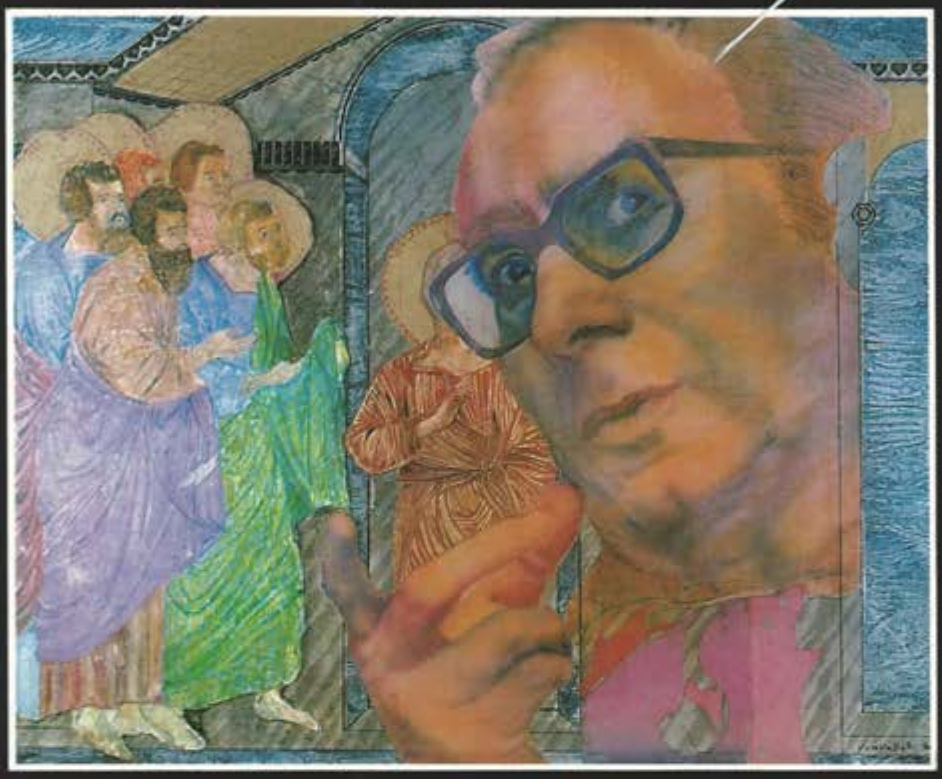
# HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



## DIEGO FABBRI DIECI ANNI DOPO

**Ricordi, testimonianze, iniziative**

I TESTI: *CAPRICCIO IN LA MINORE* DI LEOPOLDO TRIESTE, PREMIO FLAIANO 1990

*CUCCIOLI* DI ANDREA JEVA, NOVITÀ ITALIANA IN TOURNÉE

## LUCILLA MORLACCHI PREMIO DUSE '90

## Rose e cactus della nuova stagione teatrale
## Da Avignone a Taormina i festival da ricordare

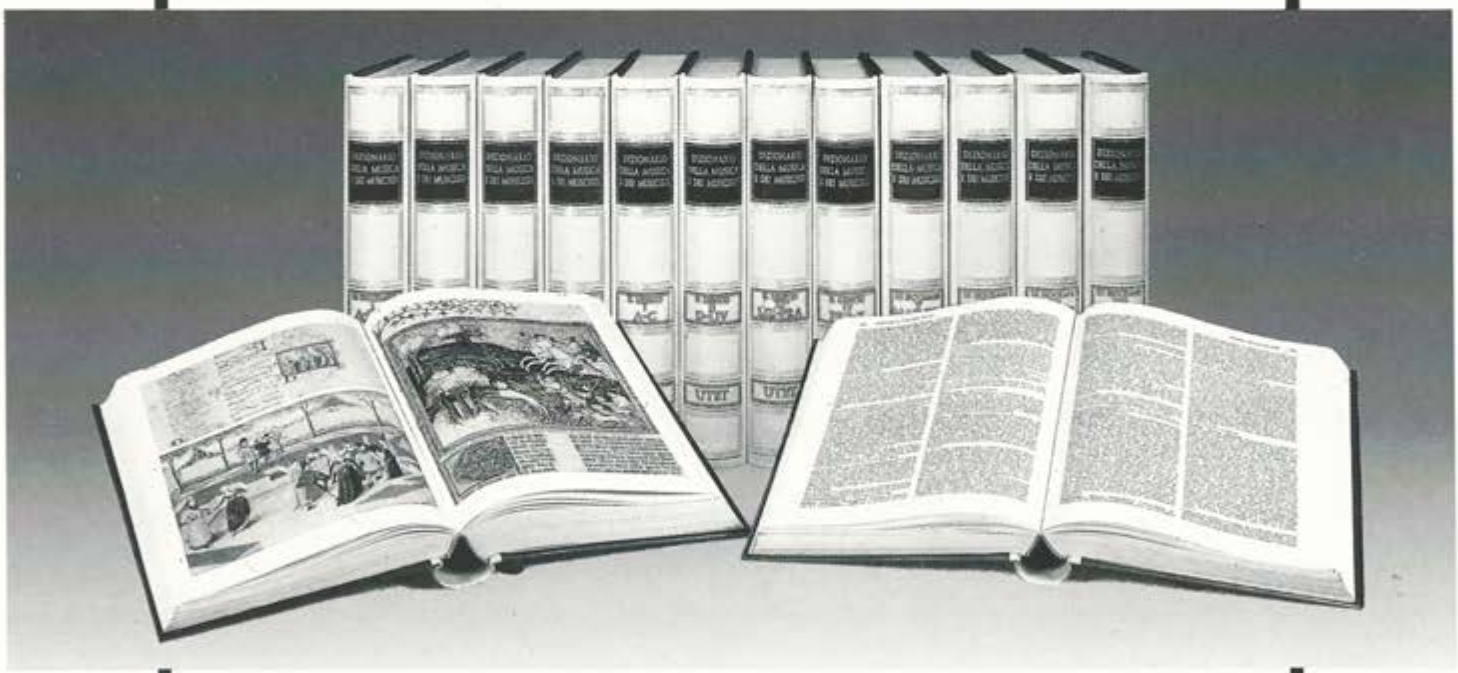
*L'enigma Harno Holz - Savary: ho chiuso con il Magic Circus - Castri scommette sui giovanissimi - Conversazione a distanza di Havel - Del nuovo su Goldoni - Sepe: il mio* Processo a Gesù *- Béjart faraonico - Fase critica per la* New Dance

Argenti - Battistini - Bisicchia - Bo - Bottoni - Calendoli - Caleffi - Cappelletti - Cappello - Caveggia - Cuminetti - D'Incà - Faggi - Gentile - Geron - Gunnella - Lucignani - Marré - Melilli - Meucci - Minotti - Negri - Pullini - Quattrini - Rigotti - Squarzina - Vaccarino - Vigorelli - Wackers

RICORDI

# Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti

IL DEUMM SI COLLOCA ACCANTO ALLE MAGGIORI OPERE IN CAMPO MUSICALE, TANTO PER LA RICCHEZZA E LA VASTITA' DI NOTIZIE, DI TEMI, DI ARGOMENTI TRATTATI, QUANTO PER L'IMPORTANZA CHE AD ESSO CONFERISCONO I CONTRIBUTI DI FIRME ILLUSTRI, AI QUALI UN APPROFONDITO LAVORO REDAZIONALE GARANTISCE UNITARIETA' E ORGANICITA'. LE DUE SEZIONI COMPLEMENTARI, *IL LESSICO* E *LE BIOGRAFIE*, PERMETTONO DI CONOSCERE DETTAGLIATAMENTE OGNI SINGOLO ASPETTO DELLA MATERIA: GLI STRUMENTI, LE OPERE, I PAESI E LE CITTA' D'INTERESSE MUSICALE, I PERSONAGGI CHE, IN DIVERSA MISURA, HANNO SEGNATO LA STORIA DELLA MUSICA (COMPOSITORI, CANTANTI, MUSICOLOGI, DANZATORI, SCENOGRAFI, ECC.). IL DEUMM SI PRESENTA DUNQUE COME STRUMENTO COMPLETO, PRECISO, CHIARO E DI ASSOLUTA ATTENDIBILITA' SCIENTIFICA: CARATTERISTICHE CHE GLI CONSENTONO DI RIVOLGERSI SIA AL LARGO PUBBLICO, SIA AGLI STUDIOSI E AGLI SPECIALISTI, ISPIRANDOSI A CRITERI DI ALTA DIVULGAZIONE.



**diretto da Alberto Basso con la collaborazione di oltre trecento specialisti italiani e stranieri**

La più aggiornata e completa enciclopedia della musica un contributo fondamentale al sapere musicale

DODICI VOLUMI IN —4° GRANDE DI COMPLESSIVE PAGINE 10.000.

SEZIONE PRIMA: IL LESSICO.
QUATTRO VOLUMI.
SEZIONE SECONDA: LE BIOGRAFIE.
OTTO VOLUMI.

LA SEZIONE DEDICATA A "LE BIOGRAFIE" E' CORREDATA DAI CATALOGHI COMPLETI DELLE OPERE DEI PRINCIPALI COMPOSITORI.

UTET
EDITORI DAL 1791

# ABBONAMENTI 1991

*Io, appassionato di teatro, lettore di questa rivista, con un atto di solidarietà, mi abbono per il 1991 a Hystrio*

## HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 40.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 00316208 intestato a G. Ricordi & C. Spa - Direzione Commerciale Editoriale, via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287 - Specificando la causale del versamento (Abbonamento *Hystrio 1991*).

Nome ..... Cognome .....

Via ..... Città ..... Cap .....

Sottoscrivo, oltre al mio, abbonamenti da inviare a:

Nome ..... Cognome .....

Via ..... Città ..... Cap .....

Nome ..... Cognome .....

Via ..... Città ..... Cap .....

Ringraziamo i lettori, e fra questi i responsabili delle attività teatrali e gli amministratori pubblici, che raccogliendo il nostro invito, hanno manifestato la loro fiducia abbonandosi a *Hystrio*. Mentre rinnoviamo ai lettori l'invito ad abbonarsi, riteniamo opportuno segnalare le librerie e i negozi Ricordi dove è reperibile la rivista.

**TORINO**
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - Tel. 011/541620
Comunardi - Via Bogino, 2 - Tel. 011/83975647
Book & Book - Via S. Ottavio, 10 - Tel. 011/871076

**MILANO**
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12
Tel. 02/700386
Feltrinelli Europa - Via S. Tecla, 5 - Tel. 02/8059315
Incontro - C.so Garibaldi, 44 - Tel. 02/8057552
Dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - Tel. 02/800752
Unicopli - Via Rosalba Carriera, 11 - Tel. 02/421222
Cortina S.p.A. - L.go Richini, 1 - Tel. 02/870845
Marco - Galleria Passarella, 2 - Tel. 02/795866

**TRENTO**
La Rivisteria s.n.c. - Via S. Vigilio, 23
Tel. 0461/986075

**PADOVA**
Feltrinelli - Via S. Francesco, 14 - Tel. 049/22458

**VERONA**
Rinascita - Corte Farina, 4 - Tel. 045/594611

**UDINE**
Tarantola - Via V. Veneto, 20 - Tel. 0432/502459

**GENOVA**
Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/r - Tel. 010/207665
Liguria Libri Dischi s.a.s. - Via XX Settembre, 252/r
Tel. 010/561439

**BOLOGNA**
Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - Tel. 051/266891
Dello Spettacolo - Via Mentana, 1/c
Tel. 051/237277

**MODENA**
Rinascita - Via C. Battisti, 17 - Tel. 059/218188

**RAVENNA**
Rinascita - Via XIII Giugno, 14 - Tel. 0544/34535

**REGGIO EMILIA**
Rinascita - Via F. Crispi, 3 - Tel. 0522/40941
Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/f
Tel. 0522/485124

**PARMA**
Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - Tel. 0521/37492

**FERRARA**
Spazio Libri - Via del Turco, 2 - Tel. 0532/47796

* Negozi affiliati

**FIRENZE**
Feltrinelli - Via Cavour, 12 - Tel. 055/292196
Marzocco - Via Martelli, 24/r - Tel. 055/282873

**PISA**
Feltrinelli - C.so Italia, 117 - Tel. 050/24118

**ROMA**
Feltrinelli - Via del Babuino, 39/40 - Tel. 06/6797058
Feltrinelli - Via V.E. Orlando, 84/86
Tel. 06/484430
Mondo Operaio - Via Tomacelli, 146
Tel. 06/6878464
Paesi Nuovi - Via Guglia, 60 - Tel. 06/6781103
Rinascita - Via Botteghe Oscure, 1/2
Tel. 06/6797460

**NAPOLI**
Feltrinelli - Via S. Tommaso d'Aquino, 70/76
Tel. 081/5521436
Guida - Via Port'Alba, 20 - Tel. 081/446377

**BARI**
Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - Tel. 080/219677

**PALERMO**
Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - Tel. 091/587785

## NEGOZI RICORDI

**BARI**
— Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

**BERGAMO**
— Passaggio Limonta, 4/6 - Tel. 035/216367
* — Via A. May, 18/d - Tel. 035/243642

**BOLOGNA**
— Via U. Bassi, 1/2 - Tel. 051/272074

**BRESCIA**
— C.so Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077
* — V.lo Stazione, 5 - Tel. 030/41397

**CATANIA**
— Via Sant'Euplio, 38 - Tel. 095/321410
— Via Etnea, 211 - Tel. 095/311662

**COMO**
* — Via Indipendenza, 13 - Tel. 031/260463

**FIRENZE**
— Via Brunelleschi, 8/r - Tel. 055/214104

**GENOVA**
— Via Fieschi, 20/r - Tel. 010/543331

**LA SPEZIA**
* — C.so Nazionale, 116 - Tel. 0187/503010

**LECCO**
* — P.zza degli Affari, 8 - Tel. 0341/365688

**MILANO**
— Via Berchet, 2 - Tel. 02/88811
— Via Montenapoleone, 2 - Tel. 02/76001982
— C.so Buenos Aires, 33 - Tel. 02/20422244
— Via Paolo Sarpi, 1 - Tel. 02/341660
— P.tta S. Giorgio, 8 - Tel. 02/806056
* — Via Del Conservatorio, 17 - Tel. 02/76002858
* — P.zza Napoli, 21 - Tel. 02/4231963

**MONZA (MI)**
— V.le Italia, 46 - Tel. 039/323949

**NAPOLI**
— Galleria Umberto I, 88 - Tel. 081/418436

**PADOVA**
— P.zza Garibaldi, 1 - Tel. 049/44013

**PALERMO**
— Via Ruggero Settimo, 24/a - Tel. 091/588581

**ROMA**
— Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 06/6798022
— P.zza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4040706
— Via Del Corso, 506 - Tel. 06/3612331
— V.le Giulio Cesare, 88 - Tel. 06/380153

**SASSARI**
* — Emiciclo Garibaldi, 3/5/7 - Tel. 079/232020

**TORINO**
— P.zza C.L.N., 251 - Tel. 011/540156

**TREVISO**
* — L.go Totila, 1 - Tel. 0422/53998

**TRIESTE**
— Via San Lazzaro, 12 - Tel. 040/65250

**VENEZIA**
* — Calle dello Spezier, 2766 - Tel. 041/5203329

**VERONA**
— Via Mazzini, 70/b - Tel. 045/594692

**VOGHERA (PV)**
* — P.tta Plana, 1 - Tel. 0383/43215

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

**HYSTRIO**
**G. RICORDI & C. SPA**

Direzione Commerciale Editoriale
via Salomone, 77
20138 MILANO

# HYSTRIO

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

**Direttore:**
UGO RONFANI

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

**Redazione:**
Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Claudia Cannella, Antonella Esposito, Natalina Fracasso, A. Luisa Marrè, Carmelo Pistillo

**Design:**
Egidio Bonfante

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

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

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

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

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

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

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

**Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000**


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


EDITORIALE - Silenzio signori: si parla di teatro **4**

LA SOCIETÀ TEATRALE - Le rose e i cactus della stagione di prosa - *Furio Gunnella* **5**

FABBRI/DIECI ANNI - Ricordarlo per riproporlo - Per un ritorno del suo teatro - Un cristianesimo attivo aperto al rinnovamento - Fra il dramma di famiglia e la problematica ecclesiale - Pirandello, Fabbri e il personalismo - *L'Avvenimento:* quando Diego previde il tempo della violenza - Due interpreti lo ricordano - Due critici che l'hanno capito - Gli *Incontri D. Fabbri* di Forlì: sei anni di ricerche, studi e manifestazioni - All'Università di Bologna un *Centro Studi Fabbri* - *Processo a Gesù:* scandalo che dura da duemila anni - Sepe: «Ecco il mio *Processo*» - L'autore di teatro pensa ad alta voce per il pubblico - Il programma del Convegno del decennale - Scritti di *Diego Fabbri;* articoli, testimonianze, ricordi di *Benvenuto Cuminetti, Carlo Bo, Dante Cappelletti, Giovanni Spadolini, Giancarlo Vigorelli, Giovanni Cappello, Luigi Squarzina, Giulio Bosetti, Rossella Falk, Ruggero Jacobbi, Giorgio Prosperi, Furio Gunnella, Luciano Bottoni, Ugo Ronfani, Giancarlo Sepe* **8**

FESTIVAL - Tanto teatro d'estate: qual'è stata la qualità? Primo bilancio e indicazioni per il futuro - Dossier su Avignone e Taormina Arte 1990; interviste a Jérôme Savary e Lluis Pasqual - *Fabrizio Caleffi, Francesca Gentile, Ugo Ronfani, Fabio Battistini, Furio Gunnella, Nilo Negri, Eliana Quattrini, Antonella Melilli, Renzia D'Incà, Karin Wackers, Anna Luisa Marrè* **29**

L'INTERVISTA - Lucilla Morlacchi una e centomila: conversazione a cuore aperto con la vincitrice del Premio Duse 1990 - *Ugo Ronfani* **41**

DANZA - La lunga estate della danza - La calata in Italia di russi e spagnoli - Asti, Fiesole, Castiglioncello e dintorni: la nuova danza dieci anni dopo - *Domenico Rigotti, Elisa Vaccarino* **45**

RITORNI - Arno Holz: ha cent'anni la sua ostinata battaglia - *Silvia Meucci* **47**

CRITICHE DEGLI SPETTACOLI - L'*Otello* di Manganelli, Molière alle Ville Vesuviane, Strindberg a San Miniato, la ricerca sul *Faust* al Piccolo Teatro **49**

BIBLIOTECA - *Interrogatorio a distanza* di Václav Havel: contro il totalitarismo la coscienza dell'assurdo - Nuovi contributi alla conoscenza del Goldoni in vista del bicentenario - Una biografia di Mario Nicolao su Rossini - Tre saggi sul teatro di Bertani, Antonucci e Puppa - Schede - *Ugo Ronfani, Václav Havel, Gastone Geron, Rossella Minotti* **59**

CRONACHE - Sacha Pitoëff: epilogo di una dinastia **65**

MONTEGROTTO **66**

TEATROMONDO - Franz Xaver Kroetz, un drammaturgo tedesco della provocazione - Intervista di Luisa Gazzerro Righi. Con due poesie inedite e il monologo *La lingua degli stranieri* **69**

I TESTI - *Cuccioli,* novità italiana in *tournée* di *Andrea Jeva,* con un'autopresentazione, una scheda di lettura di *Ettore Capriolo* e disegni originali di *Athos Collura* **74**
*Capriccio in la minore* di *Leopoldo Trieste,* Premio Flaiano 1990. Con un profilo e un'intervista di *Giovanni Calendoli,* una testimonianza di *Luciano Lucignani,* una nota biografica di *Oscar Di Cristofalo* e disegni originali di *Franco Murer* **92**

IN COPERTINA - Per ricordare Diego Fabbri: ritratto di *Vannetta Cavallotti* per *Hystrio,* offerto alla *Fondazione Fabbri*

# SILENZIO SIGNORI: SI PARLA DI TEATRO

Il teatro puzza di zolfo o no? Sa ancora inquietare, scuotere oppure profuma di mele cotogne, come il gozzaniano salotto di Nonna Speranza? La stagione di Prosa è cominciata in anticipo, declinante l'estate, con un fuori programma di teatro nel teatro. Come in *Vent'anni dopo* di Dumas padre, tre moschettieri — Gassman, Strehler e Fo — ai quali s'è aggiunto Ronconi nel ruolo di D'Artagnan, hanno incrociato i ferri, ma fra di loro, incuranti delle guardie del cardinale Richelieu (pardon, Ardenzi); e son stati fendenti con draghinasse piuttosto che stoccate di fioretto. Scaparro, di passaggio, ha cercato di conciliare, pronunciando moralità un po' gianseniste.
Ci asteniamo dal chiederci — altri lo ha fatto, però — perché i sopraddetti personaggi siano scesi a tenzone: se per vizio di protagonismo, nostalgie di trascorsi furori o interessi in gioco. Ma questa discrezione sulle intenzioni ci dà il diritto di dire con franchezza che la polemica ci ha ricordato la discussione sul sesso degli angeli (quelli precipitati agli inferi con Lucifero, dato lo zolfo). La discussione ci è sembrata — come dire? — non necessaria per il modo e le circostanze. Il nostro commento lo affidiamo al vecchio William: *Much ado abaut nothing*.

Nel momento in cui un ministro, Tognoli, avverte l'opportunità di incentivare «aree di stabilità» in un teatro che da tempo rolla e beccheggia come il rimbaudiano battello ubriaco, e mentre il governo fa orecchie di mercante e riduce, nel quadro dei tagli della *Finanziaria*, i già inadeguati stanziamenti per lo Spettacolo, pare a noi che la gente di teatro debba discutere con pacato rigore, in spirito di servizio, sulle questioni reali, non perdersi ad ascoltare voci soliste.
Non intendiamo riesumare con ciò, sia chiaro, il detto «non parlate al manovratore» (anche perché è da provare che via della Ferratella sia un centro decisionale perfetto). È anzi più che mai opportuno che gli esperti (e i protagonisti della polemica d'estate lo sono) prendano la parola, e consiglino il ministro. Ma debbono farlo non in proscenio, come se la Crisi del Teatro fosse un melodramma verdiano tutto do di petto. Debbono farlo in un processo di concertazione dominato dalla nozione dell'interesse comune, nelle sedi dove si riflette, si discute e si delibera, non al vento di una lite sotto l'ombrellone. Si nota — se non pecchiamo di ottimismo — una presa di coscienza intorno alle questioni reali, e al di sopra dei particolarismi, da parte del «popolo del teatro» (o l'espressione, oggi, suona populista e demagogica?). E vediamo un ministro che, dissentendo dai previsti tagli allo Spettacolo, pur raccomandando l'efficienza senza sprechi al Teatro pubblico e una progettualità non effimera, esprime senza mezze misure il suo disaccordo sulle false economie che penalizzano lo Spettacolo e, con lo Spettacolo, la Cultura. Perciò diciamo che il rumore, al presente, disturba. Uno slogan a nostro parere proponibile, ancorché paradossale, è: *Silenzio, signori: si parla di teatro*.

*Teatro pubblico:* nodi sono venuti al pettine; ritardare l'adozione di criteri riformatori nel settore vorrebbe dire fare il gioco di chi non ha mai voluto o saputo riconoscerne la funzione. I Teatri Stabili entrano in una fase di riesame del loro ruolo, delle strutture, dei criteri di gestione. Bene ha fatto, a nostro avviso, il ministero ad annunciare nuove regole del gioco: progettualità a lungo termine, snellimenti burocratici, sostegno alla nuova drammaturgia, proselitismo. E controlli, dai quali dipenderà il riconoscimento della loro funzione nel territorio.
Nel frattempo, però, distinguiamo il grano dal loglio. Sta per compiere i quarant'anni di vita il Teatro Stabile di Bolzano, e sembra giusto additarlo come una compagine che, gestita con rigore, ha svolto una utile funzione «di confine» fra le due culture, italiana e tedesca. Meglio che la celebrazione altisonante di altri anniversari, il quarantesimo del Tsb potrebb'essere l'occasione propizia per rilanciare, in positivo, il discorso sul Teatro pubblico oggi.

*La nuova stagione di Prosa:* luci ed ombre, ancora. Disparità produttive, anomalie distributive, classici usati come polizze antirischio, scelte di repertorio dettate da ambizioni divistiche più che da urgenze culturali. Non dicano più attori e registi, per favore, che volentieri rappresenterebbero un repertorio italiano contemporaneo se esistesse. Questo repertorio esiste, e sarebbe più florido se uscisse da una semi-clandestinità imposta dalla mancanza di gusto per il rischio di chi fa teatro.
*Hystrio* pubblica in questo numero un testo di Leopoldo Trieste, *Capriccio in la minore,* che ha vinto il Flaiano dopo essere rimasto decenni in un cassetto. E le manifestazioni per il decennale della scomparsa di Diego Fabbri, al quale dedichiamo adeguata attenzione, ricordano che — a parte *Processo a Gesù* — tutto il teatro del drammaturgo romagnolo attende di essere riproposto. Per non parlare dei copioni scelti dalle giurie dei Premi di Teatro che non arrivano sulle scene o, se arrivano, sono respinti dal circuito distributivo. E qui diciamo basta con i lamenti e le recriminazioni. Si regolamenti il sostegno all'Autore italiano «vivente» (le virgolette sono scaramantiche).

PRIMI SGUARDI AI CARTELLONI 1990-91

# LE ROSE E I CACTUS DELLA STAGIONE DI PROSA

*Dalla mappa dei prossimi otto mesi di vita teatrale emergono i soliti classici «da cassetta», alcune scelte mattatoriali ma anche qualche nome di autore italiano contemporaneo - Restano la confusione di un surplus produttivo non giustificato sul piano della qualità e gli inconvenienti e le ingiustizie di una distribuzione che non rispecchia il valore degli spettacoli.*

**FURIO GUNNELLA**

Mentre si spegnevano, su spiagge e colline, i falò dei Festival d'estate (falò e fuochi fatui), c'è stato un po' di «teatro nel teatro», con la polemica sul «Teatro che deve odorare di zolfo» di Strehler, Gassman e Fo (vedi l'editoriale). In onore di papà Pirandello, che di zolfo, lui, se ne intendeva? Fatto sta che a Pirandello non ci si può non riferire nel parlare — perché questo noi faremo — del levarsi del sipario sulla stagione '89-90. Ho davanti quella specie di libro di bordo che l'Agis, Associazione generale italiana dello Spettacolo, ci consegna a Taormina, come viatico per le nostre trasferte (sempre più affannose in verità) di commessi viaggiatori del teatro: e Pirandello — un po' meno sulfureo in questa fin-de-siècle, anzi «consacrato» come autore di cassetta, spadroneggia sui cartelloni in via di definizione dalle Alpi alle isole. Seguito — mi pare a colpo d'occhio — da Goldoni (prova generale per il 1993, anno del bicentenario?), Molière e Shakespeare (ondata di ritorno da Avignone), Cecov (perestroika avanti lettera) e De Filippo (sempre meno famigliare, già classico). Che questi nomi siano una garanzia, come recita uno slogan anch'esso classico del lessico pubblicitario, nessun dubbio: in un sistema teatrale basato sulla delega dello spettatore-abbonato, la formula quasi obbligatoria è questa; e poi certi nomi tranquillizzano gli assessori e fanno il pienone alle recite scolastiche.

Che invece nomi così altisonanti (e collaudati) implichino quel tasso di rischio e d'avventura, insomma quel concentrato di zolfo ch'è per il teatro elisir di lunga vita, ecco che di ciò mi permetto dubitare. Siamo in debito di un ritardo di una, forse due generazioni con l'autore italiano; e anche se, per rimorso o altro, compagnie e stabili includono ormai il «drammaturgo-contemporaneo-vivente» nei loro cartelloni, come il prezzemolo (o come l'indiano da mostrare virtuosamente in riserva), non direi proprio che l'urgenza di dare al pubblico italiano assolutamente teledipendente, un teatro per il proprio tempo.

Basta, sfogliamo le duecento pagine dell'Agis, mettiamo insieme le informazioni raccolte nei bivacchi festivalieri e vediamo un po'. E cominciamo dagli Stabili a gestione pubblica, ai quali il ministro ha chiesto, opportunamente, un esame di coscienza e (vista la situazione del Teatro di Roma) un esame dei conti di gestione. Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa: sappiamo già tutto, basterà un riepilogo per memoria; il *Faust* naturalmente, parte prima e seconda, officiante Strehler, «gloriose» riprese (l'*Arlecchino, La Grande Magia, L'intervista* della Ginzburg da poco teletrasmessa, il Tabucchi di *Il tempo stringe* cui s'affiancherà un'altra corta pièce dello stesso, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, e le novità seguenti: *La donna del mare* di Ibsen con la Jonasson (regia Brockhaus), *La peste* di Camus con Graziosi (Zampieri), *La sposa Francesca* di Francesco de Lemene, con Mazzarella e la Neri (Puggelli), e *La commedia degli ebrei alla corte di Mantova* di Leone de Sommi Portaleone.

Cosa bolle nel gran calderone degli altri Stabili a gestione pubblica? Lo Stabile di Torino conosce l'era di Ronconi: il megaspettacolo *Gli ultimi giorni dell'umanità* dell'apocalittico Karl Kraus, con l'officina ronconiana al gran completo, sotto i capannoni della sala presse al Lingotto; poi, se gli eredi di Bernhard toglieranno un inatteso veto, *Ritter, Dene, Voss* del drammaturgo austriaco, con Branciaroli (Cherif), una *Pazza di Chaillot* di Giradoux tutta per la Guarnieri (Ronconi), di Goldoni *Il genio buono e il genio cattivo*, quasi una riscoperta (Corti), e la ripresa dell'*Uomo difficile* di Hofmannsthal.
A Genova, l'officina teatrale diretta da Ivo Chiesa punta sul regista Benno Besson per un Hugo mai rappresentato in Italia (che a Parigi metterà in scena Savary a Chaillot) *Mille franchi di ricompensa*; propone una novità di P.O. Enquist, *I serpenti della pioggia*, regia di Però, con De Rossi, Graziosi e la Pozzi, e riprende *Giacomo il prepotente* di Manfridi e il *Tito Andronico* molto elisabettiano di Peter Stein. Il commissariato Teatro di Roma cercherà, dopo l'abbandono di Scaparro, di resistere a venti e marosi riproponendo il *Pulcinella* con Ranieri e *La Mandragola* allestita da Guicciardini; unica novità per ora annunciata *La grammatica della fantasia* di Rodari, per piccoli spettatori dai 6 agli 80 anni.
Nella polemica d'estate sul teatro fra Strehler, Gassman, Fo e Ronconi è entrato Maurizio Scaparro, ma per spersonalizzarla, ed esporre un punto di vista che è quello del presidente (sia pure dimissionario), a quanto pare, dei Teatri Stabili. Occorre un nuovo codice teatrale, è difficile dettarne le norme ma è certo — dice Scaparro — che se la legge promessa dal ministro Tognoli può fare la sua parte, c'è anche e soprattutto bisogno di una mobilitazione generale e solidale, pubblico compreso, per riempire di idee e di proposte lo schema legislativo. «I mercanti sono nel tempio, il mercato condiziona la creatività, cresce l'incultura nella gestione della cosa pubblica. Bisogna insomma voltare pagina, e ciò vale — secondo Scaparro — anche per il teatro pubblico».
Un'occasione per riflettere potrà essere, a novembre, l'incontro che il Teatro Stabile di Bolzano — teatro «di frontiera», che una sana gestione e scelte giudiziose hanno preservato dalla crisi — organizzerà per i quarant'anni della sua attività. L'organismo diretto da Marco Bernardi, organizzatore Leonardo Cantelli, festeggerà con *I dialoghi* del Ruzante (nel cast Tedeschi, la Milani, Galavotti e Zernitz), con *Lauben* di Cavosi, testo di ambiente, e riproporrà il *Miles gloriosus* plautino che Scaparro aveva allestito quando dirigeva il Tsb, nonché *Ore rubate* di Mattia Sbragia e *La rigenerazione* di Svevo.
Vario, e ambizioso, il cartellone di Venetoteatro: mentre si prepara alle celebrazioni goldoniane, Nuccio Messina annuncia un *Ruzante '90* (De Bosio-Luzzati), un nuovo allestimento del *Mercante di Venezia*, *Ohio Impromptu* e altri testi beckettiani con la Degli Esposti e Grassilli (Ventimiglia), due novità italiane, *Filò*, del poeta Andrea Zanzotto, e *Edipo*, di Renzo Rosso (Ventimiglia e Micol i registi, questo anche interprete), nonché un Marivaux diretto da Sequi, *La sorpresa dell'amore*, con la Piccolo e Micol; ferma restando la ripresa di *La marchesa di O.* da Kleist, con la Gravina. Da Modena l'Ater Emilia Romagna annuncia *Vite immaginarie* di Di Leva (direttore artistico), da Schwob, con Schirinzi, regia di Cobelli, *Amoretto* di Schnitzler, regia di Castri, di cui è ripreso l'allestimento di *Le Serve* di Genet con la Morlacchi, la Mannoni e la Bartolucci, e *Zoe* di Giancarlo Cabella, con la Finocchiaro e Cara, anche regista.
E Baudo, allo Stabile di Catania? Fa sul serio, pare: *Il cavaliere e la morte* di Antonio Di Grado, da Sciascia; uno spettacolo con Turi Ferro in accordo con la Plexus di Ardenzi, *Luci sulla scienza dei segreti*, testo e musica di Franco Battiato, *L'orso* di Cecov affidato a giovani e un paio di testi isolani.
Da Palermo Pietro Carriglio fa sapere che non è da meno: riprende *Capitan Ulisse* di Savinio (Missiroli) ma annuncia, del siciliano Rosso di San Secondo, *Una cosa di carne*, un musical a quattro mani, *Giufà*, con la regia di Marina Spreafico, una tetralogia strindberghiana con la regia di Guicciardini, il manzoniano *Adelchi* nella personale elaborazione di Tiezzi, dei «Magazzini» e *Palermo, oh cara!* di Luigi Burruano, anche interprete.
Al Centro Teatrale Bresciano Sandro Sequi, per il secondo anno del suo mandato, curerà *Anfissa* di Andreev, così continuando la sua esplorazione della drammaturgia russa, proporrà *Hôtel des ames* di Enrico Groppali. Allo Stabile dell'Umbria, infine, direttore Franco Ruggieri, una riproposta di rilievo, *Il malinteso* di Camus con la regia di Walter Pagliaro.

## PUBBLICI E PRIVATI

Se passiamo agli organismi stabili di produzione a gestione privata, ecco il programma di richiamo che la triade direttiva Battista-Falk-Orsini ha preparato per il romano Eliseo: *Il piacere dell'onestà* di Pirandello, con un Orsini reduce da Ronconi e un regista, Luca De Filippo, svincolato dal repertorio paterno; *Vortice* di Coward, con la Falk affiancata dalla Vukotic (Bellei). Sul palcoscenico del Piccolo Eliseo si farà stagione con *Le cugine* di Svevo, regista Marco Parodi, che curerà anche *La segretaria* di Natalia Ginzburg, sempre più assidua come autrice di teatro, mentre Vittorio Franceschi Maddalena Fallucchi allestirà *Autoscontro*, e Crivelli, anche regista, firmerà con Mari, interprete, *Le muse deluse*.
Franceschi sarà in cartellone anche al Testoni di Bologna, produzione Nuova Scena, con *Scacco pazzo*, premio Idi '89, regia di Nanni Loy. Alida Valli sarà, per la stessa compagnia bolognese, attesa interprete di *Improvvisamente l'estate scorsa* (Cherif) e Vetrano e Randisi riprenderanno *L'infinito*, collage leopardiano e con *Camera sentimentale* passeranno in rassegna la poesia del Novecento.
A Milano l'Elfo punta, con gli elementi della compagnia, su due regie di De Capitani, *Il risveglio di primavera* di Wedekind e *Nella solitudine dei campi di cotone* del recentemente scomparso M. Koltes. Al Teatro di Porta Romana, Fiorenzo Grassi e Gianni Valle puntano ancora, fiduciosi, sulla drammaturgia italiana contemporanea, *Money*, la nuova pièce di Angelo Longoni, anche regista, e *Cuccioli* di Andrea Jeva, da Mario Vargas Llosa (Solari), due commedie ambientate nel «pianeta giovani». E da Trieste, il Teatro Popolare «La Contrada», animato da Francesco Macedonio e decisamente in crescita, annuncia un testo comico-satirico di Umberto Simonetta, *La presidentessa*.
La Plexus, di Lucio Ardenzi propone un menù assai variato: da *Caro bugiardo* di Jerome Kilty, testo immarcescibile, con Albertazzi e la Proclemer (rieccoli insieme); al Beckett di *Giorni felici* (ripresa) con la stessa Proclemer ma sola in scena; da *M. Butterfly* con Tognazzi e Brachetti, poco amato dalla critica ma adottato dal pubblico, a uno spettacolo ancora misterioso su misura per Turi Ferro, alla rimessa in pista della coppia Barbareschi-Brilli in *Il presente prossimo venturo* di Ayckbourn. Compagnia Bosetti: *L'avaro* di Molière, *L'Enrico IV* di Pirandello (regie di De Bosio e Sciaccaluga), *Storie nere* da Pirandello e Ionesco (regista l'interprete) e *Lo scavalcamontagne* di e con Camillo Milli.
La Comunità Teatrale Italiana diretta da Sepe: il *Processo a Gesù* di Fabbri che sarà in ottobre a Forlì per il decennale della morte del drammaturgo romagnolo; *Le bugie con le gambe lunghe* di Eduardo, Tieri e la Loiodice come interpreti, e una curiosa *Salomè*, da Wilde con Peppe e Concetta Barra. Due spettacoli beckettiani (quello curato da Mauri presentato a Taormina Arte e un secondo con la regia di Però), lo scespiriano *Riccardo II* e la ripresa del *Don Giovanni* di Molière, saranno i pezzi forti della stagione della compagnia Mauri-Sturno, di cui si occupa Giorgio Guazzotti. Il Teatro Popolare di Roma (Adriana Innocenti, Piero Nuti, organizzatore Lucio Argano) porterà in tournèe l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, appena presentata all'Olimpico di Vicenza in alternanza con *Le Troiane* e poi l'assolo per attrice *Il ritorno delle Sirene*, la testoriana *Erodiade*, che è un classico della compagnia; *Tango misogino* di Pannullo, Pizzirani, Mari e, di quest'ultimo, *Pappa di note*. Il Teatro Nicolini di Firenze mette all'affiché un Bernhard con Carlo Cecchi, *Claus Peyman*, *Impiccate il presidente* di Michele Celeste, preparato per AstiTeatro da Piero Maccarinelli.
Il torinese Gruppo della Rocca, dopo la recente ristrutturazione, affronta con gli attori del gruppo la *Maria Stuarda* di Schiller, regista Guicciardini, che ripropone il suo *Candido* rappresentato al festival delle Ville Vesuviane; inoltre un'antologica su Feydeau e *L'uomo, la bestia e la virtù* di Pirandello (Andrea Dosio). Alla spicciolata, scusandomi per le omissioni (ma riparerò con una prossima mappa del teatro di sperimentazione), segnalo infine: la coerente attività della toscana Arca Azzurra di Ugo Chiti, le vivaci programmazioni dei due teatri alternativi genovesi («L'Archivolto») di Gallione e il «Teatro della Tosse» di Luzzati e Conte, le escursioni nel musical della marchigiana Compagnia della Rancia, gli allestimenti di contemporanee della Fox & Gould. □

**Nella fotografia a pag. 5, Ottavia Piccolo e Pino Micol in «La sorpresa dell'amore» di Marivaux, regia di Sequi.**

**teatro popolare di roma**
tpr servizi

**Luiss**
**Libera Università Internazionale degli Studi Sociali**
Scuola di Management

Con il Patrocinio del ministero del Turismo e Spettacolo - AGIS, Agenzia generale italiana dello Spettacolo - ETI, Ente teatrale italiano - SIAE, Società italiana Autori e Editori - CIDIM, Comitato nazionale italiano Musica

## Corso di specializzazione in

# MANAGEMENT DELLO SPETTACOLO

## (teatro, musica, danza)

PRIMA EDIZIONE - novembre 1990 - giugno 1991

Il corso è rivolto a dirigenti e quadri operanti in tutte le aree gestionali delle aziende di spettacolo dal vivo e dei comparti della Pubblica Amministrazione interessati al settore.

### STRUTTURA

Il corso è articolato in otto moduli nei quali, rispettivamente, sono trattati ed analizzati:

1) il sistema giuridico e fiscale.
2) Il bilancio.
3) Le strategie.
4) L'organizzazione.
5) Il controllo di gestione.
6) Il marketing e la comunicazione del prodotto.
7) Forme e fonti di finanziamento per le aziende di spettacolo dal vivo.
8) La gestione delle risorse umane.

### PARTECIPANTI

Il corso è destinato alle fascie intermedie della struttura organizzativa (dirigenti e quadri), operanti in tutte le aree gestionali delle aziende di spettacolo dal vivo (teatro, musica e danza) e dei comparti della Pubblica Amministrazione interessati al settore. In particolare rivolto a:

direttori amministrativi
direttori organizzativi
managers di imprese di spettacolo
agenti-rappresentanti artistici impresari
direttori di festivals
operatori di sale di spettacolo
responsabili di attività di spettacolo presso Pubbliche Amministrazioni.

### DURATA

Il corso ha una durata di otto settimane, con inizio il 12 novembre 1990 e termine il 7 giugno 1991.
In ogni settimana sono previsti 5 giorni (dal lunedì al venerdì) di lezione, esercitazione e discussione di casi, con orario 9.30-13.00 / 14.30-17.30. Il calendario è il seguente: 12-16 novembre e 10-14 dicembre 1990; 14-18 gennaio, 18-22 febbraio, 18-22 marzo, 15-19 aprile, 16-20 maggio, 3-7 giugno 1991.
Al termine del corso verrà consegnato, a chi avrà frequentato almeno il 70% delle lezioni, l'attestato di frequenza al "Corso di Perfezionamento in Management dello Spettacolo" rilasciato dalla Scuola di Management Luiss.

Il corso è tenuto da docenti universitari della LUISS e di altre Università italiane e sono previsti interventi e testimonianze di esperti di importanti aziende di spettacolo operanti in Italia ed all'estero.

Sede del corso: Scuola di Management LUISS, via Cosimo De Giorgi 8, ROMA

Coordinatori: Dr. Marco Recchioni, Dr. Carlo Sirianni, assistenti Cattedra di organizzazione aziendale della LUISS.
Responsabile del progetto Lucio Argano, direttore del TPR Servizi.

Ulteriori informazioni potranno essere richieste a:

Scuola di Management LUISS - Via Cosimo De Giorgi, 8 - 00158 ROMA - Tel. (06) 4510337-4510142/3 - Fax (06) 4512863.
Oppure a TPR Servizi - Via Roma Libera, 10 - 00153 ROMA - Tel. (06) 5891311 - Fax (06) 5800482.

RICORDARLO, PER RIPROPORLO AL TEATRO

# DIEGO FABBRI
## DIECI ANNI DOPO

Il convegno che si è tenuto a Forlì dal 4 al 6 ottobre, nel decennale della scomparsa di Diego Fabbri, è stato, nell'intenzione dei promotori, una ricognizione sulla drammaturgia contemporanea, e ha avuto al centro l'attenzione al teatro di Pirandello e di Fabbri, interrogati alla luce delle drammatiche difficoltà dell'*identità* e delle vicende del personaggio moderno.

I due ambiti sono legati, perché crisi del personaggio e crisi dell'Io si richiamano e si implicano.

Ma si assuma il termine *crisi* nella sua ambivalenza. È necessaria rottura, «passaggio» per l'imporsi di nuovi territori da esplorare e sondare; e assume forma di parabola dagli esiti inquietanti.

Infatti, romanzo e teatro moderno scandiscono la storia del personaggio che, se arricchita da rivelazioni e conquiste sempre più complesse e profonde, è contemporaneamente definito da interiori fratture, esposto ad interiori eruzioni e catastrofi non controllabili, sempre più disancorato da relazioni e rapporti significativi.

La *drammaturgia dell'Io* è una formula che serve ad indicare un percorso che ha tappe e fasi esemplari di una vicenda che ci è contemporanea. Ma l'approdo del personaggio moderno sembra caratterizzarsi per perdita di storia, memoria e futuro in una «crisi senza fine».

Fabbri può essere indagato come una delle possibili «risposte» — o impegno di risposta — al drammatico intreccio tra crisi del personaggio e crisi di identità, riattivando dialettica e relazioni tra persona e personaggio e immettendoli in un orizzonte che ridona significato all'avventura umana. Fabbri prende in carico quella che si rivelerà «crisi della modernità», come si tende a dire; interroga e mette a fuoco le difficoltà del personaggio con le sue interne divisioni e contraddizioni, istituisce inchieste nel doppio senso di ricerca e di giudizio.

I contributi si sono mossi ovviamente secondo la cultura e la sensibilità dei relatori, ma è certo che con Fabbri ci si interroga non su una fase del teatro italiano, ma sul teatro contemporaneo. □

LA SUA PRESENZA OGGI E DOMANI

# PER UN RITORNO DEL SUO TEATRO

BENVENUTO CUMINETTI

Si infittiscono le indagini critiche su Fabbri, ma progressivamente è venuta meno la sua presenza sui palcoscenici. O si è fortemente diradata. Non riguarda soltanto Fabbri. Infatti la drammaturgia contemporanea allo scrittore forlivese, da tempo, non assegna grande attenzione, anche se per il drammaturgo romagnolo, forse, si possono aggiungere alle ragioni comuni a tanti autori altre.

Le vicende del teatro italiano più recenti — e non solo del teatro italiano — hanno progressivamente, per così dire, congelato autori e testi degli anni Quaranta/Cinquanta, hanno interrotto in nome di nuove prospettive teatrali — anche radicalmente diverse — relazioni e rapporti tra autore, attore, pubblico che sembrava dovessero reggere e, pur selezionate, costituire un riferimento non disprezzabile nel nostro teatro.

Magari, collocate ai margini, ma presenti e con una loro funzione. Luigi Squarzina con la proposta di un organico progetto di *Comédie Italienne* (denominazione volutamente vaga) sembra affidare solo alla costituzione di una Compagnia permanente la possibilità di recupero e di sopravvivenza di autori e testi del Novecento tra cui Fabbri, Zardi, Codignola, Pasolini e altri.

A ribadire autorevolmente — Squarzina è anche autore — l'irrevocabilità, forse, di un giudizio del «teatro» recente sul precedente compiuto senza diretta polemica, ma per progressiva marginalizzazione e abbandono. Pur se la contemporanea e indubbia riattenzione ai testi sembra ammonire che i giochi si possono riaprire.

Non per riproposizione meccanica, certo, ma per «riprova», selezione, ripresa. Qui si registra soltanto la brusca e netta interruzione di rapporti tra fasi del teatro italiano del dopoguerra. Le ragioni qui non si richiamano e sono oggetto di dibattiti e indagini cui si rimanda.

La fervida ricerca critica attorno a Fabbri non è, perciò, alimentata da vicende teatrali in atto, ma preminentemente dalla rilettura dell'intero suo «corpus» di testi. Con esiti di rilievo per storicizzazione attenta, per messa in crisi di divieti anche ideologici, per l'inserzione in un discorso teatrale più ampio. Accade ovviamente anche per molti drammaturghi di quegli anni, ormai, solo consegnati ai testi per le difficoltà già richiamate.

Fabbri appartiene di diritto al teatro italiano, ha avuto risonanza internazionale, ha conosciuto — in una fase — pronta e rapida la via del palcoscenico, ha avuto consenso e sintonia con il pubblico, ha suscitato dibattito, diviso la critica.

Ora prevalgono i rendiconti. Il convegno programmato costituirà una ulteriore occasione per nuove messe a fuoco.

L'attenzione alla sua complessa formazione con le pronunciate attinenze francesi — si pensi, tra altri, ai contributi di Vigorelli, Bo, Ronfani, Simon e la saggistica più avvertita — mi pare debba essere maggiormente perseguita anche per più puntuali riscontri. Ma sembra ugualmente necessario inserirlo più attentamente e farlo interagire in quella ricca e diversificata famiglia europea di drammaturghi di ispirazione cristiana anche per dissolvere pregiudizi talvolta limitati e ripetitivi che fanno velo ad una considerazione critica più libera ed adeguata.

Fabbri non è isolato o un «caso» strano: da Testori a Luzi il discorso prosegue, del resto mai interrotto con proposte ricche se pur radicate in un cristianesimo diversamente vissuto, interrogato, fatto proprio. Nicola Chiaromonte, in fondo, aveva posto più chiaramente di altri in sede di recensione di *Inquisizione* (1955), *Processo a Gesù* (1956) e *Delirio* (1958) le ragioni di un dissenso — aspro, reciso ma argomentato — assieme a riconoscimenti di notevole competenza drammatica e di presenza di tematiche proprie del teatro moderno.

Ma Chiaromonte riteneva che la visione cristiana della vita non potesse essere drammatica con la conseguenza di minare con le radici stesse del conflitto drammatico la possibilità del cristiano far teatro. Il critico andava oltre Fabbri e impegnava almeno ad un confronto serrato.

La critica chiamiamola dissenziente, anche quando sembra muoversi esclusivamente all'interno dei testi lascia intravvedere sullo sfondo irrisolti pregiudizi che rendono talvolta equivoci i giudizi.

Le indagini su questo versante, ma le ragioni cristiane sono costitutive della drammaturgia di Fabbri, hanno avuto in questi anni contributi notevoli e persuasivi. Anche per il profondo modificarsi dell'orizzonte ideologico culturale e critico che agiva da indubbio deterrente.

Acuto e utile ci sembra un recente saggio di Michel Crépu (M. Crépu, *La moelle et les nerfs* in *Esprit*, aprile/maggio 1986) che registra un profondo mutamento. Si è creduto per tanto tempo, riassumo un contributo di grande rilievo, che la letteratura si bonificasse separandosi dal mytos giudeo-cristiano. Oggi si ha la percezione *«que c'est précisement ce mytos qui s'avère capable de ressusciter une entreprise littéraire à bout de souffle. Mais pour autant les retours en arrière sont impossibles»*. Anche Giovanni Cappello nella sua relazione all'Incontro Internazionale di Forlì del 1988 poneva con rigore e correttezza i modi di questo rapporto non ignorabile, necessario e fruttuoso e «faceva parlare» persuasivamente un gruppo di testi di Fabbri diversamente muti o fraintesi.

Le ricerche sulla sua formazione — soprattutto di area francese — non solo lo inseriscono in una famiglia ben rilevata, ma permettono di individuare precise risonanze e accenti nei suoi testi, e confermare motivazioni di itinerari drammaturgici originali.

L'impegnativo saggio di Dante Cappelletti — introduce *Tutto il teatro di Diego Fabbri* (Cassa dei Risparmi, Forlì) — sonda e mette a fuoco quel che l'autore chiama il realismo di Fabbri, ne coglie lo spessore, i rimandi, la peculiarità cristiana, le forme teatrali entro cui si incarna. Si vanno così precisando le fasi e le conquiste diverse lungo l'itinerario creativo del drammaturgo.

Al Fabbri dei «processi» ben indagato da Pullini e Marchi segue in questi ultimi anni il Fabbri della drammaturgia pentecostale individuato da Cappello nei testi ritenuti solo brillanti se non evasivi. Bertani, infine, ripercorre con acutezza la produzione dello scrittore all'insegna di diverse ipotesi critiche che s'integrano e s'accrescono l'una nell'altra per concludere che «il suo fu un teatro secondo lo Spirito; e tanto teso nell'impostazione, quando più il libero arbitrio presuppone la dialettica, e scaturisce dal mistero dell'uomo, conteso fra destino e libertà». Altri, numerosi e con contributi di rilievo, nutriranno direttamente e indirettamente il convegno. Qui si trattava di confermare il grande impegno critico e di ricerca in corso. □

COME HANNO GIUDICATO LO SCRITTORE E L'UOMO

# UN CRISTIANESIMO ATTIVO APERTO AL RINNOVAMENTO

Bo: *Impregnato di spirito francese, attento alla lezione di Mauriac, il suo cattolicesimo ha anticipato il Concilio Vaticano II* - Cappelletti: *Il suo realismo era una scelta cristiana: si può capire l'uomo soltanto in quello che* qui è, *limiti compresi* - Spadolini: *Il «teatro della vita» fabbriano era un umanesimo integrale, filtrato attraverso l'etica di Dostoevskij e il personalismo di Mounier* - Vigorelli: *Ha scritto non un intellettualistico «teatro delle idee», ma dei «misteri teatrali» dominati dalla presenza del Cristo.*

## *Carlo Bo*

L'opera di Diego Fabbri ci avverte che il segno cristiano bisogna cercarlo non nelle cose evidenti, visibili, ma dentro il mistero, nell'alone di qualche cosa di diverso, nei pallidi riflessi di una luce che per spiriti come Claudel era una luce assoluta e che invece per spiriti fragili come i nostri erano piccoli riflessi, piccoli momenti della nostra anima. Ma più ancora di Paul Claudel, a mio giudizio, c'è uno scrittore che Fabbri ha capito molto bene, al quale si è costantemente rivolto e che ha tenuto come una specie di modello e di esempio: Mauriac. Anche Mauriac ha partecipato al dialogo, è stato amico di Rivière, è stato amico-nemico di André Gide, è stato uno dei poli ai quali va riferita la ricostruzione del sentimento cristiano nella letteratura francese. Ebbene, c'è in Fabbri la stessa preoccupazione di andare a cercare anche nelle anime più abbandonate, più sperdute o addirittura raggiunte e devastate dal delitto, quella che è stata l'eco, quello che è il risentimento cristiano.

Non c'è dubbio che, rispetto a un Claudel o allo stesso Gide, Mauriac ha saputo incarnare molto bene questo tipo di cristianesimo attivo, aperto, senza chiusure, senza limitazioni; e c'è un libretto che s'intitola *Souffrance et bonheur du chrétien*, in cui Mauriac ci dà una specie di piccolo trattatello delle preoccupazioni e dell'atteggiamento del cristiano di fronte alla realtà e di fronte alla vita. Non mi ricordo se Fabbri ne parli nei suoi libri e soprattutto nei suoi articoli, molto belli.

Comunque, anche se Fabbri non parla di questo *Souffrance et bonheur...* non c'è dubbio che dev'essere stato un libro che lo ha fortemente impressionato e che ha dato quella diversa valutazione del tragico: diversa da quella di Claudel, che è una valutazione più addomesticata, più legata ai nostri tempi, quindi più facilmente riconoscibile.

Tutti e due trattano temi della borghesia, il loro mondo è quello della borghesia, più ca-

# Rappresentarci così come siamo

La validità di una rappresentazione è data dal fatto che essa giunga o no a persuadere, ad approdare cioè ad una autonomia in quanto «spettacolo» sempre però in relazione ad un testo il quale potrebbe essere talmente insufficiente teatralmente da non tollerare lo «spettacolo». La ricerca di questa sufficienza non deve ad ogni modo essere fatta nel campo di un grossolano sviluppo teatrale (intreccio, violenza di contrasti, colpi di scena, effetti finali) ma di quello più nascosto della necessità intima. In questo senso avrebbe ragione chi sostiene che, in definitiva tutto ciò che è arte letteraria, può essere teatro e quindi spettacolo, in quanto tutto ciò che è arte ha questa in fondo intima necessità, la quale affermazione potrebbe anche essere discutibile...

A mio parere, non ci potrà mai essere, da noi, un vero e durevole risorgimento teatrale se non ci proporremo di dare al pubblico, dal palcoscenico nelle forme e con le strutture più diverse, l'immagine, la rappresentazione di quello che siamo: del nostro costume, dei nostri problemi, dei nostri drammi, in altre parole: se non cominceremo dal punto giusto e insostituibile per la costruzione di un autentico teatro nazionale: dall'autore gira e rigira, si ritorna sempre a questo punto dolente; la radiografia indica sempre, ciclicamente questo segno preoccupante; il boom dietro il fragore rumoroso d'una stagione o due, cela sempre, improvviso, la labilità del suo sostegno: la mancanza — o la mancata e adeguata utilizzazione — di voci di autori che diano al nostro teatro una sua faccia autentica.

Al posto dell'autore, per quanti sforzi ed equilibrismi e giochi di prestigio si facciano, non si potrà mai mettere né il regista né l'attore: la gerarchia della triade autore-regista-attore, deve essere rispettata come una legge di natura, se non si vuole che il corpo dell'intero teatro ne esca anchilosato e deforme.

Il rapporto pubblico-palcoscenico è continuamente falsificato. Ed è questa falsificazione che provoca una capillare — sera per sera — contestazione; la provoca nel profondo e forse inconsapevolmente, che è la cosa più grave. Il dissenso nasce dal fatto che il nostro teatro non ci parla quasi mai di quegli italiani che in fin dei conti costituiscono la totalità del pubblico che va a teatro. E che questo pubblico si dimostri poi, più interessato (ma è proprio vero?) a rappresentazioni di altre realtà, a personaggi e a conflitti di altra estrazione, non significa granché, anzi può semmai dare la misura di quella confusione che origina il dissenso e la contestazione.

Se dessimo agli italiani, in tutte le forme, il teatro che li esprime, la contestazione e il dissenso non riguarderebbero più le strutture, ma diventerebbero auspicabile dibattito critico sulla rappresentazione che il teatro ci dà di quel che siamo. Tutte le volte che si elude questo dibattito, che è il solo e autentico che il teatro nazionale possa proporsi e alimentare, la contestazione e la confusione sono già in atto.

*Dagli scritti di Diego Fabbri*

ratterizzata quella di Mauriac, perché evidentemente dipendente dalla vita di provincia e dalle sue cupe tragedie, più libera e forse più europea quella di Fabbri. Ecco perché all'influenza francese tipica dei nostri anni, Fabbri ha poi aggiunto un altro schema, un altro modello che gli veniva dalla lettura dei russi; è difficile pensare che uno scrittore come Mauriac potesse sentirsi attratto e affascinato dai russi, cosa che invece vale per Gide, che ha dedicato a Dostoevskij uno dei suoi libri più belli. Invece Fabbri, forse perché più libero, perché non legato all'assunzione di un particolare mondo provinciale o anche italiano degli anni fra il 1930 e il 1950, ha potuto arricchire quella che è la sostanza della sua opera letteraria con questi elementi che gli derivavano dalla lettura dei russi, soprattutto di Dostoevskij.

C'è stato intorno al nome di Fabbri, come intorno al nome di altri scrittori che si dicevano cattolici o di derivazione cattolica, un sospetto fondamentale, qualche cosa che riguardava piuttosto l'impurità che non la purezza della letteratura.

Non c'è dubbio che se noi prendiamo in considerazione il periodo dal 1900 al 1970 e oltre, fino a quando Fabbri è vissuto, se la letteratura italiana la vogliamo considerare nel suo insieme e vogliamo trarne un giudizio provvisorio, bisogna dire che essa, se non è stata laica nel senso in cui si adopera oggi questo nome, è stata soprattutto dubbiosa e sospettosa di tutte le ragioni spirituali. Ecco perché su Fabbri c'è stata sempre un'approvazione con riserva: perché appunto i temi che Fabbri trattava, e il modo con cui li trattava, erano estranei, diversi da quella che era la legge del momento, una lunga legge che neppure oggi è finita e che in qualche modo ha contribuito a irrigidire e a irreggimentare la cultura italiana.

Fabbri ha avuto questo merito: è stato l'unico scrittore che si sia dichiaratamente impegnato, non con professioni di fede astratte, ma col tentativo molto più sottile e qualche volta molto più subdolo di riportare la luce del cristianesimo, le ragioni del cristianesimo, il tormento del cristianesimo in un mondo che potremmo dire pagano, o per lo meno indifferente. E in questo senso si distingue dalla famiglia degli scrittori cattolici...

Dopo la prima guerra mondiale in Italia, in-

torno al 1920, assistiamo al fiorire in Italia di scrittori cattolici che in parte si ispirano ai francesi e in parte si riallacciano a quelle che sono le tradizioni della cultura comune dei cattolici italiani.
In che modo Fabbri va inserito in questo gruppo? Anche qui, con una particolare distinzione, una particolare accezione e accentuazione di quelli che sono i suoi motivi.
Generalmente la cultura e la letteratura cattolica dei Papini, dei Giuliotti e poi dei Bargellini, dei Lisi, era una letteratura che non si poneva questi problemi psicologici, oppure arrivava alla conversione, come quella clamorosa di un Papini che passa da un tipo di letteratura possiamo dire in qualche momento addirittura atea o irriverente o irrisoria delle ragioni spirituali, ad una letteratura che assomiglia molto alla grande eloquenza cattolica dei secoli passati...
Non ci sono invece scrittori come Fabbri che hanno recepito l'insegnamento di scrittori come Mauriac e li hanno poi travasati così bene che spesso non si riconoscono.
Quindi, anche nell'ambito della famiglia degli scrittori cattolici italiani Fabbri è un fenomeno anomalo; così possiamo dire che, se dalla parte degli indifferenti o di quelli che non sopportano le intrusioni di psicologie cristiane nella letteratura, c'era più che il sospetto, spesso c'era il rifiuto, troviamo anche da parte dei cosiddetti scrittori cattolici un senso non di rifiuto, ma di sospensione nella misura in cui le cose dette da Fabbri potevano inquietare in modo diverso l'anima del cattolicesimo italiano.
Un'altra connotazione, legata sempre a questi aspetti, è stata la funzione che Fabbri ha avuto di mediatore di cultura. Non si è limitato a prendere dei modelli, a riverniciarli e poi a portarli sul nostro teatro; la sua opera va molto più in là, oltre la bellezza e i risultati della sua opera teatrale: va appunto nel senso che poi sarebbe stato del Concilio Vaticano II, vale a dire nella presentazione e nel tipo di avvaloramento di un cristianesimo nuovo non legato, anzi spesso in aperte contraddizioni con quelle che erano le leggi delle tradizioni e le leggi del costume cristiano.□

## *Dante Cappelletti*

Non v'è opera di Fabbri che non contenga il motivo della fede. Non si tratta di misticismo, di un atteggiamento di rifugio dal mondo, di una possibile catarsi. È, invece, la tendenza dell'uomo a riconoscersi in un viaggio verso la perfezione, in una condizione limitata quindi, e limitata soprattutto nell'errore. Dall'errore deriva la consapevolezza della nostra relatività, della fragilità, del cammino comunque ristretto, rispetto ad un Assoluto insondabile, che possiamo solo intuire. L'istanza religiosa si lega intimamente a quella di tipo realistico. L'attenzione alla realtà, alla vita, al vero permette di individuare *qualcosa* che sta *oltre*. L'errore, più di qualsiasi altro atto, impone di vedere le cose, analizzarle, capirle: è l'errore che muove veramente alla conoscenza. E forse non v'è conoscenza senza l'errore. Questa prima osservazione, apparentemente anche molto semplice, ci può indicare in che senso l'atteggiamento di Fabbri ha un carattere progressivo. In altri termini: il suo modo di scegliere, nel teatro, la religione è un modo per indagare la realtà, per proporsi un rinnovamento. Idea che non è astratta, o dichiarata soltanto, come si potrebbe controllare, in una serie di interventi critici, ma si lega direttamente alla pratica espressiva. Questo bisogno di realismo, pure all'interno di orizzonti crepuscolari, è dunque una conseguenza della scelta cristiana; l'uomo si può capire soltanto in quello che *qui è*, ed *è* soprattutto nei suoi limiti: quelli li possiamo conoscere, la trascendenza, invece, la possiamo sentire o meglio intuire e, da *uomini veri*, riconoscerla in quella imperfezione che induce, costantemente, a non sottovalutare il peccato. Ora, questa direzione si chiarirà sempre più in Fabbri e diverrà la sua consapevole poetica. Ed era logico che si scagliasse contro il teatro psicologico, contro quella scena che da noi si caratterizza, nei primi trent'anni circa del secolo, nell'asse di un decadentismo sommariamente interpretato da stanchi epigoni: «La tendenza del teatro moderno è di trasformare il dramma in un immenso, mostruoso *soliloquio*... Io la chiamo smaniosa, spasimante, morbosa necessità di far gridare ai personaggi bieche confessioni di sfiduciata ribellione». La tendenza al reale, insieme al motivo religioso, contiene quello di un individualismo culturale che va sottolineato: sarà, del resto, la sua, una posizione solitaria, fino agli ultimi anni della propria vita...
La tendenza al reale poggia anche in questa condizione solitaria che Fabbri ha vissuto, e si lega ad una reazione *interiore* al fascismo, ad una affermazione della propria libertà. «Il dramma del nostro tempo» scrive l'autore «è agitato da un disordine fondamentale tra *personaggi* e *parti*. Ogni personaggio non recita la parte che gli dovrebbe spettare. Ideali di bontà, valori positivi, valori cristiani si trovano incarnati da persone spiritualmente disadattate... Così i valori veri finiscono per scadere... Nasce il gusto dell'avventura...». □

## *Giovanni Spadolini*

A proposito dei rapporti fra Silone e Fabbri mi torna in mente una pagina del grande scrittore abruzzese sulla sua infanzia: una pagina forse in cui era contenuto il segreto della consonanza fra due spiriti così diversi. «Agli spiriti vivi — sono parole di Silone — le forme più accessibili di ribellione al destino sono sempre state, nella nostra terra, il francescanesimo e l'anarchia. Presso i più sofferenti, sotto la cenere dello scetticismo, non è mai spenta l'antica speranza del Regno, l'antica attesa della carità che sostituisca la legge, l'antico sogno di Gioacchino Da Fiore, degli Spirituali e dei Celestini».
Ecco: anche Silone ha cercato, come Fabbri, una carità più forte della legge, una laica carità con trasalimenti e brividi cristiani. Quasi a riprendere le parole dell'apostolo Paolo: *Charitas omnia solvit*.
Il cristianesimo di Fabbri si fondava su un «senso tragico della vita», così diverso dall'estenuazione dell'ortodossia cattolica e controriformista in Italia. Un cristianesimo che non si appagò mai nel sostegno delle troppo facili certezze, con quella inquietudine e quella perenne ansia di conoscere che nascevano da un fremito di «umanesimo integrale», filtrato attraverso l'insegnamento etico di Dostoevskij non meno che attraverso il *personalismo* di Mounier (un autore che era stato caro a Paolo VI, un Papa in cui ri-

# Un grande teatro consolatorio

*«È forse maturo il tempo perché la cristianità — la religione dell'amore — torni ad avere, dopo secoli, un grande teatro. Una comunità come la cristiana, intimamente partecipe di quella smisurata realtà drammatica, indicibilmente e socialmente progressiva, che è la vita del Corpo mistico di Cristo, non può non ambire ad un suo grande, inconfondibile teatro. La vita della cristianità, in questo senso, è continuità di rappresentazione, è rappresentazione interminata che trae cominciamento dal sacrificio del Martire, Cristo, vittima espiatoria; e si ramifica in un dialogo a più voci, dai timbri e dai piani diversi; perché alle voci di noi uomini ancora in cammino e sempre in battaglia — alle voci dei militanti — rispondono quelle di coloro che già espiano nella certa speranza della beatitudine, fratelli a noi, ma già liberati del corpo; e su tutti passa, come esercito volante, la moltitudine di chi ha già trionfato nel dramma terreno e sta assiso nell'altro regno; assiso, ma non in sè concluso e assorto, bensì ancora proteso su noi camminanti... Questo è grandissimo e sublime teatro consolatorio e catartico, questo è teatro d'amore, questo è teatro di solidarietà e di comunione, questo è teatro a cui pongon mano la terra e il cielo. Il teatro dell'uomo completo, dell'uomo integrale, che non può escludere la parte più rilevante del suo travaglio».*

DIEGO FABBRI - Da *Ambiguità cristiana*

vivevano alcune ambiguità di Fabbri). Due autori, Dostoevskij e Mounier, così diversi, ma uniti da una significativa sensibilità ai problemi e alle angosce dell'individuo; in una prospettiva che condurrà il commediografo anche oltre certe iniziali influenze manzoniane.

Conoscere l'uomo per giungere all'assoluto: ecco la linea direttrice dell'intera opera di Fabbri che si ripropone a credenti e a non credenti sotto la forma di un costante interrogatorio di quel «teatro della vita» che Diego Fabbri realizzò fra gli anni giovanili e la piena maturità, animato da un confronto diretto col dubbio in cui sta il sale della sua modernità e, lasciatemelo dire, la punta affiorante del suo «laicismo».

Così lo scrittore forlivese anticipò nel secondo dopoguerra larga parte dei temi religiosi ed etici che sarebbero stati al centro dell'intero pontificato giovanneo e del Concilio Vaticano II. Innanzitutto il senso della solidarietà umana: un motivo svolto da Fabbri nel rifiuto dell'individualismo, ma sempre nella fedeltà a quel binomio cristianesimo e libertà da cui scaturiva una inflessibile condanna del totalitarismo. La «società cristiana» doveva realizzarsi come una società libera che riconoscesse nel modo più completo l'iniziativa individuale. Ed incessante fu perciò la polemica di Diego Fabbri con la cultura marxista; una polemica che non risparmiò neppure l'opera teatrale di Bertold Brecht.

Contro Brecht egli esaltava ancora Pirandello, «il massimo autore della contemporaneità». Lo difendeva dalle accuse di essere espressione della borghesia individualistica «che aveva fatto ormai il suo tempo».

Non possiamo dimenticare il giudizio che lui, pur di così diversa estrazione culturale e intellettuale, dette uno degli uomini più rappresentativi della stagione del *Mondo*, Ennio Flaiano: è stata proprio la lettura di Pirandello, diceva Flaiano, a sospingere il commediografo romagnolo «ad affrontare il teatro con una serietà, una intelligenza evidenti e il più grande rispetto».

Forse il termine «rispetto» è quello che più si adatta alla natura di Fabbri, questo innovatore prudente, questo rivoluzionario conservatore. Rispettoso della tradizione, del passato, di un certo *humus* morale e civile in cui era nato e quindi, a suo modo, rispettoso di quella «certa idea dell'Italia» che era fatta di dedizione alla sua patria, alla sua terra, di fedeltà alle sue radici intellettuali, di costante richiamo alla religione del cuore. □

## *Giancarlo Vigorelli*

Non vorrei togliere nulla al teatro di Fabbri, ed alle sue macchine; ma, tanto assistendo ai suoi spettacoli, da *Rancore* a *Il vizio assurdo*, quanto e più leggendone i testi a stampa, devo subito confessare che ogni volta mi interrogavo su quel che c'era dietro al suo teatro, su quel che c'è in lui prima del montaggio teatrale. Corro il rischio, non di sottovalutare, comunque di non identificare Fabbri unicamente nella prerogativa di drammaturgo e insomma di uomo di teatro, perché a me pare sempre che Fabbri si sia servito, nobilmente quanto abilmente, del teatro e di ogni mezzo di spettacolo, per poter più comunicativamente partecipare ad altri quelle idee e quei messaggi, quelle utopie o quelle profezie, che come pochi sapeva drammatizzare e teatralizzare. Il suo non è, a mio parere, un *teatro di idee*, come si può dire di parecchi drammaturghi del nostro tempo, che spesso finiscono a darci piuttosto un teatro soltanto intellettualistico: Fabbri, secondo una tradizione di teatro medioevale che splende poi diversissimamente in Corneille o in Calderòn, ha poi sempre scritto, da *Inquisizione* a *Processo di famiglia*, da *Processo a Gesù* soprattutto a *Veglia d'armi*, dei «misteri» teatrali, quali Copeau aveva insegnato a leggere anche in opere profane, e quali Fabbri aveva appreso dagli esempi congiunti di Claudel, di Péguy, di Ghéon, e magari di Hofmannsthal e di T.S. Eliot.

*Ambiguità cristiana* è un po' un diario di letture. Eravamo un po' tutti figli delle nostre letture divoranti, in quegli anni della nostra adolescenza e giovinezza e già di un nostro apprendistato letterario; oggi, forse e purtroppo, crescono (o crescevano sino a qualche stagione fa) i figli di nessuno, essendo quasi tutti senza retroterra, bastardi delle ricorrenti ultime mode. Era appunto quel diverso eppur comune retroterra, allora, che ci contraddistingueva invece e che consentiva ad ognuno, confrontandoci, una reciproca emulazione.

Come tanti suoi personaggi — in effetti autobiografici — ha avuto i suoi comportamenti di contraddizione, ma non ha mai negato di sapere in piena coscienza di dover fare i conti finali soltanto con Dio, più propriamente con il Cristo della sua educazione cattolica: «Ci potrà essere un mondo senza Dio — dirà in un bel paradosso, sempre in *Veglia d'armi* — mai un mondo senza Cristo». Più che educazione cattolica, la sua era piuttosto una connaturalità cattolica. Era da sempre consapevole che per tutti i cristiani suona, non può non suonare l'ora «sotto il sole di Satana»; ma era altrettanto convinto, o almeno fidente, che la Grazia non si sarebbe mai interrotta: *in te Domine speravi, non confundar in aeternum*.

Rileggiamo, sempre in *Ambiguità cristiana*, il capitoletto «Scrittori senza Vangelo», dove denunciava l'«ignoranza religiosa dei letterati italiani» e, citando Missiroli, la «solita indifferenza italiana per le questioni religiose», e così concludeva: «La lettera distinta dalla spirito, la lettera contro lo spirito: è sempre l'antica antitesi; e gli italiani, che non leggono il Vangelo e tanto meno la Bibbia, stanno in definitiva per la lettera».

Fabbri detestava gli scrittori della «lettera», e per conto suo non è mai stato un letterato, tanto è vero che tutta la sua opera rivendica questa giovanile affermazione: «La passione della verità prima ancora della passione per la bellezza».

Per Fabbri, non tanto il teatro, quanto il «gran teatro» dell'uomo, era questa *presenza* inevitabile, ineliminabile di Dio. Soprattutto nei primi, nei più lontani capitoli di *Ambiguità cristiana* si rinvengono le impronte non cancellabili di questa drammatica presenza di Dio, anzi tra l'Uomo nella sua carne e nel suo spirito ed il Cristo incarnato. Gli scrittori cercati e certificati da Diego Fabbri, già dai primi anni, prima ancora del suo teatro, erano e sono — ripetiamone almeno qualche nome — tutti cristiani incarnati, da Newman a Blondel, da Péguy a Mounier. □

*Le testimonianze e le analisi su Diego Fabbri e il suo teatro provengono dagli archivi degli Incontri Culturali Fabbri di Forlì e da* Tutto il teatro di Diego Fabbri, *2 voll., edito da Rusconi a cura della Cassa dei Risparmi di Forlì. Si ringrazia per la collaborazione.*

**A pagina 10, una fotografia della maturità di Diego Fabbri. A pagina 11, Giovanni Spadolini, Carlo Bo e Giancarlo Vigorelli, di cui pubblichiamo testimonianze su Fabbri. A pagina 12, la «storica» edizione di «La Bugiarda» con, da sinistra, Romolo Valli, Elsa Albani, Rossella Falk, Paolo Stoppa e Rina Morelli.**

## I DUE POLI DELLA DRAMMATURGIA FABBRIANA

# FRA IL DRAMMA DI FAMIGLIA E LA PROBLEMATICA ECCLESIALE

*Nel ritorno del Cristo, riconosciuto dal Grande Inquisitore, Fabbri coglieva il culmine del contrasto fra istituzione e carisma - Negli ultimi testi,* Incontro al Parco delle Terme *e* Al Dio ignoto, *l'attesa accorata dello Spirito.*

**GIOVANNI CAPPELLO**

Nella produzione di Fabbri si registra un doppio sviluppo diacronico. Da una parte, impegnato a presentare testi che avessero una loro «commerciabilità» teatrale, ci offre storie che egli stesso in seguito definirà «familiari». Apparentemente sono le solite commedie di ambientazione borghese, drammi nei quali vengono discussi aspetti e problemi che toccano le strutture portanti, quelle della famiglia, con aspirazioni che sembrano centrifughe, eccedenti, e che sono invece, prima di tutto, interpretazioni secondo lo spirito di questa istituzione. Ci riferiamo a quei drammi che vanno da *Rancore* e *Inquisizione*, a quel *Processo di famiglia*, che di tutto questo gruppo di testi può essere considerato l'emblema, anche per l'emergere nel titolo della tematica familiare, e della struttura processuale, tanto cara all'autore. La presenza della comunità ecclesiale, come *analogon* per esprimere i problemi di quella familiare, è evidenziata dalla presenza di componenti laici di questa comunità, come in *Rancore*, in relazione all'Azione Cattolica, o come in *Inquisizione*, dove essa è garantita da ben due sacerdoti, la cui funzione risulta chiara anche in rapporto al tema trattato, quello di una vocazione sacerdotale mancata.

Nello sviluppo della diacronica tematica, il 1955, e cioè la data di presentazione di *Processo a Gesù*, è assolutamente fondamentale.

La problematica ecclesiale emerge in tutta la sua portata e le vicende personali degli Apostoli o della famiglia di Ebrei, nonché della vecchietta cui era stato ucciso il figlio, diventano *analogon* umano, familiare, sociologico, per un discorso su aspetti della rivelazione della salvezza, presentati in veste umana. Se *Processo a Gesù* segna già un vertice, se non il vertice di questo manifestarsi della tematica religiosa, questa è tuttavia presente con linee di forza notevoli in *Veglia d'armi*, e in *Ritratto d'ignoto*. Un posto a parte spetta in questo quadro a *L'Avvenimento*, in quanto in esso si verifica una sorta di reazione di doppio scambio. Il momento ecclesiale e quello umano assumono a vicenda il ruolo di *analogon*, gettando l'uno luce sull'altro. Dal punto di vista dell'approccio seguito da Fabbri, siamo in quella fase che potremmo definire pentecostale, protestante. Tenendo conto delle indicazioni fornite in apertura di discorso. È che la Chiesa vive ancora, in quegli anni, la posizione fortemente ripiegata, o se si preferisce, fortemente cristocentrica, istituzionale, affermata dal Concilio Vaticano I, tutto orientato a riaffermare l'oggettività della fede e del magistero, ribadita dal *Sillabo* prima, dalla *Umani generis* poi, e rimasta come caratteristica centrale del vivere della cattolicità fino a tutto il pontificato di Pio XII.

Fabbri, che era stato a contatto con ambienti modernisti, che aveva vissuto il loro trauma più come espressione di un prepotere che come frutto di una adeguata interpretazione dei rapporti tra magistero e libertà pentecostale, si schiera rapidamente e implicitamente sempre dalla parte dello Spirito, come emerge dallo sviluppo della diacronica tematica, che abbiamo cercato di enucleare e di proporre. Non è escluso che fattori personali, caratteriali, possano avere influito su queste prese di posizione «radicali». È certo che in questa fase si assiste ad un progressivo emergere della tematica ecclesiale, che diventa sempre più esplicita, a prese di posizione che favoriscono il ricono-

scimento e lo sviluppo delle scelte individuali, carismaticamente intese come istanze di rinnovamento e di verità.
Il culmine di questo itinerario è rappresentato da due opere a prima vista piuttosto marginali. Parliamo di *Processo a Karamazov* e della *Leggenda del ritorno*. Il primo testo, uno dei due adattamenti di Fabbri da Dostoevskij (l'altro è quello dei *Demoni*), appare legato a quella stagione del successo dei «processi» e della struttura processuale (talvolta pirandellianamente interpretata, come nel *Confidente*), senza dubbio frutto del complesso e non completamente valutabile rapporto col mercato, che lega ogni autore al suo pubblico, ma in maniera particolarmente rilevante l'autore di teatro. Il secondo risulta ancora più marginale nella produzione di Fabbri, in quanto si tratta di un «libretto» scritto per la musica di Renzo Rossellini.
Tuttavia, nel quadro dello sviluppo ideologico di Fabbri, l'insistito richiamo al ritorno occulto del Cristo, riconosciuto e biasimato dal Grande Inquisitore, segna il culmine del contrasto tra istituzione e carisma. Questo viene »incarnato», se ci è permesso il giuoco di parole, dal Cristo stesso, che ritorna a riproporre la salvezza in termini molto più pentecostali, proprio perché in sostanziale opposizione alla miopia dell'istituzione. Tocchiamo così il vertice della proposta pentecostale di Fabbri. Non è quindi strano che, per un certo tempo, egli abbia prodotto opere a prima vista di relativo disimpegno, ritornando a tematiche varie, familiari e borghesi, sia pure sempre studiate alla luce di significativi *analogon* a sfondo religioso. Sono possibili, anzi, in quest'ottica, significativi riscontri. Alla *Bugiarda* e al *Seduttore* della prima parte dello sviluppo tematico, corrispondono nella seconda *Lascio alle mie donne* e *Non è per scherzo che ti ho amato*. A *Figli d'arte* e a *Ritratto d'ignoto*, dove si affrontano tematiche che vanno dalla riflessione sul valore salvifico dell'arte alla sua incapacità di capire un uomo, corrispondono *L'hai mai vista in scena?* e *Al Dio ignoto*, in cui l'autore propone problematiche analoghe, non solo rivisitate in rapporto al gusto del pubblico, alle indicazioni drammatiche di un teatro largamente rinnovato, ma portatrici di una nuova e singolare sensibilità post-conciliare.
E sia inteso che, dicendo post-conciliare, non si intende, in questo contesto, parlare di un'eventuale adesione di Fabbri alla problematica conciliare. Questa era stata senza dubbio presente, *avant la lettre*, nell'opera dell'autore del *Cristo tradito*, con una funzione lievitante, pentecostale, carismatica. Successivamente, di fronte alle proposte conciliari, e soprattutto di fronte all'insorgenza di movimenti più o meno incontrollati, portatori di un nuovo umanesimo, ma non proprio «integrale», nel senso dell'analisi condotta nei primi due paragrafi, Fabbri sembrò aver la sensazione di una specie di modernismo ecclesiastico non più lievitante, ma riduttivo. La sua risposta è concentrata in due testi chiave, su cui dovremo soffermarci per chiudere queste note: *Incontro al Parco delle Terme* e *Al Dio ignoto*.
Questi ultimi due drammi di Fabbri si presentano ricchi di indicazioni. *Incontro al Parco delle Terme* è un testo estremo. La denuncia della perdita della fede, e del tradimento della fiducia che ad essa si accompagna, nella logica del puro potere, non concerne questa volta un qualunque membro della Chiesa, una ruota dell'ingranaggio gerarchico, nella figura di un laico impegnato o di un sacerdote, come era stato il caso all'inizio della produzione di Fabbri. Adesso, invece, si parla direttamente delle altissime cariche ecclesiastiche. Il cardinale Segretario di Stato, che dichiara, sia pure costretto, la sua mancanza di fede e il suo rifugiarsi nella logica autoconservatrice del potere, che non rispetta nessuno, si trova nell'anticamera del Papa. E se questi non è messo direttamente in causa è, probabilmente, solo per le ragioni teologiche che lo impediscono.
Gli sviluppi dell'umanesimo conciliare testimoniati dalla *Gaudium et spes* si sono spesso tramutati in una sorta di secolarismo comportamentale, ma non solo esteriore. La perdita della dimensione soprannaturale, della vera portata della fede, inquieta Fabbri, e lo spinge a mettere a confronto l'istituzione da una parte, e, dall'altra, il carisma, di chi ha creduto di potere trovare, seguendo la strada di una «teologia della liberazione», accompagnata da una «giusta» guerriglia, la via dell'avvicinamento al Cristo, attraverso l'esperienza del miglioramento di un uomo *naturaliter* cristiano. I risultati sono una rivendicazione del posto della fede, dell'autentica dimensione pasquale della Risurrezione, che passa attraverso la morte, da parte dell'ex sacerdote-guerrigliero, deluso di fronte all'irrimediabile scetticismo del Cardinale. Alla «teologia della liberazione» Fabbri contrappone, in qualche modo, «il caso serio» di cui ha parlato Von Balthasar.
L'*impasse* è totale. La Chiesa istituzionale sembra ormai obbedire ad una logica che nulla o poco ha a che vedere con la fede. Il carisma, laico o laicizzato, visto che si tratta ancora di un sacerdote spretato, è incapace di produrre altro che non sia una mera denuncia. Nella logica del Concilio Vaticano II, per altro evidentemente corretta, il carisma sarà riconosciuto, abilitato, dall'autorità, dall'istituzione. Ma che autenticazione può dare un'istituzione ormai priva di fede, non più al servizio della verità, ma della propria autoconservazione? L'indicazione ci viene da *Al Dio ignoto*.
L'ultimo dramma di Fabbri si presenta quasi sotto la forma della *summa*, anche se il testo evoca più modestamente l'antologia. Il gruppo di attori, che discute intorno al senso della fede e della professione del guitto, riprende brani celebri, che hanno un valore esemplare, e che possono offrire utili strumenti per la comprensione del problema. Fra questi riappare *La leggenda del ritorno*. Il Cristo tornerà e sarà riconosciuto dall'inquisitore, che tuttavia non si prostrerà davanti a lui, anzi avrà da muovergli accuse e recriminazioni. C'è in sostanza in questi ultimi testi, e specialmente nell'ultimo, che potrebbero apparire il culmine della denuncia dell'istituzione, ormai vittima della logica del potere, in cui si è progressivamente rinchiusa, una sorta di nostalgia espressa dal carisma nei confronti dell'istanza istituzionale. Lo Spirito, proprio perché è lo Spirito, non vuole sabotare l'istituzione, ma rivitalizzarla...
La diagnosi conclusiva di Fabbri sembra quanto mai negativa, piena di disillusione, ma è al tempo stesso piena di fede, di fiducia.
La sua denuncia conserva tutto il suo senso, solo se rappresenta, nel quadro della nostra storia, la certezza di una indefettibilità, senza la quale ogni diagnosi sarebbe inutile. L'opposizione tra potere e libertà, tra istituzione e carisma, nei suoi alti e bassi, è un fatto storico, in attesa del faccia a faccia. Ma se questo deve aver luogo, non è possibile che il tralignamento sia totale. Perciò lo scrittore, avvalendosi del suo carisma, può denunciare quegli abusi ecclesiastici e sociali, familiari e umani, che sembrano compromettere il disegno dell'Incarnazione, pur senza riuscirvi. Da qui un teatro come quello di Fabbri, che delle tensioni umane, familiari, sociali ed ecclesiali del nostro tempo è un'immagine, una testimonianza, un'interpretazione, talvolta profetica talvolta ripiegata, di quel ripiegamento che non impediva a Geremia di essere un profeta dell'Altissimo. □

**A pagina 14, la creazione di «Processo a Gesù» al Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Orazio Costa, interpreti, da sinistra, C. Da Fasano, G. Chazalettes, F. Graziosi, T. Carraro, A. Mastrantoni (stagione 1954-55). Sotto, «Veglia d'armi» (Compagnia del Teatro Italiano, 1957), regia di Costa, interpreti, da sinistra, A. Ninchi, C. Pilotto, R. Giovampietro, C. Hintermann, Jole Fierro, M. Busoni e, di spalle, F. Scelzo. In questa pagina, un aspetto della Sala del Bibbiena, a Forlì, durante il conferimento del Premio Fabbri a Giovanni Testori. In prima fila, a destra, la sorella del drammaturgo.**

PER UN AGGIORNAMENTO CRITICO

# PIRANDELLO, FABBRI E IL PERSONALISMO

UGO RONFANI

Riaprire il discorso su Diego Fabbri a dieci anni dalla scomparsa — tempo in apparenza troppo breve per consentire nuove collocazioni prospettiche — non comporta il pericolo di un certo «immobilismo commemorativo», di una sostanziale ripetizione critica intorno a un autore che, oltre a tutto, è stato definito (Umbro Apollonio) «il più importante e fortunato dei tragedi contemporanei d'Italia»? Giusto porre questa domanda mentre Forlì dedica al suo drammaturgo giornate di studio all'insegna del sodalizio culturale che ne tiene in vita la memoria nella città nativa, mentre l'Università di Bologna, con il sostegno della Regione Emilia-Romagna, del Comune e degli Enti forlivesi, promuove un Centro di ricerche a lui intitolato e, a conclusione del «purgatorio *post mortem*» del suo teatro, un regista come Giancarlo Sepe ripropone in un allestimento stimolante *Processo a Gesù*, probabilmente così annunciando il ritorno sulle scene di altri testi dello scrittore romagnolo.

L'accelerazione che in questa *fin de siècle* si verifica nel movimento delle idee, con evidenti riflessi anche sul teatro (si pensi alla Praga di Vaclav Havel, ai palcoscenici dei Paesi dell'Est europeo dove sono dibattute le grandi questioni dell'epoca), consente tuttavia di ritenere che non puramente commemorative potranno essere le manifestazioni del decennale fabbriano, ma l'occasione per un reale approfondimento del discorso sul suo ruolo nella drammaturgia italiana ed europea del secolo.

Da un lato, infatti, è in atto in Europa una vasta impresa di revisione storica che, attraverso le brecce apertesi nel «muro di Berlino» dello Spirito, sciolti i vincoli pseudo-ideologici imposti dalla guerra fredda, stravolge anche giudizi di valore sul pensiero, la letteratura e le arti del secolo: basti accennare agli emergenti scrittori della *perestroika* sovietica, alla polemica fra gli intellettuali delle due Germanie presto riunificate e, da noi, alla rilettura critica e comparata che si sta facendo di due filosofi emblematici come Croce e Gentile. Questa revisione storica è destinata di conseguenza a sottrarre figure dalla nostra cultura al blocco prima imperante delle categorie storico-critiche; e questo vale anche per Diego Fabbri. Se ieri, ad esempio — nell'ignoranza che la cultura autarchica del ventennio 1920-1940 ostentava verso figure di prua della cultura francese allora *rayonnante* (Bergson e Benda, Mounier, Bachelard e De Rougemont, per fare qualche nome) — ci si poteva astenere dal tracciare, ad esempio, delle coordinate fra le drammaturgie *della persona* di Pirandello e di Fabbri e il *personalismo* di Emmanuel Mounier, oggi queste analisi comparate non sono più dilazionabili.

Si obbietterà — ed è vero — che ad altri orizzonti europei (quelli della Germania dei suoi studi, Vienna di Freud inclusa) guardava Pirandello; e che Fabbri la sua «drammaturgia teologica» andava a cercarsela più sui testi della Chiesa romana che sulle pagine di *Esprit*.

Ma i più recenti studi su Pirandello (penso in particolare alla stimolante *Officina segreta di Pirandello*, di Umberto Artioli) hanno mostrato come, dopo il battesimo parigino dei *Sei personaggi* presso i Pitöeff, ci sia stata una sorta di biforcazione degli interessi culturali (quasi segreti: la feluca di accademico limitava la libertà d'azione) in area francese, incluso quel «progressismo cattolico» dal quale sarebbero nati (1932) il Manifesto di Font-Romeu e la rivista *Esprit*.

Quanto a Fabbri, è noto che fra le sue letture giovanili era inclusa la rivista *Esprit*, di cui era propugnatore quel Mgr. Giuseppe Prati che aveva avviato, a Forlì, il futuro drammaturgo al teatro d'oratorio, e gli aveva aperto la propria biblioteca.

