal, delineando al tempo stesso la



Un Ciampa giovane e astuto che lotta per la propria dignità

IL BERRETTO A SONAGLI (1916-1918), di Luigi Pirandello. Regia (dinamica, fortemente caratterizzata) di Mauro Bolognini. Scena (novecentesca) di Uberto Bertacca. Costumi (id.) di Aldo Buti. Musiche (impressionistiche) di Ennio Moricone. Con Sebastiano Lo Monaco (Ciampa, con furore e sarcasmo), Paola Borboni (la madre, con efficace straniamento), Guia Ielo (la Saracena, ottimamente), Giustino Durano (il Delegato, con estro comico), Cristina Noci (Beatrice Fiorica, interpretazione esasperata), Claudio Mazzenga (Fifi, impetuoso), Franca Maresa (la serva, con bravura) e Sonia Topazio (la moglie di Ciampa). Prod. Sicilia Teatro.

Una tradizione interpretativa – quella, illustre, di Eduardo, Randone, Stoppa e Turi Ferro – vuole che il personaggio di Ciampa, tenuto a battesimo da Angelo Musco, sia un «vinto», dolorosamente toccato dal discredito che su di lui getta la moglie gelosa del benestante Fiorica, il quale dell'incolta ma giovane ed attraente moglie del poveruomo è l'amante secondo la *vox populi*. Nell'affrontare questo testo – che ha radici naturalistiche in una novella, *La verità*, e che a Pirandello venne di getto in dialetto agli esordi della sua carriera di drammaturgo – il regista Bolognini è partito da un dato anagrafico, indicato in una didascalia. Ciampa, umile e sbeffeggiato scritturale, di cui il paese pensa che sia informato dell'adulterio della moglie e dunque cornuto e contento, ha «sui 45 anni», perciò è ancora nel pieno delle proprie energie e, si suppone, del proprio orgoglio di marito. «Il *Berretto* – ragiona dunque il regista – è perciò la storia di un uomo ancora giovane che, tradito dalla moglie, accetta la condanna e la pena di spartire l'amore della propria donna con un altro uomo pur di non perderla»: tema drammatico e attuale; non il bizzarro vecchietto di tante interpretazioni ma, a suo modo, un «eroe» del nostro tempo, combattivo e a modo suo astuto, fino a mandare in manicomio la moglie dell'adulterio e, presumibilmente, continuare ad accettare la spartizione.

Ecco allora il registro interpretativo di Lo Monaco: un Ciampa astuto nel maneggiare il sofisma ma anche il sarcasmo, per nulla rassegnato a lasciarsi travolgere dallo scherno dei compaesani, e dunque determinato a riguadagnare il terreno perduto e profittare del fatto che gli amanti non sono stati colti in flagrante per mandare in manicomio la signora Fiorica, sua «calunniatrice». Ciampa, insomma, abbandona presto il ruolo della vittima, sgomina le obiezioni, alza il tono della sua protesta, e da umile si fa minaccioso. Lo Monaco è, in questa nuova interpretazione del personaggio, molto «siciliano», anzi molto «pirandelliano» direi; in ogni caso credibile. Alla Borboni (che è una attonita, smarrita madre della moglie tradita) sono andati gli applausi affettuosi del pubblico per la sua mitica, eroica presenza in palcoscenico a 93 anni, con le sue grucce, i vecchi trucchi di un intramontabile mestiere e una tutta sommato efficace distanza dal personaggio.

Il clima dello spettacolo è quello, testualmente corretto, del primo Novecento. La scena è un giardino mediterraneo che sembra ricavato da uno di quei quadri che Pirandello si divertiva a dipingere. È accentuata la connotazione borghese della famiglia Fiorica. La Saracena non è più la zingara malefica della tradizione ma, grazie ai toni sguaiati e volgari trovati dalla bravissima Guia Ielo, acquista spessore di personaggio. Durano dà coloriture comiche ai tormentoni del Delegato di Polizia; la Maresa è una fantesca da antologia e Cristina Noci e Claudio Mazzenga – la signora Beatrice, il fratello Fifi – sono molto vitali, ma debbono badare a conservare l'intima compostezza dei loro personaggi. *Ugo Ronfani*

corruzione di una società priva di scrupoli succeduta al crollo dell'impero asburgico.

A questo piccolo gioiello Walter Pagliaro si accosta con dichiarata umiltà, coinvolgendo studiosi come Giuseppe Farese, autore della traduzione e dell'adattamento teatrale, Claudio Magris e Giorgio Cusatelli, rispettivamente dell'Università di Trieste e di Bari. Mentre, sul sospeso contrappunto del *Carnaval* di Schumann, eseguito al

piano da Ivana Nappini, Micaela Esdra spiega tutta la gamma vibrante di una tecnica affilata, conducendo lo spettatore nel pozzo di una disperata solitudine, in cui l'istinto della giovinezza e la fuga nella morte s'intrecciano col martellio ossessivo di una lotta all'ultimo sangue, fino a quello smorire di voce che ripete come un lontano e sempre più indistinto richiamo il proprio nome. *Antonella Melilli*

LA TANA DI ALBERTO BASSETTI, PREMIO IDI



Alla ricerca delle due sorelle scomparse con un terribile segreto

LA TANA, di Alberto Bassetti, Premio Idi 1990. Regia (intelligenza del testo, impegno morale) di Antonio Calenda. Scene e costumi (efficaci) di Guido Schlinkert. Musiche (contrappunti antichi) di Germano Mazzocchetti. Con Daniela Giordano, Daniela Giovanetti, Sandra Colodel, Alvia Reale e Maria Paiato (brave, affiatate). Produzione Fascino - Idi - Teatro della Comunità, Roma.

Cinque giovani donne ricordano il '68 e gli anni di piombo, vissuti nel fervore della contestazione studentesca. Tre di loro avevano sparato – un colpo ciascuno, «in basso» – a un giovane che aveva violentato una loro compagna di scuola, per punirlo. Le loro famiglie erano riuscite a insabbiare l'inchiesta. Dieci anni dopo le tre giustiziere, che sono rimaste legate dal loro segreto, ritrovano la vittima della violenza, dopo molte ricerche, in una casa colonica in rovina, *La tana*, dove vive con la sorella. Le due reclusi volontarie, Olimpia, la sorella Marta, non hanno rapporti con il mondo esterno, sono reticenti, chiuse in un loro misterioso dolore. A nulla valgono i tentativi delle altre tre – Claudia, donna in carriera; Giorgia, casalinga e madre apprensiva, e Rossana, custode senza illusioni degli ideali sessantottini – per penetrare il segreto delle ex-compagne; e inutili risultano i loro richiami ai ricordi e alla solidarietà degli «anni ruggerenti». La verità verrà alla luce alla fine, terribile: Olimpia e Marta tengono in casa Alessandro, il giovane che aveva stuprato Olimpia e che – come si capirà – era fidanzato di Marta. Le due sorelle hanno reagito così, spezzando il cerchio della violenza con un rapporto umano, fatto di pietà e di tenerezza, verso l'uomo che ha rovinato la loro vita, e che dopo essere stato «giustiziato» dalle altre tre è diventato un tronco umano su una sedia a rotelle.

È un testo, questo di Alberto Bassetti, che oppone alla giustizia violenta il discorso della comprensione umana: e questa sua qualità morale, il tono sofferto con cui la drammatica materia è trattata non sono stati estranei alla decisione della giuria di assegnargli il Premio Idi 1990. Inoltre, *La tana* (pubblicata nella collana Teatro della Ricordi, con prefazione di Luigi Squarzina) rivela qualità di scrittura che definirei cechoviane, per la malinconia con cui viene esplorato il passato. Fra le opere del filone *amarcord* del '68 (come *Ce n'est qu'un debut* di Umberto Marino, risolto nel clima di una liricità sorridente) il testo di Bassetti introduce una matura pensosità; e anche il tema della vendetta femminile contro i maschi violenti (si pensi a *La rivolta delle streghe* del drammaturgo catalano Joesep Benet y Jornet, a certi film venuti dagli Usa) è risolto – come si è detto – con accenti nuovi. Antonio Calenda ha amato la commedia, ha adunato cinque giovani e brave attrici e l'ha allestita con competenza e passione, ottenendo così – il che avviene ancora troppo raramente – che il testo di un giovane autore italiano premiato arrivi sulla scena.

Il regista ha inteso controllare il patetismo del testo, lavorare con sensibile attenzione i materiali della memoria, evidenziare il gioco dei destini e dei temperamenti dentro lo schema morale della vicenda. Silenzi e mezzitoni sono orchestrati sapientemente; l'impianto scenico – il cortile di una casa di campagna sbarrato da un cancello arrugginito – rende efficacemente il senso della segregazione delle sorelle vittime; il ricorso a motivi musicali di Gluck fa da contrappunto al dialogo. Coinvolto e commosso, il pubblico ha molto applaudito le bravissime interpreti: Daniela Giordano che è stata, con misurata intensità, una Marta dolente; Daniela Giovanetti che ha dato al personaggio di Olimpia toni di abbandonata pietà; Maria Paiato che ha bene esplicitato il ribellismo rientrato di Rossana; Sandra Colodel, efficace nel rappresentare la deriva borghese della donna in carriera, e Alvia Reale, giusta nel ruolo dell'ex-studentessa casalinga. *Ugo Ronfani*

Donne sole di Wesker fra nevrosi e lucidità

NON SCHERZARE, RIDIAMOCI SOPRA, atti unici per donne sole di Arnold Wesker. Regia (sicura) di Bob Marchese. Elementi scenici di Ginnetto Baroni (il poco, povero di proposito, può essere più ricco). Costumi (gusto) di Elisa Vittone. Musiche originali di Bruno Coli. Con Emma Dante (energia e spirito) e Irene Noce (vitalità e commozione). Prod. Gruppo della Rocca.

Cinque atti, brevi e folgoranti che alternano garbo e grinta, ironia e amarezza nella descrizione per episodi della insondabile solitudine di lei quando la mancanza di lui si fa più lacerante. Le protagoniste sono donne piene di vivacità e di intraprendenza, le quali, intente a coltivare i valori dell'intelletto e della ragione, degli uomini «trasformati in pietre» possono benissimo fare a meno. Sono una scrittrice all'arrembaggio, una sofisticata tiranna della moda, l'insegnante illuminata, la neolaureata dagli spiccati e sfoggiati interessi culturali, la madre-padre di una «divina monella» illegittima. Casi diversi che accomuna la maschera levigata della sicurezza e dell'appagamento. Ma il confronto ironico e amaro con lo specchio della loro coscienza fa zampillare una solitudine sconfinata, attraversata dalla banalità, dall'artificio, dalla futilità, alla quale potrebbe porre rimedio solo l'amato-odiato antagonista assente.

Il testo è una delizia: il doppio filo sottile della nevrosi e della lucidità intreccia una preziosa filigrana di penetrazione psicologica. E le due attrici che si inoltrano sempre progressivamente nell'estensione di tante solitudini tutte diverse e tutte simili, si impadroniscono con gran durezza e molta acutezza di questi cinque piccoli capolavori che specchiano con una precisione tutta da gustare e distaccato, britannico, umorismo l'amarezza esistenziale. *Mirella Caveggia*

Scherzi di Anton Cechov messi in scena da Calindri

SCHERZI, recitazione e danza dagli atti unici di Anton Cechov *L'orso*, *La domanda di matrimonio* e *L'anniversario*. Dei primi due regia (amabile) di Ernesto Calindri. Con Miriam Mesturino (divertita e divertente), Adolfo Fenoglio (onesto e coscienzioso) e Tito Manganelli (efficace comicità elementare). *L'anniversario* ridotto a pantomima da Marina Fisso, interprete insieme a Luca Martini (di qualità entrambi). Scene (carina, artificiale e senza sprechi) di Pier Paolo Ramazza. Costumi di Antonio Della Monica. Musiche di Ciaikovski. Prod. Torino Spettacoli.

Di carattere ironico e vivace, appunto *scherzi*, sono questi tre brani tratti dal repertorio teatrale di Cechov. Della messa in scena dei primi due si è incaricato Ernesto Calindri che ha impresso il suo tocco tinto di garbo e di gentilezza; il terzo ha ispirato a Marina Fisso, prima ballerina del Teatro Nuovo, una pantomima che mette la parola nel cantuccio. Le soluzioni diverse recano uno scarto di stile, ma il trifoglio ha una sua freschezza. Esonerando lo spettatore dall'impegno, lo spettacolo con grazia giuliva e ingenua vuole solo trasmettere il suo sorriso.

Sfilano il burbero riscossore di un credito, trasformato in innamorato trepido che avanza un'offerta di matrimonio, un giovanotto imbalsamato e la sua promessa sposa che strutturano una perfetta impalcatura di futuri litigi, un direttore di banca festeggiato con una celebrazione di compleanno pasticciona e stralunata. I due linguaggi, della recita e della danza, possono risultare un po' spaiati, ma malgrado la diversità dei loro accenti, lasciano filtrare il gusto cechoviano per il bozzetto

psicologico e sociale. Sempre seria e diligente la piccola Mesturino. Con quel suo faccino da cammeo oppone una risolutezza sottilmente isterica ai suoi pretendenti e giostra con compunzione fra deliqui, pianti, ritrosie e seduzioni. Qualche eccedenza espressiva sua e dei compagni conferma l'impegno della regia di preferire uno schietto tono farsesco alla malinconia grigio perla cecoviana. *Mirella Caveggia*

Solitudine del diverso nel *Reduce* del Ruzante

EL PARLAMENTO DE RUZANTE CHE JERA VEGNÙ DE CAMPO, di Angelo Beolco. Regia (realismo lirico) di Ezio Maria Caserta anche interprete (recitazione vigorosa, a tutto tondo). Con Roberto Vandelli (Menato ironico e Gnuia strafottente) e Luigi Santamaria (il «bravo»). Prod. Ts di Verona.

El parlamento de Ruzante che jera vegnù de campo si chiude con una patetica e disperata auto-commiserazione che potrebbe essere paragonata all'esaltazione del paranoico. In realtà Ruzante è cosciente del suo dramma e ci offre un'esternazione del suo dolore che, se muove al riso, è certamente un riso amaro. Specie di profezia surreale, stralunata, sul destino del sottoproletariato agrario del '500, affidata ad un personaggio mutuato dalla cultura popolare, che trae origine da una figura profondamente connaturata alla storia e alla tradizione veneta, ove il misero equivale all'idiota, l'innocente al povero di spirito, il mentecatto a colui che manca d'astuzia; ma tutti, identificati in uno, sono venerati in quanto rappresentanti del «diverso».

El reduce è pertanto investito di una funzione quasi oracolare. È lo stesso personaggio che, in una delle scene più suggestive dell'opera, piangendo perché gli hanno rubato la moglie, s'illude di poter spaventare il «magnaccia» con la disarmante sincerità dei folli, di riuscire a sgozzarlo, esaltando le sue imprese per convincere se stesso di essere meno miserabile di quello che sa d'essere.

Caserta ha dato a questo «fool» preshakespeareano uno spazio ed una dignità che prevaricano i limiti angusti del racconto quotidiano ed epicizzano la denuncia che parte dal grido isolato di questa unità combattente. La sua voce forte e chiara, il suo dominio delle assonanze interne e dei rimbombi ventrali lo porta ad una resa di alto livello stilistico, anche perché dietro la sua loquela non manca mai il respiro d'una comprensione dell'umanità depressa e disprezzata.

Notevole e in sintonia l'interpretazione di Roberto Vandelli, che ha dato prova, ancora una volta, di rigore interpretativo e di forza vocale (nel duplice ruolo di Menato e di Gnuia, moglie di Ruzante, vestendo i panni femminili com'era consuetudine ai tempi di Angelo Beolco). *Rudy De Cadaval*



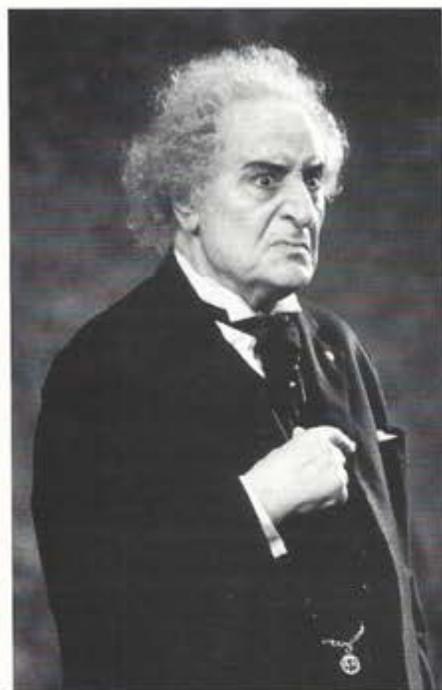
Freschezza, giocondità e ironia in uno splendido *Marivaux* di Castri

IL GIOCO DELL'AMORE E DEL CASO, di Marivaux (1688-1763). Traduzione (ottima) di Ettore Capriolo. Regia (penetrante, innovativa) di Massimo Castri. Scene e costumi (splendori evocativi) di Maurizio Balò. Colonna sonora (delicate citazioni d'epoca) di Franco Visioli. Luci (molto efficaci) di Gigi Saccomandi. Con Alarico Salaroli, esperto veterano in una équipe giovane tutta da elogiare e composta da Sonia Bergamasco, Maria Ariis, Mauro Malinverno, Massimiliano Speziani e Nicola Pannelli. Prod. Centro teatrale bresciano.

Chiamato da Sequi per il suo ciclo sul teatro francese, Massimo Castri è tornato a Brescia – dove aveva condotto in passato, per il Ctb, interessanti ricerche su Pirandello e Ibsen – con uno spettacolo che è forse – ma lo vedremo a ciclo concluso – il migliore allestito in questa stagione di prosa. È una consolazione poter scrivere che il teatro italiano – tutto routine e improvvisazione, quello pubblico compreso – sa ancora comunicarci, con spettacoli come questo, emozioni ed entusiasmo. Quanto alla situazione di Castri, constatiamo con piacere che dopo *Amoretto* di Schnitzler, e più ancora con *I rusteghi*, finora il miglior allestimento del Bicentenario goldoniano, egli è entrato in un periodo creativo molto felice. Continua ad essere un regista problematico che non ama i sentieri battuti, ma sono segni della raggiunta maturità un approccio più puntuale e sentito dei testi, una sempre più scrupolosa analisi critico-filologica delle fonti, un uso sempre più accorto degli strumenti teatrali per accostarsi alla sensibilità dello spettatore d'oggi.

Ciò è evidentissimo in questo *Marivaux* tutto giovanile freschezza, giocondità sorridente e maliziosa ironia, icasticamente rilevato nella pittura di costume e di suggestione iconica, di incisiva precisione psicologica. Un concertato nero-rosa di scambi di identità tra Silvia, Dorante ed i rispettivi servi Lisetta e Arlecchino, destinato a provare un matrimonio di ragione sulla pietra di paragone dei sentimenti. Fino a farne da canovaccio dei comici una delicata, palpitante commedia umana.

Commedia della giovinezza dell'amore, e della imprevedibilità del caso, ai giovani interpreti essa è stata affidata, tranne che per la figura del padre di Silvia, che il Salaroli cesella con stralunata bonomia, cantando arie di Mozart e potando i suoi gerani. Chi più ammirare degli altri, che mi hanno fatto pensare al miracolo di una rinascita della ormai leggendaria Compagnia dei Giovani? La graziosa e vivace Sonia Bergamasco, tutta trascoloranti stati d'animo come sapeva fare una Moriconi giovane? Maria Ariis, una Lisetta promossa dal caso a recitare con buffo sussiego la parte della padrona? O il Dorante di Mauro Malinverno, teneramente comico nei suoi affanni di aristocratico innamorato della falsa soubrette Silvia? L'Arlecchino di Massimiliano Speziani, di sapida altezzosità nel ruolo spurio del padrone? Il Mario di Nicola Pannelli, fratello complice e bonaccione di Silvia? Dico solo, interpretando gli applausi calorosissimi del pubblico della «prima», che bisogna, assolutamente bisogna vedere questo *Marivaux* fragrante come una brioche du Roi. *Ugo Ronfani*



Alle soglie del Novecento il terzo Arnolfo di Scaccia

LA SCUOLA DELLE MOGLI (1662), di Molière (1622-73). Traduzione (in doppi settenari), adattamento (trasposizione al primo '900), regia (dominante farsesca) e interpretazione (in grottesco) di Mario Scaccia. Scene e costumi (vieille France Terza Repubblica) di Mario Padovan. Musiche (pot-pourri di epoche) di Federico Amendola. Con Luisa Maneri (fresca Agnese), Giancarlo Condé (ironico Crisaldo), Riccardo Onorato, Edoardo Sala, Fiorella Buffa, Maggiorino Porta e Stefano Gragnani. Prod. Osi 85.

Al suo terzo Arnolfo in venticinque anni, Mario Scaccia s'è tolti parrucca e costume secenteschi e, con un balzo epocale fino alle soglie del Novecento, ha immaginato che il vecchio tutore-spasimante della candida Agnese visse nella vieille France della Terza Repubblica, quella della borghesia di campagna arroccata ai suoi campanili, che si ritrova nei romanzi neri di Mirabeau o nella splendida pellicola di Renoir *La règle du jeu*. Scene e costumi vanno di conseguenza: una specie di casina di caccia preserva la concupita fanciulla dagli occhi del mondo, Arnolfo ha la finanziaria e la catena d'oro del notabile, Crisaldo ha il fustagno verde e il fucile del gentiluomo di campagna e Alano e Giorgetta, i due servitori, pur conservando movenze da zanni come ai tempi della Comédie des Italiens che incantava Molière, son vestiti come i prolò di Martin du Gard.

Alla fine, introdotta da un Crisaldo promosso al ruolo di deus ex machina, la favola delle agnizioni, delle desiate nozze fra Agnese e Orazio e della sconfitta delle ambizioni matrimoniali di Arnolfo viene rappresentata in proscaeno, davanti ad un antico sipario, alla luce di candele; ed è questo l'unico ritorno ai tempi di Molière, come se si trattasse di una recita in costume nella vecchia provincia francese della Troisième République. La trasposizione novecentesca è infine commentata ironicamente con un busto di Molière collocato in una nicchia, come omaggio dei «Moliéristes modernes» con data della dedica, 1910.

«Ho voluto – spiega Scaccia, citando Cesare Garboli – distinguermi dai pedanti, dagli esgeti stucchevoli e dai bibliografi intransigenti che il pove-

ro Molière l'hanno imbalsamato; e mostrare che il suo teatro vale ancora nel nostro tempo».

Benissimo. Non si creda però che questo rammodernamento dell'*Ecole des femmes* sia una rigorosa e conseguente operazione culturale. In un contenitore da vaudeville Belle Epoque trasferito in campagna Scaccia ha riletto Molière come una farsa tutta in grottesco, risultante da un collage di varie epoche (la versificazione, le musiche, la recitazione da commedia dell'arte dei due servitori non son certo novecentesche) e destinata a fare spazio alla sua interpretazione, anch'essa farsesca, spinta ai toni estremi, caricaturata al massimo grado. Abbiamo in scena uno Scaccia incontentabile nei furori e negli annichilimenti, tutto strabuzzamenti d'occhi e scotimenti dell'argentea criniera, tutto fulminanti controcensure e tragicomici soprassalti; e il pubblico – sprofondato in uno stato di deliziosa incredulità per tanta profluvie di effetti – evidentemente ci sta, e ride, ed applaude. Un bell'applauso a scena aperta tributa anche al Condé per il suo Crisaldo, elegantemente ironico, anzi perfido nell'irridere ai patemi amorosi di Arnolfo; e di forbita dizione. In mezzo alla tempesta recitativa la Agnese della giovane e graziosa Luisa Maneri si segnala per una sua non stucchevole freschezza. Ugo Ronfani

Shakespeare secondo Syxty tra cartoons e fantascienza

LA COMMEDIA DEGLI ERRORI (1592), di William Shakespeare (1564-1616). Traduzione (sonoramente fluente) di Eugenio Montale. Regia (grottesco-patafisica) di Antonio Syxty. Scene e costumi (kitsch) di Emanuela Pischedda. Con (comicità, ironia) Giampiero Bartolini, Giampiero Pizzol, Sergio Cangini, Stefano Braschi, Franco Palmieri, Andrea Soffiantini, Rosario Tronolone, Eleonora Mazzoni, Fatima Martins e Raffaella Bettini. Prod. Teatro dell'Arca.

E Shakespeare inventò il fumetto... Secondo Syxty – l'autore regista formatosi al (misconosciuto) Out Off e rivelato da Ronconi che gli ha messo in scena la pièce-scandalo *L'Aquila bambina* – lo spettatore di oggi può vedere benissimo *The Comedy of Errors* (che Shakespeare scrisse attingendo ai *Menecci* e all'*Anfitrione* plautini, raddoppiando la coppia dei gemelli e dunque moltiplicando al quadrato equivoci ed agnizioni) come un cartoons improbabile e delirante, tra Javovitti e Wolinski. Con sottofondi musicali alla

Walt Disney.

Ecco la proposta che lo spettatore riceve – come un pugno allo stomaco, se impreparato – recandosi a vedere il geniale pasticciaccio scespiriano, incentrato con barocca esuberanza sulle vicende politico-sentimentali di due gemelli dallo stesso nome, Antifolo A e B, che hanno due schiavi gemelli anch'essi, Dromio A e B, in una Efeso ellenistico-mercantile dove i ritrovati genitori, il duca della città, la moglie di uno dei due e altre figure di contorno continuano a scambiarsi l'uno per l'altro. Syxty – che il forlivese Teatro dell'Arca, vicino a Testori e a Zanussi fin dalle origini, ha chiamato a portare avanti un progetto Shakespeare cominciato dal polacco Bradecki – ha spinto a fondo il pedale della provocazione, aggiornando completamente il gioco fantastico, attingendo a piene mani ai cartoons, come dicevo, e all'immaginario cinematografico di Spielberg. Efeso diventa, in questa libera rilettura patafisica una specie di base interspaziale, dove motociclisti con arie da cosmonauti e uomini-spazzatura usciti da beckettiani penitrali incrociano soubrettes latino-americane, fate disneyane e borghesi in monopatino, e corrono (su schettini, o sopra sedie a rotelle) verso le gioiose agnizioni finali.

Che ci sta a fare, in questa bande dessinée patafisicenne, la forbita traduzione di Montale? Ebbene, essa ha funzione di «reagente», aggiunge grottesco al grottesco, diventa involontariamente, con rispetto parlando, un additivo comico al centro della «provocazione» del regista. Il quale afferma, in una nota di regia, di aver voluto condurre «un'indagine fra ironia dell'attore e comicità del personaggio, fra vita dell'autore ed euforia del personaggio, fra finzione delle parole e verità dei visi»: dove le questioni dell'identità e del doppio rimangono sospese, in un clima di allegra irriverenza, sopra l'ambiguità del nostro vivere contemporaneo.

Scommessa vinta, mi pare. Il suo fumettone (che sconsiglio agli scespiriani di stretta osservanza ma raccomando ai giovani) mi ha divertito proprio per la sua sana irriverenza, per il suo tono di divertissement intellettuale all'interno della geografia popolarasca del cartoon, per il suo andamento sgangherato di pastiche eroicomico, per i suoi momenti felicemente farseschi e parodici.

E per la verve dei giovani e bravi attori, giustamente applauditi, fra i quali ricordo la simpatica, estroversa Fatima Martins (la moglie gelosa), il Cangini e il Braschi (i due Antifolo), il Palmieri e il Soffiantini (i due schiavi), il Pizzol e la Mazzoni (i genitori ritrovati). Ugo Ronfani



In balia degli dei crudeli l'umanità stupida di Plauto

ANFITRIONE, di Tito Maccio Plauto. Regia (raffinata) di Marco Brogi. Scene di Pier Paolo Dati. Costumi (bene) di Giulia Brogi. Musiche (emozionanti) di Claudio Rovagna. Con (bravi e affiatati) Giovanna Carnevali, Daniela Franchi, Mattia Mariani, Silvano Meneguzzo e Alberto Tulli. Prod. Cooperativa teatrale «Candido '90», Roma.

Ecco qui una delle maggiori commedie plautine sul saccheggio operato dagli dei nel mondo umano, trasformata in una grande risata sulla credulità superstiziosa e un po' farsesca degli uomini. Uno sghignazzo agghiacciante sulla vita che – così, shakespearianamente, finisce la rappresentazione – «è una favola raccontata da un'idiota, piena di furia e di urla, che non significa nulla».

L'inizio e la fine dello spettacolo paradossalmente avvengono nello stesso momento e tutta la storia sta nell'incubo di Sosia che sogna l'avventura del povero Anfitrione schernito e deriso. Così, sul canovaccio plautino, il regista Marco Brogi ha innestato un'operazione a cornice, che evidenzia la dimensione cupa, arcaicamente tragica, di un testo intessuto di rimandi amari alla metafisica servitù dell'uomo. Il lungo incubo di Sosia racconta sì la beffa di Giove al generale tebano, ma dice soprattutto che gli dei sono crudeli e gli uomini non si sanno difendere: non perché siano buoni, ma perché sono stupidi.

Una lettura che il regista affida a scene e costumi riccamente latini, di sapore felliniano, a musiche «filologiche» dalle suggestioni agresti e paniche, a luci taglienti e impresse, a un'impronta sbocata, popolata di segni forti e contrasti naïf. Mentre i tre protagonisti, Alberto Tulli, Silvano Meneguzzo, Mattia Mariani, sostengono abilmente la duplice anima lirico/comica dello spettacolo, con armonie interpretative tanto imprevedute quanto godibili. Che alla fine fanno di questo *Anfitrione* un'esperienza singolare: da vedere e (caso ormai raro) da discutere, dopo, al ristorante, con gli amici. C.C.

Viaggio con Gian Burrasca nella memoria infantile

GIANNI DETTO BURRASCA, di Gian Luigi Gherzi e Loredana Perissinotto. Dal *Giornalino di Gian Burrasca* di Luigi Bertelli. Regia (brillante e asciutta) di Gian Luigi Gherzi. Scene (vivace estro artigianale) di Livio Girivetto. Buone scelte musicali imposte a volume troppo alto. Con Cristina Voglino (una girandola) e in ruoli molteplici Loredana Perissinotto (efficace) e Guido Ruffa (molto gustoso). Prod. Assemblea Teatro.

Scoppiettano dal giornalino al teatro, le birbonate del celebre monello anarchico dispensatore di petardi in chiesa. L'album, animato con vividezza dai tre interpreti, propone con ottimo esito la sovrana semplicità del teatro ai viziati e passivi teledividi in erba.

In scena si muovono un gran piatto rotante – vorticoso e insopportabile spazio familiare e sociale –, un manichino a rotelle, e un misterioso marchingegno meccanico – quartier generale del giovane autore di tante spassose mariuolerie –, che a conti fatti concepisce scherzi e ribellioni solo per non sentire che la vita a immagine dei grandi è micidiale.

La ricerca di questo gruppo teatrale di qualità, condotta con pochi mezzi e una fantasia sbrigliata, ha centrato il segno: piccini e grandicelli, dapprima disorientati per l'appello all'immaginazione e presto presi al laccio, gongolano felici davanti all'ottimo esempio di un pessimo bambino. Anche per molti adulti il tuffo in memorie infantili accantonate può essere una piacevolezza. Spettacolo raccomandabile, anche se la predicuzza finale toglie smalto all'ammirevole spontaneità del racconto. *Mirella Caveggia*



In una tetra Venezia senza laguna la Bottega del caffè di Missiroli

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ (1750), di Carlo Goldoni (1707-1793). Regia e adattamento (lucidità, senza manierismi) di Mario Missiroli. Scene e costumi (sul tema del degrado) di Sergio d'Osimo. Musiche (bella sonata per due clarinetti) di Benedetto Ghiglia. Con Arnoldo Foà (vigoroso), Nello Mascia (estroso), Massimo De Francovich (duttile), Stefano Santospago (sorvegliato), Liliana Paganini, Claudia Giannotti e Laura Troschel (pungenti, caricaturali), Cesare Gelli (efficace caratterizzazione), Roberto Milani (id.), Giorgio Spaziani, Enrico Cattaneo, Lucio Saronni e le musicanti Maddalena Deodato e Teresa Spagnolo. Prod. Teatro di Roma.

Missiroli è dopo Castri (*I rusteghi*) e Garella (*Gli innamorati*) il terzo regista che dà un contributo non soltanto conformistico-celebrativo al Bicentenario con questa *Bottega del caffè* in linea con i suoi allestimenti goldoniani precedenti, ossia il contrario di una esibizione della «leggerezza» e della «giocondità» di maniera del Veneziano. Pur senza dare, come aveva fatto altre volte, nella dissacrazione in grottesco, il regista punta senza mezze misure sul realismo goldoniano, evidenziando, prosciugando il testo, la corposità del linguaggio e bada a cercare il carattere dei personaggi dietro le convenzioni. Sicché lo spettacolo mi è parso filologicamente aderente alla natura del testo, anche se lontano (o proprio per questo) dai luoghi comuni della venezianità e della comicità di superficie, così spesso decantate in Goldoni. E difatti la commedia fu scritta da un Goldoni conscio, ormai, del senso e della portata del suo teatro riformato, attento a spunti transalpini (*Le Joueur* di Regnard, per la figura del mercante Eugenio) e più vicino alla «commedia di carattere» alla Molière. Al moralismo esibito attraverso la contrapposizione più manichea che dialettica del carattere in negativo dell'aristocratico Don Marzio, intrigante e maldicente, e del caffettiere Ridolfo, onesto e laborioso, Missiroli crede beninteso a metà, e men che meno lo convince il finale edificante con la riconciliazione del falso conte Leandro e della «pellegrina» Placida, con il perdono che il giocatore Eugenio ottiene dalla moglie Vittoria, e con l'arresto del biscaggiere Pandolfo. Il Goldoni del lieto fine moraleggiante non fa per lui; e ce lo fa capire mostrando il lato non disinteressato della riconciliazione delle due coppie, facendo capire ad ogni piè sospinto che tutto ruota intorno al dio denaro, badando ad evidenziare che anche il «virtuoso» caffettiere sa calcolare il cinquanta per cento di utile che gli procura ogni tazzina di caffè. *Tout-se-tient* dentro le convenzioni della borghesia mercantile; le lacrime e i sospiri delle donne, il pentimento di Eugenio che riflette sulla cospicua dote della moglie, le incostanze amorose di Lisaura la ballerina, le notti brave nella bisca del furbo Pandolfo. Si direbbe, anzi, che la solidarietà va, in questa lettura «realistica» e «storicizzata», al maldicente Don Marzio, che se alla fine è moralmente condannato da tutti e resta solo («Ebbene, me ne andrò via...»), pur figurando come zizzaniere e spia, è in definitiva qualcuno che è andato contro il «disordine costituito».

Quanto al partito preso dell'anti-venezianità, basti dire che tutto quel che si vede della laguna è un barbaglio d'acqua in un androne, e che al posto del campiello il teatro delle operazioni è una casa di ringhiera con disadorne finestre, grigia e lacerata come una tela di Burri, più adatta a rappresentare Bertolazzi o Testori. È assente anche il folklore veneziano; le maschere le portano gli sbirri che trascinano in catena, pena sproporzionata, il biscaggiere Pandolfo e l'unico svago musicale è una peraltro suggestiva sonata di due clarinettiste questuanti.

Per completare l'opera, anche il decantato femminismo antilettera di Goldoni è castigato, anzi contraddetto; e son difatti maltrattate, come lagnose persecutrici o inesorabili calcolatrici, le figure di Placida, Vittoria e Lisaura.

Credo di aver detto abbastanza per sottolineare le singolarità dell'allestimento. Le liti di ringhiera son meschine, le notti nella bisca e financo la cena con cui il mercante spennato Eugenio festeggia una modesta vincita sono senza gioia, i buoni propositi e le virtuose sentenze di Ridolfo cadono in mezzo ai pettegolezzi e alle finzioni. È il maldicente gentiluomo Don Marzio il cardine di questa malferma società: Nello Mascia ne fa un personaggio più stolto ed impiccione che perverso, ed è giudiziosamente misurato nelle coloriture. Foà disegna un caffettiere Ridolfo dalla testa quadrata, pago e quasi compiaciuto della propria virtù; Massimo De Francovich usa bene l'arte delle sfumature per rendere le incostanze del mercante giocatore; Santospago ha giusti tratti di vesperale malinconia per rappresentarci il fuggiasco conte Leandro; usano con saggezza del loro mestiere il Gelli e il Milani per insaporire le caratterizzazioni di Pandolfo e del garzone Trappola e la Giannotti, la Paganini e la Troschel fanno con spiritosa bravura le «donne antipatiche» di questa *Bottega* equidistante da quella della tradizione ciaccolante e da quella notturna di Fassbinder. *Ugo Ronfani*

IL TEATRO NELLA SVIZZERA ITALIANA

Panizza e Fabbri a Lugano
per il decennale della Maschera

Fino a dieci anni orsono, nel Canton Ticino la ribalta professionistica locale era monopolio della Radiotelevisione della Svizzera italiana, l'ente hertziano parastatale. Da ottobre ad aprile, inoltre, al Kursaal di Lugano approdavano complessi in tournée nell'Italia del Nord: l'insieme dei loro spettacoli era la «stagione» per antonomasia nelle terre elvetiche a sud delle Alpi.

Poi, Alberto Canetta prese l'iniziativa di dar vita ad una compagnia professionistica rivolgendosi, per realizzarla, prevalentemente ai suoi colleghi dello studio radiofonico. Scetticismo iniziale nell'opinione pubblica e in parte tra gli stessi addetti ai lavori: pareva quasi un esagerare, dato che microfoni e telecamere locali provvedevano a portare in casa spettacoli di buon livello europeo, talvolta addirittura superiore al medio estero.

Dal 1983 le stagioni della Maschera hanno registrato un successo in costante crescita. Non perché fossero, ogni anno, aggiunta di tre o quattro spettacoli a quelli in cartellone al Kursaal, ma perché mettevano il pubblico, nella saletta sotterranea del Teatrino del Palazzo dei Congressi (la sede sempre tentata dalla formula a pista), in contatto immediato con il divenire scenico, con i perché ed i come del gesto, della voce, dell'ambientazione, del costume.

Tra l'altro, nella produzione della Maschera, una funzione di primo piano - con Alberto e poi Andrea Canetta - hanno avuto ed hanno Ketty Fusco, poetessa, attrice, regista che per tanto tempo fu a capo del teatro radiofonico e la figlia Silli Togni più volte chiamata, anche dalla Rai a interpretazioni per il piccolo schermo. Ritrovarle alla ribalta ipogea costituisce, per il pubblico che le ammira attraverso l'etere, un continuo invito alla meditazione sul teatro, su affinità e specificità di mezzi e di sostanza.

Per i dieci anni del Teatrino, oltre a un omaggio al fondatore Alberto Canetta, è stato presentato *Il Concilio d'Amore* di Panizza, regia di Andrea Canetta, e *La bugiarda* di Diego Fabbri, con la regia di Franco Passarolo il quale, in un certo periodo dell'immediato dopoguerra con il Teatro Prisma, aveva promosso concretamente la vita teatrale a Lugano.

La struttura della realizzazione scenica ha avvalorato la trama di passaggi dalla furberia al sogno, dal concreto all'ideale, per cui questo lavoro, nel 1956, poté seguire a un solo anno di distanza *Processo a Gesù* senza soluzioni di continuità: dalla metodica costruzione di bugie ad opera di Isabella pungolata con intenti economici dalla madre, all'amicizia del marito cornuto ed ingenuo con il «fidanzato» della moglie, all'estasi della giovane donna per la menzogna che plasma il mondo e lo fa docile alla fantasia.

Avere tutto quel gioco di metamorfosi a contatto di gomiti, di respiro, con minimi diaframmi scenici, quasi solo d'ombra e luce, ha avvinto il pubblico ed è stato per esso fermento di trasfigurazione. Ketty Fusco (la madre), Silli Togni (Isabella), Antonio Ballerio (il conte), Elia Schilton (il timido e tenace maestro-marito), Alessandra Felletti, Gianmario Arringa, hanno ottenuto un vivo successo che ha superato qualche perplessità per il finale «verso» fatto alla retorica del «cuore di madre», forse superfluo. *Giuseppina Biscossa*

Contro l'emarginazione
i sogni di Don Chisciotte

LA NOTTE DEI MULINI, di Bruno Stori. Regia di Bruno Stori. Costumi di Evelina Barilli. Musiche di Alessandro Nidi. Con Stefano Jotti e Gigi Tapella. Prod. Teatro delle Briciole e Stagione di Graz (Austria).

Nerone è come un bambino impaurito, bisognoso di protezione: in quell'ospedale psichiatrico dove è ricoverato da quando è piccolo ha ora trovato conforto e protezione in Romeo che, a sua volta, trova l'energia per andare avanti insegnando tutto quello che sa (un po' di tedesco, di geografia, del *Don Chisciotte*) al suo compagno di stanza. È in questa relazione a due, densa di stati emotivi, che si va definendo *La notte dei mulini*, il bellissimo spettacolo delle Briciole coprodotto con Graz, Austria.

Nerone chiede, con quel suo farfugliare, che però il compagno comprende benissimo, che racconti una storia. Anzi la storia, quella di sempre, con Don Chisciotte, l'eroe pieno di illusioni che credeva ancora ai cavalieri antichi, e Sancho Panza, il suo scudiero.

L'energia creativa della vita è nella follia? È per questo che Romeo ha come riferimento Don Chisciotte, per ripercorrere teatralmente le sue gesta e non pensare, come il suo personaggio più caro, alla miseria della quotidianità?

Si ride in più di un'occasione con *La notte dei mulini*, specie per alcune battute che ritornano, per le insistenze di Nerone, tenere e infantili, ma ci sono momenti anche di forte drammaticità, di sofferenza, di malessere. E non mancano i conflitti, le esasperazioni.

Si misura a grandi passi la stanza, si osserva il mondo dall'alto. Dov'è la Francia? e la Svizzera? Che voglia di entrare liberi in un bar e chiedere così semplicemente: «due caffè, uno corretto».

Per Romeo naturalmente. E Nerone/Sancho Panza saprà assumersi, alla fine, il compito di continuare a viaggiare con l'immaginazione e, per la prima volta con voce chiara, come ultima battuta, proseguendo in quella sorta di psicodramma che mescola angoscia e divertimento, domanderà, rivolto al pubblico, quei due caffè del desiderio. *Valeria Ottolenghi*

Con Salgari sui mari
delle fantasie dell'infanzia

CASA SALGARI, di Franco Vignazia. Regia collettiva. Con (ironia e tenerezza) Andrea Sofiantini, Fatima Martins, Laura Aguzzoni, Franco Palmieri, Stefano Braschi, Piero Pizzol e altri. Prod. Teatro dell'Arca, Forlì.

«Di *Casa Salgari*, della sua patetica enfasi, s'impura presto a sorridere - scrive Claudio Magris in *Itaca ed oltre* - ma è il sorriso dell'ironia che scopre l'irrealtà, la distanza tra la fantasia e il reale»: la Compagnia dell'Arca ha occupato teatralmente con *Casa Salgari* proprio lo spazio indicato da Magris, sospeso tra la quotidianità, la concretezza del vivere e il bisogno di sognare altri mondi, lontani, diversi, straordinari.

Se il romanzo d'avventura per ragazzi è un modo per fuggire dalla realtà per poi tornarvi con maggiori esperienze e la consapevolezza di essere cresciuti, Salgari ha offerto infiniti modi - pur con modelli e formule ricorrenti - per cimentarsi con la fantasia in viaggi pieni di rischi, per poi, chiuso il libro, ritrovarsi rassicurati nella propria identità, nel proprio mondo conosciuto di sempre. Nello spettacolo dell'Arca i lettori/spettatori assistono ai due piani di realizzazione, con Salgari che prima parla alle sue creature e poi partecipa alle loro avventure: si è dunque coinvolti nel pro-

cesso creativo della scrittura e, insieme, in una sorta di sua verifica, il tutto con il tono del gioco spettacolare, tra sorprese, travestimenti e fughe. Questa forma di coinvolgimento – che ben conoscono coloro che hanno divorato innumerevoli opere dell'autore veronese – diviene nello spettacolo dell'Arca prima di tutto dello stesso Salgari, in scena a scrivere dei suoi eroi, che presto irromperanno in azioni ardite proprio nello spazio della sua casa.

Si ride con *Casa Salgari*, ma non c'è derisione, anche se quel fare tutto in casa toglie ogni alone di preziosità esotica ai costumi, ai gesti, alle parole. Permangono i valori del coraggio, dell'amicizia, della fedeltà, pur nella parodia di tanti «luoghi comuni» propri dei romanzi salgariani. E come ultima immagine, dopo l'urlo ripetuto «A Mompracem!», si vedrà un veliero attraversare la scena, segno concreto e fantastico della possibilità di viaggiare con l'immaginazione, oltre la realtà, con Sandokan e il teatro. *Valeria Ottolenghi*

Incertezze cechoviane dei trentenni d'oggi

PIOGGIA DI PRIMAVERA, di Anne Blondeau. Regia (ritmo gradevole) di Lucio Chiavarelli. Con (spigliatezza) Marco Giorgetti, Isabella Caserta e Paolo Bussagli. Prod. Katapanòs.

Quattro giovani – in verità non più veramente tali, in quanto in un'età di scelte già compiute o solo rinviate, trentenni inquieti con lavori incerti e una condizione affettiva ancora indefinita tra desiderio di sicurezza e voglia di libertà – si trovano a confrontarsi sulla scena, con toni scherzosi e divertiti nella prima parte (una forma anche per nascondersi, per non mostrarsi troppo l'uno all'altro), più malinconici e turbati nella seconda, dove risulta ormai difficile, dopo quell'esporsi emotivo, continuare il gioco dell'apparente allegria.

In *Pioggia di primavera* di Anne Blondeau la casa isolata, l'assenza di veri accadimenti, il susseguirsi degli stati d'animo che compongono la vera trama della commedia, l'atmosfera sospesa, la sofferenza dei protagonisti, tutto rinvia a Cechov, nella sensazione del maltempo che c'è fuori, dove può esserci sì l'avventura (l'andare per mare, in barca), ma anche mistero, nel perdersi per sempre (Melania se ne andrà, senza sapere dove: non si sentiva ancora pronta per organizzare il proprio destino in forma definitiva).

Isabella Caserta, Patrizia Lattanzi, Marco Giorgetti e Paolo Bussagli hanno tratteggiato con spigliatezza i loro personaggi, in una messa in scena che è risultata veloce, ritmata, molto piacevole nell'insieme. *Valeria Ottolenghi*

Vitalità di Pasolini e fedeltà di Laura Betti

UNA DISPERATA VITALITÀ recital di Laura Betti (magnifica). Testi poetici di Pier Paolo Pasolini. Collaborazione artistica di Pasquale Plastino. Consulenza musicale (efficace) di Paolo Terni.

Nell'ambito della celebrazione pasoliniana *Il sogno di una cosa* del Teatro Stabile di Torino, il Museo nazionale del Cinema di Torino, il Castello di Rivoli e il Centro sperimentale di Cinematografia.

Laura Betti evoca Pasolini attraversando pagine illuminate dalla parola del poeta. Una voce dai mille accenti, la sua, densa, profonda, tenera come la carezza di una mano lieve e ardente. Incidendo il silenzio e l'oscurità, estrae il ricordo palpitante di vita dell'amico Pier Paolo, la figura dell'uomo, dell'artista, dell'intellettuale. Si immerge nelle emozioni e nei fremiti della sua sensibilità delicatissima, ne percorre con affetto la solitudine aspra e senza confini. È un rito di estrema intensità, eppure coperto di pudore, dove l'amore, la dedizione, il rimpianto, il gelo dell'angoscia, le ribellioni – contenuti con trepidazione gelosa e materna – vengono mirabilmen-

NELL' ALLESTIMENTO DEL CENTRO BRESCIANO



I dolci «proverbi» del cuore di De Musset secondo Sequi

FABIO BATTISTINI

CAPRICCI, di Alfred De Musset. Traduzione e regia (ottima) di Sandro Sequi. Scene e costumi (raffinatezza) di Giuseppe Crisolini Malatesta. Con Monicu Conti, Beatrice Faedi, Pino Censi e Roberto Trifirò (giovani e bravi). Prod. Centro teatrale bresciano.

Nel quadro della stagione dedicata al teatro francese che Sequi ha voluto per lo Stabile bresciano, bene si inserisce questo fresco ed intelligente omaggio al teatro di De Musset, un autore poco frequentato in Italia, che non possono far testo le ormai lontane edizioni de *I capricci di Marianna* (con una giovane Proclemer) del *Candeliere* (debutto di Giorgio De Lullo diretto da Visconti) o di *Non bisogna giurare su niente* con Antonio Pierfederici al Piccolo diretto da Strehler. Bene ha fatto dunque Sequi ad impostare lo spettacolo (composto da tre atti o «proverbi») sulle variabili del cuore, che è sempre lo stesso, non invecchia mai e tende a complicare anche le situazioni più semplici. Ripicche, gelosie, volubilità, inibizioni e compiaciute distrazioni s'infiltrano sotterranee sotto la brillantezza delle battute fino ad insinuare in platea un leggero senso di inquietudine sull'impossibilità più che di rapporto, di dialogo e di comunicazione fra queste coppie; un Romanticismo levigato negli ambienti e nelle toilettes che mal nasconde il sottile disagio del male di vivere. Il lieto fine è soltanto la fine di una giornata nella partita che continua.

Lo spettacolo trova il suo spazio ideale nella saletta del Teatro Santa Chiara che sembra farsi complice dell'intimità istituita fra gli attori e il pubblico, ammesso in uno spazio che si apre a salotto: unificati da una scenografia che si moltiplica addentrandosi negli ambienti in un gioco continuo di rimandi, contrappuntata l'azione con le variazioni al pianoforte delle musiche di Chopin, chiosati da citazioni tratte dal carteggio fra De Musset e la sua Musa (George Sand), *Una porta deve stare chiusa o aperta, Un capriccio e L'asino e il ruscello* sono ottimamente recitati dai quattro giovani scelti da Sequi, come un concerto perfetto nel quale spiccano gli assoli di Pino Censi e Roberto Trifirò, le donne essendo invece manifestazioni «capricciose» della complessità dell'universo maschile. □

te dosati e delicatamente offerti al pubblico.

Il recital di Laura Betti, una rapsodia cucita con sincerità e passione, reca un flusso di suggestioni molto vivide, e lampi di profezie dolenti e rabbiose. I testi, tratti da varie opere dello scrittore, sono ritagliati da *Orgia, La meglio gioventù, Affabulazione, Poesia in forma di rosa* e da altri scritti, sono la testimonianza che commuove e addolora dell'isolamento «la morte è nel non essere più compresi», della sete d'amore («l'atto più dolce della vita»), di quella «disperata vitalità» che il poeta scomparso si era riconosciuta. *Mirella Cavaglia*

Gli orrori del Libano simbolo di tutte le guerre

ESECUTORE 14, di Adel Hakim. Regia e interpretazione (rigore e carica emotiva) di Marco Giorgetti. Ambientazione sonora di Renato Gatti. Prod. Compagnia Glauco Mauri e Katapanòs.

Esecutore 14 di Adel Hakim è la storia di un'educazione all'odio, che cresce sempre più furibondo, a devastare lo spirito come le bombe devastano la città invisibile intorno.

Hakim è libanese, ma in quest'opera c'è il tentativo di evocare una realtà che, nella concretezza della sofferenza, valichi ogni limite di spazio e di tempo: quanti sono – e quanto vicini a noi – i luoghi sconvolti dai bombardamenti, dalle lotte etniche e religiose?

Il linguaggio, a volte secco, asciutto, muta ad onde crescenti, caricandosi sempre di più di parole calde di sogno, visione, paura, orrore, incubo.

La recitazione di Marco Giorgetti, solo in scena, è sempre carica, incalzante: anche la nostalgia non è più un sentimento a cui ci si possa abbandonare. Perché chi racconta ha già visto molte altre cose terribili: torture, massacri, case che crollano, tante morti inutili.

Al termine una sorta di dolcezza infinita, come un ricordo d'affetto perduto, con la sensazione che ci si possa lasciare andare, in un niente sereno di riposo e di quiete. *Valeria Ottolenghi*



Servo e padrone cercano l'amore nel paese dell'assurdo e del grottesco

TUTTOSÀ E CHEBESTIA, di Coline Serreau. Traduzione (ingegnosa) di Stefano Benni. Regia (ironica, fiabesca) di Benno Besson. Scene (elegantemente funzionali) e costumi (spiritosi) Jean-Marc Stehlé. Musiche (parodie di cantate di cappella) di David Hogan. Con Luca De Filippo (comicamente melodrammatico), Lello Arena (buffonesco), Helena Buljan (esotica Baronessa), Gianluigi Fogacci, Cristina Cavalli, Graziano Piazza e altri dieci bravi attori. Prod. Teatro di Genova.

Per capire la complessa, anomala produzione che ha chiuso la stagione del Teatro di Genova, bisogna sapere alcune cose. Primo, che Ivo Chiesa continua a credere nelle qualità di regista di Benno Besson, anche stavolta determinanti. Secondo, che Besson è nella vita compagno dell'autrice: il che si vede dalla cura affettuosa e sfarzosa del tutto. Terzo, che Coline Serreau altra non è se non la figlia di Jean-Marie Serreau, figura di punta della sperimentazione francese anni '60, regista di Genet e Ionesco, e di Geneviève Serreau, autrice di un saggio celebrato sul «Nouveau théâtre» e regista cinematografica (*Tre uomini e una culla* ha avuto un remake hollywoodiano). Aggiungerò che lo scenografo J.M. Stehlé non solo lavora in perfetta simbiosi con Besson, ma aveva costruito il fantasioso *décor* – una casa-violino – per *La casa d'ossa* di Roland Dubillard: e il vecchio Dubillard mi è parso ben presente nella commedia della Serreau; vuoi per la stessa situazione-base, quella della coppia servo-padrone, vuoi per la scrittura costruita su sketches surreali, che a me ha ricordato moltissimo, di Dubillard, i *Diálogos* («del diavolo»).

Ma quante altre citazioni, quanti rimandi, in *Quisaitout et Grobêta!* Intanto, ecco tre «topos» della letteratura del teatro: la fiaba (alla Gozzi), il viaggio filosofico (Cervantes, Voltaire) e, dicevo, il rapporto servo-padrone (Arlecchino e Pantalone, Don Giovanni e Sganarello, Puntilla e Matti). E poi, la «féerie» circense alla Achard, momenti da teatro dell'assurdo, Beckett, visto che sono in scena due clown metafisici; Ionesco, poiché ritroviamo su una nave i vecchi di *Le sedie*; Gombrowicz, per via dei grotteschi aristocratici al ballo della Baronessa; e Chaplin, Tati, Fellini. Sarebbe del «déjà-vu» se la Serreau non usasse il solvente di una sua aggraziata liricità e Besson non riuscisse a cavar poesia da ogni sorta di trucchi, un bastimento beccheggianti sui flutti, giardini affioranti dal deserto, angeli svolazzanti su cavallucci marini.

I due eroi sono un Luca De Filippo di misurata ed elegante comicità, che rende con humour e punta secca un Clown Bianco enciclopedista, anzi saccate, mondano e innamorato della Baronessa (Dulcinea di un altrove esotico), e un Lello Arena imbracato nelle situazioni goffe del Clown Augusto, tutto ventre e buonsenso terragno. La storia, scucita in vari episodi, è la ricerca della Baronessa (una brava, gorgheggiante attrice croata, la Buljan) da parte dell'innamorato Tuttosà, costretto a subire l'onta di essere posposto nel cuore della sua Dulcinea (Beatrice, visto che si tratta di un visibile poema paradisiaco) dal rozzo Chebestia, per i suoi occhi assassini e il suo «profumo di mela». Qualità assegnate, queste, a un Lello Arena inedito, sbarbato e ruzantiano, tenero e testardo. Il truce Cappello Rosso, incarnazione del male, uccide la Baronessa durante una festa al castello che ha i ritmi di un Feydeau, ma la nobildonna si cala dal cielo, attorniata da angiolotti dispettosi, a proteggere i due smarriti nel deserto del disamore; e per loro ricostituisce l'Eden perduto. Coro finale, gaudioso: «Addio morte/addio tristezza/è tornata la Baronessa/L'amore ha vinto, vinto il deserto...». Come non sorridere di questo inganno degli angeli del Teatro? Siamo ancora «ai pensieri di Pascal recitati dai clowns Fratellini»: come Anouilh aveva già detto del beckettiano *Godot*. *Ugo Ronfani*

Un De Carmine re fanciullo nell'Enrico IV di Pirandello

ENRICO IV, di Luigi Pirandello. Regia (disuguale) di Renato De Carmine. Scene (imponenti e danzanti) di Sandro Bertini. Costumi di Daniela De Carmine. Suoni (sinistri) di Stefano Caprioli. Con Renato De Carmine (un Enrico fanciullesco e delizioso), Anna Teresa Rossini (piacente e altera Matilda), Antonio Fattorini (incisivo e loico Belcredi), Leonardo De Carmine, Laura Boccacci, Renato Condoleo, Fernando Maraghini, Andrea Battistini, Marco Berti, Gianni Voltan, Alessandro Buggiani. Prod. Consorzio Metastasio.

Recenti studi sembrano mutare totalmente la figura del personaggio pirandelliano: autorevoli correnti di ricercatori sono concordi nel sondarlo nelle «proprie ambiguità e nelle proprie miserie, nelle proprie pulsioni inconfessabili» e farne un eroe tragico e, nello stesso tempo, per alcuni, un bambino capriccioso. Spiega Elio Gaiola: «Enrico non è "impazzito" per aver perduto la donna Matilda ma per non dover affrontare il rischio di conquistarla e di averla». Per cui, Enrico non vuol crescere e, quindi, generare perché non vuol morire, abbarbicato ad un'infinita giovinezza, rifiutando il passare degli anni, mantenendo intatto lo spazio magato – un trabocchetto feroce – in cui vive in totale autosegregazione in attesa di godersi la vendetta definitiva.

Enrico IV si muove come un bambino sadico, terribile, simile a quello creato da Vitrac: viene la voglia di ipotizzare che la follia traumatica del gentiluomo caduto dalla sella per un brusco scarto del cavallo dell'amico Belcredi, sarebbe soltanto finzione – superato un breve choc –, per poter tramare, comporre pezzo per pezzo il suo puzzle criminale. E proprio assistendo ad *Enrico IV*, allestito da Renato De Carmine, abbiamo individuato quegli elementi che sembrano rappresentare la mente malata del finto re dall'indole fanciullesca che vuole intorno grandi, lignei cavalli a dondolo, e l'enorme teatrino per ragazzi (di Sandro Bertini) sempre in movimento, inventando luoghi diversi, giocando a nascondino con danzanti periti dipinti o specchianti e, per finire, mascherandosi, sornione, svagato, apparentemente innocuo, per poi agire rapido, sicuro, infallibile prima a far tana, a uccidere.

Questo potrebbe essere, o quasi, l'*Enrico IV* prodotto dal Consorzio per il Teatro Metastasio, diretto e interpretato da De Carmine con la sincerità e la volontà di attore generoso, attento alla recitazione dei colleghi e di se stesso e ancora all'integrità del testo. Ma, detto questo, il De Carmine regista, a tratti, ha peccato di misura, far poco per un verso, far troppo per un altro: se, non sempre, ha approfondito una debita analisi dei personaggi principali, non si è peritato di instaurare un clima da anni Sessanta-Settanta tentando un puerile coinvolgimento del pubblico. *P.L.*

Pambieri e la Tanzi nella giostra di Enrico V

ENRICO V, di William Shakespeare (1546-1616). Traduzione di Luigi Lunari. Regia (rigore poetico) di Guido De Monticelli. Scene (marcheggianti essenziali) di Paolo Bregni. Costumi di Zaira De Vincentiis. Musiche di Paolo Borciani. Con Giuseppe Pambieri (adeguatezza e impegno), Lia Tanzi (fiabesco paggio-Coro), Ireneo Petrucci, Raffaele Giangrande, Donatello Falchi, Luca Lazzareschi (bravi) e Giovanni Moschella, Roberto Tesconi, Maurizio Marchetti, Fabio Bussotti, Alessandro Ferrara, Valeria Martinetti e Simona Guarino. Prod. Pro.Sa-Teatro Carcano.

Nel vasto affresco delle storie inglesi dal Riccar-

do II alla trilogia di *Enrico VI*, dense di sangue e di misfatti, *Enrico V* è la pagina solare e radiosa incentrata sulla figura di un re condottiero che abbandona con la maturità gli eccessi giovanili che l'avevano visto caracollare a fianco di Falstaff tra bettole e luoghi di malaffare e si impone contro le truppe di Carlo VI nella battaglia di Azincourt, in Francia, dove è andato a riprendersi quei possedimenti che Eleonora d'Aquitania aveva portato in dote al suo antenato Enrico II, ora in possesso della casa d'Orleans.

Il testo, raramente portato sulle scene, offre non poche difficoltà per la varietà dei movimenti e delle scene di battaglia; sir Laurence Olivier ne diede in cinema una bellissima edizione, non superata da quella recente di Kenneth Branagh. Guido De Monticelli nella sua lettura asciutta ha innestato brani tratti dall'*Enrico IV* che illuminano la figura di Falstaff, la cui plastica presenza, dopo l'agonia e i funerali è un ingombro costante fino a quando con bella e poetica invenzione si trasforma in un pallone che salendo diventa tutt'uno col faccione tondo della Luna: è il momento in cui il Re, chiuso in una solitudine che è raccoglimento e introspezione di sé, sospeso a mezz'aria fra terra e cielo affronta la notte che precede la grande battaglia e che lo vedrà vincitore. E con la battaglia, in una luce lunare che stilizza e unifica gli avvenimenti, le cose variano e si trasformano assumendo via via aeree e fantasmatiche presenze in un ruotar di tende e di congegni, in un salir di scale al cielo, nel rozzo e impetuoso destriero del Delfino. Ci guida in questa «giostra» del potere un paggio rossovestito, unica macchia cromatica nell'elementare scansione notte-giorno, buio-luce nel quale è impaginato lo spettacolo in uno spazio chiuso da cinque teli di juta su fondo nero.

Al tono volutamente colloquiale di Lia Tanzi si contrappone Giuseppe Pambieri, impegnato a restituirci di Enrico V la prestantza, lo scintillio retorico delle grandi tirate, il gioco galante dell'arte del corteggiare. Ma si impongono anche la nobile compostezza di Ireneo Petrucci (il più a posto), il vecchio re Carlo di Raffaele Giangrande, il Delfino di Luca Lazzareschi e la forte caratterizzazione che di Pistola fa Donatello Falchi. *Fabio Battistini*

Feydeau alla piemontese tra corna e odor di chiuso

LA RATA VOLÒIRA, di Brusa, Lori, Fenoglio da *La pulce nell'orecchio* di Georges Feydeau. Regia (precisa e solida) di Edmo Fenoglio. Scene (geometrico garbo in bianco e nero) e costumi (accurati) di Roberto Devalle. Con Mario Brusa (succoso in un doppio ruolo), Donato Sbodio (una vera tarantola), Sergio Troano (comica irruenza un po' greve), Anna Radici (un peperoncino), Roberta Bosetti (perfettamente a fuoco), Bruno Gambarotta (ineffabile sornione). Prod. Compagnia comica piemontese.

Spettacolo ben ritmato, godibile anche per chi non ne coglie le delizie dialettali. La vicenda è arcinota: si stacca da un paio di bretelle, fra equivoci e situazioni tragicomiche scattate già nel primo quadro; si complica in un albergo dove si sono dati convegno, uno all'insaputa dell'altro, mariti e mogli sospettosi e amanti frementi di gelosia; e si conclude con l'appianamento che libera il solito giulivo sospiro di sollievo. È l'ambiente borghese, perbene e perbenista, della *Pulce nell'orecchio* di Feydeau, trasportato da una Parigi luccicante di aigrettes ad una Torino dall'odor di chiuso, velata di provincialismo, dove la pignoleria borghese e una molle pigrizia diluiscono il consommé royal in brodetto casalingo. Il quadro dipinto da Edmo Fenoglio e dai suoi attori è vivo, inatteso ed esilarante. Forse vi spunta la cima di un campanile, ma è un peccatuccio veniale.

E Bruno Gambarotta? Qui si trova come il topo nel formaggio. Con l'aria di essere venuto al mondo in ghetta, assesta calci con la solita compunzione, insultando in subalpino: «Balengo! tararó!». *Mirella Caveggia*

IN SCENA IL GRANDE TESTO DEL CINQUECENTO



La dolce vita secondo l'Aretino nella *Cortigiana* allestita da Savelli

PAOLO LUCCHESINI

LA CORTIGIANA, di Pietro Aretino. Regia di Angelo Savelli. Con Riccardo Rombi (un Maco lunare, dinamico, brillante), Fernando Maraghini, Giulia Weber (Alvigia, venale Dea bontempelliana) e altri. Prod. Centro universitario teatrale e Pupi e Fresedde.

L'universo malato dell'Aretino, gonfio di una comicità insinuante e brutale, si illumina nel prologo del *Marescalco*, un monologo magistrale, la cui virulenza si avverte già nelle prime frasi dell'*incipit*: «Se io fossi una ruffiana, con riverenza parlando, io mi vestirei di bigio, e discinta e scalza, con due candele in mano, masticando paternostri, ed infilando avemarie, dopo l'aver fiutato tutte le chiese, spierei che 'l Messere non fosse in casa e comparsa a la porta di Madonna, la percoterei pian piano, ed impetrato udienza... le conterei i miei affanni, i miei digiuni e le mie orazioni...», per poi sedurre la donna maritata che finirà nelle braccia del «più leggiadro giovane, il più vago e il più ricco di questa città».

Rivisto in questi termini l'Aretino, aristocratico, amorale, anarchico, può apparire quasi un parente prossimo dei vignettisti odierni che mostricizzano volti e corpi dei nostri politici. E se le sue commedie, a confronto dell'attuale megasistema di comunicazione basato su banalità e volgarità, possono sembrare il ruggito del topo, in realtà hanno ancora un senso: il teatro, se non è più la cassa di risonanza di millenni fa, può scuotere coscienze selezionate di fronte alla *Cortigiana*, rilanciata al Teatro di Rifredi a distanza di quasi un anno dalla prima aretina. Prodotta dal Centro universitario teatrale e Pupi e Fresedde, la commedia è andata in scena opportunamente sfrondata, adattata, in parte riscritta da Angelo Savelli, ambientata sempre a Roma, ma nei mitici anni Cinquanta. Operazione difficile promossa e condotta da Laura Caretti, mirante a conoscere a fondo il testo dell'Aretino attraverso un cospicuo laboratorio critico con finalità produttiva, uno spettacolo in cui si sono confrontati giovani professionisti, attori del Cut e di altre estrazioni.

La *cortigiana* di Savelli, se per un verso ci ha incuriosito, per un altro ci ha lasciati perplessi trovandoci di fronte a un'opera lasciata a metà, né carne né pesce, un po' rispettosa del testo e un po' allegramente contaminata alla buona, un po' sostenuta da interpreti capaci e un po' sacrificata da altri, e un po' farsaccia e varietà e un po' tentativo espressionista, un po' di confusione causata, crediamo, da una frettolosa preparazione in palcoscenico con la bellezza di più di venti attori. A Savelli, che consideriamo uno dei più eleganti e immaginifici fra i registi italiani, è mancato il tempo e il coraggio di andare a fondo nella trasposizione agli anni Cinquanta adeguando seriamente linguaggio, mode e costumi, sempre che la Dolce vita abbia qualche analogia con il primo morboso Cinquecento: forse sarebbe stato meglio il ridicolo fascismo o l'oggi degli scandali e i raggiri attuali (ma di piccolo cabotaggio). □

LO STABILE PER IL BICENTENARIO



Come in un melodramma i sospiri degli *Innamorati* a Catania

GLI INNAMORATI (1759), di Carlo Goldoni (1707-1793). Regia (fedeltà filologica, vivacità, garbo) di Giuseppe Di Martino. Scene (bella cornice barocca) di Francesco Contraffatto. Costumi (accurati) di Elena Carveni. Musiche da B. Galuppi e G. Paisiello. Con Mariella Lo Giudice (la gelosa Eugenia, con estro), Piero Sammataro (impetuoso Fulgenzio), Miko Magistro (millantatore Fabrizio), Stefania Graziosi (saggia Flaminia) e – impegnati in sapide caratterizzazioni – Sergio Seminara, Emanuela Muni, Fulvio D'Angelo, Vincenzo Ferro, Cinzia Marcoccio, Francesco Mirabella. Prod. Stabile di Catania.

Goldoni scrisse *Gli innamorati* a Bologna, di ritorno da Roma, e li ambientò a Milano pensando a Venezia. Ora lo Stabile di Catania – a tre mesi dell'edizione di Garella con Patrizia Zappa Mulas per il Testoni di Bologna – riallestisce in fine stagione perché – parole di Pippo Baudo, direttore artistico – anche il Sud non può mancare all'appuntamento del Bicentenario. Tanto l'allestimento di Garella mirava ad innovare, con l'espedito «pirandelliano» della commedia in prova da parte di una compagnia capocomicale del Novecento, quanto il regista catanese Di Martino ha inteso rispettare la struttura, i ritmi e la lingua del geniale pasticciaccio ideato dal Goldoni sul graticcio di una esilissima trama e nell'arco di una sola pazzia giornata, per mostrare gli sconquassi della gelosia che – sta scritto nella prefazione dell'autore – «è nella nostra Italia principalmente il flagello dei cuori amanti, intorbidata il bel sereno e fa nascere le tempeste». Dunque, un Goldoni secondo le regole. Il che non vuol dire ciò che si poteva temere, un allestimento col birignao goldoniano dell'Ottocento, tutto sospiri, mossette, bautte e ventagli, ignorante della «rivoluzione» introdotta dai Visconti, dagli Strehler e dai Ronconi. Paventare un ritorno al manierismo della tradizione voleva dire però non tener conto degli assestati livelli dello Stabile catanese e del gusto sicuro del regista, al quale ha obbedito un cast intelligente e affiatato, anche composto di allievi usciti dalla sua scuola-laboratorio. Messe dunque da parte le lezionaggini, Di Martino ha lavorato sul meraviglioso parlato goldoniano, sull'intrigante impasto di artifici teatrali e autenticità dei sentimenti di cui son fatte le baruffe dei due gelosi, la inquieta Eugenia, che sospetta della futura cognata, e l'ombroso Fulgenzio, che trova nella casa della promessa il seducente e spiantato conte Roberto.

Dai dialoghi, dagli «a parte» sospesi su svolazzi alla spinetta del Paisiello e del Galuppi, già alle soglie del melodramma, Di Martino ha tratto il «respiro» stesso della commedia, preferendo un'ironia garbata al più pesante «grottesco goldoniano» che ormai va di moda, e che qui è concesso soltanto a due personaggi: il megalomane zio Fabrizio, di forte coloritura nell'interpretazione del Magistro, e il servo Succianespolo del Seminara, che pare uscito da una *poubelle* beckettiana. Nella solida scenografia lombardo-veneta del Contraffatto, incorniciata da uno sfarzoso arco barocco in proskenion, e con le guglie del Duomo di Milano sul finestrone di fondo, l'incredibile, eppur plausibilissimo pasticcio amoroso infine placato con le giuste nozze, si snoda senza un tempo morto, con i toni tragicomici dell'eterna commedia umana. Mariella Lo Giudice, nipotina italiana della scespiriana *Bisbetica domata*, rende benissimo le acidità e i cedimenti di Eugenia; Sammataro l'asseconda con l'impeto e lo sdegno dell'innamorato cotto che si vuole uomo d'onore; e una Stefania Graziosi vedovella giudiziosa assume bene il ruolo benefico della sorella Flaminia. Molti ventagli, ma in platea per la precoce estate; sorrisi e risate catanesi per le follie degli eccentrici milanesi, tantissimo gusto ad applaudire e, insomma, tanto calore dal Sud per il veneziano Goldoni. Ugo Ronfani

Psicologia e modernità per la Nora della Crippa

CASA DI BAMBOLA, di Henrik Ibsen. Regia (garbata) di Beppe Navello. Scene (imponente il portone ligneo) di Luigi Perego. Con Maddalena Crippa (eccellente, commovente, graffiante Nora), Roberto Alpi (robusto, ottuso Torvald), Luigi Mezzanotte, Isella Orchis, Cesare Salu e Daniela Bitonto. Prod. Teatro di Sardegna.

La prima Nora Helmer italiana fu Eleonora Duse. Nel 1891 s'innamorò in blocco delle donne di Henrik Ibsen e, immediatamente, allestì al Filodrammatici di Milano *Casa di bambola*, cui fece seguire *Hedda Gabbler* (1898, Lirico di Milano), il mitico e contrastato *Rosmersholm* con le scene discusse di Gordon Craig (1905, Pergola di Firenze) e, più tardi, *La donna del mare* (1921, Duse di Torino) e *Spettri* con Benassi nel ruolo di Osvald (1922, Costanzi di Roma). La divina, impavida single e abile capocomico, consapevole della non facile condizione di donna libera, s'impegnò a far conoscere in tutto il mondo buona parte del repertorio ibseniano, vessillo della polemica femminista che, un passo dopo l'altro, tentava di scalfire il predominio dell'uomo. Ora, ultima Nora, è Maddalena Crippa, attrice ancor giovane, dal ferreo temperamento, eclettica, vivacissima, con non pochi successi alle spalle, che torna a interpretare un personaggio che sembra fatto apposta per lei: quella Nora Helmer, figura emblematica, artefice nel giro di pochi minuti, di una metamorfosi subitanea fisica e interiore, e di una decisione fondamentale di sconcertante modernità.

Non è un caso che il dramma, apparso al Metastasio in forma integrale, sia stato spostato di almeno mezzo secolo suscitando non pochi stimoli per esplicitare i caratteri dei personaggi attraverso un'ottica critica, più vicina a noi, forse ispirata dalla stupenda versione bergmaniana del 1990. È il prodotto di una ricerca sofisticata, al limite dell'analisi, di atteggiamenti, gesti, particolari che vanno a costituire un denso (e palese) sottotesto che innerva e rinnova l'intera celebre vicenda di Nora, bambola succube, ma anche donna generosa e spericolata, che, attraverso un travagliato e rapido (i giorni di Natale) percorso conoscitivo dell'uomo che ha sposato, decide di rifarsi una vita priva di padrini e padroni.

Nora possiede quell'«impeto verso la straordinario e il sublime» attribuitole da Croce, ma anche mischia il sangue di Ibsen con quello di Strindberg: bambola sì, ma di carne, donna oggetto, ma capace di esalare sensualità, di inebriare il marito danzando sul tavolo del salotto, di eccitare l'amico di famiglia, il dottor Rank, malatissimo, ormai al traguardo finale. Ma Nora ha anche altre reazioni imprevedibili che ne fanno una donna dagli impulsi eroici: maneggia le forbici, accennando a un tentativo di suicidio, vanificato dall'entrata dell'amica Kristine, per poi esplodere, dopo la notte del ballo in maschera, e comprendere improvvisamente la meschinità del marito che s'illude ancora di averla in pugno, perdonandole quegli atti cosiddetti sconsiderati (e a lui sconosciuti) che lo salvarono dalla morte. Da bambola sciocchina a donna consapevole: ecco il trionfo di Nora. Paolo Lucchesini

Le passioni congelate di Joyce secondo Syxty

ESULI, di James Joyce. Regia di Antonio Syxty. Con Giovanni Battaglia, Raffaella Boscolo, Francesco Paolo Cosenza e Roberta Fossati. Prod. Teatro Out Off, Milano.

«Una rissa tra il Marchese de Sade e il cavaliere von Sacher Masoch». Così Joyce definì *Esuli*,

unico suo lavoro teatrale di ascendenze ibseniane, datato 1914, e che Antonio Syxty, reduce dai successi dell'*Aquila Bambina*, ha messo in scena al teatro Out Off di Milano. E in effetti i personaggi di Joyce, dietro la patina di perbenismo e compostezza che li caratterizza, sono un ribollire di passioni e di tormenti tutti giocati in chiave sadomasochistica.

Da una parte una coppia in crisi: Richard, alter ego di Joyce, intellettuale ribelle ritornato in patria con la prospettiva di un incarico accademico prestigioso, e la sua sensuale compagna, Bertha; dall'altra Robert, amico di Richard, editorialista famoso, e Beatrice, sua cugina, donna colta, raffinata e tutta intelletto. Si rincontrano e lo scambio delle coppie è inevitabile: Richard diventa quasi amante di Beatrice e Bertha quasi amante di Robert, nelle cui braccia è lo stesso Richard a spingerla, obbligandola poi a raccontargli tutta la verità. Tutti e quattro sono carnefici e vittime allo stesso tempo, in un rapporto reciproco, in cui l'uno è l'alter ego dell'altro. Tradimenti, gelosie, ire, rapimenti erotici si alternano in questo lavoro di Joyce, sicuramente difficile da trasporre teatralmente, proprio perché tutti questi elementi sono giocati solo sul piano della parola, del verbale. A questo si aggiunge che il testo di Joyce, sicuramente autobiografico in quanto riflette una crisi realmente vissuta dallo scrittore irlandese con la compagna Nora, fa riferimento invece, per quanto riguarda il tessuto drammaturgico, ad Ibsen.

Dell'autore norvegese Joyce riprende infatti i pochi personaggi, i dialoghi a due, la scarsa azione, ma soprattutto l'analisi spietata del cuore umano, e l'indagine della mente. Questo, Syxty sembra averlo colto bene, ed è chiara anche la sua volontà di non creare una messa in scena naturalistica che sia «mimesi di sentimenti, passioni, psicologismi». Ci riesce anche, ma la messa in scena finisce per risultare eccessivamente metafisica e astratta: le passioni che pur si agitano sotto il testo di Joyce si congelano, gli attori in abiti scuri, sullo sfondo di un salotto pseudo-borghese – quattro abat-jour, un pianoforte e un divano bifronte – risultano freddi e monocordi, quasi come in un dramma di Thomas Bernhard. Syxty esaspera oltre misura quello che per lui è esilio: «la lontananza da un corpo mentale e da un corpo fisico» in questi quattro personaggi, che hanno trascorso gli anni a separarsi e a ritrovarsi di nuovo. Esasperandolo però finisce per trasformarli in marionette, distanti dai personaggi dell'autore di *Ulysses*. Il risultato è una messa in scena che si allontana dall'originale e che nella sua totalità finisce per risultare arida. *Claudia Pampinella*

Un Kean in russo nelle nostre cantine

EDMOND KEAN, da Jean-Paul Sartre. Regia (suggestiva ed efficace) e scene (artigianali ma non poveristiche) di Aleksandr Grebionkin. Con Aleksandr Vičkanov, Andrej Kolesov, Tatiana Kamneva, Eleonora Galizkaia (tutti intensi e prodighi di istrionica energia vitale). Prod. Compagnia Oskolki, Tomsk.

Il dramma di Alexandre Dumas padre, nella riscrittura di Sartre, diviene una parabola sulla dialettica fra realtà ed apparenza, sulla natura del teatro, sui suoi rapporti col potere, indagati con un gioco di rimandi, come di scatole cinesi. La caratteristica più saliente di questo gruppo di giovani attori siberiani, epigoni del metodo Stanislavskij, è la capacità di superare la barriera linguistica (recitano in russo, con rari ammiccamenti all'italiano) con una immediatezza di comunicazione mimica e gestuale che rende lo spettacolo godibile anche a chi non ha alcuna dimestichezza con la loro lingua.

L'allestimento sembra adattarsi con naturalezza ai luoghi non canonici, alle catacombali cantine ove viene ospitato, ed una certa atmosfera alternativa, autarchica, che da noi è ormai troppo spesso soltanto snobbismo o sciattezza, qui è invece autentica e genuina, e si coniuga con una professionalità teatrale rigorosa. *Claudio Facchinelli*



Tonitruante e suggestivo l'Oreste secondo Lavia

UGO RONFANI

ORESTE (1777), di Vittorio Alfieri (1749-1803). Regia (impetuosa) di Gabriele Lavia, anche (furente) protagonista. Scene e costumi (di barbara magnificenza) di Arnaldo Pomodoro. Musiche (dirompenti sonorità) di Giacomo Manzoni. Con Rossella Falk (appassionata Clitennestra), Massimo Foschi (tenebroso Egisto), Monica Guerritore (tormentata Elettra), Edoardo Siravo (vibrante Pilade) e dieci guardie del corpo. Prod. Teatro di Roma.

Siamo forse nella Bosnia, fra gli urli e i furori della guerra? No, ci troviamo nella casa degli Atridi, teatro di stragi antiche, maledetta dal Fato: ma i classici sono «nostri contemporanei». *Oreste* dell'Alfieri secondo Lavia, seconda parte dell'*Oresteia* dopo l'*Agamennone*, che sarà proposta, dittico di tre ore complessive, la stagione prossima: atto di nascita di quella Compagnia nazionale che Pietro Carriglio ha iscritto come programma prioritario del Teatro di Roma. Allestimento grandioso; tensione massima proiettata, dicevo, sull'attualità devastante della follia del potere violento; ovazioni, una battaglia vinta.

Lavia regista ed attore – un Lavia, stavolta, estraneo ai sovraccarichi grottesco-espressionistici, tutto abbandonato al vortice della parola alfieriana – era l'uomo di teatro giusto per rendere fino in fondo l'implacabile, esasperata furia tirannica dell'impetuoso figlio di Agamennone, venuto ad Argo con l'inseparabile Pilade per uccidere, sospinto dal furore e dal dolore insanabile della sorella Elettra, Egisto l'usurpatore, e la madre Clitennestra complice dell'assassinio. Tragedia della libertà, ma anche ansante racconto della furia vendicativa che spinge Oreste fuori dalla realtà, in una sorta di trance sconfinante nella follia, la vicenda viene da Lavia presentata in un tempo unico, quello della «funesta, atroce, orribil notte» durata dieci anni, fra la morte di Agamennone e la vendetta, che segna anche la morte – per errore? – di Clitennestra ad opera del figlio, provoca una rivoluzione di palazzo, precipita nella rovina morale i vincitori. Ed è l'incalzante, trafiggente verso alfieriano (protoromantico, diceva Croce, a indicarne l'ansante, ridondante passionalità), che scandisce e determina, ad alta velocità, il ritmo di tutto lo spettacolo, le entrate e le uscite dei personaggi, i movimenti degli armati, i sommovimenti nella reggia. Nel magma sonoro – intenso, lancinante, barbarico – di Giacomo Manzoni, teso a potenziare la dimensione psichica degli attori della tragedia, che sono piuttosto «agiti» dal Fato, in un *continuum* di orrori che non risparmia anche le vittime, come i carnefici: col rischio, qualche volta, di bruciare la parola nel rumore, nell'urlo, nell'enfasi torrentizia del melodramma.

La grande scenografia studiata da Pomodoro è magnifica e funzionale: reggia-bunker (la vita dei sovrani è quella delle talpe, si svolge sottoterra), fortezza inespugnabile, palazzo medioevale di pietra e di ferro, macchina militare e tempio del potere assoluto, la scena-scultura si completa con strutture simboliche: una sfera galattica inchiodata alle mura, come la massa ingigantita del cervello umano; spuntoni di ferro che si ritrovano sui costumi guerrieri geometrizzati come in Piero della Francesca; il carro di Oreste e Pilade costruito a squadra, come un cuneo; a cuneo anche la tomba di Agamennone in proscenio; una massa lavica il pavimento con le botole; e in sintesi finale, a vendetta consumata, un prisma cuneiforme, di fibreglass illuminato dall'interno, che incombe sul pubblico e diventa il rogo incandescente della follia.

In questo *décor* stravolto e stravolgente la recitazione degli attori è tutta di vibrazioni accese. Lavia dà, della vendetta, una illustrazione quasi patologica, di malattia devastante: follia giustiziera che urla e sragiona, e precipita nella tristezza fra i cadaveri di Egisto e Clitennestra. È quella di Lavia, nelle sue tempestose difformità, una interpretazione che sarà ricordata; e lo sarà anche il forte concentrato delle passioni con cui Rossella Falk, nel suo abito azzurro-oro, anima i tormenti di Clitennestra, sicura nella scansione del verso e degli interni affanni. Di Egisto, Massimo Foschi incide bene barbarici furori e vile smarrimento. Alle prese con la densità ritmica del testo, Monica Guerritore cerca la verità di Elettra fra rancore e tristezza; e il Siravo è un solido, dignitosissimo Pilade. Il Sublime alfieriano, secondo la retorica ottocentesca? Vero, grande teatro. □

IL KATONA DI BUDAPEST PER IL BICENTENARIO

Trionfano le attrici ungheresi
nella *Casa nova* di Goldoni

LA CASA NOVA (1760), di Carlo Goldoni (1707-1793). Versione magiara di Vera Székács. Regia (vivace, comicamente espressiva) di Tamás Ascher. Costumi (approssimazioni d'epoca) di Gyorgyi Szakács. Musiche (parodistiche) di László Dész. Con Juli Básti e Dorottya Udvaros (magnifiche Meneghina e Cecilia duellanti), Eszter Csákányi (estroversa cameriera Lucietta), Péter Blaskó (esagitato Anzoletto), Mari Csomós e Gyorgyi Illés (avvedute signora Checca e sorella), László Sinkó (solido zio Cristofolo) e altri sei bravi attori. Teatro Katona di Budapest. Al Piccolo.

Ritrovo a Milano gli straordinari attori del Katona di Budapest che avevo ammirato in una versione brechtiana del *Revisore* di Gogol. Li ritrovo in un Goldoni, *La casa nova*, che si iscrive fra gli avvenimenti di rilievo del Bicentenario. La barriera linguistica e la crisi del Piccolo spiegano solo in parte i vuoti nella sala di via Rovello: in realtà *Az Uj Lakás* (così suona, tradotto, il titolo) è spettacolo comprensibilissimo anche per noi, non soltanto per la provvida sinossi distribuita in sala ma anche perché il 44enne regista Tamás Ascher ha fatto parlare nell'aspirante della teatralità pura, dal principio alla fine, i volti, i corpi, lo spazio scenico.

Sui toni della farsa comica, giocando su eleganti contaminazioni tra riforma goldoniana e commedia dell'arte, Ascher è riuscito a supplire con la svelta, gioiosa plasticità della sua regia al forzato impoverimento linguistico dell'allestimento, che non poteva contare sulle risorse del dialetto veneziano (la «superlingua di Goldoni» diceva il Folena) nel quale è scritto l'originale. Egli è riuscito a trasformare l'«inferno famigliare» nel quale si dibatte il povero Anzoletto in un grottesco di costume dai ritmi alla Feydeau, senza per questo impoverire un testo certamente sottovalutato ma fra i migliori di Goldoni, ch'è insieme sapido affresco di costume, ironica esplorazione di interni dominati dalla vanità e dal denaro, studio penetrante di caratteri femminili «presi dalla natura», una macchina teatrale sapientissima nella sua linearità, come lo stesso Autore ha fatto rilevare in una consapevole presentazione della commedia. Le donne sono le trionfatrici della serata, con in testa l'eccellente, graziosa Juli Básti, Meneghina tutta vapori, piagnistei, stizze e miagolii, e la spiritosa, elegante Dorottya Udvaros, Cecilia gattamorta e sospirata, dalle temibili, false arrendevolezza. A differenza di molti nostri registi, per i quali gli attori sono quasi marionette, Ascher lascia liberi, all'interno del suo disegno, i suoi attori, che danno così il massimo, tutti. Meritato trionfo. Ugo Ronfani

I rituali masochistici
dell'esperienza teatrale

MASOCH, testo (allusioni raffinate ai rituali di Leopold Sacher-Masoch) e regia (incisiva) di Romeo Castellucci. Ritmo drammatico e melodia (efficaci) a cura di Chiara Guidi e Claudia Castellucci. Musica (il suggestivo brano musicale *Thanatoy* di Uria Comandini. Maschere (funzionali) di Caterina Lucchi. Impianto voci (coinvolgente) di Carlo Battistini. Traduzioni (mirate) di Miriam Gyax e Markus Luchsinger. Con Franco Santarelli, Anita Guardigli, Stefano Cortesi e Febo Del Zozzo (ieastici). Prod. Societas Raffaello Sanzio, Zürcher Theater Spektakel (Zurigo), Internasjo-

nale Bergen Teater (Norvegia), Teatro A. Bonci di Cesena.