Lo hanno ricordato due osservatori attenti al movimento delle idee, laico l'uno e cattolico l'altro, come Giovanni Spadolini e Carlo Bo. Erano pochi, allora, gli intellettuali cattolici che leggevano la rivista di Mounier (fra questi La Pira, Dossetti e il futuro papa Roncalli) ma tra i pochi figurava Fabbri, allora alle prime armi con *I fiori del dolore, Ritorno, Il fanciullo sconosciuto*: sicché non è difficile capire di dove venissero al giovane drammaturgo, in un'Italia ufficialmente disinteressata al movimento delle idee europee, il gusto per la disputa teologica, la passione per il dialogo con i laici, il rischio del confronto tra la fede e il mondo, l'attenzione al riformismo sociale.

Ecco perché, mentre l'incontro per il decennale di Fabbri avviene alla luce di questo vasto processo revisionistico delle idee, può essere a mio parere interessante assumere il *personalismo* come chiave di lettura della parte forse più segreta dell'opera di Fabbri (il «rischio umano» della fede vissuta) e dello stesso Pirandello (il dramma dell'identità disperatamente difesa).

Non tanto importa trovare tracce specifiche di questa loro «familiarità» con il movimento di pensiero animato da Emmanuel Mounier (anche se queste tracce esistono), quanto renderci conto che i due drammaturghi avendo «respirato *l'air du temps*» (proto-personalismo di Renouvier, personalismo religioso di Berdjaev e Marcel, personalismo sociale di Mounier, personalismo ontologico di Pareyson) hanno dell'istanza personalistica animato la loro opera.

Risulterebbe allora più facile sia la ricerca di remote affinità, non soltanto dovute ad un interesse reverenziale del più giovane Fabbri per il maestro di Girgenti, e sia la lettura, nell'ambito di queste affinità, di elementi sottotestuali che la gente di teatro — registi, attori, critici — è chiamata a riconoscere se vuole aggiornare sulle scene la proposta delle opere dell'uno e dell'altro. □

SQUARZINA SULLA MESSINSCENA DI *L'AVVENIMENTO*

# QUANDO DIEGO PREVIDE IL TEMPO DELLA VIOLENZA

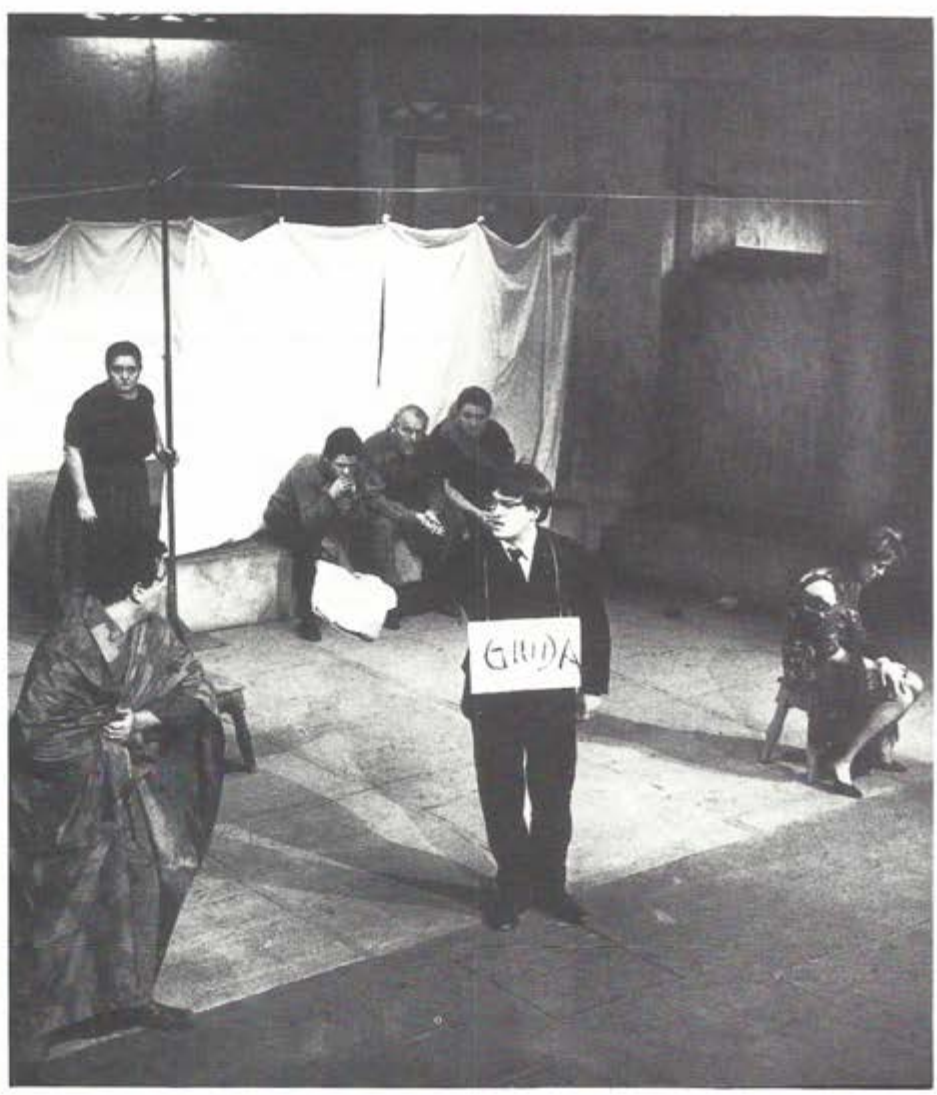
*Scritta fra il '66 e il '67, la commedia riprendeva fra i bassifondi di una città il tema della presenza di Cristo nel mondo d'oggi - Proposta allo Stabile di Genova fu accolta male, ma a distanza di tempo ci rendiamo conto che quel testo annunciava gli anni bui che sarebbero sfociati nel terrorismo.*

**LUIGI SQUARZINA**

Non intendo parlarvi qui di Diego Fabbri in generale, ma di un episodio molto particolare dell'attività drammaturgica e di uomo di teatro di Diego, quello legato ad una commedia, *L'Avvenimento*, che non ebbe fortuna. Non sempre i fiaschi sono negativi: intanto, un fiasco è qualcosa che contiene del vino — ed è un bel modo di presentarsi; poi, il vecchio fiasco di paglia aveva in sé tutta una concretezza artigianale, come quella del lavoro di Diego drammaturgo. La cosa singolare è che quest'uomo molto conciliante nella vita, sia pure con le sue punte, quest'uomo dal grande sorriso, dalla grande umanità, dalla grande disponibilità, non aveva mai affrontato risolutamente il tema della violenza; e che quando volle affrontarlo (vi dirò in che anni e perché) si rivolse a me perché glielo mettessi in scena.

Romagnolo anch'io (mia madre era di Forlì, mio padre di Lugo), qualche cosa in comune avevamo, fuori da un orizzonte ideologico e forse anche creativo diversissimi. Avevo diretto, di lui, una bella riduzione dei *Demoni* di Dostoevskj a Genova, molto teatrale, che ridarei volentieri; ed ero stato officiato per fare la regia di *Figli d'arte* con la Morelli-Stoppa, una commedia che non potei fare per questioni di date e che fu poi fatta da Luchino Visconti. Questo era nel '60; i *Demoni* erano, mi pare, del '57.

Parecchi anni dopo, ero direttore dello Stabile di Genova, Diego si fece vivo dicendo: «Sto scrivendo un lavoro, vorrei che tu lo mettessi in scena. La ricerca di novità italiane è difficile e spasmodica; io ne scrivo, so la sorte difficile che in genere hanno le operazioni drammaturgiche nel nostro Paese e perciò ho sempre cercato di favorirle». Nel caso di Diego ero più che ben disposto. Mi disse: non l'ho scritto, l'ho solo pensato, parliamone. E nacque, mentre lui scriveva, una fitta corrispondenza (allora ci si scriveva)... Ci scrivemmo reciprocamente almeno una ventina di lettere. Sono sicuro che c'è nelle carte sue a Roma — come io ho da qualche parte — ciò che lui mi scriveva per informarmi di come andava avanti quest'opera. Viviamo in una fase poco significativa non




solo nel nostro teatro, ma del teatro a gestione pubblica italiana. È scomparsa quella motivazione ideale e morale che gli dava il diritto di essere un teatro autenticato dal contributo dello Stato, un contributo che oggi si rivolge a tutti, nell'epoca della melassa. Quando io dirigevo il teatro di Genova, la gestione pubblica cercava, si sforzava, non si arrendeva di fronte alla mancanza di novità.

Con *L'Avvenimento* ci trovammo di fronte ad una proposta del tipo che cercherò ora di

definire. Diego ha raccontato molte volte nel suo teatro, particolarmente in *Processo a Gesù*, ma anche nella sua ultima opera *Al Dio Ignoto*, quella che gli americani hanno chiamata *the greatres story ever told* (la più grande storia mai raccontata), cioè la vita di Gesù; in particolare, la passione e morte di Gesù l'ha dialettizzata, l'ha discussa, l'ha rievocata, l'ha attribuita a una *troupe* di attori, a personaggi della vita che si immedesimano negli Apostoli, e ne ha ricercato continuamente il fascino con quella concezione maestra dei temi teatrali che era propria, ad esempio, della Sacra Rappresentazione medioevale che raccontava quasi sempre la stessa storia, ma era sempre affascinante. C'è da dire che nel teatro medioevale la violenza occupava una grande parte — la violenza e la comicità. La passione era teatro della crudeltà, portato a limiti difficilmente concepibili oggi... Sappiamo del grande realismo delle scene della tortura di Gesù e della crocefissione, per restare al filone principale del teatro medioevale.

Quando Diego ripropose nell'*Avvenimento* la storia della morte di Gesù, questa volta la collocò in una cornice abbastanza sorprendente che mi stimolò molto mentre lui la scriveva. Immaginò un gruppo di balordi, di criminali improvvisati capeggiati da un ex-seminarista soprannominato «il Vescovo», che, in uno scantinato di una grande città, aspettano di sapere com'è andato il colpo che hanno organizzato; anzi, è il Vescovo che aspetta insieme a donne del caseggiato, che non sanno ancora niente.

È stata rapinata una chiesa dove il Vescovo sapeva che c'era un bottino notevole di offerte, di ex voto, di oggetti del culto. Alla fine di una festa, chiamando un Comandante da fuori — un «francese», un professionista — lui fa balenare davanti agli occhi di questi disgraziati che vivono in un palazzaccio di periferia la ricchezza improvvisa. Facciamo questo colpo, ha detto; non facciamo del male a nessuno, nessuno ci scopre, ci dividiamo un tesoro, fra l'altro costituito da oggetti facilmente rivendibili, e ce ne andiamo o restiamo come se niente fosse.

Il Comandante lo prendiamo da fuori. Questo francese che io conosco è figlio di una donna che sta in questo caseggiato, un'ubriacona di nome Maria. Lui sparirà: tutto fatto. Gli uomini ci stanno e il colpo va bene, nel senso che il tesoro rubato viene portato nello scantinato, i soldi e gli oggetti d'oro; va male nel senso che uno dei balordi, preso dalla paura, assesta un colpo in testa ad un sagrestano che quasi ci rimette la pelle. Cominciano a fare i conti di come è andata la cosa e scoprono che il vero pericolo è costituito dalla scomparsa del Capo. Il Comandante, che doveva tenersi in contatto con loro, non si sa più dov'è. È stato ferito, si dice, e non se ne hanno più tracce. Aspettano con ansia le conseguenze, e via via nasce una specie di metafora, un paragone con il gruppo degli Apostoli. Il Vescovo è un po' Matteo; l'uomo che ha picchiato il sagrestano è un po' Pietro; un giovane è un po' Giovanni; il contabile, l'unico impiegato che doveva collocare i soldi in banca, è Giuda. La madre del francese è Maria. C'è una puttana del caseggiato, Olga, che è pronta per fare la Maddalena. Attraverso la preparazione di seminarista del Vescovo, e attraverso quelle nozioni, anche a livello mitico, della storia di Cristo che hanno tutti, questi personaggi — che devono soltanto aspettare perché fino a

# Due interpreti lo ricordano

## *Giulio Bosetti*

*Ricordo prima di tutto l'uomo. Conosco il suo teatro e ho recitato con successo* Il seduttore, *ma mi mancano soprattutto la sua gentilezza, il suo sorridere, l'intervento intelligente e tollerante, la battuta polemica e umoristica da buon romagnolo.*

*Lo vidi l'ultima volta al teatro Parioli di Roma. Venne a trovarmi in camerino — stavo replicando i* Sei personaggi *— e parlammo di Cecov e della possibilità di una sua commedia sulla vita dell'autore russo, e di una mia eventuale interpretazione. Il progetto non andò in porto — non so perché — e non lo vidi più.*

*Non riesco a ricordare come arrivai a conoscerlo: so che lo vidi passare qualche volta nei corridoi dei camerini di qualche teatro romano o milanese, e lo guardavo con ammirazione, era lo scrittore di teatro vivente più importante, quello che aveva scritto per la Benassi-Maltagliati* Inquisizione, *una commedia che avevo visto al Quirino di Roma: una delle prime volte che — arrivato io da Bergamo all'Accademia Silvio D'Amico — mettevo piede in quel teatro; ed ero rimasto affascinato da quelle parole, da quella storia.*

*Mi rivolsi a lui — non so come, ma ormai lo conoscevo — quando portai in tournée con la mia compagnia* Le notti bianche *di Dostoevskij con Giulia Lazzarini. Volevo un suo scritto, sul programma, che parlasse di Dostoevskij e della nostra iniziativa. Lui non si tirò indietro, scrisse un pezzo meraviglioso, che non solo diceva dell'autore, ma parlava anche di noi, ci presentava, e pareva aver capito tutto della nostra personalità, senza averci molto frequentato.*

*L'anno dopo mi chiamò perché fossi l'interprete di* Sotto il sole di Satana *di George Bernanos, nella riduzione che aveva fatto insieme a Claudio Novelli. Dell'opera di Fabbri non si devono dimenticare le riduzioni di grandi testi della letteratura.* Sotto il sole di Satana *fu un successo quando, a metà degli anni '60, lo rappresentammo a San Miniato, perché Fabbri aveva saputo condensare in due ore di spettacolo la vicenda di Donissan, mantenendo intatto lo spirito dell'opera.*

*Mi torna ancora in mente l'uomo: il mio andarlo a trovare alla* Fiera Letteraria *(ne era il direttore), le discussioni e le «messe a fuoco», il suo incoraggiamento continuo, il suo parlare su tutti i problemi della vita e del nostro lavoro. Insomma ci manca, mi manca. Mi disse, una volta, che gli sarebbe piaciuto vedermi interprete del suo* Scoiattolo. *Penso in questo momento, in cui scrivo queste parole di getto, che dovrei rileggerlo: per un eventuale nuovo incontro con lui.* □

## *Rossella Falk*

*Diego Fabbri è stata una persona fondamentale per la mia carriera d'attrice. Fu lui a intuire in me, che fino ad allora avevo interpretato ruoli prevalentemente drammatici, una vena di comicità. Fu lui con* La Bugiarda, *che scrisse per me e su di me, a darmi l'opportunità di cimentarmi in una parte brillante, di rivelare a me stessa e al pubblico delle corde di vivacità quasi popolaresca.*

*Se non fosse stato per lui, probabilmente sarei rimasta prigioniera dell'immagine di attrice un po' fredda, chic, distaccata.*

*Di questo gli sarò per sempre grata. E fu anche un periodo molto bello: ricordo che spesso, mentre stava preparando la commedia, veniva a trovarmi nella mia casa a San Saba, mi leggeva le nuove parti che aveva scritto e insieme parlavamo, discutevamo, ridevamo di cuore.* La Bugiarda, *come si sa, fu un grosso successo, è stata ripresa tre volte, è stata record d'incassi tra tutti gli spettacoli della Compagnia dei Giovani. E, secondo me, per il garbo e l'ironia di cui è dotato il testo, se ne potrebbe ricavare un bellissimo musical.*

*Fabbri era una persona gradevolissima, di grande intelligenza, simpatia e ironia. Una volta, a Venezia, stavamo rappresentando un suo lavoro: era la prima e già dopo il primo tempo si capiva che non andava, che non avrebbe avuto una buona accoglienza. Lui venne in camerino e, per niente turbato, osservò sorridendo che quella commedia minacciava di diventare un trionfo.* □

# Due critici che l'hanno capito

## *Ruggero Jacobbi*

*Fabbri ha fissato al centro della propria drammaturgia una fede cattolica che però non fu mai, almeno nella prima e decisiva fase del suo lavoro, soltanto ossequiente a dogmi e tradizioni. Anzi, si presentò come una sorta di cattolicesimo di assalto, con una vitalità polemica che permetteva a Fabbri di assorbire nel problema religioso la tematica del suo tempo, le complesse trasformazioni morali e sociali di cui egli avvertiva la pressione, l'urgenza, e che non potevano non toccare la comunità cristiana in Italia, influenzando gli atteggiamenti della stessa Chiesa di fronte alle insorgenti contraddizioni e speranze dell'uomo.*
*In Fabbri questa misura ideologica si è, inoltre, alleata ad una istintiva bravura di sceneggiatore e di costruttore di testi veloci, dinamici, appassionati, dove i contrasti del pensiero diventavano agilmente conflitti fra personaggi animati da una sorta di furia della coscienza. Una smania concreta dell'assoluto metteva l'autore romagnolo sulla scia dei Bernanos e dei Dostoevskij, tanto per citare due spiriti della presenza cristiana la cui inquietudine gli era particolarmente cara.* □

## *Giorgio Prosperi*

*Diego Fabbri l'avevo conosciuto all'incirca alla metà degli anni Trenta, quando venne a Roma dalla natia Forlì, via Bologna, dove si era laureato in giurisprudenza. A Roma aveva trovato un impiego in una casa editrice cattolica e viveva chiuso nel suo lavoro. Ma il suo vero lavoro, il suo nobile* travail, *da non confondersi con l'impiego, strumento soltanto di sopravvivenza, era lo starsene rintanato a scrivere di teatro; in realtà non pensava ad altro. A vederlo era già un personaggio: capelli lunghi fino al colletto della giacca, viso magrissimo da asceta, cravatta nera a fiocco, come una volta ne portavano gli anarchici, e poi certi giovani scrittori e intellettuali di provincia. Non me lo ricordo che in piedi, a passeggio per Roma: forse non avevamo, in due, i denari per sederci ad un caffè, o piuttosto egli rifuggiva da quelle soste che gli parevano un pochino viziose, preferiva camminare, scoprendo la città di cui era ospite recente, e le sue strade portavano sempre, in un modo o nell'altro, verso San Pietro. Ascoltava chi gli parlava con una concentrazione acuta, come sforzandosi di capire fino in fondo.*
*Le sue risposte erano di solito una associazione di idee: «Sai che questa cosa mi fa pensare ad un giorno...», cioè l'immaginazione si muoveva prima della logica e cercava di rappresentare... Un elemento da tener presente, per comprendere Fabbri, è l'origine romagnola, il sangue caldo che avrà non poca parte nel definire la sua produzione; questo calore romagnolo, tuttavia, perfettamente canalizzato nelle due tensioni della fede e dell'espressione artistica, non dà mai segni esorbitanti e gratuiti di esagerazioni affettive e temperamentali: lo porta invece a concentrare la sua attenzione sull'amore in tutte le sue manifestazioni, da quelle superne a quelle più intimamente corporee, cercando in ogni modo di riscattarle alle barbarie sacrali del peccato, per intenderne la più profonda sostanza di espressione e comunicazione. Io credo che il carattere più interessante del cristianesimo di Fabbri, apologetico più che filosofico, come di colui che interpreta una fede saldandosi alla sua fiamma, sia proprio nel suo continuo tentativo di trasformare il sacro nel santo: un divieto, con la sanzione del sacrilegio, in un atto santificato dall'amore. E si sa che l'amore è una scala che può condurre agli orrori dell'inferno, ma può anche innalzare alle delizie del paradiso...*
*Fabbri si è divertito a provocare, dando prova di una audacia persino ostentata nel trattare certi argomenti che riguardano il mondo clericale. Ma egli era pratico delle abitudini della casa, si direbbe che sapesse alla perfezione fin dove poteva spingersi. Faceva un tratto di strada sui binari di Pirandello e di Betti, e poi ad un tratto decollava senza preavviso verso i suoi veri problemi. Ma non avrebbe raggiunto pienezza ed originalità di espressione, con un teatro che muoveva dall'interno della fortezza cattolica e a volte sfiorava il giansenismo, a volte il pietismo (ed echeggiava soprattutto nell'animo di chi già crede), fino a quando la sua ispirazione non avrebbe raccolto il sorriso liberatore dell'ironia, e il mito realistico non si fosse trasformato in una favola metafisica.* □

che non si sa che fine ha fatto il Capo il pericolo è estremo — s'immedesimano nei vari personaggi del Vangelo e nasce una sacra rappresentazione di balordi...

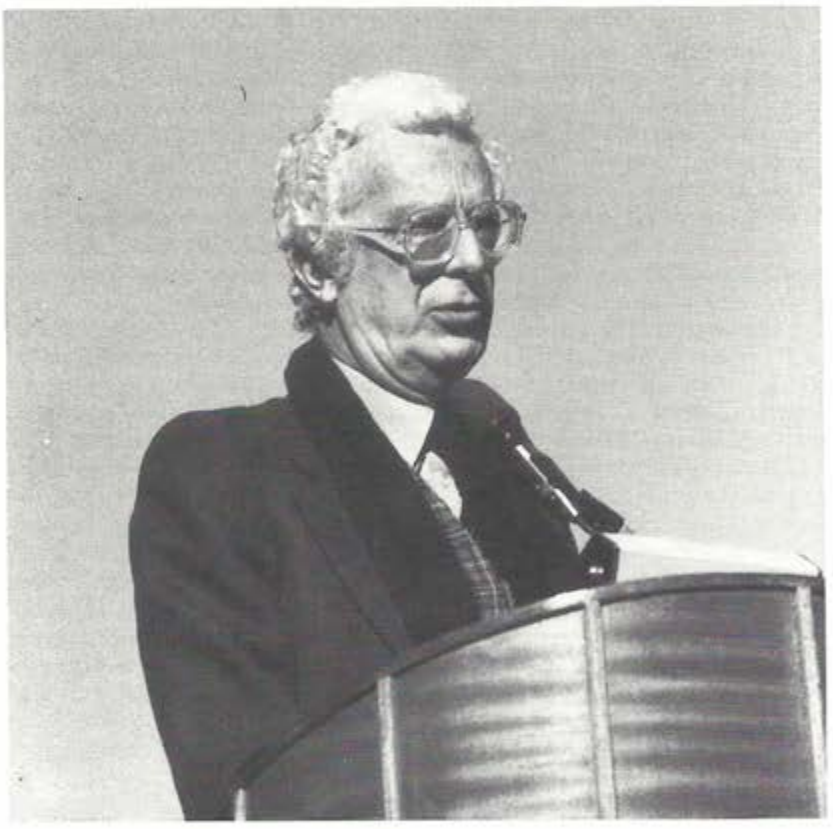
## GLI ANNI BUI

L'anno in cui Diego mi fa questa proposta è particolare; siamo nel '66-'67. Quante cose erano in incubazione nel '66-'67; bolliva in pentola quella che poi sarebbe stata una violenza di un certo tipo, non sanguinosa come il terrorismo, né di massa come il '68; ma anche tutto il tipo di eversione estremistica rossa e nera cominciava a dare degli sprazzi. Il mondo cattolico, contrariamente a quello che si poteva pensare, era molto avvertito di questo, molto al corrente che i violenti rapiscono il regno di Dio, come dice il Vangelo. Sappiamo tutti che la matrice all'Università di Trento non può essere dissociata da un certo insegnamento socio-teologico, e così via.
Diego intuiva tutto questo da sismografo, e usciva da quello che era il suo seminato per avvicinarsi non solo ad una realtà che lui trattava spesso ironicamente in modo felice con la *Bugiarda*, il *Seduttore*, ecc..., ma ad una realtà pericolosa, al limite dell'eresia, in cui la violenza veniva proposta non come parabola, ma come realtà. Infatti, cosa succede nel dramma?
Succede l'unico vero omicidio che io conosca nel teatro di Diego.
Quando il contabile viene individuato come Giuda, tre o quattro dei cosiddetti apostoli, dei membri dello scantinato lo picchiano selvaggiamente, gli sbattono la testa sul pavimento, e alla fine lo affogano nel lavatoio. Quindi Giuda non si impicca, ma viene ucciso. Da ultimo prendono il cadavere, lo portano all'ultimo piano e fingono un suicidio. Questo episodio è molto poco fabbriano. C'era in lui una grande attenzione alle distorsioni della società che potevano portare da piccole cose a gravissimi effetti. Da un furtarello in chiesa ad un omicidio, qualcosa di imperdonabile, qualche cosa che si paga molto più che un furto, molto più che una rapina a mano armata.
La presenza della madre del francese, Maria (un'ubriacona che dice parole vaghe come «mio figlio tornerà certamente a me... mio figlio avrebbe fatto meglio a trovare delle donne piuttosto che degli apostoli, perché le donne sanno che due e due non fanno quattro...»), frasi abbastanza ben trovate, di tipo para-evangelico attraverso l'ubriachezza, dà una sensazione anche di realtà a questa immedesimazione, che invece per gli altri, attraverso degli stracci che trovano e indossano, è un modo di passare il tempo, un modo di giustificarsi, di discutere quello che hanno fatto.
Via via che ci si avvicina alla seconda parte, succede che si sa che il Comandante è stato ucciso e sepolto in un loculo per togliere un elemento di pericolo e turbamento dell'opinione pubblica; ma le donne, le lavandaie uscite per andare a cercare notizie, sanno che non lo si trova più. Evidentemente il Vangelo contagia sempre di più questi disgraziati che dicono: Era morto davvero? ma se il loculo è vuoto... allora è una finta morte... (le discussioni che si fanno sulla scomparsa del cadavere di Gesù, sulla sua ricomparsa come corpo e corpo mistico...).

Una simile materia nel dramma di Fabbri è articolata in una successione drammaturgica che comprende anche le storie private dei membri della banda, a cominciare da quella del Vescovo: lo chiamavano così perché nel seminario si era messo contro i preti che secondo lui, non credevano più abbastanza, erano diventati preti all'acqua di rose...; a un certo punto lui aveva indossato dei paramenti dimenticati da un Vescovo che era venuto in visita nel seminario; lo sorpresero, lo cacciarono via; di qui il soprannome. E così uno chiamato «il Bersagliere», un ex soldato che fa Pietro; così il contabile-Giuda, e Olga-Maria Maddalena.
Quando il cadavere del Comandante non si trova, qualcuno continua a dire che non è morto, che è stato visto camminare come un personaggio al di là della storia, ma nella storia.
La distribuzione era buona: Omero Antonutti faceva il Vescovo, Eros Pagni faceva Pietro, la Occhini faceva Maria Maddalena, Lucilla Morlacchi faceva la Madre. Io ce la misi tutta.
Il dramma finisce che questi sanno che sarà scoperto il suicidio di Giuda. E anche si scoprirà che è un suicidio per modo di dire; che è stato ammazzato; e quindi è facile prevedere che la polizia che s'annunzia con le sirene esterne li prenderà. Nel frattempo c'è anche un episodio evangelico: un operaio venuto lì per riparare le fognature si scopre essere un informatore della polizia, e gli attribuiscono la parte che lui non si prende, di Barabba. Anche lui viene picchiato e sta quasi per essere ammazzato. Poi le donne lo prendono e se ne fanno scudo per uscire tenendolo come ostaggio di fronte alla polizia per permettere agli uomini di scappare.
Qual'è l'*Avvenimento*? È l'evento? è l'avvento? è l'happening scenico? L'*Avvenimento* è anche il fatto che la moglie di Giovanni è incinta, e nel momento in cui il Capo scompare e con ogni probabilità è stato ucciso e il suo cadavere è finito non si sa dove, dà alla luce un figlio: c'è una vita oltre la vita di uno che è stato sacrificato, quella di un criminale, ma un criminale di tipo carismatico. È un finale agghiacciante, sospeso.
La commedia non piacque, la critica fu feroce. Un regista che si avvicina alle novità italiane sa a priori che perde tempo, non verrà mai lodato. Il teatro italiano non è fatto per le novità italiane.
Il seme del dramma sta nell'avere individuato dentro la nostra società una violenza, quella violenza che sarebbe esplosa in Piazza Fontana, violenza di tipo nero, che già allora si annunciava con attentati ai treni, gruppi che non si sapeva da dove venivano... Si annunciavano i gravi, tragici momenti del terrorismo; e l'atteggiamento che Diego in quel momento aveva era non dico profetico, ma da sismografo della società qual è un intellettuale. □

**A pagina 17 un'immagine de «L'Avvenimento» nell'allestimento dello Stabile di Genova (stagione 1967-68, regia di L. Squarzina, con, fra gli altri, G. Zanetti, O. Antonutti, C. Milli, E. Pagni, I. Occhini. In questa pagina, sempre ne «L'Avvenimento», I. Occhini, M.G. Grassini, L. Morlacchi. Nel riquadro, Orazio Costa Giovangigli, il regista della «prima» di «Processo a Gesù» il giorno del conferimento del Premio Fabbri.**

# Gli «Incontri D. Fabbri» di Forlì



La Cooperativa Culturale *Incontri Internazionali Diego Fabbri* si è costituita in Forlì nel 1984, per iniziativa di un gruppo di amici del drammaturgo e di personalità impegnate nella vita culturale della città. Ha avviato l'intensa attività culturale di *Incontri*, dando ad essi un forte, qualificante impulso l'on. Gino Mattarelli, che ne è stato presidente fino alla sua improvvisa, dolorosa scomparsa. □

SEI ANNI DI RICERCHE, STUDI E MANIFESTAZIONI

# LA FEDELTÀ DI FORLÌ ALLA MEMORIA DI FABBRI

*Gli Incontri internazionali sono stati dedicati alle drammaturgie francese, inglese e tedesca - Il problema dell'identità nel teatro contemporaneo tema del convegno del decennale - Numerose proposte di spettacoli hanno impegnato grandi attori e primarie compagnie - Valorizzati gli interventi del drammaturgo nel cinema e nella televisione - I premi Costa e Testori.*

**FURIO GUNNELLA**

Forlì ha voluto «fare memoria» viva di Diego Fabbri realizzando a partire dal 1984 *Incontri Internazionali* che indagassero la drammaturgia di diversi Paesi europei, impegni di riflessione e di ricerca su problematiche teatrali, culturali ed artistiche nella prospettiva cristiana, programmazione di spettacoli in sintonia con le motivazioni generali, e l'istituzione del *Premio Diego Fabbri*. Infatti i protagonisti della fervida attività di questi anni hanno ritenuto che la fedeltà viva e, in certo qual modo, creativa a Fabbri e alla sua eredità spingesse ad intraprendere un rigoroso viaggio di riscoperta e di riinterrogazione della drammaturgia europea di ispirazione cristiana (o in connessione con il sacro), ma non isolata dal movimento teatrale di diverso segno, alla luce di quelle stesse domande e di quella inquieta ricerca che perseguiva il drammaturgo forlivese. Un impegno, perciò, di ricollocazione dialettica del teatro di Fabbri nel contesto europeo cui appartiene di diritto sia per la ricca trama di relazione e rapporti che per la presenza del suo teatro.
Infatti Fabbri vive e partecipa autorevolmente a quel ricco e diverso modo di porre la vicenda umana a paragone con il sacro e si inscrive con originalità e persuasività in quel mosso panorama di autori, testi ed esperienze che hanno contraddistinto la scena europea degli anni Cinquanta-Sessanta.

## INCONTRI INTERNAZIONALI

Gli *Incontri Internazionali* sono stati dedicati a problematiche specifiche delle drammaturgie della Francia, dell'Inghilterra, della Germania muovendosi nella prospettiva cui si è accennato.
L'inaugurazione è avvenuta con *Teatro europeo tra esistenza e sacralità. Francia* (16/18 novembre 1984) con relazioni di Alfred Simon (critico teatrale di *Esprit* e saggista), Hubert Gignoux (attore e direttore di Centri Teatrali), Anna Maria Cascetta (Università Cattolica), Michel Autrand (Università di Nanterre, Parigi), Italo Alighiero Chiusano (scrittore e storico del teatro).
Il secondo dedicato a *Teatro europeo tra processo e giudizio. Inghilterra* (5-6 dicembre 1986) con relazioni di Benvenuto Cuminetti (Università di Bergamo), Giovanni Cappello (Università di Neuchatel), Giuseppina Restivo Cortesi (Università di Pavia), Margherita Giulietti (Università Cattolica), Geoffrey Hutchings (Università Cattolica), O. Marco Aroldi (saggista), con interventi di Angelo Romanò, Paolo Prodi, Piero Stefani ed Ersilio Tonini.
Il terzo *Incontro internazionale* ha indagato *Le maschere della violenza nella cultura germanica* (24/25 febbraio 1989) con relazioni di Marino Freschi (Università di Napoli), Gianfranco Bettetini (Università

Cattolica), Gianfranco Ravasi (biblista), Alberto Destro (Università di Bologna), Italo Alighiero Chiusano (scrittore e storico del teatro), Luigi Squarzina (Università di Roma), con interventi di Mauro Anselmo (responsabile servizi interni *Stampa sera*), Salvatore Natoli (Università Statale di Milano), Italo Mancini (Università di Urbino). Quest'anno in occasione del decennale della morte, gli Incontri affronteranno e indagheranno il teatro di Diego Fabbri nel quadro della crisi dell'uomo moderno e del problema dell'identità nella drammaturgia contemporanea.

Gli incontri di dibattito e di riflessione che scandiscono la vita culturale della città, arricchendola significativamente, hanno costituito e costituiscono un riferimento ormai consueto e sono apprezzata tradizione.

Infatti questo volere una memoria viva, attiva e critica di Fabbri ha stimolato due contemporanee direzioni di «lavoro» e di attiva presenza nella città.

L'uno di ricerca e di dibattito, con formule diverse ed originali, attorno alla ricca tematica cristiana che il drammaturgo direttamente o indirettamente, propizia e nutre; l'altro di proposta di spettacoli significativi a più titoli il più delle volte difficilmente visibili perché, pur di indubbio rilievo artistico, sono collocati ai margini dei circuiti ufficiali più attenti alle ragioni di mercato. Un merito ulteriore per la vita teatrale della città.

## GLI SPETTACOLI

Gli spettacoli sono stati scelti, pur con tutte le difficoltà che pone il nostro sistema teatrale o per l'attinenza con gli argomenti e le problematiche degli *Incontri Internazionali* e dei programmi culturali o perché si inscrivono nell'attenzione ad autori, testi, edizioni teatrali capaci, per intrinseco valore di stimolare esplorazioni di esperienze umane e cristiane.

Tra le numerose proposte che si sono succedute in questi anni segnaliamo *Fiorenza* di Thomas Mann con Arnoldo Foà, Virginio Gazzolo e Sabina Cappucci, *Assassinio nella cattedrale* di T. Stearn Eliot con Giulio Bosetti e Marina Bonfigli per la regia di Patroni Griffi e la lettura del *Qohelet* a cura di Franco Parenti e Lucilla Morlacchi presentati nell'Abbazia di S. Mercuriale; *Il Seduttore* di Diego Fabbri con Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi e Valeria Ciangottini e *Dialoghi d'amore* da testi di Fabbri per il coordinamento di Giovanni Antonucci e la regia di Nanni Fabbri; *Il processo* di Kafka nell'edizione del Pier Lombardo; *Clavigo* di Goethe per la regia di Cesare Lievi con Massimo Popolizio, Mauro Avogadro e Laura Montaruli e del Teatro Stabile di Trieste *Beckett Concerto* con Vittorio Franceschi. Gli *Incontri culturali* sono stati pensati e progettati con una varietà di forme e di modi perché il colloquio con la città fosse più ampio e partecipato possibile, creasse interesse e attenzione in tutti.

Sono stati affrontati temi specifici che, in certi casi, facevano da «filo» conduttore di una sequenza di incontri, in altri si esaurivano nella conversazione o dibattito.
Cito, a titolo esemplificativo, il ciclo di incontri su *Il sacrificio dell'innocente e la catarsi teatrale* o su *Momenti del teatro italiano*.
Gli stessi spettacoli che si sono venuti proponendo sono stati «occasione» di riflessioni e approfondimenti dei temi e problematiche oggettivate nelle vicende e nei personaggi delle rappresentazioni.

## IL CINEMA E LA TV

Si è anche avviato, con crescente consenso, il ciclo *Conoscere Fabbri* sia per far rendere conto dell'estensione dell'impegno creativo del drammaturgo forlivese tra teatro, cinema, radio e televisione, sia per ripercorrere la sua drammaturgia con letture di testi, con proiezioni di documenti visivi (in collaborazione con la Rai) introdotte e commentate da esperti.
Le letture di testi — una delle iniziative più impegnative — sono state numerose e particolarmente apprezzate.
Nando Gazzolo e Angiola Baggi hanno proposto *Contemplazione. Dialoghi d'amore*, una scelta dai testi di Fabbri, sono stati interpretati da Angiola Baggi, Antonio Pierfederici, Renzo Rossi e Franco Mannella con il coordinamento di Nanni Fabbri; Franca Nuti, Marisa Fabbri e Paola Mannoni hanno letto una scelta di *Lettere di Teresa D'Avila*; Andrea Soffiantini del Teatro dell'Arca ha letto brani da Molière, Marlowe, Luzi attorno alla figura di Don Giovanni e Faust; Franco Giacobini ha letto brani da *Il Vangelo di S. Marco*; Ruggero Sintoni, del Teatro *Il Piccolo*, ha letto brani dei classici greci.
Si sono succeduti in questi anni, oltre ai relatori italiani e stranieri degli *Incontri Internazionali* già menzionati, altri cattedratici, scrittori e pubblicisti. Sono stati a Forlì per animare gli incontri culturali Turi Vasile, Ugo Ronfani, Piero Gibellini, Vera Passeri Pignone, Sandro Bolchi, Sergio Torresani, Walter Mauro, Italo Mancini, Nazareno Fabretti, Dante Cappelleti, Benvenuto Cuminetti, Elio Guerriero, Giovanni Antonucci, Luigi Bottoni, Alberto Destro, Sergio Quinzio, Fausto Frati.

## IL PREMIO FABBRI

Il *Premio Fabbri* è stato attribuito ad Orazio Costa Giovangigli e a Giovanni Testori. La consegna del Premio è stata una ulteriore occasione, per gli stimoli offerti da queste due eccezionali personalità protagoniste indiscusse se pur a diverso titolo del teatro italiano, di proseguire quel complesso «discorso» su Fabbri e a partire da Fabbri che si è sinteticamente indicato.
La scelta che ha ispirato l'organico complesso di impegni degli amici di Forlì è nata dalla consapevolezza che il «commemorare» significa «fare memoria» nel presente di una vita consegnata alle opere senza nostalgie. Perciò, riinterrogare Fabbri oggi, saggiarne l'attualità, fare i conti anche critici con la sua eredità in un tempo che se si è modificato profondamente non è riuscito a cancellare domande e ricerca attorno ai problemi dell'esistenza e al suo «senso».
Le iniziative numerose, di diverso «segno», distribuite lungo l'anno e legate le une alle altre, in colloquio dialettico con il nostro tempo, rese rigorose e significative per la qualità delle presenze e cresciute secondo un disegno organico testimoniano che non si è voluto strappare Fabbri dal possibile oblìo — un oblìo peraltro contraddetto dal fervore della rinnovata attenzione critica — ma ridonarlo al presente e al futuro e riimmetterlo in quell'impegnativo gioco della vita che il suo teatro indaga da un testo all'altro. □

**A pagina 21, autorità, critici e studiosi alla manifestazione per il conferimento a Forlì del Premio Fabbri seconda edizione. A pagina 22, in alto, il pubblico e gli invitati alla manifestazione del 1984 e, sotto, Nanni Fabbri, figlio del drammaturgo, con l'assessore alla Cultura del Comune di Forlì dott. Marro. Nella foto a destra, al microfono, l'on. Gino Mattarelli, primo presidente degli Incontri. In questa pagina, a sinistra, l'on. Gullotti, all'epoca ministro per i Beni Culturali, consegna il Premio Fabbri a Giovanni Testori. A destra, in alto, Giovanni Antonucci e, sotto, Sergio Zavoli, due fra i partecipanti agli Incontri.**

ALL'INSEGNA DI UNA VOLONTÀ DI DIALOGO

# ALL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA NATO UN CENTRO STUDI FABBRI

*Coordinato dal dipartimento di Italianistica e sostenuto dalla Regione Emilia-Romagna e dal Comune di Forlì, l'organismo promuoverà ricerche sull'opera del drammaturgo e sul teatro del Novecento e realizzerà un Osservatorio regionale per il Teatro in collegamento con il Ministero e con l'Eti.*

**LUCIANO BOTTONI**

Il drammaturgo Diego Fabbri ben sapeva che la posta messa in gioco da ogni evento teatrale è sempre un incontro autentico tra le persone del pubblico e i personaggi del palcoscenico. E questa esigenza di integrazione, di comprensione, di dialogica reciprocità, la proponeva —va ricordato — negli anni difficili degli opposti integralismi, quello marxista e quello cattolico; d'altronde Fabbri non esitò ad esercitare il suo senso di umana solidarietà proprio nei confronti d'un proscritto come Silone, riconoscendogli generosamente un debito di consonanze.

Una sorta di fedeltà di intenti ha quindi presieduto alla nascita e alla tradizione degli *Incontri internazionali* che hanno onorato la memoria del drammaturgo riesaminando in un contesto europeo il significato culturale delle sue opere e della sua attività così composita, prorompente, a volte apparentemente ambigua. Un'opera composita perché può alternare ribellioni a scaltrezze e insieme essere sorretta dalla speranza di pronunciare parole di consolazione per altri uomini; un'attività artistica che, nei suoi momenti più alti, appartiene ormai alla storia del Teatro del Novecento.

Ora, a dieci anni dalla scomparsa di Fabbri, gli enti culturali forlivesi —coordinati dal senatore Leonardo Melandri — hanno promosso l'istituzionalizzazione universitaria dal Centro. Presso il dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna si è costituito, con decreto rettorale 4 aprile 1990, il *Centro di Studi e Ricerche Diego Fabbri* sul Teatro del Novecento; nel quadro del decentramento universitario la sede resta a Forlì, con le carte e i documenti ceduti dalla famiglia Fabbri.

Secondo regolamento, gli scopi previsti dal Centro contemplano:
1) La raccolta, il riordino e la pubblicazione degli scritti editi e inediti di Fabbri, onde consentirne la consultazione e lo studio.
2) Una più approfondita conoscenza dell'itinerario culturale dell'autore nel contesto del teatro contemporaneo.
3) La promozione e il sostegno di studi e ricerche sulla drammaturgia del Novecento.
4) Lo scambio di informazioni e di materiale fra gli Istituti e i Dipartimenti che svolgono attività di ricerca o con altri Centri, pubblici o privati, che operino sulle stesse tematiche.
5) Iniziative di collaborazione scientifica sia interdisciplinare sia di divulgazione, a livello nazionale e internazionale.
6) L'istituzione di borse di studio e premi di ricerca; l'affidamento di tesi di laurea su temi, problemi e aspetti della produzione teatrale moderna e contemporanea.
7) La promozione di incontri e convegni; lo scambio di esperienze tra docenti e studenti universitari.
8) La diffusione di una qualificata cultura teatrale, anche incentivando l'allestimento di spettacoli teatrali di particolare valore culturale.

La struttura organizzativa del Centro si articola in un Consiglio dei docenti promotori cui spetta stabilire le direttive di massima delle attività annuali e approvare programmi e bilanci; è presieduta da un direttore che — per designazione triennale — rappresenta il Centro coordinandone le attività; lo affianca la Giunta Esecutiva. Il Consiglio può istituire dei comitati di consulenza scientifica, invitando a parteciparvi membri esterni all'Università di Bologna.

La struttura operativa è già stata attivata designando alla direzione il prof. Ezio Raimondi e nominando in giunta Fausto Curi e Luciano Bottoni.

Già confortato da numerose adesioni, il *Centro Diego Fabbri* invita i colleghi interessati ad attivare ogni possibile forma di collaborazione. L'auspicio d'obbligo resta quello dell'«incontro» autentico, su tematiche di straordinaria attualità. □

*Questo dossier su Diego Fabbri nel decennale della morte nasce dalla collaborazione fra gli Incontri Culturali Fabbri di Forlì e la rivista* Hystrio.
*Le attività degli Incontri Fabbri hanno beneficiato del contributo del Ministero dello Spettacolo, del Comune di Forlì e della Provincia di Forlì, della Cassa dei Risparmi e della Cassa Rurale di Forlì, che sono qui ringraziati.*

TORNA SULLE SCENE IL SUO CAPOLAVORO

# PROCESSO A GESÙ: SCANDALO CHE DURA DA DUEMILA ANNI

*Dalla «prima» trionfale al* Piccolo Teatro *di Milano nel 1955, con la regìa di Orazio Costa, alla rilettura rigorosa di Giancarlo Sepe, la vitalità di un dramma che si incarna nella nostra epoca e usa il suspense* del dibattito processuale per esprimere la paura dell'uomo di affidarsi alla speranza.

**UGO RONFANI**

*Processo a Gesù* cominciò, per l'esattezza, la sua carriera trionfale la sera del 2 marzo 1955 al Piccolo Teatro della Città di Milano, regista Orazio Costa; e fra gli interpreti figuravano Anna Miserocchi, Pina Cei, Valentina Fortunato, Tino Carraro, Checco Rissone, Enzo Tarascio, Franco Graziosi, Ottavio Fanfani, Sergio Fantoni.

Fabbri aveva cominciato ad elaborarlo nel '52. Si sa che nonostante l'opposizione degli ambienti cattolici tradizionalisti (compresa una denuncia al Sant'Uffizio per «offesa alla religione e istigazione all'odio sociale») fu ripreso più volte in Italia, nel '67 al San Babila di Milano con la regia di Franco Bettetini, nel '75 ancora al Piccolo in un'austera versione coordinata da Costa Giovangigli e nell'80 a Castelgandolfo, in rappresentazione speciale per papa Giovanni Paolo II. Si sa anche che mentre continuavano le repliche a Milano, già nel novembre del '55 il dramma veniva presentato in Germania, a Kassel; poi in Austria, Olanda, Spagna, in vari Paesi sudamericani, in Francia, a Parigi; e ancora negli Stati Uniti, in Svezia e perfino in Giappone e nell'Angola.

*Processo a Gesù* non è punto d'arrivo, è punto di partenza. Sia per la tematica cristologica, che sarà poi ancora e frequentemente ripresa, sia per la tecnica del dibattimento processuale, che tornerà in molti lavori successivi. Messa a punto già due anni prima con *Processo di famiglia* (parabola, un po' insistita nel suo simbolismo, sull'infanzia innocente sacrificata all'amore egoistico degli adulti, con tre coppie che si dilaniano contendendosi il piccolo Abele, il quale, al colmo della disputa, morirà precipitando nella tromba dell'ascensore), questa tecnica rispondeva alla *forma mentis* di Fabbri, nutrito di studi giuridici.

Ma Fabbri — ha raccontato — letteralmente la desunse da una notizia che gli capitò sotto gli occhi mentre, appoggiandosi alla concezione manzoniana della tragedia storica, cercava di dare compiutezza all'idea di una teatralizzazione del Vangelo. «A offrirmi un'occasione di struttura più concretamente teatrale» spiegò «fu una nota a pié di pagina che lessi, nel '47, in una *Vita di Cristo*. Vi si diceva che dei giuristi anglosassoni s'erano, fin dal 1929, posti il problema (problema, a dire il vero, più politico che religioso) del processo a Gesù, e s'erano più tardi (1933) recati a Gerusalemme per ricelebrarlo pubblicamente, quasi dovessero sciogliere al cospetto e con la partecipazione del popolo ebreo un loro nodo di coscienza; e che all'ultimo la sentenza era stata d'assoluzione. Seppi, poi, che esistevano addirittura gli atti di questo processo, e che ammontavano ad un migliaio di pagine dattiloscritte; ma non ebbi modo di leggerle, e del resto non mi interessavano gran che. Quel che subito, invece, mi accese grandemente fu l'idea di quel "processo" fatto da uomini d'oggi a Gesù di Nazareth. Senza saperlo quegli uomini volevano fare il processo non tanto a Cristo, ma a se stessi, alla loro tenace e spesso oscura e irragionevole paura di abbandonarsi alla speranza».

Ecco dunque, nella finzione scenica, che alcuni «giudici» ebrei suggeriscono al pubblico di ricostituire, sulla base delle testimonianze dell'epoca, l'itinerario che portò alla crocefissione del Cristo. Per determinare se, stando alla legge giudaica, la condanna fosse stata o no giusta. Alla tecnica processuale s'aggiunge l'espediente del teatro nel teatro: manca il giudice, essendo deceduto il genero del docente in teologia organizzatore del processo, cui era affidato il ruolo, sicché il sostituto è scelto fra il pubblico. Dal quale verranno in seguito i testimoni, dopo l'iniziale battaglia di procedura cui s'abbandonano i giudici lasciando indovinare le tensioni che li animano nel privato: oltre al giudice fornito dal pubblico, l'anziano Elia, erudito, uomo di rigore; la moglie Rebecca, la loro figlia Sara ch'è la vedova di Daniele, ucciso dai nazisti, e il pubblico ministero Davide. Il quale risulterà poi essere stato il delatore di Daniele, per gelosia, perché innamorato di Sara.

Già all'interno del gruppo dei giudici ebraici, dunque, vicende personali, cupe e dolorose, s'intrecciano con i momenti salienti del processo al Nazareno, celebrato in assenza

dell'imputato e sulla scorta delle versioni evangelica e talmudica. La sfilata dei testimoni consente poi di dare spessore umano ai personaggi storici della vicenda: sono — ha immaginato Fabbri — degli attori che recitano «a soggetto» le parti di Caifa, Pilato, Maria Maddalena, Giuseppe, Maria, gli apostoli Pietro, Giovanni e Giuda, sempre più immedesimandosi nei loro ruoli.
Fra il primo e il secondo tempo della rappresentazione, nell'intervallo del processo, esplode il dramma che dilania la famiglia di Elia. Sara, distrutta dai rimorsi, vuole andarsene, perché si sente corresponsabile del crimine di Davide che ha provocato la morte di Daniele. Nel cui olocausto essa vede, ora, la ripetizione del cammino del Cristo verso la Croce. Soltanto Davide, per schiacciare il senso di colpa, si ostina a sostenere su posizioni di intransigenza il suo ruolo di pubblico accusatore, in un processo che — ammette il vecchio Elia — nel suo inumano rigore «sta diventando inutile».
E si passa, dopo l'inquietante intermezzo, alla seconda parte della rappresentazione. Elia, dubbioso, si accinge ad enunciare le motivazioni della sentenza (l'assoluzione, premette, dovrebbe essere pronunciata all'unanimità, o sarà la condanna), quando il dibattimento si trasferisce in platea. Dove — terzo piano della finzione scenica ideata da Fabbri — alcuni spettatori intervengono a turno, prima sulla procedura, e poi nel merito, portando argomenti a difesa del Cristo. Sono, questi attori-spettatori, figure del nostro tempo ma ritagliate su personaggi delle parabole evangeliche; si chiamano *La Bionda, la signora irrequieta, un sacerdote, il contraddittore bonario, un intellettuale, un infelice, un provinciale, la donnetta delle pulizie, un commissario.*
È qui, certamente, che il dramma di Fabbri trova la sua ragione essenziale: quando al gruppo dei giudici ebrei, coi loro segreti tormenti, e a quello degli attori-personaggi del Vangelo s'aggiungono gli attori-spettatori che, ritrovando nel profondo della loro umanità tracce sepolte, ma non morte, di un cristianesimo antico, chiedono accoratamente e infine ottengono l'assoluzione di Gesù. Il vecchio Elia è travolto dalla *vox populi*, e s'arrende: «Perché non lo gridate forte, dovunque e sempre, quel che avete detto stasera? Tutti dovete gridarlo! Tutti! Perché altrimenti si ripete, anche per voi, quello che accadde per noi, allora. Di rinnegare, di condannare... di crocefiggere Gesù... Io debbo ormai proclamare... alto, e al cospetto di tutti... che non so ancora se Gesù di Nazareth sia stato veramente quel Messia che noi aspettavamo... non lo so... ma è certo che Lui, Lui solo, alimenta e sostiene da quel giorno tutte le speranze del mondo! E io lo proclamo innocente... e martire... e guida...».
Siamo al punto di massima esaltazione dell'assunto drammatico, completato dal gesto di misericordia della donnetta delle pulizie che nel nome del Giudice Vero, prima che scenda il velario, perdona a Davide la sua colpa. □

**A pagina 24, Luciano Bottoni. A pagina 25, la formazione che nella stagione 1955-56 portò in giro in Italia l'edizione del Piccolo Teatro di «Processo a Gesù». Nella foto d'insieme, in primo piano A. Sperli, G. Marcolin, M. Cundari, A. Ninchi. In questa pagina, un'immagine dell'allestimento di Giancarlo Sepe.**

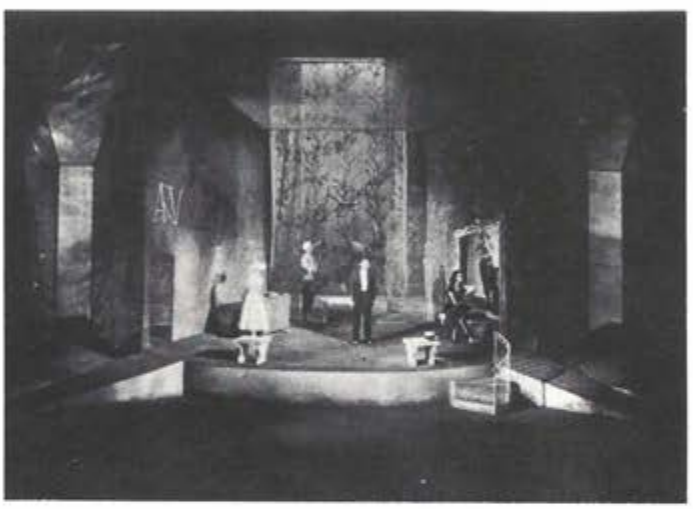
# Sepe: «Ecco il mio *Processo*»

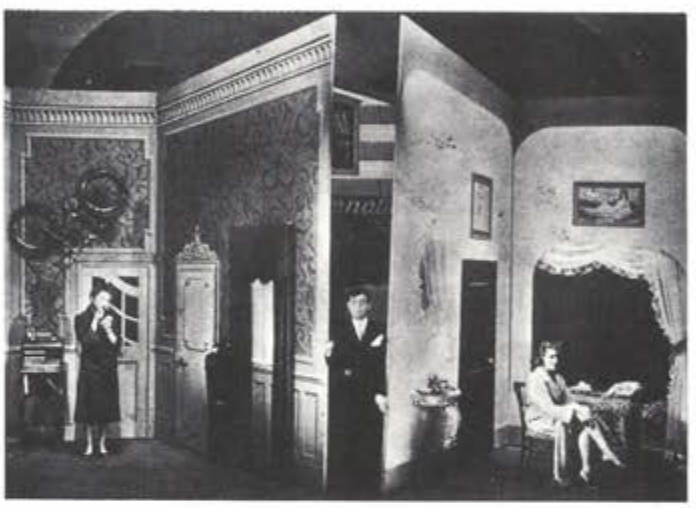
La Comunità Teatrale Italiana ripropone dopo 15 anni dall'ultima messa in scena *Processo a Gesù* di Diego Fabbri con la regia di Giancarlo Sepe. Presentato in anteprima a Marina di Pietrasanta, dal 3 al 7 agosto, nel quadro del Festival della Versiliana, lo spettacolo è approdato a Forlì, in occasione delle manifestazioni per il decimo anniversario della morte di Fabbri (*Teatro Astra*) e proseguirà in *tournée*. Scene e costumi sono di Uberto Bertacca. Il *cast* comprende 24 attori, scelti secondo criteri di compattezza, omogeneità ed equilibrio.
Ecco, in ordine di entrata, personaggi ed interpreti:
*Elia*, Sebastiano Tringali - *Rebecca*, Lina Bernardi - *Sara*, Daniela Giordano - *Davide*, Giovanni Visentin - *Un giudice improvvisato*, Pino Tufillaro - *Caifa*, Massimiliano Jacolucci - *Pilato*, Pietro Bartolini - *Maria di Nazareth*, Rosa Ferraiolo - *Giuseppe*, Maurizio Mosetti - *Giovanni*, Alberto Scala - *Pietro*, Antonio Serrano - *Tommaso*, Julio Solinas - *Giuda*, Giovanni Coppola - *Maria Maddalena*, Sofia Amendola - *Lazzaro*, Mario Grossi - *Il contraddittore bonario*, Mario Grossi - *Un sacerdote*, Marco Giorgetti - *Un intellettuale*, Bruno Maccallini - *Una signora irrequieta (la bionda)*, Mirta Pepe - *Un provinciale*, Leandro Amato - *La donnetta delle pulizie*, Anna Lelio.
A Giancarlo Sepe (premiato di recente a Taormina per *Anna dei Miracoli*, con Mariangela Melato), abbiamo chiesto di indicarci le ragioni della scelta del testo fabbriano, e i criteri della regia.
**SEPE** - Perché *Processo a Gesù*? Debbo rifarmi, anzitutto, alla fortissima impressione ricevuta negli anni della prima gioventù. La drammaturgia processuale, organizzata da Fabbri con perizia, mi appariva come una maniera estremamente efficace di fare teatro.
**DOMANDA** - *E il tema, i contenuti?*
**S.** - Premetto che ho ricevuto una educazione cristiana, e cattolica. Come Fabbri ricordava con affetto mgr. Giuseppe Prati, maestro delle sue prime letture, così io ricordo con riconoscenza quel sacerdote, don Siro, che capì per primo la mia passione per il teatro, e mi mise a disposizione una specie di *hangar* attiguo alla parrocchia, per fare spettacoli. Diciamo che in me, diventato adulto, di quell'educazione ricevuta è rimasto questo: il rifiuto, che del resto era anche di Fabbri, degli atteggiamenti clericali o bigotti, e la convinzione che credere sia anche un esercizio intellettuale. Non sono d'accordo con chi dice che il pensare sia contrario alla fede; ritengo che le persone più vicine alla cultura debbano avvicinarsi con mente sgombra e animo pulito alle questioni della fede. Come faceva Fabbri. Di cui mi ha colpito la capacità generosa di vedere nel Cristo il Dio-Uomo che si è sacrificato per la nostra salvezza, il tramite dell'amore, la figura illuminante un catechismo che altrimenti sarebbe freddo.
**D.** - *E le suggestioni laiche, nel testo?*
**S.** - Sì, ci sono. Ed hanno aumentato il mio interesse e la mia emozione quando, tanto tempo dopo, ho ripreso in mano il testo. La figura di Elia, ad esempio, intrisa di umane inquietudini. La parte laica di Fabbri riscaldava, nel *Processo*, i princìpi della catechesi.
**D.** - *Il testo è datato anni Cinquanta. Come si è comportato con la sua parte caduca?*
**S.** - Lo stesso Fabbri si rendeva conto che il *Processo* andava aggiornato; e difatti lo fece nelle successive edizioni. Io ho preferito attenermi alla prima edizione, quella con la piaga viva dell'olocausto. Sono intervenuto nella seconda parte, quando emergono gli spettatori-attori: che sono rimasti, ma per dire l'essenziale, mentre nel testo avevano ognuno una scena madre, erano forse «dimostrativi». Ho voluto che il dispositivo dell'allestimento consentisse al pubblico di oggi di vedere il pubblico di ieri. E di «ascoltare», per così dire, un sottotesto che era quello dell'epoca, con i riferimenti alle deportazioni degli ebrei, alla questione dell'ecumenismo e così via. In questo mi hanno molto aiutato l'impianto scenico di Bertacca, che propone «luoghi d'ombra», kafkiani, e le musiche, che volutamente ricreano atmosfere.
**D.** - *Qualcuno ha chiesto: perché Sepe ha voluto, oggi, rifare Processo a Gesù?*
**S.** - Perché ha ragione Fabbri: il Cristo è uno scandalo che dura. Perché penso che sia intellettualmente sleale, l'ho detto, cancellarlo dal nostro orizzonte culturale. È per dare a mia volta «scandalo»: una compagnia privata che si imbarca in un'impresa costosa e rischiosa, che dovrebbe essere appannaggio del teatro pubblico, ecco la mia «provocazione». Molti hanno apprezzato; coloro che non hanno capito, o voluto capire, dovrebbero forse riflettere. (*U.R.*)

## LIBERTÀ E VINCOLI DEL DRAMMATURGO

# L'AUTORE DI TEATRO PENSA AD ALTA VOCE PER IL PUBBLICO

**DIEGO FABBRI**





Il discorso del critico o del tecnico può essere anche perentorio e categorico; quello dell'autore, no, mai. Perché, in fondo, un autore, anche teorizzando — qualunque sia l'argomento di cui parla — non può che esporre le sue personali esperienze, le sue persuasioni interiori, il processo tortuoso e sempre un po' privato che l'ha condotto a certe conclusioni; e il tono che gli si addice è dunque quello dell'umiltà.
Non che le persuasioni dell'autore siano meno profonde e motivate di quelle del critico o del tecnico tutt'altro; soltanto che mancano di quella obiettività che le può rendere argomento di discussione. Sono asserzioni, più che dimostrazioni; per cui il loro valore di interesse consiste nell'essere un *documento*. Più che persuasioni, anzi, sono addirittura il documento di personali necessità e determinazioni dell'autore.
Io, infatti, non posso scrivere — come si crede correntemente — quello che voglio, ma sono costretto a scrivere quello che scrivo sollecitato e limitato da un insieme pressoché tirannico di propensioni, di forze, di necessità interiori che finiscono per configurare il carattere della mia opera, che non può essere perciò diversa da quella che è, buona o mediocre che sia...
Mi accorgo subito che la tanto sbandierata libertà dell'artista è una ben angusta libertà, limitata com'è — dentro di me e fuori di me — da una serie massiccia di pareti, di costrizioni, di vincoli, di *condizioni*. Non — intendiamoci — ch'io non possa immaginare e pensare e applicarmi a tutto ciò che voglio: ma di tutto quel che posso immaginare e pensare, soltanto quello che rientra nel recinto del mio orto prende veramente radice. Non posso fare altrimenti. E in fondo non me ne dolgo. La mia prima esigenza non appena, per esempio, un fermento drammatico mi nasce, non è quella di liberarlo, di esprimerlo come potrebbe sembrare, ma invece di osservare con una certa apprensione, se si sottomette spontaneamente a quei limiti e a quelle mie condizioni interiori.
Per questo il discorso dell'autore deve essere proposto a chi voglia ascoltarlo con grande umiltà; e, dall'altra parte, deve essere accettato come un dato di fatto, giudicabile, ma scarsamente discutibile...
Non è vero, però, che si scrive per sè come si è detto e sostenuto. L'autore di teatro è un uomo che immagina e pensa ad alta voce. E chi immagina e pensa ad alta voce non può trascurare la *destinazione* del suo discorso, non può esimersi dal considerare attentamente la faccia del suo uditorio, e osservare come quella faccia muti espressione e colore a mano a mano che il discorso si svolge. Altrimenti questo immaginare e pensare ad alta voce diventa una manifestazione di inutile follia.
Io, dunque, scrivendo, decido di voler rimanere a tutti i costi fuori da questa solitaria follia. Voglio, invece, che il mio teatro abbia uno scopo, si rivolga a un uditorio, abbia — lo ripeto — una *destinazione*. È la mia prima intenzione, e, in fondo, la più modesta.
Poiché — devo pur dirlo — quando mi decido a scrivere un'opera teatrale, le mie aspirazioni sono maggiori: vorrei, anzitutto, che il mio discorso drammatico fatto dal palcoscenico lasciasse delle conseguenze negli uditori, incidesse seriamente in chi lo sta a sentire. Poiché io so di contare e di valere qualcosa proprio e solamente per le conseguenze che riesco a lasciare nella gente che è venuta ad ascoltarmi.
Devo dichiarare che ho la segreta, ma determinata volontà di persuaderla alle mie idee, di contagiarla dei miei sentimenti, di avvolgerla il più sottilmente e il più intimamente possibile del colore della mia personalità. Ambisco, cioè, che il pubblico esca dalla mia rappresentazione diverso da come è entrato: altrimenti la mia fatica è stata pressoché inutile. (da *Ambiguità cristiana*, Editore Cappelli, Bologna) □

**In questa pagina, a sinistra, prima rappresentazione de «Il Seduttore» di Fabbri a Venezia, 1951, interpreti Rina Morelli, Carla Bizzarri, Paolo Stoppa e Rossella Falk. A destra, la versione francese al Théâtre de la Michodière di Parigi, con Paule Emanuèle, François Périer, Louisa Colpeyn.**

## BIOGRAFIA ESSENZIALE DI DIEGO FABBRI

# UNA LUNGA OBBEDIENZA AL TEATRO

**1911** - *2 luglio* - nasce a Forlì
**1924** - Incontra Don Pippo (Mons. Giuseppe Prati) per il popolo forlivese un «Santo»: un sacerdote colto, popolarissimo, che diverrà il suo «Maestro».
**1925** - Nel Ricreatorio "San Luigi" subisce il fascino delle prime rappresentazioni teatrali.
**1928** - Comincia la sua attività letteraria scrivendo sul «Momento», settimanale forlivese, critiche letterarie (su Verga, Fogazzaro), critiche teatrali, riflessioni su avvenimenti quotidiani.
**1931** - Mentre vengono sciolti i circoli cattolici, diventa un assiduo frequentatore della Tipografia di Angiolino Raffaelli, dove oltre la sua passione per il Teatro si alimentava di autentica passione per la libertà, nella tipografia si stampa «Il Momento».
**1935** - Pubblica *I loro peccati*, scrive *Il fanciullo sconosciuto*.
**1936** - Si laurea all'Università di Bologna e pubblica *Il nodo*, che viene rifiutato dalla censura teatrale.
**1937** - Si sposa il 29 dicembre nella Chiesa di «Schiavonia» con Giuliana, moglie che gli rimase vicina tutta la vita. Pubblica *Ricordo*, e *Rifiorirà la terra*.
**1938** - Pubblica *Gli assenti*, dramma scritto in collaborazione con Guido Chiesa.
**1939** - Pubblica *Miraggi*, scrive *Orbite*.
**1940** - Arriva a Roma. Diventa segretario del Centro Cinematografico Cattolico, posto che terrà fino al 1950. È dirigente della casa Editrice A.V.E. Scrive: *Paludi, Il Prato, Divertimento*.
**1941** - Al Teatro Quirino di Roma viene rappresentato *Orbite* dalla Compagnia di Eva Magni, Nino e Luigi Pavese.
**1942** - Il 12 gennaio va in scena al teatro delle Arti di Roma *Paludi*, con il quale vince il premio del Sindacato Artisti e Professionisti. Scrive *La liberia del sole*.
**1943** - Il 25 luglio firma il *Manifesto per un teatro del popolo* con Vito Pandolfi, Gerardo Guerrieri, Orazio Costa, Tullio Pinelli. (Il 27 maggio viene rappresentato al Teatro Eliseo di Roma *Il Prato*, Compagnia Teatro G.U.F. di Roma con Giulietta Masina e Luigi Bonucci, regia di Gerardo Guerrieri).
**1946** - Scrive *Inquisizione*. Collabora come soggettista e sceneggiatore cinematografico a *La porta del cielo* regia di Vittorio De Sica. *Un giorno nella vita* regia di Alessandro Blasetti. *Il Testimone* di Pietro Germi, iniziando un'attività che lo porterà a collaborare con tutti i più grossi registi del grande cinema italiano: da Roberto Rossellini a Federico Fellini, da Luigi Zampa a Michelangelo Antonioni oltre a René Clair, Bunuel, Richard, Fleischer. Per ricordare solo qualche film: *Processo alla città - Il Seduttore - Europa 51 - Il generale Della Rovere* (a Venezia Leone d'oro 1959).
**1948** - Scrive *Rancore*.
**1949** - Pubblica presso la casa editrice Macchia, *Cristo tradito*. Scrive *Trio* e *Contemplazione*. Assume con Cardarelli la direzione della Fiera Letteraria. Dirige la Casa di Produzione «Films Costellazione».
**1950** - Al teatro Nuovo di Milano va in scena, il 29 gennaio, *Inquisizione* che vince il Premio della Presidenza del Consiglio.
**1951** - Scrive *Il Seduttore* che viene rappresentato a Venezia, Teatro La Fenice, il 4 ottobre - Festival Internazionale del Teatro per la regia di Luchino Visconti, scene di Mario Chiari con Paolo Stoppa, Rina Morelli, Carla Bizzarri, Rossella Falk, Elisa Cegani.

**1952** - Va a Parigi dove risiede per una parte dell'anno fino alla fine degli anni '50.
**1953** - Scrive *Processo di famiglia* rappresentato l'11 dicembre a Torino, Teatro Carignano con Memo Benassi, Lilla Brignone, Enrico Maria Salerno, Glauco Mauri, Adriana Asti.
**1954** - Scrive *La Bugiarda* rappresentata a Milano, Teatro di Via Manzoni il 21 gennaio 1956 dalla Compagnia dei Giovani - De Lullo, Falk, Guarnieri, Valli, con la regia di Giorgio De Lullo. Musiche di Fiorenzo Carpi con Rossella Falk, Romolo Valli, Anna Maria Guarnieri.
**1955** - Termina di scrivere *Processo a Gesù* - iniziato nel 1952, messo in scena il 2 marzo dal Piccolo Teatro di Milano regia di Orazio Costa Giovangigli, con Augusto Mastrantoni, Anna Miserocchi, Tino Carraro, Pina Cei, Valentina Fortunato, Sergio Fantoni e Teresa Franchini. Vince il Premio I.D.I. (Istituto del Dramma Italiano).
**1956** - Scrive *Veglia d'armi* rappresentato il 29 agosto a San Miniato dalla Compagnia del Teatro Popolare con Carlo Ninchi, Aldo Silvani, Arnoldo Foà e Renzo Giovampietro.
**1957** - Termina di scrivere la riduzione teatrale de *I Demoni* di Dostoevskij. Scrive *Delirio* rappresentato il 27 febbraio dal Teatro Stabile di Genova con la regia di Luigi Squarzina con Enrico Maria Salerno, Luigi Cimara, Tino Buazzelli, Gastone Moschin, Valeria Valeri.
**1958** - Scrive *Figli d'arte*.
**1959** - *Figli d'arte* è rappresentato a Roma, Teatro Eliseo il 1° marzo Compagnia Morelli-Stoppa, regia di Luchino Visconti con Rina Morelli, Paolo Stoppa, Sergio Fantoni, Ilaria Occhini.
**1960** - Termina *Processo Karamazov* riduzione teatrale del romanzo *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij - Dirige «La Fiera Letteraria» - Apre il Teatro La Cometa di Roma e ne assume la direzione fino al 1962.
**1961** - Scrive *Lo Scoiattolo* messo in scena il 22 gennaio 1963 da Ernesto Calindri e Didi Perego.
**1962** - Va in scena al Teatro La Cometa di Roma *Ritratto di Ignoto* regia di Orazio Costa Giovangigli con Raul Grassilli, Ennio Balbo, Mila Vannucci, Antonio Pierfederici. Vince il premio Marzotto. Scrive *A tavola non si parla d'amore*.
**1964** - Termina di scrivere *Il Confidente* rappresentato il 5 ottobre a Venezia Teatro La Fenice dalla Compagnia dei Giovani con la regia di Giorgio De Lullo scene di Pierluigi Pizzi con Romolo Valli, Rossella Falk, Elsa Albani.
**1967** - Termina di scrivere *L'Avvenimento* in scena il 21 novembre a Genova al Teatro Duse - regia di Luigi Squarzina con Carlo D'Angelo, Omero Antonutti, Eros Pagni, Lucilla Morlacchi, Ilaria Occhini.
**1968** - *L'Avventuriero* musicato da Renzo Rossellini. Rappresentato al Teatro di Montecarlo.
**1969** - Termina di scrivere *Lascio alle mie donne* in scena a Piacenza il 21 marzo al Teatro Comunale Compagnia Morelli-Stoppa con Rina Morelli, Paolo Stoppa, Mila Vannucci, Micaela Esdra, Nora Ricci.
**1970** - Viene eletto Presidente dell'Ente Teatrale Italiano. Carica che ricoprirà fino alla sua scomparsa.
**1971** - Scrive *Non è per scherzo che ti ho amato*.
**1972** - Pubblica presso la casa editrice Mursia il libro *Tre Commedie d'amore* in cui sono raccolte: *Non è per scherzo che ti ho amato, Area Fabbricabile, Lascio alle mie donne*.
**1973** - Va in scena al Teatro San Babila di Milano *Area Fabbricabile* con la Compagnia di Raf Vallone e Lia Zoppelli. Al Teatro Eliseo di Roma *Un ladro in Vaticano* regia di Mario Landi con Gino Cervi, Didi Perego, Silvia Monelli.
**1974** - Ricopre la carica di Presidente della C.I.S.A.C.. Scrive in collaborazione con Davide Lajolo *Il vizio assurdo* in scena il 24 dicembre al Teatro Verdi di Padova - Compagnia degli associati -regia di Giancarlo Sbragia, con Luigi Vannucchi, Giancarlo Sbragia, Paola Mannoni, Valentina Fortunato.
**1977** - Riceve dall'Accademia dei Lincei il *Premio Feltrinelli per il Teatro*. Assume la direzione de «Il Dramma».
**1978** - Termina *Il Commedione* di Giuseppe Gioacchino Belli, poeta e impiegato pontificio che va in scena a Cesena al Teatro Bonci il 21 febbraio con la regia e l'interpretazione di Giancarlo Sbragia, Valentina Fortunato e Paola Mannoni. Premio I.D.I. per il miglior dramma italiano.
**1979** - Va in scena al Teatro Duse di Bologna *L'hai mai vista in scena?* Regia di Franco Enriquez con Valeria Moriconi e Nino Castelnuovo.
**1980** - Termina di scrivere *Al Dio ignoto* in scena il 26 luglio a San Miniato - Istituto del Dramma Popolare - Compagnia dei Capranica coordinamento di Orazio Costa con Gianrico Tedeschi, Bianca Toccafondi, Andrea Bosic.
Il 14 agosto muore a Riccione.

Pubblicato dopo la sua morte *Incontro al Parco delle Terme* nel *Tutto il teatro di Diego Fabbri* (a cura della Cassa dei Risparmi di Forlì); contributi di Giovanni Spadolini, Dante Cappelletti, Giancarlo Vigorelli, Ugo Ronfani. □

**Nella fotografia, Diego Fabbri all'età di trent'anni.**

DA UN PRIMO BILANCIO INDICAZIONI PER IL FUTURO

# TANTO TEATRO D'ESTATE: QUAL'È STATA LA QUALITÀ?

*Riemerge in sede di bilancio l'esigenza di mettere un po' di ordine in una programmazione non sempre coerente o giustificata - La delusione di Spoleto, il rilancio della festa a Taormina, la vivacità delle rassegne sperimentali. E l'assenza della drammaturgia nel programma romano.*

**FABRIZIO CALEFFI**

Tempo fa le chiamavano «vacanze intelligenti». La moda era stata lanciata da un settimanale abituato a fare costume, non solo a descriverne le manifestazioni più vistose. Così, in costume da bagno, la gente alla moda pensava di dover alternare ai *topless* estivi gli spogliarelli dell'anima messi in scena qua e là nelle migliori piazze d'Europa.
Il fenomeno, come ogni segno della storia italiana contemporanea, meritò anche un film-satira di quell'Eco Istintivo che è Alberto Sordi: una parodia della voga della cultura bagnina.
Ora che l'intelligenza non è più tanto *trendy*, e che alla lettura dei romanzi taglia forte di Eco, è succeduta la tendenza all'eco-logia, qual è il bilancio dei festival teatrali della lunga estate calda?
Già presentando su queste pagine la stagione del teatro d'estate, s'era anticipato che al proliferare di iniziative e festival non corrispondeva automaticamente una crescita di livello.
Quantità e qualità s'intrecciano in un rapporto complesso che non dà necessariamente un bilancio in attivo. Nessuna località, per quanto periferica, vuol più fare a meno del suo festival, caratterizzato, spesso, da un titolo più promettente del programma. Ma la proliferazione di proposte è, almeno potenzialmente, una grande occasione per il teatro. Corrispondendo ad una maggiore e migliore disposizione di spirito del pubblico, offre o, almeno, offrirebbe un'ottima possibilità di lancio per nuove proposte. Se i festival non fossero saldi di fine stagione o vetrine dei prodotti della nuova stagione già destinati a risultati sicuri e garantiti, ma cartelloni varati col vento in poppa del coraggio e della disinvoltura, l'estate potrebbe diventare zona franca per contrabbandare nella stagione «in-

## PICCOLO E GRANDE A *MICRO MACRO*

# Riecco l'immortale Sirenetta ma nuota in un bicchiere d'acqua

**FRANCESCA GENTILE**

L'oggetto privilegiato dal festival Micro Macro di Reggio Emilia non era più, quest'anno, il micro-teatro, o l'arte di far recitare gli oggetti privandoli del loro valore d'uso, ma lo spazio. Il festival — organizzato dal Teatro delle Briciole e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Reggio Emilia — ha smesso dunque di riconoscersi in un genere preciso, per cedere a ricerche diversificate nei chiostri di San Pietro, nel cortile dei Musei, e nel Teatro Cavallerizza. Lo spazio di questa cittadella al centro di Reggio Emilia è ormai la macro-dimensione, che miniaturizza gli attori. Gli spettacoli allora si infilano tra i colonnati, si modellano sui terreni sconnessi, fanno i conti con i perimetri dei muri. L'inversione produce una visione nuova, un «qui ed ora» di rumori e colori. Il suono dei passi sull'acciotolato, i calcinacci caduti sui costumi da scena, persino le rondini in cielo diventano elementi costitutivi delle rappresentazioni.

Uno spazio che però non è punto d'approdo, ma piuttosto una tappa, condizionante, lungo la linea dello spettacolo. Lo conferma Gabriele Ferraboschi, direttore del festival e del Teatro delle Briciole: «Abbiamo sempre cercato di inventare per ogni edizione del Festival delle situazioni diverse. L'anno scorso, per esempio, avevamo ottenuto tre linee ferroviarie che andavano incontro a situazioni teatrali dislocate fuori città. Quest'anno la novità era nel carattere *in itere* degli spettacoli. I lavori arrivano in una forma non ancora definitiva, si sono modificati, sono andati via inconclusi...».

È il caso di *Gladiator*, il lavoro delle Briciole; frutto di un esperimento laboratoriale al quale hanno partecipato i componenti storici del gruppo (la regia è di Maurizio Bercini) affiancati da alcuni giovani non professionisti. Un'imponente struttura circense, con al centro una gabbia per bestie feroci, fa da scenografia ad una storia mutuata dai *Quaderni* di Valéry e dalle *Metamorfosi* di Ovidio. I ragazzi, «cuccioli, malati di nostalgia», vengono tenuti a bada all'interno della gabbia da un arbitro di calcio, da un re e una regina in un susseguirsi di quadri allegorici che appesantiscono con qualche oscurità il ritmo complessivo dello spettacolo che, comunque, conserva un suo valore, soprattutto didattico.

«Insistiamo sulle caratteristiche di questo luogo, dove non vigono le regole ordinarie del mercato e non si giocano le partite degli interessi politici», continua Ferraboschi. Certamente «straordinaria» è la metodica di *Corvi di Luna*: il gruppo, una ventina di elementi, si unisce soltanto nel periodo estivo per lavorare con una calma e una libertà totalmente affrancate dagli impegni usuali della stagione teatrale. Il risultato, diviso in due tempi autonomi — rispettivamente *Corvi di Luna* e *D'Acqua la Luna* — ci è parso l'evento più interessante del Festival, per l'intensità emozionale e la notevole preparazione degli attori. Com'è noto, si gioca, filtrando l'opera di Calvino, sul riverbero della memoria. Si tratta infatti di un tuffo all'indietro, ai tempi della guerra. Vi si narra l'annaspare quotidiano di una piccola comunità multidialettale, con uno stile collegabile al neo-realismo italiano.

Le ragioni, non ovvie, che motivano una generazione di trentenni a pensare a ritroso, ce le ha spiegate Marco Baliani, regista del gruppo: «È vero, noi non abbiamo fatto la guerra e il tempo psicologico che ce ne separa è enorme; però abbiamo udito i racconti della gente, quella che non ha fatto la Storia. Ho voluto ridare voce a queste esistenze comuni, perché sono il nostro passato, e perché mi sembra un atto di giustizia». *Corvi di Luna*, la prima parte dello spettacolo, lo ricordiamo, aveva già debuttato lo scorso anno al Festival di Santarcangelo, mentre *D'Acqua la Luna* è una novità che vede gli stessi personaggi tornare da un ipotetico al di là per dipanare il racconto personale.

Interessanti i contributi del Tam Teatromusica, dell'Alfieri Magopovero e del Teatro dell'Angolo.

Il Tam ha presentato *Ma Ca Do*, regia e ideazione di Michele Sambin, un omaggio a tre musicisti contemporanei: Bruno Maderna, John Cage e Charles Dodge. Un'epifania di movimenti, di travestimenti, di suggestioni sonore e pittoriche per un teatro che trova una difficile collocazione: «Lavoriamo più all'estero che in Italia — dice Sambin — probabilmente perché ci sentiamo più legati alle avanguardie americane e all'opera di Pina Bausch. Privilegiamo da sempre la musica e le arti visive. Non so quale termine usare per definire il nostro teatro».

Il Magopovero, con *Creature*, ha optato per un misticismo «ecologico» fondato sul contrasto tra innocenza e scienza, con in primo piano la figura di Francesco d'Assisi. Il Teatro dell'Angolo di Torino ha pensato ad uno spassoso teatro «gastronomico» ambientato direttamente nel ristorante del festival e dal titolo inequivocabile, *Ristorante*.

Un discorso a parte meritano i *Teleracconti*: micro-storie di oggetti riprese da una telecamera, mossi da un animatore e mostrati in video agli spettatori. Un salto nel futuro per la vecchia tecnica del burattinaio, che ora ci fa credere che un bicchiere colmo d'acqua sia l'oceano dove abita la Sirenetta. □

**VENEZIA** - *Il destino di Boris Pasternak, scrittore e poeta russo, sembra essere sempre misteriosamente intrecciato a dispute sul diritto d'autore. Il suo capolavoro,* Dottor Zhivago, *fu al centro di un caso internazionale: il romanzo venne pubblicato in Italia da Feltrinelli, che continua a detenere tutti i diritti di sfruttamento. Così, il progetto del Maestro Bonadio di trarre dalla vicenda un libretto d'opera per una produzione dell'associazione* Omaggio a Venezia *diretta da Bruno Tosi si è incagliato sul veto posto dai legali della casa editrice milanese. Esiste un accordo risalente al 1984, complicato però da una nuova assunzione di tutela di* Zhivago *da parte della Feltrinelli, fino al 2010.*

door» il meglio di una vera e propria *nouvelle vague*.

Fatta questa premessa, iniziamo un giro d'Italia a veloci pedalate, con espatrio al *tour de France*; troverete poi qui di seguito qualche approfondimento con corrispondenze dai festival dell'estate.

Da dove cominciamo? Da quel di cui non v'è da parlare e convien tacere: alludiamo a Spoleto, delle cui delusioni programmatiche abbiamo già detto e i cui deludenti risultati suonano purtroppo come conferma.

Procedendo a zig zag per la Penisola, a Volterra incontriamo Raul Ruiz, regista cinematografico con incursioni teatrali che ha presentato *I Maghi*, ed Eugenio Barba con *Theatrum Mundi*, antropologia dello spettacolo dalla Danimarca a Bali, dall'America Latina al Giappone. A Polverigi, nel giorno della Bastiglia, si è assistito ad un clamoroso *Concerto per l'Adriatico*. Affollato il programma di Santarcangelo dei Teatri d'Europa, diretto da Antonio Attisani; curioso il duo Astro Vitelli-Paco d'Alcatraz, facce comiche e talenti naturali.

Alla Versiliana ha fatto spicco il ritorno di *Processo a Gesù* di Diego Fabbri per la regia di Sepe. Sabbioneta in Festival ha avuto un programma impostato sul confronto prosa-lirica, tra l'altro con un concerto per parole e musica su testi shakespeariani, con la partecipazione straordinaria di Michele Placido. Don Giovanni e Faust, eroi teatrali della «modernità» più problematica, si sono fronteggiati a Borgio Verezzi nell'interpretazione di Aldo Reggiani e Arnoldo Foà. Il Settecento ha distillato il *divertissement* del titolo della rassegna delle Ville Vesuviane, festival diretto da Luca De Fusco, che ha curato un *Anfitrione* presente in cartellone anche nella sede precedentemente citata, Borgio Verezzi.

Chieri, che ha un festival dal 1972, per l'edizione '90 ha accolto il ritorno in Europa del Living theatre, con quel monumento vivente di Judith Malina che ha firmato la regia dello spettacolo *I and I* (si potrebbe tradurre *Tra me e me*), mentre Castri ha condotto con giovani attori il Progetto Euripide.

*La fine del Titanic*, cioé il simbolo del naufragio di un modo di vivere europeo, è un'opera di Enzensberger dal quale Andrea Di Bari ha tratto *Spettatori per un naufragio*, messa in scena «totale» al festival di Montalcino.

Non mancano segnalazioni importanti da Sicilia e Sardegna: l'estate dei festival è all'insegna di «isole comprese». Così, le Orestiadi di Gibellina hanno proposto *Il fu Mattia Pascal* nella versione di Kezich, *Elettra* della Yorcenar (un omaggio allo scomparso Luca Coppola) e *La sposa di Messina* di Schiller secondo le scelte del direttore artistico Franco Quadri. E Nora ha utilizzato il suo splendido anfiteatro con l'*Elettra* di Manfridi (già presentata all'Estate fiesolana) e il ritorno al teatro del comico Leo Gullotta. Il siciliano Gullotta rappresenta il ponte trans-isolano. Ad Agrigento, per le Settimane pirandelliane, la proposta più interessante è stata la ripresa, ad opera del Piccolo Teatro Pirandelliano (che si è avvalso della direzione artistica di Luigi Squarzina) dell'*Onorevole* di Leonardo Sciascia, regia di Gianni Salvo, nel quadro della proposta di un autore siciliano, mentre la serata di chiusura, con i premi in onore di Pirandello (a Richard Harris, Luigi Squarzina, Ilaria Occhini e Pino Mi-

col), ha visto un'applauditissima Monica Guerritore che ha interpretato con intensa adesione un brano della *Favola del figlio cambiato*.
Scaccia e Albertazzi hanno animato il Festival di mezza estate di Tagliacozzo, alla sua sesta edizione. Strindberg, con *La grande strada maestra* ha imboccato la strada di San Miniato, dove il testo è stato rappresentato da Massimo Foschi.
Sorprende l'assenza di Gabriele D'Annunzio da casa sua. Dal Vittoriale, insomma. Sarà andato ad assistere a qualche altro festival o l'hanno sfrattato dal Garda? Al Vittoriale, in scena *Le nozze di Figaro* con la regia di Coltorti, *Edipo Re* con Pambieri-Tanzi, *Re Lear e le sue sette età* con Nando Gazzolo.
Tra tanti festival ormai longevi, una prima edizione: è quella di Rieti, la cui particolarità è il largo spazio destinato al musical: dagli Stati Uniti sono arrivati a fare da padrini della manifestazione gli interpreti di *Grand'Hotel* (gente che va, gente che viene... ben cinque Tony Awards!) e il regista, il celebre Tommy Tune.
E la capitale, che cosa ha offerto la capitale? Romaeuropa '90 ha proposto canti andalusi, il balletto classico Thai, addirittura una sinfonia Mundial, ma del teatro si è quasi dimenticata: un Barberio Corsetti (*Durante la costruzione della Muraglia Cinese*) farà magari primavera — l'eterna primavera della sperimentazione — ma non «fa» estate teatrale: Roma, insomma, non è stata capitale teatrale.
Asti, Todi, Benevento hanno riservato al teatro il mese di settembre: la cittadina piemontese ha un programma di drammaturgia contemporanea (sempre lodevole l'intenzione) che va da Michele Celeste ad Athol Fugard; a Todi debutta *A chorus line* in versione italiana per la regia di Saverio Marconi e *Ad Eva aggiungi Eva* (c'entra *Eva contro Eva?*) di Claudia Poggiani; a Benevento, si è vista *La Pamela* di Goldoni secondo Crivelli.
Restano da nominare Micro Macro (festival di Reggio Emilia) e Altomonte, manifestazione calabrese emergente.
Un discorso a parte per Milano e Taormina. Per chi è rimasto a trascorrere una torrida estate in città, l'Elfo ha organizzato il *Festival dei festival*, con ospitalità e spettacoli appositamente prodotti. Ha coordinato Elio De Capitani. Taormina, d'estate, è una festa mobile dello Spettacolo: rinviamo al servizio che pubblichiamo a parte.
Escursione oltr'alpe: Avignone, immancabile e sempre affascinante appuntamento estivo. Quest'anno — come leggerete in altra parte — ha oscillato tra *grandeur* e necessità di rinnovamento.
In conclusione, com'è stata l'estate nell'ecosistema teatrale? Serena. È mancato magari il tifone memorabile. Il tifo l'avevano assorbito tutto i mondiali di calcio. □

**A pag. 29, il regista Massimo Castri mentre prova con gli studenti attori il «Progetto Euripide» e, a destra, Caterina Vertova nell'«Elettra» di Manfridi all'Estate fiesolana. In questa pagina, un'immagine di «Odisseo» di Svoboda, alle Panatenee.**

---

**PARMA** - *La cooperativa Renzo Pezzani ha presentato in luglio* Samarkanda, *liriche della poetessa russa, residente da anni a Milano, Evelina Schatz in forma di concerto, secondo la lettura musicale del compositore Andrea Talmelli.*

## LA LANTERNA DI PRAGA ALLE PANATENEE AGRIGENTINE

# Odisseo torna a Itaca sul mare magico di Svoboda

La Praga magica, quella di Kafka, Neruda e Ripellino, nella Sicilia antica, quella nella Valle dei Templi di Agrigento. È un altro dei miracoli del disgelo Est-Ovest. Josef Svoboda, il mago della regia, ha realizzato — ci dice dopo la «prima» svoltasi nel teatrone di tubolari d'acciaio e gradinate di legno delle *Panatenee* agrigentine — un suo sogno ambitissimo: rappresentare *Odisseo*, che è la storia di un uomo in lotta col mare, proprio davanti al Mediterraneo di Omero, dei mostri marini, delle regine ammaliatrici. L'*Odisseo* di Svoboda — che firma come scenografo assieme al gruppo della Lanterna Magica di Praga, insieme al regista Evald Schorm, scomparso nell'88, e a Jaroslav Kucera, Jindrich Smetana e Michael Kocab, ma che è il meraviglioso *faber* dell'insieme — è uno spettacolo bellissimo, che dovrebbe girare per mesi e anni in tutti i nostri teatri antichi, e che invece, per gli alti costi, ma anche per le bizzarrie del nostro sistema distributivo, dopo il coraggioso exploit dell'ente delle Panatenee, se ne è tornato a Praga, senza neppure toccare Pompei, che delle Panatenee è il secondo palcoscenico.
Il ritorno ad Itaca di Ulisse e dei suoi compagni dalla guerra di Troia, su una nave-zattera che solca oceani in tempesta, cieli annuvolati, terre devastate dal fuoco (e, in un prologo di spezzoni cinematografici d'archivio, un'Europa devastata da due guerre mondiali), attinge all'avventura marina di Melville e di Conrad, al viaggio metafisico di Kafka e di Joyce, alla rivisitazione contemporanea del mito di Ritsos. In questo spettacolo il risvolto contemporaneo è dato dalla continua trasformazione della zattera di Ulisse in un'astronave, che affronta la petrosa morfologia dei Ciclopi o la necropoli dell'Ade come in un volo spaziale fra meteoriti, che incrocia un Eolo perduto tra le stelle a giocare come un Mago Merlino con la spazzatura cartacea del mondo, che fra Scilla e Cariddi scansa a fatica trombe d'aria rappresentate da rischiosi tromboni come nei quadri di Magritte, che trova le sirene non negli abissi marini ma, munite di ali e di artigli come Arpie, fra i buchi della devastata calotta ozonica. Un triplice fiotto di immagini filmiche sincronizzate, variate da luci policrome, investe ininterrottamente, per le due ore dello spettacolo, il gigantesco palcoscenico-schermo utilizzato a L, in orizzontale e in verticale, solcato dai flutti, bruciato dal fuoco, visitato da fantasmatiche divinità — Minerva, Nettuno — che emergono da templi in rovina o da grotte sommerse; e cantano le arie profetiche che Kocab ha attinto da Gluck, Wagner, Smetana. Su questi prodigi offerti dal cinerama s'innestano le coreografie dal vivo di un Ulisse in tuta marinara (per la verità un po' smarrito nel grande flusso di immagini) e il corpo di ballo di Ondrej Soth (mancano i nomi, purtroppo, nel mediocre programma di sala), che magicamente appaiono attraverso botole ed aperture degli schermi. E conferiscono all'epopea i ritmi di un musical, in una *contaminatio* di stili che va da Parade ai Balletti negri, dall'operetta viennese alla commedia musicale hollywoodiana, alla pantomima futurista, alle esecuzioni acrobatiche della new dance. Ma tutto questo senza che mai lo spettacolo, così ammiccante, s'involgarisca nel pastiche, ceda all'onnivora presenza dell'immagine filmica o alle ridondanze elettroniche della barocca colonna sonora. Il gusto e la perizia di Svoboda trasformano luci ed immagini, cinetismi ed effetti speciali, coreografie e citazioni iconiche (quante! da Klimpt a Balla, da Magritte a Dalì, da Delvaux a Erté) in un'autentica creazione collettiva, in un omogeneo lavoro di équipe.
Di questo applaudito, magico *Odisseo* (che si immagina realizzato in uno studio cinematografico, col lieto fine del bacio fra Ulisse e Penelope; omerico *Via col vento* con ironiche, moderniste divagazioni fumettistiche), ricorderemo, oltre al già detto, il «Kabuki» dei soldati greci, il roseo kamasutra delle donne dei Lotofaci, l'apocalisse pre-atomica dei Ciclopi beffati, la Nausicaa come una bagnante da rotocalco, l'eros animalesco di Circe affogato nel sangue, le risibili profezie di Tiresia laicamente viste come strips. *Ugo Ronfani*

BILANCIO DI UNA RASSEGNA VARIA E VIVACE

# TAORMINA DOMANI: UNA CITTÀ FESTIVAL

*Lavia, neodirettore, ha inaugurato la sezione Prosa con un'opera ecologica e ha dato spazio alla drammaturgia italiana - Il* Sogno *di Savary, ma anche un omaggio a Beckett - Il programma del ministro Tognoli per realizzare aree teatrali di stabilità - L'edizione 1991 vedrà la riscoperta della commedia del Cinquecento e la presenza di Ronconi.*

**FABIO BATTISTINI**

Una sezione dedicata a film prodotti dalla Tv e per la Tv è stata la principale novità della trentaseiesima rassegna cinematografica di Taormina Arte.
Dopo il cinema, che ha visto la premiazione dell'americano Loftis per *Small time* e i festeggiamenti agli eroi della commedia italiana Gassman, Sordi, Tognazzi, Manfredi e la Vitti, ha preso il via la sezione Prosa da quest'anno diretta da Gabriele Lavia. Il programma assai nutrito ha visto susseguirsi nel mese di agosto spettacoli italiani e stranieri, classici e autori d'oggi, con al centro il convegno su Samuel Beckett e l'omaggio all'irlandese di Glauco Mauri con il suo *Dal silenzio al silenzio.*
Il festival è stato inaugurato con *Alberi* di Giancarlo Cauteruccio; l'opera tratta del legame tra l'uomo d'oggi e la natura ed è stata ambientata nel parco della Villa Comunale, frugata dai fasci del laser. È seguito *Assolo per due,* spettacolo in concerto di Peppe Barra con interventi di mamma Concetta, una orchestra di tammore e ambientazioni sceniche in *trompe l'oeil* di Mario Carotenuto.
La Festa del Teatro è stata preceduta dal consueto rapporto annuale a cura dell'Agis, presente il neopresidente delle categorie Carlo Maria Badini, il presidente del settore Prosa Lucio Ardenzi e il ministro dello Spettacolo Carlo Tognoli, che ha fatto un vero e proprio discorso-programma destinato a realizzare «aree di stabilità nel teatro italiano». «Il Parlamento agisce a rilento — ha detto Tognoli — però qualcosa si muove: partito al Senato l'esame della legge per la musica, in fase avanzata alla Camera i provvedimenti per il finanziamento delle sale di spettacolo e all'ordine del giorno la legge per il cinema, a novembre dovrebbe andare finalmente in discussione quella per il teatro. A conti fatti, sono poco meno di 600 le iniziative sovvenzionate dal ministero nell'ultima stagione, con interventi globali — Stato ed Enti locali — non lontani dai 200 miliardi, di cui più di 80 alla produzione, e 25 alla sperimentazione. È però ancora confusa una strategia dell'uso delle riserve; bisogna selezionare rigo-

rosamente, ottenere dagli Stabili una progettazione solida e coerente (a questo mira il finanziamento biennale), qualificare la ricerca. Bisognerà ancora ridefinire i rapporti fra Stato e Regioni nello Spettacolo, riordinare il settore dei Festival, realizzare il concertato rilancio della prosa in Tv; e bisognerà anche promuovere con più slancio e fantasia il nostro teatro all'estero».

## LA FESTA CON BAUDO

Poi la kermesse al Teatro antico condotta come di consueto da un abile Pippo Baudo, con qualche andirivieni confuso dei tanti premiati; a sollevare il tono (e l'interesse della serata, ripresa in diretta da Rai 2), Nino Manfredi, Tuccio Musumeci (che ha rispolverato per Baudo una vecchia gag dei tempi giovanili), Fred Bongusto e il suo repertorio, Mario Carotenuto e Vittorio Gassman, premio Eduardo, che ha trasmesso con la sua voce il senso e il mistero del vero teatro, quello che parla alla mente prima che al cuore e nel quale l'uomo si riconosce.
Curata da Ugo Volli, è stata presentata alla Sala Verde dei Congressi la mostra «Autoritratto del teatro», una mostra della fotografia teatrale italiana che individua attraverso l'opera di cinque fotografi teatrali (Ciminaghi, Norberth, Buscarino, Le Pera e Accetta) la mappa delle diverse teorie fotografiche sul teatro, supportata da una seconda sezione (con foto di Guidi, Linke, Mulas, Nacci, Nocera, Sacchi e Scalfari) e dalle testimonianze del «retroscena» teatrale (teatro di strada, in quinta e avanguardia romana) con foto di D'Urso, Quinque e Turretta. Accanto alla sezione «usa e getta» (quella dei *Books* e degli invii stampa-materiale) quella storica illustrante momenti del teatro italiano del Novecento.

## NUOVA DRAMMATURGIA

Alla Villa Comunale il festival è proseguito con *Maria dell'Angelo* di Maricla Boggio «una piccola, intensa partitura, vibrante di pietà» come l'ha definita il regista Ugo Gregoretti, che si è accostato al testo (dall'autrice ricavato dalla storia vera della mistica calabrese Natuzza Evolo) con misurata asciuttezza, per servire la *performance* intensa di una dolce Regina Bianchi.
Sempre per il teatro italiano contemporaneo non è piaciuto invece (e non ha scandalizzato, certo) *Donna di piacere*, che Barbara Alberti ha tratto dal suo romanzo e che si svolge in un bordello umbro fine-secolo, dove sette donne aspettano e sognano il Grande Assente: una sorta di elegia lorchiana della *Casa di Bernarda Alba* cui mancano però la tensione e il calore sanguigno. Inutilmente Memè Perlini ha cercato di dare un senso allo spettacolo.
Intanto, in sordina, utilizzando l'incantevole piazzetta del Carmine, dimenticata dagli appuntamenti ufficiali, Jacques Patarozzi ha presentato per sette sere il suo assolo di clown bianco aiutato da Bertrand Lemarchand, alla musica, poi sostituito dai classici Pastis (il bianco) e Dario (l'Augusto) nel parco giochi alla Villa Comunale.
Al convegno di studi su «Samuel Beckett: la parola nel silenzio» — al quale hanno partecipato Alessandro Serpieri, Carla Locatelli, Keir Elam, Laura Caretti e il nostro direttore Ugo Ronfani — è seguita la proiezione del film di Sean O'Mordha *Silence to Silence*, alla cui realizzazione aveva partecipato lo stes-

# Samuel Beckett: la parola nel silenzio di uno stoico

**FURIO GUNNELLA**

Un convegno di studi sul tema *Samuel Beckett: la parola nel silenzio*, in occasione del Festival di Prosa, si è tenuto nel Palazzo dei Congressi di Taormina a cura di Alessandro Serpieri, dell'Università di Firenze. Relazioni: Note sulla drammaturgia di Beckett (Serpieri); What is the word: percorsi di parola nelle prose di Beckett (Carla Locatelli); Fundamental sounds: parole e corpo nei drammi radiofonici e televisivi di Beckett (Keir Elam); Beckett regista (Laura Caretti); L'onore di resistere al Nulla (Ugo Ronfani). Glauco Mauri, in cartellone a Taormina Teatro con un *collage* di testi beckettiani, *Dal silenzio al silenzio*, ha parlato del suo rapporto di attore con il drammaturgo irlandese. Un film documentario sullo scrittore, di Sean O' Mordha, è stato presentato a chiusura del convegno, dopo un dibattito.
Era opportuno riprendere il discorso su Beckett, come si è fatto a Taormina, ad evitarne una codificazione banale già fin troppo avanzata; e il fatto che la proposta di rifare i conti con uno scrittore forse più citato che letto sia venuta nel bel mezzo di un festival d'estate, è stato senz'altro motivo di lieta sorpresa.
Gli universitari riuniti da Serpieri hanno approfondito una analisi dei testi di Beckett considerati nella loro compatta e mirabile coerenza, con un rigoroso approccio strutturale e semiologico. Serpieri ha proposto il principio base della «focalizzazione» — della messa a fuoco, in Beckett — prima della coppia *(Godot)*, poi del monologo interiore o di quanto resta di esso *(Giorni felici)*, infine del rapporto fra personaggio e strumenti multimediali *(Play, Film, Atto con parole)* — per una rilettura dell'opera in tutta la sua complessità: una ricerca su tutti i fronti, in quanto rapporto tra figure, in quanto memoria di un passato, in quanto inseguimento di un narrato, in quanto confronto di mezzi espressivi.
Keir Elam, dal canto suo, ha richiamato l'importanza tutt'altro che marginale del Beckett scrittore radiotelevisivo, finora trascurato — e *pour cause*... — dalla RaiTv, mostrando la sorprendente perizia dell'irlandese nell'apprendimento dei nuovi codici tecnici e drammaturgici: una dimostrazione corredata con esempi video, dai quali è risultata la ricchezza dei giochi tonali, dei ritmi corporali, delle irruzioni spazio-temporali da lui ottenuta. Il discorso è stato ripreso da Laura Caretti, cui è toccato analizzare l'opera di Beckett come regista, attraverso le sue indicazioni sceniche, dalle quali nessun allestimento può prescindere, e i suoi interventi diretti in palcoscenico. Mentre Carla Locatelli, partendo da un breve, grandioso microtesto poetico, *What is the word*, scritto poco prima di morire, si è messa ad esplorare intrepidamente il «mistero» della parola di Beckett. E Glauco Mauri ha difeso, contro l'immagine di un Beckett pietrificato nell'indifferenza, il poeta della catastrofe capace di commuoversi e di commuoverci.
Ugo Ronfani, dal canto suo, ha insistito su un Beckett «dal volto umano», che faceva sue non le estreme dottrine nichiliste ma, semmai, aderiva alla divisa della «solidarietà isolata» di un Camus: *solitaire et solidaire*. Egli ha così rivalutato un aspetto della sua vita di solito trascurato: la partecipazione alla Resistenza. Bisogna sapere che nel '40, allo scoppio della guerra, Beckett aveva voluto tornare in Francia, nella *sua* Francia dove aveva studiato Cartesio, Baudelaire, Proust, i surrealisti; e che era entrato in un gruppo della Resistenza organizzato da un amico di gioventù, Alfred Péron, e chiamato *Etoile*. Nell'agosto del '42 Péron è arrestato, Beckett resta nascosto un paio di mesi e poi fugge nella zona libera e si stabilisce in Valchiusa, a Roussillon, con la moglie, la pianista Suzanne Descheveaux-Dumesnil, che altri non era se non la donna che l'aveva soccorso in strada quando, il 7 gennaio 1938, uno sconosciuto l'aveva aggredito con una coltellata. Nel Mezzogiorno francese Beckett partecipa al *maquis*, combatte una delle sue ricorrenti depressioni scrivendo — con intenzioni terapeutiche, si potrebbe dire — il suo secondo romanzo, *Watt*, e traduce un poeta «vitale» e «*éngagé*» come Paul Eluard.
Beckett ha trasformato, nella sua opera, il *cogito* cartesiano: «muoio, dunque, sono». Ma ha proposto, nel contempo, la sfida di vivere *in articulo mortis* come una linea di condotta stoica. □

# Gassman in bronzo: è il premio del *Pistoia-Teatro* edizione '90

**NILO NEGRI**

Vent'anni fa, nel corso della stagione di prosa '70-'71, nasceva il Premio Pistoia-Teatro. In una città, Pistoia, ricca d'arte e madre di artisti di grande nome: Marino Marini, Gianna Manzini, Mauro Bolognini, Agenore Fabbri, Giovanni Michelucci, Franco Petracchi, Jorio Vivarelli. Un'idea (partita dal Gruppo «Amici del Vallecorsi», a latere dell'omonimo premio teatrale, vanto della città di Cino) che si traduceva in un pubblico riconoscimento, destinato, a fine stagione, all'attore o attrice votati dal pubblico, tramite regolare referendum fra gli abbonati dei tre maggiori Teatri della Toscana: *La Pergola* di Firenze, il *Metastasio* di Prato e il *Manzoni* di Pistoia. Un premio, che, apparentemente, sembrava destinato ad allinearsi con altri già circolanti nel mondo della prosa: fronde, noci, giare, maschere e così via. Il nuovo nato aveva però un asso nella manica: la scultura, arte «teatrale» per forma ed espressione, che chiamava in causa Jorio Vivarelli, uno dei più qualificati artisti contemporanei (recentissimi, tre prestigiosi riferimenti: la grande opera in bronzo Inno alla vita, offerta dal Comune di Pistoia alla città di Nagasaki per il parco della Pace *(World peace symbol)*, sorto dove cadde la bomba atomica; una grande mostra permanente a Lussemburgo e la realizzazione della medaglia dell'incontro Cossiga-Gorbaciov).
L'attore prescelto dal pubblico sarebbe stato «fermato» nel bronzo dallo scultore.
In quella stagione Tino Buazzelli, con *Il signor Puntila e il suo servo Matti* di Brecht, mieteva i favori del pubblico, tanto che le prime, animose schede dettero puntualmente, a grande maggioranza, il suo nome (dietro, a qualche «lunghezza», la Moriconi e Lionello). Nacque così la prima «testa» (subito dopo diventerà «busto») del Pistoia-Teatro, con il grande Tino capostipite della nuova iniziativa. Secondo appuntamento: in vetta alle preferenze appare questa volta Glauco Mauri per il *Macbeth* di Shakespeare: ed è subito «busto»! (Quasimodo mi perdonerà).
Poi altre stagioni e altri nomi: Valeria Moriconi (*La buona persona di Sezuan* di Brecht); Tino Carraro (*Re Lear* di Shakespeare); Romolo Valli (*Il malato immaginario* di Molière); Rossella Falk (*La signora dalle Camelie* di Dumas figlio); Alberto Lionello (*I due gemelli veneziani* di Goldoni).
Siamo al 1977. Il ritmo del premio ha una pausa. Si pensa ad un doveroso riconoscimento verso il grande Eduardo: niente referendum, naturalmente; i favori del pubblico nei suoi confronti sono scontati. Per una volta, un'apposita commissione di critici teatrali assegna il premio a Eduardo De Filippo «per la sua prestigiosa attività di risonanza internazionale, come autore, attore e regista». L'attore dirigeva a quel tempo la Scuola di drammaturgia presso il Teatro della Pergola. E qui nasce il «caso»: Eduardo, da buon napoletano superstizioso, rinuncia al busto che «qualcuno — dice — se vorrà farà dopo». Che fare? Vivarelli, con un colpo d'arte, risolve il caso creando un'opera a due facce: il teatro scritto *(«Cantata dei giorni pari» - «Cantata dei giorni dispari»)* e il teatro recitato (uno squarcio di sipario con un enigmatico volto-maschera). Si riparte col referendum ma quella soluzione, salvo le dovute modifiche, viene adottata anche per i due successivi premiati: Umberto Orsini (*Servo di scena* di Ronald Horwood) e Gabriele Lavia (*I Masnadieri* di Schiller).
È il 1980. Il Pistoia-Teatro si ferma. Vari i motivi. Le iniziative, di qualsiasi genere siano, subiscono spesso, le vicende degli uomini. Dieci anni di vuoto. Poi un nuovo impulso e il premio torna alla ribalta. Questa la cronaca sul passato del Pistoia-Teatro.
1990: è ancora il Gruppo «Amici del Vallecorsi» a riproporre il premio e lo fa attraverso il nome più prestigioso e rappresentativo del nostro teatro, Vittorio Gassman. Senza referendum, ovviamente. Il sistema adottato «per una volta» con Eduardo, viene adottato ancora «per una volta» con Vittorio e, come allora, è una commissione di critici teatrali a decretare la scelta. Critici che elenchiamo facendoci scudo con l'alfabeto: Odoardo Bertani *(Avvenire)*; Gastone Geron *(Il Giornale)*; Paolo Lucchesini *(La Nazione)*; Carlo Maria Pensa *(Oggi)*; Ugo Ronfani *(Il Giorno* e *Hystrio)*; Aggeo Savioli *(L'Unità)*.
Il premio, tanto per stare al taglio teatrale, è in tre atti: l'incontro fra lo scultore e il premiato; la realizzazione del «busto» in bronzo e la consegna. Il primo impatto, molto importante, avviene di regola nella splendida Casa-Studio di Vivarelli, fra il verde delle colline pistoiesi. Una conoscenza diretta che lo scultore «incamera» non attraverso schizzi o disegni, bensì attraverso parole, gesti, impressioni.
Gli impegni del nostro mattatore avendogli impedito di andare a «posare» fra il verde delle colline pistoiesi, l'incontro è avvenuto alla *Pergola* di Firenze in occasione della consegna a Gassman dell'«Aurea chiave del primo camerino del Teatro».
Il primo atto del Pistoia-Teatro, dunque, si è concluso. Ma lo spettacolo continua. □

so Beckett, e lo spettacolo *Dal silenzio al silenzio* interpretato da Glauco Mauri e Roberto Sturno e comprendente *L'ultimo nastro di Krapp, Improvviso nell'Ohio, Respiro, Frammento di teatro I* e *Atto senza parole I*. In *Krapp*, Mauri è l'ancora ostinata larva umana che vaga nel labirinto degli sfuggenti, oscuri ricordi, con una patetica, ora stizzosa ed ora abbandonata tristezza. Nella seconda parte i testi sono separati dalla chiusura del sipario e intervallati da due componimenti poetici di Beckett e nell'abbagliante spazio vuoto di *Atto senza parole I* Roberto Sturno è l'uomo beffato che risponde con la desolata dignità del rifiuto. Nuoce allo spettacolo l'eccessivo indulgere impressionistico delle discariche urbane (in *Frammento di Teatro I* e *Respiro*) della scena di Manuel Giliberti. Sono eccessi naturalistici che mal si adattano a Beckett.

## IL SOGNO DI SAVARY

E veniamo allo spettacolo più complesso, quel *Sogno* shakespeariano che ha trovato nell'incanto del teatro antico, incastonato sull'alto della roccia di Taormina, la sua cornice ideale. Lo spettacolo, diretto da Savary per Avignone e Taormina Arte ha potuto avvalersi dello staff tecnico di Taormina anche per le repliche al Teatro Romano di Verona. Domenico Maggiotti, direttore della parte tecnico-organizzativa, ci spiegava come dal 1983 ad oggi sia cambiato e qualificato il personale tecnico che può contare ora su una cinquantina di elementi («20 macchinisti, 15 elettricisti, 10 sarte... una forza che ha solo l'Arena di Verona»).
Lo spettacolo di Savary, tutto giocato sull'utilizzo dello spazio, ha potuto godere di una luna piena che favoriva la fantasmagoria luministica disseminata sulle pietre antiche: un *Sogno* al quale abbandonarsi seguendo la stregonesca musica dell'accampamento gitano (la corte di Teseo), le note struggenti della musica di Zamfir, e i soprassalti del cuore scosso dalle varie tentazioni dell'amore.

## RITORNO DI WILCOCK

Uno spettacolo che è piaciuto fra i testi contemporanei è stato *L'agonia di Luisa* di Rodolfo Wilcock, che Francesca Benedetti ha assunto con ricchezza di toni e forza scenica. La partitura di Wilcock (che il regista Marco Gagliardo ha «letto» con l'aiuto di una violoncellista e di un sopranista, Francesca Ienuso e Francisco D'Andrea) ha potuto avvalersi dell'intelligenza, dell'ironia e della sensibilità della Benedetti (oggi fra le maggiori attrici nel pieno della maturità).
Con lei vanno ricordati Olga Gherardi e Aldo Puglisi, Luca De Bei e Roberto Trifirò; ottime le musiche di Luciano Francisci. Uno spettacolo difficile ma ricco di emozioni; un linguaggio fosforescente, ricco di estri e di invenzioni, carnale ed elegiaco dal quale Gagliardo ha tolto quel tanto di datato.
Dopo l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi su testi di G.C. Croce, presentato dalla Trestle Theatre Company, regia e maschere di Toby Wilsher, il *Come vi piace* (regia di Sciaccaluga) con Mario Scaccia, Vittorio Franceschi e Laura Marinoni, lo *Studio per la storia di Romeo e Giulietta* presentato dal Laboratorio Teatro Settimo per la regia di Gabriele Vacis, Renato Giordano ha messo in scena *Testamento di sangue* di Dario Bellezza, Enzo Siciliano ha diretto il suo testo *Atlantico* e Pier Paolo Koss ha danzato e coreografato *Adame Miroir*, il testo per la danza che Genet ha scritto come prolungamento del suo *Querelle de Brest*.
«Vogliamo — ha detto Lavia — che la prossima edizione del festival sia l'occasione per una rivisitazione di un periodo glorioso ma misconosciuto della nostra storia teatrale, la commedia italiana del Cinquecento. Io mi riserverò una regia di Pirandello *(I giganti della montagna* o *La favola del figlio cambiato)*, ma Luca Ronconi sarà al Teatro antico per disseppellire un qualche tesoro teatrale del nostro Cinquecento. Provocheremo intorno al tema anche una serie di eventi «giovani»: chiederemo a cinque scuole di teatro di concorrere con altrettanti allestimenti cinquecenteschi e proseguiremo il teatro di piazza iniziato quest'anno con i clowns. Per quanto riguarda la rassegna italiana, ho capito, se c'era ancora bisogno di capirlo, che fra testo scritto e testo rappresentato corre molta differenza. Bisognerà valutare meglio, a priori, il rapporto che si instaura fra un copione giudicato interessante e il regista al quale viene affidato. Per il '91 l'obiettivo sarà passare da una città del Festival a una città Festival». □

A pagina 32, Maria Teresa Vianello (seduta) e Isabella Martelli in «Donna di piacere» di Barbara Alberti, rappresentata a Taormina Arte con la regia di Perlini. A pag. 33, Roberto Sturno nello spettacolo beckettiano «Dal silenzio al silenzio» che Glauco Mauri ha diretto e interpretato a Taormina. In questa pagina, in alto, Raffaella Azim, interprete di «Atlantico» di Enzo Siciliano, anche regista e, sempre alla rassegna taorminese, Pier Paolo Koss in «Adame miroir».

GENOVA ESTATE

# Barocco, cioè attuale

**ELIANA QUATTRINI**

Alla base del Festival internazionale delle Arti barocche, tenutosi a Genova in giugno e a Siracusa in luglio, c'è una riflessione sulla cultura del passato e del presente. Il concetto di barocco, con sensibile elasticità concettuale, esce da una dimensione puramente libresca e filologica per entrare a contatto con l'età contemporanea, proponendosi come elemento costitutivo primario dei nostri canoni estetico-comportamentali e dei nostri sistemi di valore. Tra il XVII e il XIX secolo — dice Alessandro Giglio, il giovane direttore della manifestazione — ci sono parallelismi storici e analogie di gusto. Le due epoche sono state caratterizzate da un diffuso senso d'incertezza generato dalle scoperte scientifiche che, spostando i confini dello scibile, hanno indotto l'uomo ad abbandonare le certezze ottimistiche del proporzionato dominio razionale. Il progressivo ridimensionamento della collocazione umana nel mondo e la coscienza dell'instabilità di una realtà in continuo divenire hanno portato verso forme di spettacolo prive di messaggio ideologico, caratterizzate da un immediato impatto visivo e dall'interazione di musica, danza, drammaturgia e pittura, quindi dalla ricerca di un teatro totale. La nostra società è dominata dal *look*, dalla cultura dell'immagine ed è riuscita a realizzare, grazie al perfezionamento tecnologico, quello che gli artisti barocchi si erano prefissi.

Le riprese televisive, afferma Giglio, hanno permesso di unire musica, canto e danza in quadri dotati di movimento e profondità, gli spot e i videoclip che sono le forme di comunicazione più attuali. E qui il cerchio si chiude, il passato si lega al presente, il barocco al neobarocco. Questo Festival si distingue dagli altri proprio per la volontà di relazionarsi criticamente non solo al mondo della cultura ma allo spirito e alla coscienza che orientano la nostra epoca.

A Genova il Festival si è svolto negli ampi locali dell'ex Albergo dei Poveri, oggi Istituto Brignole, costruito verso la metà del XVII secolo per iniziativa di Emanuele Brignole. Simbolo della manifestazione scelta da Omar Calabrese è stato una videoscultura, di Fabrizio Plessi, che ingabbia immagini e suoni del frangersi delle onde in una struttura metallica, a ribadire il ritmico trascorrere del tempo e il contrasto tra movimento e stasi, vita e morte.

Il programma comprendeva serate di varia natura, dal concerto del chitarrista cubano Manuel Barrueco, a quelli di Katia Ricciarelli e di Giuseppe Di Stefano, dalla danza della Libera Università di Mantova al coro delle voci bianche della filarmonica di Praga. La sezione teatro, curata da Anna Lezzi, ha proposto due spettacoli, *Lunaria* di Vincenzo Consolo e *Cassio governa a Cipro* di Giorgio Manganelli, entrambi messi in scena dalla compagnia Quarta Espressione.

Il Festival internazionale delle Arti Barocche vuole essere utile non come passerella ma come stimolo di autocoscienza culturale, e vuole durare. Vuole diventare, a Genova, un appuntamento fisso e un punto d'incontro di tutte le manifestazioni dello spirito neobarocco. □

**ROMA** - *Si è spento a 82 anni dopo una lunga malattia che l'aveva allontanato dalle scene, mentre recitava a fianco di Rosalia e Pupella, Beniamino Maggio, figlio d'arte, malinconico clown che aveva fatto la gavetta nelle sceneggiate paterne. Dalla rivista era passato al musical con Domenico Modugno* (Rinaldo in campo), *ed era stato anche a fianco del grande Eduardo. Il dopoguerra l'aveva visto interprete di numerosi films.*

SAVARY DOPO IL *SOGNO:* A CHAILLOT FINO AL '94

# IL GRAND MAGIC CIRCUS HA FINITO DI ESISTERE

*«Ogni volta che si parlava di lui mi sembrava di ascoltare il mio necrologio. Ma la famiglia è sempre quella, abbiamo tanti abbonati quanto la* Comédie *e daremo al nostro pubblico Shakespeare, Molière, Hugo - Il Teatro d'Europa? Ma tutti i teatri debbono essere teatri d'Europa!»*

**ANTONELLA MELILLI**

L'allestimento del *Sogno di una notte di mezza estate* ha avuto il potere di convertire al teatro di Savary un grande critico francese, da vent'anni suo indefettibile nemico, che ha scritto una critica assolutamente entusiasta. «Mi è parso che il mondo si fosse rovesciato — osserva Savary — palesemente soddisfatto». Lo spettacolo — coprodotto dal Festival di Avignone, che ne ha accolto il debutto, dal Teatro Nazionale di Chaillot, diretto dallo stesso Savary, e da Taormina Arte — è approdato nella città siciliana preceduto da un grande successo di pubblico e dall'eco di una ambientazione disinvolta, che trasforma la corte di Atene in un accampamento gitano brulicante di panni stesi, roulottes e motociclette, e il regno notturno di Oberon e Titania in un universo di meraviglie alla Walt Disney.

Ma Savary gradisce poco i riferimenti a Walt Disney. In effetti — ha affermato il regista — la critica francese conosce Shakespeare, ma non conosce la tradizione shakespeariana, per esempio quella della English Pantomime, in cui continua a vivere l'atmosfera che doveva esserci al Teatro del Globo. Si tratta di rappresentazioni di fine anno improntate a un'atmosfera ironica e fastosa, piena di apparizioni fantastiche, di fate, di magia, che si rifà appunto al teatro elisabettiano e che ricorda piuttosto il mondo di Lewis Carroll. «Il mio *Sogno*, giudicato peraltro uno spettacolo importante, divertente e ben realizzato, attinge proprio — dice — alla English Pantomime e a certe incisioni preraffaellite del XIX secolo, che testimoniano un tipo di rappresentazione molto popolare in Inghilterra. Tutto ciò è stato interpretato come disneyano, ma è in realtà la volontà di rappresentare un mondo fantastico che ribalta tutte le leggi dell'uomo, in maniera scintillante, accentuata, sontuosa e ironica insieme. Quel che io trovo formidabile in Shakespeare — osserva Savary — è la capacità di introdurre nel suo teatro il subconscio, quasi precedendo Freud. Nel sogno ci sono due livelli amorosi: quello organizzato dall'uomo, con regole ferree di verginità, di matrimonio, di fedeltà, e quello istintivo, libero,

animalesco e vitale della foresta. E quel che succede è esattamente questo: io dormo con mia moglie e sogno di dormire con la mia vicina. Lo stesso artificio usato da Shakespeare, quella polvere sugli occhi da cui si sviluppa tutta l'azione, è un mezzo con cui egli si concede ogni libertà di critica e d'ironia sulla tragicità della vita e la fragilità dell'amore. Ecco perché io ho collocato il *Sogno* in un accampamento gitano, che è un mondo molto duro e anche un mondo di superstizione, come l'opera stessa, facendo di Titania una regina piena di gioielli, di luci, di ali, e di Oberon una specie di cow boy che si difende con gli occhiali da sole dal suo eccessivo fulgore. Mentre Puck non ha nulla di infantile, né di poetico; è piuttosto una specie di gangster, una sorta di voyou, che si potrebbe vedere un po' come Leporello del Don Giovanni».

## OCCHIO AL PUBBLICO

**HYSTRIO** - *Ad Avignone lo spettacolo è stato rappresentato in una cava sul Rodano. È stato necessario qualche cambiamento per adattarlo alla diversa cornice del teatro antico di Taormina?*

**SAVARY** - No, la messinscena è stata concepita fin dall'inizio per essere presentata anche a Taormina e quindi non sono state necessarie modifiche rispetto al luogo della rappresentazione. Ci sono stati dei piccoli problemi di spostamento per quanto riguarda le roulottes e le motociclette, ma nulla di rilevante. Tuttavia lo spettacolo è diverso ogni sera, perché io cerco di osservare e captare le reazioni del pubblico ed eventualmente, se necessario, correggo, modifico, accorcio. È un metodo che ho sempre seguito nella mia carriera, poiché io dò importanza al pubblico. So di fare un teatro popolare e il mio sogno è quello di raggiungere ugualmente il pubblico degli aficionados, che va regolarmente a teatro, e quello che non conosce la pièce. Perciò, quando metto in scena un classico, il *Sogno* o *Don Giovanni*, partendo dal presupposto che questi spettatori costituiscono i tre quarti del pubblico, cerco di raccontare la storia molto semplicemente, con un linguaggio che punta molto sull'immagine. Sono sopravvissuto in questo mestiere grazie a un pubblico straniero, recitando in Italia, in Polonia e nel mondo prima che la Francia mi desse un franco di sovvenzioni. Quindi ho preso l'abitudine di raccontare anche con l'immagine. Questo mi ha salvato, altrimenti ora farei l'impiegato di banca. Oggi nessuno dei miei allievi, Jérome Deschamps, ad

esempio, adopera più alcun testo. Neppure Pina Bausch. Ma curiosamente io m'innamoro sempre più della parola. Bisogna utilizzare tutti i mezzi d'espressione del teatro e ora che sono direttore del Teatro Nazionale di Chaillot, ho il dovere di mettere in scena anche i grandi testi. Curiosamente, all'età di 48 anni, vado scoprendo un repertorio immenso, magnifico che conoscevo male.

## CHAILLOT DOMANI

**H.** - *Quali sono i suoi progetti per il Teatro di Chaillot?*

**S.** - Ho avuto la conferma che il mio contratto è stato prolungato fino al giugno del '94. Ho quindi la possibilità di organizzare quattro stagioni, e questo è importante, perché mi dà la possibilità di raggiungere certi traguardi. La stagione passata abbiamo raddoppiato il numero degli spettatori, che sono oggi 220 mila, quanto quelli della Comédie Française. Si tratta di un pubblico nuovo, diverso da quello del mio predecessore Vitez, un grande regista che aveva un pubblico molto particolare. Oggi il Grand Magic Circus non esiste più. Ne ho soppresso il nome, perché ogni volta che facevo uno spettacolo si parlava soprattutto della storia del gruppo. Mi sembrava di leggere ogni volta il mio necrologio. Ma la compagnia è la stessa, la famiglia è sempre quella. E il pubblico, che mi ha seguito per anni, si è riversato tutto al Teatro di Chaillot. È un pubblico che va dai cinque anni in su, perché io faccio anche teatro per l'infanzia. E non so dirle la ragione, ma il pubblico ama molto il mio teatro. Io e Hossein siamo i più seguiti in Francia. Quindi, metterò in scena cose molto popolari, come il *Sogno, Don Giovanni, Mille francs de recompense* di Victor Hugo. Ci sarà anche Deschamps con la sua ultima realizzazione e, a chiusura di stagione, un mio spettacolo su Fregoli.

**H.** - *Cosa pensa del teatro francese oggi?*

**S.** - Io credo che ci sono molte personalità di talento, oggi in Francia, ma trovo che il teatro francese è male organizzato. Si esporta male e soprattutto non ci sono compagnie permanenti. Questo, credo, è il suo vero tallone d'Achille. Ormai c'è solo lo Comédie Française. Seconda, c'è la mia compagnia. E quella della Mnouchkine. Ma io credo che per la sopravvivenza del teatro sia molto importante l'esistenza di compagnie permanenti sovvenzionate, come in Germania. A parte questo, politicamente la situazione è buona, poiché Jacques Lang ha fatto molto per il teatro.

**H.** - *Qual è la sua opinione sul Teatro d'Europa?*

**S.** - Sa, tutti i Teatri sono Teatri d'Europa, oggi. Perché, se esiste l'Europa, non può esserci altro che un teatro d'Europa. Il principio di accogliere e scambiare gli spettacoli è buono. Quindi io dico che l'idea è valida, ma dev'essere moltiplicata con un teatro in ogni città. Tutti devono fare il teatro dell'Europa, non soltanto un teatro che porta questo nome. Invece, se c'è un «Teatro d'Europa», vuol dire che l'Europa non esiste. È come se si facesse un teatro della democrazia. E tutti gli altri, allora, cosa sono? Siamo tutti democratici. Il giorno che l'Europa diverrà una realtà, anche Chaillot sarà teatro d'Europa, come qualsiasi altro teatro. □

**A pagina 36, immagine recente di Jérôme Savary, direttore di Palais Chaillot.**

## RUIZ, IL MAROCCO, ZINGARO

# A Volterra adesso Bacci vuole aprire al mondo

**RENZIA D'INCÀ**

Roberto Bacci aveva parlato di «sfida» presentando un programma assai ambizioso: la presenza a Volterra Teatro 1990 di gruppi e singoli artisti di 10 Paesi europei ed extraeuropei. E questo come primo assaggio della sua nuova direzione artistica del Festival dopo le passate edizioni sotto l'ègida di Gassman prima e di Renato Nicolini poi, con un *budget* ridotto, ma col proposito di far diventare il Festival volterrano un luogo speciale, di «lavoro culturale».

Luogo geometrico di incontro di uomini di teatro alla ricerca di qualcosa di Altro dal panorama festivaliero estivo all'insegna dell'effimero consumistico. Qualcosa di non troppo diverso, così almeno ci è parso di capire, dalle enunciazioni teoriche e programmatiche di un Festival di Sant'Arcangelo by Roberto Bacci di qualche edizione fa.

Che dire allora di questo Festival Volterra Teatro 1990? *Ricco,* anche troppo, di gruppi storici e nuovi, *innovativo* rispetto al piatto tipico che ci riservava di solito l'estate toscana festivaliera, in perfetta linea con il Bacci-pensiero. C'era il gruppo francese «Zingaro» con un nuovo spettacolo, bellissimo, coprodotto dal Csrt di Pontedera. Denso di spettacolarità equestre, Zingaro riesce sempre a stupire ed affascinare ed era senz'altro fra le cose migliori del cartellone. Erano previsti, oltre ad alcune conferenze — esilarante quella di Bustric — alcuni lavori sperimentali: lo *Stabat Mater* del Laboratorio Teatro Settimo; *Cronaca* di Sipario Stregato per drammaturgia e regia di Alessandro Garzella; *Lettere alla fidanzata* del Crt Milano; *Suver Nuver* del gruppo omonimo olandese; *Dedicato a Camille Claudel* di Carte Blanche; *Sicut et nos* per la regia di Alessandro Tognon.

Interessante l'esperimento *Masaniello* condotto da Carte Blanche coi detenuti del carcere di massima sicurezza di Volterra entro le stesse mura del carcere, e così *Lila* cerimonia del popolo Gnawa del Marocco che ha tenuto dèsti, per una notte intera, gli intrepidi spettatori.

La produzione *I maghi* del Csrt di Pontedera per testo e regia di Raul Ruiz doveva essere lo spettacolo clou del Festival data la riconosciuta bravura del regista cileno che aveva del resto impressionato molto bene critica e pubblico lo scorso anno a Buti presso Pisa con *Edipo Iperboreo.* Con una struttura a intreccio di vari temi, contaminazioni fra cinema, teatro, effetti speciali, delegittimando ogni unità spazio-temporale, Ruiz ha diretto uno spettacolo veloce e simpatico ma niente che si possa paragonare a un «evento teatrale».

La conclusione del Festival è stata affidata agli artisti dell'Ista (International School of theatre Anthropology) provenienti dall'India, Bali, Giappone, Danimarca e America Latina diretti da Eugenio Barba che hanno chiuso, con una parodia quasi mistica, l'edizione '90 del Festival tutta, è il caso di dirlo, all'insegna dell'internazionalità. □

## FESTIVAL-LABORATORIO DA RICORDARE

# Montalcino cerca (e trova)

Undicesima edizione, in luglio, delle manifestazioni teatrali estive di Montalcino. L'edizione 1990 ha segnato il successo del progetto della piccola città toscana, che data da quattro anni a questa parte, con il patrocinio del ministero dello Spettacolo e la partecipazione della Regione Toscana e del Comune di Siena.

*Teatro '90* ha presentato al pubblico, nella suggestiva sede delle Crete Senesi, alcuni momenti di ricerca proiettati verso il futuro.

Si è vista la prima di *Spettatori per un naufragio,* dal poema di Hans Magnum Enzenberger, la proposta originale del drammaturgo venezuelano Carlo Sanchez *Montalcino, una passione,* per la regia di Daniel Uribe e *I maghi* del regista cinematografico e teatrale Raul Ruiz, spettacolo proveniente da Volterra Teatro.

Elemento caratterizzante di Montalcino Teatro '90 è stato il risultato positivo dei laboratori di ricerca: Renata Molinari ha condotto una riflessione sulla figura dell'attore, Stefano De Matteis ha guidato una serie di incontri sulla tradizione senza tradizioni, mentre Rickard Gunter ha presentato *Sakrament,* adattamento di due testi di Lars Noren in anteprima rispetto al debutto settembrino a Stoccolma.

Montalcino si è riconfermato un piccolo festival che con *Esecutivi per lo spettacolo,* titolo programmatico della manifestazione, raggiunge un pubblico mirato, selezionato. *(Karin Wackers)*

ANCORA UN GRANDE FESTIVAL, MA...

# AVIGNONE: UNA RICONFERMA MA PROGETTI DI RINNOVAMENTO

*L'edizione '90 ha avuto i suoi punti forti nello Shakespeare fiabesco di Savary, nel Molière di Vincent e nella saga del Ramayana - Spazio alla drammaturgia dell'Est, ma la vera sorpresa è stata uno spettacolo di mezz'ora - Crombecque promette: Müller e forse Brook l'anno prossimo.*

**KARIN WACKERS**

Il Festival di Avignone 1990 nasce sulla scia dell'edizione precedente — quella, festosa, del Bicentenario — ed è da questa messo, in un certo senso, in ombra. La sua durata è stata abbreviata (dal 10 luglio al 1° agosto) e il numero di rappresentazioni per ogni spettacolo diminuito.
Ad un diffuso, impalpabile clima di stanchezza, Avignone '90 reagisce con una serie di sfide. È una sfida quella di Jean-Pierre Vincent, che, con *Les Fourberies de Scapin,* allestito alla Corte del Palazzo dei Papi, vuol divertire duemila spettatori, rivisitando Molière. Lo scenografo Jean-Paul Chambas, collaboratore abituale di Vincent, ha voluto ricordare l'avvertimento di Vilar, secondo il quale è inutile allestire grandi scenografie nel monumentale spazio della Corte d'Onore e si è limitato a rappresentare i tetti di Napoli con due piani inclinati opportunamente collocati. Anche il trovarobato è essenziale e fornisce pretesti per una serie di *gags.* Il debutto è stato un durissimo collaudo della tecnologia teatrale più avanzata, messa severamente alla prova dal vento, il mistral, che ha soffiato a 120 chilometri orari. Gli attori, Daniel Auteil (Scapin-D'Artagnan) e Mario Gonzales (Géronte-Arlecchino) in testa, hanno dovuto raddoppiare l'ardore della loro interpretazione, finendo per moltiplicare anche gli effetti comici.
La scommessa in cui si era impegnato quel gran giocatore d'azzardo del teatro che è Jérôme Savary consisteva nel far vivere *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare alla Cava di Callet.
Savary ambienta l'azione tra i gitani, al ritmo di flamenco, con vecchie automobili e roulotte in scena. La regia ha saputo dare concretezza, fisicità e sensualità attuale alla vicenda. Si tratta di un grande esempio di teatro di parola, grazie all'ottima traduzione e adattamento in francese di Jean-Michel Déprats. Il gigantesco Disneyland teatrale alla Gran Magic Circus è animato dalle luci computerizzate guidate da Jacques Rouveyrollis; non mancano effetti speciali, come il pitone vivo al collo della fata, o la regina che si alza a diversi metri dal suolo. Una nota di riserva a margine di questo evento, che taluni hanno voluto definire hollywoodiano.
Dopo avere riferito dei due kolossal del festival, passiamo all'esotismo. *Ramayana* è uno dei grandi miti, insieme al *Mahabarata,* reso celebre in occidente da Peter Brook, della cultura induista. Narra le avventure del principe Râma, del suo matrimonio con Sita, dell'esilio nella foresta a cui è costretto per quattordici anni, della sua alleanza con l'esercito delle scimmie, della sua battaglia vittoriosa contro i demoni che gli hanno rapito la sposa. La vicenda viene raccontata sia in uno spettacolo-fiume che in diverse sintesi di due ore, dal teatro d'ombre malese, dal teatro delle maschere dell'isola di Bali, dal balletto di Giava, per la prima volta eccezionalmente in Occidente.
Trentadue minuti esatti durava lo spettacolo più breve del festival. Ed è risultato anche il più commovente: s'intitolava *Io,* era in greco classico, ispirato all'opera di Eschilo e interpretato da Dido Lykoudis, accompagnato dalle percussioni di Claire Talibart.
L'Apa (Attori Produttori Associati), che da tre anni cerca nuovi modelli di produzione teatrale contrapposti alle istituzioni, ha presentato *Conversazione d'idioti,* in coproduzione con il Teatro Due di Parma. L'antologia dell'idiozia, recitata intorno a una tavola imbandita, è una sorta di manifesto della crisi teatrale contemporanea.

## OMAGGIO A HAVEL

Naturalmente, largo spazio ha avuto ad Avignone il teatro dell'Europa orientale. Jean-Pierre Vincent ha letto in francese *Risanamento* del Presidente della repubblica cecoslovacca Vaclav Havel. Alain Timar, che è di origine ungherese, ha messo in scena un testo magiaro di Peter Nadas, con la bravissima (e ingiustamente trascurata) Francine Bergé, nel ruolo di una anziana signora impegnata in un gioco doloroso della memoria con un ragazzo.
Ha fatto notizia *La vera storia di Francia* della compagnia Royal de Luxe, non nuova ai clamori della cronaca. L'epopea del popolo francese, quella nota attraverso i libri di testo, viene mostrata con un volumone di sei

## TRASFERTA DI VENETOTEATRO A PARIGI

# Le *Baruffe* del Goldoni per l'amicizia Venezia-Parigi

**GIORGIO PULLINI**

Goldoni ha fatto sentire il suo linguaggio a Parigi; e neppure il veneziano del capoluogo, ma addirittura il più tipico e ruvido chioggiotto delle *Baruffe*. Venetoteatro ha realizzato così il duplice scambio fra il Veneto e la capitale francese, portando l'anno scorso al Verdi di Padova l'edizione del *Cid* di Corneille prodotta dal Théâtre de Bobigny con la regia di Gerard Desarthe e trasferendo ora sulle scene parigine, proprio al Théâtre de Bobigny, la recente edizione delle *Baruffe chiggiotte* prodotta da Venetoteatro (diretto da Nuccio Messina) per la regia di Gianfranco De Bosio.
L'iniziativa, però, non si è fermata qui. Prima del debutto si è svolta una tavola rotonda, presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, intorno al tema Goldoni, con la partecipazione di studiosi francesi e di uomini di spettacolo di entrambe le nazionalità. Nella bella sala di rue de Varenne, un folto pubblico di italianisti e italianizzanti si è appassionato all'argomento in previsione delle celebrazioni goldoniane che si terranno anche in Francia in occasione del bicentenario della morte del commediografo veneziano (nel 1993).
Ha presieduto il saggista teatrale Bernard Dort sottolineando, attraverso le regie di questi ultimi decenni, i molteplici volti di Goldoni: da Strehler a Visconti, per l'Italia, ossia dalla Commedia dell'Arte del *Servitore di due padroni* al realismo de *La locandiera* e dell' *Impresario delle Smirne*. Fra i due più esasperati estremi c'è l'equilibrio di Squarzina (ma anche lui ha riscoperto il movimento della commedia all'improvviso ne *I due gemelli* e il realismo ne *I rusteghi*). Infine la ricerca addirittura «ibseniana» di Ronconi ne *La serva amorosa* ha segnato una distanza abissale dalle impostazioni precedenti, con i tempi rallentati e l'atmosfera di crisi. Ed anche in Francia, dai *Rusteghi* di Vilar alla *Locandiera* della Comédie Française, fino a *La buona madre* di Jacques Lassalle, gli esperimenti non sono mancati.
I due relatori successivi sono stati complementari nell'offrire proposte sia sul piano del sondaggio culturale, sia su quello dello spettacolo. Ginette Hery, provetta traduttrice oltre che studiosa, ha illustrato le iniziative francesi per il bicentenario.
Il prof. Joly della Sorbonne ha invitato, invece, a riproporre sul palcoscenico una serie di commedie connesse con il tema dell'autobiografia goldoniana.
Infine, la parola è passata a due registi. L'oriundo spagnolo Riccardo Lopez Munoz è reduce dalla recente regia de *Le baruffe* in francese: le ha affrontate senza una specifica conoscenza dell'autore, ma come copione per gli attori, così come Goldoni usava offrire le commedie ai suoi comici. E dall'orchestrazione delle voci sul palcoscenico ha estratto il suo spettacolo. De Bosio, poi, ha spiegato la matrice della sua regia, nata dall'affiatamento con Mario Baratto (di cui a Parigi è sempre vivissimo il ricordo). Di qui l'idea dell'accostamento *Piovana* di Ruzante e *Baruffe* di Goldoni (entrambe realizzate per Venetoteatro in questi anni): la *Piovana* che trasferisce Plauto sulla laguna, Goldoni che trasferisce il suo garbo musicale nel linguaggio aspro e duro di Chioggia.
Il teatro di Bobigny è fra i più moderni: una multisala attrezzata con gli ultimi ritrovati della tecnica in una aperta e moderna periferia. Circa settecento spettatori hanno assistito alla prima recita, aiutati dalla traduzione simultanea proiettata su un video sopra il proscenio. De Bosio ancora una volta ne ha messo in risalto nei semplici costumi di Santuzza Calì il sottofondo realistico (il peso del lavoro e della miseria, la chiusura di un mondo circoscritto) ma anche la fresca gioia di vivere, l'espansione generosa. Il vasto palcoscenico ha dato risalto alle ariose scene di Emanuele Luzzati, su cui l'ampia platea digradante precipitava con libera visuale. Gli attori si sono sentiti sorretti dall'adesione partecipe, in una gara di schiettezza: pur nella sapiente fusione, ha dominato per il temperamento e l'esperienza la donna Pasqua di Gianna Giachetti, seguita a ruota da Michela Martini, Stefania Felicioli, Stefania Graziosi, Virgilio Zernitz, Alvise Battain, Paolo Bendazzoli, Paolo Valerio, Marcello Bartoli, Massimo Loreto e Doroteas Aslanidis. Il gemellaggio Parigi-Venezia si è così felicemente rinsaldato. □

metri per quattro. È stato uno spettacolo... incendiario, tra i bagliori della storia, non sempre pacifica, di Francia: per precauzione, presenziava un nutrito drappello di vigili del fuoco.
Michel Soutter, cineasta in trasferta teatrale, ha presentato una riduzione di un romanzo dell'autore elvetico Ramus, *Un prenom d'archiduc*, testo che avrebbe meritato tutt'al più una lettura interpretativa che cercasse di farci assaporare il suo profumo poetico, ma decisamente datato.
A proposito di poesia, non è mancato l'omaggio a Renè Char: il poeta è stato presentato anche attraverso materiali inediti. Un'altra commemorazione era dedicata ad Antoine Vitez, l'indimenticabile regista recentemente scomparso.
Da segnalare, infine, il corollario di manifestazioni non ufficiali che, come sempre, danno vita al festival: per esempio, nel grande monastero sull'altra sponda del Rodano, nel magico, misterioso chiostro di San Giovanni o nella cantina dei Papi (non dimentichiamo che siamo in terra catara...), sarabanda di testi inediti letti dagli autori nella *roulotte* della speranza.
Nella chiesa della Chartreuse è andato in scena *Le pietre*, tratto da *Miss Furr e Miss Skeene* di Gertrude Stein, presentato dall'International Visual Theatre, una compagnia di attori muti e audiolesi che ha dato un ottimo saggio di teatro visuale appoggiato al linguaggio pieno di humor di Miss Stein. □

**A pagina 38, scena d'insieme del «Sogno di una notte di mezza estate» di Shakespeare, nell'allestimento di Jérôme Savary.**

# *Pasqual:* ecco la mia stagione al Teatro Europa

Abbiamo incontrato ad Avignone il successore di Giorgio Strehler alla direzione del *Théâtre de l'Europe*, Lluis Pasqual, responsabile a tempo pieno del teatro parigino dell'Odeòn.
**HYSTRIO** - *Quando è stata annunciata la sua nomina alla testa del* Théâtre de l'Europe *molti hanno pensato: «ecco il protetto del grande maestro». Com'è iniziato il suo rapporto con Strehler?*
**PASQUAL** - Cominciai a lavorare come assistente di Strehler nel 1978 per la ripresa di *El nost Milan*. Da allora, è vero, è diventato il mio maestro. Avevo scoperto Strehler mentre facevo il militare, leggendo il suo *Per un teatro umano*. Ho voluto conoscerlo di persona. È nata una grande amicizia. Nel 1983 allestii uno spettacolo a Parigi, divenni poi direttore del Centro Drammatico Nazionale di Madrid. Mi sono accorto che la mia vita segue cicli di sei anni: dopo aver creato il *Teatro di Barcellona*, mi trasferii a Madrid e ora mi ritrovo a Parigi. A lavorare in grandi istituzioni pubbliche esiste per tutti noi il pericolo della sclerosi. Mio nonno mi ripeteva sempre: «Quando ti accorgi che lo schienale della tua poltrona prende la tua forma, è tempo di andartene».
**H.** - *Come immagina l'avvenire del* Théâtre de l'Europe?
**P.** - Innanzitutto, voglio insistere sul fatto che il *Théâtre de l'Europe* sta al di sopra di ogni istituzione. Mentre gli Stati europei cercano di costruire un'Europa unita, i teatranti tentano di individuarne il volto moltiplicando gli scambi di testi, di artisti, di idee, di viaggi di studio. Ognuno va incontro ad una lingua teatrale comune, ricordandosi però che la ricchezza dell'Europa e, di conseguenza, del suo teatro sta nelle sue differenze.
**H.** - *Quale sarà la sua strategia?*
**P.** - La prima stagione sarà quella della «prudenza»: una sorta di rodaggio. La programmazione è una mia scelta tematica intorno al «teatro distrutto», a cominciare dalla *pièce* manifesto di Federico Garçia Lorca, *Commedia senza titolo*, con la mia regia, recitata in francese, poi in spagnolo — come fu creata lo scorso anno a Madrid. Poi darò spazio a due metafore, *Misura per misura* di Shakespeare nella prima regia in francese di Peter Zadek e *Il balcone* di Gênet, per il quale il «mondo, il nostro mondo è un bordello», chiuderà questo cerchio con i fantasmi di questa distruzione del teatro: la Chiesa, i militari, la Giustizia. Ospiteremo anche il *National Theater* di Londra con *Riccardo III*, in versione inglese «sopratitolata» in francese.

*(a cura di Karin Wackers)*

# BORGIO VEREZZI: ANCHE CINEMA MA CON RIFERIMENTO AL TEATRO

*Umberto Orsini l'attore premiato - Originale rassegna di film interpretati da attori della scena - Alla ricerca di nuovi palcoscenici en plein air.*

**ANNA LUISA MARRÈ**

Cinque appuntamenti, di cui due prime nazionali assolute e tre spettacoli ospiti per la nona rassegna nazionale «Il teatro classico per i nostri giorni», e il conferimento a Umberto Orsini del *Premio Veretium* (per le sue interpretazioni in *Besucher* di Botho Strauss e ne *L'uomo difficile* di Hugo Von Hofmannsthal, entrambe con la regia di Luca Ronconi), hanno caratterizzato il Festival di Borgio Verezzi a un passo dalle spiagge di Pietra Ligure.

La XXIV edizione del festival di Borgio Verezzi ha avuto come tema unificatore: «Teatro: gioco e menzogna», inaugurato quest'anno con *Un matrimonio*, un arrangiamento in chiave moderna del *George Dandin* di Molière elaborato da Mario Scaccia per una compagnia di giovani che in diverse occasioni hanno lavorato con lui.

Ma la produzione di maggiore impegno organizzativo, confortata da un buon successo di pubblico e di critica, è stata *Don Giovanni e Faust* di Christian Dietrich Grabbe, per la regia di Gino Zampieri, protagonisti Arnoldo Foà e Aldo Reggiani. L'Estate Teatrale Veronese ha presentato *Come vi piace* di Shakespeare, regia di Marco Sciaccaluga, e *Il bugiardo* di Goldoni, regia di Marco Parodi, mentre il Festival delle Ville Vesuviane ha proposto *Anfitrione* di Molière, regia di Luca De Fusco.

A commento di questa XXIV stagione verezzina *Hystrio* ha intervistato Enrico Rembado, sindaco di Borgio Verezzi ed instancabile promotore dell'attività teatrale del piccolo borgo saraceno.

**HYSTRIO** - *Perché è stato scelto come spettacolo di produzione un testo come* Don Giovanni e Faust *di Grabbe?*

**REMBADO** - Perché Faust è un personaggio importante della cultura occidentale. Molti autori lo hanno trattato e in teatro, soprattutto recentemente, molti registi lo hanno voluto affrontare, non ultimo Strehler a Milano. Senza dubbio anche il *Faust* di Grabbe presentava molti motivi di interesse, senza contare l'originalità del confronto con la figura di Don Giovanni. Rimaneva solo qualche riserva, da parte degli organizzatori, per la lunghezza del testo, per alcune parti teatralmente meno felici e per le tematiche di non immediata presa sul pubblico estivo, più propenso al sorriso che non alla meditazione filosofica: ma alla fine le titubanze si sono sciolte e la scelta si è rivelata giusta sotto tutti i punti di vista.

**H.** - *Da sempre la rassegna di Borgio Verezzi propone nel suo cartellone un testo goldoniano. È davvero un autore al quale non si può rinunciare?*

**R.** - La produzione goldoniana è solitamente offerta dal Festival di Verona con il quale Borgio Verezzi mantiene da anni rapporti di collaborazione. Goldoni è un autore molto amato a Verezzi e la sua tradizionale presenza nel festival è un omaggio dedicato alla numerosa colonia di veneti che fin dal periodo della guerra risiede nel nostro comune.

**H.** - *In quale direzione si muove l'organizzazione del festival?*

**R.** - Organizzare il festival non significa soltanto acquistare degli spettacoli preconfezionati. Esiste una collaborazione profiqua tra i curatori delle manifestazioni con cui Verezzi è collegata per cercare di indirizzare le rispettive produzioni affinché possano soddisfare le richieste dei nostri pubblici abituali. Quest'anno, poi, abbiamo cercato di allargare il ventaglio delle proposte con la rassegna «I mostri sacri del teatro italiano», una serie di film d'epoca interpretati da attori di prosa di primissimo piano, talvolta commentati dal vivo dagli stessi protagonisti o da loro colleghi. Testimonianze di indubbio interesse come è stata, ad esempio, quella di Paola Borboni. È un'esperienza che intendiamo proseguire ed incoraggiare perché convinti del suo valore documentario pur avendo ottenuto una scarsa partecipazione di pubblico. Ma è risaputo che le novità hanno bisogno di un periodo di rodaggio per essere apprezzate. La rassegna potrebbe allargarsi ai «mostri sacri» d'oltre Manica e d'Oltralpe, sempre contando sulla partecipazione di ospiti illustri che testimonino del loro lavoro.

**H.** - *Quali novità per la prossima edizione del festival?*

**R.** - Per quanto riguarda il futuro vorremmo aggiungere un altro spazio allo spettacolo: si tratta della piazza del centro storico di Borgio, la frazione marina di Borgio Verezzi, adattissima ad ospitare concerti che avrebbero comunque un collegamento con il teatro. Quest'anno non è stato possibile per motivi organizzativi — avevamo già in programma una *Medea* per Valeria Moriconi, con l'orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari — ma i presupposti ci sono tutti perché l'iniziativa parta senza intoppi la prossima estate. Ciò che si vorrebbe realizzare è una compresenza di iniziative unificate dal riferimento al teatro e possibilmente proposte nello stesso periodo, quasi contemporaneamente.

**H.** - *Verezzi possiede anche lo spazio della Cava dei Fossili. Esistono programmi in proposito?*

**R.** - Per quanto riguarda la Cava esiste già un'idea — sempre puntando su un classico come è avvenuto in passato con *La figlia di Iorio* e con *L'Inferno* di Dante — che utilizzerebbe la struttura com'è adesso. Per il '92 si vorrebbe realizzare un progetto che prevede lavori in muratura per rendere più accessibile lo spazio e trasformarlo in un vero teatro: a mio parere sarà difficile che si realizzi, senza contare che modificherebbe la natura del luogo privandola del suo fascino.

**H.** - *L'esperimento dello scorso anno, lo spettacolo di Paola Quattrini nelle grotte di Valdemino, rimarrà un episodio?*

**R.** - Quello della grotta è stato un esperimento di grande suggestione che potrebbe essere ripetuto pur conservando il carattere dell'eccezionalità. L'unico spazio utilizzabile, infatti, è proprio in fondo alla cavità a ben 35 metri di profondità, cosa che crea notevoli difficoltà pratiche.

**H.** - *Che cosa porterà il nuovo anno al festival di Borgio Verezzi?*

**R.** - Innanzitutto si deve costituire l'Ente Teatrale, un organismo che subentra all'Ente per il Turismo, ormai scioltosi, e il cui scopo sarà di gestire una cifra enorme di bilancio in maniera professionale. Sarà una struttura che si occuperà esclusivamente dell'organizzazione della manifestazione e che dovrà garantire l'efficienza in ogni sua parte. Tutti i progetti per festeggiare il venticinquesimo compleanno del festival verranno di conseguenza. □

**In questa pagina, Graziano Giusti e Eros Pagni nel «Bugiardo» di Goldoni a Borgio Verezzi.**

CONVERSAZIONE A CUORE APERTO COL PREMIO DUSE '90

# LUCILLA MORLACCHI UNA E CENTOMILA

*«Luchino Visconti mi ha insegnato che un'attrice è se stessa e mille donne, che il palcoscenico ti libera dalla vergogna di vederti quando non ti piaci e dal pudore di vederti quando ti piaci» - «Dopo la morte di Parenti ero in ginocchio, Castri mi ha presa per i capelli e mi ha gettata nell'universo di Genet» - «Dopo aver lasciato la casa di ringhiera in cui sono nata il teatro è diventato la mia famiglia» - La fiducia del «signor Luchino», l'esempio di Stoppa e della Morelli, gli anni dell'impegno con Squarzina, il sodalizio con il* Pier Lombardo. *E le presenze nel cinema e in televisione. Adesso, una maturità che le dà forza per il futuro.*

**UGO RONFANI**

Lucilla Morlacchi racconterà nel corso di questa conversazione un episodio buffo, lei dice, ma anche assai indicativo della sua carriera, risalente al principio degli anni Sessanta. Provava dei costumi di scena nella sartoria di Umberto Tirelli, ch'era anche luogo di informazioni e di dicerie sul mondo dello Spettacolo, e si sente dire: «Sa, Lucilla, è stato qui Bolognini e ci ha detto che l'avrebbe voluta nel *Metello* di Pratolini, ma che ha dovuto rinunciare all'idea perché Visconti la vuole nel *Gattopardo*».
La Morlacchi sarebbe poi stata, in effetti, la vibrante e riservata Concetta nella versione viscontiana del romanzo di Tomasi di Lampedusa: la figlia del principe di Salina che ama, non riamata, il bel cugino. Ma là nella sartoria non sapeva ancora nulla del progetto del «signor Luchino» (così, con non sopito rispetto reverenziale, chiamava e chiama Visconti). Sicché le prende l'agitazione, incredulità e meraviglia; oddio sarà vero, è troppo bello, è uno scherzo. Esce come in trance, cammina che sembra voli e nell'attraversare in questo stato di totale distrazione viene urtata da un'auto. Frenata, caduta, spavento: «Si è fatta male, signora?». «Niente, niente, va tutto bene, grazie tante, tutto benissimo».
Il «buffo» episodio conferma due cose: che per Lucilla Morlacchi essere attrice è sempre stata una conquista difficile e insieme un dono, un prodigio, uno stato appartenente più al dominio dei sogni che al mondo della realtà; e che, di conseguenza, tutto quanto le è accaduto dal tempo degli esordi, nel teatro e nel cinema, l'ha sempre stupita, come un regalo generoso della vita (e invece, sappiamo, quanta applicazione, quanto fervore, quanta fatica...); come una ricompensa superiore ai meriti.
Il Premio Duse 1990 — toccatole dopo essere stato assegnato a Giulia Lazzarini, Mariangela Melato, Pamela Villoresi, e l'anno scorso a Alida Valli — interviene a dire a Lucilla Morlacchi (a questa «Alice nel paese delle meraviglie» una volta di più incredula: «A me? Perché proprio a me?») che la sua carriera è stata piena e splendida, tutta in ascesa, alla conquista di una maturità rivelatasi nelle prove di questi ultimi anni, senza concessioni a vanitosi protagonismi, con uno spirito di servizio tanto più prezioso in quanto diventato raro sulle scene italiane.

## L'AMBIZIONE MA ANCHE L'UMILTÀ

C'è uno stereotipo della Duse che ce la mostra estroversa, passionale, insaziabile di esperienze, avida di consensi: insomma la «diva» per antonomasia. Ma c'è una Duse segreta, capace di sacrifici non ostentati, di slanci di generosità non calcolati, anche di pudori e di

silenzi, alla ricerca di poesia e di assoluto, pronta a dare senza chiedere, decisa a ricominciare là dove altre si sarebbero appagate del successo. È a questa Duse che la giuria del premio ha certamente pensato nell'attribuire il riconoscimento a Lucilla Morlacchi. L'autenticità di una vocazione conquistata con tenacia, il coraggio di camminare su strade nuove, il fervore di una ricerca generosa, mai condizionata da preconcetti divistici, e l'umiltà devota verso i maestri sono infatti le caratteristiche di questa attrice che l'accostano alla parte più segreta ma, anche, più nobile della grande Eleonora.
Quando il pubblico ha visto Lucilla Morlacchi come Solange, nella versione dissacratoria e stimolante delle *Serve* di Genet allestita da Massimo Castri, ha potuto misurare tutta l'autenticità della sua vocazione e tutta la forza del suo impegno. Dopo la morte di Franco Parenti e il doloroso divorzio artistico dal fondatore del Pier Lombardo, la Morlacchi era parsa come consumata da questi amari eventi. È invece ripartita con una interpretazione grandissima, da mettere a fianco delle sue maggiori. *L'Arialda* testoriana, i Goldoni e i Pirandello delle stagioni allo Stabile di Genova con Squarzina, le figure della tragedia greca interpretate al Pier Lombardo. Il Premio saluta dunque, auguralmente, questa voluta, tenace ripresa artistica, «dopo il diluvio»: e come tale — lei dice — le è ambito e caro.
**HYSTRIO** - *La sua vocazione Eleonora Duse la incontrò presto sul carrozzone con cui la guitta compagnia paterna batteva i teatri di provincia; ed aveva per compagni il freddo e la fame. La sua vocazione, Lucilla?*
**MORLACCHI** - È nata in una casa di ringhiera di Milano. Sono figlia di un fabbro, testacalda sempre nei guai per la politica, un anarchico come non se ne trovano più e di un'operaia con tanto buonsenso lasciatogli in eredità da genitori contadini. Crescevo, le vicine di ringhiera dicevano ch'ero piuttosto bella. «Signora Morlacchi, sua figlia farà del cinema». Il teatro no, era troppo lontano dalle loro idee. Io invece, mentre frequentavo una scuola interpreti, mi iscrivo all'Accademia di Esperia Sperani, recito nella filodrammatica del Palazzo Litta e poi, a vent'anni, sono con Calindri e la Volonghi, più dietro le quinte che in scena. Le mie parti erano piccole, ma guardando Calindri e la Volonghi — c'erano anche Lionello e la Lazzarini, attrice giovane da me ammiratissima — potevo imparare molto. Quando eravamo in *tournée* la mia casa era il teatro. Squallide e fredde le pensioni che poteva permettersi una esordiente, perfino il cinema era un lusso proibito, sicché me ne stavo il più possibile in teatro, a vedere le prove, il montaggio delle scene, lo spettacolo che nasceva davanti alla platea vuota. Mi aiutava la mia curiosità; avrei mangiato il mondo, tanto ero curiosa. Una delle ragioni — devo dirlo? — per cui ho voluto fare l'attrice è perché sapevo che un'attrice andava in *tournée*, vedeva il mondo, mentre io nelle mie condizioni non mi sarei potuta permettere neppure un viaggio a Roma. Diciamo, allora, che le prime spinte le ho avute dalla mia curiosità, e dalla mia povertà.
**H.** - *Altre storie cominciano da un pigmalione; la sua da questa fame di teatro, che la spingeva a guardare, insaziabile, quel che facevano gli altri.*
**M.** - Sì, mi rendevo conto che ero partita per la grande avventura con una valigetta e quattro stracci, senza una preparazione solida. Che dovevo farmi da sola, senza distrazioni. Di giorno a guardare quel che facevano gli altri in teatro e poi, di notte, a studiarmi tutte le parti, cercando di ricordare quello che avevo sentito e veduto. Se devo spiegare a me stessa come sono riuscita ad imparare qualcosa, bisogna che ritorni con la mente a quei giorni di studiosa solitudine nei teatri. È incredibile, quel che scoprivo dietro le quinte, o in una poltrona nella platea vuota, a vedere recitare la Volonghi, o la Lazzarini, o più tardi la Morelli.

## IL TEATRO COME LAVORO COLLETTIVO

**H.** - *Che cosa si diceva: un giorno sarò come loro?*
**M.** - No, mi dicevo piuttosto: un giorno sarò in mezzo a loro, mi chiederanno di fare delle cose e ciò che faremo insieme sarà molto bello. Credo di avere sempre pensato al teatro come ad un lavoro di equipe. Non credo di essermi posta, allora, il problema di competere, di primeggiare. Volevo essere accettata dagli altri attori, esperta come loro, brava come loro; la mia ambizione era questa.
**H.** - *Nessun maestro, allora?*
**M.** - Oh, sì. Ho avuto la fortuna di essere guidata da uomini di teatro grandissimi, che hanno creduto in me e, di conseguenza, mi hanno aiutata ad avere fiducia in me. A cominciare da Visconti, sotto la cui guida fui nel '60 Rosangela nell'*Arialda* di Testori, insieme a Stoppa e alla Morelli, con quanta emozione può immaginare.
**H.** - *Anche perché Visconti incuteva soggezione, forse paura. Son sempre circolate voci sulle sue idiosincrasie, sulle sue piccole catti-*

## MOTIVAZIONE DELLA GIURIA

# Un premio Duse che onora l'impegno

*La Giuria del Premio Eleonora Duse, composta da Odoardo Bertani, Guido Davico Bonino, Gastone Geron, Maria Grazia Gregori, Carlo Maria Pensa, Giovanni Raboni e Ugo Ronfani, ha deciso di attribuire il Premio, per il 1990, a Lucilla Morlacchi.*
*La scelta ha fatto riferimento alla intensa interpretazione che la Morlacchi ha dato del personaggio di Solange nell'allestimento di* Le serve *di Jean Genet curato da Massimo Castri e prodotto dall'Ater-Emilia Romagna Teatro. Riprendendo con maturata sensibilità un ruolo già assunto vent'anni prima al Teatro Stabile di Genova, stavolta nella lettura dissacratoria e stimolante di Castri, la Morlacchi si è calata con intrepida intelligenza interpretativa nel destino cupo di Solange, che Genet ha voluto folgorato da una mistica passione per il crimine, spingendosi ai confini di un espressionismo tragico e grottesco, mai disgiunto da una sofferta partecipazione umana.*
*Questa bella prova è venuta a coronare un periodo particolarmente persuasivo della carriera di Lucilla Morlacchi, misuratasi sul palcoscenico con figure femminili di arduo impegno interpretativo: dalla Clitennestra e dall'Elettra eschilee nella* Orestea *alla riflessiva Anzola goldoniana di* Le donne de casa soa *e, sempre del Goldoni, alla vivace figura di Pasqua nelle* Baruffe chiozzotte; *dalla fervida Lea in* Dibbuk *di Nyers per il Festival di Cultura ebraica alla Isabella del* Filippo *di Alfieri, alla tormentata Yse' del* Partage de Midi *di Claudel. In così difficili ruoli, affrontati con un impegno professionale mai riflettente quelle vanità attoriali oggi purtroppo diffuse, Lucilla Morlacchi ha dato prova di un eclettismo interpretativo non separabile da una maturazione della sua sensibilità di attrice e di donna e della sua cultura teatrale.*
*Tanto più la Giuria è stata impressionata dalla incisiva raffigurazione del personaggio di Solange in quanto Lucilla Morlacchi, con questo ruolo, si misurava una volta di più, coraggiosamente sola, con il proprio destino di attrice, dopo che la dolorosa scomparsa di Franco Parenti aveva concluso un sodalizio di dodici anni con la comunità teatrale del Pier Lombardo.*
*Il Premio Duse a Lucilla Morlacchi è anche, negli intendimenti della Giuria, un riconoscimento dei tanti meriti di una carriera vissuta con slancio e fervore, senza protagonismi, in spirito di servizio per un teatro concepito come attività comunitaria rivolta alle grandi cause dell'uomo, nella dedizione verso i poeti e i maestri della scena.*
*Dopo avere carpito i segreti del mestiere sulle scene delle filodrammatiche milanesi e del teatro leggero, la ragazza Morlacchi aveva saputo conquistare negli anni Sessanta il pubblico di una televisione in cui la telenovela non aveva ancora soppiantato lo sceneggiato, e non s'era ancora consumato il divorzio tra il video e la scena. A questa Tv aveva prestato il suo volto espressivo e la sua vitalità di figlia del popolo. I successi ottenuti nel feuilleton televisivo* Il romanzo di un maestro *di De Amicis, o* Ottocento *di Salvator Gotta — non le impedirono di tenere, sul video, ruoli impegnativi, in opere di Puskin e di Wilde, di Shaw e di Miller; così come l'intuito di Luchino Visconti le consentì di lasciare nel cinema — dove avrebbe anche interpretato* Un amore *di Buzzati — un segno profondo assumendo, nel* Gattopardo *il ruolo di Concetta, la figlia del principe di Salina che ama, non riamata, il bel cugino.*
*Con Visconti, suo primo e venerato maestro, c'era già stata nel 1960 la memorabile battaglia per* L'Arialda *di Giovanni Testori, e gli anni di lavoro con Paolo Stoppa e Rina Morelli avevano preceduto prima la lunga stagione allo Stabile di Genova, regista Luigi Squarzina, e poi, dal 1976, il sodalizio con Franco Parenti. Queste esperienze hanno consentito a Lucilla Morlacchi di affrontare i grandi testi di Eschilo e di Shakespeare, di Molière e di Goldoni, di Ibsen e di Shaw, di Brecht e di Cecov, toccando i vertici di una maestria interpretativa che le dà forza per un futuro che la giuria auspica giusto e luminoso.* □

*verie nei confronti di chi non gli andava a genio.*

**M.** - Soggezione e rispetto. Con lui non riuscivo a dimenticare di essere stata la ragazza di una casa di ringhiera, lo chiamavo «signor Luchino». Paura no, il Visconti «cattivo» io non l'ho mai conosciuto, credo non sia mai esistito. Di lui ho il ricordo di un uomo inflessibile ma giusto. Trattava nello stesso modo il prim'attore, la comparsa, il tecnico delle luci. Amava i suoi attori, qualità che non è di tutti i registi. Non si sentiva mai in competizione con loro; li voleva con sè, conquistati dalle sue idee di spettacolo, persuasi.

**H.** - *Provi a fare un bilancio dell'esperienza con Visconti, prolungatasi con* Il giardino dei ciliegi, *dove lei era una Varjia così dolorosamente tesa, nel suo amore per Lopachin, da assumere, aveva detto la critica, un ruolo centrale. Esperienza continuata nel cinema, con* Una storia milanese *nel '62 e l'anno successivo con* Il Gattopardo. *Che cosa le ha insegnato il maestro Visconti?*

**M.** - Tante cose, ma una soprattutto, credo, che è fondamentale per un'attrice. Mi ha aiutato a capire che ognuno di noi non è uno, definito una volta per tutte, con un carattere, un destino. È mille persone; e la realtà, le circostanze, il destino decidono quali di queste prevalgono. Io non sono una donna, un cervello; sono mille donne, mille cervelli. Visconti mi ha fatto capire questo; prima ho provato come un senso di smarrimento, di paura; poi ho capito che era la sorte e il privilegio dell'attore a tirar fuori i mille personaggi che sono in lui e in tutte le persone. Ritrovare il personaggio nascosto, sepolto in noi attraverso il personaggio da rappresentare sulla scena, ti libera dalla vergogna di vederti quando non ti piaci, o dal pudore di vederti quando ti piaci.

**H.** - *Vuol dire, se ho capito bene, che Visconti le ha insegnato ad essere libera sulla scena come attrice, e dunque libera come donna?*

**M.** - Penso sia questo. E credo che l'attore, contrariamente a quanto si crede, corra meno il rischio di nascondersi, di mascherarsi, di chi attore non è. Le cento, le mille maschere dell'attore sono sempre qualcosa di se stesso, se è un bravo attore, cioè se i suoi personaggi se li scava dentro. Il non attore, invece, può portare sempre la stessa maschera, quella della sua condizione sociale, della sua professione, della sua fede politica, e così via.

**H.** - *Lei sta enunciando un nuovo «paradosso dell'attore».*

**M.** - Crede? Stavo dicendo, semplicemente, che Visconti mi ha aiutata a tirar fuori come attrice le mille donne che ci sono in me, come del resto in ogni donna. Senza aver paura di andare a fondo.

**H.** - *Crede sia bene, questa «calata negli abissi» che il mestiere di attore consente?*

**M.** - Sì, perché ti aiuta a capire meglio te stessa, e gli altri. Ogni personaggio è un mezzo per rimetterti in questione. E per interrogarti sui tuoi simili. Sa, io non tengo particolarmente a vivere a lungo. Ma a capire come ho vissuto sì, e a capire la gente del mio tempo.

**H.** - *Diceva che, entrata in un ruolo, si sente libera. Senza timori e senza pudori.*

**M.** - Diceva lo stesso la signora Rina.

**H.** - *Intende Rina Morelli?*

**M.** - Sì, per me era «la signora Rina», come Visconti era «il signor Luchino». La guardavo recitare e mi incantava. La ricordo nel *Giardino dei ciliegi* trasformata, irriconoscibile. «Non è più lei, — mi dicevo — non è più la signora Rina». La cosa straordinaria è che fuori dalla scena era una donna di una timidezza estrema. «Non ho il coraggio di entrare in un bar a chiedere un caffè», diceva. E poi là, in palcoscenico: trasformata, irriconoscibile.

## GLI ANNI ALLO STABILE DI GENOVA

**H.** - *Andiamo avanti. Gli anni Sessanta, a parte il Cecov con Visconti che abbiamo detto, alcune escursioni nel repertorio contemporaneo e un paio di presenze estive a San Miniato, sono quelli di un lungo sodalizio di lavoro con Luigi Squarzina allo Stabile di Genova. Se ho contato bene, sono una quindicina gli spettacoli in cui è stata diretta da Squarzina, dai* Gemelli veneziani, *con Lionello, che andò in tournée un po' dappertutto, anche a Broadway, a* Ciascuno a suo modo *di Pirandello, dalle* Baccanti *di Euripide, dov'era Agave, al* Giulio Cesare *di Shakespeare, nel ruolo di Porzia. E poi ancora altri personaggi del Goldoni, la Kattrin di* Madre Coraggio *di Brecht, una prima volta Solange nelle* Serve *di Genet, e prima di tornare nella sua Milano, al Pier Lombardo, ancora allo Stabile di Genova, ma con la regia di Ronconi, Gina nell'*Anitra selvatica *di Ibsen. Intanto, doppia carriera nel cinema, e di questo abbiamo già parlato. Ma tripla carriera in tivù. Piacevano il suo volto espressivo, i suoi grandi occhi pieni di vita e il fervore che, senza eccessi di teatralità così pericolosi sul piccolo schermo, sapeva infondere nei suoi personaggi. Cito dalla voce che le ha dedicato l'Enciclopedia dello Spettacolo, e che così spiega la sua popolarità televisiva.*

**M.** - Fra il '59 e il '70 sono stati più di venti i ruoli interpretati in tivù: dieci quelli nel decennio Settanta, quando l'impegno della Televisione per il teatro di Prosa cominciava a calare. Nei primi tempi

la televisione mi strappò quasi completamente al palcoscenico. Pare che fossi adatta per interpretare i personaggi femminili degli sceneggiati allora di moda, *Il romanzo di un maestro* di De Amicis o *Ottocento* di Gotta. Ma poi vennero, sempre in tivù, *Vita col padre e con la madre* insieme a Stoppa e alla Morelli; il Goldoni delle *Smanie della villeggiatura;* Carlotta in *Lo Wenskold* di Selma Lagerloff; *Il ventaglio di Lady Windermere* di Wilde, *Erano tutti miei figli* di Miller; *La figlia del capitano* di Puskin; *I giusti* di Camus: e insomma posso dire che la tivù non si è limitata a chiedermi impieghi minori, mi ha anche offerto grosse occasioni. Perfino Joyce, nel '76, e Strindberg nell'80. Io spero che la Rai riapra il piccolo schermo al teatro.

**H.** - *Lo speriamo tutti. Dicevamo della lunga stagione allo Stabile di Genova, direzione Chiesa e Squarzina, autori come Praga e Cecov, Eliot e Sartre, Fabbri e Brancati, Genet (la sua prima volta nelle* Serve*) e Pirandello. Ma anche Eschilo, Shakespeare, tanto Goldoni, a cominciare dai fortunatissimi* I due gemelli veneziani, *il Brecht di* Madre coraggio. *Un ampliamento straordinario del suo repertorio. Accanto ad attori come Lionello e la Volonghi. Il suo bilancio di quel periodo?*

**M.** - Positivo, per le esperienze fatte. E per quanto Squarzina ha saputo trasmettermi. Squarzina, che allora viveva il suo periodo di più intensa attività come uomo di palcoscenico era — come dire? — il teatro come cultura, il teatro ricondotto al mondo delle idee, alla società, alla storia. Non è un caso se a Genova ho incontrato due dei quattro personaggi che mi hanno più segnata: la Kattrin di *Madre coraggio,* può sembrare banale dirlo ma è così, e Mommina di *Questa sera si recita a soggetto.*

**H.** - *Gli altri due?*

**M.** - Sono venuti dopo: Lea di *Dibbuk,* di Myers, che mi ha trascinata verso certe profondità della sensibilità ebraica che ignoravo, e l'enigmatica Ysè del *Partage de Midi* di Claudel.

**H.** - *L'esperienza con Ronconi, nell'*Anitra selvatica *di Ibsen?*

**M.** - Troppo breve, forse, perché possa parlarne. Ripensandoci, credo di poter dire che amavo moltissimo quello che faceva Luca. Anche se non sempre riuscivo a seguirlo. Senza alcun dubbio per mia ignoranza.

**H.** - *Perché si accusa di ignoranza?*

**M.** - Perché quel poco di cultura che ho me la son dovuta fare pezzo a pezzo.

**H.** - *Sa che ci sono attrici tre volte più* ignoranti *di lei che si danno arie di intellettuali?*

**M.** - Può darsi. Ho capito che nel teatro si fa spreco di parole, si parla molto per dire poco. Ma non è il mio genere.

**H.** - *Lei una sua cultura se l'è fatta, su questo non c'è dubbio. Non si recita Testori, non si fa Claudel senza una cultura alle spalle. Come se l'è fatta, la* fille du peuple *Lucilla, questa cultura?*

**M.** - Ho letto. Il più possibile. Ho ascoltato. Molto, più di quanto abbia parlato. Credo che la mia cultura venga dalla vita. Dalla mia curiosità per gli altri. Ma vorrei sapere di più, credo di avere sottopelle questa ambizione: sapere di più. Ecco perché non mi piace mettermi in prima fila: ho paura che l'ignoranza risalti fuori. Non è ambizione, questa? Credo di sì: smisurata. Per fortuna, se uno è curioso del mondo e degli altri, le cose finiscono per venirti addosso, per entrarti nel sangue. È stato così per le cose che Ronconi mi diceva: a poco a poco...

## L'ERRORE DI CHIEDERE SCUSA

**H.** - *A poco a poco... Da chi crede di avere preso, Lucilla? Dal padre, dalla madre?*

**M.** - Papà era un matto. Sempre nei guai per la politica, aveva una specie di passione per la giustizia, finiva per vivere male. La mamma era la saggezza di una stirpe contadina, con una sua finezza. Ma io, vede, credo di essermi sforzata di essere diversa dall'uno e dall'altra. Li amavo, ma sentivo che dovevo essere prima me stessa. Non era indifferenza verso di loro, anzi. Forse ho cercato di prendere dall'uno e dall'altra ciò che mi sembrava giusto, ed era il mio modo di amarli.

**H.** - *C'è una cosa che non si perdona, in questo suo mestiere?*

**M.** - Aspetti... Sì, credo di sì. Io sono entrata nel teatro, in questo mondo dove tutti parlano e fanno, o fingono di fare, e ho chiesto «permesso», ho chiesto «scusa».

**H.** - *Non avrebbe dovuto?*

**M.** - No. È una cosa che non si fa. Sa perché? Perché gli altri scambiano l'umiltà per la debolezza e son tentati di profittare di te.

**H.** - *Bisogna dire «grazie», nel teatro?*

**M.** - Oh, sì! Dirlo con dignità, ma dirlo. Nessuno può vivere solo, nel teatro e nella vita. O si inaridisce.

**H.** - *Sente di dover dire «grazie» a Castri?*

**M.** - Sì, certo. Dopo la morte di Franco io ero in ginocchio. Ero svuotata, sentivo una grande confusione. Castri mi ha preso per i capelli, mi ha gettata nell'universo di Genet. È un mondo dove si è abituati a tutto, alle carezze, alle botte. Se cammini nel buio, poi torni ad apprezzare quel po' di luce che trovi.

**H.** - *Possiamo parlare di Franco?*

**M.** - Un po'. Non troppo. La cosa è ancora troppo recente. Franco aveva i suoi pudori. Io ho i miei, Franco era generoso. Per lui non c'era separazione fra il teatro e la vita, l'uno e l'altra si mescolavano. Essere attore era per lui la condizione naturale dell'essere. Tu riesci un personaggio, — diceva — se di lui riesci ad avere e a dare un'idea chiara, che fa pensare la gente. Non sono i trucchi, non sono i travestimenti che fanno il successo di uno spettacolo; è la verità di un personaggio e di una storia che riesci a comunicare, se prima tu l'hai scoperta. Il suo era un teatro nudo. Un teatro della sincerità, della fraternità.

**H.** - *Sogni, desideri, adesso che la confusione è passata?*

**M.** - Vorrei... Diciamo che sono molto curiosa di ciò che mi sta arrivando. E intanto *I fratelli di Messina* di Schiller, a Gibellina. □

**Alle pagine 41 e 43, tre foto di Lucilla Morlacchi oggi. In questa pagina dall'alto in basso e da sinistra a destra, la Morlacchi e Alberto Lionello in «Il diavolo e il buon Dio» di Sartre, regia di Luigi Squarzina; Franco Parenti e la Morlacchi nel «Maggiore Barbara» di Shaw, regia di Andrée R. Shammah.**

LA LUNGA ESTATE DELLA DANZA

# LA CALATA IN ITALIA DI RUSSI E SPAGNOLI

*Soltanto la* nouvelle dance *ha faticato a trovare un pubblico - Béjart sulle piramidi, Dupond fra Salomé e Erode, diavoli al ritmo del flamenco.*

**DOMENICO RIGOTTI**

E anche questa volta, anche questa estate la danza ha fatto *splash*. Nelle belle sere estive, di qual sul Tirreno, di là sull'Adriatico ma più nelle cosiddette *villes d'art* è stato il solito bombardamento di balletti, è stata la solita «calata» in Italia di compagnie straniere, in modo più massiccio dall'Urss e dalla Spagna come tradizione vuole, con alla testa la solita *star* magari un po' consunta dagli anni e dalle *tournées*. Un fiorire, anche estemporaneo, di rassegne, quasi nessuna però, se si escludono quelle dedicate alla *nouvelle danse* che stentano a trovare grosse schiere di frequentatori con la forza e la volontà di promuovere appuntamenti esclusivi. Eccetto forse Taormina Arte, che ha accolto in anticipo sul suo calendario il Balletto di Amburgo diretto da Neumeier con due programmi di coreografie dello stesso suo direttore. Eccetto ancora Torino, danza che, addirittura ai primi di giugno, è stata la prima (si perdoni il gioco di parole) ad «aprire le danze» sfidando la concorrenza dei mondiali di calcio. Rassegna che alla sua quarta edizione è apparsa ormai bene inserita nel tessuto di una città che vuol recuperare certo terreno perduto in fatto di cultura e per i ballettofili di una vasta zona d'Italia un punto sicuro e interessante.

Sarà forse per secondare la sua vocazione egittologica che l'ex città sabauda ha scelto (offrendolo in esclusiva) *Pyramide* di Maurice Béjart, balletto fresco di debutto al Cairo, per aprire la rassegna nel vastissimo Teatro Tenda di Piazza d'Armi affollato fino all'inverosimile. (Ma per Béjart, una volta, a Torino, non c'erano stati dopo i primi furori «momenti di vacche magre»?). Balletto, *Pyramide*, che è andato incontro ad uno strepitoso successo, pari forse a quelli riportati, non soltanto al Festival di Spoleto, dall'astro argentino Julio Bocca, questa estate «venduto e comprato» (è pur vero ch'egli è argentino) come il Maradona della danza.

Balletto, a dirla con sincerità, che inizia anche bene, con un Egitto dei faraoni che sfugge alla tentazione del *kolossal*, con il bravo Patrick Happy de Bana che in vesti regali, dopo essere uscito dal sarcofago, circondato da Iside e Osiride, traccia garbati movimenti davanti a simbolici cerchi leonardeschi. Ma che presto, non appena cioè è stato introdotto il personaggio chiave del filosofo e saggio Dhu-l-Nun, figura storica medioevale (nel caso interpretato da un béjartiano di vecchia data come il bravo Gil Roman), qui assunta in funzione di simbolo a determinare la continuità di un popolo e di una nazione lungo i secoli, perde in intelligenza narrativa e offre la sensazione che non sia che il riciclaggio di cose già viste in precedenti lavori del maestro. Nelle varie tappe pronte a pennellare l'Egitto greco (a dominare la figura di Alessandro Magno), l'Egitto islamico e l'Egitto napoleonico (quadro con un Imperatore che sembra uscito da un'operetta di Offenbach, campionario di cose di cattivo gusto), Béjart non ha esitato a riprendere infatti motivi spettacolari della sua storia prossima o remota. Alla ribalta tornavano le danze di *Dyonisos* ma anche certe sequenze di *Golestan*. Quanto al finale, ha prospettato (davvero tutti soddisfatti?) un Islam vittorioso su tutto e su tutti.