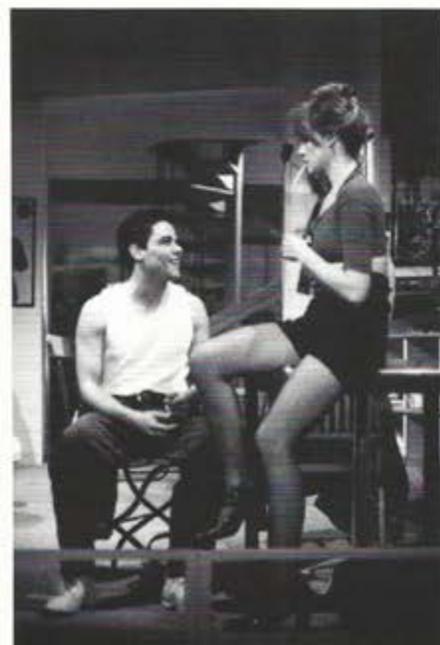
La sofferenza come estremo gemellaggio fra rappresentazione e crudeltà masochista è il tema portante di questo originale allestimento. Coerentemente con il sottotitolo (*I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*) oltre che con le opere di Masoch, la Societas Raffaello Sanzio fa dell'attore (il «Greco») un elemento passivo e neutro, a cui è negata ogni iniziativa personale se non il subire. Per mezzo di una sofisticata e suggestiva *téchné* della tortura «a vista», una stanza metallica («un'aria irta di ferro», secondo i suggerimenti di Masoch, dai molteplici spioncini laterali e sul soffitto) e una ricca simbologia scenica,

fra cui la croce di ghiaccio e la scritta, in primo piano sul proscenio, «Lambitor sudoris pedum meorum!», lo spettatore si trova dentro uno scrupoloso rito dell'orrore. Ma è anche una cruda e intensa metafora sul potere, che – alla fine – resta spiazzato proprio dalla supina accettazione di una vittima cosciente. Sulla scena oltre al «Greco», torturato fra le luci sinistre, la donna «Venere di ghiaccio», in pelliccia e forgiata d'acciaio, e Masoch bisognoso dello sguardo dell'altro per esistere, come l'attore di quello del pubblico. S.M.G.

Fatto di sangue tra uomini
nell'ultimo noir di Bertini

LA VALIGIA DI CARNE, di Franco Bertini. Regia (tensione efficace) di Giulio Base. Scene e costumi (Romeo Gigli per gli abiti della Acciai) di Francesco Priori. Luci e fonica di Giovanna Venzi. Musiche di Matilda Mothers. Con Gianmarco Tognazzi, Alessandra Acciai, Francesco Benigno (bravi), Thamy Dee e Emilio Bonucci. Prod. Teatro della Città e Teatro Argot, Roma.

Siciliani, venticinquenni e gemelli Vittorio e Valeria coabitano in un piccolo appartamento e litigano in continuazione: lei studia ma con scarsi profitti, lui lavora ad una radio privata. Lei rimprovera lui di non essere abbastanza autoritario e psicologicamente forte. Poi si scopre che lui da piccino assistette alle violenze subite dalla sorella da parte del padre. Arriva Alessandro, un loro fratello, dall'America, naturalmente malavitoso e inguaiato in traffici loschi. La ragazza è totalmente attratta da quest'ultimo fratello cattivo che la fa sentire protetta e ancor più agguerrita di quel che è. È infatti la grinta insieme ad una massiccia dose di machismo che prevale in questo atto unico di Bertini, quasi specialista in brevi testi e, lo ricordiamo, autore di quel successo che fu *Crack*, a cui è seguito un film. Così durante l'incontro della riunita famiglia, a cui si accorpano anche due amici del boss, un picciotto siciliano e un gregario di colore, ci scappa il morto ammazzato, messo dentro, per l'appunto, la valigia. Il tutto non per onore o per le attinenze con la mafia ma per dimostrazione della prova di virilità. Una spystory insomma, costruita con dialoghi in certi momenti molto interessanti per tensione, in altri deboli per banalità. Valeria Panizza



Due sorelle a confronto col fantasma del padre

MARTA E MARIA, di Renato Gabrielli. Regia (monocorde) di Silvio Castiglioni. Scene (enigmatiche) di Gigi Mattiazzi. Con Graziella Possenti e Ute Zimmermann (interpretazione discontinua).

Non inganni il titolo, quasi un'evocazione biblica al femminile. *Marta e Maria* è un giallo di sentimenti, creato dal giovane e già premiato («Contemporaneo '92») autore Renato Gabrielli. Ci sono due sorelle chiuse in una stanza. Si combattono nel ricordo del padre, presente con l'ossessione del suo fantasma. L'evocazione paterna siede a tavola con loro, e prende a prestito i logori corpi delle due figlie per raccontare di un'esistenza povera eppure viva come quella di tanti.

Le due sorelle, Marta e Maria, hanno preso in prestito dal Vangelo i nomi e l'allegoria di due modelli di vita, attivo l'uno, contemplativo l'altro. Entrambi sono necessari, più che utili, alla costruzione di un inferno familiare senza scampo in cui trovano posto morti annunciate e veleni ingombranti, misteri forse sognati.

Marta e Maria è una bella metafora d'autore, che nel ricordarci la lezione beckettiana (non esiste via d'uscita, da niente) si compiace del delitto. La morte e la vita assumono un senso grazie all'omicidio?

Peccato che Marta e Maria (Graziella Possenti e Ute Zimmermann) si scambino i ruoli senza troppa convinzione. Avremmo preferito che la regia di Silvio Castiglioni accentuasse le differenze, quel gioco di sfumature e complesse psicologie che è dominante nel testo. Chi è la vittima e chi, di volta in volta, il carnefice? Ma anche nella vita, purtroppo, regna una certa confusione al riguardo, e il teatro non sarà mai abbastanza specchio della vita. Le plasticose scene di Gigi Mattiazzi, impegnate a evidenziare le banalità del quotidiano familiare, non evocano nessun tipo di solitudine. *Rossella Minotti*

Storie di stress quotidiano in caseggiato semi-abusivo

PASSAGGIO A LIVELLO INCUSTODITO, di e con Fabrizio Cecchinelli, Elisabetta Scarpelli e Elisabetta Serra. Intermezzi di Marino Dalia. Luci di Fabio Siravo e Claudio Miti. Scenografia di Piero Mercanti e Ninetta Di Giovanni. Prod. Associazione d'arte Il Bagatto Flambé.

A teatro, quando l'intelligenza c'è, si vede. E si apprezza. Come in questo straordinario *Passaggio a livello incustodito*: un gioiellino di satira sociale e di umorismo psicologico che ben figurebbe nelle migliori rassegne dei grandi teatri Doc. Il sottobosco della drammaturgia minore fa anche questo: piccoli miracoli di raffinatezza scenica che meriterebbero di raggiungere le grosse platee dei circuiti ufficiali.

Ma i ragazzi del Bagatto Flambé si accontentano: lavorano sodo e sono felici degli applausi (tantissimi) del pubblico che li va a cercare nei luoghi del teatro fatto più per passione che per mestiere. E continuano a raccontare nelle cantine romane la loro storia di ordinario, surreale stress quotidiano. Protagonista dello spettacolo è la vita degli abitanti di un caseggiato semi-abusivo, nei pressi di un passaggio a livello che, a memoria d'uomo, non ha mai visto transitare nemmeno un vagone. Arriverà un giorno l'agognato trenino-Godot? Nell'attesa, segretarie alienate, casalinghe frustrate, rubacuori falliti, tranvieri in ritardo, donne alla fermata dell'autobus e comparse disoccupate sfilano sul palco in piccoli «spot» dalla comicità acutissima e irresistibile. Figurine di carta gualcite dalla vita. Tutte disegnate con il pennello sottile dell'ironia che sa osservare. Tutte dipinte con i colori scanzonati della Cartoonia presuntuosa e un po' goffa che ci affanna ogni giorno.

Uno spettacolo bello e divertentissimo, interpretato da attori bravi, preparati e sorprendentemente comunicativi. Da non perdere. *Valeria Carraroli*



Pop & Rebelot: Paolo Rossi in lotta contro l'umanità stupida

UGO RONFANI

POP & REBELOT, di Paolo Rossi, anche ineffabile, lunare, divertentissimo interprete. Musiche e canzoni (ritmi sudamericani) di Vinicio Capossela, al piano con Lucio Caliendo (percussioni), Giorgio Cavalli (chitarra) e Enrico Lazzarini (contrabbasso). Impianto scenografico (kitsch) di Elisabetta Gabbionetta.

Quanti s'aspettavano un «ridendo castigat mores» alla Fo o alla Celentano si son trovati davanti ad uno spettacolo che si svolge, sì, tra la piazza dell'Italia che cambia (come, Dio solo lo sa) e il nightbar Titanic dove larve postesistenzialiste vivono l'estremo naufragio, ma in cui tutto è sul tono indiretto, allusivo, astratto dell'apologo, alla Chaplin appunto o alla Zavattini-De Sica di *Miracolo a Milano*. Invece delle attese torte in faccia ai politici (mai indicati con nome e cognome, massima indiscrezione «l'imprenditore del Corso» per indicare chi sapete), sberleffi patafisici alla Jarry, echi dai reami dell'assurdo di Ionesco e Beckett, couplets epico-didattici alla Brecht su ritmi caraibici, moicoli libertari alla Céline o alla Bukowski. Con aggiunta, ovviamente, delle spezie di Benni, Piferi, Gino & Michele e gli altri satiri – nel senso di cultori della satira – di *Linus*, *Cuore* e *Comix*. Uno spettacolo insomma «colto e decantato», come diranno i fans con laurea o diploma, portato in palma di mano da semiologi come Omar Calabrese, che discetta nel programma di sala sul significato di «rebelot» (crasi fra Rabelais e grammetol secondo l'autorevole testimonianza di certo Levi Strozzi antropologo), e da altre «teste d'uovo» che hanno scelto – o tempora, omores! – le pagine di *Comix*, il giornale dei fumetti edito da Panini, per dire le virtù culturali dello spettacolo «ratatouille» di King Paolino.

Spettacolo il cui pregio – inutile dirlo – è invece proprio nella sua sgangherataggine, nel suo ballare sulla rovina della Cultura con la maiuscola come si faceva nei cabaret espressionisti di Vienna e Berlino prima del Grande Disastro 14-18; e in questo allegro «cupio dissolvi» mandare a quel paese non soltanto i funamboli del Gran Circo della politica ma anche i «chierici che tradiscono», i fabbricanti di ideologie e i custodi della Verità in toga o abito talare, gli arrangiatori di folle. Tra i quali Rossi, estremo oltraggio, ha incluso in un momento fra i migliori dello spettacolo i retori del calcio-spettacolo, che confondono i muscoli degli atleti con i miliardi di Berlusconi e Agnelli. Il guaio è che alla fine, contro la nave dei folli sulla quale son tutti imbarcati – ladri e moralisti, tangentari e referendari, miliardari che bevono champagne dopo dieci minuti d'amore e prole che fanno sempre l'amore perché non hanno champagne – avanza implacabile l'iceberg della Grande Crisi. E allora, mentre il Titanic affonda, che cosa resta al Gepa di Tangentopoli derubato nel corteo degli onesti, arrabbiato con quel giudice Carnevale per cui «ogni scherzo vale»? Resta la parola «anarchia» gridata a squarciagola, il sole nero dell'eterna utopia che già tramonta nella vecchia canzone delle emigrazioni e delle osterie proletarie: *Addio, Lugano bella...* Resta l'ultimo grado, il settimo, del «borrachio», dell'omerica sbronza che configura in un crescendo etilico-comiziale l'intero spettacolo, secondo una fantasiosa terminologia sudamericana: «Borracho, Muy borracho, Cantos regionales, Cantos patrióticos, Cantos religiosos, Negation de la evidencia, Insultato al clero y apoteosis final». In quest'ultima fase sanamente demenziale dello spettacolo, mentr'è in corso la gara di tuffi di quanti cercano di non andare a picco, l'omino, sbriolando un krapfen secondo una sua rozza liturgia, si mette a parlare con Dio invisibile che sta su nella galleria del Ciak, che si rifiuta di ascoltare il canto dei fedeli, *Deh, resta con noi Signore...* perché non ne può più, perché non resiste alla tentazione di chiamare cacca una democrazia di ladri e di furbi.

Fine del «rebelot», ossia del gran casino d'osteria dove vino, rabbia e speranze della povergente hanno fatto muro, con del Chianti, all'iceberg. Come già negli anni della guerra fredda – vero, Michele Straniero? – avevamo fatto con *Le cansun d'la piola* dell'indimenticabile Piero Novelli: uno che fra l'altro molto assomigliava, nel fisico, a Paolino Rossi. Per il quale dovrei usare i soliti ossimori: «il piccolo grande», «l'angelo teppista», «il tenerissimo cattivo». Usateli voi, gli ossimori; dopo essere andati a vederlo. Eravamo in pochi, anni fa, ad usarli, questi ossimori, oggi l'audience televisiva l'ha promosso fra i big della audience. Purché non si guasti. Il suo spettacolo è squinternato, al solito, ma non ruffiano, né volgare. Grazie, anche, alle canzoni di Capossela. □



Sposina cieca e intrepida nella casa degli orrori

GLI OCCHI DELLA NOTTE, di Frederick Knott. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice e Mariella Minnozzi. Adattamento e regia (fedele - troppo - al film) di Saverio Marconi. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Anna Peresani. Musiche di Bruno Moretti. Con Micol Pambieri (immatura ma sensibile), Andrea Spina (convincente), Luca Violini, Massimo Romagnoli, Giorgio Carosi (cliché) e Sarah Salvucci. Prod. La Rancia.

All'inizio avevamo salutato le allegre e festose regie di Saverio Marconi e il suo gruppo come la nascita di una nuova compagnia del musical italiano, anche se i testi scelti erano per lo più made in Usa. Poi Marconi ci ha fatto notare la sua predilezione per il genere giallo (*La bottega degli orrori*, *La stanza del delitto*, *P.S. Il tuo gatto è morto*). Ora con questo testo americano, reso celebre dall'interpretazione di Audrey Hepburn nel 1967, siamo in grado di affermare che Marconi rischia di essere troppo fedele agli originali tanto da sembrare un «copiatore» di vecchi film, celebrati musical (*A Chorus Line*, *La Cage aux Folles*, *Il giorno della tartaruga*) o per l'appunto, come in questo caso, del genere che tecnicamente viene chiamato «hedunnits», cioè «è-stato-lui». Insomma le sue regie sono simili, troppo, agli originali: stesse scene, stessi costumi, stessi movimenti scenici. Certo anche Hitchcock quando si trattò di fare il film, sempre tratto da un altro testo teatrale di Knott, *Delitto perfetto*, fu fedele all'originale. Ma è un altro conto. Marconi finisce per lasciarsi insoddisfatti perché quel che vediamo sulle tavole del palcoscenico l'abbiamo già visto, identico, sul piccolo schermo. *Valeria Paniccia*

Quando un pilota di rally si perde in un deserto

LE TENTAZIONI DI TONI, di Andrea Taddei. Regia (diretta ed immediata) di Andrea Taddei. Costumi (pensati e ben progettati) di Marco Menacchi. Con Matteo Chioatto, Rolando Mugnai e Emanuela Villagrossi. Produzione Ccs.

Cosa succede ad un pilota di rally se, durante la Parigi-Dakar, si perde nel deserto africano? Il nostro Toni durante una notte, trascorsa nelle affascinanti e misteriose dune, sotto una volta celeste che lo colloca spiritualmente tra i «santi», è testimone di una serie di apparizioni che, nelle loro metamorfosi, tra il reale e l'irreale, tra il sacro e il profano, fungono da speculari frammenti del suo mondo. Sarà dunque l'occasione per rivedersi, riflettere, capire e confrontarsi con quello che ha perso e sembra invece, nella nuova dimensione, aver ritrovato.

Questo l'intreccio narrativo de *Le tentazioni di Toni* lo spettacolo «disegnato» da Andrea Taddei e messo in scena al Teatro dell'Elfo, un episodio del trittico comprendente *Gloria* ed il prossimo *Il pignone*, parte conclusiva del progetto. Elemento comune del lavoro di Taddei è certamente la forte dissacrazione che aleggia tra il testo e la scena parte fondamentale, con i costumi, della teatralità del regista. Spettacolo quindi fortemente visivo, dove gli oggetti hanno la parvenza di essere piovuti sul palcoscenico, dove anche le luci spesso in contrasto tra loro, creano un'atmosfera quasi virtuale. La scena, un piano inclinato che falsa la prospettiva, le botole che fungono da originali e nello stesso tempo ingenui «quinte» per le prevedibili apparizioni dei personaggi/sogni di Toni, rendono un clima astratto e nello stesso tempo leggendario nella struttura dello spettacolo. Lo schermo/sipario posto come quarta parete sottolinea ancora di più il clima virtuale della scena che presenta sul fondo l'automobile incidentata del pilota.

Un lavoro quindi che convince appieno dal punto di vista visivo, senza deludere lo spettatore di qualsiasi livello dal punto di vista contenutistico per le molteplici chiavi di lettura presenti nello spettacolo. L'ironia della commistione tra sacro e profano viene sottolineata da personaggi come il Demone dei Piloti o di quello degli Eremiti che, supportati da brani tratti dalla *Vita di Antonio di Atanasio* o *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert, mettono in gioco argomenti di natura filosofica. Le musiche dai tratti fortemente mistici, raccolgono brani sacri tibetani e di sitar indiani che si vanno a raccogliere nel commento sonoro principale rappresentato dalla *Danza di Salomè* di Strauss. *Livia Grossi*

Se un professore carogna è accaduto dall'ex allieva

CARE CONOSCENZE E CATTIVE MEMORIE, di Israel Horowitz. Traduzione di Mariella Minnozzi. Adattamento e regia (tesa lucidità) di Giancarlo Sepe. Scene e costumi (funzionale essenzialità) di Uberto Bertacca. Musiche di Arturo Annechino. Con Giuliana Lojodice (interpretazione di grande energia) e Aroldo Tieri (perfetta misura).

Un testo piuttosto freddo e francamente poco credibile per noi questo *Care conoscenze e cattive memorie*, con cui Giancarlo Sepe e la coppia Tieri-Lojodice tornano a rinnovare il loro felicissimo sodalizio artistico. Difficilmente infatti potrebbe accadere nel nostro sistema scolastico che la mala sorte si incarni letteralmente nell'inflessibilità di



un professore di musica, impedendo con le sue solenni bocciature l'accesso all'università e l'affrancamento da una vita di abbruttimento e di degrado a un'intera famiglia, dal padre alla figlia di lui e al marito di lei. Senza risparmiare neppure la madre che egli stesso, ovviamente ha molto amato.

Ma nel testo Israel Horowitz è proprio questo il lontano antefatto che presiede all'incontro-scontro fra un vecchio professore di musica, chiuso da una finta sordità in una sorta di sprezzante solitudine, e una governante, non più giovane, assunta per accudirlo in questo ultimo scorcio del suo umano patire. Un'ex allieva in realtà il cui rancore, affilato alle intemperie della vita, lo accerchia sempre più da presso fino ad un'autentica resa dei conti, aperta e crudele. I cui divertenti risvolti Giancarlo Sepe restituisce con un allestimento di tersa esattezza e di scintillante ironia condotto, sulla scena lucidamente essenziale del fido Uberto Bertacca, coi ritmi incalzanti di un duello feroce, chiuso entro i confini di un invisibile ring. Guidando una magnifica Giuliana Lojodice, guardinga, tenera, ferina, la cui dura energia si alimenta alla fiamma di una sconfitta mai accettata. Mentre Aroldo Tieri scava con affinata sapienza nell'aristocratico cinismo del suo ipocondriaco personaggio, restituendone trasaliti riverberi di fragilità smarrita. *Antonella Melilli*

Un Olimpo hollywoodiano per gli angeli di Artaud

NERVI E CUORE (testo da masticare e digerire per goderlo compiutamente), di Barbara Naticci da Artaud. Scene (barocche) e costumi di Dimitri Milopulos. Musiche (avvolgenti) di Marco Baraldi. Luci di Valerio Pazzi. Con Silvano Panichi (sfarfallante Dio dell'Ottimismo), Silvia Guidi, Riccardo Naldini, Simona Arrighi, Luca Camilletti e Monica Bauco. Prod. Laboratorio Nove, Sesto Fiorentino.

Scrittore, riformatore visionario, teatrante completo, attore e artefice di particolari allestimenti di classici e contemporanei amici, vivissima figura di ribelle che, nella sua singolarità ed eccezione, non si manifestava «come un tipo o come un caso intelligente», Artaud era totalmente dedito al la-

voro affrontando qualsiasi pericolo e qualsiasi sacrificio. Del resto apparteneva al mondo dell'obbedienza passiva, eternamente in polemica, pronto a colpire ogni bersaglio, armato di un campionario di ingiurie e volgarità, inseguendo «con tutto il peso della vita» la propria libertà di creatore, fino a rasentare la bestemmia, pur manifestando una sorta di religiosità, e ad imporre una personissima gerarchia: «Qua, dopo Dio ci sono io». Ciononostante, a cominciare dagli anni della contestazione, dal Living al Terzo Teatro, alle cantine, al teatro di strada, ai gruppettari, Artaud fu compagno esemplare, se non maestro, delle nuove generazioni che conobbero, lessero, studiarono *Il teatro e il suo doppio*, opera fondamentale, e il saggio *Il teatro e la peste*, una scossa alla convenzionalità.

Fedele alla consegna di produrre spettacoli per niente banali, ispirati ad opere di autori allucinati e maudits (Büchner, Rimbaud e compagni), il Laboratorio Nove ha preso a braccetto Artaud immaginando un tragitto perifrastico fra cielo e terra, fra la cronaca e il suo doppio, il teatro. A differenza degli esiti precedenti dalla trama rettilinea e della tagliente, accesa scrittura dall'impatto immediato, coinvolgente, Barbara Nativi, ormai drammaturga scaltrita e regista accorta, ha realizzato al Teatro della Limonaia la novità *Nervi e cuore*, proiettandosi in una sfera surrealistica, in cui i protagonisti sono sei angeli-dei, ognuno con il suo magistero celeste, che si librano felici per poi essere precipitati nelle malebolge dell'attuale inferno, un girone per ogni angelo senz'ali: un campionario di crudeltà che fa impallidire la figurazione di Artaud, il quale sembra ghiagnare di fronte a una società vorace, violenta, perfida... Sei gli angeli apparsi all'improvviso, come i personaggi pirandelliani, in perlustrazione di un mondo insanguinato, sei osservatori stanchi, delusi, disgustati che saranno ricompensati dall'happy end. Eccoli che tornano a sorridere mentre risalgono verso un Olimpo stile Hollywood, un cielo può attendere moltiplicato per sei. Finale strepitoso da passerella da rivista. P.L.

Se gli sposi dormono la prima notte di nozze

I PECCATI DI GIOVENTÙ (Sogno di una notte nuziale), di Pier Maria Rosso di San Secondo. Regia (atmosfera suggestiva) di Anna Lezzi. Ideazione luci di Fabio Zambardi. Con Giancarlo Lizzani, Marcella Messina, Agnese Ricchi, Oriana Baciardi (ottimi), Luca Alcini, Antonella Fangiulo, Antonio Brancati, Maria Grazia Comunale e Gaia De Angelis (tutti molto efficaci). Prod. Eao di Alessandro Giglio e Pier Luigi Misasi, Roma.

A settant'anni dalla sua prima rappresentazione al Manzoni di Milano dove brillavano tre mitici attori come Paola Borboni, Alda Borelli e Armando Falconi, quasi, poi, mai più rappresentata questa commedia, considerata una delle più vivaci di quel periodo di Rosso, viene allestita da un nugolo di encomiabili giovani nello spazio «nuovo» dell'associazione culturale di Giacomo Pierno, il salone di un appartamento del quartiere Parioli. Già, perché l'ambientazione della pièce è la villetta sul mare dove si rifugiano i due sposini freschi, Giorgio e Virginia, per fuggire alla festa del loro matrimonio, lontani da seccature e parenti, e la grande stanza in cui gli spettatori sono invitati a prender posto accanto a mobili coperti da tendaggi e l'affaccio, rivelatoci d'un colpo con un bell'effetto luminoso del balcone su una ricca vegetazione mediterranea, diventano un luogo scenico ideale per un *théâtre de chambre*. «La storia non è proprio una novità», come annotava Renato Simoni, e il centro della commedia è «l'evocazione delle passioni consumate, dei piaceri goduti, con credulità o con crudeltà, prima del matrimonio». Infatti i due sposini durante la prima notte di miele si addormentano. Lei per prima, profondamente e lui subito dopo ma disturbato da un sogno che è un vero incubo (o forse realtà): la giovane moglie gli confessa di esser ricorsa al



matrimonio solo per sottrarsi alla persecuzione degli uomini e quindi al rischio di diventare cattiva e acida. Insomma, le nozze contro le pressioni di tutta una tradizionale mentalità, la quale vuole a ogni costo che una signorina risolva in modo palese la sua vita. Il tutto però con la ferma intenzione di rimanere così com'è, cioè illibata. Una pena del contrappasso per Giorgio che durante il celibato è stato un dongiovanni impenitente e ora, nell'incubo, si vede sfilare tutte le signorine, marchese, contesse e via dicendo che hanno fatto parte dei suoi peccati di gioventù, zia Marchesa compresa che lo redarguisce ben bene. Un umorismo e una comicità questa di Rosso molto insolita — e

se si vuole marginale — nei confronti del grottesco imperante in quegli anni. La giovane regista condensa in un'ora e dieci, in un atto unico questa commedia originariamente, in tre atti (tratta dal romanzo *La donna che vuol capire capisca*) e la risolve scenicamente, con sapiente ironia e gusto atmosferico coadiuvata da musiche d'altri tempi facilmente orecchiabili. Gli attori sono tutti molto convincenti. Tra tutti spicca per notevole capacità di caratterizzazione e sensibilità umoristica la zia Marchesa di Agnese Ricchi: un'autentica rivelazione. Ma non sono da meno le interpretazioni di Marcella Messina, Giancarlo Lizzani e Oriana Baciardi. Valeria Panizza

IL «TRAGICO» PER LA NOSTRA ÈTOILE Fracci, una Medea rosso sangue

DOMENICO RIGOTTI

La rossa veste di Medea! Quante volte l'abbiamo vista indossare sulla scena. Ultima adesso a portarla con quella nobiltà che è tutta e solo sua, Carla Fracci. Fra le grandi eroine della tragedia greca, Medea è forse la figura che con la visceralità delle sue passioni, con la sua vicenda di vendetta e di sangue, meglio aspira ad una sorta di astratta universalità. La stessa letteratura coreutica di lei si è impossessata in ogni epoca e luogo. Anche il grande Noverre ponendo base, nel Settecento, alla sua importante riforma, partiva proprio dal fatale personaggio e il suo *Médée et Jason*, andato in scena a Stoccarda nel 1763, fece testo. Nel nostro secolo vennero altre fondamentali letture. Nel 1940, Birgit Cullberg, la «grande madre» del balletto svedese, propose una sua *Medea* in cui la tragica eroina veniva pensata non solo come carnefice ma anche come vittima e dunque vista in chiave femminista. Qualche anno prima, Martha Graham, la vestale della «modern dance» americana aveva proposto anche lei un balletto (uno dei suoi capolavori, ed era *The cave of the heart*) in cui il celebre personaggio stava al centro di una lettura molto psicanalitica.

Questa *Medea* o, meglio, come recita il sottotitolo *Quattro eventi per Medea*, ideato e messo in scena da Beppe Menegatti (a Milano, proposto al Carcano con bel successo) con il concorso di vari coreografi a lui fedeli (da Loris Gai a Wayne Eagling, da Gillian Whittingham a Kenneth Archer; in verità un po' troppe mani e la cosa si nota) più che alla interpretazione della Cullberg si avvicina a quella della Graham. Al punto da diventare quasi un omaggio alla grande coreografa. Del resto, si è utilizzata qui la stessa partitura musicale, quella un po' enfatica ma funzionale di Samuel Barber. Nel caso attuale però, più che di vero balletto si potrebbe parlare di balletto-commedia, visto anche la parte di rilievo che viene assunta dal coro affidato al bianco-vestito Virginio Gazzolo che, prima recitando brani di Apollonio Rodio, poi di Euripide, si fa cronista fedele della tragedia. Ecco infatti a spiegarci i nodi centrali della vicenda: l'amore per l'uomo che la abbaglia con la sua forza e il suo coraggio, la disperazione, l'orrore e il sacrificio. I quattro «eventi» che la Fracci, con intensità drammatica che è solo sua e l'estrema eleganza del gesto, translitera in intensi ed emozionanti passi di danza. Avendo al suo fianco, il suo partner ideale Gheorghe Iancu (Giasone di affascinante presenza), si può dire che Carla Fracci «abiti» veramente il personaggio. E Medea s'aggiunge così alla bellissima galleria di eroine tragiche da lei create, Ofelia, Giulietta, Fedra e altre ancora. □

Dolore e allegria dell'ebraismo dell'Est

BEREL IL FOLLE, drammaturgia di Moni Ovadia con la collaborazione di Olek Mincer dal racconto di Perez *Der Meshugener Batlen*. Traduzione dallo yiddish (con ricerca anche dei suoni intimi dell'anima) di Moni Ovadia. Regia (una sfida) di Moni Ovadia. Scene e costumi di Pierluigi Bottazzi. Musiche originali ed elaborazioni (grande forza evocativa) di Alfredo Lacosegliaz eseguite al Tischklavier da Alfredo Lacosegliaz e al clarinetto da Davide Casali (affiatamento con l'azione). Con (un funambolo) Olek Mincer. Prod. Crt Artificio, Milano.

Pigro e straccione, mistico e scettico, l'ebreo Berel, cantastorie e contastorie itinerante, aggirandosi in una gabbia di delirio, si scruta forsennatamente dentro e fuori, in una torva ricerca della sua diversità interiorizzata e di una identità a cui ha ormai rinunciato e che forse non si è mai sognato di possedere. La sua elucubrazione, confusa nella luce e nelle ombre vacillanti delle candele della menorah, erompe ebbera di follia, con esasperazione e aggressività. Viene addosso allo spettatore anche lo sfondo, trasudante lacerazioni, precarietà e una rabbiosa rassegnazione. Da una lato si alza un'istallazione primitiva, che attesta il legame col rabinato, il tempio, la ritualità; dall'altro si indovinano i segni della strada, del vagabondaggio, del disgusto dell'esistenza e della sua obbligatorietà. Solo la musica rimanda un'eco di antica tenerezza, lacerando un presente senza sbocchi.

La terribile tensione di questo antieroe apocalittico, rotta da improvvisi e isterici scoppi di allegria manifestata con brevi canti e danze, è sostenuta con stupefacente bravura da Olek Mincer, che incide i contorni del suo personaggio fino a farne stillare sangue e pianto. Lo spettacolo è nobile, amaro, denso di sensibilità. Ma questa rappresentazione drammatica e coraggiosa, disperata e sgangheratamente festosa di un certo ebraismo dell'Est, immersa com'è nella confusione e nel dolore, con il suo linguaggio misto di italiano e yiddish, è più adatta agli adepti che al grande pubblico. *Mirella Cavaglia*

La scimmia si umanizza per uscire dalla gabbia

UNA SCIMMIA ALL'ACCADEMIA, tratto dal racconto di Franz Kafka. Traduzione e adattamento (ottimi) di Melita Poma. Regia, scenografia, luci e costumi (essenziali e raffinati) di Jean-Paul Denizon. Con Roberto Herlitzka. Prod. Associazione internazionale per le Arti.

Frac, bastone e papillon. La scimmia-uomo, detta Pietro il rosso per quella cicatrice che i cacciatori del circo le hanno lasciato sul muso catturandola, parla all'Accademia. E spiega agli illustri dottoroni della scienza come si diventa umani quando l'umanità resta l'unica via d'uscita. Nessun riferimento alla libertà, beninteso. La libertà è un'altra cosa: le scimmie lo sanno. No, solo una via di scampo, un modo per non restare tra le sbarre della gabbia con gli occhi fissi sulla parete di una cassa. E la scimmia racconta i giorni affannati dell'imitazione. Imitare i marinai della nave che bevono rum. Imitare le voci, i suoni, le parole. Imitare i gesti, i toni, le frasi. Imitare gli esercizi per lo spettacolo del circo e del cabaret. Imitare. Tutto per quell'unico miraggio: la via d'uscita. Adesso la scimmia è diventata uomo. Si comporta «bene». Dalla gabbia di ferro è passata alla gabbia del bon ton, dei riti sociali, del replay infinito del film umano. La libertà è un piccolo ricordo che solletica i talloni come uno spiffero. E negli



occhi di Roberto Herlitzka affiora appena, con il ritmo cupo del sussulto di un'accusa che brucia. È bravo Herlitzka. Forse qua e là si lascia tentare da un accenno di gigioneria, da un gesto in più, ma sa sempre quando fermarsi: la sua scimmia è perfetta. È intelligente l'interpretazione di Herlitzka. Proprio come la regia di Jean-Paul Denizon, che ha saputo evitare i tranelli della lungaggine barocca e del didascalismo filosofico. Kafka ne esce terso, chiaro, puntuale e tagliente. Grazie all'interpretazione pulita e grazie all'essenzialità scultorea delle scene e delle luci che assediano in un cerchio sempre più stretto e incalzante la scimmia oratore.

Tanti, applausi alla fine. E la voglia di rileggerlo, questo bel testo kafkiano. Un motivo in più per fare i complimenti all'attore e al regista. *Valeria Carraroli*

Un Anatol senza rischi per Sturno e Garella

ANATOL, di Arthur Schnitzler. Regia (convenzionale, un po' stanca) di Nanni Garella. Scene (fra realismo e surrealismo) e costumi di Antonio Fiorentino. Al piano Giancarlo Facchinetti. Con Roberto Sturno (Anatol poliedrico, impegnatissimo), Gianni De Lellis (brillante Max), Francesca Gamba, Alvia Reale, Giulia Del Monte, Stefania Barca, Monica Bucciantini, Nicoletta Corradi, Sara Alzetta (tutte così così) e Riccardo Canali. Prod. Teatro Stabile di Trieste.

Proprio Anatol fece la fortuna di Schnitzler: la curiosità fu il suo segreto, «già dalle prime, vivacissime scene... la cui freschezza fa tutt'uno con lo scetticismo della tematica e con la sapienza drammaturgica sbalorditiva, al punto che le vicende, qui più caste che nel famigerato *Girotondo* dovevano sembrare pericolose proprio per la verità del linguaggio...» ha scritto Eugenio Bernardi. Ciononostante Anatol, in Italia, non ha goduto la notorietà delle altre opere anche durante il lungo periodo d'oro dagli anni Settanta in poi, dell'infatuazione improvvisa e del febbrile recupero, quasi che il nostro sonnacchioso teatro volesse fare ammenda verso l'autore viennese: i grandi teatri stabili, i festival, compagnie grandi e piccole misero in scena Schnitzler. Ma di Anatol apparve appena un allestimento nel 1975, regia di Roberto Guicciardini a tre attori: Lavia, il protagonista, la Kusterman nei ruoli di tutti i personaggi femminili, Zernitz Max. Naturale, quindi, a distanza di quasi un ventennio, che un teatro triestino, di frontiera, mitteleuropeo inscenasse per la prima volta il gioiello di Schnitzler adottando una totale scelta giovanilistica in omaggio dell'autore, allora appena trentenne, affidando la commedia a Nanni Garella, regista, e un attore, Roberto Sturno, entrambi in ascesa, e inoltre con un piccolo manipolo di ancor più fresche attrici. Operazione intelligente, coraggiosa, generazionale, eccitante, ma anche con qualche trabocchetto. Lo spettacolo è garbato, affrontato con massimo impegno con pagine felici, restando, però, nel limbo della media res, rischiando poco, preferendo un'interpretazione accademica, di maniera, scarsa di invenzioni.

Garella, di cui siamo ferrei sostenitori, questa volta c'è parso un po' seduto, stanco, pur sempre capace di condurre con decoro la rappresentazione, ma privo di quei tocchi geniali, trasgressivi che, spesso, hanno illuminato le sue regie. Insomma il suo Anatol sembra allontanarsi dall'atmosfera galeotta della Vienna decadente prossima al baratro del tracollo imperiale, del carpe diem, della dissoluzione, della contemplazione della vita, dello sfoggio letterario, della disillusione, della vigliaccheria, del romanticismo retro... stati d'animo propri del personaggio principe nel quale si riflette l'autore. Le sette storie erotico-fallimentari di Anatol/Schnitzler sono ben disposte, a tratti cariche di squisita ironia e fine eleganza. Purtroppo mancano di verve, come se fossero bottiglie di prezioso champagne che nessuno ha pensato di stappare. Le stesse sette amanti del Don Giovanni dimezzato, sia in carica o presunte o sul punto di essere sedotte, popolane o signore del bel mondo, cavallerizze o concubine, sembrano tutte uguali o quasi. *Paolo Lucchesini*

Garella, di cui siamo ferrei sostenitori, questa volta c'è parso un po' seduto, stanco, pur sempre capace di condurre con decoro la rappresentazione, ma privo di quei tocchi geniali, trasgressivi che, spesso, hanno illuminato le sue regie. Insomma il suo Anatol sembra allontanarsi dall'atmosfera galeotta della Vienna decadente prossima al baratro del tracollo imperiale, del carpe diem, della dissoluzione, della contemplazione della vita, dello sfoggio letterario, della disillusione, della vigliaccheria, del romanticismo retro... stati d'animo propri del personaggio principe nel quale si riflette l'autore. Le sette storie erotico-fallimentari di Anatol/Schnitzler sono ben disposte, a tratti cariche di squisita ironia e fine eleganza. Purtroppo mancano di verve, come se fossero bottiglie di prezioso champagne che nessuno ha pensato di stappare. Le stesse sette amanti del Don Giovanni dimezzato, sia in carica o presunte o sul punto di essere sedotte, popolane o signore del bel mondo, cavallerizze o concubine, sembrano tutte uguali o quasi. *Paolo Lucchesini*

Si chiude con Enigma la trilogia della Valdoca

ANTENATA ATTO III. ENIGMA (dagli intensi testi poetici), di Mariangela Gualtieri. Regia (energetica e misurata) di Cesare Ronconi. Sculture sceniche (di sapore «primitivo») di Francesco Bocchini. Allestimento (essenziale e sacrale) di Antonio Annichiarico. Con Gabriella Rusticali (dirompente, eclettica, incisiva) e Carolina Talon Sampieri (intrigante, erotica, tragica). Prod. Teatro della Valdoca.

Lo spettacolo conclude la trilogia sulle radici femminili del mondo iniziata nel '91 con il prologo *Sigillo alle madri* e approfondita l'anno passato con *Tornare al cuore*, un secondo atto di forte impatto emotivo che riportava attrici e spettatori al «nocciolo duro» delle origini. Il viaggio poteva finire lì, ma la Valdoca ha voluto attraversare lo specchio come Alice, entrare nella dimensione enigmatica delle pulsioni pure, dell'indistinto che precede ogni inizio. Ecco allora questo terzo atto, questo *Enigma*, che intende ricondurre il pensiero in un punto che è prima, molto prima del punto di partenza, in un aldilà dove regnano l'entropia e l'azzeramento. Allo spettatore viene chiesto di non fare domande, di aggiungere pane alla scarna tavola del silenzio; alle attrici di non essere attrici, di usare il proprio corpo come una cassa di risonanza dove si amplificano fino ad annullarsi energie note, ignote, terribili. Così le brave e «spregiudicate» Gabriella Rusticali e Carolina

Talon Sampieri si trovano a fare i conti con un Es universale, che le costringe a calarsi in una fisicità quasi artificiale per ritmare quelle pulsioni estreme che prescindono dai corpi, dal femminile e dal maschile. È una sorta di ritorno nel grembo dell'Antenata, della madre cosmica dispensatrice di piacere e di dolore: amante di Eros, complice di Thanatos. E al tempo stesso è la rottura di quei «sigilli», ideali e artistici, messi a guardia di un progetto triennale, che dopo aver raggiunto la maturità si apre una via attraverso uno spettacolo irrisolvibile. Un lavoro enigmatico nei contenuti ma ben risolto dalla regia e dall'interpretazione attoriale che danno respiro e vita scenica agli incisivi poemetti di Mariangela Gualtieri (recentemente pubblicati nel volume *Antenata* edito da Crocetti). *Franca Silvestri*

Un attore disoccupato nella giungla del teatro

DEVO FARE UN MUSICAL, di Enrico Vaime e Massimo Bagliani. Regia (limpida, curata) di Mattia Sbragia. Con (ottimo interprete) Massimo Bagliani. Prod. Compagnia del Teatro Moderno.

Cosa c'è di più commovente di un attore in cerca di lavoro che si costruisce uno spettacolo su un attore in cerca di lavoro?

È quello che ha fatto, con l'aiuto di Enrico Vaime e Mattia Sbragia, l'ottimo Massimo Bagliani, uno dei tanti talenti vaganti per i palcoscenici della nostra bella Italia. Di provino in provino, di sogno in sogno.

Il nostro protagonista vuole fare un musical. Sa suonare un paio di strumenti, ma ne può improvvisare a decine. Sa di essere bravo, ma potrebbe essere un divo. Inforcate le lenti colorate e allegre della satira Bagliani ci descrive un mondo troppo ridicolo e forzato per non essere vero. Dall'impresario inarrivabile al regista divo sempre a caccia di giovani talenti da usare a suo piacimento, dalla piaggeria delle segretarie al servilismo dei personaggi di contorno, tutto un mondo attoriale di falsità e belle speranze che è descritto da Bagliani con un trasformismo da applauso.

Peccato che ad applaudire l'attore al neonato teatro milanese delle Erbe fossero in pochi. Pochissimi per una sala centralissima di Milano, ricondotta a nuova vita dall'Associazione culturale Ars Nova, che ha offerto questo anno un repertorio di tutto rispetto. Come quest'*Devo fare un musical*, che Bagliani concludeva con l'amarrezza dell'attore in cerca di parte che si sente solo ripetere, da tutte le parti. «Auguri, tanti auguri Bagliani». «Auguri davvero» gli fa eco una spettatrice alla fine dello spettacolo. Che è proprio riuscito. *Rossella Minotti*

Rocambolistiche avventure di un playboy e di una vergine

RIMOZIONI FORZATE, di Franco Bertini e Valter Lupo. Regia (vivacità senza forzature) di Valter Lupo. Scene (classico monolocale colorato) e luci di Tiziano Fario. Costumi di Claudette Lilly (Fendissime per gli abiti della Reggiani e la Forte). Musiche a cura di Paolo Vivaldi. Con Francesca Reggiani (macchietta ben caratterizzata), Valentina Forte (sicura) e Nini Salerno (convincente). Prod. Gruppo Ata., Coop. Argot e Teatro Manzoni, Roma.

Gli autori definiscono rocambolesca questa commedia basata su situazioni equivoche e paradossali, rapporti ingarbugliati e relative rimozioni (freudiane) che saltano. Ma purtroppo di vorticoso e frenetico c'è ben poco. O per lo meno resta solo in superficie, nella trama. Ottavia, una donna di una trentina d'anni (nubile e anche vergine) incontra ad una festa Silvano, un playboy separato in casa. Lui è vestito da Zorro e lei da Jane. Poi l'invito nella garçonniera di lui, o meglio della figlia del papà donnaiolo che congeda immediatamente la nuova conquista appena viene a conoscenza della sua illibatezza. Qui però la signorina,



grazie alla segreteria telefonica, scopre che suo papà è l'amante della ventenne figlia di Silvano. Il tutto condito con qualche parolaccia e trailer del sesso. Il dialogo è debole, costruito su battutine-limite di cui gli autori sono consapevoli, tanto che lo dichiarano. Il fatto allora è che Francesca Reggiani, la trasformista dell'*Avanzi* televisivo, con un suo pubblico folto composto da giovani e famiglie, resta legata alla macchietta e risolve il suo personaggio con lunghi vuoti e sospensioni, faccette e strizzate d'occhio. Amabile per carità soprattutto sul piccolo schermo, ma ancora molto ininfluente per i palcoscenici. *Valeria Panizza*

De Berardinis diventa Ilse nei Giganti di Pirandello

I GIGANTI DELLA MONTAGNA (mito incompiuto), di Luigi Pirandello. Regia (insolita e calibrata), ideazione luci (misuratissima), spazio scenico (quasi filmico), colonna sonora (efficace mixaggio di generi e brani) di Leo De Berardinis. Costumi (adatti) di Loredana Putignani. Con Leo De Berardinis (ieratico e lirico nei panni di Ilse), Antonio Neiwiller (ben tratteggiato il suo Crotone partenopeo), Francesca Mazza (una Sgricia tremula e incisiva), Marco Sgrosso, Elena Bucci, Donato Castellana, Gino Paccagnella, Andrea De Luca, Stefano Randisi, Enzo Vetrano, Antonio Alveario, Paola Vandelli (intensi, ritmici, corali). Prod. Teatro di Leo.

Non stupisce che Leo De Berardinis abbia deciso di confrontarsi con *I giganti della montagna*: il mito dell'arte ovvero «il trionfo e insieme la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno» come scriveva Pirandello a Marta Abba. L'anno passato con *L'impero della ghisa o dell'età dell'oro* aveva già messo a fuoco il conflitto fra arte e potere, tratteggiando un mondo in frantumi, refrattario a qualsiasi sollecitazione intellettuale. Un impero governato da gente ricca e barbara: i «giganti» del Dio consumo, dell'informazione rampante, della politica corrotta e disimpegnata. Ma, lavorando sul mito pirandelliano, De Berardinis è riuscito a proiettare la sua poetica di teatrante inquieto sul reticolo narrativo di una favola, a prendere le distanze dal puro lirismo e dall'arte «di protesta» per guadagnare una dimensione di confine fra sogno e realtà. Qui Leo diventa Ilse: l'attrice, la voce indispensabile della Poesia, ma soprattutto il trait d'union fra platea e palcoscenico, dove ancora una volta si consuma questo immutabile dramma d'uomini, sognatori e giganti. Lo spettacolo è fedele al testo di Pirandello, anche se dà vita a nuove atmosfere, caratterizzazioni, metafore sceniche. Colpiscono l'architettura di luci e ombre, a volte racchiuse nel

morbido abbraccio di un velario, e il tappeto sonoro che intreccia brani, generi, epoche musicali. Di grande effetto sono le sequenze dell'arsenale delle apparizioni, soprattutto i tableaux vivants dei fantocci, le loro metamorfosi da manichini statici e inquietanti in automi ritmici, impazziti. Sembrano silhouettes di un moderno museo delle cere, figure da panottico fuggite dal «mondo patumiera» di Bruno Schulz per farsi catturare dalla lanterna magica di Leo. Intrigante è il flusso continuo degli attori: fantasmi condannati a vagare senza tregua fra gli artefici dell'Arte e la violenta verità della vita. *Franca Silvestri*

L'estremo saluto di un uomo infedele

CONSTANCE LLOYD IN OSCAR WILDE. Regia di Enrico Campanati. Scene di Lele Luzzati. Costumi di Bruno Cereseto. Adattamento teatrale di Mario Bagnara. Con Carla Peirolo, Veronica Rocca, Nicholas Brandon, Pietro Fabbri, Bruno Cereseto e Giampiero Aloisio.

Constance Lloyd, moglie del discusso poeta inglese Oscar Wilde, figura spesso trascurata e vista all'ombra di una vita assai egocentrica, non sfugge al suo destino di ruolo secondario neanche in questo spettacolo del Teatro della Tosse, che pure le è dedicato.

La sofferenza e la morte della signora Wilde sono infatti un pretesto per raccontare con flash back le vicende che videro il marito, Oscar, protagonista di un'esistenza travagliata. La scenografia di Lele Luzzati sintetizza con pochi e chiari elementi il cimitero monumentale di Staglieno, dove la donna venne sepolta.

Sopravvissuta alle vicissitudini del matrimonio, Constance morì per un incidente in carrozza mentre era in volontario esilio a Bogliasco, a pochi passi dal capoluogo ligure. E proprio nel grande cimitero venne il marito a rendere l'ultimo saluto e a ricordare con una scritta sul marmo della loro unione. L'adattamento teatrale (tratto dalla *Rivolta dei girasoli*) scritto da Mario Bagnara è sottile, più vicino nella tecnica alla sceneggiatura che alla drammaturgia, più simile al canovaccio privo di una vera e propria tessitura teatrale. La regia, che questa volta è stata affidata ad Enrico Campanati, tende a mescolare toni divertiti e cupi, momenti di cabaret e attimi in cui la tragedia viene rievocata in tutta la sua pesantezza.

Se in questo alternarsi di stati d'animo si vuole ritrovare quella che fu la cifra di una vita, occorrerebbe però anche che gli attori non seguissero i loro personali stili di recitazione ma tentassero vie, forse più incerte, di sicuro meno tradizionali. *Cristina Argenti*

UN OMAGGIO AL DRAMMATURGO GENOVESE



Il talento poliedrico di Faggi giudice prestatato alla letteratura

ELIANA QUATTRINI

La Riviera Ligure, numero dedicato a Vico Faggi, anno III, n. 9, ottobre 1992/gennaio 1993. Quaderno della Fondazione Mario Novaro, Genova, pagg. 71, L. 10.000.

Il quaderno, di autorevole tradizione, presenta il talento poliedrico di Vico Faggi, alias Alessandro Oregno, magistrato e scrittore di adozione genovese. La prima parte si apre con un profilo che mette a nudo le qualità morali dell'uomo, firmato Gianni Dagnino, seguito da tre interventi critici. Davide Puccini concentra la sua attenzione su Vico Faggi poeta, evidenziando come nel passaggio dai temi dell'impegno civile ad altri di matrice esistenziale, rimangano costanti l'attenzione ai valori fonici della parola e la raffinatezza formale del verso. Ugo Ronfani titola il suo intervento «Il teatro del Giudice» e chiarisce come l'attività forense non sia mai stata disgiunta da quella drammaturgica, con il continuo estendersi della casistica incontrata all'interno dell'esperienza processuale nella riflessione libera dei testi teatrali. A Guido Reverdito è affidato il compito di analizzare il Faggi traduttore di classici greci e latini, Seneca, Euripide, Sofocle, Plauto, Terenzio, restituiti ad un italiano chiaro e forte, adatto ad un verso pensato per la pratica scenica.

Con la seconda parte si abbandona la riflessione per entrare nel vivo della produzione dello scrittore, di cui sono pubblicati due radiodrammi, *La palandrana di Ceccardo* e *L'ultima cartuccia*, trasmessi dalla Rai rispettivamente nel 1987 e nel 1985. Sono molto simili nella struttura e nell'intenzione. Faggi immagina, «da postero», di parlare con altri due scrittori del passato, entrambi legati alla storia letteraria genovese, il poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e il romanziere Remigio Zena. Il primo brano è diviso in quattro parti che corrispondono ad altrettante interviste tra lo stesso Faggi e la regista del radiodramma, Lorenzo Viani, Mario Novaro e Eugenio Montale, tre contemporanei di Ceccardi. Nell'ultima la parola è data al poeta in persona. *L'ultima cartuccia* riprende il racconto omonimo di Zena, che Faggi rielabora mettendone in scena dei frammenti in forma dialogica, di cui discute con l'autore. Il cosiddetto paratesto si mescola al testo, le poesie e i racconti agli episodi biografici sugli scrittori, messi in bocca ai testimoni del tempo. Tutti, per magia della comunicazione via etere, sfidano l'anacronismo e vivono nel presente. L'intento didascalico si arricchisce di interventi di critica letteraria, di teorie sulla forma del radiodramma, di un dialogo diretto con gli ascoltatori, spesso apostrofati direttamente, ma soprattutto del gusto fraterno di confrontarsi con chi tanto si è ammirato e conosciuto attraverso le opere che ha lasciato. □

Finalmente un Baedeker per teatranti in difficoltà

Agenda Teatrale '92-93, edizioni Grin, Roma, 1992, pagg. 366, L. 35.000.

A volte si perdono giornate per trovare il numero di fax di un teatro, l'indirizzo di un albergo o altre, apparentemente banali, informazioni. Per ovviare a queste difficoltà, che spesso affliggono chi si occupa di teatro, è stato pubblicato il primo numero dell'*Agenda Teatrale*, edita dalla Grin con il patrocinio dell'Etì.

Essa contiene ogni sorta di informazioni utili: recapiti di teatri (con relativa scheda tecnica), alberghi, testate giornalistiche e sedi Rai, amministrazioni comunali, taxi, carabinieri, enti o istituzioni teatrali pubbliche e private, Siae e via dicendo.

L'*Agenda* verrà pubblicata annualmente prima dell'inizio della stagione teatrale invernale. C.C.

Galuppi il compositore che lavorò con Goldoni

Galuppiana 1985, studi e ricerche, a cura di Maria Teresa Muraro e Franco Rossi, Leo S. Olschki Editore, Firenze, pagg. 342.

Il Centro studi e ricerche Baldassarre Galuppi ha pubblicato gli atti del convegno per il bicentenario della morte del musicista veneziano. Sono stati presi in esame i rapporti fra il «Buranello» e Goldoni (Claudio Gallico, *Da L'Arcadia in Brenta a La Diavolessa, di Goldoni e Galuppi: una via alla riforma dell'opera italiana*; Stefan Kunze, *Per una descrizione tipologica della* Introduzione,

nell'*Opera buffa del Settecento e particolarmente nei Drammi giocosi di Carlo Goldoni e Baldassarre Galuppi*), Galuppi e la cultura veneziana contemporanea (- tra gli altri - Nicola Mangini, *I teatri veneziani al tempo della collaborazione di Galuppi con Goldoni*); altri interventi sul soggiorno alla corte imperiale di Pietroburgo (Domenico Carboni), Metastasio e Galuppi a Vienna (Maria Delogu e Elena Sala Di Felice) e numerosi saggi per i molteplici aspetti dell'opera del compositore (Reinhard Wiesend, Franco Piva, Luigi Rovighi, Helen Geyer-Kiefl, Dale E. Monson, Mercedes Viale Ferrero, Egida Sartori). S.M.G.

Pene d'amore giovanili nei Capricci di De Musset

Alfred De Musset, *Capricci*, Centro teatrale bresciano, 1992, pagg. 133.

Questo volumetto segna per certi aspetti una riscoperta di Alfred De Musset, ed è stato pubblicato nel contesto di un *revival* del teatro francese messo in opera nel 1992 dal Centro teatrale bresciano. Sotto il titolo di *Capricci* comprende, oltre a una notizia biografica e critica sull'autore e oltre a un'ampia scheda sul regista, tre atti unici di De Musset, *Una porta deve stare chiusa o aperta*, *Un capriccio* e *L'asino e il ruscello*, rappresenta-



ti con successo con la regia di Sandro Sequi e, inoltre, una serie di lettere che De Musset inviò alla diletta amica George Sand tra il 1833 e il 1835. Gli atti unici, «capolavori di psicologia amorosa giovanile», come ha scritto Sequi, sono un esercizio di stile per attori giovani e nello stesso tempo un lavoro sottile di scavo e di introspezione, che ha richiesto ovviamente molta sapienza e molto impegno anche da parte del regista. Sono stati scelti, come ha sottolineato il presidente del Centro studi bresciano, Enzo Giffoni, grazie ad «una eleganza raffinata ed intelligente che possiamo considerare uno dei segni distintivi del nostro teatro». Giampaolo Chiarelli

Una tragedia barocca nella Siria di Solimano

Prospero Bonarelli, *Il Solimano* (con un saggio introduttivo di Roberto Ciancarelli), Editori Associati, Roma, 1992, pagg. XXXIX + 162, L. 30.000.

Sultano del regno ottomano vissuto tra la fine del '400 e il 1566, dopo aver portato l'assedio a Vienna e dopo aver combattuto molte guerre, Solimano II accrebbe notevolmente la potenza dei Tur-

PROSPERO BONARELLI

IL SOLIMANO

Strategie teatrali di un dilettante nel Seicento



Saggio introduttivo di
Roberto Ciamparelli

E & A

chi in Europa e nell'Africa del Nord. Il Bonarelli ne *Il Solimano* lo vede in una complicata vicenda, ambientata ad Aleppo, in Siria, nel corso della guerra contro i Persiani, tormentato dai sospetti verso il figlio Mustafà, innocente, vittima degli intrighi organizzati dalla regina e dal genero. Solimano, dopo aver accusato di tradimento il figlio, lo fa giustiziare; la regina, venuta a sapere troppo tardi che Mustafà è suo figlio, si avvelena; i soldati fedeli al principe si ribellano a Solimano, lo uccidono e fanno scempio del suo corpo, mentre Aleppo viene bruciata e saccheggiata. Tragedia barocca che ebbe uno straordinario successo per tutto il '600, *Il Solimano* di Prospero Bonarelli, pubblicata nel 1619, divenne presto un punto di riferimento per nuove opere, dello stesso e di altro genere, miste e irregolari. E ciò malgrado essa fosse stata concepita dal suo autore secondo le regole della poetica aristotelica sulle unità di luogo, di tempo e d'azione. Prospero Bonarelli, dilettante di genio, con questa tragedia divenne famoso anche presso gli autori di teatro di professione. *Giampaolo Chiarelli*

Se il gioco del chiedere diventa terapia di gruppo

Peter Handke, *Il gioco del chiedere*, Garzanti Editore, Milano, 1993, pagg. 120, L. 22.000.

L'ultimo testo teatrale di Handke *Attraverso i villaggi* è stato allestito per inaugurare il festival di Salisburgo nel 1982. Poi una lunga pausa e nel 1989 è la volta di *Il gioco del chiedere* che reca il sottotitolo significativo *Il viaggio nella terra sonora*. Oggi la Garzanti lo pubblica per l'Italia con un'interessante prefazione di Rolando Zorzi, di cui peraltro è anche la traduzione. Il testo è un cosiddetto *Sprechstück*, un «pezzo parlato». Nonostante Handke si consideri in primo luogo uno scrittore di prosa e poi di teatro, come sottolinea Zorzi nella postfazione, ha al suo attivo una buona dozzina di lavori teatrali, diversi pezzi radiofonici, televisivi e cinematografici. Proprio a un suo racconto, *L'assenza* (di cui Handke ha anche realizzato la versione cinematografica, presentata a Venezia nel 1992, con Bruno Ganz e Jeanne Moreau), si ispira *Il gioco del chiedere*. Il testo non presenta story, né ripartizioni in atti ma solo successioni di scene. È un viaggio che sette personaggi, provenienti da esperienze di vita diverse, intraprendono alla ricerca di una spiritualità perduta. Lo *Spiel* che in tedesco ha anche l'accezione di dramma, commedia, avviene su una radura dove i personaggi inscenano il gioco delle domande e si mettono a nudo. Il teatro nel teatro, quindi. Ma anche questo gioco ha un limite ed è

UN SAGGIO POLEMICO DI MARC FUMAROLI

Lo spirito del Vieux Colombier contro il teatro burocratico

VICO FAGGI

Dobbiamo a Marc Fumaroli un breve ma stimolante excursus sulla storia del teatro in Francia, a partire dalla fondazione del Vieux Colombier, nel 1913. Lo scrittore dedica alla materia alcune pagine del suo *Lo Stato culturale - Una religione moderna* (Adelphi, Milano, 1993, pagg. 374, L. 55.000), nel quale conduce una vivace polemica contro la burocratizzazione della cultura ad opera delle pubbliche amministrazioni (e in specie del ministro socialista, ora ex ministro, Jack Lang).

Fumaroli rivendica la qualità di una stagione teatrale che Copeau influenzò in modo decisivo, con il magistero di un esempio che ispirò e trascinò uomini di grande talento, i quali a loro volta assunsero una funzione di guida; e si chiamavano George Pitoëff, Gaston Baty, Jouvet, Dullin. Le parole d'ordine erano: primato del testo, nobiltà e magia dell'attore.

Il libro di Fumaroli insiste su quello che chiama, fondatamente, lo spirito del Vieux Colombier, «affine a quello della Nouvelle Revue Française»: uno spirito che «va risolutamente contro corrente rispetto al modernismo europeo, e proprio per questo è tanto moderno, e tale rimane in modo esemplare». La fedeltà alla parola poetica, al primato della parola poetica, salvaguardò Copeau e i suoi continuatori dal pericolo di inquinare e snaturare l'arte del teatro: «Quei poeti non furono nemmeno sfiorati dalla tentazione di cadere nella trappola che è stata la rovina dei modernisti; non cercarono di rivalleggiare con le tecniche dello spettacolo e della pubblicità di massa, con il cinema, con i mezzi meccanici, con quella costosa ostentazione di tecnologia che già prima del 1914 affascinava l'avanguardia teatrale europea».

Fumaroli vede nella «fantasmagoria tecnologica» una minaccia a quella che è la più vera assenza del teatro, e che ne determina la specificità e la purezza. E si rifà a Dullin che indica la via al miglior teatro nell'amore dell'arte, nell'elevazione dello spirito, e «non in un inutile spiegamento delle ricchezze».

Dullin, Jouvet, Baty e Pitoëff fondano il Cartel des Quatres e pongono l'accento su «tutte le caratteristiche che separano il teatro, incontro tra esseri viventi, tempo della rivelazione avulso dal tempo, dalla modernità tecnica e storicista, dalla sua impazienza e dai suoi fini». E Fumaroli, agganciandosi alla poetica del Cartel, svolge la sua critica ai due vizi del modernismo; l'esaltazione della tecnologia e la politicizzazione. Le sue frecce sono rivolte specialmente contro la burocrazia culturale e i «vigili custodi dell'ortodossia», che nella sua interpretazione è quella marxista e brechtiana.

Che cosa può valere, che cosa può insegnare, oggi, in Italia, la polemica di Fumaroli? Certo il tempo ha esercitato la sua azione e scarso ossequio sopravvive, da noi, per il teatro di classe e di partito. E anche l'idoleggiamento delle grandi macchine tecnologiche ha perduto le sue suggestioni. La parola viene rivalutata, o almeno ci si propone di farlo. In realtà la situazione non è così favorevole, specie se la si guarda dalla prospettiva della qualità. Il teatro di parola rischia di essere di parole in libertà, mentre l'aspirazione alle realizzazioni faraoniche viene ancora spacciata come aspirazione alla poesia. E c'è ancora troppa ingerenza politica e burocratica, troppa vocazione consumistica, troppa cialtroneria, piccole prostituzioni e culto dell'effimero televisivo. Insomma, le pagine di Fumaroli hanno diritto alla nostra attenzione, e che non sia superficiale. □

impossibile da portare a compimento.

Handke alla fine «smette di far domande» come dice Zorzi: l'artista non pretende più di risolvere il conflitto arte-vita e il viaggio nella terra sonora si conclude per l'impossibilità di trovare risposte. È un testo avvincente, quello di Handke, soprattutto quando i personaggi si confrontano e si scontrano sul piano delle domande, una prassi che sembra essere molto vicina alle terapie di gruppo del nostro tempo. *Claudia Pampinella*

Dal testo allo spettacolo una collana di documenti

I rusteghi di C. Goldoni, *Edipo* di R. Rosso, *Cirano di Bergerac* di E. Rostand, *Troilo e Cressida* di W. Shakespeare, *Lord Byron prova la rivolta* di M.R. Cimnaghi, collana «Copioni di teatro», a cura di Mario Roberto Cimnaghi e Nuccio Messina, G Edizioni, Roma, 1992-1993, L. 12.000 cadauno.

È giunta alla quinta «gemma» la collana «Copioni di teatro» dedicata a documentare il testo spettacolare, includendo e superando il puro testo drammatico. Le scelte operate dai curatori, Messina e Cimnaghi, sono rivolte a grandi produzioni spesso di teatri stabili realizzate da registi noti (da Massimo Castrì a Luigi Squarzina, a Pino Micòl, Marco Sciaccaluga, Giancarlo Cobelli). Accanto al copione dello spettacolo (talora un'operazione

drammaturgica a partire da un testo pre-esistente: citiamo ad esempio *Troilo e Cressida* di Cobelli da Shakespeare) trovano spazio utili e autorevoli materiali documentari relativi all'autore e al testo, delucidazioni del regista sulle proprie scelte artistiche, una rassegna stampa. *Laura Sicignano*

Il cinema e il teatro nei Festival d'estate

Gaetano D'Elia, *Nostro gradito ospite (L'Italia dei Festival da Gela ad Aosta)*, Ladisa Editore, Bari, 1992, pagg. 115, L. 15.000.

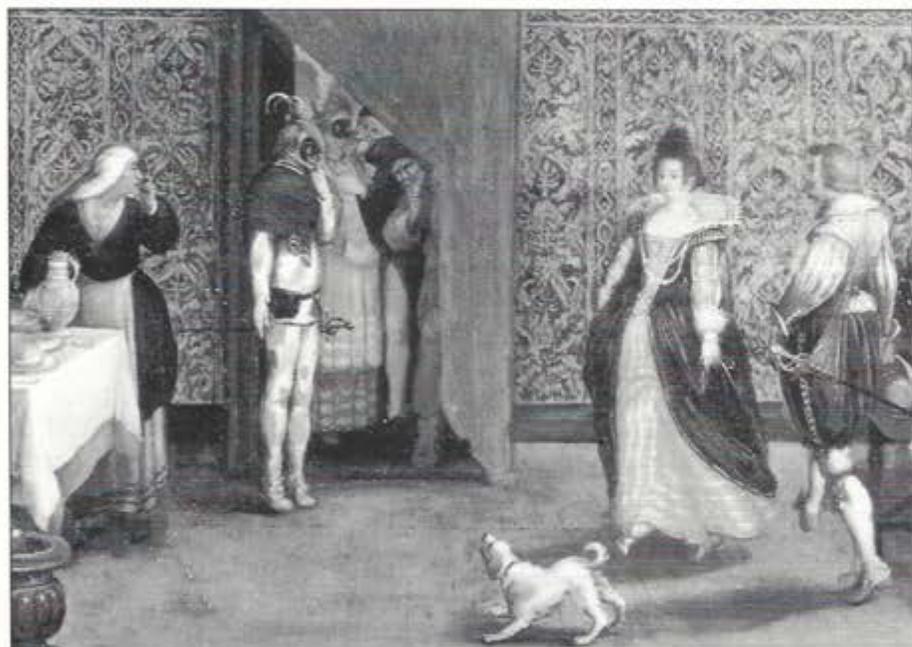
La presente pubblicazione è una raccolta di articoli apparsi su: *Corriere del Giorno* di Puglia e Lucania, *Basilicata*, *Finzioni*, *Segnocinema*. Per la riorganizzazione del materiale, Gaetano D'Elia si è attenuto ad un criterio regionale. Nel panorama festivaliero italiano, l'autore ha nettamente privilegiato la decima musa, scodellandoci qualche piatto forte di ciò che il menu nazionale offre. Le vetrine teatrali giocano da contorno.

Piuttosto oscuro resta il senso di quest'opera. Gli articoli spesso si riducono a mere relazioni di eventi selezionati secondo chissà quale logica, e non esauriscono, probabilmente, la curiosità del lettore che perviene solamente a una visione limitata e frammentaria de *L'Italia dei Festival da Gela ad Aosta*, come da sottotitolo. *Anna Ceravolo*

LUNGO VIAGGIO DENTRO LA STORIA DEL TEATRO

MERCANTI E AVVENTURIERI OSSIA COMICI DELL'ARTE

ANDREA BISICCHIA



Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi 1993, pagg. 353, L. 54.000.

Da oltre un decennio Siro Ferrone dedica i suoi studi ad uno dei fenomeni più straordinari e più complessi della nostra storia teatrale, quello della Commedia dell'Arte. Da oltre dieci anni scheda, cataloga, raccoglie canovacci, sistema repertori, epistolari, testimonianze, aneddoti, contratti, perché convinto che non solo i testi facciano teatro, ma gli attori, le cronache, i luoghi, i rapporti con i committenti, le formazioni delle compagnie, le scritture, i contrasti, le gelosie, i viaggi, i problemi della sussistenza. Un suo primo contributo risale al 1982, composto insieme a Ludovico Zorzi e Giuliano Innamorati: *Il teatro del Cinquecento* (Sansoni editore), dove Ferrone esamina il rapporto tra attori professionisti ed attori dilettanti. Alcuni anni dopo, tra il 1985 e il 1986 raccoglie, per l'editore Mursia, in due volumi, una serie di commedie scritte per esteso da comici prevalentemente professionisti, come Bernardino Lombardi, Vincenzo Belando, Giovan Battista Andreini, Niccolò Barbieri. Quest'anno ha curato *Comici dell'Arte, corrispondenze* in due volumi (Firenze, collana *Storia dello spettacolo. Fonti*), mentre l'editore Einaudi ha pubblicato *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* che costituisce un punto di riferimento indispensabile, insieme agli studi di Taviani, Molinari, Ruffini, per approfondire il fenomeno dei Comici dell'Arte, visto non solo sulla scena, ma anche al

di là e al di fuori di essa.

L'interesse principale di Ferrone non riguarda tanto la scrittura, quanto le biografie di attori come Tristano Martinelli da Mantova, Pier Maria Cecchini, Flaminio Scala, Giovan Battista Andreini, Virginia Ramponi, o di impresari con don Giovanni dei Medici, protettore della Compagnia dei Confidenti, uomo di straordinario valore sia in battaglia che in teatro, convinto che, come alla guida delle truppe egli pretendeva di trasformarle in soldati efficienti, così alla guida di una compagnia pretendeva che i comici fossero ammirati per modello di bravura e di disciplina. Come è noto, don Giovanni fornì ai Confidenti l'ospitalità di un teatro che li svincolasse dagli obblighi cortigiani e che permettesse loro una libertà sia nelle scelte artistiche che interpretative, quella libertà che, secondo Ferrone, era indispensabile a tutte le compagnie per poter avviare la riforma della Commedia, ormai libera dagli statuti umanistico-rinascimentali e proiettata verso una scrittura che tenesse conto degli interpreti, svincolati dai luoghi chiusi del teatro di corte, più attratti da un teatro responsabile, sia per professionalità, sia per un rapporto diverso con un pubblico più vasto.

Il periodo che Ferrone esamina riguarda un cinquantennio, quello che va dal 1580 al 1630, un periodo che ha visto coincidere la crisi dell'età dell'oro, quella dei grandi spettacoli aristocratici, con l'avvento di una rivolta, nata sulle tavole del palcoscenico, una rivolta che vede i professionisti della scena separarsi dai dilettanti di lusso e che vede anche l'affermarsi degli attori come autori, come responsabili in toto dei loro spettacoli, im-

pegnati come sono a trascorrere le loro giornate non solo a scrivere, ma anche a preparare costosi viaggi in terre lontane, sfidando il potere dei mecenati, ma soprattutto cercando di risolvere le incertezze, le paure, le bizze dei colleghi, spesso squattrinati ed incerti sul loro avvenire. La scena, diventa così la stazione di sosta di un lungo pellegrinaggio ed il viaggio è inteso come momento di liberazione, come attraversamento di un confine, come spazio dell'avventura. Il loro cammino avviene dalla vita alla scena, una vita precaria, picaresca che li trasforma in mercanti o in corsari, mentre il viaggio scenico diventa la continuazione di un viaggio reale, per il quale la sosta è il momento di riposo della lunga tournée. Questi attori corsari, mercanti, diventano il prototipo della nostra cultura teatrale, i veri responsabili di un'idea di teatro che verrà confermata dalla struttura stessa delle nostre compagnie di oggi dato che, come osserva Ferrone, i corsari e i mercanti sono divenuti eroi, martiri, raisonneurs, nobiluomini, cavalieri brillanti, filosofi, ecc...

Il volume è diviso in sette capitoli, i primi tre hanno come argomento l'*Invenzione viaggiante*, ovvero l'analisi delle aree e dei circuiti regionali o di viaggi molto più distanti; le *Stanze del teatro*, ovvero la ricerca di spazi al di fuori del centro urbano che, dopo il riconoscimento ufficiale, potessero diventare luoghi di teatro a pagamento, dentro i quali lo spettacolo si rivelasse spazio simbolico in cui poter rappresentare modelli ideali, ma anche reali, e dove si consuma l'incontro determinante tra scena e platea; la *Mercatura teatrale e le corti*, in cui vengono affrontati i problemi organizzativi ed amministrativi delle compagnie, gli affitti, le gestioni dei primi teatri pubblici a pagamento, gli abbonamenti ai palchi, i contratti, le programmazioni dei circuiti, le percentuali degli incassi, insomma l'avvento di quel nuovo sistema teatrale di cui le prime vittime illustri furono Pier Maria Cecchini e Tristano Martinelli, diffamati e vituperati, ma certamente i due attori che raccolsero maggiori benemerenzze e guadagni. Gli ultimi quattro capitoli sono dedicati a don Giovanni dei Medici, ad Arlecchino, a Lelio bandito e saffo e a Giovan Battista Andreini, ovvero a quei comici che i detrattori assimilavano ingiustamente ai pirati o ai banditi. Ferrone, corredando il suo libro di un apparato iconografico e bibliografico di nunita ricchezza, offre al lettore un viaggio seducente verso immaginifiche avventure sperimentate dai nostri attori, capaci di alternare qualità buffonesche con quelle di una dignità artistica che li ha resi inimitabili. □

Fotografie e parole per *La morte di Empedocle*

Gianni Manzella, Melina Mulas, *Hölderlin, Rifrazioni*, Pratiche Editrice, Parma, 1992, pagg. 159, L. 40.000.

Hölderlin, Rifrazioni, è il primo libro della collana «Diari di lavoro» del Laboratorio Lenz Riffra-

zioni di Parma. Si tratta di un volume che racconta per parole e immagini il percorso di Lenz Riffrazioni, attraverso le tre stesure de *La morte di Empedocle* di Hölderlin. È un testo che il poeta tedesco riprese per ben tre volte in maniera sempre più frammentaria, affrontando il tema dell'eroe che decide di darsi la morte per testimoniare la grandezza del divenire. Questo volume ci offre un esempio di ricerca teatrale documentata in maniera armonica: la parola rimanda all'immagine e l'immagine alla parola in un rapporto di integrazione. Il testo reca la firma di Gianni Manzella, giornalista de *Il Manifesto* e curatore di parecchie rassegne di ricerca teatrale. Gli scatti sono di Melina Mulas, fotografa professionista e curatrice dell'archivio Ugo Mulas, che riesce a cogliere il *punctum* della rappresentazione teatrale, senza snaturarne l'essenza, cosa molto difficile in teatro che a fatica «si lascia fotografare», per quanto qui la messa in scena sia itinerante e lo spazio teatrale diventi spazio totale, dal palcoscenico ai balconi, alla platea dove gli attori si muovono liberamente, offrendo quindi maggiori spunti a chi sa coglierli. *Claudia Pampinella*

Appunti d'arte e religione di un filosofo «inattuale»

Andrea Emo, *Le voci delle Muse*, a cura di Massimo Donà e Romano Gasparotti, prefazione di Massimo Cacciari, Marsilio, Venezia, 1992, pagg. XXXV + 199, L. 35.000.

Andrea Emo, di antica e nobile famiglia veneziano-patavina, vissuto dal 1901 al 1983, dopo aver seguito in gioventù le lezioni di Giovanni Gentile all'università di Roma, si dedicò alla compilazione di circa quattrocento quaderni dove, sotto forma di appunti e di annotazioni varie, elaborò un suo sistema di pensiero: un pensiero – come annotano i curatori del volume – «di sapore classico e inattuale». Durante la sua vita non volle pubblicare nulla della grande quantità di tali suoi scritti, ma dopo la sua morte la vedova, tramite un amico comune, si mise in contatto con Massimo Cacciari che prese ad esaminare la sua opera. Così, nel 1989, venne pubblicato presso Marsilio, con prefazione del noto filosofo veneziano e a cura di Massimo Donà e Romano Gasparotti, *Il dio negativo*, una scelta di pensieri che contiene la struttura teoretica del pensiero emiano. *Le Voci delle Muse*, che segue a distanza di circa tre anni il primo libro, è una scelta di appunti sulla religione e sull'arte scritti tra il 1918 e il 1981. *Giampaolo Chiarelli*

Percorsi critici e poetici nel carteggio Jacobbi-Macri

Ruggero Jacobbi-Oreste Macri, *Lettere 1941-1981*, con un'appendice di testi inediti o rari, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni Editore, Roma, 1993, pagg. 189, L. 25.000.

Questo carteggio cronologico, oltre a testimoniare la quarantennale amicizia tra Ruggero Jacobbi e Oreste Macri, costituisce un originale percorso nella proficua collaborazione di critica e poesia «che faceva sì che solo nel riscontro critico (e persino nella sua guida) il poeta potesse riconoscersi, capirsi, e trovare la lucidità e il coraggio di evolvere». Per lo più assenti, invece, gli importanti rapporti di Jacobbi con il teatro, salvo per alcuni e solo marginali riferimenti (come agli errori funesti nel libro di saggi sul teatro, «per giungere in tempo al premio Silvio d'Amico», all'*Ibsen*, «libro divulgativo, ma che anch'esso è costato fatica», all'estate «dedicata a scrivere, con accanimento da pazzo, l'*Edipo senza sfinge*, che poi ho messo in scena tra difficoltà d'ogni genere», nella lettera del 21 dicembre 1972). I testi sono completati da un'antologia dell'inedito *La pietà misteriosa* e dai testi critici dei due corrispondenti. *S.M.G.*



Quando l'Italia dei benpensanti voleva arrestare D'Annunzio

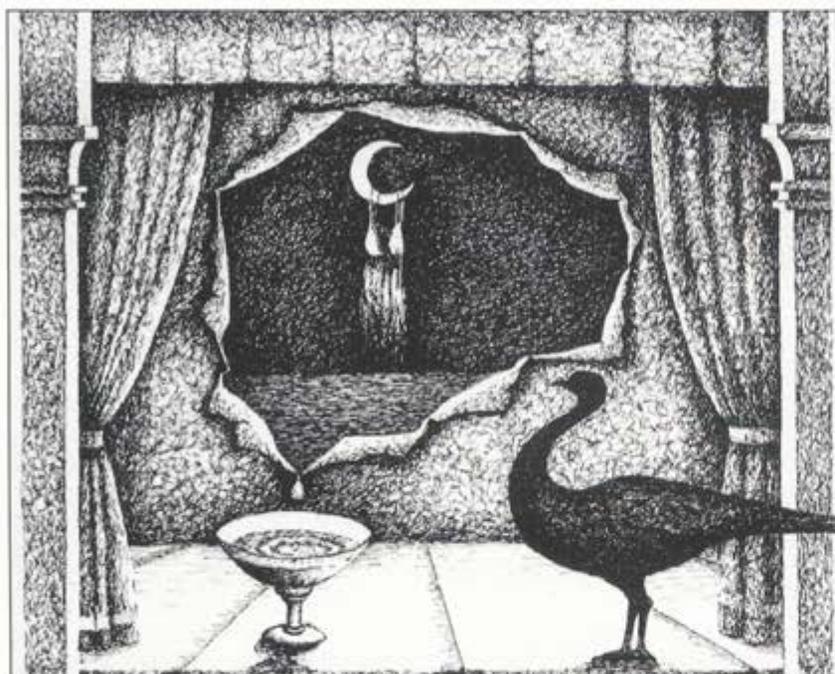
Laura Granatella, *Arrestate l'autore! D'Annunzio in scena*, Bulzoni, Roma, 1993, 2 vol., pagg. 1.224, L. 190.000.

Mentre al Vittoriale si è concluso il convegno sui novant'anni della *Figlia di Jorio*, durante il quale, partendo dalla prima messinscena del 1904, si sono succeduti interventi sull'ambiguità dei personaggi, sugli aspetti antropologici della tragedia, sui manierismi della drammaturgia dannunziana, sul percorso iconografico o sul particolare uso dello spazio e del tempo sulla scena, l'editoria, con un ritmo pari a quello per il bicentenario goldoniano, pubblica atti di convegni che spaziano su argomenti specifici: *D'Annunzio europeo*, a cura di Pietro Gibellini, *Fiume e D'Annunzio* a cura di Elena Ledda e Guglielmo Salotti, *D'Annunzio e Venezia* a cura di Emilio Mariano, tutti editi da Lucarini; monografie che riguardano la scrittura dannunziana: Gianni Oliva, *D'Annunzio e la politica dell'invenzione* (Mursia, 1992) o la narrativa: Renato Barilli, *D'Annunzio in prosa* (Mursia, 1993), un saggio che si inserisce nel processo generale di riabilitazione del Vate. Ora, a coronamento di questo lavoro editoriale, vanno segnalati i due volumi di Laura Granatella: *Arrestate l'autore! D'Annunzio in scena*, appena pubblicati da Bulzoni, che costituiscono un contributo notevole per quanto riguarda le messinscene delle tragedie dannunziane, in un periodo che va dal 1897, quando a Parigi, al Teatro de la Renaissance, viene rappresentato *Sogno di un mattino di primavera* con l'interpretazione della Duse, al 1938, ad un anno dalla morte di D'Annunzio. I due volumi contengono un lungo saggio introduttivo e la raccolta di recensioni e documenti degli Archivi del Vittoriale; ma la sorpresa consiste nel folto materiale iconografico che riguarda locandine, scenografie, costumi, fotografie di scena. Si tratta di un lavoro a cui la Granatella ha dedicato anni della sua vita, testimoniato da altri contributi come quelli su *D'Annunzio e Pirandello a teatro* (Bulzoni, 1989) che andrebbe integrato col volume di Paolo Puppa, appena pubblicato da Laterza, *La parola alta sul teatro di Pirandello e D'Annunzio* (1993) dove lo studioso veneziano privilegia la dialettica tra pagina scritta e scena, individuando il bisogno di palcoscenico implicito nelle battute dei loro copioni. La Granatella continua il suo lavoro, dato che, per i «Meridiani» Mondadori, sta curando l'edizione di *Tragedie, sogni e misteri*. Il titolo dell'opera in esame riguarda l'urlo della folla che, assistendo alla «prima» di *Più che l'amore* (29 ottobre 1906) al Teatro Costanzi di Roma, sentendosi beffata, a gran voce, incita i carabinieri ad arrestare l'autore. La tragedia seguiva due successi, quello incondizionato della *Figlia di Jorio* (1904), e quello meno acclamato di *La fiaccola sotto il moggio* (1905), ma ricordava un altro grande fiasco, quello della *Gloria* nel 1899, interpretata dalla Ditta Duse-Zacconi. La Granatella, partendo da questa occasione ripercorre il rapporto di odio-amore che il teatro di D'Annunzio ebbe con i suoi spettatori, nato dalla consapevolezza del neodrammaturgo di essere in possesso di un potere ipnotico sulla folla che ben distingue dal pubblico, ma di cui avverte l'attrazione e la paura, la compiacenza ed il disprezzo, quella folla che è spesso protagonista delle sue tragedie: la folla caotica di *La Gloria*, quella superstiziosa della *Figlia di Jorio*, quella bestiale della *Nave*.

Così quando la folla inferocita ne invocò l'arresto, il poeta fu costretto a fuggire – come ci racconta Giuseppe Longo – salvandosi sulla carrozza dell'amico Morello. Qualcosa di simile accadrà a Pirandello dopo la «prima» dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Ma ciò che interessa alla Granatella è dimostrare i caratteri di una rifondazione drammaturgica e scenica dovuta al teatro di D'Annunzio, una rifondazione basata sulla ricerca del dramma come rito, sul sinfonismo verbale, dovuto ad una lingua medianica e salmodiante, sulla modernizzazione del tragico attraverso un superamento del modello ellenico che D'Annunzio realizza mediante l'atto puro. In questo tentativo di riforma, il Vate si lega ad autori come Maeterlinck o Fuchs. Per ottenere questi risultati, però era necessario modificare la recitazione, o sostituire, come sosteneva D'Annunzio, gli attori professionisti, incapaci di adattarsi ad un teatro di pulsioni, con attori dilettanti, dalle anime vergini, benché tutto questo, alla fine, non risultasse sufficiente, se non si interveniva anche sull'illuminotecnica, sulla scenografia, sull'oggettistica, se insomma non si invocava la figura del regista, di cui D'Annunzio fu anche un precursore.

I due volumi raccolgono più di 200 articoli apparsi vivente D'Annunzio, numerose testimonianze, fra cui quelle inedite della Duse; le rappresentazioni si succedono in ordine cronologico fino al 1938, tanto che ogni opera fa capitolo a sé ed è preceduta da una scheda che offre, in un rapido colpo d'occhio, le prime, le riprese, i costumi, le regie, le musiche, gli interpreti, il pubblico. *Andrea Bisicchia*

I TESTI DELLO SCRITTORE FIORENTINO

L'uomo dentro la prova
nel teatro di Renzo Ricchi

GILBERTO FINZI

Renzo Ricchi, *Teatro*. Ponte alle Grazie, Firenze, 1993, pagg. XIV-309, L. 68.000.

Si tratta di tutti i testi teatrali dello scrittore fiorentino raccolti in volume e prefati da Anna Bar-sotti. Renzo Ricchi, noto anche per numerose raccolte di versi, esordisce nella scrittura teatrale negli anni Settanta, e il suo primo approccio con la scena è l'atto unico: di problematiche sociali o di costume come *Prosperity and Revolution* e *Gli eletti della società*, o di tono storico-politico come *Toscana libera*.

La prefatrice, analizzando il lavoro di Ricchi, mette in rilievo che si tratta di un «teatro di parola» che in qualche testo successivo tende a farsi di «riscoperta della parola»; e che, dal punto di vista della struttura «tende ad evadere dalla composizione scenica tradizionale» preferendo la scansione di «scene» e di movimenti rapidi alle situazioni protratte per i rituali tre atti della commedia borghese. Questo interesse innovativo, anche se non certo rivoluzionario, si evidenzia nelle due opere derivate rispettivamente da Thomas Mann, *La corona d'oro* («pasticcio» drammatico tratto da tre novelle dello scrittore tedesco) e *La casa davanti al mondo*, che parte da *La morte felice*, romanzo di Albert Camus.

Ma forse il meglio della produzione teatrale di Renzo Ricchi si ritrova nella cosiddetta e più recente «trilogia» di «interrogazione morale ed esistenziale» che comprende *L'ultimo profeta*, *Lo scandalo* e *L'appuntamento*: tre pièces, di diversa struttura ma sempre con la prevalente scansione in scene, in cui sempre più domina la parola, nuda, essenziale, a volte come rivestita di poesia e quasi scolpita dal verso. È sempre «l'uomo dentro la prova» il protagonista della trilogia, immerso in itinerari della coscienza, nei labirinti oscuri dei «perché», delle ragioni eterne e irraggiungibili dell'esistere. □

L'epistolario di Groucho
per appassionati marxisti

Le lettere di Groucho Marx, Adelphi Edizioni, 1992, Milano, pagg. 374, L. 32.000.