Discutibile la coreografia, nessun dubbio invece sull'ennesima prova di eccezionale bravura del *Béjart Ballet Lausanne*, splendida formazione (ritornerà a Bruxelles? La voce è nell'aria) non solo nei suoi elementi di punta (ivi compresa la nostra Grazia Galante nelle vesti della Piaf araba, cioè la cantante divinizzata Um Kaltsum), ma nella squadra al gran completo. Nota positiva, anche i costumi firmati da Versace sono riusciti a interpretare bene un Egitto stilizzato.

## IL *DIABLO* DI ALBERTI

Se questo *Pyramide* era — come qualcuno ha scritto — «un canovaccio nuovo ricamato di vecchie idee», al contrario ben più interessante è stato *Salomè* che poche sere dopo, sempre firmato da Béjart e dopo il passaggio della fresca e giovanile compagnia dei *Ballets de Montecarlo* (lucenti coreografie di Neumeier e di Kylian eseguite con smalto), è apparso sempre nell'ambito di Torino Danza. A interpretarlo, un beniamino del pubblico italiano: quel Patrick Dupond (qualche settimana più tardi, con un programma di poco va-

**In questa pagina, Patrick Dupond, interprete del balletto «Salomé».**

riato, lo avremmo trovato anche nella scenografica cornice del Teatro Romano di Verona) che per l'ultima volta scendeva nella nostra penisola alla testa del suo *Ballet de Nancy*. Dupond infatti, Patrick l'intrepido, trentuno anni e i voti augurali di tantissimi amici, è uscito vittorioso nella gara di successione alla direzione dell'Opéra di Parigi.

Anche se non esige grandi virtuosismi, questa *Salomè* è senza dubbio una delle sue interpretazioni più interessanti, capace di scatenare il delirio dei fans. Creata appositamente da Béjart per Patrick, essa è costruita in modo tale che egli possa esibire sensa riserve quella sua seducente tecnica tagliente e morbida ad un tempo. In un gioco all'orientale di siparietti manovrati da inservienti-ombra, tutto si svolge con forte impatto teatrale. Dupond, sfruttando con sottigliezza certa sua ambiguità psico-fisica, asseconda benissimo il gioco, facendo sì che la terribile principessa giudaica cantata da Wilde e da Strauss, sinonimo di seduzione dell'uomo, sia anche l'uomo, la vittima di Erode sia Erode e l'assassina del Battista il Battista stesso.

## FANTASMI, DEI E STREGONI

In un calderone di proposte le più eterogenee, in verità anche la Versiliana ha puntato, proprio per l'inaugurazione, su qualcosa che voleva essere originale a tutti i costi. Dando «carta bianca», come del resto aveva già fatto l'anno scorso, alla lombardo-veneta emergente Susanna Beltrami, che da tempo va dichiarando il suo amore per il flamenco come stato dell'anima. Ne è nato, in coproduzione con Astiteatro (che a metà luglio ha proposto anch'esso una piccola vetrina di *nouvelle danse* quasi interamente casalinga) un alquanto bizzarro e strampalato spettacolo dal titolo *Diablo*. Questa volta però un diavolo né *amoureux* né *boiteux*, come vollero Cazotte e Losage, ma un diavolo simbolico del potere e del denaro. Alla base, un lontano e ormai quasi dimenticato testo di Rafael Alberti di forte aroma surrealista; *L'uomo disabitato* scritto nei primi anni Trenta, che dice appunto di un «uomo disabitato» nel cuore di una città tentacolare: una sorta di Mahagonny brechtiana. Lo spettacolo è alquanto fumoso e velleitario, evolve per accumulo e intreccio di frammenti danzati. In campo, per queste contraddizioni e per una serie di incontri di carattere tra il Faust e il Woizeck di Buckner, una pletora di personaggi di scarsa riconoscibilità ma di varia umanità, lemuri del nostro tempo, yuppie, prostitute e rockettari mischiati ai simbolici *cinquos sendidos*, ai cinque sensi fatti danzare più che a ritmo di flamenco su certi moduli da Tanztheater: cosa, si sa, notoriamente impedita a qualsiasi coreografo italiano.

Centro di gravità dello spettacolo Antonio Canales, un danzatore di asciutta linea flamenca che aveva al fianco una giovane e già grintosa Ilaria Paganini costretta però (ah, il kitch) a morire sulle note struggenti della *Bohème* pucciniana, chiamata in causa per riverire, pur senza necessità, il *genius loci* (che, si sa, più che D'Annunzio, è Puccini).

Un *Diablo* alla Versiliana ma molti demoni a spasso anche in altre rassegne. Per esempio, al *Roma Europa Festival 90* e a *Vignale Danza. Demoni* si è infatti intitolata la nuova creazione di Luciano Cannito, altro coreografo di belle speranze, per il suo *Napoli Dance Theatre*. In parole spicciole, una sorta di viaggio, non breve, all'interno dell'immaginario, pauroso o proibito, dell'essere umano. Viaggio che procede anche per ordine cronologico, visto che è proprio Dioniso il primo a comparire in scena. Interpretato da un danzatore talentuoso qual'è Vladimir Derevianko qui pronto, oltre che a sfoggiare la sua abbagliante bravura tecnica, a rivelare finezze espressive quali non gli conoscevamo ancora. Cannito, con questa sua prova curiosa e intelligente, gli ha fornito la possibilità di proporre un vocabolario di gesti interessanti, anche se non è riuscito a sviluppare con coerenza drammaturgica l'idea iniziale.

*Last but not last*, ancora diavoli, ma danteschi, a Ravenna Festival. Dove sicuramente si è potuto applaudire uno dei balletti più interessanti della lunga stagione italiana. In causa, la *Dante Symphonie* di Liszt. Una somma di circostanze ne hanno propiziato il successo. Intanto l'ambientazione (non so come siano andate le cose a Castiglioncello, dato che lo spettacolo è stato prodotto anche da quel Festival), nello spazio carico, di suggestioni della Rocca Brancaleone, con i suoi rossi muraglioni romanici. Poi l'apporto dello scenografo Koki Fregni, il quale non ha dovuto far altro che aggiungere qualche essenziale elemento scenico, ma che soprattutto si è avvalso della geniale inserzione di un parallelepipedo di cristallo, elemento metafisico che ha simboleggiato cielo e inferno appena con poche luci e grandi pannellate di colore manovrate dall'interno. Ma a vincere è stato soprattutto Micha Van Hoecke che, non lasciandosi tentare da impossibili velleità descrittive (nessuna suggestione alla Doré, e dunque niente Dante e Virgilio) si è affidato unicamente alla lettura dantesca e alle sensazioni evanescenti lasciate in lui dalla musica di Listz (unico riferimento l'episodio di Paolo e Francesca, che ha preso la forma di un riverbero di coppie). Promuovendo così una danza astratta, magari un tantino spigolosa e con qualche debito a Béjart, ma sostanzialmente personalissima, che centrava in pieno il tema e il soggetto insidiosissimi (dar veste gestuale al divino poema!). In mezzo anche due innocenti fanciulli (Natalia Strizzi e Valentin Gerlier) ad aggiungere simbolo a simbolo. L'ensembla di Micha il calvo, con i corpi scattanti e malleabili dei suoi eccellenti danzatori di tutte le razze, ha dato prova di un vigore e di una intensità espressiva che è di pochi gruppi di danza. Sotto le stelle, un piccolo capolavoro.□

### ASTI, FIESOLE, CASTIGLIONCELLO E DINTORNI

# LA NUOVA DANZA DIECI ANNI DOPO

**ELISA VACCARINO**

Astiteatro si è diviso in due, con una sezione «nuova danza» (a fianco di poesia e cabaret) in luglio e con la sezione teatro rinviata all'autunno; Fiesole ha dedicato una settimana intera alla coreografia italiana emersa negli anni '80; Castiglioncello, nella piazzetta di Rosignano Marittimo, ha ospitato spettacoli di piccolo formato allineando autori giovani.

Per la prima volta, dunque, si è dato spazio in sedi prestigiose e consolidate, e a pieno titolo, a quei coreografi e a quelle compagnie che hanno sempre lamentato una sorta di minorità, attribuita loro d'ufficio dai teatri, dai festival, dal ministero e dalla critica, sia pure non tutta.

Alle soglie degli anni '90, era giusto fare il punto della situazione, proprio adesso che si dibatte nel merito di un'etichetta, quella di «nuova danza». La forza dell'insieme di queste proposte è venuta, nel decennio trascorso, dall'essersi scrollate di dosso le «scuole», sia il classicomoderno di buon mestiere, dei coreografi che oggi sono tra i 50 e i 60 anni, sia il *modern* di importazione americana, che ha diffuso delle tecniche, ma che non ha conosciuto un'evoluzione artistica forte e originale.

Dove avevano trovato collocazione allora i Cosimi, i Sieni, i Monteverde, per citare nomi noti? Nella contiguità con il nuovo teatro, di immagine, di gesto o di figura, nella militanza nella stessa zona franca di festival e di teatri d'avanguardia. Ne erano venuti fuori un buon numero di spettacoli interessanti per ricchezza di ispirazione visuale, letteraria, teatrale. Spettacoli che avevano lasciato il segno, incoraggiando altri danzatori, formati alla danza contemporanea, a diventare coreografi, a cercare un'identità sotto le bandiere della «nuova danza», con esiti di qualità diseguale e confini quanto mai labili.

In questo panorama di scarse risorse e di labilità organizzativa, con gruppi perennemente mobili sia per ragioni di sopravvivenza sia per ragioni artistiche (è sempre più diffusa la pratica degli *a soli*, che consentono una ricerca davvero personale e che comportano meno problemi di allestimento e di circolazione) sono venuti a proposito, come si diceva, gli appuntamenti con Asti, con Fiesole, con Castiglioncello.

Asti e Fiesole hanno coprodotto *Quintetto blu*, ispirato alle meditazioni sul fuoco di Bachelard, di Enzo Cosimi che si è lasciato alle spalle tanto i suoi primi lavori «mediterranei» quanto le sue recenti produzioni in simbiosi con il video. È tornato alla danza, in calzamaglia color pelle, con un *décor* di luci rosse e azzurre intorno a un totem in fiamme di Daniela Dal Cin, scenografa dei Marcido Marcidoris. Uno spettacolo d'artista, pieno di sensibilità per le masse plastiche arrotondate e allungate dei corpi in movimento, singolarmente e in gruppi, ma complessivamente più debole, meno formalizzato e incisivo dei precedenti.

Ancora Asti e Fiesole, in tandem, ma con titoli diversi, hanno mostrato due novità della compagnia torinese Sutki, diretta da Anna Sagna. Attiva da molti anni sotto altro nome e altra formula, la compagnia si è rifondata e cerca nuovi territori. Non è cambiata però la sua base di lavoro, che pesca nell'improvvisazione strutturata, nell'artisticità intrinseca dell'essere umano preteatrale, nella non cristallizzazione dei linguaggi. E dunque ecco, *Antifona*, un salmo tra Strauss, Webern e il rock, visto ad Asti, ed *Elissa*, su *Dido and Aeneas* di Purcell, visto a Fiesole, che continuano a farsi gioco della danza vestendola di stracci e a parodiare la musica giocandoci; qui sta la provocazione, ma qui sta anche il nocciolo di una debolezza voluta, ma avvertibile al di là delle intenzioni.

Laura Corradi è una delle ultime arrivate sulla scena giovane. Vive in provincia, ma ha lavorato con gli occhi ben aperti sull'evoluzione internazionale della danza. Premiata al concorso coreografico di Cagliari — l'unica manifestazione seria di questo genere nel nostro Paese — crea pezzi rigorosissimi, come questo *Non è bello che un re si allunghi al suolo*, dall'amato Calvino. È un brano rifinito e curato in ogni sua parte, dai costumi alle luci, dalla scenografia ai suoni, dai rumori alla tecnica corporea; peccato che tutto questo sia già stato detto da gruppi come *L'esquisse*, o come quello diretto da Dominique Bagouet in Francia.

A Castiglioncello è passato l'ultimo lavoro di Fabrizio Monteverde, firmato a quattro mani con l'amico Marco Brega, *Tieni lungi dalle vie loro i tuoi passi*, una satira tutta carnale dell'ascesi e della clausura, teatralmente efficace e ricca di spunti (il solitario di giaculatorie, il cilicio di rose in plastica), ma stilisticamente invecchiata nelle modalità del linguaggio più propriamente di danza. A Fiesole Pierpaolo Koss ha portato il suo *Cattivo sangue*, dove le contorsioni *butoh* si mescolano a suggestioni militaresche alla Fassbinder. Enrica Palmieri ha, invece, messo in scena il duo *Le pratiche nel tempo*, tutto impostato sulla rispondenza del corpo agli stimoli musicali, ricavati da strumenti primitiveggianti — come i movimenti delle due danzatrici — in rame e in legno, suonati da Nicola Raffone. □

1889: CON *PAPA HAMLET* UNA RIVOLUZIONE NEL TEATRO

# HA CENT'ANNI L'OSTINATA BATTAGLIA DI ARNO HOLZ

*L'equazione dell'autore dello sterminato* Hignorabimus *(Arte = Natura = X) postulava uno stile che fosse la trascrizione ritmica della realtà, e le si avvicinasse senza però imitarla* - La famiglia Selicke *come* Natale in casa Cupiello - *Incompreso in vita, Bjarne Holmsen (questo era il suo vero nome) morì sognando una gloria postuma. Poi è venuto Ronconi.*

**SILVIA MEUCCI**

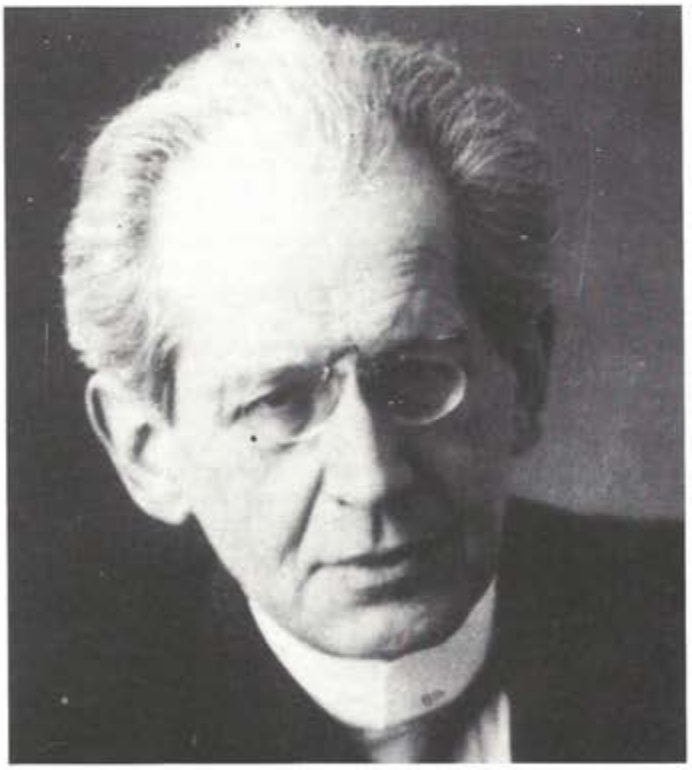
Nel 1889 l'editore Karl Reissner di Lipsia pubblicò un volume di racconti in prosa dal titolo *Papa Hamlet*, il cui autore rispondeva al nome di Bjarne Holmsen. In questi racconti la figura del narratore era scomparsa ed il testo era così soffocato dal dialogo da diventare un tipo di prosa drammaturgica in cui i rari interventi descrittivi erano paragonabili a scarni suggerimenti didascalici. Quando nel 1890, a Berlino, Gerhart Hauptmann, più tardi riconosciuto come il drammaturgo naturalista tedesco per eccellenza, pubblicò *Prima del levar del sole*, sul frontespizio dell'opera si leggeva: «A Bjarne Holmsen, il realista più conseguente, autore del *Papa Hamlet*, con riconoscenza per lo stimolo decisivo ricevuto dalla lettura della sua opera»[1]. Peccato però che Holmsen fosse solo lo pseudomino di un uomo che di lì a poco avrebbe dato un fondamento teorico alla sua innovazione stilistica, e al quale non furono mai riconosciuti i meriti in tutta una vita: Arno Holz (1863-1929).

In che cosa consisteva la novità? Fino a quel momento, la prosa aveva rinunciato a riprodurre la realtà nei suoi effetti acustici e sensoriali, mentre la prosa holziana voleva essere innanzitutto una trascrizione ritmica della realtà. Non si trattava più di una prosa narrativa, stereotipata e serrata in severe norme stilistiche, ma di una prosa «sensitiva», attenta anche agli impercettibili mutamenti interiori ed esteriori dell'Essere.

L'Holz compositore delle prime liriche giovanili scriveva: «La cosa più sublime e incantevole per me era riuscire a scrivere un verso che risuonasse come il campanaccio di una mucca (...) o che rilucesse come il cristallo di un calice veneziano»[2]. Il volume di poesie che uscì quando Holz aveva ventidue anni — dal titolo *Il libro del tempo. Canti di un uomo moderno* (1885) — fu un tale insuccesso che l'autore, in profonda crisi, fu costretto a rifugiarsi nell'inverno 1887-88 a Niederschönhaufen, un paesino a poche miglia da Berlino. Fu in questo clima di solitudine, di ristrettezze economiche e di malinconia che Holz, lavorando ad un romanzo in prosa rimasto incompiuto[3], enuclea l'esperienza primaria dell'intuizione lirica.

## RITMO E MUSICA DELLA PAROLA

Una sera, infatti, Holz rimase affascinato dalla qualità musicale di una frase che, sebbene banale, si differenziava prepotentemente dal contesto prosastico dell'insieme: *«...und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen»* (...e ancor più, ancor più selvaggi crescevano gli alberi del pane). Capì che la nuova poetica avrebbe dovuto avere il suo senso nel ritmo e nella successione musicale della parola, trovando uno stile in grado di avvicinare — ma non imitare — l'arte alla realtà. Holz era del parere che il drammatico ben si adattava all'esigenza di uno stile che mettesse in co-presenza tutto il divenire: luci, rumori, silenzi e sospiri. E la scena divenne così la migliore condizione di riproduzione dell'arte naturalista: «Più nessun verso, più nessun romanzo. Per noi esiste solo la scena, aperta e viva»[4].



Così, nel gennaio 1890, a un anno esatto dalla pubblicazione del *Papa Hamlet*, avvalendosi della collaborazione di Johannes Schlaf, Holz diede alle stampe il suo primo testo teatrale: *La famiglia Selicke*, il dramma «nuovo». Rappresentato alle Freie Bühne di Otto Brahm, il 7 aprile di quello stesso anno, venne recensito in questi termini dal vecchio Theodor Fontane, presente alla rappresentazione: «La rappresentazione di ieri alle Freie Bühne era il dramma in tre atti di Arno Holz e Johannes Schlaf *La Famiglia Selicke*. Questa *pièce* supera per interesse tutte le precedenti, come se si trattasse di una vera e propria terra promessa. Qui si dividono i cammini, qui si divide il vecchio dal nuovo[5].

Le precedenti rappresentazioni cui allude Fontane erano *Prima del levar del sole* di Hauptmann e *La potenza delle tenebre* di Tolstoj. A questo punto i pareri dei critici si divisero: da una parte gli «holzaniani» affermavano che Holz era il vero fondatore del dramma naturalista tedesco, in quanto creatore dello stile; dall'altra i più, gli «hauptmanniani» che, sottolineando la priorità cronologica di *Prima del levar del sole*, rivendicavano per Hauptmann la paternità del

primato. La disputa durò tutta la vita, senza arrivare ad una soluzione. Comunque, fu Holz a maturare uno stile che andasse contro tutte le poetiche normative del XIX secolo, asserendo che sulla scena doveva essere riportata la quotidianità e che la lingua del teatro doveva essere solo la lingua della vita. Per Holz, quindi, il naturalismo è da intendersi come «stile» più che come tema di denuncia sociale: come fu per Hauptmann.

## QUANDO CADE UNA FOGLIA

Fu Heinrich Hart che nei suoi *Ricordi letterari* riepilogò il risultato raggiunto da Holz: «(...) Mi ricordo ancora quando Holz un pomeriggio, al Café Monopol, ci mostrò i risultati dei suoi studi e ci spiegò la differenza tra la vecchia e la nuova arte. Sviluppò la sua teoria partendo dall'esempio di una foglia che cade da un albero. Di questa foglia la vecchia arte non sapeva dire altro se non che questa, volteggiando cade a terra. La nuova arte esplora questo movimento «secondo per secondo», descrive come la foglia, ora illuminata dal sole su un lato, si illumini di rosso dall'altro, mentre un attimo dopo è l'esatto contrario; descrive come la foglia cada verticalmente, poi venga spinta su un lato per poi essere di nuovo in posizione verticale, descrive... Dio solo sa che altro ancora ha da dire.[6].
Holz si sentì chiamato a dare un fondamento teorico alle sue osservazioni, e nel 1891 uscì *«Die neue Wortkunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze». (La nuova poetica. La sua essenza e le sue leggi).* Lo scrittore partì da un esempio semplicissimo: un bambino che disegna uno scarabocchio. Agli occhi di un estraneo quei segni sono privi di significato, ma per il loro «autore» rappresentano un soldato. Da questa considerazione alquanto banale Holz dedusse che esiste sempre e comunque uno scarto tra il fine che ti prefigge un autore e il risultato che questi ottiene. Questo accade perché ogni uomo ha una visione soggettiva del mondo. Partendo dalla formula zolaniana dell'arte: *«une ouvre d'art est un coin de la nature vu à travers d'un tempèrament»*[7] (reso anche dalla formula *Arte = Natura + Y*, dove l'incognita è l'apporto soggettivo del temperamento che interviene nell'atto creativo), Holz, dopo essere venuto a conoscenza delle teorie positiviste di Milla, Spencer e Comte, approdò alla formula: *arte = natura - X*, che trova la sua esplicitazione nella frase: «L'arte tende a diventare di nuovo natura secondo i mezzi di riproduzione e l'uso che di questi ne fa». È importante notare che non si ragiona più in termini di risultati artistici «assoluti», ma in termini di «tendenza», e quindi di relativo[8]. Ogni forma d'arte è quindi un'espressione soggettiva, ma potrebbe diventare un assoluto perfetto qualora lo strumento a disposizione dell'artista, in questo caso quindi il linguaggio, arrivasse utopicamente a coincidere con l'oggetto della sua rappresentazione: la realtà. Portare questo metodo sulla scena, significa aggiudicarsi in campo drammaturgico un'intimità del tono conversativo che si traduce in un'atomizzazione del dialogo, in una scelta di quadri «veristi», prossimi alla realtà di ogni giorno: in poche parole, far sì che sulla scena gli attori non «recitino» una parte, ma «siano» quella parte, fino in fondo, facendovi aderire anche i lembi più segreti e intimi della loro anima.

## A NATALE, COME IN CASA CUPIELLO

Anche Holz conobbe uno sviluppo all'interno della propria produzione drammaturgica, che si concretizzò in tre periodi: il primo, per così dire «naturalista», con l'opera in tre atti *La famiglia Selicke*. In seguito, data la mancata comprensione del pubblico, Holz - costretto da necessità di ordine economico, che lo perseguitarono tutta la vita — scrisse opere d'intrattenimento in collaborazione con Oskar Jerschke, quali: *Heimkehr (Ritorno in patria,* 1903), *Tramulus* (1905), *Guadeamus* (1908), *Büxl* (1911) e *Frei! (Libero!* comparso nel 1922). Da ultimo seguì il progetto di scrivere un ciclo di drammi su Berlino, dal titolo *Berlino. La svolta di un'epoca in drammi*. Delle dodici opere preventivate, prima della sua morte, riuscì a portarne a termine tre: *I Socialaristocratici, Eclissi di sole* e *Ignorabimus*, quest'ultimo rivisitato da Ronconi nella stagione teatrale 1986-87. Ma per capire la ventata di innovazioni che Holz portò sulla scena tedesca è necessario soffermarci sulla prima brevissima opera *La famiglia Selicke* che, per la veridicità dei suoi temi e dell'ambiente, può essere accostata alle opere di un grande del teatro: Eduardo de Filippo e, in particolar modo, al suo *Natale in casa Cupiello*. La trama della *Famiglia Selicke* è presto detta: nella notte della vigilia di Natale si aspetta il rientro a casa di Eduard Selicke, uomo alcolizzato e violento. Ad aspettarlo sono la moglie, che verrà sempre rimproverata dal marito di aver dato un'educazione sbagliata ai figli (lo stesso accade in casa Cupiello tra Luca e Concetta); la figlia Toni, di cui si innamorerà l'affittuario Wendt, che vive in una stanza della misera casa; Albert giovane fannullone e viziato, e i due piccoli Walter e Linchen. Questa, nonostante le cure del vecchio Kopelke — un popolano che poco si intende di pratiche curative — morirà di tubercolosi. Entrambe le opere si svolgono alla vigilia di Natale in un ambiente che trasuda miseria, l'interno di una sala da pranzo dove si «ammassano» mobili diversi, dove si sentono rumori di stoviglie di servizi «necessariamente» scompagnati. La «ipotrofia del luogo», la sua saturazione spaziale fa sì che esploda il rapporto soggettivo, accanendosi su temi che sono gli stessi e che sono trattati con paritetica veridicità: l'incomprensione coniugale, l'educazione dei figli, la malattia, i soldi. Altro punto di unione è la chiusura «aperta» del dramma, cui non si può dare una soluzione definitiva, perché, come per la vita, il dramma del singolo si consuma da sé, fino ad esaurimento.
I testi sono ricchi di pause, di interiezioni ed esclamazioni che fissano il tempo acustico e la melodia verbale. Holz affermava che per dare un respiro nuovo al teatro era necessario dare respiro al linguaggio al *Wort-blut*, introducendo il dialetto, che non viene però usato indiscriminatamente ma secondo i personaggi, la loro estrazione, le circostanze e l'interlocutore. Ancora una volta la lingua diventa lo spartiacque psicologico di ambienti e situazioni diverse. Forse perché era in accordo con la tradizione «goethiana» tanto ammirata, per Holz fare teatro significa «cogliere l'attimo», fermare un palpito, un guizzo, una balenio di vita. Il suo scopo era quello di rappresentare caratteri presi nella loro quotidianità. Non si parla di grandi personaggi e di grandi azioni (la stessa cosa accade in De Filippo) ma di piccoli esseri umani che si aggirano in pantofole e in pigiama. I personaggi non si trovano davanti al pubblico per «vivere» un'azione, ma è l'azione che dà loro lo spunto di «essere» personaggi. Infatti, il concetto chiave della drammaturgia naturalista è proprio «l'esperimento» o «tentativo», ossia la rinuncia all'intrigo in favore di una sequenza di avvenimenti autonomi, eppure in correlazione tra loro: è dalla possibilità del dialogo che si genera la possibilità del dramma. Tutto questo è il *Sekunden-Stil* o stile «secondo per secondo» per cui le battute sono così «naturali», così poco «mediate» da far pensare che nascano nel preciso istante in cui vengono pronunciate. Al contempo l'effetto che si ottiene è una scomposizione del tempo reale in caledoscopiche manciate di espressioni, di pause che permettono di poter percepire in un silenzio, nel taciuto, nel non detto, nelle concentrazioni di un respiro — primo ritmo di comunicazione — la pulsione di una dimensione nascosta, per questo più profonda dell'animo umano.
Arno Holz morì a Berlino nel 1929 dopo una vita di lotte e di stenti. Egli stesso soleva dire: «La lotta per l'arte sarebbe davvero un piacere se non ci fosse anche l'orrenda lotta per la vita». Candidato al Premio Nobel, non gli fu assegnato perché, ironia della sorte, morì il 26 Ottobre, quando il 15 di quello stesso mese correva voce della sua premiazione. Gli rimase un'ultima speranza: che la sua memoria potesse brillare nella costellazione dei grandi. Si legge sulla sua tomba: «La mia polvere è volata via / come un nastro brilla / la mia memoria».

## NOTE

[1] Hauptmann, Gerhart: Vor Sonnenaufgang, Soziales Drama. Berlin 1889.
[2] Das Werk von Arno Holz. Erste Ausgabe mit Einführungen von Hans W. Fischer. Bde. 1 - 10. Dietz Nachfolger, Berlin 1924-1925 Bd.X = p.8
[3] «Goldene Zeiten. Geschichte eines Kindes»
[4] Das Werk von Arno Holz. Bd.X, ibidem, p. 330.
[5] Fontane Theodor: Theater-Kritiken. IV BD. 1884-1894. Hrg.v.Siegmar Gerndt, Fontane Bibliotek. Frankfurt/M.-Berlin/Wien 1979. P. 229.
[6] Hart, Heinrich: Literarische Erinnerungen; in: Heinrich Hart Gesammelte Werke. Bd. 3 Berlin 1907, pp; 68 ss.
[7] Das Werk Arno Holz. Bd.X. ibidem p. 44.
[8] Holz mutuò il concetto di «tendenza» dal Libro III, cap. X, par. V della «Logica» di John Stuart Mill, in cui si legge: «Tutte le leggi di causalità (...) esigono di essere enunciate solo in termini che ne affermino le tendenze e non i risultati effettivi (...) Pressione in meccanica è sinonimo di tendenza al moto e non si ragiona delle forze come se queste causassero moto effettivo, ma solo esercitanti una pressione».
Mill, John Stuart: Sistema di logica raziocinativa ed induttiva. (Titolo originale: A system of Logic ratiocinative and inductive. 1ª Ed. 1843) Principi di evidenza e dei metodi di investigazione scientifica. Trad. Giorgio Facchi, Roma 1968. Libro III, X, p. 438.

□

GIORGIO MANGANELLI E IL TEATRO

# OTELLO VISTO DALLA PARTE DI JAGO

**VICO FAGGI**

Non mi è capitato di leggere, fra tutte le pagine che sono state dedicate, e da autorevoli firme, alla memoria di Giorgio Manganelli, accenni a quella parte (del resto esigua) della sua attività che venne rivolta al teatro. E la cosa mi sembra in certo modo giustificata, perché, in verità, il teatro non era, per Manganelli, e non poteva essere, il campo più propizio all'esercizio del suo ingegno, di cui era arma affilatissima un linguaggio che si affermava per ricchezza di lessico e ironia, per dovizia di paradossi e manierismi. Il fatto è che si profilano, a chi si accinge a scrivere per il teatro, le ombre di elementi che potremmo dire di disturbo, gli attori cioè, e le scene, e i costumi, e il pubblico, tutte cose ingombranti e ineliminabili. Il pubblico soprattutto, con la sua patologica tendenza ad annoiarsi, sbadigliare, tossire. Con tutto ciò il teatro ha tentato Manganelli, che peraltro è rimasto fedele, sino al suo limite massimo, a quella che era la sua idea di letteratura; e dunque il suo è teatro di parola, che della parola si compiace, inclinando al monologo e nel monologo privilegiando il gioco delle ipotesi, delle divagazioni, delle acutezze. A costo di annacquare i conflitti, depauperare l'azione, sbiadire i personaggi. Nel suo *Cassio governa a Cipro,* coerentemente, Manganelli attribuisce ad uno dei personaggi — Jago — la funzione locutoria, in via egemonica. E così Jago agisce e commenta, si commenta, si confessa, si spiega, arzigogola, dà la battuta agli altri personaggi, suggerisce, invita, teorizza, insomma si installa al centro del copione. Jago è nello stesso tempo personaggio e alter ego dell'autore. E non manca di rivolgersi al pubblico in tutta fiducia e confidenza, e meglio ancora con aria di complicità.

Resta il problema della teatralità. E qui interviene il regista, che si assume, tra testo e spettacolo, il compito dell'intermediazione, predisponendo i mezzi tecnici, interpretando e, ove occorra, tagliando, in funzione di quel che può essere, secondo la sua visione, il ritmo, il tono della rappresentazione. Suturando anche le crepe dell'opera scritta. Ed ecco che, paradossalmente, ciò che sembrava un intralcio allo scrittore diviene un ausilio al commediografo.

Di fronte allo Jago manganelliano, che agisce e postilla, che interviene nell'azione e insieme la guida e condiziona, la tentazione di separare è, per il regista, inevitabile. Diciamo inevitabile e feconda, a pro' della chiarezza e della funzionalità. Il che comporta, nel piano registico di Daniela Ardini, che la scenografia si articoli su due piani: quello sopraelevato, ove si muovono i personaggi, tra i quali è Jago, e quello sottostante, che è tutto riservato alle elucubrazioni del medesimo (e diverso) Jago.

Due attori, dunque: e sono, nel nostro caso — Festival internazionale delle arti barocche a Genova — Roberto Alinghieri (il raziocinante) e Pino Censi (il personaggio personaggio). Gli altri interpreti sono Ignazio Baglio, Maurizio Tabani, Aldo Amoroso (Otello), Francesco Porfido, Oriana Baciardi, Marcella Messina, Anna Lezzi. Il compito più arduo è quello di Alinghieri, che lo assolve con grande sicurezza e padronanza, istituendo un rapporto vivace con il pubblico e trascinando al successo tutta la giovane compagnia.

Le musiche, ben intonate, sono di Paolo Terni, la scenografia, firmata coi costumi da Giorgio Panni e Lorenzo Concia, nella parte superiore allinea una sequenza di tendaggi che vengono aperti e chiusi dagli attori e determinano così il luogo dell'azione; mentre nello spazio sottostante una scala, un letto, uno stipetto sono riservati alle confidenze del locutore.

Daniela Ardini ha mediato tra testo e spettacolo, mettendo in luce la sua capacità ermeneutica, a livello di lettura, e la sua fantasia scenica, a livello di messinscena. E il risultato premia la sua intelligenza. Passata dalla filologia classica al teatro, dalla scuola di Umberto Albini a quella di Aldo Trionfo, la giovane regista ha dimostrato di sapersi misurare con le sottigliezze del linguaggio manganelliano e con le difficoltà della sua traduzione scenica. Sino a conseguire, nel nodo conclusivo del dramma, una tensione emotiva che è andata al di là del prevedibile.

Il pubblico ha dimostrato, per segni inequivocabili, di gradire. Lo spettacolo ha avuto sede (a partire dal 27 giugno) nell'illustre palazzo genovese chiamato Albergo dei poveri. □

## Anche Marina Cvetaeva nel *Don Giovanni* di Puskin

DON GIOVANNI, LA NOTTE, LA NEVE da *Il Convitato di Pietra* di Aleksander Puskin. Regia (fantasiosa) di Cristina Crippa. Scene (oniriche) di Cesin Crippa. Con Laura Ferrari (grintosa), Cristina Crippa (austera) e Cesin Crippa. Produzione Teatro dell'Elfo.

Marina, un'attrice, si alza dalla prima fila della platea. Indugia davanti al sipario chiuso e, infine, si decide a entrare in scena. Il palcoscenico è la Spagna dove Marina-Don Giovanni, tempo prima, aveva ucciso un rivale, il Commendatore. Su un letto giace una donna bendata (Valeria, attrice anche lei, sorella e compagna di giochi di Marina). Poco dopo il letto diventa un cavallo che lo porta a Madrid. Ritrova una commediante, Valeria-Laura. Le uccide l'amante e la conquista. Ma la sfida del mitico amatore è farsi amare da donna Anna, la vedova inconsolabile del Commendatore. La incontra al cimitero dove lei piange davanti alla statua del marito. Riesce a farsi ricevere a casa sua. Ma Don Giovanni, cinico e sprezzante, invita anche la statua. Il «convitato di pietra» non si fa pregare. Sul finire della serata, quando già Donna Anna ha ceduto al fascino del cavaliere, arriva e uccide Don Giovanni.

Laura Ferrari che recita, oltre a quella di Don Giovanni, anche la parte del servo Leporello costruisce un personaggio duro, supponente, a tratti smarrito nella propria coscienza o candidamente entusiasta. Laura e Donna Anna sono interpretate con decorosa attenzione da Cristina Crippa che crea due donne, di sensibilità diverse, ma ugualmente fragili. Sulla scena un armadio antico che fa da camerino e scatola dei segreti, il letto da ospedale, le foto e i quadri dei personaggi e dei paesaggi evocati. Mischiati, infatti, alla leggendaria vicenda di Don Giovanni ci sono due racconti della poetessa russa Marina Cvetaeva che fu innamorata di Puskin. Un terzo personaggio, il diavolo, pallido e muto, distribuisce pastiglie e sguardi gelidi ai personaggi febbricitanti della tragedia-gioco. *S.B.*

## Rivisitazione del mito secondo la Yourcenar

CLITENNESTRA O DEL CRIMINE (1935) da *Fuochi* di Marguerite Yourcenar. Regia (raffinata) di Ezio Maria Caserta. Scene (sontuoso impianto a gradoni classicheggiante) di Ezio Maria Caserta. Musiche (adeguate) di Marco Brogi. Con (affiatato concerto di voci): Giulia Brogi (Clitennestra), Jana Balkan (la «coscienza» della Yourcenar). Prod. Coop. T.S. di Verona, Teatro/Laboratorio.

Grande fortuna ha in questi ultimi anni Marguerite Yourcenar, di cui si rappresentano più i testi narrativi (che sono dominati e sorretti sempre da un forte soffio di poesia), che quelli teatrali.

Inserito in un convegno di studi (organizzato dall'Università di Tours, in collaborazione con la Societé Internationale d'Etudes Yourcenariennes, con la Società letteraria di Verona e l'Università di Par-

ma e di Anversa) *Clitennestra o del crimine* è stato rappresentato al Teatro/Laboratorio con una intelligente regia di Ezio Maria Caserta che ha lavorato anche sul piano drammaturgico, inserendo all'interno della scansione successiva dei passaggi del racconto momenti di riflessione, tratti dagli intermezzi lirici di cui la Yourcenar ha disseminato il suo lavoro *Fuochi*.
Diciamo subito della grande prova di Giulia Brogi, un'interpretazione calamitante, magnetica la sua, con adeguati e sfumati passaggi di registro di voce. Corposa e solenne, quasi come a compiere un rito obbligato, la sua presenza scenica è riuscita ad attanagliare lo spettatore. Di grande rigore, con una recitazione lucidamente razionale, cartesiana, Jana Balkan è stata per lei la splendida deuteragonista. Partecipe del pensiero dell'autrice ella ha scandito con voce pulita le riflessioni della Yourcenar, la quale ha scritto questa «raccolta di poesie d'amore», o, se si preferisce, questa serie di «prose liriche» in un momento di ripensamento della sua vita, quando era gravata dalla tensione d'una crisi passionale.
Il gioco di scrittura drammaturgica, ambientato in un'arena a gradoni quadrangolari, come nel palazzo-città di Cnosso, recupera quella struttura interna di pensiero con cui la Yourcenar dissemina, contrappuntandoli, gli intermezzi fra la delineazione di un personaggio e l'altro, dando a *Fuochi* un ordito corruscante di visioni, di emblemi, di rapide folgorazioni liriche, di immagini. *Rudy De Cadaval*

## *Sofonisba* e il dramma della ragione di stato

SOFONISBA di Gian Giorgio Trissino, riduzione (intelligente e colta) di Ezio Maria Caserta. Regia (inventiva, ma rispettosa) di Ezio Maria Caserta. Costumi (raffinati) di Laura Zinetti. Musiche a cura di Marco Brogi. Con: Jana Balkan (intensa), Paola Borboni (coinvolgente), Giulia Brogi (precisa), Massimo Foschi (partecipato), Andrea Bosic (dialettico), Teodoro Giuliani, Sonia Grandis, Luciana Baldassarre, Paola Baroni, Lorenzo Bassotto, Stefania Bergamini, Nicola Ciccariello, Paola Galinetta, Gloria Girelli Bruni, Francesca Guidoni, Enzo Lui, Celeste Sartori, Giorgio Speri, e i percussionisti Jerry Bonnie e Abeku Mensah e la ballerina Vivian Baidoo. Prod. Coop. T.S. di Verona, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Accademia Olimpica, Veneto Teatro, Teatro Olimpico di Vicenza.

Funzionante nello specifico della «Tragedia di poesia» (con l'uso privilegiato dell'endecasillabo — i settenari sono usati solo per il coro —) la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino resta, comunque, al di là di qualsiasi giudizio negativo (prosopopea, opulenza), uno dei cardini della drammaturgia moderna, attraverso cui «passa» tutto il teatro successivo. Voltaire l'aveva definita «la prima tragedia regolare d'Europa» ed infatti essa resta «modello» di tutti i successivi autori italiani e stranieri. Il discorso non va riferito solo alle posteriori edizioni della *Sofonisba* (del 1554 a Blois, del 1562 a Vicenza, del 1710-12 o del 1950 a Vicenza per conto di Strehler), né alla *Rosmunda* dell'amico Ruccellai (esemplata sulla sua), né ai libretti d'opera su cui musicisti come Traetta, Purcel, Gluck, si sono esercitati, ma all'insieme della sua struttura formale, così come ci è proposta dal Trissino. Per cui il «Siglo de oro», la grande stagione elisabettiana e il teatro francese risentono di questo antecedente emblematico.
L'interpretazione di Jana Balkan è convincente, precisa, con la giusta impostazione del verso. Ella dà con la sua bellezza un ben configurabile incarnato all'infelice eroina. Massimo Foschi ci offre un Massinissa dalla passione controllata; per lui l'eroe assume i toni epici del «dovere» che è «rispetto per la parola data». Grande coreuta la Borboni, osannata dal pubblico, preciso e convincente Andrea Bosic nel ruolo di Scipione. Ottimi gli interventi di Teodoro Giuliani (Messo), Sonia Grandis (Erminia), Giulia Brogi (Serva). A posto tutti gli altri.
Adeguata la ricerca musicale, belli i costumi, puntuale la regia. *Rudy De Cadaval*

## Quel bugiardo patentato è più che altro un nevrotico

IL BUGIARDO (1748), di Carlo Goldoni. Regia (sensibile ma con scarsa presa sugli attori) di Marco Parodi. Scene e costumi (sbrigativi) di Luigi Perego. Musiche (garbate) di Luciano e Maurizio Francisci. Con Eros Pagni, Graziano Giusti, Franco Oppini (i migliori), Virginio Zernitz e Riccardo Peroni (bene), e Luca Lazzareschi, Michele Melega, Marina Giordana, Teresa Patrignani, Gea Lionello. Prod. Estate Veronese - Osi.

Goldoni vede a Firenze una mediocre versione del *Menteur* di Corneille e di lì a qualche anno, rientrato nella sua Venezia dopo l'«esilio» pisano, fa rappresentare questo *Bugiardo* che, senza approdare al capolavoro (ci son manierismi e lungaggini non so perché conservate nell'allestimento veronese; la prima parte è macchinosa), resta una gagliarda commedia. Intanto, nella seconda parte il gioco teatrale si fa serrato: poi la figura di Lelio il Bugiardo (le sue non son menzogne ma «spiritose invenzioni» da avventuriero-filosofo settecentesco, al quale l'autore guarda con sorridente, malcelata complicità) è di una modernità sorprendente; infine le residue maschere son già investite dal vento della «riforma», e acquistano la corposità di personaggi.
Certo: un'aria di disimpegno estivo (andazzo diffuso nei festival) ha scolorito l'impresa. Mi sembra, in particolare, che la bella idea scenica di Perego (la compagnia recita nella zona di luce di un soffitto affrescato alla Tiepolo e slabbrato dal tempo, rovesciato a farne lo svaso del palcoscenico) sia svaporata nella realizzazione. Trovo anche che — come ho detto — fosse lecito potare, e che la guida degli attori, spesso deraglianti verso mal controllati «assolo», dovesse essere più ferma. Senza contare che le tre donne in scena — le litigiose figlie del dottor Balanzone, Beatrice e Rosaura, con la loro cameriera Colombina — son passere cinguettanti e non certo usignoli nella voliera femminile dello spettacolo. Nonostante i limiti anzidetti, questo *Bugiardo 1990* ha il merito di mostrarci quanto il Goldoni anche minore precorresse i tempi. Ci son scene mirevoli — quelle in cui Lelio si inebria delle proprie menzogne discorrendo con il frastornato genitore, le concupite *putele* e gli altri cavalieri — che annunciano con due secoli di anticipo — ma sì! — il teatro dell'assurdo. L'attore che fa Lelio è quel Franco Oppini che ci aveva interessato, proprio per un miscuglio non ancora risolto di qualità e difetti, nel ruolo di Coppi in *Skandalon*, al Festival 1989 di Spoleto. Non è, in ogni caso non è ancora, un grande attore; ma devo riconoscere che al suo personaggio comunica una nevrotica irrequietezza, una instabilità caratteriale che tinge di nero i lati comici. Gli fa da controcanto l'Arlecchino irrispettoso e ribaldo dello Zernitz, già lontano dalla Commedia dell'Arte, affaccendato valletto del secolo dei libertini. Con lui il pubblico applaude anche un Graziano Giusti che fa uscire dalla convenzione il dottor Balanzone, come da giusta intuizione registica, umanizzandone la figura, fra «ansia di negozio» e senili smarrimenti. Ma la chiave di volta dello spettacolo è Eros Pagni, reduce dai trionfi tragico-grandguignoleschi del *Tito Andronico* di Peter Stein, che dà corposo, felice rilievo a Pantalone, padre di Lelio, incarnazione totale delle virtù e delle ottusità della borghesia mercantile, depositario dell'ordine morale «antiromanzesco» *(«Par che ti me conti un romanzo»*, dice atterrito al figlio contafrottole), eppure ancorato al pilastro di una umana dignità.
Gli applausi sono andati anche al Peroni, Brighella perentorio, che gioca col teschio del timido e studioso Florindo, pallido Amleto in laguna stregato dalle *pute* (l'attore è Michele Melega) e agli altri, garbatamente manierati. *U.R.*

## La famiglia pietrificata di Alberto Savinio

LA FAMIGLIA MASTINU, di Alberto Savinio. Regia (illuminante) di Egisto Marcucci. Scene e costumi (equilibrio tra fantasia e visionarietà) di Emanuele Luzzati, musiche di Bruno Coli. Con (precisi ed incalzanti): Enrico Campanati, Aldo Amoroso, Carla Peirolero, Lorella Serni, Dario Manera, Bruno Cereseto, Gaddo Bagnoli, Anna Stante, Veronica Rocca, Pierluigi Bonifacio, Danièle Sulewic, Nicholas Brandon, Pietro Fabbri, Enrica Carini, Nicoletta Robello. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Egisto Marcucci e il gruppo della Tosse sono riusciti ad inventare ed orchestrare un sistema di segni teatrali di impeccabile coerenza strutturale, facendo apprezzare al pubblico un testo che mai aveva avuto una messinscena significativa, e quindi valorizzando un autore la cui collocazione drammaturgica necessita di una revisione critica.
Alberto Savinio aveva pubblicato nel 1948 su *Sipario* la versione teatrale del racconto *La famiglia Mastinu - Morte ammazza noia*. Il risultato è un breve testo in cinque quadri costituito da un monologo, una parte dialogica in cui la parodia della famiglia borghese è evidenziata dall'uso di un linguaggio medio stereotipato, e una scena muta finale in cui la morte in vita dei Mastinu è palesata dalla loro immaginaria, fatale pietrificazione.
È stato facile, in questi quarant'anni, considerarne la letterarietà e non la teatralità, perché è un testo difficile da equilibrare nella messinscena e perché, ad una lettura superficiale, può sembrare incompleto. Egisto Marcucci individua il grado di compiutezza e lo potenzia collegandolo alla multiforme attività di Savinio, pittore e musicista, oltre che scrittore: i disegni ispirano la scenografia di Luzzati, la deformità delle figure pittoriche si trasforma nelle maschere grottesche dei personaggi, gli appunti del bestiario determinano i tic e le movenze degli attori. Con una forma adeguata i contenuti si esaltano, nell'accentuazione i significati diventano chiaramente leggibili.
Lo spettacolo è interpretato con intelligenza e dotato di un'appagante dimensione visiva. Marcucci dà una consistenza teatrale anche agli elementi di natura più dichiaratamente letteraria, arricchendo il testo con un sottotesto fatto di ironia mordace, rivelazioni pungenti, drammatico humour nero. *Eliana Quattrini*

## Ritorna il *Candido* del Gruppo della Rocca

CANDIDO (1759), di Voltaire. Elaborazione e regia (registro epico-grottesco) di Roberto Guicciardini e del Gruppo della Rocca, coproduttore con il Festival delle Ville Vesuviane. Scene e costumi (eterogenei) di Lorenzo Ghiglia. Luci (mediocri) di Guido Mariani. Con Giorgio Lanza (buona interpretazione di Candido) e, impegnati in una sessantina di ruoli, Bob Marchese, Mario Mariani, Fiorenza Brogi, Loredana Alfieri, Oliviero Corbetta (i migliori), e Gisella Bein, Giovanni Boni, Lino Spadaro.

Il *Candido o l'ottimismo* di Voltaire è un giro del mondo in ottanta pagine — disse Italo Calvino, il quale lo adorava — che porta il protagonista e i personaggi comprimari, femmine soprattutto, dalla Vestfalia all'Olanda, al Portogallo, al Sudamerica, alla Francia, all'Inghilterra, in Turchia e a Venezia. Il tour è anche un viaggio nelle filosofie, nelle «idee ricevute» e nelle utopie del Secolo dei Lumi, che poi aveva le sue ombre e penombre, visto che si trascinava dietro come un ferrovecchio la logica di Aristotele e si rifugiava nella nuova Arcadia di Rousseau. Intriso di sana ironia, allegramente libertario, il *conte philosophique* è narrativamente perfetto: dal momento in cui Candido, imbevuto dell'ottimismo sistematico trasmessogli dal venerato maestro Pangloss, vien cacciato a calci nel sedere dall'avito castello per aver baciato con innocente trasporto Cunegonda (e già siamo in un clima da comica finale con Charlot), fino all'epilogo in cui il nostro eroe e gli altri personaggi scampati alle tempeste della vita si ritirano a coltivare il loro orticello, le varie avventure — fuga dai bulgari, ritrovamento di Pangloss acciaccato dal mal di Venere, inseguimenti disperati dell'amata, naufragi, battaglie, terremoti, processi dell'Inquisizione, incontri con cannibali, approdo alla mitica civiltà dell'oro del Perù, turcherie varie, mondanità parigine e carnevali veneziani — si susseguono come sullo schermo di un gran cinematografo mondiale, in un incalzante, fulmineo susseguirsi di fotogrammi.
Si spiegano perciò la convinzione e il gusto con cui il torinese Gruppo della Rocca ha ripreso per il 5° Festival delle Ville Vesuviane (che ha incentrato la sua annuale esplorazione del Settecento sul tema, disimpegnato ma non tanto, del *divertissement)*, l'allestimento del *Candido* di 19 anni orsono, con lo stesso regista.
L'operazione sembra nel complesso riuscita. Il pubblico di Villa Bruno, a Ercolano, ha molto applaudito i nove attori costretti a fregolistici trasformismi per incarnare 60 personaggi; e ha dimostrato se non altro di apprezzare le virtù didattiche dello spettacolo, non a caso folto di stilemi brechtiani, come se insomma Voltaire fosse stato riscritto da Adamov (mentre, volendo, si sarebbe potuto a mio avviso premere di più sul pedale dell'assurdo alla Ionesco). In tal caso si sarebbe dovuto dilatare la parte del sogno, le magie dell'esotismo, i contrasti scenografici inseriti in un «contenitore d'epoca», peraltro ingegnoso, dove pizzi e merletti son disposti in modo da simulare in controluce ingranaggi e puleggie di una gigantesca macchina da tavola della diderottiana *Encyclopedie*.
Ma non cerchiamo il pelo nell'uovo. Probabilmente un *digest* scenico dal *Candido* risulta fatalmente riduttivo rispetto all'ariosa, fantastica libertà del romanzo. Il cui godimento testuale rimane, sulla scena, nei maliziosi parlati delle lezioni di fisica sperimentale, delle argomentazioni degli inquisitori, dell'incontro con i buoni selvaggi, del cabotinaggio amoroso fra Candido e una Cunegonda che, scampata alle soldatesche e agli harem, si prepara a diventare una matrona di felliniane dimensioni. Loredana Alfieri è con malizia quasi goldoniana l'amata di Candido, al quale è Giorgio Lanza ad attribuire stupiti rovelli e ingenui trasalimenti. Bob Marchese e Mario Mariani danno spessore al meticcio Cacambò e al sofistico Pangloss; notevole la *verve* trasformistica di Oliviero Corbetta. *Ugo Ronfani*

# Il dio Ercole di Molière vola sui pattini a rotelle

ANFITRIONE (1668) di Molière. Traduzione di Patrizia Cavalli. Regia (novecentesca, elegante) di Luca De Fusco. Scene e costumi (stilizzazioni, surrealismo alla Magritte) di Firouz Galdo. Con Mariano Rigillo (Anfitrione desolato e Giove charmeur), Paola Pitagora (Alcmena tenera e sdegnata), Gigio Morra (Sosia di arlecchinesche e napoletane astuzie), Federico Pacifici (Mercurio mellifluo sui pattini a rotelle), Marta Bifano (fiera e ruvida Cleante), Adriana Alben (la Notte, con classe), e — bene — Alberto Angrisano, Antonello Chiocci, Francesco Tommasini, Francesco Fagiani. Prod. Festival Ville Vesuviane e Cies.

Da 21 secoli l'umanità — perlomeno quella monogama, che paventa il disdoro delle corna — ride della storia plautina del condottiero Anfitrione, fatto becco da Giove e consolato da Mercurio, il quale lo fa riflettere sul doppio privilegio di aver avuto il padre degli dei nel letto della moglie e di diventare il padre putativo di Ercole, semidio da primati olimpici. La farsa tiene a battesimo due termini: Anfitrione, ossia un padrone (anche troppo) ospitale, e Sosia, vale a dire il poveruomo scippato della propria identità.
Nella seconda metà del '600 (ma il progetto 700 delle Ville Vesuviane prevedeva quest'anno un prima e un dopo, sicché c'era posto per questo allestimento coprodotto con il neonato Centro Iniziative Europee dello Spettacolo), Molière presenta a Palais Royal una sua brillante, aerea e fortunata (138 repliche) versione della storia del cornuto contento. Si tratta, per metafora, di giustificare gli amori di Luigi XIV con Madame de Montespan, e di consolare il povero marchese consorte con la morale della favola: «fare a metà con Giove non è certo disonore — anzi è una gloria vedersi rivale — del divino sovrano universale». Amara pozione per l'Autore, però, la storia di Anfitrione: mentre esalta l'adulterio femminile per giustificare le scappatelle del suo re, Jean-Baptiste Poquelin, detto Molière, sa benissimo di essere un commediografo tradito dalla bella e giovane moglie Armande Bejart.
De Fusco ha immaginato un allestimento modernista, in chiave di divertissement, secondo la cifra di questa quinta edizione del Festival delle Ville Vesuviane (una rassegna che è cresciuta, che ha un suo pubblico ed è necessaria all'estate napoletana, e che va perciò sostenuta). Pensate che il dialogo introduttivo fra Mercurio (l'attore Pacifici, mellifluo e un po' mefistofelico, che entra in scena in frac su pattini a rotelle) e la Notte (un'Adriana Alben fatale come una Jean Harlow anni '30) offre al regista il pretesto di immaginare che il tutto sia un sogno del protagonista, un Bel Ami «charmeur», anch'egli in abito da sera, che appare tenendo in mano l'ultima coppa di champagne, forse reduce da una di quelle prime parigine dove si rappresentano i miti greco-romani modernizzati da Giraudoux, Cocteau, Anouilh. Nel sogno, i tendaggi del salone borghese si tramutano in colonne da tempio ellenico; il fondo a specchio rifrange le sembianze, un enorme velo fluttuante color viola imposta le azioni dei personaggi del triangolo adulterino con l'indeterminatezza di una rêverie, sul frontone neoclassico della Villa Campolieto passano le nubi e occhieggia una tonda, irridente luna magrittiana.
In coerenza con l'impostazione iniziale del sogno, Mariano Rigillo è uno e trino: il viveur addormentato sul canapé, l'assatanato Giove (che qui, però, libertineggia con settecentesca eleganza) e l'ignaro prima, e poi sconsolato, Anfitrione. Ciò pone forse qualche problema di identificazione per la parte più ignara del pubblico; in compenso intrattiene — nella finzione teatrale perlomeno — la suspense; e poi Rigillo, tutto signorili equilibri recitativi, è bravo a rendere sia le divine smanie erotiche di Giove sia l'archetipica gelosia dell'infortunato Anfitrione. Paola Pitagora, radiosa in bianchi, matronali drappeggi, è un'Alcmena che sarebbe piaciuta a Giraudoux: dolce, e fiera, e appassionata, nonché creatura di sogno come da scelta registica. *Ugo Ronfani*

**Nella foto. Il palcoscenico di Villa Letizia durante uno spettacolo.**

# Il testamento di Strindberg un viaggiatore dello spirito

LA GRANDE STRADA MAESTRA (1909) di August Strindberg (1849-1912). Trad. (pregevole) di Enrico Groppali. Regia (attenta ai simboli e ai segni espressionistici del testo) di Mario Morini. Scena (efficace) di Stefano Pace. Costumi di Annamaria Heinreich. Con Massimo Foschi (intenso interprete) e, in 18 ruoli, Milena Vukotic, Carlo Simoni, Mico Cundari, Giancarlo Condè (ottime prove), Eliana Lupo, Gianluca Farnese, Elettra Farnese, Stefano Gragnani, Antonio Cascio. Organizzazione OSI 85. A San Miniato.

Strindberg a San Miniato, in cima agli ameni colli toscani che, ricordi carducciani a parte, sono dal '47 aperti ai venti dello spirito cristiano, per gli eventi che — primo patrocinatore Silvio d'Amico — ha saputo suscitare l'Istituto del Dramma Popolare. Il sulfureo autore di *Danza di morte* e della *Signorina Giulia* nella stessa piazza, circondata da chiese e palazzi vescovili, dove risuonò la parola di Bernanos, Claudel, Greene, Fabbri, Pomilio.
Un'eresia, dunque? No, rispondono gli organizzatori, che hanno scelto *La grande strada maestra* per la Festa del Teatro 1990 (festa che la presenza di invitati illustri, fra cui Spadolini, e il mecenatismo della Cassa di Risparmio sanminiatese hanno trasformato in evento culturale di rilievo). La conferma, piuttosto, che l'Idp dà alla drammaturgia religiosa non il ruolo agiografico o edificante delle epoche confessionali, ma il senso di un dibattito spirituale, là sul palcoscenico, vivo, libero, pronto ad accettare il rischio dello scandalo o dell'errore per arrivare alla verità.
Ora quale testo più di questo «testamento spirituale» di Strindberg — scritto tre anni prima di morire, nella solitudine e nella disperazione, per «regolare i conti» con tutti, borghesi e potenti, femministe e scrittori, ma anche per combattere l'ultimo round del suo combattimento con Dio — risponde alla «ricerca infuocata della fede» che, diceva Fabbri, è e deve restare il tema degli appuntamenti di San Miniato (dove, fra parentesi, è in preparazione un convegno internazionale sul Teatro dello Spirito)?
Scrivendo per l'Intima Teater di Stoccolma, dopo *La sonata dei fantasmi* e *Il Pellicano, La grande strada maestra,* Strindberg dà l'addio alla sua esistenza tormentata. Come Eliot, ma in altro senso, attinge alla *Divina Commedia* di Dante, avendo in mente il *Faust* goethiano; ma la miscela che ne risulta è quella di un misticismo allucinato e di umori e malumori terreni. Le sette stazioni del dramma ricostruiscono — con lo stesso passo epico-religioso di Ibsen, quello di *Quando noi morti ci svegliamo* — la sua «lunga marcia» fino allo zenit di un Nulla che non è più tale, ma un Aldilà possibile. Quando il Cacciatore di questo Stationendrama, che è il suo fantasma letterario, abbandonato dal Viandante (il suo «doppio»), davanti alla «selva oscura» del Nulla (perché il cammino, qui, è l'opposto di quello della *Commedia* dantesca); e il Tentatore gli annuncia la «scadenza prossima», la sua ultima preghiera resta ambigua: *«Eterno, non lascio la tua mano... / Benedicimi, benedici l'umanità che soffre / perché Tu le hai dato la vita. / Benedici per primo me / che ho sofferto l'atroce dolore / di non essere colui che volevo essere».* Preghiera blasfema? Il rimprovero a Dio di aver creato l'uomo? Rabbia dolorosa di non essere stato, lui, un dio? O la luce della fede attraverso un'umile ammissione di impotenza? Il dibattito intorno a *La grande strada maestra* è questo.
Impresa difficilissima rendere la visionarietà fremente del testo, che il traduttore Groppali ha reso in tutta la sua dignità letteraria. Il regista Morini, attivo sui due fronti teatrale e televisivo, si è attenuto ad una forma quasi oratoriale (e ha fatto bene); ha sfoltito la foresta dei simboli e soppresso quelli, indecifrabili oggi, strettamente autobiografici. Ha rafforzato invece la linea del rovello ontologico-esistenziale: il Cacciatore è colto all'inizio come l'uomo di *Soubresaults* di Beckett, «seduto una notte al suo tavolo»; e altre citazioni beckettiane (da *Godot*) tornano più avanti. I momenti plastico-gestuali, risolti con grottesche composizioni da cabaret viennese, ricordano giustamente che in Strindberg era già contenuto *in nuce* l'espressionismo. La scena, tutta nera, è — in controcanto con la facciata vera della basilica — una crociera gotica di una chiesa tenebrosa. La colonna sonora porta Beethoven, Webern e Chopin, amato da Strindberg. Spruzzate espressionistiche anche sui costumi d'epoca. Massimo Foschi è il Cacciatore: uno Strindberg che realizza l'egotistica centralità del personaggio con una dizione corposa, una gestualità esacerbata, una eccitazione continua nella confessione. Il Simoni è un Viandante capace di mefistofeliche provocazioni; come la coscienza trasgressiva dell'altro. Milena Vukotic è sempre presente con la sua sensibilità nei personaggi femminili, e in quello del Tentatore: angelo-demonio, proiezione ai vari gradi della misoginia di Strindberg. Giancarlo Condè, di potente espressività, conduce il sabba dei personaggi negativi, secondato dal Gragnani e dal Cascio (Müller l'assassino). Ben calibrate le figure dell'eremita profetico e dell'atarassico giapponese disegnate da Mico Cundari. Attenzione nel pubblico, anche tensione; folti applausi. *Ugo Ronfani*

## Aspettando Godot in un giorno qualunque

TRE SULL'ALTALENA di Luigi Lunari. Regia (ben ritmata) di Silvano Piccardi. Scena (buona stilizzazione) e costumi di Angelo Poli. Musiche (in contrappunto parodistico) di Giovanna Busatta. Con Antonio Guidi, Alarico Salaroli, Gianni Quillico, Margareta Von Kraus (gustose caratterizzazioni, affiatamento). Prod. Filodrammatici per Milano Estate.

*Tre sull'altalena* riecheggia nel titolo una commedia straniera di successo, e ciò per scavalcare nel subconscio del pubblico — dice l'astuto autore — la diffidenza tutta italiana per le cose nuove e mai sentite. Titolo a parte, c'è un altro vistoso ammiccamento, nel testo: addirittura al beckettiano Godot. Dice Lunari: «Aspettare Godot in una landa deserta è fin troppo facile: cos'altro si può fare? Più difficile è dimostrare che se ne aspetta l'arrivo anche nel turbinio di una qualsiasi giornata di lavoro...».
E difatti accade in questa svelta, divertente com-

media che poco prima che nella città scatti una esercitazione di allarme simulato, un industrialotto, un ufficiale e un professore s'incontrino in uno stesso e strano luogo (anticamera di un notaio, sala di lettura di un albergo, casa di appuntamenti: chissà?) pur avendo tre *rendez-vous* diversi. È la prima di tante stranezze: come in Feydeau i personaggi — che in una simbologia del grottesco rappresentano rispettivamente il potere economico, la forza delle armi e la sapienza raziocinante — entrano da porte diverse, e il gioco delle presentazioni dà origine ad una serie di quiproquo, secondo le regole della vecchia pochade ottocentesca. Ma in seguito il gioco degli equivoci si affina, stavo per dire «si intellettualizza». Un frigobar contiene bizzarramente tazze di cioccolata calda e radio portatili, su una scrivania fa mostra di sè un annuario telefonico di Singapore, passa il tempo, nubi magrittiane scorrono oltre il vetro del lucernario e l'occupante del luogo continua a non manifestarsi. Lo spettatore s'accorge a questo punto di trovarsi non già davanti alla *pièce* di un Feydeau rivisitato, ma nel bel mezzo di una «commedia del grottesco», come ne scrivevano Casella o Antonelli nella prima metà del Novecento.
I tre parlano del più e del meno e incespicano alla fine, allibiti, in ricorrenti discorsi sulla morte. Sicché la «commedia senza pretese» di Lunari (in realtà ambiziosissima nel suo disegno parodistico) si tinge di *humour noir,* acquista accenti ioneschiani. Entra in scena difatti un misterioso personaggio femminile ch'è all'apparenza la donna delle pulizie, ma che soggioga i tre con strani discorsi, li costringe a rimettere ordine nella stanza e li persuade a confessarsi. Poi se ne va, dopo essersi abbigliata come la Madonna (nei due sensi, di Madre celeste e di *rockstar).*
Senza svelare il finale — ci mancherebbe! — dirò ancora, soltanto, che la commedia scorre via senza tempi morti, anche perché la regia di Piccardi è come doveva essere: alla bersagliera. E sprizza una vis comica che ha sollecitato anche a scena aperta gli applausi del folto pubblico. *U.R.*

## Un reduce del Vietnam nell'America di Fratti

FUOCO, di Mario Fratti. Regia (efficiente e serrata) di Julio Zuloeta. Con Pier Giuseppe Corrado e Rosa Pianeta (recitazione efficace). Prod. Compagnia Nuovo Repertorio.

Mario Fratti è un drammaturgo di origine italiana che dal 1963 vive in America, dove le sue opere sono note ed apprezzate. Di lui in Europa il Festival dei due Mondi di Spoleto ha presentato in passato *La gabbia* e *Il suicidio*.
In un interno arrabattato di cucina povera che lascia indovinare la realtà di un casamento squallido e di altrettanto squallidi inquilini, davanti ai resti di una cena senza pretese un reduce dal Vietnam che gira con la colomba della pace all'occhiello osserva con un sorriso un grosso coltello da cucina, mentre attende che una donna abbia messo a letto la sua bambina. L'atmosfera è per qualche minuto ancora quella serena e distesa di una serata venuta a concludere un bel pomeriggio a teatro, regalato alla bambina e alla madre da questo signore gentile conosciuto da poco. Ma ben presto strane venature s'insinuano nel tranquillo attardarsi dell'uomo, mutando il fiducioso ringraziamento della donna in inquietudine sempre più viva: egli infatti va svelandosi, dapprima attraverso domande e insinuazioni, poi attraverso accuse diverse, ossessionato da un feroce razzismo, che in lui assume la morbosità maniacale di una missione purificatrice.
La donna, smascherata in un suo precedente rapporto con un negro, si trova così rapidamente esposta a un assedio sempre più pressante, che il reduce conduce in un misto di invocazioni esaltate e di determinazione spietata tra cui le allusioni all'esperienza della guerra esplodono come barbagli minacciosi di terrorizzante efferatezza fino al fuoco purificatore che cancellerà nella donna e nella bambina l'artefice e il frutto di una vergognosa contaminazione razziale. Il testo che, nella sua brevità inquadra problemi e disagi assai vivi dell'America d'oggi, è affrontato da Zuloeta con polso fermo e lucido, capace di disegnare con plausibilità graduale il ribaltarsi di una apparente normalità in una sorta di inferno isolato dal mondo. *Antonella Melilli*

## Due fratelli superstiti contro il male di vivere

L'ALTRO, di Aldo Nicolaj. Liberamente ispirato al romanzo *Fratelli* di Carmelo Samonà. Regia (eccessivamente lenta) di Walter Manfrè. Con Warner Bentivegna (recitazione faticosa) e Patrick Rossi Gastaldi (plausibilmente calzante). Scene di Bonizza.

Quel che ha spinto Aldo Nicolaj ad accettare la proposta di Warner Bentivegna di ridurre per il teatro il romanzo *Fratelli* di Carmelo Samonà è proprio l'assoluta mancanza di teatralità del testo. Una sfida, dunque, condotta sull'unica condizione di poter interpretare liberamente l'opera originaria e il cui risultato è approdato in prima nazionale sul palcoscenico del Teatro Ghione di Roma, rinnovato peraltro anche nel titolo. Mutato in *L'altro*, esso infatti più direttamente allude alla sostanza di una ricerca attraverso cui due fratelli, unici superstiti di una famiglia ormai dissolta, cercano di incontrarsi nei labirinti della reciproca realtà interiore.
Il luogo della malattia rimane comunque il *topos* di questa non azione, popolata di tentativi volenterosi, di impazienze represse, di momenti brevi d'incontro e di scontri subitanei, in cui i due fratelli vivono come in un'atmosfera ossessionata di mondo chiuso da cui la vita è completamente esclusa. Ma la non teatralità del testo da cui è attratto Aldo Nicolaj permane e non rende facile il compito di una regia che punta sulla creazione di un'atmosfera tesa e allucinata, in cui la malattia finisca per riverberarsi su tutti e due i personaggi, quasi catturandoli entrambi. In realtà lo spettacolo si risolve in ritmi lentissimi e snervanti. Permane per tutto il tempo dello spettacolo il senso di una disparità che vede Patrick Rossi Gastaldi fondamentalmente aderente al suo personaggio, difficile ma più caratterizzato, mentre Warner Bentivegna appare faticosamente impegnato in una tensione a cui soprattutto il tono, quasi monocorde della voce, sottrae il supporto necessario a tradurne lo sforzo in capacità di evidenziare le sfaccettature interiori del personaggio. *Antonella Melilli*

## I guai di un Don Giovanni arrivato alla terza età

DISTURBI DI CRESCITA, di Filippo Ottoni (anche regista). Scene di Mario Mearelli. Costumi di Sabina Chiocchio. Con Dario Penne, Elettra Bisetti, Marina Zanchi, Roberta Greganti, Ilaria Stagni, Vittorio Guerrini. Prod. Teatro delle Arti di Roma.

Il cinquantatreenne Lele, avvocato, è separato dalla moglie, ha una relazione ormai stabile con la segretaria Lisa e concupisce l'avvenente psicoterapeuta Gianna, che gli insegna non senza malizia le tecniche di rilassamento. Ha anche una figliola, Cinzia che essendo bruttina, non riesce a trovare un uomo e complica con i suoi sfoghi la vita del padre.
Una crisi esistenziale, solo apparentemente insolubile, si abbatte su Lele, che arriva persino a pensare al suicidio, ma si tratta semplicemente della solita crisi del Don Giovanni arrivato alle soglie della vecchiaia ed essa ha la sua naturale conclusione in un matrimonio d'obbligo, mentre Cinzia, sia pure in ritardo, accalappia un giovanotto. Lele sposa Lisa, come era giusto, e si acquieta.
L'autore Filippo Ottoni è il traduttore italiano di Micheal Frayn. Se non lo si sapesse, si potrebbe anche immaginarlo; ma questa non è una colpa, perché il divertimento degli spettatori è assicurato anche da una cordiale e vivace interpretazione. *G.C.*

## Torna la grande magia nel ricordo di Parenti

LA GRANDE MAGIA, di Eduardo De Filippo. Regia di Giorgio Strehler (impeccabile). Scene di Ezio Frigerio (raffinate). Costumi di Luisa Spinatelli (curati). Musiche di Fiorenzo Carpi (all'altezza). Con (bravissimo) Giancarlo Dettori, (eccellenti) Rosalina Neri, Renato De Carmine. E (in tono) Eleonora Brigliadori, Gerardo Amato, Mimmo Graig, Maretta De Carmine, Gianfranco Mauri. Prod. Piccolo Teatro di Milano.

Calogero di Spelta alla moglie reale, in carne ed ossa, e per di più pentita e supplichevole di un perdono (dopo una rocambolesca distrazione amorosa), preferisce quella «falsa», immacolata dall'immaginazione, rinchiusa sotto vuoto (grazie agli inganni truffaldini e persuasivi del mago Otto Marvuglia) in una scatoletta luccicante. Se del primato del desiderio si tratta, contro quello della verità, a quest'omino innamorato che importerà mai di discutere tale primato e di cedere lo scettro in favore di una realtà tutto sommato meno gratificante?
Tacciata di pirandellismo da critici schizzinosi allorché nel '48 fu presentata per la prima volta, *La grande magia* non ha superato nel tempo il pregiudizio di quell'«ismo» sconveniente e mai discusso, rimanendo tra le meno rappresentate del repertorio eduardiano.
Nell'85 Strehler riesumando l'opera ha dilatato il significato dandole un respiro europeo (con il compianto Franco Parenti nel ruolo del Di Spelta): una giusta consacrazione e un estremo saluto alla figura del drammaturgo napoletano.
La nuova edizione della *Grande Magia* non fa registrare variazioni valutative sostanziali; sia per quanto riguarda l'alto livello professionale degli attori (con Rosalina Neri e Renato De Carmine davvero eccellenti), la squisitezza scenica (grazie a Frigerio e Spinatelli), le suggestioni poetiche e innovative della regia. Ma Giancarlo Dettori, che eredita con sensibilità la figura dell'«omino Calogero», è l'autentica sorpresa. Dettori è bravissimo. Ci ha fatto tastare le mura di quella «fortezza vuota» che è la follia con un'intensità disperante e biologica. Persino il corpo ha subito una metamorfosi, evaporando lentamente. Sì, la vestagliuccia da camera del terzo atto non è più abitata. Calogero danza abbracciando la scatoletta vuota, in cima alla torre della fortezza. Intorno e dentro il deserto. *Francesca Gentile*

## Echi rabelaisiani nel testo di D'Onghia

E ALL'ALBA MANGIAMMO IL MAIALE, di Rocco D'Onghia. Regia (carente) di Stefano Monti. Con Ruggero Dondi e Alberto Mancioppi. Prod. Teatro del Buratto, Milano.

Nella seconda fase del percorso di ricerca avviato

dal Teatro del Buratto la scorsa estate sul «Progetto cibo», troviamo *E all'alba mangiammo il maiale*, testo scritto appositamente per il Buratto da Rocco D'Onghia, segnalato al premio Riccione 1989 con *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici* e pubblicato da Ricordi nel quaderno di *Hystrio* n. 2, 1990. Un autore sicuramente interessante non solo per la sua duplice attività (operaio nonché delegato sindacale di giorno e teatrante di notte), ma per la sua drammaturgia diretta ed efficace che riesce a suscitare nel lettore un sincero coinvolgimento dettato dalla necessità, quasi imposta, di schieramento per l'uno o per l'altro dei due protagonisti. Il testo è imperniato infatti sul rapporto tra il sig. Gelatina, un obeso, vincitore in una società di uomini disposti ad ingoiare di tutto e forse anche se stessi, e un prigioniero, vittima di un rigorosissimo digiuno imposto dal suo antagonista che ne aumenta la sofferenza declamando, di fronte ad una tavola imbandita, ricca di cibi raffinatissimi, un elenco di ricercate prelibatezze. Tra violente provocazioni e conseguenti deliri il testo prosegue sino alla quarta scena in cui il sig. Gelatina rievoca un invito particolare: quello del sig. Colocasia che lo coinvolse in un pantagruelico pranzo che durò da mezzogiorno a notte inoltrata... «e all'alba i servitori servirono il maiale». «Mangiai il maiale, e mangiandolo mi accorsi che dentro vi era una lepre. Andai avanti: mangiando la lepre mi accorsi che dentro vi era una beccaccia: andai avanti...».
La quinta scena, il ribaltamento finale del rapporto tra i due (il prigioniero diventa boia), conferma la metafora ben focalizzata nel cibo che diventa, in una società omologata al consumo, il tema centrale della nostra cultura, attorno al quale ruotano i rapporti interpersonali. La lunga sofferenza del prigioniero e la potenza del suo carnefice sono giocati, per tutta la durata dello spettacolo, di fronte al pubblico seduto attorno alla sontuosa tavola imbandita nella sala del Teatro Verdi (scena che ricorda immediatamente il capolavoro cinematografico di Greenaway *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*). Il riferimento al film, uscito in seguito alla stesura del testo di D'Onghia, è inevitabile in quanto in una sorta di cannibalismo, il rito e la potenza espressa dal cibo diventa il tragico e catartico argomento attorno al quale il testo si muove. La rappresentazione teatrale, denota un gioco attorale che se sulle prime può risultare convincente, perde via via di credibilità denunciando qualche carenza registica che offusca l'intensa incisività del testo. *Livia Grossi*

## Semel in anno licet tradire: gaudeamus!

ALLA STESSA ORA... IL PROSSIMO ANNO, di Bernard Slade. Adattamento e traduzione (disinvolta) di Nino Marino. Regia (non prevaricante) di Anna Proclemer. Scene e costumi (funzionali) di Alberto Verso. Con Ivana Monti e Andrea Giordana (innata *verve*).

Che c'è di più bello e meno impegnativo che avere un amante a scadenza annuale, puntuale nello stesso luogo e con l'immutato entusiasmo della prima volta? Un banale fatto di corna se non sviluppasse, a lungo andare nell'arco di un trentennio (scandito nella sequenza di sei quadri), un *menage* molto simile ad un classico andamento matrimoniale con tanto di attaccamento sincero e apprensione per i reciproci problemi familiari.
Questa è la parabola allegramente immorale dell'anglo-canadese Bernard Slade che Anna Proclemer, per una volta in veste di regista, ha scelto e ritagliato *ad hoc* per Ivana Monti e Andrea Giordana. L'allestimento è curato, scene e costumi all'altezza del gradimento del pubblico medio, e gli attori sono bravi e simpatici quanto basta. Quanto alla commedia (tipico prodotto Broadway, anni '70) è giocata tutta nei dialoghi brillanti (ma non troppo), e per di più maliziosamente «aggiornati» in un gergo a volte un po' troppo libero e, forse, fuorviante, di Nino Marino che i due interpreti hanno, da diversi anni, congeniali alle loro corde. E allora cosa manca? Dato e non concesso che il testo sia di qualche interesse oggi, e offra lo spunto per una lettura innovativa, l'allestimento manca «di una marcia in più», il tutto risolvendosi in un lavoro di onesta fattura sì, ma inesorabilmente sbiadito. *Anna Luisa Marré*

## Le ceneri di un amore quindici anni dopo

VINZENZ E L'AMICA DEGLI UOMINI IMPORTANTI (1923), di Robert Musil. Traduzione di Rocco Familiari. Regia di Giancarlo Nanni. Scene (geometriche e fantasiose) di Luigi Perego. Musica di Francesco Vardinelli. Con Manuela Kustermann, Stefano Santospago, Franco Alpestre, Lorenzo Alessandri, Tatiana Winteler, Giovanni Argante, Massimo Fedele, Gianluigi Pizzetti, Enzo Saturni. Prod. La Fabbrica dell'Attore.

Robert Musil, in *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*, scritta dopo *I fanatici* e prima del famoso romanzo *L'uomo senza qualità*, tutta la via del giuoco ironico, ma senza riuscire ad abbandonarvisi completamente, perché troppo intimamente vincolato dalle sottigliezze di una riflessione inquieta e insaziabile.
Vinzenz e Alfa si sono conosciuti ed amati giovanissimi; sono poi rimasti lontani per quindici anni e, ritrovandosi, aspirerebbero a riunirsi; ma ormai, cresciuti da una stessa matrice, sono diventati diversi: lui esercita la sua fervida immaginazione sulla realtà senza inserirvisi; lei, che, dopo un matrimonio sbagliato, si è dedicata con cinico diletto alla caccia e allo sfruttamento degli uomini importanti, si esaurisce viceversa nella realtà. Le loro esistenze sono perciò destinate a dividersi nuovamente. Vinzenz deciderà di fare il domestico, professione che si adatta al suo carattere.
Rimane il dubbio se Musil, con il personaggio di Alfa, si sia ispirato alla *Lulu* di Frank Wedekind, subendone il fascino, o ne abbia voluto offrire un'ironica parodia. Manuela Kustermann dà un'interpretazione intelligente del personaggio perché riesce a mantenere sempre vivo il dubbio, senza mai scioglierlo.
La regia di Giancarlo Nanni adotta insieme la chiave dell'avanguardia sofisticata e quella del *vaudeville*, arrivando in più di un momento ad un impasto interessante delle due contrastanti tonalità. *Giovanni Calendoli*

## Le urla e il silenzio della miseria spirituale

LA DONNA DEL BANCO DEI PEGNI, di Manlio Santanelli. Regia di Marco Lucchesi. Scena di Sergio Tramonti. Con Rosa Di Brigida, Gianni Caruso, Francesco Lipartiti. Prod. Compagnia G.T.P. (Gran Teatro Pazzo).

Un clima pesante e disfatto, come il letto matrimoniale che domina la scena, erompe da questa breve commedia che si svolge nella scena fissa del retro di un banco di pegni napoletano.
Qui una donna, avvolta di sciatteria, riversa contro il marito sfoghi e tirate; frastornante e chiassosa, sempre in movimento, ripercorrendo confusamente un improbabile passato, recrimina, mugugna, urla, rinfaccia. Lo fa con irruenza tutta partenopea, in gara con i rumori e i suoni della città che, irrompendo dalla finestra aperta, rendono ancora più intollerabili i suoi monologhi. Il fiume del vociare perenne sfocia tuttavia nel mare del silenzio del marito. E questo finché una rivelazione registrata in una cassetta interrompe il tacere del destinatario di tanti vituperi e la vena logorroica della donna. È un bagliore, ma in quell'attimo filtra una luce spirituale nello squallore di due vite spente. Rosa Di Brigida, ferina e scarmigliata, è molto brava. Vivace e ripugnante, tragica e atticciata, assomiglia alla sua città. Anche i due protagonisti maschili, entrambi muti o quasi, chiusi nel silenzio della rassegnazione uno e nella menomazione mentale l'altro, offrono una buona prestazione. La scena di Sergio Tramonti, scomposta e maleodorante, nel suo squallore polveroso specchia bene precarietà e degrado.
Una riserva si può sollevare invece per l'eccesso di volume del sonoro che — avviato come pittoresco elemento evocativo — finisce col diventare soffocante, annullando da parte degli spettatori gli sforzi di comprensione del testo, in gran parte dialettale. *Mirella Caveggia*

## Tutta al femminile la rassegna Teatroattore

RASSEGNA TEATROATTORE - UNA GIORNATA QUALUNQUE, con Franca Rame (spumeggiante), Lella Costa (vivacissima) in RECITAL e Liliana Feldmann (nostalgica) in INONDA.

Tre diversi modi di essere attrice, tre differenti percorsi, tre talenti forti e decisi. Il Filodrammatici di Milano, per la quarta edizione della rassegna Teatroattore, ospita sul suo piccolo palcoscenico tre attrici che, proponendo alcuni pezzi del loro repertorio, fanno il punto della situazione sulla propria carriera e sui propri ricordi. Mentre Franca Rame e Liliana Feldmann appartengono alla stessa generazione, anche se diverso è il loro impegno sulle scene, Lella Costa è una giovane, ma affermata attrice comica. Si presenta sul palcoscenico con un abito a palloncino, corto, con disegnati dei piccoli panda. Inizia il suo monologo ricordando proprio i tempi dell'Accademia Filodrammatici, quando interpretò il suo primo ruolo per il saggio di fine anno: la direttrice di una scuola che assomigliava a un uomo con i baffi. Nel monologo di Lella sono molto vivi gli anni '70 con i collettivi, il femminismo, il «no scusate compagni» che si diceva in qualunque occasione, anche per chiedere l'ora, la moda degli psicanalisti. Di quei tempi sono rimasti solo i ricordi rivissuti con ironia.
E sulla professione dell'attrice? Dalle sue parole di attrice comica degli anni '80 si comprende che ci sono almeno quattro categorie: le non attrici, come Serena Grandi, mute che però lavorano; le attrici più anziane che fanno sempre Cecov e le giovani che le imitano. Le attrici americane che recitano sempre allo stesso modo e le attrici diverse, come lei, alle quali la fetta più grossa di stipendio proviene dal doppiaggio di telenovele e spot pubblicitari. Il monologo di Lella si trasforma in conversazione con il pubblico sulla memoria, sull'amore, sugli uomini. Si ride su tutto, sulla realtà, sulle esperienze vissute in prima persona. Solo alla fine un momento «serio» dove Lella racconta che le ragazze spigliate come lei hanno delle botte di malinconia tremende perché hanno un solo piccolo desiderio, essere intere. Difficile quindi essere donna ed essere attrici, anche se vale sempre la pena ridere.
Atmosfera nostalgica da radio e da rivista, invece, quella ricreata da Liliana Feldmann. Vecchie canzoni milanesi e no; brani tratti da Carlo Porta; conversazioni con il pubblico, telefonate registrate con i partner dei bei tempi: Febo Conti, Ugo Tognazzi, Gino Bramieri; qualche ricordo struggente di amici che non ci sono più. Liliana lo dice più volte: lei viene dalla gavetta, dall'avanspettacolo, dove occorreva avere le unghie per non farsi schiacciare. Non esistevano gli *stage*, le pubblicità: c'era solo l'amore di fare un mestiere. Un bel pezzo di storia del teatro, circa 60 anni, ricostruito con sobria intelligenza e attimi malinconici. *S.B.*

## L'ultimo tango del maschilismo sconfitto

TANGO MISOGINO, scritto, diretto e interpretato da Fernando Pannullo e Giulio Pizzirani e dal sopranista Gianfranco Mari (verve, classe). Lustrini, piume, *robes a traines* di Mauro Bronchi. Nacchere, ventagli e *paso doble* di Tito Leduc. Acconciature (caricaturali come il resto) di Arturo Montoro. Con Alfio Antico, maestro di tammore e Giancarlo Delle Chiaie, pianista caratterista. E con la voce di Adriana Innocenti.

Cinque simpatici gaglioffi, inalberati sul palcoscenico i calzoni del maschilismo sbruffone, hanno fatto a pezzi, calpestato e deriso l'immagine delle figlie di Eva per due ore: non più la donna angelicata, la dolce ispiratrice, l'altra metà del cielo, ma la diavolessa, la strega, la perversa, la rompiballe, la puzzona. Tra sorrisi acidi, ammiccamenti avvelenati, finezze satiriche e sconcezze da case chiuse, rusticane ciacole di Zanni e gorgheggi sopranili, hanno fatto saltare in aria con perfida determinazione quanto dell'universo femminile non era stato ancora distrutto dal femminismo arrabbiato. Lo spettacolo ha, forse, una sua involontaria ma certissima moralità: è così eccessivo, ingiusto, bugiardo da diventare un *boomerang*. Non più la donna alla fine è materia di dileggio, tema di caricatura, ma l'uomo con la sua misogina ottusità, per l'appunto. E giustamente il sipario si chiude su cinque automi che ballano, come fantocci, l'ultimo tango del maschilismo sconfitto, mentre la voce di sempiterna *deésse* di Adriana Innocenti esce dal buio a far capire che si è scherzato, che la donna è sempre ben salda sul suo piedistallo.
Pannullo e Pizzirani hanno fatto le cose alla grande, spigolando nella letteratura, nella filosofia e nella musica di tutti i tempi. Dalla rude misoginia greco-romana si passa alle sentenze e agli epigrammi di Simonide, Catullo, Ovidio, Seneca, Giovenale, fino al Tasso e all'Aretino giù fino a Hugo, a Gozzano a Gatto e a Lucini. Il tutto condito con le bibliche maledizioni antifemministe dall'Ecclesiaste e dai testi sulla stregoneria, col disprezzo per le «femene» degli Zanni, il nero di Molière fino al romanesco di Petrolini. *B.F.*

## Il mestiere dell'attore agli occhi di un clown

IL BUFFONE E LA REGINA, di Bolek Polivka. Regia (disinvolta e autorevole) dello stesso autore. Con Bolek Polivka e Chantal Poullain.

Alto, magro, dinoccolato, con due occhi chiari dalle mille espressioni, con un accento slavo che solo a tratti e con grande ironia lui stesso sottolinea, pur parlando un ottimo italiano, Bolek Polivka gioca con il pubblico, con il potere, con i sentimenti, e soprattutto con la sua professione nel suo spettacolo, quasi un classico ormai, *Il Buffone e la Regina*. Instaurando subito, a scena aperta, un rapporto diretto con il pubblico, l'autore, regista ed interprete conquista immediatamente la platea presentando il gioco che verrà condotto nella serata. Ci sarà una regina francese (sua moglie, *ndr*) di cui sarà eccezionale traduttore, che si annoia terribilmente e un buffone a divertirla, scelto tra i suoi servi (gli spettatori).
Carico d'intelligente autoironia e forte delle reali motivazioni contenutistiche, con estrema semplicità ha inizio lo spettacolo. Lo spazio che divide il palco dalla platea è il confine: tra il potere e i suoi sudditi, testimoni partecipi della finzione a cui assistono, la stessa che opera l'attore con il pubblico, la regina con il buffone, in un sottile gioco in cui la tirannia della sovrana diventa elemento necessario per la sudditanza, sul giullare e metaforicamente sul pubblico. Nell'esaltazione nevrotica del potere, il buffone sarà costretto a piegarsi a qualsiasi desiderio, trasformandosi ogni qualvolta la sovrana lo desideri: per lei tartaglierà, s'ingobbirà, cercando di soddisfare le perverse fantasticherie della Regina-bambina. La sua triste condizione lo porta alla costruzione di un suo mondo, dove la poetica della comicità tipicamente clownesca, rivela una più grande verità. Ed è la stessa verità, per altre vie, a venire riproposta nella continua rottura operata dall'«autore» o dal «regista» che, in assoluta libertà, approfittando dell'autorità del suo ruolo, interrompe la scena per autoconfessarsi, per scambiare qualche battuta con i «servi/testimoni», sottolineando ancora di più la metafora della rappresentazione: «la caduta della quarta parete stanislavskiana» come umoristicamente lui stesso ci ricorda nel prologo. «...Pensare alla condanna del buffone di recitare anche quando è malato, ha il mal di denti, ed è triste — dice Polivka — per divertire la regina, per chi guarda ed esige, mi ha fatto riflettere sulla natura di questo mestiere. Lo spettacolo infatti è sulla professione dell'attore, del commediante: il rapporto può essere quello tra il regista e l'attore e poi ancora del buffone e del potere, del buffone e della regina...». *Livia Grossi*

## Duello di parole per delitto misterioso

UNA STANZA AL BUIO, di Giuseppe manfridi. Regia (efficace) di Ennio Coltorti. Scene di Bruno Mazzali. Costumi di Enza Messini. Musiche di Antonio di Pofi. Con Giuseppe Manfridi e Antonella Attili. Prod. Teatro popolare di Messina.

La sagoma di un corpo è tracciata col gesso sul pavimento di una stanza avvolta nella penombra. Evidentemente è stato consumato un omicidio. Poco dopo appaiono un uomo e una donna e fra i due si svolge un serrato dialogo, che è un vero e proprio duello per l'attribuzione del crimine. Vince la donna, che è l'assassina, facendo sorprendere l'uomo con l'arma del delitto in mano.
Immedesimata, per amor paterno, l'interpretazione dell'autore Giuseppe Manfridi; disegnata con determinazione sprezzante quella di Antonella Attili, favorita dal testo, che ha la sua parte più viva nell'analisi psicologica del personaggio femminile: un temperamento spregiudicato e sicuro, che si afferma con una lucida strategia sull'uomo frustato e titubante. *G.C.*

## I segreti trasalimenti di tre giovani fate-streghe

RITRATTO DI DONNE IN BIANCO, di Valeria Moretti. Regia (intrigante) di Walter Manfrè. Allestimento scenico (giardino vero) di Tommaso Mari. Costumi (d'epoca tardo-romantica) di Lucia Di Cosmo. Con Elisabetta Cavallotti, Francesca Romana De Martini, Caterina Venturini (promettenti). Prod. La Cattiva Compagnia.

Rosa, Celeste e Perla sono tre allegoriche fanciulle che sembrano sfuggite alle tele di Renoir, per raccontarci e farci vivere da vicino (gli spettatori possono quasi toccarle, essendo disposti in circolo, ai

bordi di un vero giardino con arbusti, foglie, fiori e odori) le loro pulsioni, i segreti, le vibrazioni e i trasalimenti.
L'autrice peraltro non smentisce le sue letture preferite (Caterine Mansfield, Virginia Wolff, le sorelle Brònte) nemmeno in altri suoi riusciti lavori, tutti più o meno d'ambito femminile.
Le tre *jeunes filles en fleur*, così fragili e delicate, non disdegnano di baciarsi e accarezzarsi le nudità durante il bagno al laghetto e risultano poi essere anche terribili: amanti dello stesso uomo (in fondo rappresentano un'unica donna), la cui fine resta però un mistero.
Un bell'esempio di poesia e di emozioni coinvolgente e affascinante questo *après-midi à la campagne* che riesce a scatenare l'immaginario fantastico.
L'ottima regia di Walter Manfrè ha saputo valorizzare il copione e dirigere le tre giovani debuttanti brave e fresche fresche di scuola: Elisabetta Cavallotti dell'Accademia nazionale «Silvio D'Amico», Francesca Romana De Martini della Bottega Teatrale e Caterina Venturini dell'Antoniano bolognese. *Valeria Paniccia*

## SUSSURRI O GRIDA ALL' OUT OFF

# Da Canetti a Beckett eros, incomunicabilità e follia

Si è svolta al milanese Teatro Out Off la settima edizione di «Sussurri o grida», movimenti del nuovo teatro alla quale hanno partecipato il Piccolo Parallelo, il teatroeuropaesperimenti, Il Cada Die Teatro e il Teatro Studio 3.
Il bolognese Piccolo Parallelo, nato nell'82, ha presentato la seconda storia del Progetto «Folk ti trai» (Ti trafigga un fulmine, secondo il detto friulano) dal titolo *La notte del temporale* di Enzo G. Cecchi già presentato a Santarcangelo. Per una notte (tutte tre le storie che il progetto prevede realizzate nell'arco di tre anni sono vissute di notte e rese grandi dallo scombussolamento che le colpisce), un attore disoccupato e un ufficiale di polizia giocano all'amore folle mescolando erotismo e provocazione, meschinità e tenerezza. Con l'arrivo del giorno «l'uomo della pioggia», personaggio presente nei tre spettacoli, scompare lasciando aperte le possibilità causate dall'incontro notturno.
Il Teatroeuropaesperimenti fondato dai bolognesi Massimo Cattaruzza e Maurizio Cardillo che insieme a Nadia Malverti hanno presentato *Blendung*, una drammaturgia di Mario Giorgi liberamente ispirata ad *Auto da fè* di Elias Canetti: estrapolati dal romanzo del 1930 di Canetti, i tre personaggi dell'Uomo dei libri, della Governante e del Nano, inseriti in un lavoro scenico che dell'originale conserva il tema ispiratore sono, giocati fra l'incomprensione e l'equivoco, il malinteso e le difese che ciascuno crea attorno a sè, tre possibili anelli di congiunzione della follia. Un percorso nei territori dell'amore dove i protagonisti Alessandro Mascia e Pierpaolo Piludu, chiusi nei loro doppi ci narrano le loro storie e i loro sogni, ha presentato col titolo *Bella da morire* di Giancarlo Biffi il cagliaritano Cada Die Teatro anch'esso fondato nell'82, ideatore e curatore del Festival internazionale Sant'Anna Arresi Teatro. *Bella da morire* conclude la fase di indagine e reinvenzione su e «del» testo, alla ricerca di un'intimità in cui sia necessario sentire «allontanandosi dal concetto di spettacolo» per rigenerare il rapporto scena pubblico.
«Sarò io, sarà il silenzio, il dove sono, non so, non lo saprò mai, nel silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuo» scriveva Beckett nel famoso finale dell'*Innominabile*. Francesco Torchia, regista del Teatro Studio 3 di Perugia ha scelto con la collaborazione di Silvia Bevilacqua *Finale di partita* inserito in un progetto Beckett che successivamente toccherà *Non io* e *Testi per nulla*. E il testo in un atto di Beckett — sicuramente fra i migliori in assoluto dell'autore e di tutto il teatro del Novecento — letto nella sua cruda essenzialità, sottolineandone la circolarità del finale, si è confermato lo spettacolo di maggior successo e affluenza di pubblico: ventisette spettatori a sera (tante e possibili sfaccettature del cieco Hamm attorniati, provocati, immessi nella stanza con le due finestre sul mondo dove il servo Clov vive-rivive la storia di un «vecchio finale di partita, persa da tempo». Immerso nel buio, lo spazio qua e là rischiarato a volte dalla pila di Clov, lo spettatore-Hamm viene affidato ad una percezione più dilatata del testo giocato su di un'emozione più sottile ma più radicale. Uno spettacolo intenso e vibrante dove Carlo Bruni ha dato anima e corpo a Clov in risposta alla voce registrata di Hamm (Achille Roselletti) del quale compare ad un certo punto la famosa poltrona a rotelle; in questa linea anche Nagg e Nell (le voci erano di Silvia Bevilacqua e Giorgio Pangaro) erano evocati da una scatola televisiva, utilizzando però un dialetto, il veneto, troppo dolce e musicale per il dialogo di Beckett. *Fabio Battistini*

## Amarcord generazionale sullo sfondo del «Mundial»

ITALIA-GERMANIA 4 A 3, di Umberto Marino (in un'edizione rivista e aggiornata). Regia (neonaturalistica) di Massimo Navone. Scene (imprecise) di Tommaso Pizzi. Costumi (appropriati) di Angela Capuano. Musiche (adeguate) di Antonio Di Pofi. Con Lucio Caizzi, Massimo Mirani, Antonio Petrocelli e Daniela Stanga. Attività Produttive Associate di Sebastiano Calabrò.

Un riallestimento rivisto e aggiornato d'occasione (naturalmente per i Campionati mondiali di calcio '90) questo del trentasettenne Marino i cui testi teatrali vedono spesso — come anche in questo caso — la trasposizione cinematografica. Si tratta di una rimpatriata di tre ex compagni di liceo che hanno vissuto il Sessantotto e si ritrovano, vent'anni dopo, per rivedere quella mitica partita di calcio che fu disputata nel 1970 durante i Mondiali del Messico.
Un ritratto generazionale e minimale. Federico (un Lucio Caizzi un po' macchietta) è diventato un pubblicitario di successo e ha fatto soldi, Antonio (un garbato Antonio Petrocelli) è stato invece in galera, accusato al posto di un altro compagno che aveva ferito con un sampietrino un poliziotto, e ha dovuto rinunciare alla carriera di magistrato. Francesco (un debole Massimo Mirani), figlio di un portiere, è riuscito a combinare un matrimonio con Giulia (una insignificante Daniela Stanga), figlia di borghesi che lo hanno fatto entrare in banca. I due nonostante siano ormai separati esibiscono una squallida messainscena della loro improbabile felicità pur di far rivivere l'atmosfera dei vent'anni. Il copione è interessante ma lo spettacolo, diretto da Massimo Navone, è un po' debole, così da farci rimpiangere la sua prima realizzazione del 1987 con Fabrizio Bentivoglio, Margherita Buj, Ennio Coltorti e Mattia Sbragia, con la regia di Sergio Rubini. *Valeria Paniccia*

## Una tazza di cioccolata per Mozart sotto il tendone

MOZART AU CHOCOLAT del Théâtre de l'Unité. Al pianoforte: Francis Vidil; soprano: Melanie Jackson; baritono: Pierre Benusiglio. Regia: Jacques Livchine.

In un piccolo tendone posto in mezzo alla sala del Teatro Verdi, debitamente liberato dalle poltrone, ha preso vita uno spaccato del '700: il salotto decadente e raffinato degli amici e parenti di Wolfgang Mozart. A cinquanta persone del pubblico con altrettante parrucche bianche dell'epoca, sono stati affidati differenti ruoli quali Salieri, Voltaire, papà e mamma Mozart, l'imperatore Giuseppe II, mentre una decina di *voyeur* (il popolo) sono stati sistemati all'esterno del tendone/salotto dove, da alcuni fori, hanno potuto spiare lo spettacolo. Tra una tazza di cioccolata e un liquorino, lo spett/attore ascolta e vive l'esistenza di Mozart, descritto con talento e ironia dalla compagnia francese del Théâtre de l'Unité in cui baritono e soprano si distinguono nonostante le condizioni acustiche ovviamente non ottimali del luogo. Francis Vidil, nel ruolo del famoso musicista, suona infine, con le mani legate, le opere che lo resero più famoso, sottolineando l'immagine di «fenomeno da baraccone» che subì in alcuni momenti della sua vita.
Il pubblico divertito e coinvolto ha partecipato con entusiasmo nonostante lo spettacolo fosse interamente in lingua francese. *Livia Grossi*

## Nella selva oscura della vita con Maeterlinck

I CIECHI, di Maurice Maeterlinck (1862-1949). Traduzione di Walter Valeri, adattamento e regia di Angelo Longoni (opportuni ammodernamenti). Scena (en plein air) di Andrea Rosso. Suono (efficace uso del sax) di Hubert Westkemper. Luci (un po' statiche) di Raffaele Perin. Con (generale, lodevole impegno) Giorgina Cantalini, Francesco Paolo Cosenza, Sebastiano Filocamo, Karin Giegerich, Riccardo Magherini, Mauro Marino, Annina Pedrini, Emiliana Perina, Carmelo Vassallo. Prod. Teatro di Porta Romana, Milano.

Il Palazzo Barozzi, con i suoi giardini e i suoi androni, è da quasi un secolo la sede dell'Istituto dei Ciechi di Milano, fondato nel 1840 dal cavalier Michele Barozzi, impiegato dell'allora Regia Prefettura. Il parco retrostante, con i suoi alberi secolari, «inselvatichito» con certi accorgimenti (un acquitrino nel quale guazzano stoicamente due attori, banchi di nebbia, sabbia bianca a simulare i riflessi argentei della luna) e, al calar delle tenebre, diventa il bosco maledetto dei ciechi erranti di Maeterlinck, nell'adattamento che Longoni ha condensato in poco più di un'ora di spettacolo: alcuni ciechi, ospiti di un ospizio, che un sacerdote ha accompagnato in un bosco per una passeggiata, scoprono con orrore, di essere rimasti soli, senza la loro guida. Ritengono di essere stati da questa abbandonati, s'interrogano angosciati sul da farsi, si scontrano con i fantasmi del luogo e della paura, che cresce quando scoprono che il prete è in mezzo a loro, ma privo di vita, forse assassinato. Una donna della comitiva — detta La Pazza, e che intona tristi ninnananne — ha con sè il suo bambino, nato da poco, l'unico vedente del gruppo, che non può però indicare la strada della salvezza. La speranza, assurda ma ostinata, che gli occhi del bimbo possano guidarli fuori dalla «selva oscura» è la nota patetica e dolorosa del finale di questa *pièce*, il cui impianto metaforico è fin troppo evidente.
Drammaturgo delle ombre, degli incubi, dell'ossessione della morte, Maeterlinck ha qui voluto rappresentare la fatale, solitaria lotta dell'uomo contro la Forza Oscura che lo trascina verso il gorgo della Morte. Ricorrente in altre sue opere — da *Pellèas et Mèlisande* a *L'intruse*, scritta lo stesso anno di *Les aveugles* — un «ipernaturalismo simbolista», annunciatore di un notturno «realismo magico» che avrebbe caratterizzato la scena del Novecento, permea questa parabola estrema della solitudine. Era stata la tela *I ciechi* di Bruegel (1568) ad ispirargli, per sua stessa ammissione, *Les aveugles*: il dipinto con i ciechi straccioni che seguono una cattiva guida verso la sponda insidiosa di un fiume, conteneva già, in nuce, la metafora.
Longoni ha asciugato il testo per puntare sulla frase nuda, incrinata dal grido o dal lamento. E ha voluto che i ciechi della vicenda fossero non «biblicamente» vecchi, ma di età giovane. E così, tra simboli datati e nuove realtà, la metafora s'è aggiornata fino a rappresentare un'altra, contemporanea solitudine: quella della giovane generazione «che non sa vedere» un futuro nel crollo delle ideologie e delle certezze. Una operazione siffatta rientra in quella «drammaturgia dell'impegno» che ha già caratterizzato il lavoro di Longoni autore e regista (*Naja, Uomini senza donne, Money*) Ed era, forse, la sola possibile per una rilettura, oggi, di questo testo. *U.R.*

## Il ministro Tognoli e l'Agis contro i tagli allo Spettacolo

Mentre si chiude questo numero, abbiamo conoscenza del commento amaro con cui il ministro Carlo Tognoli ha preso posizione in ordine ai tagli in programma per lo Spettacolo, nel quadro della Finanziaria. «Il Fondo dello spettacolo, già tagliato due anni fa — ha dichiarato Tognoli — è ulteriormente ridotto del 25 per cento, misura inaccettabile per un settore che occupa, direttamente o indirettamente, almeno 200 mila persone. In queste condizioni le leggi di riforma per il Teatro, la Musica e il Cinema rimangono bloccate. I modesti stanziamenti per l'Auditorium di Roma e il Palazzo del Cinema di Venezia, in approvazione alla Camera, sono stati cassati. Mi domando come si possa condurre, in queste condizioni, una politica per il turismo e per lo spettacolo».
Anche il presidente dell'Agis, Carlo Maria Badini, ha criticato la presa di posizione del governo «in contraddizione con il prestigio delle attività artistiche e culturali che hanno dimostrato in Italia e all'estero di essere produttive, con un ampio consenso da parte del pubblico. La situazione futura dello spettacolo — ha proseguito Badini — diventa preoccupante proprio nel momento in cui le attività davano segnali positivi in tutti i comparti, tali da aspettarsi, invece, soluzioni mirate ad una loro valorizzazione». □

## Fra tragedia e farsa l'invettiva di Céline

FÈERIE (1952), di Louis Ferdinand Cèline (1894-1961). Traduzione e adattamento (pregevoli) di Patrizia Valduga. A cura di Luca Ronconi (interventi sul rapporto linguaggio-gesto-spazio). Interprete (eccellente) Franco Branciaroli. Produzione «Gli Incamminati».

*Féerie*, l'invettiva bruciante che Franco Branciaroli scaglia sotto le volte della chiesa sconsacrata di San Carpoforo, a Milano, enuclea in forma di monologo le pagine più sulfuree di *Féerie pour une autre fois*, che Gallimard aveva pubblicato nel '52. L'adattamento teatrale, di qualità, è della poetessa Patrizia Valduga, che dichiara di avere tentato un assemblaggio ad alta densità delle dominanti di questa partitura di furore e di odio, per dare carne e voci e gesti all'incubo céliniano. Operazione riuscita, anche perché l'intervento di Luca Ronconi — benché circoscritto in locandina ad un «a cura di» — è determinante nel dare viscerale, biologico risalto alle parole di fuoco del testo nel rapporto con il luogo e gli scarsi arredi scenici, in sintonia con la straordinaria forza plastica dell'interpretazione di Branciaroli.
Presentata un anno fa a Spoleto fra le rovine della chiesa di San Simone, calata poi nei sotterranei del romano Teatro Documenti di Damiani, *Féerie* ritrova adesso una sede ideale (qualche distorsione acustica a parte) a San Carpoforo. Non è soltanto il rigore dell'operazione nel suo insieme, né la densità della pagina scritta a conferire un'alta caratura allo spettacolo. La sua «verità» è nella straziante, esattissima rappresentazione della lotta di Céline con i mostri della realtà nemica ed i fantasmi della coscienza, in un aggrovigliato delirio paranoico, che ha come sole vie d'uscita il sarcasmo verso l'ntero genere umano e un'autocommiserazione sardonica. La Valduga è attenta ad introdurre nel monologo le spine di un lirismo doloroso (quando ad esempio tutto il problema esistenziale dell'autore si riduce alla ricerca della tomba della madre al Père Lachaise), ma è altrettanto pronta a rendere i toni beffardi del «cupio dissolvi» céliniano, la bava dell'atrabiliare caricatura dei letterati celebranti il suo funerale (e sono Sartre, detto Lartron, Mauriac, chiamato Clauriac, e Aragon, denominato Larengon). Oppure, a riferire nelle loro crudezze fisiologiche le osservazioni cliniche del medico Destouches sulla sua malattia,

MENTRE PROSEGUE LA RICERCA SUL *FAUST*

# Il *Piccolo Teatro* apre al drammaturgo italiano

Giorgio Strehler ha presentato in anticipo sui tempi la nuova stagione del massimo Stabile italiano. Attorniato dagli allievi diplomandi della Scuola di Teatro il regista, nell'arena del Teatro Studio, a due passi dal mausoleo in pietra e cemento della nuova sede che è cupo e silenzioso come i rimorsi, si appresta — dice egli stesso — ad «andare in giro per il mondo tirando la carretta, e ricevendo dal potere pubblico certo meno di quanto dovrebbe». «Siamo qui nel Teatro d'Europa ancora senza Europa» ha esordito con appena un accenno alla annosa questione della nuova sede, e ha subito spostato l'attenzione sulla nuova compagnia del Piccolo formata dai giovani della Scuola, peraltro già inseriti nel *Faust*, che debutterà il 27 ottobre nella sala di via Rovello in una nuova edizione di *Arlecchino, servitore di due padroni* di Goldoni, con Ferruccio Soleri. Dopo *La commedia degli ebrei alla corte di Mantova*, che Gilberto Tofano ha tratto da opere di Leone de' Sommi Portaleone, contemporaneo di Shakespeare, gli allievi saranno insieme a Carolyn Carlson in uno spettacolo di teatro-danza.
Intanto prende il via il secondo corso di allievi attori, dedicato a Eleonora Duse.

GLI SPETTACOLI. *Faust, frammenti parte seconda.* Proseguendo la sua ricerca sul progetto faustiano Strehler affronta il blocco da noi raramente rappresentato della discesa di Faust alla ricerca delle antiche civiltà. Il debutto avverrà tra marzo e aprile, ma già Strehler ne ha dato una lettura per gli addetti ai lavori. Accanto a Strehler saranno Franco Graziosi, Giulia Lazzarini, Gianfranco Mauri, Mario Valgoi, Eleonora Brigliadori, Tino Carraro, Antonio Fattorini, Giampiero Becherelli, Riccardo Mantani e gli allievi del corso Copeau.
*La donna del mare* di Ibsen. L'antica metamorfosi di Ellida verrà riproposta con la regia di Henning Bruckhaus, le scene di Svoboda e l'interpretazione di Andrea Jonasson.
*La sposa Francesca*, di Francesco De Lemene. Il testo in dialetto lodigiano, quasi una riscoperta, vedrà il ritorno sulle scene del Piccolo di Piero Mazzarella. Accanto a lui, Tino Carraro e Marisa Minelli. La regia è di Lamberto Puggelli.
*La peste* di Albert Camus avrà come protagonista Franco Graziosi. L'adattamento del romanzo è di Catherine Camus, la regia di Gino Zampieri.
All'interno del progetto Spazio parola, dedicato alla drammaturgia contemporanea, Renato De Carmine interpreterà *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* di Antonio Tabucchi, regia di Gino Zampieri, abbinato alla ripresa de *Il tempo stringe*, con Giancarlo Dettori e la regia di Giorgio Strehler.
*Ravensbrück* di Renato Sarti, premiato al Vallecorsi (e pubblicato nel numero 1, gennaio-marzo 1989 della nostra rivista) è presentato dalla Compagnia di Valeria Moriconi, regia di Massimo Castri. Giulia Lazzarini e Alessandro Haber portano in tournée la fortunata *Intervista* di Natalia Ginzburg, regia di Carlo Battistoni, mentre il Piccolo ospiterà le riprese di *Giacomo il prepotente* di Giuseppe Manfridi, con Elisabetta Pozzi e Massimo De Rossi, regia di Piero Maccarinelli, prodotto dal Teatro Stabile di Genova e di *Ore rubate* di Mattia Sbragia con Magda Mercatali ed Emilio Bonucci, prodotto dallo Stabile di Bolzano.
Al Teatro Studio, con la ripresa del *Faust, frammenti parte prima* (dal 6 ottobre) in due serate, continueranno gli incontri Voci dell'Europa e i concerti di Spazio Musica. Dopo un *Colloquio internazionale sull'insegnamento teatrale in Europa*, in collaborazione con l'Unione dei Teatri d'Europa, prenderà il via, a cura di Agostino Lombardo, un *Laboratorio shakesperiano* in concomitanza dei due spettacoli del Royal National Theatre di Londra, *Richard III* e *King Lear* al Teatro Lirico.
Fra le anticipazioni della stagione 1991-'92, Strehler annuncia il ritorno a Brecht *(Teste tonde e teste a punta)* e la messinscena dell'*Isola degli schiavi* di Marivaux, mentre insieme alle nuove produzioni di *Lisistrata* di Aristofane (regia di Enrico D'Amato) e di *Elettra* di Giraudoux (regia di Carlo Battistoni), verranno ripresi il *Come tu mi vuoi* di Pirandello, *La donna del mare* di Ibsen, *Temporale* di Strindberg, *Giorni felici* e *Catastrofe* (nuova) di Beckett, che con *Faust, frammenti parte prima e seconda* e *Arlecchino, servitore di due padroni* di Goldoni comporranno un ideale *excursus* sulla storia del teatro dal '700 ad oggi. *(Fabio Battistini)*

quel sospetto cancro anale ch'è come la spia dell'altro disfacimento, psichico e mentale.
Branciaroli esprime fra la tragedia e la farsa la ridda febbrile dei fantasmi di Céline, che s'affollano nel linguaggio come in una mascherata di Ensor. Nel mondo chiuso, notturno del suo delirio vaneggia sul letto d'ospedale, consegna ai rigattieri del *marché aux puces* la medaglia al valore della guerra '15-18, irride agli accademici che orinano sul suo cadavere, si rappresenta come un mucchio di carne marcia portata via in una tinozza di zinco. Attraverso l'urlante verità dell'interprete emerge in noi, patetico, un dubbio: che l'invettiva di Céline l'indegno fosse in realtà l'ultima lotta contro i rimorsi. *U.R.*

## Con *Isabella* un ritorno alle origini del teatro

LA PAZZIA DI ISABELLA di Flaminio Scala dai canovacci della Commedia dell'Arte. Regia di Carlo Boso. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Rosalba Maggini. Musiche e canzoni dell'epoca eseguite dal vivo a cura di Adriano Iurissevich T.A.G. Teatro di Venezia con Giusi Zaccagnini, Peter Jordan, Stefano Rota, Bobette Levesque.

Nell'antica tenuta della Mandria, che fu casino di caccia di Carlo Emanuele II, in uno sfondo di bellezza naturale e architettonica, «La pazzia di Isabella» cavallo di battaglia di Isabella Andreini, attrice, gran virtuosa del Cinquecento, ha suggellato il ciclo «Invito a Corte», che Torino ha dislocato nella cornice delle residenze sabaude. Nel contesto aulico di feste, danze e musiche di corte del XVII secolo, questo esempio della Commedia dell'Arte ha fatto ritrovare al pubblico le radici stesse del teatro, la sua essenzialità e insieme la gioia schietta del disimpegno, del puro divertimento tutto affidato com'è alle capacità tecniche, mimiche, vocali e anche acrobatiche dei nove attori della compagnia.
Nel cast figurano nomi stranieri, che affiancando al veneziano i loro sproloqui, danno colore e forniscono alla brigata un passaporto per scorazzare ovunque senza problemi, portando in giro questa esecuzione del nulla, questa portentosa cornice di un quadro inesistente.
Nessuna ricerca di definizioni estetiche e di elaborazione etica: tutto è allegramente generico. Ma che bella prova di attori, che palestra, quel teatrino, e che modello per chi pratica «il mestiere sciagurato e glorioso» dell'attore. *Mirella Caveggia*

CONFESSIONE DI VACLAV HAVEL

# CONTRO IL TOTALITARISMO LA COSCIENZA DELL'ASSURDO

*Eletto alla presidenza della Repubblica, il commediografo ceco spiega come abbia trovato nel teatro l'arma della libertà, ed enuncia una «rivoluzione esistenziale» senza violenza, basata sul rispetto della persona.*

**UGO RONFANI**

Le urne hanno dunque sancito la vittoria di Vaclav Havel, il drammaturgo presidente della Repubblica cecoslovacca. Si tratta di sapere, adesso, quanto il «caso Havel» resisterà ai venti capricciosi della Storia, che di questi tempi tendono a travolgere idoli di ieri e di oggi. L'interrogativo interessa non soltanto l'Est, ma l'Europa e forse il mondo, se è vero che la rivoluzione antitotalitaria e pacifica proposta (e finora attuata, sia pure parzialmente) da Havel, usando l'arma della parola teatrale, lascia intravvedere una totale palingenesi della politica. Qualcosa deve pur essere accaduto, sulle rive della Moldava, nel rapporto fra l'uomo e il potere, se un figlio della borghesia praghese definito fino a ieri un criminale «colpevole di aver violato la legalità socialista», se un commediografo che aveva frequentato Ionesco e Beckett nei territori della drammaturgia dell'assurdo, e che la nomenklatura di Husak considerava uno zero politico, è diventato — con i suoi smarrimenti e la sua ironia, con il suo rifiuto di obbedienza e la sua fiducia nel pentimento dei nemici — l'alfiere delle ritrovate libertà, il vendicatore disarmato di Palack, quasi un eroe nazionale.

Quanto mai opportuna, perciò, la decisione dell'editore Garzanti di pubblicare anche in Italia le opere di Havel. Cominciando da *Interrogatorio a distanza* (pagg. 230, L. 26.000; buone traduzioni di Giancarlo Fazzi e Luciano Antonetti), che si presenta in forma di lunga conversazione con il giornalista Karel Hvižďala, quasi un monologo-confessione data la brevità delle domande, e che fornisce elementi biografici, riflessioni sulla letteratura e sul teatro nel contesto del movimento di Charta '77, ma anche e soprattutto proposta di un'alternativa «politica». Le virgolette sono d'obbligo: nel corso della sua meditazione ad alta voce (precedente, occorre precisare, alla sua nomina a presidente della Repubblica) Havel non si stanca di dichiararsi allergico alla politica-politica. Nel senso — precisa Paolo Flores d'Arcais nell'ampia prefazione — che l'esistenza autentica non può venire prodotta per via istituzionale. In altri termini, la «vera vita», quella che sola consente uno scambio reale fra uomo ed uomo, non sopporta le costrizioni delle strutture e dei sistemi, chiede di esprimersi come «rivoluzione esistenziale» nel concreto della quotidianità, al di fuori e al di sopra dell'organizzazione politica, economica e sociale tradizionale.

In altri termini ancora, le istituzioni e gli organismi di rappresentanza sono utili soltanto se e in quanto (cito da Flores d'Arcais) «agevolano la realizzazione dell'individuo e non ne ostacolano l'autonomia». Siamo qui al cuore del pensiero politico (della «politica antipolitica») di Havel. Che si propone — essendo egli non un politologo e neppure un filosofo ma solo un testimone, dei più sensibili, del proprio tempo — come pensiero negativo, in antitesi con il totalitarismo d'importazione sovietica. «Non mi sono mai occupato sistematicamente di politica o di economia, non ho mai avuto una ferma opinione politica, — egli dice —. Sono uno scrittore e ho sempre concepito la mia missione come un dovere di dire la verità sul mondo in cui vivo... Ma una cosa so, — prosegue Havel — ed è che il mondo è una comunità complessa di migliaia di milioni di irripetibilmente singoli esseri umani». Da questo nucleo discende il resto. Un uomo: cioè un essere singolare, non riducibile a schema. Perciò concreto, non riconducibile agli archetipi delle manipolazioni e dei condizionamenti sociali. Capace di assumere in proprio, autonomamente, la legge, e di sottrarsi alla dittatura della parola fraudolenta, fanatizzante.

Così ragionando Havel — fa bene a sottolinearlo Flores d'Arcais — mentre si smarca, evidentemente, dalla concezione totalitaria del potere prevalsa fino a ieri nell'Est europeo, prende le distanze da un modello occidentale basato sulla delega alienante delle funzioni democratiche alle rappresentanze partitiche, sul consumismo fine a se stesso, sul populismo corporativo e via dicendo. Questo va precisato, poiché troppo facile e diffusa è la tentazione, qui da noi, di considerare quanto sta accadendo all'Est come una «voglia di Occidente», acriticamente mimetica. Mentre — dice Havel — «la rinascita spirituale, come io la concepisco, non è un qualcosa che un giorno ci cadrà in grembo dal cielo, o che un nuovo Messia ci porterà. È un compito che ogni uomo ha davanti a sè, in ogni momento. Possiamo "fare qualcosa" e dobbiamo farlo tutti, qui e ora, nessuno lo farà mai per noi e non possiamo perciò aspettare qualcosa da qualcuno». Non parlerei tuttavia — come fa Flores d'Arcais — di un individualismo haveliano, così confondibile con la matrice filosofica liberale. Mi pare invece che la filosofia haveliana attinga, rinnovandolo, al personalismo di Emmanuel Mounier. Si rileggesse il manifesto di Font Romeu del '32, che diede vita ad una «troisième force» nella Francia della Terza Repubblica, e che fornì il telaio ideologico alla rivista «Esprit» (ma la cultura italiana, con la sua memoria corta, ha quasi cancellato sia Mounier che «Esprit»), si scoprirebbe che questo

## Consegnato a Havel alla *Scala* il premio Montegrotto-Europa '90

Il presidente della Repubblica cecoslovacca Václav Havel ha ricevuto formalmente a Milano, nel corso della manifestazione in suo onore al Teatro alla Scala svoltasi il 24 settembre, a conclusione della visita ufficiale in Italia, il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro, conferitogli il 15 maggio scorso, presente il ministro dello Spettacolo Tognoli, per la sua opera di drammaturgo che «ha affermato il potere della libertà». Hanno consegnato a Havel il Premio il presidente dell'Associazione Albergatori di Montegrotto Gianni Gottardo, in rappresentanza del Comitato promotore della *Festa del Teatro,* il direttore di *VenetoTeatro* Nuccio Messina e il direttore di *Hystrio,* Ugo Ronfani, presidente della giuria. Il Premio consisteva nella somma di dieci milioni di lire, in una stele in oro e argento emblema di Montegrotto, in una scultura di Sergio Brizzolesi, in una tela di Ernesto Treccani e in un ritratto eseguito da Vannetta Cavallotti. Il presidente cecoslovacco ha ringraziato per il conferimento di questo premio, il primo ottenuto in Italia per la sua attività di uomo di teatro, e si è intrattenuto a cordiale colloquio con gli ospiti. □

*Interrogatorio a distanza* di Havel riecheggia dal principio alla fine le istanze e le tesi personalistiche. Dalla preoccupazione di conciliare ispirazione libertaria e ordine sociale alla chiara coscienza che l'etica della politica sta nell'esaltazione dei valori della persona: l'individuo, appunto, irripetibile, singolare, non riducibile a schema. La persona che è ad un tempo, nei rapporti con la società, «solitaire et solidaire», secondo la formula che è di Camus ma che Camus assorbì non già dal liberalismo, o dal marxismo, ma dalla lezione di Mounier. Avendo in più, oggi, il senso ironico dell'assurdità dell'esistenza, nella sua brevità e finitezza: e qui Havel scopre l'ultima carta che dà tutto il senso della sua «rivoluzione esistenziale», nella sua stoica determinazione: «L'azione umana, — dice — acquista una reale importanza se cresce sul terreno di una previdente coscienza della fugacità e della caducità di tutto ciò che è umano, e soltanto questa coscienza può ispirargli una eventuale grandezza». □

## Falsi movimenti del soggetto freudiano

Amelia Barbui - Marco Focchi, *Dovunque altrove*, Guerini e Associati 1990, pagg. 192, L. 28.000.

Il titolo stesso indica la tematica della scena, dell'alterità, della ricerca. Il sottotitolo, «I topoi freudiani e il problema del soggetto nella psicanalisi», situa il tema della realtà e della finzione in riferimento alla problematica del soggetto e del suo effettuarsi. La logica dell'inconscio — con i suoi movimenti apparenti e virtuali, con le sue finzioni e inganni — è strutturata come un pensiero che si fa scena, teatro, azione, dispositivo di piacere o di dispiacere. Il libro, scritto dagli psicanalisti A. Barbui e M. Focchi — tra i fondatori del «Centro studi di psicanalisi Agalma» — prende avvio dal tema della scelta degli scrigni come problema logico ed etico. «Freud scrisse che il suo interesse per l'argomento shakespeariano degli scrigni dipendeva da pensieri concernenti le sue tre figlie, e che questo ponte associativo l'avrebbe condotto dai tre scrigni del *Mercante di Venezia* alle tre figlie di *Re Lear*». «La malizia shakespeariana di far trovare un buffone ammiccante nello scrigno d'argento, come risposta a chi si crede il miglior giudice del proprio valore, suggerisce che la virtù consiste anche nel saper mettere in conto l'incognita per valutare ciò che di noi ci sfugge, se non vogliamo ridurci a zimbello». Il libro prosegue addentrandosi in aspetti più teorici e metapsicologici. Rilevanti e di grande interesse i temi della rappresentazione e del referente, del linguaggio come condizione della creazione, dell'atto e della ripetizione, della struttura dell'altra scena. *Giancarlo Ricci*

## Meeting '90: dieci anni di testimonianze

AA.VV., *Il libro del Meeting '90*, a cura di Emma Neri, Roma 1989, pagg. 460, L. 18.000.

La pubblicazione, come precisa la curatrice E. Neri, vuole documentare «la forza delle testimonianze, l'emozione degli eventi, la provocatoria operosità delle esperienze» proposte al «Meeting per l'amicizia fra i popoli» nell'edizione del 1989. «Ecco allora — afferma Giovanni Testori nella prefazione — che anche la cultura, in tutte le sue sezioni, da quelle più direttamente teologiche a quelle artistiche, da quelle sociali a quelle più drammaticamente attuali, sono state, in questo decimo Meeting, survoltate da un'onda d'amore umano e d'umana fraternità che solo la malafede e la frettolosità dei cronisti hanno impedito di far conoscere». *G.S.*

### DA *INTERROGATORIO A DISTANZA*

# HAVEL: LA CATARSI NASCE DALL'ASSURDO

**VÁCLAV HAVEL**

*Il compito del teatro, così come io lo intendo e come cerco di farlo, non è quello di semplificare la vita allo spettatore, rappresentando personaggi positivi sui quali si può tranquillamente investire tutta la propria speranza, e di farlo uscire da teatro con la spensierata sensazione che quei personaggi faranno qualcosa al suo posto. Non servirebbe a niente. Ho già parlato del fatto che ognuno deve trovare in sé la vera, reale e fondamentale speranza. Non la si può delegare a nessuno. La mia ambizione non è quella di tranquillizzare lo spettatore con compassionevoli bugie e incoraggiarlo falsamente, offrendomi di risolvere le cose al suo posto. Così in verità non lo aiuterei molto. Cerco di fare qualcosa di diverso: gettarlo nella maniera più drastica nel profondo del problema, a cui non dovrebbe girare intorno e che non dovrebbe evitare, fargli cacciare il naso nella sua propria miseria, nella mia miseria, nella miseria comune. E ricordargli che è ora di fare qualcosa. L'unica via d'uscita, l'unica soluzione, l'unica speranza è quella che troviamo da soli, dentro di noi. Eventualmente con l'aiuto di Dio. Il teatro però non serve da mediatore, non è una chiesa. Il teatro dovrebbe essere — con l'aiuto di Dio — teatro. E dovrebbe aiutare gli uomini avvertendoli che si fa tardi, che la situazione è seria, che non si può indugiare.*

*Ognuno deve regolarsi da solo. Ho adempiuto al mio compito quando provoco, in modo che ognuno si accorga che è urgente agire. Ricordare all'uomo i suoi dilemmi, dare risalto al significato dei problemi messi da parte e accantonati, far vedere che c'è realmente un modo per risolverli. Porre l'uomo davanti a se stesso. Solo le vie d'uscita che troverà da solo saranno quelle giuste. Saranno cioè personalmente vissute e personalmente garantite. Saranno sue, saranno l'atto della sua creazione e autorizzazione. Forse lei obietterà che ci sono stati tempi in cui il dramma non poteva fare a meno di grandi eroi e di personaggi positivi, anche se tragici. Certo. Ci sono stati tempi del genere. Il dramma in modo particolare rispecchia sempre le cose sostanziali del suo tempo. Oggi non è il tempo dei grandi eroi; se si trovano, sono menzogneri, ridicoli e sentimentali. Non si tratta di un complotto dei drammaturghi. Si chieda al mondo di oggi perché è così. E un'ultima cosa: la gente per lo più non sa leggere le opere teatrali (e perché dovrebbe saperlo fare? non sarebbe poi il teatro inutile?). Non riescono — a parte molte altre cose — a sostituire all'esperienza privata del lettore l'esperienza collettiva radicalmente diversa del teatro. Sulla scena è in realtà un po' diverso da come è a casa in poltrona! Innumerevoli volte al teatro* Alla Ringhiera, *quando ero di sorveglianza agli spettacoli, ho dovuto vedere le mie opere e ho avuto quindi la possibilità di studiare nei particolari la reazione del pubblico. E sempre ogni volta tornavo ad accorgermi come tutto lì assumeva una dimensione completamente diversa. Se lei legge un'opera in cui è nominato il male, in cui tutto va a finire male e non c'è un solo personaggio positivo, può facilmente rimanere soltanto depresso. Se invece vede la stessa opera a teatro, in una eccitante atmosfera di comprensione collettiva, all'improvviso prova una sensazione completamente diversa. Anche la verità più dura, quando è pronunciata ad alta voce, pubblicamente e davanti a tutti, diventa d'un tratto qualcosa di liberatorio: in quella bella ambivalenza che è propria solo del teatro, l'orrore (perché nascondere che sulla scena esso è ancora più orribile che nella lettura?) si congiunge con qualcosa di assolutamente nuovo e sconosciuto alla lettura: con la gioia (vissuta collettivamente e provata solo collettivamente) che «tutto finalmente è stato detto», che tutto è venuto fuori, che la verità è stata espressa ad alta voce e pubblicamente. Nell'ambivalenza di questa esperienza c'è qualcosa che da tempi immemorabili è connesso con il teatro: la catarsi. Jan Grossman una volta ha detto delle mie opere che il loro eroe positivo è lo spettatore. Ciò non significa soltanto che lo spettatore, tornando dal teatro a casa, colpito da quello che ha visto, comincia a cercare realmente una via d'uscita (non come la soluzione di un cruciverba, buona per tutti, ma come atto non comunicabile del proprio risveglio esistenziale), ma significa anche che esso diventa «eroe positivo» già nel teatro, in quanto partecipe e concreatore della catarsi, condividendo con gli altri la gioia liberatrice per il fatto che il male è stato scoperto. Con la dimostrazione della miseria del mondo si dà luogo — paradossalmente — a un'esperienza altamente edificante. Già da qualche parte qui c'è quindi l'inizio della speranza, ma di quella vera, non della speranza del lieto fine. Affinché l'opera possa comunque dar luogo a tutto questo, deve essere in qualche modo a questo interiormente disposta; l'orrore di sé e l'orrore comunque automatico non porta ancora alla catarsi; nel tessuto dell'opera devono circolare degli enzimi segreti. Come farlo, però, è nella fattispecie la mia preoccupazione; dovrò essere giudicato solo dai risultati. Ovviamente, teatrali, lasciando da parte la verità banale che l'arte ha leggi diverse da quelle della vita civile o da quelle delle riflessioni nei saggi, devo ribadire la complementarietà di senso e di non senso: quanto più profonda è l'esperienza dell'assenza di senso, quindi dell'assurdo, tanto più energicamente il senso viene cercato; senza la vitale lotta con l'esperienza dell'assurdo, non ci sarebbe niente a cui aspirare; senza il profondo desiderio interiore del significato, non ci sarebbe ferita provocata con il non senso.*

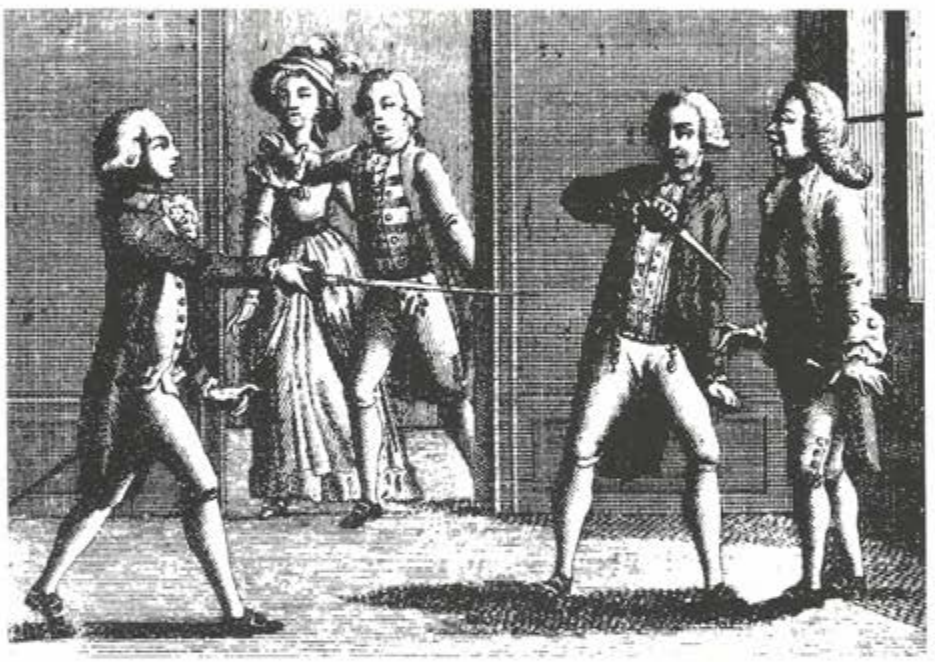
(Da *Interrogatorio a distanza*, conversazione di Václav Havel con Karel Hvižďala. Editore Garzanti, 1990. Per gentile concessione dell'editore). □

STUDI SU GOLDONI IN VISTA DEL BICENTENARIO

# UN UOMO SENZA QUALITÀ CON LA GRAZIA DEL GENIO

*Gli ultimi contributi di Ferrone, del francese Jonard e di Torresani - Un'operazione convergente contro troppi stravolgimenti critici - Grande non perché vicino a Molière, ma perché scrisse un'opera diversa.*

**GASTONE GERON**



Norbert Jonard, *Introduzione a Goldoni*, Editori Laterza, pp. 180, L. 16.000.
Sergio Torresani, *Invito alla lettura di Carlo Goldoni*, Mursia Editore, pp. 240, L. 10.000.
Siro Ferrone, *Carlo Goldoni, vita, opere, critica, messinscena*, Biblioteca universale Sansoni, pp. 216, L. 20.000.

Il sedicente *pacifique* Carlo Goldoni sarebbe stato assalito da chissà quali vapori ove avesse potuto leggere le stroncature di posteri più ingenerosi degli stessi dichiarati nemici con cui ebbe a confrontarsi: amareggiato in vita dalle rivalità di Carlo Gozzi, dell'abate Chiari, del sanguigno Baretti, ha dovuto di soprammercato patire lo sprezzo dei romantici, la riduttiva immagine di autore «privo della divina malinconia del poeta comico» attribuitagli dal De Sanctis, per tacere dell'incapacità di «elevarsi alla poesia propriamente detta» con cui è stato bollato dal Croce. Riabilitato dai positivisti, pagò la loro predilezione con il deformante attestato di «buon papà Carletto», sostanzialmente avallato dal Momigliano, per più tardi trovarsi coinvolto nelle polemiche accesesi fra i gramsciani fin troppo attenti alle problematiche sociali e gli esaltatori spropositati della musicalità dei suoi dialoghi, arrivati, sulla scia di Apollonio, a definirlo — come Edmondo Rho — un successore di Metastasio, ovvero, per dirla con Silvio D'Amico, «un contrappuntista, stretto parente dei musicisti del suo tempo».

A tre anni dalle celebrazioni per il secondo centenario della sua scomparsa non a caso si moltiplicano gli interventi critici tesi a sottrarre l'opera goldoniana da schemi preconcetti, penetrando più a fondo sul versante dell'uomo Goldoni e nel contempo approfondendo meglio il contesto politico, economico, artistico del Settecento veneziano. A circostanze commemorative sono del resto legate le maggiori esplorazioni del controverso pianeta Goldoni. Nel 1907 la celebrazione del bicentenario della nascita portò all'edizione monumentale dell'Omnia goldoniana, edita dal Comune di Venezia, e alle decisive monografie di Giuseppe Ortolani, curatore anche dell'Omnia mondadoriana, gli studi sul Veneziano avendo ricevuto ulterio-

re spinta nel 1957, quando si festeggiarono i 250 anni del «riformatore».
Nel clima di intensificata attenzione rivolta a Goldoni e alla sua opera alla vigilia di quest'altro bicentenario, si situano tre saggi critici accomunati dall'impegno di far luce sull'universo goldoniano al lume dei più aggiornati rapporti internazionali. A quattro anni di distanza da *Il punto su Goldoni* a cura di Giuseppe Petronio, gli stessi Editori Laterza pubblicano una *Introduzione a Goldoni* firmata da Norbert Jonard, forse il più autorevole dei goldonisti di Francia, mentre Mursia manda in libreria un *Invito alla lettura di Carlo Goldoni* dovuto all'approfondimento di Sergio Torresani e la Biblioteca Universale Sansoni pubblica l'altrettanto lucida analisi di Siro Ferrone su *Vita, opere, critica, messinscena di Carlo Goldoni*, di cui questa rivista si è già occupata.
Jonard muove dalla falsa immagine dell'uomo senza qualità, accreditata da un'autobiografia improntata alla tipica diffidenza veneziana verso qualsiasi culto della personalità, per immaginare l'avvocato Goldoni che perora il suo ultimo processo, rintuzzando accuse senza fondamento, respingendo qualifiche distorcenti, ristabilendo verità storiche stravolte con troppa disinvoltura. Il bambino viziato, soggetto a vapori ipocondriaci, in costante oscillazione fra allegria eccessiva e malinconia morbosa, rispecchia per molti versi il gaudente capace di pazzeschi ritmi di lavoro, il donnaiolo che s'accasa senza amore con la saggia e paziente Nicoletta, il commediografo che s'identifica soprattutto nell'idealizzato mercante Pantalone, esaltando le virtù borghesi per meglio condannare la futile albagia di troppi aristocratici. Ma Goldoni non perse mai di vista il patriziato, anche perché non avrebbe potuto attendere alla vagheggiata riforma teatrale ove non avesse ottenuto l'appoggio dei Memmo, dei Grimani, dei Vendramin, dei Querini, arbitri della cultura e padroni dei teatri. Fu anche per merito loro che poté affermarsi una commedia specchio dell'uomo contemporaneo, eletto a unico, autentico depositario del gusto, il realismo goldoniano fondandosi sulla volontà di fare del teatro lo specchio del mondo.
Nel suo *Invito alla lettura*, Torresani procede secondo una accorta ripartizione tematica che gli consente di far seguire ad un'ammirevole sintesi biografica una meritoria e adeguata attenzione ai vari generi in cui ebbe ad esprimersi il multiforme ingegno goldoniano, dagli intermezzi ai drammi giocosi, dai canovacci ancora in debito con «l'improvviso» alle prime commedie di carattere, fino alla stagione dei capolavori, alla vigilia del viaggio senza ritorno nella fatale Parigi.
Osserva acutamente Torresani che Goldoni non scrive per chi legge, consapevole che «la commedia è poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo ch'ella esiga, per riuscir perfettamente, de' bravi comici che la rappresentino». Ma non sfugge alla sua sensibilità di critico smaliziato come l'autore si trova pienamente in questo e quel personaggio, arrivando a identificarsi con l'«uomo di mondo» protagonista del *Momolo cortesan* o addirittura nell'*Avventuriero onorato* per più innanzi autobeffeggiarsi nell'*Ippocondriaco* o far suo, alla vigilia dell'illusione parigina, il patetico congedo del *testor* Anzoletto che in *Una delle ultime sere di Carnovale* si appresta a lasciar Venezia per la Moscovia.
La *comédie aux cent actes divers* analizzata da Jonard, prima che il non ancora sessantenne commediografo optasse per la sicurezza nella mediocrità parigina, preferendola all'avvenire incerto di un ipotizzato rientro in Italia, solletica il sogno di una mai realizzata rivincita in riva alla Senna nei confronti del «traditore» pubblico veneziano, arrivato a spellarsi le mani per le favole del suo detrattore Carlo Gozzi. Torresani dà conto di vita, opere, miracoli, suffragando la meritoria fatica con un apparato bibliografo che più esauriente non si saprebbe, con buona pace di Siro Ferrone che nel suo nuovo appuntamento goldoniano, uscito a quindici anni dallo studio edito da *La Nuova Italia*, riserva addirittura venti pagine alla guida ragionata di quanto su Goldoni, la sua opera e la sua epoca, è stato scritto, in Italia e all'estero.
Valga infine una considerazione particolarmente stimolante espressa da «uno che se n'intende». Annota acutamente Jonard «pittore di un'umanità mediocre che raramente s'innalza al tragico dei grandi vizi o all'esaltazione delle grandi virtù, Goldoni non fu grande in quanto vicino a Molière, ma perché fece una cosa diversa, ripromettendosi non tanto di ritrarre uomini tutti di un pezzo, ma di coglierli nella complessa trama delle loro relazioni personali e sociali». □

## In una monografia la storia di Montresor

*La magia di Montresor*, a cura di Domitilla Alessi, realizzazione Marco Pennisi e Alessandra Montrucchio. Ed. Novecento, via Siracusa, 16, Palermo, pagg. 180, s.i.p.

Di lui il *Times* di Londra ha scritto: «È uno dei più ammalianti incantatori della scena». E *Le Monde*: «Un poeta e un visionario della lirica e del cinema». Scenografo, regista, autore di libri per bambini, Beni Montresor ha visto finalmente riconosciuti i suoi meriti in Italia con la mostra che Verona (è nativo di Bussolengo) gli ha dedicato l'estate scorsa. A questo artista che ha lavorato nei più prestigiosi teatri del mondo, quali il Covent Garden di Londra, La Scala, l'Opéra di Parigi, Monaco, San Francisco, Glyndebourne, Roma, ecc., *Hystrio* ha riservato nel numero scorso un dossier comprendente anche una sua commedia, *Daybreak*, premiata al Riccione.
L'Editrice Novecento, dal canto suo, pubblica una bella, lussuosa monografia sull'artista, contenente un'ampia presentazione critica di Alan Rich, autorevole critico musicale americano, e illuminanti pagine autobiografiche dello stesso Montresor. Molte fotografie, bozzetti di scena e illustrazioni dell'artista, nonché fotogrammi dei suoi film, *Pilgrimage* e *La Messe dorée*.
Da leggere come una densa testimonianza di tutta una vita spesa intensamente per realizzare una genuina, tenace vocazione d'arte, *La magia di Montresor* appare anche al lettore come il «romanzo» di un uomo partito, con esito vittorioso, alla «conquista dell'America». *N.F.*

## L'eco del bene come tormento assoluto

Gian Marco Montesano, *Il teatro*, Società Editrice Andromeda, Bologna 1990, pagg. 249, L. 30.000.

Gian Marco Montesano, torinese trapiantato a Parigi, impegnato come autore sul versante delle arti visive, della nuova drammaturgia e del teatro sperimentale, ha raccolto i suoi testi per i tipi della Società ed. Andromeda di Bologna. Il volume, recentemente presentato al Centro Culturale Teatroaperto del Teatro Dehòn di Bologna, raccoglie i testi di questi ultimi anni da *Kazak*, vincitore del Premio Anticoli Corrado 1983, a *È autunno, signora* vincitore del IX Premio Flaiano a *Senza cuore*, passione metropolitana, dove scandagliando con coraggio nell'anima accecata di uno sconosciuto assassino, l'eco del bene diviene tormento assoluto, lucido e perduto. *F.B.*

**A pag. 61, dall'alto in basso, due incisioni dalle stampe settecentesche di Antonio Zatta per il terzo atto della «Locandiera» e per «Le Pescatrici» di Goldoni.**

UNA BIOGRAFIA DI MARIO NICOLAO

# DIETRO LA MASCHERA DI ROSSINI L'ANGOSCIA DEL DESTINO DI ARTISTA

ROSSELLA MINOTTI

«Una vita come un romanzo», recita il sottotitolo del libro che Mario Nicolao ha scritto per Rossini, come a voler evitare qualunque complicazione. Ma siamo piuttosto di fronte al romanzo di una vita. E questa non è l'unica inversione tematica e stilistica che è dato rintracciare in *La maschera di Rossini* (Rizzoli, lire 36.000). Che «non è una biografia» afferma l'autore. E non si può non essere d'accordo. Il libro di Nicolao è uno scandaglio lanciato nell'effimero dell'esistenza, a rintracciarvi le origini prime dell'essere artista. O è una burla giocata alla maniera di quel Gioachino, che converte l'Inno dell'Indipendenza italiana in lode degli Austriaci?

Ce lo suggerisce ad arte l'autore stesso, strizzando l'occhio a Marcel Schwob, l'autore delle *Vite Immaginarie*.

Ma attenzione. Come un film di Peter Greenaway, l'intero libro è disseminato di trappole e artifizi, simboli e giustificazioni che rimandano a un Altro che non esiste. A un punto interrogativo che è grande quanto il genio di Rossini.

Così la frase di Costanza Monti Perticari che fa bella mostra di sé in apertura di libro («Gli schiavi si addormentano sulle proprie catene ma non vi si riposano») afferma ciò che non è. Nelle 225 pagine che seguono troveremo infatti un Gioachino Rossini che ha compreso benissimo come vivere l'incubo della libertà e che si fa beffe di qualunque altra catena che non sia quella della musica. E scopriremo man mano che il suo genio non ha affatto bisogno di maschere, imprigionato com'è dall'incubo della creazione cui cercherà di sfuggire per tutta la sua esistenza, dissimulando nel viaggio e nella malattia l'angoscia dell'essere nato per creare. È sotto questa luce che risulta vero quell'Entremets che coniuga al singolare le mascherature di Rossini, inquadrabili entro la certa maschera del mondo. È un piccolo colpo di scena, che schiude sottilmente il sipario preparando il pubblico al gran finale. Quella chiusa in corsivo per cui appare essere stato scritto l'intero libro. È lì, in quell'affaccendarsi benjaminiano intorno alla molla che muove i cardini di questa nostra cigolante civiltà, che l'occhio di Mario Nicolao si distende sul colore ambiguo dei secoli futuri. «D'un tratto il cuore di Gioachino rallentò i battiti. Gli parve che l'epoca lo sopravanzasse... Gli anni futuri, quelli che non avrebbe mai visto, erano giunti. Arrancavano come una moltitudine di ciclisti che pedalassero intenti su ruote gigantesche...».

Nella pupilla morente di Rossini si infigge lo sguardo del suo evocatore. È allora che scopriamo che Mario Nicolao, fissato negli occhi l'uomo che viveva dietro al genio ha preferito volgere lo sguardo altrove. Fino ad allora abbiamo assistito alle numerose recite di un personaggio che entrava ed usciva dalla storia come se niente lo riguardasse, abile nell'identificarsi col suo secolo, col meccanismo più che col movimento della vita, abituato a immergersi in quella fissità aurea che non consente al sentimento di respirare.

Anche Nicolao entra ed esce dal personaggio. Gli regala ogni sorta di maschere perché così ci raccon-

ta, come nella Commedia dell'Arte, l'impossibilità di raccontare l'arte stessa se non addomesticandone le finzioni. Solo nell'episodio più teatrale del libro, l'incontro con i fantasmi di Goya, Nicolao si compiace di lasciarci assaporare per un attimo quel libro che avremmo potuto leggere se solo Mario Nicolao non amasse il teatro come gioco, e il gioco come vita, e la vita come teatro... □

## Edilizia teatrale e morfologia urbana

*La Città del Teatro*, seminario di progettazione architettonica, a cura di Carlo Quintelli, Edizioni Cooperativa Libraria Università del Politecnico, Milano 1989, pagg. 263.

Sono raccolti in volume i materiali di preparazione, gli interventi più significativi e i risultati del seminario di progettazione architettonica tenuto a Parma nel settembre del 1987, al quale hanno preso parte in qualità di docenti alcuni fra i nomi più noti dell'architettura italiana contemporanea. Negli interventi riportati il tema del teatro è stato messo in relazioni significative con quelli propriamente architettonici della tipologia edilizia e della morfologia urbana di Parma da Acuto, Buzzi Ceriani, Canella, Cellini, Dardi, Grassi, Mantero, Monestiroli, Polesello, Purini, Venezia e altri architetti di primo piano. Contributi alla discussione sono stati offerti anche da operatori teatrali. Spicca fra questi il nome di Carlo Maria Badini, che ha colto questa occasione per sottolineare, con l'appoggio dei suoi tecnici Farolfi e Spaolonzi, quanto sia essenziale a una buona progettazione la comprensione delle semplici realtà di lavoro del palcoscenico.

Il volume riporta tavole illustrative dei progetti elaborati dagli iscritti al seminario sotto la guida di alcuni docenti e di progetti elaborati dai relatori, come per esempio il teatrino privato realizzato da Luciano Damiani per se stesso a via Zabaglia a Roma, il progetto di Monestiroli per il teatro di Udine, l'attenta ricostruzione del teatro romano di Sagunto in Spagna realizzata da Giorgio Grassi. *Francesco Sforza*

## Un dizionario-bussola nel mare del linguaggio

Decio Cinti, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, De Agostini, Novara 1990, pagg. 858, L. 9.000.

È appena uscita, a cura di Vincenzo Ceppellini, una nuova edizione ridotta nel formato e nel corpo tipografico del famosissimo *Dizionario* di Decio Cinti. Le modifiche necessarie alla creazione della versione tascabile di questo indispensabile strumento non hanno significato però una perdita della completezza.

In questo modo, l'opera sarà ancora più utile a chi — autori drammatici e traduttori ad esempio — con le parole ci lavora e magari non sempre nelle condizioni più agevoli.

Ad esempio, alla parola *teatralità* corrispondono, come sinonimi, spettacolarità, istrionismo e artificiosità, mentre, come contrari, naturalezza e semplicità. *P.B.*

## Con occhio spietato sulla Grecia omerica

William Shakespeare, *Troilo e Cressida*, edizione integrale bilingue, a cura di Demetrio Vittorini, Mursia, Milano, 1990, pagg. 250, L. 12.000.

La tragicommedia di Troilo e Cressida che Shakespeare ben conosceva, essendo il ciclo troiano popolarissimo in Europa dal Medioevo a tutto il Seicento, è presentata nella nuova serie della Grande Universale Mursia con una introduzione di Demetrio Vittorini, e corredata da un'esauriente letteratura critica, una cronologia della vita e delle opere di Shakespeare, nonché una scelta delle edizioni moderne e delle traduzioni italiane. Il grande affresco di stampo medioevale, con i suoi richiami alla classicità greca e la sua facciata cinquecentesca, è fra i meno frequentati dai teatranti italiani, dei quali si ricordano le messinscena di Luchino Visconti al Maggio Musicale fiorentino e di Luigi Squarzina per il Teatro Stabile di Genova. *F.B.*

## Quando D'Amico discuteva con Praga e Bragaglia

«Marco Praga e Silvio D'Amico, Lettere e documenti 1919-1929» a cura di Guido Lopez, Bulzoni, Roma, 1990, pagg. 320, L. 35.000.

«Il carteggio Bragaglia-D'Amico» a cura di Andrea Mancini, Bulzoni, Roma, 1990, pagg. 104, L. 15.000.

Il nome di Silvio D'Amico è noto a tutti gli appas-

sionati di teatro, non foss'altro perché l'Accademia d'arte drammatica di Roma è intitolata proprio a questo promotore della cultura teatrale italiana contemporanea.
È ora interessante poter leggere la sua corrispondenza con il commediografo milanese Marco Praga e con il regista sperimentale Anton Giulio Bragaglia, teatrante «indipendente» in senso stretto. I due libri consentono al lettore di trovarsi al crocevia di un importante periodo della storia del teatro. *F.C.*

## Il rigore etico del teatro di Beruchard

Alio Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca,* Laterza, Collana Sagittari, Bari 1990, pag. 90, L. 16.000.

È il primo saggio critico su Thomas Bernhard, di un autore italiano, Alio Gargani, che è uno studioso di fama europea del pensiero filosofico tedesco. Con appassionato vigore epistemologico Gargani enuclea, attraverso una rilettura critica delle opere di teatro e di prosa, le fasi salienti del pensiero dello scrittore. Di Bernhard sottolinea il rigore etico della scrittura e rileva come «essa sia il compimento di una disciplina interiore che uguaglia tutte le esistenze degli uomini, qualunque cosa essi facciano o perseguano, di fronte al gioco crudele di una natura contro la quale gli uomini si battono per la durata di una vita per poi, prima o dopo, fatalmente soccombere, perché la natura alla fine è più potente di ogni loro sforzo». *Renzia D'Incà*

## Quando D'Amico discuteva con Praga e con Bragaglia

*Marco Praga e Silvio D'Amico, Lettere e documenti 1919-1929* a cura di Guido Lopez, Bulzoni, Roma 1990, pagg. 320, L. 35.000.
*Il carteggio Bragaglia-D'Amico* a cura di Andrea Mancini, Bulzoni, Roma 1990, pagg. 104, L. 15.000.

Il nome di Silvio D'Amico è noto a tutti gli appassionati di teatro, non foss'altro perché l'Accademia d'arte drammatica di Roma è intitolata proprio a questo promotore della cultura teatrale italiana contemporanea.
È ora interessante poter leggere la sua corrispondenza con il commediografo milanese Marco Praga e con il regista sperimentale Anton Giulio Bragaglia, teatrante «indipendente» in senso stretto. I due libri consentono al lettore di trovarsi al crocevia di un importante periodo della storia del teatro. *F.C.*

## L'estremo rigore etico del teatro di Bernhard

Aldo Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca,* Laterza, Collana Sagittari, Bari 1990, pagg. 90, L. 16.000.

È il primo saggio critico su Thomas Bernhard, di un autore italiano, Aldo Gargani, che è uno studioso di fama europea del pensiero filosofico tedesco.
Con appassionato vigore epistemologico Gargani enuclea, attraverso una rilettura critica delle opere di teatro e di prosa, le fasi salienti del pensiero dello scrittore. Di Bernhard sottolinea il rigore etico della scrittura e rileva come «essa sia il compimento di una disciplina interiore che uguaglia tutte le esistenze degli uomini, qualunque cosa essi facciano o perseguano, di fronte al gioco crudele di una natura contro la quale gli uomini si battono per la durata di una vita per poi, prima o dopo, fatalmente soccombere, perché la natura alla fine è più potente di ogni loro sforzo». *Renzia D'Incà*

TRE VOLUMI SUL TEATRO DEL SECOLO

# Bertani, Antonucci e Puppa fra la critica e la saggistica

Odoardo Bertani, *Parola di teatro* (Garzanti, pagg. 210, L. 26.000), Giovanni Antonucci, *Storia della critica teatrale* (Studium Ed., pagg. 265, L. 26.000), Paolo Puppa, *Teatro e Spettacolo nel secondo Novecento* (Ed. Laterza, pagg. 343, L. 30.000).

Meritano menzione, e attenzione, gli editori che, con rischio, danno spazio nei loro cataloghi al teatro, contando di raggiungere gli addetti ai lavori e la minoranza attiva degli spettatori «che vuole saperne di più». Garzanti con *Parola di teatro* di Odoardo Bertani, Laterza con *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* di Paolo Puppa e le Edizioni Studium con *Storia della critica teatrale* di Giovanni Antonucci sono appunto tre editori da citare, e da ringraziare, per avere dato alle stampe tre solide opere che sono altrettanti strumenti di conoscenza del teatro italiano del secolo, colto nelle fasi della sua trasformazione estetica, culturale e sociale.
Bertani è critico militante di formazione cattolica (la sua tribuna è da molti anni il quotidiano *L'Avvenire*) ed opera prevalentemente in area milanese. I due dati sono desumibili dai contenuti del suo libro, che raccoglie scritti situabili a mezzavia tra la recensione «volante», scritta a caldo, e il più esteso e meditato saggio critico. Nel volume è infatti ricorrente il nome di un maestro della critica cattolica come Mario Apollonio — al quale è dedicato uno dei diciannove capitoli, per ricordarne la partecipazione oggi sottovalutata alla fondazione del Piccolo Teatro — e tornano ampiamente i riferimenti alla sperimentazione strehleriana intorno ad autori come Shakespeare e Pirandello, o a un drammaturgo di linea lombarda come Testori. Dice bene l'autorevole prefatore Agostino Lombardo: *Parola di teatro* (un titolo che, arieggiando «parola d'onore», allude alla nobiltà del genere teatrale, e al primato della parola sulla scena) è un po' come la punta di un iceberg. Sotto il taglio sciolto e vivace di chi è abituato a recensire ci sono un ampio bagaglio di conoscenza e di memoria, e una cultura letteraria che diventa forma mentis e stile. Bertani è nostalgico della critica teatrale come la praticavano gli scrittori — recensori del passato, i Capuana e i Martini, i Tilgher e i Gobetti, gli Alvaro e i Flaiano, e non cura — non perché sia fuori moda, ma per gusto innato di classicità — la recensione impressionistica, farcita di ammiccamenti promozionali e di mondane dicerie, di tanti critici contemporanei. Da questo partito preso di dignità culturale (che esige un equilibrio fra l'analisi della poetica del testo e l'esame strutturale dello spettacolo) deriva il valore non provvisorio di questi scritti, trattino essi della lettura «mediterranea» di Shakespeare proposta da Strehler o della «rifondazione», da Visconti in poi, del Goldoni oltre i luoghi comuni del goldonismo, rileggano l'opera di Molière come «deflagrazione comica del potere» o considerino le coordinate esistenti fra Pirandello ed Eduardo, o Fabbri. Nè vanno sottovalutati, come contributi conoscitivi, le escursioni dell'Autore in territori meno noti, Lessing o Valle Inclan o Bontempelli.
I maestri della critica di ieri sopracitati sono le dramatis personae del saggio di Antonucci, che è anche autore di una *Storia del teatro italiano del Novecento*, docente e critico del *Tempo* di Roma accanto a Giorgio Prosperi. Agile e discorsiva, ma non per questo lacunosa, questa sua *Storia della critica teatrale* intende rivendicare l'importanza culturale e civile di un ruolo ampiamente riconosciuto dalla seconda metà dell'Ottocento fino agli anni Sessanta di questo secolo, ma oggi in perdita di credibilità per rassegnazione conformistica o per spirito settario. La dimostrazione è lampante: i grandi critici del passato (la «galleria dei ritratti» di Antonucci prevede anche alcuni opportuni recuperi: Giovanni Pozza, Domenico Lanza, Domenico Oliva, Corrado Alvaro) son stati qualcosa di più di mediatori fra palcoscenico e platea, hanno influenzato l'evoluzione di una drammaturgia e la crescita culturale del Paese.
All'evoluzione del teatro italiano contemporaneo è dedicato invece il saggio di Paolo Puppa, docente dello Spettacolo a Venezia: e occorre dire subito che il volume si impone per doti di completezza ed equilibrio. Non un libro «di trincea», fatto di preclusioni e di complicità, ma un pacato, articolato ragionamento sui «cento e mille teatri» nati dalla regia critica del dopoguerra, quando i Visconti e gli Strehler «presero il potere» contro il capocomico, e fra tradizione e dialetto, didattica teatrale e solitari sperimentalismi, non sopiti conflitti fra testualità e gestualità, la scena italiana riuscì a colmare, sia pure in parte, il ritardo che la separava dalla scena europea. Fino alle contraddizioni attuali, ai segnali di una crisi che taluni vorrebbero presentare come l'agonia del teatro, mentre in realtà è destinato a durare senza fine il «gioco degli eroi» sulla scena. *Ugo Ronfani*

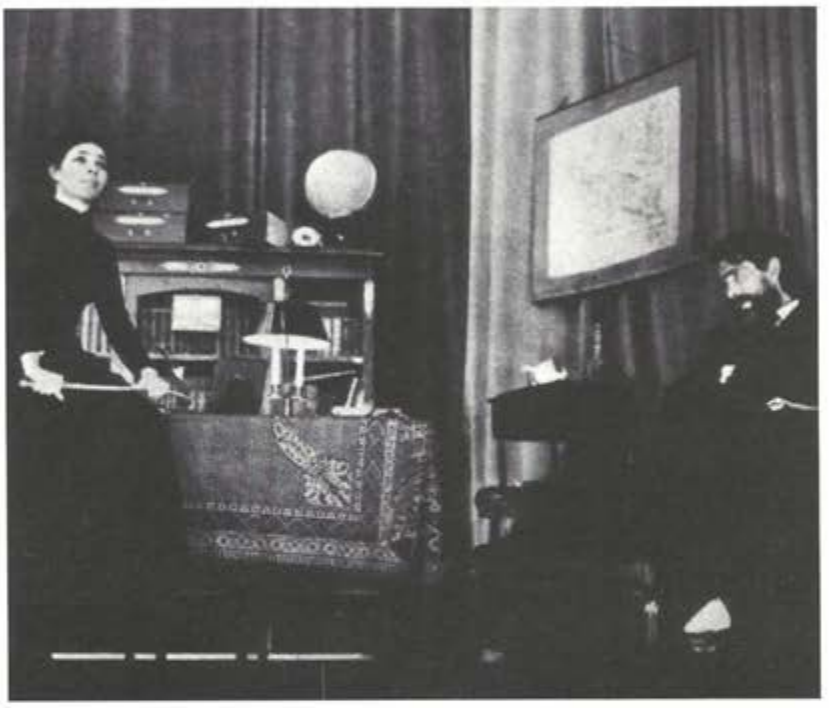
## Per vivere il teatro in scena e fuori scena

Massimo Scaglione, *Dizionario del Teatro,* Editrice Elle Di Ci, 237 pagine.

Massimo Scaglione, che si occupa da anni di teatro come regista e autore operante a Torino, pubblica un utile *Dizionario del Teatro*, che si inserisce in forma originale nell'attuale piccolo boom della manualistica della creatività.
Testi per aspiranti sceneggiatori o potenziali narratori cominciano ad essere pubblicati anche in Italia: il mercato anglosassone ne aveva sempre sfornati a decine. Interessante notare che gli autori di questa manualistica, relativamente nuova per il nostro mercato, sono italiani e ricorrono raramente all'imitazione della metodologia statunitense. Scaglione, per esempio, ha una grande esperienza didattica, che trasferisce puntualmente in questo dizionario «per vivere il teatro in scena e fuori scena», come recita il sottotitolo. Notevole l'impegno di approfondimento rispettando l'obbligo editoriale della sintesi. *F.C.*

EXIT

# Sacha Pitoëff: epilogo di una dinastia e di un'epoca



*Difficile farsi un nome, se ci si chiama Pitoëff. Sacha Pitoëff — morto all'età di 70 anni nel luglio scorso — era figlio di Georges e di Ludmilla: due figure leggendarie del teatro francese fra le due guerre. Di solito i figli d'arte si sforzano di crearsi un'immagine diversa o antitetica rispetto a quella dei genitori. Sacha Pitoëff, al contrario, fu fino all'ultimo pateticamente fedele all'immagine e alla lezione dei genitori, che — com'è risaputo — rappresentarono l'innesto della tradizione russa, e dell'insegnamento di Stanislawski, sulla scena parigina.*

*Questo figlio d'arte (che dopo la morte del padre, a Ginevra dove si erano rifugiati per sfuggire al nazismo, aveva diretto la madre in palcoscenico) si era assunto tenacemente il compito di riproporre non soltanto il repertorio dei genitori — Gorki, Cecov e Pirandello (a cominciare dai* Sei personaggi, *rivelati al mondo proprio da loro, a Parigi) — ma anche i loro allestimenti, così come risultavano dalle note e dai bozzetti paterni, che custodiva come reliquie.*

*Queste riproposte di* Zio Vania, *del* Gabbiano, *dell'ibseniana* Donna del mare *o di* Questa sera si recita a soggetto *potevano sembrare rivisitazioni del Museo delle Cere di un teatro ormai morto e sepolto; e in un certo senso lo erano. Eppure...*

*Eppure, quand'era là in palcoscenico con la lunga figura ossuta, il volto scavato e pallido incorniciato dalla barba, gli occhi febbrili, il gesto greve, la voce dalle ineliminabili cavernosità russe, Sacha diventava miracolosamente un attore inimitabile, di cui si finiva per apprezzare anche i difetti.*

*Se la memoria teatrale non lo soccorresse, chi legge ripensi allora al personaggio luciferino di M., da lui interpretato nel film* L'anno scorso a Marienbad, *vertice di un triangolo che comprendeva Giorgio Albertazzi e Delphine Seyrig: e ricorderà certamente la potenza magnetica del suo volto.*

*Sacha Pitoëff è stato uno degli ultimi artigiani del teatro, come Copeau, Dulin, Jouvet. È stato «naturalmente» l'eroe dello spleen cecoviano, la creatura dei bassifondi gorkiani, l'uomo dei rovelli pirandelliani, la spia e il maudit di film che sfruttavano il tenebrume emanante dal suo fisico.*

*Fuori scena era un uomo timido e discreto, curioso del nuovo mentre custodiva il suo passato familiare (costituita una propria compagnia, negli anni Cinquanta, recitò Cocteau, Aimé, Claudel).*

*Era anche un maestro: gli ultimi anni li ha dedicati ad una sua scuola di recitazione. Nel dirgli addio sappiamo che con lui muoiono una dinastia e un'epoca del teatro della vecchia Europa.* U.R.

## LA COMÉDIE DOPO VITEZ

**PARIGI** - *Compito certamente difficile colmare il vuoto lasciato dalla scomparsa di Antoine Vitez, sovraintendente della Comédie Française. Le linee di tendenza tracciate da Vitez sono comunque rispettate: il trio di allestimenti (Molière secondo Dario Fo,* Galileo *di Bertolt Brecht, ultima regia di Vitez stesso e* A porte chiuse, *debutto di Sartre alla Comédie) caratterizza una spiccata volontà di rinnovamento. Molière viene rivitalizzato da Fo, che scatena la sua energia mimico-gestuale nelle farse* Le médicin volant *e* Le médicin malgré lui; *Brecht esprime ancora la sua carica eversiva nell'interpretazione viteziana e Sartre, allestito da Claude Régy, trasmette la sua ossessione claustrofobica, in una scena che è un cubo grigio. Al contrario di Fo, Régy punta tutto sulla forza della parola, rivalutando il teatro-oratorio, a suo tempo propugnato da Pasolini. Vitez avrebbe poi voluto mettere in scena* La tragedie du Roi Christophe, *il capolavoro di Aimé Césaire ambientato nella Haiti della rivoluzione nera: sarebbe stata una celebrazione della creatività terzomondista nella sempre più cosmopolita Parigi. In questo senso s'inquadra anche l'interpretazione di Jane Birkin, con il suo curioso accento bilingue, in* Da qualche parte in questa vita *di Israel Horowitz, importante autore statunitense.*

**TORINO** - Gli ultimi giorni dell'umanità, *torrenziale, impressionante testo di Karl Kraus, impareggiabile cantore degli ultimi giorni della Vienna imperiale, sarà il momento più importante della stagione '90/'91 del Teatro Stabile di Torino: Luca Ronconi allestirà lo spettacolo, raramente rappresentato (si ricorda un allestimento a Basilea, un altro a Vienna) nello spazio dell'ex stabilimento della Fiat, il Lingotto. Il progetto metropolitano che doveva essere allestito in un altro spazio industriale recuperato, l'Ansaldo di Milano, è stato invece rinviato.*

**ROMA** - *Così come aveva già annunciato Giorgio Strehler, anche Luca Ronconi ha comunicato di rifiutare la presidenza dell'Unat, l'organismo di gestione dei Teatri pubblici. La poltrona è rimasta vacante dopo le dimissioni di Scaparro, di cui Ivo Chiesa ha riproposto la candidatura.*

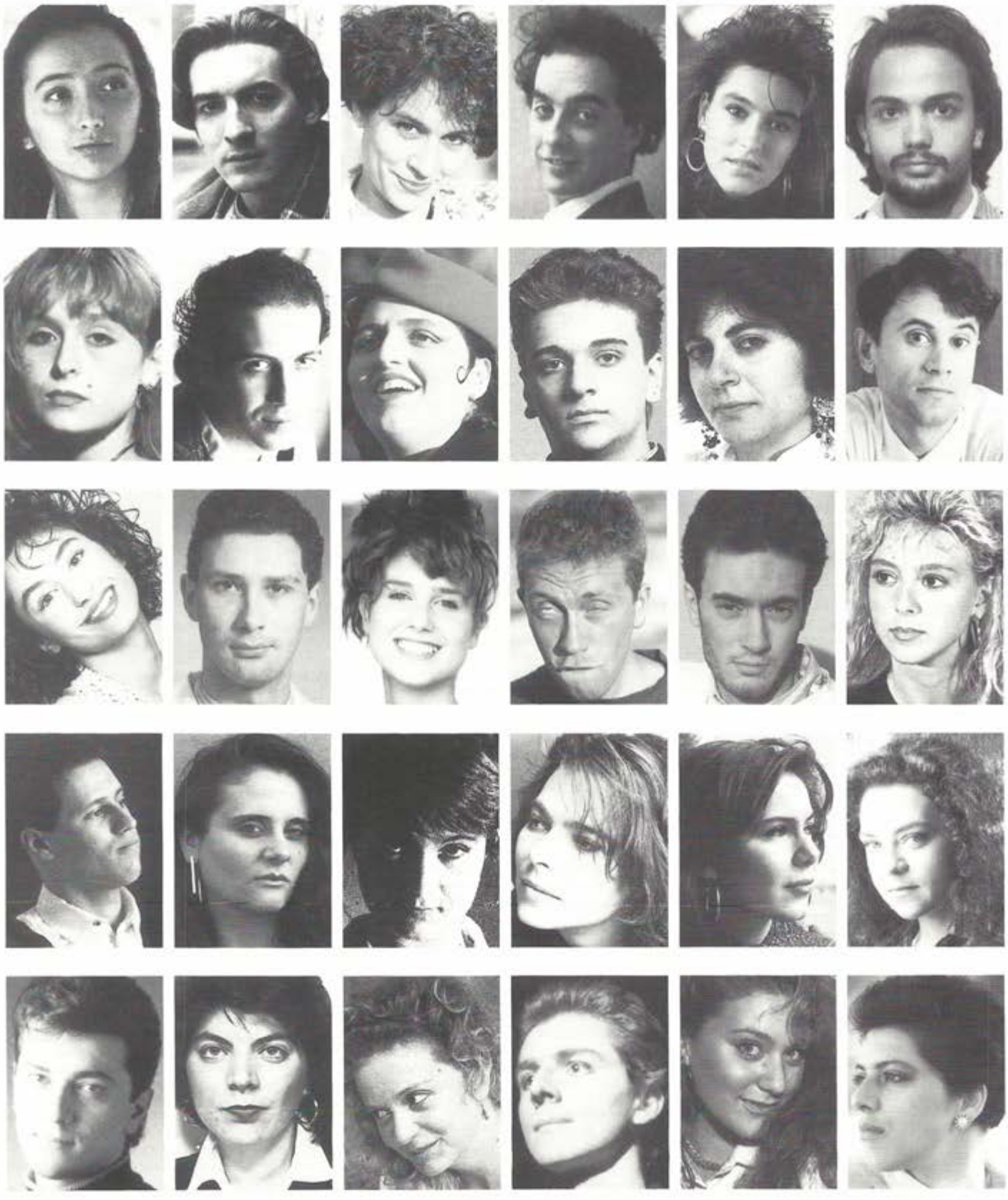
**FIRENZE** - *Un grande progetto di spettacolo radiofonico ad alto contenuto culturale è stato realizzato dal Centro di produzione Rai fiorentino: 160 puntate di 45 minuti ciascuna per* Leggere il Decamerone. *Il capolavoro del Boccaccio viene raccontato da attori come Paola Borboni, Pamela Villoresi, Lucia Poli, Renato De Carmine. La regia è di Adolfo Moriconi.*

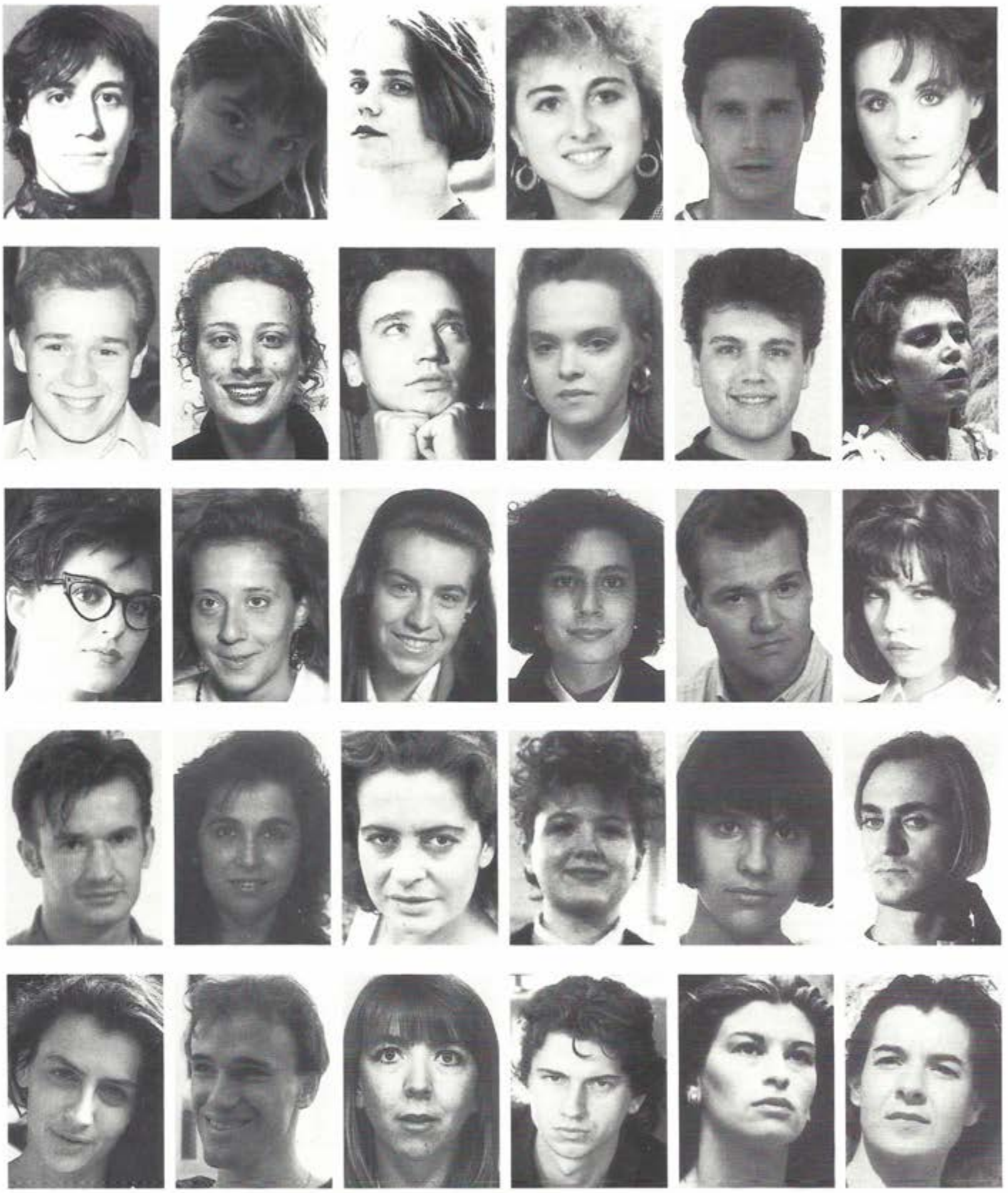
**PISA** - *Sono stati assegnati i premi internazionali «Ultimo Novecento», XIII edizione. La giuria ha attribuito l'astrolabio d'oro a Vittorio Gassman per lo spettacolo, ad Antonio Tabucchi per la narrativa e ad Ugo Ronfani per la critica teatrale. Riconoscimenti anche ad Orfeo Tamburi, mitica figura di pittore e al governatore dello Stato di New York Mario Cuomo.*

**MILANO** - *Albertazzi e Proclemer di nuovo insieme. La celebre coppia teatrale, che ha intrecciato palcoscenico e vita per separarsi poi nella vita come sulla scena, si riunirà nella stagione '90-'91 per interpretare il mitico successo di Jerome Kity* Caro bugiardo, *che sceneggia i dialoghi d'amore tra il commediografo George Bernard Shaw e l'attrice Beatrice Campbell. Il lavoro, prodotto da Ardenzi, sarà al Teatro Manzoni nel febbraio del prossimo anno.*

# ATTORI DI DOMANI A MONTEGROTTO TERME

Il successo ottenuto dalla seconda edizione del Premio alla Vocazione, nel quadro della Festa del Teatro di Montegrotto Terme (11-13 maggio) e le richieste di informazioni sui candidati che abbiamo ricevuto da parte di impresari, compagnie e Stabili ci inducono a pubblicare i nominativi e le foto degli «attori di domani» che, per decisione della giuria, hanno affrontato la ribalta di Montegrotto. Ecco, per la selezione nazionale, da sinistra a destra e dall'alto in basso: Cristina Nughes (vincitrice, Acc. dell'Antoniano, Bologna), Luciano Roman (vincitore, Acc. dei Filodrammatici, Bologna), Sabina Barzilai, Nicola Romano, Nicoletta Maragno, Silvano Torrieri, Elisabetta Vezzani, Fabrizio Paluzzi, Patrizia Garofalo, Manuel Marcuccio, Anna Canonaco, Mario Sucich, Guendalina Zampagni, Giorgio Scaggiante, Alessandra Filotei, Vincenzo Petrone, Luca Campostrini, Maria Teresa Giarratano, Massimiliano Boretti, Silvia Priori, Luisa Cottifogli, Laura Pierantoni, Daniela Calò, Cinzia Portacci, Giorgio Ginex, Teresa Piccone, Stefania Renga, Moreno Bernardi, Alessia Innocenti, Lucia Schierano.





Selezione veneta: Tommaso Todesca (vincitore, già allievo della Scuola all'Avogaria, Venezia), Laura Bernardini (vincitrice, già allieva della scuola Regionale di Teatro, Padova), Silvia Morandi, Barbara Adamoli, Massimiliano Sinacori, Elena Bermani, Andrea Orel, Viola Pornaro, Fabio Balasso, Maria Pia Zanetti, Luca Loredan, Monica Trettel, Monica Goldfluss, Linda Bobbo, Sveva Barbagallo, Erika Urban, Corrado Travan, Simona Brunetti, Fredi Luchesi, Nicoletta Destradi, Cinzia Mancin, Fulvia Cheni, Francesca Campello, Carlo Ragone, Rosella Lauber, Fabrizio Zamero, Federica Sgoifo, Alberto Casari, Francesca Danielis, Emanuela Colombino, Giuseppe Savio, Renata Pisani.

Erano presenti allievi della Sc. di Teatro diretta da G. Strehler (Milano), Lab. di eserc. sceniche diretto da G. Proietti (Roma), Acc. dei Filodrammatici (Milano), Acc. dell'Antoniano (Bologna), Centro avv. all'espressione diretto da O. Costa (Firenze), Sc. di Teatro di Bologna, Sc. di Teatro di Bolzano, Lab. Int. dell'Attore (Firenze), Sc. del Teatro Nuovo di Torino, Sc. Int. dell'Attor comico (Reggio Emilia), Sc. Mario Riva (Roma), Sc. di Recitazione «I Pochi» (Alessandria), Sc. del Teatro all'Avogaria (Venezia), Sc. Teatro Foyer (Venezia), Sc. Regionale di Teatro (Padova), Sc. del Liceo Classico Maffei (Verona), Acc. «Nico Pepe» (Udine) e Sc. di Teatro del Friuli Venezia Giulia.