Julius Henry, in arte Groucho, terzo dei cinque fratelli Marx, è stato un attore di irresistibile comicità, un maestro di corrosiva auto-ironia. Nato nel 1890 a New York e morto a Hollywood nel '77, ha deliziato platee di spettatori, complici i fratelli Harpo e Chico. Adelphi pubblica final-

mente l'epistolario di Groucho, già edito negli Stati Uniti nel '67. L'ironia e la velocità di battute di queste lettere è la stessa, che Groucho riversava sul grande schermo. Interlocutori: giornalisti, teatranti, agenti, amici, intellettuali. Così scriveva Groucho al presidente di un club di Hollywood: «Vogliate accogliere le mie dimissioni. Non mi interessa far parte di un club che mi accetta tra i suoi membri». Tra le corrispondenze illustri: quella con Fred Allen, uno dei migliori comici e umoristi dell'epoca, e quella con il poeta T.S. Eliot. *Claudia Pampinella*

Dietro le muraglie
di Barberio Corsetti

Giorgio Barberio Corsetti, *L'attore mentale, dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, a cura di Renata Molinari, Ubulibri, Milano, 1992, pagg. 151, L. 26.000.

Dopo una perspicua presentazione di Renata Molinari sull'«immissione diretta dello spettatore all'interno del processo artistico» nella *Trilogia di Kafka e Il legno dei violini*, di cui la scena consente di individuare fasi e presupposti, condizioni e materiali, Corsetti ci spiega i propri testi-spettacolo. Ognuno si avvale di poliedriche analisi e manifesti poetici esplicativi, nonché di schemi e bozzetti delle partiture sceniche per la costruzione degli allestimenti. Non mancano suggestive fotografie, un'appendice *Dalla parte di chi guarda* di Franco Quadri e, in particolare, per *Il legno dei violini*, anche le partiture musicali (dalla scena sesta *L'idolatria*, la *Canzone della borsa*, dalla ottava la *Canzone della signorina*) di Daniel Bacalov. Completa il testo una teatrografia e videografia della Gaia Scienza e della Compagnia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti. *Sandro M. Gasparetti*

Il telescopio della Cixous
puntato sul cuore umano

Hélène Cixous, *Il teatro del cuore*, a cura di Nadia Setti, Pratiche Editrice, 1992, pagg. 192, L.20.000.

Il quarto volume della collana «Strumenti per scrivere e comunicare» è una riflessione sulla scrittura teatrale fatta con lo stupore e la fascinazione di chi scopre all'improvviso un mondo nuovo e lentamente vi si immerge. L'autrice, poco nota in Italia, ma famosa in altri Paesi sia per l'attiva partecipazione al dibattito sulla scrittura femminile, sia per la collaborazione artistica con Ariane Mnouchkine e il suo Théâtre du Soleil, ha scoperto solo recentemente il teatro, che considera «un telescopio puntato sul cuore umano» e che

HÉLÈNE CIXOUS
IL TEATRO
DEL CUORE

PRATICHE P EDITRICE

ASSICURAZIONI PER SCRIVITTORE E COMUNICAZIONE

Tutto quello che sta per dire l'ha veramente pensato. Ciò non vuol dire che sarà vero per tutti. Perché, quando si tratta di scrittura, si tratta sempre, e non può essere altrimenti, di verità. Dico verità e non dico sapere e non dico conoscenza. Si tratta di verità sconosciute. Scrivere comincia nel buio verso queste verità. Non si sa. Si va. Sono quello che sono ad occhi chiusi. Sentire non inganna. È perché si vuol sapere che spesso ci si sbaglia. Io lo so per esperienza. Poi cerco di tradurre in

vive come un work in progress destinato a essere sottoposto alla verifica degli attori e del palcoscenico per cui è stato creato. Nel volume, introdotto da Nadia Setti, si distinguono tre parti: una rapida biografia spirituale, una cronaca della creazione drammaturgica frutto di un collage di interviste e note personali, un omaggio al lavoro dell'attore e a Shakespeare. *Mariangela Palazzi*

Tre donne vittoriose nell'Inghilterra Novecento

Pam Gems, *Camille, Donne in amore*, Costa & Nolan, Genova, pagg. 163, L. 23.000.

Pam Gems, scrittrice che in questi ultimi tempi ha contribuito validamente all'evoluzione del teatro in Inghilterra, autrice «al femminile» più che femminista, come ha scritto di lei Mary Corsani, va ricordata insieme con le altre due scrittrici inglesi a lei più vicine per età (Pam Gems è nata nel 1925) Caryl Churchill e Michelene Wandor, per aver indicato alle autrici e agli autori emergenti una gran quantità di vie percorribili per imporsi, poiché, con la Churchill e la Wandor, è solita scrivere per compagnie sperimentali.

Camille è una versione, riveduta con qualche variazione nel testo, de *La dame aux camélias* di Alessandro Dumas junior. Marguerite Gautier subisce una specie di ricatto da parte del padre del suo bambino, l'anziano marchese di Saint-Brieuc, che è anche il padre di Armand Duval, l'uomo che lei rinuncia a sposare per salvarne l'immagine pubblica ma soprattutto per amore del figlioletto. La vera vincitrice sul perbenismo e sulle chiacchiere di una società borghese e salot-



tiera però risulta lei, con la sua abnegazione. *Donne in amore* è un dramma del giorno d'oggi, con meno movimento quanto a scene e costumi, in un ambiente della sinistra proletaria di Londra. Susannah e Frank sono due intellettuali che vivono il loro rapporto d'amore in una povera casa e si dedicano all'assistenza degli emarginati. Durante una malattia di Frank, Susannah chiama ad assisterlo Crystal, una parrucchiera giovane e bella. Lui se ne innamora, Crystal ha da lui un figlio e lo sposa e Susannah, per amore e per rispetto della maternità, esce di scena per qualche tempo, poi ritorna perché ama ancora Frank. Il classico triangolo con un uomo conteso tra due donne che lo amano dà origine a una sottile rete di schermaglie psicologiche che costituiscono il vero interesse del dramma. *Giampaolo Chiarelli*

Il teatro controcorrente della Raffaello Sanzio

Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona, Ubulibri, Casa del Bello Estremo, Milano, 1992, pagg. 189, L. 29.000.

Uno dei gruppi più controcorrente - non solo in termini formali - del Nuovo Teatro degli anni Ottanta vede raccolta in un organico ed esaustivo

STUDIO PIRANDELLIANO DI VICENTINI

La genesi dei *Sei personaggi* dalle fonti al testo teatrale



Claudio Vicentini, *Pirandello - Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia, 1993, pagg. 220, L. 30.000.

È ammirevole l'acribia con cui Claudio Vicentini è andato alla ricerca delle fonti dei *Sei personaggi*, e del suo processo generativo, e delle varianti che in esso sono intervenute, sino al consolidarsi della forma definitiva. Lo studioso ha raccolto un reticolo di notizie, le ha ordinate e interpretate, unendo allo scrupolo dell'indagine la finezza ermeneutica; e come risultato è riuscito a mostrare il dispiegarsi di un'idea che giunge ad incarnarsi in una struttura drammaturgica, esemplarmente.

Nei *Sei personaggi* agiscono un'ispirazione profonda, che preme nell'animo del poeta e vuol gridare la sua verità, e l'apporto della contingenza, che offre all'artista incontri ed apporti casuali. Tra questi due poli sta il grande sapere dell'artefice che traduce a servizio dello spirito poetico ogni possibile elemento.

Il primo affiorare dell'idea è documentato da tre scritti (1906, 1911, 1915) in cui Pirandello «informa il lettore di avere un'abitudine, quella di ricevere abitualmente nel proprio studio, a ore stabilite, i personaggi che si presentano per chiedere (o implorare, o pretendere, a seconda dei casi) di essere esaminati ed eventualmente accolti nelle sue opere». Il personaggio rivendica il suo diritto di esistere, di reclamare il nostro ascolto, di patrocinare le sue ragioni e passioni.

C'è peraltro un'esperienza vissuta che inquieta Pirandello, il quale con essa deve fare i conti, per razionalizzarla, per difendersi. E qui si entra nelle pieghe più segrete della biografia, e precisamente nelle pagine traumatiche che si originano dalla follia della moglie, la quale nell'affetto di Pirandello per la figlia Lietta vede «il profilo di un legame incestuoso, torbido e segreto».

Motivi autobiografici e cultura, cultura ed esperienze teatrali si fondono nella geniale visione di Pirandello, il quale, nel condurre l'opera alla sua forma definitiva, si vale, e quanto!, di ciò che Dullin gli ha mostrato nell'edizione francese dei *Sei personaggi*: e cioè che il palcoscenico può essere «spazio mentale», luogo in cui si rivela il miracolo del processo creativo della poesia.

Vicentini prosegue la sua indagine estendendola ad opere come *Questa sera si recita a soggetto*, *Ciascuno a suo modo*, *I giganti della montagna*; e sempre riesce illuminante, come pure nelle pagine che affrontano il problema dell'attore o che trattano il rapporto teatro-cinema (da leggersi, queste, con un occhio, oggi, alla televisione). In definitiva lo studioso ci offre un'opera indispensabile per la conoscenza dei processi creativi pirandelliani, dalla genesi primaria alla completa fioritura, attraverso apporti, varianti, mutamenti di prospettiva. La ragione poetica, alla fine, impone il marchio della sua necessità. *Vico Faggi*

volumetto la sua anomala attività. Il libro (edito nella collana *Cahiers di teatro* dalla Ubulibri) presenta dettagliatamente locandine, testi e descrizioni dei quattro più significativi spettacoli del gruppo di Cesena (*Santa Sofia, teatro khmer*, 1985; *I miserabili*, 1986; *La discesa di Inanna*, 1989; *Gilgamesh*, 1990). Interessanti per capire la loro originalissima poetica i manifesti redatti nel corso degli anni da Romeo e Claudia Castel-

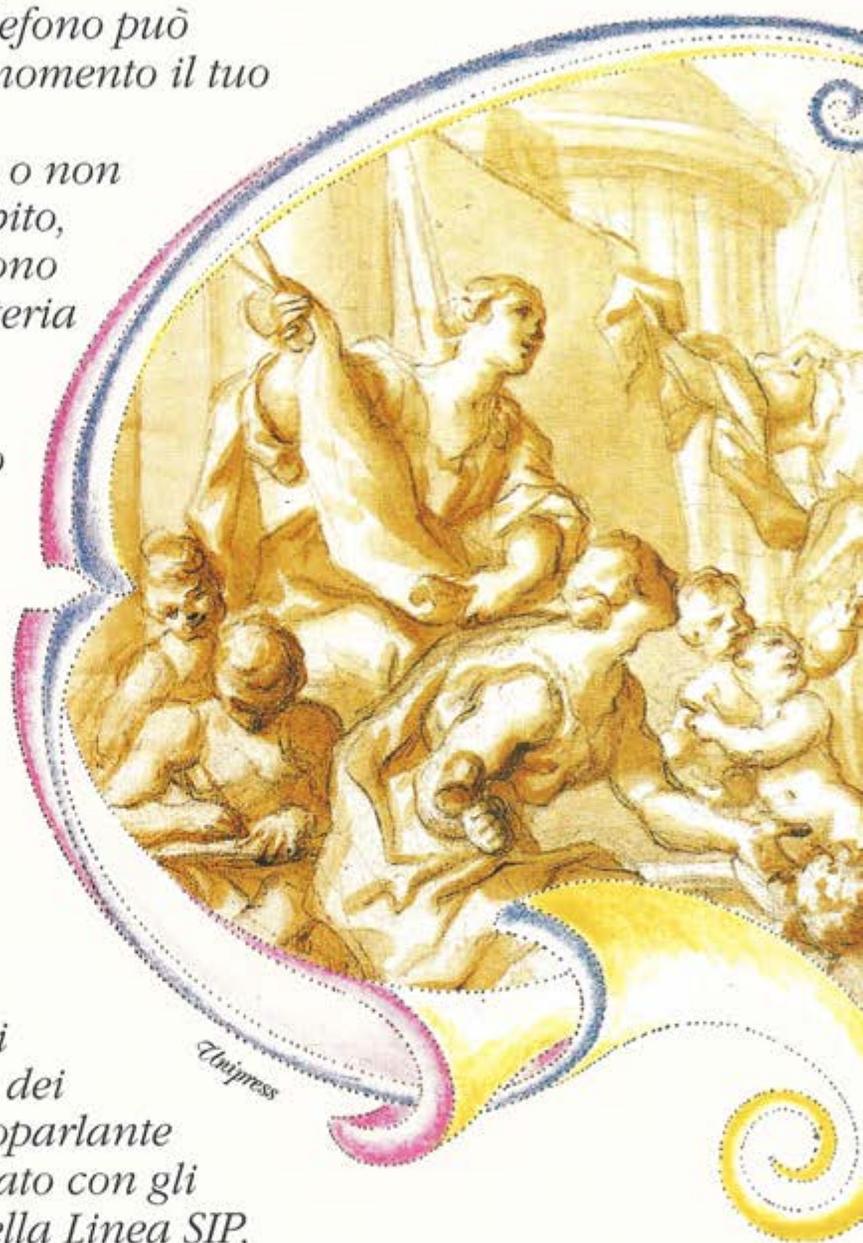
lucci, che hanno innervato l'attività artistica della Societas con una riflessione sulla civiltà occidentale e sulle sue alternative, giustificando l'agire teatrale in un senso non solo estetico. Corredato anche da affascinanti inserti iconografici e da una accurata storia del gruppo, il libro si conclude con una postfazione a cura di Giuseppe Bartolucci che sottolinea la coerenza della Societas ad una «scrittura d'avanguardia, di rivolta». *Laura Sicignano*

Segui la

Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'.

Anche se non ci sei o non vuoi rispondere subito, Sirio Memo, il telefono della SIP con segreteria incorporata, è in grado di inviare un breve annuncio con la tua voce e di registrare i messaggi dei tuoi interlocutori telefonici.

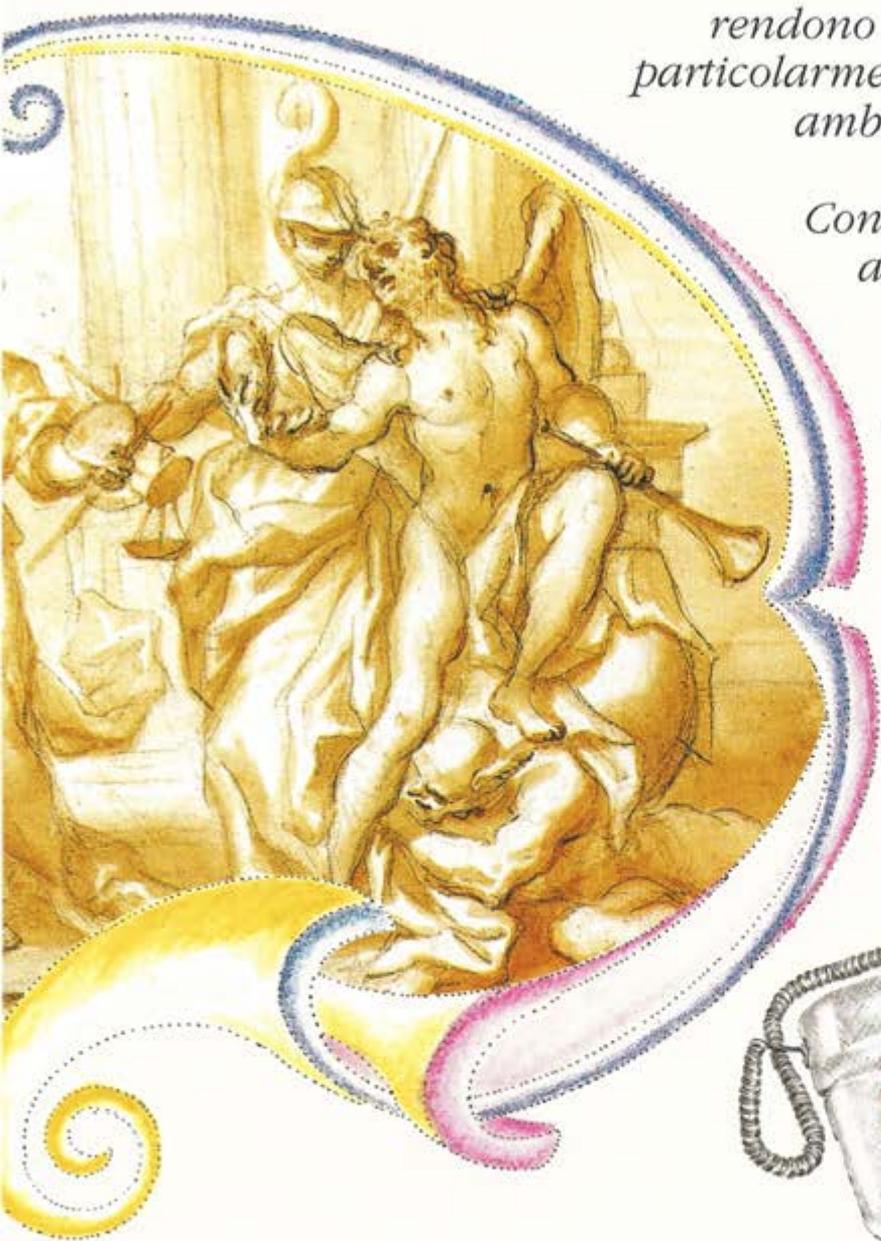
La rapidità con cui puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze, la possibilità di selezionare a mani libere con l'ascolto dei segnali tramite altoparlante e il design coordinato con gli altri apparecchi della Linea SIP,



un telefono esper



ua Musa



*rendono l'uso di Sirio Memo
particolarmente piacevole sia in
ambiente domestico che
lavorativo.*

*Con Sirio Memo, grazie
all'elevato contenuto
tecnologico delle
prestazioni e alla
grande affidabilità
qualitativa, puoi
con facilità
trasferire nel
quotidiano
l'estro
comunicativo
proprio
dell'arte.*



o risponde per te

SIP



LA TRILOGIA GOLDONIANA DELL'APPLE THEATER

VILLEGGIATURA BAGNATA SUL MARE DI SCHEVENINGEN

La costumista Elena Mannini è stata chiamata a collaborare con la dinamica troupe dell'Aia - E racconta qui com'è nato dall'estro di Eric Vos un allestimento tutto sull'acqua che vorremmo poter vedere anche in Italia.

ELENA MANNINI

Credo che l'esperienza che ho vissuto all'Aia, collaborando per i costumi alla messa in scena della *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni, sia stata una delle più singolari e suggestive. Per conoscere l'ambiente e l'atmosfera dell'Apple Theater bisogna entrare in una vecchia rimessa di omnibus a cavalli vicina al mare di Scheveningen, dove una «famiglia» di artisti, uniti ormai da più di vent'anni, abita quotidianamente questi spazi restaurati (bambini e cani sono ammessi alle prove), spostandosi da un fornitissimo buffet (servizio anche per il pubblico prima e dopo lo spettacolo) alle due sale di rappresentazione, la più grande delle quali è soggetta a continue trasformazioni a seconda delle diverse messe in scena: scenografie e pubblico vengono situati in relazione all'evento teatrale; e il pubblico, che è comproprietario per quote del teatro, può assistere anche alle ultime prove di ogni spettacolo, ponendosi come giudice privilegiato e come eventuale veicolo di pubblicità per le successive repliche. Per creare un parallelo con questa esperienza, devo risalire alla messa in scena dell'*Orlando furioso* di Ronconi a Spoleto, soprattutto per quanto riguarda l'atteggiamento di collaborazione dell'équipe: in particolare, quella stessa tensione degli attori ad appropriarsi del costume come «protesi» visiva della loro interpretazione; inoltre, come Ronconi, Eric Vos è un regista pieno di talento, cultura, ironia e di quel senso dell'azzardo che fa dubitare fino all'ultimo attori e collaboratori di un esito di successo.

L'ELEMENTO ACQUA

Ma tornando alla *Villeggiatura* dell'Apple Theater, elaborata drammaturgicamente da Dolf Verspoor, devo parlarne cominciando dall'elemento protagonista dello spettacolo: l'acqua. Coadiuvato da Tom Schenk, suo scenografo abituale da vent'anni, Vos ha sistemato il pubblico in un emiciclo affacciato su una vera e propria piscina dove imbarcaderi, imbarcazioni, passerelle pericolanti offrono l'estro agli attori per uscite, entrate, acrobazie, nuotate, navigazioni, dialoghi lanciati, sussurri, fino a un finale catastrofi-



co, dove all'acqua della piccola laguna si aggiunge, in crescendo, una pioggia inesorabile che inzuppa le ultime miserie di questi personaggi in continuo bilico fallimentare. Il pubblico esplose in risate e trattiene il fiato alle acrobazie, non solo circensi ma anche esistenziali, di questi frenetici protagonisti del nulla. Lo spettatore italiano (e io, terminata la consegna del mio lavoro, ero tra quelli) si incanta alle affettuose citazioni di «italianità», là dove, per esempio, vede questa banda di villeggianti passare senza soluzione di continuità dalla malinconia di un nostro struggente canto popolare al fragore risoso di una gita in barca o di una merenda. Non stupisce la controllata perfezione di esecuzione da parte degli attori, perché seguendo il lavoro di Eric Vos, si ha la sensazione di assistere più a una prova d'orchestra che a una messa in scena, col regista che, con gesti energici, dà gli attacchi alle singole «sezioni», suggerendo anche, alla lettera, le note d'entrata. Non a caso Vos è un ottimo musicista dilettante, esecutore appassionato di Bach.

Il mio lavoro, dicevo, è stato facilitato dalla disponibilità degli attori: indossare un costume o indossare una parte è per loro un identico divertimento professionale. E così io, con uguale divertimento, ho collaborato per la mia parte alle metamorfosi di una bel-

la giovane attrice che ha interpretato una Rosina adenoidea e semideficente (Saskia Mees); o alle baracconate di un attore (Carol Linssen) che, dopo aver interpretato con misura una Sabina in travesti, si trasforma in un apatico-cinico zio Bernardino. Discussioni a non finire tra me e Vos sulla scelta interpretativa di Leonardo e Guglielmo. Il primo, interpretato da Aus Greidanus, bello, frenetico, acrobata spericolato, era nel mio immaginario il bruttino, il perdente, o comunque più brutto del bel Guglielmo. Qui i ruoli si invertono: Guglielmo affoga (letteralmente) nel ridicolo e così il mio immaginario (e i miei tessuti) han dovuto piegarsi inevitabilmente al gran gioco di Vos e del suo movimentato ensemble.

Questi accenni sulla interpretazione mi permettono qualche nota comparativa con altre due *Trilogie* da me affrontate: quella televisiva di Mario Missiroli (1974) e quella teatrale di Armand Delcampe (Louvain-la-Neuve, 1991). Difficili i paragoni formali con la prima, essendo là la tecnica quella cine-televisiva: ma importante perché Missiroli fu il primo a farmi intravedere gli umori acidi, neri del Goldoni della *Villeggiatura*: tutti i personaggi (e anche i miei costumi) erano attraversati dalle diverse sfumature di una nevrosi atrabiliare; unico polo positivo, la storia di Giacinta e Guglielmo, vista come esempio di amore assoluto, irraggiungibile, quasi una forza astratta, staccata dalle miserie di quel microcosmo. Distribuzione di tutto rispetto: Guarnieri, Rigillo, Bonacelli, Mercatali, Ruggieri, Cei, Franca Valeri. Ricordo anche un piccolo risvolto scandalistico per un seno fuoriuscito dal «mariage» della Guarnieri, prontamente censurato dalle autorità della Rai-Tv.

Aria di gran festa, invece, anche nella messa in scena di Delcampe. Anche qui, l'intervento scenografico dell'acqua (con buona pace di Goldoni le cui didascalie fanno una gran confusione tra l'uso di carrozze e barcche: siamo a Livorno, ma si sente che il suo cuore è a Venezia e sul Brenta). Il senso di festa veniva enfatizzato, ma in un certo senso raggelato, sia dalla distanza che dalle dimensioni del palco; l'acqua, poi, non veniva quasi mai usata dalla regia come elemento integrante del racconto, ma come cornice, e



il senso di festa veniva soprattutto recuperato dalle trovate scenografiche di mio fratello Armando: alberi che fiorivano davanti agli occhi degli spettatori, una partenza da applauso su una sontuosa carrozza costruita in legno al pari dei cavalli di traino semoventi, fuochi artificiali, bauli che si animavano come scatole cinesi e via dicendo.

E per concludere, un piccolo rilievo di orgoglio nazionale: l'applauso affettuoso che la compagnia mi ha tributato alla fine della prova generale non era rivolto soltanto a me, ma anche – parole di Eric Vos – allo straordinario artigianato italiano che aveva realizzato i costumi. □

A pag. 116, la costumista Elena Mannini. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: «La trilogia della villeggiatura», regia di Erik Vos, dell'Apple Theater; «La trilogia» nella messinscena di Armande Delcampe a Bruxelles; due immagini dello spettacolo dell'Apple Theater.





LUZZATI: LE MIE SCENE PER GOLDONI

TANTO VASELLAME PER MIRANDOLINA

Dalla *Locandiera* del '65 per Enriquez, con la Moriconi, ai due prossimi spettacoli nei campielli: lo scenografo racconta i suoi dodici allestimenti.

EMANUELE LUZZATI

È uscita una videocassetta della *Locandiera* del '65 diretta da Franco Enriquez con le mie scenografie (leggermente trasformate per l'edizione televisiva). Ero curioso di rivederla anche per capire se quella scenografia, fatta con assi di legno dipinte e con molto vasellame alle pareti, fosse ancora valida. E la risposta è stata positiva a metà. In quel periodo lavoravo molto ad Albissola, dipingendo vasi e piatti e interessandomi in special modo alla ceramica «vecchio Savona», cioè a quella decorazione baroccheggianti dalle varie sfumature di azzurro. E la mia *Locandiera* sembrava un po' uscire da quel mondo (tanto è vero che poi ho regalato a Valeria Moriconi, la *Mirandolina* di quello spettacolo, un servizio di piatti da me dipinto alla maniera «vecchio Savona» e istoriato con episodi della commedia). L'idea non era sbagliata: puntare sul vasellame, sulle zuppe, sui piatti, le tazze (la commedia comincia appunto con *Mirandolina* che versa la cioccolata ai suoi avventori) e portare anche sulla scena quel mondo decorativo che circondava l'ambiente di *Mirandolina*.

D'altra parte devo ammettere che oggi farei una *Locandiera* tutta diversa: forse più realistica, o più pittorica, o più astratta, ma certo meno decorativa. Con Goldoni, a differenza di altri autori, sento sempre il bisogno di cercare qualcosa di diverso, di nuovo; cerco di portare in luce un lato della commedia piuttosto che un altro, però sempre con un legame con la pittura del Settecento. E questo legame può essere appunto un piatto bianco e blu, oppure la laguna e le case del Canaletto o, nel caso del Goldoni librettista d'opera, quadri floreali della pittura francese.

PORTE E FINESTRE

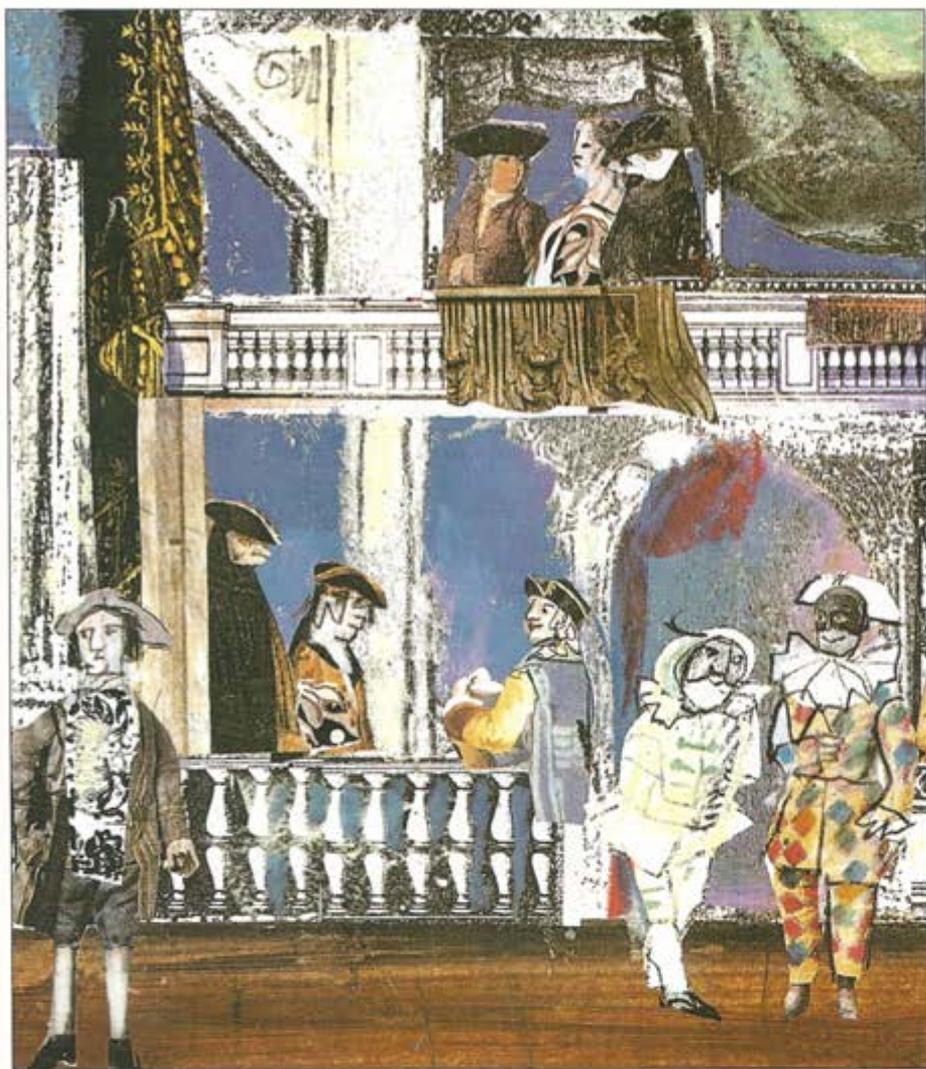
Con Shakespeare, per esempio, tutto questo non avviene: nello stesso periodo della *Locandiera* di Enriquez, sempre con lo stesso regista e gli stessi interpreti, avevo allestito la scenografia di una *Bisbetica domata*, che ha girato per una decina d'anni sui palcoscenici italiani e stranieri. Eppure quella *Bisbetica* la rifarei tale e quale anche oggi, senza pentimenti. Perché allora la *Locandiera* no, e la *Bisbetica* sì? Credo che la ragione prin-



cipale sia che Goldoni ha sempre bisogno di un ambiente preciso per le sue commedie: le porte, le finestre sono importanti così come le seggiole e i tavoli, e ogni volta che ci accingiamo ad allestire uno spettacolo goldoniano ci domandiamo come saranno quelle sedie, come saranno quelle porte. Saranno elementi mobili che vanno a spasso per la

scena come nel Goldoni dei *Due gemelli veneziani*, o saranno porte vere con insegne e graffiti come quelle della *Bottega del caffè*, o fontane, colonne, e vasi di fiori come nel Goldoni librettista della *Buona figliola*, musicata da Piccini?

Proprio perchè le commedie di Goldoni hanno bisogno di oggetti, questi oggetti cambia-



MOSTRA A PARIGI

Lele Luzzati al Beaubourg

Emanuele Luzzati scenografo è il titolo della mostra con cui la Francia ha celebrato l'attività quasi cinquantennale di uno degli scenografi più noti ed apprezzati del teatro italiano. Dal 9 giugno al 31 agosto, per iniziativa dell'Unione dei Teatri d'Europa, il Beaubourg di Parigi, tempio dell'arte contemporanea, ospita una grande personale dedicata a «Lele», così lo chiamano gli amici, mettendo a fuoco un aspetto del talento multiforme dell'artista genovese, pittore, costumista e cartoonist, oltre che scenografo. A corredo della mostra la casa editrice Graphiti pubblica un catalogo a colori che comprende un'introduzione di Strehler e due saggi storico-critici.

«Sono particolarmente contento perché la mostra è organizzata proprio a Parigi, una città che per la mia generazione è stata un mito. Se fosse a Berlino o a New York non sarebbe così bello». La prima parte dell'esposizione è dedicata al teatro ebraico e fu proprio con una *Lea Lebowitz* scritta da Alessandro Fersen e ambientata nel cimitero di Praga, che nel 1947 Luzzati conobbe il primo successo nazionale. I registi con cui ha collaborato nel corso della carriera, mettendosi ai loro servizi, come ama dire, sono molti. Citiamo Franco Enriquez, Aldo Trionfo, Giancarlo Cobelli, Gianfranco De Bosio, Luigi Squarzina, Egisto Marcucci, fino ad arrivare a Tonino Conte, con cui dal 1974 dirige il Teatro della Tosse di Genova. Inoltre, non bisogna dimenticare le regie liriche, in particolare *Il flauto magico* di Mozart (1963), che cambiò il suo rapporto con la musica: «Con *Il flauto magico* - dichiara - ho capito le esigenze musicali dei diversi personaggi e ho imparato che i cambi scenografici possono seguire il tempo dello spartito».

Luzzati ha conosciuto momenti di fama anche oltreoceano, quando con due disegni animati, *La gazza ladra* nel 1965 e *Pulcinella* nel 1973, è arrivato alla nomination per l'Oscar.

Parallelamente alla mostra il Beaubourg propone tutta la sua filmografia, presentando in anteprima mondiale *La casa dei suoni*, opera parzialmente animata dove Claudio Abbado spiega l'orchestra agli spettatori. Al Centro Pompidou si possono così rivedere, tutti insieme, gli oggetti e i fondali di gusto orientaleggiante, i Papageno, i Pulcinella, i drappaggi coloratissimi, i candelabri, i violinisti che tanto ricordano Chagall. «Chagall? - risponde Luzzati - Sì, in molti mi collegano a lui, ma io non mi ci riconosco per niente. Guardo molto di più a Picasso».

HYSTRIO - Si pensa sempre a lei come allo scenografo della fiaba, del gioco. È giusto o è una semplificazione?

LUZZATI - All'inizio della mia carriera, quando ho fatto la *Lea Lebowitz* era il contrario. Tutti credevano che facessi solo tragedie, mi chiamavano solo per il genere tragico-grottesco. Poi ho iniziato a lavorare molto più sul comico e la tendenza si è invertita. Ma nell'uno e nell'altro caso, per me lavorare è un gioco.

H. - Quali sono gli spettacoli che ricorda più volentieri?

L. - I miei spettacoli migliori sono quelli di Siracusa. Feci *l'Edipo* con Fersen e *l'Ippolita* con Enriquez. Mi resi subito conto che bisognava giocare con il vero e non con il finto, che dovevo fare qualcosa di diverso. Se in un teatro greco metti una colonna di polistirolo quel che risulta è una colonna finta, non regge. Così ho lavorato sul perimetro del palco, facendo crescere dell'erba vera e costruendo un pavimento di ceramica. Non c'era traccia di disegno, tutto era quel che sembrava. *Elia Quattrini*

no secondo il gusto dell'epoca: anche se ci ispiriamo a Longhi, a Canaletto oppure a Hogarth, saranno pur sempre dei Longhi, dei Canaletto filtrati attraverso la nostra sensibilità dell'epoca.

Tempo fa dovendo scrivere un pezzo sullo scenografo Mario Pompei, esaminavo i suoi bozzetti degli anni '30, credo molto audaci e «moderni» per quell'epoca: scene che risentono del decorativismo dei balletti russi, con un'influenza del movimento futurista. Anche lì non mancavano né porte né finestre, né sedie, ma oggi in quello stile sarebbero assolutamente improponibili. Eppure son sicuro che in quegli anni servivano benissimo alla comprensione dello spettacolo goldoniano, molto più dei vecchi fondali dipinti delle compagnie venete (che invece oggi, per contrasto, sentiremmo più vicini a noi).

A VENEZIA EN PLEIN AIR

Così è accaduto anche per me, anche per commedie allestite più volte (due *Locandiere*, due *Vedove scaltrite*, ecc.), non tanto perché i registi erano diversi, ma soprattutto perché il gusto del momento esigeva che le porte fossero decorate, che le piazze avessero case con i colori del Canaletto, e i piatti dipinti in stile «vecchio Savona». E ogni volta che affronto una scenografia per una commedia di Goldoni (posso contarne finora almeno una dozzina), avverto la necessità di inventare qualcosa di diverso e uguale nello stesso tempo: diverso perché si vuole dare al

pubblico qualcosa di nuovo e vicino al gusto di oggi; uguale perché le porte saranno sempre porte (e mai *simboli di porte*) e si dovranno aprire e chiudere, mentre sulle sedie gli attori dovranno potersi sedere comodamente.

Neppure Jean Vilar, che era riuscito a rappresentare anche Molière su fondo nero, senza scena e col solo ausilio di coloratissimi costumi, ha osato fare altrettanto con Goldoni. E ora che dovrò riprendere a Venezia due spettacoli già precedentemente allestiti (*Il bugiardo* del '63 e *La bottega del caffè* dell'89) con un unico impianto scenico sullo sfondo vero di un campo veneziano, mi sono rivolto ad un giovane scenografo, Luca Antonucci, perché ritraduca alla sua maniera quei miei due vecchi allestimenti: un occhio più fresco saprà vivificarli senza tradirne l'impostazione, in un contesto dove devono convivere convenzione scenografica e paesaggio naturale.

Così, dopo dodici allestimenti goldoniani posso ora prendermi il lusso di una mezza abdicazione e veder rivivere il «vecchio» *Bugiardo* del '63 e la più recente *Bottega* in un contesto più vero e più astratto nello stesso tempo, molto in sintonia con l'ambiguità dei nostri tempi.

E ora, finalmente, il progetto della Scuola di Scenografia diventa realtà da quest'anno al Teatro della Tosse. □

A pag. 118, e in questa pagina, due bozzetti di Luzzati ispirati al mondo goldoniano.



IL BICENTENARIO E LE ARTI FIGURATIVE

IL TEATRINO GOLDONIANO DI VANNETTA CAVALLOTTI

Era abbastanza prevedibile che l'Anno Goldoni impegnasse a fondo non soltanto studiosi e teatranti (al punto che più di cento sono i progetti pervenuti al Comitato nazionale per le Celebrazioni), ma anche gli artisti che operano nel campo figurativo.

La grande Commedia Umana lasciata ai posteri da Goldoni ha sempre sollecitato infatti l'estro dei maestri delle arti visive, ed è ampiamente noto che pittori ed incisori reputati sono andati a gara – lui ancora vivente – per illustrare le varie edizioni dell'opera goldoniana, o per fissare sulla tela o sulla lastra, tra realtà e leggenda, momenti della vita del *Venezian fuggiasco*.

Dei legami fra l'arte figurativa ed il teatro non mancano del resto tracce numerose. Basterà ricordare – per restare nel Settecento e dintorni – che Watteau e gli incisori della sua scuola, come Lancret, Cars o Jacob, molto guardarono alla Commedia dell'Arte; che Boucher, Brissard e Sauvé si interessarono al repertorio di Molière e che Longhi aprì la schiera degli artisti che si ispirarono all'opera e alla vita di Goldoni, nella Venezia del suo tramonto d'oro, dal Tiepolo al Novelli, ai fratelli Liotard, al Pitteri, al Barratti, al Giampiccoli, al Damiotti e altri ancora.

Di questa splendida iconografia goldoniana restano tracce importanti, che il Bicentenario dissepellisce a Venezia e altrove. E resta così provato che se Carlo Goldoni ottenne, più di altri maestri della scena e al pari di Shakespeare, Racine o Molière, l'attenzione (confermatasi anche nell'Ottocento e perfino nel Novecento) dei pittori, degli incisori e degli scultori, ciò fu dovuto senza dubbio all'intrinseca «pittoricità» del suo teatro, al rilievo plastico delle sue situazioni sceniche, all'irrompere vivace della «visione veneziana» nelle sue opere.

L'attrazione continua: ecco la mostra goldoniana che Franco Murer sta preparando con fervore, ed ecco – recente – un *Omaggio a Goldoni* concepito e realizzato a Bergamo – dove vive dal 1985 – da Vannetta Cavallotti; e che molto opportunamente le autorità cittadine hanno presentato nel foyer del Teatro Donizetti, così contribuendo alle celebrazioni del Bicentenario.

Con impegno e tenacia, nel silenzio propizio al lavoro del suo studio a Bergamo Alta, Vannetta Cavallotti – il cui apprendistato artistico va iscritto nell'ambito della Scuola torinese, e il cui processo formativo è dovuto al magistero di Raffaele Pontecorvo – ha dato vita a cinque grandi composizioni scultoree, tutte ispirate ad opere – due arcinote,



le altre tre meno conosciute – di Carlo Goldoni.

Sono arcinote, anzi famosissime, *La locandiera*, dalla Cavallotti rappresentata in tutta la sua diafana femminilità, e *La trilogia della villeggiatura*, realizzata con i segni della «smania» del viaggio. E sono poi raffigurante *L'amante di sé medesimo*, dov'è prevalente la vanità narcisistica dell'abbigliamento; *La soubrette femme d'esprit*, ch'è un'architettura di eleganze settecentesche, e *Il Molière*, dove la figura è incastonata fra ori e prospettive parigini.

Merita sottolineare la singolarità dei materiali impiegati, perchè essi sono inscindibili dalla particolarissima ricerca che Vannetta

Cavallotti va da sempre conducendo per esprimersi. Anche queste opere – come tutte le precedenti, che le hanno dato notorietà in Italia e all'estero – vengono realizzate dall'artista con tecniche miste, impiegando il legno, il metallo, il gesso, lo stucco, resine, poliuretano espanso, oro zecchino, colori a encausto. Le composizioni sono tributarie di suggestioni surrealiste, di riferimenti simbolici, di variazioni poetiche.

L'insieme ha riprodotto su toni giocosi e ritmi leggeri la grazia aerea della scena goldoniana, ha dato plastica evidenza ad un «teatro mentale» che reinventa, fuori dagli stereotipi e alla luce di una sensibilità contemporanea, i cari fantasmi del grande Veneziano.

E se la «teatralità», tutta interiore, aggraziata, di queste opere si manifesta così apertamente, la ragione ve la diciamo concludendo questa nota: Vannetta Cavallotti è nipote di Lucio Ridenti, che diede voce e consapevolezza alla scena italiana fondando e dirigendo la oggi mitica rivista *Il Dramma*: sicché il Teatro, e Goldoni, hanno fatto parte dell'infanzia, delle fantasie, della cultura della scultrice. *Ugo Ronfani*

In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Franz Cancelli e Vannetta Cavallotti. «Il Molière» e «Le smanie», due delle cinque composizioni scultoree di Vannetta Cavallotti.



Il contributo di Bergamo per il Bicentenario



In occasione del Bicentenario goldoniano, inaugurato il 6 febbraio scorso a Venezia presso il capo dello Stato, Bergamo – la «città di Arlecchino» – ha voluto rendere omaggio al più grande commediografo italiano di tutti i tempi con l'incontro dibattito «Goldoni oggi», conclusosi in serata con la rappresentazione de *Le massere*.

Alla conferenza – coordinata da Benvenuto Cuminetti – hanno partecipato Ugo Ronfani, direttore di *Hystrio* e Segretario e Coordinatore artistico del Bicentenario; l'attore Giulio Bosetti, direttore del Teatro Stabile del Veneto; Matilde Dillon Wanke dell'Università di Bergamo, che ha redatto la guida a *Le massere* per i quaderni dello Spettacolo a cura del centro stampa comunale di Bergamo; il pittore Mario Donizetti, il costumista Franz Cancelli, la scultrice Vannetta Cavallotti e Carlo Salvioni, assessore alla Cultura del Comune di Bergamo.

Il dibattito si è sviluppato intorno al tema «Carlo Goldoni nostro contemporaneo», come lo ha definito Ugo Ronfani. Bosetti ha ricordato che quest'estate a Venezia lo Stabile Veneto presenterà all'aperto, in Campo San Trovaso con la regia di De Bosio, *La bottega del caffè* e *Il bugiardo* che, a partire dal 18 luglio saranno proposte l'una dopo l'altra in una sola serata. «Grande è per me il fascino di tornare a recitare all'aperto, tra le pietre di una città magica come Venezia» ha concluso l'attore bergamasco che sarà Don Marzio e, per la prima volta, Pantalone.

La Dillon Wanke, dopo aver ricordato i rapporti di Goldoni con Bergamo dov'era stato aiutato ed ospitato dalle grandi famiglie bergamasche in tempi di bisogno, ha parlato delle *Massere* sottolineando «come sia un autore ormai maturo quello che arriva all'esperienza di uno spettacolo corale come questo, una delle prime commedie dove il mondo popolare diventa protagonista sul palcoscenico».

Ronfani, ha indicato l'importanza della riscoperta delle ricchezze espressive del linguaggio, anche del dialetto, in un'epoca come la nostra caratterizzata dalla rozza chiacchiera televisiva: «Mai Goldoni, anche nei momenti di stanchezza creativa, ha perduto il contatto con la realtà del proprio tempo. Da questa considerazione deriva un dato di fondo che deve impegnare in massimo grado la gente di teatro per tutto l'arco delle celebrazioni del Bicentenario».

Gran finale nel foyer del teatro per la presentazione delle opere di Mario Donizetti, Vannetta Cavallotti e Franz Cancelli.

Di Donizetti abbiamo ammirato i bozzetti dei francobolli per la commemorazione di Carlo Goldoni: il primo soggetto è una rappresentazione all'aperto sul sopralco dei Comici della Commedia dell'Arte; nel secondo, Arlecchino piange la

morte di Goldoni.

Vannetta Cavallotti ha presentato cinque grandi composizioni scultoree ispirate ad altrettante opere di Goldoni, mentre Franz Cancelli, con i suoi costumi, e i suoi bozzetti creati con materiali poveri e disparati (brandelli di tulle, plastiche, vecchi copriletti) ha dato vita ad una folla variopinta di cavalieri e dame. *Michele Andreucci*

Nella foto, da sinistra a destra: il nostro direttore con il pittore Mario Donizetti davanti ai due francobolli commemorativi e un momento dell'incontro «Goldoni oggi»; al tavolo, Benvenuto Cuminetti, Donizetti, Ronfani, Giulio Bosetti, Cancelli, Cavallotti e Matilde Dillon Wanke.

Goldoni in edizione economica entra nelle case degli italiani

Giovanni Antonucci e l'editore Newton Compton sono la più recente e, per più versi, positiva accoppiata per Carlo Goldoni. L'editore, per la veste elegante e insieme economica dei cinque volumi (un totale di 24.500 lire per trenta commedie del Veneziano); Antonucci per la competenza, ma, soprattutto, la coinvolgente chiarezza e «attualità» del discorso critico. La scelta comprende i maggiori capolavori di Goldoni, dalle commedie giovanili ancora legate alla commedia dell'arte, come *La donna di garbo* e *Il servitore di due padroni*, alle maggiori opere «di carattere» in lingua (*Il bugiardo*, *La locandiera*) e in dialetto (*I rusteghi*, *Sior Toderò*); a quelle di ambiente corale (*Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*), non senza passare attraverso alcuni più rari gioielli come *Le donne di casa soa* e la trilogia «della villeggiatura» sulla nuova realtà borghese sia veneziana che italiana.

Antonucci introduce all'ampia scelta con poche, illuminanti pagine (cui fa seguire una precisa *Cronologia della vita e delle opere di Goldoni*, e una fitta *Nota bibliografica*). E, soprattutto, dopo l'*Introduzione* iniziale, conduce per mano il lettore a ciascun testo scelto, con una guida che è, insieme, didascalica (notizie sull'origine della commedia) e critica sulle sue caratteristiche di stile, ma anche sulle sue prime rappresentazioni e sui suoi interpreti moderni, fino ai più recenti. Antonucci conosce l'arte della sintesi, che è tutt'altro che quella della semplificazione. Le premesse del suo discorso, infatti, sia nel consuntivo iniziale sia nelle brevi guide ad ogni singola commedia, sottintendono una conoscenza esauriente di quanto su Goldoni si è scritto e di Goldoni si è rappresentato in tutti questi anni. E non nascondono una netta presa di posizione, a favore o contro determinate linee interpretative. Lo studioso sa che certi clichés sono ormai superati: come quello di un Goldoni fin troppo bonario e pacioso, o di un Goldoni tutto ritmi e concertati musicali. Ma è anche consapevole che, negli ultimi decenni, si è cercato di far dire a Goldoni quello che usciva dai termini della sua formazione culturale e morale; e che i testi non riescono a reggere quelle forzature che temerarie imprese registiche hanno tentato di imporgli. Non risparmia staffilate, perciò, ai preconcetti sociologismi, alle letture ideologicamente deformanti, alle indagini psicanalitiche che precorrono i tempi. Ne fanno le spese soprattutto certe affermazioni teoriche di Luigi Squarzina (le cui regie sono state spesso più equilibrate delle sue dichiarazioni programmatiche), ma anche, pur con tutto il rispetto, di Mario Baratto o Marzia Pieri; e, in particolare, certe violenze registiche di Missiroli, Cobelli, Ronconi. Antonucci cerca sempre l'equilibrio interno ai testi fra «mondo» e «teatro», fra respiro realistico e divertimento scenico. Forte della lezione di Giuseppe Ortolani (del quale ci restituisce l'edizione esemplare, finché non si appropderà ad una nuova totale riedizione con criteri filologici aggiornati; ma verso il quale, dice, «i goldonisti più giovani dovrebbero dimostrare maggiore gratitudine»), ribadisce la compresenza sintetica, nei capolavori goldoniani, «di motivi diversi, di atteggiamenti perfino opposti, di sentimenti tanto contraddittori». Critici e registi dovrebbero sforzarsi di penetrare meglio fra le pieghe di questa molteplice ricchezza, anziché isolare il singolo motivo e accentuarlo fino alla deformazione dell'armonia complessiva. L'edizione viene, così, a fare il punto di molti anni di tentativi anche troppo spericolati, per riportare ad una lettura più cauta e rispettosa: non conformista, ma storicamente guardinga. Prima di Marx e di Freud, di Brecht e di Strindberg, Goldoni come interprete e poeta del Settecento. *Giorgio Pullini*

DISSIMULAZIONI AMOROSE

(SULLA STORIA DI AUGUST STRINDBERG E SIRI VON ESSEN)

di BENI MONTRESOR



Tutte le storie si ripetono
ma il desiderio del grembo materno
è forse la più ricorrente.

Il sipario è aperto su di un luogo astratto che riflette la dimensione abbagliante e metafisica del cielo nordico. Formato da due pareti laterali di specchio, su ciascuna delle quali si aprono in corrispondenza due porte, è chiuso nel fondo da un telo di plastica bianca translucida. Anche il pavimento è bianco. Nel mezzo della scena, l'una accanto all'altra, due massicce poltrone fine Ottocento.

Entra il Direttore di scena con un copione in mano. Sposta una delle poltrone sulla sinistra e l'altra sulla destra. Fa scendere trasversalmente un fondale di tulle bianco che divide lo spazio scenico in due zone: la zona davanti, quella davanti al tulle, la zona dietro, quella dietro al tulle. Quindi aspetta che la luce cambi. La parete di tulle diventa opaca ed un forte taglio di luce bianca entra dalla porta di sinistra nella zona davanti. Al Direttore di scena sembra che ora tutto sia pronto. Esce da destra. Affiora in crescendo la voce di un attore che recita Mäster Olof, stentorea e spietata, dilatata dall'eco di una grande sala.

VOCE DELL'ATTORE - Il carnefice vi sta aspettando. E lì, dietro di voi, con la mannaia. Ascoltatemi, vi prego, sono le parole di un esperto uomo di mondo. Anch'io fui giovane ed in balia di passioni eccessive. Anch'io andai in mezzo alla gente proclamando la verità, ma non ne raccolsi che ingratitude. Anch'io volevo creare il paradiso sulla Terra, ma doveti spegnere il fuoco che mi bruciava ed espellere dal mio corpo i demoni che vi soggiornavano. Mi guardo bene dall'affermare che voi volete gloria ed amore dandogli scalpore e scandalo. No, questo io non lo credo. Le vostre intenzioni sono pure, ma generano il male. Andate predicando la libertà, ma in realtà incoraggiate il popolo alla licenza. Tornate in voi, cercate di rimediare al male già compiuto. Riedificate ciò che avete distrutto ed il cielo tornerà ad esservi amico. Solo a questa condizione il boia non lascerà cadere la mannaia sul vostro collo.

Suono di applausi. Il taglio di luce bianca si spegne. Scende il silenzio, mentre la parete di tulle diventa trasparente. Siri entra da sinistra nella zona dietro. Il fruscio della lunga gonna di seta, la silhouette scattante, le lunghe braccia che fendono l'aria; controllo, si ferma nel centro della scena.

SIRI - Fu abbagliante. D'un tratto, nelle stanze della mia casa era entrato il fuoco ed un vento sferzante.

Un silenzio. Siri è immobile. August entra da destra nella zona davanti. Si volta verso Siri, la fissa a lungo, poi viene verso la ribalta.

AUGUST - Malgrado una spiacevole sensazione di falsità, che quasi mi fece ritornare sui miei passi, suonai il campanello. La sera avanti c'era stata da loro una lettura della mia commedia. Mi volevano conoscere. Ricevetti un loro invito di prima mattina. E poi subito un altro. Mi informavano del loro salotto traboccante di amici, degli applausi a non finire. Il mio testo era stato giudicato appassionante ed aveva suscitato molte curiosità. Chi era l'autore? Chi aveva potuto scrivere una cosa tanto inquietante? La porta si aprì ed il barone Wrangel mi accolse sorri-

PERSONAGGI

AUGUST

SIRI

IL DIRETTORE DI SCENA

*e le voci della MADRE, di
CARL e dell'ATTORE*

dendo. Corpulento, alto, portamento disinvolto, due occhi spenti che suggerivano delusioni e poca gioia. La baronessa apparve alle sue spalle, vibrante ed attenta, anche se si avvertiva in lei un velo di freddezza ed una certa rigidità.

SIRI - (Voltandosi verso di lui, sempre in controluce) Cosa c'è, signor Strindberg?

AUGUST - Qui dentro ci sono dei fantasmi. Ho abitato qui... un secolo fa.

SIRI - Cosa volete dire?

AUGUST - Mi sembra di essere stato qui un secolo fa. Questo vi dimostra quanto sono vecchio.

Un silenzio.

SIRI - Signor Strindberg, voi avete parlato di fantasmi. Cosa volevate intendere?

Siri esce da destra. August va a sedersi sulla poltrona di sinistra.

AUGUST - Nonostante la disinvoltura e le ostentate effusioni, in quella coppia c'era qualcosa di inerte, di fermo. I loro forzati sorrisi lasciavano intravedere segreti che per istinto non volevo che mi fossero rivelati.

Siri rientra e va a sedersi nella poltrona di destra.

SIRI - (Voltandosi verso August) Come ho potuto parlare con voi, un estraneo, a quel modo? Quasi sfacciatamente, senza controllo. E così a lungo! Mi chiedo cosa ora pensiate di me.

AUGUST - La serata fu interminabile.

SIRI - Quella forza che ci spinge a parlare più di quanto si dovrebbe, voi come lo spiegate?

AUGUST - (Si alza) Sono in mezzo alla mia stanza e mi sembra di essere chiuso nella cella di una prigione. Incapace di uscire, sento le voci di tutti coloro che una volta credevano in me, e che ora mi disprezzano perché invece d'uno scrittore sono diventato un piccolo funzionario dello Stato. Incapace di scrivere, di parlare, di pensare, vorrei che la mia stanza esplodesse.

SIRI - (Si alza) Questo mio desiderio di diventare attrice che ho sempre avuto, non mi dà pace.

AUGUST - (Voltandosi verso Siri) Mi avete detto che siete furibonda contro tutto ciò che è grezzo e falso. Ho capito che avete bisogno di esprimere la vostra rabbia. Ebbene traducetela in parole. Scrivete. Dal modo con cui vi esprimete, sento che lo potete fare. Volete diventare attrice per gettare la verità in faccia al mondo prendendo in prestito le parole degli altri? Ebbene, scrivetele voi queste parole. (Un silenzio) Baronessa, avete mai incontrato qualcuno che fa delle parole un uso inconsueto, che sa dire una battuta in un modo quasi freddo eppure toccante, che sa illuminare di luce nuova una delle vostre più intime sensazioni?

Un silenzio.

SIRI - Fa troppo male rivivere un'esistenza che non ci piace. Io non lo posso fare. Voglio

invece donarmi alla scena per trovare l'oblio di me stessa. Voglio creare personaggi che non abbiano niente a che fare con Siri von Essen. Come se io, vuota dentro, vi facessi crescere delle creature.

AUGUST - (Esce e rientra nella zona dietro, in controluce) Scrivete tutto quello che non dite quando siete in salotto. Scrivete tutto quello che vorreste rispondere al pastore in chiesa ma non vi è consentito di fare. Scrivete senza pudori. Non dimenticate tutto quello che vostro marito confida a voi e a nessun altro e quello che voi gli confidate, nel buio, timorosa, temendo di fare qualcosa di proibito. (Un silenzio. August si sposta sulla sinistra) È notte. C'è un silenzio profondo. Siete la sola a vegliare. I ricordi ritornano a quando eravate a scuola. Il convento, le suore, voi giovanetta incompresa e più acuta di tutte le altre, più silenziosa e più facile da ferire. Gli altri non vi capiscono. Volete sparire, cercare un grande spazio tutto per voi, dove potete respirare e dare corpo alle vostre fantasie. (Un silenzio. Siri si alza, vaga per la scena, infine si siede sulla poltrona di sinistra) Ecco, incominciate da lì. Ricordate ogni emozione, ogni timore, ogni peccato. Scrivete tutto. Pensate a quanti milioni di persone desiderano conoscere i pensieri segreti di quella giovanetta. Questa sensazione vi farà sentire al centro del mondo.

SIRI - (Voltandosi verso August) Caro signor Strindberg, venite stasera da noi a cena. Anche mio marito lo desidera. Venite, vi prego. (Esce)

AUGUST - Scrivete, scrivete con furore e fate leggere tutto ciò che scrivete a vostro marito. Dovete farlo. Parlandone con lui avrete un pubblico attento lì nella vostra stanza da letto. Le sue osservazioni, il suo applauso, farà tornare alla luce cose assopite, cose che pensavate sparite. I vostri fantasmi riappariranno. Tutto ciò, credetemi, vi darà più nutrimento e più stimoli di quanti possiate riceverne da un'intera platea. In quanto a me, siatene certa, quando lo leggerò, sarà soltanto un manoscritto. Avrò dimenticato il nome dell'autore. Non mi riterrò mai in diritto di porvi delle domande o di dare dei giudizi sulla vostra vita che nonostante le apparenze io sento così tumultuosa. (Un silenzio) Dentro di voi, baronessa, e in vostro marito, ci sono tesori inestimabili, unici che non riescono a venire alla luce. Ebbene, fate violenza a voi stessi, fatevi del male, conficcate il coltello nel vostro corpo. Non vi è consentito far marcire nel buio cose che potrebbero risplendere nel sole.

La luce si spegne di colpo. Quando lentamente ritorna su tutta la scena, Siri è nella zona dietro, sola.

SIRI - Come ho potuto essere tanto audace con uno che conosco appena? Come ho potuto parlarvi così liberamente? La verità è che esprimevate i miei pensieri in un modo più chiaro, più lucido di quanto io sia mai riuscita a fare. Non è questo un buon segno? Perché allora dovrei temervi? (Un silenzio) Voi siete privo di pace come lo sono io. Come me avete provato quella morsa di ferro, quelle invisibili mani rapaci che stringono il cervello e soffocano il cuore. Ma voi avete delle giustificazioni. Voi avete sofferto pene laceranti a causa della vostra arte. Ma io? Io non faccio niente, non sono sola, ho un marito che mi protegge, una figlia che riempie il mio cuore di tenerezze. Tutto dovrebbe es-

sere pieno di calore e di serenità. Invece tutto è inerte. Io vivo nel limbo. Quando poso il capo sul petto di mio marito, per lui è la beatitudine, e così dovrebbe essere anche per me. Invece chiudo gli occhi ed aspetto di dissolvermi nel nulla.

Siri è immobile sulla poltrona. August entra con un foglio di carta in mano.

AUGUST - (*Leggendo*) Caro barone Wrangel, con voi due... questi momenti di benessere e leggerezza che mi pervadono appena entro nella vostra casa, io, miserabile e solo, ma ora fatto oggetto di tutte le vostre attenzioni... Caro amico, mi permettete di chiamarvi Carl? In quanto a me, vi prego, non chiamatemi più signor Strindberg ma semplicemente August. (*Ripone la lettera in tasca. Un silenzio*) Il pensiero dei rapporti intimi tra i due non facevano nascere in me immagini piacevoli. Nel loro matrimonio mancava qualcosa di necessario.

SIRI - Ho un marito nobile, buono, generoso nei pensieri e nei fatti. La sua pazienza è come neve che si posa sulla mia fronte infuocata. Mi affanno a cercare tutto e non trovo niente. Ma non devo smettere. Devo, come voi dite, liberarmi dai demoni che mi tormentano. Ma poiché temo per la mia tranquillità coniugale, racconterò tutto a voi. Sì, scriverò, ve lo prometto, per affidare a voi i demoni che mi dilanano.

La luce si spegne lentamente sino al buio totale. Spot su August.

AUGUST - Quest'altra serata a casa vostra, cari amici, era un altro lungo, prezioso momento di intimità. Noi tre insieme, il mondo nemico fuori, escluso. Cena squisita, conversazione distesa eppure intensa, silenzio ovattato e vibrante. La vostra casa è un'isola luminosa e privilegiata, una terra calda dove io mi sento vivo.

Uno spot si accende anche su Siri.

SIRI - Venite a cena domani. Vi aspettiamo. Bisogna continuare a parlare, a parlare senza fermarsi. Venite alle sei. Mi raccomando, non tardate.

AUGUST - Era la meta agognata, il nido che mi accoglieva, che mi proteggeva, il luogo che mi era diventato indispensabile.

SIRI - Venite anche mercoledì.

AUGUST - Le mura della mia prigione crollavano. I miei passi mi avevano condotto in un tempio.

Di colpo si accende una luce abbagliante su tutta la scena.

SIRI - L'arte è sacra. Sacra perché è un bisogno che Dio ci ha donato. Una volta che le abbiamo fatto voto di ubbidienza, essa deve essere la ragione più importante, esclusiva, alta, alla quale dobbiamo sacrificare tutto di noi stessi.

AUGUST - Un fuoco che consuma, che brucia, che esalta.

SIRI - Che importa se verrò scacciata, messa al bando, vilipesa, se poi in cambio mi sarà dato di raggiungere una meta che a pochi è concesso conquistare?

AUGUST - Scrivete, scrivete. Non aspettate un altro momento. Avete capito cosa ho detto. Nessuno, mai, prima, ne era stato capace.

SIRI - L'arte dello scrittore e quella dell'attore sono tra le più sacre. Esse sono inseparabili l'una dall'altra. Ma una pagina scritta non potrebbe mai penetrare nella mia pelle, insediarsi nel mio cuore. Invece tutto ciò che succede sulla scena mi afferra con forza, s'impadronisce di me con violenza. Oh, arte bella, arte magnifica, se solo potessi donarti la mia vita, consacrarmi a te, essere una tua

umile vestale! Vorrei che mi fosse concessa la grazia di mostrare ad un pubblico spento ciò che è grande, nobile, sublime. Ma se ciò non mi fosse concesso, se per una ragione qualsiasi si ritenesse che io non fossi ancora pronta per tale missione, ebbene io so che li potrei svegliare anche con ruoli di malvagia. Nella rappresentazione che ne farei essi vedrebbero se stessi. Io li conosco bene, i meschini. In tutta la mia vita non ho fatto altro che scontrarmi con loro. La mia rabbia, la mia sofferenza, la mia arte darebbe alla malvagità una dimensione lancinante ed estrema, che li spaventerebbe. Sarebbe la mia rivincita.

AUGUST - La rabbia ce l'ha donata Iddio. La voglia di distruzione è scesa dal cielo con gli arcangeli armati di spade infuocate.

SIRI - Se non mi fosse concesso di rappresentare nulla di grande, se mi si tenesse incatenata...

AUGUST - Bisogna lavorare senza riposo, sordi a chi ci vuol fermare, l'occhio fisso alla meta.

SIRI - Cuore, soffoca il tuo orgoglio, accetta umilmente tutto ciò che sarà necessario fare. Ora tu sai.

Si spegne la luce. Buio completo. Si accende uno spot su August.

AUGUST - Cari Siri e Carl, cari amici. Potervi chiamare per nome, sapere che siete con me, rassicuranti compagni e protettori, io ragazzo malato d'amore forzato ad essere un adulto ogni minuto del giorno...

Si spegne lo spot di August. Se ne accende uno su Siri.

SIRI - Dobbiamo vederci anche stasera. Carl mi prega di invitarvi a cena. Naturalmente l'invito è anche mio, visto che ho risposto al suo desiderio con pari, se non maggiore, necessità. Voi, il privilegiato, l'unico ammesso nell'intimità della nostra casa...

Salte lentamente una luce distesa su tutta la scena.

AUGUST - Ve ne debbo parlare, non posso nascondervi qualcosa che mi turba profondamente. Credo di essere fonte di sciagura per gli altri. C'è questa maledizione sulla mia vita. State attenti. Voi avete spalancato per me la porta della vostra casa, mi avete circondato col vostro amore. Ma diffidate. Il vostro buon cuore vi ha resi ciechi. Io sono nato per distruggere. Vi sono dei genitori che mi maledicono. I loro figli mi hanno seguito e sono andati verso la rovina. Li convocavo ogni sera in un luogo chiamato *La stanza rossa*. La mia passione li accendeva. Si ponevano delle domande, non avevano paura di porsele.

SIRI - Volevano molto dalla vita, non è così?

AUGUST - Trovare una dimensione più grande, penetrare nel mistero... Di quei giovani ne sono rimasti due. Tutti gli altri sono scomparsi, o morti suicidi.

SIRI - La vostra passione li ha resi coscienti della loro mediocrità. Non è colpa vostra se voi siete così grande.

Un lungo silenzio.

AUGUST - Sono rientrato a casa. Una vostra lettera mi attendeva sotto la porta. Stavo ancora pensando alla lunga notte passata insieme, ma avevo bisogno di quella lettera, e voi l'avete capita. Ho subito sentito che era in riserbo per me un momento di intensa felicità. Ho fatto ordine nella mia stanza, mi sono lavato le mani, ho sprangato la porta. Mi sono seduto al mio tavolo e l'ho aperta... (*Un silenzio*) Perché riversare le mie pene

dentro la vostra casa? Perché lasciare con voi i miei ricordi fatti solo di tormento e d'angoscia? Io sono il figlio di una serva, voi siete nati in una reggia. Lasciate che io percorra in solitudine il mio sentiero infernale. Io voglio portarvi con me, ma voi non dovette seguirmi. Sì, ho voluto avervi accanto nella lotta. Ma io vi scongiuro: non seguitemi. A volte credo di avere una missione da compiere, spaventevolmente grande. Ma perché devo portare con me gli altri? Per tremare meno? Per essere incoraggiato? Applaudito? No, non sarebbe degno di un uomo. Devo essere solo.

SIRI - Non si può essere soli. È un peccato contro natura. Siamo nati per dare amore, per nutrirvi amorevolmente a vicenda.

Un silenzio. August esce e rientra nella zona di fondo. controllo.

AUGUST - Dovrà pur accadere che voi, amici cari, insostituibili, vi stancherete di me.

La parete di tutte diventa opaca e nasconde August.

SIRI - Abbiamo intenzione di andare a colazione da mia madre. Dateci la gioia di venire con noi. Sia Carl che io le abbiamo parlato di voi a lungo. Ella desidera tanto conoscerci. C'incontreremo alle undici in piazza Carlo XII. D'accordo?

AUGUST - (*Invisibile*) Io, un bambino, costretto ad essere un adulto ventiquattro ore al giorno.

SIRI - La mamma ci invita da lei anche stasera perché dice che vuole rivedervi. La vostra foga la ha molto impressionata. Da lei ci sarà anche Josephine Deland di cui si parla tanto sui giornali. È una signora che si è dedicata alla causa dell'emancipazione femminile. È lei che dice e scrive dappertutto: «basta con i maschi, liberiamoci dei maschi». Buffo, no? La mamma temeva che la cena avrebbe avuto un tono formale se si fosse mandato un invito scritto, per questo ha incaricato me di trasmettervi il suo desiderio. Sono certa che sarà una serata interessante; vedrete che sarete d'accordo con me.

Buio. Spot su August nella zona dietro.

AUGUST - Tante volte, amici cari, ho cantato per voi canzoni dolorose e voi avete pianto. Oggi vorrei intonare per voi un canto di gioia. Vorrei ringraziarvi per ogni cosa ed ogni momento, dirvi tutto il mio amore e celebrare l'anniversario del vostro matrimonio come l'evento più celeste che si festeggia oggi sulla Terra. (*Un silenzio*) Non ho nulla da dirvi, amici cari, che non sappiate già. Mi avete trovato solo, abbandonato, intirizzato. Mi avete fatto riscaldare accanto al vostro focolare. Mi avete dato un posto alla vostra mensa quotidiana. Mi avete ridato la fede in qualcosa di migliore del male. La grande generosità è il legame che vi unisce. Ogni giorno prego Dio che non si debba mai spezzare. La virilità protettrice di Carl, la femminilità avvolgente di Siri, la dolcezza della bambina. Può esserci un nido più perfetto, più saldo, più giusto? Anche sapendo di esservi dentro, mi sembra un sogno. Anche dicendomi di non svegliarmi, so di essere sveglio. Tutto ciò è mio e vi sono aggrappato con tutte le mie forze. (*Un silenzio*) Che panico ieri sera a cena. Ho creduto di avervi perduto. Ho sentito, come spesso sento, di esservi stato d'impaccio. Che l'ira con cui ho risposto a quella signora francese e la falsità con la quale si tentava di calmarmi, mi aveva allontanato da voi. Buttato via all'improvviso, come un qualcosa di cui non si ha più biso-

ANALISI DELLA COMMEDIA DI MONTRESOR

UN GRANDE AMORE INFELICE

ANDREA BISICCHIA

La commedia di Beni Montresor, ispirata alla storia d'amore tra Strindberg e Madame la Baronne de W, ovvero Siri von Essen, ripercorre con sapienza drammaturgica un itinerario fondamentale della biografia di August, quello che coincide col primo approdo al sentimento della felicità, turbato, da anni, da un rapporto difficile con la propria famiglia, testimoniato nel volume *Il figlio della serva*, o con quello intellettuale, riccheggiato in *Tempo di fermenti*. Il giovane Strindberg scopre, in questo itinerario, il passaggio storico dal mondo della certezza, quello della fanciullezza, al mondo in cui l'io ha perso la propria centralità, ovvero quello dei fermenti, della volontà di capire, di cambiare, magari rivolgendosi contro le vecchie istituzioni, per cercare una centralità almeno nell'arte, come si sforza di testimoniare nel volume *La sala rossa*.

Questa scissione, che risente di tensioni rivoluzionarie, ma anche idealiste, è presente in tutte le sue storie d'amore, da quando, a quindici anni, si innamora di una donna che ha il doppio della sua età e che tinge di platonismo che, più avanti, definirà falso e malsano, dato che l'amore, per istinto, deve essere sensuale e non puro, essendo la purezza un'espressione contraddittoria, a quando avviene l'incontro con Siri von Essen (1875), che produrrà una tempesta di passione e che si trasformerà in conflitto, in lotta di sessi.

Montresor ripercorre questa storia partendo dai primi incontri, in casa del barone Wrangel, dove August veniva considerato un amico fraterno, e dove scopre in Siri sentimenti che sente collimare con i suoi. Siri è una donna incantevole, incompiuta durante la fanciullezza, vissuta in convento con le suore, esposta a facili ferite da parte di chi non capisce la sua acutezza e la sua brama di conoscenza. In lei si è sedimentata una specie di rabbia, non dissimile da quella del giovane innamorato, che, mentre Siri vive in una specie di limbo, soffre con pene laceranti, dovute alle sue ricerche artistiche. Il limbo di Siri è attraversato da demoni che la tormentano e da cui intende liberarsi.

Nell'intimità della casa dove August è stato ammesso, si consuma una strana storia d'amore, quella del barone per la giovane e bella cugina, ospite loro, che lui va spesso a trovare in camera: una storia resa più sospetta per la complicità di Siri e di August, ma che diventerà causa della fuga di Siri, alla ricerca del suo talento di attrice, oltre che dell'amore che, ormai, la lega ad August; un amore vissuto, all'inizio, fanciullescamente, testimoniato dall'epistolario, in cui August la chiama Giulietta, firmandosi Romeo; Cleopatra, firmandosi Antonio; o Ofelia, firmandosi Amleto. Dopo questa fase spirituale, durante la quale l'amore è sentito come forza della natura, come ricerca dell'armonia, segue la fase del matrimonio, basato sulla parità dei diritti e dei doveri, con reciproca indipendenza personale ed economica. Ciascuno provvederà a sé, secondo i propri gusti.

Prendono, per esempio, in affitto tre stanze, egli arreda una camera da letto e da lavoro, lei fa altrettanto, mentre la terza stanza diventa uno spazio neutro dove discutere e magari scontrarsi. Siri, intanto, è diventata attrice, recita in *Il segreto della Gilda* (1880) nella parte di Margarete, quindi in *La mo-*



glie di Bengt. Nel 1887 nascono i primi contrasti: si fa strada la gelosia e lo scontro tra i sessi. Strindberg, in questa atmosfera di tensione, scrive *Il padre*, *La signorina Giulia*, *I creditori*, *Paria*, *La più forte*. Intanto il matrimonio va di male in peggio, si giunge alla separazione e al divorzio nel 1891. Siri porta via i bambini, lasciando August in una crisi profonda, con incubi che si alternano alla nostalgia dei momenti migliori. Questa relazione tempestosa Strindberg la descriverà in *Autodifesa di un folle* che gli procurerà crescenti rimorsi per il modo con cui tratta quella donna che egli amò fino ai limiti della follia. Le accuse contro Siri, risentono di una certa paranoia e consistono in adulteri, amicizie lesbiche, vampirismo, frodi, servizie mentali.

Il testo di Montresor non si spinge fino al tracollo amoroso; si sofferma sulla prima parte della relazione, privilegiando l'amore fatto di purezza e perfezione, benché insidiato dal mondo ottuso del barone o da quello ipocrita della madre di Siri che non intende rinunciare all'ascesa sociale della figlia. È la fase dell'innamoramento che interessa Montresor, durante la quale anche i contrasti diventano schermaglie d'amore ben lontani da quelli che sfoceranno nell'amore-odio o in una vita d'inferno. □

Nella foto: Siri Von Essen.

gno.

August entra nella zona davanti e si siede nella poltrona di sinistra. Siri va a sedersi su quella di destra.

SIRI - Voi parlate spesso dell'amore che c'è tra me e Carl. L'amore... Dio, che tema! Tutti ne parlano, anche se non lo conoscono. Se lo immaginano ed a molti questo basta.

AUGUST - L'importante è che il fuoco non si spenga.

SIRI - Vorreste dirmi cosa intendete per amore? Oppure... preferite non farlo?

AUGUST - È difficile. Sapere cosa intendo per amore... Amore è il sentimento che vince tutti gli altri. Una forza naturale inarrestabile, qualcosa simile al tuono, all'alta marea, ad un terremoto, ad un temporale d'estate.

SIRI - E voi, fortunato, avete provato tutto ciò?

AUGUST - Baronessa... permettetemi di non rispondervi.

Un silenzio.

SIRI - Voi ne siete innamorato, non è così?

AUGUST - Innamorato di chi?

SIRI - C'è una donna nella vostra vita. Siete in una sorta di stato febbrile... che bene si addice all'immagine dell'amore che mi avete dipinta. Ma perché non ci dite tutto? Non vi fidate di noi? Perché ci escludete da una parte così importante della vostra vita? Ma forse con me vi state annoiando. È meglio che chieda aiuto. *(Si alza. Chiama rivolta verso l'alto) Carl! Carl! Ti dispiace scendere? (Siri scappa di scena)*

AUGUST - Era possessiva, ma era la prima volta che lo esprimeva apertamente. Il fatto non mi turbò, ne fui anzi lusingato. Poiché mi ero sempre sentito orfano, avevo bisogno che la gente mi volesse. Era lei la ragione del mio eccitamento, ma lei non lo aveva ancora capito. Io non sapevo come spiegarli. La veneravo, ma non in se stessa, la veneravo come moglie di quel marito. Devo confessare che la presenza di lui mi era necessaria. Lei mi eccitava, ma provavo tenerezza per lui. Senza di lui, se lui morisse, mi dissi, lei sarebbe libera. In tal caso la sposerei? La risposta che mi diedi fu no. *(Un silenzio)* Dopo cena Carl mi propose di accompagnare sua moglie per un breve tragitto sul battello che quella notte l'avrebbe portata in Norvegia in visita a dei cugini. Accettai la proposta con slancio. Eccoci dunque sulla tolda del battello. La notte è calma, il cielo pieno di stelle, il mare ci avvolge di immensità. Sprofondiamo nel sonno, abbandonati l'uno accanto all'altra, finché la brezza fredda del mattino non ci sveglia di soprassalto. Un'improvvisa commozione si impossessa di noi. Ci dichiariamo un'eterna amicizia. Siamo coscienti che un legame fatale ci unisce. Il mio aspetto li preoccupa. Mi trattano come un bambino malato, mi fanno bere una bevanda bruciante, mi avvolgono nel loro plaid. *(Si raggomitola nella poltrona.)*

Un silenzio. Siri entra nella zona dietro.

SIRI - Mio caro Carl, mio adorato marito, mio vecchietto. Scusa, ma non scrivo «vecchietto» con ironia. Sai bene che la tua vecchietta ha un cuore puro. Dalla finestra che ho davanti a me mentre ti scrivo vedo il parco che circonda il castello di Crispsholm, così bello, così ben curato. I miei cugini ne sono molto fieri; vi dedicano tutto il loro tempo ed i loro pochi mezzi per mantenerlo in uno stato di perfezione. Intanto non fa che piovere, da giorni, e non sembra che abbia voglia di smettere. Tutto è grigio e come fer-

mo in una dimensione eterna. Mi sento fuori dal mondo, incapace di reagire. Sposo amato, amato, ti amo. Ti amo, mi senti? *(Un silenzio)* Se puoi udire la mia voce, dimmi come sta il piccolo Strindberg. Immagino che lo vedi. Immagino che stiate sempre insieme. Non sentite la mancanza della vostra Siri? Parlate di lei? Ho bisogno di saperlo. *(Un silenzio. Siri si muove da un lato all'altro della scena)* Questa pioggia non smette più. Il giardino mi sembra sempre più smisurato. Mi sento abbandonata. Voi avete certamente smesso di pensare a me. Lo sento. Ma non devo aspettarvi niente da nessuno. Devo, come dice Strindberg, trovare la forza dentro di me. Se solo avessi un libro da tradurre! Ecco come potrei suddividere il mio tempo così vuoto: sveglia alle 7, passeggiata nel parco, colazione alle 8, lavoro di traduzione sino alle 12,30, seconda colazione, riposo sino alle 5, di nuovo lavoro di traduzione dalle 5 alle 7, quindi cena ed un po' di pianoforte con le mie cugine. Caro vecchietto, sono stata stupida a non chiedere a Strindberg un libro in norvegese ed un vocabolario. Ma forse ora lo puoi fare tu. Se hai abbandonato il piccolo Strindberg, questa può essere una buona ragione per andare a cercarlo. Se non lo trovi, non smettere di ritornarci. Non stancarti di farlo. Raccontami come sta e quello che dice. Tu sai quanta simpatia ha per te. Vai a cercarlo, sii buono. *(Un silenzio)* La tua Siri può continuare con queste lettere all'infinito, riempiendo pagine e pagine di lamenti di ogni genere. Ma non devo tacerti che Strindberg vuole che io mi metta a scrivere. Lui insiste nel dire che ne sarei capace, che ho il talento necessario. Devo crederci? Lui non sa quanta paura mi sia venuta, adesso che non l'ho accanto a me con i suoi incoraggiamenti. Comunque, sì, mi metterò a scrivere. So che Strindberg sarà un insegnante insistente e severo. Avevano ragione quelli che da bambina mi disprezzavano per la mia scarsa intelligenza ed il mio poco impegno nello studio. Ma quanti danni hanno provocato! Quando si viene un po' calpestati ci si rialza più forti di prima, ma quando si viene molto calpestati non ci si rialza più. È questo il mio caso? Avrei dovuto diventar qualcuno per mostrar loro che in me c'è qualcosa di grande che loro non hanno. Avrei dovuto diventare attrice. L'ho sempre voluto, ma non voglio accrescere la mia stupidità con la presunzione che ora ne sarei capace.

Il tulle nel mezzo della scena diventa solido nascondendo Siri. Si sente la sua voce.

VOCE DI SIRI - Vai da Strindberg, parlagli di me e chiedigli aiuto. Ti prego, continua ad amarmi con tutta la tua pietà e, anche se penso di non meritarmelo, non smettere di proteggermi.

Spot su August.

AUGUST - Passo il pomeriggio nell'ansia, chiuso in casa, aspettando sue notizie che non arrivano. Per distrarmi svuoto sul pavimento un cassetto pieno di vecchie lettere. Mi stendo supino per frugare, per trovare indizi, sospetti, risposte. La partenza di lei ha creato un vuoto che non riesco a riempire. Ora che Carl è solo, io e lui siamo incapaci di parlarci.

Si accende uno spot su Siri sempre nella zona dietro.

SIRI - Sii paziente, caro vecchietto, non arrabbiarti se ti dico ancora una volta che i demoni dell'immaginazione più sfrenata stanno attaccando il mio cuore. Devo ringraziar-

re il cielo che non si siano ancora avventati contro il mio cervello, per quanto io sia spesso tentata di crederlo. Il buio più nero, il senso del mistero più debilitante... Il capo inerte, i capelli pesanti che voglio tagliare... Non stancarti di me, non è colpa mia. L'amore per te è sempre uguale, così quello per la mia bambina, benché ella non mi sia altrettanto necessaria. Se ora potessi reclinare il capo sul tuo petto! Tu sei un luogo tranquillo, disteso, eppure io sono così folle da allontanarmene. L'ho fatto di proposito. Volevo essere via da tutti, immergermi nella solitudine più totale. Volevo soddisfare bisogni oscuri che non so nemmeno come chiamare. Non avrò mai pace, ma non per mia scelta. Chi devo rimproverare se sono mal nata?

AUGUST - All'improvviso un giorno il barone passa da me. È in uno stato pietoso. Mi annuncia che la baronessa ritorna prima del previsto. Gli ha scritto una lettera incomprensibile. Ne è sconvolto e teme per lei. Non riesce a decifrare le sue fantasie, le sue idee insensate. «Siri è persino giunta a credere di essere odiata da voi», mi informa e mi supplica di ignorare ogni cosa. «È di una fierezza insensata e, se dovesse sospettare che noi disapproviamo i suoi capricci, potrebbe anche commettere qualche sciocchezza». *(Un silenzio)* Mi sentii irrigidire. Il povero uomo mi chiedeva aiuto. L'impressionante divisa militare che indossava sempre, s'era come dissolta. Davanti a me c'era un bambino che balbettava. E io... io non riuscivo nemmeno a fare quello. Sentivo che stava succedendo qualcosa che io non avrei saputo come affrontare. *(Un silenzio)* Tentai di nascondermi. Rifiutai il primo invito che mi fecero, rifiutai anche il secondo. Il barone pretese che io giustificassi il mio comportamento poco amichevole ed egli approfittò del mio imbarazzo per strapparmi la promessa di accompagnarmi in una gita fuori città. *(Luce abbagliante. Siri è nella zona dietro in controluce)* Rividi la baronessa. Mi colpì l'aspetto alterato, l'occhio lucido, il viso terreo. Percepì subito una minaccia e mi proposi di mantenere un contegno riservato. La colazione davanti al lago, nero e lugubre, fu interminabile. La conversazione si trascinava a fatica, i silenzi erano pesanti. Ebbi la sensazione che tra i due ci fosse stata una lite e che sarebbe potuta riesplodere da un istante all'altro. Quando Carl scese verso la riva del lago, mi trovai solo con lei.

Siri lascia la zona dietro e rientra nella zona davanti. Un lungo silenzio.

SIRI - Voi non fate altro che parlare dell'amore che c'è tra me e Carl. È questo che vi ha attirato verso di noi, non è così? *(August non risponde)* Voi avete immaginato ciò che avete voluto immaginare. Talvolta le apparenze ingannano, non è così? *(August non risponde)* Certamente avete notato qualcosa di strano tra me e Carl.

AUGUST - No, baronessa.

SIRI - Ne siete certo?

AUGUST - Ne sono certo.

SIRI - Lo sapete che il mio improvviso ritorno ha irritato Carl?

AUGUST - No, baronessa.

SIRI - Irritato oltre misura.

AUGUST - Mi dispiace.

SIRI - Approfittavo della mia assenza per distrarsi con una altra donna, più giovane e bella di me. Una mia cugina, che è ospite da noi.

AUGUST - Baronessa, questi non sono affari che mi riguardano. Vi prego: se dovete

fare delle accuse fatele davanti all'accusato. SIRI - August, mi state insultando. Questo da voi non me lo sarei mai aspettato. Inoltre, è bene che ve lo dica, mi avete delusa. Non avete capito niente di me e di mio marito. Voi vivete di fiabe come un povero adolescente.

Un silenzio.