*L'iniziativa Montegrotto '91 avrà una selezione preliminare in anticipo sulle audizioni vere e proprie.* □

## SCAMBI EUROPEI

**ROMA** - *Mosca chiama Italia: il teatro italiano è stato invitato in Unione Sovietica dall'Unione degli Operatori teatrali dell'Urss. Hanno aderito all'iniziativa, tra gli altri, Giorgio Strehler, Dario Fo e Carmelo Bene, questo con riserva. Ma anche il teatro di ricerca parteciperà alla spedizione con i Magazzini, Remondi e Caporossi e Barberio Corsetti. Luca Ronconi ha dato un suo assenso di massima, ma non sarà disponibile prima del '91. La tournée a Mosca inizia in ottobre.*

**ROMA** - *Francia chiama Italia. La fatidica data del 1992 turba i sonni di tutti, non solo dei manager, anche degli operatori culturali. Il cinema italiano lamenta una lunga crisi, quello francese non sta molto meglio. I ministri dello Spettacolo dei due Paesi da sempre e con poca fantasia definiti «cugini», Carlo Tognoli e Jack Lang, hanno stabilito un programma di alleanza tra le due industrie cinematografiche. Una agenzia italo-francese gestirà coproduzioni agevolate. E la prosa? Si è parlato anche di teatro. È stata fatta una considerazione: in Europa esiste una domanda, in sostanza un mercato comune del teatro, ma manca un'offerta adeguata.*

**ROMA** - *Italia chiama mondo. L'esportazione della drammaturgia nazionale contemporanea, il cui stato di salute anche sul «fronte interno» è sempre piuttosto precario, rappresenta una scommessa non facile, ma necessaria. L'Eti (Ente teatrale italiano), organismo fondato nel 1942 e modificato nella sua struttura nel 1978, ha varato un'iniziativa in questa direzione. I critici Franco Quadri, Giovanni Raboni, Renzo Tian e il professor Federico Doglio hanno selezionato autori e testi per un programma di diffusione consistente, in una prima fase, nella presentazione del lavoro, del commediografo e nella sinossi dell'opera. La prima selezione ha riguardato Tullio Kezich, Angelo Longoni, Giuseppe Manfridi, Umberto Marino, Enzo Moscato, Annibale Ruccello, Nello Saito, Giovanni Testori, presentati in un fascicolo in francese e in tedesco.*

**MILANO** - A chorus line, *commedia musicale che ha trionfato a Broadway, prova ad incantare anche il pubblico italiano, che, peraltro, già conosce l'omonimo film e ha assistito ad una tournée di una versione europea del fortunato lavoro. La storia di un gruppo di ballerini di fila impegnati in un provino debutterà al Teatro San Babila di Milano in dicembre, grazie alla Compagnia della Rancia di Saverio Marconi.*

## A DARIO FO IL PREMIO SIMONI

**VERONA** - *Dario Fo, aureolato del trionfo del suo Molière alla Comédie Française, è venuto a Verona a ritirare dalle mani dell'assessore-presidente della giuria Maurizio Pulica il 33° Premio Simoni per la fedeltà al Teatro. Si è premiato — dice la motivazione — «una vita per il teatro», una carriera allo zenith di un autore, attore, scenografo e regista che ha pagato di persona le sue battaglie. Fo ha ringraziato a modo suo, con autoironia. «E così mi avete fregato — ha detto —. Di questo passo, ahimè, diventerò un classico». Il premio lo ha dedicato all'assente Franca (Rame), che «mi ha aiutato con il suo spirito critico». Ha poi intonato il suo j'accuse contro il sistema degli abbonamenti: il pubblico non si lasci impacchettare, il teatro ha perso il gusto del rischio, «son stanco di stare con gli autori morti, mettetemi al fianco qualche vivo».*

## A Cordelli e De Chiara il Fondi la Pastora 1990

**FONDI** - In principio c'era un pittore natio del posto: Domenico Purificato, che fu direttore di Brera. Purificato amava il teatro, dipingeva Arlecchini aggraziati come Apolli, scriveva di nascosto commedie come Salvatore Fiume. Diceva: «Questo mio Paese mi sembra addormentato, bisogna lanciare segnali di risveglio. Segnali di teatro». Trasformò in un teatrino a cielo aperto una radura fra gli aranci davanti a casa sua, a Fondi La Pastora, davanti al mare di Sperlonga, rifugio estivo di Raf Vallone ed Eleonora Varzi.
Nella scia del mecenatismo teatrale di Purificato nacque dopo il decesso del pittore, il Festival del Teatro italiano di Fondi, patrocinato dall'Agis e dalla Federfestival, ormai alla decima edizione, che offre al pubblico popolare del secondo mercato ortofrutticolo d'Europa le nuove cose della giovane drammaturgia italiana. Il premio Fondi La Pastora continua nel ricordo di Domenico Purificato, con il figlio Giuseppe in una giuria presieduta da Elsa De Giorgi e di cui fanno parte Franco Portone, instancabile segretario e animatore, Alberto Bevilacqua, Giuseppe De Santis, Renato Giordano, Guido Ruggiero, Ettore Zocaro. E ai premi per un testo italiano (quest'anno 127 copioni) si sono aggiunti i premi «i protagonisti», a personalità dello spettacolo.
La premiazione, beneaguranti Andreotti e Tognoli, s'è svolta a fine luglio nel teatro tenda di Fondi, presenti molti vip dello spettacolo e mezza città, attaccatissima al suo festival. Hanno vinto ex aequo la decima edizione Franco Cordelli, letterato e recensore levapelle, con l'inedito *Pessimo custode* e Ghigo De Chiara, critico militante e presidente dell'Idi, con *Uomo in mare*; terzo classificato Giorgio Manacorda con *Il luogotenente del diavolo*; segnalati Edoardo Erba con *Porco selvatico* e Umberto Montanari con *La voce della solitudine*. Sono stati premiati come Protagonisti 1990 del Teatro Raf Vallone, applaudito nel *Tito Andronico* con la regia di Peter Stein; il critico Ugo Ronfani, per l'attenzione ai nuovi autori e le battaglie della rivista *Hystrio*; Angela Calicchio, responsabile del settore prosa di Ricordi; Ileana Ghione, per la fedeltà al repertorio del nostro Novecento; Bruno d'Alessandro, per la dirigenza dell'Eti; Salvatore Leto, per Astiteatro; Magda Mercatali, interprete di *Ore rubate* di Matteo Sbragia; Bruno Grieco, per l'attività dell'Elart; Maurizio Giammusso, per la sua *Storia dell'Eliseo*; Vittorio Congia, per la goldoniana *Bottega del caffè* riscritta da Fassbinder e Tito Schipa junior, per il teatro musicale.
Spente le luminarie della premiazione, il Festival di Fondi ha preso il via, con una decina di appuntamenti, fra cui una versione contemporanea della cinquecentesca *La Venexiana*, di Renato Giordano; *Robot amore mio* del compianto Roberto Marzullo, e *Il cielo di cartone*, di Antonio Verdone. *A.S.*


**MURSIA**

*Problemi di storia dello spettacolo*

**Emilio Pozzi**

*una novità assoluta*

**I MAGHI DELLO SPETTACOLO**

il primo libro
sulla storia degli impresari italiani
dal 1930 a oggi

*(206 pagine, 65 fotografie f.t. - L. 28.000)*

UN DRAMMATURGO TEDESCO DELLA PROVOCAZIONE

# KROETZ: FARE TEATRO È COME MONTARE UN MOTORE

*Autore di cinquanta testi teatrali, romanziere e poeta, regista anche cinematografico, Franz Xaver Kroetz ha fatto parte con Fassbinder, Speer e la Fleisser del movimento detto del* Recinto di sabbia, *che intendeva rivolgersi a quel quaranta per cento di tedeschi digiuni di teatro - In questa conversazione con la sua traduttrice in Italia parla degli affannosi esordi, rende omaggio al neorealismo italiano, esalta la produzione dell'Off e denuncia il «regno della noia» installatosi sui palcoscenici di Stato.*

**LUISA GAZZERRO RIGHI**

Franz Xaver Kroetz, un drammaturgo fra i più significativi della Repubblica Federale, ci ha rilasciato un'intervista nella sua casa di campagna di Kirchberg, in Baviera. Nato a Monaco nel 1946 e diventato famoso nei primi anni '70 con *Lavoro a domicilio, Il maso Staller, Selvaggina di passo, Alta Austria,* ha continuato una produzione drammaturgica fittissima raccolta nel 1989 dal Suhrkamp Verlag di Francoforte in quattro volumi contenenti una cinquantina di testi teatrali. Eclettico come tanti altri autori suoi conterranei, Kroetz è anche romanziere, ha scritto un diario dal Nicaragua (1985), esercita l'attività di regista teatrale e di attore televisivo e cinematografico. Ha annunciato un volume di poesie. Dopo alcune traduzioni italiane comparse su riviste nel 1972 (*Il maso Staller* e *Alta Austria*), le Edizioni Costa & Nolan hanno dedicato al teatro di Kroetz, nel 1988, un volume contenente: *Lavoro a domicilio, Musica a richiesta, Né carne né pesce, Morte nella notte di Natale.* Quest'ultimo testo è stato messo in scena nel 1989 dal Teatro Libero di Palermo e compare fra i titoli scelti dalla Rete Due per il ciclo *Teatro dossier.*

**HYSTRIO** - *Nel 1983, quando lei era già famoso, il Suhrkamp Verlag pubblicò alcuni suoi testi risalenti alla gioventù,* Frühe prosa Frühe Stücke *(Prosa giovanile Pièces giovanili), che rivoluzionano un po' l'immagine che ci si era fatta di un Kroetz incolto autodidatta, esotico tagliatore di banane, autista di camion, una sorta di forza della natura, che scriveva una pièce nell'arco di una notte. I suoi primi testi così stringati e pregnanti erano scritti veramente in brevissimo tempo o erano il frutto di lunghe rielaborazioni?*

**KROETZ** - Erano scritti di getto, a tutt'oggi scrivo senza un piano precostituito, però ora rielaboro molto di più. In quegli anni, invece, scrivevo effettivamente un testo anche in tre giorni, al massimo in una settimana, non di più. E quando si scrive una *piéce* in una set-

# *DUE POESIE DI F. X. KROETZ*

## Metempsicosi

Sono passato
da una bocca
sdentata
a un'altra.

Quand'è morta mia madre
è nata
mia figlia.

Così in inverno
ho avuto
la primavera
e non ho pianto
molto.

Scusami, mamma:
tutto l'amore
che mi desti,
ora lo rendo
alla piccola.

## Il pane della pausa

Ho scritto moltissimo.
Il micio siede davanti a buchi vuoti.
I topi sono sazi.
La fame non urge.
Come sarà domani
e dopodomani?

Son così sazio,
non ho più voglia
di riempire manco un foglio.
La cinciallegra canta frivola
nel sambuco spoglio.
La bambina, fasciata calda,
dorme nel sole di febbraio.

Per il poeta l'inverno
è il tempo di dolore più lungo.
I diari si gonfiano,
la letteratura se ne sta in silenzio.

Mi sopravvaluto.
Mi son lasciato cadere molto in basso.
Tuttavia dopo la caduta
ci si rialza.
Sto di nuovo
sulle gambe e a piombo?

Nel mezzo c'è il luogo caldo
per figli mogli e torte
Per leggere, fumare, amare.
O per me è diventato soltanto
un cupo letto per il destriero morto?

Ho vinto troppo
sul mio fronte?
E ora giaccio sfinito
con la pancia pesante
davanti ad un vuoto buco da topi?

Non lo so.
Ma cosa so di me?
Il sole invernale mi splende in faccia.
La disperazione è un luogo freddo.
Appoggiati all'indietro e
aspetta una sorpresa.
Gli artigli sono ancora appuntiti,
la testa si rischiara
e deve farsi primavera.

Traduzione dal tedesco di Luisa Gazzerro Righi □

timana, non c'è molto tempo per rielaborare e correggere. Oggi, invece, posso lavorare anche due o tre anni ad un testo.

## SCRIVERE IN FRETTA

**H.** - *Non era dunque una scelta estetica.*
**K.** - Non avevo proprio il tempo, dovevo scrivere il più in fretta possibile; per sei mesi ho fatto il capo magazziniere, per un lungo periodo il muratore, il giardiniere. Dovevo necessariamente contenermi. Ora sono un privilegiato, posso stare a tavolino tutto l'anno e ho anche esigenze diverse; ora mi piace rappresentare situazioni più articolate, m'interessano, ad esempio, le rielaborazioni, come il lavoro eseguito su *Lo zoppo* di Toller con *Der Nusser (Il castrato)* o le due rivisitazioni di *Maria Magdalena* e *Agnes Bernauer* di Hebbel. Mi piace infilare nei testi più cose, fare degli incastri, interrompere le scene, rendere i personaggi più oscuri, volutamente oscuri. Si tratta di cose che s'imparano col tempo. Del resto, io sono dell'avviso che il teatro brechtiano, in cui ogni cosa è calcolata e calcolabile, il teatro con le sue piccole storie viste come quadretti, dove tutto è chiaro, dove ci sono il buono e il cattivo, dove non ci sono sorprese, dove ogni cosa è al suo po-

sto, tutto molto in ordine e tedesco, ebbene io penso che questo teatro non sia più interessante, che sia morto. Il teatro del caos, il teatro che non arriva ad una conclusione, che non trova le parole, che fallisce, che rinuncia, il teatro che non sa nulla, il teatro caotico esattamente come la realtà che vuole rappresentare è molto più interessante, perché più vivo.

**H.** - *Gli autori bavaresi scrivono quasi sempre in dialetto o, quantomeno, adottano un linguaggio gergale. Si tratta di un fattore etnico o c'é un intento provocatorio?*

**K.** - Molto semplicemente, in genere non sanno il tedesco, come del resto gli austriaci. Se penso ad autori come Peter Turrini o Felix Mitterer, tanto per citare i più giovani, ma anche Wolfgang Bauer, parlano tutti un bavarese molto accentuato. Perché dovrebbero scrivere in tedesco, se non lo parlano? Per quanto mi riguarda, io scrivo in bavarese semplicemente perché sono bavarese, però scrivo anche in tedesco, anzi attualmente scrivo più in tedesco. Dipende.

**H.** - *È innegabile che tutto il gruppo degli scrittori bavaresi della sua generazione non sia contrassegnato da un iter di studi canonici, universitari o simili. Ne consegue che voi passate per artisti caratterizzati da una carica creativa dirompente e quasi incontrollata. Dove corre il confine, in lei, fra l'intellettuale e l'artista?*

**K.** - Quando, come nel mio caso, a quindici anni si è già sul palcoscenico a recitare, sia pure in piccoli ruoli o addirittura come comparsa, s'impara in fretta a fare teatro, cioé s'imparano i meccanismi del teatro, come un meccanico impara il funzionamento di una macchina. Quindi, se si è dotati, s'impara in fretta a scrivere dialoghi. S'impara il teatro, non si diventa studiosi o storici del teatro, s'impara la pratica. Se invece si seguono studi normali, si va all'università, poi si comincia lentamente a scrivere in prima persona. Questa è per così dire la via accademica, quella seguita da un Botho Strauss, ma è fuor di dubbio che non sia stata la mia. Ovviamente, però, ad un certo punto le due posizioni non si distinguono più.

## PER IL POPOLO

**H.** - *Lei è oggi uno dei rappresentanti più significativi del genere teatrale del Volksstück. Come pervenne a suo tempo a questa scelta?*

**K.** - Bisogna tornare indietro ai primi anni in cui cominciai a scrivere, fra il '65 e il '70. Tutti noi, intendo dire, la Fleißer, Speer, Fassbinder ed altri, avevano deciso di fare una cosa ben precisa, di fare teatro, sebbene fossimo consci che solo una minoranza fosse interessata al teatro. Nel contempo eravamo consci che la cosiddetta società ci avrebbe lasciato pure sfogare nel nostro «recinto di sabbia», dove potevamo lanciare tutte le bombe che volevamo, purché non ne venisse fuori del sangue. Così decidemmo di fare teatro non per quel cinque per cento che andava a teatro, ma almeno per quel quaranta per cento che non sapeva cosa fosse il teatro. Secondo noi, in tal modo avremmo esercitato un'influenza maggiore, avremmo sortito un effetto più incisivo. E così si pensò di rivitalizzare quel genere del *Volkstheater*, che peraltro non era una novità, se si pensa ad Anzengruber, Ludwig Thoma, allo stesso Nestroy. Si trattava di una scelta intellettuale, di una sorta di alibi mentale, perché il nostro secondo fine era il seguente: il «popolo» non viene a vederci, ma noi vogliamo parlare di lui e non di re e regine, di direttori generali che vanno a letto con la segretaria, eccetera. Abbiamo voluto parlare di quegli strati sociali medi o proletari, che hanno figli da mantenere, uno stipendio basso, la casa troppo piccola e via dicendo. Così abbiamo fatto, in molti, Peter Turrini, Felix Mitterer, Wolfgang Bauer, Heinrich Henckel. Stranamente, lo stesso non è avvenuto nella Ddr, dove non si è scesi ad occuparsi del popolo e dove lo stesso Heiner Müller, dopo i primi testi, si è lanciato in imprese estetiche intellettuali, e così artificiose che io non riesco a capire...

**H.** - *Nel 1972 lei è entrato nel Partito comunista tedesco, poi ne è uscito nel 1980. La sua uscita ha suscitato polemiche, la più ritrita delle quali concerneva il boicottaggio subito dalla sua produzione artistica nella Repubblica Federale. Può parlarne?*

**K.** - Era il 1980, il momento in cui Brežnev toccò l'apice di ciò che bisogna chiamare stagnazione, corruzione e menzogna. Nel 1980 i lati deteriori del movimento comunista mi si presentarono in modo così chiaro che ne uscii. Vi ero entrato nel '72 e mi ero reso conto quasi subito della rigidità, diciamo pure dell'ottusità del Partito comunista tedesco, sia di quello della Rft che di quello della Ddr. Comunque ero entrato con altri, si voleva cambiare tutto in qualche anno. Quando mi accorsi chenon era possibile me ne andai. Molto semplice. Ora queste cose non mi interessano più.

**H.** - *Lei ha scritto anche radiodrammi e tra questi ve ne è uno,* Der Unfall (L'incidente), *«tratto da un'idea di Luigi Squarzina». Conosce personalmente Squarzina?*

**K.** - No. Qualcuno, alla radio, deve avermi raccontato la storia, mi è piaciuta e per correttezza ho citato la fonte.

**H.** - *Quali rapporti ha con la cultura italiana? Quali autori italiani conosce?*

**K.** - Tra quelli che ho letto ci sono Goldoni, Moravia... Ho letto una biografia di Pasolini, che mi è piaciuta. Non mi piacciono i suoi ultimi film, i primi sì, ad esempio, *Accattone* e *Mamma Roma*. Per chiunque abbia le mie origini la cultura italiana significa, oltre ai classici, la grande, enorme esperienza del Neorealismo cinematografico. Quando oggi continuo a sentir parlare di Horváth e della Fleißer come di miei modelli, sono certo che i film neorelisti italiani mostrati alla nostra televisione nei primi anni '70 mi hanno influenzato più delle loro pièces, che del resto conoscevo poco. Se penso a *Ladri di biciclette*, se penso ai film di Rossellini e di De Sica, mi rendo conto che riesco a vederli per la quinta volta e ne sono sempre entusiasta.

## CLASSICI SOFT

**H.** - *Lei è anche regista teatrale. Mette in scena solo pièces sue o anche di altri?*

**K.** - Raramente di altri. Ho allestito *Stigma* di Mitterer, recentemente *Relazione per un'accademia* di Kafka e, quand'ero giovanissimo, *Giulio Cesare*, in un teatro-cantina di Monaco. In genere non m'interessa mettere in scena lavori altrui. Lo faccio con i miei per il seguente motivo: da noi ci sono pochi registi, una mezza dozzina, Zadek o Peymann ad esempio, che con il loro nome riescono a valorizzare la prima rappresentazione di un testo o sono in grado di creare quelle condizioni anche pratiche che, influendo sulla scelta degli attori e su altri fattori economici, contribuiscono alla buona riuscita di una messa in scena. Questi registi, però, mettono in scena quasi sempre testi classici...

**H.** - *Peymann mette in scena anche autori contemporanei.*

**K.** - Sì, Peymann, sì, però non ha mai scelto un mio testo, non so che farci. In altre parole, questi registi sono poco interessati alla mia produzione, così come non hanno mai messo in scena un Turrini o un Mitterer. Preferiscono autori come Botho Strauss o Heiner Müller, insomma i «classici soft», e non si occupano di autori come Kroetz ed altri. Di conseguenza, pur di non incorrere in un regista di terza classe, che non conosce il suo mestiere né ha la forza d'imporsi, preferisco occuparmene io.

**H.** - *C'è però una felice eccezione, perché nel 1981 Peter Stein ha messo in scena alla Schaubühne di Berlino* Né carne né pesce.

**K.** - Certo, mi ha fatto piacere che un ottimo regista come Stein abbia scelto un mio testo. In questi casi, ovviamente, lascio fare.

**H.** - *Lei è anche manager di se stesso, gestisce in prima persona i diritti di pubblicazione e rappresentazione dei suoi testi.*

**K.** - Sì, chi mi vuole si rivolge direttamente a me. Un lavoro enorme, visto che i miei testi sono tradotti in ventisette lingue e rappresentati in quaranta Paesi.

## A LUME DI CANDELA

**H.** - *Nel rapporto fra teatro, televisione e cinema lei ha affermato che il teatro può sopravvivere anche a lume di candela senza dover ricorrere a tutti gli artifici tecnici, di cui necessitano invece cinema e televisione. Pur praticando in prima persona tutti e tre i generi di spettacolo, conferma con ciò la sua fede nell'autenticità del teatro?*

**H.** - Non solo questo, si tratta anche della mia scelta di un certo tipo di teatro. Se ripenso agli spettacoli che ho visto negli ultimi venticinque anni — saranno all'incirca duecento rappresentazioni — non posso dire di ricordarmi di spettacoli visti in teatri per così dire normali, o quantomeno assai di rado. Ho visto invece una dozzina di spettacoli sicuramente indimenticabili nei cosiddetti teatri-cantina o comunque grazie all'iniziativa di gruppi liberi, privi di sovvenzioni, senza appoggi, ma animati da una gran voglia di fare qualcosa di nuovo. In questo senso, pur avanzando riserve sulla produzione drammatica di Fassbinder, devo citare una sua splendida regia di *Leonce und Lena* di Büchner all'*Antiteater* di Monaco. Ho visto cose incredibili fatte da Alexis Haberer e potrei citare altri, comunque si tratta sempre di piccoli teatri. Del resto, la stessa Therese Giehse diceva ancora al tempo della Fleißer che se si voleva andare a teatro si doveva andare nei teatri-cantina. Ciò che tende a progredire, ciò che crea tensione, novità e scoperta, tutto ciò non esiste in genere nei teatri di stato, dove domina la noia.

**H.** - *I progetti per il futuro?*

**K.** - Nel marzo dell'89 è andata in scena, con la mia regia, la mia ultima pièce *Oblomov*, dal romanzo di Gončarov. Ora cerco di scrivere una pièce nuova, ma direi con scarso successo. Vedremo. *Né carne né pesce* è stato il mio ultimo successo nella Repubblica Federale. Attualmente qui non sono molto presente, anzi vengo trattato quasi come un *outsider*, mentre sono rappresentato molto all'estero, soprattutto in piccoli teatri. Può anche essere che io abbia detto quel che mi interessava dire e ora possa fare altro. □

# LA LINGUA DEGLI STRANIERI

## *UN ATTO UNICO DI FRANZ XAVER KROETZ*

*Vi proponiamo nella traduzione italiana di Luisa Gazzerro Righi, autorizzata dall'autore e inedita, uno dei quattordici atti unici che costituiscono la piéce* Furcht und Hoffnung der BDR (Terrore e speranza della Repubblica Federale, *Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1984).*
*Titolo originale:* Ausländerdeutsch.
*Per gentile concessione dell'autore.*

LA DONNA - *(Ride in modo chiaro, guarda, sorride, getta il capo all'indietro)* No, non lo faccio, perché non prendo la pillola, perché non voglio ingrassare ancora di più. *(Ride)* Capisci *(breve pausa)*, essere grassi è bello soltanto nel tuo paese, oppure manco lì? *(L'uomo ride)* Qui da noi, comunque, non è bello, e per questo non prendo la pillola, perché fa trattenere i liquidi, e dove c'è acqua, c'è anche grasso! *(Ride. Breve pausa, lo guarda)* Non te le direi manco queste cose, se tu le capissi, mi comprendi? *(L'uomo ride)* Voi capite più di quanto non si pensi, eh sì, con voi bisogna stare attenti. *(L'uomo ride, annuisce. Pausa)* Mettiamo un po' di musica? - Turca non ne ho, però ho qualcosa in greco, la metto? *(L'uomo è titubante)* Scusa, è vero! *(Ride e pensa che si ride meglio quando si è colti coscientemente in fallo)* Già, è vero, voi, greci e turchi, siete in lite. *(L'uomo annuisce, però sorride anche lui)* Da noi queste cose non si sanno tanto bene, perché la Turchia è così lontana, anche se ora col Touropa ci si può persino andare. *(Pausa)* Però io preferirei andare in Grecia, solo così perché - andiamo in Grecia? *(L'uomo guarda)* Ci andiamo una volta in Grecia, noi due, te e io? *(L'uomo annuisce non proprio felice. Pausa)* Però lì si è già così vicini alla Turchia che sarebbe poco carino andare solo in Grecia, vero? *(L'uomo sorride, breve pausa)*. Lo capisco benissimo, non sono mica tanto stupida. *(Breve pausa)* Io parlo tanto, è vero *(l'uomo sorride)*, però siamo in Germania, e la donna tedesca parla volentieri - e in Germania si parla tedesco, non c'è niente da fare, se fossimo in Grecia, si parlerebbe greco e in Turchia turco. *(Pausa, lo guarda)* A dir la verità, era anche ora che incontrassi uno come te, visto che siete così in tanti qui da noi - infatti in Germania abbiamo eccedenza di donne. *(Scoppia in una gran risata)* Anche in Turchia avete eccedenza di donne? *(L'uomo ride)* Non lo dici, perché tu - tu sei un musulmano, vero, e quelli non parlano volentieri delle donne, quelli sono tutti *(ride forte)* dei finocchi, vero? *(L'uomo non comprende bene)* Tu no, ho ragione? *(L'uomo annuisce, lunga pausa)* Anche la donna tedesca ha un suo onore, sebbene non ci se ne renda subito conto, perché non porta il velo - le chiamano sfere culturali, e noi, noi due, abbiamo una sfera culturale diversa *(Ride forte, l'uomo sorride. Pausa)* Però da voi c'è già il matrimonio, vero? *(L'uomo annuisce)* Da voi non c'è la poligamia? - Tre, quattro donne per un uomo solo? - *(L'uomo scuote il capo)* In Germania valgono le leggi tedesche, questo è chiaro. *(Breve pausa)* Ma un musulmano può sposarsi, intendo dire, sposarsi veramente? *(L'uomo annuisce)* Sposare una donna che si sceglie per conto suo, perché le vuole bene? *(L'uomo annuisce)* E anche in questo caso il matrimonio è valido? *(L'uomo annuisce)* E lui non può ripudiarla? *(L'uomo non capisce)* Cioè quando lui le dice tre volte: io ti ripudio - deve dirlo tre volte, e allora la donna deve andarsene? *(L'uomo scuote il capo)* Anche se in Germania la separazione è cambiata, una donna può essere fedele quanto vuole, ma se l'uomo non ne ha più voglia... *(Pausa)* Cosa succede in Turchia in questi casi? È diverso, vero? *(L'uomo guarda, sorride)* Oppure potete sposare tutte le donne che volete, tanto una più una meno non ha importanza? - *(L'uomo scuote il capo. Pausa)* Quante donne può sposare un musulmano? *(Breve pausa)* Però noi potremmo rimanere qui in Germania, e allora non ci sarebbero problemi, perché come funziona qui da noi io lo so meglio di te - e non potresti prendermi per il naso. *(L'uomo annuisce, pausa)* Ti piace stare qui da noi? *(L'uomo annuisce)* La Germania è bella, vero? *(L'uomo annuisce)* La Germania è bella esattamente come la Turchia. *(L'uomo sorride)* Non c'è bisogno di dirlo, ognuno ama la sua patria più di qualsiasi altra cosa, tranne quando ha una famiglia *(L'uomo sorride, annuisce. Breve pausa. Piuttosto all'improvviso)* Pensa un po' che potresti scoparmi non solo così ogni tanto, ma per un sacco di tempo. *(Breve pausa)* Che sposeresti una donna tedesca. *(Breve pausa)* Non è detto che dovrei essere io, ma in generale *(l'uomo sorride e annuisce)*. Anch'io? *(L'uomo annuisce. Breve pausa)* E se per una volta mi dimentico e per sbaglio cucino del maiale, tu me lo sbatteresti contro il muro? *(L'uomo ride)* Lo sai quanto costa la carne di agnello e quanta strada bisogna fare per trovarla? *(L'uomo annuisce. Pausa)* Però con un po' di buona volontà ci si potrebbe anche mettere d'accordo sulla cucina, vero? *(L'uomo annuisce. Pausa)* Riesci veramente a pensare che noi due potremmo sposarci? *(L'uomo annuisce, breve pausa)* Anch'io, se vivessimo in Turchia. *(Breve pausa)* Però, al momento, in Germania non va *(breve pausa)* e in Turchia andrebbe? *(L'uomo annuisce)* E se io fossi in Turchia? *(L'uomo sorride)* Non aver paura, perché tanto in Turchia io non ci vado, dicevo soltanto nel caso. *(L'uomo annuisce)* Spesso ho perfino delle difficoltà a farmi accettare come tedesca qui da noi, non so nemmeno perché - forse perché sono scura di capelli, troppo scura

---

## PERSONAGGI

LA TEDESCA
IL TURCO

Stretti uno all'altro, in una piccola abitazione della solitudine, un uomo e una donna, che si assomigliano molto. L'uomo tace.

---

per qui. *(Ride)* In Turchia, intendo dire, si renderebbero conto ogni volta che sono una tedesca? *(L'uomo annuisce)* In Germania non mi riconoscono sempre, soltanto quando parlo, è ovvio. *(Ride, l'uomo sorride)* Non mi credi? - Eppure è così *(Pausa)* Qui da noi non mi piacerebbe appartenere a una famiglia turca, non ce la farei *(Breve pausa)* Dal punto di vista del progresso la Turchia è ancora molto indietro, vero? E allora non possiamo ancora andarci tanto presto, vero? *(L'uomo non lo sa e non lo dice)* Oppure è troppo meglio? *(L'uomo diniega in modo netto)* E poi non sarei nemmeno adatta ad avere l'aria di una turca, di questo sono sicura. Come sono le donne turche? *(L'uomo indica lei)* Vuoi offendermi - questo non è un complimento, devi proprio capirlo che non è un complimento - anche alla televisione ho già visto delle donne turche che sono belle. *(L'uomo annuisce)* Però quando qui da noi incontriamo per strada una famiglia turca, perlopiù la donna fa pena *(L'uomo guarda)* Il marito cammina davanti orgoglioso e lei gli va dietro con i suoi fazzoletti e le sue gonne e i suoi stracci come una bestia da soma. Noi invece cammineremmo uno accanto all'altro, a questo dovresti abituarti *(L'uomo sorride e annuisce. Breve pausa)* Gli uomini turchi non sono brutti, io trovo persino che i turchi più brutti non siano comunque brutti come i tedeschi più brutti. *(S'interrompe, riflette)* Perché di natura voi siete bruni, non siete negri ma bruni, avete un colore della pelle più bello, noi non siamo coloriti come voi, in inverno siamo pallidi come degli sputi e questo è bello; da questo punto di vista voi siete in vantaggio. *(L'uomo ride)* Proprio il sud, il meridione - io sono meridionale? *(L'uomo sorride e annuisce)* Io non sono meridionale, lo so benissimo, purtroppo, io sono tedesca - perlomeno per quanto riguarda la pelle *(Breve pausa)* Ma anche per il resto, soprattutto sono laboriosa - voi avete delle donne pulite e laboriose come noi? *(L'uomo annuisce)* Tu lodi la tua patria, hai ragione. *(Breve pausa)* Forse non la conosci neppure, la differenza fra pulito e sporco. *(Breve pausa, lo guarda, l'uomo è insicuro)* Non volevo dire questo riferendomi proprio a te, l'ho detto più in generale, che tu sei pulito lo so benissimo, altrimenti non ti avrei mai lasciato metter piede in casa mia *(Pausa)* Penso anche che noi due potremmo andare d'accordo, l'ho pensato subito, quando ti ho incontrato la prima volta in quel locale, che noi potremmo andare d'accordo. *(L'uomo guarda, lei sorride)* Ti osservo da un bel po' di tempo *(A questo pensiero l'uomo non è a suo agio)* Non assumere subito quell'aria, da noi è normale che anche la donna guardi l'uomo, da noi è normalissimo, non siamo mica *(ride)* nella terra di Maometto o come si chiama - meno male per te, altrimenti ora non saresti in casa mia. *(L'uomo annuisce leggermente)* Proprio così! *(Breve pausa)* Tu mi.. tu riusciresti a immaginare di sposarmi, se non fossimo in Germania, bensì in Turchia? *(L'uomo guarda, poi annuisce)* Anche se non fossi una turca, ma una tedesca - una tedesca in Turchia e tu un turco in Turchia? *(L'uomo guarda)* Difatti, che un turco sposi una tedesca in Germania è anche possibile, ma in Turchia? *(Pausa, l'uomo guarda, sorride, è imbarazzato)* Oppure mi sposeresti anche in Germania, solo perché non siamo in Turchia? *(Pausa, l'uomo riflette, poi fa cenni di diniego)* In realtà tu non mi dispiaci, e siccome finora raramente mi è piaciuto qualcuno al quale io piaccia *(breve pausa)* anch'io ti sposerei, *(sorride)* non necessariamente in Turchia, il mondo è grande, perciò lo farei in qualsiasi posto, però in Germania per il momento no, perché la patria è la patria e non si deve tradirla. *(Ride, breva pausa)* Se fosse per me, al mondo non dovrebbero esserci confini, solo quelli tra il male e il bene, niente altro. *(L'uomo annuisce, breve pausa)* Però non è possibile, perché noi ci siamo conosciuti nel paese sbagliato e non c'è niente da fare. *(L'uomo sorride, lei annuisce, pausa)* Anche in Turchia si sa cosa significa fare attenzione? L'amore senza fare bambini? *(L'uomo annuisce)* Devi promettermi che stai attento *(L'uomo annuisce)* Io non lo voglio un bambino turco, anche se è un essere umano come tutti gli altri - però da noi no. *(Breve pausa)* Ti lascio fare, a patto che non mi vincoli. *(Sorride, a bassa voce)* Voglio che ti renda conto della mia buona volontà, anche se non voglio un bambino turco, perché in questo momento non sarebbe opportuno. *(L'uomo annuisce, pausa)* Mi sposeresti davvero? *(L'uomo annuisce)* In effetti io vorrei anche averli dei bambini, però dovrebbero essere tedeschi, o sbaglio? *(L'uomo guarda)* Lo si può anche capire, se si ha un po' di cervello. *(L'uomo annuisce)* Qui da noi avrei paura ad andare per strada con un bambino turco. *(Breve pausa)* Io non lo voglio un bambino turco, perché avrei paura dei tedeschi, se il bambino turco fosse mio. *(L'uomo guarda, breve pausa)* O sbaglio?

## SIPARIO

**A pag. 69, Franz Xaver Kroetz. A pag. 70 da sinistra a destra, due disegni di Gustav Klimt. A pag. 72, foto di scena de «Il nido» allo Stadt Theater di Leipzig.**

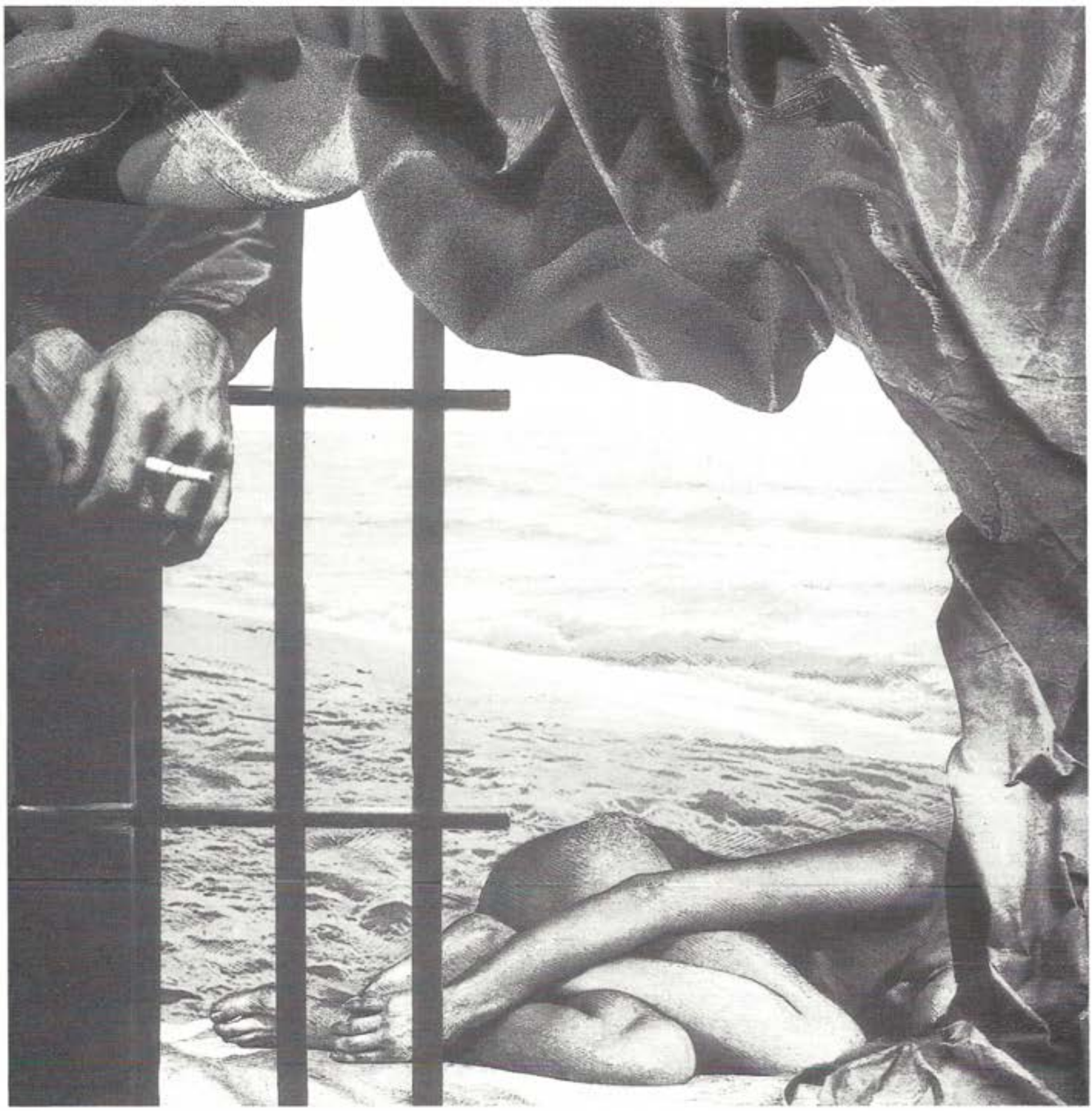

TEATRO EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

EniChem
sponsor istituzionale

# CUCCIOLI

COMMEDIA DI ANDREA JEVA
(Collaborazione di Giampiero Solari)



Le illustrazioni sono state eseguite per *Hystrio* dal pittore Athos Collura

## PERSONAGGI

MARIO - Ha fra i trentacinque e quarant'anni, porta gli occhiali, è amministratore delegato di una fabbrica di giocattoli.
FILIPPO - Ha fra i trentacinque e quarant'anni, è un pittore di discreta fama negli Stati Uniti d'America, è soprannominato «Poppi». Parla con una lieve cadenza meridionale.
EZIO - Ha fra i trentacinque e quarant'anni, veste in modo grossolano ma ricercato. È un commerciante.
FABIO - Ha fra i trantacinque e quarant'anni, è direttore di banca, veste in modo serio.
LUISA - Ha fra i trentacinque e quarant'anni, casalinga, veste in modo provocante. È la moglie di Fabio.
MASSIMO - Ha fra i trentacinque e quarant'anni. Vive in Africa.
SILVANA - Ha fra i trenta e trentacinque anni. Vive in Africa con Massimo.

La scena è formata da due spazi sovrapposti fra loro. Uno spazio è situato a Milano, l'altro in Africa.
A Milano, siamo in casa di Fabio e Luisa. Mario, Filippo ed Ezio sono loro ospiti, sono seduti ad un grande tavolo ed hanno appena terminato una ricca cena. Hanno bevuto e sono euforici. Sono visibili addobbi di festa. L'ambientazione è astratta e senza pareti. La zona-tavolo deve assumere un'importanza primaria. È inverno. Si sente, stranamente, un temporale.
In Africa l'ambientazione è più particolareggiata senza però essere naturalistica. Il luogo dove vivono Massimo e Silvana è situato nella foresta Ruvenzori, fra il Congo e l'Uganda, anche qui non devono esserci pareti. Ci sono due sedie e un tavolo, chiaramente «africani». Piove sempre. È estate.
Il sipario si apre mentre si sente un tuono. Sale un rumore di pioggia appena percettibile e registrato che sarà presente per tutto lo spettacolo.

## SPAZIO FORESTA

*(Penombra. Si vede e si sente la pioggia vera) (Silvana, vestita da suora in modo approssimativo ma credibile, è inginocchiata e sta pregando con trasporto. Si vedono oggetti che richiamano ad un rituale come ceri ecc.. Massimo è un poco lontano. È molto agitato).*
MASSIMO - *(Trattiene il respiro. Poi di getto)* Sono innamorato di Lei. *(La guarda un attimo. Poi fugge via accostandosi al tavolo. Si siede lentamente. Respira profondamente come se si dovesse riprendere da un malore fisico).*

## SPAZIO ITALIA

*(Contemporaneamente alla fuga di Massimo, nello spazio-Italia, tutti ridono smodatamente e con molto gusto. Si illumina lo spazio-Italia. Smette la pioggia vera. Tutti sono seduti intorno al tavolo tranne Luisa che è in piedi. Continuano disordinati rigurgiti di risa. Luisa inizia a sparecchiare il tavolo).*
MARIO - Portavamo ancora i pantaloni corti quell'anno.
FILIPPO - Non avevamo neanche cominciato a fumare.
EZIO - Tutto il pomeriggio a tirare calci al pallone! Come facevamo?
FABIO - Imparavamo!
FILIPPO - Sì, a tuffarci dal secondo trampolino!
MARIO - *(A Filippo)* Ma ci piaceva di più il pallone!
FABIO - Eravamo piccoli! *(Si tocca la barba)* Lisci come le mamme. Eravamo curiosi, scattanti, innocenti.
FILIPPO - Divoratori! *(Ride)*
LUISA - *(Sparecchiando)* Massimo arrivò quell'anno? *(A Filippo)* l'anno della «scorreggina»?
MARIO - *(A Filippo)* Scorreggina, scorreggina! *(Ride)*
FILIPPO - Ma non per tutto l'anno! *(A Ezio e Mario)* mi avete chiamato scorreggina per poco...
LUISA - *(Sparecchiando)* Per quanto?
MARIO - Avanti, per quanto?
FILIPPO - Ma che ne so... un paio di mesi... *(A Mario ed Ezio)* Adesso basta con la «scorreggina» però...
MARIO - Di più, altro che un paio di mesi, Filippo! *(Ride)*. Quando Massimo è arrivato...
FILIPPO - Ancora, Mario!
LUISA - *(Sparecchiando)* E lì arrivò Massimo.
FABIO - Luisa! *(Pausa)* Te l'ho già detto non l'hai capito? ...vorrei che non si parlasse di Massimo.
LUISA - Sì che l'ho capito. Filippo, è lì che arrivò Massimo?
FABIO - Neanche lui vuole parlare di Massimo.
LUISA - *(Come una sfida a Fabio)* Filippo, è lì che arrivò Massimo?
*(Filippo non risponde. È imbarazzato)*
EZIO - ...Sì Luisa, dai Gesuiti.
FABIO - *(Cambiando discorso)* Filippo, hai visto fuori com'è cresciuto l'albero...
MARIO - *(Con impeto, sovrapponendosi a Fabio, ritornando a quegli anni)* Padre Viano! è vero che arriva uno nuovo da noi?
*(Ezio si atteggia subito come padre Viano. Mario e Filippo si mettono in fila vivendo al tempo della scuola)*
EZIO - *(Facendo padre Viano)*. Sì, in terza A. La vostra classe! ...accoglietelo bene. *(Imitandolo nel ricordo, scosta con una manata l'ipotetico ciuffo di padre Viano)*. E adesso silenzio!
*(Ridono al tempo presente. Filippo fa una scorreggia con la bocca. La scorreggia li porta al tempo della scuola. Luisa ride con dei piatti sporchi in mano)*
FILIPPO - *(A Luisa. Tempo presente)* Massimo arrivò proprio quel mattino. Eravamo in cortile, ci stavamo mettendo in fila.
LUISA - *(A Filippo)* «Poppi» ...La scorreggia l'avevi fatta davvero?
FILIPPO - Sì. *(Ridono)* ...Però adesso basta con la «scorreggia».
LUISA - Filippo, ma ti chiamavi Poppi da piccolo?
MARIO - Sì. *(Ride)*.
FILIPPO - *(Sorridendo)* Finché non siamo usciti con le ragazze...
LUISA - E adesso negli Stati Uniti «Poppi» è il tuo nome d'arte...
MARIO - ...Un pittore! Chi l'avrebbe detto.
EZIO - ...Il nostro «Poppi».
LUISA - *(A Filippo. Sedendogli vicino)* Massimo arrivò quel mattino... e poi?
FILIPPO - Massimo arrivò quel mattino per mano a suo papà. Padre Viano lo mise davanti: era il più bassetto.
LUISA - ...Il più bassetto? *(Ride)*
MARIO - Ancora più basso di «tappo»: Memo, ve lo ricordate? *(Gli altri annuiscono)*.
FILIPPO - Sì, ma in classe lo fece sedere dietro con noi, in un banco vuoto.
EZIO - *(Facendo padre Viano. Al tempo della scuola. A Filippo)* Giovanotto! Là. *(Indica l'ipotetico posto)* Come si chiama?
FILIPPO - *(Si alza. Poi risponde facendo Massimo)*... Massimo. *(Si guardano. Poi a Ezio)* E tu?
EZIO - *(Facendo se stesso, sorpreso dal «gioco»)* Io? ...Ezio. *(A Luisa)* E Massimo domandò a Filippo: «E tu?».
MARIO - *(A Filippo. Tempo del ricordo)* Poppi scorreggina!
EZIO - *(Agli altri ridendo)* Sì, dai, chiamiamolo scorreggina!
FILIPPO - *(A Ezio)* Guarda che glielo dico a tua mamma!
EZIO - Cosa gli dici a mia mamma?
FILIPPO - Che mi chiami con una parolaccia!
EZIO - Scorreggina non è una parolaccia!
FILIPPO - Sì invece, è peccato!
EZIO - Non è vero!
FILIPPO - Glielo dico a tua mamma!
*(Ezio corre verso Filippo, stanno per azzuffarsi. Fabio li divide. Luisa ride)*
FABIO - Pace! pace!
FILIPPO - *(Rifacendo Massimo. A Fabio)* Io mi chiamo Massimo e tu come ti chiami?
FABIO - *(Pausa)* Fabio.
MARIO - Io Mario!
FILIPPO - Giochiamo?
MARIO - Sì, ai quattro cantoni?
*(Parte una musica africana: tocchi misteriosi di legnetti, tamburi ecc.. Giocano ai quattro cantoni formando un quadrato che abbraccia tutto il palcoscenico, contaminando così i due spazi. Luisa accorre veloce e si mette nel centro)*

## SPAZIO FORESTA *(La «musica africana» poi sfumerà)*

*(Nel frattempo Silvana, vestita da suora, ha tentato di avvicinarsi a Massimo. Massimo l'ha più volte respinta voltandole in ultimo le spalle)*
SILVANA - *(Avvicinandosi per l'ennesima volta)* Mio signore...

MASSIMO - Non si avvicini!
SILVANA - La prego... *(Si avvicina).*
MASSIMO - *(Voltandosi verso di lei)* Non si avvicini, stia lontana!
SILVANA - La prego non mi respinga, ha visto? I nostri sforzi sono stati premiati: ha detto di essere innamorato di me.
MASSIMO - Sì. *(Protende la mano verso di lei).*
SILVANA - Non ha nulla da temere da me... *(Si avvicina).*
MASSIMO - Stia lontana.
*(Pausa. Fanno un ballo «sacro» a loro volta contaminando i due spazi. Poi Lui sciogliendosi, si allontana)*
SILVANA - Massimo, che cos'hai!
MASSIMO - Niente, niente...
SILVANA - Signor Massimo , è stato buono padre Gioacchino, ha voluto lasciarci soli stasera, ha visto?
MASSIMO - Sì, i padri missionari sono buoni... Lei è buona. I bambini negri sono buoni. Il Ruvenzori con la neve sulla vetta è buono *(pronunciando lentamente come se volesse abbracciare tutto lo spazio con il suono)* ...Africa.
SILVANA - *(Si avvicina a Massimo, guardando lontano)* Con la pioggia... e la neve sulla vetta. *(Si allontana decisa, come per andarsene).*
*MASSIMO - (Fermandola)* Verrà a trovarmi ancora?
SILVANA - I padri missionari lo permetteranno?
MASSIMO - Sì, perché no? *(Pausa)* Tutto è dolce quando lei è qua. Tutto è puro, casto, buono.
SILVANA - Massimo... *(Si guardano. Massimo si agita)*, spogliami! *(Breve pausa)* Sii più coraggioso di allora, spogliami!
*(Massimo con molta fatica avvicina la mano per spogliarla. Poi fugge verso la tavola. Massimo si siede lentamente. Respira affannosamente)*
MASSIMO - Non ci riesco. Mi sorprendi sempre con le tue invenzioni. Anche quel pomeriggio mi avevi sorpreso.
*(Si sente un tuono)*

## SPAZIO ITALIA

FABIO - Un temporale d'inverno!
MARIO - Non si capisce più niente...
LUISA - *(Giocando ai quattro cantoni. Tempo presente)* E Massimo era bravo ai quattro cantoni?
MARIO - Ai quattro cantoni? ...Quando è arrivato a scuola ci sembrava un mostro: era bravo in tutto!
EZIO - Meno che al pallone. Era un po' fragilino. *(Ride)*
LUISA - *(Meravigliata)* Era un secchione?
FILIPPO - Secchione, ma non leccaculo.
MARIO - *(A Luisa)* La prima settimana fu il quinto della classe. Quella dopo terzo e poi sempre primo, sempre primo fino all'incidente. Li cominciò a «battere la fiacca».
*(Fabio, smette di giocare ai quattro cantoni. Si siede al tavolo come per mandare un «messaggio». Gli altri si guardano interrogativi avvicinandosi a Fabio)*
...Fabio, non sto parlando dell'incidente. Parlo di Massimo, così, per dare un esempio...
LUISA - Che assurdità! *(A Fabio)* ...Dobbiamo chiederti il permesso di dire quello che vogliamo? ...ti rendi conto?
FABIO - Senti Luisa, vorrei che ti controllassi un po'. Non bere più, lo sai che non lo reggi il vino.
EZIO - *(A Luisa, offrendole del vino)* Vuoi un po' di vino?... Ah no, scusa,... quando lo reggerai. *(Ride).*
MARIO - *(Ridendo)* Guarda noi invece! *(Beve).* Lì Massimo cominciò a «battere la fiacca», dopo l'incidente... ma prima...
FABIO - *(Interrompendolo)* Sì, dopo l'incidente. Ma prima dell'incidente. Ma prima dell'incidente... Mario! non trovi che sia banale parlare di quell'incidente proprio oggi?
MARIO - Banale?
*(Ezio ride)*
FABIO - ...E tu Ezio? ...Sì, siete sempre stati diversi voi due.
*(Ezio e Mario ridono di Fabio prendendolo in giro)*
MARIO - Ah sì, siamo sempre stati diversi...
FABIO - *(A Mario)* Fai ancora l'amministratore delegato nella fabbrica di giocattoli?
MARIO - *(Non afferrando la domanda)* ...Sì.
FABIO - Si vede!
LUISA - *(Rimproverandolo)* Fabio!
EZIO - *(A Fabio)* E tu fai ancora il direttore di banca? ...Si vede!
FILIPPO - Per favore. Non ho fatto otto ore di volo per questo!
EZIO - Ragazzi! Facciamo perdere tempo all'artista...
FILIPPO - *(A Ezio)* Cosa c'entra l'artista...
FABIO - Scusatemi, scusami Filippo. Non è che non voglio parlare di Massimo, in fondo vi ho invitati per questo... Solo che qui, in questa stessa casa, dove noi facevamo i compiti... per favore non parliamo dell'incidente, è chiedervi troppo?
MARIO - Va bene, non ne parliamo più...
FILIPPO - *(Accondiscendendo)* Va bene...
EZIO - *(Accondiscendendo)* Niente incidente...
MARIO - Facciamo un brindisi invece.
EZIO - A noi e a Massimo! *(Alzano i bicchieri).*
LUISA - E a Silvana...
EZIO - ...E a Silvana, ma senza nostalgie! ...facciamo schifo con le nostalgie! *(Ride)*
LUISA - ...A Silvana e a Massimo!
*(Alzano i bicchieri e brindano)*
MARIO - *(Sull'onda del brindisi)*... Dopo l'incidente Massimo cominciò a prendere brutti voti e a «battere la fiacca». *(A Fabio, come per giustificarsi)* Dopo l'incidente, giusto, no? ...ma prima dell'incidente...
EZIO - *(Interrompe Mario. Fa padre Viano col ciuffo. Tempo del ricordo. A Mario)* Signorino Massimo, i re di Roma!
MARIO - *(Con grande sicurezza. Facendo Massimo)* Romolo, Numa Pompilio, Tullo Ostilio, Anco Marzio, Tarquinio Prisco, Servio Tullio, Tarquinio il Superbo.
EZIO - *(C.s.)* Bravo signorino Massimo. I dieci comandamenti!
MARIO - *(C.s.)* Io sono il signore Dio tuo, non avrai altro Dio al di fuori di me...
EZIO - *(C.s. Interrompendolo)* ...Bravo signorino Massimo. L'inno di Mameli!
MARIO - *(C.s. Comincia a cantare l'inno di Mameli. Filippo e Luisa si aggiungeranno al canto)* Fratelli d'Italia, / l'Italia s'è desta; / dell'elmo di Scipio / s'è cinta la testa. / Dov'è la vittoria? / Le porge la chioma; / Ecc.
EZIO - *(C.s. dice. «Silenzio!». Fino ad interromperli con molto nervosismo)* Adesso silenzio! *(Quando si zittiscono, riassesta con la manata l'ipotetico ciuffo di padre Viano. Ridono).* Quando era nervoso gli partiva la mano! *(Ride)* E adesso silenzio! ...Signorino Mario, la poesia Rio Bo, di Aldo Palazzeschi!
MARIO - Rio Bo... *(Non se la ricorda).*
EZIO - *(Dando uno scapellotto a Mario)* Non se la ricorda signorino Mario! *(A Filippo)* Signorino Massimo, Rio Bo di Aldo Palazzeschi.
FILIPPO - *(Facendo Massimo)* Rio Bo, di Aldo Palazzeschi... *(Inizia la poesia tutta d'un fiato, gli altri lo guardano stupiti).* Tre casettine / dai tetti aguzzi / un verde praticello, / un esiguo ruscello: Rio Bo, / un vigile cipresso. / Microscopico paese, è vero, / paese da nulla, ma però ... / c'è sempre di sopra una stella, / una grande, magnifica stella, / che a un dipresso... *(Ad un certo punto interviene la «musica africana» e Filippo dissolve la voce fino al silenzio).*

## SPAZIO FORESTA *(La «musica africana»; poi sfumerà)*

MASSIMO - *(A Silvana, ancora vestita da suora).* Tutto questo mi aiuta a riprovare le stesse sensazioni di allora. E a te?
SILVANA - Anche a me le stesse... ma mi viene da inventare.
MASSIMO - Va bene Silvana, continuiamo ad usare nuove invenzioni, ma non precipitiamo, devi stare più attenta a quello che mi dici.
SILVANA - Sì, ci provo.
MASSIMO - Sei pronta?
SILVANA - Sì.
MASSIMO - Forza, ricomincia!
*(Fanno il racconto romanzato della loro storia, comunicandosi le sensazioni, non dette, di allora)*

# CUCCIOLI

di Andrea Jeva
con la collaborazione
di Giampiero Solari
liberamente ispirato a un racconto
di Mario Vargas Llosa
Regia di Giampiero Solari
Scene di Sergio Tramonti
Costumi di Elisabetta Gabbioneta
Luci di Raffaele Perin
Musiche originali di
Bruno De Franceschi

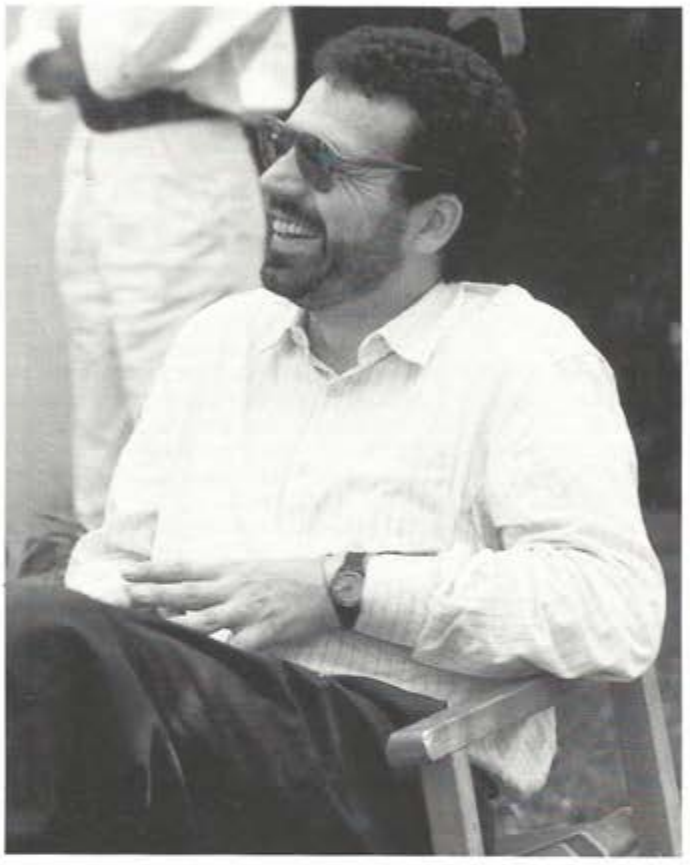
con

Maria Ariis
Elena Callegari
Francesco Paolo Cosenza
Sebastiano Filocamo
Riccardo Magherini
Antonio Rosti
Carmelo Vassallo

Assistente alla regia
Michele Conti
Assistente scenografia
Cinzia Di Mauro
Consulente per il ballo
Elizabeth Boeke
Consulente musicale
Claudio Gabbiani
Responsabile di palcoscenico
Giancarlo Centola
Fotografo di scena Pepi Nacci
PRODUZIONE
TEATRO DI PORTA ROMANA

# L'AUTORE SULLA COMMEDIA

**ANDREA JEVA**



L'intreccio, si potrebbe dire, è il distintivo di questa quarantesima produzione del Teatro di Porta Romana, *Cuccioli,* di Andrea Jeva, messa in scena da Giampiero Solari.
Un intreccio di rapporti ne è all'origine: la frequentazione comune, dentro e fuori il Teatro di Porta Romana, di attori, autore e regista.
Gli attori sono i cinque di *Naja* (Paolo Cosenza, Sebastiano Filocamo, Riccardo Magherini, Antonio Rosti, Carmelo Vassallo), che già durante l'*Inscena* della scorsa estate avevano provato le possibilità combinatorie per realizzare due spettacoli, *La sera della prima* e *Una specie di gioco,* aggregando l'autore, Andrea Jeva e una prima presenza femminile, Elena Callegari, dentro una compagnia tutta di maschi.
Più indietro negli anni, addirittura ai tempi della Scuola d'arte drammatica e delle prime esperienze autonome, risalgono i legami tra alcuni di questi attori, l'autore e il regista, in un miscuglio di rapporti professionali e umani che voglion dire confronti profondi, idee condivise.
Questo intreccio, che ha poi preso nelle proprie spire la settima interprete di *Cuccioli,* Maria Ariis, ha innescato un processo creativo e produttivo certamente insolito, in cui l'autore ha lavorato in continuo contatto con gli attori e il regista, travolgendo lo spunto originario (un racconto di Mario Vargas Llosa) e le sue stesse prime versioni, a favore di una maturazione collettiva della materia dello spettacolo.
Il lavoro di un *ensemble*, che Giampiero Solari ha guidato pazientemente per mesi, interrotto di tanto in tanto dalle esigenze di tournée della compagnia, ma tenuto vivo da una tensione etica per cui il come è più importante del cosa, che procede per esperienze piuttosto che per prodotti, ma che non si sottrae alla finalizzazione spettacolare, al problema della comunicazione, al rapporto conflittuale, con il pubblico.
Ma l'intreccio è anche la sostanza di questo spettacolo: intreccio di luoghi e di tempi e di età della vita, che vicendevolmente si rinviano e si richiamano in un continuo dentro e fuori; intrecci (anche sentimentali) che si sviluppano tra i personaggi durante una cena di Natale, più rituale che mai.
Attorno a quel tavolo i «cuccioli» diventati adulti scansano con eleganza la tentazione di rievocare nostalgicamente i bei tempi andati, per rintracciare con apparente svagatezza ma con il rigore di un'urgenza le proprie radici, alla ricerca di una possibile coerenza nelle proprie scelte esistenziali.
Una storia di oggi, quella dei percorsi individuali che, una volta determinati, necessitano di una definizione, in un'epoca che richiede un nuovo impegno personale in tutti i campi.
In quella cena di Natale qualcosa d'importante succede: forse quell'ostinato bisogno di ritrovarsi, di riconoscersi finalmente adulti, rintracciando le vere complicità, suggerisce un atteggiamento per affrontare gli anni che verranno.
Mi sono seriamente preoccupato un giorno di alcuni anni fa, quando per la prima volta non sono riuscito a trovare parole adatte a spiegare un pensiero. La seconda volta anziché preoccuparmi ho cercato di dare qualche spiegazione ricorrendo ad immagini, poi via via ad odori, a suoni, a colori. Ai numeri mai, questa sono riuscito a scamparla, anche se ne sono stato tentato più volte, vergogna, e lo ammetto. Poi all'improvviso m'è sembrato di capire, spiegare perché? ho cominciato a nascondere l'esistenza di pensieri inspiegabili, furbetto, cioè a negarli, astuzia, e poi il crollo, a me, pensavo senza dirmelo, dovevo delle spiegazioni, spalle al muro, e riflessione, e preoccupazione. Per esempio, voce orizzontale significa qualcosa? ma ancora di più, il pensiero è una cosa che si può pronunciare? altro esempio, il pensiero «Tavolo» quando nasce, che cos'é? e quando muore?... calmo, effettivamente devo stare calmo. Certo tutto si può risolvere pronunciando semplicemente «Tavolo», ma siamo sicuri che la nascita del pensiero «Tavolo» volesse solo manifestarsi nella parola «Tavolo»? e quando nasce un'idea? e quando nasce una storia?
Il tavolo, prima di essere tavolo, era albero, e prima qualcos'altro, ammettiamo, e quando è diventato albero è stato tagliato e poi lavorato, tagliaboschi, falegname, sega, colla, chiodi, e poi venduto o comprato, famiglia, casa, negozio... possibile che tutto questo sia solo «Tavolo»?
E fin qui va bene, diciamo,
... e un'idea? e una storia? e un'idea per una storia di teatro? e *Cuccioli?*
Ecco *Cuccioli,* io, non lo so spiegare, certo potrei risolvere il tutto raccontando di un gruppo di amici, di un'infanzia, di un avvenimento altamente condizionante, della maturità e anche di ricordi che si fanno presente, o addirittura di presente che si fa ricordo, ma, preoccupazione, non è tutto, e ricorrere ai colori, o a tutto il resto, non serve, no, nemmeno ricorrendo ai numeri, risatina, tanto meno ricorrendo alla non spiegazione, figuriamoci. Allora *Cuccioli* è molto simile a un pensiero che nasce, attenzione, o che muore... idea! *Cuccioli* è una sensazione che pronunciandola suona: «Pioggia lunga di Natale» o: «Rimasugli brevi di una fuga», anche se la verità è: «Mescolanze di territori senza mappe», ma la vera verità è che *Cuccioli,* semplicemente, è un appuntamento, appuntamento?, in un luogo che odora di nulla, Italia?, o di tutto, Africa?, o in un covo, teatro?... per complici di pensieri impronunciabili, forse, e, risatina gustosa. □

SILVANA - «Sono innamorato di te», disse quel pomeriggio nel parco, e s'allontanò voltandomi le spalle. *(Lui le volta le spalle)* Io rimasi assorta e affascinata allo stesso tempo...
MASSIMO - *(Interrompendola. Tempo presente)* Assorta e affascinata? ...Non me l'avevi mai detto.
SILVANA - Non interrompere! *(Lo fa voltare)* ...Lui era lì a due passi, lo guardai *(Lo guarda)* ...perché era così agitato? Volevo tranquillizzarlo e tentai di avvicinarmi... *(Si avvicina)*.
MASSIMO - *(Fermandola)* Mesi e mesi erano passati senza riuscire a manifestarle il mio amore. Il mio segreto, aveva impedito ogni cosa. Poi il fatto nuovo: saperla con un altro! La pedinai per settimane e finalmente, quel giorno, trovai la forza di dichiararmi. Ma l'impulso di fuggire dominava la mia volontà... *(Si allontana)*.
SILVANA - La prego non si allontani, ha visto? I nostri sforzi, la nostra tenacia è stata premiata: ha detto di essere innamorato di me. *(Si avvicina)*.
MASSIMO - Non si avvicini!
SILVANA - Non ha nulla da temere da me... *(Si avvicina)*.
MASSIMO - Stia lontana!. *(La guarda)*. La sua bellezza mi fece soffrire. L'avrei avuta? Avrebbe accettato il mio segreto? ...Avrei voluto dimostrarle ancora il mio amore... «È meraviglioso oggi... Lei è un giacinto d'acqua fiorito come quelli che sono sul fiume Congo, lei è una stella come quelle che si affacciano sul lago Edoardo nelle sere di festa, ma ancora di più lei è la luna, è il tramonto visto con i piccoli negri e l'ippopotamo, con il monte Ruvenzori variegato di rossori, con i pipistrelli, sì, i pipistrelli che con il volo arruffato ricamano il cielo; e poi lei è l'immobilità dell'Africa quando si chiama foresta *(Comincia ad agitarsi)*, ...lei è il profumo dei fiori e della legna quando brucia, è il suono degli uccelli dove è sera e dove è mattino, lei è il risveglio dalla notte...». Ma scappai invece *(Scappa)*, senza più fermarmi. Senza più voltarmi. Scappai... *(A Silvana, sciogliendosi)* Huff, vedi, Silvana... Non ci riesco. *(Ride)*.
SILVANA - *(Prende un saio)* Massimo, guarda! fingi come me! *(Glielo porge)*. Mettitelo.
MASSIMO - Fingere come te? dai Silvana...
SILVANA - Mettitelo!
MASSIMO - *(Balbetta)* Ma è di ppadre Gggioacchino?
SILVANA - Che t'importa di chi è. Mettitelo! ...proprio oggi.
MASSIMO - Vuoi rivivere così la nostra storia?
SILVANA - *(Sorride)* Hai paura?
MASSIMO - Nno Ssilvana.
SILVANA - Suor! ...Silvana.
MASSIMO - *(La guarda. Si affretta a mettersi il saio)* ...Suor Silvana, *(Teneramente)* ...Lei capisce tutto. Come potrebbe, altrimenti, essere l'intero tremolio delle stelle quando guardo il cielo...
SILVANA - *(S'inginocchia davanti a lui)* Lei mi fa rabbrividire, mio signore... L'attrazione che sento per lei mi fa fremere...
MASSIMO - Aspetta, Silvana! Andiamo avanti solo con la nostra storia.
Io sono già scappato. Poi ti ho telefonato... continua!
SILVANA - Senza fingere?
MASSIMO - Sì.
SILVANA - Va bene ma... padre Massimo ...come riuscirà a parlarmi ancora delle stelle, della notte, della bellezza?
MASSIMO - Aandiamo aavanti ho ddetto. Mettiti là. *(Indica il divano)* Sei a casa tua! *(«Musica africana». Massimo si leva il saio. Silvana si leva il copricapo da suora)*

## SPAZIO ITALIA *(La «musica africana» poi sfumerà)*

FILIPPO - *(Continuando la poesia)* Che a un dipresso... / occhieggia con la punta del cipresso / di Rio Bo. / Una stella innamorata? / chi sa / se nemmeno ce l'ha / una grande città.
FABIO - *(Facendo se stesso al tempo della scuola)* Che cranio questo nuovo arrivato!
MARIO - *(Come Fabio)* Tutta d'un fiato!
EZIO - *(Facendo padre Viano. A Filippo)* Ottima memoria signorino Massimo. E a noi? *(Dà uno scapellotto a Mario)* «Imparate fannulloni, signorini fannulloni!».
MARIO - Drrrrrrrrinn.
EZIO - *(Facendo se stesso al tempo della scuola)* Via! al campo! al campo!
*(Vanno lontano dal tavolo, lanciando in aria le giacche. Mario segna la porta dell'ipotetico campo di gioco con le giacche)*.
FILIPPO - *(A Mario)* Dai, Massimo, mettiti in porta prima che ce la freghino.
MARIO - *(Facendo Massimo)* No, non posso, papà non mi lascia, devo andare a casa a fare i compiti.
EZIO - Giochiamo, dai giochiamo!
FILIPPO - *(A Ezio)* Mettiti tu in porta.
EZIO - *(A Filippo)* Perché non ti metti tu?
FILIPPO - ...Dai Fabio, mettiti in porta prima che ce la freghino! *(A Luisa ridendo. Tempo presente)* Nessuno di noi voleva stare in porta.
LUISA - Beh, potevate starci a turno...
FABIO - *(Tempo presente a Luisa)* Macché turno...
EZIO - *(Tempo della scuola)* Fabio dai! mettiti in porta.
FABIO - *(A Mario che fa Massimo)* No, io non ci sto in porta! Oh Massimo, non vuoi giocare nella squadra della classe?
MARIO - Sì.
FABIO - Sì... bisogna allenarsi! ... mettiti in porta.
EZIO - *(A Mario)* Che te ne frega dei compiti?
FILIPPO - Dai gli dici a tuo papà che ti hanno castigato, che hai dovuto rimanere in classe. Mettiti in porta!
MARIO - *(Facendo Massimo)* No, non posso. Devo studiare. *(Lo portano in porta)*.
LUISA - Ma perché vicino alla porta c'era Giuda?
FABIO - *(Brusco a Luisa, tornando al presente)* Macché Giuda! cosa c'entra?
MARIO - Lasciala stare Fabio, cosa vuoi che ne capisca lei di calcio.
EZIO - *(A Luisa)* Volevamo sempre giocare all'attacco! A me piaceva «scartare l'uomo». «Finta di corpo, goal»! *(Esegue scartando Fabio e fa goal a Mario che fa Massimo. Tempo della scuola)* Massimo, la palla!
MARIO - *(Facendo Massimo)* Ma io devo fare i compiti.
FILIPPO - *(A Luisa. Tempo presente)* Io arrivavo di corsa, finta di destro! tiro di sinistro! «goal»! *(Esegue facendo goal a Mario. Tempo della scuola)* Massimo! e para! Stai «piazzato».
MARIO - *(Facendo Massimo)* Ma io devo studiare.
FABIO - *(A Filippo. Tempo presente)* Tu eri un bel centravanti.
Massimo invece all'inizio era una schiappa: gli toccava sempre stare in porta! *(Ride)* ...Ma non era colpa sua.
EZIO - *(Tempo della scuola)* È un brocco, non ha il fisico.
MARIO - *(Facendo se stesso al tempo della scuola)* Però ha un bel colpo di testa.
EZIO - Sì è bravo, ma non ha fiato. Non avete visto come si stanca?
FABIO - Non è colpa sua, suo papà deve essere un rompi. Lo tiene sempre chiuso in casa a studiare.
LUISA - E Giuda allora dove stava?
FABIO - *(A Luisa brusco. Tempo presente)* Nella sua gabbia lo sai, dove doveva stare! *(Gli amici mostrano di spazientirsi con Luisa)*.
LUISA - Fabio ricominci?
FABIO - Possibile che tu non lo capisca? Non voglio parlare dell'incidente, tutto qua.
LUISA - Tu non ne vuoi parlare: io sì! non ci sei solo tu...
FILIPPO - Luisa, dai...
LUISA - Uffa... Non capisco niente di centravanti! e poi il calcio mi fa anche schifo.
EZIO - *(Ringhia improvvisamente come un cane. Poi a Luisa)* Giuda era enorme...
FABIO - *(A Luisa)* Giuda abbaiava sempre quando noi ci allenavamo. La sua gabbia era vicino agli spogliatoi.
EZIO - *(Tornando al tempo della scuola)* Se scappa dalla gabbia bisogna restare calmi. I danesi mordono solo quando sentono che c'è la fifa.
MARIO - Ma va? chi te l'ha detto?
EZIO - Mio papà!
MARIO - Perché tuo papà è stato morso da un danese? *(Ride)*.
*(Ezio corre verso Mario. Si azzuffano. Fabio e Filippo fanno il «tifo»)*
FABIO - *(Quando finiscono di azzuffarsi)* Pace adesso, datevi la mano. Pace!

## SPAZIO FORESTA

SILVANA - *(È seduta sul divano vestita da suora ma senza copricapo. È al telefono. Simula il telefono con la mano. Massimo, con il saio in mano, la guarda in disparte. Appena nello spazio-Italia fanno la pace:)* Padre Massimo, mi ha spaventata, perché è scappato via così? ...Non sia sciocco, non sono dispiaciuta... No, ha solo detto di essere innamorato di me... Non c'è niente di male... Senta padre Massimo, non posso risponderle ora, però le «madri» non vogliono vedermi con i «padri» finché non ho finito il noviziato... *(Pausa)* Massimo! ...se non mi rispondi.
MASSIMO - «Le madri non vogliono vedermi con i padri». «Il noviziato»! *(Ridendo)* dai Silvana...
SILVANA - *(Fintamente seria)* Devo rispettare il mio abito.
MASSIMO - Sì, ma non così...
SILVANA - ...Rifacciamo.
MASSIMO - Aspetta! ...smettila con questo gioco della suora, lasciamo stare le finzioni. Quello che abbiamo detto è quello che c'importa oggi... Voglio rivivere esattamente quello che ci è successo, anche le emozioni, ma solo con le parole di allora... i gesti! Dobbiamo essere precisi. Mettiti il vestito di allora.
SILVANA - *(Sorpresa)* Il vestito di allora?
MASSIMO - Sì, abbiamo conservato tutto no?
SILVANA - Devo mettermelo davvero?
MASSIMO - Sì Silvana, oggi dobbiamo!

# CUCCIOLI: QUASI UN GIALLO DOVE TUTTO È INAFFERRABILE

**ETTORE CAPRIOLO**

A qualcuno farà forse un curioso effetto vedere gli attori che si sono fatti un nome recitando *Naja* impegnati, sullo stesso palcoscenico, in una novità di un altro giovane autore italiano con caratteristiche radicalmente diverse e una concezione drammaturgica addirittura opposta.

Andrea Jeva, uomo di teatro che esercita il mestiere dell'attore e insieme quello di uomo dell'organizzazione, procede infatti anziché mimando la realtà rielaborandola in termini che la rendono ambigua e sfuggente, vale a dire non più oggettiva, e come tale descrivibile nella sua concretezza inventata, ma filtrata attraverso le esperienze, le emozioni e anche le informazioni che sono patrimonio di ciascuno dei personaggi.

In questi *Cuccioli*, per esempio, che traggono spunto da un racconto di Mario Vargas Llosa, riprendendone le vicende, ma rinarrandole in maniera autonoma, l'azione drammatica, la vera e propria trama, appartiene totalmente al passato. La commedia si sviluppa come una sorta d'inchiesta — condotta però senza che i personaggi ne abbiano coscienza, e anzi quasi contro la loro volontà —, su certi eventi che si sono svolti molti anni prima, quando tutti loro erano ancora bambini o durante l'adolescenza. Adesso sono fra i trenta e i trentacinque anni e l'occasione dell'incontro è una festosa cena di rimpatriata, inevitabilmente conclusa con l'evocazione di un passato comune.

È assente, nel soggiorno di questa casa milanese di giovani rampanti, il protagonista vero del testo, che è anche la figura centrale dei loro discorsi e l'oggetto della loro indagine retrospettiva. O meglio è presente, in didascalia, in uno spazio parallelo e contemporaneo, una capanna nella foresta del Ruvenzori, piena Africa da cartolina cioè, continuamente battuta dalla pioggia.

Non è questa la sede per ripercorrere nei particolari ciò che accade nel corso della serata, un po' perché la commedia, per la sua struttura apparente di giallo, riserva sorprese che lo spettatore non ama sentirsi preannunciare, e un po' perché, di fatto, nel tempo presente non accade nulla. Se non appunto, il processo di rievocazione del passato, in parte raccontato in terza persona e in parte rivissuto con distribuzione dei ruoli, e soprattutto l'intrico dei sensi di colpa, di lontani misfatti da anni allegramente rimossi che tale processo scatena, senza però permettere che affiorino veramente nella loro inquietante terribilità. Restano così piccole spie di un disagio che, nella loro condizione attuale di appagati dalla vita, i personaggi della casa milanese non possono che considerare imbarazzante. In mano ad altri drammaturghi, e in epoche più ottimistiche, avrebbero forse potuto trarre da questa rivisitazione del passato, stimoli per andare oltre, per modificarsi, per veder chiaro in se stessi. Jeva, autore d'oggi, non ritiene possibile questa sorta di rigenerazione: ricostruito l'accaduto, con tutto ciò che di sconvolgente comporta, non si può far altro che spazzarlo sotto il tappeto e riprendere l'esistenza di sempre facendo finta che i fantasmi richiamati alla luce non siano esistiti e comunque non abbiano più il potere di produrre angoscia.

Queste cose Andrea Jeva ce le mostra attraverso una serie di rapidi flash, quasi come in una sceneggiatura di film, e di passaggi costanti tra lo spazio Milano e lo spazio Africa, creando così con accortezza quel tanto di suspense che serve a rendere teatralmente efficace la commedia.

Non crede però che sia possibile, o lecito, conoscere la realtà al punto di fermarla una volta per tutte sulla pagina o sulle tavole di un palcoscenico. Perché la realtà è inconoscibile e compito di chi scrive non è quello di mettere ordinatamente in fila ciò che accade o è accaduto, ma domandarsi, per esempio, se è accaduto davvero, lasciare aperte tutte le eventualità, seminare tutti i dubbi, incitare chi guarda non ad assorbire una storia tutta esplicitata nel suo svolgersi, ma a coglierla nei suoi molteplici aspetti, a capire quanto possa essere ingannevole e bugiardo ciò che viene presentato con tutte le apparenze di un dato di fatto, sia pure inventato dall'immaginazione dello scrittore. Per questo il giallo non si chiude con la scoperta del reo, la rievocazione non conduce alla ricostruzione incontestabile del passato. Non ci sono soluzioni, non ci sono risposte. Tutto è fluido, inafferrabile: il drammaturgo non può essere l'onnisciente burattinaio delle creature della propria fantasia, ma soltanto accompagnarne le azioni, anche lui sorpreso, anche lui turbato. □

*(«Musica africana». Silvana si toglie il vestito da suora. Poi insieme cercheranno i vestiti in una cassa piena di oggetti e li indosseranno. Dalla cassa prenderanno anche un giubbotto di pelle nera e un foulard, li useranno più avanti).*

## SPAZIO ITALIA *(La «musica africana» poi sfumerà)*

FABIO - Massimo all'inizio era proprio una schiappa a pallone.
EZIO - *(A Fabio)* Ma entrò in squadra l'anno dopo.
MARIO - *(Approvando)* In quarta elementare.
FILIPPO - Entrò perché era testardo, moriva dalla voglia di giocare con noi! Si allenò tutta l'estate!
FABIO - «Come hai fatto?». Gli chiedevo io. «Dove li hai pescati quello scatto, quei passaggi, quel tocco di palla?».
FILIPPO - *(Facendo Massimo al tempo della scuola)* Mi ha allenato mio cugino. E adesso che è cominciato il campionato mio papà mi porta allo stadio tutte le domeniche.
MARIO - *(A Filippo)* Ah sì?
FILIPPO - *(C.s.)* Guardo i campioni tutte le domeniche. Ho imparato i trucchi, afferrate?
EZIO - *(Tempo presente)* Aveva passato tutta l'estate senza andare al cinema e nemmeno al mare! Solo ad allenarsi al pallone, mattino e pomeriggio.
FILIPPO - *(C.s. Tempo della scuola)* ...Toccatemi i polpacci. *(Gli toccano i polpacci)* Sono diventati duri?
FABIO - *(A Filippo)* Va bene, lo diciamo a padre Luca, ti mettiamo in squadra ma non gasarti!
MARIO - *(A Luisa tornando al tempo presente)* Mediano sinistro della favolosa quarta A!
EZIO - *(Facendo padre Viano. A Filippo)* Complimenti signorino Massimo! *(Ridono)*. Mens sana in corpore sano, e a noi: «Avevamo visto? ...fannulloni, signorini fannulloni!».
MARIO - *(A Filippo. Tempo della scuola)* Copi tutto quello che fanno i campioni, ma chi ti credi di essere, Nordhal? *(Ridono al tempo presente)*.

## SPAZIO FORESTA

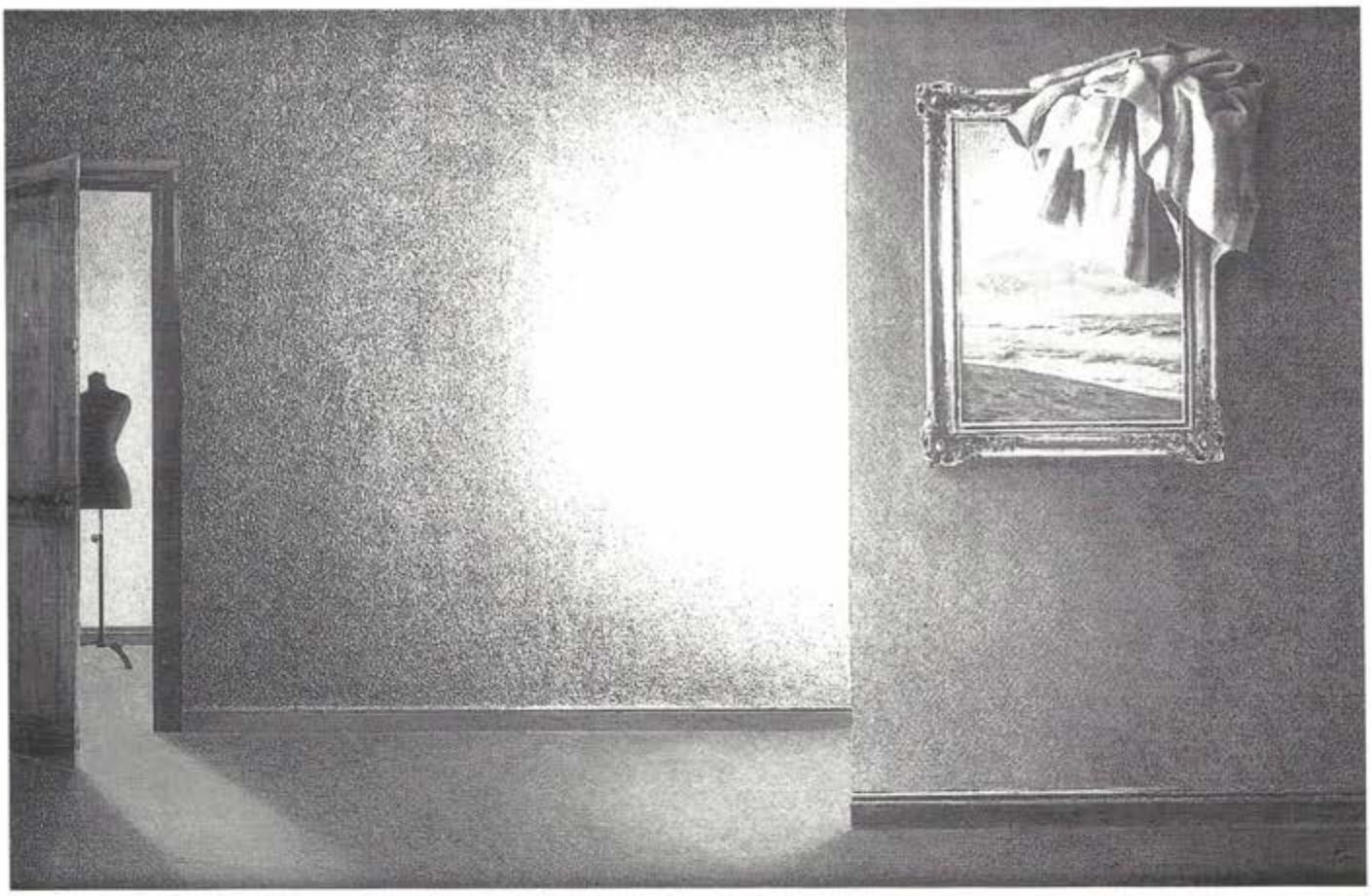
SILVANA - *(Sul divano come se parlasse al telefono. Ha il vestito di allora. Massimo è in disparte. Non ha più il saio)* Pronto... mi hai spaventata, perché sei scappato via così? ...Non essere stupido, non sono dispiaciuta... No... Hai solo detto che sei innamorato di me, non c'è niente di male... Senti, Massimo, non posso risponderti adesso. Però i «miei» non vogliono che esca con i ragazzi finché non ho finito la scuola...
MASSIMO - *(Come se parlasse al telefono)* Anch'io non ho finito la scuola!
SILVANA - Sì ma tu sei grande.
MASSIMO - Questa è una sc... scuuusa. Col bbolognese cci esci però.
SILVANA - *(Sminuendo)* Da due mesi, ma ci siamo visti solo poche volte... Tu perché ogni tanto balbetti? *(Risatina)*.
MASSIMO - *(Si agita)* Uuuscirai ccon me?
SILVANA - Senti Massimo! ...Ti risponderò. Prima devo pensarci.
MASSIMO - Ma pprima di uscire con il bbolognese ci hai ppensato?
SILVANA - Sì, molto ...e non solo per paura dei miei genitori.
MASSIMO - ...Un ppoco anche pper me?
SILVANA - Sì... è vero che volevi picchiare il «bolognese»? *(Ride)*.
MASSIMO - *(Precipitando)* Ccchi te l'ha detto?

## SPAZIO ITALIA

LUISA - Adesso mi parlate dell'incidente!
FABIO - *(Duro)* Luisa, perché non prepari il caffè invece?
LUISA - Perché non ne ho voglia!
FABIO - Allora finiscila di chiedere dell'incidente! non sai parlare d'altro!
LUISA - No, non la finisco! ...M'interessa sentire dell'incidente, ...voglio sapere di Giuda e di Massimo!
FABIO - *(A Luisa)* Non vedi che stiamo diventando noiosi?
LUISA - Sei tu che vuoi diventare noioso! *(Pausa)*
FILIPPO - *(A Fabio e Luisa)* Non fate così. È tutta la sera che vi punzecchiate.
EZIO - *(Ripiombando nel ricordo)* Dai, vediamo chi di noi è più coraggioso. Andiamo da Giuda.
MARIO - E se la gabbia è aperta?
FILIPPO - Sì, se la gabbia è aperta?
EZIO - Fifoni, fifoni! *(Comprendendo anche Fabio)* Siete delle femminucce!
FABIO - *(Sfidando Ezio)* No invece! vediamo chi ha il coraggio di mettere il dito nella gabbia di Giuda.
EZIO - *(Rilanciando)* Facciamo invece a chi tiene per più tempo il dito nella gabbia di Giuda?
FABIO - *(A Mario e Filippo)* Anche voi, ci state? *(Mario e Filippo annuiscono)* il primo che leva il dito è una femminuccia.
FILIPPO - Io metto il dito per primo.
MARIO - No, io per primo!
FILIPPO - L'ho detto prima io.
MARIO - Ma io l'ho deciso prima, Poppi scorreggina. *(Ride)*.
FILIPPO - Cosa c'entra! dumbo! dumbo!
MARIO - Non ho le orecchie a sventola!
FILIPPO - Dumbo! quattr'occhi!
MARIO - Ti fracco di botte!
FILIPPO - Dai! Provaci... quattr'occhi! *(Stanno per azzuffarsi. Fabio li divide)*
FABIO - *(A Mario)* Non chiamarlo più scorreggina!
MARIO - E lui perché mi dice dumbo!
FABIO - *(A Filippo)* Smettila anche tu! Fate pari o dispari.
EZIO - Forza! Pari o dispari.
MARIO - Pari!
FILIPPO - Dispari!
MARIO - *(A Filippo, mentre stanno per «tirare»)* Ma è vero che tuo papà fa il carabiniere?
FILIPPO - *(Minaccioso)* No, nón è un carabiniere. È capitano. *(Stanno per riazzuffarsi)*.
FABIO - Allora, fate pari o dispari o no? *(Mario e Filippo fanno a pari o dispari. Chi vince dei due farà l'azione successiva. Si suppone adesso che vinca Mario)*
MARIO - Prima io. Prima io.
EZIO - Dai, Mario, facci vedere! *(Luisa con una sedia in mano fa Giuda. Ringhia a mò di sfida)*
MARIO - *(Accettando la sfida di Luisa)* Prima provo col pugnalino. *(Tira fuori un coltellino)*
FILIPPO - *(Prendendolo in giro)* Aah! «Prima provo col pugnalino»!
EZIO - *(A Filippo)* Va bene, prima prova col pugnalino! *(Mario si avvicina con molta cautela a Luisa)*
MARIO - Lo sbudello zac, zac! Auauauau. Lo faccio bene l'urlo di Tarzan? *(Mario infila il pugnalino nell'ipotetica gabbia. Luisa ringhia)*
FABIO - *(A Mario)* Dai, mettici il dito adesso. *(Mario mette il dito. Ezio conta il tempo. Poi Mario finge che la gabbia sia aperta e con un urlo scappa)*
MARIO - Aaahh è aperta! la gabbia è aperta! *(Corre a nascondersi)*. *(Gli altri lo imitano. Luisa, contemporaneamente alla fuga di Mario, lascia la sedia e avanza minacciosa verso Fabio, ringhiando)*
FABIO - *(Tempo presente. A Luisa con forza, rapito dall'evocazione)*
No! non è andata così! non è andata così! Non stavamo stuzzicando Giuda, ci stavamo lavando dopo un allenamento! Giuda entrò all'improvviso! *(Controllandosi)* Massimo non avrebbe mai dovuto entrare nella squadra della classe. Ci stavamo lavando nelle docce. Giuda arrivò all'improvviso... *(Riferendosi agli amici)* Loro scapparono dalla finestra. Io riuscii a malapena a chiudere la porticina della doccia sul muso di Giuda. Non so neanch'io come ho fatto ...stavo lì raggomitolato, vedevo le piastrelle bianche, i rivoletti d'acqua. Tremavo. Giuda ringhiava. Massimo cominciò a piangere. Un urlo. Un urlo. I latrati di Giuda. Le grida... scivoloni, salti, gemiti, gemiti. Quell'urlo... e poi solo latrati... per un sacco di tempo. *(Pausa)*
MARIO - ...Ecco, io adesso lo prenderei un bel caffè.
LUISA - Scusami Mario, volevi il caffè? *(Pausa)* Nescafé?
FABIO - Luisa dai, caffè vero!
LUISA - *(Va in cucina)* Dopo vi racconto l'incidente come lo so io. *(Gli uomini si guardano stupiti)*
EZIO - *(A Luisa fermandola)* Luisa, come sarebbe «Come lo so io»! Perché tu conosci la storia dell'incidente in maniera diversa?
LUISA - No, uguale...
FILIPPO - E allora?
LUISA - ...Chi è stato ad aprire la gabbia di Giuda? *(Va in cucina ridendo, in pratica scompare in fondo al palcoscenico)*.

## SPAZIO FORESTA *(Come se fossero al telefono)*

MASSIMO - Voglio scappare!
SILVANA - Vuoi scappare?
MASSIMO - ...Sì, ma non lo dire a nessuno.
SILVANA - Perché i tuoi amici non ti chiamano Massimo? Perché ti chiamano con quella brutta parola?
MASSIMO - Voglio scappare, mi aiuti a farlo?
SILVANA - ...Aspetta quando sarai più grande, potrai andartene senza scappare.
MASSIMO - Silvana, ho quasi 19 anni, non sono un ragazzino, voglio andarmene!
SILVANA - *(Risatina)* ...È per via di quel brutto soprannome?
MASSIMO - Non parlarne con nessuno mi raccomando!
SILVANA - È per quel soprannome? Rispondimi!
MASSIMO - Sssì. Mmma non ssolo per qqquello. Tu mi vuoi bene?
SILVANA - Un pochino. *(Risatina)* Solo come ad un amico, chiaro?
MASSIMO - Allora non t'importa niente di me?
SILVANA - No, non è questo... è che voglio



conoscerti meglio.
MASSIMO - Devo parlarti. Pppossiamo vederci ancora dd... ddomani?
SILVANA - Domani pomeriggio non posso, Luisa mi ha invitato a casa sua.
MASSIMO - Dai non fare così!
SILVANA - Non posso sul serio. Devo andare da Luisa. È venuta stasera a casa mia per invitarmi ...ma dopo andrò con lei al parco.
MASSIMO - Posso venirci anch'io al parco?
SILVANA - ...È meglio di no.
MASSIMO - Perché?
SILVANA - Ho paura. *(Pausa)* Ho sognato di fare l'amore con te.
MASSIMO - *(Tempo presente)* Ti ho detto di non inventare!
SILVANA - ...Non sto inventando. Anche adesso ho voglia di fare l'amore con te... spogliati! *(Lei comincia a spogliarsi).*
MASSIMO - Non possiamo farlo, lo sai.
SILVANA - Massimo, spogliati.
MASSIMO - Vuoi fare l'amore con me?
SILVANA - Sì, spogliati! *(Rimane a seni nudi. Massimo sfugge. Lei lo insegue. Quando lo raggiunge lo picchia duramente. Poi urlando)* Non puoi fare l'amore con me! Non possiamo farlo insieme!
MASSIMO - ...Perché mi fai queste cose?
SILVANA - Cosa c'è di male... uso la realtà. *(Pesando le parole)* Andiamo avanti, signor Massimo?
MASSIMO - ...Solo con la nostra storia. Eravamo al telefono.
SILVANA - Perché ti chiamano con quel brutto soprannome, perché non ti chiamano Massimo? *(Si allontana rivestendosi)*
MASSIMO - Dddevo pparlarti. Posso venire anch'io al parco?

SPAZIO ITALIA *(Luisa rientra con i caffè. Li porge)*

FABIO - *(Accentuando la sorpresa)* Luisa, la gabbia di Giuda?
LUISA - Sì, chi è stato ad aprirla, non l'avete neanche accennato!
FABIO - *(Indignato)* Ma cosa dici! nessuno ha aperto la gabbia.
LUISA - *(A Fabio)* Come te la prendi... Che male c'è, è passato un sacco di tempo... io so che qualcuno l'ha aperta.
EZIO - Chi te l'ha detto?
LUISA - ...Non me lo ricordo! ...se ne parlava fra noi ragazze. Qualcuno l'avrà pur aperta, altrimenti come faceva Giuda ad uscire?
*(Mario fa cadere la tazzina del caffè)*
MARIO - Cristo!
FILIPPO - *(Ride)* Sei sempre il solito...
MARIO - Scusa Luisa... Ma tu te ne vieni fuori con questa storia, mi sono distratto.
LUISA - Non ti preoccupare. Si fa in un attimo... *(Pulisce).*
FABIO - *(A Luisa)* Ma chi l'avrebbe aperta, uno di noi?
LUISA - *(Li guarda)* Ma che facce *(continua a pulire)* Che c'è di male... sarà stato uno scherzo.
*(Luisa scompare in fondo al palcoscenico con lo straccio sporco e la tazzina rotta da Mario)*
FABIO - Luisa, uno scherzo?
EZIO - Uno scherzo! Questa sì che è bella. Il povero Massimo... per uno scherzo?
*(Gli uomini si guardano interrogativi)*
LUISA - *(Rientrando con una tazzina)* Toh, Mario, ce n'era ancora di caffè. *(Gli porge la tazzina. Mario la prende).*
MARIO - *(Ingenuamente)* Luisa, se sai qualcosa, devi dirlo. Chi ha aperto la gabbia?
EZIO - *(A Fabio)* ...E l'ammazzacaffè?
FABIO - Scusa Ezio, grappa? *(Ezio annuisce).* Grappa Filippo?
FILIPPO - *(A Fabio, come indagando)* Ma quanto sei rimasto chiuso nella doccia?
FABIO - *(Piombando a quel ricordo. Agli altri)* Per un sacco di tempo. Giuda continuava a ringhiare. Latrati, solo latrati...
FILIPPO - *(Si avvicina a Fabio)* Ma quanto, due minuti?
FABIO - Di più, lo giuro!
MARIO - *(Avvicinandosi)* Cinque? *(Anche Ezio si avvicina).*
FABIO - Di più, molto di più. Il vocione di padre Luca! Le parolacce di padre Viano!
EZIO - Parolacce? Sei sicuro Fabio?
FABIO - Si diceva: «Maledizione! Pussa via! Dio mio!» ...Se lo stavano portando in braccio. L'ho visto dal buco della chiave! Appena appena fra le sottane nere. Erano parolacce ti dico!
FILIPPO - Svenuto, dì?
FABIO - Sì.
EZIO - Nudo?
FABIO - Sì, sanguinante alle mani e alla faccia, lo giuro! Anche la doccia era piena di sangue...
LUISA - *(Tempo presente)* Va bene... la doccia, le parolacce, il sangue ma la gabbia chi l'ha aperta?
*(Pausa)*
FABIO - *(Tempo presente)* Mario, perché non tiri fuori le foto che hai portato?
MARIO - Ah già, me ne stavo dimenticando, guardate che bella sorpresa vi ho portato. *(Tira fuori delle fotografie, le mostra)* Qui eravamo in cortile.
LUISA - Dov'è Massimo?
EZIO - *(Brusco)* Non c'è Massimo!
LUISA - *(Alludendo alla fotografia)* Prima o dopo l'incidente?
FABIO - *(Brusco)* Prima, Luisa. Prima! Siamo in seconda elementare!
*(Mitiga il tono brusco)* ...Non vedi che abbiamo i grembiulini neri...
LUISA - *(A Fabio)* Fabio perché non mi tocchi le tette e il culo?
*(Gli uomini rimangono immobili senza rea-*

*gire. Dopo la battuta seguente di Luisa, riprenderanno a guardare le fotografie, come se niente fosse successo!)*
*(A Fabio)* Perché non facciamo le ultime 57 posizioni erotiche di «Cosmopolitan»: dice che potrò realizzarmi ...Vedrai sarò la tua «grappa bionda», il tuo giornaletto pornografico, la tua morbida curva...
FABIO - Guardate questa!
MARIO - Questa ce l'ha fatta mio padre all'ospedale!
LUISA - Mi ascolti, Fabio? Posso dire queste cose, qualche volta?
FABIO - *(Pausa. A Luisa)* ...Fino in seconda elementare portavamo i grembiulini neri, poi in terza avevamo le magliette blu e ci piaceva il calcio e anche il cono gelato, e a voi femminucce?
LUISA - Grembiule bianco fino in quinta, con il fiocco blu e le scarpe alla bè-bè, e ci piacevano le canzoni e anche le favole.
*(Svuota i portaceneri)*
FABIO - *(Commentando)* Guarda qui. La foto dell'ospedale! ...Era in una bella stanzetta però... guarda Luisa!

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - *(Rivivendo il ricordo del parco)* Ciao Silvana... Come mai non c'è Luisa?
SILVANA - Non dovevi parlarmi?
MASSIMO - *(Interrompendo il gioco. Tempo presente)* Silvana, non ci riesco, ho nostalgia dell'Italia.
SILVANA - *(Severa)* No, Massimo, questo no! dai ricomincia!
MASSIMO - ...Aspetta un momento. Chissà sse st... staranno pensando a nnoi oggi. Si saranno sposati Fabio e Luisa? Sì. Sssicuramente. E Filippo?
SILVANA - Dai continuiamo! il parco, Massimo! Niente nostalgie!
MASSIMO - *(Come in trance)* Sarà riuscito ad andarsene via Filippo? Sì. Sssicuramente.
SILVANA - Massimo... al parco! Quando ti ho detto di sì, quando mi hai raccontato il tuo incidente...

## SPAZIO ITALIA

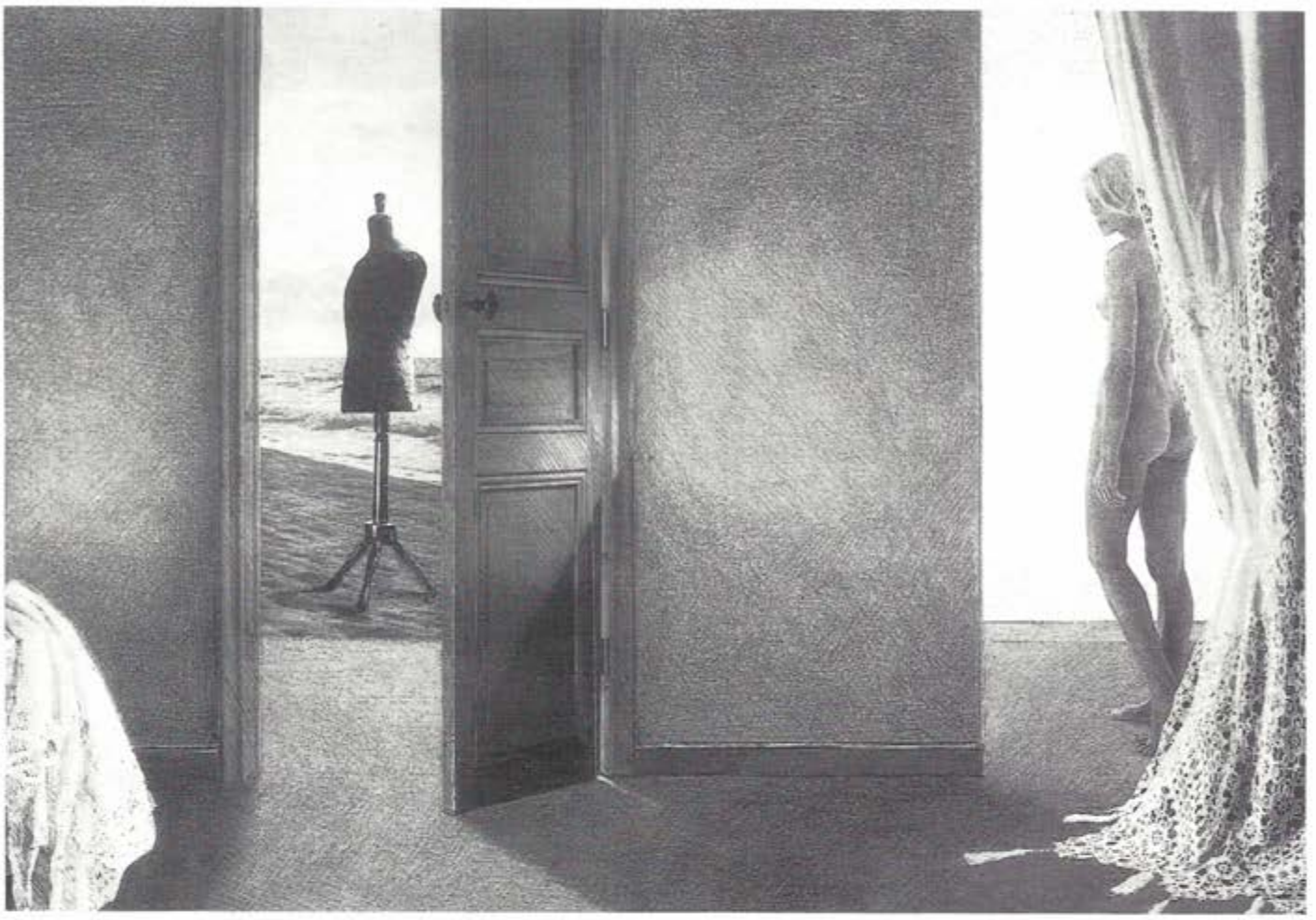
FABIO - *(Al tempo dell'ospedale. A Filippo, che fa Massimo nel lettuccio d'ospedale)* Ciao Massimo, hai visto, siamo venuti a trovarti...
EZIO - *(Facendo come Fabio. A Filippo)* Ciao Massimo.
FILIPPO - Ciao...
MARIO - Mio papà ci ha portato con la macchina e poi ha detto che ci fa una fotografia. Sei contento?
EZIO - Sei contento?
FILIPPO - Sì.
FABIO - Ma non hai niente sulla faccia, e neanche sulle mani.
MARIO - Sei già guarito mediano sinistro? Quando torni a casa?
FILIPPO - Devo stare qua un bel po' ...Tutte le vacanze di Natale.
MARIO - Sai che le mattine prima d'iniziare le lezioni, padre Viano ci fa dire una preghiera per la tua guarigione.
FABIO - Sai che ti stiamo vendicando!
EZIO - Sì, negl'intervalli! Un sasso dopo l'altro contro la gabbia di Giuda.
FILIPPO - Ben gli sta!
MARIO - Fra poco non gli rimane neanche un osso sano a quel fetente.
FABIO - *(A Filippo)* Quando esci andiamo a scuola di nascosto, passiamo dal tetto e pah pah pah, con i sassi a Giuda!
FILIPPO - *(Facendo Massimo, mima un pugnale)* Lo sbudello, lo affetto, lo stendo, come lui ha fatto a me. Lo stendeooaaauuuuuu. *(L'urlo di Tarzan, si trasforma in urlo di dolore. Poi molto normalmente)* Faccio bene l'urlo di Tarzan?
FABIO - Non urlare cosa penseranno le infermiere?
MARIO - *(Rivolto verso la platea «a suo papà»)* No, niente papà...
Massimo ci ha fatto vedere come si fa Tarzan *(Sorride a suo papà).*
FABIO - *(A Filippo)* Hai visto, non urlare più! ...ti ha fatto molto male?
EZIO - Dove ti ha morso?
FILIPPO - Moltissimo.
MARIO - Ma non si vede niente, dove ti ha morso?
FILIPPO - Non so...
EZIO - Come non sai!
FILIPPO - Non lo so, non lo sa neanche mia mamma.
FABIO - Dai, non fare il furbo.
EZIO - Dicci dove!
FILIPPO - Pppr... pr... proprio lì.
MARIO - Li dove?
FABIO - Al pistolino?
FILIPPO - Sì. *(Ride. Poi gli altri ridono).*
EZIO - *(Ridendo)* Proprio al pistolino?
FILIPPO - *(Interrompendoli)* Ssscct, è un ssse... segggr... gggr... segreto, papà non vuole e neppure la mamma, non si deve sapere. È stato alla ggga... gamba.
*(Pausa)*
FABIO - Adesso dobbiamo andare Massimo.
MARIO - Mio papà deve passare da mia nonna.
FABIO - Ma ti veniamo a trovare ancora. Ciao.
MARIO - Mio papà ha detto che dobbiamo venirti a trovare anche il giorno di Natale per portarti i regali. Va bene?
EZIO - Proprio il giorno di Natale, sei contento?
FILIPPO - Sì. Ma ...anche il ppprosssimo anno, a Natale, staremo insieme vvve... vvvero?
MARIO - Anche fra due anni, a Natale, staremo insieme, va bene?
EZIO - *(Come una spacconata)* Fra trent'anni, a Natale...
FILIPPO - Ttrren... Tttrent'anni?
EZIO - *(A tutti)* Davvero! Fra trent'anni.
FABIO - Staremo insieme...
EZIO - Sei contento?
FILIPPO - Sì.
FABIO - Pah pah pah alla bestia!
FILIPPO - Anche fra ttrren... tttrent'anni?
MARIO - Ridi Massimo! Papà ci fa la foto.
*(Si mettono in posa verso la platea. Filippo sorride. Rimangono immobili, poi si scioglieranno)*

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - Ciao Silvana... Come mai non c'è Luisa?
SILVANA - Non preferisci vedermi da sola?
MASSIMO - Ma le hai raccontato qualcosa di noi?
SILVANA - No, solo che ti ho rivisto ieri per caso, nient'altro.
MASSIMO - *(Rassicurandosi)* Non le hai detto che mi sono dichiarato?
SILVANA - No. *(Sorridendo)* e neanche che sei scappato e che poi mi hai telefonato.
MASSIMO - Davvero?
SILVANA - *(Lieve segno d'insofferenza)* Sii tranquillo... *(Si siedono)*
MASSIMO - ...Tu mi vuoi bbene?
SILVANA - Credo di sì, ma voglio pensarci.
MASSIMO - Per il bbolognese?
SILVANA - No, è simpatico ma non m'importa molto di lui *(Pausa)* ...non lo capisci?
MASSIMO - Ccosa?
SILVANA - ...Ma non lo capisci?
MASSIMO - Cche ssei inn... nnamorata dd... ddi me?
SILVANA - ...Sì. *(Pausa)* Mi dai un bacio? *(Massimo si avvicina senza baciarla).*
MASSIMO - Ho aa... avuto un in... ccidente, non lo ssapevi?
SILVANA - No... qualcosa.
MASSIMO - *(Interrompendo il gioco del ricordo)* No Silvana, lasciamo stare.
SILVANA - Massimo l'hai detto tu, oggi dobbiamo essere precisi!
MASSIMO - ...È successo in qua... quarta elementare... *(Pausa)* Mi stavo lavando con Fffabio dopo un allenamento pper il torneo di calcio...

## SPAZIO ITALIA

MARIO - *(Sempre al tempo dell'incidente, ma fuori dall'ospedale. Assorbiti totalmente dal rivivere la storia)* Gli hanno cucito la pancia vero?
FABIO - In classe non dite niente agli altri *(A Mario)* Anche se insistono.
FILIPPO - *(Facendo se stesso)* Come s'è impaperato quando ce l'ha raccontato!
MARIO - L'hanno cucito con ago e filo vero?
FILIPPO - È peccato parlare di quello?
FABIO - *(Pausa. A Filippo)* No, perché peccato?
EZIO - I padri si arrabbiano se ci scoprono che parliamo dell'incidente. Se ci beccano ci danno uno scappellotto, l'ho visto io con quelli di quinta.
MARIO - All'ospedale mi hanno detto che sua mamma ogni sera prima di dormire gli dice: «Nini, ti sei lavato i denti?». «Nini, hai fatto la pipì?». Ma come fa a fare la pipì, eh Fabio?
FABIO - Non so...
MARIO - *(A Filippo)* È per quello che padre Viano dice di pregare vero?
FILIPPO - Boh!
MARIO - *(A Fabio)* Se preghiamo poi può fare la pipì?
FABIO - Smettila Mario, non lo sappiamo!
EZIO - Pensa a Massimo, che male che deve avergli fatto! Se una pallonata lì ti toglie il fiato, chissà un morso?
FILIPPO - *(A Ezio)* E soprattutto pensa alle zanne!
FABIO - Raccogliamo i sassi, andiamo al campo. *(Rimangono fermi. Poi sottovoce si attribuiscono nomi di eroi di fumetti: Ezio, l'Uomo mascherato e Nembo Kid. Mario, Zorro. Fabio, Tarzan. Filippo, Black Macigno)* Uno, due, tre: *(Lanciano gli ipotetici sassi all'ipotetico Giuda con molta violenza)* Toh, prendi questa!
FILIPPO - Prendi e impara!
MARIO - Fetente!
EZIO - Viva il nostro amico Massimo!
LUISA - *(Quando finiscono di tirare i sassi)* Povero Giuda.
EZIO - *(A Luisa. Tempo presente)* Povero Massimo invece! *(Agli altri. Tempo del ricordo)* Dopo le vacanze di Natale comincia il campionato... Non potrà più fare bella figura.
MARIO - Tanto allenarsi per niente.
FILIPPO - Il peggio è che questa storia ci ha



indebolito la squadra.
FABIO - Se non vogliamo arrivare ultimi bisogna mettercela tutta!
Ragazzi, giurate che ce la metterete tutta! *(Giurano).*

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - «Adesso devi farti vedere!» diceva mio padre dopo l'ospedale «Devi essere il primo!» E quando correvamo insieme nel parco: «Superami, superami!».

## SPAZIO ITALIA

FABIO - *(Tempo del ricordo. A Filippo)* Hai visto com'è bravo Massimo adesso che è tornato dall'ospedale?
EZIO - È diventato un vero atleta.
FABIO - E gli importa più il calcio che non lo studio!
MARIO - È forte! che mediano sinistro eh? lo vinciamo quest'anno il campionato, vero Fabio?
EZIO - Avete visto come lo vizia padre Viano adesso?
MARIO - Dopo l'incidente gliele fanno passare tutte. Non sa un tubo delle frazioni e, porca miseria, gli hanno dato otto.
FILIPPO - Gli fanno servire anche messa.
EZIO - *(Facendo da bambino la caricatura di padre Viano)* Signorino Massimo legga il catechismo.
FILIPPO - *(Facendo Massimo)* Sì.
EZIO - Signorino Massimo, cancelli la lavagna.
FILIPPO - *(Facendo Massimo)* Sì.
EZIO - E canti nel coro... e distribuisca le pagelle... e venga alla processione...
MARIO - *(A Filippo che fa Massimo)* Chi si gode la vita più di te?
FABIO - Peccato che Giuda non abbia morso anche noi *(A Filippo che fa Massimo)* Eh, Massimo?
FILIPPO - *(Facendo Massimo)* Non è per quello. I padri mi coccolano per paura di mio papà.
MARIO - *(Facendo il papà di Massimo)* «Delinquenti, cos'avete fatto a mio figlio?» *(A Filippo)* Così gli ha detto tuo padre, diglielo.
FILIPPO - Sì ...al padre direttore! Subito dopo l'incidente!
MARIO - *(C.s.)* «Vi chiudo la scuola, vi sbatto in galera, non sapete chi sono io...» *(A Filippo)* Così vero? *(Filippo annuisce)* Porca miseria!
FILIPPO - L'ha preso qua sotto il mento e l'ha scrollato il padre direttore. È successo così. Mio papà l'ha raccontato a mia mamma e anche se bisbigliavano, io dal letto in ospedale, li ho sentiti lo stesso.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - «È per questo che i padri mi coccolano, mica per altro!». Così dicevo: «Mica per altro!».

## SPAZIO ITALIA

FABIO - *(A Filippo che fa Massimo)* Coraggioso tuo padre.
MARIO - Magari è vero, non per niente Giuda è sparito.
EZIO - Ma no, l'avranno venduto, forse l'hanno regalato a qualcuno...
FILIPPO - No, sicuramente è venuto mio papà e l'ha ammazzato. Lui mantiene sempre quello che promette.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - Drrrriinnn... Suonava la campanella e andavamo al campo.

## SPAZIO ITALIA

*(Urlano, tranne Luisa, come quando andavano al campo)*
MARIO - *(A Filippo che fa Massimo)* Dai Massimo, facci vedere!
FABIO - Ma tuo padre non si arrabbia se non fai i compiti?
FILIPPO - *(Facendo Massimo)* No, al contrario! e anche la mamma non mi dice niente. Ieri mi sono strappato la camicia giocando e lei mi ha detto: «Cosa importa, sciocchino!».
MARIO - *(A Fabio)* Gli aumentano anche le mance. Gli comprano tutto quello che vuole.
FILIPPO - Li ho imbrogliati i miei genitori. Mi accontentano in tutto. Stravedono per me.
EZIO - Sei contento?

## SPAZIO FORESTA

SILVANA - E i tuoi amici? ...quando hanno cominciato a chiamarti con quella brutta parola?

## SPAZIO ITALIA (A scuola)

MARIO - *(A Filippo che fa Massimo)* Cazzolino!
FILIPPO - Padre Viano, mi stanno dicendo una brutta parola.
EZIO - *(Facendo padre Viano)* Chi? Chi è stato?
MARIO - Non l'ho inventata io.
EZIO - *(A Filippo)* Cosa le dicono?

FILIPPO - Una ccosa bbr... utta, padre, mmi vergogno a rrripeterla.
FABIO - È stato Ciardo della quarta D.
MARIO - E pure quelli di quinta, padre Viano. Gli hanno detto ancora Cazzolino.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - «Non cedere ragazzo. Spaccagli il muso. Pestagli i piedi. Sfidali!». Mi diceva mio padre. Io chiudevo gli occhi e mi buttavo alla cieca. «Cos'hai detto?».

## SPAZIO ITALIA

FILIPPO - *(Facendo Massimo. Voltandosi di scatto verso un ipotetico compagno di scuola)* Cos'hai detto?
FABIO - «Finocchio di un Cazzolino!». *(A Ezio)* Così gli ha detto padre.
FILIPPO - *(Facendo Massimo)* Dai, ripeti se hai coraggio!
FABIO - «Cazzolino! Ecco, cosa succede?». *(A Ezio)* Così gli ha detto. Ha cominciato Ciardo, padre.
FILIPPO - *(Scagliandosi a vuoto contro l'ipotetico Ciardo)* Ti rompo la faccia, ti ammazzo! *(Dà calci, sputi a vuoto, pugni)* ...Ti ammazzo!
EZIO - *(Facendo padre Viano. A Filippo)* La smetta! Non deve picchiarsi con i compagni. La smetta signorino Massimo!
MARIO - «Che insolenza! Stanno martirizzando mio figlio. Dovete castigarli! io non lo permetto!». *(A Filippo che fa Massimo)* Così gli ha detto tuo padre?
FILIPPO - Sì, con tutti i padri riuniti.
MARIO - Porca miseria.
*(Pausa)*
FILIPPO - *(Tornando a fare se stesso)* Cazzolino!

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - «Anche tu Filippo». *(A Silvana)* Non riuscivo a crederci.

## SPAZIO ITALIA

FILIPPO - *(Come se Massimo fosse con loro)* Scusa, non l'ho detto per prenderti in giro.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - «Anche tu il mio amico?». *(A Silvana)* Ero affezionato a lui più di tutti.

## SPAZIO ITALIA

MARIO - Dai Massimo, tutti te lo dicono e poi ti si appiccica.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - «Anche tu Mario?».

## SPAZIO ITALIA

EZIO - Ci viene in bocca senza volerlo *(Ride)*.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - «Anche tu Ezio?» *(A Silvana)* Mi chiamavano così anche loro, «Alle mie spalle?» *(A Silvana)* Io giravo la schiena e loro: «Cazzolino! vero?».

## SPAZIO ITALIA

FABIO - Ma dai, cosa vai a pensare *(Cerca di mettergli la mano sulla spalla come se Massimo fosse lì)*.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - Lasciami ...dai.

## SPAZIO ITALIA

MARIO - Promesso che mai più.
FABIO - Ma cosa vai a pensare, è un soprannome come tanti altri.
FILIPPO - Davvero!
EZIO - Scusa, lo zoppetto non lo chiami anche tu stampella?

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - *(Sorridendo)* Sì.

## SPAZIO ITALIA

FILIPPO - E lo strabico non lo chiami occhio mascherato?
MARIO - ...Sguardo fatale?
FABIO - E melone, il pelato della quinta B?
EZIO - Hai visto la peluria che ha sul cucuzzolo?
FILIPPO - Scusa e a me non mi chiami scorreggina? non arrabbiarti.
FABIO - Scemino.
MARIO - Continua a giocare.
EZIO - Dai! Tocca a te. *(Gli tira l'ipotetico pallone)*.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - *(Quando Ezio dice «tocca a te», fa per calciare il pallone. Si ferma)*. Ciao, sono Cazzolino. Ero diventato Cazzolino.

## SPAZIO ITALIA

*(Mario, Ezio, Filippo, Fabio, continuano a ripetersi «Cazzolino, Cazzolino, Cazzolino», mentre prendono a sedersi come se fossero nei banchi della loro classe. Nello spazio-foresta Massimo fa lo stesso come se fosse con gli amici, senza dire «Cazzolino». Sono alle scuole «medie»)*
MARIO - *(Facendo padre Italo in piedi)* ...Silenzio! fate il compito di matematica che vi ho dettato. Non deve volare una mosca! ...Altrimenti vi faccio conoscere mio cugino! *(Mostra una bacchetta. Poi si siede come gli altri. Diventa se stesso e dice:)* Filippo passami i risultati delle espressioni che non le so fare...
EZIO - *(Sottovoce)* Ehi, ieri ho beccato Tomanin con la sua innamorata...
MARIO - C'è padre Italo!
*(Fabio si alza di colpo facendo padre Italo. Può anche anticipare la battuta precedente di Mario, improvvisando, in modo che l'insegnante si materializzi all'improvviso. Gira per gl'ipotetici banchi. Tutti fanno il compito. Si avvicina a Ezio, prende la bacchetta e lo picchia in testa)*
FABIO - *(Facendo padre Italo)* Piacere, sono il cugino di padre Italo! *(Torna a sedersi ridiventando se stesso. Ride)*
*(Mario e Filippo scimmiottano Ezio che ha ricevuto la bacchettata dicendo:* «Com'è il cugino di padre Italo?». Ridono)

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - *(Quando Fabio si siede diventando se stesso, sottovoce)* Chi è Tomanin?

## SPAZIO ITALIA

MARIO - *(A Filippo)* Quanto ti viene la prima espressione? *(Filippo gli passa un foglietto)*.
MASSIMO - *(Dallo spazio-foresta)* Chi è Tomanin?
EZIO - Quello di terza media.
FILIPPO - Terza C?
EZIO - Sì. Passeggiavano lui e la sua innamorata mano nella mano al Sempione e di colpo, pah! una slinguata.
MARIO - Padre Italo!
*(Tutti si fanno curvi sugli ipotetici banchi)*
FILIPPO - *(A Ezio)* ...In bocca?
FABIO - E dove gliela dà la slinguata deficiente! *(Ride con Ezio)*
MARIO - Filippo, non può venire 17.
FILIPPO - Sì, viene 17.
EZIO - Sono rimasti un bel po' a baciarsi.
FILIPPO - Quanto?
EZIO - Cinque minuti.
FABIO - Ma dai...
EZIO - Sì, li ho visti io!
MARIO - *(A Ezio incredulo)* Quanto, cinque minuti?
EZIO - Siii... e come le teneva la testa, come le accarezzava i capelli.
MARIO - Ma proprio cinque minuti?
EZIO - Siii.
FILIPPO - Oh! Ezio! È meglio pomiciare o meglio slinguare...
EZIO - ...Meglio tutt'e due cretino. *(Ride)*
MARIO - Padre Italo!
*(Si alza Filippo facendo padre Italo. Può anticipare la battuta precedente di Mario. Gira per gli ipotetici banchi. Quando è vicino a Mario, Mario, intimorito e facendo il diligente:)*
...La prima espressione mi è venuta.
FILIPPO - *(Facendo padre Italo, guarda il foglio di Mario)* ...Errata! *(Gli dà uno scappellotto. Poi si siede, ridiventa se stesso. Riferendosi a Padre Italo)*. ...È uscito!
*(Tutti si accertano che sia vero. Poi si agitano come quando non c'è l'insegnante in classe, gogliardicamente)*
EZIO - *(Scimmiottando Mario)* ...Errata! *(Ride)*
MARIO - *(A Filippo)* Cretino, non viene diciassette!
FILIPPO - *(Sfottendolo)* ...A Ezio piace la sorella di Sandro Casetta.
EZIO - *(A Filippo)* Perché, non è bella?
MARIO - È bellissima, Ezio, complimenti.
FABIO - *(Ridendo)* Mario ha pagato un gelato a mia cugina e nel portafoglio aveva una foto travestito da Zorro.
MARIO - Te l'ha detto lei, eh, Fabio?
FABIO E EZIO - *(A Mario ridendo e sfottendolo)* Zorro!
MARIO - Non fare il furbo Fabio, lo sappiamo che perdi le bave dietro alla stecchina.
FABIO - Non è vero!
EZIO - E tu Cazzolino, perdi le bave dietro a qualcuna?
MASSIMO - *(Dallo spazio-foresta)* No, nnon perdo le bbave ancora pper nnne... nnness... una.
EZIO - E tu Filippo?
FILIPPO - Forse sì... a proposito, domani è martedì.
MARIO - Domani possiamo andare all'uscita delle Orsoline, usciamo prima!
MASSIMO - *(Dallo spazio-foresta)* Filippo perché vuoi andarci tutti i martedì?
FILIPPO - Così, per fare qualcosa.
MASSIMO - *(Dallo spazio-foresta)* Anche a tte te ne ppiace una?
FILIPPO - Ma no, è per fare qualcosa.
MARIO - *(A Massimo)* Ci sono solo ragazze dalle Orsoline! ...Padre Italo! *(Tutti corrono a sedersi)*.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - *(A Silvana nel parco al tempo in cui le racconta la sua storia)* Portavano già

i pantaloni lunghi allora e io non ero più mingherlino. Ero diventato il più alto e il più forte dei cinque.
*(Si sente il suono della campanella vera che annuncia la fine delle lezioni. Gli spazi si unificano. Massimo va nello spazio-Italia con gli amici. Silvana va vicino a Luisa e guardano i ragazzi, in disparte ma visibili)*
EZIO E MARIO - *(In coro)* Orsoline! Orsoline! Orsoline!
*(I cinque amici vanno all'ipotetico angolo della strada delle Orsoline, Luisa e Silvana si aggirano tra loro spiandoli, i ragazzi faranno come se non ci fossero)*
EZIO - *(Sporgendosi dall'ipotetico angolo della strada)* Ecco, sono uscite quelle di terza. Guarda Filippo! C'è la tua.
FILIPPO - Macché la mia!
MARIO - Allora te la posso fregare!
EZIO - *(Spinge Mario di colpo tutto fuori dall'angolo)* Dai allora, fa qualcosa se gliela vuoi fregare! *(Ride)*
MARIO - *(Imbarazzatissimo, torna subito indietro. A Ezio)* Sei stronzo?
EZIO - *(A Mario)* Allora cosa parli.
MARIO - *(A Ezio)* Dai, facci vedere tu.
*(Ezio si avvia verso le ipotetiche orsoline, camminando da bullo)*
FILIPPO - *(A Ezio)* Fermo, c'è una signora che conosce mia mamma.
EZIO - ...Ciao, ciao. *(Saluta con la mano).*
MARIO - Che scemo, le fa ciao con la manina. *(Ride)*
FILIPPO - Dai, Ezio! Se ci vede poi lo dice a mia mamma!
EZIO - *(Guardando verso le ragazze)* Ma non rompere! ...Dov'è sta signora?
FILIPPO - Quella con la borsetta nera.
EZIO - Se ne sta andando con la figlia, non vedi? *(Saluta con la mano)* Ciao... Guarda, Filippo! La tua ha riso!
*(Mario si sporge con la testa dall'ipotetico angolo, gli altri lo imitano)*
MARIO - Guarda, gli ha risposto la cicciottella. *(Ride)*
EZIO - *(Rispondendo con la mano alla cicciottella)* Ciao, ciao, ma non è per te, racchia *(Evidenziando il movimento delle labbra per farsi capire dalla cicciottella).* È per lei! *(Indica).* No, quell'altra! ...Ha riso ancora, guarda Filippo!
*(Escono tutti allo scoperto. Filippo molto ingenuamente indirizza un ciao con la mano. Massimo lo guarda)*
FILIPPO - Fermi! C'è sua mamma!
MARIO - *(Nascondendosi di colpo, con grande agitazione, dietro l'ipotetico angolo)* Porca miseria, ci ha visto! ci ha visto!
EZIO - Fate finta di niente!
FABIO - *(A Mario)* Stai fermo! ma sei cretino? ...Adesso sua mamma chissà cosa pensa.
MARIO - Perché?
FILIPPO - *(A Fabio)* Dici che la castigherà.
FABIO - Ma no... È carina, sai?
MASSIMO - Allora Poppi quella ti piace...
FILIPPO - Un po'...
EZIO - Perché a te Cazzolino non te ne piace nessuna?
MASSIMO - Sì, quella vicino alla sua *(Riferendosi a Filippo).*
MARIO - La quattr'occhi?
FABIO - *(A Mario. Riferendosi ai suoi occhiali)* Ma ti sei visto tu?
MARIO - Cosa c'entra, io sono maschio.
MASSIMO - No no, quella ccon le ttrecce.
FABIO - Quella è carina, perché non le scrivi un biglietto?
FILIPPO - *(Guardando verso le ragazze)* Scriviglielo subito che sta andando via!
MASSIMO - *(Guarda verso le ragazze)* Ma no, è già aa... aandata.
FABIO - *(A Massimo)* Dai, lo scrivi per martedì prossimo.
MASSIMO - E cosa devo metterci?
FABIO - Vediamo...
FILIPPO - Vuoi essere amica mia?
EZIO - Che stronzata.
MARIO - ...Vuoi essere amica mia e le mandi un bacio.
FABIO - Così è meglio, ma è corto. Ci vuole qualcosa di più furbo...
MARIO - ...E ti adoro.
EZIO - ...No, tu sei la vacca e io il toro. *(Ride)* Gli metti il nome, il cognome e in fondo fai un disegnino.
MASSIMO - Quale pper ess... essemmm... pio.
FABIO - Uno qualsiasi.
EZIO - Un torello. *(Ride)*
FILIPPO - Un fiorellino.
EZIO - Un Cazzolino. *(Ride)*
MASSIMO - ...Vva bbene ...Andiamo a fare una partita al campo?
EZIO - Ma che campo!
MARIO - Sei rimasto indietro Cazzolino!
EZIO - *(Ride)* Vuole solo giocare al pallone! ...Ragazzi, domenica il fratello di Freguglia fa una festa, ci possiamo andare anche noi!
FABIO - Figurati... Il fratello di Freguglia è grande.
EZIO - Ci lascia andare ti dico!
MARIO - Te l'ha detto Freguglia?
EZIO - Sì. Ha detto che se stiamo bravi, suo fratello ci lascia andare. Ci sono pure le ragazze!
FILIPPO - Davvero?
EZIO - Sì.
FABIO - Cavolo! Il fratello di Freguglia conosce certe ragazze!
EZIO - Voi sapete ballare?
MARIO - No. Perché tu?
*(Sale una musica primi anni '60. È un lento. Luisa e Silvana assumono il ruolo delle ragazze di quella festa e ballano insieme. I ragazzi le guardano come se fossero strani animali. Poi Mario, Filippo e Massimo per farsi vedere dalle ragazze si mettono a giocare a «Io sono l'invincibile». Si unisce l'indice e il pollice delle rispettive mani, si accostano le due mani formando un paio di occhiali, poi si rovesciano le mani tenendole unite e alzando i gomiti, in modo da portare gli «occhiali» rovesciati agli occhi, si otterrà così una specie di maschera invincibile. Ezio e Fabio guardano le ragazze che ballano. Cambia la musica, è un veloce. Fabio e Ezio non riescono per timidezza a chiedere alle ragazze di ballare. Le ragazze riprendono a ballare da sole. Mario, Filippo e Massimo fanno gli «invincibili» con le ragazze che li guardano con compassione. Ezio e Fabio, senza farsi vedere dalle ragazze fanno gesti per farli smettere di giocare. Dopo un po' l'attrice che fa Luisa dice:* «Andiamo in giardino, va» *e si allontanano ridendo. La musica sfuma fino al silenzio. Gli amici sono a casa di Massimo. Il tempo è passato a dopo la festa)*
MARIO - Che figura che abbiamo fatto alla festa di Freguglia!
FILIPPO - E la madre di Freguglia? ...«Bambini, perché non ballate?» ...Bambini a noi!
FABIO - *(A Mario, Filippo e Massimo)* Per forza, giocavate *(Fa la maschera «Invincibile»)* a «Io sono l'invincibile»... *(Va a guardare dei dischi a 45 giri).*
MARIO - Porca miseria! avete visto le ragazze in giardino con quei grandoni? Chissà cosa facevano...
EZIO - Quelli sì che sapevano «ballare»...
MARIO - Beh, impareremo anche noi no?
EZIO - Io imparo di sicuro!
FABIO - Basta allenarsi... *(Guardando i dischi)* Quanti dischi! *(A Massimo)* Te li ha comprati tuo papà?
MASSIMO - No, io e Filippo! Mia mamma mi ha detto di andare al discocentro e di comprare tutti i dischi che volevo.
MARIO - Ah sì?
MASSIMO - Sì, e ha detto che possiamo stare qui ad allenarci quanto vogliamo. *(Fa come se mettesse un disco).*
MARIO - Che madre che hai!
*(Parte la musica. È un veloce. Si allenano.*

*Non sanno ballare. Poi, come la musica sale, così loro perdono via via l'impaccio, fino a ballare benissimo. Poi Massimo fa come se mettesse un altro disco dicendo:* «Questa l'abbiamo sentita da Freguglia». *È il lento della festa di Freguglia. Mario, da vero duro, dice a Fabio:* «Balli?». *Ballano fra di loro. Ezio con Filippo e Mario con Fabio. Massimo è l'addetto ai dischi, accenna qualche passo da solo. A mano a mano, tutti si accendono le sigarette. Ezio ogni tanto si pettina. Filippo ad un certo punto tossisce)*

EZIO - *(A Filippo)* Bravo! ce l'hai fatta a mandare giù il fumo.

FABIO - *(Ballando con Mario. A Filippo)* Devi mandare giù il fumo senza tossire, altrimenti le ragazze ti prendono in giro. Guarda! *(Filippo si avvicina. Fabio respira il fumo senza tossire).*

MARIO - *(A Fabio)* Ballista, ce l'hai sotto la lingua...

FABIO - *(Tira fuori il fumo)* Macché sotto la lingua.

EZIO - Cazzolino e tu? *(Fuma respirando il fumo).*

MASSIMO - Guardatemi! *(Sale su di una sedia. Butta giù una boccata. Poi con il fumo dentro)* Avete visto? Contate.

*(Smettono di ballare. Contano... «Cinque, sei, sette, otto, nove, dieci».)*

FABIO - Adesso buttalo fuori.

MASSIMO - *(Butta fuori il fumo)* Allora, so o non so fumare!

FABIO - *(A Massimo)* Adesso sì che sei forte *(Lo guarda).*

MARIO - *(Gli dà pacche amichevoli)* Che muscoli che stai mettendo su!

*(Parte una «musica biliardo»: colpi di palla da biliardo più o meno ritmati musicalmente. Poi sfumerà. Gli amici prendono delle stecche da biliardo, si avvicinano al tavolo dello spazio-Italia. Sono in un bar e giocano a biliardo, Mario ed Ezio contro Massimo e Filippo. È passato altro tempo. Bevono birra. Fabio entrerà un momento dopo)*

MARIO - Forte sto bar, ci fanno giocare al biliardo senza far tante storie.

MASSIMO - Perché non ti hanno ancora visto giocare... Ma Fabio lo sapeva che ci vedevamo qua? *(Beve).*

FILIPPO - Sì, gliel'ho detto io.

MARIO - *(A Massimo)* Beh? E se mi vedono giocare?

EZIO - ...Lascia perdere. *(Beve)*

MASSIMO - Più di mezz'ora di ritardo. *(Beve).*

FILIPPO - *(A Massimo)* Adesso arriva... smettila di bere, gioca.

EZIO - *(Finendo di bere)* Che birra!

MARIO - *(A Ezio)* Lascia perdere un corno! *(A Massimo)* Vuoi dire che gioco male?

FILIPPO - Ancora con sta storia. Hai fatto uno strappo al panno e ci hanno mandato via dal bar Felice, basta!

MARIO - No, dal bar Felice non ci hanno mandato via per colpa mia!

MASSIMO - *(A Mario)* Dai tocca a te. *(Mario sta per tirare)* guarda che questo panno non ha neanche uno strappo. *(Ride)*

MARIO - *(A Massimo)* Non ci hanno mandato via per colpa mia, eravate voi che facevate casino!

FABIO - *(Entrando con grande entusiasmo)* Ragazzi...

MASSIMO - *(A Fabio)* Era ora... È una vita che ti aspettiamo.

FABIO - *(Con entusiasmo si butta in braccio a Massimo che lo prende di peso)* Ragazzi...

EZIO - Beh? Che ti è successo?

FABIO - ...Mi sono dichiarato a Luisa Gilli, mi ha detto di sì!

*(Breve pausa)*

MARIO - ...Che culo!

MASSIMO - ...Cccosa lle hai detto?

EZIO - *(A Fabio)* Non contare palle Fabio!

FABIO - È vero! ...Domenica usciamo insieme, uaahh!

EZIO - Allora bisogna festeggiare!

FABIO - Sì, birra per tutti, pago io!

EZIO - Quella buona però. Paghi tu e scelgo io. *(Prende le birre)*

FABIO - Quella buona!

MASSIMO - ...Lle hai ppreso la mano?

FABIO - *(A Massimo)* Curioso.

MASSIMO - Cosa ti ha ddetto Luisa?

FILIPPO - L'hai baciata, dì?

FABIO - Che Curiosi!

MARIO - Bravo Fabio, sei il primo! ...che culo che hai!

EZIO - *(Con le birre)* Allora si beve...

FABIO - *(Con entusiasmo)* Mi ha detto di sì! Alla salute. *(Bevono dalla bottiglia)* Adesso tocca a voi, sbrigatevi a farvi la ragazza!

MASSIMO - *(Butta con forza la stecca da biliardo per terra)* Com'è stato, cos'ha detto, cosa le hai detto, cos'hai fatto?

*(Luisa e Silvana si avvicinano un po')*

MARIO - Cristo Massimo, ci cacciano come al bar Magenta!

MASSIMO - *(A Fabio)* Cos'hai fatto?

FABIO - Sembri un prete, Cazzolino... mi stai confessando?

MASSIMO - *(Polemico)* Racconta, racconta, e poi?

EZIO - Ma bevi Cazzolino! ...A Luisa Gilli! *(Bevono dalla bottiglia. Massimo di colpo vomita)*

FILIPPO - Cazzolino, controllati, ci mandano via!

MARIO - Guarda che spreco! *(Ride)*

EZIO - *(A Massimo)* Testa di cavolo, con quella che gli è costata!

MASSIMO - Pago tutto io! Pago tutto io! *(Versa la birra per terra).*

FILIPPO - *(Impedendogli di versare la birra)* Smettila adesso, dai.

Quante te ne sei scolate?

MASSIMO - *(A Fabio)* Ci hai tradito. Ti sei fatto sotto e neanche ci hai detto che la filavi. Fabio traditore! *(Beve. Vomita ancora. Si sporca).*

FABIO - Dai, chinati un po'.

FILIPPO - Ti stai macchiando.

EZIO - Come un porco! *(Ride. Anche Mario ride)*

MASSIMO - *(A Filippo)* Cosa te ne sbatte se mi macchio? *(A Fabio)* Falso, traditore!

EZIO - *(A Massimo prendendolo in giro)* Si è sbronzato. *(Ride)*

MARIO - *(Come Ezio)* Non regge la birra. *(Ride)*

MASSIMO - *(Diventando sentimentale)* Non ti vedremo più Fabio. Passerai le domeniche con Luisa. Non ci cercherai più...

FABIO - Ma perché ti vengono queste idee. Le ragazze e gli amici sono due cose diverse.

FILIPPO - È vero!

FABIO - Non devi essere geloso.

MASSIMO - *(Ad alta voce)* Non sono geloso!

EZIO - Stai bravo Cazzolino, calmati.

FILIPPO - *(A Fabio e Massimo)* Dai, stringetevi la mano.

EZIO - *(A Massimo)* Fai la pace, dai.

MASSIMO - No, non voglio. Gggll... gliela stringesse Lluisa Gilli lla mano. Io non gliela stringo *(Vomita).*

FILIPPO - Massimo...

FABIO - Dai, portiamolo a casa. Ma quante ne hai bevute?

*(Lo portano ipoteticamente a casa sorreggendolo. Massimo è ubriaco perso)*

MASSIMO - *(Ad alta voce. A Fabio)* Che te ne frega se sono ubriaco!

FILIPPO - Stai zitto, siamo sotto casa tua, abbassa la voce.

FABIO - Se fai casino i tuoi se ne accorgono.

EZIO - Ti beccano.

MASSIMO - *(Ad alta voce)* E vediamo! *(Con le due mani intorno alla bocca)* Auauauau *(A Fabio)* ...Lo faccio bene l'urlo di Tarzan?

FABIO - Fai silenzio cazzo!

MASSIMO - *(Prende a calci l'ipotetica porta di casa sua)* Se mi beccano cosa succede? Tanto i miei non mi fanno niente. *(Dà calci)*

MARIO - Finiscila.

MASSIMO - Vigliacchi, andatevene via, io non ho paura dei miei. Guardate! HHAAAAAUUUUUU.

*(Scappano, tranne Filippo che cerca di calmare Massimo)*

EZIO - *(A Massimo da lontano)* Sei diventato scemo, Cazzolino?

*(Pausa. Poi «Musica biliardo». Tutti tranne Massimo vanno vicino al biliardo. Iniziano a giocare. È passato del tempo. Dopo poco Massimo li raggiunge)*

MASSIMO - *(A tutti)* Avete passato bene la domenica con le vostre ragazze? Limonato bene? ...Filippo non sai i film che ti perdi ma tu preferisci uscire con Laura. È meglio venire al cinema con me o limonare con Laura? *(Beve una birra).*

MARIO - ...Limonare con Laura al cinema. *(Ride)*

EZIO - Buona questa! *(Ride)*

MASSIMO - *(Polemico)* E a te Mario, com'è andata con Anna?

MARIO - Niente male, niente male...

FILIPPO - *(A Massimo)* ...Ti dà ai nervi?

MASSIMO - Allora una slinguatina coi fiocchi, eh ragazzi? Ezio, con Carla? *(Beve)*

EZIO - *(A Massimo)* Oh, beh?

FABIO - *(A Massimo)* Perché invece di prendertela, non ti cerchi una tizietta anche tu e la smetti di rompere?

EZIO - Manchi solo tu Cazzolino.

MASSIMO - ...E tu Fabio, cos'hai fatto con Luisa, eh? *(Beve)*

FILIPPO - *(A Massimo)* Dai non bere più.

MARIO - *(A Tutti)* Poi si ubriaca e si mette a fare casino.

MASSIMO - Le avete alzato la gonna? ...Le avete infilato il ditino?

EZIO - *(Minaccioso. Per zittirlo)* Cazzolino!

MASSIMO - Per quanto tempo si lasciano infilare il ditino?

FABIO - Finiscila! ...Parli di loro come se fossero delle puttane!

MASSIMO - *(Molto freddamente a Fabio)* Come ce l'ha Luisa, dì?

FABIO - *(Rabbioso)* Finiscila!

MASSIMO - Cos'è, fate tanto i duri solo perché avete la ragazza?

EZIO - Sì e allora?

MASSIMO - *(A Ezio)* E perché poi ve la fate sotto quando frego la macchina di mio padre?

MARIO - Per forza, passi tutti i semafori col rosso ad occhi chiusi!

MASSIMO - ...Uscite pure con le ragazze. Guardate me invece... scommettiamo che rompo i vetri della pasticceria?

FABIO - Ma va la, Cazzolino.

*(Massimo lancia la bottiglia di birra in quinta, rompe un vetro vero)*

EZIO - *(A Massimo)* Ma sei scemo?
MASSIMO - Avete visto, avete visto? Voi non avete avuto il coraggio e io invece sì... Scommettiamo che vi invito in pizzeria e gli faccio il pacco?
EZIO - Io non scommetto più con te, sei diventato uno sbruffone, Cazzolino!
*(Un tuono. Massimo da ubriaco, si allontana)*
FABIO - *(Con gli altri intorno al biliardo)* Bisogna aiutarlo, parlo sul serio. Gli troviamo una ragazza, anche racchia chi se ne frega! così gli sparisce il complesso.
EZIO - Ma lui non ci vuole andare con le ragazze, preferisce il cinema!
MARIO - Preferisce spiare quello lì!
FILIPPO - *(A Mario)* Dai, è uno scocciatore certe volte, però è nostro amico sì o no?
EZIO - ...Sì. Possiamo dire alle nostre ragazze di presentargli delle amiche...
MARIO - Domenica prossima! è il compleanno di Anna, gli dico di invitare anche Cazzolino.
FABIO - Sì ma chi lo convince a venire.
FILIPPO - Ci penso io.
*(Parte una musica anni '60 in sottofondo. Sono alla festa di Anna)*
LUISA - *(Si avvicina a Massimo. Ha la borsetta in mano)* È un pezzo che voglio dirtelo, perché non ti dichiari a una ragazza? dai, ti dichiari a una ragazza così siamo cinque coppie e usciamo sempre insieme.
MASSIMO - *(Ha una bottiglia di birra in mano)* Sì... *(Beve)*
*(Gli amici guardano di nascosto Luisa e Massimo. Mario e Ezio rideranno delle difficoltà di Massimo, trattenendosi per non farsi sentire)*
LUISA - Perché non lo fai?
MASSIMO - Perché poi non ci stiamo più sulla macchina di mio padre. *(Ride)*
LUISA - Dichiarati alla Francesina, dai! sbava per te, ce l'ha confessato da Laura l'altro giorno, facendo il gioco della verità... Ti piace la Francesina?
MASSIMO - No.
LUISA - Come no. Dichiarati, su, deciditi, fallo adesso, la Francesina è in giardino... non aspetta altro. Te lo dico io.
MASSIMO - Nnon voglio farmi la rragazza, preferisco la mia libertà.
LUISA - La tua libertà per cosa? *(Massimo rutta)* ...per fare porcherie?
MASSIMO - ...Forse, perché no?
LUISA - Ma va là... *(Posa per terra la borsetta)* il fatto è che non ti piacciono le ragazze come noi, preferisci quelle che si vedono una volta e via... mi sa... *(Ride)*
MASSIMO - Nnno Lluisa, mmmi piacc... cciono le rragazze come vvoi... Ssei gentile a ddirmi queste ccose.
*(Mario e Ezio ridono forte. Fabio interviene per mascherare la cosa)*
FABIO - Ecco che ti si è impappinato.
MASSIMO - ...E ppoi non ho tttempo.
FABIO - *(A Luisa)* Lasciatelo stare...
FILIPPO - *(A Luisa)* ...Tanto non lo convincete.
EZIO - *(A Luisa)* Lui ha i suoi giri!
MARIO - Ha i suoi segretucci. *(Ride. Massimo si allontana, prendendo di nascosto la borsetta di Luisa).*
FILIPPO - Ma dove vai? ...Gliel'hai fregata ancora la macchina di tuo padre oggi, dì? *(Massimo va in fondo al palcoscenico).*
MARIO - Cazzolino...
LUISA - Ma perché non si vuole dichiarare alla Francesina? *(Gli amici si guardano di sottecchi. A Fabio)* Perché non si dichiara a qualcuna? *(Fabio si mette a ballare. Luisa lo lascia solo e va da Filippo)* ...Perché non vuole farsi la ragazza? *(Anche Filippo si mette a ballare. Gli amici ridono maliziosi)* Beh, cosa vi succede? ...perché ridete? ...raccontate! ...Mario perché non ha la ragazza?
MARIO - *(A Luisa. Imbarazzato)* Perché sì.
LUISA - *(A Mario)* Perché sei imbarazzato?
MARIO - Ma di cosa parli? ...non sono imbarazzato.
LUISA - *(A Mario)* Non fare il furbo... perché ridevate allora?
FABIO - Perché è timido... Sta cercando.
FILIPPO - Sta cercando ma non trova, tutto qua.
EZIO - E poi saranno cavoli suoi, no?
LUISA - Bugia ...non sta cercando quello lì! *(Si allontana misteriosamente. Porterà una torta. La musica sfuma fino al silenzio).*
FABIO - ...Lo sanno! mi gioco la testa che lo sanno!
EZIO - Ma va, non sanno niente.
FILIPPO - Se non sanno niente allora perché tante domande?
EZIO - Sono domande da ingenue... da femmine.
FABIO - Va bene, adesso non lo sanno, ma prima o poi lo verranno a sapere e allora?
FILIPPO - E allora sarà colpa sua... Cosa gli costa fare il filo a qualcuna... anche solo per farle stare zitte...
LUISA - *(Riavvicinandosi con una torta in mano. Risale la musica)* È arrivata la torta! *(Gli amici fanno per prenderla, la nasconde dietro la schiena)* ...Allora perché non si fa la ragazza?
FABIO - Ancora Luisa!
LUISA - Perché non si dichiara a qualcuna? ...ce ne sono tante libere in compagnia... la Francesina per esempio.
MARIO E FILIPPO - Ma se non gli piace!
EZIO - *(A Luisa)* Ma non scocciatelo più, un giorno o l'altro s'innamora e poi lo vedrete tutte quante...
*(Nel frattempo Massimo ha messo dei petardi nella borsetta di Luisa. Li accende divertendosi agli scoppi. Gli altri si spaventano. La musica finisce)*
LUISA - La mia borsetta! *(Accorre alla borsetta)*
FABIO - Portala fuori Luisa, portala fuori! ...Dai a me!
MARIO - In giardino, cristo! In giardino! ...brucia tutto.
*(Vanno tutti in fondo al palcoscenico tranne Massimo. Si sente ancora qualche scoppio. Massimo ride)*
MARIO - *(Andando da Massimo, molto contrariato)* Che cazzo hai messo nella borsetta di Luisa, stronzo!
MASSIMO - *(Ridendo)* Che forte, hai visto? Pah pah pah... *(Ride)*

MARIO - Cosa ridi! Luisa s'è offesa. Anna sta piangendo. Sua mamma si è arrabbiata ...le hai rovinato la festa. *(Massimo ride)* Finiscila! hai rovinato il compleanno alla mia ragazza! stronzo!
MASSIMO - *(Cambiando umore)* La tua Anna ti ha rammollito, dì? non hai visto che bei botti, pappamolla!
MARIO - *(Urlando)* Mi hai rotto i coglioni con questa storia Cazzolino! *(Si vuole avventare su Massimo. Accorrono gli amici, attirati dalle grida. Li tengono divisi).*
MASSIMO - Lasciatemi stare! lasciatemi stare! *(Li guarda con odio)* ...vorrei avere una pistola!
FABIO - *(Impaurito)* Perché, Cazzolino! *(Pausa. Massimo respira con affanno come se avesse un malore)*
EZIO - ...Per ammazzarci?
MASSIMO - *(Alzando la voce)* Sì, e anche Luisa e te, e me, e tutti pah! pah! *(Disperatamente)* Pah! *(Respira affannosamente).*
MARIO - *(Pausa)* Tu finirai male, Cazzolino!
MASSIMO - Perché adesso sono messo bene? *(Si allontana. Parte la «musica biliardo»: questa volta i colpi delle palle da biliardo, devono essere musicati con un pianoforte che eseguirà una vera e propria melodia. Gli amici giocano a biliardo con le stecche)*

## SPAZIO FORESTA

SILVANA - *(Con il giubbotto sopra il vestito giovanile e un foulard. A Massimo)* ...Come ti chiami?
MASSIMO - Io Mm... Massimo... e tu?
SILVANA - Silvana... balli?
MASSIMO - *(Sorpreso)* Ss... sì. *(Ballano, stilizzandolo, un veloce)*

## SPAZIO ITALIA

MARIO - *(Giocando a biliardo)* È venuta bene la festa di fine anno. Con Cazzolino in giro chi se l'aspettava!
FILIPPO - Avete notato come se n'è stato buono buono?
FABIO - Gatta ci cova, gatta ci cova.
EZIO - Carina la tipa con cui ballava, voi la conoscete?
MARIO - È un'amica di mia sorella: seconda liceo.
EZIO - ...Una pivellina!
MARIO - Deve essere un po' strana però, avete visto come si veste?
FILIPPO - Come si chiama?
MARIO - Silvana Gatti.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - *(Smettendo di ballare)* Non mi aveva mmai invitato una ragazza.
SILVANA - No, perché?
MASSIMO - ...Ssono diverse lle altre dda te.
SILVANA - Ah sì? *(Risatina)*
MASSIMO - Nnon ti ho mmai vvista prima.
SILVANA - Sì, mi ha invitato la sorella di Mario Pigozzi, è un tuo amico vero?
MASSIMO - Sì... Mi ppiace il tuo ggiubbotto, ddove l'hai preso?
SILVANA - *(Si guarda il giubbotto)* È di mio fratello, ti piace davvero? *(Risatina. Se ne va)*
MASSIMO - Aspetta! *(Silvana si ferma)* Bb... bballi ancora?
SILVANA - No ...forse più tardi *(Risatina. Si allontana).*
MASSIMO - Ssilvana! *(Silvana si ferma)* Posso accompagnarti a ccasa ddopo la festa?
SILVANA - *(Lo guarda)* ...Vuoi provarlo il giubbotto?
*(Silvana gli fa provare il giubbotto. La musica sfuma. Gli spazi si riunificano. Gli amici guardano con meraviglia Massimo. Luisa e Silvana li guarderanno in disparte)*
EZIO - Ma guardalo, che ti è successo Cazzolino?
MASSIMO - *(Andando vicino al biliardo)* Niente.
FABIO - Ma come ti sei messo?
FILIPPO - Che figurino!
MASSIMO - ...Niente, niente.
MARIO - Come sei pulito.
EZIO - Giubbotto alla Marlon Brando...
FILIPPO - Che ti succede?
MASSIMO - Niente, non mi succede niente *(Ride)*. Bisogna curare un po' le apparenze, no?
EZIO - Non sarà che alla festa di fine anno... eh?
MASSIMO - *(A Ezio)* ...Forse. Avete visto la mia macchina nuova? ...Mio papà mi ha regalato una *giulietta* per i 18 anni.
MARIO - Davvero? ...Gliel'hai fatta vedere a lei?
MASSIMO - A lei chi? ...Vi va di fare un giro?
EZIO - Cazzolino, non cambiare discorso, cos'è questa storia del giubbotto?
FABIO - *(Come se indovinasse)* Silvana Gatti!
MASSIMO - ...Forse *(Ride. Gli amici esultano).*
FILIPPO - Carina!
MARIO - Complimenti, Cazzolino!
FABIO - ...Per quello alla festa non hai rotto i coglioni a nessuno, eh?
EZIO - All'improvviso te ne piace una?
MASSIMO - Può darsi di sì ...può darsi di sì.
EZIO - Beh, andiamo a vedere la *giulietta*? *(Fanno per andare).*
*(Arriva Luisa. Un attimo dopo anche Silvana. Gli amici si stupiscono di vederle al bar)*
LUISA - Ciao! ...beh, allora non giocate? siamo venute apposta io e Silvana. *(Arriva Silvana)*
FABIO - Luisa, ma questo è un bar!
MARIO - *(A Ezio, con malizia)* C'è pure la Silvana Gatti!
SILVANA - *(Che ha sentito, fa una smorfia spiritosa a Mario)*
LUISA - *(A Fabio)* E beh? ...Io non ci volevo venire ma lei mi ha convinto e ha ragione ...Perché non dovremmo venirci nei bar noi ragazze?
FABIO - ...E se poi parlano male di voi?
SILVANA - *(A Mario)* Bello questo posto. Vi trovate sempre qua?
MASSIMO - Sì, bevi qualcosa? *(Agli altri, che commentano maliziosamente)* ...beviamo qualcosa?
FABIO - ...No, noi dobbiamo andare via, bevetela voi. *(Furbescamente)* Mario ha appuntamento con Anna.
MARIO - Chi io? *(Filippo gli dà un calcetto per fargli capire)*
FABIO - *(Indicando Silvana con un cenno di nascosto)* Non avevi un appuntamento con Anna?
MARIO - *(A malincuore)* Sì.
EZIO - *(Capendo le intenzioni di Fabio)* Anch'io devo andare, ho un appuntamento con Carla.
FABIO - Luisa, già che sei qua, potremmo andare a vedere il negozio che ti dicevo, no?
LUISA - Che negozio?
FABIO - *(Mandando di nascosto il «messaggio» a Luisa)* Quello nuovo. Filippo, vieni con noi?
FILIPPO - Sì sì, ci vengo.
MASSIMO - Che negozio, Fabio?
LUISA - *(Che ha capito)* Beh, ci vediamo...
SILVANA - Luisa...
LUISA - *(Uscendo)* Ti telefono, Silvà!
*(Si allontanano tutti tranne Silvana e Massimo: Mario si allontana per ultimo e lo trascina via Fabio. Gli amici quando si sono allontanati ridono)*
SILVANA - Ma cosa gli è successo?
MASSIMO - ...Boh.
SILVANA - ...Mi fai vedere come giochi?
MASSIMO - Non ho voglia di giocare adesso, ci sediamo? Parliamo un attimo. *(Si siedono nella zona-foresta. Gli spazi ridiventano indipendenti).*

## SPAZIO ITALIA

LUISA - *(Ridendo)* C'è cascato ...È arrivata la sua ora ...si è innamorato ...è stracotto ...guarda Silvana e perde le bave.
FABIO - *(A Luisa)* Voi ragazze la fate troppo facile, non conoscete bene Cazzolino.
EZIO - *(A Filippo)* Si dichiarerà, vedrai.
FILIPPO - *(A Ezio)* Dici che ne avrà il coraggio?
LUISA - Perché?
FILIPPO - *(A Luisa)* Niente, niente...
LUISA - Ancora? si può sapere perché tanti misteri?
FABIO - *(A Luisa, scocciato)* Te l'ho detto, è timido!
LUISA - Macché timido, da quando ha conosciuto Silvana non si perde più una festa ...si comporta anche bene, fa regali a tutte le ragazze della compagnia!
MARIO - Ma voi avete sentito i discorsi che fa adesso? Voi ci capite qualcosa?
FILIPPO - *(Contento)* Lo fa per impressionare Silvana.
EZIO - Se la sta lavorando da vero duro.
FABIO - Sì, ma anche lei se lo sta lavorando mica male, pivellina ma sa il fatto suo... «Ora sì, ora no» *(A Luisa)* Quanti anni ha?
LUISA - Sedici.
FABIO - Però!
MARIO - Sì, ma avete sentito lui cosa le racconta?

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - Dio, che è onnipotente secondo te può uccidersi essendo immortale? *(Pausa. Silvana ride. Poi anche Massimo).*
SILVANA - Mi fai ridere...
MASSIMO - Ti dà fastidio il sole?
SILVANA - No, perché?
MASSIMO - ...Se preferisci possiamo andare all'ombra.
SILVANA - No ...ma, grazie.

## SPAZIO ITALIA

FABIO - L'amore fa miracoli.
FILIPPO - Che cavaliere, eh?
FABIO - Com'è diventato gentile... S'è innamorato! *(Ride)*
LUISA - Però è un amore ben strano, se è così cotto di Silvà, perché non si dichiara una buona volta?
*(Gli uomini si guardano di sottecchi)*

## SPAZIO FORESTA

SILVANA - ...Hai scelto la facoltà per il prossimo anno?
MASSIMO - Sì, legge.
SILVANA - Che brutto!
MASSIMO - Mica per fare l'avvocato! ...Carriera diplomatica.

SILVANA - Allora è diverso...
MASSIMO - Forse farò l'ambasciatore, si viaggia tanto sai?
SILVANA - Sì, e poi si fanno tante feste.
MASSIMO - A te piace viaggiare?
SILVANA - Sì, molto.
MASSIMO - Con Filippo ne abbiamo già parlato, prima o poi faremo un viaggio.
SILVANA - Dove?
MASSIMO - In Africa. Nella foresta.
SILVANA - Finirai la scuola, prima?
MASSIMO - Sì, penso di sì ...Dev'essere fantastica la foresta.

## SPAZIO ITALIA

LUISA - Cosa aspetta? È già due mesi che la fila.
FABIO - Chi va piano va sano e va lontano.
LUISA - Sì, e non arriva mai! *(Ride)*
FILIPPO - *(A Luisa)* ...È per orgoglio, non rischia finché non è sicuro.
LUISA - Ma cosa rischia? ...Forse prima Silvana faceva un po' la civetta, ma adesso è diventata un'agnellina ...Gli fa gli occhi dolci, gli lancia le allusioni.
MARIO - Macché allusioni...
LUISA - Ieri non gli ha chiesto se gli faceva da cavaliere per tutta l'estate?
FABIO - Già, ma chi ci dice che non lo fa solo per civetteria?
LUISA - Non lo fa per civetteria ...Noi le abbiamo chiesto se le piace davvero e lei ha fatto capire di sì ...Ma non esce sempre con lui? ...alle feste non balla solo con lui? ...al cinema vicino a chi si siede? ...più chiaro di così si muore! ...Piuttosto consigliategli di decidersi perché Sandro Curella, il bolognese, ha cominciato a girarle intorno e Silvana a furia di aspettare, si stanca!

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - Ho letto un libro interessante, se vuoi te lo presto.
SILVANA - *(Annoiata)* Sì, mi piacerebbe. *(Si alza e si allontana)* Di cosa parla?
MASSIMO - *(Sorpreso)* Dove vai?
SILVANA - *(Si volta di scatto)* Eh? ...di cosa parla?
MASSIMO - ...È un libro sullo spiritismo!
SILVANA - Ah, lo spiritismo. *(Si allontana)*
MASSIMO - Silvana!
*(«Musica biliardo»)*
LUISA - Massimo! Silvana mi ha telefonato, è uscita col bolognese!
FILIPPO - ...Si è dichiarato?
EZIO - *(Voltandosi di scatto. A Massimo)* Visto! te lo stiamo dicendo da settimane e tu non hai fatto niente!
LUISA - *(A Massimo)* ...Mi ha telefonato apposta per dirmelo.
*(Pausa. Massimo guarda davanti a sè, immobile)*
FABIO - ...Hai capito? Silvana gli ha detto di sì. *(Pausa)*
LUISA - ...Allora? *(Pausa)* Non dici niente? *(Pausa)*
MARIO - ...Senti Cazzolino! sono settimane che cerchiamo di aiutarti e tu te ne stai sempre lì impalato ...e quello te l'ha soffiata!
MASSIMO - E a voi che ve ne frega! ...È una stronza come tutte le altre, ecco che cos'è! ...Al bolognese ci penso io! *(Si allontana).*
EZIO - *(Pausa)* Bel casino, ragazzi! e adesso?
LUISA - In che stato si è ridotto, povero Cazzolino.
MARIO - E Silvana che civetta.
LUISA - Che civetta e civetta, le ha fatto sprecare solo tempo!
MARIO - *(A Luisa)* Oh!
FABIO - *(Con forza)* Luisa, per favore!
LUISA - E poi Sandrino è molto bravo...
MARIO - Fabio la fai stare zitta!
LUISA - È simpatico... e Cazzolino un imbranato! ...Un finocchio!
*(Un tuono. È notte. Massimo piange. Luisa e Silvana sono in disparte. Gli amici si mettono bene a posto la camicia nei pantaloni)*
FILIPPO - *(Vedendo Massimo che piange)* Massimo! *(Lo guarda)* Stai piangendo, dì?
MASSIMO - *(Piangendo)* No...
EZIO - *(A Massimo)* Cosa ti è successo?
FABIO - Ti hanno preso in giro? ...Non è mica la prima volta che vieni qui con noi.
MARIO - *(A Massimo)* Non sono simpatiche queste puttane? non sembrano neanche puttane!
FABIO - ...La bionda non ti ha fatto compagnia?
FILIPPO - ...Ci abbiamo messo troppo? hai aspettato troppo in macchina?
EZIO - *(A Filippo)* Ti senti in colpa! *(Dandogli una pacca)*, l'hai fatto aspettare troppo in macchina, ce ne hai messo di tempo, qualcosa non ha funzionato?
FILIPPO - *(A Ezio)* Me la sono goduta, cosa credi.
MARIO - *(A Massimo per farlo ridere)* Sai Massimo, sono rimasto un po' a guardarlo perché ha lasciato la porta aperta ...ha certi pelacci sul culo... *(Ride. Massimo piange. Breve pausa)*
FABIO - ...Ma ti hanno preso in giro? Chi è stato?
MARIO - Dicci chi è stato che gliela facciamo vedere.
EZIO - Qualche puttana ti ha preso in giro, Cazzolino?
FILIPPO - Ma non piange mica per una cretinata del genere.
MASSIMO - *(Con la voce rotta dal pianto)* No, non mi hanno preso in giro... *(Nervoso)* Chi ne avrebbe il coraggio?
FABIO - Calmati adesso... perché piangi allora?
MASSIMO - Niente.
MARIO - Ti senti male?
MASSIMO - No, niente, mi sento bene.
EZIO - *(Consolandolo)* Coraggio allora... cosa c'è?
FABIO - Cazzolino.
MASSIMO - Sì...
FILIPPO - *(Gli batte sulla spalla)* Stai tranquillo, dai. Andiamocene adesso. Metti in moto il nuovo macchinone.
EZIO - Andiamo a bere qualcosa, ti va?
MARIO - Che forza tuo padre! ti ha regalato un'altra macchina! *(Massimo sorride)*
EZIO - Ohhh così, facciamoci l'ultimo bicchiere.
FILIPPO - Andiamo al night! ...Arriviamo giusto per il secondo spettacolo.
FABIO - Non piangere più.
EZIO - Andiamo al night.
MARIO - Al secondo show.
*(Massimo scoppia di nuovo a piangere)*
FABIO - ...Dai confidati con noi.
FILIPPO - Cosa ti è successo?
MASSIMO - Niente, merda, mi sono rattristato un po', nient'altro.
MARIO - *(Cercando di risollevarlo)* Perché, se la vita è una pacchia!
MASSIMO - Per un sacco di cose.
EZIO - Per cosa ad esempio?
MASSIMO - Perché gli uomini offendono Dio... ad esempio.
FABIO - Cosa? ...Ma dai *(Ride)*
MASSIMO - ...Perché siamo così cretini. Inutili.
FILIPPO - *(A Massimo)* Vuoi dire perché pecchiamo tanto?
MASSIMO - Sì, per esempio.
EZIO - Che stronzata, dai!
MASSIMO - Sì, e anche perché la vita è così schifosa.
MARIO - Perché è schifosa, se è una pacchia.
MASSIMO - Perché uno passa il tempo a studiare, a bere, a fare il matto, ma il tempo passa e all'improvviso invecchiamo e moriamo, che fregatura, no?
FABIO - Di questo ti sei messo a parlare con la bionda?
MASSIMO - Sì.
FILIPPO - Per questo hai pianto?
MASSIMO - Sì. *(Pausa)* E anche per altre

scemenze... per le persone sole, per i ciechi, gli zoppi ...i barboni.
FILIPPO - Che scemo, no?
MASSIMO - Sì, e cci andiamo in Africa, vero Filippo?
FILIPPO - Sì che ci andiamo, cosa credi?
MASSIMO - *(Riprendendosi)* Che scemo no?
FILIPPO - Ti è passata adesso?
MASSIMO - Sì.
FILIPPO - Su, una risatina per crederti. *(Massimo accenna una risatina)*
FABIO - Dai andiamo adesso, facci vedere cosa sa fare il nuovo macchinone.
MASSIMO - A che ora comincia lo show?
EZIO - Oh! Alle undici...
FILIPPO - E dopo balliamo con Consuelo, la mulatta cubana...
MARIO - Massimo, finiamo la serata con chi? con chi? ...con la... Tutti insieme - Caimana! *(Ridono)*
*(Parte la «musica africana». Si rivede e si sente la pioggia vera. Gli spazi ridiventano indipendenti. Massimo va da Silvana. Gli amici si siedono al tavolo riprendendo il dopo-cena. Poi la musica sfuma fino al silenzio e inizia un lento e cadenzato suono di tamburo)*

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - Ecco, hai capito come stanno le cose?
SILVANA - Sì.
MASSIMO - *(Meravigliato)* E vuoi scappare lo stesso con me?
SILVANA - Sì, lo voglio.
MASSIMO - Ssai ccco... sa significa questo?
SILVANA - Non m'importa.
MASSIMO - La nostra vita sarà a mmetà...
SILVANA - Massimo... ti amo.
MASSIMO - Scompariremo da questo mondo allora, per andare in un altro mondo dove vivere la purezza del nostro amore. Andremo in Africa, in un villaggio di padri missionari, fra il Congo e l'Uganda, c'è una foresta e un monte, si chiamano Ruvenzori, la pioggia cade sempre e ci purificherà. Ho già avvertito i missionari, padre Gioacchino ci aspetta. Adesso dammi il tuo anello. *(Lei mimando in modo evidente, si toglie un ipotetico anello e glielo dà)*. Dammi i tuoi orecchini. *(Lei mimando glieli dà. Massimo mette gli ipotetici gioielli in una ciotola. Li avvolge con un foglio di carta)*. Simulerò l'incidente, così potremo scomparire. *(Durante le seguenti battute dello spazio-Italia, Massimo darà fuoco al foglio di carta. Poi bacerà Silvana con passione)*

## SPAZIO ITALIA

LUISA - Povera Silvana... mi aveva confidato di averlo incontrato per caso, lui le aveva dato un appuntamento al parco, dovevano parlarsi. E pochi giorni dopo...
FILIPPO - Sono sfacciate le circostanze, vero?
FABIO - Già, sfacciate.
EZIO - L'ultima volta l'abbiamo visto al night della mulatta cubana.
FILIPPO - Poi ci ha accompagnato a casa «Ciao ciao». «Non piangere più». «Fatti una bella dormita!». E già non l'avremmo più rivisto.
FABIO - Già s'era ammazzato.
MARIO - Cristo se correva!
FABIO - ...E quante se ne raccontavano sul suo conto, perfino che guidava con gli occhi bendati.
LUISA - Poveretti, che morte orribile.
EZIO - Tutto bruciato!
MARIO - Li hanno riconosciuti solo dagli oggetti. Chissà... se si fosse dichiarato a Silvana, magari non finiva così.
LUISA - No, è sempre pericoloso quello stradone. Una settimana fa, un motociclista è andato contro un albero...
FILIPPO - Ah sì?
MARIO - Magari sullo stesso albero *(Ride)*
FABIO - *(Con leggero rimprovero)* Mario...

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - Basta Silvana, prendi i bicchieri, concludiamo la nostra cerimonia.
SILVANA - Farai davvero quello che hai promesso?
MASSIMO - Prendi i bicchieri ho detto! *(Lei prende i bicchieri)*.

## SPAZIO ITALIA

LUISA - *(Contemporaneamente a Silvana, prende un vassoio di bicchieri e lo mette sul tavolo. Poi a Fabio)* Prendi le bottiglie, è quasi mezzanotte. *(Fabio prende due bottiglie e ne dà una a Ezio. Poi le strapperanno. Luisa darà i bicchieri)*.

## SPAZIO FORESTA

MASSIMO - *(Contemporaneamente a Fabio prende una bottiglia, appoggia una pistola sulla sedia. Poi, versando il vino nei bicchieri)* Buona fortuna compagna di menzogne, vivere con te non è stato vano.
SILVANA - Massimo, lo farai davvero?
MASSIMO - Buon Natale!
SILVANA - ...Buon Natale. *(Brindano e bevono)*
MASSIMO - ...Non dire niente ai padri missionari, ci rimarrebbero male. Se fai come ti ho detto, penseranno che ce ne siamo andati all'improvviso. Se torni in Italia... no, niente *(Fa per prendere la pistola)*
SILVANA - *(Anticipandolo prende la pistola e gliela punta)* Concluderò io allora questa cerimonia.
*(Breve pausa. Lei continua a puntargli la pistola)*
MASSIMO - Smettila di fingere. *(Fa per prenderle la pistola)*.
SILVANA - *(Puntandolo con la pistola)* Non fingo questa volta. Avanti vai sotto la pioggia!
MASSIMO - ...Vuoi farlo tu?
SILVANA - Sì.
MASSIMO - ...È la tua vendetta?
SILVANA - No, è la mia ingenuità e anche la mia vanità, io non ho mai fatto l'amore.
MASSIMO - Smettila!
SILVANA - Avanti vai sotto la pioggia, hai paura adesso?
MASSIMO - No Silvana, perché vuoi farlo tu?
SILVANA - *(Sempre puntandolo con la pistola, mettendosi il copricapo da suora)* Suor! ...Silvana. Per il gusto della realtà. E anche per il gusto della menzogna. Non è questo il nostro amore qua in Africa? ...Sarò l'angelo della tua disperazione. Avanti, vai sotto la pioggia! *(Vanno sotto la pioggia vera. Si sente un tuono)*

## SPAZIO ITALIA

LUISA - Ma si può? Un temporale a dicembre...
EZIO - Ci dà un'aria misteriosa.
MARIO - Però è bello, un temporale a Natale.

## SPAZIO FORESTA

*(Silvana minaccia Massimo con la pistola. Sono sotto la pioggia vera)*
MASSIMO - Pioggia purificatrice. Purifica il mondo. Purifica le nostre anime malate, così come purifichi la solitudine di quest'Africa... *(Silvana con grande tensione punta la pistola contro Massimo. Si allontanano così fino a scomparire. Smette la pioggia vera)*

## SPAZIO ITALIA

*(Fabio e Ezio stappano le bottiglie. Tutti esultano dicendo: «Buon Natale»)*
EZIO E MARIO - A noi. A noi.
LUISA - A Silvana e a Massimo.
FILIPPO - *(A Fabio)* Hai fatto bene a riunirci questo Natale come avevamo promesso a Massimo, trent'anni dopo.
FABIO - Eh, siamo invecchiati.
EZIO - *(A Mario)* Ti è venuta la pancetta! *(Ride)*
MARIO - *(A Ezio)* E a te ti stanno cadendo i capelli. *(Ride)*
EZIO - Sono le preoccupazioni. Domani devo andare in montagna a fare il Natale con i suoceri, la moglie e il figlio.
FILIPPO - *(A Ezio)* Quanti anni ha tuo figlio?
EZIO - Otto *(Alludendo a Mario)*, come il suo.
FILIPPO - *(A Ezio)* E la ditta come va?
EZIO - Bene, stiamo aprendo una filiale anche a Bari.
MARIO - Alla salute.
LUISA - «Poppi», come ti va negli Stati Uniti?
FILIPPO - Bene, bene. I quadri si vendono in dollari.
FABIO - *(A Luisa)* Tu dopo me la spieghi la storia di chi ha aperto la gabbia.
MARIO - *(A Fabio e Luisa)* Piuttosto, voi, quando vi decidete a fare un figlio, eh?
FABIO - *(A Mario)* ...Mai! e se poi viene come te?
LUISA - Per carità, Dio ci salvi!
*(Ridono, alzano i bicchieri. Si sente un ultimo colpo di tamburo. Al colpo di tamburo, la luce cambia illuminandoli frontalmente. Loro s'immobilizzano così come sono: sorridenti e con i bicchieri alzati. Dopo un tempo abbastanza lungo, parte la «musica africana»: tocchi misteriori di legnetti, tamburi, ecc.. Contemporaneamente alla «musica africana» il sipario si chiude)*.

# FINE

**Nelle illustrazioni a pag. 79, Antonio Rosti, Carmelo Vassallo, Francesco Paolo Cosenza e Riccardo Magherini in una scena di «Cuccioli» al Teatro di Porta Romana, a Milano con la regia di Giampiero Solari. A pag. 85, da sinistra a destra, Maria Ariis e Francesco Paolo Cosenza e poi Magherini, Vassallo, Rosti e Sebastiano Filocamo in altri momenti dello spettacolo. A pag. 87, Rosti, Cosenza e Vassallo. A pag. 89 Magherini, Rosti, Elena Callegari, Filocamo e Vassallo.**

# *VANNETTA CAVALLOTTI*

# OMAGGIO A CAMILLE CLAUDEL

Una scultrice evoca
la vita tormentata
e il sogno d'arte
di una grande
scultrice
sorella di
Paul Claudel
e allieva di Rodin

*Nell'illustrazione: La valse, 220 x 130 x 72. Stucco, gesso, legno, olio, acrilico.*

*GALLERIA SCHUBERT - VIA MONTENAPOLEONE, 8 - MILANO*
*SETTEMBRE - OTTOBRE 1990*

# CAPRICCIO IN LA MINORE

COMMEDIA IN DUE TEMPI CON UN PROLOGO E UN EPILOGO

Premio Flaiano 1990

DI LEOPOLDO TRIESTE

I disegni che illustrano la commedia sono stati appositamente eseguiti per *Hystrio* da Franco Murer

## PROLOGO

*Un ufficio giudiziario.*
*Il commissario è seduto a un tavolo, consulta dei fogli, preme un pulsante.*
*L'usciere si affaccia a una porta e — ad un cenno del commissario — introduce Valentina. Il commissario la invita a sedere.*

COMMISSARIO - Dunque... lei è Valentina Bini. Di professione pianista. Ex-allieva di Mauro Samiel, vero?
VALENTINA - Solo qualche lezione di perfezionamento, all'Accademia.
COMMISSARIO - È così che è entrata in rapporti con lui?
VALENTINA - Sì.
COMMISSARIO - Quanto tempo fa?
VALENTINA - Un anno press'a poco.
COMMISSARIO - Come esercita la sua professione? dà lezioni private? *(lei scuote il capo)*... fa parte di un'orchestra?
VALENTINA - Questo è un traguardo. Ma vorrei anche dare concerti, da solista.
COMMISSARIO - Crede di avere un avvenire?
VALENTINA - *(risposta rallentata)* Sì. *(aggiunge pensosa)* Esco da un periodo... confuso, ma ormai posso riprendermi. Devo.
COMMISSARIO - *(sembra osservarla meglio; le accosta un portasigarette da tavolo, lei rifiuta)* Dunque, non amava Mauro Samiel?
VALENTINA - ... Che c'entra questo?
COMMISSARIO - Conta sull'avvenire, e Mauro Samiel... forse è appena morto.
VALENTINA - *(si giustifica)* Ma anch'egli credeva in me.
COMMISSARIO - *(pronto)* Ha detto «credeva». Dunque lo ritiene morto?
VALENTINA - Ma no! ho detto così... che ne posso sapere?
COMMISSARIO - Lei è l'ultima persona che lo ha visto... che ha dormito con lui. Ci può illuminare su alcune circostanze importanti. *(la vede un po' inquieta)* Comunque, consideri questa una conversazione del tutto informale. Non è un interrogatorio. Lei lo sa, è una cortesia che noi — polizia italiana — rendiamo alla polizia francese. L'incidente che ha coinvolto il musicista Samiel è accaduto in Francia, esattamente in Provenza. Però — ritrovata la vettura in fondo a un burrone — l'occupante, vivo o morto, non si ritrova. E ormai son passate due settimane. *(un tempo)* Era davvero così straordinario come artista?
VALENTINA - Lei non conosce la sua musica?
COMMISSARIO - Ahimé, quanto è possibile non conoscerla.
VALENTINA - Lei forse non pensa che esista la gioia? Intendo la gioia come stato abituale...
COMMISSARIO - Ebbene?
VALENTINA - Ecco, dicono che la musica di Mauro sia l'unica testimonianza lasciata da un uomo, o da un ragazzo, se vuole...
COMMISSARIO - *(non del tutto serio)* ... sull'esistenza della gioia?
VALENTINA - Sì.
COMMISSARIO - E com'è allora che nel ventaglio delle ipotesi sulla sua morte c'è anche quella del suicidio?
VALENTINA - *(si stringe nelle spalle, come a dichiararsi impotente davanti al mistero di un artista).*
COMMISSARIO - E l'altra ipotesi? quella del delitto? I sospetti su... *(controlla il nome sul foglio)* Paolo Falcone sono pesanti. Anche lui si era spostato in macchina dall'Italia in Provenza, e la sua presenza è stata segnalata addirittura nella zona dell'incidente. *(Valentina sembra rinchiudersi in sè)* È suo interesse aiutarmi, signorina. Lo stesso sospetto che pesa su Paolo Falcone potrebbe in un momento allargarsi fino a lei. *(Valentina ha un gesto di fastidio per la luce della bassa lampada).* Che c'è? non si sente a suo agio?
VALENTINA - Questa luce sugli occhi... e lei che mi appare e scompare... mi scusi, ma...
COMMISSARIO - Ha ragione, sono prassi antiquate. *(si alza e va ad accendere un'altra lampada)* Quanti anni ha?
VALENTINA - Venti.
COMMISSARIO - E Paolo Falcone?
VALENTINA - Io l'ho sempre pensato come un coetaneo di Mauro... un fratello gemello addirittura.
COMMISSARIO - Strana considerazione... vuol significare qualcosa?
VALENTINA - *(come sorpresa dalle sue stesse parole)* No... ma è vero: mi son sempre apparsi affiancati... come fossero da una parte e dall'altra di una medaglia.
COMMISSARIO - *(rinuncia ad approfondire)* E l'altro personaggio della storia? *(torna a sedersi, controlla sul foglio)* Lidia Gironda. Anche lei così giovane?
VALENTINA - Qualche mese fa ne aveva diciotto.
COMMISSARIO - Un quartetto precoce, non c'è che dire, avete bruciato le tappe. *(come a se stesso)* Lidia Gironda, anche lei scomparsa. Per lo meno, la citazione non l'ha raggiunta. *(alza un po' la voce, come a stimolare Valentina)* Pare si trovi in Oriente *(Valentina lo guarda senza reagire)* Non lo sapeva?
VALENTINA - *(vagamente)* Sì.
COMMISSARIO - Per quale motivo è andata in Oriente?
VALENTINA - *(si stringe nelle spalle)*
COMMISSARIO - Non si è preoccupata di saperlo?
VALENTINA - No.
COMMISSARIO - Strano per un'amica.
VALENTINA - Nessuno di noi è amico dell'altro. *(il commissario la guarda un po').*
COMMISSARIO - Da quanto tempo il suo rapporto con Mauro Samiel era diventato totale?
VALENTINA - *(un po' aggressiva)* Ho vissuto con Mauro Samiel un giorno e una notte. L'ultima, prima dell'incidente.
COMMISSARIO - *(scatta)* Come?! voi partite in macchina — una Bugatti, vero? —, arrivate in Francia, vi piazzate a Nizza, al Casinò *(controlla)*... il Palais de la Méditerranée, fate l'ira di Dio... sì, certo, l'ira di Dio, non è la prima volta che succedono queste cose... ma Samiel, al tavolo di baccarà, vince addirittura un castello! usato come *fiche* da... *(controlla sul foglio)*... dal conte François René de Laminore. Da Nizza schizzate, è il caso di dirlo, fino a quel castello, in Provenza, dormite insieme... e prima niente?
VALENTINA - Abbiamo cominciato là. E finito.
COMMISSARIO - Quello che accade ai tavoli da gioco non mi riguarda, se il gioco è pulito. E riguarderebbe semmai la polizia francese. Ma ora c'è il punto importante: quello che avvenne all'alba, dopo la notte che avete passato insieme. Cerchi di ricordarsi.
VALENTINA - Mauro mi svegliò. Mi ero appena assopita. Mi disse di uscire con lui... credo in macchina... ma neppure di questo sono sicura...
COMMISSARIO - Dove voleva andare?
VALENTINA - Forse soltanto a veder sorgere il sole sulla sua proprietà... era eccitato, mi pare, impaziente... Ma io ero troppo stanca, credo di non avergli neppure risposto.
COMMISSARIO - *(abbassa gli occhi sul foglio, e butta lì l'ultima domanda, la più insidiosa)* È vero che lei chiamò al telefono Paolo Falcone? E lo informò di trovarsi con Mauro Samiel in Francia? *(solleva il capo dal foglio)* Lo ha dichiarato egli stesso poco fa, stando seduto dove ora sta lei.
VALENTINA - *(dopo un'esistazione)* È vero. Gli telefonai da Nizza, dopo la vincita al Casinò. *(si rende conto di avere ammesso qualcosa di compromettente)* Perché... ho fatto male?
COMMISSARIO - *(incalzante)* E gli chiese anche che vi raggiungesse laggiù, in Provenza?
VALENTINA - Questo no! Semplicemente gli raccontai le cose straordinarie che stavano succedendo. Non capisce? Avevo bisogno di sfogarmi con qualcuno.
COMMISSARIO - E non le venne il sospetto che Paolo Falcone potesse venire a raggiungervi, anche se non... invitato esplicitamente da lei? *(breve pausa)* Paolo era semplicemente un amico? Quali erano i vostri veri rapporti?