AUGUST - Improvvisamente, furiosamente, tutto era stato detto. I suoi piani non combaciavano più né con quelli di Carl né con i miei. Carl aveva sfuggito il suo controllo ed io m'ero rifiutato di mettermi dalla sua parte. Quando lui riapparve, ella gli scivolò accanto per prendergli il braccio e farsi scudo verso di me. Il barone fu sorpreso dal gesto, ma non ne capì il significato. Lei gli si strinse contro, e si avviarono sul lungolago. Io li seguii a distanza, nuovamente solo, nuovamente abbandonato senza nessuno e nulla da adorare. Tentando di farmi suo complice, era chiaro, ella aveva fatto il primo passo verso l'adulterio, che io non volevo. In quanto al marito, egli faceva ciò che gli piaceva, ma fino a quando lei non decideva altrimenti. Il grembo caldo dove credevo di essere stato accolto d'un tratto si trasformò in un nido di striscianti serpi velenose. Si voltarono per vedere se li seguivo. Avrebbero potuto aspettarmi, ma non lo fecero. (*Luce abbagliante su tutta la scena. Un silenzio*) Egregio signor Gesù di Nazareth, preso dal più nero umore, mi prendo la libertà di scrivervi per porvi delle domande alle quali ho bisogno urgente di dare delle risposte. Vi conosco, ho letto tutti i vostri libri. Siete stato un ottimo scrittore, non un misero come me. La gente si rifugia in voi alla cieca. Ma perché sceglie di rifugiarsi presso qualcuno che non conosce? Certo, illudersi fa bene. Chiudere occhi ed orecchi fa ancora meglio. Far finta di riuscirvi è necessario. Ma poi, dopo il momento dell'ebbrezza, quando il gelo incomincia a posarsi sulla pelle... perché voi, Gesù di Nazareth causa dell'ebbrezza, perché vi lavate le mani così vigliaccamente? (*Un silenzio*) Vorrei che mi faceste luce anche su di un'altra questione. È stato affermato che avete pagato tutti i debiti di noi poveretti. Questa è una grande menzogna. Certamente non avete pagato i miei. Sono una quantità smisurata ed in uno stato di repellente disordine. Ogni giorno ricevo proteste e minacce da calzolai, sarti, fornai, pronti a giurare sui vostri libri che i miei conti non sono stati pagati. E allora? Io, a pagarli non ce la faccio. Non ce la farò mai. Non ho più un soldo, non ho più un letto dentro cui nascondermi, se qualcuno mi spinge cado a terra morto. Gesù di Nazareth voi mentite spudoratamente. Non avete pagato i miei debiti. E ciò, venendo dal Dio che mi ha fatto nascere, è irresponsabile ed indegno. È la fine di tutto. (*Un silenzio*) Mi domandavo cosa mi restasse da fare. Nascondermi? Fuggire? Mi ero rifiutato di stare ai loro patti. Lei non me lo avrebbe perdonato, lui si sarebbe prestato ad ogni tipo di tranello. Immediatamente progettai un viaggio a Parigi. Là mi sarei seppellito nelle biblioteche e perduto nei musei. Così lontano, non avrebbero potuto raggiungermi ed io li avrei dimenticati. Partii via mare con un mercantile a vapore. Appena imbarcato mi lasciai cadere nella mia cuccetta e mi avolsi nella coperta, ma il mio cervello era in fiamme. Odio, rabbia, angoscia, amore e paura di tutto. Mi sentii intrappolato. Corsi sul ponte, come se ciò potesse accelerare la velocità



Un italiano a New York

Di Beni Montresor il Times di Londra ha scritto: «È uno dei più ammalianti incantatori della scena». E Le Monde: «Beni Montresor è un poeta e un visionario». Il New York Times ha definito il suo lavoro «Magia che lascia senza fiato».

Scenografo, regista, autore di libri per bambini, Beni Montresor ha lavorato nei più prestigiosi teatri dell'opera del mondo, quali il Metropolitan di New York, il Covent Garden di Londra, La Scala, il Teatro dell'Opera di Parigi, Monaco, San Francisco, Gynedebourne, ecc..

Ha inoltre lavorato per il New York City Ballet e per Broadway. Ha vinto il Caldecott Medal (il più importante premio americano per la letteratura infantile), il Gold Medal of the American Society of Illustrators per il suo libro *I Saw a Ship A-Sailing*, il premio del ministero della Cultura francese per *Salomé* a Tolosa ed il premio Massine per la sua attività nel balletto. Inoltre a Broadway ha ricevuto quattro Tony Nomination.

«The magic of Montresor» era il titolo di una grande mostra che la città di New York (dove Beni Montresor risiede dal 1960) allestì al Lincoln Center nel 1981 per festeggiare l'artista veronese. Una mostra dallo stesso titolo è stata aperta l'estate scorsa nella sala Maffeiana di Verona con il sottotitolo «Le scene, i costumi, i film, i libri di Beni Montresor».

«La Magia di Montresor» è anche un libro d'arte appena pubblicato a cura dell'editrice Novecento. □

Nella foto, Beni Montresor festeggiato da Jeanne Moreau dopo la prima de «L'Ormino» a New York.

del battello. Correvo avanti ed indietro. Come mi fermavo mi sembrava di essere tornato da loro. Mi vedevo ai loro piedi, e chiedevo aiuto. Una donna anziana, una figura materna, s'accorse del mio stato e mi offrì un sonnifero. Quando venne in cabina a rimbocarmi le coperte, il volto della sconosciuta si trasformò nei funebri tratti di mia madre ed in quelli accesi della baronessa. Al risveglio un pensiero si impossessò di me: rivederla, parlarle, altrimenti il cervello sarebbe scoppiato. Una rabbia sorda contro

me stesso mi strangolava. La mia fuga non era stata la reazione di un uomo ferito, ma quella di un bambino che s'era sentito abbandonato. Credendo di avere perduto qualcosa, avevo perduto tutto. D'un tratto il battello rallenta, le macchine si fermano, una barca si accosta. Un'idea fulminea mi fa scattare. Mi precipito dal capitano e grido: «Fatemi sbarcare, altrimenti impazzisco!». Cinque minuti dopo ero sulla barca della posta; dopo un po' toccai terra. Ero finito sull'isola di Dalarö, in preda ad ogni tipo di

allucinazione. Coi che amavo così tanto da non poterla toccare, si era impadronita del mio essere. Ora volevo morire perché non potevo più averla. Ma dovevo farlo in modo lento per avere il tempo di dirle addio. Quella notte errai senza meta. Mi trovai sulla scogliera, mi denudai completamente. Il vento era tagliente, l'acqua al limite dello zero. Mi lasciai cadere in quel buio glaciale. Ci rimasi sino all'estremo delle mie forze e quando riconquistai la riva nudo e grondante, rimasi esposto al vento notturno per molte ore. Verso l'alba mi rivestii e mi trascinaii alla porta di una locanda. Mi misero a letto, mi fecero bere liquidi bollenti e chiamarono un prete. Appena fui solo con costui, lo pregai di mandare un telegramma al barone per informarlo dello stato in cui mi trovavo. *(Un silenzio)* Qualche ora più tardi mi portarono un telegramma di risposta. Siri e Carl annunciavano il loro arrivo con il primo battello. La sera stessa mi accorsi della loro presenza giù nell'ingresso della locanda. Udii la voce della baronessa che s'informava della mia salute, quindi i suoi passi su per la scala. *(Entra Siri da sinistra e si pone dietro alla poltrona dov'è seduto August)* Nei suoi occhi dilatati dall'emozione si leggeva una tenerezza infinita. Invano tentavo di difendermi dalle sue molte sollecitudini. Diceva che avevo il viso terreo, che sembravo sfinite, che i miei occhi erano febbricitanti. Mi portava il bicchiere alle labbra, mi asciugava il sudore con il suo fazzoletto, mi soffocava quasi contro il suo petto. Quando si avvicinò il momento della partenza, il barone mi propose di lasciare l'isola insieme. Mi offrì una stanza a casa sua, dove potevo stare sino a guarigione completa ed anche oltre, se lo avessi voluto. *(Un silenzio. La luce si chiude su August)* Bacio le vostre mani sussurrando preghiere mai recitate prima. Bacio le vostre mani con le mie labbra atrofizzate da mancanza d'amore. Bacio le vostre mani, esseri generosi e nobili, per avermi di nuovo salvato la vita. Ma vostra figlia, vi prego, tenetela lontana dal mio letto. Tenete chiusa la porta; qua dentro l'aria è infetta. Vi prego, non permettete che la vostra dimora si impregni della mia malattia. Buttatemi fuori, vi prego, non esitate. *(Un silenzio. Siri esce. August si sposta a destra)* Una mattina mi svegliai di nuovo a casa mia ed assaporai la solitudine. Dopo un bagno tonificante, un'abbondante colazione, mi misi al lavoro. L'energia era tornata, le ore passavano veloci. Alle dodici e mezzo qualcuno bussò alla porta. Era il barone. Veniva per invitarmi ad una escursione in battello. Mi disse che l'invito veniva da parte di sua moglie e che ci sarebbe stata anche Mathilde, la cuginetta che la baronessa mi aveva indicata come l'amante del marito. Il fatto mi sorprese e venute le quattro salii sul battello con una certa apprensione. La prima cosa che vidi fu il barone chino sulla cuginetta che le bisbigliava all'orecchio. SIRA - *(Entrando)* Meravigliosa la piccola, non vi sembra August? AUGUST - È questo che pensate di lei? SIRA - Riesce a distrarre mio marito dalle sue preoccupazioni. Io non ho questa virtù. La piccola ci è stata mandata dal cielo, ecco tutto. Vi sembrerà strano, ma non m'infastidisce più. Amo mio marito, voglio bene alla mia cuginetta. È tutto molto semplice. AUGUST - Ne sono contento per voi. SIRA - Niente gelosia. Sarebbe meschino. Grazie a Dio sono riuscita a vedere la cosa un po' dall'alto, con generosità. Ciò vi do-

vrebbe piacere, non è così? AUGUST - Sì, vi avevo già riconosciuta questa qualità. SIRA - Mi fa piacere vederlo distrarsi. È molto, molto preoccupato. AUGUST - Cosa volete dire? SIRA - L'ombra della rovina ci sovrasta. L'abbiamo appena saputo. Lo stipendio di militare di Carl è stato sin qui integrato dalla mia dote, che ieri ci hanno informati essere praticamente esaurita. S'è speso molto più di quanto ci fosse consentito. Carl vuol dare le dimissioni per cercarsi un posto in banca. Ma la carriera militare è tutta la sua vita. Ecco, venuto, caro Strindberg, il momento di mettere a frutto il mio talento di attrice: per contribuire alle entrate familiari. La nostra rovina è principalmente colpa mia. Sono io ad avere le mani bucate; io la depravata. Ma ora basta. Mi sento già troppo colpevole e mi fa male ricordarmelo. Ditemi piuttosto: non trovate incantevole la mia cuginetta? AUGUST - Di nuovo lo spettro dell'adulterio, ma stavolta non riesco ad urlare. La minaccia mi paralizza. La baronessa vuole inserire questa giovane donna, bella ed esuberante, nel nostro quadro e gettarla nelle braccia del marito. Lo fa con persistenza, con lo stesso accanimento con il quale mi sorvegliava. SIRA - August, rispondetemi: non è una vera, limpida, fonte di vita, questa mia cuginetta? *Spot solo su August. Un silenzio.* AUGUST - Mi rinchiusi di nuovo dentro la mia stanza e li lasciai bussare invano. *(Un silenzio)* Mi avete portato la traduzione, ma non l'ho ancora guardata. Sì, sono stato io ad incoraggiare la baronessa a scrivere. Ma adesso non la posso leggere. Il lavoro mi travolge, mi prende tutte le forze e non posso pensare a nient'altro. *(Un silenzio)* Io posso essere un mago e sentire dove è nascosto l'oro della montagna. Sto parlando del vostro cuore. Lo ripeto ancora una volta: se non mi aveste incontrato sulla vostra strada, io ora non ci sarei più. Non tacciatevi di ingratitudine. Io manterrò le promesse che v'ho fatte. Ma ora lasciatemi solo. Devo scrivere, posso fare solo quello. *(Un silenzio)* Sto lavorando giorno e notte a *Mäster Olof*. Ne sono anche soddisfatto, almeno in parte, ma come al solito il lavoro mi rende disumano. Se in questo momento crollasse il mondo non me ne accorgerei. Perciò, vi prego, non chiedetemi di vedervi almeno fino alla prossima settimana. Vi prego, vivete senza di me. *(Un silenzio)* Non crediate che vi nasconda qualcosa. Lo so, questo mio modo di comportarmi può sembrare offensivo ed inspiegabile. Certo, vi debbo delle spiegazioni. La verità è che da quando sono ritornato dall'isola tutto intorno a me è molto strano. Mi si guarda con timore, si è sempre d'accordo su quanto dico, non si fanno domande sul mio viaggio. Mi sono accorto che si stanno spargendo voci strane sul mio stato mentale. Mio padre ne è il primo responsabile. Gli avevo detto che m'ero gettato nell'acqua gelida di Dalarö e lui s'è affrettato a raccontare la storia del suicidio a parenti e ad amici. Questi la stanno ora diffondendo per tutta Stoccolma. *(Un silenzio)* No, i vostri amici non sono meglio. Costoro non mi capiscono e non mi accettano e, per quanto possa sembrare strano, ho sempre il timore che anche voi stiate progettando di abbandonarmi. *(Un silenzio)* È deciso: domani pomeriggio verrò a casa vostra. Essere con voi due e con la vostra cuginetta

sarà un vero piacere. Ma, vi prego, presentate il mio rispettoso rifiuto alla baronessa madre, che ora non posso vedere. Non credo di dover insegnarvi come rendere accettabile le mie scuse. Confido nelle ampie spalle di Carl, che già altre volte mi ha così ben protetto. *(Un silenzio)* Siri, non chiedetemi ancora una volta cosa sta succedendo con la vostra traduzione. Non dubitate della mia buona volontà. Proprio stasera mi sono ubriacato in compagnia di qualcuno che può fare molto. Ad ogni modo la traduzione è già stata data a tre editori ed ora è stata inviata ad un quarto. Ma forse questo non ve lo dovrei rivelare. SIRA - *(Entrando nella zona dietro)* Volete venire dalla mamma giovedì? Non si tratta di un vero e proprio ricevimento. Le abbiamo chiesto di invitarci e le abbiamo detto che sareste venuto con noi. La mamma vuole che andiamo presto, verso le quattro. Ieri c'è stato uno spiacevole scontro tra me e la cuginetta Mathilde, così le ho ingiunto di andarsene da casa mia. Quando vi vedrò vi racconterò in dettaglio. Ora Carl sembra tornato ad occuparsi di me nel modo dolce di una volta. Mi dice di salutarvi con affetto e di farvi presente che ha molta voglia di vedervi. *Luce diffusa su tutta la scena.* AUGUST - Non verrò da vostra madre, ma verrò senz'altro domenica sera a casa vostra. *Un silenzio.* SIRA - Sì, vi avevo detto che Mathilde se ne sarebbe andata. Ma non è successo. Alla fine mi sono calmata e le ho permesso di restare. *Un silenzio.* AUGUST - Dopo cena la cuginetta si eclissò nella sua stanza da letto per provare un vestito da ballo. Il barone la segue. Dopo più di mezz'ora il barone non riappare. SIRA - Sì è investito del ruolo di cameriere privato di Mathilde. Ma parliamo piuttosto di voi. AUGUST - Un ruolo piacevole, quello di Carl. SIRA - Tra parenti... Non vuol dire nulla. *Mäster Olof* è finito? AUGUST - No, non ancora. SIRA - Siete geloso di natura, August? AUGUST - È voi, baronessa? SIRA - Molto. AUGUST - Non si direbbe. SIRA - Da qualche tempo voi mi maltrattate. Posso chiedervene la ragione? AUGUST - Se l'ho fatto, l'ho fatto mio malgrado. SIRA - Non volete rispondermi. AUGUST - Vi ho risposto. SIRA - August, perché non possiamo tornare ad essere gli amici di una volta? AUGUST - Non dipende da me. SIRA - Mi trattate... ferocemente. AUGUST - Questa sparizione del barone è incomprensibile. Tanta fiducia da parte di Carl è offensiva. SIRA - Cosa state dicendo? AUGUST - Insomma, non si lascia la moglie sola con un altro uomo, mentre ci si chiude dentro la stanza da letto di una ragazza. Detesto tutto ciò. E disprezzo voi, baronessa, perché non vi preoccupate della vostra dignità. SIRA - Ma si sta occupando del vestito di Mathilde! AUGUST - Baronessa, a cosa state giocando? SIRA - A sentir lui, è la sua bambina e per lei

BENI MONTRESOR VISIONARIO E RINASCIMENTALE

ARNALDO BELLINI

Ovunque si trovi, con qualsiasi linguaggio si esprima, non sarà difficile identificarlo. Si pensi alle sue scenografie, alle sue regie, ai suoi testi teatrali. Fatti della delicata atmosfera della campagna veneta ma anche degli splendori di Venezia, della sua sensualità complessa, della sua nobiltà.

Nato a Bussolengo, nei pressi di Verona, Beni Montresor ha respirato gli incanti ma anche i dolori di una giovinezza agreste.

Dentro un paese dalle geometrie abituali e ristrette, tanti nidi di vipere. Un'idea di provincia difficile da idealizzare. Si alimenta così in quegli anni la tentazione alla fuga. La febbre di nuovi spazi. Il bisogno di confrontarsi di continuo, di mettersi ripetutamente, entusiasticamente, alla prova. Per sentirsi vivo e autentico. Persino la famiglia è un freno all'appetito di conquiste interiori, e l'amore contiene in sé componenti pericolose. Per sopravvivere in autonomia, occorre tradirlo. Senza ombra di cattiveria o di irricoscenza. Ma per sempre le figure paterne e materne costituiranno la base psicologica e morale dei personaggi descritti, «vestiti», immaginati nelle sue commedie.

Via dalla malinconica provincia, dunque. Rapide tappe a Verona e Venezia. Poi l'assaggio della Roma postbellica, inquieta, caciaronna, inconcludente. La sosta a Cinecittà, in un momento storico che già allude alla crisi del neorealismo ma che non è ancora anticipazione del deviante «boom» all'italiana. Le sue scenografie leggere e i suoi intriganti radiodrammi sono molto richiesti. La sua carriera è in rapida ascesa.

Ma non gli basta; un giorno s'imbarca per l'America, intenzionato a vedere e a conquistare un mondo che non conosce ma di cui sente a distanza una fortissima attrazione. Sbarca a New York e ricomincia tutto da capo, senza amicizie, senza appoggi cui rivolgersi. Di una cosa è certo: l'America è la sua «terra promessa». Trova lo spazio di cui ha bisogno. La disponibilità e la generosità, da cui si sente circondato lo commuovono. Il Metropolitan e Broadway gli aprono le porte.

Come scenografo e regista ha calcato i palcoscenici dei più prestigiosi teatri lirici del mondo. Con interpretazioni sempre intelligenti e rigorose ha fatto sentire ai pubblici più eterogenei il calore degli inestinguibili paesaggi dell'anima. A poco a poco, nei panni di un autentico cittadino del mondo, certo tuttavia che la serenità dello spirito è più facilmente raggiungibile nei dolci incanti di un giardino d'estate. Un uomo moderno, aperto, che odia la piatezza, l'automatismo, il chiasso della civiltà consumistica. Con il coraggio di continuare a preferire l'intimità ed il raccoglimento. Con l'impudenza, in aggiunta, di farsi trascinare sull'onda di musiche sublimi (Rossini, Verdi, Wagner, Mozart, Saint-Saens) in luogo di cattiva televisione o di noiose mondanità. Non ha smesso di girare il mondo. Continuano a pervenirgli offerte: da Lisbona, Buenos Aires, New York, Dallas, Parigi, Londra, Copenhagen, Milano, Roma. Le cronache inneggiano a lui, con definizioni calzanti: un



«visionario», un «mago», un «uomo rinascimentale». Di recente ha ripreso a scrivere commedie. Un'altra occasione, un ulteriore pretesto per osservare gli uomini più da vicino, per tuffarsi di nuovo nel mare dei sentimenti. In semplicità di movenze, ma con grande intensità, partendo sempre dalle stanze di casa sua. Dalla necessità di vedere, di sapere, soprattutto di comprendere: se stesso e gli altri. Con la disponibilità di un animo ferito molte volte, profondamente. Ma incapace di giudicare, se non attraverso la leggerezza e l'innocenza dell'uomo-bambino. □

Nella foto, Beni Montresor

lui non è altro che un padre. Ma se ci tenete tanto, vado a separarli. (*Siri fa per uscire di scena. August l'afferra per un braccio*)

AUGUST - No, non andate.

Siri ritorna a sedersi.

SIRI - August, perché mi odiate?

AUGUST - Io non vi odio. Si tratta di qualcosa di peggio.

SIRI - Volete sfuggirmi. Le cose sono cambiate e voi non riuscite a sopportarlo.

AUGUST - Io voglio riavere ciò che ho avuto quando sono entrato in questa casa. Quell'armonia...

SIRI - C'è ancora, in parte. Ma se perderete me, perderete tutto. È ciò che volete? (*August non risponde*) È strano che non abbiate capito la ragione della mia brusca partenza per la Norvegia.

AUGUST - Ditemi. Suppongo fosse la stessa ragione della mia partenza per Parigi.

SIRI - Allora... tutto è chiaro. Non potete più vivere senza di me.

AUGUST - Sì, non posso più vivere senza di voi. (*Un silenzio*) La solenne affermazione è scritta su di un blocco di marmo che mi carico sulle spalle. Non posso più scappare. Posso solo tentare di capire come è successo. Intanto mi sento aggiungere delle delucidazioni ugualmente solenni. (*Un silenzio*) Ora che mi avete strappato il segreto che celavo nel mio cuore, ascoltatevi bene. Dovete sottostare a certe condizioni.

SIRI - Ditemi. Mi sottometto a tutto.

AUGUST - Se mi volete dovete comportarvi nel modo che io stabilisco.

SIRI - Dite, ve ne prego.

AUGUST - Il mio amore per voi è un amore casto, di natura elevata ed intendo vivere accanto a voi senza mai toccarvi. Voglio solo avervi davanti agli occhi. Vi amo e vi amerò sempre in questo modo. Ma se voi avrete dimenticato i vostri doveri di moglie e di madre e se, con gesti e giochi, avrete tradito ciò che le nostre anime nascondono, io sparirò per sempre dalla vostra vita.

SIRI - Ve lo prometto. Come siete forte! Come ammiro la vostra rettitudine! Mi vergogno profondamente dei miei raggi e inganni. Vorrei superarvi in lealtà, sentirmi buona, raggiungere il vostro ideale di purezza e di perfezione. L'ho sempre voluto; ora, grazie a voi, lo raggiungerò.

AUGUST - Se mi avrete ubbidito.

SIRI - Vi prometto che lo farò.

AUGUST - Elevarsi sopra gli altri, nella purezza dello spirito.

SIRI - Devo confessare tutto a Carl, onestamente, per non sentire il peso del mio silenzio.

AUGUST - Questo non lo farete. Ve lo proibisco.

SIRI - Confessarmi a lui perché non si senta tradito, perché possa apprezzarmi.

AUGUST - Non lo farete. Se non mi avrete ubbidito, io sparirò. Tutto ciò non riguarda Carl, tantomeno Mathilde. Io non appartengo alla loro categoria; non sono come loro. Io e voi siamo privilegiati. A nessun altro sarà concesso di partecipare a questa nostra intimità spirituale.

SIRI - Sì, un bellissimo, inebriante segreto, tra voi e me.

AUGUST - Ciò che io vi propongo è unico. Voi ne siete stata l'ispiratrice, ma ne sarete anche la responsabile.

Penombra su tutto il palcoscenico. Spot violento su August.

AUGUST - Ci diamo appuntamenti innocenti. I nostri visi sono radiosi. Stiamo persi-

no attenti a non sfiorarci con le parole. Ma i desideri inespressi proliferano. Scopriamo che l'amore casto eccita. Ogni giorno che passa ci rende più impazienti. Ci incontriamo per confrontare lo stato dei nostri sentimenti, per inventare stratagemmi che ci permettano di ritrovare il tempo che abbiamo consumato fingendo un distacco che non c'è mai stato.

Lo spot si sposta su Siri.

SIRI - Carl è innamorato della cuginetta sino all'inebetimento ed è lui stesso ad avermelo confessato. Viene da me dopo averla accompagnata nella sua stanza, mi si siede accanto, mi prende le mani. I suoi occhi sono bagnati di lacrime. Con voce supplichevole mi dice: «Siri, non so cosa mi stia succedendo». La testa incomincia a girarmi. Penso: ha scoperto tutto. Mi sento venir meno, quando lui aggiunge: «Lasciami passare la notte con Mathilde, la desidero troppo». Che fare? Piangere o ridere? Sembrava un bambino perduto. Aveva bisogno che gli concedessi il permesso di fare l'amore con un'altra donna. Ma perché chiedere quel permesso a me? E perché Mathilde chiama qualcuno che si comporta in quel modo «il mio papà»? Forse che Carl mi sta vedendo come una madre permissiva e compiaciuta? In quanto a me, io so solo che vi amo entrambi, che non saprei vivere senza di lui, amico leale, e senza di voi, carissimo fratello amoroso, con il quale ho intrapreso un pellegrinaggio verso la beatitudine. Dentro tutto ciò che gli altri chiamano disordine, io sto trovando la pace. È mai possibile? Dite, August, è mai possibile? (*Un silenzio. August non risponde*) Se me lo permetteste, vi bacerei il viso con la devozione di un esaltato che bacia un crocefisso. (*Siri si inginocchia e bacia il pavimento. Si distende supina; resta immobile*)

AUGUST - È verità o ipocrisia? Fantasticherie quasi religiose che celano altri appetiti? Può l'anima amare separata da tutto? Perché, ad un possente gigante quale il marito, preferisce un bambino gracile e malaticcio quale sono invece io? Perché questa adorazione delle mie mani sudate, dei miei piedi deformati, dei miei pochi capelli? Sono forse i suoi sensi stimolati della sregolatezza del marito a farla aprire ad ogni tipo di curiosità? A farla immaginare che il mio ardore mentale le può offrire più piacere di quanto possa la presenza aitante di Carl? Non è più gelosa del corpo del marito, ma di tutta la mia persona sì. La certezza che lei mi vuole mi dà le vertigini. (*August gira per la scena, mentre Siri è sempre supina sul pavimento*) Cammino per la strada con la fierezza di un principe e guardo con compassione tutti gli altri. Lei mi vuole, miserabili. Lei mi ama. Chinate i vostri visi ottusi. Lei mi ama, capite? Ed io ora posso amarla!

SIRI - (*Alzando il capo*) È mai possibile che voi, così superiore a me, così più grande di tutti, possiate amarvi? Amate la mia anima, ecco l'annuncio che non volevate, che non osavate o che non potevate fare. (*Un silenzio. August la prende fra le braccia e la fa alzare. Restano stretti l'uno all'altra per un lungo tempo. Poi, senza staccarsi*) Oggi Carl ha un aspetto triste ed assente. Sospetta? Che sappia di noi? Oppure è Mathilde che lo fa soffrire? Forse la figlia si sta rendendo conto che non ha trovato un padre. E lui, il finto padre, non sa dove è finito. Proprio qualche momento fa è entrato nella mia stanza e m'è caduto tra le braccia. M'è sem-

brato di fare un gesto scorretto quando l'ho baciato, eppure lo slancio è venuto dal fondo del cuore. È sempre stato buono con me e per questo io lo amo. Ma perché non mi ha legata a sé? Non ha potuto, ma ora voglio che siate voi a farlo. Io pongo la mia vita nelle vostre mani. Guaritemi. Salvatemi. Fate-mi tornare in vita, voi che potete tutto.

August si stacca da Siri, che sparisce nell'ombra.

AUGUST - Durante una serata a casa di mia sorella, la baronessa si lascia cadere sul divano e scoppia in lacrime. Sembra terrorizzata. Urla contro gli altri e contro se stessa. In delirio, mi stringe contro sé, mi bacia sulla fronte, sulle mani, sui capelli. Sembra voler congiungersi a qualcosa. Afferra mia sorella per un braccio e la trascina nella stanza da letto, dove restano fino a quando la cameriera viene a prenderla per riaccompagnarla a casa. In carrozza mi fa salire per primo ed ordina alla cameriera di mettersi accanto al cocchiere. Tira le cortine. Soli nel buio, mi dice: «Baciatemi». Sento il suo corpo contrarsi, abbandonarsi alle mie mani, ma mi fermo e la lascio, intatta, davanti a casa sua. D'un tratto, nella mia mente, s'era formata l'immagine di una donna che non potevo profanare e le mie mani erano diventate inerti. (*Un silenzio*) Non ho sognato. È stata lei a darmi il primo bacio ed all'improvviso, di questo mascheramento da fratello e sorella, ci siamo denudati. Ora non si può più parlare di purezza.

Spot su Siri.

SIRI - Sono le due di mattina, non riesco a prendere sonno. Potete perdonarmi per quello che è successo a casa di vostra sorella? Invece di essere serena in compagnia dei vostri cari, sapendo di Carl al ballo con Mathilde, io ho rovinato tutto con la mia crisi. Come è potuto succedere? Le mie forze erano davvero al limite, il mio corpo era ammalato, lo è tuttora. Ma come è stata cara vostra sorella! Nel suo animo gentile non ci devono mai essere state tempeste come le mie. «Confidate in me, di me potete fidarvi», m'ha detto affettuosamente ed io le ho allorato parlato dell'amore che ho per voi. Dovevo farlo, non credete? «L'avevo intuito, ma credo che anche August vi ami, perciò non siate triste» ha aggiunto. Ha pensato che io piangessi perché temevo di non essere amata da voi. Non è commovente? Essere confortata da lei che vi conosce così bene, m'ha rassicurato. Le ho chiesto di venire da me domani; verrà, me l'ha promesso. Vi prego, non proibiteglielo. Non impeditelo di diventare la mia confidente. Ho molto bisogno di un'amica con cui aprirmi. È saggia e comprensiva, e certamente non le farò del male come voi potreste temere. August, io non ce la faccio più. Ho bisogno di aiuto, ma a volte, vi sento lontano: non vi lasciate toccare. (*Siri esce di scena. Rientra nella zona dietro*) Ho suonato il pianoforte per due ore e mezza di fila e sono orribilmente stanca. Ma devo farlo. Non voglio sfigurare davanti a vostra sorella, che tanto amate. Pensate, averla qui a casa mia! Vorrei possedere tutto di voi, vedere tutto di voi in trasparenza.

AUGUST - Mi avevate detto che Mathilde sarebbe partita. Ora invece scopro che è ancora a casa vostra.

SIRI - Ho fatto di tutto per scoprire se mi amavate. Ho balbettato, ho urlato, odiandomi per la rapacità che ho dovuto usare, sino al ridicolo ed oltre.

AUGUST - Improvvisamente non mi parla-



te più di Carl. Perché?

SIRI - I due sembrano sereni insieme. Molto sereni.

AUGUST - (*Voltandosi verso il fondo dove c'è Siri*) Dovete dire tutto di noi a vostro marito.

SIRI - Mi avevate fatto promettere di non farlo.

AUGUST - Ma ora è diverso. Esigo che vostro marito sappia.

SIRI - Ma perché?

AUGUST - Deve vederci come siamo. Voglio che l'indecente complicità che ci lega finisca.

SIRI - Mi sento buona oggi, serena. Non posso turbare l'equilibrio di mio marito confessandogli quello che c'è tra di noi.

AUGUST - Perché non potete?

SIRI - A che scopo?

AUGUST - Questa indecente complicità deve finire.

SIRI - Carl impazzirebbe.

AUGUST - Se lo merita. Vi sta tradendo. Vi ignora.

SIRI - Perché tutto non può rimanere così come è adesso? Non c'è bisogno di altre spiegazioni. Ora lasciatemi riposare, ve ne prego.

AUGUST - Io impazzisco. Devo cadere in ginocchio ed adorarvi oppure vi devo disprezzare? Lasciate usare la vostra casa a due esseri infamanti. Permettete a vostro marito di scatenarsi nel letto di vostra cugina e poi lo accogliete nelle vostre braccia per ristorarsi. Ed accettate questa situazione degradante in nome di sentimenti pii. Quando sotto lo stesso tetto gioca la vostra bambina!

SIRI - Ho saputo che Carl ha cercato la polvere azafran, che si dice serva per abortire.

AUGUST - Come potete voi abitare in quelle stanze? Non vi ripugna? Voi vi muovete tra la sporcizia e fate finta di non vedere. Inginocchiato ai vostri piedi, il mio corpo pre-

muto contro il vostro grembo, urlo, urlo quanto io vi ami. Io non sono nulla senza voi, ma voi, insaziabile, volete anche vostro marito che ha scelto l'altra ed ha buttato via voi.

SIRI - Non mi ha buttata via.

AUGUST - Non è possibile che non lo capiate?

SIRI - Io non posso lasciarlo. Carl ha bisogno di me.

AUGUST - Voi avete bisogno di lui. Ma perché?

SIRI - Se butto via lui, butto via una parte di me stessa.

AUGUST - Storie, fantasie. Ora, grazie a me, voi siete una altra donna. Dovete cacciarlo via. Dovete farlo, anche se ciò vi fa male.

SIRI - Non riuscirò mai a farlo. C'è la mia bambina. Devo fingere per lei. Farle credere che siamo ancora uniti per proteggerla, che viviamo per la sua felicità.

AUGUST - Vostra figlia non è mai stata nei vostri pensieri.

SIRI - Siete crudele.

AUGUST - La bambina non ha l'età per capire.

SIRI - Vi abbattete su di me con ferocia. Perché?

AUGUST - La bambina non può crescere in quell'odore di letti sfatti.

SIRI - Dio, come potete mai pensare a questo?

AUGUST - Vi state esponendo al ridicolo. La servitù mormora. Tutti, intorno a voi, mormorano. Se non potete cacciarlo da casa vostra, allora fuggite voi, fuggite prima che la peste vi infetti. (*Un silenzio. Poi, circondando l'immagine immobile di Siri*) Mia amata, voi avete talento, avete il fuoco, che ha dormito sotto la cenere per tanti anni e che gente meschina ha tentato di soffocare. Ecco un'altra ragione per fuggire. Adempite

alla vostra missione, lasciate i mediocri in balia di loro stessi. Volete diventare attrice. Avete sempre voluto diventarlo. Il momento è giunto. Io costruirò un teatro tutto per voi. Per voi, soltanto per voi, io scriverò grandi testi. (*Un silenzio*) Credete in me, io vi salverò. Diventerò grande per voi. Voi potete dare alla Svezia il suo maggior scrittore. Io non ho ancora incontrato chi mi sia superiore. Anzi no: voi. Così unica, così regale, diventerete la più grande attrice di cui si sia mai parlato. (*Un silenzio. Il tulle diventa opaco e cancella la figura di Siri*) È passato un anno, come periodo di prova, e non mi sono stancato di attendervi. In tutto questo tempo ho rinviato il mio avvenire. Non potete vivere senza di me ed allo stesso tempo non avete il coraggio di vivere come me. Morite dunque con me, poiché senza di voi io sto morendo. Il suicidio per entrambi, ecco la soluzione che vi propongo.

SIRI - (*Entrando da sinistra*) Siamo stati invitati ad una cena, domani sera; ma non vogliamo andarci. Abbiamo invece pensato di andare da mia madre che dà un ricevimento e che non fa altro che chiedermi di voi. Mi sembra perciò, e questo è anche il desiderio di Carl, che potreste accompagnarci. Indossate il frac.

AUGUST - Indosserò il frac. Verrò con voi anche al ballo mascherato. Farò tutto quello che voi due vorrete. Cercherò di morire nell'umiliazione più completa.

August esce di scena. Un lungo silenzio durante il quale scende il buio. Spot su Siri seduta sulla poltrona di destra.

SIRI - Mi state uccidendo a causa del vostro orgoglio. Mi volete punire. Dio, fino a che punto?

August entra da sinistra nella zona dietro, in controluce.

AUGUST - Da quando vi ho conosciuta ho sciupato la mia pace e non ho trovato niente

altro. Ho deciso perciò di sparire per sempre.

SIRI - Sospetteranno, indovineranno tutto. Sarò oggetto di calunnie orrende. Non si parlerà che di me. Dell'adultera, della peccatrice. È questo che volete? È questo?

AUGUST - Siete una peccatrice, volete restarlo. Non avete il coraggio di pentirvi. Perciò vi lascio sola.

SIRI - Mi state uccidendo.

Siri corre fuori scena. Luce abbagliante su tutta la scena. August entra da sinistra nella zona davanti. Un silenzio.

AUGUST - Gli ha finalmente confessato tutto.

SIRI - (*Fuori scena, urlando*) Quando smetterai di punirmi!

Ritorna la luce diffusa. Un silenzio.

AUGUST - Gli ha rivelato tutto. Ora tutto è in ordine. Dichiaro di non essersi mai sentita tanto colpevole, perché lui ha pianto. Incredibile: ha pianto! È un ingenuo oppure uno scaltro? Almeno scaltro abbastanza da usare la sua ingenuità per far sentire gli altri colpevoli. Non è in collera con noi, ci tiene a farcelo sapere. «È più nobile e generoso di noi», lei mi dice, «ci ama ancora entrambi». Infingardo, uomo senza sangue, che accetta sotto il suo tetto l'amico che copre sua moglie di baci. «Mi dice che dobbiamo restare amici», lei mi riferisce. Ipocrita, cieco, spaventato a tal punto da lasciar tutto al suo posto, anche se tutto è contaminato da inerzia mortale. (*Un silenzio. Siri rientra e si ferma nel mezzo della scena*) Alle dieci di mattina arriva un biglietto del barone che mi prega di andare da loro perché la baronessa è gravemente malata. Ne ho avuto abbastanza, rispondo, rammentare il vostro matrimonio mi disgusta. Ma verso mezzogiorno, ecco un secondo appello. Il barone mi manda la carrozza e scrive: «Torniamo ad essere i fratelli di un tempo. Vi aspetto a braccia aperte». Il cocchiere quasi mi strappa via dalla mia stanza. Quando entro da loro, l'appartamento è ammorbato dall'odore del cloroformio. Il barone mi accoglie stringendomi a sé. Piange. Mi accompagna in salotto trasformato in sala d'ospedale. La vedo distesa su di un divano, rigida, i capelli sciolti, gli occhi brucianti. Il marito le prende la mano e la pone sulla mia. E sparisce.

Siri si appoggia ad una poltrona.

SIRI - Lo sapete che ho corso il rischio di morire?

AUGUST - Sì, me lo ha detto Carl.

SIRI - E questo non vi fa soffrire?

AUGUST - Non sono di pietra.

SIRI - Ma non fate un gesto. Non uno sguardo di compassione. Un grido di dolore.

AUGUST - Vostro marito è nella stanza accanto.

SIRI - Non è stato lui a ricondurvi qui?

AUGUST - Sì, è stato lui.

SIRI - Ecco una prova della sua generosità. Voi invece lo volete umiliare senza misericordia.

AUGUST - Di che cosa soffrite, baronessa?

SIRI - Di un male che non si capisce. Malattie femminili che si sviluppano nel mio grembo, che si propagano nel buio del mio essere. Sono terrorizzata. Tenetemi le mani sulla fronte. Mi fa bene. Mi ridà forza.

AUGUST - Il barone...

SIRI - Il barone vi ama. Ed ama me. Siete voi che volevate lasciarmi.

AUGUST - Cosa posso fare per voi, baronessa?

SIRI - Non cessate di amarmi.

AUGUST - Non vorrete che io diventi il vostro amante... qui, adesso, con vostro marito e vostra figlia che ascoltano il nostro ansimare dietro la porta! (*Luce abbagliante su tutta la scena*) Dopo qualche giorno viene a cercarmi nella mia stanza. Io la costringo a confessarsi. Durante il primo anno di matrimonio il marito non l'aveva quasi toccata. Dopo il parto, temendo un'altra maternità che non voleva, lo lasciò libero. (*Si volta verso Siri*) Sicché quell'uomo, quel gigante, è come se vi avesse lasciata intatta.

SIRI - È un fratello, come lo siete voi.

AUGUST - Lei non fa che passare da casa mia. Ogni volta si allunga sul divano, adducendo la sua debolezza di ammalata. Non fa che parlare di Carl e di Mathilde. Le sue supposizioni sulle capacità del marito e sull'irresistibile vitalità della cugina, sono interminabili. Ora che il medico le ha assicurato che i suoi malesseri non devono impedirle di concedersi completamente, il pensiero la eccita. Io, pazzo di umiliazione, un giorno la violento, brutalmente, con furia, e mi rialzo gonfio d'orgoglio, soddisfatto di me stesso, come se avessi pagato un debito contratto da lungo tempo.

Siri scivola sul pavimento.

SIRI - Guardatemi. Ecco a che cosa avete ridotto l'altera baronessa che dite di amare.

Un silenzio. Poi di colpo fasci di luce violenta entrano dalle quattro porte.

AUGUST - Una macchina brutale si mette in moto. I pettegolezzi iniziano a diffondersi per tutta Stoccolma. Le accuse anche. La madre della baronessa è la prima a puntare il dito contro di me.

VOCE DELLA MADRE - (*Ingigantita dall'eco*) Signor Strindberg, mi appello al vostro senso dell'onore, alla vostra amicizia ed al vostro amore per la giustizia. Fate, vi prego, che la mia povera bambina ritorni ad essere ragionevole ed a pensare ai suoi doveri di moglie, di madre e di figlia. Solo voi potete farlo, perché ella vi crede di nobili sentimenti, e tale vi credo anch'io. Abbiate pietà di me, di una povera madre che ha tutto dato per amore della figlia. Pregatela, scongiuratela di fare ciò che è giusto e che non ferisce gli altri. Lei può ancora essere felice a casa propria con suo marito e con la sua piccola, perché Carl non ha mai smesso di amarla e lei stessa, ne sono sicura, continua ad amarlo. Una grande infelicità futura per tutti noi sarà evitata se voi, animo nobile quale siete, eserciterete la vostra influenza su di lei per riportarla sulla strada della verità. Voi l'avete incontrata in un penoso momento di sbandamento, perciò voi non la conoscete quanto la conosco io. Ella è un'anima bella, che aborre il peccato. Perdonate, signore, se vi dico che non potrei sopravvivere a questa sciagura che incombe sulla nostra famiglia. Vi prego in nome di Dio, in nome di vostra madre che vi guarda dal cielo, allontanate in tempo il male. Non parlate con lei di questa lettera. Pensate che è ammalata, in balia del malvagio; pensate anche allo scandalo che ne verrebbe. In nome del cielo, affrettatevi, esaudite la mia preghiera ed avrete la mia riconoscenza eterna. Vostra Elisabeth von Essen.

Una luce diffusa. August esce da destra, Siri entra, smarrita, da sinistra. Attraversa la scena, esce, rientra nella zona dietro. August rientra da destra.

AUGUST - La signora mi chiede di farle visita. La povera vecchia ha giocato tutto sull'unica carta che la decadenza della sua

famiglia le ha lasciato: l'ascesa sociale della figlia per ridar lustro a sé ed ai propri parenti. Io rappresento colui che sta per distruggere tutto quello che lei è riuscita a fare. La signora mi torna a parlare della generosità del cuore e dei santi principi che governano la istituzione familiare e, in poche parole, mi chiede di sparire. Io controbatto chiedendole di far sparire la cuginetta Mathilde, figlia di suo fratello, che lei non sa essere l'amante del marito di sua figlia. A quel punto Siri irrompe nel salotto come una furia.

SIRI - (*Precipitandosi da destra*) No, voi August, voi restate. Lo voglio. È Mathilde che deve sparire. Carl mi ha umiliato davanti a lei. Questo non lo sopporto. Così fra noi tutto è cambiato. Ho definitivamente deciso per il divorzio.

Buio di colpo. Quindi spot su August.

AUGUST - Siri mi prende in disparte e mi mostra indignata una lettera che ha rubato a suo marito. Indirizzata a Mathilde, lo scritto di Carl ci copre d'insulti e si rivolge alla fanciulla senza ritegno, senza vergogna, descrivendo nei termini più impudichi i loro rapporti di amanti.

Spot su Siri.

SIRI - Non sopporto lordure. Ci sono delle regole, dei silenzi che bisogna rispettare. Ma ora che la ragazza se n'è andata, mi sono calmata. Dio, come piangeva quella poveretta! Sento rimorso per tutto quello che ho fatto, ma è giusto che fossi io a vincere. Io ho davanti a me molto meno tempo di lei. Dovresti vedere come ora sono gentile con il mio Carl. Sono felice, serena, accanto a mio marito ed alla mia bambina ed ancora più felice di sentire la tua voce calda e di vedere i tuoi occhi limpidi. (*Si ferma di spalle e guarda verso il fondo*) Quando ieri ti ho lasciato, ho proseguito lungo la Drottninggatan ed ho incontrato Carl, che, preoccupato della mia assenza, era venuto a cercarmi. Mi ha offerto il suo braccio e siamo ritornati a casa in silenzio. (*Si stacca dal fondo e riprende a muoversi da una poltrona all'altra*) La ragazza ha annunciato il suo ritorno. Ha trovato il modo di riapparire e Carl si è precipitato alla stazione. Sono di un umore tremendo. Mi sembra di impazzire dalla voglia di vederti. Vorrei scappare, mettere a fuoco la casa, uccidere. La ragazza non c'era e lui è ora qui accanto a me in uno stato pietoso. Mi ha chiesto di scrivere a Mathilde di venire al più presto. Gli ho promesso di farlo. Perché dovrei rifiutarmi? Il disgusto di me stessa mi inebria. (*Corre verso il fondo, dove resta per un lungo silenzio*) La ragazza è tornata e lui è nella sua stanza che la aiuta a disfare le valigie. Perché dovrei privarlo della libertà che concede a me? Lo scambio è reciproco. La situazione è sublime. Ridi ora, come rido io. Non venirmi a dire che non sono diabolica. Perché dovrei credere che io sia migliore di quella che sono? Tu mi ecciti perché sei un folle. Insieme abbiamo generato una follia infernale, che provoca l'uscita del male. Il mio ascesso all'utero ne è una prova.

August entra nella zona dietro.

AUGUST - Tua madre verrà da te in mattinata. Ieri sono stato da lei e pretende di rivedermi oggi, ma io non voglio incontrarla a casa tua, davanti a Carl. Non credere a quello che ti dirà. Non ha capito niente di quello che le ho detto. Lei vede solo se stessa, spiegarmi con lei è stato inutile.

SIRI - Carl è andato a vederla.

AUGUST - Ora tua madre vuole che io e te ci incontriamo a casa sua.



SIRI - Se mi ami, fai come ti dico. Se non hai il coraggio di venire qua, verrò io da te.

AUGUST - Carl ha solennemente giurato a tua madre che tra lui e Mathilde non c'è nulla e che siamo solo noi due i colpevoli. Ma io l'ho smascherato. Ho raccontato a tua madre della lettera di Carl che tu hai rubato. L'ho informata dei termini osceni con cui lui esalta a Mathilde la loro unione d'amanti.

SIRI - Dio, perché l'hai fatto?

AUGUST - Per difenderti.

SIRI - Non ti avevo dato il permesso di parlare ad altri della lettera che ho rubato.

AUGUST - Dovevo difenderti, e smascherare quel vile di tuo marito.

SIRI - Non dovevi farlo!

AUGUST - In nome di Dio, perché?

SIRI - Devo salvare Carl. E, se tu mi ami, devi fare solo quello che io ti dico. Tu non sai le difficoltà che mi stai procurando.

AUGUST - Amore, mi fai impazzire. Voglio ubbidirti ciecamente, ma perché non pensi anche a me? (*Esce di scatto dalla zona dietro. Poi, rientrando nella zona davanti*) Tua madre mi ha pregato con le lacrime agli occhi di partire senza rivelarti la mia destinazione. Credo di averglielo promesso.

SIRI - No! Non mi ascolti? Devi fare solo quello che ti dico io. Tu non conosci la mia famiglia. Non sai con che serpi hai a che fare. Non presumere di conoscere mia madre meglio di me. È la nostra nemica più pericolosa. Ci vuole male e vuole distruggere il nostro amore. Tu non sai, non sai tutto.

AUGUST - Non so cosa?

SIRI - D'accordo con Carl, avevo programmato di fuggire a Parigi per dissimulare il mio abbandono del tetto coniugale.

AUGUST - Senza dirmelo? Senza mettermi al corrente di tutto ciò?

SIRI - L'avrei fatto. Ad ogni modo, riguardava solo me e Carl. Con la mia finta fuga lui avrebbe potuto chiedere il divorzio senza che il suo onore di militare venisse intaccato. Io mi sarei sacrificata per nascondere la sua non onorevole relazione con Mathilde, che, se scoperta, distruggerebbe la sua carriera. Ma mia madre ha fiutato il nostro piano; ha forzato Carl a confessarsi ed è riuscita a farlo desistere. Inoltre mi viene anche a dire di fare lei la sola beneficiaria dell'eredità di mio padre. È convinta che è un suo diritto morale. Vuole affamarmi purché la sua vita di società continui nello spreco quale è abituata. È vanesia, egoista e disonesta. È mia madre, è vero, ma quando mai ha rinunciato a qualcosa per sua figlia? Non le credo quando giura che mio padre sul letto di morte le ha detto che lasciava tutto a lei. Fosse questa la verità, la riterrei comunque una decisione ingiusta. In ogni caso lei ha già ricevuto complessivamente oltre 3.000 corone, ma pretende che un'intera famiglia viva con il misero stipendio di militare. Agogna tutto, per questo non smetterà di ostacolare il mio divorzio. Teme per la sua posizione sociale e crede che la famiglia le dimostrerà disprezzo perché sua figlia vuole entrare nel mondo poco rispettabile del teatro. Per toglierle la possibilità di chiedere il divorzio, ha minac-

ciato Carl di diffondere voci che distruggerebbero prontamente la sua carriera militare, togliendogli così la fonte di sostentamento ed affamando me e nostra figlia. E come apparirò io in tutta questa faccenda, io che ho permesso a mio marito di avere un'amante sotto il nostro stesso tetto? Ecco cosa hai provocato, rivelandole la nostra storia e quella di Carl con Mathilde. So che volevi fartela amica per il nostro bene, ma il risultato è che mi hai rovinata. Lascia che sia dunque io la sola ad occuparmi della mia famiglia; io sola so cosa bisogna fare, perché io conosco le canaglie che la compongono. Fai come ti dico, se ti sta a cuore la mia pace, il mio equilibrio mentale, la mia carriera, e, soprattutto, se è vero che mi ami. Per via del modo con cui hai agito, ho anche incominciato a dubitare di te. Vi ho scorto della viltà, il timore che mia madre ti consideri un farabutto perché mi hai rubata a Carl. Non hai avuto il coraggio di sopportare l'idea. Ma così, a causa tua, ora dovremo sopportare accuse ben più infamanti.

AUGUST - (*Lasciandosi cadere sulla poltrona*) Ti prego, ti prego, permettimi di vederti questa sera. Permettimi di inginocchiarmi davanti a te. Sei così grande, in confronto a me, così forte! Tu decidi tutto, ti prego, io farò tutto quello che vorrai. Io sarò il tuo capro espiatorio, il tuo schiavo, il tuo bambino incapace di vivere.

SIRI - Dovrei forse disprezzarti perché sei il mio dolce, maldestro bambino? Ti tengo nelle mie braccia, è questo che conta.

Un silenzio. August prende dalla tasca una lettera, l'apre e la legge.

AUGUST - «Alla nobildonna signora Elisabeth von Essen. Signora, ora che mi sono un po' ripreso dallo stato di ingiustificabile esaltazione in cui ero caduto, è mio assoluto dovere riconoscere i miei torti e chiedere il vostro perdono per tutte le tribolazioni che il mio sconsiderato modo di comportarmi ha provocato. Tuttò ciò che vi ho rivelato è stato dettato da viltà e da immotivata gelosia».

August esegue il taglio sulla lettera.

AUGUST - «Ho ritirato, dinnanzi a Carl, le mie volgari accuse, ottenendo, grazie a Dio, il suo perdono. Ciò vi dimostra la nobiltà del suo animo e mi fa arrossire per il modo con il quale l'ho bassamente attaccato».

SIRI - Tu non l'hai attaccato bassamente. L'hai attaccato crudelmente.

AUGUST - «Circa quanto ho affermato nei riguardi della signorina Mathilde, io scriverò a suo padre per ritrattare le mie accuse. La lettera che Carl ha scritto e della cui esistenza voi, signora, avete saputo grazie alla mia sconsideratezza, deve essere interpretata come segno della disperazione di un marito abbandonato che si rivolge ad un giovane cuore, la cui simpatia ed il puro affetto erano stati già da tempo conquistati».

SIRI - Taglia «erano stati già da tempo conquistati». Fa sospettare. Scrivi invece: «affetto su cui sapeva di poter contare come parente».

August esegue la correzione.

AUGUST - «Sarò disperato se voi avrete accresciuto il mio dolore rovinando ingiustamente la reputazione di un così nobile amico. Se lo desiderate mi recherò anche a far visita a vostro fratello ed a tutti gli altri componenti della vostra famiglia. E, se mi verrà richiesto, mi lascerò pubblicamente insultare come unico colpevole della rovina di vostra figlia».

SIRI - È necessario? L'idea di umiliarti pubblicamente mi sembra eccessiva.

August esegue la correzione.

AUGUST - «Situare il divorzio di vostra figlia al di fuori di ogni altra motivazione che non sia la sua indomabile vocazione per l'arte della scena, renderà tutto molto difficile per Carl e rovinerà per sempre la sua carriera di militare».

SIRI - Eccellente. Un tocco di grande effetto.

AUGUST - Io, signora, sono il vero e solo colpevole. Nessun altro.

August si siede. Siri si alza e viene alla ribalta.

SIRI - Andrò a Copenhagen a studiare arte drammatica. Questa sarà ora la ragione ufficiale del mio abbandono del tetto coniugale. Loro sono delle serpi, ma io sono una belva. *(Un silenzio)* Madre, io non sono fatta per una casa tranquilla. Ho avuto un marito pieno di amore, buoni amici, una bella casa, una vita piacevole e, soprattutto, una figlia che è l'oggetto della mia incessante tenerezza. In una parola, ho avuto tutto ciò che dovrebbe rendere felice una donna. Ma non è stato così. Ho cercato di adattarmi alla mia fortunata situazione e di credermi appagata, ma mi sono sempre sentita vuota ed inutile. Dio ha sempre voluto che io diventassi attrice, ma le persone che mi volevano bene vi si sono sempre opposte. Tutti voi avete riso di ciò

che chiamavate «le velleità della piccola Siri». Voi che vivete nella tranquillità, non sapete cosa sia l'amore per l'arte, la dea che tutto esige e che ora è riapparsa per strapparvi dal limbo dove mi avevate confinata. Essa ha veementemente unito il cuore mio ed il cuore di colui che mi sosterrà in questo lungo, impervio cammino verso la luce. *(Si sposta dietro la poltrona dove è seduto Carl)* Madre, tu sai che come moglie di Carl io non avrei mai potuto dedicarmi al teatro. Tutto mi teneva prigioniera: nostra figlia, il nome di mio marito, la sua carriera militare che non avrei mai potuto interrompere, altrimenti non avremmo nemmeno avuto di che sostentarci. Quale moglie del signor Strindberg, potrò invece, umilmente, vivere appartata e libera di studiare recitazione, sino al giorno in cui mi si giudicherà pronta a varcare la soglia del tempio dell'arte scenica. *(Appoggia le mani sulle spalle di August)* Madre, ecco cosa ho deciso: partirò per Copenhagen per studiare recitazione. Questa, ufficialmente, sarà ora la motivazione della richiesta di divorzio di Carl: abbandono del tetto coniugale da parte della moglie per ragioni artistiche. La legge sarà dalla sua parte, così non verrà espulso dall'esercizio e continuerà ad avere i mezzi per sostenere nostra figlia. La bambina resterà con lui e di ciò io sono molto felice. Carl, me lo ha giurato, è d'accordo su tutto. *(Stringe contro il grembo il capo di August)* Madre, stavolta la nostra decisione è irrevocabile. Parto serenamente. Madre, io posso finalmente ascoltare la voce di Dio che mi dice che diventerò grande.

AUGUST - *(Afferrandole le mani)* Siri, vita mia, io non posso pensare che dovrò stare così tanto senza vederti, senza esserti accanto. Tu, donna forte e luminosa! La tua forza mi penetra ogni parte del corpo, la tua luce mi abbaglia come se io fossi accanto alla sorgente stessa della vita. Ora sono indistruttibile, perché sono dentro di te. Non sono più solo!

SIRI - Oggi pomeriggio, per strada, mi sono vista di ritorno da quel viaggio, esposta alla curiosità ed ai giudizi di tutti. Mi sono sentita mancare. Devo prepararmi ad affrontare gli altri quando mi si assalirà con i più feroci anatemi. Devo costruirmi un'armatura, naturalmente risplendente, per affrontarli. Dio mio, ci riuscirò? Intanto sono preda di nuove ed inimmaginabili paure, anche se la mia coscienza mi dice che sono nel giusto e la mia arte mi incita. *(Un silenzio)* A Copenhagen, mia zia mi ospiterà. Ho chiesto a Carl di scriverle. Che bella lettera da amico! Carl mi darà anche del denaro per il viaggio. Lui sa che questo mio finto abbandono del tetto coniugale l'ho ideato per salvare la sua rispettabilità. Quando io sarò partita, ci sarai tu. Promettimi di stargli accanto. Nel caso nascessero voci calunniose tu lo dovrai difendere dimostrando pubblicamente il tuo affetto per lui. Ricordati: io voglio essere indicata come la sola colpevole. *(Siri scappa di scena)*

AUGUST - Benvenuta, amore nella confraternita dei sofferenti. In questo sacro istante in cui ti appresti ad iniziare una nuova vita, non guardarti intorno. Non lasciarti turbare dai ciechi che ti vogliono fermare. Dimostra loro che hai ascoltato, capito, fatto tutto ciò che la persona che ami ti ha messo sulle labbra. Rispondi che in tutto ciò c'è la mano di Dio e che io non sono un messaggero del maligno. *(Un silenzio)* Amore, otturati gli

orecchi, fissa lo sguardo in avanti, o cadrai. Non te ne sei accorta? Le sbarre della gabbia nella quale eri rinchiusa sono state divelte. Ora sei libera per poter correre nei boschi, scalare le montagne, entrare nella profondità della terra, volare su nel cielo e vedere quanto sono piccoli ed inutili coloro che hai lasciato indietro. Per dimostrarti quanto io creda in te, io ti sarò sempre accanto. Ti farò da padre e da madre, da marito, da moglie, da fratello, da sorella. Donerò a te tutta la mia forza. Tu non fallirai.

Siri entra nella zona dietro e si ferma nel mezzo della scena.

SIRI - Amore, non fallirò.

Luce abbagliante su tutta la scena.

AUGUST - Tutti i documenti sono stati firmati. Il progetto di divorzio è stato curato alla perfezione. Siri partirà dopodomani per Copenhagen, dove sua zia l'aspetta. L'accertamento del preteso abbandono del tetto coniugale sarà effettuato dal console di Svezia, davanti al quale ella dichiarerà l'intenzione di rompere il matrimonio per seguire la sua vocazione di attrice. Quindi rientrerà a Stoccolma, libera. Mi raggiuglia su tutto ciò e mi dice: «Ora sono tua. Ora puoi prendermi». Il divano si trasforma velocemente in letto. Rassicurata da un nuovo consulto medico, si offre completamente. Raggiante di felicità, si atteggia ad idolo e mi osserva mentre la venero. Il marito l'aveva gettata tra i rifiuti, ora con me sta per rinascere. La stordisco con i progetti radiosi che nascono con facilità nel calore dei nostri amplessi. Scivolo ai suoi piedi, che bacio perdutoamente. Più mi vede in basso, più mi adora. Gioco all'indifeso, al miserabile, così lei può giocare alla mamma e consolarmi. E ciò che voglio. Lei, ormai, sicura del mio amore, ne abusa. Non fa che lodare suo marito, il quale, prostrato da un ennesimo allontanamento dalla cugina, cede su tutto. Le ha promesso di accompagnarla alla stazione, dove, anch'io presente, assisteremo alla sua partenza per donare alla cittadinanza di Stoccolma l'immagine idilliaca della nostra amicizia. Per concludere, da Carl mi arriva un ultimo invito: per cena, alla vigilia della partenza. *August si alza. Siri è sempre ferma nella zona dietro.*

SIRI - Noi tre insieme, l'ultima sera. Sarà perfetto.

AUGUST - Non posso accettare. Apprezzo la generosità di tuo marito, ma è un'idea ripulsiva.

SIRI - Sono stata io a chiedergli di invitarti.

AUGUST - Sarebbe orrendo.

SIRI - Il tuo solito orgoglio.

AUGUST - Come puoi imporgli una cosa simile?

SIRI - È per mia figlia che lo faccio. Deve vederti insieme a Carl e capire che vi volete bene.

AUGUST - Siri!

SIRI - Voglio essere amata da mia figlia.

AUGUST - E non ti chiedi il prezzo che fai pagare a Carl? Non ti chiedi se non sia troppo alto?

SIRI - Gli ho chiesto di invitarti e lui mi ha risposto che gli sta bene. Ha anche aggiunto, e non smette di ripeterlo, che ha grande stima di te.

AUGUST - Perché gli ho preso la moglie? Gli piace sentirsi umiliato. È forse questo che non ho capito di lui?

SIRI - August, tu mi vuoi insegnare ad essere libera dalle convenzioni. Ma tu lo sei?

Siri esce di scena. Si spegne la luce abba-

gliante.

AUGUST - La sera dopo, la baronessa viene ad aprirmi e mi fa entrare nel salotto dove tutto denuncia la dissoluzione di quel matrimonio. Vesti femminili, scarpe, capi di biancheria intima sono sparsi sui mobili ed ovunque. Sul pianoforte c'è una pila di calze e delle mutande. Ella va e viene, assorta, spostando, piegando, esaminando i vecchi panni che non possono essere portati nel viaggio. La porta si apre e la bambina viene dritta verso di me per porgermi la fronte come al solito. Quindi si rivolge alla madre per chiederle la ragione di tutto il trambusto.

SIRI - (*Fuori scena*) Tesoro, la mamma parte per un lungo viaggio, ma quando tornerà ti porterà molti bei giocattoli. Il papà sarà sempre qui con te e lo zio August verrà sempre a trovarti.

AUGUST - La bambina esce ed entra il barone. La sua figura massiccia sembra essersi afflosciata. Mi stringe la mano distrattamente e si dice felice di vedermi. Quindi, come in passato, ci sediamo a tavola. Il barone elogia il fatto che lavoro sempre con grande fervore. Mi dice anche che invidia la capacità che ho di immaginarmi delle storie. Si parla anche d'altro, ma sempre a fatica. Finalmente una domanda viene posta: di chi è la colpa? Un tremore ci prende. Gli occhi si inumidiscono. Troviamo una risposta sentimentale che assolve tutti: non è colpa di nessuno, è il destino. Ci stringiamo le mani, ci abbracciamo, brindiamo. Nulla è mutato, tutto è come prima ed a me sembra di essere tornato a quando entrai in quella casa per la prima volta senza sapere chi fosse Siri e chi fosse Carl, ma fui di colpo stordito da innamoramento per entrambi.

Tagli violenti di luce entrano dalle quattro porte.

VOCE DELLA MADRE - L'indomani della sua partenza, tutta Stoccolma parla del rapimento della baronessa von Essen da parte di un piccolo impiegato della Biblioteca Reale. I giornali si disputano la primizia mondana; la gente non crede a quell'amore irresistibile per l'arte. Perché dovrebbe? Le donne, in particolare, diffidano, sogghignano e la bambina abbandonata è il punto più cocente della vergogna. Si parla di colpa imperdonabile. Tutti ne sono stupefatti. Anch'io, creatura vulnerabile come tutti, ho avuto i miei momenti di sbandamento, ma io ho sempre saputo che l'ordine, virtù insostituibile per condurre una vita ammodo, doveva comunque essere ristabilito. Mia figlia, invece, accecata dall'arroganza, non fa altro che dire: «io voglio essere libera!».

August scappa. I tagli violenti di luce si spengono. Siri rientra da destra. Un lungo silenzio, mentre la luce cambia.

SIRI - Mio, mio, mio tutto. Il treno mi ha portata via da te, ma tu sei qui con la tua amata. Tu sei il mio presente, ma soprattutto il mio futuro. Tu hai dato forza al mio talento. Hai acceso il mio fuoco. Ora brucio e mi sento viva. Fai in modo che non mi spenga, altrimenti ritornerò nel nulla. Non abbandonarmi, promettimelo, giuralo. (*Scivola in ginocchio. Un silenzio*) Ho scritto anche a Carl. Non è più mio marito, ma non posso non pensare a lui. Di lui ho molti bei ricordi, momenti di tranquillità che non posso dimenticare. Mi chiedo come stia. Poveretto, sono stata molto crudele con lui. Se solo potesse adattarsi all'idea di vederti ogni giorno! Sentirti necessario. Se solo potesse aprirsi con te! So che prova rancore verso di

me e questo non mi piace. Non deve sottovalutare il fatto che io sono scappata per proteggere la sua reputazione. Sono io che mi sacrifico, che patisco tutte le pene dell'inferno, che sono alla mercé di ogni tipo di recriminazione e di dubbio. È sbagliato il passo che ho fatto? È peccato? Faccio male agli altri? Soffro immensamente. La bambina mi chiama. Carl ha bisogno di me, mi manca la mia casa. Devo forse ritornare indietro? Ma allora non potrò più vederti e dovrò uccidere la mia vocazione. Ma essere soli è spaventoso. Tu non ci sei e Carl ha smesso di amarmi. Era il mio sposo, era suo dovere amarmi. Ma perché il destino mi ha messo tra le mani quella lettera che gli ho rubato? L'ardore per Mathilde che si sprigionava da quelle righe mi ha disgustato, mi ha creato altre confusioni. Vivo nel terrore. Forse io non ce la farò mai ad arrivare là dove tu vuoi che io arrivi. Sei attaccato all'invenzione che ti sei fatto di me e non conosci la mia repellente debolezza.

Siri si raggomitola sul pavimento. August entra da sinistra. Si siede sulla poltrona, poi si alza per andare a sedersi sull'altra.

AUGUST - Ritornano i dolci ricordi dei primi giorni della nostra conoscenza. La vedo luminosa, gioiosa, che mi accarezza e mi vezzeggia come un piccolo orfano. Ma la vedo anche semplicemente donna ed immagino di toccarla sulle labbra, sui seni, ovunque. Io sono una anomalia dell'istinto, un capriccio della natura. I miei sentimenti sono quelli di un perverso, di uno che si compiace del possesso di sua madre.

Luce abbagliante su tutta la scena.

VOCE DELLA MADRE - (*Dilatata dall'eco*) Caro Carl, caro figlio, ho ricevuto proprio adesso una lettera di mia sorella da Copenhagen, nella quale mi racconta il penoso dramma della nostra Siri. La piccola è sola, abbandonata, e sul punto di perdere per sempre la protezione che il suo infinitamente amato marito le aveva promesso davanti all'altare. Sembra che ella ti ami ancora dello stesso amore e quando mia sorella le ha amorevolmente suggerito di ritornare da te, la sua risposta è stata: «Se Carl viene a prendermi». Tu, che come ho sempre creduto, hai un animo buono; tu che non facevi altro che ringraziare Iddio per la tua felicità coniugale; tu che descrivevi con parole di beatitudine il ritorno quotidiano a casa di quell'angelo, tu non puoi abbandonarla, ora che, persa ed ingannata, sta per darsela. Il mondo in cui sta per entrare la disprezza e la irride. Nel teatro non avrà mai successo. Ella è troppo per bene, il suo accento da aristocratica la limiterà a pochi ruoli e, lo sappiamo tutti, la sua inettitudine è smisurata. È nata con velleità assurde e nonostante tutti i miei sforzi per guarirla, non se n'è mai liberata. Povera bambina! Ma anche tu, Carl, non hai commesso qualche errore? Sei certamente un gentiluomo, ma anche tu sei stato stordito per qualche momento ed hai scordato ciò che era bene per te e per i tuoi cari. Ma si può chiedere perdono e tutto può essere dimenticato. Un tuo gesto di riconciliazione verso Siri ti riscatterà ai suoi occhi ed a quelli della società. Tutto può ritornare in ordine come prima. Se per i tuoi obblighi militari non puoi andare tu stesso a prenderla, scrivi e chiedile di tornare a casa al più presto. Sii grande, sii buono, piegati ai tuoi doveri di marito e di padre. Puoi ancora salvarla e salvare lei. Ma affrettati, non c'è più tempo da perdere.

Buio completo. Quindi spot su Siri seduta su di una poltrona ed August sull'altra.

AUGUST - Carl è sparito. Non mi risponde e non mi scrive. Probabilmente s'è chiuso di nuovo dentro la stanza della tua cuginetta. Perché devi accrescere la tua pena immaginando che sia inconsolabile? Non devi piangere, amore. Devi essere calma e di buon umore. Piccola pigrone, cosa fai durante tutte queste lunghe giornate? Te ne stai a letto sino a mezzogiorno e poi ti diverti con dei bei giovanotti fino a notte inoltrata? Deve essere così, visto che non hai tempo di scrivermi. Da quando sei partita ho ricevuto una sola lettera. Come puoi resistere senza scrivermi? Ti prego, scrivi ogni giorno. Come sarò felice quando ti sposerò e tu sarai sotto il mio controllo per ventiquattro ore al giorno.

Tagli di luce violenta entrano dalle quattro porte.

SIRI - Devi venire qui. Da sola non resisto più. Sono tutti contro di me. I loro assalti sono continui: le loro idee sul dovere, sul peccato di cui sto per macchiarmi, le sventure che ne seguiranno e, fatto che più mi fa sanguinare, la profezia che un giorno la mia bambina mi odierà. Sono in preda dei troll. Mi attaccano da ogni lato, su ogni parte del corpo, feroci, persistenti. Nulla mi è risparmiato: Dio, la bambina, mio marito, mia madre, la mia famiglia, i doveri verso me stessa, verso tutti, la mia posizione sociale, il giudizio del mondo. E dietro a tutto ciò, l'insinuazione orrenda della mia povertà mentale, della mia presunzione che, alimentata da te, mi farebbe vedere cose laddove non c'è che il vuoto.

I tagli di luce si spengono.

VOCE DELLA MADRE - (*Dilatata dall'eco*) Bambina, ascolta tua zia, che è buona e nobile e che ti vuole bene come una seconda madre; ed ascolta anche tutti coloro che rispettano la nostra famiglia. Ho scritto a Carl di venirti a prendere. Sembra che lo farà. È così un brav'uomo e ti ama più di ogni altra cosa al mondo. Grazie alla sua bontà, posizione sociale e avvenenza è il marito che meriti, il tuo marito ideale, il marito che tutte ti invidiano, il tuo protettore autentico, colui che tutto rimetterà in ordine. Perciò non temere. Ascolta me, tua zia e Carl, i soli di cui ti possa fidare. Solo noi ti amiamo. Nessun altro.

SIRI - Se non vieni, torno a casa, così non si parlerà più di divorzio. Ti prego, parti immediatamente. Ti prego, non lasciarmi sola un momento di più. Ti mando del denaro perché presumo che tu non ne abbia per il viaggio. Accettato come un prestito, non lasciarti prendere da un eccesso del tuo solito orgoglio. Tutti mi spingono a ritornare con Carl per spegnere lo scandalo. È vero, come dicono, che a Stoccolma si fa un gran chiasso sulla mia fuga? Che mi si addita come una peccatrice e come madre snaturata? Che si predice che mi abbandonerai, perché sei un uomo debole? È vero tutto questo? Dimmi: è vero? Devi venire subito. Io da sola non resisto più. Nessuno saprà che sei qui. Verrò io a vederti nel tuo albergo e tu te ne resterai rinchiuso nella tua stanza a scrivere. Appena arrivato mi manderai un biglietto per mezzo di un cameriere, solo per dirmi dove sarai alloggiato, senza il tuo nome, nel caso dovesse cadere nelle mani di qualcuno.

AUGUST - Perché non mi scrivi? Cosa sta succedendo? Cosa fai? Dove sei?

SIRI - Perché non mi rispondi? Parti subito,

t'imploro! Ma forse mi hai già abbandonata. Questo tuo silenzio mi terrorizza.

AUGUST - Il postino è passato e ripassato davanti a casa mia, ma invano. Perché? Perché amore?

SIRI - Questa è l'ottava lettera che ti scrivo. AUGUST - Questa è la mia settima lettera, ma il tuo silenzio persiste.

Luce abbagliante su tutta la scena.

VOCE DELLA MADRE - (*Dilatata dall'eco*) Signor Strindberg, vi ho scritto molte lettere ma non le ho spedite. Perché? Sono presa dal terrore e sono dolorante. Sì, sono malata. Avevo molto da chiedere al vostro senso dell'onore e molto contavo su ciò che io chiamo generosità di cuore. Mi scrivevate per dirmi che eravate pronto a sottomettermi al mio giudizio, ma non l'avete fatto. Se aveste mantenuto la vostra promessa vi sareste guadagnato l'eterna gratitudine di una madre e certamente la benevolenza divina. Ora le cose si sono spinte molto in avanti. Ciò che io volevo e che voi da uomo sensibile avreste dovuto volere, era di indurla a ritornare ai suoi obblighi di madre e di moglie. Ma ora? Carl è stato qui, invitato da me. Speravo in lui, ma lui ha respinto ogni mia preghiera. Mi ha abbandonata dicendomi che ne era addolorato, ma che non poteva più aiutarmi. Mi ha informata su cosa si dice di Siri in città. Si parla di lei in modo spregevole, i commenti sono ovunque sprezzanti, mentre lui si presenta innocente e nobile gettando tutta la colpa su di lei, povera bambina. Ora restate solo voi. Io dunque vi imploro di correre a salvarla ed a riportarla da suo marito, anche se costui ne è indegno. Se voi l'amate veramente, profondamente, voi sapete che quello è il suo posto. Ascoltate la voce ammonitrice di una madre ferita. Io vi credo uomo d'onore, ma se voi non mi avrete ascoltato, sarò costretta a ritenere vere tutte le cose ignobili che Carl mi ha riferito sul vostro conto.

La luce abbagliante si spegne. Si accendono gli spot su Siri e su August.

SIRI - La citazione di divorzio non l'ho ancora vista. Io la devo firmare, ma dove sta? Da Carl non ho ricevuto nemmeno una riga ed il tuo silenzio mi uccide. Mi avete abbandonata tutti. Siete scappati. Ma perché? Perché, in nome di Dio?

VOCE DELLA MADRE - (*Dilatata dall'eco*) Volete spedirmi la lettera che Siri ha rubato a Carl? Ho bisogno di informazioni precise, di conoscere fatti inconfutabili ed infamanti. Allo stesso tempo restituitemi anche la presente. Non voglio correre il rischio che passi in mani estranee.

SIRI - Non so se vedrai questa lettera, perché forse quando ti sarà arrivata, tu sarai già partito. Se non lo sarai, ti prego, corri alla stazione. Qui vengo torturata giorno e notte e, se tu non corri da me, io non avrò la forza di fare il passo terribile di questo divorzio, che forse solo tu vuoi. Se per domani non sarai giunto qui da me, io ritorno a casa.

AUGUST - Mia amatissima, le mie lettere non ti sono arrivate, le tue sono sparite. Evidentemente siamo sotto ininterrotto controllo. Di chi? Forse di tua madre, forse di tua zia o forse di Carl? Forse di tutti loro insieme? Forse di tutti i componenti delle vostre famiglie? O della Chiesa? O di Dio medesimo? Ma come avviene? Tutto questo sembra di un'abilità e ferocia disumane.

SIRI - Mi sento odiata da tutti. Siete tutti contro di me.

AUGUST - Finalmente una tua lettera! Co-

me sia riuscita a sfuggire al controllo del Cielo, non è chiaro. Ma che ti succede, in nome di Dio! Sei presa dai dubbi proprio quando il peggio è passato e la tua anima è pronta al gran passo! Ma io non ti ubbidisco, io non vengo. Non posso e non devo. Qui non si parla d'altro che della tua rinuncia al posto che ti spetta in società per dedicarti al teatro. E un giornale, il peggiore, ha già fatto delle insinuazioni pesanti. Dovremmo rovinare tutto adesso che stai per ergerti a coraggiosa eroina dell'arte? Mi hai chiesto di raggiungermi in un momento di disperazione, ne sono certo, ma sono anche certo che adesso tutto è passato e che stai meglio. Non dimenticare che sta per arrivare quell'editore che mi può aiutare. Non devo correre il rischio di generare altri sospetti. Quel signore non lo conosco, non so che mentalità abbia, perciò devo stare attento. Ricordati che mi sono assunto l'impegno di essere il tuo sostegno per il futuro e per questa ragione ho bisogno di lavoro. (*Un silenzio*) Il momento dei dubbi è così arrivato. Hai buttato via il passato e ti sembra di essere in peccato. Ma non è forse peccato grave seppellire il tuo talento e l'amore che ti porto? Non sono forse questi due grandi doni che il cielo ti ha elargito? E quali sarebbero le conseguenze se tu tornassi indietro? Tu ti getti ai piedi di tuo marito, che è già nel letto di un'altra; lui ti accetta con indulgenza e ti fa promettere di non vedermi più; tutti i membri della tua famiglia, che tu hai chiamato col nome di serpi, placati per essersi salvata la faccia, ti riammettono tra di loro vergognandosi di te. Tutto come prima, perciò, anzi, peggio di prima, perché a causa della tua condotta i loro divieti si farebbero più pesanti ed ottusi. Così io e te avremo sofferto invano. Ed io non potrò più credere in nessuna donna. Se torni da quei meschini, significa che tu puoi buttare via tutto quello che ti ho dato ed io ti disprezzerò.

VOCE DELLA MADRE - (*Dilatata dall'eco*) Caro signor Strindberg, posso chiedervi un incontro? Venite da me tra le due e le tre, oppure tra le sei e le sette di questa sera. A quatt'occhi potremo evitare i malintesi che le lettere stanno generando. Vi prego di riportarmi la mia ultima lettera ed anche la presente perché qualcuno potrebbe rubarle.

AUGUST - Finalmente un'altra lettera! Da quando sei partita ne ho ricevute solo due. Forse non si tratta di una congiura. Forse tu ti stai distraendo con qualcun altro più attraente di me. Ti sei accorta che io sono un essere repulsivo e fai di tutto per dimenticarmi.

VOCE DELLA MADRE - (*Dilatata dall'eco*) Mi raccomando: rispeditemi subito questa mia. Il terrore che qualcuno la rubi mi terrorizza.

AUGUST - (*Leggendo*) «Caro barone, abbiate la cortesia di rispondere subito a questa mia lettera per il bene vostro e della baronessa. Perché il documento concordato tra voi e lei non è ancora stato spedito? Cosa sta succedendo? Che c'è dietro a questo inspiegabile ritardo? Scusate ma non posso tacere; il mio silenzio potrebbe essere interpretato come vigliaccheria. Vi annuncio che io partirò per Copenhagen domani sera, se prima di allora io non avrò ricevuto una vostra soddisfacente risposta. Non credo che voi vogliate arrivare fino a questi estremi. Mi sembra che l'apparizione ufficiale dell'amante di vostra moglie non farebbe bene alla vo-

stra carriera, tantomeno dissiperebbe i sospetti che circolano sulla rispettabilità di vostra cugina Mathilde, oggetto delle vostre più che amichevoli attenzioni. A volte, anche noi malgrado, siamo costretti ad oltrepassare certi limiti, specie se ne va di mezzo il bene di una persona amata».

VOCE DI CARL - (*Dilatata dall'eco*) Caro signor Strindberg, grazie per la lettera, ma non mi è chiaro come un estraneo come voi si prenda la libertà di immischiarsi in affari che non lo riguardano, arrivando sino al punto di avanzare minacce. Tuttavia, per soddisfare la vostra disdicevole curiosità, vi informo che il documento di cui ha bisogno la baronessa è stato spedito a Copenhagen appena due giorni dopo la sua partenza. Il motivo del mancato arrivo a destinazione non è affar mio indagarlo.

SIRI - Qui, a tutt'oggi, non è arrivato niente. Tutti mi attaccano e mentono e forse anche tu e Carl.

VOCE DI CARL - Sospendete la vostra partenza, signor Strindberg. Quel viaggio non è di vostra competenza. Ufficialmente mia moglie è andata a Copenhagen per studiare teatro e voglio che rimanga così. Le ho spedito adesso un telegramma per rassicurarla e prima di sera le invierò anche la vostra lettera in modo che possa vedere con quanta sensibilità e finezza una persona come voi si prenda cura del suo onore. Se mai avete provato rispetto per una donna o per la santità dell'istituzione familiare, vi prego di dimostrarcelo. Esso però non si esprime, come sembra indicare la vostra lettera, con offese e minacce, ma con la discrezione e la sollecitudine di un comportamento nobile. Avrei dovuto porre dei limiti alla vostra presenza in casa mia e non accogliervi con la fiducia che si riserva ad amici provati. Lo sbaglio che ho commesso è per me motivo di cocenti recriminazioni. Pensavo di aver trovato un fratello, invece ho accolto un demone. Non me lo perdonerò mai.

AUGUST - Voi avete abbandonato vostra moglie per una donna giovane e più bella, e con ciò avete dato a chiunque il diritto di intervenire in sua difesa. Siete poi stato così poco gentiluomo da accusarla dinanzi a sua madre e, mentendo su di una delle principali ragioni della sua fuga, vi siete reso indegno di ogni comprensione. Signore, voi non fate che mentire vigliaccamente. Voi sapete bene, anche se non volete ammetterlo a voi stesso, che l'avete affidata alla mia protezione perché non avevate né la possibilità né il desiderio di tenerla ancora al vostro fianco.

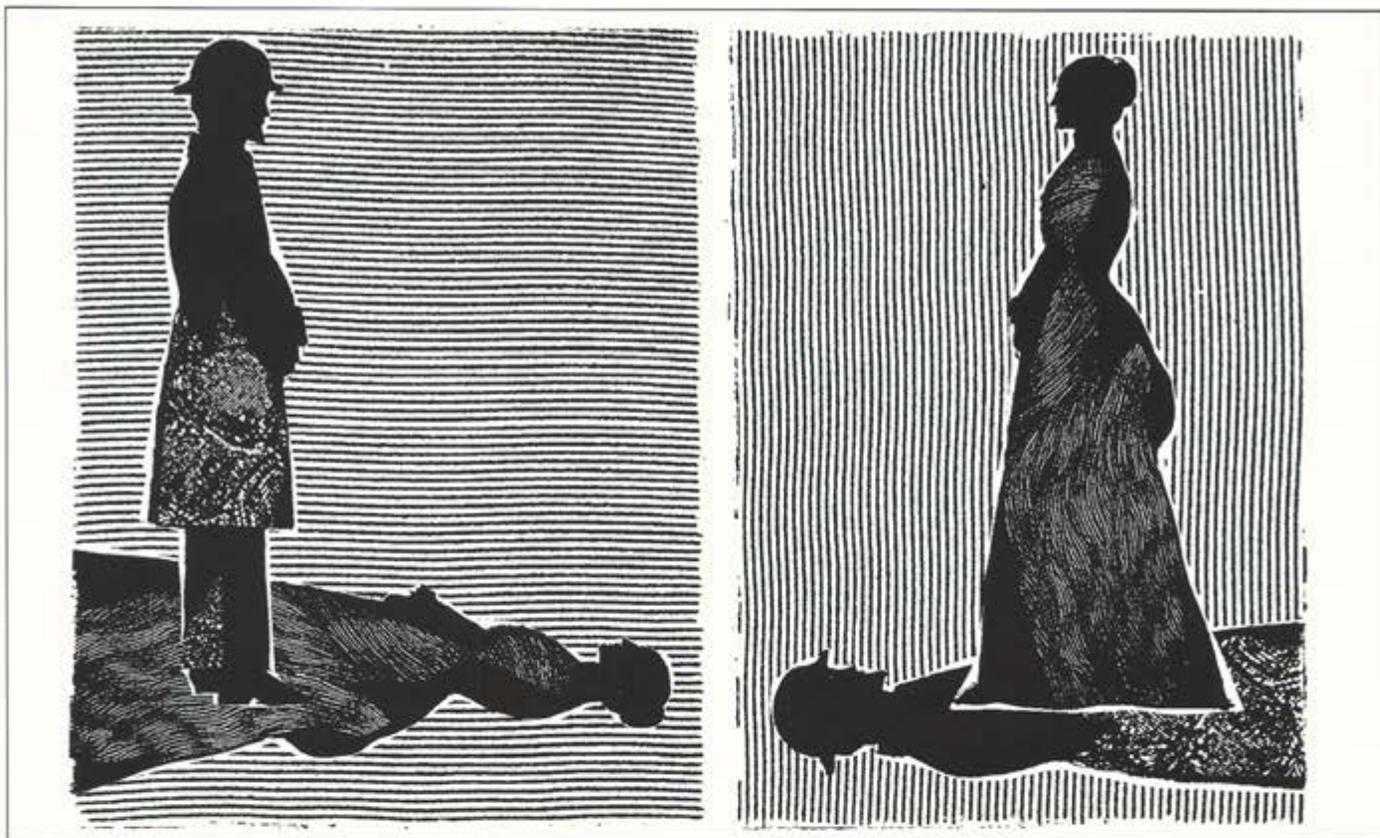
VOCE DI CARL - Non il fratello che desideravo tanto, ma un demone scatenato che ha gettato la mia vita nel caos, che ha distrutto l'armonia che regnava nella mia casa.

SIRI - Carl, August, dove siete?

AUGUST - Vi faccio tutti i miei complimenti per l'abilità che sfoggiate nel recitare il ruolo del martire, nonostante la vostra condotta da libertino stia lì ad accusarvi spietatamente. Mi vergogno di confessarvi che io vi ho amato quanto ho amato vostra moglie, ma i vostri bassi appetiti vi hanno portato lontano da lei e, di conseguenza, da me. Ora, dopo tutto quello che sta succedendo, la delusione è ancora più cocente.

SIRI - Il documento a tutt'oggi non è arrivato. Pensavo che vi foste alleati per amore mio, invece ora so che vi siete uniti per abbandonarmi al più tetro dei destini.

AUGUST - Barone, la baronessa m'infor-



ma.
 SIRI - Per buttarmi nella spazzatura.
 VOCE DI CARL - Vi odio. Il vostro furore. La mancanza di misericordia.
 AUGUST - La baronessa m'informa con un telegramma che a tutt'oggi.
 VOCE DI CARL - La mancanza di pietà.
 SIRI - Mi avete umiliata, tutti e due.
 AUGUST - A tutt'oggi il documento non è arrivato. Il tempo passa con imprevedibili, gravi conseguenze per voi.
 SIRI - L'orrore, l'orrore di tutto questo.
 AUGUST - Voi siete il colpevole, voi ne pagherete il prezzo. Voi. Voi che ho amato come un fratello.
 SIRI - Il grande orrore di tutto questo.
Di colpo, luce bianca, violenta su tutta la scena. Siri si rannicchia dentro alla poltrona di sinistra, August in quella di destra.
 VOCE DELLA MADRE - (*Dilatata dall'eco*) Ora, basta. Abbiamo tentato tutto il possibile per salvarla, ma invano. Cara sorella, ora basta. Il tuo aiuto e l'aiuto che hai ottenuto da tutti, è stato di inestimabile valore. L'idea di braccare la mia bambina dando la caccia a lettere e citazioni di divorzio per avere a nostra disposizione più tempo e possibilità, ci ha ben servito, ma questa volta il Cielo non è stato dalla nostra parte. Troppi aiuti abbiamo chiesto, troppe lettere abbiamo scritto e nascosto e forse qualcosa che non conosciamo è sfuggito al nostro controllo. Tutto questo è ora diventato pericoloso. Ne sono ossessionata e non dormo all'idea che per amore della mia piccola sono forse precipitata nel disordine più degradante. Il maligno ha trionfato ed a noi non resta che ammettere questa sconfitta che profondamente ferisce ed insulta me, te e tutti i membri della nostra famiglia.
La luce si abbassa. Penombra su tutta la scena. La parete di tulle che taglia a metà la scena si alza lentamente. La scena diviene più grande e più vuota. Un lungo silenzio. Si

sentono quindi le voci registrate di Siri ed August, mentre Siri ed August sono seduti sulle poltrone, immobili, le teste chine.
 VOCE DI SIRI - La risposta alla citazione di divorzio è stata spedita oggi. Ora tutto è compiuto. (*Un silenzio*) T'imploravo, ma tu non c'eri.
 VOCE DI AUGUST - Carl non ti ha difeso da quei vampiri. Solo io l'ho fatto.
 VOCE DI SIRI - Tu vedi solo te stesso.
 VOCE DI AUGUST - Mi sentivo come un ladro.
 VOCE DI SIRI - Sei un bambino, un bambino egoista.
 VOCE DI AUGUST - Impotente, malato.
 VOCE DI SIRI - Un bambino che non diventerà mai un adulto capace di forza. Non ce la faccio più a parlare di tutto questo. Ho buttato via tutto, non ho più niente. Spero di riuscire a sopportare il vuoto orrendo che hai fatto dentro di me con i tuoi giochi. (*Un silenzio*) Il treno sta per partire. Ritorno da te, libera. Mi hai tirata fuori dal limbo. (*Un silenzio*) Ora mi aspetta l'inferno.
Un silenzio. August si alza e si mette nel fondo. Entra il Direttore di scena con il copione in mano ed una veste nera da camera, più una sciarpa bianca di seta ed un mazzo di gigli che consegna ad August. Viene verso la ribalta, si volta verso il fondale di plastica, aspetta che s'illumini in trasparenza sino a dare alla scena una dimensione astratta, metafisica. Torna quindi verso il pubblico.
 DIRETTORE DI SCENA - La commedia delle dissimulazioni amorose dei nostri personaggi raggiunge qui la sua forma definitiva. L'ordine tanto necessario alla Baronessa madre è provato inesistente. Il fuoco di Mathilde tanto voluto da Carl si spegne perché è naturale che il fuoco si spenga. Siri von Essen ed August Strindberg si sposano. Il debutto teatrale di Siri avviene, ma nessuno parla di talento perché di talento non si è mai trattato. August, che aveva voluto vedere in

Siri il grembo materno di cui aveva bisogno, la descrive nei suoi libri come una ninfomane ed in tribunale l'accusa di rapporti omosessuali. Viene accordato il divorzio. Siri muore ad Helsinki, dove s'è rifugiata a fare l'insegnante di recitazione. Una delle loro figlie racconta così il momento in cui sua sorella Greta lesse al padre la notizia della morte di Siri: «Ascoltava seduto, debole e sudato, avvolto in una vecchia veste da camera scolorita. La lettera era semplice, oggettiva, quasi fredda nella descrizione della fine della mamma. Papà ascoltava e piangeva silenziosamente. Quando Greta finì di leggere, egli andò nella sua stanza e ritornò indossando una veste da camera nera ed una sciarpa bianca avvolta intorno al collo. Sembrava che si fosse messo in frac. Voleva così, a suo modo, onorare colei che era stata parte tanto importante della sua vita».
Il Direttore di scena si scansa su un lato. August viene avanti dal fondo, curvo, trascinandosi sulle gambe. Indossa la veste nera ed ha in mano i gigli bianchi. Si siede sulla poltrona libera. Si sporge con sforzo sul bracciolo, stende il braccio con i fiori verso la poltrona dov'è seduta Siri immobile. Un lungo silenzio.
 DIRETTORE DI SCENA - August Strindberg seguì nella morte Siri von Essen di lì a qualche settimana.
La luce sui gigli è l'ultima a spegnersi.

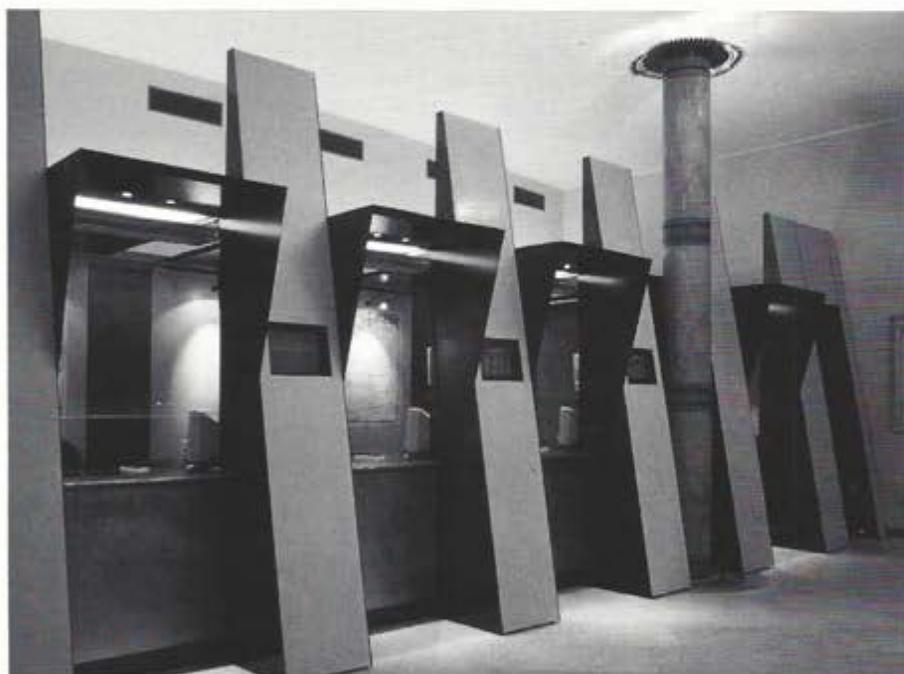
FINE

I disegni che illustrano *Dissimulazioni amorose* sono stati eseguiti appositamente dall'autore della commedia.

LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



Dopo i trionfi riscossi si infoltisce la schiera dei teatri in cui replichiamo il successo di CHARTA: la nostra biglietteria elettronica. Un sistema evoluto, eccezionalmente rapido e sicuro, che consente la prenotazione del posto da ogni punto remoto collegato al teatro via telefono, visualizzando l'intera pianta di ogni spettacolo in cartellone.



Un'installazione di grande pregio, che elimina la possibilità d'errore e velocizza tutte le operazioni. Un traguardo della ricerca applicata, raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

Leoni Daniele si è qualificata nel 1987, col grande successo riscosso dalla prima bi-

glietteria elettronica, installata al Teatro Comunale di Bologna.

Negli anni successivi hanno fatto la stessa scelta: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Regio di Torino, Teatro Verdi di Trieste, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro Valli di Reggio Emilia.

PER UNA LETTURA AGGIORNATA DEL SUO TEATRO

ALCHIMIE DI STRINDBERG

Ibsen è chiuso nelle sue mitologie e nel suo secolo, l'autore di Fröken Julie continua invece ad essere «nostro contemporaneo» - Questo accade perché i caratteri dei suoi personaggi non sono più degli stereotipi fissi, ma riflettono la contraddittoria complessità di ogni individuo - E perché il contesto sociale, le circostanze, la natura stessa interagiscono sui loro destini.

UGO RONFANI

Abbiamo ritenuto di accompagnare la pubblicazione del dramma di *Beni Montresor*, che evoca i tormentati rapporti fra August Strindberg e la prima moglie Siri von Essen, che fu interprete di Fröken Julie, con questo testo di Ugo Ronfani, ricavato da una conferenza tenuta al Teatro Bellini di Napoli, sul tema Alchimie della passione e dell'odio nel Teatro degli incantesimi di Strindberg.

Henrik Ibsen, il gigante Ibsen, è chiuso nella sua schiva meditazione e nel suo secolo: ce ne siamo resi conto ancora di recente, con la ripresa degli *Spettri* da parte di Giulio Bosetti. L'altro grande nordico dell'Ottocento, August Strindberg, noi lo sentiamo invece straordinariamente vicino a noi: per dirla con la formula di Jan Kott per Shakespeare, egli è *nostro contemporaneo*. È un enigma, umano e letterario, che ci appassiona ancora; e nell'appassionarci – poiché il teatro – diceva Novalis – è «attiva riflessione dell'uomo su se stesso» – continuiamo a cercare in lui risposte alle nostre questioni. L'opera di Strindberg continua ad essere una grande metafora teatrale della nostra vita. Nella prefazione alla *Signorina Giulia* egli aveva detto di considerare il drammaturgo come «un predicatore laico che spaccia all'istante, in forma comprensibile a tutti, le idee del proprio tempo». Se è grande – ed egli lo è stato – spaccia non le idee alla moda ma quelle destinate a durare, a proiettarsi nel futuro.

Con il suo teatro – nel quale, a differenza di Ibsen, le idee erano come precedute da intuizioni folgoranti, da abbacinanti premonizioni, e facevano così incontrare e scontrare la realtà e l'immaginario – egli s'è posto fra i primi (lo diceva Gobetti) al centro di una crisi – quella del positivismo nella scienza, del socialismo nella politica e del naturalismo nella letteratura – che cominciava ad investire la cultura e la società della fine dell'Ottocento. La sua attualità viene dalla forza di rappresentazione di questa crisi, che conteneva già tutti i fermenti dell'età contemporanea.

Volendosi uomo del suo tempo, in questa sua prefazione alla *Signorina Giulia* Strindberg aveva affermato di aver voluto scrivere, né più né meno, un dramma naturalista. Il suo modello era Emile Zola: partire da una

tranche de vie, descrivere la catastrofe di una giovane aristocratica che si concede ad un servo rozzo e brutale nel clima eccitato della festa dell'estate, innestare nel caso clinico di una depravazione sessuale il dramma dell'inconciliabilità sociale e su questo inscenare una crudelissima «battaglia dei cervelli» che portasse al culmine le tensioni e mettesse in movimento una macchina infernale.

LA VITA COPIATA

I biografi ci hanno spiegato che cosa avesse inteso dire Strindberg affermando, nella prefazione al dramma, che «aveva tratto il tema dalla vita, avendo sentito parlare di un caso analogo». Si trovava in Danimarca, ed era rimasto impressionato dal racconto della vicenda di una certa signorina Rudbeck, figlia di un generale, che (anticipando le intemperanze di Lady Chatterley) aveva sedotto uno stalliere e si era poi ridotta a fare la cameriera. Questo per lo spunto tematico; mentre per quanto riguarda la morte dell'infelice eroina, con una rasoia, aveva ferito l'immaginazione dello scrittore il suicidio, per disperazione amorosa, della romanziera Victoria Bruzelius Benedictsson, che s'era tagliata la gola in un albergo di Copenaghen nel luglio del 1888, proprio pochi giorni prima della stesura di *Fröken Julie*. Strindberg conosceva bene la Benedictsson (come del resto Ibsen, che se ne sarebbe ricordato al momento di immaginare il suicidio della sua *Hedda Gabler*); e dall'amica così tragicamente scomparsa – ch'era stata allevata dal padre come un ragazzo, come una *mezza-femmina* – aveva imprestato caratteri ed atteggiamenti per l'orgogliosa, autoritaria signorina Giulia. I biografi hanno ancora concluso per un terzo modello, quello della stessa prima moglie di Strindberg, la baronessa finlandese Siri von Essen, diventata poi attrice, prima interprete di *Fröken Julie* a Copenaghen. La baronessa aveva per Strindberg abbandonato il marito, nobile, più anziano di lei; e sappiamo che nella memoria dello scrittore pesava l'ossessione di avere avuto per madre quella Ulrika Eleonora Norling che, figlia di un sarto, prima di sposare lo spedizioniere marittimo Carl Oskar

Strindberg, poi andato in rovina, aveva fatto la cameriera: sicché il tema del «duello sessuale» fra la contessina Julie e il servo Jean doveva avere stimolato il «figlio della serva» Strindberg allora sposato, non felicemente, ad una baronessa finlandese.

Tranche de vie, dunque, e anche scandaglio autobiografico. Ma non solo: anche lo studio di un caso clinico, proprio secondo i dettami della scuola naturalista, presentato però nella sua complessità, perché complessa è la vita, che influisce sull'individuo in mille modi. «Ho motivato la tragica sorte della signorina Julie – leggiamo nella prefazione di Strindberg – in modo molto analitico: con i "cattivi" istinti di fondo della madre; l'educazione paterna sbagliata nei confronti della ragazza; la sua indole e la suggestione del fidanzato sul suo cervello debole e degenerato e poi, nello specifico, l'atmosfera di festa della notte di San Giovanni; l'assenza del genitore; il disturbo mestruale della giovane; la sua passione per gli animali; l'eccitazione della danza; quella notte crepuscolare; l'effetto afrodisiaco dei fiori e, per concludere, il caso che trascina lui e lei, insieme, in una camera discreta, cui va aggiunta la risolutezza del maschio in calore. E così – continua Strindberg dopo questo puntiglioso elenco dei dati della sua analisi – non ho usato unilateralmente il metodo fisiologico, e neppure maniacalmente quello psicologico, né ho attribuito la responsabilità dell'accaduto soltanto all'ereditarietà materna, né ancora ho spiegato i fatti con la circostanza del flusso mestruale, così come non ho esclusivamente puntato sul tema dell'"immoralità" per predicare, semplicemente, la morale: che ho lasciato a Kristin, la cuoca, in assenza di un prete...».

Questi passi dell'introduzione a *Fröken Julie* sono essenziali per capire come Strindberg tendesse a superare una drammaturgia delle idee, bloccata negli schemi del naturalismo appunto, per mettere in scena, invece, le *alchimie della passione e dell'odio*, che attraggono prima e poi tragicamente oppongono la contessina Julie e il servo Jean. È per approdare così ad un *teatro degli incantesimi*: l'incantesimo essendo, per definizione, una situazione in cui l'immaginazione e il sogno – che di questa, dice Freud, è la parte più enigmatica, confinata nella vita notturna

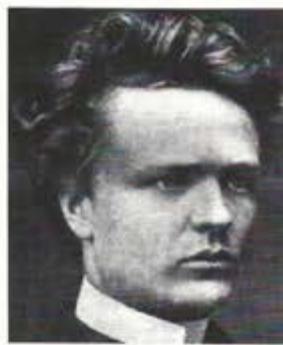
– esercitano il loro incontrastato dominio, fino a proiettare il reale nelle dimensioni estreme del soprannaturale.

FOLLIA SESSUALE

Programmaticamente naturalista, Strindberg supera di fatto in *Fröken Julie* (la seconda opera di rilievo del suo grande periodo, scritta a 39 anni, un anno dopo *Fadren, Il padre*) i confini del naturalismo e sovrapponendo cause e concause dei comportamenti dei due personaggi, opponendoli poi duramente, realizza una *drammaturgia alchemica*, converte l'aneddoto della «follia sessuale» della contessina e del servo in un tema di tragedia. Esattamente come l'alchimista, che crede di poter convertire i metalli vili in metalli nobili, o di produrre farmaci che guariscono da ogni malattia o prolungano la vita.

E qui, per non limitarci al discorso del «laboratorio teatrale», converrà ricordare che Strindberg l'irrequieto fu un singolare impasto fra l'artista e lo scienziato, fra il visionario e il ricercatore. Si interessò, studente, alla botanica, alla fisica e alla chimica; e in questo campo fece a più riprese, a Parigi, esperimenti in seguito ai quali, per errate manipolazioni, si ammalò di psoriasi. Nella capitale francese (siamo nel 1895; ha già scritto *Fröken Julie, Fadren e Dödsdansen, Danza macabra*) fa parlare di sé come chimico, perché sostiene che lo zolfo non è una materia semplice ma contiene fra l'altro carbonio; e mentre ottiene che la Sorbona gli metta a disposizione un laboratorio per gli esperimenti si interessa a fenomeni medianici e all'ipnotismo. Entra in rapporto, sempre a Parigi, con gli alchimisti Jollivet-Castelot e Papus, collabora alla rivista del primo dei due, *L'Hyperchimie*; pubblica sulla rivista di Papus *L'initiation* un saggio balenante di intuizioni e di ingenuità sulla psicologia occulta, *L'irradiation et l'extension de l'âme* e – per uscire, bisogna presumere, dalla nera *bohème* in cui si trovava – si mette a fare esperimenti per la fabbricazione dell'oro, che non lo trasformano in Re Mida ma gli consentono di pubblicare un altro saggio sconcertante su *L'Hyperchimie*, intitolato *Syntèse d'Or*. Senza contare gli altri aspetti dell'inquietante ed inquietante biografia di Strindberg, ch'è stato pittore con esposizioni al suo attivo, fotografo e sperimentatore della fotografia a colori, agricoltore e, sul finire della vita, ascoltato polemista a sostegno del nascente socialismo e del disarmo.

Si è voluto indicare come nelle sue attività scientifiche e pseudoscientifiche (a maggior ragione in quelle artistiche e letterarie) egli spaziava per indole naturale fra razionale e irrazionale, fra una traslucida percezione della realtà e un'aspirazione insopprimibile all'occulto. Altro che naturalismo! All'epoca in cui, grosso modo, Nietzsche faceva parlare la cultura moderna attraverso Zaratustra, Freud concepiva i fondamenti della psicoanalisi partendo dagli studi sull'ipnosi del positivista Charcot e, di lì a poco, un giovinetto pensoso, Franz Kafka, avrebbe scoperto l'assurdo dell'esistenza per le strade della vecchia Praga, l'«alchimista» Strindberg portava a termine, nell'officina un po' stregata dell'Intima Teater, un suo *teatro degli incantesimi* scrivendo i suoi *kammerspele*, i suoi drammi intimi: *Oväder, Tempesta; Spöksonaten, La sonata dei fan-*



tasmi; Pelikanen, Il pellicano; Stora Landsvägen, La grande strada maestra. Finiva di popolare la scena, lui ch'era partito dalla lezione naturalista, di cadaveri, fantasmi e visioni d'aldilà, di personaggi che attraversano lo spazio e il tempo come i viaggiatori della notte di Kafka; e deviava continuamente l'azione come un torrente in piena per esprimere, attraverso i fatti e le cose, il sommerso delle situazioni e l'inconscio dei personaggi.

COS'È UN CARATTERE

Torno all'introduzione a *Fröken Julie*, che è come il manifesto della rivoluzione teatrale di Strindberg. Si veda com'è considerata, in questo scritto, l'evoluzione del *carattere* sulla scena e si capirà, da un lato, la portata di questa «rivoluzione», e dall'altro che cosa si debba intendere per immaginario strindberghiano, per un *teatro degli incantesimi* che da *Fröken Julie* avrebbe portato Strindberg fino alle lande desolate della *Grande strada maestra*, dove le passioni sono rami secchi e la Parca, in un paesaggio d'inverno, fila l'ultima lana della sua conocchia.

«La parola *carattere* – scrive Strindberg – ha assunto nel tempo significati diversi. In principio doveva esprimere una caratteristica essenziale e preminente nella complessità dell'anima: carattere si confondeva con temperamento. Più tardi è diventata la defi-

nizione borghese di un automa, ha indicato una persona che avesse circoscritto una volta per tutte la propria indole o si fosse determinata in una funzione esistenziale. Chi avesse smesso di evolversi, insomma, era indicato come un carattere, mentre chi era in crescita, l'intrepido navigatore immerso nel flusso della vita, abbandonato alla forza dei venti, era considerato privo di carattere. In senso negativo ovviamente, in quanto era difficile circoscriverlo, catalogarlo. Questa idea borghese del carattere come staticità dello spirito occupò il teatro, che la borghesia ha dominato da sempre, e così un *carattere* divenne un signore nato e sputato che, invariabilmente, si presentava davanti al pubblico ubriaco, o allegro, o triste. Questa maniera di considerare un carattere nella sua invariabilità la si ritrova perfino nel grande Molière: Arpagone, infatti, è soltanto un avaro, mentre potrebbe essere anche – perché no? – avaro ma anche buon affarista, padre onesto e accorto amministratore».

Dopo queste premesse Strindberg continua: «No, io non credo ai caratteri teatrali semplici, come non credo ai giudizi sommari sulle persone: è uno sciocco, un brutale, un geloso, un avaro e via dicendo. Sono semplificazioni che, sulla scena e nella vita, dovrebbero essere ruscate da quanti si rendono conto della grande complessità dell'anima, e sanno che il vizio può avere risvolti che l'avvicinano alla virtù». E dunque – aggiunge – «per considerare *Fröken Julie* e il

servo Jean come caratteri moderni, che vivono in un'epoca folgorante ed isterica come la nostra, ho inteso rappresentare due personaggi instabili, fratturati, impastati di vecchio e di nuovo... Per questo la signorina Julie si comporta come si comporta: non perchè in ogni epoca non ci siano state mezzefemmine, spregiatrici del maschio, ma perchè questa figura di donna è stata individuata adesso, e ha sollevato scalpore... Per le stesse ragioni il servo Jean ha impennato le moderne nel bel mezzo della sua atavica natura di schiavo».

GENERI MESCOLATI

Con i vecchi materiali del teatro naturalista e la forza del suo ingegno, Ibsen ha creato le mitologie del teatro moderno; e intanto il resto del teatro continuava a lasciare l'irrazionale fuori dai salotti borghesi dove si discuteva del futuro della società, dell'avvenire della scienza, dell'emancipazione della donna, dei rapporti fra i sessi, dell'educazione dei figli. Ma Strindberg – abbiamo visto – è cosciente che non si può fare del nuovo riempiendo con altri contenuti le vecchie forme: vuole che le idee nuove intervengano proprio sulle forme per costruire personaggi non più bloccati negli schemi dei caratteri tradizionali, al servizio della pigrizia del pubblico. Gli interessa, nel personaggio, la lotta con se stesso, contro i propri istinti e le proprie inclinazioni, e la lotta contro la società nemica, la natura stessa che inganna e travolge, le pulsioni misteriose che agiscono su di lui. Per questo egli decide, in modo molto chiaro nella *Signorina Giulia*, di infrangere la dura corazza del carattere secondo il teatro borghese, introducendo nello stereotipo le contraddizioni, le inquietudini e le problematiche che lo animano, facendone insomma un *unicum* esistenziale. Ma così, nel teatro di Strindberg, dato il comportamento caleidoscopico dei personaggi, i generi si rimescolano: convivono la commedia e il dramma, il dramma e la tragedia, la tragedia e la tragicommedia, il dramma storico e il dramma sociale. La coesistenza dei generi è alla base dell'opera, e si presterà al gioco di interpretazioni registiche praticamente inesauribili: un motivo anche questo per cui sentiamo Strindberg come «nostro contemporaneo», perchè il suo teatro si adatta più facilmente di quello di Ibsen, così definitivamente «nordico», alle esigenze di platee, società e aree culturali diverse.

In un convegno dell'ottobre '92 tenutosi a Roma, con un titolo suggestivo, *Immagini d'aria*, dedicato ad un opportuno aggiornamento degli studi su Strindberg, ha suscitato qualche sorpresa udire che nei Paesi scandinavi, in Svezia specialmente, è ormai diffusa la tendenza a rappresentare l'opera strindberghiana su un registro ironico, rendendo evidente l'umorismo nero che la sottende, con trasposizioni in grottesco.

È un effetto anche questo della frantumazione del personaggio, della labilità del carattere di fronte alla mutevolezza della vita. La stessa evoluzione della drammaturgia strindberghiana – 54 opere, che continuano a riservare delle sorprese agli studiosi più attenti – muove dall'irruzione delle fantasie antropologiche e sociali dello scrittore negli schemi dei vecchi caratteri: dopo i testi del primo periodo, fra il 1869 e il 1882, nei quali l'influsso naturalista è ancora prevalente,



si passa con la serie degli atti unici (*Fröken Julie*, fra questi, è il più indicativo) alla scoperta delle caratteristiche del dramma moderno; e via via lo scrittore arriverà così alla successiva forma originale dello *Stationendrama*, alle commedie fiabesche e oniriche, alle allegorie storiche, all'ultimo teatro «da camera». Ferma restando però – ripeto – l'estrema mobilità, il continuo mutare del personaggio rispetto alle circostanze, alla società, alla vita. E in rapporto, anche, con le varie crisi del tormentatissimo scrittore, come ha evidenziato a ragione Clemente Gianini nel suo saggio di trent'anni fa sul *Teatro svedese*. Senza che il risultato di questo groviglio di contraddizioni esprimesse una drammaturgia caotica. «Se l'apparenza dell'opera strindberghiana può far pensare al caos – ha scritto Luciano Codignola nel suo *Strindberg o la forza della contraddizione* uscito alla fine degli anni Settanta – la sostanza è il contrario del caos, è il labirinto che presuppone una mente sovrana e sempre lucida».

COSMICO CONCORSO

Questo ordine nel labirinto – ha notato Andrea Bisicchia, al quale si deve l'edizione italiana di *Tutto il Teatro di Strindberg* pubblicata da Mursia – si verifica in quanto c'è sempre un rapporto dialettico fra gli accadimenti del dramma e la storia intima dei personaggi. È questo rapporto dialettico – la natura e il carattere della contessina Giulia, la natura e il carattere del servo Jean ma, anche, le circostanze o per meglio dire il contesto, che Strindberg ha elencato puntigliosamente come abbiamo visto, a cominciare dagli *incantesimi* della notte di San Giovanni – che determina il «campo magnetico» del dramma. Che fa di questo testo, appunto, un esempio assoluto di un *Teatro degli incantesimi*: dove agiscono personaggi in balia, dunque, di forze irresistibili, soprannaturali; ma dove l'autore aggiunge, attingendo all'inconscio, i fantasmi della propria immaginazione. E il pubblico, a sua volta,

preso nell'ordine-caos del labirinto, libera a sua volta i fantasmi della propria immaginazione, partecipa a sua volta, così, all'incantesimo del Teatro.

La dimensione visionaria che si ricava dalla *tranche de vie* dei tristi amori fra Julie e Jean potrebbe fare oggetto, a questo punto, di un vero e proprio dibattito filosofico sulle facoltà, la natura e gli effetti dell'immaginazione, che a teatro – l'abbiamo appena detto – risulta dalla combinazione dell'immaginario dell'autore, in quanto creatore di personaggi, degli interpreti che ad essi danno esistenza plausibile sulla scena, e dal pubblico che li riceve e così ne legittima l'esistenza.

È il caso, qui, di richiamare la teoria che, sull'immaginazione, aveva elaborato Giordano Bruno, anche perchè ci sono prove che non era ignota a Strindberg. Con Bruno, dunque, l'immaginazione – che Aristotele e la tradizione aristotelica consideravano facoltà mediatrice tra i sensi e l'intelletto, a fini conoscitivi, e che il neoplatonismo aveva inteso invece come facoltà mediatrice fra il mondo delle essenze eterne, l'Iperuranio, e il mondo dei corpi sensibili – diventa, in una concezione ampliata da collegarsi alla mnemonica, o scienza della memoria, il luogo di una mediazione universale, per la quale – ha scritto Bruno nel suo *Sigillus sigillorum* – «tutto forma ed è formato da tutto... e noi possiamo essere portati a trovare, indagare, giudicare, argomentare e ricordarci di ogni cosa attraverso ogni altra».

Questa teoria dell'immaginazione secondo Giordano Bruno si adatta all'opera di Strindberg non soltanto perchè propone un'alchimia degli incantesimi che nasce da un generale, cosmico concorso (e Strindberg alchimista era, non soltanto in letteratura), ma perchè può essere usata per spiegare l'essenza stessa del teatro. Luogo di mediazione ideale, infatti, il Teatro, dell'immaginazione collettiva: che così trascende – avrebbe detto Gaston Bachelard – lo spirito scientifico, e pone alternative radicali alle concezioni tradizionali, come voleva Strindberg. E con l'aiuto di Sartre – che all'*Immaginazione* ha dedicato un saggio notevole, sostenendo il potere *irrealizzante* che l'immaginazione esercita nei confronti delle cose, consentendo così alle cose di trascendere il mondo dato – possiamo proprio ritenere che l'immaginario collettivo del Teatro spalanca le porte agli incantesimi del Teatro, proiettati in un soprannaturale che ne costituisce la magia.

CLIMA STREGATO

Strindberg ha mostrato ai drammaturghi venuti dopo di lui come si costruisce una macchina degli incantesimi teatrali. E *Fröken Julie* è la prima macchina perfetta, funzionante, di questo sistema. La grande cucina nella quale vivono i due servitori, Jean e Kristin, con il camino di maiolica e i recipienti di rame alle pareti, e la ghiacciaia, i fornelli, il campanello e il portavoce dal quale arrivano i temuti ordini del conte – questa cucina nordica che Ingmar Bergman ha ricostituito in ogni dettaglio nella sua bellissima edizione del dramma – è il luogo alchemico dove, entrata la contessina inebriata dai saturnali d'estate, si consumerà il dramma della passione e dell'odio, fino al tragico epilogo del suicidio.

Disciplinata dalla ragione teatrale, l'immaginazione di Strindberg ha adunato dunque tutti i materiali dell'alchimia. E fra questi l'atmosfera stregata, fatale, della notte di San Giovanni, che irrompe irresistibile nell'antro dei servitori, travolge i due personaggi e sbigottisce il personaggio laterale, pleonastico di Kristin. E insieme devia l'attenzione del pubblico, accentuando così il contrasto tra festa e tragedia, intensificando l'effetto del *coup de théâtre* finale.

Nel vecchio teatro naturalista la festa sarebbe stata una semplice cornice applicata alla vicenda, un accessorio sovrapposto; Strindberg ne fa chiaramente una delle cause agenti. Quel gruppo di contadini coi cappelli infiorati, coi boccali di birra che, preceduti da un suonatore di violino, irrompono ballando, e cantando una filastroca piena di rozze allusioni, mentre la contessina e il servo sono impegnati nella loro crudele schermaglia sessuale, non è un riempitivo, non è folklore; è una *dramatis persona*, perchè porta con sé la forza scatenata di un mondo colpito da oscure follie, quelle dell'estate nordica.

Otomar Krejcha – il regista cecoslovacco che nell'86 aveva curato un suggestivo allestimento di *Fröken Julie* per lo Stabile di Genova – aveva giustamente evidenziato gli effetti del clima magico della festa. «Sono stato in Scandinavia a fine giugno e ho potuto constatare di persona – aveva spiegato Krejcha – l'atmosfera della festa di mezza estate. Il sole non tramonta mai, per ventiquattrore la luce è di una trasparenza incredibile, e il cielo è di un blu più nitido di quello del Mediterraneo. La festa celebra l'inizio dell'estate, l'arrivo della luce e la ripresa della vita. Non è soltanto gaudio esteriore, se le statistiche dicono che in Scandinavia la maggior parte dei bambini vengono concepiti proprio in quel giorno. Nonostante che gli scandinavi siano persone razionali, la pressione della natura sugli istinti li travolge. È la "carnevalizzazione" della vita: in quel giorno il pastore è re e il re è pastore; tutto è possibile fuori dalle regole sociali, tutto è permesso, le più dolci e le più pericolose follie».

Strindberg – come Shakespeare, nelle sue commedie fiabesche – ha fatto dei saturnali d'estate l'incantesimo degli incantesimi, l'elemento scatenante gli altri incantesimi nei quali si dibattono, né innocenti né colpevoli, Julie e Jean. La magia teatrale è così completa, e dura da più di un secolo, e ha offerto ai registi e agli attori capaci di leggere nel mare in tempesta della drammaturgia strindberghiana occasioni inesauribili di reinventare ogni volta, per le emozioni del pubblico, questo capolavoro. Dalla prima edizione italiana, nel 1897, da parte di Zaccari all'ultimo allestimento, di espressionistica violenza, che ci propone Lavia, passando attraverso l'interpretazione, mal compresa dal pubblico, della Pavlova nel '23, alla regia improntata al realismo sociale di Visconti nel '57, a quella di Missiroli del '73 con i colori di un grottesco crudele e ancora, su versanti sperimentali, di Sudano, della Mezzadri e, proposta come opera moderna basata su scomposizioni antinaturalistiche, di Pier'Alli e Bussotti, fino alla ricordata messinscena di Krejcha, *La signorina Giulia* ha sempre saputo conquistare il pubblico. Mi viene in mente uno dei *propos* che Emile Chartier, noto come il filosofo Alain dei *Cento e un ragionamenti*, ha dedicato, appunto, all'immaginazione. Che non è pen-



IN ITALIANO IL CARTEGGIO CON HARRIET BOSSE

Uno Strindberg innamorato fra tormenti, furori e paure

August Strindberg, *Tuo Gusten. Lettere a Harriet Bosse*, Rosellina Archinto editore, Milano, 1993, pagg. 169, L. 26.000.

Ancora Strindberg. Nella preziosa collana di Rosellina Archinto ecco le lettere di August Strindberg ad Harriet Bosse, terza moglie dell'inquieto scrittore svedese. Le lettere a cura di Torsten Eklund, tradotte da Graziella Tocchetti sono presentate da Giorgio Zampa e rappresentano uno dei carteggi d'amore più intensi, sofferti e inquietanti del nostro tempo: «Consapevole di questo, la Bosse pubblicò vent'anni dopo la scomparsa dello scrittore buona parte delle lettere a lei indirizzate; altre vennero edite nel 1955». Strindberg aveva conosciuto Harriet mentre recitava, da protagonista *Pasqua* e ne restò folgorato; ma anche per Harriet fu un incontro sconvolgente. Lo scrittore aveva cinquantun'anni, lei era più giovane di trenta, ma il legame che li univa era fortissimo; nonostante due matrimoni alle spalle Strindberg riviveva l'amore con gli impeti della giovinezza dimentico il più delle volte che Harriet aveva l'età della figlia Karin avuta dalla prima moglie Siri von Essen. Ma i contrasti erano cominciati subito dopo il matrimonio, nella casa al terzo piano di Karlavägen: «Stiamo avvicinandoci alla fine di quel bel sogno? Può esserci una fine a tutto ciò, e perchè ci dovrebbe essere? Ti sono accanto con l'anima notte e giorno, non c'è distanza tra noi. La vita mi interessa solo per te, e se non si presentasse l'ombra scura della mancanza, mi basterebbero i ricordi» scriveva già l'1 ottobre 1901 a pochi mesi dal matrimonio avvenuto il 6 maggio. La nascita di Anne Marie il 25 marzo 1902 tuttavia non riuscì a salvare il matrimonio e Strindberg nel 1904 firmò una domanda di divorzio. Per Harriet scrive, mentre la vicenda si svolge, *Ett Drömspel (Il sogno)*, *Damasco III* e *Solo* mentre i passi più inquietanti occupano le pagine del *Diario occulto*. Malato di solitudine, di fobie, di mania di persecuzione, convinto che della sua vita disponessero le «potenze occulte» individuate da Svedenborg, manifestatesi attraverso segnali arcani, Strindberg si abbandonò a lettere contrastanti, tenere e dolorose: «Ora il mio solo conforto è riposto in Buddha, che mi dice con chiarezza che la vita è un fantasma, un miraggio, che vedremo in modo giusto solo in un'altra vita. La mia speranza e il mio futuro sono dall'altra parte, perciò mi è così difficile vivere la vita» e ancora «Domani finisco il mio racconto! E poi? Tutto è finito, non succede nulla, un silenzio di tomba in casa, la vita si è fermata – occorre la religione a questo punto per non morire». Dalla casa di Karlavägen segue con affetto la carriera teatrale di lei in Germania, Olanda e Finlandia; nel dicembre del 1907 il vincolo si scioglie per ritornare più forte che mai alcuni mesi dopo (con sentimenti singolari e contraddittori) appena viene a conoscenza che Harriet si è fidanzata con l'attore e compagno di scena Gunnar Wingård: «Incontrarci qui per strada è tormentoso e sporco. E la bimba dovrebbe esserne risparmiata!». «Devo partire? Mi sembra di essere d'intralcio qui e da questo appartamento partono fili invisibili percorsi da onde sonore che non si sentono ma che tuttavia arrivano...». «Il nostro legame non si è interrotto, ma deve essere reciso... altrimenti ci insudiciamo... Ti ricordi i nostri primi giorni, quando emanazioni malvagie di spiriti estranei ci disturbavano, ci guastavano, solo col pensare a noi!». «Dimmi cosa vuoi, ma fa in modo di non trascinarci giù nel buio profondo che mi fa rabbrivire...». E di nuovo le proposte di sposarlo, come sette anni prima: «Vuoi avere un bambino da me, Harriet?». Nel 1908 lascia la Casa Rossa cominciando «una lotta per la sopravvivenza che fu di breve durata. L'attrice scomparso nel 1961, a ottantatré anni, strinse, dopo quello con Strindberg altri due matrimoni e volle sciolto anche l'ultimo». *Fabio Battistini*

siero, che non è ragionamento, ma li trascende. «Si potrebbe spiegare la vertigine – diceva Alain – con un ragionamento, come se l'uomo davanti ad un abisso si dicesse che può cascarci; ma se è appoggiato al parapetto ha un bel dire che non può cascarci, nondimeno la vertigine lo percorre da capo a piedi. Perché – aggiungeva Alain – il primo effetto dell'immaginazione si fa sentire in noi, nel nostro corpo».

È proprio quanto accade davanti alla *tranche de vie* della *Signorina Giulia*, che diven-

ta favola nera del solstizio d'estate, con tutti gli artifici del teatro, e su noi agisce come una *vertigine*. Credo che il teatro degli incantesimi, con i suoi artifici e le sue verità tremende, sia proprio questo, inventato dall'alchimista Strindberg. □

A pag. 140, volti di Strindberg rispettivamente nel 1867, '69, '84, '86, '91, '93, '96, 1907 e '11. A pag. 141, Monica Guerritore interprete de «La signorina Giulia», regia di Gabriele Lavia. Nel riquadro di questa pagina, Harriet Bosse.

LA CONFESSIONE



MICROMONOLOGHI PER UN TEATRO DELLA PERSONA

In una chiesa sconsacrata, dove l'altare può essere ara pagana o altro, un monaco visionario fa una predica rivolta agli spettatori, raccolti nei banchi, e conferisce loro i poteri della confessione, invitandoli ad andare per il mondo a raccogliere i peccati dei fratelli, facendosi carico delle loro colpe. Il resto avviene nelle due navate della chiesa sconsacrata, dove sono stati posti confessionali aperti. Entreranno gli attori-peccatori, al suono di una campana, e allo spettatore-confessore esternano le loro *confessioni*: i testi, brevissimi ma drammaturgicamente completi, che hanno accettato di scrivere autori di teatro per questo singolare spettacolo. Ripetuti, dagli attori in altri confessionali, davanti ad altri spettatori-confessori, i monologhi saranno incentrati sul tema della trasgressione, tratteranno della violenza e della follia, del genocidio e della corruzione e di altro ancora.

Sulla struttura di questo spettacolo – che postula un teatro della persona, di presa individuale e di scavo psicologico – scrive il regista Walter Manfré, che lo ha immaginato e che ne cura l'allestimento nel quadro del Festival di Taormina Arte. *Hystrio* e *Ricordi Prosa* sono lieti di pubblicare i testi scritti su commissione. E di indicare così come il teatro italiano cerchi le vie del rinnovamento. □

IL REGISTA MANFRÈ SUL PROGETTO DELLA CONFESSIONE

IL PUBBLICO COMPLICE

WALTER MANFRÈ

Lavoro da tempo ad un teatro che qualcuno ha definito «diverso». Premesso che nessuno inventa mai qualcosa di assolutamente nuovo e quando lo fa si può sempre trovare di fronte alla sorpresa che qualcun altro, forse, in qualche altra parte del mondo lo abbia già inventato prima di lui, confesso che anche a me sembra di intravedere nel mio teatro alcune condizioni che lo rendono, se non proprio diverso, almeno inconsueto.

Eppure esso si basa su quattro elementi fondamentali che da sempre costituiscono il perno di ogni evento scenico: il testo, l'attore, lo spettatore ed una «ipotesi» sulla quale possa fondarsi la possibilità di aprire un rapporto dialettico col testo stesso senza limitarsi ad illustrarlo.

Né certo la novità può essere configurata nella ricerca di spazi logistici o mentali diversi rispetto al palcoscenico tradizionale, nei quali far vivere le storie o i sogni o gli incubi narrati: altri l'hanno fatto prima di me.

Io credo in realtà che la possibilità concessa all'evento teatrale da me proposto per essere diverso, stia nella ricerca del rapporto con lo spettatore senza l'inutile sostegno di orpelli o elementi distraenti: ricerca intesa come tentativo di penetrare direttamente nella sua anima e nel suo cervello.

Mi piace immaginare nel fruitore del racconto il desiderio di sentirsi nel contempo spettatore ed interprete della storia che gli viene proposta, di viverla come se ne fosse protagonista sino quasi a volerla recitare insieme all'attore.

Credo però che a furia di negargliene la possibilità attraverso i diaframmi che il cattivo, estetizzante, banale, costosissimo e per fortuna agonizzante teatro ufficiale ha innalzato fra l'occhio e l'anima, egli si sia sempre più distratto ed abbia preso le distanze dall'evento, limitandosi a concedergli un giudizio con applauso finale, spesso liberatorio, comunque sempre caro al narciso dell'attore.

Il mio intento piuttosto è quello di immergere il pubblico nel cuore del luogo e della vicenda laddove mi è possibile giocare la carta di una inusitata complicità. Non si può infatti negare come la smitizzazione della perentorietà del palcoscenico giovani, sul filo della confidenza, ad una comprensione delle cose in profondità. E vado cercando da tempo lo spettatore, lo ipotizzo implicato in una condizione creativa, lo costringo ad assumere le sue responsabilità rispetto alla storia che vado raccontando. Gli affido in sostanza un ruolo senza che ciò possa peraltro mutare il disegno dell'evento che propongo.

La confessione costituisce il punto d'arrivo di un percorso che, attraverso precedenti progetti teatrali, ho intrapreso qualche anno fa e che ha sempre avuto, come terreno di indagine, la drammaturgia italiana contemporanea. Ma mentre nei precedenti eventi il pubblico era stato diviso in piccolissimi gruppi (*Visita ai parenti*) o isolato dentro claustrali cellette convenzionali (*Il vizio del cielo*) o ancora sistemato intorno alle tavole di imbarazzantissime cene di famiglia (*La cena*), qui il rapporto si farà assolutamente personale ed ogni spettatore affronterà, nei panni di un confessore, l'angoscia, il dolore, lo scetticismo, il pentimento o la ribellione del peccatore che di volta in volta gli si inginocchierà davanti. Una galleria di ani-



me in pena che, nel segno di una assorta impudicizia, porranno i problemi più scottanti attraverso scritture esclusive dedicate all'evento dai maggiori drammaturghi italiani contemporanei.

Si passerà così dalla bestemmia di Duccio Camerini alla coprofaga di Gianpiero Bona, dal cacciatore di sogni di Ronfani al padre incestuoso della Maraini, dall'innocente profanato di Silvestri all'imperfezionista di Santanelli e così via. Tutti introdotti dalla scrittura alta e follemente rigorosa di Giuseppe Manfridi.

Nelle intenzioni *La confessione* dovrebbe essere uno spettacolo «purificatore» in cui drammaturgo, attore e spettatore troveranno il modo di riflettere sui tanti mali dell'individuo, della società e del teatro: l'attore prostrato, continuamente in ginocchio a chiedere perdono per la sola colpa commessa, alla fine, di essere artista. Un peccato che oggi sta costando troppo caro a chi ha deciso di vivere di sogni e, perché no, di cultura.

Mi si consenta una piccola appendice: ho voluto lasciare uno spazio, fra i trenta peccati, al ricordo di uno scrittore che si è battuto nel sociale fino a perdere la vita: Giuseppe Fava. L'ho conosciuto e stimato. Per me è ancora vivo. □

Nella foto, Walter Manfrè.

I testi della Confessione sono di: Giuseppe Manfridi, Edoardo Erba, Mattia Sbragia, Vittorio Franceschi, Ugo Ronfani, Francesco Silvestri, Alberto Bassetti, Franco Cuomo, Mario Moretti, Rocco Familiari, Valeria Moretti, Gianpiero Bona, Duccio Camerini, Nicola Saponaro, Roberto Cavosi, Luca De Bei, Dacia Maraini, Giuseppe Mazzone, Alda Merini, Aldo Nicolai, Ugo Chiti, Ghigo De Chiara, Angelo Longoni, Beatrice Monroy, Mariela Boggio, Rocco D'Onghia, Raffaella Battaglini, Giuseppe Fava, Luca Archibugi e Enzo Siciliano.



GIUSEPPE MANFRIDI

Monologo del prete folle

Agnus Dei qui tollis peccata mundi
 Agnus Dei Agnus Dei qui tollis
 i peccati dal mondo abbi pietà di noi.
 Frantumati, Agnello
 di Dio nei nostri petti/immiliardati
 in noi, facci
 della tua specie, servi
 su cui pulsa la luce del padrone.
 Guarda e benedici
 la tua razza, qui convenuta.

(Voltandosi) V'ASPETTAVO!

Con troppo furore di voce v'ho chiamato perchè non
 [rispondeste.

Qui, tra i lombi
 di lagrimose sapienze convocati, per quella porta non
 [transitaste invano

Qui siete giunti, di qui ripartirete.
 Voi, candide ostie che abbandonano
 alle sozzure della terra perchè siate
 il panno che deterga
 caritatevole il sangue raggrumato. Andate.
 Riceverete dall'uomo i suoi bagagli.
 Riceverete dall'uomo le sue zavorre.
 Chiamerete a danze, e sulle vostre spalle,
 i ranocchi che, a spurgli, rimetterà su voi.
 Della vostra pelle io faccio un magico tessuto
 su cui ogni scoria gettata si discioglie / come sale nell'acqua.
 E sulla vostra / schiena il piombo produrrà piume e ogni
 [delitto leverà sospinto

dall'ala in cui voi saprete commutarlo. Figli,
 io più non posso: siatemi eredi!
 S'accosteranno / a voi dietro buie feritoie, sormontando
 come muscoli subacquei dai budelli della terra,
 da disordinati corridoi, da ambulacri dove guizzano
 come lame nei vicoli le infamie,
 e vi diranno, scoperciando i loro vasi di Pandora,
 l'inascoltabile agli Dei. Ma l'uomo, e non altri
 che l'uomo, può
 far da custodia alle miserie umane:
 braccarle, estirparle, impilarle
 con la fatica d'un boscaiolo, come fosse
 legna da ardere e celarle

nello stipo dell'anima pietosa in attesa che sia tempo
 per l'estrema e suprema carità del rogo. VOI,
 sarete, per il mondo, emendatori e sacerdoti
 sparsi a officiare la grande redenzione.

Tacendo ascolterete e di penombre
 il buio tingerete vellicando
 le tenebre ammassate con puntali / di verghe luminose.

Questo rimetto io nel vostro cuore, io che altro
 potere non possego se non quello
 di trasmettere poteri, ma non miei, a chi prescelgo.
 Voi, figli,

che già ho reso a me fratelli
 e che lanciando / da me lontano, qui e ora in punto
 di morte, so di tramutare in padri, in genitori... ANDATE.

Siate me e più di me. Chinatevi
 soavemente sulle creature di Dio, purificate
 i pertugi della terra, le mani più reiette. Tra le bende
 della celeste persuasione avvolgete le escrescenze
 callose del peccato, e medicate
 in ascolti laboriosi ciò che Satana degrada,
 ciò che Satana ammalia e che si forza
 di strappare alle alte meraviglie. Raggiungete
 in ciò la massima follia.

Questo da me apprendete, questo da me prendete,
 [e che ciò sia

per chiunque a voi si accosti beatitudine,
 trasmigrazione della Croce e terapia. Amministrate
 il patema taciturno di chi confessa prona alle pendici
 di cateratte incandescenti, di piaghe purulente.

[EMENDATE

il delitto della mano e quello della mente,
 la lussuria della carne e delle idee.
 Stanate l'intenzione con tenacia non minore
 di quella consacrata per l'atto già consunto.
 Siate segugi di prodromi e di effetti;
 dipanate agli angoli del globo
 la nappa annuvolata che rifà vergine il suolo macerato
 combusto, inaridito, sentina di mondezze - e di cristallo fa
 la polvere e le schegge, e in aria d'altitudini purissime

[tramuta

i miasmi e i vapori infettati degli abissi.
 Gloria, Gloria / in excelsis Deo. Andate, non più figli
 ma già miei pari, immacolati a immacolare andate...
 andate fratelli
 andate sorelle,
 futuri Padri, nel segno della Croce,
 future madri, all'ombra dell'Agnello.
 Castissimi castissime da quest'istante / andate.
 Ah, voi solenni
 su cui il peso dei pesi s'avanza per gravare
 con l'ansia di chi il peggio di sé nel mondo ha inseminato.
 Ahi, infinite
 lascivie assediano / i figli di Dio, fragilissime rocche!
 Andate, docili
 missionari alla vostra pena / a ungere
 col sacro balsamo ciò che altrove si vorrebbe
 inudibile / inassolvibile / insalvabile / imbenedicibile /
 nel segreto dei monti, delle città e dell'acqua... □

GIUSEPPE MANFRIDI è nato a Roma nel 1956 e vive a Parigi. Ha scritto molto per la scena facendosi conoscere con testi come *Giacomo, il prepotente* (Premio Idi, messo in scena dallo Stabile di Genova per la regia di Piero Maccarinelli), *Ti amo, Maria!* (Premio Riccione Ater con Carlo Delle Piane), *Elettra, La cena, Corpo d'altri* (Festival di Taormina, 1992), *L. Cenci* (Festival delle Tuscolane, 1992), *Teppisti!* (in scena, durante questa stagione, con il Teatro Garage di Genova).



EDOARDO ERBA

Gronchi Rosa

La cattedrale di un paese. È un pomeriggio d'estate. Un uomo sudato guarda le volte del soffitto, camminando adagio per le navate. Un prete, seduto al confessionale aspetta. L'uomo si avvicina al confessionale come se volesse osservare le decorazioni del legno. Improvvisamente si inginocchia. Il prete lo benedice.

L'UOMO SUDATO - Non entro mai in chiesa. Ma fa caldo fuori, l'ha sentito? Un inferno. Lei è fortunato, sta al fresco. Se abitassi qui mi sarei fatto prete anch'io. Sono di passaggio. Domani sarò... non importa. (Si asciuga il sudore) Io non viaggio. Mi sposto. C'è una sottile differenza. Chi si sposta non è nemmeno un turista. Stessa valigia, stesso passo. Ma gli occhi, diversi. Occhi che è meglio non incontrare. Mi guardi. Come li trova? Dio può amare questi occhi? Non dica sì se non lo pensa. Per una bugia del genere non può chiedere perdono nemmeno a Lui. Lo farebbe diventare complice del suo imbroglio. Mi ascolti come un amico. Ho bisogno di parlare. E quando avrò finito... glielo dico adesso... non voglio assolu- zioni. Mi lasci andare via. Uscirò da quella porta. Non dalla grande, dove sono entrato. Dall'altra piccola, di fianco. Torno in quel calore schifoso, a mischiarmi con gli altri corpi. Non ci incontreremo più. (Si asciuga il sudore. Sospira) Devo parlarle di Anne. Non si chiamava così. Ma non voglio dirle il nome vero. Anne, quando l'ho incontrata la prima volta, aveva trentanove anni. Sa cosa sono trentanove anni per una donna? Una vita già fatta. Un destino. Una cosa che nessuno può cambiare. Salivo una scala, e senza vederla ho sentito la voce. Mi sono venuti i brividi. Quando sono stato di fronte a lei... le sembrerà esagerato invece è la verità... io già la volevo. Non era bella né di corpo né di viso. Una schiena troppo lunga e un colore pallido, che sembrava malato. Parlava con uno strano accento. Io l'ho guardata senza dire niente. Cosa dovevo fare? Non la conoscevo. E non volevo rischiare di essere respinto. Troppo importante, l'ho capito al volo. Ero lì per caso, in uno dei miei spostamenti. Un paese in mezzo alla campagna, ha presente? Lei scendeva le scale con un'altra donna, la sua voce si allontanava. Ma sul pianerottolo era rimasta l'aria che aveva respirato. Sono stato lì un'ora, forse di più, seduto su un gradino, col cuore che batteva a mille. (Si asciuga il sudore) In un paese piccolo si conoscono tutti. Non ho fatto fatica a sapere chi era. Straniera di origine.

Colta, ricca. Sola. Di ottima famiglia. Collezionava francobolli e monete. Era anche vergine: l'agente delle assicurazioni lo sapeva per certo dal dottore. Potevo farmela presentare, ma non ho voluto. Mi ero messo in testa che Anne cercasse un uomo intelligente. Un'intelligenza speciale. Io non potevo competere. La distanza fra me e lei era infinita. Non le sarei interessato nemmeno come amico. Non so spiegarle perché pensavo questo. Lo sapevo e basta. Però la desideravo, continuavo a desiderarla. Molto. Troppo. Non potevo fallire. Così mi è venuta l'idea. Falsificare francobolli. Non sapevo niente di filatelia e mi sono messo a studiare. Diapositiva, ingrandimento. Copia. Riduzione. Stampa. Dieci volte. Cento volte. Scopro un talento. Non avrei mai pensato di esser così bravo. Mille volte. Le mie sere si riempivano di senso. Ero sempre più preciso. In un anno ha cominciato a vedere qualcosa di buono. Ho trovato la carta giusta, i colori giusti. Mi spedivo cartoline affrancate coi miei francobolli e tornavano regolarmente timbrate. Ormai sapevo fare copie perfette di francobolli rari. Così le ho scritto la prima lettera, e ho affrancato col Gronchi Rosa. Quel francobollo coi confini del Perù sbagliati, ha presente? Mi immaginavo il momento in cui Anne avesse avuto la busta fra le mani. Sapere che era falso l'avrebbe conquistata, ero sicuro. Difatti, di lì a dieci giorni, è arrivata la risposta. (Si asciuga il sudore) Prima di lasciarsi incontrare ho dovuto fare due nuovi falsi. Poi un breve momento con lei, in piedi, alla fermata dei pullman, nel paese vicino. Mi ha detto che ero pazzo. Non voleva me. Non mi facessi illusioni. Un altro falso. Il primo sorriso. Un falso. Un bacio. Un altro falso. Io sentivo che cedeva. Lentamente la sentivo sciogliersi. Un altro falso. Un altro. (Caccia via una mosca) Abbiamo fatto l'amore in un albergo in città. Lei mi aspettava in camera. Quando sono entrato l'ho trovata già nuda, sotto le coperte. Le ho leccato tutto il sangue che ha perso. Il lunedì successivo le ho portato un San Marino la nuit del 1943. Un francobollo mai emesso. Ha voluto... mi scusi, ma è la verità... che la rompessi dietro. Passavo notti febbrili a copiare francobolli sempre più rari e poi correvo da lei. Ogni incontro un falso. Eravamo arrivati a pisciarci addosso. Le piaceva... scorreggiare e io adoravo fiutarla. Eravamo travolti l'uno dall'altro. (Si asciuga il sudore) Un giorno, lo ricordo perfettamente... era maggio, la finestra era aperta e sul pavimento dell'albergo i fiocchi degli alberi si muovevano a onde. Lei ha guardato il mio sessantesimo falso e ha detto: voglio vivere con te. Ma io non potevo vivere con lei. Avevo famiglia, figli, non ne abbiamo parlato mai più. (Silenzio. L'uomo sembra sfinite. Guarda in basso e scuote a lungo la testa. Poi riprende) Un lunedì di luglio Anne è arrivata tardi. Si è spogliata nuda, era sfatta dal caldo. Ha chiesto: mi ami? Io l'ho guardata. La faccia era bianca. Gli occhi scavati. La schiena lunga lunga, un po' curva. Guardavo i suoi nei sulla pancia. Guardavo il seno sudato. Ci sono volte in cui le imperfezioni degli altri sono insopportabili. In quei momenti si prova una nausea, un disgusto di tutto. No, non potevo mentire. Io non amavo quella donna. C'era stata passione, forse. È una cosa diversa. Non l'amavo. Gliel'ho detto semplicemente come semplicemente lo sto dicendo a lei. Mi ha dato un bacio. Si è rivestita. È tornata in

EDOARDO ERBA, pavese, vive a Milano. Ha scritto testi per la radio, la televisione e soggetti per il cinema. Per il teatro i suoi scritti più recenti sono: *La notte di Picasso* e *Porco selvatico* in scena a Roma e a Los Angeles, *Tessuti umani*, *Curva cieca* (Festival delle Ville Tuscolane, 1992) e *Maratona di New York*, Premio Candoni Arta Terme 1992, in scena il febbraio scorso al Teatro Due di Parma.

paese. Ha salito le scale dove ci eravamo incontrati la prima volta, è arrivata al pianerottolo, si è buttata di sotto. È morta in ospedale. (Caccia via una mosca) All'inizio non ho sofferto, non ho sentito niente. Anne era una donna riservata, non aveva parlato con nessuno. Così non ho nemmeno avuto grane. Però ho divorziato. Vivo solo. Da allora il lunedì passo il pomeriggio in casa, a fare nuovi francobolli. Ho una grande collezione di falsi. La più completa di tutte, credo, perché non ho mai venduto nemmeno un pezzo. (Si asciuga il sudore) Soffro come un cane, ma non riesco a pentirmi. Vede, ogni tanto, di notte. Dio mi fa tremare le viscere. So perché. Il mio peccato non si può perdonare. No, non mi guardi così. Non cerchi di comprendermi. Non può perdonarlo Dio, figuriamoci lei. Non si può sputare sull'amore. È l'unica cosa che non trova misericordia. I miei occhi, li vede? Sono pronti a sputare ancora e ancora. Sono pronti a spostarsi. Non dipende da me. Ci sono i chiamati e ci sono i condannati. Per questi l'inferno comincia quando nascono. (Si asciuga il sudore. Mette via il fazzoletto) È così, creda. Mi stringa la mano.

L'uomo sudato e il prete si stringono la mano. L'uomo si alza, si allontana di qualche passo. Improvvisamente si gira e guarda verso il prete. Ha le lacrime agli occhi. Poi si volta di nuovo e cammina verso l'uscita. □



MATTIA SBRAGIA

Confesso

PERSONAGGIO - Perdonatemi perché ho peccato. Perdonatemi perché ho molto peccato. E mi è insopportabile continuare a vivere con questo peso sull'anima. Ho bisogno della vostra assolu-

zione. Ho bisogno di poterlo dire a qualcuno. Anche se non credo oramai più in nulla. Oramai solo per me. Per darmi il sollievo di aver detto a qualcuno di quale peso ho caricato la mia coscienza, per far sapere a qualcuno quanto mi vergogni di tutto ciò che ho fatto. Per far sapere a chi lo voglia che, alla fine, ho capito. E che mi pento. E che ancor più mi pentirei se questo potesse cancellare ciò che ho fatto. Se questo potesse mutare il destino in cui mi sono immerso e di cui non potrò più liberarmi. Ho peccato contro gli uomini, contro le persone a me più care. Contro mio figlio, contro il mio paese. E se è un Dio che ci ha dato vita e possibilità di viverla, anche contro Dio ho peccato. Dietro a questo orrido peccare continuato nel tempo, io ho perso il mio tempo e la mia gioventù e la mia forza con una dissoluta lussuria che mi procurava piacere e soddisfazione mentre peccavo. E peccavo con presunzione, col cinismo e la violenza di chi, scelta la sua strada, la percorre con la strafottente prosopopea di chi sa di avere la verità in tasca. Ho giudicato, dal basso della mia perdizione, gli uomini retti e giusti che mi circondavano e che, finché la saggezza non li ha fatti desistere, cercavano di farmi capire. Di riportarmi tra le braccia del giusto esistere. Ho respirato l'aria di tutti senza averne mai avuto il diritto. Credendo di essere unico a saper respirare. Mi vergogno di aver avuto gli occhi e di aver visto. E di non aver capito. Quando ogni giorno vita e uomini mi dimostravano cos'era ciò che andava fatto. Non ho saputo capire gli aiuti e ho punito chi mi chiedeva aiuto per non esser stato forte come io credevo d'essere. La mia abiezione è stata una strada in discesa in cui tutti mi hanno visto scendere urlando di ebbrezza. Ho bisogno del perdono di chi ho lasciato per strada, di chi ho condannato, di chi ho giudicato con tal rigore da condannarlo a neppure meritare un giudizio. Mi vergogno e mi sento soffocare. Mi soffoca la solitudine, gli sguardi di riprovazione che ancora non diventano di compassione. Oramai neppure più sposto l'aria che da tempo non ho nemmeno il coraggio di respirare. Anche nel piccolo buco nero che mi sono scelto, per non intralciare niente più e nessuno, i miei rimorsi mi mangiano l'anima senza neppure masticarla. E non ho neanche il coraggio di gridare: «Dio! Perché me l'hai lasciato fare!?!», perché so che fui avvertito. Tutti i segni che ogni uomo intorno a me capì, io neppure li vidi. E adesso che capisco e che vorrei rimediare, adesso c'è il buio ed il vuoto intorno a me. Questo vuoto, denso, nero. Questo vuoto senza affetti, senza occhi, senza sonno, senza sorrisi, senza nessuno. Questo vuoto assordante privo di aiuti, di compagnie... Il vuoto mi ha fermato. Mi ha fatto riflettere. Io sono qui per questo. Perché ho guardato il viso pulito di mio figlio, e mentre lo guardavo con tenerezza e con affetto, mi sono chiesto. «E a mio figlio che lascerò?» Che gli lascio? Il ricordo di un padre che si è macchiato di una colpa che persino Dio non vuole più vedere. Che gli dico a quel frugolletto che ancora vede colori ed anime così come sono? Io sono arrivato a vedere tutto grigio e macchiato. Sono arrivato a questo. Io. Chiedo perdono. Chiedo perdono. Con tutta l'anima. Con tutto il mio cuore. A Dio. Agli uomini. Al mondo. Giuro su mia madre! Che possa rivivere per morire nuovamente fra mille e più tormenti. Giuro che non vorrò mai più essere quello che sono sta-

MATTIA SBRAGIA ha lavorato nella sperimentazione, nelle cooperative e con registi come Strehler, Puecher, Missiroli, Fantoni. Tra i suoi testi: *Ultimi colori* (Premio Under 35, 1984), *Finché occhi vedranno, Non ti mettere tra il drago e il suo furore, Ti concio per le feste, Ore rubate* (Premio Idi 1989, prodotto dal Teatro Stabile di Bolzano), *...E i topi ballano* (Festival delle Ville Vesuviane, 1992).

to. Chiedo perdono per essere stato così orgoglioso da voler essere onesto. Giuro che non lo sarò mai più. Giuro che, d'ora in poi, neppure cercherò più che altri lo siano intorno a me. Giuro che cercherò sempre un compromesso, una connivenza, un'alleanza, una guida. Cercherò, finché avrò fiato, di avere sempre una colpa più di qualcun'altro. Farò sì che ogni segreto copra altri segreti. E che tutti questi segreti servano a me e a chiunque mi dia fiducia. Per far sì che nuove fiducie si assommino a queste benedette prime fiducie! Non esprimerò mai più un giudizio, giuro!, soprattutto se mai avessi il sospetto che questo corrisponda a verità. Non dirò mai più ciò che penso e mai più, se qualcosa ho pensato, cercherò di concretizzare quel qualcosa in forma reale. Non dirò mai più



VITTORIO FRANCESCHI

Voglia di pentimento

La giovane donna arriva scarmigliata: ha una borsa a tracolla e un fazzoletto in mano. Si inginocchia davanti alla grata del confessionale, piange per un po' in silenzio poi si asciuga le lacrime facendo svolazzare il fazzoletto.

Mi scusi. L'ho schizzata? Comunque sono lacrime, non macchiano. Piango perché sono abbastanza disperata. E lo sa perché? Chissà se riesco a spiegarglielo, io quando parlo mi confondo da pazzi, sono così emotiva! Dunque: ho rubato. È chiaro, fin qui? Ma non per necessità. O meglio: per necessità ma non per denaro perché la necessità è un'altra, del resto io sono commercialista. Mi segue? Devo riassumere? Vuole riassumere lei? Tenga conto che sono abbastanza

una verità. Cercherò di non fare mai più quello che gli altri non fanno. E non me ne farò domande, né crucci, né pensieri. Giuro sugli occhi di mio figlio, per i quali sto chiedendo il perdono (e la grazia che non vedano mai ciò di cui suo padre si macchiò), giuro che non ripenserò mai, neppure per un attimo ad un'utopia o, men che meno ad un ideale. Abbandonerò qualunque falso valore a cui io abbia creduto e per il quale abbia agito. Non crederò più negli esseri umani, nella giustizia, nel matrimonio, nella patria, negli affetti e in nessun Dio che non sia quello che mi verrà detto. Giuro tutto su qualunque cosa mi verrà chiesto di giurare. Ma non chiudete le porte di questa vita al figlio di un peccatore. Così com'è stato fatto per il peccatore. Non fate che debba, per causa mia, scontare le mie sciocchezze. Almeno fate sì che i figli di chi si ravvede vengano a Voi. Ed intradatelvi come sapete che va fatto. Ora io qui mi spoglio di tutto e non voglio nulla. Mai più. Nulla. Neppure un perdono che non merito per l'enormità del mio peccare. Ma vi affido mio figlio. Il suo futuro. E che sia il futuro che predicate. Quel radioso futuro che non mi sono saputo conquistare. Vegliate su di lui. È l'unica cosa giusta e buona che io abbia fatto. Mi è stato detto. Me lo avete detto tutti. Allora anch'io, la mia cosa buona l'ho fatta. E questo dunque oramai mi basterà per riuscire a sopravvivere alla punizione che ogni giorno dovrò vivere finché, quel qualcuno che forse ha ancora nome Dio, non avrà l'infinita bontà di giudicarmi meritevole di un riposo forse eterno. □

disperata. Sì, da un po' di tempo sono precipitata in una crisi terribile, mia madre non mi riconoscerebbe e nemmeno il mio cocker. Non amo più, non desidero più, non mi emoziono più, non sogno più. Potrei continuare all'infinito con questi più. La mia amica Barbara, quella a cui ho rubato il golf di cachemire, dice che dipende dalla cervicale. Io so soltanto che sono a terra, è una sensazione terribile, non mi piace più nemmeno la roba dolce. La mia amica Alessandra, quella a cui ho rubato la collana di corallo, dice che dipende da una malattia delle barbabietole. Ad ogni modo sono a terra e un mese fa, sentendomi vicina alla fine, ho pensato bene di fare due conti col mio passato, le pare? Chiunque al mio posto avrebbe fatto lo stesso. Mio Dio! (Piange e si asciuga facendo svolazzare il fazzoletto) Che passato di merda, mi scusi, eh?! Un olio! Le vele flosce, non un filo di vento! Ad esempio l'amore, è la prima cosa che viene in mente, no? Dunque vediamo, mi son detta chiudendo gli occhi... - ero distesa sul mio lettino - ...chi ho amato di più? Fatti vedere - mi dicevo - vieni fuori, uomo... e aspettavo che dal passato riaffiorasse la faccia di Ugo o quella di Roberto o quella di Miguel... niente. Senta... non si spaventi ma io ho avuto una ventina di fidanzati, bene: mi son tornati in mente quasi tutti. Ma nessuno, dico nessuno che si distinguesse dagli altri con un barbaglio, un baluginio, un brillio! Tutti grigi uguali, ha presente il grigio? Ecco. Mi segue? Riesco a farmi capire? Mamma mia... Tu-tumm! Tu-tumm! Ho il cuore che mi batte forte per la disperazione. Vuol sentire? Mi dia la mano. (Infilava un braccio nel confessionale e afferra una mano dello spettatore) Ma dove scappa? Non gliela mangio

mica, sa? (*Se la mette sul petto*) Sente che battiti? Tu-tumm! Tu-tumm! Sembra una ghigliottina! Eh, sì. Il mio cuore gronda sangue! (*Rimette la mano dello spettatore dentro al confessionale*) Cosa stavo dicendo? Mio Dio... vede che faccio confusione? Ah, ecco: il mio passato, parlavamo di lui. Opaco come l'oggi. Ha presente quando i miopi alitano sugli occhiali prima di pulirli con lo straccetto? L'avrà visto chissà quante volte al cinema. Beh, io mi sono sentita... come dire... come se un grande miope col suo alito gigantesco avesse di colpo opacizzato la mia vita, passato presente e futuro. Che delusione! Io sono quella? Io? Mezz'ora a bocca aperta, incredula. E poi ho cominciato a piangere. Ero immersa in un latte di dispiacere e forse sarei morta irrandita lì dentro se d'improvviso... in questa opacità, in questo opacume... Mio Dio, grazie! Come se un dito provvidenziale fosse passato sull'opaco lasciando una striscia di pulito! E attraverso quella striscia, come attraverso la fessura di una porta... io potevo guardare! E ricordare! Sì, sì! Incredibile! Mi segue? Devo riassumere? Sa cosa affiorava dal mio passato dandomi letizia? Non gli amori, non i denari, non i paesaggi e nemmeno le torte di mele, che adoro. No, no. Un sentimento - ammesso che sia un sentimento - un'emozione forte, qualcosa che mi ripenetra dopo tanti anni diffondendo in me, anima e corpo, un senso di commozione leggera molto vicina alla beatitudine. Ecco, se ci ripenso... (*Piange. Si asciuga le lacrime*) Mi scusi... (*Si soffia il naso*) Come se non bastasse ho una rinite vasomotoria che mi costringe a soffiarmi il naso anche d'estate... lacrime a parte. Cosa stavo dicendo? Ah, sì... quella cosa bellissima che mi sono ricordata!... Appartiene all'infanzia. Sublime. Il pentimento! Com'era bello, vero? Se lo ricorda? Lei si pentiva spesso? Io moltissimo. Perché anche da bambina rubavo. Tutti i bambini rubano, non è vero? È normale, fa parte della natura. Rubavo e poi mi pentivo. Stupendo! Rubavo matite, gomme, righelli, nastri, braccialettini... sa, quelli fatti con le perline... a scuola, al cinema, ai giardinetti... rubavo anche ai maschietti: carrarmatini, aeroplanini, bombette a mano... ma soprattutto alle mie amichette che piangevano, piangevano... e io mi pentivo, mi pentivo... E dopo restituivo! Cosa c'è di più bello? Ha mai visto un derubato quando torna in possesso dei suoi beni? Io credo che a questo mondo non ci sia nulla di più gratificante di una restituzione. Abbracci, baci, «Grazie!»... Ti ringraziano! Momenti indimenticabili. Io ricordo che mi appoggiavo al muro e chiudevo gli occhi... mi guardavo dentro, capisce? E laggiù, nel mio profondo... brillava... la luce della resurrezione, per dirla in sintesi. Oddio! Non andrà mica a raccontarlo in giro! C'è il segreto della confessione, vero? Posso fidarmi?... Ebbene, sì. Ho dimenticato il martirio dell'amore - perché è un martirio, concorda? -, gli impulsi un po' selvatici della passione, le scampellate del desiderio... quelle che ti svegliano in piena notte, ha presente?, e non c'è bisogno di chiedere «chi è» perché lo sappiamo benissimo chi è!... Ho dimenticato persino la golosità che pure mi ha dato tante soddisfazioni... ma quella cosa là... il pentimento! L'ho capito dopo, sa? Non l'avevo mica dimenticata, no, no! Se ne stava sottopelle, invisibile, in attesa... e un giorno... quel giorno... è bastata una grattatina perché

VITTORIO FRANCESCHI, attore e autore teatrale. Fra i suoi testi rappresentati: *Pinocchio minore*, *Un sogno di sinistra*, *Diario di classe*, *La ballata dello spettro*, *L'Amleto non si può fare* (Premio Riccione/Ater 1976), *La soffitta dei ciarlatani*, *Scacco pazzo* (1° Premio concorso Idi 1990), *Autoscontro*, *Jack lo sventratore*. Targa St. Vincent 1983 per la sua attività di attore/autore. A *Scacco pazzo* è stato assegnato il Premio Idi 1992 per la miglior novità italiana rappresentata.

riaffiorasse... e si insinuasse... Ah! Il pentimento! Lei certamente ha conosciuto la nostalgia!... (*Sospira profondamente*) Che si insinua in ogni interstizio come un liquido infiammabile... dico bene? Mi segue? Non devo riassumere, vero? Ecco: quel giorno mi ha preso, potente... la nostalgia del pentimento! Sì, una voglia di pentimento terribile, una vera e propria aggressione, in senso buono s'intende. Non dormivo più la notte, sa? Come fare? Come fare per sentirlo, per riappropriarsene? Ci vuole il reato, no? O la colpa, se vogliamo vederla da un punto di vista un po' più morale. Ma io... né l'uno né l'altra perché poi, crescendo, avevo smesso di rubare, come tutti del resto. Sono nella norma, no? L'infanzia finisce con una collanina nel cassetto che ti sei dimenticata di restituire. Un giorno apri quel cassetto... e capisci di essere diventata grande. Poi passa il tempo... acqua sotto i ponti e vent'anni dopo... sei lì sul tuo lettino abbastanza disperata... che ripensi al tuo passato e d'improvviso... Za-zac! Un lampo. Bu-ru-bum! Un tuono. Ed eccoci qua con una voglia di pentimento da non resistere. Un tormento, mi capisce? C'è da impazzire. Ti alzi, ti siedi, ti rialzi, ti arrovelli, apri il frigo, lo richiudi, accendi, spegni... ho rotto persino un vetro! Come faccio come non faccio... lei mi capisce... rubare da grande, sa com'è... Ma io sono ostinata, quando mi metto in testa una cosa... beh, lo vuol sapere? «Crepa!» mi son detta. E l'ho fatto. Non lo dimenticherò mai, il mio primo furto da grande. A casa di Alessandra. Vado in bagno a fare la pipì e la vedo lì sulla mensola. La collana di corallo! Quante volte gliel'avevo vista indosso! Le stava così bene e lei l'amava molto, era un ricordo. Zac! Via! Dentro la scollatura! E dopo a pranzare, come niente fosse. Chiacchiera qui e chiacchiera là... soltanto io sapevo... e aspettavo. Adesso arriva, adesso arriva... niente. Ero un po' stupita perché da bambina mi pentivo quasi subito. Finisce il pranzo, ce ne andiamo... niente. E la sera a casa... niente. E dopo tre giorni... niente. Capisce il mio dramma? Guardavo quella collana sul mio comodino, la imploravo: fammi pentire! Macché! Neanche un brivido. Ero distrutta. Cosa non aveva funzionato? Qualcosa in me o qualcosa nella mia amica? Forse mi sono mancate le sue lacrime, che sia questo? Ma certo! Per pentirsi bisogna avere sotto gli occhi... la disperazione della privazione! Ecco perché! Che

stupida a non pensarci prima! Alessandra scopri il furto il giorno dopo e io non c'ero, non vidi le sue lacrime! Che errore! Il furto dev'essere scoperto subito, in mia presenza, mi dissi. Devo sentire le grida, devo vedere il pianto! Allora sì, il mio cuore si riempirà di pentimento fino a traboccare e io potrò godere finalmente di quella gioia tormentosa e grande! Oh, sì! Al solo pensarci mi commuovevo! (*Piange. Si asciuga gli occhi e li spalanca avvicinandosi alla grata*) Sono molto arrossati? Il mio oculista dice che le lacrime sono il miglior collirio, ma lui è uno all'antica. Dov'ero rimasta? Accidenti... non mi ricordo... mi aiuti, per favore... non se ne stia lì in silenzio... come una mummia! Ah, sì, ecco: le lacrime del derubato. Assolutamente necessarie. Bene, dieci giorni dopo comitiva, cena di gruppo. C'era Barbara, una mia amica che fa l'attrice. Non è certo ricca, al contrario, poverina... Beh, quella mattina... sa, c'erano le svendite... Barbara aveva appena finito la tournée... due lire da parte che non puoi parlare di risparmi ma di risparmietti, poco per vivere ma quanto basta per un golf di cachemire! Comprato! Colpo di vita! Il suo primo golf di cachemire! La mia amica Barbara! Quella sera ce l'avevo indosso, com'era orgogliosa del suo golf! Se lo guardava, se lo lasciava, sistemava le maniche... poi sa com'è, bevi di qua chiacchiera di là, «Mamma che caldo», Barbara si leva il golf e ride e scherza e spettegola, «Ci fa il conto?», all'uscita un gran casino, ha presente? I cappotti uno sull'altro, «Di chi è questa sciarpa?», questo è mio quello è suo, presi il cachemire e lo ficcai in borsa. Dopo trenta secondi, se Dio vuole, un grido: «Il mio cachemire! Chi l'ha visto?» Io no, io no, io no, anch'io naturalmente no... sparito! Non c'è più! E Barbara come una fontana, poverina, mentre tutti cercavano e anch'io cercavo! Piangeva, piangeva... «Dai, l'avrai lasciato a casa!»... c'è sempre un cretino che dice «L'avrai lasciato a casa!»... a me batteva il cuore perché sentivo che il pentimento era lì... dai che c'è, dai che c'è... avevo sottratto alla mia amica la sua morbida felicità e ora la consolavo, povera Barbara, stringendola fra le braccia e «Pentiti!» mi dicevo mentre il proprietario del locale si torceva le mani: «Sono desolato, non era mai successo»... per inciso, dicono tutti così. Sentivo il cuore di Barbara battere contro il mio... la guardavo nelle pupille, mi specchiavo nelle sue lacrime. (*Piange*) Macché! Lei l'ha visto, il pentimento? Io no. Nemmeno quella volta. Con Barbara che piangeva da spezzarsi il cuore! Mi creda, sono abbastanza disperata. Cosa dovrei fare secondo lei? Riprovarci con Elvira? No, basta, chiuso per sempre. La decisione è presa. Ma prima... una cosa, almeno, devo saperla. Ne ho il diritto, no? E lei me la deve dire. Venga più vicino, la prego. E sia sincero. Ora non cerco conforto ma chiarezza. (*Si accosta più che può alla grata*) Il mio peccato qual è? Il furto o la mancanza di pentimento? Tutti e due non credo, sarebbe come sostenere che la causa e l'effetto portano alle stesse conseguenze... (*Scruta all'interno*) Mi risponda! Allora? Anche lei non sa nulla, al diavolo! Tanto, ormai, la risposta chissà dov'è. (*Cava dalla borsetta una pistola, la punta contro la grata*) Stia fermo, stia zitto, è carica. Ma non tema, l'ho preparata per me. Su, se ne vada. Esci. Tenga le mani in basso. Ho detto in basso, vuole che ci notino? Piano, piano senza far rumore. (*Se lo*

spettatore esce, bene. Altrimenti la donna lo farà uscire tirandolo per un braccio) Si metta lì. (Indica l'inginocchiato davanti alla grata) In ginocchio. Composto. Tenga questi due biglietti. (Cava dalla borsa due biglietti e li porge allo spettatore) Li affido a lei. (*) Il fazzoletto. (Gli porge il fazzoletto e entra nel confessionale). Chiuda gli occhi. Si tiri le orecchie. Niente applausi. Addio. (Risuona un colpo di pistola). □

* I due biglietti – che lo spettatore potrà portare via con sé – saranno ripiegati con ordine. Sul primo ci sarà scritto: «Per Alessandro», sul secondo «Per Barbara». All'interno del primo ci sarà scritto: «La tua collana di corallo ce l'ha Biagetti, il mio portiere. Di che ti mando io, siamo già d'accordo. N.B. Non dargli la mancia, si offende». All'interno del secondo: «Il tuo golf di cachemire si trova alla lavanderia "La Rapida", a mio nome. Aveva una macchiolina di crema sul davanti, il lavaggio è già pagato». Entrambi saranno firmati così: «La tua amica Mirella, abbastanza disperata perché non pentita».



UGO RONFANI

Il cavaliere dei Vosgi

...Da molto tempo, padre. Da quando abbandonai il seminario di Besançon. Perduta la fede, non ci fu più ragione che mi accostassi al sacramento della confessione... No, padre. Le inclinazioni, le amicizie, gli studi mi indussero poi ad abbandonare la religione dei padri. Sono un figlio del secolo, ho letto gli Enciclopedisti, ho abbracciato convinto la religione della Ragione e ad essa ho dedicato tutte le mie forze, su essa ho costruito la mia vita...

Perché sospira, padre? Dovrei mentirle, forse? Ripagare con l'ipocrisia il vostro gesto di carità, quando avete aperto la porta del convento appena in tempo per salvarmi da quella torma di fanatici che volevano la mia morte?

Li avete visti, padre?... Capisco; però sapete che viviamo tempi minacciosi, turbati, da perderci la ragione; e non penso che i furori del mondo non siano arrivati anche qui... Ero stremato, avevo attraversato le foreste dei Vosgi, la Mosella trasformata in un'isola di ghiaccio; la neve sbarrava il passo dalle parti di Hardt dove cercavo la salvezza. Stavo per cadere nelle mani di quella muta inferocita che mi inseguiva da Belfort; mi senti-

vo trascinato, ormai, in fondo all'incubo che aveva accompagnato la mia fuga dalla Franca Contea, dove avevo visto chiese in fiamme, crocifissi bruciare nei roghi, fattorie saccheggiate. Udii degli ululati, pensai all'uomo lupo che avevo visto sotto la luna durante la mia fuga popolata di mostri: era il cane del convento. E la porta, soccorrevole, si aperse un minuto prima che il mio cavallo stramazasse sfinito, con gli occhi bianchi di paura...

Sì, padre; bisogna che mi calmi. Lei deve sapere, però, che sto vivendo una storia incredibile, tremenda. Non dormo più da non so quante notti. Forse sto vivendo un brutto sogno... (Ride, stridulo) Sapesse, padre, come suona sinistra, per me, questa parola: sogno! Tutti sognamo, lei dice? E i sogni possono diventare incubi? Lo so, lo so benissimo; ma io ho lasciato tutto, sono fuggito e ho rischiato la rovina, la morte proprio perché gli incubi non cessavano di inseguirmi...

Lei ha davanti non un uomo pentito che sta ritrovando l'antica fede: questo no, purtroppo. Lei ha davanti un uomo terrorizzato, che ha piegato le ginocchia nella confessione perché non sa più che cosa fare, che cerca nella sua disperazione la forza necessaria per raggiungere la sponda tedesca e là, in qualche rifugio nella Foresta Nera, farsi dimenticare, sparire.

Abbia la bontà di ascoltarmi, padre. Lei sa quali tempi bui stiamo vivendo; a Parigi la ghigliottina sta facendo cadere teste colpevoli e innocenti, al Secolo dei Lumi è subentrato il Terrore. Ma lei deve credermi, io non ho mai avuto nulla da spartire con il Vecchio Regime, anzi. Sono di origini borghesi, ho ardentemente desiderato i tempi nuovi, eppure... quello che è successo, quello che ho voluto che succedesse, ha fatto di un uomo che era ricco e potente un miserabile, un fuggiasco senza patria.

Mi chiamo Hubert Lothier, vengo da una famiglia agiata di conciatori di pelli della Savoia. Abbandonato il seminario, come le dissi, trascurai gli affari paterni per dedicarmi ai diletti studi. Filosofi, fisiologi e naturalisti dell'Illuminismo furono il mio assiduo nutrimento nella biblioteca del castello sulla Leysse che mio padre aveva acquistato da una famiglia aristocratica caduta in rovina. C'erano in quella biblioteca molte opere di onirologia, da Aristotele al ginevrino Bonnet; le divorai nel passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Senza sospettare che così preparavo la mia rovina.

Presto seppi tutto quanto la scienza era riuscita a scoprire sui sogni; fui edotto sui meccanismi, sui significati e sull'influenza delle fantasie oniriche degli uomini e degli animali. La frequentazione di illustri fisiologi e le discussioni alle sedute dell'Accademia degli Amanti della Natura, che frequentavo assiduamente, finirono per conferirmi autorità in materia. Capii che i sogni sono, quando si svolgono, sempre reali. Che vengono dalla vita vissuta e influenzano quella futura; e che nell'universale movimento onirico si verificava una sorta di democrazia dei sogni perché tutti, uomini e donne, vecchi e bambini, ricchi e poveri avevano diritto alla loro parte di sogni.

Così, quando il nostro popolo di Francia cominciò ad agitarsi per il cambiamento, nei sobborghi di Parigi e nelle campagne, mi resi conto che era cominciato un grande sogno collettivo ad occhi aperti, con le forche levate contro l'aristocrazia ma anche con gli al-

UGO RONFANI, giornalista e scrittore; è stato inviato e corrispondente all'estero per *Il Giorno*, di cui è stato vicedirettore, e di cui è critico teatrale e letterario. Ha fondato e dirige la rivista di teatro *Hystrio*. Saggista, narratore e drammaturgo, è autore di una ventina di opere, fra cui *Il nuovo teatro in Francia*, *Salotto parigino*, *Il sabba di Spoleto*, *Il teatro in Italia*, *Io, Strehler*. Ha scritto testi per la radio, la televisione e la scena: i più recenti *L'automa di Salisburgo*, *Una valigia di sabbia*, *L'acqua e i sogni*.

beri della libertà; e di ciò mi compiacqui, perché quei sogni della gente, non più repressi, corrispondevano alle idee degli spiriti eletti dell'Illuminismo, a me cari.

In seguito, però, molte cose rapidamente cambiarono. Mio padre morì ed io, che molto sapevo di onirologia ma poco di finanza, mi trovai sulle spalle il peso dell'azienda paterna, nel momento in cui anche nella tranquilla Savoia cadevano i cardini del vecchio ordine e s'infiammavano focolai di rivolta. La fabbrica che governavo con mano malferma non fu risparmiata e i miei operai cominciarono a dare segni di scontento e di insubordinazione, a rifiutarsi a quelle fatiche che, se avevano assicurato la prosperità dell'azienda, li avevano messi al riparo della miseria.

Sognavano anch'essi, smodatamente sognavano i radiosi mattini della Rivoluzione che già a Parigi si tingevano di rosso. E al mattino, sobillati dalle loro donne, ubriachi dei sorrisi dei loro bambini, trasformavano quei sogni in sorda rabbia contro di me e la fabbrica, rallentavano la produzione, si rivoltavano contro i capi, sabotavano le consegne. Andavamo tutti verso la rovina. Prevalse in me il senso dell'ordine, che veniva dai miei studi e, forse, da ataviche abitudini di famiglia. Decisi di agire, decisi di estirpare quell'eccesso di sogni e chiamai da Zurigo un famoso onirologo con cui avevo già condotto degli esperimenti, e che sapevo in grado di bloccare il flusso onirico. Joseph Keller, si chiamava; venne a Chambéry e mise a punto un preparato, nel quale il laudano era uno ma non il solo ingrediente, che cominciammo a distribuire fraudolentemente agli operai, attraverso l'acqua e il cibo.

Come può immaginare, padre, i sogni cessarono, e diminuirono gli atti di insubordinazione e di vandalismo nella mia fabbrica. Era la prova che, sopprimendo i loro sogni, si sopprimeva la loro individualità, la loro forza di resistenza al mondo. Soddisfatto dei risultati il Keller tornò nella sua Zurigo. Ma accadde un fatto strano, inquietante: la notte della sua partenza sognai – ma era un incubo, il primo di una serie – una megera, una vera strega che faceva entrare nella mia camera gatti neri a decine, a centinaia. L'indomani mattina, con sorpresa, vidi che un grande gatto nero era entrato nel mio ufficio in fabbrica, s'era accovacciato sul libro mastro e di lì non si sarebbe più mosso.

Intanto, però, l'ordine misteriosamente ri-

pristinato nella fabbrica mi attirò le simpatie della borghesia savoiarda, contraria agli eccessi. Fui nominato coordinatore per l'Ordine Pubblico, verificai su più ampia scala l'efficacia del mio sistema di controllo dei sogni; e tanto fu il credito conquistato che, quando il Nuovo Regime inaugurò, con il Terrore, il periodo della normalizzazione, io fui chiamato a Parigi, con l'incarico di organizzare il contenimento della valanga di sogni che da ogni parte della Francia continuava a rovesciarsi sul potere rivoluzionario.

Presi un altro nome, quale non le dico per non turbarla, padre, perché presto indicò un uomo al vertice del potere. Chiamai a Parigi Joseph Keller, il mio complice; promisi ai nuovi governanti un popolo quieto, obbediente; ebbi il sostegno di un ufficiale corso destinato ad una brillante carriera politica. L'ordine fu ripristinato, non soltanto per merito di Madame-la-Guilloutine ma anche, se non soprattutto, del mio metodo per sterilizzare i sogni. Doveva essere il mio trionfo, fu l'inizio della mia rovina. Perché diminuivano i sogni a Parigi e nel Paese, padre, ma aumentavano i miei incubi. La strega dei gatti tornava a visitarmi nelle mie notti inquiete, altri mostri agitavano i miei sonni. Il grande gatto nero, che mi aveva seguito nella capitale, non mi abbandonava un istante. Lo feci gettare nella Senna; l'indomani il fiume restituì il corpo di Joseph Keller. Mi prese lo spavento, capii che una qualche misteriosa potenza si stava vendicando per tutti i miliardi di sogni che avevo distrutto. Abbandonai il mio progetto e fuggii da Parigi, ma invano: tutti i sogni che avevo ucciso si trasformarono in incubi, che mi perseguitarono durante il mio viaggio tremendo.

C'è un esorcista, al convento? Può assolvermi, padre? Ho bisogno di andarmene in pace, via sulla montagna coperta di neve, verso la Foresta Nera. Leggero, come nei sogni, quando si scavalcano le montagne, quando si vola perché tutto è possibile, perché i sogni sono sempre reali mentre si svolgono. (Gridando) Voglio sognare come tutti gli uomini, padre! Mi assolve, non sapevo quello che facevo!

Si allontana di corsa dal confessionale, a braccia levate, e sparisce nella parte buia della navata. □



FRANCESCO SILVESTRI In nome del figlio

Chi parla è un ragazzo tra i nove e i dieci anni. Forse qualcosa in meno. Certamente non di più. È vestito di

FRANCESCO SILVESTRI, 35 anni, napoletano, è autore, attore e regista. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti per il suo lavoro di autore (*Saro e la rosa*, *Angeli all'inferno* e *Streghe da marciapiede*). Tutti pubblicati dalla rivista *Ridotto*, nonché per la regia del suo *La guerra di Martin* (primo premio ai festival di Assisi, Battipaglia e Padova). Tra gli altri suoi testi ricordiamo: *Mon enfant*, *Sogni trasognati* e *Il topolino Crick*.

bianco e stringe un giglio nella mano sinistra.

Nel nome del Padre, dello Spirito... No! Nel nome del Padre, dello Sp... del Figlio e dello Spirito. Santo, Amen e così sia. A me quando mi chiamano adesso devo farmi la prima comunione. Ma già me l'hanno fatta fare ieri e pure l'altro ieri per le prove, così io tanto lo so già quello che devo pensare quando la tengo in bocca, la comunione. E so pure come ci devo andare vicino all'altare che sto insieme a tutti gli altri bambini: uno per uno dietro l'altro.

E ci sarà un altro padre, non Padre Gerardo, anche se è stato lui che ci ha fatto fare le prove. Ma anche se non ci sta dice che vale lo stesso.

Io sto davanti a Peppe il rosso è dietro a quello con i frungoli che non so il nome. Mamma sta seduta dietro a tutto e io non mi devo girare a vederla tanto lo so che sta là. Papà non ce l'ho e quindi gli posso mandare solo un saluto così... con la testa o con gli occhi in alto.

Tanto, basta il pensiero.

Le prove di quello che devo dire adesso dentro alla confessione non le abbiamo fatte, però. Però, dice che devo dire i peccati secondo i Dieci Comandamenti. E pure se tutti quanti in fila me li scordo, io non dico le male parole su Dio, non faccio la falsa testimonianza e non rubo niente. Una volta ho desiderato lo zainetto di Marco ma mi è passato subito. La domenica, poi, sto sempre a messa e il padre non lo posso onorare perché, ve l'ho detto, non ci sta più.

Però... Però ha detto Padre Gerardo che pure se non ho fatto queste prove qua, io a voi vi devo dire la verità e perciò io mezzo peccato l'ho fatto. È mezzo perché là c'è scritto «Onora il padre e la madre» e io a mamma l'ho fatta arrabbiare due volte e perciò non l'ho onorata. Anzi l'ho disubbidita, ma adesso mi pento e giuro che non lo faccio più.

Lei una volta s'è messa a piangere per colpa mia, ma non mi ha dato lo schiaffo, no. Quello me l'ho dato io stesso da solo quando l'ho vista piangere. E perciò tenevo le cinque dita rosse in faccia. E questo è il peccato grande e giuro che non lo faccio più.

Lei mi aveva abbracciato come fa sempre e io ho detto no e lei si è messa a piangere, e io mi sono dato lo schiaffo perché quella volta lei mi piglia pesolo pesolo, mi alza in braccio e mi dà un bacio. Ma io non lo volevo, pure se oggi l'uomo di casa sono io e devo fare l'uomo... l'uomo grande, come dice zia

Giuseppina.

Io fino a ieri non l'avevo capito, e per questo facevo il disubbidiente ma adesso quando mi vuole abbracciare che lei sta sopra a letto gli dico di sì. (*La voce gli si incrina e, lentamente, inizia a piangere*) Anche se non mi fa piacere assai io dirò sì quando che lei mi vuole dare i baci, i baci forti, e tutte le carezze addosso che uno deve dare piano piano quando è grande e deve fare l'uomo di casa. Ma io, dopo la comunione, lo giuro, lo giuro su papà, che se vuole darmi i baci dico sì... anche se la lingua mi fa schifo io dico di sì, e dico sì pure quando la mano mia deve entrare in mezzo alle cosce bagnate dove non ci sta niente ma... ma a me mi dispiace, e pure a lei gli dispiace perché dopo piange sempre, e una volta soltanto, due volte soltanto, gli ho disubbidito e non l'ho onorata e per questo mi ha dato lo schiaffo. Io non ce la facevo perché piangeva molto forte, forte assai e voleva a papà... Ma papà non ci sta e forse era meglio se ci stava. Ma adesso giuro che non lo faccio più perché è Dio che non lo vuole e lo ha scritto pure nel comandamento e perciò deve essere vero. E lo giuro, lo giuro sulla vista degli occhi che non disubbidisco più e quando mi chiama io vado anche senza il pigiama ma, per piacere, per piacere... pure se ho fatto il peccato di dire no, il mezzo peccato, io me la voglio fare lo stesso la comunione, per piacere... perché sennò poi mi sfottono tutti... per piacere... per piacere... (*Lunga pausa. Si asciuga le lacrime*) In nome del Padre, dello Spirito... del Figlio e dello Spirito Santo. Amen e così sia. □



ALBERTO BASSETTI

Libertà

Mi guarda? Sì, mi osservi bene... Dica pure, sinceramente. (*Pausa*) Davvero: cosa sembro, così, come prima impressione? Sono sempre curiosa... (*Scuote il capo*) Curiosa è poco: *ansiosa* di sapere. Come appaio, che immagine ha di me, uno che mi vede per la prima volta? (*Sorride, autoironica*) Lo so, vesto piuttosto classico, «borghese». E con questo? La vita riserva grosse sorprese. Se si riesce a guardare sotto, scalfire la superficie... Epicarpo, mesocarpo, endocarpo... Giungere al seme: lo ha presente, un bel frutto maturo? (*Sorriso sarcastico*) Magari dentro c'è annidato un verme. (*Fa una smorfia colla bocca, dubbiosa*) No: un demone. (*Assente col capo*) Forse c'è un demone, in me. (*Pausa. Guarda negli occhi l'uomo che le siede di fronte*) Scherzo. (*Alza le spalle*) Lo diceva mia madre; ma così, per gioco. Mi voleva diversa. È

normale, succede. Mi spiace non aver potuto accontentarla. Sono così. Fin da piccola. Primo giorno di scuola. La suora mi punisce. (*Mostra il palmo della mano*) Mi picchia, qui, con un righello. Ero vivace, capisco: ora, lo capisco! (*Stringe il pugno, con forza*) Le strappo l'asta dalla mano, spaccandogliela in testa! (*Si rilassa, ostentando un'infantile, compiaciuta mortificazione*) Che tipo: e avevo solo sei anni! Sino d'allora, sono stata «un capo»: io a decidere per gli altri, io a guidare. A quattordici anni avevo un gruppo. (*Sottotono, ma come uno slogan*) No allo strapotere degl'insegnanti, all'infallibilità dei libri, agli esami terrorizzanti.

Autonome, anarchiche, comunque controcorrente. Altro che i soliti ribelli di regime! Macché rivolta: contro chi, a quale scopo, se il mondo non è mai cambiato davvero?... Il mio era amore, solo amore: per una parola, su tutte le altre. (*Scandendo*) Li-ber-tà. Libertà!!! Pazza, sconclusionata, iconoclasta, irrazionale, fantasiosa: ma viva, infine, libera! Anche in quel senso, sì: i maschi mi son sempre piaciuti. A differenza di tante altre, non l'ho mai negato. Anche se è facile per un uomo, poi, farsi delle idee... A proposito, lo sa che lei è un tipo molto interessante? Che sa ascoltare... Mi chiami: lo vuole, il mio numero? Se non si è spaventato... Una donna libera fa ancora paura. (*Pausa. Fissa l'uomo, a lungo. Poi, per la prima volta lontana*) Di lei m'innamorai leggendo un libro. Per un esame. (*Sorride*) No, non è una mia «fidanzata». Ho provato anche quello, ma... Lou... Andreas... Salomè. Lei, è stata il mio modello. Girava il mondo, «la russa» o «la rossa». (*Si tocca i capelli*) Li faceva innamorare: Nietzsche, Rilke... Amica di Strindberg, Wedekind, Schnitzler. Allieva di Freud. Non cercava altro, che amore: per la conoscenza, le domande, la vita. Nuove esperienze: mai fermi, mai paghi. *Wanderung*: vagabondaggi, pellegrinaggio, ricerca? Che belle parole ha il tedesco. Quasi in traducibili, per noi. Lo parlava bene: io no. Non si può sapere tutto. Eppure si dovrebbe: per entrare in contatto, diretto, forte, indissolubile con la vita, la più intensa, la teoria più tangibile, farsi parte dei mondi più distanti... Ero a Pietroburgo, sola, la sua città. I suoi primi passi, i suoi luoghi: l'irreale proporzione di quegli immensi spazi. I canali, ghiacciati. Come il suo mare. M'imbarcai in crociera nel Baltico, mesi via da casa, dalle assicurazioni degli amici, dei miei... Guadagnandomi da vivere nei modi più impensati... Nostalgia? *Saudade*. Che belle parole ha il portoghese. Purtroppo non lo parlo. Sì, qualche volta ne avevo; e stavo male, Cristo santo se ci stavo male! Mi consolavo ripetendo un verso di Baudelaire: «Il terribile piacere del dolore». O qualcosa del genere. (*Scrolla le spalle*) Non ho molta memoria. Piacere, dolore: lo ha mai provato, questo connubio? Mentale, è logico. Però, ho sperimentato anche l'altro, quello fisico... sì, mi staccai da Lou... Perché è bello lasciarsi stravolgere... Trascinare. Volare, lontano. Magari coll'aiuto del «peyote». L'ha assaggiato? Il fungo degli dei, per parlare con Dio, senza intermediari. Per andare oltre, a rischio di affondare nell'indecenza: vendersi agli angoli delle strade di Buenos Aires, de-rubare una donna che ti ha raccolto semiasiderata per le strade di Vaasa, perdersi per le vie di Calcutta, Mombasa, San Paulo. O qui dietro, a Strasburgo. (*Pausa. Fissa intensamente l'uomo*) Per non restare inerti...

ALBERTO BASSETTI è nato e vive a Roma. Ha esordito nel teatro nell'89 con *Il segreto della vita*, a cui hanno fatto seguito *Stato padrone*, *Plautus*, *Vite mai vissute*, *L'uomo in disparte*, *In memoria di Davide Lazzaretti*, *Il ventre*. Nel 1990 ha vinto il Premio Idi con *La tana* messo in scena quest'anno per la regia di Antonio Calenda.

Perché nascere, crescere, dormire, mangiare, defecare, ammalarsi, guarire, morire? Senza sapere nulla di ciò che è stato, che era: che c'era, al di là del proprio piccolo, misero, microscopico quotidiano...

«Wer einsam sitzt in seiner Kammer, und schwere, bittre Tränen weint...»

«Chi nella sua stanza, solitario siede e piange grevi lacrime amare...»

(*Con improvviso slancio*) Vogliamo provare? Io e lei, sì: senza barriere, senza confini. (*Gli afferra le mani*) Partire. Lontano. Trovare l'altra patria. Inventarcela. La prego, la prego!!! (*Lo fissa a lungo, improvvisamente implorante. Distoglie gli occhi, sbarrandoli poi nel vedere qualcosa, o qualcuno, alle spalle dell'uomo*) Oddio, eccolo!... Non mi



FRANCO CUOMO

Peccato di santità

Ho peccato di santità. Mi sono compiaciuto della mia virtù fino a farne un vizio.

Già, ma che vuol dire? Come si fa a spiegarlo? Santità e peccato vi sono familiari, certo, ma ciascuno per suo conto - ciascuno al suo posto...

Io credo - scusatemi, fa parte del mio peccato - credo di avere fatto confusione. Ma se sono qui per confessarmi, dovrò pure cercarne di spiegarvi.

Ho cominciato in tutta semplicità, osservando rigorosamente i comandamenti - come m'era stato insegnato - ed i precetti morali. Ne ho tratto beneficio fin dall'inizio, e non ho incontrato difficoltà ad incrementare il mio benessere spirituale giorno per giorno attraverso la pratica costante di sacrifici ed atti di pietà.

Il mio spirito si è così esercitato nella preghiera e nella meditazione da inoltrarsi speditamente sulla via che conduce all'ascesi - tanto speditamente da giungere senza trava-

lascia mai! Non si giri, per carità. Resti ad ascoltare, ma con distacco; non gli faccia capire... Mi chiama «pazza». È così nervoso, questi giorni. Pover'uomo. Gli voglio bene, ma... (*Con dolore*) E la mia libertà?!? (*Pausa. Sorride. Alza le spalle*) Quale? (*Il suo volto è ora un blocco di marmo*) Le suore hanno continuato a picchiarmi. Anche al liceo. Eppure non facevo mai... L'università non l'ho finita. E non sono mai stata a San Pietroburgo! (*Scuote il capo*) Né altrove. (*Guarda l'altro*) Ho sposato quell'uomo: perché? Forse, perché me lo ha chiesto. E non è peggio di un altro. Son sempre stata così timida. Mai mi è riuscito di prendere la parola ad un'assemblea, di urlare... Che peccato! Il più grande: non vivere. Ho sempre, solo sognato di vivere. Un'altra vita. Affatto diversa. Ed ora, non mi resta che lamentarmi con lui se non riusciamo ad andare in montagna, d'inverno; o in Sardegna, l'estate. Allora, allora gli tengo il muso. Ma non è per lui: è per il mio peccato. Non ho vissuto. Peccato enorme, il peggiore possibile verso se stessi. Accorgersi di non essere stati, mai. Aver vissuto la vita che non volevamo, o che altri hanno deciso per noi. Però... ora cambierà, oh, se cambierà... (*Fa per alzarsi*) Ed ora faccia finta di niente. Ci sta guardando. Dio, forse s'è accorto... Io mi alzo, lei resti seduto... Arriverdici. (*Sussurra*) Mi chiami. La mattina, lui non c'è. Sono sull'elenco. Ci conto. □

glio in prossimità di quello stadio di pura contemplazione oltre il quale si estendono i territori della rivelazione.

Non c'è visione, tuttavia, per quanto splendida, che mi abbia distolto dalla pratica quotidiana delle buone azioni. Ho così percorso le strade della preghiera fino alle soglie dell'estasi, senza però mai trascurare quelle della carità, della pietà, dell'amore per il mio prossimo.

Ho acquistato in tal modo un controllo totale su qualsiasi parvenza di tentazione terrena, fino a respingerla del tutto. Sono diventato buono, ma davvero buono, talmente buono... Sì insomma, da annientarmi in uno stato di perfezione evangelica, una beatitudine permanente dello spirito, accresciuta da forme di penitenza esaltanti e mortificanti al tempo stesso, oscillanti dal digiuno all'autoflagellazione, dal sonno sul nudo terreno all'abuso del cilicio.

FRANCO CUOMO è «un musicista poeta dell'irrapresentabile» (Carmelo Bene), «un voyeur di se stesso» (Walter Pedullà), animato da «una forza storica prepotente che non può essere classificata nel riduttivo sociale» (Maurizio Scaparro). Il suo teatro propone «visioni talvolta barocche sulla libertà impossibile, per cui qualche segnale di verità è piuttosto rintracciabile nella dimensione della magia, del mistero, dell'occulto» (*Enciclopedia del teatro italiano - Autori e drammaturgie*).

Ero certamente prossimo alla gloria degli altari. Non v'era elemento che avessi trascurato nell'edificare questo mio ineffabile modello di santità, quando tutto l'edificio fu scosso da una tremenda inattesa illuminazione: avevo peccato di orgoglio.

C'era un'atroce mancanza di umiltà in questa mia pretesa – riuscita quanto vogliamo, ma mostruosa – di costruire con programmatica costanza la mia santità. Sì, ero diventato spaventosamente buono, caritatevole, pio, rigoroso nell'osservanza dei precetti, sia pure dei più inessenziali – ma anche spaventosamente certo della mia santità.

Nello specchio profondo dell'anima il mio modello di perfezione aveva il sembiante inequivocabile della superbia, il peccato degli eretici e dei demoni ribelli, il più irripetibile... Ma fino a che punto? Decisi di porvi riparo. Attraverso l'unico antidoto riconosciuto dell'orgoglio, cioè l'umiltà.

Ma non v'era che una via per umiliare la mia urgenza di santità: peccare.

In che modo avrei potuto meglio annientare la mia certezza di perfezione se non calpestando quegli stessi precetti che ossessivamente mi ero sforzato fino a quel punto di osservare?

Così, li ho violati tutti.

Con lo stesso zelo con cui li avevo onorati, li ho programmaticamente calpestati, degradandoli nella pratica dei più inconfessabili peccati. Traendone il medesimo godimento che in passato avevo tratto dalle mie buone azioni.

Mi sono adoprato per dare la massima riso-

nanza ad ogni mia trasgressione affinché potesse essere di scandalo, così come la mia devozione d'un tempo era stata d'esempio e di edificazione per il prossimo.

Ho ridimensionato a questo modo la mia santità, riequilibrandone gli eccessi con eccessi di lussuria e perversione – illudendomi in tal modo di acquisire l'unico merito che ancora mi mancava perché il mio modello di santità potesse dirsi perfetto, cioè l'umiltà, e rimuovere l'unico ostacolo che per me si frapponeva alla gloria degli altari, cioè l'orgoglio.

Peggio che mai... La mia illusione si è sconfeffata da se stessa nell'altalenare tra aneliti di beatitudine e ondate di perversione, in un turbine d'infamia e di preghiera, tra opposti reciprocamente necessari all'appagamento dei propri rispettivi ruoli... Cos'era questa mia ricerca di umiltà se non un'espressione ulteriore di orgoglio? E cos'era questo mio orgoglio se non un difetto bisognoso di essere umiliato?

Così, peccando per degradare la mia santità e ritrovandomi ciò nonostante più santo – o viceversa, non lo so – mi sono trovato imprigionato in una spirale che mi trascina sempre più verso il fondo di un abisso per poi ricondormi violentemente verso l'alto, sù, sù, fino al cielo...

Ed io non so più venire fuori. Non posso più arrestare questo moto perpetuo dell'anima, perennemente tormentata e vivificata da questo suo meraviglioso, ineguagliabile peccato – peccato di santità. □

scritto come un grande lavoratore, un uomo schivo e taciturno. Ma io ho capito subito che c'è dell'altro, ci dev'essere dell'altro. E quando lui si volta e mi saluta, un leggero inchino con il capo, e incontro il suo sguardo, mi confermo nella mia idea. Non è bello, quest'uomo, e non è neanche giovane. È basso e tarchiato, un tanghero, un contadino silenzioso di queste parti silenziose, le Lande. Ma io gli leggo negli occhi quello che forse nessuno gli ha saputo leggere. Non ho dubbi: dentro questo tronco stagionato e vigoroso c'è un'anima capace di tutte le bassezze del mondo. Lo guardo e provo un intimo senso di ribrezzo e di paura. Ma anche un'emozione forte. La più forte che ho mai sentito da quando sono entrata a servizio, a soli tredici anni. Sono passati diciassette anni e niente mi ha mai colpito quanto i suoi occhi freddi e lucidi come un metallo. Quest'uomo mi inquieta, non riesco nemmeno a sorridere, a parlargli. Non apro bocca. (Pausa) Per giorni e giorni non lo rivedo. Mi sforzo di non pensare a lui e finisco per riuscirci. Lui è in giardino, con qualsiasi tempo, ed è sempre chino sulle orchidacee, le piante che cura con più amore. Basta non guardare dalla sua parte, basta ignorare la sua nuca presente e lasciarsi travolgere dal lavoro, che è tanto, perché la signora Santamaria, uno schifo di donna tutta casa e chiesa, e quello sporcazione di suo marito, sono molto esigenti. Ma poi succede quel fatto orribile, il terzo in un anno, mi dicono, ed ecco che il giardiniere mi torna in mente con una tale prepotenza che la notte non faccio altro che sognarlo. A Villa Santamaria, che è isolata sul limitare del bosco, e dista un chilometro buono dal villaggio, sono arrivati gli echi del terzo, doppio omicidio ad opera di ignoti. È accaduto in una macchina nascosta nei sen-

MARIO MORETTI è nato a Genova nel 1929. I suoi interessi drammaturgici spaziano dalla rivisitazione dei classici al musicale, dalla commedia brillante all'intervento politico. Fra i maggiori successi: *Processo a Giordano Bruno e Raccontare Nannarella*. Ha fondato e dirige il Teatro dell'Orologio di Roma.

tieri della foresta: una giovane coppia olandese è stata assassinata a colpi di fucile da caccia. Dopo, l'assassino ha infierito sul corpo della ragazza – aveva solo vent'anni – e le ha strappato con il coltello il seno sinistro. Anche negli altri due casi era andata così: le due coppie, italiane, queste, uccise a fucilate e i seni sinistri delle donne estirpati. Una specie di macabro biglietto da visita. Lui, il giardiniere, non ha il fucile da caccia, ha sempre detto che andrà per il bosco ad uccidere i tordi solo quando anche loro saranno armati. Umorismo da bifolco. Ma a me non la dà a bere. Io intuisco, io so. La polizia indaga sempre, ma non ha mai cavato un ragnolo dal buco. E non s'è nemmeno avvicinata ai cancelli di Villa Santamaria. La contessa è una santa, e il marito, che a tempo perso fa il ginecologo, ci scommetto, solo per trafficare tra le gambe delle donne, per carità, non si tocca. Ma lui? Perché nessuno ha mai indagato sul giardiniere irreprensibile e silenzioso? Non hanno capito che lui è un lupo solitario! Lei mi guarda incredulo, signore. Forse pensa che si tratta solo di una mia esagerazione. O di fantasie. Ha ragione, l'ho pensato anch'io. Per questo ho voluto vederci chiaro. E quando lui non c'è ne approfitto e vado nella sua mansarda senza finestre. Non trovo niente, è vero. Né fucili né bossoli. E neanche soldi. Eh, già, soldi: perché le povere coppiette sono derubate, dopo. Ma cosa volete che porti con sé, una coppietta che va per boschi a far l'amore? Spiccioli. E gli stranieri, poi, si sa: solo carte di credito. E allora? Il fucile? Nessuno è mai riuscito a trovarlo, quel fucile da caccia. Lui è furbisimo. Ci posso giurare. Chissà dove lo tiene nascosto. Forse lo ha sepolto in giardino, fra le sue orchidacee, o lì, nel labirinto di siepi di bosso. Ma io qualcosa trovo. Un album da disegno. Cosa prova, potrebbe dirmi lei? Ecco, da quanto hanno scritto i giornali, il ragazzo dell'ultima coppia, quella olandese, faceva il pittore. E nell'album da disegno che ho trovato c'era stampato il nome di Leida, Olanda. Anche la povera coppietta veniva da Leida. Coincidenza? No, nessuna coincidenza. In quel piccolo album c'erano acquarelli di paesaggi che non sono nostri. Prati verdi con tanti tulipani e mulini a vento nello sfondo. Come in Olanda. Io so perché ci sono stata, nei Paesi Bassi, mi ci portò un signore che era il mio padrone ma anche il mio amante. Allora, che ne dice? Non è una prova compromettente? Lui si è lasciato prendere dalla sua passione per i fiori e ha conservato gli acquarelli... (Pausa) Perché? Perché lo ha fatto? Perché lo fa e continuerà a farlo? Per i soldi? No, troppo poco. Non vale la pena. No, no, io lo so perché lo fa. Per compensazione. Lui uccide perché vuole un risarcimento dalla vita. Lui, un fascio di



MARIO MORETTI

Il giardiniere

Non creda che mi piaccia, parlare del passato. Ma il passato, come diceva un mio giovane padroncino – giovane sì ma filosofo – non è altro che un presente della memoria. Nell'istante stesso che lo tiri fuori dal ricordo, ecco che te lo ritrovi davanti. È quello che mi succede in questo momento. Sono nel giardino di Villa Santamaria, dove ho preso servizio da qualche ora, e lo vedo. O meglio, vedo solo la sua nuca, perché lui è chino e lavora ai suoi fiori. Un attimo, basta un attimo: la sua nuca mi atterrisce. È larga, di una larghezza innaturale, ed è bruciata dal sole. Come si dice, del collo? Taurino? Beh, la sua è una nuca taurina. È attraversata da doppie righe rosa pallido che risaltano sul marrone e fanno una specie di losanga screpolata. Mi viene da rabbrivire. Il cameriere anziano mi ha già parlato di lui, del giardiniere. Me lo ha de-

energia che non si scarica solo nel lavoro, o nell'osteria del villaggio, ha bisogno di rifarsi. Odi le coppie proprio mentre si lasciano andare al desiderio della carne, perché lui sa che almeno in quel momento loro SONO FELICI! Lui, l'ho già detto, è un lupo solitario. Sfoga sulle coppie la sua solitudine e firma i suoi delitti perché si crede furbo ed è certo di restare impunito. Lui è di ferro. Niente lo scalfisce. (Pausa) Qualche tempo fa, di notte, ho sentito i suoi passi pesanti sulla scala di legno che porta alla mia camera. C'è solo quella, nell'ala di fronte alla sua mansarda, non poteva esserci uno sbaglio. E il passo era suo. Io mi sono paralizzato. Ho cominciato a tremare di paura. Ho pensato: si è accorto che lo spio, che ho trovato l'album olandese e ora viene ad uccidermi. Le mascelle, di colpo, mi si sono irrigidite. Neanche un soffio sarebbe uscito dalle mie labbra. La porta si apre. È lui, entra senza neanche chiedere il permesso, a colpo sicuro. È in pigiama e non posso fare a meno di notare un rigonfio sotto la stoffa pesante dei pantaloni, un turgore assurdamamente grande. La paura mi passa di colpo. Penso che ha fatto bene a venire in camera mia, era diventato una ossessione, per me. Lui deve averlo capito ed è per questo che ora è qui. Non parla, non ha bisogno di parlare, non deve neanche chiedere. Il suo sguardo di bestia crudele si è fatto più acquoso, c'è acqua torbida nei suoi occhi, ma nel mezzo mi pare di vederci una fiammella rossa. Lui è un lupo. O un diavolo. Sprigiona una sessualità acre e terribile che però si specchia nella mia sessualità. Lo trovo affine a me, ma non sono neanche meravigliata. Sono solo morbosamente curiosa. So quello che farà, ma il come mi spaventa e mi delizia. Tutto di lui mi attira. Aspetto. Lui sorride, ma è un ghigno di animale. È una canaglia, ma è strano,



ROCCO FAMILIARI

L'urlo

So che non vuoi sentire parlare di questo.

Anch'io, del resto, ero convinta che non fosse necessario. Che fosse inutile.

Cosa avresti potuto capire?

Come avrei potuto farti sentire anche soltanto una minima parte di quello che avevo — che parola usare?

Sofferto?

Non so, forse non ne esiste un'altra o non sono capace io di trovarla, ma mi sembra una parola che, in qualche modo, ha il potere di assolvermi.

Senza riuscire a farti sentire complice. Di

ho sempre avuto un debole per le canaglie. Hanno un che di violento che mi eccita, un odore particolare, qualcosa di aspro e di forte che prende i sensi. E poi, le canaglie, per quanto siano infami, sono sempre migliori delle persone oneste. Lo guardo, vorrei detestarle, penso alle sue vittime, alle ragazze che ha ucciso a fucilate, a quelle povere mammelle sanguinolente buttate nel prato bianco di brina... ma non sono disgustata. Rabbriodisco di piacere. E lui mi prende, dapprima dolcemente, poi sempre più forte, con una furia spaventosa, mi possiede come se volesse trapassarmi, questo non è amore, non è sesso, è rombo di tuono, è un vento di tempesta nel bosco, è una mandria di bisonti nella prateria, è follia follia follia... (Pausa) Il delitto ha qualcosa di violento, di solenne, di primitivo, di religioso, che in qualche modo mi turba ma che mi lascia pure — non so come esprimermi — un forte senso di ammirazione. No, l'ammirazione è un sentimento morale, il delitto mi trasmette una specie di scossa brutale in tutto il corpo, è una languida e dolorosa violazione del mio sesso. È strano, e sarà anche orribile, ma io trovo che il delitto ha una segreta corrispondenza con l'amore. Un bel delitto mi esalta come un bel maschio. Forse per questo, quando il giardiniere mi ha chiesto di mollare tutto e di andarmene con lui — ha un bel gruzzolo da parte — io gli ho detto subito di sì. Lei non ci crederà, signore, ma lui mi ha parlato appena, solo l'essenziale. Mai detta una parola d'amore. Solo questa frase, una volta: «Tu sei come me: le nostre anime si somigliano». Sono anch'io un mostro, allora? Cosa importa. Sono felice di essere sua. Amore? No, l'amore è roba borghese, da signori. Con lui è diverso. Sento che farò tutto quello che vorrà. Sento che con lui andrò dove lui vorrà che io vada. Fino al delitto. □

quello che ho fatto.

È una parola che recrimina. Non denuncia, non colpisce, non uccide. Come dovrebbe.

Da quando cominciare? Da quando ti tenevo aggrappato a me, ti facevo dondolare, ti cullavo dentro di me e mi facevi tenerezza, così disperatamente teso a rifugiarti in me.

O forse non era così. Era tutto falso. Tu imperavi sul mio corpo, penetravi in esso con il tuo strumento di potere, con la stessa crudeltà con cui avresti potuto infilare il tuo coltello — ne hai mai avuto uno? — nella carne tenera di un capretto o di un coniglio, squarciandogli il ventre. Fino a vedere le viscere calde, pulsare frenetiche.

E quando ti ho sentito sussultare ho avuto pietà, e desiderio di tenerti con me, per me e ho serrato i muscoli per immobilizzare il tuo corpo sopra di me. E tu non hai fatto nulla per impedirmelo.

Già in quel momento lasciavi a me la scelta. Mi avevi sussurrato in un orecchio, per convincermi, che ci avresti pensato tu: stai tranquillo, non sono un ragazzino inesperto.

Ma nel momento della gioia, nell'attimo in cui sembra che il mondo tutto si racchiuda nell'esplosione che fa sussultare i corpi come se l'uno si generasse dall'altro, tu hai fatto soltanto un timido accenno di resa, accompagnato da un gemito sconvolgente e io, pur sapendo che stavo giacendo, con me stessa, non solo con me — ma in quel momento questo pensiero non era prevalente — ho accarezzato la tua fronte, ho voluto che tu fossi felici,

ROCCO FAMILIARI è nato nel 1939 e vive a Roma. Ha fondato nel 1976 il Festival internazionale del Teatro di Taormina, che ha diretto fino al 1980. Ha scritto: *Ritratto di spalle* nel 1973 e *La caduta*, messo in scena con la regia di Aldo Trionfo nella stagione teatrale '84-'85. Altri testi: *Don Giovanni e il suo servo*; *Herodias*; *Il presidente*; e il romanzo *La regina della notte* (1993). Ha tradotto opere di Hauptmann, Handke, Bunge, Büchner, Musil, Kleist e Rosvita.

ce, almeno per un attimo e ho lasciato che il tuo seme si spandesse dentro di me.

Ecco. E dopo? Tu sei scomparso per mesi e io non ti ho cercato. Per orgoglio? O per follia? Superficialità? Voglia di autopunizione? Desiderio di averlo, quel figlio? Non ho controllato più il mio stato. Fino a quando ho avvertito l'inequivocabile sensazione di felicità carnale che dà il frutto quando comincia a crescere dentro. Il trionfo della tua assenza di donna. Gli occhi risplendono, la pelle diventa lucida, tesa, le labbra tumide.

E comincia il segreto colloquio. Anche se è ancora delle dimensioni di un boccio, lo senti parlare dentro di te. Senti la sua anima formarsi e i suoi sogni liberarsi all'interno del tuo ventre. Lo senti ridere, gorgogliare, sussultare, senti le sue manine — ma non sono ancora formate? — senti le cellule che già sanno di essere delle mani aggrapparsi alle pareti del suo nido, lo senti che si appoggia, si struscia, ti accarezza dentro.

Quale orgasmo, quale rapporto passionale, frenetico, può mai darti questa sensazione di un corpo che vive dentro il tuo e ti ama, perché non ha altro scopo nella sua piccola esistenza? E tu gli rispondi, anche se lo rifiuti, gli rispondi, scorri le dita sulla pelle ed egli avverte le tue carezze.

E sente anche la tua voce, impara a riconoscere quando sei sveglia e quando dormi. Preferisce stare sveglia quando lo sei anche tu, per ascoltare la tua voce, avvertire i tuoi movimenti e dormire con te, quando sa che stai allentando l'attenzione e il tuo corpo in qualche modo si dilata. Si distende anche lui. È la sua casa che si ingrandisce.

La doccia gli fa il solletico. Lo fa rimbaldire di qua e di là, ma le tue mani, che scorrono veloci e morbide lo fanno intontire di piacere. Come il caldo dell'acqua, il rumore, appena attutito dalla morbida parete che lo protegge. È felice e tu lo avverti. Senti il sangue che gli inonda il volto. Senti i suoi piedi puntati sulle tue viscere, la sua testolina, dove cominciano a formarsi i pensieri, teneri pensieri, soltanto bocconi d'amore, baci, succhi, struscii. Si aggrappa al tuo cuore.

Ormai i suoi ritmi aderiscono ai tuoi. Se per caso si sveglia un attimo prima di te si allarma, comincia a scuoterti fino a quando non ti sente muovere, alzarti, camminare. Allora si acquieta e recupera gli attimi di sonno perduti.

Me lo sono ripetuto tante volte. Non esiste fino alle quattro-cinque settimane. Non è che un uovo, un girino, niente. Ma io so che

non è vero. Ho il terrore che non sia vero. Cerco di restare lucida. Di separare le emozioni dalla riflessione. Non può essere vero quello che io sento. Ma che sciocchezza! Perché ho accettato? Perché non ti ho imposto delle cautele? Mi vergognavo. Queste cose non si dicono. Perché non hai usato il preservativo?

Non è che una piccola sfera impalpabile e in moto perpetuo, come un nucleo di atomi, eppure sembra che abbia mille tentacoli, mille mani, unghie rosee con cui si aggrappa, tenere, che non graffiano. Ma si impone con prepotenza, si impone perché c'è. Esiste. Avverte qualcosa. È inquieto. Non può capire i miei pensieri. Mi sente preoccupata. Accresce le sue effusioni. Sta attento a non darmi fastidio. O così mi sembra. È tutta una mia illusione, ma è così non posso farci nulla. Non mi dà più nausea. È attento a non ferirmi. E io sto per tradirlo nel modo più vile. Perché io soltanto so che lui c'è e nessuno può convincermi del contrario. Lui mi ama. Non sa cosa mi fa soffrire, però cerca di aiutarmi, di consolarmi a suo modo.

E invece no. Non sa che ho deciso, che ho deciso della sua vita. Ecco, ora sei qui accanto a me e la mia voce penetra nel tuo orecchio, ma sento che non afferrò quello che io ti dico, quello che mi sforzo di farti capire. E mi rendo conto che non ha senso. C'è un abisso fra le mie ragioni e le tue. E lui, non aveva anche lui le sue ragioni? Ecco mi sdraio. Apro le gambe. L'ora non è quella, ma la posizione sì. Ormai deve sapere che qualche volta mi addormento fuori orario e si stende anche lui, si prepara a riposare con me. Non sa, non può immaginare. Le sue guance o le cellule che saranno le guance e che saranno rosee e tenere, si stringono contro la mia pelle.

Ecco, no, una lama di luce penetra per un attimo nel suo mondo notturno, ferisce i suoi occhi, le cellule che saranno i suoi occhi! Non capisce, non può capire. Un cucchiaino di ferro stacca, con feroce precisione quel grumo di sangue dalle pareti del mio utero e lo scaraventa in una bacinella piena d'alcool. Sento il suo stupore, la sua pena, la sua pietà per le mie miserabili ragioni, per tutto ciò che non potrà darmi.

So che non è possibile, ma sento anche, io lo sento, il suo urlo. □



VALERIA MORETTI

Io, pura di cuore

Ho 14 anni e mi chiamo Mina. A scuola non vado tanto bene, ma neppure male.

VALERIA MORETTI vive a Roma. Ha già lavorato con Walter Manfrè per la cui regia sono stati messi in scena *Ritratto di donne in bianco* (1990) e *Il vizio del cielo* (1992).

Tra i suoi ultimi testi, *Marina e l'altro* ha debuttato al Festival di Asti 1991 per l'interpretazione e la regia di Pamela Villosi ed è stato trasmesso da Raidue per la serie Palcoscenico 1992.

Lucy, invece, è la più brava. A lei piace farsi notare.

Lucy è la mia migliore amica ed è molto diversa da me.

Io sono timida, impacciata... lei, invece, ci sa fare, specialmente con i ragazzi.

A me, comunque, dei ragazzi non me ne frega niente.

Lì trovo tutti uguali e scemi.

Ho deciso di restare vergine. Sì, io resterò vergine.

C'è solo una cosa che mi diverte al mondo: ballare.

Ballerei sempre, dalla mattina alla sera.

Quando ballo mi pare di essere libera, non sento più niente, sono lontana e leggera.

Per questo vado tutte le sere in discoteca.

Solo che ho dei problemi perché io voglio ballare da sola, invece c'è sempre qualcuno che ti si appiccica addosso e non ti molla. Io li odio quegli stronzi!

Lui è il peggiore di tutti, il più prepotente...

È apparso la prima volta dieci giorni fa, dopo mezzanotte...

Se ne va all'alba e balla da dio!

È facile per lui prendere una o l'altra; vanno tutte matte per lui, anche Lucy, anzi, soprattutto lei.

Si veste sempre uguale, di nero... è molto bello e si comporta come se il mondo fosse suo. Certe volte, come lo guardi sembra vecchio; poi lo guardi di nuovo e sembra un ragazzino come me. Ogni sera se ne fa una e quando le lascia sembra che si sia abbattuto sopra di loro un ciclone. Sono piene di lividi e... di succhiotti sulla gola.

Lucy ci è già stata. Me ne sono accorta perché si è messa un fazzoletto intorno al collo e non se lo è tolto neppure per farsi la doccia. È molto strana in questi giorni, nervosa e l'ho vista piangere e masturbarsi...

Quando arriva lui in discoteca, io mi nascondo, mi metto in fondo alla sala, non voglio che mi veda, voglio che prima si faccia tutte le altre.

A me, mi deve vedere per ultima.

Ieri sera, però, mi ha vista.

Mi ha detto che ero dolce. Io non l'ho trovato un granché come complimento perché è da quando sono nata che tutti mi ripetono che sono dolce...

Poi mi ha dato della coca e io l'ho presa.

Quando ha ballato con me, a me mi sono venute le vertigini. È la prima volta che mi succede una cosa del genere... che le gambe non mi tengono, voglio dire, mentre giravo mi è sembrato di sentire degli urli come di lupo e degli strilli come di civetta...

E nello stesso tempo, mi pareva di salire, di salire... non so dove, non so perché, in alto, sempre più in alto...

All'improvviso si è fermato e tutto intorno si è fermato.

Aveva un po' male qui... sul cuore e respirava piano...

Poi mi ha portata in macchina, io non ci volevo andare, però ci sono andata... erano i suoi occhi a portarmi dentro la macchina.

Si è messo a guidare forte, fortissimo. Si divertiva a passare con il rosso... Rideva come un matto e sniffava.

In macchina lui mi ha spogliato. Ero nuda. Allora anch'io l'ho spogliato.

Avevo freddo e anche paura, però ho cominciato a baciarlo, non so, mi è venuto naturale fare così... lentamente ho cominciato a leccarlo dappertutto. Gli ho leccato la fronte, le sopracciglia, il naso, gli occhi, le orecchie anche dentro, la bocca, il collo, le braccia, le mani, i seni, il capezzolo a lungo, molto a lungo, e poi l'ombelico, e poi più giù, giù fino ai piedi e poi di nuovo da capo, ma da dietro e poi di nuovo davanti.

Dal finestrino ho visto che stava per arrivare l'alba. Lui ha fatto un gesto come per alzarsi, ma io l'ho tenuto fermo e ho continuato a baciarlo e ho continuato a leccarlo.

Di nuovo ho sentito gli urli dei lupi e gli strilli delle civette e la voce di Lucy che mi cercava...

Adesso ho trent'anni ma sono sempre la Mina di quattordici.

Ho ucciso un uomo di piacere e so che posso farlo ancora.

Per questo non invecchio.

E sono sempre vergine.

E sono, anche, pura di cuore. Molto pura.

Ho letto in un libro che parlava del vampiro, che a sconfiggerlo era stata una ragazza che si chiamava come me, Mina, e c'era riuscita perché era pura di cuore.

Vuoi? (*Offre della cocaina che mette sul pugno*)

Ne ho tanta. In macchina, sotto i sedili, ce ne erano nascosti chili.

(*Annusa*). A me piace perché è bianca e soffice e mi ricorda il borotalco.

È bello il borotalco, non trovi? Però, nessuno lo usa più, solo per togliere le macchie. Peccato! □



GIANPIERO BONA

Coprofagia

Beneditemi, o padre, perché ho peccato! Ho l'abitudine di mangiare... la merda (*Bussa alla grata, timidamente*) Padre, mi sente?... Capisco. Il mio è un peccato indigesto anche per un sacerdote. Ma mi ascolti, la supplico. Sono un'anima che desidera ardentemente la propria salvezza.

GIANPIERO BONA, piemontese, ha vissuto in Svizzera ed a Roma. Ha viaggiato per il mondo soffermandosi a lungo in Asia Minore, Egitto e Grecia. Ha vinto col romanzo *Il silenzio delle cicale* il Premio Campiello 1981 e con la commedia *Le tigri* il Premio Pirandello 1981.

za, eppure... se la trovo, continuo a ingoiarla. E così. Non posso più privarmene. È diventata il mio cibo preferito... (*Bussa alla grata, un po' più forte*) Padre, è sempre lì?... Ora le spiego: tutto è cominciato da piccola. Avevo sporcato nel letto e per paura di essere punita ho ingoiato la mia cacca. Ma non ho potuto nascondere le tracce e sono stata picchiata. Come?... Dice che non sono più una bambina?... Certo. Oggi sono una moglie devota, vado in chiesa, rispetto i comandamenti e non dico bugie. Mi domanda perché lo faccio?... Ma perché gli escrementi sono molto buoni, anche se puzzano un po'... (*Bussa alla grata, timidamente*) Padre, sta bene?... Ah! Il mio è un peccato di bestialità che rientra nel vizio capitale della lussuria?... D'accordo. Ma i medici la chiamano semplicemente coprofagia o scatofagia, se preferisce. Dice che questo non c'entra col sacramento della confessione?... Ha ragione. Dio non ama le complicazioni, perché sono i cuori semplici che si pentono. E io qui, davanti a Lui, sono solo una povera ghiottona... no! Non mi permetterei di prenderla in giro... (*Bussa alla grata, con insistenza*) Ma Padre, dica qualcosa!... La mia è solo miserabile ignoranza?... Vuole che glielo dica in latino? «Nullum cibum in tota vita mea palato magis satisfacisse». E già, nelle lingue morte tutto fa meno schifo. E voi lo sapete bene. «Dicitur saepe praetiosissimis cibis humana stercora miscuisse». Anche l'imperatore Commodo!... Nel 1696 una dama francese portava nella borsetta escrementi umani polverizzati, che mangiava leccandosi poi le dita. Il trattato «De abstinentiis ad usu ciborum foetidiorum» dà notizia di un ricco cavaliere che s'ingozzava con le feci dei bimbi. Bouillon, un farmacista di Parigi, portava con sé una scatoletta d'oro di tabacco misto a sterco umano. Come vede, sono istruita... (*Bussa alla grata con insolenza*) Mi sente?... Non ho ancora finito. Ogni tanto mangio con infinito piacere la crosta che si forma sui muri delle latrine. Quando ero incinta ho voluto imitare la moglie di un contadino di Hassfort sul Meno che mangiava gli stronzi di suo marito, caldi e fumanti... Padre, che le succede?... Sta vomitando?... I santi non vomitano di fronte al peccato?... E poi nella «Oratio pro Guano Humano»... non sa cos'è? È la famosa Biblioteca Scatologica: lì si dice che tutti la facciamo, la vediamo, la odiamo, la tocchiamo, ne parliamo e ne scriviamo, e se non la mangiamo è perché le beccacce non piovono ancora dal cielo bell'e arrostite. Del brodo di sterco di beccaccia un tempo erano molto ghiotti. Lo sa?... Che c'è tanto da stupirsi?... Aveva ragione l'Elettrice di Hannover che tre secoli fa scriveva alla nipote: «Mia cara, se dal cibo deriva la merda, è anche vero dire che dalla merda deriva il cibo. Forse che a

tavola non ci viene servita la merda sotto forma di manicaretto? I sanguinacci, i cotechini, le salsicce, non sono forse dei manicaretti compressi in sacchi di merda?... (*Bussa alla grata con più forza*) Padre, non mi ascolta?... Anche lei non mangia forse la trippa alla romana?... Una volta in Australia erano meno difficili di noi: le budella della vacca le masticavano all'estremità, schiacciandole con le dita e ne facevano uscire dall'altra l'odoroso contenuto di cui si abboffavano... Come?... Vuol ripetere. Ah, dice che l'uomo è quello che mangia?... E che se io mangiassi pane invece di merda, vi riconoscerei dentro Dio e così sarei luce che torna a se stessa?... È davvero una bella immagine. Però c'è una storia che voglio raccontarle: c'era un eccellente panificio a Stoccarda, nel 1886. Gli abitanti della zona si lamentavano di una puzza disgustosa. Fu scoperto un collegamento fra i cessi delle case e l'acqua destinata per la preparazione del pane; collegamento che fu subito interrotto. Il risultato? La qualità del pane peggiorò. I chimici dimostrarono che l'acqua impregnata di estratto di gabinetto aveva la proprietà di far lievitare bene le pagnotte, e di dargli l'aspetto e la fragranza del vero pane di lusso... Anche in quel pane merdoso, allora c'è il sole del Creatore, no? (*Bussa alla grata con rabbia*) Perché mi sbatte lo sportello in faccia, padre?... Dice che bestemmio?... No. Io glorifico Dio in tutte le sue manifestazioni e mi pento di ogni mio peccato. Cosa?... Prima di darmi l'assoluzione vuole che mi sciacqui la bocca con



DUCCIO CAMERINI

La bestemmiatrice

DONNA - (tra i trenta e i quaranta. Ma è già sull'altra sponda. Sul suo volto pieghe di dolori e schiarite di follia. Veste in modo confuso; un paio di scarpe col tacco, un tempo rosso fiamma, abbinate ai pantaloni lisi, bluastri, di una tuta da ginnastica. Appoggiato sulle spalle, un tailleur color acquamarina, che incornicia una pallida liseuse da notte. Una borsa di finto serpente, tutta a chiazze; un cappello da ragazzo con visiera nera calcato in testa, da cui spuntano ciuffi indesiderati di capelli senza un ordine, una direzione, un taglio. Arriva con passo deciso, si avvicina al confessionale, estrae dalla borsa uno di quei minuscoli sgabellini pieghevoli, lo apre e ci si mette sopra).

Ancora io. Eccomi qua. Mestiere di merda, il tuo. (*Previene l'obiezione*) No, non mi ci

l'acqua santa?... Ma io voglio santificarla in un altro modo... Come?... «Distendere cora eo foramen podicis et stercus offerre»... Padre, le chiedo di consegnarmi il suo sterco!... Non urli, la scongiuro. Vuole fare un scandalo in chiesa?... Lo raccoglierò con cura, vedrà, lo disseccherò e lo impiegherò come condimento. Ne farò la reliquia della mia cucina... (*Bussa alla grata con solennità*) Ma non c'è niente da chiudere gli occhi e taparsi le orecchie, padre. Ma non sa che i Tartari e i Giapponesi veneravano allo stesso modo la merda del Gran Lama e del Dairi?... Padre, apra il suo sportello!... Vuole negarmi persino l'atto di fede del re Aedh che un giorno prese acqua da un fiume per lavarsi il viso? I suoi lo fermarono, dicendogli che lì si trovava la latrina dei preti, allora il re non solo si lavò con quel santo liquame, ma ne bevve grandi sorsate. E sa perché?... Perché per lui l'acqua dove evacuava un sacerdote valeva l'Eucarestia... Perché si fa il segno della croce?... Come?... Sono blasfema?... Pensi che il confessore promise al re, per la sua grande devozione, di fargli avere da Dio la corona d'Irlanda, e lei si rifiuterebbe di darmi un'umile benedizione?... Per venire accettata nella sua fede, una coprofaga deve essere dunque una regina?... Ah!... Ah!... Ah!... (*Ride isterica. Poi singhiozza forte. Poi smette.*) Come?... Mi domanda se sono sinceramente pentita del mio peccato?... E come potrei non esserlo, padre mio, dal momento che da oggi mangerò solo più gli escrementi di Dio, se li trovo. □

inginochio, là. Ti piacerebbe. E invece no; «accà nisciuno è fesso». Tanto, mi senti anche se sto qua. E se mi sentono gli altri, chi se ne frega. Anche perché non sentono... anche se alzo la voce, vedi?... Non sentono perché non vogliono sentire. Che gl'importa di me... Che ne sanno di me, quelli?... Tu. Tu devi sentire. Soprattutto oggi. È importante quello che sono venuta a dirti. Importantissimo. (*Sorride*) Risolutivo. Definitivo. Basta, davvero. E allora zitto e ascolta. Sei pagato. Ti hanno promesso la vita eterna, per le mie parole. Zitto e ascolta. (*Si accende una sigaretta*) Non si può fumare? Non me ne frega un cazzo. Ho bisogno di fumare per parlare. La polizia quando arresta uno e lo torchia, lo fa fumare se parla. Se non parla lo fanno nero di botte. E tu, eh?... Tu?... «Voi», chiedete solo di non fumare. A prescindere dal fatto che poi uno parlerà o meno. E se non parla... o se dice balle... (*Si incanta un istante a guardare la brace della sigaretta*)... per voi è lo stesso. Il vostro dovere l'avete fatto. In pratica, voi siete contro il fumo. Dio è un salutista... e le chiese forse servono solo a far fumare meno la gente. Sì, certo... c'è qualcosa di «medico» nelle chiese... di lugubre... di inutile... Ecco: inutile. E di questa inutilità noi oggi dobbiamo parlare. No. Parlo io. Tu zitto. Incamera. Assorbi. Succhia. (*Una boccata profonda, guarda il fumo che le naviga davanti*) È bello, sai? Sapere che parli con uno che non potrà andare in giro a spettegolare. Quello che dici è... segreto. Segreto. Ummm... è un'idea. Inutile, ma è un'idea... seducente... Non c'è che dire. Sei muto come una tomba. (*Ride*) Lo dicevo... sfido che c'è qualcosa di lugubre, qui!... (*Ci ripensa*) Un segreto... Chi l'ha avuta, st'idea?... Qualche santo? Un papa? Un monsignore?... Eh, ci avete campato be-

DUCCIO CAMERINI - Nato a Roma nel 1961, è autore e regista di teatro e cinema. Per il teatro ha scritto undici pièces, di cui cinque sono andate in scena con la sua regia. Tra queste: *Primavera su primavera*, *Formazione di coscienza*, *Né in cielo né in terra*. Per il cinema ha esordito nel lungometraggio *Nottataccia* dalla sua commedia omonima. Il film è stato presentato nella selezione ufficiale dei Festival di Locarno, Annecy e Bruxelles.

ne su quest'idea. (*Spegne la sigaretta lasciando colare sulla brace un filo di saliva, quindi la butta a terra*) Ce l'avete messo al culo, con quest'idea. Secoli e secoli di fede cieca. Di segreti. Bravi. Belle merde. Come vorrei stare nelle vostre teste mentre uno di noi disgraziati si confessa... No, non credo che pensate ai fatti vostri... Questo almeno sarebbe vivo, forte, proibito ma sublime... No: nelle vostre teste troverei «il» nulla. Sono vuote e, appunto, inutili.

Magari, sì, ogni tanto vi scervellate alla ricerca di una soluzione, di un aiuto possibile... ma poi vedete quanto siete zoppi. Uomini punto e basta. Meno degli uomini: «mezzi» uomini, perché vi tolgono la vita, l'incertezza, la libertà che fa paura. Le gambe, insomma. Ibridi e freddi, siete così. Avete una missione appena. Questa qua. E oggi sono qui per dimostrarti che si tratta di un gioco misero, che hanno giocato in altri secoli alle tue spalle. Prima che nascessi. Già ti avevano fregato. (*Una pausa*) Ah, intendiamoci: la fregatura non è soltanto dalla parte vostra, al di là di quella grata... è anche per noi. Soprattutto per noi. Al di qua. Ma io ho capito. Io, mi sono tirata indietro. Quando... mi si sono spalancate le palpebre degli occhi... È un brutto tiro, amico mio. No, non parlo della vita. Parlo del fatto che ti ci vogliono far credere a tutti i costi. Lo saprai anche tu, no? - anche se sei monco - avrai sentito parlare dell'amore, di ideali, morale... È un brutto tiro che ti fanno da piccolo. Quando ancora non hai l'esperienza per rispondere: «Un momento, di che cazzo parlate? Questa è roba da libri, roba di fantasia... Queste cose non ci sono. Non si vedono». Ma esistono - ti dicono quelli. Esistono dove! In tutti, in te. Noi siamo fatti a immagine e somiglianza di Dio, non te lo scordare, siamo materia Divina... (*Ride*) Io? Materia Divina, Io? Tu? Quelli?... Schifose poltiglie di sperma, materia Divina?!... (*Ride*) Casuali minestrini di cellule...

(*Si accende una sigaretta*) Pare che sono diventata pazza. Dico, certe cose non ci si diventa, ci si nasce. E poi «pazza» è un gioco di parole, per ingabbiare chi ha capito quello che non andava capito. E cioè: che era assurdo venirvi a raccontare i fattacci miei. Ma, sai, questo edificio, e tutti quei libri, e quei discorsi... (*Sospira, con ribrezzo*) mi mettevano soggezione. Già, persino a me. (*Si guarda intorno*) Dopotutto, è seducente qua... te l'ho detto, seducente... E allora ci venivo, a raccontare. Ma balle. Ah, quante balle vi ho detto... Quanti peccati finti ho confessato... Peccati senza redenzione, che

non li puoi assolvere... Inventarseli era un po' come farli... ma senza averne il peso, la scomodità... Per avere una vita, finalmente, tante vite... Una volta avevo ficcato un feto nel cassonetto... un'altra avevo dato fuoco a mio padre, che mi violentava... e ancora: avevo fatto un'iniezione di aria a mio fratello, che si drogava... e prima avevo rubato per lui... e di più: mi ero masturbata in chiesa, davanti all'acquasantiera... guardando quel ridicolo ometto rinsecchito appollaiato sulla croce... l'avevo fissato in quegli occhi di legno... e avevo bestemmiato mentre venivo... maledetto il suo nome, la sua immagine, e la mia... immagine. E il mio, nome. (*Sputa sulla sigaretta e la butta a terra*) E la cosa sorprendente fu... il nulla. No, anzi. Mica sorprendente. La conferma dei miei sospetti. Preti umiliati avevano ascoltato la mie false confessioni, e non avevano altro da dire che... «Non si fa, non si deve fare, prega, riavvicinati a Lui»... Ma porca puttana... con tutto quello che vi ho detto, datemi una mano, no?... Aiutatemi... non ripetete a pappagallo il foglio delle istruzioni... Lo so, potrai dirmi che... io non li avevo commessi, quei crimini. Ma li avevo confessati. E non ho ricevuto conforto. Era peggio di prima. Perché sapevo, adesso, senza dubbio, che se mi fossi macchiata di quelle... (*Sorride*) «nefandezze»... nessuno mi avrebbe detto nien-



NICOLA SAPONARO

La maschera

VECCHIA - Prima de tutto, mo' me faccio er segno de la croce, pe' scaccià er diavolo...

Te debbo di che oggi è il mio primo giorno da pensionata, dopo mezzo secolo d'attività, come segretaria particolare de lui, er mio Principale.

Stamattina me so' guardata a lo specchio, me so' guardata. A lungo. Tanto nun ci avevo più gnente da fa', dopo cinquant'anni de lavoro. E me so' accorta, là pe llà, che dietro le lenti da miope io ci ho gli stessi occhietti puntuti puntuti der mio Capo; e ci ho gli stessi capelli, bigi e lisci; financo l'orecchie so' a pennoloni, Dio bono, come le sue. E nell'insieme, la mia faccia s'è ricalcata paro paro ne la sua, insomma na specie de plastica grigiolatte, come se io fossi la maschera incarnata de lui...

Ieri mattina, giusto alle sette, quando beviamo tutt'e due er cappuccino nel suo studio privato, m'ha detto, papale papale, che quello era er nostro urtimo cappuccino, perché «cara mia, ho deciso, già da tempo, de chiudere bottega, dopo cinquant'anni sonati». Bè,

te... E Dio non me l'avrebbe impedito; e Dio non mi avrebbe punito. Perché ha da pensare ai suoi di peccati, Dio, al primo grande peccato... il peccato «originale» che è SUO... e non dell'uomo... e non della donna. È SUO (*Una pausa*)

Tu non parli. Muto. Come gli altri. Ma tu pagherai. Stavolta sì. Per tutti. Ora non ci credo più ai peccati. Non ho bisogno di inventarli. Non so neanche se è un peccato... ma ho deciso... volevo dirti questo... che ti ucciderò. Proprio così, «ministro». Ti uccido. Davvero, non è una balla. Lo farò. Ho già scelto il luogo, l'ora, il modo. Lo devo fare. Non ce la faccio più a stare a guardare, a ricevere le vostre offese. Tu morirai. E morirai in silenzio. Dopo una vita fitta di silenzi. Morirai come un animale... macché, quelli almeno belano, e grugniscono... squitiscano... come una pianta... no: come una pietra. Immobile, inutile. La tua morte non suonerà. Perché sei morto. Già adesso. Già ieri. Da un silenzio, a un nuovo silenzio...

(*Si alza, ripiega il suo sgabellino e lo infila nella borsa di finto serpente*) ...Oh, amico mio: potessi uccidere chi sta su quella croce... scannarlo, e mangiarlo... e sputarlo... bere il suo sangue... non posso. Perché non c'è. Sarai tu, in vece sua. Nella morte, come nella vita. □

quella decisione era nell'aria, bontà sua, e mo' che lui è Senatore a Vita l'ha pijata pe' sempre, l'ha pijata.

Mo' io so' sola soletta. So' vedova da tant'anni, capirai. La notte dormo appena du' ore, come lui. E nell'altr'ore de la notte nun faccio altro che pensà e ricordà, pensà e ricordà, come lui. Una fissa! Ogni mattina santa, me ricordo, pe' arriva' precisa precisa ne lo studio privato der Principale, prendevo non uno ma tre autobus: da la periferia de Roma, dove ci abito, fino al centro, addo' sta l'ufficio. Gnente auto blu, pe' carità, anche se lui insisteva sempre a darmececla. Ma perché io so' na donnetta der popolo. E volevo sentì la gente in diretta su la via crucis: tre autobus la mattina a l'andata e tre autobus la sera al ritorno, pel gusto acerbo de parlarne al mio Capo, er quale allappava quelle notizie dal vivo più de qualsiasi agenzia o faxe che fosse.

Quando entravo tutta presciolosa ne lo studio privato der Principale, a le sette in punto d'ogni mattina, lui era già seduto a la scrivania, a pijasse l'appunti sul blocco notes. Era

NICOLA SAPONARO è nato nel 1935 a Bari, dove si è successivamente laureato in Economia e Commercio.

Ha scritto numerosi testi per la scena tra i quali: *Giorni di lotta con Di Vittorio* (con Pino Micòl, regia di Maurizio Scaparro, 1972), *Rocco Scotellaro. Vita scandalosa del giovane poeta* (regia e interpretazione di Bruno Cirino, 1975), *La traccia* (1970), *I nuovi pagani* (1972) e il più recente *Rapsodia nicolaiana* (regia di Armando Pugliese, 1993).

già stato, l'animaccia sua, a la messa cantata nella chiesa vicina; aveva pregato in ginocchio Cristo in croce; fatta la comunione; letta la paginetta del Vangelo. Io avevo pijato, come sempre, dal bar er mezzo litro de latte fresco. Salivo de sopra, lo salutavo, poi nel cucinino preparavo er caffè espresso, siccome la miscela ch'ha lui piace. Versavo er latte freddo nel bricco d'argento; er caffè callo callo in quello più piccolo; mettevo tutto sur vassoio e tornavo da lui ne lo studio, che già t'aveva riempito dieci pagine zeppe de discorso.

Posavo er vassoio sulla scrivania. E qua se vede, pe' mezzo secolo, la stessa scena. Er Principale, cortese come un Cavalier Servente, prende prima er bricco del latte e lo versa ne la mia tazza e poi ne la sua; poscia prende er bricco più piccolo del caffè e lo versa, attenzione, prima a me e poi a lui medesimo, sempre con lo stesso movimento e lo stesso tempo, da na vita. Intratanto io je spiffero, arruffata come na coccodé, quello che er popolo bue negli autobus de la capitale sbofonchia de lui, der governo e de li partiti sua. E mentre je parlo e sparlo, lui completa er rito del cappuccino, e mette la zolletta de zucchero, una a me e una a lui, nell'ordine. Poi con un cenno de la mano m'invita a bere per prima, due o tre sorsi buoni, mentre lui chiotto chiotto, continua a girà er cucchiaino ne la tazzulella sua. Pareva sempre che meditasse su quello che io, da femminetta pettegola, gli andavo dicendo contro il governo ladro. E dopo che ci avevo bevuto io, solo allora – me spiego? – cominciava a berecchi lui, socchiudendo l'acciaro de gli occhielli sua, come gnente fosse.

È così cominciava la giornata nostra, tutte le mattine dell'anno, pe' cinquant'anni. Viva l'Italia! E che te debbo di? Le telefonate, le lettere, l'appuntamenti, le visite... Io dirigevvo il traffico. Come un pizzardone. Nun vedevo gnente. Nun sentivo gnente. Nun dicevo gnente. Na sfinge, come lui. Na goccia d'acqua bigia, come lui.



ROBERTO CAVOSI

La pescivendola

Al commissariato. Una donna è davanti al commissario.

Io faccio la pescivendola. Al mercato. Ho una bancarella. È mia, ho lavorato duro per potermela comprare. Ho un carattere calmo. Davvero. Faccio la pescivendola. Vendo pesce! È buono sa, di prima qualità. È sempre fresco, non ho mai imbrogliato nessuno, io. Perché ce n'è altri, al mercato, che son capaci di tenerlo lì anche dieci giorni se

Per esempio, te ne dico solo una: capitava che venissero a visitarmelo certe suore, vecchie ma anche giovini e quarcuna puro de colore, pè na supplica o na raccomandazione... E dopo la visita, pe' riconoscenza, le pie sorelle de Gesù lasciavano rosari e crocefissi nell'anticamera. Sapessi come je batteva er core, a quelle timorate, de sotto ar zinale bianco e immacolato, pe' l'emozione de stà faccia a faccia innanzi al Principale. Era l'incontro tra Verginità e Potere: er massimo dell'eccitazione!

Però però non ci misi molto a capi' ch'er mio Capo, quarche volta, riceveva quarcheduno financo la mattina presto, all'alba, un paro d'ore prima che ci arrivassi io. Gnente ne lo studio poteva tradire, quando c'entravo io, che c'era stata na presenza prima de la mia: perché tutto era in ordine di dentro e nessuno poteva fumà... Nun ce stavano tracce, hai capito? Salvo quarcosa, un checchefosse, ch'era rimasto a galleggià nell'aria, e che io, appena entrata, annusavo subito subito: l'odore d'un fiato, che te debbo di', o d'una pelle, che nun ereno der mio Capo, ma certamente d'un altro... No, no, puzzo de zolfo mai, Dio ce ne scampi e liberi!

Tant'anni fa, una notte, quando ero rimasta vedova da poco e cominciavo a soffri' d'insonnia, capii, all'improvviso, che c'era quarcosa d'oscuro nel mio Principale. Come un peso che lo deformasse e l'incurvasse, povera stella, sempre de più!

Era come se fosse innamorato pazzo. De chi? Del Potere. E a causa de 'sto Potere, fosse capace de tutto, pur de tenerlo caro caro. E come un lampo nel buio de la notte me chiesi: perché er Principale, tutte le mattine, aspettava da Cavalier Servente che fossi io la prima a bere er cappuccino? In nome del Padre e der Fijio e de lo Spirito Santo!... E mo' so' sola, vecchia, aspetto la pace eterna. Me guardo a lo specchio, scemunita, me guardo. E me viene da sorride. Come lui. Senza labbri. □

non lo vendono subito. Puzzo secondo lei? (Sta per allungare le mani verso il commissario ma dopo un primo istintivo gesto le ritrae) No vero? Non puzzo. Perché dovrei puzzare? Stare trent'anni con i pesci non significa diventare un pesce. Le sembro un pesce? Me lo dica, francamente. Una trota? Un merluzzo? Una cernia? No, vero? Sono una persona come tutte le altre. Ho le squame? No; ho la pelle. I polmoni, mica le branchie. Mio figlio è più raffinato invece. Si vede che ha avuto un'educazione superiore. Buone scuole, la laurea in legge. Fa l'avvocato. Non l'ho cresciuto io. Quando nacque lo affidai a dei signori ricchi. Io ero una ragazza madre senza un soldo. Il patto era che non l'avrei mai più preteso indietro. Ancora non avevo la bancarella del pesce, semplicemente pulivo il pesce in una pescheria. Il patto era anche che non mi sarei mai più fatta vedere, né da loro né tantomeno da Gabriele: mio figlio.

Pulire il pesce non è difficile le squame dopo un po' sembra se ne vadano via da sole, e anche le budella. Quando apri la pancia con le forbici tutte le interiora cascano da sole a peso morto. Le trote sono le più facili da questo punto di vista. Lo so bene io. Secondo lei le trote possono avere un'anima? Me lo sono chiesto tante volte, soprattutto quando vedo quelle budellacce cascare dalla pancia.

ROBERTO CAVOSI, è nato a Merano il 3 agosto 1959. Tra i suoi lavori teatrali si sono particolarmente distinti: *L'uomo irrisolto*, presente al festival di Todì nel 1990 e *Viale Europa*, prodotto dal Teatro Stabile di Bolzano, segnalato al concorso Idi 1991 e vincitore del Biglietto d'oro, Agis 1992. Con il testo *Rosa nero* ha inoltre vinto il concorso Idi 1993.

Io non ce l'ho fatta a stare ai patti. Ma ormai è grande che male c'è. In fondo la sua mamma sono io. Ci pensa, sono una mamma che non ha mai dato la buonanotte a suo figlio, che non l'ha mai baciato che non l'ha nemmeno mai sgridato. E come fa a venire su bene un bambino se ogni tanto non lo si sgrida? Qualche anno fa chiesi alla signora se per Natale avrei potuto vederlo. Fu buona: mi fece portare il capitone a capodanno e io lo vidi nella sua stanza che studiava. La porta era aperta. E io lo vidi.

Vidi mio figlio.

Quando Gabriele aveva dieci anni comprai la bancarella, era il giorno del suo compleanno e lo festeggiai in questo modo anche se lui era con l'altra famiglia e non ne poteva saper nulla della mia bancarella. È quindici anni che ce l'ho. Il padre di Gabriele non l'ho mai più rivisto. Alla pescheria dove lavoravo allora ne passavano tanti di tipi come lui. Anzi lui era anche abbastanza sopra la media. Aveva un bel sorriso, braccia forti. Era anche dolce a modo suo.

Dopo il capitone passò un altro anno, poi mi ritrovai a piangere nel mio letto. Non mi era mai capitato prima. Un'altra volta vomitai mentre pulivo le budella di una trota femmina. Aveva la pancia piena di uova. Anche questa non mi era mai capitata: di vomitare intendo per aver visto uova di trota. Erano centinaia, migliaia.

Signor commissario mi creda io dovevo rividerlo. Non ce la facevo più, ne andava della mia vita. Ho sgobbato tanto, mi alzo da trent'anni tutte le mattine alle quattro, anche l'inverno. Non ho una pietra al posto del cuore.

«Sono tua mamma» gli dissi quel giorno. Era questa primavera. Lo aspettai fuori dal suo studio. Bello sa, in pieno centro storico. È un signor avvocato lui.

La trota è il pesce che mi rende di più. Davvero. Lo vendi facilmente, costa poco ma ne vendi tanto. A Natale va molto la trota salmonata invece, è per quelli che non hanno i soldi e pensano di comprare salmone, per quelli che pensano di essere di più di quello che sono. Io odio questo tipo di clienti, sono i peggiori. Non sono nessuno, sono degli ignoranti e vengono a farmi pesare i loro soldi.

Gabriele in un primo momento si mise a ridere, poi se ne andò: mi aveva preso per una matta. Il giorno dopo tornai sotto al suo studio, e anche il giorno seguente, non gli parlai ma lo guardavo di nascosto uscire dal lavoro. La settimana seguente mi venne un lampo di genio, mi feci prendere dalla segretaria un appuntamento, devo fare una causa alla bancarella vicina le dissi: era una scusa naturalmente. Abboccarono ed eccomi nello

studio con mio figlio.

Ero emozionata. Lui no: mi riconobbe si dimostrò alquanto insofferente. Aprì le finestre. Sì, sì me lo ricordo bene: aprì le finestre. Ma mi ascoltò fino in fondo.

Ci rivedemmo qualche altra volta, ma lui era sempre più lontano da me, non ne voleva sapere di me. Per uno strano impulso acconsentiva a vedermi, ma mi respingeva. Lei si è mai sentito rifiutato signor commissario? È orribile mi creda. Gabriele quasi lo preferivo prima quando non mi conosceva. Lo sa? Non mi ha mai chiamato mamma. Mi diceva delle cose brutte. Abbiamo anche urlato.

Si dava un'arietta. Finché non me lo vidi comparire davanti questa mattina. Che faccia aveva: preciso alla mie trote.

L'altro giorno mi ero lasciata un po' andare con lui, l'avevo preso sotto braccio e mi ero messa a fantasticare. Sentivo che s'irrigidiva sempre di più ma «è colpa mia» pensai, non uso le parole giuste, non pretendo abbastanza, una madre deve pretendere dai figli è così che va il mondo. Allora mi feci coraggio e gli proposi di venire ad abitare con me. Mi diede uno spintone e se ne andò. Che cosa c'era di male? Sono sua madre, non puzzo mica. E invece sì per lui puzzavo. Me l'ha detto oggi. «Puzzi da far vomitare!» mi ha detto. «Ti si sente un isolato avanti. Puzzi, puzzi, puzzi!». E poi mi ha messo in mano quest'assegno (*Tira fuori dalla tasca un assegno stropicciato e sporco*). «E con questo

spero ardentemente che tu ti tolga per sempre dai coglioni!». Capisce signor commissario: «che tu ti tolga dai coglioni». A sua madre. È una bella cifra come vede, ma che importa. Si vede che non l'ho educato io Gabriele, altrimenti non si comporterebbe così. Io non puzzo signor commissario. E quando gli ho piantato le forbici nella pancia non ho avuto il minimo rimorso.

Né ce l'ho ora. È morto come una trota qualsiasi, con le forbici in pancia. Doveva vederlo signor commissario mentre boccheggiava sul pavimento. Aveva meno dignità di un qualsiasi pesce schifoso. Sì, prima di morire mi ha chiamato mamma e mi ha teso una mano. Che vigliacco! Prima mi sono sbagliata a dirle che non mi aveva mai chiamata mamma. Sì una volta mi ha chiamata così, poteva pensarci prima. Poi sono rimasta muta ad osservarlo, delle ore, fino a questa sera. L'ho pettinato, chissà perché? Mi sono alzata, chissà perché? E sono venuta qui. Senta le mie mani (*Allunga le mani verso il commissario*), sono un po' sporche di sangue, ma non puzzano. È vero?

Ora potete fare di me quello che volete non me ne importa più. La mia vita è finita. Lui lo troverete ancora là e credo che ormai puzzi molto di più dei miei pesci. Ma chi era lui commissario, le chiedo solo questo, chi era secondo lei? Poteva essere mio figlio? O meglio, mi aiuti la prego, chi è in realtà sua madre? Quella vera. □



LUCA DE BEI

Forse mi chiamo Francesca

DONNA - (*A un uomo*) Forse mi chiamo Francesca. (*Lo guarda*) Sì, sono sicura che c'è una Francesca, nella tua vita. Che forse si chiama Alessandra, o Claudia. Qualcuna con i miei occhi. Le mie labbra. La mia voce... O forse con le mie mani. (*Gliete mostra. Sorride*) Posso vedere le tue? Le tue mani. (*Pausa*) Siamo io e te. Non ci vede nessuno. (*Sorride*) Avanti! (*Lei prende le mani dell'uomo e le osserva*) Sì, mi ricordano tante cose. (*Le accarezza*) Devono essere forti. Sono delle belle mani. (*Gliete lascia*) Ho conosciuto delle mani come le tue. Le sento ancora, su di me. Le sento che mi sfiorano, mi accarezzano. Mi prendono. Anche se non ci sono più, posso sentire il loro calore. (*Pausa*) Mi mancano. (*Sorride*) È strano. Un uomo come lui, dalle mani così forti, eppure lo sai cosa mi ricordava? Un uccellino. Un uccellino spaventato che mio padre portò a casa, una sera, quando ero

bambina. Non sapeva volare. E io dissi: «Papà, ci penserò io a lui! Gli insegnerò». (*Sorride*) Beh, ci sono momenti in cui ti senti capace di tutto. Quando ami. Senti che niente o nessuno ti potrà fermare. È stato così anche con lui. (*Guarda l'uomo*) So a cosa stai pensando. Pensi che mi abbia lasciato. No. Lui non mi avrebbe lasciato mai. Sai cosa mi ha detto una notte? «Ti amerò per sempre». E mi abbracciava, sussurandomi frasi che mi sembrava riempissero d'echi il vuoto della stanza. (*Lo osserva*) Non è facile per un uomo dire parole come queste. Come se fosse perdere la propria dignità, o il proprio orgoglio. Ma quella notte lui lo fece. Allora io lo strinsi forte. «Anch'io ti amerò», dissi. «Per sempre». (*China la testa*)

LUCA DE BEI, si diploma alla scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova nell'86. Da allora lavora come attore in varie compagnie. Come autore debutta nell'87 a Platea Estate con *La donna svestita*. Seguono: *Segni d'acqua* (Spoleto Teatro Giovanni); *Buio interno* (debutta a New York con regia dell'autore); *Non credo che esistano uomini come Clark Gable*, regia di Guido Turlonia; *Il nostro ospite di oggi*, con regia dell'autore al Teatro Piccolo Eliseo; *Scene di vita con farsa finale*, saggio di recitazione della scuola del Teatro Stabile di Genova. Il suo ultimo testo, *Lontano dal cuore*, debutterà al prossimo Festival di Fondi.

Il mattino dopo, lo guardavo sorseggiare il caffè e leggere distrattamente il giornale. E non riuscivo a riconoscerlo. «È lo stesso uomo di questa notte?». Continuavo a chiedermi. «Lo stesso uomo che mi desiderava, mi abbracciava, che mi trascinava con lui in quella nebbia calda e densa, in quel morbido rifugio in cui eravamo caduti addormentati, legati per sempre?». Cercavo di riconoscerlo, di ritrovarlo, in uno sguardo, in un gesto, o in una parola. Ma mi sfuggiva. Allora a un tratto d'impulso gli abbassai il giornale. «Facciamo l'amore!», gli chiesi improvvisamente. «Adesso! Prendimi adesso! Voglio annegare di nuovo tra le tue braccia, i tuoi baci, perdermi nel tuo respiro!». Lui mi osservò per qualche istante. «Faccio tardi in ufficio», disse. E se ne andò.

(*Guarda l'uomo*) Sapevo che mi tradiva. E questo mi faceva male. Continuava a bruciarmi, dentro, anche dopo molto tempo. Lui non riusciva a capirlo. (*Guarda l'uomo*) Come facevo a sopportarlo? Era la sua natura. E quando arrivai al punto di amare veramente qualcuno, di conoscerlo profondamente, di capirlo fino all'estremo... allora hai imparato anche a entrare dentro di lui. Ad ascoltare, e riconoscere le stesse voci. Gli stessi fantasmi. (*Lo osserva*) Lo sai? Anche lui aveva quel modo di abbassare gli occhi, ogni tanto, come fai tu. Di distoglierti dai miei. Non per disprezzo, e nemmeno per paura, no. Era come se non potesse sopportare il riflesso. Non riusciva a specchiarsi, nei miei occhi. Ma io dovevo mostrargli, attraverso di me, come avrebbe potuto essere. Com'era, in realtà. «Guardami!» gli dissi. «Fissa i miei occhi e guardami, nel profondo dell'anima!». E finalmente lui, quella volta, per la prima volta, mi guardò. Senza maschere, senza nebbia. E fu allora che capii. (*Respira profondamente*) Non poteva amarli, come non avrebbe potuto mai amare nessuno. Il suo cuore era chiuso. Troppo piccolo. E l'amore, troppo grande, per lui. Come un cielo in tempesta per un uccellino spaventato. E fu così che... Ho dovuto, lo capisci? L'ho fatto per lui. Perché anche papà alla fine dovette sopprimerlo, quell'uccellino incapace di volare, e infelice di fronte a quel grande cielo in cui non avrebbe mai potuto spiccare il volo. Non è stato facile, certo. Ma a guidare la mia mano, come un giorno quella di papà, è stato l'amore. (*Accarezza la mano dell'uomo*) E l'amore, ora lo sai, è più forte di tutto. (*Gli sorride e gli lascia la mano*). □

DACIA MARAINI

Confessione di un peccatore

PECCATORE - La prego, la prego, non distolga gli occhi, mi ascolti... non allontanare l'orecchio dalla mia bocca, ho bisogno di sentire l'alito del suo fiato sulla mia guancia, per sapere che mi ascolta, che mi dà retta, che è ben disposta verso di me... me, me, me... sono chiuso in me, che disgusto, che nausea... crogiolandomi dentro un peccato senza rimedio. Ma che fare? nessuno può perdonarmi e prima di tutto io stesso non posso farlo... mi ascolta?

mi ascolti per favore, non distolga l'orecchio, mi ascolti... nessun dio, nessun angelo che abita nei cieli può lavarmi da questa orrenda colpa... C'è dell'arroganza in questa affermazione lo so... se nessun dio può perdonarmi e io per primo, io dunque sono un dio... come potrò perdonarmi di non perdonarmi? Lo vede... lo vede... la mia mente pencola pericolosamente sopra l'abisso; mi diletto nell'ebbrezza che solo un delitto odioso e mai confessato può suscitare.

Vedo dell'impazienza nei suoi occhi, lo so, lo sento, ma non distolga gli occhi per favore, la prego, mi ascolti... Vorrei abbracciare le sue ginocchia ma non lo faccio, l'ansia di essere capito mi prende alla gola... La comprensione è l'inizio dell'amore... non è così?... ecco che ricasco nell'arroganza più disgustosa... io modesto peccatore chiedo a te, mia giudice, di amarmi; ma come, come posso pretenderlo? non è pazzia la mia? non è brutale presunzione?

Ma più sprofondo nel mio peccato e più sento il bisogno di tacerlo... non credo che avrò mai il coraggio di parlarne...

Dunque, dunque, giovanotto? lo sento sa, anche se non pronuncia queste parole, lo so che mi sta incalzando... il fatto è, il fatto è che io... non so come cominciare, e non guardatemi con quegli occhi da aguzzina, la lingua mi diventa di sasso, mi pesa in bocca non riesco più a muoverla, le mani mi si ghiacciano nelle tasche, potrò mai perdonarmi?

Dunque signore, perché non tirarlo fuori questo peccato? perché indugiare? perché? perché?... è che non riesco più a trovarlo il mio peccato; deve essersi perso nei meandri di un cuore indurito dal cattivo uso.

In sordina, ecco, solo a voce bassissima posso cominciare... il primo ricordo, il più innocente riguarda un corpo piccolo e molle, quasi un gatto. L'ho preso fra le braccia e l'ho stretto a me. Era mio. Con tutta l'anima, un corpo minuto che imitava il mio grande, una impronta morbida e incerta di me nel tempo futuro.

Quel corpicino è stato battezzato, ha preso il nome di mio padre: Gerarda, per la continuità della famiglia... Felice famiglia in cui i padri sono padri e le figlie figlie... Mi apparteneva quel corpo tenerello, quei piedini grassocci me li mettevo in bocca e fingevo di masticarli e ingoiarli. Lei rideva... come rideva... Questo essere è mio, mi dicevo, e nessuno mai potrà portarmelo via; è nato da me, solo da me. Con un gesto di insofferenza avevo cancellato il ventre della madre, che per me era solo un abitacolo, un ingresso verso profondità familiari più radicali e legate a me, al mio nome, alla mia discendenza.

Avrei preferito un figlio, lo confesso. Ma quando mi hanno messo fra le braccia la bambina, sono caduto in una ammirazione senza confini. Ecco davanti a me i miei occhi, il mio stesso naso, la mia stessa bocca in piccolo, piccolissimo... come non mirare la propria faccia in una carne così tenera ancora tutta da nascere e svilupparsi?

L'ho vista crescere come un eucalipto, dritta e snella, morbida e fluttuante. Spiavo in lei la nascita dei seni, qualcosa che la distinguesse da me, che me la rendesse estranea, donna. Ma più cresceva e più assomigliava a me.

Sette anni, nove anni, dieci anni. Un piccolo capolavoro della natura che mi cresceva accanto. Mi inorgoglio delle sue fattezze, del suo profumo, dei suoi piccoli denti scintillanti. Era opera mia, non c'erano dubbi, ope-

DACIA MARAINI, nata a Firenze nel 1936, vive a Roma. Ha scritto raccolte di poesie e numerosi romanzi, tra i quali i più recenti sono *Isolina*, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (Premio Campiello, 1990) e *Bagheria*. Per il teatro si possono ricordare *Il ricatto a teatro* (1981), *I sogni di Clitennestra e altre commedie* (1981), *Lezioni d'amore* (1982), *Stravaganze* (1987) e *Veronica, meretrice e scrittrice* (Premio Fondi La Pastora, 1992).

ra della mia volontà carnale. Nessuno doveva avvicinarsi a quel capolavoro e vegliavo su di lei, la tenevo sotto controllo. E com'era docile, ubbidiente, affettuosa, delicata... L'intelligenza, come la perla di una conchiglia appena aperta. Era mia quell'intelligenza, la riconoscevo nelle sue spire argentine, ero io, era lei, eravamo noi...

Poi, è arrivata quella notte, quella notte maledetta, quella notte in cui l'universo si è fermato per me e ha preso la consistenza di un pezzo di argilla. Non la smuovo più quella notte, si è plasmata attorno al mio corpo e mi stringe, mi stringe senza pietà...



GIUSEPPE MAZZONE

Invidia

È che ho sbagliato tutto nella vita. Ma proprio tutto. Da quando sono nato. Ho sbagliato di essere nato ma questa certo non è solo colpa mia. E fin qui vabbene. Ma poi tutto il resto, il seguito, anni e anni di errori accumulati e corse per raddrizzare rabberciare, corse sbagliate o troppo veloci o troppo lente, prevedibili. Non mi piaccio, ebbene sì: io non mi piaccio. Avrei potuto essere donna ad esempio. Già, perché non nascere donna, io che sono implacabilmente uomo? Donna avrebbe evitato tutta una serie di obblighi, non dico di più. Le donne stanno là e aspettano. Il bello è che mi piace corteggiarle, amarle, entrarci dentro questo sì. Però le invidio loro che aspettano: vediamo quello che sai fare, come riuscirai a conquistarmi, a mantenermi. Io guerriero sempre, che non ho mai dipeso, che me ne andai a sedici anni poi a diciotto a venti finché... finché incontrai una donna bellissima deliziosa come solo a vent'anni sanno esse-

Mia moglie era andata a partorire in ospedale, che dio l'assisteva un altro figlio e questa volta maschio. Ma non mi importava nulla di quella creatura, gliela lascio intera. Ero impaziente di tornare a casa per rassicurare la bambina.

Tornando dall'ospedale sono entrato in camera sua in punta di piedi. Lei era lì che dormiva, come un angelo, un poco sudata sulla fronte, le ciglia posate come due ali di farfalla sulle guance bianche.

Mi sono chinato. L'ho chiamata. Volevo che mi buttasse le braccia al collo come fa sempre. Lei ha sospirato, ha spalancato gli occhi, mi ha guardato e giuro che in quegli occhi c'era il fuoco di una seduzione da adulta, c'era... c'era la conoscenza carnale, c'era il desiderio diabolico, c'era, c'era l'inferno... dovevo avere la faccia verde come una mela. Che hai papà? mi ha chiesto... Io non...

Mi sono avventato su di lei, come un lupo a caccia di carne e l'ho divorata. L'ho presa come farebbe un assassino, e l'ho lasciata a pezzi, insanguinata e pesta... E poi, dio mio, e poi?... che ho fatto, non lo so, sono fuggito, lontano, per non sentire i suoi lamenti... Ma se era mio quel corpo... se era mio ed io ero lei, dico, cosa avevo fatto se non lacerare con le mie dita la mia stessa carne...

La prego, non distolga gli occhi, sono un padre innamorato di sua figlia, ancora e sempre... il silenzio ci ha reso complici... io ne farò una stella... una magnifica stella... □

re, pelle di letizia profumata all'imbrunire. Adesso ho quattro figli, la invidia, la incontro quasi tutti i giorni felice radiosa ruggente vincente. Ciao, mi dice ciao, con che coraggio crudeltà. Sì la lasciai io e lei pianse sinceramente credo di lacrime sincere autentiche ridondanti calde, eccole qui le ho raccolte tornando su quella stessa strada dove la periferia era ancora in costruzione e pareva un caseggiato bianco insignificante. Sì certo ci sono ancora quelle lacrime che io non me lo sarei mai aspettato che qualcuno potesse piangere per me in quella maniera sconsiderata davanti a tutti, quel portinaio lungo che stava chiamando la polizia. Ha mantenuto quella sua linea piena, il culo formidabile di allora, ho l'impressione che si vesta sempre allo stesso modo con quelle orribili calze color carne che detestavo e le bluse cascanti che adoravo. Trucca sempre gli occhi suoi bellissimi meravigliosi con un tocco nero segnato marcato e giocherella coi capelli lisci lisci inventando boccoli. Quattro figli quattro che non potevano esser miei però ogni tanto mi pare che assomiglino a me, non credo proprio che abbiano del marito fusto rispettabile giacca quadrettata tennis ordine sci week end e poker il giovedì sera. Ma io non invidio lui, invidio lei. Con cui non potevo più continuare perché non accarezzava i miei sogni, non capiva, mi frenava nelle aspirazioni delle mie ambizioni. Ora mi guarda e ride: ciao. E sfido: lei ne ha provati un paio, un odioso che mi sbatteva in faccia che poi lasciò con cui si mise subito il giorno dopo come se l'avesse pronto a disposizione, un altro sette anni più giovane di lei stallone hop hop, questo infine saldo sulle spalle. Che c'è voluto per lei, quale sforzo se non accettare il corteggiamento e infine scegliere, bella com'è? E ora: ciao. Sì mi fa rabbia, e lo ripeto che sono stato io a lasciarla quando tutto sembrava andare per il me-

GIUSEPPE MAZZONE, 40 anni, catanese è autore di numerosi testi teatrali. Sono stati già rappresentati, al Teatro Club di Catania. *Una singolare giornata ed un grottesco Sì, don Giovanni!*.

glio, che lei si sia... come si dice, come si dice, consolata immediatamente semmai troppo immediatamente e che abbia trovato qualcun altro che non sia io. Se si fosse uccisa l'avrei rispettata e stimata di più e al limite sarei tornato ad amarla. Invece, altro che uccisa, a parte le lacrime di quel giorno, sincere per carità sincere. Subito un altro tac! E che ci vuole? E ora: ciao, mi fa vedere cosa è capace di fare. Il bello è che vent'anni dopo la vita ci ha ricondotti nella stessa strada. E si fermerebbe pure a parlare, a parlare per ostentare. Ma che ha da ostentare, a me che... io che al solo pensiero di lei... che hai da ridere stronza? Sei solo entrata in conflitto competizione per dimostrare are are. Ti piaceva fare l'amore, oh sì, ed era bello, fu bello. Il neo, che per potertelo baciare ti dovevi girare tutta storta, lo ricordo e lo cerco ancora; giornate intere dentro di te sussultorie ondulatorie. Lo stesso avrai fatto con tutti gli altri ed era un tuo diritto un tuo diritto per carità. Ed è questo che ti rimprovero. Anzi, sai che ti dico: cambiamo strada. Giusto li devi andare alle sei del pomeriggio coi tuoi bambini sciamannati che sembrano figli miei? Quanti uomini hai avuto, pezzo di troia? Quelle storie che mi accennavi ogni tanto e avevi vent'anni: quello che ti veniva a prendere all'uscita di scuola e ti portava nell'appartamento vuoto. Hai sempre avuto la vita facile tu: a me nessuno mi ha mai portato nell'appartamento vuoto che se ne dovevano fare di me? Io non ho più pensato a te per anni perché lo sapevo che non eri tu la donna della mia vita. Nessuna in verità lo è stata neanche quella di ora che però è saggia, abbiamo stipulato un contratto ci lasciamo vivere nulla di eccezionale oh certo! Tu però sei passata con inequivocabile ineffanza da un uomo all'altro; io ogni volta ho dovuto scalare le montagne. Che fatica essere uomini ohhhhh. Guarda guarda che bel bambino biondo sta passando frignando e papà e mamma fuffino no non piangere. Beato lui. Come vorrei essere lui in questo momento viziato vezzeggiato, no mammuccia no non piangere che te lo compro. Che pensieri ha fuffino che riesce a piangere così bene in mezzo alla strada davanti a tutti che la gente pensa come sono stronzi quei genitori? Fuffino stanotte dormirà con loro in mezzo a loro nel letto grande caldo profumato, ci pensava da stamattina, dormirebbe sempre con loro e non in quella stanzetta con le pareti fuffettate rosa e quella stronza di sorellina sempre tranquilla sempre serena sempre addormentata felice beata lei. Perché non è possibile rinascere? Siamo sicuri che sia davvero così impossibile o proibito? Oppure è soltanto perché nessuno l'ha chiesto nelle dovute forme. Voi, tutti voi, siete nati una volta sola? Io non me lo ricordo nemmeno, il giorno che sono nato. Bah, me lo hanno riferito raccontato, bah. Dice che mia madre si nutriva soltanto di frutta, gli ultimi giorni, ciliege in particolare fuori stagione che mio

padre le andava a prendere in campagna, bellissima quella campagna piena di filari e ruscelli ruscelletti alberi altissimi di ciliegio che poi il nonno tagliò dopo che nacqui io per fare i mobili e insomma io quelle ciliege non le ho gustate mai se non nel grembo di mia madre laddentro dove stavo molto comodo a quanto pare visto che mi dicono sono nato di dieci mesi e rifiutai pure il sale del battesimo lo sputai in faccia al prete invocando zuccheri e dolcezze.

Ecco, è passata un'altra volta, il marito pieno di pacchi assordanti omologati dello stesso colore della giacca ripiena. Che belli però quei due vecchietti con l'impermeabile e l'ombrello a braccetto che guardano le vetrine e sorridono e lei gesticola e lui annuisce e non comprano non entrano guardano e passeggiano e sorridono con l'impermeabile e l'ombrello. Filari e vecchietti. Nessuno fuori posto, solo io. Tutti col loro daffare definito delineato, giustificati nel loro posto al mondo. Pure voi che state lì a guardare belli definiti attenti. Mi piacerebbe essere come voi. Vi invidio. Vorrei stare dalla vostra parte ad osservarmi. Eh sì, vi invidio. □



ALDA MERINI

Padre R.

Poi vorrei raccontare di quel giorno, quando andai da padre R. e mi denudai con forza il petto cantando «Lola che dilati la camicia», e accorsero i frati, accorse anche il padre superiore, e io fui cacciata dalla chiesa. Denudandomi il petto, avevo messo in mostra un mazzo di banconote appena riscosse all'ufficio postale di Via Gorizia. Così non capirò mai se i frati siano stati sconvolti dal mio seno o dalla pensione degli invalidi.

Se non avessi avuto attorno tante orribili cose forse non avrei incontrato padre R. e non mi sarei placata nel suo riso dolente. R. era l'acqua del ristoro. Sopra R. piangevo il mio Eterno Poeta, ma anche la mia strada senza ritorno. Una volta lui mi chiese che cosa più desiderassi al mondo e io gli risposi che desideravo il nulla, la quiete e, forse, un ritorno alle origini, un ritorno all'embrione materno. Padre R. si appoggiava alla scrivania del convento e mi prospettava le lunghe clausure del corpo. Se sapessi che tutto ciò serve allo spirito lo farei volentieri, ma è più peccaminoso lo spirito che il corpo. R. diceva che era vero, e di fatto, insieme, guardandoci negli occhi, commettevamo i più assurdi peccati del mondo.

«Non occorre toccarsi per essere peccatori», gli dicevo spesso.

«Sì, ma io sono giovane», rispondeva lui. Capivo la sua giovinezza e mi faceva paura un qualsiasi rapporto fisico che andasse al di là delle parole.

Perché non parlare, padre R., dei nostri momenti di abbandono e di libidine, quando il corpo taceva e la mente fioriva come un oleandro immenso. E parlando dopo un tacito caffè di preghiera, tu mi gridavi all'orecchio: «Dimmi che non è per me che tu muori, o sentirei un peso orrendo sulla coscienza». Allora sapevi che la tua visita avrebbe avuto la conseguenza del delirio. E quale orrenda domanda, quando mi chiedevi se un uomo che ha particolari attinenze con la fede possa accettare di inseminare e di amare una donna. Credo di sì, se alla base del suo affetto c'è una vera e profonda filosofia dell'amore. L'atto del concepimento deve comunque transitare per via carnale. Sarebbe disgustoso trascrivere su fogli illeciti ciò che non è avvenuto nella realtà. Se la realtà si diffonde diventa grazia, e non scandalo. Se la realtà è disciplina diventa canto, e non distonia. E quindi l'accompagnamento della musica diventa il suono delle ore del silenzio e dell'attesa dell'incontro rivelatore. Di piccoli e grandi Dottor Faust è pieno il mondo, perché si arrogano il diritto di essere esemplari, anzi, templari, nei confronti della propria donna.

R., mio grande amore. Passavano e ripassavano le tue mani quiete sul mio povero corpo, infliggendomi i misteri eleusini. Per quante volte mi hai usata e sfruttata a sangue per le tue voluttà? Se tu eri incensurato perché mi hai immesso nella pace di un riottoso destino? E sì che lei, l'indesiderata, l'emblematica, la solerte, la peccaminosa diceva: «Vada a vederlo e a bere delle sue stagioni d'amore». Ma quale amore mi hai offerto, se non quello di non avermi amato come una donna? Non sono un maschio io, un forsennato maschio divoratore di femmine. Io divoro me stessa nella mia casa, perennemente assediata dalla visione del tutto. Io scaldo i banchi di scuole inesistenti, non so che patire il travaglio cieco della mia pazzia, perché in fondo io ho gustato il tuo calice, sacro Graal della violenza carnale.

Insieme facevamo il tripudio del silenzio e degli scarsi argomenti d'amore, perché purtroppo il vero argomento d'amore era lui. Lui, il Solitario, il Cobra, l'Ardente, il Reciso, il Conciso, il Perfetto e l'Ombra.

O Dio, hai mai visto ombre simili a quella sua, quando si adagiava mollemente sulle chime bionde degli alveari e insaporava gli usignoli? Un libro vale l'altro, ma un uomo non vale l'altro. Mi hanno chiesto di parlare dei miei amori, ma i miei amori sono carta insolubile, i miei amori sono i feretri prevaricatori dei lutti nostalgici delle madri. Quante madri ho avuto nel grembo, R., quante, Venanzio, quante, Gabriele! Una triade di frati ingentiliti dalle passioni africane valgono il prezzo di un bianco assorbito nel marasma della fede.

Senza lampadine è inutile bere al fuoco del delirio, e io di lampade ne ho tre.

I valzer tristi del Danubio, insieme ai cantori di Norimberga, fanno la trama del destino del poeta, che più che se stesso dona agli altri il proprio sacrificio. Io sono Pluto dalle mille bocche, divoratore di carmi e di amori. Io che lotto, insanguino e spero, e non mi dono; come la maga Circe della scrittura che lascia partire Ulisse senza fargli sapere che lei, in fondo, è soltanto una donna.

Non altrimenti avveniva lo scempio di De-
demona; per gelosia. Chi non tocca la pro-
pria amante, chi non fa atto d'amore con un
consanguineo, perché l'amata è sempre un
nostro congiunto, diventa feroce verso se
stesso e un avaro capitalista di meriti.

Nessuno può decidere cosa debba essere
dell'anima e del corpo dell'amante senza
peccare contro la volontà di Dio, che è l'uni-
co a dotare la gente del proprio destino.

Anche le astrazioni filosofiche in seno
all'amore sono contrarie a Dio, che ci ha vo-
luto tutti uguali e adoranti e non consente
delle aprioristiche valutazioni da parte
dell'uomo o della donna.

L'amore non erotico, l'amore puramente
contemplativo, diventa comunque uno stato
di senescenza. L'uomo non può tradire il
proprio argomento fisico se non affidandosi
a qualcosa che viene chiamata comunemen-
te fede. Ma qui c'è uno strano ostacolo. Il
contemplativo dovrebbe essere un saltatore
di ostacoli, per poter salvare la misura della
propria grandezza. Il corpo può essere un
ostacolo, ma è il portatore dell'anima, la
brocca entro cui sta il buon vino. Per adora-
re l'anima bisogna tener conto del corpo.

Se l'amore angelicato è sfaldamento della
ragione, il corpo è orario, il corpo è ottusità
primitiva ma anche forza vincente, il corpo è
penetrazione al vivo in seno alla materia.
Negare il corpo vuol dire negare l'arte, e ne-
gare l'arte vuol dire negare l'anima.

Non si può quindi imparentare la donna con
gli angeli. E la donna intellettuale non sarà
meno madre di colei che ha filiato, perché
tutto in lei è diventato più sereno e più puro,
ma non meno carnalmente e visceralmente
sofferto. L'astrazione è anche corporeità, e
non si può dire: «Non ti tocco se non mi mac-
chio l'anima», perché l'anima è ancora il
corpo, e la sensibilità del corpo è uguale alla
penetrazione dell'anima. Il corpo, essendo
terra, non dovrebbe avere virtù; ma niente
come la terra è virtuosa. La terra che si lascia
rivoltare, mietere, circondare e insemina-
re, e infine dà il buon frutto di un figlio. Se il
figlio è l'albero di stagione, la terra, unica e
sola, è l'amorevole cura di Dio.

R., tu mi ricordi un figlio. Se potessi laverei
i tuoi piedi con i miei lunghi capelli addola-
rati. Dio ha imposto il suo sigillo sopra i gio-
vani attenti e luminosi. E che ne è, padre R.,
delle tue giovani e roventi passioni? Io ho
tanti figli al mondo: un figlio per ogni lacri-
ma. Vuoi essere la mia lacrima pura?

Non farmi ulteriormente male, ragazzo. Non
darmi appuntamenti impossibili: io sono
fuori dal tempo, ormai coronata da un suicidio
glorioso che ha messo delle ali segrete e
pubbliche. Non farmi aspettare: il tuo palli-
do aspetto di giovane credente non può sa-
pere cosa attendono le anime grandi prima
del mutamento della morte. Tu puoi venire
un giorno alla mia porta e bussare come l'an-
gelo dell'annunciazione. Se sarà rispettato il
crisma di un Cristo cristiano, risorgerà da
me la vergine dannunziana. E finalmente
potrà generare, grazie alla tua bontà, la mia
ragione. Tutti gli atti carnali impossibili di-
ventano pietà onerosa, quando non vengono
consumati. E allora liberami da questo cili-
cio con la tua grazia. Non farmi ancora
aspettare, o morirò di disonore grande!

Amore giovane, nelle corse sui prati accanto
all'erba felice, offri ardori di fiori alla morte.
Trovì una rosa anelante quasi vicino a terra.
Le sue tempie sfiorite tra poco, dentro le zol-
le, diventeranno vermi di ringhiera. Su que-

ALDA MERINI è nata a Milano
nel 1931. Le sue prime poesie
vengono incluse nell'*Antologia
della poesia italiana 1909-1949*,
a cura di Giacinto Spagnoletti, e
in *Poetesse del Novecento*. Il suo
primo volume di versi, *La pre-
senza di Orfeo*, esce da Schwarz
nel 1953. Seguono *Paura di Dio*,
Nozze romane, *Tu sei Pietro*
(1961). Giungeranno poi, dram-
maticamente, circa vent'anni di
silenzio dovuti alla malattia. Nel
1986, da Sheiwiller, esce *L'altra
verità. Diario di una diversa*, il
suo primo libro in prosa. Seguo-
no: *Fogli bianchi* (Biblioteca
Cominiana, 1987), *Testamento*
(Crocetti, 1988), *Il tormento del-
le figure* (il melangolo, 1990),
Vuoto d'amore (Einaudi, 1991) e
Delirio amoroso (il melangolo,
1989).

sta rosa tu ti attardi e pensi che cosa sia il de-
stino, che cosa potrebbe mai strappare alla
morte quella mistica rosa d'autunno. Forse
la stessa religione. Forse un carne desolato,
o forse ancora un tentativo di amore infantile.
E non puoi, nella tua vaga giovinezza,
pensare alla morte nella vita: tu che divori il
tempo con le spalle.

Vegliate, o anime veggenti, la santa trinità
del coraggio. Il tempo delle remote menzo-
gne finisce nell'ambata del coito. Vegliate,
o anime salienti, i salici sempreverdi del
canto e le loro genuflessioni di amore. Veg-
liate, o anime dei morti, fin che vorrete, se-
polte nel coraggio di un unico asceta.

Che tu fossi dubitoso lo sapevo. Che tu dubi-
tassi di me lo sapevo. Ma dubitare di una
donna è inutile, perché la donna è sempre in
colpa e non lo è mai.

Dire a una donna «Tu sei oscena», è come di-
re «Tu sei desiderabile».

Si può condannare una donna, per oscenità (o
è l'eterno processo a Frine che ti spaventa?).
Hai mai pensato, amore mio, che certe carni
vengono perfezionate e levigate dal dolore?
Hai mai pensato, amore mio, che tutto ciò
che hai avuto, il mio corpo che non hai pos-
seduto, ma divaricato, aperto e poi buttato
come una cosa indegna, è stato frutto di pati-
menti enormi e raffinatezze di tortura? Ti
amo, R., è inutile negarlo, checché ne dica la
chiesa, il concilio, l'inconscio e io stessa,
che in fondo mi depreco. E sai perché mi de-
preco? Perché non ho mai visto un uomo co-
sì bello, sdegnoso e casto come te.

Si può peccare di castità? Certo, niente è più
peccaminoso della castità. Quindi tu eri cas-
to e grande peccatore. E poiché non ti ho
avuto, ti ho avuto un'infinità di volte. E poi-
ché non volevi orgasmi, il mio orgasmo è
stato orgiastico.

Conosco le tue pene, i tuoi sguardi, i tuoi
patimenti. Conosco le tue ubriachezze se-
grete. I tuoi sandali e i tuoi piedi. Le tue ma-
ni forti e muscolose.

Conosco il tuo cambio di guardia, quando
deposto l'abito scorribandavi con le più bel-
le fanciulle del tuo casato: forse nel sogno,
forse no.

Coglierti, amore mio, sarebbe stato un atti-
mo. Eri lì, gonfio di polline e di ardore come
la fede stessa, e te ne stavi vicino al frigori-
fero aperto per raggelarti, povero amore
mio. A trent'anni soffri le mie stesse pene,
tanto che cadi in una meschina miseria.

Sollevari, ardi, brucia, ma il corpo non get-
tarlo via, pensa soltanto a quanto Dio l'ha
amato, tanto da servirsene per soffrire, e
prendilo almeno come una bella veste del
tuo spirito, una veste prodigiosa, e non but-
tarla via. Né gli animali né i pantani, credilo,
amore mio, hanno mai sporcato gli angeli.

Io per vivere ho bisogno del supporto psi-
chiatrico e tu di quello della fede. L'uomo è
così insicuro che non si regge senza stam-
pelle. Ma non vergognamoci, R., di questa
stampella onirica, e ogni mattina rivestiamola
di fini finimenti, rabberciamola, medi-
chiamola: è quella che regge la nostra mente
e la nostra vita, e se è portata bene diventa un
giavellotto di Dio.

Perché hai voluto visitare i templi malati
dello spirito della poesia? Essi sono diversi
dai tuoi, vi circolano serpi, tentazioni diffi-
cili, pacifiche figure e figure bellicose. Dim-
mi, amore, se ti sei un pochino bruciato le ali
e ti sei sdegnato per la mia povertà naturale.
Come mi hai umiliato, R., il fiore della mia
stagione amorosa era un fiore a se stesso. Là
dove spuntano le rose, sopra i fiori, nascono
strani connubi. Nasce ad esempio un fiore
delicato di passione, una vergine e una donna,
carte strane sempre vincenti come l'ac-
coppiamento notturno con Titano evanes-
cente. Nascono strane avventure nascoste
come i fiori di una siepe. Nasce persino Id-
dio, che talvolta mette i suoi piedi nella mo-
ta scura, e te lo trovi faccia a faccia e poi,
scambiandolo per l'uomo che hai amato, lo
baci sulla bocca.

Quel voler credere ad ogni costo che i nostri
amori siano all'altezza dei nostri disegni fa
la disperazione di molti.

Quando poi mi innamorai di te, R., tu mi hai
detto: «Io sono un eunuco di Dio». Ma io ti
rispondo «Sì, amore mio, io sono una leb-
brosa di Dio e non faccio differenza tra il
piacere carnale e il piacere della carità.
L'una e l'altra, ti parrà paradossale, esaltano
lo spirito».

Gli dei e i santi si lasciano volentieri conta-
minare, se tutto questo è gloria di Dio.

A volte gli amori sono degli strani riconosci-
menti di persone e fatti già incontrati in
un'altra vita. Vite precedenti, vite di cui è
depositato il nostro incontro. Si ritrovano
così amici dispersi dentro la catapulte del
cosmo.

Amore mio, quando ti ho amato vedevo in te
anche lui, la sua grande Africa con i suoi riti.
In te vedevo i suoi lontani amori, ma pur-
troppo ho veduto anche l'altro, quando mi fu
sopra, come il cigno su Leda. Come potrò
scordare tanto amore? E lui così divino,
grande coppiere degli dei, dolce nel fare
l'amore, tanto che divento atea di colpo, pur
di riavere il suo giaciglio.

La sera, quando non riesco a venire da te,
tremo... So che passerai la notte insonne.
Hai giocato a fare all'amore credendo di non
essere scoperto e non ti sei accorto che Dio ti
ha veduto, che ti ha giudicato e che ha conta-
to tutte le tue lacrime.

Una sera, a casa mia, vedendo un ritratto di
San Tommaso, hai detto: «Beati coloro che
non vedono, e credono».

Invece da me volevi la prova. Non ti fidavi,
R. E allora, disperata, ho fatto l'amore con il

barbone. Sapevo bene che ti avrebbe detto tutto. E tu mi hai detto: «Mi ha raccontato tutto, anche il sapore dei tuoi baci». Quei baci, padre R., erano per te, ed io pagavo questo rapporto singolare e scorretto. Così una sera mi hai detto: «Il barbone sta bevendo troppo, e tu non hai più denaro...!». Non ci siamo più visti, e il barbone soffriva, innamorato, sulla porta della chiesa. E quando non mi vedeva aveva la febbre.

Già, ma di che febbre parli, padre R., se anche tu ed io avevamo la febbre di una contaminazione da miracolo, quella che ci aveva fatto il padre esorcista il giorno che aveva scoperto che noi ci amavamo?

Lo so che anche tu sei stato vittima di un incantesimo, ma perché ti sei rivalso su di me? Perché non hai preso chi ha commissionato tanta scelleratezza? Perché ti sei armato di un esercito di frati per difendere la tua giovinezza scurrile? Ma di fronte a me ti sei commosso, Dottor Faust, e tuo malgrado hai pianto, perché io ero la tua Margherita.

Tu mi rimproveravi quando vedevo delle banconote spuntare dal mio reggiseno e mi chiedevi: «Chi devi comprare?». Sì Dottor Faust, sapiente e folle di amore come ero pure io, ti piaceva mordere le ali della povera Margherita che veniva a chiederti la pietà della tua presenza. La tua presenza, i tuoi sì e i tuoi no, erano avallati dall'esorcista.

Lo so, le tue alchimie erano notturne. Udivo i tuoi sogni sopra la mia pelle ora per ora, e gemevo contro le pareti tenendo strette le gambe contro di te, magnifico avvoltoio. □



ALDO NICOLAJ

Una svista

Non è che voglia cercare di giustificarmi. La mia colpa è grave, gravissima. Me ne rendo perfettamente conto. Ma forse, anzi ne sono sicuro, nulla sarebbe successo se ci fosse stata una migliore chiarezza. Tutto è dipeso da questa mancanza di chiarezza, ecco. Bisogna sempre spiegarsi, parlare, comunicare. Altrimenti, come nel caso mio avvengono dei malintesi. Spiacevolissimi, sia da una parte che dall'altra. Le spiego esattamente come sono andate le cose perché possa meglio giudicarmi. Io quel pomeriggio avevo deciso di andare al cinema ed ero entrato nella sala, che era semivuota, sereno, senza problemi, per rilassarmi. Avevo avuto una giornata un po' accidentata e mi ero detto: vado a vedermi un bel film e mi scarico la tensione. E, poi, il buio mi fa bene perché è come una protezione. Per lo meno per me. Guardo il film e non penso più a niente. Non c'era molta gente

ALDO NICOLAJ è un autore che da più di trent'anni è sulle scene dei teatri europei ed anche italiani. Con il suo umorismo colorato di nero è molto attento alla realtà di oggi.

perché era la controra. Mi sono seduto su di una poltrona e guardavo le immagini, cercando di capire qual'era la storia, perché sono entrato quando il film era cominciato. Davanti a me di qualche fila, c'era una coppia che parlava forte. La zitti perché disturbava.

Litigavano. Innamorati, pensai. Gli innamorati, quando si amano veramente non fanno che litigare. O si baciano o litigano. Sempre così. Bisogna capirli. Ma siccome continuavano, urlai con collera e decisione «silenzio». Si scambiarono ancora qualche parola, poi lui si alzò e se ne andò, lasciando la ragazza sola. Pensai che l'incidente fosse chiuso e mi accinsi a seguire le vicende del film. Non mi domandi di cosa parlasse il film, perché non lo so. E lei capirà presto il perché. Ad un tratto la ragazza si alzò dal suo posto e venne a sedere vicino a me. Cosa che mi diede molto fastidio. Non perché pensassi che era la donna di un altro e perciò non andava desiderata. Di un altro o no, io una donna non l'ho mai desiderata e penso che non la desidererò mai. Per me il nono comandamento è come se non esistesse. Se fossero tutti come me, avrebbero potuto anche risparmiarselo. Perché se il sesto un suo senso ce l'ha, il nono non ne ha nessuno. Per lo meno per me... Lo so, lo so che non tutti siamo fatti allo stesso modo. Il fatto che la ragazza fosse venuta a sedersi accanto, mi seccava perché io volevo starmene in pace a vedere il film e quella tipa, che, evidentemente aveva litigato col suo ragazzo, non aveva alcuna intenzione di lasciarmelo vedere. Evidentemente al cinema era venuta per fare ben altre cose. Scusi se dico così, ma le donne quando si mettono in testa una cosa, non demordono. Mai. Sfacciate. Tutte. Non mi dica di no, tutte quante. Noi maschi siamo molto ma molto più ragionevoli. Insomma, con quella vicina, mi sono sentito a disagio. Avrei voluto dirle di non seccarmi e di andarsene, ma io sono timido. E con le donne non so esprimermi. O sto zitto o divento violento e passo dalla parte del torto. Cosa che non volevo. Assolutamente. Sentii subito la sua coscia, prima sfiorare la mia, poi premerle contro mentre un'ondata di profumo intensissimo e volgare, mi avvolgeva dandomi quasi la nausea. Doveva essersene versata addosso una boccetta intera. Anche questo mi dava un gran fastidio. Ho le narici delicate. Quel profumaccio contribuiva a dispormi anche più male. Pensai di cambiare posto, per farle capire chiarissimamente che non avevo nessuna intenzione di lasciarmi circuire, ma lei in quel momento posò la testina sulla mia spalla, mandandomi in faccia i suoi capelli, che cominciarono a vellicarmi l'orecchio, il collo, il viso. Andiamo, mi parve proprio che esagerasse. Cercai di respingerla, ma in quel momento avvenne qualcosa che mi paralizzò. La sua mano si allungò per posarsi spiacevolmente calda ed appiccicosa sulla mia coscia. Pro-

prio sulla coscia che è uno dei miei punti deboli. Cercai subito di respingerla, ma la sua mano imprigionò la mia, stringendola forte forte. Riusciva con le sue dita a penetrare nel mio pugno, introducendo le sue tra le mie e cercando di vellicarmi i polpastrelli e la palma. Punti che è inutile spiegare quanto siano delicati, ma che per suscitare delle reazioni positive bisogna che siano accarezzate da una mano amica, non da quella di una troietta invadente sfacciata. Riuscii a liberare la mia mano, ma lei lasciò cadere la sua sulla mia coscia, facendola salire rapidamente fino a cercare di introdurla nell'apertura dei miei calzoni. A questa provocazione mi alzai di scatto e mi spostai in un'altra poltrona, sette file più indietro, per farle ben capire la mia indisponibilità. Lo dico perché sia ben chiaro che io non intendevo far guerra, rifiutavo la sua insolente proposta e volevo starmene in pace. Insomma nulla di quanto ho fatto è stato intenzionale, nessunissima premeditazione. Ero andato al cinema per stare al buio, rilassarmi e non pensare. Ma saranno passati non più di un paio di minuti, che lei si spostò per venirsi a sedere accanto. Ma come? Non aveva capito il mio rifiuto? Non ero stato chiaro? Cominciai ad inquietarmi. Veramente. Io, poi, non mi posso lasciar sopraffare. È un mio modo di essere, il mio carattere. Quando è no, è no e basta. In quel caso, poi, non avrebbe mai potuto essere sì. Perché questa che piaccia o no, è la mia natura. Il buon Dio mi ha fatto così. E se mi ha fatto così avrà avuto le sue buone ragioni. Ma quella, invece, che non aveva capito niente, ansante e sospirata, cominciò a toccarmi, cercando di esplorare con frenesia tutte le mie parti, anche le più intime. Mi era addosso, sentivo il suo corpo sul mio, mi respirava sulla faccia, tentava di baciarmi, mi cercava con la sua lingua, inutilmente, perché io mi ritraevo. Il suo atteggiamento non mi provocava che profonda nausea e repulsione. Cosa fare? Per difendermi, ero disposto a tutto. Nella mia vita non c'era mai stata e non ci sarà mai una donna. Mai e poi mai commetterò quell'infame peccato della carne a cui quella creatura cercava inutilmente di tentarmi. Se fossi stato Adamo, nessuna Eva e nessun serpente mi avrebbero convinto a mordere il frutto proibito facendomi cacciare dal Paradiso Terrestre. Ma Adamo, purtroppo, non aveva la mia natura. Se fossi stato io Adamo, nel Paradiso Terrestre ci saremmo ancora. Cercai di respingere l'aggressione, ma non ci riuscivo, mi aveva preso la testa tra le mani... mi stringeva come una forsennata... Dio mio, che orrore! Tentando di respingerla sentii che, attorno al collo, lei aveva una sciarpa di seta ed allora ho preso i capi di quella sciarpa ed ho stretto... ho stretto... con tutte le mie forze, finché quella creatura si è calmata, non si è più difesa e mi è rimasta tra le braccia inerte. Con delicatezza, perché io sono delicato, l'ho ricomposta e l'ho sistemata sulla sua poltrona così come continuasse a guardare quel film, che mi aveva impedito di vedere. Ma non so come, in quel momento, le scivolò via la parrucca e mi accorsi che i suoi capelli erano cortissimi. Sfiorai la sua guancia e rabbrivii: si sentivano i peli della barba. Mi documentai meglio, diciamo così, e mi resi conto che non di una ragazza si trattava, ma di un giovanotto, un travestito. Sapesse come ci rimasi male. Ma proprio male. Fin da quel primo momento mi sentii profondamente pentito per

quel gesto un po' inconsulto, anche se giustificato. Ma sono fatto così, non posso sentirmi provocato. E, poi, che diamine, perchè non parlare o per lo meno farmi capire meglio con chi avevo a che fare? Come potevo sopporre, in quel buio, che si trattasse di un maschio? Lasciamo stare l'abbigliamento, che non sempre vuol dire ma era il comportamento che era quello di una donna, la stessa sfacciataggine, la stessa prepotenza, il tipico modo che ha la femmina di aggredire l'uomo. Sarebbe bastato chiarire e tutto si sarebbe risolto ben diversamente, e con piena soddisfazione di entrambe le parti. Era anche un bel ragazzo, oltretutto. Non cerco di giustificare il mio peccato, ho sbagliato, lo ammetto. Ma in buona fede, questo va chiarito, in piena buona fede. Per legittima difesa. Questi ragazzi, però, me lo lasci dire, sono degli ingenui, dei grandi ingenui. Non si abbordano le persone, così, senza preoccuparsi di vedere con chi si ha a che fare, senza un minimo tentativo di psicologia. Eh, che diamine, il sesso è il sesso, ma prima di tutto bisogna comunicare. No, nessuno mi sospetta. S'immagini che il cadavere lo ha scoperto il giorno dopo la donna delle pulizie. C'era anche la foto sul giornale e le generalità: non aveva che vent'anni, si immagina. Ed era di una bellezza, quello stupido... Pentito? Ma certo che lo sono. Pentito, sono strapentito. □



UGO CHITI

La porcilaia

Un uomo sui trentaquattro anni, una licenza di scuola media inferiore, banalmente elegante, insopportabilmente profumato. La voce è leggermente concitata. Il personaggio cerca di definirsi attraverso rapide e brevi informazioni. In maniera sempre più evidente si evidenzia il graduale avvicinamento al cuore della confessione.

Io dai maiali ci sono sempre andato con le scarpe di camoscio! Che vuol dire? Vuol dire che tutte le volte che vado dai maiali sono sicuro di non imbrattarmele. Scarpe di camoscio... vestito intero... giacca... cravatta, come vado in ufficio vado dai maiali. Io non scendo neanche di macchina quando vado dai maiali, fermo la macchina nel piazzale, suono il clacson, aspetto che venga fuori l'operaio, gli dico quello che deve fare e via. (Sicuro professionale)
Io ho sempre trattato i maiali per telefono... per fax, io sto quasi sempre in ufficio, in famiglia sono il primo che tratta i maiali

UGO CHITI, fiorentino, è presente sulla scena dal 1972 come autore, scenografo, costumista e regista. Nell'84 fonda la compagnia Arca Azzurra con cui crea e produce i suoi spettacoli più noti: *Allegretto (Perbene... ma non troppo)*, *Benvenuti in casa Gori*, *La provincia di Jimmy* (Premio Idi, 1989). Con *Nero cardinale* vince, nel 1987, il Premio Riccione-Ater.

dall'ufficio!

Il babbo, il nonno... loro no, loro vivevano in mezzo ai maiali, (*Ridacchia*) erano più abituati di me a stare in mezzo ai maiali. (*Ridacchia ancora lasciando avvertire un certo disgusto*) Una volta mi ricordo, era piena estate ed ho visto il babbo che stava con un panino in bocca a sfrucigliare con uno stecco in mezzo alla merda dei maiali per controllare se c'erano vermi o le uova dei vermi... (*Complice*) Il babbo ogni tanto comprava qualche maiale malato, quando c'era molta convenienza... allora era diverso... meno controlli, meno norme igieniche. (*Complice*) Il nonno ha iniziato l'attività durante la guerra... c'era stato un bombardamento, lui trovò cinque maiali sfracellati dalle bombe, ci lavorò sopra tutta la notte, lui la nonna e il babbo che aveva sei anni, lo raccontava sempre, per fortuna avevamo tanto sale e tanto pepe in casa... i maiali erano rimasti all'aria due giorni e allora li dovettero speziare parecchio... (*Distaccato*) Io non m'intendo certo di maiali come se ne intendevano loro, io sono più addentro alla contabilità, so anche scegliere le bestie, che c'entra, però io non le tocco, no! (*Leggera sufficienza*) Vestito bene e scarpe di camoscio, sempre! Camoscio, si fa per dire, a volte, la sera quando esco di palestra, dai maiali ci vado anche con le scarpe da ginnastica, tuta, borsone e scarpe tutto Adidas! Mi dispiace ma io scelgo sempre il meglio. Oh! Non solo per me, no! Anche per mia moglie, per il bambino, senza fare gli esagerati, però... visto che me lo posso permettere, io scelgo il meglio! (*Serioso*) Quando sono andato a Francoforte per la fiera dell'insaccato, in casa di un cliente, ho visto una scala moderna con gli scalini di plexiglass, il bastone d'ottone e i pannelli di vetro anti-proiettile... non sembrava neanche una scala. Quando mi sono fatto la casa nuova, io ho voluto una scala uguale a quella, certo! (*Emette un respiro improvviso, un suono che spezza l'apparente normalità della voce, ora inizia il lento avvicinamento al cuore della confessione*) Cento maiali e tutto automatico, però un operaio ti ci vuole sempre, no? O uno ci sta dietro di persona o si prende un operaio, mi dicono - «Guarda c'è questo che è bravo» io non lo conoscevo - «È uno che ha lavorato in Germania, in Turchia, è tornato da poco e senza una lira...» - «Va bene, d'accordo!». Io gli dico - «Senti... è tutto automatico, però un po' di culo uno se lo deve sempre fare, se ti va bene... paga sindacale, tutto in regola». (*Quasi risentito*) Io non sfrutto nessuno, a me nessuno deve venirmi a dire dietro le spalle che sfrutto qualcuno, io non sono nè il babbo nè

il nonno, morti loro con me si cambia! - «Se vuoi, queste sono le chiavi, accanto alla porcilaia ci sono due stanzine e un bagnetto con mezza vasca... se vuoi fare anche un po' di orto... fai te!» Io non gli ho chiesto nulla, sì, voglio dire... io non gli ho chiesto con chi ci andava a stare, cazzi suoi no? - «Te devi badare ai maiali, dargli da mangiare, da bere... poi quand'è il momento aiuti gli uomini che vengono a caricarli... basta!».

(*Un respiro spezzato, contratto, la voce ora esce improvvisamente rabbrivente, spesso tesa, a tratti indebolita*) Io non lo sapevo che quello aveva una donna, turca, slava... che ne so! Io quando l'ho vista la prima volta ho detto - «È questa?». Sono arrivato nel piazzale, ho suonato il clacson ed è uscita quella con un vestito leggero da estate, in pieno inverno, corto, le gambe grosse, livide con i calzoncini, uno tirato su e uno arrotolato sulla cavaglia! In un polpaccio aveva uno sbrano, i maiali a volte sono cattivi, mordono! Nè una fasciatura, nè un cerotto, nulla! (*Incredulo*) Era uscita in pieno inverno con le ciabatte di tela tutte fradice, infangate... io gli parlavo e lei... nulla... mi guardava... zitta con le labbra un po' aperte, grosse, livide, era come se sorrisse, però non capiva. Io le parlavo come si parla a uno straniero, parola per parola, ma nulla... quella mi guardava e basta, gli occhi un po' distanti, non brutti, sporgenti, con poche ciglia... aveva un herpes già secco sotto il naso, la pelle del viso era pulita come la pelle di una bambina. Io ho detto - «D'accordo passo più tardi quando c'è tuo marito». Però non andavo via, non lo so, restavo lì seduto in macchina a guardarla! Tirava tramontano... però, no!... lei non sentiva freddo. S'è grattata davanti, sì, proprio il pelo davanti attraverso il vestito, non come per farmi intendere qualcosa, no... grattata, grattata e basta, come si gratta un animale... un bambino! Io dentro la macchina e lei ferma in mezzo al piazzale, con quel vestito un po' liso che le tirava sulle poppe, non poppe grosse... poppe larghe... un po' perse nel grasso. (*Imbarazzante, esplicito*) Mi era venuto duro, me lo sentivo proprio duro... sono sceso - «Vieni qua». Lei è venuta... da vicino era ancora più scema, però non lo so... io avevo il cappotto nuovo, il maglione di caschemere, novanta per cento di caschemere puro, regalato il giorno prima dal mio bambino, per il compleanno... celeste chiaro... un colore che si smerda anche solo a guardare... non lo so, non lo so! Io camminavo e mi vedevo proprio il gonfio davanti, mi veniva la salivazione dentro le mascelle, respiravo a bocca aperta per buttare fuori il calore del corpo... - «Vieni qua». L'ho spintonata contro il muro, lei non ha detto nulla, ha aperto solo un po' di più la bocca... io le ho cacciato dentro la lingua... sapeva di sacco, di semola... io mi strusciovo, mi strusciovo... sotto non aveva nulla, sentivo il pelo rasposo e poi il morbido della fica... avevo voglia di allargarle le cosce, d'infilarle lì, da ritti... non lo so, non lo so! Siamo finiti nella porcilaia, tutto automatico però i maiali puzzano sempre... io avevo le scarpe nuove con la suola di cuoio, l'impiantito era bagnato così siamo scivolati... ci siamo cascati addosso. L'ho infilato subito dentro, subito... lei ha chiuso gli occhi, ha aperto ancora di più la bocca... mentre io... ci sguazzavo dentro, s'è messa a pisciare... io volevo finire subito, uscire fuori, andare via... (*La voce si blocca di colpo, rimane un suono afono, intermittente, dopo*

torna ad emergere incolore)

Tutto automatico certo, però bisogna starci dietro lo stesso ai maiali. Mia moglie dice – «Cosa ce l'hai messo a fare un operaio?» «D'accordo c'è l'operaio... però più di tanto non ci si può fidare dell'operaio»... Ieri ho visto che c'era un maiale morto, gli altri lo stavano mangiando... gli erano entrati dentro con il muso, figurati, lì per lì ho pensato che stesse allattando e invece... ne avevano mangiato più di metà!...

«Devo andarci più spesso dai maiali, non posso stare tranquillo al fax mentre i maiali si mangiano fra sé... Eh! Più spesso vedrai... anche tutti i giorni!» □



GHIGO DE CHIARA

L'impostore

Io sono un uomo felice, Reverenda Madre. Felicamente sposato, ho due bambini belli, sani e vivaci. E guadagno bene. Molto, molto bene. Eppure ecco, Reverenda: all'origine della mia condizione attuale c'è una truffa. No, non ho derubato nessuno. Ho fatto di peggio: ho truffato me stesso. Vede, dieci anni fa – con grande sacrificio dei miei genitori, gente povera, mio padre un bidello in pensione, figuriamoci – bene, dieci anni fa ottenni un diploma da programmatore di computer. A pieni voti, il migliore del corso. Poi bussai a tutte le porte ma non trovai lavoro. Partecipai a colloqui, esami, concorsi e risultavo sempre il primo: ma il primo dei non assunti. Gli altri, quelli assunti, avevano imboccato, come si dice, il canale giusto. Raccomandazioni di alte personalità, insomma. Dunque ero disperato e un giorno, ridotto oramai a uno stato da accattone, mi credea, mentre attraversavo una strada pensando chissà a che, vengo investito da una macchina. O forse c'era in me il desiderio di essere travolto, di farla finita, non so. Però ne ricavai solo la frattura d'una caviglia. Sfortunato anche nella jella. Ma ecco, chi ti scende da quella macchina che era lunga – guardi che non le racconto balle. Reverenda – che era lunga da qui fino all'altar maggiore? Scende uno che conoscevo, tale Lodovico Scarpati. C'eravamo persi di vista dopo le medie, sapevo soltanto che lui, pur essendo un ragazzo studioso e sveglio, aveva incominciato a bucarsi e che i suoi l'avevano ricoverato da qualche parte perché smettesse con la droga. Ora Lodovico mi fa salire sul suo automobilon e ordina all'autista – già, perché ci aveva anche l'autista – di portarci al pronto soccorso. Scusi, Reverenda, ma lei che avrebbe pensato? Uno che si buca e che adesso gira con quella macchi-

na, in giacca di cashemir e con l'autista che gli apre lo sportello... Beh, dico io, questo è entrato nel giro grosso, avrà cominciato spacciando nelle discoteche e poi s'è messo in proprio. No? E invece no. Nell'astanteria dell'ospedale, in attesa che mi facessero i raggi, chiacchierando chiacchierando Lodovico mi racconta di essere diventato consigliere, o qualcosa di simile, di un grosso Ente di Stato. Lo guardo stupito e lui pare che mi legga dentro. «Lo so a che stai pensando – fa – che siccome mi ero messo su quella brutta strada... lo sai che finii pure in un carcere minorile? Ma un giorno mi dissi: Lodovico, scegli, o la tua vita o quella robaccia là. Trovai la forza di entrare in una comunità terapeutica, soffrii come una bestia ma alla fine ce la feci». E mi confidò che erano stati proprio quelli della comunità – gente potente, legata al Vaticano – a procurargli l'impiego nell'Ente, perché si reinserisse nella società e non ricadesse nel vizio. Poi, una volta sistemato, Lodovico aveva fatto carriera per i suoi meriti: perché è uno in gamba, gliel'ho già detto, vero? Bene, Reverenda, incominciò dall'incontro con Lodovico la mia impostura. Entrai in confidenza coi tossicodipendenti del quartiere e me li studiai, presi a bucarli ma con siringhe vuote tanto per lasciare segni sul braccio, simulai crisi di astinenza, mi rotolavo in terra sul marciapiede. Niente, nessuno badava a me. Allora decisi di scippare una vecchia al mercato e finii in tribunale. Il mio avvocato d'ufficio, che era un giovane radicale, urlava che bisognava liberalizzare la droga, l'avvocato della vecchia, un fascistone, proponeva come rimedio la sterilizzazione dei drogati. Ma siccome non avevo precedenti penali, il giudice mi liberò a patto che accettassi di andare in terapia. Così entrai nella stessa comunità dov'era stato Lodovico e debbo dire che lì il mio oroscopo voltò pagina. Superai finte crisi per le quali mi legarono alla branda, sopportai ogni vessazione, poi pian piano ripresi a mangiare e a sorridere. Diventai un ricoverato modello. Pensi che Don Bicchi, il direttore della comunità, mi additò come esempio il giorno in cui il Papa venne a farci visita. Anzi Sua Santità si appartò con me, chiese il mio nome, volle conoscere le mie aspirazioni una volta rientrato, come disse Lui, «nel secolo». Gli risposi che l'elettronica era la mia passione. Mi porse la mano da baciare e mi benedisse. Fatto sta che una volta – come dire? – redento, i miei redentori mi spedirono direttamen-

GHIGO DE CHIARA, nato a Tripoli, attualmente presidente dell'Idi, è dal 1950 critico teatrale dell'Avanti!. Ha scritto numerose commedie tra le quali: *La manfrina* (1964, regia di Franco Enriquez), *Il mostro, Trilussa bazaar, Comoedia* (1985, regia di Ugo Gregoretti), *Miseria e grandezza del camerino n. 1, Morto un Papa...*, *Papale papale, Il diavolo e l'acquasanta*, fino ai più recenti *Uomo in mare e Eleonora: l'ultima notte a Pittsburg* (Festival di Todì, 1992)

te al corso di programmazione computer d'una grossa ditta americana. Ottimo allievo: per forza, sapevo già tutto. Gli americani mi prenotarono prima ancora che il corso fosse finito e poi mi mandarono per sei mesi al Politecnico del Massachusetts. E adesso eccomi qua con uno stipendio da favola – in dollari, naturalmente – che mi permette di mantenere nel lusso la mia famiglia e di procurare a me stesso qualche piacere personale. Magari costoso: la cocaina, per esempio. È un corroborante meraviglioso, ti fa sentire sereno, lucido e forte. Vuole dare una tiratina anche lei, Reverenda? Su, provi! Come dice? Drogato, io? Ma drogati saranno quegli straccioncelli che per una dose accollerebbero la mamma! Io ne sniffo quel tanto che basta, sa. E se certe volte eccedo, mi disintossico in una clinica svizzera quasi un albergo a cinque stelle, sa? – dove incontro molta gente importante, relazioni utili alla mia carriera. Tanto vero che spesso ci vado anche quando non ne ho bisogno: diciamo come una vacanza d'affari, un meeting al Rotary Club. Posso sperare di essere assolto, Reverenda Madre? Bastano tre pater ave gloria? □



ANGELO LONGONI

La verità

Lui, un uomo di quasi trent'anni.

Era nel letto, l'avevano mandata a casa oramai... gli ultimi giorni... in ospedale non potevano più farle niente... io stavo sempre al suo fianco. Non voleva che aumentassi il flusso della flebo... «Non voglio addormentarmi»... diceva... «vorrei parlare... parlare... intanto ormai... posso anche stancarmi... e mi è venuta una gran voglia di sapere le cose...». «Quali cose?» le ho chiesto. «Tutte, tutte quelle che non so... sono tante... prima non ci davo peso... ma adesso... adesso so che è meglio saperle le cose, anche quelle brutte». Così mi diceva... ma io ho creduto che... non so... non avevo il diritto di dirle la verità... ma avrei dovuto dirgliela... avrei dovuto. Non ho mai avuto un'occasione migliore nella mia vita. Un'occasione così... e l'ho persa. Non capita mai di avere situazioni così forti... così intense. Ed eravamo riusciti... noi due... proprio noi due... la sentivo la forza che avevamo in quel momento... era lì... vicinissima. Dovevo solo parlarle, dirle tutto... e avremmo vissuto un momento importante. Sono rimasto zitto. Non avrei mai immaginato di poter sopravvivere alla sua

morte. E invece... quando è arrivata non riuscivo più a capire cosa provavo. Dopo il funerale non sentivo niente... niente... Ho solo cominciato ad aspettare che arrivasse il dolore. Aspettavo. L'unica cosa che mi succedeva era di non dormire... non ho dormito più per mesi dopo che è morta. Non ho pianto... nemmeno una lacrima. Restavo soltanto tutte le notti a girarmi nel letto e a non dormire. Mi sembrava che mi scoppiasse la testa. Riuscivo solo a ricordarla come era alla fine, come se non fosse lei. Magra, distrutta... un'altra persona. Era come se qualcun altro si fosse sostituito a lei e fosse morto per lei. Come se quello che le cresceva dentro e la faceva morire fosse diventato a poco a poco un'altra persona e fosse morta al suo posto. Solo più tardi... qualche mese dopo... ho cominciato a ricordarla diversamente... ho cominciato a piangere. Per caso... Camminavo e ho sentito il profumo del pane... il pane che cuoceva. L'ho vista... eravamo in montagna... si era infilata la mia giacca a vento... le era grande... enorme... rideva... Il profumo che c'era in cucina... stava cuocendo il pane... Il profumo del pane... Ho pianto... Dopo mesi il profumo... lo stesso... ho pianto... È strano, a volte il dolore arriva per cose semplici... cose molto semplici. Ci sono cose che non capiremo... non capiremo mai... anche a saperle non si capiscono. Mi diceva: «Ci sono troppe cose che non mi sono mai preoccupata di conoscere. Sono convinta che avrei potuto anche capirle. Chissà perché mi è sempre sembrato più giusto non saperle? Avrei potuto chiederle a tuo padre... ma non l'ho fatto. Credo che lui mi avrebbe detto tutto... ma... credo sarebbe stato più contento se avesse continuato a credere che sua moglie non aveva il desiderio di conoscere certe cose. E anche di te... tante cose... non le so». La guardavo e non capivo quella sua fame di sapere. Mi ha detto: «Sai, insieme alla morfina mi mettono qualcosa... per alleviare lo stato depressivo... qualcosa che assomiglia alla cocaina... mi piace molto... mi fa pensare. La morfina va bene per i dolori ma mi dà troppa sonnolenza... io voglio restare sveglia... non voglio perdere questo tempo. L'hai mai provata la cocaina?». Ero confuso... non sapevo che dire... sembrava che lei sapesse già tutto ma lo voleva sentire da me. «L'hai mai provata?». «Sì, l'ho provata». «Spesso?». «Qualche volta per lavorare per stare sveglio. Per pensare a qualcosa di diverso da quello che penso». «Fai bene», m'ha detto. «È meglio non pensare sempre le stesse cose. Bisogna cambiare ogni tanto. Io ho sempre creduto che non si dovesse mai cambiare». «Facevi bene», le ho risposto. Lei ha scosso il capo. «E il sesso? Voglio sapere... Com'è per te. Per me il sesso è sempre stato un fastidio che le donne sposate devono sopportare. Invece credo che non sia così. Tu sei stato a letto con molte ragazze, vero? Loro non lo sopportano... a loro piace, no?». Non riuscivo a parlare... ero paralizzato. Lei era dolcissima, insisteva con un filo di voce. «Tu non devi sprecare tempo a imbarazzarti. Dammi retta, non fare come me. Non sprecare il tempo... non sprecarlo. Non fare come me». Non mi è mai sembrata tanto giovane come quel giorno... non facevo più caso al suo aspetto e alla malattia. Mi sembrava una ragazza. Ero quasi contento. Mi stavo dimenticando che stava morendo. Mi ha chiesto se ero stato anche con ragazze delle quali non ero innamorato. Le ho rispo-

ANGELO LONGONI vive a Milano dove è nato nel 1956. Diplomato in drammaturgia alla Scuola del Piccolo Teatro, si è fatto conoscere nel 1987 con *Naja* (Premio Riccione-Ater) messo in scena dal Teatro di Portoromana di Milano. Tra gli altri suoi testi: *Uomini senza donne* (Premio Fondi-La Pastora, 1988), *Money* e il recente *Hot Line*.

sto di sì ma che se ero innamorato era meglio... molto meglio. Lo sapevo che era una grande occasione... lo capivo, ero anche felice... ma c'era qualcosa... qualcosa che mi ha fermato. Ho creduto che la sua sincerità fosse contagiosa ma all'ultimo momento mi sono fermato... non sono mai stato coraggioso. Ho creduto di riuscirci a dirle cosa si prova ad essere me... a starmi dentro. Di parlarle di questa sensazione di essere fuori posto, di non essere mai contento di esserci... di guardarmi sempre dal di fuori. Io non le so dire le cose... ho paura e così non dico niente... non ho mai detto niente specialmente a lei. Però non dire niente non vuol dire non dire la verità. O forse è peggio... molto peggio. Lei la voleva la verità? Avrei potuto dirgliela. E adesso sono qui con il rimorso di aver perso l'occasione per essere amato per quello che



BEATRICE MONROY

Un peccato

Padre... sono state le cicale a rendermi pazzo... Vede, padre, lei viene qui solamente per confessarci e dal cortile non ci passa mai... è per questo che non si accorge delle cicale. Sono nascoste ma non stanno per i fatti loro, qualcosa vogliono. Fa così caldo lì fuori e nemmeno il noce riesce a rinfrescare e loro, con quel rumore, mi fanno apparire tutto così oscuro. Insopportabile. Sì... adesso le spiego, padre. Da quando è successo il fatto con suor Assunta io, qui dentro, mi sento tanto a disagio. Prima ero sempre tranquillo e mi piaceva andarmene in giro lenta lenta per non soffrire troppo questo caldo così forte che una si vorrebbe strappare tutto di dosso. Poi, suor Assunta si è messa in mezzo e io lo sento che ho commesso un peccato brutto brutto, e certo non posso dire che pure lei ne ha colpa... Come? da dietro le grate non la sento tanto bene, lei

sono. La verità... dovevo dirla la verità... dirla prima che finisse. Lei aspettava solo che parlassi. Io lo sapevo e anche lei lo sapeva. «Sei stato a letto con tante ragazze?». Tante ragazze... tante ragazze. Io volevo dirglielo... «Mamma». Non sono stato sincero... Non le ho parlato... Fino all'ultimo io... Eppure sono sicuro che avrebbe capito. Tante ragazze... Sarebbe stato semplice. Sentivo la forza che avevamo in quel momento... L'occasione per essere amato per quello che sono. Tante ragazze... Non solo ragazze mamma... non solo. Avrebbe capito. Non solo ragazze... non più... Avrebbe capito. Nessuna ragazza mamma... nessuna... Avrebbe sorriso. Io sono... sono... Mi avrebbe stretto la mano chiedendomi se ero felice. E io sarei stato felice di risponderle che sì... che ero felice... che lo sarei stato ancora di più da quel momento. Ma non ci sono riuscito... non ci sono riuscito. Forse è per questo che non ho pianto per tanti mesi... fino a quando non ho sentito quel profumo... il profumo del pane. Ci sono cose che non capiremo... non le capiremo mai... anche a saperle non si capiscono. Sono stato zitto... muto... lei ha sorriso. Le ho fatto l'iniezione. M'ha detto: «Sai com'è questo dolore? È come quello del parto... di quando sei nato tu... è così... non volevi saperne di uscire... credevo di non farcela ma poi...». Non riusciva più a parlare... e io ormai non le avrei più parlato. «Mi tieni la mano?». «Sì», le ho detto. «Me la stai tenendo?». «Sì». «Bene, non lasciarla andare». Gliel'ho tenuta... fino alla fine. □

padre, ha sempre avuto un filino di voce... se non sto attenta attenta quasi non la sento... ho tanti pensieri brutti e oscuri... me ne andrei via subito subito... Come dice? La regola impone la confessione, lo so benissimo. Non dico niente e certo non mi voglio mettere a criticare, poi ora pare che io voglio evitare il discorso e non è così. Le cicale mi facevano impazzire e non la smettevano più con quel frinire e frinire. Me lo sentivo non solo nelle orecchie ma in tutto il corpo e mi sbatteva dentro quel rumore e sudavo sotto al noce e per questo me ne andai in cucina e certo sbagliai a prendere così di petto suor Assunta e peccai. Ecco, ora l'ho bell'e detto che sbagliai e il peccato eccolo qui... Finito, me ne posso andare. No. Tutto qui, non c'è altro sulla mia coscienza. Pulita. Immacolata. Certo per me è un dispiacere grande e poi me lo sento ancora più grande perché non mi viene facile chiederle scusa. C'è come un nodo nella mia gola, appena vedo suor Assunta mi si bloccano le budella e la bocca mi si fa asciutta. Ma, poi, che avevo fatto? E anche lei un po' mi potrebbe venire incontro. Così non lo devo dire: fui io a cadere in colpa. Lei era lì e impastava con le sue mani morbide morbide. Sta sempre in cucina perché è il suo compito qui dentro. Questo è il bello del vivere nel nostro piccolo mondo dove nessuno ci disturba: ognuna di noi ha i propri doveri e tutto è protetto. Io, di pomeriggio, devo stare sotto al noce e occuparmi delle orfane. Poi, per colmo di sfortuna, alla bambina che piangeva - vieni con me le avevo detto e l'avevo trascinata in cucina - ho dato le uova da rompere per sbatterle con lo zucchero e la farina e farne un dolcetto. Per farla zitti-

re. E un uovo le si è rotto tra le mani. Di uovo mi sono sentita impazzire e non mi potevo tenere. Impazzivo e l'uovo colava giù tra le dita di quella bambina, ma le dita erano già da signorina e lei piangeva e non sapeva cosa fare con quel giallo che colava e poi a piccole gocce dense e lente finiva per terra. Le ho detto, ci penso io, e ho provato a prenderle la mano e lei piangeva. Mi sembrava che non potesse più smettere. Per questo l'avevo portata in cucina e non come pensa suor Assunta per farle un piacerino. Con suor Assunta io ho sbagliato e certo non dovevo essere così dura e accusarla di tante cose. Qui ognuna di noi sa i segreti delle altre ma è meglio stare zitta se non la nostra vita diventa un inferno. Io adesso, padre, sono qui per pentirmi. Però, se ci fosse la possibilità, padre, di mettere una parolina in mio favore, glielo direi che non l'ho fatto per cattiveria ma perché volevo consolare la bambina che piangeva e non la smetteva più e già fuori, con quel rumore delle cicale, tutto era andato storto e la bambina si era messa a piangere in quel modo e, adesso, con il giallo d'uovo che le colava tra le dita, pazza mi faceva uscire, pazza come le cicale lì fuori. E io cerco di prenderle la mano, la mano da signorina con le dita lunghe e dolci e piene di miele che solamente ad avvicinarsi ci si sente addosso una mollezza forte forte, adesso le dita sono piene di quel giallo e la bambina non vuole essere ragionevole ed io, per prenderle le dita, mi avvicino alla sua mano. Dentro la mia bocca sento la lingua muoversi, non riesce a stare ferma, vuole uscire dalla sua grotta rossa dov'è imprigionata, leccare quel giallo per fare un piacerino alla bambina e pulire con la mia lingua il colore che cola e continua a colare denso. Tiro fuori la lingua, così, con calma, con gusto e mi sembra la cosa migliore da fare. E quella invece si mette a strillare ancora più forte e corre per la cucina. Ora lei è grande e nemica. E il giallo della sua mano si va impiasticciando di qua e di là e poi sulle vesti di suor Assunta. E pure questa si mette a gridare verso di me ogni sorta d'ingiurie. Anche pesanti. Parole che non si possono ripetere. Non se lo ricordava in quel momento quante volte ci siamo abbracciate? Tutto ha dimenticato. È invidiosa della mia bambina. Che ci facevo con quella bambina lì in cucina? Perché piangeva? Mi domanda questo, padre? Non la sento tanto bene. Certo piangeva come una pazza. Ai bambini succede di piangere. Così che poi il musino le era diventato tutto rosso e la boccuccia di rosa ancora più bella e di toccarla veniva voglia, fare scivolare un dito lieve su quella carne così lucida, così rossa e poi magari anche poggiarci le mie labbra per sentire il frescore che doveva essere forte anche se lei piangeva e piangeva e poi consolarla dolcemente. E ancora con la lingua passare lieve lieve tra la fessura della sua bocca, sentirle i dentini. La guardavo piangere, pensavo ai suoi dentini bianchi d'avorio, alle gengivuzze rosee. Ma piangeva e non la potevo più acchiappare. In mezzo si era messa suor Assunta. Allora sbagliai perché le diedi troppo addosso a suor Assunta. E la bambina, padre, perché piangeva in quel modo? Sotto al noce aveva cominciato per gioco. Singhiozzava, quasi per prendermi in giro, per colpire la mia fragilità, lo sapeva bene quella furbona che io avevo un debole per lei. Adesso me l'hanno nascosta, qui le altre dicono che io non devo stare più con lei. Ma io le voglio bene e non

BEATRICE MONROY autrice e regista vive a Palermo. Da molti anni collabora con la Rai come sceneggiatrice e regista e in particolare con lo spazio Aubiobox di Rai Radio Uno. Ha scritto diversi lavori teatrali e pubblicato: *Uccisioni, Noi, i palermitani e Palermo in tempo di peste*.

mi ci vedo che continuo ad esistere senza poterla vedere, senza più sentire l'odore della sua pelle e poterla accarezzare. Ha cominciato a singhiozzare per gioco. Io l'avevo sollevata per prendere quelle noci lì in alto padre, lei non ci passa per il cortile e non lo sa quanto è alto adesso il nostro noce, e le noci più buone se ne stanno nascoste lì in alto. La bambina mi chiama e mi sorride boccuccia di rosa e con la manina da signorina m'invita a sollevarla, a tirarla su, mi stuzzica, mi dice, sei forte, e mi tocca le nenne. Le nenne! le nenne! Mi dice prendendomi in giro, guarda come ce le hai grosse e le tocca con la manina da signorina e io sorrido e spero che lei faccia ancora quel gesto che mi squaglia le carni e lei gioca e sorride boccuccia di rosa. E prende la mia mano e la fa scivolare sotto al suo vestituccio, leggero, stracciato. Sentì, mi dice, senti che ce le ho pure io adesso. E con la mano sua insiste a tenere la mia sulle sue nenne piccine ma so. Sei diventata una signorina, le dico, e

non tolgo la mano. E sotto le ascelle le sento i peluzzi e poi anche più giù e la prendo in giro, glieli tiro piano piano quei peluzzi leggeri leggeri e poi l'accarezzo, sei una scimmietta come me adesso e rido. Lei è contenta. Sorride. Prendimi da qui mi dice e si solleva le vesti e mostra il culino. Di leccarla come un cioccolatino mi viene voglia e glielo dico e lei sorride. Avanti! sollevami! Ordina. La prendo tra le mie braccia e la sollevo mentre le nenne sono in fiamme e tutte le carni mi bollono e la sollevo ancora. Più in alto! Mi dice la principessina del mio cuore, più in alto! Io mi sforzo di farla felice, di farle raggiungere quelle noci lì in alto. Ma dentro mi squaglio e sento che è come quando la notte mi tocco e mi tocco e poi ho pace. Mai, nessuno, padre, qui dentro mi ha detto di smettere mentre adesso non vogliono più che io abbia lo stesso piacere... sono invidiose. E mentre penso alle notti e sento le carni morbide della bambina e sento il suo sforzo di essere felice e il profumino che le viene di sotto, ecco, non ce la faccio più e quasi la butto per terra e poi mi sdraio lì sotto al noce e le cicale pazze friniscono e io sento il loro cricri fin dentro le ossa e lei si mette lì accanto e mi guarda e io la tocco... Non possono togliermi la bambina, padre, io non lo so perché piange in quel modo che poi suor Assunta dalla cucina l'ha fatta sparire e io non l'ho più rivista. Ha cominciato a piangere poco a poco. L'ho detto alle mie consorelle, giocava la bambina, era contenta, sorrideva e mi carezzava. Io li conosco i bambini, d'improvviso cominciano a piangere sul serio e nemmeno sanno perché... □



MARICLA BOGGIO

La rusa fil carusa

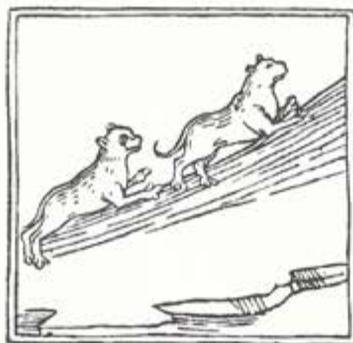
Ero tornato a Tunisi, dopo anni di Europa. Da bambino avevo abitato là; era la città della mia infanzia e per questo la amavo. La mia famiglia era povera, ma io trovavo sempre il modo per divertirmi. Danzavamo nei vicoli su e giù per le scalette, gli uomini si divertivano alle nostre movenze femminili, si eccitavano alle nostre vocette provocanti, patteggiavano poi qualche piccolo scambio, dolci, denaro per delle carezze, furti leggeri a quei sessi infantili. Appena cresciuto ero partito; avevo in mente di fare l'attore, e il teatro ingoiava da allora ogni mio gusto di travestimento, diventare un'altra creatura per me era diventato il mio mestiere. Dimenticato il bambino dei vicoli, ero un giovane uomo elegante e riser-

vato. Recitavo in una commedia goldoniana, l'avevano voluta dall'Italia non so per quale scambio culturale. L'ambasciatore alla sera della prima era venuto da me a complimentarsi, e mi aveva presentato un intellettuale che parlava benissimo italiano; apparteneva ad una delle famiglie più ricche della città, e come tutti i ragazzi di quel ceto aristocratico si era laureato in Italia, tra Roma, Pavia e Camerino. Si creò subito fra noi una forte simpatia; era scuro di capelli e di pelle, con qualcosa di selvatico negli occhi, come sfuggisse e canzonasse, per questo cercavo di fermare lo sguardo: finalmente mi fissò dritto, e mi invitò alla sua festa di matrimonio, che era fissata per il giorno dopo. Come mai la sera prima, mi chiedevo, se ne stava tranquillo a teatro? L'amico ambasciatore intuì la mia meraviglia, rise e intanto mi spiegava che dalle loro parti gli uomini continuano la vita come sempre fino a quel giorno, sono le donne a prepararsi per quel mutamento radicale dell'esistenza femminile. Ci sarebbe stato un pranzo, e cerimonie e riti senz'altro insoliti per me; in cambio di quello spettacolo festoso era felice di offrirmi ciò che aveva. Quei banchetti di gente altolocata li avevo conosciuti da bambino; per mangiare avevo spesso rallegrato le tavole imbandite dei signori con le mie danze e le mie canzoncine, mi davano tutto il cibo che volevo e in più perfino una bella manciata di monete. C'erano sempre soltanto uomini, le feste erano tutte per loro, tranne certo i pranzi di nozze, ma a quelli, era evidente, non ero andato mai. Accettai l'invito, questa volta avrei potuto godermi la festa senza dar niente in cambio. Così il giorno dopo andai a quel ricevimento. Lui,

MARICLA BOGGIO, nata a Torino, vive a Roma dagli anni Sessanta, dove si è diplomata in regia all'Accademia Silvio D'Amico. È autrice di numerosi testi teatrali, pubblicati e rappresentati. La sua drammaturgia si sviluppa in parallelo con un'attenta partecipazione alle problematiche attuali: *Mamma eroina e Storia di niente* (entrambi al Festival di Benevento, 1983 e 1988), *Schegge - vite di quartiere* (Premio Idi), *Laica rappresentazione* (Festival di Todi, 1992).

lo vidi subito. Era vestito con molta eleganza, ma sobrio, veramente un signore; intorno un nugolo di invitati, che gli facevano i più svariati complimenti. La sposa era lontana; troneggiava al centro della sala, nell'immensa veste bianca a metà tra il costume nazionale e gli abiti della famosa Gramani, il che denotava una frequentazione occidentale, a livello dello sposo. Il quale passava da una conversazione all'altra con la sicurezza gentile del padrone; sorrideva di tratto in tratto modulando l'espressione a seconda della persona che trattava; lanciava ogni tanto un'occhiata alla sposa e la faceva un inchino leggero, ma restava distante da lei come se niente di quel mondo femminile lo riguardasse; lo lasciava godere interamente, per un istante ancora, a quella che dopo di allora gli doveva appartenere senza limiti. E ne stava lontano come un cacciatore che gioca con la preda ormai sicura, e la illude di una perduta libertà. In quegli occhi scuri fervevano passioni trattenute; le mani nervose, disegnate dai muscoli sotto la pelle lucida segnalavano sensualità; lo osservavo senza farmi notare; quel ragazzo appena conosciuto esercitava su di me una sorta di violenta attrazione, una voglia dirompente di carpire il mistero. Me ne stavo in disparte, continuando a seguirlo con lo sguardo. Come se lo avesse sentito su di sé, lui si stacca d'improvviso dal gruppo che stava festeggiandolo; si apre un varco con quelle sue mani imperative in mezzo al groviglio degli abbracci, e viene dritto verso di me. Indugia nel stringermi la mano, me la tiene stretta come a farmi capire che tra noi c'è un'intesa... e io sono lì per arrossire, avrò scoperto il mio passato? Dalla mano il suo contatto si diffonde per tutto il mio corpo, ed è un brivido, un'inquietudine, un languore che mi fa trattenere il respiro, un piacere impaziente di uscire dal segreto e di manifestarsi in pieno; tutto questo lo penso in un attimo e insieme mi rendo conto che è impossibile, e rimango fermo, sorridendo appena, come un conoscente educato e discreto al matrimonio di un conoscente altrettanto educato e discreto. «Quanto chiasso – mi sussurra d'improvviso nell'orecchio, e le parole mi toccano con le sue labbra, mi solleticano con la freschezza fruscante delle foglie del gelso, fino allo spasimo –; mi spinge davanti a lui dicendomi in un soffio «Vieni con me», lo precedo ma è lui a guidarmi tenendomi alla vita a forzare la ressa degli invitati che con-

tinuano a urlare brindisi e a lanciare auguri in mezzo a risate e battimani. La sposa, fissa al suo posto, rideva circondata dalle donne che ridevano toccandole la veste con piccole grida di meraviglia indicandosi la ricchezza dei ricami. Lo sposo intanto mi trascinava via sicuro, svelto, senza farsi fermare dagli amici. Superammo una porta che lui aprì con una chiave, e ci trovammo in un corridoio lungo e scuro; sul fondo c'era un'altra porta; anche questa, lui la aprì con una chiave. E ci trovammo nella stanza degli sposi. Era preparata per il rito del loro primo incontro dopo la cerimonia consacrata. L'ampio letto era ricoperto di una seta dai colori intrecciati, leggiadra, fluttuante come una brezza marina; sopra, uno strato di fiori dai vaghi odori zuccherini, era, la mia, l'impressione di stare in mezzo a un giardino incantato. Intorno alle pareti, specchi e brocche d'acqua freschissima, e incenso, bastoncini preparati per essere accesi. I fiori appena colti e già morenti emanavano quell'odore che è un canto supremo di vita insieme alla tristezza ineluttabile dei cimiteri. Musiche lontane, e canti – ragazzini a filastrocca, nenie infantili – invitavano a lasciarsi andare senza più pensare a niente... Mi perdevo nei sensi, cedeva ai richiami e tornavo bambino... «La rusa fil carusa... La rusa fil carusa...», cantava la gente di Tunisi mentre danzava nei vicoli della città vecchia, avvolto nei teli bianchi rubati dal bagno di casa mia, («La sposa va in carrozza»). «La rusa fil carusa... La rusa fil carusa...», vedevano in me



ROCCO D'ONGHIA I tacchi a spillo del destino

Buio. Un giovane uomo-donna dal corpo distrutto parla da sotto un bianco lenzuolo.

Chiudi gli occhi. E lasciati portare nelle immobili lande delle lunghe ombre dove io già sono. Segui la mia voce. Di maschio? Di femmina? Ne percepisci, la giovinezza, l'ambiguità. Senti bene, da lì, fino in fondo la dolcezza? È un chitarrino che freme in una azzurra notte di luna e gonfia i cuori teneri e dà alla pelle i brividi. Dei miei innumerevoli incantamenti l'unico che ancora mi resta. La voce. Ti porterà lontano, ma a me così vicino come ora... Senza quasi accorgertene ti troverai immersa in uno stagno torbido, nell'acqua color caffè latte, tra le alghe; ma io sono ancora più in fondo, mi dimeno nel fango. Cerco una mano da afferrare. Non per salvarmi (da che?). Ma per scorgere un ba-

la sposa che passa in carrozza per andare al suo matrimonio, battevano le mani e io ballavo... e cantavo «La rusa fil carusa...»; stavo mormorando quelle parole senza rendermene conto, la mia voce era sottile sottile, argentina come allora, lui capiva il significato di quella strofa, sorrideva, mi prese la mano. «Vieni – mi disse – facciamo l'amore». Afferrò due angoli della coperta, io presi gli altri due; così com'era, con i fiori sopra, la deponemmo a terra. Candido, soffice, apparve il letto. Ci accolse soavemente; era stato preparato per le nozze e fu per noi; l'amore non mancò, una passione divorante, come se tutti e due, per anni, dentro di noi segretamente l'avessimo conservata in attesa di quell'incontro. Mista di lontane ingenuità e di sapienza acquisita con gli anni, di ritrovato spazio dell'infanzia e di rivalsa ad obblighi sociali; forse soltanto amore, da godere senza chiedere perché. Arse come un ramo d'incenso, finì quando non ci fu nient'altro da bruciare, l'ultimo bagliore un brivido, di colpo l'immobilità, il silenzio con tutta la cenere.

Dopo un attimo eterno ci rialzammo; insieme rimettemmo a posto la coperta infiorata; neanche un petalo si era scostato, ogni cosa era tornata come prima, ad attendere l'arrivo degli sposi alla fine della giornata dei rituali. «Dobbiamo andare» – disse –, eravamo già fuori, nel corridoio al di là della soglia, di nuovo nel calore chiassoso della festa. Forse non era successo proprio niente. □

gliore. Ah, come vorrei riuscire per un attimo soltanto a vedere la luce! Almeno in me, persino in me. Lo so che sei tentata di guardarmi, ma non è con gli occhi che puoi capire chi sono. È troppo tardi per questo. Per favore tienili chiusi ed ascolta. Devo finalmente confessare a qualcuno il mio empio peccato: ecco mi sono sostituito al destino il giorno che ho potuto. Ora soltanto posso parlarne perché dopo la inutile resistenza ad un portentoso ed interminabile assedio il mio muro si sbriciola. Contemplo le verità sulla vanità dell'esistenza e scruto i progressi del mio disfacimento. Sto solo con la mia rovina. Perduta è per sempre l'unica arma su cui ho dovuto fare affidamento: la bellezza del mio corpo. Il mio corpo era una miniera d'oro. Una splendida succulenta mela nella bottega del desiderio. Un corpo disponibile a qualsiasi cosa, niente affatto schizzinoso, buono per tutti gli usi, un corpo femmina e un corpo maschio così pieno di sorprese. Ricordo. Il ticchettio delle scarpe sul selciato. La balaustra di ferro del lungomare. Il cigolio dei lampioni. Le oscure onde di vetro. Il cielo rosa. Dietro le nubi la luna che scende mostrando lunghe gambe gialle. L'odore forte. Il fuoco. Il fumo. La fila delle auto sulla strada sporca. I maschi schiamazzanti dalle grandi ossa. Belluini. Galli con i capelli diritti sulla testa. O sudati stalloni scalpitanti. E donne disposte a tutto per superare la noia o, semplicemente, curiose. Labbra spalancate. Narici frementi. Ah, quel mio modo di guardare nelle feroci bocche storte che ridono. Che passano. Quel modo di dimenare le mie sfrontate natiche di marmo. La lingua sulle labbra tumide. I riverberi degli specchietti per le allodole. Sugli sguardi umidi e persi. Che restano. E regolarmente prima di aprire le danze e dopo averle chiuse il vecchio laccio di gomma, la siringa piena al

punto giusto di polvere bianca, l'ago infilato nelle vene, mostrando un sorriso per quel mio giovane corpo, per accarezzarlo ed incitarlo a resistere, a non sentire la nostalgia dell'impossibile, le fastidiose voci di dentro; così inopportune per la nostra vita. Quel che conta è sopravvivere gridavo al mio corpo. Sopravvivere. E mentre gridavo ricacciavo indietro le lacrime. Le lacrime sono un lusso che quelli come me non possono proprio permettersi... Li avevo avvertiti i primi segnali di cedimento, i campanelli d'allarme del dolore. Ma potevo metterli a tacere. Mi infilavo l'ago dappertutto, lì dove era possibile trovare una vena. Eroina e denaro. Denaro ed eroina mi permettevano di andare avanti, di non pensare all'afasia dei polmoni, ai persistenti bruciori lungo il dorso o a qualche linfonodo cresciuto qui e là, sul collo, sotto le ascelle. Niente di cui preoccuparsi o su cui soffermarsi a pensare. Ero sempre il più richiesto, lo sapevo far funzionare bene il mio corpo io, una delizia era il sesso con me, una meravigliosa nuda perdizione a cui pochi riuscivano a sottrarsi. Una sera, qualcuno dentro una auto grugniva su di me, la vidi per la prima volta. Il suo viso largo estremamente pallido appoggiato al vetro del finestrino, mi guardava con occhi profondi di un terribile azzurro e rideva. Mi sentii subito dominato da quello sguardo, posseduto interamente da un nuovo diverso misterioso dolore venuto da chissà dove ad alloggiare in me. Sì, lei era lì per me. Soltanto io riuscivo a vederla. Mi seguiva da lontano. Certi giorni sembrava essere sparita. Ma poi, puntualmente, sbucava da un falò, da dietro il baccano di maschi impazienti, a volte usciva dal mare, camminava a piedi nudi sulla sabbia senza lasciare traccia. Ero in preda al panico - cosa mi stava accadendo? - funesti presagi dilaniavano la tranquillità dei miei sonni. Una mattina mi svegliai con il corpo scosso da gelide fitte, al mio interno le budella sembravano torcersi, le viscere erano in subbuglio, le reni in ansia. Non feci a tempo ad abbandonare il letto, non riuscii a trattenermi, incominciai a spruzzare sulle candide lenzuola, sul pavimento, sulle pareti, sui vetri delle finestre un bollente ed acido liquido giallognolo. Nell'attiguo bagno, in quegli stessi istanti, si levò una violenta ed isterica risata. La porta si spalancò e lei apparve. Chi sei? Le chiesi. Ma non rispose. Che lei era la mia morte lo seppi qualche giorno dopo. Lo capii dal panico del medico che con voce tremolante leggeva i risultati delle mie analisi. La mia morte per essere sicura di raggiungere lo scopo aveva colpito duro e in più parti. La voce del medico era ormai distante da me, ne percepivo a stento le parole: epatite virale b, epatite virale c, tubercolosi, sifilide, aids. Ma io ero preso da lontani frastuoni. Dovevo essere ricoverato immediatamente, trattenuto ad ogni costo. Non potevo più lavorare. Ero un pericolo pubblico. Un appestato... Riuscii a fuggire. Recuperai i miei pochi averi, in fretta cambiai città, avevo dove andare. La mia morte mi venne appresso, ma era più dentro di me che fuori di me. Potevo ancora non farmi fermare da lei. Non era ancora il tempo di restare a languire dentro il letto di un lercio ospedale. Persino in quelle condizioni dovevo trovare la forza di sopravvivere. Non sapevo che farmene della pietà che avrei destato. E poi a questo mondo non c'è pietà per chi è caduto; almeno per me non ce ne era stata, non ce ne sarebbe mai

ROCCO D'ONGHIA, nato a Taranto nel 1956, lavora come aggiustatore meccanico nell'Officina manutenzione dei servizi base presso il Castello Aragonese della sua città. *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici* è andato in scena nel 1992 per la regia di Roberto Guicciardini con il Gruppo della Rocca. Tra gli altri suoi testi: *E all'alba mangiammo il maiale*, *La vera vita del signor Chichinda*, *Tango americano*.

stata. Mi osservavo nudo allo specchio, il mio corpo era bellissimo, adesso perfino più bello. Su i miei lunghi ondulati capelli non si svelava la morte. Nei miei occhi non si svelava la morte. Sulle mie labbra non si svelava la morte. Su i miei seni non si svelava la morte. Sulle lunghe gambe, su i polpacci torniti, sulla setosa distesa della mia pelle non si svelava la morte. Con il mio corpo potevo ancora superare ostacoli, con la mia bellezza resistere alla tragedia. Quanto tempo sarei durato ancora? Me lo sarei fatto bastare quel tempo. Il destino aveva ingaggiato battaglia contro di me e non mi dava tregua. Ma io non sarei rimasto inerme ad attendere la mia completa disfatta. Avrei tenuto testa al nemico. Fu allora che mi proposi di tendergli imboscate, di sostituirmi a lui, di opporre a devastazione altra devastazione. Non



RAFFAELLA BATTAGLINI

Altri tempi

Una donna sui cinquant'anni. Dimesa. Vestita sciattamente. Tracce di antica bellezza. La donna è seduta, a braccia conserte.

DONNA - (Senza enfasi) Ecco. È stato lì. (Non indica. Una pausa) Lì, una volta, c'era la cucina. Non si direbbe, adesso... Vero? (Pausa) Riesce a immaginarla? Com'era prima, la vecchia casa, e tutto il resto... (Commosa) Mura benedette! Come dicevo sempre... (improvvisamente svagata) che cos'è che dicevo? (riprendendosi) ah, sì: come dicevo sempre, non c'è niente che valga... (S'interrompe. In tono mondano) A proposito, posso offrirle qualcosa? Temo proprio di non avere un granchè, ma comun-

fu difficile trovare nuovi e numerosi clienti. Diventai, ancor di più di quel che ero stato in passato, un amante efficiente, più consapevole, raffinato, scrupoloso, instancabile. Con me si fa l'amore senza guanto.

Sussurravo con la voce più dolce. E nessuno si ritraeva impaurito. Ero il più bel bocconcino, una tentazione troppo forte. Ai loro occhi apparivo come il paradiso fatto persona. Invece ero soltanto distruzione. Gli esseri umani non sanno resistere al fascino della distruzione, vi corrono incontro come topolini ciechi. Me li sceglievo giovani e belli, arroganti e vigorosi i miei clienti. Mi adoperavo a sedurre quelli a cui il fato aveva posto in mano le carte migliori per un futuro fortunato, luminoso, prodigioso. Inondato dallo sperma mi accorgevo che dietro le spalle spuntava già la loro morte. Aveva lo stesso viso largo e pallido della mia, gli stessi occhi azzurri. Rideva. Non la sentivano ancora. Non la vedevano ancora. Ma presto l'avrebbero vista, presto l'avrebbero sentita. Era la mia vendetta, il mio guastare i progetti del destino. Pochi mesi mi sono bastati. Lucidamente una carneficina ho compiuto, un immenso silenzioso massacro. Un famelico, cupo avvoltoio è ora la morte, con il suo becco ricurvo mi strappa via dalle ossa gli ultimi pezzi di carne e se ne ciba... Non è servito a niente... Ho unito la mia follia a quella della natura. Non vi è consolazione. Non vi è luce. Ho colorato di un nero più intenso le tenebre. Sono qui sotto questo lenzuolo. Ancora per poco. Adesso abbandonami, quel che avevo da dire l'ho detto. Seguirò finché posso il suono dei tuoi passi. Poi tornerò nella polvere io che vivevo all'inferno. □

que... (Come se avesse ricevuto una risposta) No? Nemmeno un caffè (Alza le spalle) Come vuole lei. (Leggera ansia) Ma dov'ero rimasta? (Con sollievo) Ah, sì: come dicevo sempre, non c'è niente, ma proprio niente, che valga... (S'interrompe nuovamente. A voce più bassa, indagatrice) Mi scusi se glielo chiedo, ma... lei li vede? (Pausa. Rassicurata) No. Non li vede. Meglio così, meglio così... (Cambiando tono, disinvolta) Dunque, come le stavo dicendo, lì, una volta, c'era la cucina... (Si guarda intorno) Non che sia rimasto molto. A dir la verità, quasi non si riconosce... Bè, pazienza. (Salottiera) Il tempo passa, si sa... questo, almeno, lo abbiamo imparato, non è vero? (Pausa) Stava lì, sulla porta, proprio dov'è lei adesso, e diceva... (S'interrompe. Tono frivolo) Oh, era una bellissima casa. Niente da obiettare, su questo. Una bellissima casa... Come dicevo sempre, non c'è niente che valga il calore... (Pausa. Confidenziale) Io, deve sapere, vengo da una famiglia modesta. Intendiamoci, non che lui me l'abbia rinfacciato... No, no. Questo non si può proprio dirlo. Però, a volte... (Sospira) Eh, non tutto va a finire come si vorrebbe... Non è così? (Sorridente graziosamente) Mi fa molto piacere che lei sia qui. Davvero... fa piacere, ogni tanto, ricevere qualcuno... (Si mette a posto i capelli. Civettuola) Ai miei tempi ho avuto anch'io i miei successi, sa? Oh, lo so, a vedermi adesso non lo penserebbe, eppure le assicuro... (S'interrompe. Pausa. Come temendo di essersi scoperta troppo) Bene, bene. Non voglio annoiarla... Che cosa desiderava? (Pausa) Desiderava qualcosa, vero? (Improvvisamente aggressiva)

Mi ha preso per una stupida? Cos'è venuto a fare qui? Eh? A spiarmi? A controllarmi? Cos'è venuto a fare, si può sapere? (Pausa. Tornando mansueta) La prego di scusarmi... Deve avere pazienza... A volte, sa com'è, stando sempre da soli... ci si lascia un po' andare, non è vero? Ma non ci faccia caso, non ci faccia caso... Sono così contenta che lei sia qui... (Gioviale) Allora, dov'eravamo rimasti? (Pausa) Ah, sì: come dicevo sempre, non c'è niente, ma proprio niente, che valga il calore della famiglia riunita... Sì. Proprio così. Anche se a volte, naturalmente, potrebbe sembrare il contrario... (Pausa. In fretta) Solo nei brutti momenti s'intende. Cattivi pensieri, questo è il problema... Può capitare, sa? A lei non capita? (Umile) No, forse no... (Riprendendosi. Con aria complice) L'essenziale, me lo lasci dire, è imparare a mandarli via... Io ho il mio sistema. Sissignore. Io ho un ottimo sistema, per mandarli via. Funziona sempre... (Sorridente. Perfetta padrona di casa) Nemmeno un caffè? (Pausa. Pensierosamente, come cercando di ricostruire) Stava lì, sulla porta, proprio dov'è lei adesso, e diceva, ma che cos'avrò fatto... (S'interrompe. Con sospetto) Adesso li vede, vero? (Pausa. Sollevata) No, non li vede. Meglio così, meglio così... (A voce più bassa, confidenziale) Certi giorni, quando entro all'improvviso, li trovo già seduti che mi aspettano. Tranquilli... Non fanno chiasso, mangiano i loro biscotti... Con il latte, qualche volta. (Materna) Gli piace tanto, il latte coi biscotti... (Sospira) Eh, una volta ero più severa, ma adesso... (Pausa. Salottiera) Ma io chiacchieroe, chiacchieroe lei magari ha poco tempo, non è vero? (Pausa) È stato lì, vicino al lavandino. Proprio lì, in quel punto... se fa due passi avanti ci cammina sopra... (In fretta, inorridita) No, non ci cammini sopra, per favore... Resti dov'è, è molto meglio... (Di nuovo salottiera) Ma davvero non vuole accomodarsi? (Pausa. In tono epico) Allora gli ho detto, ti seguirò in capo al mondo, così gli ho detto, niente potrà fermarmi... (Sentimentale) Lui mi ha presa fra le braccia, e ha giurato... (S'interrompe. Voce di narratrice) Era una bella mattina di giugno. Mentre ci staccavamo dalla costa, il palpito delle vele... (S'interrompe. Vergognosa) Vecchie storie... Stupidaggini. La prego di scusarmi... (Pausa. Smarrita) Ma dov'ero rimasta? (Riprendendosi) Ah, sì: è stato lì, vicino al lavandino. (Pausa) Era, ne sono quasi certa, un giovedì sera. Verso le dieci, se non sbaglio. I bambini si stavano preparando per la notte... (Lunga pausa. Come raggiunta da un antico ricordo) Ah, me sventurata, misera in tante pene... (S'interrompe) Come faceva poi? (Pausa. Alza le spalle) Bah. Mi verrà in mente... (Pausa. Riprende, a voce più bassa) Ah, me sventurata, misera... (Pausa. Alza le spalle. Fiduciosa) Mi verrà, mi verrà... Sì è convinti di non ricordarsi più nulla, e poi, tutt'a un tratto, come se niente fosse... (S'interrompe. Preoccupata) La sto annoiando? (Pausa. Ansiosamente) Non la sto annoiando, vero? (Pausa. Più convinta) Era un giovedì sera, verso le dieci. I bambini si stavano preparando per la notte... (Confidenziale) Qualche volta, se io non ci sono, fanno un po' di disordine, questo sì... Arrivo qui, e trovo tutto in disordine... le sedie spostate, i cassetti aperti, come se... (Materna) Cosa vuole, sono piccoli... (Pausa. Maliziosa) Per te soltanto, gli ho detto, amatissimo, d'ora in avanti compirò prodigi... (Sorridente, fiera di sé) E ci ha creduto,

RAFFAELLA BATTAGLINI è nata nel 1956 a Padova, dove si è laureata in Scienze politiche. Tra i suoi testi: *Il pensionante* (premiato al Concorso di Anticoli Corrado, messo in scena da Walter Manfrè nella stagione '90/91), *Dopo le sei, La visita, L'anniversario* (segnalato al Premio Idi 1992, lettura scenica al Festival di Spoleto a cura di Lorenzo Salvetti). Il suo testo più recente, *Conversazione per passare la notte*, vince il Premio Idi 1993.

to, sa? Eh, i vecchi tempi! Da giovane sì che ci sapevo fare, glielo dico io... (Si guarda intorno. Comossa) Mura benedette... Anche se, a dir la verità, non c'è rimasto molto... (Frivola) Oh, era una bellissima casa. Niente da obiettare, su questo. Una bellissima casa... lo dicevano tutti... (Pausa. Ricostruendo) Ero lì, proprio lì, vicino al lavandino... stavo finendo di asciugare le posate, quando ad un tratto... (Pausa. Aggressiva) Che cos'ha da guardarmi? Le sembra il modo di guardare una signora? (In tono altezzoso) Non sono sicura di aver afferrato il suo nome. Le dispiacerebbe dirmi esattamente qual è il motivo della sua visita? (Pausa. Tornando mansueta) La prego di scusarmi... Deve avere pazienza. A volte, sa com'è... ci si lascia un po' andare, non è vero? Ma non ci faccia caso. Sono così contenta che lei sia qui... (Pausa) Stava lì, sulla porta, proprio dov'è lei adesso, e diceva, ma che cos'avrò fatto... (S'interrompe. Perplesso) Eppure, diceva così... (Riprende) Ma che cos'avrò fatto, che cos'avrò fatto, perchè gli dei ti scagliassero contro di me... (Pausa. Con sicurezza) Sì, diceva così. (Confidenziale) Poveretto. Forse ho esagerato, chissà... A volte mi chiedo, sarò stata crudele? (Alza le spalle) Mah, chi può dirlo... Per la verità, me lo



GIUSEPPE FAVA

Prima che vi uccidano

Io nella mia esistenza ho operato sempre secondo quello che credevo fosse la cosa più giusta... Io non potevo resistere più alla fame, e allora

chiedo di rado. È passato tanto di quel tempo... (Pausa. Pensierosa) Era un giovedì sera, verso le dieci... (Sorridente. Perfetta padrona di casa) Davvero non vuole un caffè? (Pausa) Sicuro sicuro? (Pausa) Va bene. Come vuole lei... (Pausa) I bambini, come le ho detto, si stavano preparando per la notte. È stato proprio lì, in quel punto... se fa due passi avanti ci cammina sopra... (Pausa. Si volta, come se avesse sentito dei passi. Sorriso di lieta aspettativa) Giasone? (Pausa. Il sorriso si spegne) No. (Pausa. Ascolta ancora) No, no. (Alza le spalle, sospira) Eh, non si può avere tutto... (Pausa. A voce bassa, cercando di ricordarsi) Ah, me sventurata, misera in tante pene... Ah, ahimé, come vorrei... (S'interrompe. Perplesso) Come vorrei? (Pausa. Sorriso, fiduciosa) Mi verrà, mi verrà... (Pausa. Confidenziale) Certe volte, quando meno me l'aspetto, cominciano a chiamarmi dal giardino. Nelle belle giornate, s'intende... Gli è sempre piaciuto, giocare all'aria aperta. Allora vado fuori, e... (S'interrompe. Con orgoglio) Era un giardino bellissimo, lo sa? Venivano da lontano, per vederlo... (Pausa. Riprende, a voce più bassa) Ah, ahimé, come vorrei... (S'interrompe. Interrogativa) Morire? (Con maggior convinzione) Sì, dev'essere così... (Riprende. Enunciando, in tono piatto) Ah, ahimé, come vorrei morire... (Fiera di sé) Sì, è proprio così. (Pausa. Mondana) Oh, be'... tutto cambia, nella vita, non è vero? Anche se a volte, naturalmente, non sembrerebbe... (Sentenziosa) Cattivi pensieri, questo è il problema... Ah, ma io lo so come mandarli via. Sì, sì. Ci riesco sempre... (Lunga pausa. Voce di narratrice) Era una bella mattina di giugno. Mentre ci staccavamo dalla costa, lo sfavillio del mare... (S'interrompe. Vergognosa) Vecchi ricordi... Stupidaggini. La prego di scusarmi... (Pausa. A voce bassa, cercando di ricordare) Ahimé... trafigga il mio capo... fiamma celeste... (S'interrompe. Con angoscia) Ma che cosa le stavo dicendo? (Pausa. Riprendendosi, con sforzo) Ah, sì: lì, una volta, c'era la cucina. (Fa con la mano un gesto vago) Riesce a immaginarla? Com'era prima, la vecchia casa, e tutto il resto... □

rubai i capretti nella mandria del cavaliere Ieli, poichè credevo che quello fosse giusto, cioè di non morire di fame. Nicola Ferro però mi fece levare i capretti, mi fece legare a un albero e mi ridusse un santo lazzaro a colpi di reticolato. Così lo uccisi, poichè ritenevo che anche quella fosse una cosa giusta per l'onore di un uomo. Ecco: io ho cercato di restare vivo e di difendermi con tutte le mie forze. Quando ero più giovane, mi pareva di resistere e lottare per arrivare a qualcosa. Ma avevo le idee confuse: pensavo solo che se un uomo è vivo, vuol dire che c'è uno scopo. Ma non sono riuscito a conquistare niente, oramai non so neppure io cosa cercavo quando ero giovane. Sono molto vecchio. Sono pieno di dolori oramai. Anche quando mi sveglio, la mattina, mi sento stanco come uno che ha tirato l'aratro tutta la giornata...

Io vorrei morire qui, in maniera da essere seppellito dentro questa terra, vicino al mio paese. Io sono molto ignorante, però io penso che c'è qualcosa nell'aria o nell'erba, nello stesso concime in fondo alla terra, per cui un uomo nasce in un punto del mondo ed è fatto di tutte queste cose, e poi è giusto che

GIUSEPPE FAVA, nato a Palazzolo Acreide nel 1925, è stato assassinato dalla mafia il 5 gennaio 1984. Giornalista scomodo per il suo impegno civile, scrisse opere divenute produzioni di grande successo. Famosissima *L'ultima violenza* realizzata dal Teatro Stabile di Catania. Vinse il Premio Idi nel '66 e nell'84.

queste cose tornino e si scioglano nella stessa terra, poichè tutto accadrà più facilmente e la stessa morte sarà senza dolore. Ogni cosa continuerà a restare viva dentro la terra... Senti, tu credi agli spiriti? Io ci credo: gli uomini hanno uno spirito con la testa, gli occhi, le gambe e le braccia, esattamente come i vivi, però nessuno li può vedere. Essi camminano continuamente nelle case, ascoltano i discorsi della gente, guardano continuamente gli uomini vivi. E chi lo sa? Può essere che lo spirito di un uomo morto lontano dal suo paese, vaga poi continuamente in pena, in mezzo alla gente che non ha visto mai. Non capisce nemmeno come parlano, gli pare di essere in fondo al mare: così l'anima si smarrisce e muore per sempre!

Io sono un povero pecoraio e conosco solo i paesi di questa provincia. Io non so nemmeno leggere e scrivere. Ti racconto una cosa. Tre anni fa mi arrestarono per l'omicidio di un certo Sebastiano Valastro, ma io non avevo fatto niente. Ero stato tutta la notte coricato nella mandria, ma nessuno mi voleva credere. Il capitano dei carabinieri mi parlava in lingua e io non capivo quello che mi andava dicendo e le domande che faceva. Perciò stavo sull'attenti e dicevo sempre: «Eccellenza perdono, io sono innocente!» Allora s'incazzò come una bestia e gridava: «Analfabeta, faccia di merda!». Mi misi anche a piangere poichè non potevo difendermi, ma i carabinieri mi legarono a un tavolato e mi dettero più di venti nerbate poichè rifiutavo di rispondere al signor capitano. Uno mi dette un calcio ai testicoli che me li fece salire fino alla gola. Capisci Michele? Un uomo ignorante, portato lontano dalle sole cose che conosce o che ha imparato, si sente morire!

L'onore. Un uomo vuole essere onorato: per questo io uccisi Nicola Ferro! Ma nemmeno l'onore basta, poichè significa solo coraggio! Anche un povero o un delinquente possono essere onorati. L'uomo invece vuole qualcosa di più. Forse è la dignità che è una cosa difficile da spiegare: cioè un lavoro, che però deve essere sicuro e nessuno te lo deve poter togliere; una casa pulita, con l'acqua che scorre dai rubinetti e le lampadine elettriche. Un uomo vuole imparare a leggere e scrivere per farsi convinto con la sua testa di quello che accade nel mondo, vuole avere le medicine quando è ammalato, non vuole più stare col berretto in mano dinanzi a nessuno. Senza più baciolemani, senza più voscenza con nessuno. Un uomo deve poter andare in mezzo alla piazza e gridare in faccia a tutti: «Mi fate schifo!». Anche ai preti, anche agli onorevoli... Ma quale voscenza? Quali minchie e quali cazzi? «Tu chi sei?» «Lorenzo Giliberto!» «Va bene, passa!» «E tu chi sei?» «Sono sua eccellen-

za l'onorevole Ieli!» «Sbaglio c'è! Tu sei Giuseppe Ieli, tale e quale, e basta! Mettiti in riga con gli altri...».

Questa è la dignità... Quando un uomo non può essere tenuto in soggezione da nessuno: questa è la dignità! Quando nessuno può obbligarlo a fare la guerra per le cose che non sa, o non capisce nemmeno, e gli dicono invece che è la sua patria e la religione. Quando egli non è obbligato a rubare per fame, oppure ad uccidere, a tradire l'amicizia, a cercarsi continuamente un padrone che lo paghi meglio. La coscienza gli diventa peggio della merda. Quando l'uomo può vivere libero e senza vergogna: questa è la dignità!... Però nemmeno la dignità basta! C'è ancora qualcos'altro che un uomo cerca sempre per tutta la vita... Io ora non so spiegarlo, non so nemmeno come chiamarla: una convinzione, una speranza? Ma l'uomo quasi sempre muore senza conoscere cosa sia, o perchè è vissuto tanti anni. E infine egli si chiede: la speranza di che? □



LUCA ARCHIBUGI

Un sogno per forza

LEI - Aveva lasciato aperta la porta della sua stanza... Anzi, veramente avevo appena traslocato e non si sapeva ancora se quella sarebbe diventata poi la sua stanza: era la stanza in cui stava di solito, in cui si era ritagliato uno spazio fra gli scatoloni, le buste di plastica, le pile di oggetti da mettere a posto. Io non avrei mai creduto, ora che avevo appena compiuto diciotto anni... (Pausa) Mi scusi, ma non riesco a andare avanti... Vede, io non so se si è trattato di un sogno oppure... (Pausa) La misericordia?! Lei mi viene a parlare di misericordia?! (Pausa) Non ci riesco più. Non posso... Non posso andare avanti. Arrivederci. (Fa per alzarsi dall'inginocchiato) ...Avevo bisogno di qualcuno con cui parlare... Ma non ce la faccio. La verità è che mi sentivo sola e la vergogna... (Pausa) Gliel'ho detto. Non so se si tratta di un sogno. Vede, mia madre non c'era, era inspiegabilmente assente, non so se fosse uscita, semplicemente, sembrava non fosse mai esistita, ma poteva anche essere in bagno a lavarsi i capelli. Lei capisce, forse si tratta solo di un sogno. Non ha senso confessare un sogno. (Pausa) Lei è curioso, è solo curioso! (Pausa) ...Se lei potesse vedermi, non in questa penombra, attraverso questa grata... non mi sono mai confessata in vita mia, non mi ero neanche mai truccata, se non per

scherzo qualche volta, con le mie amiche. Se lei mi vedesse, ho tutto il trucco sbafato in faccia, un po' per la fretta, un po' perchè non mi so truccare. Non credo di meritarmi solo la sua curiosità. (Pausa) Anche se lei mi assicura che non è così, non mi basta. Lei ora è curioso per qualcosa che mi è capitato, ma man mano capirà di che si tratta: non sarà più soltanto curioso. (Pausa) Vede, non c'è niente per cui io debba confessarmi... Io sono qui per non sentire alcuna risposta, e lei mi viene a parlare di misericordia. (Lunga pausa) Era di pomeriggio, tardi, quell'ora in cui c'è ancora luce, ma il sole è tramontato. Aveva lasciato aperta la porta di quella stanza. Io stavo mettendo a posto delle scatole, e il lume vicino al letto, che aveva la lampadina rotta. Si era rotta durante il trasloco, ed ero andata a chiedergli se avesse una lampadina perchè è importante avere una luce vicino al letto, sa? Allora entrai in quella stanza, e in quel disordine mi parve che fosse già la sua stanza, la stessa stanza in cui, nella casa che avevamo prima, quando ero piccola non potevo entrare, la stanza dove lui lavorava. Era assurdo, lo so, perchè c'erano scatoloni dappertutto, tutti i soprammobili ammucchiati in un angolo, e anche dei vestiti, pile di vestiti che dovevamo mettere nei cassetti o negli armadi... Ma c'era anche la mia roba, le mie fotografie dei cantanti insieme ai suoi libri, alla rinfusa. Vede, forse mi parve che fosse la sua stanza anche per l'odore del profumo che lui si preparava, da sempre, un misto di acqua di colonia e lavanda. Metteva in una bottiglietta metà lavanda e metà acqua di colonia, e poi la chiudeva con un tappo vaporizzatore. La stanza era già tutta piena di quell'odore. Lui era fermo, senza fare niente, seduto su una poltrona in mezzo agli scatoloni, vicino alla finestra. A causa degli scatoloni io lo vedevo appena, sentivo la voce. Con tutto quello che avremmo dovuto fare, con tutto quello che c'era da mettere in ordine, se ne stava lì, immobile. Mi disse che non c'erano lampadine, o che forse c'erano, da qualche parte, ma lui non sapeva dove fossero. Mi disse di prendere una lampadina dal lume grande, che ne aveva quattro, e di metterla sul mio lumino vicino al letto. (Pausa) L'unica cosa che le interessa è sapere se quell'uomo era mio padre!? Che importanza ha? (Pausa) Glielo dicevo che la sua curiosità si sarebbe trasformata in qualcos'altro... Sento che non riesce più a star fermo, sento che il seggiolino scricchiola, nel confessionale. Lei non è più disposto a starmi a sentire, vero? (Pausa) Ah, lei mi dice: «Che cosa diamine sarà mai successo?» (Lentamente fa per andarsene) Mi lasci andar via, la prego! (Pausa) Non ce la faccio più! (Pausa) No, non tornerò domani. Lei spera, adesso, che si tratti di un sogno. Se riuscissi a capire dove fosse mia madre, se riuscissi a ricordare dove era andata, che cosa aveva da fare. Se riuscissi, almeno, a ri-

LUCA ARCHIBUGI è nato a Roma nel 1957. Inizia come poeta negli anni '70, per poi dedicarsi alla scrittura scenica. È autore, fra l'altro, de *Se le parole avessero un senso*, *Amor proprio* e *Per filo e per segno*.

cordare se era in casa, e se era in casa, dove? (Pausa) Io mi avvicinai, e lui, immobile, mi guardava con infinita tenerezza in quel disordine, e mi sorrise, più con gli occhi che con la bocca. Mi fece una carezza sulla faccia, e io lo abbracciai, con una forza incredibile, un abbraccio strano, puntandogli i gomiti sul costato, mentre gli tenevo la testa. Mi disse che gli facevo male, e si mise a ridere. Io non sopportavo che lui ridesse, e lo trascinai giù dalla poltrona, ma lui continuava a ridere, e allora mi misi a ridere anch'io, ma in realtà non volevo ridere, finché – per farlo smettere – lo baciai, così, all'improvviso, e lui scattò in piedi, e mi disse di smetterla, ma senza violenza, mi disse: «Tu non ti rendi conto». Io piangevo. Io mi rendevo conto benissimo. Mi diceva: «Un giorno capirai, e mi ringrazierai». Ma aveva ammesso, a quel punto aveva ammesso che anche lui mi amava, e anche lui piangeva, e mi stringeva, soffocandomi, quasi. E io gli dissi: «Non me ne importa niente di ringraziarti». (Pausa) Purtroppo non arrivò nessuno, nessuno entrò in casa, non apparve mia madre, né mio fratello, non suonò la porta, né il citofono, non squillò il telefono. Niente di niente. (Pausa) Lei crede? Soltanto un sogno? Lei mi perdonerà per questo sogno? Mi assolverà? Un sogno non ha bisogno di assoluzione? ...Io me ne andrò in pace con questo sogno? ...Io tornerò in casa, e gli darò un bacio sulla guancia? ...Lo devo portare in chiesa con me, qualche volta? ...Insieme, dobbiamo venire insieme? ...Anche con mia madre? ...Ci rivedremo? ...Io la trovo sempre qui? ...Qualsiasi cosa io abbia bisogno? Lei mi conosce da quando ero piccola? ...Adesso posso andare a casa? A mettere tutto a posto, tutto in ordine... Forse con la casa in ordine non farò più questi sogni. □



ENZO SICILIANO

Un olmo dalle foglie troppo chiare

Parla un giovane uomo. L'aspetto: quello di un frequentatore di palestre; così l'abito. Solo un piccolo paio di occhiali sul naso tradisce una qualche attitudine intellettuale.

Sfiorandogli la mano, soltanto. Ma non perché era un bambino. Quasi un gioco. Niente. Poi ancora sfiorandogliela, e voltandogli la schiena il più possibile. E trovando la cosa

ENZO SICILIANO è nato a Roma nel 1934. Romanziere e drammaturgo. Fra le sue più importanti opere teatrali: *La parola tagliata in bocca*, *La casa scoppiata*, *Singoli e Ciano cella 27*.

per niente singolare o, come dire?, accattivante.

C'è qualcosa di poco chiaro, o di poco pulito. Ma ho idea che nella vita ci sia sempre qualcosa di poco chiaro e di poco pulito. Vede, però – sfiorandogliela soltanto. Un bambino. La sua mano. Ha pensato che fosse un gioco: – appunto, soltanto un gioco.

C'era una piccola distanza fra di noi. Meno di un palmo. O forse appena un palmo. O poco di più. Insomma, occhio e croce, un palmo. Niente, – non è vero?

Non vorrei dirglielo, ma quella piccola distanza mi provocò un ricordo. Sono io il bambino, e c'è un gran sole: sto in un giardino, un giardino di città. Roma, sempre Roma – d'altra parte... Insomma, sto in un giardino, e c'è una magnolia sopra la mia testa, poi un'altra magnolia, un olmo bellissimo con le foglie di un verde chiarissimo a confronto del verde della magnolia.

Lei mi dirà: allora, qualcuno, in quel giardino, come per un gioco, ti ha sfiorato la mano a un palmo di distanza da te?

Fosse così semplice!

No, sempre qualcosa di poco chiaro, di poco pulito. Quel ricordo è un ricordo pallidissimo. Poco chiaro, poco pulito. Io sto nel giardino: la magnolia è sopra di me; poi c'è l'olmo; e basta. Ha presente una mattinata di giugno in città? Niente altro.

Eppure, io so, c'è dell'altro. Ma tutto è così sfuggente, impalpabile.

Lo so, lo so: – si dice sempre così, proprio per nascondere, o per negare, o per rendere leggera qualsiasi colpa. Ma la mia colpa qual'è?

Sfiorandogli la mano, – a un palmo di distanza. Appena un bambino. Un bambino che sorride. E sorrido anch'io. Stavolta non era una mattinata di giugno in città. – Ma sì, poteva anche esserlo. Io, però, non ero per niente stordito. L'estate non mi stordisce. Mi piace la montagna, la solitudine, e non la promiscuità di una spiaggia. Insomma, non penso al bambino, anche se lui mi sta accanto – sono seduto su una panchina, anzi per terra: sono lucidissimo. Ma quando vedo la mia mano che sfiora la sua, la mia mano, così la vedo, è proprio la mano di un altro, la mano di un estraneo, la mano di un altro che è diverso da me. Eppure quella mano è la mia mano, quei peli del dorso, le vene così pronunciate sono le mie vene, i miei peli.

Lo so, – lei ha subito pensato al sesso, al mio sesso. Ma pensare al sesso è ormai così facile. Il pensiero corre subito lì, come a una calamita. O a una calamità.

Che delicatezza! – No, no: – è tutto differente. Non ho avuto un orgasmo in quel momento. Mi è venuto il singhiozzo, come quando, che so, digerisco male. Comunque, però la mano che vedevo mi sembrò una mano che era e non era la mia. Anzi, era proprio la mia. Ma c'è una distinzione da fare: – il gesto che quella mano compiva non era il mio.

Credo che con questo sia tutto chiaro. Io non ho avuto un orgasmo. Il gesto che la mia mano ha compiuto non apparteneva a me. Anzi, in quell'attimo, la mia mente era per intero occupata dal ricordo di quella mattina d'estate – giugno, soltanto giugno, – dal ricordo della magnolia, dell'olmo con le foglie di un verde molto chiaro. E poi, io non sono un vecchio vizioso: sono giovane, molto giovane. Ho buoni muscoli, complessione elastica, normali polluzioni notturne.

Insomma, la mia mano, sfiorando la sua – un bambino, un bambino che ha gli occhi molto molto sgranati, non voglio dire spaventati, ma sgranati sì, – insomma, quel bambino, la mia mano forse ha voluto che tacesse, ma non so proprio perché l'abbia voluto.

Ha mai letto, lei, qualcosa che parlasse di uno sdoppiamento della personalità? A me è capitato. Ma in quel momento, dico davanti al bambino, con la mia mano che fa qualcosa che non so dove porti, in quel momento io non ho avuto un orgasmo. Solo più acuto, quasi un dolore, si è fatto dentro di me, nella mia mente, il senso del ricordo – chissà perché, – il ricordo di una mattinata di giugno a Roma, in un giardino dove c'è una grande magnolia e un olmo con le foglie molto ma molto verdi.

Il sangue? Macché sangue. Certo, – quegli occhi sgranati, veramente sgranati. Anch'io da bambino dovevo sgranare gli occhi nelle occasioni meno opportune. Succede spesso ai bambini. Così spesso che è inutile chiedersene il motivo. Ed io non me lo sono chiesto in quel momento. Ho lasciato che la mia mano facesse quel che voleva. Non ci si può disciplinare sempre: fa anche male alla salute. Perché negarlo? La mia mano, d'altronde, mi creda, non era la mia: – anzi, il suo gesto, per dirla tutta, era un gesto che non mi apparteneva: gliel'ho detto.

Non c'è stato stupro. Se non fosse stato che, quella mattinata di giugno, a Roma, in un giardino, sotto l'ombra della magnolia, le foglie dell'olmo così verdi, – se non fosse stato, insomma...

Ma è preferibile essere chiari in certe occasioni, chiari fino al nulla. Se vi fosse stato stupro, io sarei colpevole. Lo capisce anche lei, no? Sarei stato colpevole. Invece, – tutto diverso. La mia mano è tornata, spontaneamente, nella mia tasca. L'orgasmo, se proprio vuole saperlo, se le interessa, me lo sono procurato dopo. Io invece ho commesso un peccato. Questo è tutto. Così credo, per lo meno. O lei crede che io abbia torto? Amen. □

I motivi che illustrano i testi sono stratti da «Odorichus» di Odorico da Pordenone nella prima edizione a stampa del 1513, Pesarò. Riproduzione anastatica sull'incunabolo GG.II.270, unico presso la Biblioteca Palatina di Parma, Pordenone 1986.

NOTIZIE SUL CENTRO CULTURALE TEATRO CAMUNO

UNA TANA IN VALCAMONICA PER FARE TEATRO E POESIA

La fondatrice di un sodalizio culturale che opera a Breno, nel Bresciano, racconta le battaglie e le conquiste di un pugno di sognatori dalle idee chiare, che sono riusciti a svegliare alla cultura una valle addormentata.

NINI GIACOMELLI

Mi è stato chiesto di raccontare la mia esperienza sulle pagine di *Hystrio*. Ci provo, prendendo spunto da una frase di Vinicius De Moraes: «La vita, amico, è l'arte dell'incontro».

C'è poco da dire di me, se non che tutto quanto di bello ed importante è accaduto nella mia vita è arrivato per caso. Nel 1981, per dar corpo ad una scommessa fatta durante una pausa di lavoro (facevo e faccio tuttora l'impiegata part-time alla Ussl 37 di Valcamonica) spedii tre testi da me composti a un indirizzo riportato sul giornale che avevo sfogliato con una collega. Due settimane dopo Ornella Vanoni mi chiamava e scrivevo con lei alcuni pezzi per il suo album «2301 parole». Poi sono venuti i testi per Morandi, Amij Stewart, Aznavour, ancora Ornella Vanoni, Dario Baldan Bembo, poi la traduzione dei testi di Chico Buarque de Hollanda, Vinicius De Moraes, Toquinho. Poi ancora l'incontro con Sergio Bardotti, un altro bambino mai cresciuto come me e che, come me, ama le parole da cercare, da scrivere, da inventare, le parole con cui giocare.

Così ho provato a buttar giù qualche poesia, e per sapere com'erano le mie rime ho partecipato a tre o quattro concorsi letterari. Un paio di volte ho anche vinto, sicuramente per caso.

Nel frattempo ho cercato di trovarmi una tana lontano dalla Valle per poter toccare i miei sogni più da vicino. Dapprima a Milano, poi a Bologna e a Genova; una volta ho persino pensato di averla trovata a Olinda in Brasile. Poi c'è stato un brevissimo ma intenso amore per Parigi. Non era mai casa, però; c'era sempre una certa *saudade* che mi attendeva al varco, nei momenti più impensati.

Sempre per caso, mi sono incontrata con il teatro da un'angolazione diversa da quella di spettatrice. Lua Hadar, una giovane attrice newyorkese che prestava la sua opera all'Aida di Verona e che stava mettendo in scena un *Peter Pan* dedicato ai ragazzi, mi contattò per la traduzione dei testi americani del famoso musical. Era fatta. Mi è bastato incrociare tempo dopo, sotto i portici di Bologna, il regista Gabriele Marchesini per capire che con il Teatro avevo già superato il punto di non ritorno.

Da quell'incontro nacquero due monologhi, scritti a quattro mani con Janna Carioli, giornalista e collega di penna, messi in scena dal Teatro Perché di Bologna, per la regia di Marchesini con la bravissima Angela Baviera: *Status Single* e *Ascendente Acquario*.

Nei ritagli di tempo ho collaborato con alcuni mensili. Sempre di parole si tratta. In questo caso mi hanno tenuto a battesimo due amici giornalisti di Milano: Silvana e Gianni Camerani.

Facevo e faccio parte del gruppo bolognese «Note a pie' di favola», un gruppo che si occupa di ricerca intorno alla musica.

Nicola Cuomo, docente al Dipartimento di Scienze dell'Educazione dell'Università di Bologna, ci ha invitati, nel settembre '91, a tenere un seminario sulla fiaba in occasione del convegno «L'emozione di conoscere».

Non per caso, questa volta, ho cominciato a fermarmi in Valcamonica più spesso, anche per i fine settimana. Papà, un ebanista che adorava i suoi intagli quanto io amo il teatro, era molto malato. Restare e capire che ero legata a questa terra come un gatto al suo solaio non mi ha richiesto grande sforzo. Qui era la tana, il resto era il mondo. Eravamo verso la fine degli anni Ottanta.

Tanta gente, soprattutto ragazzi, mi contattava per chiedermi quali erano le strade per arrivare al mondo dello spettacolo. A volte prendevo le loro cassette registrate e le portavo a questo o quel produttore per farle ascoltare, per vedere se potevo regalare anche a questi amici un pezzo di sogno. Non ritornavo quasi mai con notizie allettanti per loro.

Poi una mattina - era il 1988 - ho avuto un'intuizione. Ho aperto le finestre su Milano, dove stavo lavorando a qualche pezzo in uno studio di registrazione e ho trovato la risposta. Se era complicato portare i ragazzi in città, era forse più semplice portare la città dai ragazzi. Chiamai al telefono Bibi Bertelli, che a Milano svolgeva la professione di presentatrice, convinsi Roberto Terribile, presidente dello Stabile per Ragazzi di Verona e, con la complicità di un amico notaio di Piacenza, nacque il Centro Culturale Teatro Camuno.

Naturalmente pensavo che in Valle ci avrebbero aiutati. Spazi ce n'erano, teatri da ri-

mettere in sesto anche. Non avrei dovuto incontrare grossi ostacoli. Mi sbagliavo. Dovetti fare subito i conti con la partitica culturale. Ma sono Camuna, non mi arrendo.

Dopo un anno Roberto Terribile ha lasciato la nostra associazione, sconsolato. Altri, però, sono entrati al suo posto, pronti per il *free climbing* quotidiano con gli enti locali.

Abbiamo realizzato, e realizziamo ogni anno, rassegne di Teatro-Scuola e di Teatro-Donna, laboratori teatrali con scuole di ogni ordine e grado. Persino la Regione Lombardia ci ha affidato un corso di Pratica teatrale che è durato un intero anno.

Ci siamo costruiti una nostra sede ristrutturando la bottega di papà. Di tasca nostra abbiamo arredato l'ufficio. Aiutati dalla Provincia di Brescia abbiamo fatto il resto, compresa una nostra produzione dal titolo *U.G.A. Unico Grande Amore*, un minimusical per la regia di Marchesini, in scena l'attrice Bibi Bertelli con il gruppo musicale «I Blues Jeans».

Da un paio d'anni anche gli enti locali (Bacino imbrifero montano e Comunità montana) si sono accorti di noi e ci hanno beneficiato del loro appoggio. Quest'anno la Regione ci ha permesso di entrare nel circuito di «Altri Percorsi».

Da qualche anno abbiamo una convenzione fissa con la Casa di riposo «Celeri» di Breno, dove i nostri operatori e gli ospiti hanno creato un *team* davvero speciale.

Aspettiamo con fiducia dagli enti un laboratorio e la ristrutturazione del Teatro Giardino di Breno.

Nel giugno scorso, e ancora per caso, mi sono trovata dalla mattina alla sera consigliere d'amministrazione dello Stabile bresciano, il Ctb. È strano, per una dichiarata seguace di Bakunin come me, che non si è neanche laureata, occupare quel posto. Ma è proprio grazie a questo che la prossima stagione il Ctb produrrà uno spettacolo con attori giovani del nostro Cctc. Pensiamo di mettere in scena *L'ultimo desiderio* di Pietro Favari, la regia sarà affidata a Gabriele Marchesini.

Mi piace pensare di avere solo 38 anni e non di avere già 38 anni. Non ho ancora deciso cosa farò da grande. Ho tanti dubbi e tre certezze: il Teatro, la Valcamonica e il buon vino. □

SCENE IMMATERIALI

IL VIDEO IN BALLO

CARLO INFANTE

Ancora una volta *Il coreografo elettronico* – il concorso internazionale di videodanza diretto da Elisa Vaccarino – si è confermato come l'evento in cui con maggiore competenza e motivazione si affronta il rapporto tra scena e video.

Insieme al Ttvv di Riccione è rimasta l'unica manifestazione in campo, dato che il festival Romaeuropa ha cancellato maramaldescamente *Mondi Riflessi*, la rassegna di nuova scena in video a Villa Medici e che a Narni, nella bassa Umbria sempre più bassa, non c'è più un budget per sostenere *Scenari dell'Immateriale*.

Va ricordato, ce ne fosse bisogno, che in Italia, tra le tante non-politiche culturali c'è quella che riguarda l'audiovisuale per cui la specificità video non esiste, schiacciata com'è tra il mercato del cinema e quello della televisione.

Il video è un'arte senza luogo, è senza tetto né legge, senza un mercato vista la pressoché totale disattenzione del broadcast televisivo nei confronti della videocreazione d'autore e senza criteri istituzionali adeguati.

A Riccione, dietro la facciata della rassegna-concorso c'è il tentativo di istituzionalizzare il Ttvv con l'attuazione di una videoteca che corrisponda a qualificanti criteri di catalogazione e di fruizione ragionata, ma il lavoro è lungo e faticoso. E non regala rassegne stampa.

A Napoli, con la quarta edizione de *Il coreografo elettronico* si è configurata meglio la dimensione del progetto promosso da Napoli-danza: cercare sbocchi nell'emittenza televisiva e possibilità produttive per gli storyboard presentati al concorso finalmente sponsorizzato.

Quest'anno la grande novità è stata infatti la partecipazione della casa editrice Ricordi con un premio di dieci milioni di lire per la realizzazione di un'opera di videodanza.

Il progetto premiato dalla commissione presieduta da Enrico Ghezzi è stato *La solitudine del corridore a lunga distanza* della coreografa Monica Francia in collaborazione, per la regia video, con l'affiatatissima Maria Martinelli, con Andrea Accardi per il mirabile storyboard e con Francesco D'Errico per le musiche.

Tra i segnalati sono emersi poi i progetti di Marianna Troise-Marina Vergiani, quello di Italo Pesce Delfino e per la buona definizione dello storyboard come «scrittura» in sé, per la sua forma, i progetti di Luisa Casiraghi e di Franca Ferrari con Carla Vittoria Rossi, la computer animation di Correnti Magnetiche e le musiche di Enzo Favata-Giovanni Macciocu.

Per quanto riguarda le opere video la giuria, questa volta presieduta da Vittoria Ottolenghi, ha scelto *Andres* di Dirk Gryspeirt: un adattamento video delle coreografie di José Besprovanj che nel passaggio non perdono, bensì ritrovano un loro pathos, più dilatato nell'esprimere il sentimento dell'attesa di militari senza guerra.

Particolari premi sono stati poi assegnati a Angelin Preljocaj per la sua doppia identità di coreografo e regista di opere come *Le postier* e *Un trait d'union*, esemplari nel rendere in video la dinamica scenica anticipata sempre da telecamere consapevoli.

Per la postproduzione elettronica è stato indicato lo spagnolo *La habitacion desnuda* realizzato da Manuel Palacios in alta definizione. Come buon esempio di docufiction è stato segnalato il cubano *La ultima rumba di Papa Montero* di Octavio Cortazar. Il premio «Versus Versace» per i costumi è stato infine assegnato a Simona Rybakova per il cecoslovacco *The State of changes* di Michael Caban, opera di una visionarietà d'importanza futurista.

Grande delusione dagli autori italiani che a parte Italo Pesce Delfino, latitano o esprimono una povertà di idee che, coniugata con quella dei mezzi, fa inesorabilmente abbassare il tono delle produzioni.

VOCI E SCENE DI NAPOLI

Finalmente qualcosa di nuovo dal fronte teatrale della radiofonia. Fino al 20 giugno su Radiotre, il sabato alle ore 14,05 (con replica la domenica alle ore 17,30) è andato in onda «Voci e scene della Napoli d'oggi», un programma a cura di Giulio Baffi realizzato dalla sede Rai di Napoli e supportato dalle presentazioni di Maurizio Scaparro. Il programma è di fatto una «digressione» sulla drammaturgia contemporanea di lingua e ispirazione napoletana inserita all'interno del ciclo di Radiotre «La parola e la maschera».

Le opere in programmazione erano *Persone naturali e strafottenti* di Giuseppe Patroni Griffi, per la regia di Luca De Fusco, con Leopoldo Mastelloni, Angela Pagano, Claudio Mazzenghi, Bruce Mc Guire: una dannata notte napoletana in cui s'incontrano un travestito, un giovane gay, un marinaio negro e una vecchia ruffiana. *L'aberrazione delle stelle fisse* di Manlio Santanelli, con Rita Savagnone, Tino Schirinzi, Giusy Saia e Riccardo Zinna. Regia di Giuseppe Rocca: il difficile equilibrio dei sentimenti tra un fratello e la sorella zitella. *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello, con Enzo Moscato e la regia di Antonio Capuano: un giallo nella metropoli assediata da una malavita che non dà tregua ai travestiti asseragliati in un caseggiato-fortezza. *Voci e altri invisibili* di Enzo Moscato, con l'autore-attore e la regia di Mario Martone: l'invenzione di un linguaggio per la possibile babele napoletana. *Scugnizzo a pezzi* di Tonino Taiuti, con l'attore-autore e la regia di Giuseppe Rocca: il viaggio dell'ultimo scugnizzo dell'oriente partenopeo. *Lettera dal Bronx* di Peppe Lanzetta, con l'attore-autore e la regia di Rocca: un arrabbiato in giro per il Bronx metropolitano ai piedi del Vesuvio. □

Aroldo Tieri premio Renato Simoni

VERONA - Il 10 luglio, in occasione dell'apertura dell'Estate veronese al Teatro Romano (in cartellone *Il ventaglio di Goldoni*, regia di Squarzina), Aroldo Tieri ha ricevuto il 36° Premio Simoni per la fedeltà al Teatro di Prosa. Istituito nel '58 dal Comune di Verona per ricordare l'illustre critico e drammaturgo veneto, il premio era stato assegnato l'anno scorso a Valeria Moriconi.

La motivazione della giuria, ricordato che dal suo cinquantesimo anno di età Tieri ha praticamente chiuso con una intensa carriera cinematografica per dedicarsi completamente al teatro «primo amore» al fianco di Giuliana Lojodice, nota che il premiato «ha saputo consapevolmente e virtuosamente installarsi nei quartieri alti della nostra scena» a forza di intelligenza interpretativa, professionalità, sensibilità umana. □

LA SCUOLA DI TEATRO «COLLI» DI BOLOGNA

UNA SCUOLA CHE DÀ CORPO ALLE TEORIE DEL DAMS

Con questo obiettivo si formano da tredici anni attori secondo Stanislavskij e Strasberg - Un sogno nel cassetto: la creazione di una Scuola di Musical.

FURIO GUNNELLA



La Scuola di Teatro «Colli» è una realtà didattica che opera in Emilia Romagna da tredici anni. *Hystrio* ha voluto saperne di più e ha posto al suo direttore, Emanuele Montagna, alcune domande.

HYSTRIO - Qual è la situazione della didattica teatrale in Emilia Romagna?

MONTAGNA - Innumerevoli sono i corsi di recitazione esistenti nella nostra regione. Solo a Bologna lo scorso anno ne ho contati diciassette. Se ciò da un lato è chiaro segno di vitalità, d'altro canto nasconde qualche altra cosa, qualche cosa di sotterraneo che poco o niente ha a che vedere con un serio lavoro di formazione professionale. Bologna è la città del Dams, un bacino di utenza pressoché inesauribile, dato il continuo flusso di giovani che arrivano da ogni parte di Italia. Ma il Dams è al 90 per cento solo teoria. Si avverte quindi la necessità di dare «corpo» a quegli insegnamenti appresi sui libri. Pullulano così numerose iniziative sedicenti teatrali che spesso tradiscono le sognanti aspettative di questo esercito già sconfitto in partenza. Solo tre, al massimo quattro, sono le scuole che possono essere considerate tali e delle quali istituzioni e stampa si occupano. Molti allievi della nostra Scuola, però, niente hanno a che vedere con il Dams. La loro provenienza? Da ogni parte della regione, ma anche dalla vicina Toscana, dalle Marche e dal Veneto. Spesso i nostri allievi non hanno neppure un'estraneità culturale di tipo umanistico. Sono

studenti di Medicina e Ingegneria. Ma chi l'ha detto poi che il teatro sia solo ad esclusivo appannaggio di «letterati»? Come insegnante di recitazione, come attore e come regista, spesso mi sono trovato a gestire realtà regionali (specialmente in Romagna) davvero fervide. La cosiddetta «provincia», qui, in Emilia Romagna, non è segno di ghettizzazione. Anzi! Non voglio dire con questo che qui si viva in una specie di «Eldorado». Le brutture culturali e i favoritismi esistono anche qui. Solo che, forse, l'intelligenza della gente di questa terra, fa sì che le scelte siano, il più delle volte, oculate.

H. - La sua preparazione professionale sappiamo essere di tipo stanislavskiano. Quanto porta di Stanislavskij nel suo insegnamento?

M. - Il mio back-ground artistico è di chiarissimo stampo stanislavskiano-strasberghiano, avendo condotto parte importante dei miei studi negli Stati Uniti, in strutture e con insegnanti che avevano lavorato con Strasberg. Ciò, naturalmente, ha un peso notevole nell'insegnamento della recitazione nella Scuola. Sono convinto che una figura moderna di attore non possa prescindere da Stanislavskij prima e poi da Strasberg che di quel metodo si è fatto «attualizzatore». Soltanto se partiamo dal quotidiano scarno e rigoroso, potremo poi arrivare a recitare Shakespeare e Goldoni nel modo più giusto, senza incorrere nel facile accademismo o, peggio, nella imitazione più tronfia. Ed anche la scelta dei miei collaboratori viene ef-

fettuata tenendo conto del loro uniformarsi a questi principi. Forse è proprio questa la forza della Scuola «Colli». Pur nel rispetto delle singole personalità artistiche che vi operano come insegnanti, tutti alla fine concordiamo su due-tre punti basilari che ci sono stati tramandati dal Signor Stanislavskij, più che mai vivo a tanti anni dalla sua morte. Con questo non voglio dire che altri metodi non siano presi in considerazione. Il fatto che da quattro anni continuiamo a lavorare con il maestro Bogdan Jerkovic', il più grande esponente europeo della biomeccanica di Meierchol'd, è significativo di quanto importante sia per noi un'apertura al diverso. In definitiva «diversificare» gli insegnamenti ci ha permesso di raggiungere quei risultati (ad esempio la vittoria del Premio Wanda Capodaglio nell'87) che ci hanno collocato come un chiaro punto di riferimento nella didattica teatrale della nostra regione.

H. - Come è strutturata la Scuola «Colli»? E quali sono per sommi capi i programmi?

M. - La Scuola «Colli» è strutturata in forma biennale con, da quest'anno, un terzo anno facoltativo di specializzazione. La frequenza è principalmente pomeridiana e serale tutti i giorni. Gli insegnamenti e alcuni insegnanti. Vocalità: Aldo Sassi, un attore con grande esperienza vissuta per anni al fianco di Cecchi col Granteatro. Recitazione: oltre a me c'è Salvatore Cardone, regista, con alle spalle un diploma alla «D'Amico» come allievo di Ronconi. Rosella Fioretti, ex allieva di Yves Lebreton e nostra insegnante di movimento. Vadim Mikheenko attore e regista di San Pietroburgo con il quale lavorerò quest'estate per uno stage sul metodo rivolto anche ai non addetti ai lavori. Ma potrei citarne ancora.

H. - Per concludere. I programmi futuri?

M. - Potenziare le tre strade già presenti; oltre al corso di recitazione, il neo-nato corso di regia (ha due anni di vita) che quest'anno ha portato nella nostra Scuola la prestigiosa presenza di Lorenzo Salvetti, e l'Atelier di sperimentazione (metodo Cechov) condotto da Tanino De Rosa. E, infine, un sogno cullato da anni nel cassetto. La creazione di una Scuola di Musical americano, coordinata dalla nostra insegnante di canto Shawna Farrell. Una scuola diretta soprattutto ad attori che vogliono imparare a cantare e danzare, o a cantanti e ballerini che vogliono imparare a recitare. La creazione, quindi, di un artista completo, sempre più richiesto dalle nuove produzioni e sempre più difficile a trovarsi. Per fare questo la nostra sede di via Castiglione 24 ci va stretta. Speriamo che Comune e Regione, nostri patrocinatori, ci diano una mano. □

Nella foto, gli allievi della Scuola nello spettacolo-esercitazione «Kiss me Kate» di Porter.

BILANCIO SCONFORTANTE E OSCURE PROSPETTIVE

FRAMMENTI SELVAGGI: È LA DANZA ALL'ITALIANA

La Francia fa da battistrada alla nouvelle danse e l'ultima arrivata, la Spagna, si mostra molto intraprendente - Noi, intanto, brancoliamo nel casual.

ELISA VACCARINO

Non è una scoperta di oggi che ci sia una bella differenza tra come viene «gestita» la danza contemporanea in Italia e come si lavora, invece, in altri Paesi europei.

Ma, in questo momento, in cui la situazione, da noi, è in fase di trasformazione – forse – dopo che un referendum popolare ha azzerato il ministero del Turismo e dello Spettacolo, non è tempo sprecato fornire un breve quadro informativo internazionale e ragionarci sopra. Dal punto di vista della danza e delle sue esigenze, ovviamente. Cominciando dall'Italia e dalla sua programmazione a macchia di leopardo, piuttosto «casual».

Nel passato scorcio di inverno-primavera, caduta l'ipotesi di una circuitazione Eti per la giovane danza, a causa tanto della mancanza di fondi quanto dei problemi (periodo morto rispetto alla programmazione teatrale, scarsa selettività tra le compagnie impegnate) emersi dall'esperienza degli anni scorsi, si è ballato qua e là, dove qualcuno è stato in grado di supportare scelte fatte a ragion veduta.

Ecco allora, spulciando programmi e palcoscenici per dar conto solo del meglio, Susanne Linke con *Ruhr-Ort* al Comune di Ferrara, spettacolo rudemente maschile e metalmeccanico pensato da una mente femminile, proposta ottima di un teatro che del Tanztheater tedesco ha fatto una sua linea portante.

A Palermo il glorioso festival Incontroazione, nonostante la crisi economica, ha presentato un cartellone tutto inglese, con i giovanissimi V-Tol di Mark Murphy e con la compagnia di Siobhan Davies, autentica esponente della british new dance di altissima qualità stilistica, tecnica e visuale. Ci sarebbe bisogno anche da noi di altrettanto rigore nella formazione dei danzatori e nella concezione, nell'architettura gestuale e drammaturgica della coreografia, non importa se astratta o narrativa.

Coraggiosamente EuropaDanzaOggi, al Teatro Verdi di Genova, ha mantenuto un suo breve cartellone, che contemplava una performance di Javier Baron, nome di punta del nuovo flamenco, e *Blitz opening* una novità di Enzo Cosimi, in duo, inedito, con un disk-jockey scratcher.

Il Teatro Ponchielli di Cremona, per il progetto neoclassico di Marinella Guatterini, su scelte musicali di Michele Porzio, ha prodotto *Erodiade*, libero remake, a partire da pagine di Hindemith e di compositori contemporanei tedeschi, dello storico balletto di Martha Graham. Operazione intelligente e meritoria, in questo periodo così avaro di fondi per la danza di ricerca.

Venezia ha aperto un nuovo spazio, il Teatro delle Fondamenta Nuove, con una interessante stagione: *Le sommeil des malfaiteurs* di Caterina Sagna, *Ai-Amour* di Carlotta Ikeda e Ko Murobushi, una serata di danze Kathak, e *Husais* del duo Fatoumi-Lamoureux più *Azzurro necessario* di Raf-



faella Giordano, un intenso pezzo solistico, visto anche al Cabaret Voltaire di Torino, in abbinamento «fraterno» con *Balocco*, quadretto surreale dolce-amaro di Giorgio Rossi, uomo solo in una stanza bizzarra e distorta, dove ricorda tutte le sue partner di scena.

Orvieto, per iniziativa di Rossella Fiumi, ha dedicato una settimana a ciò che succede oggi in Europa, con la Tanzfabrik di Berlino e il gruppo francese di Jean Gaudin, ma anche con Adriana Borriello e un manipolo di coreografi e interpreti nazionali.

E poi un Ente Lirico, come il Teatro Regio di Torino, ha chiamato un giovane autore, Roberto Castello, ex Sosta Palmizi, a rifare un classico del '900, *Petrouchka*, in deliziosa chiave di fumetto. Fabrizio Monteverde, invece, è l'autore di *Mascherata veneziana*, novità assoluta su musiche di Matteo D'Amico d'après Baldassarre Galuppi, per il corpo di ballo dell'Arena di Verona.

Virgilio Sieni ha proseguito le sue esplorazioni shakespeariane con *Amleto/Ofelia*, in prima al Teatro Manzoni di Pistoia e poi in tour allo Stabile di Trieste e a Mestre.

Non è tutto di sicuro, ma basta scorrere la lista di cui sopra per rendersi conto della frammentarietà selvaggia, con cui procedono le cose da noi. Anche per spettatori professionisti è impossibile disporre di informazioni complete e vedere personalmente tutto ciò che sarebbe giusto e doveroso vedere. Questo senza togliere alcun merito a chi organizza, impavidamente, i cartelloni nelle singole località.

Ci provò, due anni fa, Reggio Emilia a radunare le

forze e a confrontare l'un l'altra le nostre nuove leve della danza; ma, dopo una prima edizione di *Italia Danza*, la scarsità di mezzi e l'abbondanza di nemici (troppi personalismi) hanno bloccato il seguito del progetto.

Intanto in Francia, che ha fatto da battistrada a tutti sul fronte nouvelle danse, e in Spagna, «l'ultima arrivata», ma assai intraprendente, si segue una politica esattamente contraria, riunendo le proposte giovani e i nuovi gruppi in ampie e belle «vetrine», aperte agli osservatori internazionali. Questo è successo a Valencia, lo scorso febbraio, e a Lille, in aprile, dove si è ormai alla decima edizione di un festival creato proprio per mostrare lavori di autori affermati accanto a creazioni emergenti.

A Valencia, la Comunità Catalana ha riunito in quattro giornate densissime, con spettacoli dal pomeriggio a tarda notte, le compagnie di maggiore spicco e i nomi salienti della nuova danza, da Antonia Andreu con *Monsieur B*, omaggio a Balenciaga, a Rosa Muñoz, a Blanca Calvo, a Ramon Oller con *Estem divinament*, divertente mimusical in un ufficio ai tempi del franchismo su canzoni di Mina, ai 10 & 10, il gruppo più almodovariano, in un clima di parodia osé dei Balletti Russi, a Mal Pelo, al bravissimo Vicente Saez con *Uadi*, alle Vianants.

E, poi, una sezione off, una sezione video a cura di Sylvie Arlet e due tavole rotonde, sulla sua produzione e distribuzione della danza, e una sul teatro del Mediterraneo, coordinata da José Monléon, con il preciso intento di superare, al di qua e al di là del mare, ogni integralismo culturale, religioso, linguistico.

A Lille, invece, ecco Josef Nadj, di origine ungherese, talento teatrale tra i più originali, il franco-albanese Angelin Preljocaj con un bellissimo programma di remake dei Ballets Russes, dove spicca un nuovo superbo *Spectre de la rose* moltiplicato per tre coppie, e poi Regine Chopinot, Philippe Decouffé e tanti altri, fianco a fianco con dieci pezzi brevi di giovani creatori per il *Banc d'essai*, il banco di prova «giovanese», tra cui troviamo – sorpresa – alcuni italiani già emersi, come Roberto Castello con la sua riuscitissima *Enciclopedia*. Ecco l'ennesima prova di quanto la nostra danza non protetta, non promossa, non coccolata, sia sconosciuta o misconosciuta all'estero.

Eppure, di fronte a queste contraddizioni, finora nessuno si è scandalizzato più di tanto, così come nessuno, salvo la già citata Reggio Emilia, ha cercato di allestire anche in Italia un festival annuale destinato a diffondere la nostra danza. □

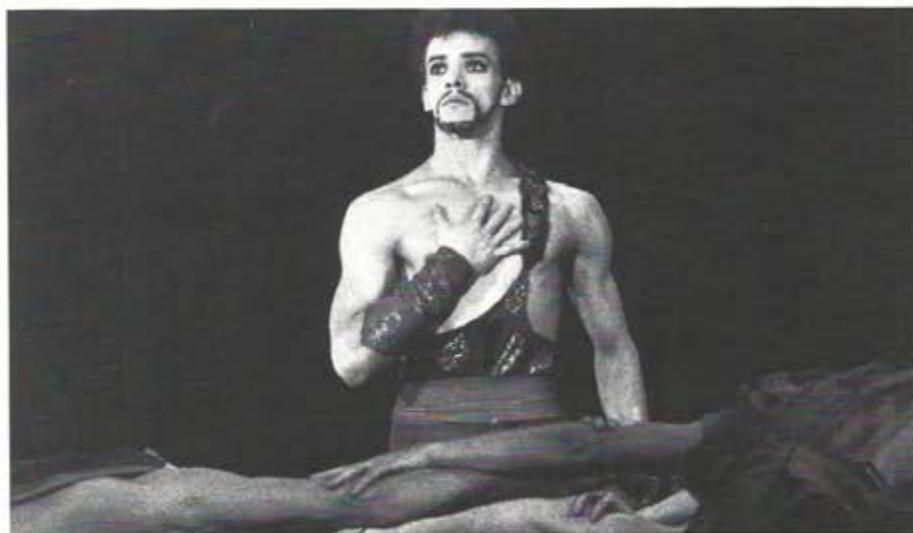
Nella foto, un momento di «Petrouchka», coreografia di Roberto Castello per il Teatro Regio di Torino.

RASSEGNE ESTIVE SENZA SORPRESE

SPENTA QUALCHE LAMPADA NEI CIELI DELLA DANZA

Baryshnikov e la Carlson sono stati i nomi di richiamo a Milano Aperta - Spoleto e Torino Danza al centro dell'attenzione, il resto soltanto routine.

DOMENICO RIGOTTI



Il Festival di Nervi non ci sarà. Ed è una smagliatura che si noterà. E sicuramente altre manifestazioni salteranno e se non saltano verranno ridotte quantitativamente se non anche qualitativamente. Il vento della crisi comincia a farsi sentire anche nel mondo della danza. È vero, ma forse non ancora con quella prepotenza prevista da qualche Cassandra.

Anche quest'estate non mancherà la pioggia di compagnie straniere, soprattutto dall'Est, e degli ultimi «nomi forti» rimasti sulla scena mondiale. Due per tutti e già apparsi. Il redivivo e quarantacinquenne Mikhail Baryshnikov, la cui stella non ha però più il bagliore di un tempo e la sempre sfolgorante, e folgorante, Carolyn Carlson. Approdati fuggacemente nella metropoli lombarda per la rassegna Milano Aperta. Lui, Misha l'imprevedibile alla testa del piccolo gruppo di danzatori americani cui presiede (più nulla di classico per carità!), lei la biondissima Carolyn con la sua ultima creazione (*Commedia*) ispirata a Dante, discutibile e pur seducente. Star, Baryshnikov e la Carlson, in «libera uscita» non cioè nel quadro di Festival ormai da tempo codificati quali ad esempio quello spoletino dei Due Mondi o l'altro subalpino definito tout court TorinoDanza. I quali continuano ad essere le due rassegne più vive e interessanti.

TorinoDanza poi, quest'anno presenta il fatto (garanzia contro le avversità atmosferiche) di avere recuperata una sede centralissima e perfetta, essendo lo stesso Teatro Regio, opportunamente condizionato, a garantire spettacoli di alto livello. Da parte sua, Spoleto – sempre la prima

tra le tante rassegne ad «aprire» – oltre che del Teatro Nuovo, dispone (come di sedi altrettanto affascinanti dispongono Verona, Fiesole e Benevento: ecco altri luoghi dove Tersicore dà ancora una volta appuntamento ma con molta parsimonia) di quel Teatro Romano che pare la sede ideale per fare danza. Difficile però dire quale sarà l'appuntamento più prestigioso di questa 36ª edizione. Anche se sulla carta sembra essere quella della bellissima compagnia spagnola di Victor Ullate. Il *Victor Ullate Ballet* è infatti una compagnia molto giovane e fresca perché giovani e freschi sono la maggior parte dei suoi ottimi ballerini quasi tutti nati, come professionisti della danza, nella scuola fondata e diretta dallo stesso Ullate, a sua volta già allievo della brava Maria de Avila. D'altronde, il quarantaseienne coreografo in Spagna, ma non solo nel suo Paese, è considerato un innovatore per la sua caparbia volontà di trovare una via mediana capace di congiungere il passato – cioè la danza della tradizione spagnola – con l'oggi, ovvero la danza contemporanea nelle sue diverse estrinsecazioni.

È però da tener presente come Spoleto, e proprio a ridosso della sua inaugurazione, ha proposto allo stesso Teatro Romano cui si accennava sopra, in giugno, la *Garth Fagan Dance*, compagnia americana di colore la quale è giunta in Italia per la prima volta con ottime credenziali avendo come biglietto da visita un titolo *Griot New York* firmato dal suo stesso leader, per la musica del jazzista Wynton Marsalis. Subito a ridosso (ma questa volta al Teatro Nuovo) è stato il turno del gruppo polacco *Teatr Expresji* diretto da Woj-

ciech Misiuro, una «scoperta» dello stesso «patron» del festival, Giancarlo Menotti. Titolo in programma: *Zun* dello stesso Misiuro. Due titoli invece classici *L'uccello di fuoco* e *La sagra della primavera* (entrambi per la coreografia di Béjart) nel programma del balletto della *Deutsche Oper* di Berlino (quarto grande invitato) il quale proprio di recente ha già fatto una puntata di Italia con *Giselle* con la nostra Alessandra Ferri e con il concorso della guest star Maximiliano Guerra, ballerino sempre più in ascesa (e anche il grande vincitore del premio «Danza e Danza» svoltosi nel maggio scorso sulla prestigiosa ribalta del Teatro La Fenice di Venezia).

Il torinese Regio ospiterà, per il primo appuntamento di TorinoDanza, una compagnia di massima fama: il londinese *Royal Ballet*. Interessante anche il titolo prodotto. Si tratta infatti di *Mayerling*, balletto mai presentato in Italia e che è anche uno dei lavori più riusciti di Kenneth MacMillan, il grande coreografo britannico scomparso pochi mesi fa. Protagonista, Vivian Durante, stella italiana quasi sconosciuta da noi e invece ammiratissima nel Regno Unito. La Durante danzerà pure nel *Lago dei cigni* e sarà anche a Palermo, seconda piazza della compagnia britannica. Tra le compagnie di stampo accademico saranno presenti a Torino anche i Ballets de Montecarlo che ci propongono quella che, dai tempi della creazione di Diaghilev, è diventata una loro caratteristica: la riproduzione di alcuni balletti di quella favolosa stagione che ha sapore di leggenda (*Le Sylfidi* di Fokine incluse). Per quanto riguarda la compagnia italiana, è stata invece prescelta il Balletto di Toscana con una nuova creazione di Mauro Bigonzetti (anche lui fu tra i premiati veneziani di «Danza e Danza»), senza dubbio uno fra gli acquisti più interessanti della nostra giovane coreografia. Titolo del lavoro: *Mediterranea*. Da non trascurare, però, la presenza di un altro coreografo italiano ormai apprezzatissimo quale è Virgilio Sieni. Presenta *Re Lear* e *Folk Dances*. Questo nella cornice del Piccolo Regio dove sarà presente nel corso della rassegna anche la compagnia americana La La La Human Steps e la compagnia israeliana *Mosche Efrati Dance Company*.

Il resto di quello che avviene altrove è soprattutto nel segno della routine anche se nel panorama vediamo, come ad esempio a Venezia e in qualche altra località, il *Balletto dell'Opera* di Perm con una *Bella addormentata nel bosco* di tutto rispetto. E ancora, a Bolzano, il prestigioso *Nederlands Dans Teater*.

Crisi in agguato, sì, ma per un'estate ancora molte ombre fuggate. □

Nolla foto, Maximiliano Guerra.

IL NUOVO SINDACO STUDIA IL PROBLEMA

VERRÀ IN AUTUNNO LA SOLUZIONE DELLA QUESTIONE DEL PICCOLO TEATRO

Tra i tanti problemi di Milano il neo sindaco Formentini e il suo assessore alla Cultura Philippe Daverio dovranno affrontare anche quello – doppio, perchè si tratta dello scandalo edilizio della nuova sede incompiuta e dell'applicazione del nuovo statuto – del Piccolo Teatro. Durante la campagna elettorale tutti i candidati sindaci si erano espressi, in sostanza, a favore di una soluzione rapida, magari contenendo i costi, della costruzione della nuova sede e di uno sdoppiamento della massima carica dell'ente, lasciando a Strehler la direzione artistica e ad un manager la direzione amministrativa. Per quanto concerne l'aspetto giudiziario – ovvero l'utilizzo di 700 milioni provenienti da stanziamenti Cee – la prima fase del processo ha visto solamente l'uscita di scena di Nina Vinchi che, grazie alla formula del patteggiamento, ha chiuso questo amaro capitolo con una condanna ad un anno e quattro mesi con la condizionale e una multa di due milioni come risarcimento alla Cee e al ministero del Lavoro. Quanto agli altri imputati tutto resta da vedere.

Intanto Strehler, giusto un giorno prima della data d'inizio del processo (28 aprile), aveva fatto sapere in un comunicato stampa che tornava, dopo tre mesi di «esilio» svizzero, alla guida del Piccolo Teatro preoccupato «per il futuro degli attori, dei tecnici e dei lavoratori del Piccolo nella situazione di smarrimento che ci circonda». Quasi una risposta all'appello lanciato dai lavoratori del Teatro, controfirmato dalla Filis-Cgil e dalla Fis-Cisl nonché da una serie di personalità della politica e della cultura milanese: «Strehler deve ritornare, il Piccolo ha bisogno del suo contributo artistico, ma la gestione del teatro deve essere divisa chiaramente fra la parte amministrativa e quella creativa». Le vicende giudiziarie, la questione del nuovo statuto – da approvare entro il 31 agosto per non perdere i contributi statali per il biennio '93/94 –, la segreteria generale vacante (la Vinchi è in pensione dal 4 maggio) sono i problemi che completano il quadro della situazione. La risposta del regista, nel frattempo «corteggiato» dal Teatro di Roma che attraverso il suo direttore Carriglio gli ha proposto un'alleanza produttiva, è molto chiara (conferenza stampa del 24/5/93): «Questo non è un posto di lavoro, è un avamposto di missione e gli avamposti non si lasciano. Ci si sacrifica fino all'ultimo».

Ancora più chiare le richieste: approvazione del nuovo statuto; rinnovo del consiglio d'amministrazione; nessuna ipotesi di condirezione, salvo la delega di alcune funzioni ad un amministratore (possibilmente «bocconiano», la conoscenza delle lingue, amante del teatro); la presentazione, *dulcis in fundo*, di un'ipotesi di cartellone per la prossima stagione.

Il sindacato dello spettacolo torna però alla carica, con l'appoggio degli enti locali, dichiarandosi contrario alla «direzione unica» e a lasciare oltretutto nelle mani di Strehler la facoltà di scegliere un direttore amministrativo cui delegare alcune funzioni, pur nella convinzione che il maestro sia il tassello fondamentale per il rilancio dell'istituzione milanese. In risposta a questa parziale de-

tronizzazione tuoni e fulmini da Parigi, dove Strehler si trovava per la presentazione del film *Carlo Goldoni-Giorgio Strehler*, realizzato da Francesca Pini e Michel Muller: «la situazione parlamentare e quella istituzionale – dice – danno i brividi. Non verrà Pinochet, certo, ma potrebbero arrivare tempi alla Pinochet. C'è qualcosa di disgustoso, velleitario e confusionale in quei processi. In parlamento si discute del *fumus persecutionis*, in realtà esistono il *fumus ignorantiae* e la *voluptas publicitatis*» (Corsera, 2/6/93).

A due giorni dalle elezioni per il nuovo sindaco (venerdì 4/6/93) il commissario Gelati convoca il consiglio d'amministrazione del Teatro per cercare di risolvere definitivamente, con una fretta che a taluni era parsa sospetta, i problemi statali e gestionali del Piccolo. Sembrava cosa fatta, ma all'ultimo momento la decisione è stata rinviata di quattro giorni. E il motivo non è chiaro: mancanza di numero legale? «Insubordinazione dei sudditi» al maestro? Un nuovo attacco del missino De Corato che proprio in quei giorni ave-

va inviato alla magistratura un dossier sulle «stranezze» del bilancio del Piccolo?

Tra polemiche e colpi di scena si arriva al giorno fatidico: martedì 8 giugno. Dopo una lunga discussione il consiglio d'amministrazione approva uno statuto che salva capra e cavoli: la direzione del Piccolo resta unica, come vuole il decreto legge Tognoli, in modo tale da garantire i contributi statali per la prossima stagione; e Strehler viene spinto ad avvalersi della collaborazione di un manager che si occupi della parte amministrativa.

Non va comunque dimenticato che la situazione degli Stabili dipenderà dal futuro riassetto del settore una volta superata la fase – transitoria o definitiva? – della direzione generale dello Spettacolo con delega a Maccanico e che, nel caso specifico dell'Ente milanese, si aggiunge l'aggravante di una situazione municipale delicata, cui il neo sindaco Formentini dovrà fare fronte. «Spero di incontrarlo al Piccolo» è l'augurio, o la sfida, lanciato dal maestro. *Claudia Cannella*

Maria Grazia Gregori *Lente d'oro*

È andata a Maria Grazia Gregori, prima donna in 10 anni, la «Lente d'oro '93», consegnata da Renzo Rosso in una serata al Teatro Tordinona per la sua molteplice attività di critico, insegnante, saggista, di cui Mariela Boggio, membro autorevole della giuria, ha sottolineato l'attenzione non soltanto alla scena italiana, ma anche a quella internazionale. È premiato accanto a lei con l'«Equa mercede 1993» Sebastiano Calabrò per la sua attività di produttore coraggioso che, partito da Centocelle con Bruno Cirino e la Cooperativa Teatroggi, ha contribuito forse più di tutti con oltre 40 autori alla promozione della drammaturgia italiana contemporanea. Ragioni oggettive per il mancato formarsi di una drammaturgia contemporanea in fondo non ce ne sono, poiché, sulle migliaia di testi presentati alle giurie dei vari premi, ce ne sono ogni anno almeno quattro o cinque meritevoli di misurarsi con la scena. Basta pensare, accanto ai Manfredi e Santanelli, ad autori come Giuseppe Fava, il cui impegno civile stroncato dalla mafia è stato ricordato proprio di recente a Roma con la quinta edizione del premio teatrale a lui intitolato. Ma il cui nome è risuonato più volte anche qui per la funzione sociale, sottolineata dal critico Domenico Danzuso, di un teatro che già negli anni '80, denunciava, troppo in anticipo sui tempi per essere creduto, i delittuosi intrecci di mafia, politica, economia e terrorismo che oggi prendono sempre più corpo nelle indagini della magistratura.

Ma il cammino dei nuovi autori difficilmente riesce a toccare la sede naturale del palcoscenico e, quando questo accade, è in genere per pochi giorni nel confinamento di spazi marginali. Come se fosse venuto meno nel nostro teatro l'amore e l'orgoglio della lingua nazionale, così fervidamente appoggiata nel secolo scorso dalla Compa-

gnia Reale Sarda, capace di mettere in scena in circa 30 anni ben 591 testi italiani, come ricorda Paolo Emilio Poesio. Il quale sottolinea peraltro il paradosso di un teatro italiano su cui spesso ha pesato non tanto la mancanza, quanto il cattivo uso delle leggi che avrebbero dovuto contribuire a valorizzarlo. E su cui soprattutto si abbatte la ferale persistenza del sistema degli abbonamenti, a cui si aggiungono a volte certe scandalose follie produttive ricordate da Aggeo Savioli. Che non dimentica peraltro da una parte gli infausti effetti segnati dalla censura e dall'altra l'elemento positivo di un pubblico che oggi accorre per vedere Pirandello e Goldoni, considerati oggi sicuri, ma che fino agli anni '60 quasi non conosceva ancora.

Del resto davanti a una situazione così degradata come quella attuale, non resta che guardare con l'ottimismo del bene che può nascere dal fondo finalmente raggiunto. Cosa che tuttavia non è ancora forse accaduta. Ma, nell'attesa, accertate le colpe di un sistema teatrale che non consente all'autore di esistere e che da 15 anni ormai lo finanzia per piangere su se stesso, occorre smettere coi lamenti e guardare a questo salutare disesto con atteggiamento propositivo, come recisamente afferma Ugo Ronfani. Pensando per esempio al circuito potenziale di quei teatrini di provincia, restaurati in tempi di assessori effimeri e sindaci allegri, che indubbiamente costituiscono un potenziale circuito e su cui già oggi si potrebbe avviare un dialogo, che l'Età potrebbe in seguito utilmente avocare all'interno delle proprie funzioni. Cercando di promuovere sulla scena italiana un giusto dosaggio attraverso cui confermare la nostra appartenenza europea e al tempo stesso far uscire dalla latitanza la nostra drammaturgia contemporanea per quello che, nel bene o nel male, essa sarà in grado di esprimere. *A.M.*

FINE DI STAGIONE ALTA ALLO STABILE TORINESE

LUCA RONCONI ALLA SCOPERTA DEL TEATRO DI PIERPAOLO PASOLINI

Dopo Affabulazione in scena al Castello di Rivoli, Pilade e Calderon con gli allievi della scuola - Letture, conferenze, rassegne video e recital della Betti.

FRANCO GARNERO

Film, incontri con i protagonisti, letture di poesie, rassegne video e ancora teatro tra gli appuntamenti delle manifestazioni collaterali al debutto di *Affabulazione* di Pasolini diretto da Luca Ronconi e prodotto dal Teatro Stabile di Torino. Sul palcoscenico del Carignano Laura Betti ha letto poesie tratte da *Orgia*, *La meglio gioventù*, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, *Affabulazione*, *Trasumanar e organizzar*, *Poesia in forma di rosa* e *Teorema* e nelle sale del castello di Rivoli sono andati in scena gli allestimenti di *Pilade* e di *Calderon*, realizzati con i 36 allievi della scuola dello Stabile che con questo impegnativo saggio ha concluso il suo primo biennio di corsi.

Come hanno detto in molti al termine di queste due rappresentazioni, si corre il rischio di dimenticare che si tratta di un saggio e di venire irretiti dalla ragnatela di Ronconi, dalla lucidità e dalla falsità di un gioco scenico che trasforma le due tragedie nella luminosa, ironica e dolorosa rivisitazione di un momento ideologico e poetico da cui oggi è ora facile rilevare soprattutto le distanze.

In *Pilade*, che riprende l'*Orestide* classica, la città di Argo diventa una piazza popolata da contadini, operai e piccoli borghesi che si muovono in bicicletta e in Vespa, che accolgono Oreste al suo ritorno dall'esilio e il suo inseparabile compagno Pilade, «obbediente, silenzioso, diverso», che decide però di entrare in guerra contro l'amico di sempre e la sua città perché abbagliato dalla luce della ragione. Nel tentativo di imporre un nuovo ordine sociale e una nuova forma di giustizia fondati sulla ragione resta però travolto dalla propria utopia e la sua dea ispiratrice finisce per diventare una «pura e semplice incertezza». *Calderon* invece riprende *La vita è sogno* di Calderon de la Barca, ma per Pasolini il centro della vicenda si sposta da Sigismondo a Rosaura ed è lei che sogna, per tre volte, nel tentativo di evadere dalla propria condizione sociale. Nel primo si innamora di un ex-amante della madre che scopre essere suo padre; nel secondo, prostituta, si innamora di un ragazzo che in realtà è suo figlio e nel terzo è una moglie che non riesce più ad accettare «la vita contenuta tra le istituzioni». Rosaura, ha scritto Pasolini, «si trova in una dimensione occupata interamente dal senso di Potere». E in questa circostanza il Potere è Basilio, che prima è Re, e poi «un'astrazione celeste», infine un marito «piccolo borghese, non fascista, ma peggio che fascista». Rosaura è sconfitta e a poco serve la salvezza offerta dagli operai comunisti, perché il Potere è in grado di accogliere e dirigere tutti, purché «sappiano obbedire senza obbedire».

Come già in *Pilade* anche in *Calderon* abbonda l'ironia, la recitazione secca e quasi spersonalizzata tipica del registro ronconiano, al quale gli studenti hanno aderito con entusiasmo, assor-

bendone tutte le sfumature e attribuendo ai due spettacoli una freschezza che non scade mai nella superficialità. L'unico, piccolo, dubbio che rimane è se sia utile per un giovane attore avere,

negli anni fondamentali della formazione, un maestro dalla personalità così spiccata che esprime un teatro dalle caratteristiche molto ben definite. □

23°
FESTIVAL

**Sant
arcan
gelo
dei
Teatri
6-11
luglio
1993**

CONSORZIO FESTIVAL "TEATRO IN PIAZZA"
COMUNI DI SANT'ARCANGELO, POGGIO BERNI,
TORRIANA, VEROCCHIO, PROVINCIA DI FORLÌ
con il contributo di

Ministero del
Piacere e della
Cultura

Regione Emilia Romagna
Consorzio Festival "Teatro in Piazza"

con la collaborazione di

MAGGIOLI
EDITORE

Comune
di Rimini

EUROPEAN
CULTURE

VOCI UMANE SEMPRE PRESENTI

L'amaro addio a Galavotti misconosciuto re della scena

ROVERETO - Gianni Galavotti, grande attore misconosciuto, è deceduto il 7 luglio scorso in una clinica di Rovereto, per un male incurabile. Aveva settant'anni, essendo nato nel 1923 a Mantova. Le sue condizioni fisiche e psichiche si erano aggravate un anno fa, dopo la morte della madre, alla quale - scapolo e solitario - era molto legato. Dopo un primo ricovero ospedaliero, ritiratosi dalla professione, era andato a trascorrere gli ultimi giorni nella Casa di riposo per gli attori di Bologna, ed il suo abbandono delle scene era stato così radicale che si era negato al telefono anche a colleghi e amici.

Galavotti era stato allievo dell'Accademia d'Arte drammatica Silvio D'Amico negli anni '40, avendo come compagni di corso Vittorio Gassman e Tino Buazzelli. Era entrato presto nella professione, con Renzo Ricci; poi con Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer, Edda Albertini, Romolo Valli e il regista Luigi Squarzina. Le sue interpretazioni di maggior rilievo erano state, a quell'epoca, Polonio in *Amleto*, Jacques in *Come vi pare*, il Duca di Guant in *Riccardo II*.

Un non breve periodo della sua carriera si era svolto nei Teatri Stabili, quello di Genova prima, poi dell'Aquila e infine di Bolzano. Qui, l'incontro con il direttore Marco

Bernardi - col quale si era trovato in sintonia di lavoro, e in rapporto di amicizia - aveva rappresentato una svolta importante: da caratterista geniale e comprimario di forte presenza scenica Giovanni Jaurès Galavotti - questo il nome all'anagrafe - era diventato protagonista con *Minetti, ritratto di un artista da vecchio*, dello scrittore austriaco Thomas Bernhard. Interpretata in lingua tedesca dal più grande attore della Germania, Bernhard Minetti - di cui la *pièce* è una sorta di biografia immaginaria - il testo fu nell'83 e per tre stagioni, nell'allestimento di Bernardi, un successo personale di Galavotti, che si era straordinariamente immedesimato nella parte del vecchio mattatore della scena, ridotto a recitare solo, in un albergo fra le nevi alpine, l'ultimo *Re Lear* della sua carriera.

Galavotti aveva avuto, in questa interpretazione osannata dalla critica, il vigore protagonista di un Kean e i toni patetici di un Chaplin in *Limelight*: di tanto era capace con la sua sensibilità di «lunatico» (come lui amava definirsi), e con le sue qualità istrioniche che lo facevano paragonare a Benassi. In sodalizio con Bernardi allo Stabile bolzanino - dall'esordio in *Coltelli* di Cassavetes nell'81 a *Pene d'amor perdute*, dov'era il



cortigiano Armando, da *Provaci ancora, Sam!* di Woody Allen, dov'era entrato nella parte di Humphrey Bogart, fino al goldoniano *Impresario delle Smirne*, all'*Arlecchino* di Marivaux e al *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais - gli aveva permesso di mettere in risalto le sue inimitabili qualità di attore, fatte di virtuosismi vocali e mimici, di geniali improvvisazioni, di arditi sperimentalismi scenici. N.F.

Garzanti Teatro

Pier Paolo Pasolini TEATRO

Calderón • Affabulazione •
Pilade • Porcile •
Orgia • Bestia da stile

Prefazione di
Guido
Davico Bonino

736 pagine,
28.000 lire



Mario Luzi TEATRO

Libro di Ipazia • Rosales • Hystrio •
Corale della città di Palermo per
Santa Rosalia •
Io, Paola,
la commediante
• Il Purgatorio

Postfazione di
Giancarlo
Quiriconi

528 pagine,
35.000 lire



MILANO - Stroncata da un tumore è mancata dopo breve malattia Didi Perego, sorella di Maria Perego, la creatrice di *Topo Gigio*. Didi, che aveva lavorato fino a febbraio nelle Baruffe chiozzotte al Piccolo Teatro era diplomata all'Accademia dei Filodrammatici e aveva debuttato a fianco di Ugo Tognazzi nel *Medico delle donne* di Romolo Costa. Aveva lavorato nel cinema e in tv a fianco dei maggiori attori e sempre al Piccolo era stata una non dimenticata interprete di Donna Pasqua nel *Campiello* del 1974.

ROMA - Dopo lunga malattia che l'aveva costretta ad abbandonare le scene a fianco del marito Salvo Randone, è morta Neda Naldi. Giovannissima si era subito affermata al Teatro delle Arti diretto da Anton Giulio Bragaglia insieme a Michaela Giustiniani e ad Anna Proclemer. A fianco di Randone dal 1947 aveva interpretato un po' tutti i ruoli pirandelliani dall'Agata Renni del *Piacere* dell'onesta alla marchesa Matilde Spina dell'Enrico IV, alla signorina Delisi di Pensaci, Giacomino!

CESENA - Si è spento a Cesena, Fernando Caiati, che avrebbe dovuto essere fra gli attori di *Todi Festival*, al quale partecipava da sempre. Caiati aveva debuttato al teatro di via Laura a Firenze e poi era passato all'Accademia «Silvio D'Amico» di Roma. Dopo il debutto in *Cocktail party* a fianco di Renzo Ricci aveva preso parte a numerosi spettacoli da *Processo a Gesù* di Fabbri a *Beatrice Cenci* di Moravia, all'Istruttoria di Peter Weiss al Piccolo di Milano. La sua ultima interpretazione era stata *Laica* rappresentazione di Maricla Boggio al *Todi Festival* 1992.

PARIGI - All'età di 85 anni, è deceduto Alexander Mnouchkine, produttore cinematografico (al suo attivo, una cinquantina di film, molti dei quali firmati da Claude Lelouch), padre di Ariane, celebre regista teatrale, a cui il padre aveva intitolato la sua casa di produzione. Era nato a San Pietroburgo.

ROMA - Il conte Galeazzo Bentivoglio, in arte Benti, è stato stroncato da un infarto nella sua villa di Bracciano. Aveva sessantanove anni. Galeazzo ha celebrato se stesso con una memorabile partecipazione a *La terrazza* di Scola, dopo aver interpretato il ruolo dell'aristocratico bon vivant in decine di film, anche al fianco di Totò. Non chiamiamolo comprimario: era un protagonista «laterale»; nel cinema, come nella vita. Con stile.

MILANO - Graziella Evangelisti, scenografa del gruppo *Fininvest* fin dagli esordi di *Canale 5*, è morta in aprile, sopraffatta da un tumore maligno. Simpaticissima, si aggirava per gli studi immancabilmente seguita dal suo cagnolino e dispensava ai programmi di cui realizzava l'ambientazione scampoli del suo brillante gusto post-moderno.

ROMA - Paolo Stramacci, nascondeva la sua fedeltà al teatro fatto a mano sotto al blazer svagato del *vieux garçon*. È morto lo scorso maggio e se ne dà notizia solo ora, perché la sua scomparsa non appartiene all'attualità, così come la sua vita venne dissimulata tra le quinte a-storiche della scena. Ma il ricordo di questo organizzatore, di questo suscitatore di eventi di drammaturgia (soprattutto contemporanea) non va disperso. C'è anche la sua firma in calce alla rassegna romana *Under 35*, per giovani autori da rappresentare all'Orologio. Gli piaceva inventare nuove attrici. Se n'è andato abbastanza giovane da restare nella memoria accanto alle più belle debuttanti. *Bye bye life*: che il suo «dopo» sia come il finale del film *All that Jazz*. Fabrizio Caleffi



De Ceresa, la nobiltà dell'attore e il sogno di essere Don Chisciotte

Di Ferruccio De Ceresa - scomparso il 10 aprile 1993 all'età di 71 anni - restano nella mente, e nelle cronache più vigili, alcune interpretazioni esemplari offerte a testi di Pirandello, Eduardo, Cechov, Ostrovskij, Dürrenmatt e così via, in teatro e (meno frequentemente) in televisione. Resta indubitabile la parte che ha avuto nel sorgere, consolidarsi e affermarsi del teatro a Genova, in questo dopoguerra; ma non sarebbe giusto, a chi voglia retamente valutare la sua statura artistica, dimenticare le sue performances di lettore di poeti, da Camillo Sbarbaro a Caproni.

Particolarmente caro gli era Sbarbaro, perchè, studente liceale, a lui si era rivolto - mi disse - per prendere lezioni di greco. E l'incontro era stato felice, proficuo, gradevole al ricordo per la personalità del grande poeta, la sua modestia, la sua amabilità di docente. De Ceresa pagava il suo debito leggendo con il dovuto rispetto e giusta misura i versi di Pianissimo.

Era un attore colto, De Ceresa, ma altresì istintivo, di formazione artigianale, fortemente legato alla tradizione italiana e come tale impegnato sempre a dar corpo e carattere, con icastica coerenza e psicologica verisimiglianza, e non senza personale estro, al personaggio ideato dall'autore. Certe sue interpretazioni sono rimaste memorabili, sia nel disegno complessivo sia nei particolari minimi (trucco, gesti, tic) e talvolta sono riuscite a riscattare spettacoli che (come *I Fisici*) sembravano destinati ad una triste mediocrità.

In una carriera lunga, ricca di successi, professionalmente riuscita (allo *Stabile* di Genova, con i *Giovani*, eccetera) è rimasto tuttavia qualcosa di incompiuto. Una personalità poetica fra tutte, *Don Chisciotte*, affascinava De Ceresa, che più volte vagheggiò di poter vestire i panni del nobile hidalgo, di cui sentiva acutamente l'aspirazione eroica, ironica e tragica insieme. Il sogno di calarsi in quel grande personaggio non venne realizzato: per suo e nostro rammarico, e per danno certo del teatro. Vico Faggi

Alwin Nikolais, un padre della modern dance americana

Fosse stato un divo di Hollywood, la notizia della sua scomparsa a New York, a 82 anni, avrebbe avuto grande rilievo sui nostri giornali. Era solo un coreografo e di questo i media non tengono conto più di tanto. Eppure, a suo modo, anche lui, Alwin Nikolais, era una star. Chi vedeva per la prima volta un suo balletto ne rimaneva contagiato per sempre. Pochi artisti del nostro tempo esercitarono la fantasia al pari di lui. Fu, con Merce Cunningham e Paul Taylor, uno dei grandi padri della *modern dance* americana, ma in lui, a differenza dei suoi due compagni, c'era una molla in più. Nato nel 1910 in Connecticut da padre di origine russa e madre di origine tedesca, Nikolais, che a lungo esercitò anche la pittura e la poesia, si sentiva in realtà un musicista. E da esordiente (a soli 16 anni eseguiva al pianoforte il commento musicale ai film muti), si presentò alla grande coreografa tedesca Hania Holm, scomparsa proprio alla vigilia dei cento anni l'anno scorso, con il desiderio di creare musiche per i suoi balletti. Ne ricevette l'invito a dedicarsi alla danza, seguì l'indicazione.

La sua prima coreografia nascerà soltanto nel 1939 ma ne seguiranno una lunghissima serie. Si calcola che firmò 120 creazioni. Alcune, autentici capolavori, come *Tent* o come *Tensile involvement*, un gioco di raffinata coreografia tra danzatori e lunghi nastri elastici, visto ancora l'anno scorso a Verona nel corso dell'ultima tournée italiana del grande maestro. Balletti esemplari, tutti movimenti meccanici e perfette geometrie perché per lui, Nikolais, era questo «l'unico modo del corpo umano per vivere lo spazio, per sentirlo pulsare e ritrasmetterne le vibrazioni». In realtà, Nikolais aveva concentrato tutta la sua filosofia della danza sul concetto di *motion* da contrapporre a quello di *emotion*. Era una filosofia che andava alla ricerca di una nuova energia cinetica in stretta connessione di forme astratte, colori, suoni. Molti lo imitarono ma non ne seppero eguagliare i risultati. Aveva il gusto dell'artigiano tuttofare; per questo, sarebbe vissuto benissimo nella Firenze medicea. L'Europa, e l'Italia, lo avevano scoperto tardi, sul finire degli anni '60, quando s'era portato con sé un'allieva di lusso: Carolyn Carlson. Subito aveva conquistato le platee per quel suo modo di considerare la gestualità liberata da ogni significato emotivo e quotidiano ma anche per essere le sue coreografie ricche di un humour al quale da tempo non eravamo più abituati. Domenico Rigotti

RICORDI TEATRO

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

Volumi pubblicati

Manlio Santanelli
L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE
prefazione di Renato Palazzi

Edvard Radzinskij
UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ
traduzione di Milli De Monticelli e Anjuta Gancikov

Pavel Kohout
POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE
traduzione e prefazione di Flavia Foradini

Giuseppe Manfredi
STRINGITI A ME, STRINGIMI A TE
prefazione di Ugo Ronfani

Alberto Bassetti
LA TANA
prefazione di Luigi Squarzina

Josè Saramago
LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI
traduzione di Giulia Lanciani, prefazione di Ugo Ronfani

Ljudmila Petrussevskaia
TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO
traduzione di Claudia Sugliano,
prefazione di Fausto Malcovati

Julien Green
NON C'È DOMANI
traduzione di Ugo Ronfani, prefazione di Carlo Bo

Rocco D'Onghia
LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI
prefazione di Maria Grazia Gregori

Giuseppe Manfredi
CORPO D'ALTRI
prefazione di Paolo Puppa

Paolo Puppa
LE PAROLE AL BUIO
prefazione di Giuseppe Manfredi



RICORDI



Acquarello di Folon

Muovere energia

Snam e il metano.

Un lungo viaggio per arrivare nelle nostre case, per portare calore ed energia a milioni di famiglie e migliaia di imprese italiane.

Ogni giorno da Algeria, Russia, Olanda e anche dall'Italia, 23000 chilometri sotto il mare e dentro la terra, con grande attenzione all'ambiente in cui viviamo.

 **Snam**

IL CUORE DEL METANO