## PERSONAGGI

MAURO SAMIEL, *enfant-prodige* musicista
PAOLO
VALENTINA
LIDIA
i quattro personaggi sono coetanei, al limite dell'adolescenza.
IL COMMISSARIO
IL DIRETTORE D'ORCHESTRA
IL CASTALDO DIEGO
L'USCIERE
Il primo tempo si svolge nella villa di Mauro, presso Roma.
Il secondo tempo nel castello di Laminore, in Provenza.
Il prologo e l'epilogo in un commissariato.
Tra la prima e la seconda scena del primo *tempo* passa un anno.
La vicenda si svolge intorno alla metà degli anni Trenta.
Al musicista che comporrà il *Capriccio in la minore* suggerirei di ispirarsi a qualche momento della ouverture di *Così fan tutte* di Mozart.

CALENDOLI INTERVISTA IL VINCITORE DEL *FLAIANO*

# ECLISSI E RINASCITA DI LEOPOLDO TRIESTE

*Dopo l'esordio folgorante nel dopoguerra con* La frontiera *e* Cronaca, *lodato da Bontempelli, conteso dai teatri di Roma e Milano, lo scrittore era stato dimenticato e si era rivolto al cinema, come sceneggiatore e attore - Oggi, premiato per* Capriccio in la minore, *torna al vecchio amore per la scena. Con una dozzina di commedie che ha nel cassetto.*

**GIOVANNI CALENDOLI**

Vittorio Gassman, il giorno prima di ricevere il premio Eduardo a Taormina, ha definito l'attuale situazione del teatro italiano con queste parole: «Manca creatività; i divi pensano al soldo e non spendono un grammo della loro professionalità per rischiare qualcosa di nuovo. Manca l'autore, colui che compone: forse, abbiamo tutti paura del creare e del creatore».
Le carenze indicate da Gassman — cioè il rifiuto o l'incapacità di rischiare, che paralizza gli uomini di teatro qualificati e l'assenza di autori — sono strettamente interdipendenti; ma ad esse bisogna aggiungerne una terza, che rende le prime due devastanti: il teatro italiano dei nostri giorni manca anche di memoria e seppellisce tutto — voglio dire ogni suo valore del passato lontano o recente — nella dimenticanza più allucinante.
Ove questa smemoratezza profonda dovesse essere dimostrata dinanzi ad un tribunale penale, la vicenda — purtroppo, non singolare — dell'autore Leopoldo Trieste costituirebbe un'incontestabile prova, anche perché lunga quasi mezzo secolo.
Il primo dramma di Trieste, *La frontiera*, è rappresentato con la regia di Mario Landi e con le scene di Domenico Purificato nel Teatro Quirino di Roma il 4 luglio 1945. Il testo è pubblicato l'anno successivo nella rivista *Teatro* diretta da Guido Salvini e Luigi Squarzina, presentandolo, scrive che il giovane autore ha nel cassetto altri sette copioni in tre atti. Uno è *Cronaca*, che va in scena nel Teatro Excelsior di Milano il 20 novembre 1946 con la regia dello stesso Landi e con le scene di Gianni Ratto. Lucio Ridenti si accaparra il testo e lo stampa nella sua rivista *Il Dramma*. Un'altra delle sette commedie custodite nel cassetto da Trieste approda intanto alle luci della ribalta, *N.N.*, rappresentata il 15 dicembre 1947 nel Teatro delle Arti di Roma con le scene di Mario Chiari per merito di un regista, Gerardo Guerrieri, che pochi anni prima, nel 1940, aveva esordito coraggiosamente nel Teatro dell'Università dell'Urbe, mettendo in scena *Felice viaggio* di Thornton Wilder.

## IL GIUDIZIO DI BONTEMPELLI

Un critico d'eccezione, Massimo Bontempelli, segue con particolare interesse l'opera del giovane drammaturgo e così ne scrive: «Nelle commedie di Trieste lo scintillante gioco scenico, o diciamo la teatralità, è al servizio di autentici problemi che egli avverte schiettamente con natura sanguigna di meridionale non impastoiato da dialettiche di moda. E i problemi sono i più attuali, colti nella nostra vita sociale con forte sentimento contemporaneo».
E, proprio a tal proposito, merita di essere ricordata la conclusione della *Frontiera*, nella quale le tragedie e le lacerazioni provocate da un conflitto si placano nelle coscienze inquiete degli uomini con l'annullamento dei confini tra gli Stati nemici. Nelle ultime battute del dramma un personaggio, simbolicamente denominato lo Straniero, tirando le fila della vicenda, dice: «Ho superato quel segno che tu chiami frontiera... La guerra — cioè il dolore e le colpe — ha fatto eguali i tuoi paesi e i miei: come questo sia accaduto è un mistero. Ma è così. Vedi, io non so se mi trovo di qua o di là da quel segno; e non mi importa di saperlo. Ti ho detto che qui ho ritrovato mia figlia, e questa è la mia terra».
Ma a che cosa è servito l'intuito artistico del giovane scrittore e a che cosa è servito l'immediato riconoscimento datone generosamente da un illustre veterano come Bontempelli (che peraltro è anche lui un commediografo quasi completamente dimenticato)?
Il teatro italiano seppellisce tutto nell'oblio. Anche le più fulgide meteore nel suo cielo si spengono subito. Il terzo dramma di Leopoldo Trieste, *N.N.*, non è neppure pubblicato e gli altri rimangono nel cassetto. Eppure il giovane autore è continuamente presente a tutti nel mondo dello spettacolo; anzi diventa addirittura famoso negli anni seguenti, ma in altra veste, come sceneggiatore e attore cinematografico.

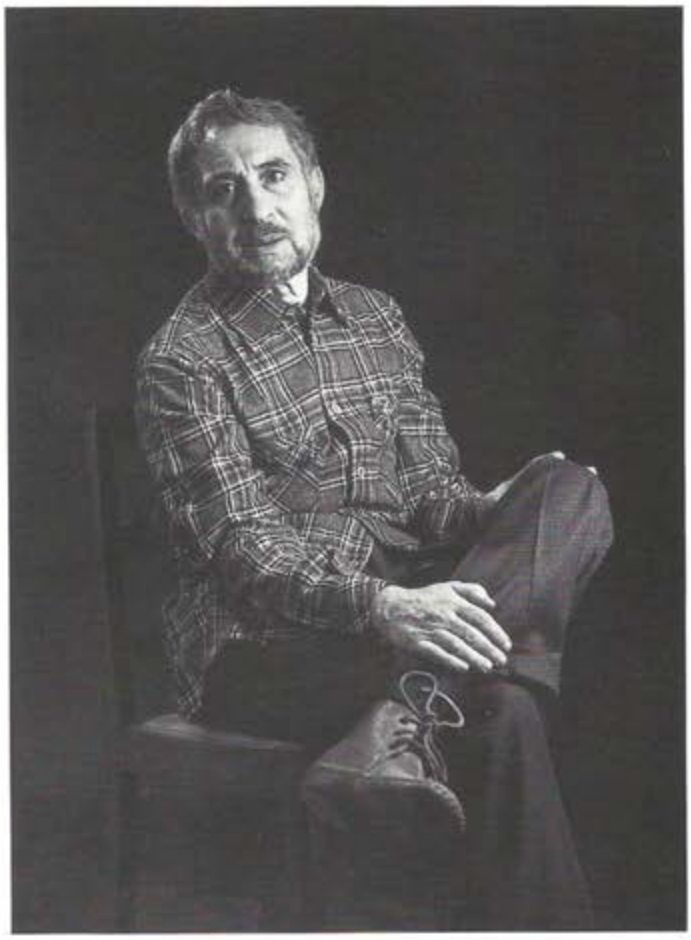
## IL RITORNO DI *CRONACA*

Il drammaturgo risuscita fortunosamente soltanto quarantatre anni dopo la prima rappresentazione della *Frontiera*, quando l'1 dicembre 1988, con la regia di Mario Ferrero e con le scene di Lucio Lucentini, *Cronaca* è riesumata nel Teatro Grandinetti di Lamezia Terme dal neonato Teatro stabile di Calabria animato da Enzo Siciliano. Il felice risveglio di memoria non è spontaneo; ma è innescato prepotentemente da una necessità organizzativa (giustissima): per radicare il nuovo Stabile nel suo territorio, bisogna pur mettere in scena un autore calabrese e la scelta cade, con buone ragioni, sul dramma di Leopoldo Trieste, che è nato a Reggio Calabria. (Ma se Trieste fosse nato a Potenza, la riesumazione sarebbe toccata a Corrado Alvaro, altro drammaturgo dimenticato). Superato il debutto nella terra natia lo spettacolo va a Roma, a Firenze, a Torino, a Milano. Stupore generale: dopo quasi mezzo secolo *Cronaca* non è un reperto archeologico, ma un dramma vivo ed attuale.
Infine Leopoldo Trieste vince il Premio Ennio Flaiano, quasi come se avesse incominciato appena ieri, e una quarta commedia — *Capriccio in la minore* — esce dal cassetto, dove ancora ne rimangono altre.
Soltanto il teatro italiano del nostro tempo può riservare a uno scrittore un destino di tal genere.
Ho conosciuto Leopoldo Trieste drammaturgo in un camerino del Teatro delle Arti durante le prove di *Cronaca*, quando ero anch'io alle prime armi. Successivamente ho incontrato tante volte l'attore dello *Sceicco bianco*, dei *Vitelloni*, di *Dov'è la libertà...?*, di *Divorzio all'italiana*; ma per me era un altro, sebbene dentro l'attore fremesse sempre un insoddisfatto inventore di situazioni drammatiche. Dopo il Premio Ennio Flaiano ho ritrovato, come si ritrova talvolta un compagno di gioventù smarrito nel pelago della vita, il drammaturgo Trieste, risuscitato, redivivo, una specie di Lazzaro delle scene e l'ho interrogato a lungo per sapere che cosa accade in uno scrittore che ritorna al teatro dopo essere stato per quasi mezzo secolo murato nell'al di là con i suoi copioni.
L'ho interrogato e l'ho ascoltato con ansia nella speranza di chiarire, sia pur minimamente, a me stesso ed agli altri la natura (patologica o fisiologica?) della dimenticanza irrefrenabile nella quale si crogiola il teatro italiano, convinto di essere se stesso, mentre un giorno dopo l'altro aliena il patrimonio della sua memoria.

□

## L'INTERVISTA

# *ASPETTANDO, SERENO*



**HYSTRIO** - *Dalla natia Reggio Calabria sei venuto a Roma. Perché?*
**TRIESTE** - Per frequentare l'Università. Mi sono laureato in Lettere nel 1939 con Natalino Sapegno, al quale proposi una tesi sulla poesia erotica italiana. Il saggio maestro mi consigliò di fermare la mia attenzione su un solo poeta, Luigi Tansillo. E così feci. Come secondo relatore ebbi Mario Praz, il quale si interessò al fatto che io avevo messo particolarmente in rilievo la costruzione drammatica della poesia di Tansillo.
**H.** - *E il teatro?*
**T.** - Scrivevo freneticamente, anzi galoppavo. Conobbi Ruggero Jacobbi il quale, letta una mia commedia, *Il lago*, la propose ad Anton Giulio Bragaglia. Bragaglia la giudicò positivamente; ma disse: «Peccato che non abbiamo più in compagnia Salvo Randone. Sarebbe stata proprio per lui...» il progetto andò in fumo.

## UN TELEGRAMMA DI GRASSI

**H.** - *E poi?*
**T.** - Le rappresentazioni delle mie commedie in quegli anni della giovinezza sono nate, diciamo così, per germinazione spontanea. È accaduto, semplicemente. Forse perché il primo dramma, *La frontiera*, appena finita la guerra, ebbe un esito molto lieto di critica e di pubblico. Per *Cronaca* mi giunse da Milano un telegramma di Mario Landi, che mi comunicava un'offerta di Maner Lualdi, l'aviatore, scrittore e impresario, e per *N.N.* fu un telegramma di Paolo Grassi, che mi annunciava la scelta del Piccolo Teatro di Milano. Per *N.N.* al Teatro delle Arti di Roma, spettacolo che precedette quello del Piccolo, le prove della commedia addirittura ebbero inizio mentre ancora dovevo completare il secondo atto. Io non volevo, temevo di non farcela o di dover affrettare la scrittura; ma Sergio Pugliese, che fu il promotore dell'iniziativa, aveva fiducia e fugò i miei dubbi. Anche la recente ripresa di *Cronaca* da parte del Teatro stabile di Calabria è scattata al di fuori di ogni mio intervento.
**H.** - *E dopo* N.N. *che cosa è accaduto?*
**T.** - Pensavo ad un altro dramma, *La folla*, che traeva lo spunto dal caso Caretta, linciato su una riva del Tevere. Ma non era una ricostruzione realistica. Durante una manifestazione popolare una donna si accusava del misfatto per un colpo di esibizionismo masochistico. Il dramma doveva concludersi con una specie di confessione, di catarsi collettiva.
**H.** - *Questa volta la rappresentazione non ebbe luogo. Nessuno ti inviò un telegramma: la germinazione spontanea si fermò. E tu sei rimasto in una posizione di immobilismo per quarantatre anni. Anche con* Capriccio in la minore *hai intenzione di comportarti così?*
**T.** - Non posso cambiare a questa età. Mi limiterò ad aspettare che la cosa maturi da sola, è il modo più serio. Spero che un artista, regista o direttore di teatro o attore, leggendo la commedia su *Hystrio*, la trovi a sé congeniale e me la chieda; e allora io gliela darò.
**H.** - *Hai una concezione idillica del teatro italiano, oppure è l'orgoglio di un attore arrivato al successo sul grande e sul piccolo schermo?*
**T.** - No. Forse è timidezza. Intanto *Capriccio in la minore* ha un *cast* difficile: due coppie di giovanissimi. E poi, se la commedia mia figlia avesse difetti, il marito passerebbe i guai. E io son pieno di discrezione, ho riguardo per gli altri.

## LE COMMEDIE NEL CASSETTO

**H.** - *Sei rimasto un calabrese antico. Ma se, agendo così, non accadesse nulla, e la commedia restasse zitella?*
**T.** - La prospettiva non mi spaventa. Io so bene che la sede naturale di un testo teatrale è la scena; ma un testo ha anche un suo valore autonomo, di letteratura, di biblioteca, di archivio. Io non vivo sprofondato nell'attualità, posso rinunciare all'episodio. Del resto, la mia piuttosto convulsa attività di attore di cinema basta a saziarmi sotto questo aspetto. Non dimenticare che ho vissuto decenni tenendo nel cassetto una dozzina o più di commedie inedite. Non me ne sono fatto un problema. Per un autore di teatro ci sono giri lunghi, cicli misteriori, assenze, ritorni. Non ho impazienze.
**H.** - *Mi puoi dare qualche titolo di quei testi della tua giovinezza?*
**T.** - *Una notte ai quattro Picchi, Nascerà un uomo, Ulisse Moser, Trio a solo, Romanzo d'amore, Madison Square Garden, Città di notte* e, naturalmente, *Il lago* e *La folla*. Ma di qualcuno, come *La folla*, che ritengo il migliore fra tutti, non ritrovo il manoscritto.
**H.** - *Se qualcuno, leggendo quei vecchi testi, ti chiedesse di pubblicarli o di metterli in scena, che cosa risponderesti?*
**T.** - Non saranno né stampati né rappresentati così come sono. Ero troppo giovane quando li ho composti. La mia scrittura era impetuosa, velocissima e ora avrebbero bisogno di una profonda e più esperta revisione, come è accaduto per *Cronaca* e per *Capriccio in la minore*.
**H.** *Questa revisione è nei tuoi programmi?*
**T.** - Sto ancora col piede nella staffa del cinema. Alcune offerte sono attraenti, irrinunciabili. Sono in procinto di partire per Praga per un lavoro che mi impegnerà fino a metà autunno. Se fossi sicuro, sottraendomi per sempre al lavoro di attore, di ritrovare una valida ispirazione come autore, non avrei esitazioni. Mi rimetterei subito allo scrittoio. Ho avuto per anni una fase, che potrei, con un po' di enfasi, chiamare «creativa». Posso contare sulla stessa felice disposizione, sullo stesso impeto? È un punto interrogativo. Sarebbe perciò presuntuoso dire: «Basta con l'attività di attore». In ogni caso, il progetto di restaurare i vecchi testi inediti è secondario. Vale la pena di scrivere solo se affronto temi totalmente nuovi.
**H.** - *Pensi che oggi il teatro italiano offra ad un autore condizioni più favorevoli o più sfavorevoli di quelle che offriva negli anni dell'immediato dopoguerra?*
**T.** - Io credo che esistano oggi, come esistevano ieri, gli artisti capaci di avvicinarsi con attenzione ad un testo, ad un mio testo. Non riesco a fare generalizzazioni, tanto meno negative. Forse manco dell'esperienza necessaria per prendere posizioni di questo genere. Credo che ci sia sempre un cammino serio dell'arte. *(Intervista a cura di Giovanni Calendoli)*

## *La motivazione della giuria*

Capriccio in la minore, *la commedia di Leopoldo Trieste che* Hystrio *è lieta di pubblicare, ha vinto il Premio Flaiano XVII edizione per l'inedito teatrale. La giuria era composta da Giorgio Prosperi, presidente; Giovanni Antonucci, Nicola Ciarletta, Ghigo De Chiara, Fabio Doplicher, Valeria Moriconi e Dante Cappelletti, segretario con diritto di voto.*

*Ecco la motivazione della giuria:* «Capriccio in la minore *(il titolo dà luogo subito ad un bisticcio di parole, essendo Laminore anche il nome di un castello che ha nella storia un suo significato simbolico) è la metafora, o parabola, di un progetto totalizzante in cui convergano, fino a identificarsi in assoluto, vita ed arte. Per realizzarlo il giovane protagonista, compositore di musica, rimette in discussione se stesso fino a fingersi un antagonista che è poi in realtà il suo alter ego, quello che lui sentiva di dover essere perché altra, e finalmente grande, fosse la sua musica. Leopoldo Trieste, che torna così alla sua mai dimessa, ma lungamente non più ufficializzata "passione" di autore, organizza con sapiente scrittura la sua storia, in un sentore di leggera suspence in cui il colpevole, se c'è, è proprio quel sogno totale di arte».*

VALENTINA - Finito tutto da un pezzo.
COMMISSARIO - C'è stato un «tutto» dunque. E per caso il Falcone non era ancora attaccato a lei? non era geloso di Samiel? non aveva motivi per odiarlo? *(il commissario ha elevato il tono dell'accusa).*
VALENTINA - *(ora è proprio in crisi)*... davvero sospetta che io possa essere stata... complice di un piano contro Mauro?! *(da fuori la porta arrivano voci concitate, che diventano un vero trambusto: è l'usciere che sta battibeccando - a soggetto - con qualcuno, nell'atrio; poi l'usciere bussa alla porta, e la apre).*
USCIERE - Mi scusi, signor commissario... ma c'è quel testimone che sta aspettando il suo turno... e chiede se può essere convocato in un altro momento...
COMMISSARIO - È il direttore d'orchestra? *(sulla porta si affaccia Eugenio Galanti, un elegante quarantenne).*
GALANTI - Ho un impegno importante, mi creda, ... perderlo sarebbe un disastro. Se lei potesse consentire un rinvio... *(vivacemente)*... se invece mi può concedere adesso pochi minuti, io le porto la soluzione. Subito.
COMMISSARIO - La soluzione?
GALANTI - Sì, la verità sul «caso Samiel».
COMMISSARIO - È sicuro di quanto afferma?
GALANTI - È sufficiente un minuto.
COMMISSARIO - *(brontola)*... in tal caso ... *(si rivolge a Valentina)* La prego, rimanga a mia disposizione di là, *(mentre Valentina esce, anche Galanti torna un momento nell'atrio e riappare sulla porta tenendo in braccio un grammofono e un album di dischi).*
GALANTI - *(rivolto all'usciere)* Mi aiuti, la prego.
USCIERE - Non so se devo... il signor commissario ha permesso...?
GALANTI - Sì, sì, ha permesso: non è un esplosivo, solo un grammofono. *(a un cenno del commissario, l'usciere aiuta Galanti a poggiare il grammofono, ed esce. Galanti prende un disco e lo pone sul piatto).*
COMMISSARIO - Insomma, mi vuole spiegare?
GALANTI - *(azionando la puntina sul disco)* È il capriccio in la minore, l'ultima musica di Mauro Samiel.
COMMISSARIO - Ebbene?
GALANTI - Non ha che da ascoltare.
COMMISSARIO - Egregio signore: io devo chiarire la storia di un incidente, il salto di una Bugatti in un burrone...
GALANTI - E c'è, c'è... il salto nel vuoto, l'amore, il castello.
COMMISSARIO - *(ormai è costretto ad alzare la voce per coprire il suono)*... e devo assodare le varie responsabilità, se ce ne sono, di Paolo, ... di Valentina, ... di Lidia! *(cerca di arrivare al grammofono ma Galanti gli sbarra la strada).*
GALANTI - E dove vuole trovare Paolo, Valentina e Lidia se non qua dentro? c'è tutto il quartetto, le assicuro... quel tremendo quartetto. Ascolti, ascolti.
COMMISSARIO - Ma è pazzo, lei!... *(mentre cerca di svincolarsi ancora da Galanti, la musica si spiega sempre più forte, e intanto la luce di scena gradatamente si attenua fino al buio totale. Così per alcuni secondi. Poi, mentre la musica si va spegnendo, la luce torna piano sulla scena seguente).*

## PRIMO TEMPO

(Prima scena)
*Ampia stanza a pianterreno nella villa di Mauro Samiel. Sul fondo una grande porta a vetri, oltre la quale si vede il parco e il viale alberato. A sinistra porta interna. Un pianoforte a coda. Un caminetto già acceso. Sulla mensola del caminetto, una fotografia in cornice di Mauro ancora bambino, pieno di riccioli (o si tratta di un ritratto dipinto in un quadro appeso alla parete). Una pila di album di dischi. Una valigia piena a metà di oggetti da viaggio. È quasi l'alba di una mattina d'inverno.*
*Al levarsi del sipario, nessuno è in scena. La musica del prologo, spegnendosi, si mescolerà — a dissolvenza incrociata — con un fischiettìo e un solfeggio vocale che si ode da fuori scena, interrotto e ripreso con insistenza, quasi con rabbia, come di qualcuno che tenti un tema musicale difficile da costruire. Infatti irrompe in scena Mauro Samiel (adolescente in pigiama, saponata a metà viso, pennello da barba in mano, asciugamani sulle spalle), si dirige al pianoforte e cerca di precisare il tema. Non ci riesce, è contrariato. Dal viale ancora brumoso, avanza Lidia con passo deciso e picchia sui vetri. È sui sedici anni. Ha i capelli tagliati alla* garçonne).
MAURO - Lidia! *(va ad aprire girando la chiave)* Come mai? A quest'ora? *(Lidia sembra all'improvviso come bloccata, forse dall'emozione)* Ma entra dunque, si gela. *(lei fa un passo avanti, lui richiude la porta. La guarda un po' stupito)*... sei diventata un'altra. Quando hai tagliato le trecce, mi vuoi spiegare? *(Lidia si toglie frettolosamente il soprabito, l'abitino sotto è piuttosto audace e scollato, anche in rapporto alla stagione. Lui commenta con un fischio)* Allora... che posso fare per la mia giovane amica?
LIDIA - Spogliarti e metterti a letto.
MAURO - E perché?
LIDIA - Perché ci vengo anch'io.
MAURO - Dici sul serio? *(le pizzica il braccio)* Eh sì, sei tu. Siamo noi. Ma stai tremando... *(la conduce verso il divano presso il camino)* su, mettiti qua e parliamoci un poco. Bevi un bicchierino! *(fa per correre al mobilebar, ma Lidia — al momento di sedersi — gli si aggrappa, e forse piange sulla sua spalla)* Attenta! ho la saponata, non vedi? *(le pulisce il viso con l'asciugamani)* Ma che storia è questa? ce l'hai con me, o con qualcun altro? che ti hanno fatto?
LIDIA - *(non ha ancora vinto il suo pianto. Rovescia la testa all'indietro, in modo «fatale». Sussurra)* Stringimi, prendimi... non farti pregare.
MAURO - Capito. Sei diventata Greta Garbo. Hai fatto una scommessa. Mi vuoi sbalordire, mettermi spalle a terra.
LIDIA - *(drammatica)* Mauro, io ti ho sem-

pre ingannato. Non sono quella che credi. La verità è che io... non sono pura.
MAURO - *(un po' allarmato)* Spiegati. Tu...
LIDIA - *(con slancio)* No, quello no!
MAURO - Senti... è un'ora impossibile, non mi lasci radere...
LIDIA - Se è per questo, staresti meglio... con un velo di barba, secondo me. Ti farebbe più uomo.
MAURO - *(un po' offeso)* Dici? *(si passa una mano sulla guancia, si scuote)*... insomma, ti è capitato un guaio?
LIDIA - No!
MAURO - No? *(sospiro di sollievo)* E allora, che fretta c'era? Non sei una ragazza pura, d'accordo. Cioè... *(l'incoraggia a completare il concetto).*
LIDIA - Non lo sono mai stata.
MAURO - Ah, è una faccenda di sempre?... sì, sì, d'accordo. E ora torna a casa, su, da brava. Se uno si alza così presto la mattina, un motivo deve pur averlo, non credi? *(fa per tornarsene fuori scena, a sinistra).*
LIDIA - Io non ho mai avuto pudore. Mai saputo di che si tratta. Quando mi parlavano di quelli che vogliono il buio per fare le cose...
MAURO - *(piagnucoloso)* Lidia...
LIDIA - Io non mi sarei mai vergognata di fare le cose alla luce. Anzi.
MAURO - *(rassegnato)* C'è altro?
LIDIA - Faccio certi sogni la notte...
MAURO - Ma che ti ho fatto? *(pensa)* Ieri nel pomeriggio, al concerto di Galanti, nulla di nuovo, mi pare. Ti ho accompagnato fin sotto il portone, poi ci siamo baciati. Tu mi hai detto «buona notte, genio». Io ti ho risposto «buona notte, tesoro» o «buona notte, anima mia»... Io rinuncio, non arrivo a capire. *(ci ripensa)* Ma quando diavolo hai tagliato le trecce?... Ieri sera le avevi ancora. *(intanto le versa un bicchierino di liquore e lei beve, poi — ancora più cupa e catastrofica —).*
LIDIA - Questa notte non avevo sonno, mi son messa a frugare, e ho ritrovato un mucchietto di poesie...
MAURO - Già. Hai scritto anche poesie.
LIDIA - *(cava di tasca o dalla borsetta qualche foglio)* Non me le ricordavo più. Ascolta questa. *(Mauro le dà il via)*
«Il gaio mulinello del maestrale
gonfi le ali delle creature
che volteggiano ebbre
su su nel cielo...
*(lui la incita a proseguire)*
Io striscio sinuosa
sulla mia squama chiazzata...
*(lui assume un'espressione di perplessità)*
Spunto sulla radura.
Fiuto un momento il maestrale
e m'inabisso nel buio del fogliame,
più attaccata alla terra,
più schiacciata sulla terra...».
MAURO - Carina.
LIDIA - Ma come? non capisci che la poesia è dal punto di vista di un serpente?
MAURO - Appunto. Originale.
LIDIA - Ma non afferri la connessione con i rettili, con le creature più ripugnanti dell'universo?... con le vipere?
MAURO - Insomma, ti sei scoperta una natura viperina. È così?
LIDIA - *(grave)* Sì.
MAURO - Vuoi un altro Mary Brizard?
LIDIA - Non voglio niente. *(e si avvia verso il fondo)* Dici che hai da fare. *(accenna alla valigia. Falsa indifferenza)* A che ora hai deciso di partire?
MAURO - Mah... nel primo pomeriggio. Arriverò a Firenze verso il tramonto. Pernotterò là. Capisci, ho bisogno di riposare bene, domani ho una ' rnata un po' piena. E stanotte non ho dormito quasi niente... mi pareva di afferrare un motivo... che invece...
LIDIA - Perché non mi porti con te?
MAURO - *(un po' confuso)* Vuoi davvero? e... ti è permesso dai tuoi?
LIDIA - Nessuno ha autorità su di me.
MAURO - *(poco convinto)* Lo so,... ma perché non me l'hai detto prima?
LIDIA - Non c'è più posto sulla macchina? Ti sei impegnato con qualcuno?
MAURO - ... Valentina, lo sai. Credevo di avertelo detto.
LIDIA - No, non me l'hai detto.
MAURO - ... non era giusto farle prendere il treno, dato che si va nello stesso posto. Tu sai, devo aiutarla, può sistemarsi nell'Orchestra del Conservatorio... io ho amici in quella giuria.
LIDIA - *(pungente)* Sì, certo... molto importante.
MAURO - Meno male. Mi sento alleviato, dopo tutto. È per questo allora... Non puoi non renderti conto che è assurdo.
LIDIA - *(scatta)* Perché assurdo? Valentina ha ben altri numeri. Un uomo s'intende meglio con quel genere lì. *(fa per andare via, Mauro la blocca, e ride).*
MAURO - E tu, vuoi competere con Valentina, eh? Così, dopo una notte napoleonica vieni a sparare la gran frase «Spogliamoci e mettiamoci a letto»...
LIDIA - *(cerca di picchiarlo)* Farabutto...
MAURO - Lidia. Ti piacerebbe vedermi piazzare là *(indica la parete)* una bella lapide di marmo?, con sopra inciso «In questa casa, agli idi di marzo...», voglio dire che è una data importante... anzi, la lapide va messa qui *(e indica la parete vicina al divano)* «agli idi di marzo, Lidia — per paura di Valentina — sacrificò la purezza. E così sia». *(aggiunge, con una punta di amarezza)*... per paura di Valentina e per disprezzo verso di me.
LIDIA - *(breve pausa)* Ieri sera, mentre Galanti dirigeva la tua sinfonia, sei stato tutto il tempo irritato, malcontento...
MAURO - Ascoltando la mia musica, non ne ero entusiasta, ecco. *(intristendo)* Ma lasciamo perdere.
LIDIA - *(nitida)* Se tu rinneghi la tua musica, è come se insieme rinnegassi me.
MAURO - Evviva. Anche questa l'hai preparata stanotte? piuttosto, dammi una mano, in queste faccende io mi smarrisco... *(va verso la valigia, lei non lo segue, e prende il ritratto in cornice di Mauro bambino, o indica il quadro appeso alla parete. Mauro si volge a guardarla)*
LIDIA - Mauro... Perché ci abbandoni?
MAURO - *(si mette a sedere presso la valigia. Scherzoso).* Ahimè, sei tu che mi abbandoni, sono perduto.
LIDIA - Il tempo è passato anche per me, credimi: posso seguirti dovunque.
LIDIA - *(va e cerca di prendergli una mano, lui la elude, accende una sigaretta).*
MAURO - Sai, da qualche tempo ho per la mente una musica... diversa da quella di prima. Ma non mi riesce. Sono pieno di dubbi. La musica non mi era mai costata fatica, finora.
LIDIA - *(con tristezza)* Sì. E per la tua nuova musica... tu pensi ti occorra qualcosa che non sono più io. *(si accorge che dal viale del fondo avanza velocemente Valentina. Lidia tende il dito verso di lei)* Valentina!
MAURO - Anche lei di prima mattina... ma che succede oggi?!
VALENTINA - *(apre la porta ed entra)* Buon giorno. *(ha visto il gesto di Lidia)* Si parla per caso di me?
LIDIA - Sì, proprio.
VALENTINA - Poi mi renderete ragione. Ancora così. Mauro? *(allude al pigiama)* Beh, verrai ugualmente.
MAURO - Dove?
VALENTINA - A prendere a schiaffi quel tale. Deve essere ancora davanti al cancello.
MAURO - E chi è?!
VALENTINA - IL solito. Quell'imbecille che da tre giorni mi sta appresso. Ha finito per darmi ai nervi, ecco. Capisci? non fiata ma ce l'ho sempre dietro. Ieri sera, dopo il tuo concerto — sì, sì, era lì nella sala, e tutto il tempo mi ha tenuto gli occhi addosso — ... insomma mi segue fin sotto casa. Mi metto a letto... poi, mi pare quasi di sentirmelo ancora lì... vado alla finestra, e c'è. C'è. Fermo, come un cucco, sotto un platano. Allora mi viene un'idea: mi vesto, esco... e lui dietro, naturalmente. E lo porto in trappola perché tu gli dia una lezione.
MAURO - Ma... così? *(alludendo al pigiama).*
VALENTINA - Non c'è bisogno di smoking per un servizio del genere.
MAURO - Cara mia, non puoi pretendere...
VALENTINA - ...«pretendere»? Ma non capisci che *(con molto peso)* mi ossessiona?
MAURO - *(intensamente)* Perché non ti piace?
VALENTINA - *(allibita, sgomenta)* Mauro!
LIDIA - Non scherza. Guardalo in faccia. Ha cambiato colore.
MAURO - Sai... se ha il nome di un apostolo?
VALENTINA - Chi?! quello?! come faccio a saperlo? Non penserai che ci siamo presentati.
LIDIA - *(a Mauro)*... si direbbe che tu lo conosca.
VALENTINA - C'è qualcosa che non afferro... e un po' mi ripugna.
LIDIA - *(si accorge che dal viale viene avanti un ragazzo)* Valentina! È la tua ora.
PAOLO - *(apre la porta del fondo, e si ferma. Vestito con accuratezza, porta in mano un mazzetto di foglie verdastre. Ha l'aria squallida, indifferente, è molto padrone di sé. Dà un'occhiata in giro, il suo sguardo si ferma su Valentina, ma passa subito su Lidia).*
VALENTINA - Fin qua dentro! Una bella insolenza, mi pare.
PAOLO - *(sorride gentilmente a Lidia)* Tu sei Lidia, vero? *(una pausa di stupore generale. Si avvicina a Lidia e le tende il mazzetto)* Mi permetti di offrirti...? sai, in questa stagione... solo un po' di fronde... dal vecchio olmo nel parco. C'è il tuo nome inciso sulla scorza, intrecciato con quello di Mauro... e intorno il solito cuore, con la freccia. Tu sei Mauro, non è vero? Non siete cambiati per niente, voi due.
VALENTINA - *(suo malgrado, scoppia in una risata)* Non so se è una constatazione... molto apprezzata da loro.
PAOLO - Perché?
VALENTINA - Vorrebbero... essere cresciuti, almeno un pochino.
PAOLO - Chi non apprezza l'innocenza, e i teneri giochi? *(a Valentina)* ti ho aspettata vicino al cancello, poi...
VALENTINA - Chi l'autorizza a darmi del tu?
PAOLO - *(senza dar peso)* Dice?... poi ho pensato di entrare. Sotto l'olmo faceva trop-

UN AUTORE-ATTORE CONTESO DAL CINEMA

# IL CAPRICCIO DI TRIESTE

LUCIANO LUCIGNANI

Leopoldo Trieste è apparso come una meteora nel cielo pallido, esangue, del teatro italiano. Nel luglio del 1945, a poche settimane dalla fine della guerra, al Quirino di Roma andò in scena *La frontiera*. E fu la rivelazione d'un talento già maturo, perfetto nella sua espressione. Materia scottante: guerra, prostituzione, linciaggio. Il dramma rappresentato sulla scena era il riflesso, audace, impetuoso e violento, di quello vissuto dal Paese. La critica, sbigottita, prese atto del fenomeno: un debuttante così consapevole delle regole del gioco scenico non s'era mai visto. Lo stupore era giustificato. Nessuno, allora, poteva sapere che quel debutto era stato preceduto da ben altri cinque testi rimasti, come s'usa dire, nel cassetto; e che anzi l'ultimo di loro, *Capriccio in la minore,* era già stato messo in prova e abbandonato all'ultimo momento per la defezione dell'attore che aveva il ruolo del protagonista. Quell'attore era Giorgio De Lullo; il quale, appena uscito dall'Accademia d'arte drammatica, aveva dato vita, insieme ad un gruppo di giovani colleghi ad una compagnia che aveva esordito con *Gioventù malata* di Ferdinand Bruckner (Roma, Teatro Manzoni, 1945), regista Mario Landi. E con lo stesso gruppo e lo stesso regista aveva cominciato a provare *Capriccio in la minore*. La fortuna (di De Lullo) volle che lo avesse notato Luchino Visconti, al quale, in quel momento, era stato offerto di mettere in scena *Il candeliere* di De Musset. Visconti offrì il ruolo a De Lullo, che naturalmente accettò; poi, per uno di quegli inspiegabili nodi di circostanze che spesso accadono, Visconti si sottrasse all'impegno, che passò a Orazio Costa. Ma la defezione di De Lullo aveva messo in crisi il gruppo che doveva rappresentare il dramma di Trieste. E tutto sarebbe finito lì se l'autore di *Capriccio in la minore* non avesse promesso ai suoi compagni attori di scrivere per loro un altro dramma, nel giro d'un paio di settimane. La promessa fu mantenuta, e nacque *La frontiera,* leggendario «esordio» d'un autore appena ventottenne. L'anno dopo, 1946, *Cronaca,* ancora regia di Landi. Fu un altro successo, ripetutosi l'anno scorso, nella nuova edizione del Teatro Stabile di Calabria. Seguì, nel 1947, *N.N.*, diretto da Gerardo Guerrieri.

## UN DRAMMA GIOVANILE

Poi, il silenzio. Fulminea com'era apparsa, la meteora Trieste scomparve dalle scene. Catturato dal cinema, grazie anche allo straordinario potere di seduzione di Fellini, Trieste fu soggettista, sceneggiatore e regista; ma soprattutto attore. Alcuni dei film più significativi, interessanti o semplicemente curiosi degli ultimi quarant'anni lo ebbero interprete, spesso di primo piano (cito solo alcuni titoli: *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni* di Fellini, *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata* di Germi, *Un giorno da leoni* di Loy, *A ciascuno il suo* di Petri, la seconda parte del *Padrino* di Coppola, l'*Enrico IV* di Bellocchio).

Ora il rinnovato successo di *Cronaca* ha riportato alla luce la vera vocazione di Leopoldo Trieste; al punto di indurlo a presentare il suo *Capriccio in la minore* al Premio Flaiano di quest'anno, vinto, com'era logico, senza la minima difficoltà. E di nuovo la critica si è stupita dell'esuberanza e della freschezza, assolutamente giovanili, di questo «ragazzo settantenne».

Ma in effetti, come ho già detto, *Capriccio in la minore* è un dramma giovanile, è stato scritto quasi mezzo secolo fa, quando il suo autore era soltanto un giovanotto ventisettenne. La versione inviata al Premio Flaiano è stata rivista, forse anche completamente riscritta; ma l'impianto è rimasto quello che era, i personaggi non hanno mutato fisionomia come immutata è la struttura tecnica. In breve, il dramma è, sostanzialmente, lo stesso di allora.

Ciò che sorprende, a mio giudizio, nel leggerlo, è la straordinaria capacità tecnica, diciamo pure il mestiere, che essa rivela; inusuale, a dir poco, in un autore alle prime armi e, comunque, ancora privo di una reale esperienza della scena. Forse proprio per il suo carattere «pratico» la tecnica non ha goduto e non gode, in genere, molto credito presso la critica. Eppure, a parte ogni considerazione di ordine filologico *(téchne* in greco vuol dire, sì, «mestiere, capacità tecnica», ma anche «arte»), in teatro ha un'importanza non secondaria, che va oltre la semplice funzione di supporto dell'esposizione verbale, e che spesso anzi si identifica con essa. Checché se ne dica il teatro non può prescindere dagli «effetti», che fanno parte del suo linguaggio (e che non è detto debbano per forza essere volgari, penso a quel suono melanconico, morente, come d'una corda musicale spezzata, sul quale cala il sipario, nel *Giardino dei ciliegi* di Cechov; la storia della letteratura drammatica è ricchissima di esempi analoghi, al punto che si potrebbe scriverla anche come una storia della tecnica teatrale).

Da questo punto di vista un buon esempio è anche *Capriccio*

*in la minore*. Non vorrei riassumere il dramma di Trieste, pubblicato in queste stesse pagine, ma indicare soltanto alcuni momenti nei quali mi sembra più evidente l'uso «poetico» dell'effetto teatrale.

## UNA BUGATTI E UN GRAMMOFONO

I tre atti del dramma, brevi ma intensi, percorsi da una specie di febbrile inquietante lirismo, sono come racchiusi tra un prologo e un epilogo, di scrittura, invece, assolutamente realistica. Sono ambientati in un ufficio di polizia dove un commissario indaga sulla scomparsa d'un giovane musicista, Mauro Samiel. La sua automobile (una Bugatti, la vicenda è situata intorno alla metà degli anni Trenta) è stata ritrovata in fondo ad un burrone, ma di lui non c'è traccia. Delitto, suicidio o semplice fuga? Per appurare la verità il commissario interroga tre suoi giovani amici, due donne e un uomo: Valentina, un'allieva del musicista che ha trascorso con lui la notte precedente la scomparsa, Lidia, una ex amante di Mauro e Paolo, un suo coetaneo. Le loro risposte, pur non essendo evasive, non chiariscono nulla. A questo punto irrompe nell'ufficio un certo Galanti, il direttore d'orchestra che ha eseguito le musiche del giovane musicista. Porta con sé un grammofono e un disco che contiene il «Capriccio in la minore», l'ultima composizione di Mauro Samiel. «La verità è tutta qui», afferma il direttore d'orchestra. «Ascolti, vedrà che c'è tutto... il salto nel vuoto, l'amore, il castello...». La musica riempie la scena, le luci si abbassano fino al buio totale e quando risalgono illuminano un nuovo ambiente, una stanza nella villa del musicista. La musica si spegne e inizia il primo atto del dramma. Non si tratta soltanto d'un *coup de théâtre,* per quanto magistrale. Al termine del terzo atto, infatti, l'operazione si ripete, rovesciata: la musica del «Capriccio in la minore» esplode sulla scena, le luci si abbassano e quando risalgono siamo di nuovo nell'ufficio di polizia. Il commissario non ha capito nulla, ma noi spettatori sì. Abbiamo capito che quell'affermazione del direttore d'orchestra era vera, che il dramma era tutto lì, in quella musica, alla quale le voci dei personaggi si sono momentaneamente sostituite per dare corpo alla vicenda drammatica, per chiarirla, spiegarla. Chiarirla e spiegarla, naturalmente, come può e deve essere fatto in teatro o, più generalmente, in arte. Suggerendo, lasciando intuire, mantenendo zone di ombra, ipotesi, conflitti che le parole lasciano appena intravedere. Un vero dramma non dà delle risposte, si limita a porre delle domande. Quelle poste in *Capriccio in la minore,* scritta, si ricordi, sul finire della seconda guerra mondiale, riguarda la condizione dell'artista moderno, il problema della decadenza dell'arte, forse di una impossibilità dell'arte come fatto umano. Un tema che, senza voler fare paragoni, impegnava, in quegli stessi anni, uno scrittore come Thomas Mann (il *Doktor Faustus* è del 1947, ed è ambientato negli anni tra il '30 e il '40). Soltanto una coincidenza, s'intende, ma non disdicevole. □


# TEATRO DI RIFREDI

## CENTRO PER LA PROMOZIONE DEL NUOVO TEATRO

Direzione artistica: PUPI E FRESEDDE
Via Vittorio Emanuele, 303 - FIRENZE - Tel. (055) 4220361

## STAGIONE TEATRALE 1990/91

### PERCORSI IBERICI

Dal 4 al 16 dicembre - Produzione
Compagnia Pupi e Fresedde - Teatro di Rifredi
**AMATO MOSTRO** di Javier Tomeo
riduzione di Jacques Nichet
regia di Mario Feliciano
scene e costumi di Tobia Ercolino
con Franco di Francescantonio e Gianluigi Tosto

Dal 18 al 23 dicembre - Ospitalità
Compagnia Teatromodo
**IL MARINAIO** di Fernando Pessoa
(seguito da «L'orologio» di Buzzati)
regia di Giuseppe Emiliani
con Susanna Costaglione, Paola Tonello
e Margherita Piantini

Dal 27 dicembre al 6 gennaio - Ospitalità
Compagnia Pep Bou
**BUFAPLANETES** di Pep Bou
con Pep Bou e Jordi Bardavio

Dall'11 al 20 gennaio - Coproduzione
Compagnia Pep Bou / Festival di Tardor di Barcellona
Compagnia Pupi e Fresedde - Teatro di Rifredi
**SAVO' SAVO'** di Pep Bou
con Pep Bou e Andrea Peinado

Dal 29 gennaio al 17 febbraio - Produzione
Compagnia Pupi e Fresedde - Teatro di Rifredi
**CARMELA E PAOLINO VARIETÀ SOPRAFFINO**
di José Sanchis Sinisterra
riduzione e regia di Angelo Savelli
scene e costumi di Tobia Ercolino
musiche di Mario Pagano
con Edi Angelillo e Gennaro Cannavacciuolo

IN VIA DI DEFINIZIONE l'ospitalità di un'altra
compagnia spagnola ed una portoghese
ed un convegno sulla nuova drammaturgia iberica

### FRONTIERE DEL NUOVO TEATRO

BARBIERO CORSETTI *«Il legno dei violini»* - SANTAGATA/MORGANTI *«Finale di partita»* di Samuel Beckett - KRIPTON *«Medea»* di Marco Palladino - TAM TEATRO MUSICA *«Perdutamente»* - TEATRO DI RIFREDI/LABORATORIO NOVE *«Una stagione all'inferno»* da Rimbaud - PANNA ACIDA *«Casalinghitudine»* di Clara Sereni, Paolo Lucchesini, Carlina Torta.

### AUTORI DUE

*Aprile*
Tavole rotonde, letture, spettacoli a cura di Luciana Libero in collaborazione con il Centro di Drammaturgia di Fiesole

po freddo, così... eccomi qua.
MAURO - Certo. Lei batte i denti. *(indica il camino)* Prego, si scaldi. *(ma Paolo non raccoglie l'invito)* È stato in colonia, forse?
PAOLO - Perché?
MAURO - ... il colore della pelle, la stanchezza... pensavo avesse preso la malaria laggiù... o l'itterizia...
LIDIA - *(con slancio)* Come si chiama?
PAOLO - Paolo.
LIDIA - Il nome di un apostolo.
VALENTINA - *(colpita)* È vero.
MAURO - *(evasivo)* Gli apostoli furono dodici, e i loro nomi sono molto comuni.
PAOLO - *(ha una specie di ghigno-sorriso).*
VALENTINA - *(a Paolo)* Perché mi sorride? non glielo permetto.
PAOLO - Ma io non sto sorridendo.
LIDIA - È un tic?
MAURO - Che tic suggestivo!
VALENTINA - Perché mi spia... e perché mi ha seguito fin qua?
PAOLO - *(pacato)* Camminare nella scia di una ragazza mi esalta.
VALENTINA - ... «nella scia»... ma fin dentro casa, e in casa di altri! E perché proprio me?
PAOLO - *(tono obiettivo)* Perché lei è... capace di tutto. Può condividere la sorte di uno come me. *(si rivolge a Mauro)* Avresti da farmi fumare?
MAURO - Si figuri! *(offre sigaretta)*... o forse preferisce la pipa?
PAOLO - Come hai fatto a indovinare i miei gusti?
MAURO - In tal caso, non ha che da scegliere. *(corre a una rastrelliera di pipe e gliela offre).*
PAOLO - Qual'è la sua preferita?
MAURO - Questa. *(la prende)* Corno di bufalo... vede? inciso con grande maestria. Viene dalla Rhodesia.
PAOLO - Allora la prendo. E immagino che vorrà regalarmela.
MAURO - Non c'è bisogno di dirlo. E questo è un tabacco che non si trova certo in commercio.
PAOLO - *(soppesa la pipa)* Spero questa volta di non perdermela. *(è ora presso il camino. S'accorge di una sedia a dondolo vicina al fuoco, e vi si stende. Mentre Mauro gli offre fuoco per la pipa, Paolo si rivolge quasi distrattamente a Valentina)* Allora... vorrebbe per caso venire a stare con me?
VALENTINA - Parla sul serio?!
PAOLO - Altroché. *(allunga meglio le gambe nella dondolo).*
MAURO - Sta a suo agio? Le manca qualcosa?
PAOLO - Magari quel cuscino. *(Mauro porta il cuscino).*
VALENTINA - Che fa nella vita? di che si occupa?
PAOLO - Mi occupo di me. Sto attento a svilupparmi bene. Che una cosa non prevalga a danno di un'altra.
VALENTINA - Ha denaro?
PAOLO - Sì. Me ne hanno lasciato. Così, viaggio. Oh, sono ancora nella fase dell'assorbimento, non si aspetti grandi cose da me. Vado in giro, osservo. Faccio ginnastica per il torace, un po' di corte alle ragazze...
LIDIA - Chiaro: è sempre una questione di igiene.
PAOLO - Sì, son di principi moderni. E mi sento in forma, attualmente. Per esempio, ritengo che io e quella signorina *(indica Valentina)* usciremo insieme di qui *(si alza pigramente dalla dondolo).*
VALENTINA - E non si chiede se... il padrone di casa ha qualcosa da obiettare?
MAURO - I padroni di casa sono neutrali.
PAOLO - Meno male. Per questi frangenti tengo sempre pronto il rimedio *(cava di tasca una piccola rivoltella di madreperla).* Ma non mi è mai capitato di doverla usare.
MAURO - Nemmeno questa volta, si rassicuri.
VALENTINA - *(come disgustata, va a raggiungere Paolo già alla porta)*
MAURO - *(ride, a Valentina)* Però, che lezione sto ricevendo da te. Questo è vivere. Buttarsi tutto alle spalle, il pianoforte, la carriera, il posto a Firenze... e andare appresso *(indica Paolo...)*... a un miraggio. ...*(con sincerità)* Riuscissi io a fare lo stesso.
VALENTINA - *(esita, poi rientra nella stanza e va a sedersi)*
MAURO - Ebbene?
PAOLO - È quello che dico io: ebbene?
VALENTINA - *(a Mauro)* Può essere pericoloso continuare in questo gioco.
MAURO - Credi?
VALENTINA - Oh, non certo per me. Tu sai che non ho niente da perdere. E l'idea di vedere un po' di mondo mi ha dato sempre alla testa. *(Poiché Mauro risponde solo allargando le spalle, Valentina si rivolge a Paolo)* Le chiedo ancora: stava parlando sul serio?
PAOLO - Dal principio alla fine. Sono ancora troppo giovane per apprezzare la fatuità.
LIDIA - Splendido!
PAOLO - Non contrasterò alcun suo desiderio, alcuna inclinazione. Anzi, mi farò contagiare io stesso, starò sempre al suo fianco, dividerò tutto con lei,... anche uno sgabello di pianoforte.
VALENTINA - Bravo. Ma la avverto che sono molto esigente.
PAOLO - Mi faccia l'onore di riconoscermi qualche piccola esperienza in questo campo: il sangue ardente e la mancanza di pregiudizi mi hanno messo in una condizione di privilegio: sì, so quello che vuol dire una donna di qualsiasi tipo. E son pronto per ogni emergenza.
VALENTINA - ... Ha davvero tutti quei mezzi?
PAOLO - Depositati in banche sicure, e investiti in titoli solidi.
VALENTINA - C'è solo una questione di dettaglio: ci siamo conosciuti così, per la strada.
PAOLO - Le pare che la cosa manchi di stile? Intanto pensi che le ho rivolto la parola solo quando si trovava ormai in un rifugio sicuro, tra amici devoti. Ma poi non *(passa al tu)* avverti la poesia di questo incontro? Don Chisciotte e Dulcinea, Tristano e Isotta hanno forse più titoli romantici di noi due, Paolo e Valentina... — scusami: stavo per dire Paolo e Virginia — che si incontrano, si scelgono e partono nel giro di poche ore? due anime affratellate dalla solitudine... no, questo giovanotto *(indica Mauro)* non sarà mai un compagno per nessuno... affratellate, dicevo, dall'inimicizia generale *(intanto guarda verso Lidia)*... e dal medesimo slancio verso la libertà, verso il piacere?
VALENTINA - *(torna al suo fianco. Ma sulla soglia si ferma).*
MAURO - No! Non essere vile in questo momento. Non ti voltare. *(Valentina esce decisa. Paolo la segue quasi indolente, con soddisfazione. Mauro appare pensoso).*
LIDIA - Così, hai chiuso il primo capitolo. Vogliamo incidere un'altra epigrafe là accanto alla prima?
MAURO - Coraggio... «e in questa casa — agli idi di marzo...
LIDIA - «In questa casa, agli idi di marzo, Mauro si volle ferire e — per ferirsi — inventò l'amore di Valentina e di Paolo».
MAURO - *(finge di ridere)* Perché volle ferirsi?
LIDIA - *(seria)* Per la sua musica io credo. Quella antica era musica di angeli. Non gli bastava più.
MAURO - Lidia. Vieni tu a Firenze, con me. La valigia è quasi pronta.
LIDIA - No. Devo fare qualcosa, non so che cosa precisamente... e ho bisogno di pensarci. Ma che stupida! intanto ho un favore da chiedere a quello là, sì, è un'occasione unica... da non perdere assolutamente *(raccoglie in fretta soprabito, guanti e cappellino, e via per il viale).*
MAURO - *(ride)* Attenta! Stamane tu chiedi i più strani favori. *(la segue con lo sguardo finché la vede svoltare. Appare pensoso, poi scrolla le spalle)* Beh, e ora finiamo di raderci, se Dio vuole. *(riprende il pennello e via a sinistra, fischiettando faticosamente il suo motivo).*
TELA

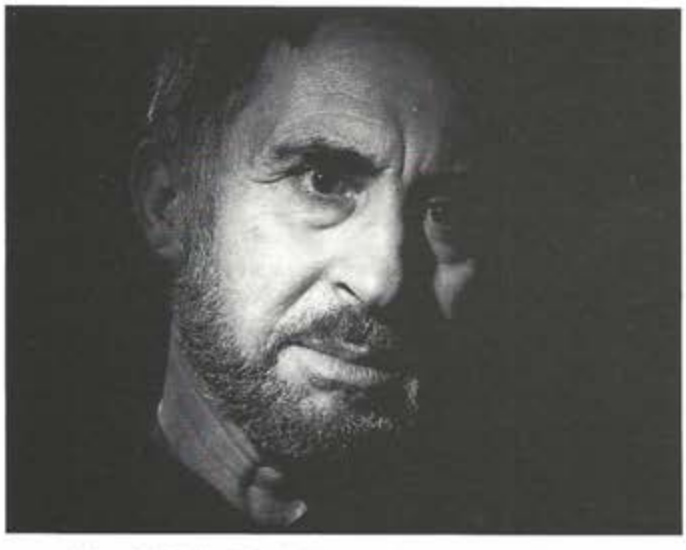
(Seconda scena)
*Dopo un breve intervallo, le luci tornano sulla stessa scena, cioè la grande stanza nella villa di Massimo. È sera, luci discrete. Il caminetto è acceso. Mauro solo è seduto al pianoforte, lavora ancora al tema del «capriccio». Sospende, si muove per la stanza, accende una sigaretta che mette via subito per tornare al pianoforte. È in difficoltà, sembra rinunciare. Va sulla soglia, contempla un poco il paesaggio notturno (grande luna piena) poi va al camino e si china ad attizzare la brace.*
*Provenendo dal viale, è apparsa all'improvviso Valentina, che apre la vetrata e si ferma sulla soglia.*
MAURO - *(curvo al camino, semplicemente, senza voltarsi)* Entra. Ben tornata.
VALENTINA - Mi aspettavi?
MAURO - Vedi che ho tenuto pronto un bel fuoco. *(va rapidamente verso di lei, e indica il cielo fuori)* Non potevi arrivare che con una luna così.
VALENTINA - Che ha la luna, stanotte?
MAURO - Pare conficcata nel ghiaccio. Come noi mortali, del resto.
VALENTINA - Tutto questo per dire che fa molto freddo?
MAURO - *(l'ha presa per le mani)* Ti sei fatta più elegante. Un'eleganza diversa.
VALENTINA - Davvero?
MAURO - O forse è il viaggiare che dà un'altra aria ai vestiti. Li sciupa e li fa misteriosi.
VALENTINA - Niente misteri: la Svizzera, tutto qui. Ogni tanto una tappa in quei posti, e ci si sente più giovani.
MAURO - Parli di ringiovanire, come se fosse passato un secolo da quando sei partita di qui.
VALENTINA - *(va a sedersi al camino)* Perché è passato meno di un secolo?
MAURO - Hai preso un buon aspetto... riposato, serio...
VALENTINA - ... un po' troppo forse. Come i cani che hanno conosciuto la frusta.
MAURO - *(teneramente)* Valentina...
VALENTINA - Oh, non ho niente da perdonarti. Ero io che volevo essere tirata da una parte o dall'altra. Anzi, da tutte le parti nel-

lo stesso momento.
MAURO - *(sorride)* Eri così. Ma aspetta, credo che tu preferisca... più intimità *(va a spegnere qualche lampada, quasi tutta la luce è intorno al camino)*
VALENTINA - *(mentre anch'egli va a sedersi vicino)* Non mi dici nulla della tua musica? hai scritto molto in questo tempo?
MAURO - No. Io forse, quanto alla musica, ho chiuso. I mostriciattoli hanno vita breve, lo sai.
VALENTINA - Davvero credi sia morto il folletto?
MAURO - Cominciò a morire appena incontrò te. *(un tempo)* E il tuo lavoro? il pianoforte? hai trovato tempo per applicarti?
VALENTINA - *(solleva le spalle con noncuranza)* In Svizzera sì. *(breve pausa)* Ma dimmi di Lidia, piuttosto.
MAURO - Non ne so nulla... da un anno, cioè da quella mattina che usciste insieme, voi tre. Sono rimasto solo. Una solitudine inutile. Ma tu almeno, ... con Paolo...?
VALENTINA - Oh Paolo fu sufficientemente cattivo. Sì, tutte dovrebbero incontrare Paolo per capire le leggi del sesso.
MAURO - Sono leggi dure.
VALENTINA - Hai pietà? No, ti prego.
MAURO - In Svizzera non eravate insieme?
VALENTINA - No, naturalmente. Con lui tutto si svolse prima. *(mentre Valentina tende le mani verso la fiamma, Mauro vede qualcosa e le afferra il braccio con emozione. Valentina si guarda anche lei il polso, ma senza dar peso)*... questo segno... *(con l'unghia del pollice destro ne segue il percorso)* va scomparendo. Tra poco non resterà alcuna traccia. *(si sforza di sorridere)* Vedi che ero un'inetta. Non meritavo di stare con te.
MAURO - *(ormai è in piedi)* Per Paolo hai fatto questo?
VALENTINA - *(dice la sua battuta lievemente)* Ci illudiamo di venire al mondo per starci allegramente, come piace a noi... e invece incontriamo qualcuno... nel caso mio, una pelle che sembra sciupata dalla malaria... un sorriso che poi non è nemmeno un sorriso... e comincia la gran baraonda. *(la battuta serve anche a riempire il tempo del motore di un'auto che arriva e si ferma sul viale del parco, fino al momento che Paolo stesso apre la porta del fondo ed entra).*
PAOLO - Volevo portare anche questa volta un mazzetto di fiori... ma l'olmo è congelato... e poi la purezza non abita più qui.
MAURO - *(va a sedere silenziosamente al pianoforte, nell'ombra. Paolo accende una sigaretta - è l'ultima del pacchetto che schiaccia nel pugno e posa in un portacenere. A Valentina)* Nemmeno una parola di saluto? Siamo proprio inospitali.
VALENTINA - *(cattiva)* Vuoi altro da me?
PAOLO - Lasciandoci non ci eravamo detto tutto, e sto cercando di rimediare.
VALENTINA - Vattene.
PAOLO - Così, subito? Se proprio ci tieni... *(accenna a tornarsene verso il fondo)*... ma non credi sia meglio tentare un congedo decente? *(si rivolge a Mauro)* Devi sapere che fu lei a piantarmi. Dimmi se è giusto che mi tratti così. Torno in albergo e...
MAURO - Dove eravate?
PAOLO - A Deauville, non te l'ha detto? Torno in albergo e, addio, sparita. *(a Valentina)* Hai voluto battermi sul tempo, vero? Temevi fossi io a partire, e così partisti tu. In questo modo però, tutto è rimasto in sospeso... e io poveraccio sono stato costretto a cercarti. Anche perché ho un pensierino per te. *(ficca una mano in tasca e ne trae una collana di perle)* Guarda che bellezza, eh? L'ho avuta in cambio di molto denaro, e ho pensato che potesse suggellare con eleganza un addio... se l'addio era proprio inevitabile.
VALENTINA - Non hai un'amica migliore, per un regalo come questo? *(gli volta le spalle)*
PAOLO - Migliore di te? *(allarga le braccia)* ma devo pensare che si tratti di un'allusione precisa? *(rimette in tasca la collana. Ha un tono ridente)* Valentina, sei ancora gelosa del condor?
MAURO - ... il condor?!
PAOLO - Sì, sì... quell'uccello delle Ande... col petto scuro e il collarino bianco...
MAURO - Un uccello piuttosto schifoso, a quanto ne so: non è quello che si nutre di carogne?
PAOLO - È la perfezione, infatti: il rapace più sinistro, ma anche il più bello! Il condor! o virtù magica di un nome: ha scosso perfino te, dal torpore in cui sei caduto davanti a quel pianoforte. Sia benedetto chi ha inventato quel nome!
MAURO - Chi fu ad inventarlo?
PAOLO - Una vecchia ebrea, tutta grinze come la cartapecora. Valentina, ti ricordi com'era abbigliata? aveva perfino un diadema. Ma vale la pena che ti racconti. *(si pianta davanti a Mauro)* Immagina la scena: Deauville, sai, un bel mare allegro che s'impantana su un putrido stagno pieno di gente con le malattie di prammatica. Come me, del resto. E su questo stagno, approda «lei»! Sì, lei, con

la faccina piena di lentiggini, forse stampate una ad una da un prodigioso artista del tatuaggio. E, sulle spalle, una mantiglia nera, come nessuna oserebbe portarla neanche nel più assurdo antro di Siviglia. Attorno al collo poi, un ermellino bianchissimo. Tutti tirammo il fiato, vedendola sulla soglia di quel ristorante. Il «Gigolo». E la vecchia ebrea smise di masticare le sue mandorle salate, e proferì solennemente: «Ecco, è arrivato un condor! e un condor lentigginoso, per giunta».
MAURO - *(a Valentina)* C'eri anche tu?
VALENTINA - No. Non conobbi mai quel portento.
MAURO - Ma chi era dunque?
PAOLO - Nessuno ne sapeva niente, ma arrivò, da qualche trasmigrazione remota, e nello stagno la vita cambiò. Dovevi vedere gli uomini affrontarsi con tutti gli istinti riattivati, e le donne mettere in campo difese estreme, ma alla fine arrendersi... e magari adottare la mantiglia spagnola.
MAURO - Bisogna trasferirsi a Deauville.
VALENTINA - Troppo tardi, mio caro. Qualcuno s'è aggiudicato il condor.
MAURO - *(intuendo, a Paolo)* Lei?!
PAOLO - *(finta modestia)* Ho avuto buon gioco. Non posso rivelare... quale fu la mia arma. *(ride)* Oh, non vi stillate il cervello. Nessun merito, da parte mia. Semplicemente «era scritto». *(s'incupisce)* Ma... a causa del condor, perdetti Valentina.
VALENTINA - Non volevo competere con quella... fauna stravagante, e un po' schifosa. Disertai il campo, lo ammetto.
PAOLO - *(a Mauro)* La senti? fece i bagagli e partì. Io tornai da passeggio, e trovai un biglietto. Il biglietto è questo. *(trae di tasca una busta da hotel)* E il biglietto covò nella mia tasca. Prima è un pezzo di carta del quale puoi anche ridere... poi diventa, non so, dinamite! Da un momento all'altro puoi saltare all'aria. E allora, gira e rigira, finisci col tornare. Così son tornato.
MAURO - E il biglietto?
PAOLO - Eccolo qua. Sibillino. Malvagio *(trae dalla busta e legge il biglietto)* «Paolo, c'è un condor che mi volteggia sopra. Devo salvarmi prima che mi dilanii le viscere, perché queste viscere... queste viscere, Paolo, puntini puntini. Addio!» *(a Mauro)* Ci capisci niente tu?
MAURO - No.
PAOLO - E così anch'io. Dopo averlo letto due volte, lo infilai di nuovo nella tasca dei pantaloni, e tornai sul lungomare, a passeggio.
MAURO - Lei lo ha letto due volte, io una soltanto. *(d'un tratto sembra toccato da un'idea, balza in piedi, afferra Valentina per un braccio, guarda la cicatrice sul polso)* No, Valentina!
PAOLO - Che c'è?...
MAURO - *(a Valentina)* Fu per questo che tu...?
VALENTINA - Lasciami.
MAURO - *(con pena)* Perché nelle tue viscere...
VALENTINA - *(con rabbia, dolore)* Io dovevo. Dovevo punirlo. E insieme punirmi.
MAURO - *(ha preso la testa tra le mani, come ascoltando una musica dentro).*
PAOLO - *(va verso Valentina. Anche lui parla in tono dolente)* Tu aspettavi un figlio da me.
MAURO - Proprio così. Ed ebbe il cuore di andarsene.
PAOLO - *(con ansia)*... E il bambino?
VALENTINA - *(in un sussurro)* Una madre e suo figlio dovrebbero avere sempre la stessa sorte. Ma per me non fu così.
MAURO - *(come a sè)* Tu svenata, incapace di concepire... poi la Svizzera, e il sanatorio. Povera Valentina.
PAOLO - *(si avvicina ancora a Valentina, l'abbraccia, la stringe sempre più forte, non si sa se per amore o per odio)* Mi hai fatto questo... mi hai fatto questo. *(scuote la testa, ed è come se cullasse Valentina, mentre Mauro sarà tornato a sedersi al suo pianoforte nell'ombra. Ed ecco, la porta del fondo viene aperta e sulla soglia appare il «condor», vestito nel modo sopra descritto. Paolo sussurra)* Guardate... là... c'è il condor.
VALENTINA - *(forte, come per una intuizione)* Ma è Lidia!
MAURO - *(dal suo angolo in ombra, comincerà a suonare il capriccio in la minore: il tema sarà ripreso dalla musica sinfonica del disco già sentito nel prologo e si spiegherà forte, fortissimo. Per qualche istante i personaggi fanno quadro, poi Lidia va presso Mauro che è rimasto seduto)*
LIDIA - Mauro... che modo è questo... eppure ho fatto la mia parte come meglio ho potuto... *(appoggia una mano sul coperchio del pianoforte)* da questo punto ci hai fatti volare da tutte le parti... *(commenta col gesto di soffiare da una cannuccia bolle di sapone)* ... pronti anche a sbranarci, o a farci ridere dietro... e ora, strano, ci guardi come degli oggetti fuori uso. *(si muove rapidamente, accende qualche lampada, a normalizzare la luce).*
VALENTINA - *(si accosta a Lidia, le tocca la mantiglia)* Confezione purissima. Dunque, eri tu quel fenomeno zoologico? non lo avrei mai sospettato. Devi averne storie allegre da raccontare!
MAURO - ... quelle lentiggini, per esempio, da dove sono spuntate?
LIDIA - *(sorridente)* Ogni mattina che mi svegliavo ne appariva qualche altra. E allora capivo che nella notte ero stata visitata. Danno questa spiegazione gli scienziati.
MAURO - E a proposito di viaggi, trovasti sempre le strade sbloccate?
LIDIA - Sì, sì... via libera... basta mettersi in cammino.
MAURO - Ma... la prima strada chi la sbloccò?
LIDIA - Già, la prima. Un anno fa, ricordi? Feci invano affidamento su te. Tu stavi preparando una valigia ed eri distratto. Ma sai, s'incontra sempre qualche anima pietosa.
MAURO E VALENTINA - Paolo?!
PAOLO - A volte, per un uomo è una questione d'onore. Non ci si può tirare indietro, per evitare interpretazioni offensive.
MAURO - Capisco. *(a Lidia)* Fosti acuta nella tua scelta.
VALENTINA - La stessa mattina che uscimmo di qui, io e Paolo. Lidia ci raggiunse, e chiese di parlare da sola con lui. Infatti si appartarono: io mi rendevo conto che doveva trattarsi di una faccenda importante.
LIDIA - Sì, comprese perfettamente il problema.
MAURO - Così spuntò la prima lentiggine. E poi, fino a Deauville?
LIDIA - Che importano i dettagli?
MAURO - ... ma la mantiglia? l'ermellino?
LIDIA - Ero passata per la Spagna, e avevo conosciuto uno di quei prodotti locali che alimentano il turismo.
MAURO - Un torero?
LIDIA - Sì, un campione dell'Andalusia. Mi diede il gusto di queste cose.
MAURO - E tu le esportasti a Deauville.
VALENTINA - *(seria, a Lidia)* Se avessi un minimo di onestà verso me stessa, dovrei sforzarmi di farti tutto il male possibile. Dio mi ha dato queste unghie, e certo aveva uno scopo. Ma io non valgo nulla, hai il diritto di disprezzarmi.
LIDIA - *(reagisce con forza)* Toccava a te proteggere il tuo bambino.
PAOLO - *(violento, a Lidia)* Tu sapevi, dunque.
LIDIA - Certo. Non parlava chiaro il biglietto? Me lo facesti leggere, non ti ricordi? per chiedermi se ci capivo qualcosa.
PAOLO - ... e nonostante questo...?
LIDIA - Dovevo correre io appresso alla tua donna, che ti abbandonava? *(a Valentina)* Forse, se tu ti fossi rivolta a me...
VALENTINA - Volevi che ti chiedessi pietà? che ti supplicassi di lasciarmi il padre del mio bambino?
MAURO - Dovevi farlo, Lidia.
VALENTINA - *(disperata, mentendo a se stessa)* No, non mi pento di essere andata via senza supplicare nessuno!
LIDIA - Vedi? ognuno deciso a sacrificare ogni cosa, *(a Valentina)* e tu che cosa!, pur di non rinunciare a una briciola di orgoglio.
MAURO - *(a Lidia)* Che splendida riuscita, la tua: se penso che sei quella stessa che giocava sotto l'albero, con le treccine...
LIDIA - Lascia stare. Si tratta di ben altro, adesso. Dobbiamo decidere.
VALENTINA - Che cosa?
LIDIA - Cara, qui ci sono quattro corpi che cercano una soluzione.
MAURO - *(ride)* Hai detto «corpi»?
LIDIA - Siamo in quattro, e diciamo che ogni testa ne cerca un'altra disposta a poggiare sullo stesso guanciale.
MAURO - *(ride)* Ormai ti mantieni a livello scientifico.
LIDIA - E qui dentro, confessiamolo, ognuno s'è scelto il guanciale! Su coraggio! un po' di franchezza, e carte in tavola! *(a Mauro)* Facci bere qualcosa. Gioverà alla franchezza.
MAURO - Giusto. *(va rapidamente al mobile-bar. Sturando e versando)* Vi prego, prendete voi stessi i bicchieri. *(a Paolo)* Tu. Perché mi guardi storto? *(si guarda in giro)*... ma anche voialtri... che occhi assassini brrr... *(a Paolo)* Tieni fermo il polso, o verso per terra. Strano, fra tutti proprio tu sembri il più fragile... Tre cavalli alla staccionata. E mi ci metto anch'io. Quanti purosangue fra noi? Su, ancora un bicchiere, e poi attenti alle false partenze! *(bevono, si guardano eccitati. D'un tratto Mauro va verso Paolo e lo afferra per il bavero)* Parliamoci chiaro, cos'è che cerchi tu?
LIDIA - No, Mauro! È una falsa partenza. Torna al tuo posto.
PAOLO - Lasciami stare!
MAURO - Parla, allora. *(Paolo porta una mano in tasca. Valentina si precipita a trattenerlo pensando alla rivoltella, ma Paolo ha tolto di tasca la collana e gliela tende. Mauro lascia la stretta)*
PAOLO - *(a Valentina)* Ti prego, ora puoi accettarla.
LIDIA - Su, prendila. È un'offerta sincera. Spasimava, sai, dalla voglia di ritrovarti. Io non sono mai stata che una parentesi. *(Valentina prende la collana, poi la butta furiosamente per terra)*
MAURO - *(ghigna verso Paolo)* Povero ami-

# LEOPOLDO TRIESTE, O LA VITA COME AVVENTURA CULTURALE

**OSCAR DI CRISTOFALO**



Originario di Scilla di Calabria, nato a Reggio, Leopoldo Trieste a metà degli anni '30 si trasferisce a Roma per frequentare l'Università. Vorrebbe soltanto studiare, non laurearsi, e il corso dei suoi studi è capriccioso anche se fervido. Poi, invece si laurea con Natalino Sapegno, relatore entusiasta Mario Praz. Gli viene conferito il «Premio Corsi», che allora premiava la più bella carriera scolastica, risulta cioè primo tra i circa 2.000 allievi della Facoltà di lettere. Lo iscrivono d'ufficio a un corso di perfezionamento, perché chi ottiene il Premio Corsi è destinato alla carriera universitaria. Il corso è dedicato a Nicolò Machiavelli e al Teatro italiano del Cinquecento: è la prima volta che affiora il suo interesse, il suo amore per il teatro. Si congeda imprevedibilmente da Raffaele Pettazzoni, professore di etnologia e storia delle religioni, di cui è l'allievo prediletto, e attacca a scrivere teatro. Scrive 10 o 15 drammi, tutti di largo respiro, in tre atti. Lavora furiosamente in solitudine, in gara con se stesso, nemico perfino di ogni occasione o tentativo di mettere in scena i suoi lavori, perché ogni volta dice: posso fare di meglio.

Riesce a scrivere perfino nelle camerate del corso allievi ufficiali, a Fossano e a Tortona, mentre — appoggiato alla parete — attende il suo turno del contrappello, o — meglio ancora — nella cella di punizione delle caserme dov'è spesso ospite. Poi ha la vera esperienza della guerra, fa il cineoperatore con l'Arriflex in spalla in mezzo agli orrori dei bombardamenti e delle macerie, durante l'invasione della Sicilia da parte delle truppe alleate. (Tale destinazione deriva dal fatto che Leopoldo, a vent'anni, ha fatto una curiosa incursione al Centro Sperimentale di Cinematografia, nel corso di regia (erano suoi compagni Michelangelo Antonioni e Giuseppe De Santis; perché ha intuito che il cinema è l'arte di domani, l'arte del secolo, e vuole carpirne i segreti come in una roccaforte nemica).

La tremenda esperienza in Sicilia lo scava e lo matura. Quando a 28 anni debutta al Teatro Quirino di Roma, senza alcuna trafila di teatrini o di tentativi o esperimenti avanguardistici, con il dramma *La Frontiera* per la regia di Mario Landi, pubblico e critica concordano nel salutare in lui un autore di gran rilievo. Il suo più convinto estimatore, accanto a Silvio D'Amico, Guido Piovene, Vito Pandolfi ecc., forse è Massimo Bontempelli, che — l'anno seguente — si offrirà di scrivere la magnifica prefazione per *Cronaca* sulla rivista «Dramma» di Lucio Ridenti.

L'esplosione di *Cronaca* è del novembre 1946, a Milano. È il primo dramma al mondo sul tema di un reduce da un lager, scritto di getto mentre i primi sopravvissuti uscivano dai lager: vi sono già affrontati in profondità molti dei temi che diventeranno comuni decenni dopo, fino ad oggi, specie nel cinema.

Nel '47 Trieste rappresenta al Teatro delle Arti a Roma il dramma *N.N.* per la regia di Gerardo Guerrieri, con attori di talento come i giovanissimi Anna Proclemer, Tino Buazzelli, Achille Millo. Il successo è ancora una volta lietissimo, tanto che il Piccolo Teatro di Milano, appena nato, sceglie proprio *N.N.* quale unica opera di autore italiano vivente nell'ambizioso repertorio della sua prima stagione.

Aveva intanto sfiorato incredibili occasioni per il grande lancio internazionale, a Broadway con la Suvini-Zerboni; a Los Angeles per un film di Jean Renoir e — prima — allo Schauspielhaus di Zurigo, ma la sua ingenuità e la sua incapacità di gestirsi avevano sprecato tutto, toccando vertici addirittura fantasiosi.

E qui avviene l'imprevedibile , la svolta fatale della sua vita: Federico Fellini, al momento di dirigere il suo primo film *Lo sceicco bianco*, avendo intuito chi sa come in Leopoldo una natura di attore, gli offre di interpretare il ruolo assai impegnativo dello sposo, Ivan Cavalli! Trieste non è tipo da rinunciare alle avventure culturali ed accetta. Racconta che quando i critici lo trattarono da «rivelazione», lui credette volessero prenderlo in giro. «Che problema c'era, a recitare, per un drammaturgo, uno che aveva passato anni a scrivere dialoghi?».

Ma pensava trattarsi di un momentaneo distacco dalla sua attività di autore. Invece Rossellini lo vuole con sé in *Dov'è la libertà*, con Totò. Poi Fellini torna alla carica con *I vitelloni*, in cui Leopoldo addirittura fa una parodia della sua figura di autore: ma l'auto-ironia, il non prendersi sul serio è una costante della sua psicologia. Poi scendono in campo Brusati, Monicelli, Risi, Petri, Franco Rossi... quasi tutti i registi-autori. Poi Nanni Loy vuole Leopoldo protagonista di *Un giorno da leoni*, e Pietro Germi — dopo averlo avuto soggettista e sceneggiatore in *Gioventù perduta* — gli offre due personaggi felicissimi: Carmelo Patanè di *Divorzio all'italiana* e lo sdentato barone Rizieri di *Sedotta e abbandonata*, che gli ha valso il primo Nastro d'argento nel 1965; un altro gli è stato assegnato dai critici cinematografici nell'85 per l'interpretazione dello psichiatra nell'*Enrico IV* di Bellocchio da Pirandello. Ormai il cinema non solo italiano si accorge dell'attore, e Leopoldo recita in tutti i ruoli possibili, su tutta la gamma dal comico al tragico, ovunque (pure a Hollywood con Francis Coppola) e in molte lingue, anche in ebraico (con Michael Anderson, *The shoes of the fisherman*) per l'equivoco che quel calabrese battezzato cattolico sia ebreo.

Trieste non ha mai avuto un agente, vuole che la sua attività si sviluppi casualmente soltanto per germinazione spontanea, non muove un dito per cercare lavoro, rifiuta la maggior parte delle offerte (e sistematicamente quelle come attore teatrale che gli provengono in continuazione da molti registi), tuttavia i titoli dei suoi film aumentano perché sul set risponde a qualsiasi esigenza con incredibile disinvoltura.

Bisogna notare — circa i suoi rapporti col cinema — che, prima di diventare attore, aveva solo una intensa attività di soggettista e sceneggiatore, almeno 25 o 30 titoli di cui alcuni di rilievo, e si era anche cimentato nella regia cinematografica con due film: *Città di notte* (del 1956) e *L'assegno* (del 1962), che hanno toccato risultati interessanti nel panorama del cinema italiano d'autore. Furono presentati rispettivamente alla Mostra del cinema di Venezia, e al Festival di Locarno. *Città di notte* — con grande sorpresa e anche scandalo — ottenne anche uno dei «Premi di qualità» al tempo che tali pregiatissimi premi erano soltanto cinque (gli altri autori premiati furono Fellini, Visconti, Germi e Bolognini e rimasero escluse almeno una ventina di grandi firme della regia). Eppure Trieste considera i suoi due film delle «deviazioni», tangenziali rispetto alle vere «necessità» del suo percorso di artista. (L'occasione della regia era derivata dalla vittoria di una sua sceneggiatura, dal titolo *Nuvole basse*, nel Premio Napoli, e dal conseguente invito di un produttore a dirigere un film dal copione premiato).

«Ammanettato dalla celluloide», Leopoldo sembra aver rinunciato per sempre a quell'attività di autore che pure era — senza dubbio — la vera vocazione. Ma — ed è storia recente — arriva l'altro evento-svolta: due anni fa, il Teatro Stabile di Calabria progetta di includere nel suo repertorio il dramma *Cronaca* del 1946, Trieste, che allora era affondato nel cuore della Sicilia, a palazzo Adriano, per interpretarvi il ruolo del «prete che taglia i baci» di *Nuovo cinema Paradiso* di Tornatore, al solito mette i bastoni tra le ruote più che non collabori, ma l'impresa va in porto. Ecco di nuovo *Cronaca* sui palcoscenici, dopo 43 anni. L'opera non ha perso nulla della freschezza, della «attualità» che avevano incantato Massimo Bontempelli, Renato Simoni, Silvio D'Amico. *Cronaca* ormai si conferma come uno dei testi più significativi e vitali del Novecento.

L'autore — a detta degli amici — appare più smarrito che felice sotto l'infuriare del successo. Che fare adesso? Ormai girovagare da un film all'altro ha perso senso. Bisognerebbe fermarsi, meditare, raccogliere le forze, e possibilmente scrivere di nuovo teatro, pur con gli anni che rotolano e con un piede sempre impigliato nella staffa del cinema.

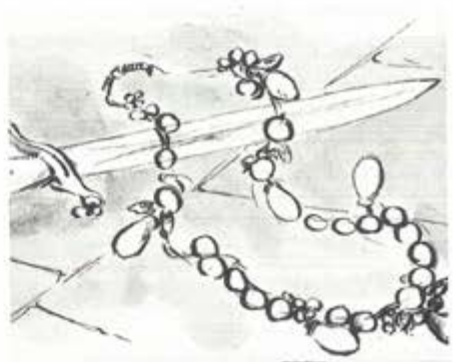
E poi, è possibile recuperare — come ha fatto felicemente per *Cronaca* — qualcuno dei vecchi copioni della giovinezza, di cui gli amici più vicini assicurano che sono numerosi, e belli? O bisogna tentare il volto, con coraggio, con un nuovo sforzo d'invenzione? E c'è tempo per questa impresa? Intanto il primo passo lo ha fatto: mettere in circolazione la commedia *Capriccio in la minore*.

Questo artista sembra agire e produrre dentro il disegno di una regia enigmatica, che domani potrà portarlo a nuovi e magari rilevanti risultati sul set, o forse lo inchioderà ancora allo scrittoio come nella prima giovinezza a scrivere teatro (e questa sarebbe la cosa auspicabile) o forse lo manderà altrove, poiché tutto in lui, possiamo dirlo, è rigorosamente aleatorio.

Ma siamo sicuri, e lo diciamo con le parole usate tempo fa da un suo amico ed estimatore, Vittorio Bonicelli: comunque faccia, «non farà mai una cosa qualsiasi: è nella sua natura — in quel suo misterioso groviglio di sensi e di immaginazione che pulsa sotto la scorza dell'innocenza — scegliere per sé la porta stretta». □

co, credo le convenga infilare la porta.
PAOLO - *(minaccioso)* Non è così semplice come tu pensi.
LIDIA - Calma, ragazzi.
MAURO - *(a Paolo)* Io non dico che lei debba uscire solo. Le donne son due, in fondo. *(tutti si voltano verso Lidia, che va piano a sedersi, e con una limetta si mette a curarsi le unghie)* Lidia, aspettiamo i tuoi lumi. Coraggio, basta un cenno, una parola.
LIDIA - Ho avuto una parte curiosa, io: quando la tua musica significava purezza, io fui la purezza. Poi... non so... mi ritrovai come a cavallo di una scopa... e intorno turbinavano le note del tuo capriccio *(lo guarda)* Mauro... ch'io sia per caso la tua musica?
MAURO - *(leggermente)* È un'idea come un'altra. Ma, se è un'idea esatta, allora fra noi tutto è finito.
LIDIA - Il guaio è, Mauro, che io non posso sparire così. Ci sei tu, ma ci sono anch'io. Vedi ora di conciliare queste due realtà.
MAURO - Non c'è che un modo, mi pare: io lascio in pace te, e tu fai lo stesso con me.
LIDIA - Già, ma tu mi hai scatenata.
MAURO - Se è per questo, siamo tutti scatenati, vero Valentina? *(Valentina avanza con semplicità e si rifugia tra le braccia di Mauro)* Ecco la prima che fa una cosa sensata. *(Lidia balza in piedi; anche Paolo pare voglia fare qualcosa, poi prende da qualche parte un tagliacarte, e ne sfiora il taglio col dito)*
PAOLO - *(guardando il manico del tagliacarte)* Norimberga, Goetz e compagni. Ottima marca. Il taglio pare soddisfacente. *(si avvicina alla coppia abbracciata con fare ambiguo)*
VALENTINA - *(spaventata)* No, Paolo! *(Mauro fa un passo avanti a proteggere Valentina)*
PAOLO - Ti avviso che, se fai un salto in avanti, troverai qualcosa a mezz'aria... che ti stende secco per terra. E me ne spiacerebbe, anche per Valentina.
LIDIA - *(dopo un attimo di tensione, va al fianco di Paolo. Sibila)* Perché non lo fai tu il salto in avanti? Coraggio! un istante e tutto è risolto. Poi io me ne vado, e Valentina resta con te. Valentina è di chi la vuole, lo sai.
MAURO - Paolo, mi stai sorridendo? o è quel tuo tic? *(Paolo perde per un momento la sua fermezza)*
LIDIA - *(si avvicina ancora a Paolo e gli dà un colpo sulla mano facendo cadere a terra il tagliacarte)* Vigliacco.
MAURO - Poverina, facevi affidamento su Paolo? perché non provi tu stessa? *(si china e raccoglie da terra il tagliacarte, e la collana che è vicina. Appende la collana al tagliacarte e tende le due cose a Lidia)* Accettali, ti prego, *(breve pausa)* Come vuoi. *(butta via il tagliacarte)* Prendi la collana, almeno. Paolo te le regala volentieri, ne sono sicuro. E a te può servire. Devi continuare la tua grande carriera. *(si avvicina a Lidia che è immobile e le appende al collo la collana. Intanto la guarda fissamente negli occhi. Lidia volge altrove lo sguardo ma poi non si rifiuta e si guardano)*
LIDIA - *(parla come per lui solo)* È giusto. Accetto. Il «capriccio in la minore» è compiuto, ma non ci possiamo ancora fermare. Il girotondo continua. *(comincia a riordinare qualcosa del suo abbigliamento, un fermaglio, una spilla ecc., e sistema la collana sulla pelliccia del collo)* L'ermellino non giova alla collana, vedi? la spegne, bianco su bianco... ma saprò farla valere, è magnifica. Sì, Mauro: *(c'è una nota dolorosa nella sua voce)* continuerò la «mia grande carriera». *(Mauro le resta vicino come ad aiutarla a sistemare il costume, e allora Lidia reagisce bruscamente)* Lasciami. E non mi guardare così.
MAURO - *(ambiguo)* Ti ammiro.
LIDIA - Sai quella ruffiana che sta vestendo una odalisca e sorride con la bocca senza denti? La vedo sempre in un quadro di casa mia. *(quasi con ripugnanza)* Tu sei uguale. Mi fai lo stesso effetto. *(Mauro si allontana da lei, e Lidia esce)*
MAURO - *(rompe la tensione, accendendo una sigaretta)* Tornerà certo a Deauville.
PAOLO - Non hai una sigaretta per me?
MAURO - Chiede sempre tabacco.
PAOLO - Un amichevole scambio di veleni. *(tira una boccata)* Credo che anch'io me ne torno a Deauville. Ma come scricchiola il terreno, col gelo,... Non sta sbagliando strada, quella ragazza? Ascoltate bene. *(comincia a indossare il soprabito, mentre tutti cercano di sentire la direzione dei passi di Lidia)*
VALENTINA - È vero: Lidia deve essere rimasta nel parco.
PAOLO - Nostalgia, forse.
MAURO - Beh, è affar tuo. *(Paolo esce silenzioso, Mauro accorgendosi che non c'è più)* Se n'è andato? Si ritroveranno a Deauville. *(breve pausa, è pensoso)* Alla fine tutti decidono qualcosa, fanno la loro scelta.
VALENTINA - E tu non hai scelto me? *(lo vuol consolare, cerca di abbracciarlo)...* Mauro... *(ed ecco sulla soglia riappare Paolo)*
PAOLO - Volevo mostrarti questo... *(ha in mano l'ermellino di Lidia)* L'ho trovato qua fuori. Il condor l'ha buttato via, eppure fa un freddo da cani.
VALENTINA - Che vuol dire?
PAOLO - Oh niente. La mantiglia non c'era. E io non sono andato avanti a cercarla. Ho avuto paura... Ora ha il collo scoperto... e con la mantiglia si fa una buona corda.
MAURO - No! *(balza verso la porta, ma Paolo gli ostruisce il passaggio).*
PAOLO - *(trattenendolo, con ferocia)* Lidia è tornata all'albero, a cercare qualcosa che aveva smarrito.
MAURO - Lasciami.
VALENTINA - Per carità, Paolo.
PAOLO - No. Il folletto ha scherzato troppo.
VALENTINA - *(fa per uscire)*
PAOLO - Sta ferma anche tu. Forse è la salvezza per Lidia. *(si ode all'improvviso, forte, il rumore di avvio di un motore)*
MAURO - *(scoppia a ridere)* Non senti? È lei sulla tua macchina. *(Paolo lascia la stretta).* Sì, forse c'è andata fino all'albero... ma le è mancato il coraggio. E tu che aspetti ora? Non capisci che fa questo strepito perché tu la raggiunga? *(Paolo si volge per uscire)* Un momento! Riportale questo! *(gli butta l'ermellino che Paolo afferra al volo. Paolo via, rumore dei suoi passi di corsa, e subito dopo rumore dello sportello della vettura, e poi della vettura che si allontana)*
MAURO - *(quando il rumore si perde)* Mi piacciono i motori, ma sono sempre bloccato. Valentina, qual'è stato il tuo viaggio più lungo?
VALENTINA - *(ci pensa un po')* Forse quand'ero bambina. Caddi all'indietro con tutto il seggiolone, in giardino. Ricordo un percorso lungo lungo, prima di toccare terra, col cielo che mi girava intorno.
MAURO - *(va presso una pila dei suoi album di dischi)* Ecco tutti i miei viaggi, da un disco all'altro... e poi a un altro disco, senza niente in mezzo... da un quartetto a una sinfonia, da un allegretto a un requiem...
VALENTINA - *(come fosse un trionfo)...* a un capriccio in la minore!
MAURO - *(angosciato)* Sì, queste cose non sarebbero nate se non fossi nato io, e non mi posso lagnare con Cristo. *(Valentina sembra voglia carezzarlo. Mauro si accende di una decisione improvvisa)* Anche noi partiamo, Valentina. Ma un viaggio vero, questa volta. In un paesaggio che ho già raccontato nella mia musica. Non mi serve più per la fantasia, mi serve per vivere.
VALENTINA - Una volta mi hai parlato della rocca di Laminore e di un castello.
MAURO - Te ne ricordi ancora? Sì, ero in Provenza, per un concerto. E capitai in una zona delle Alpi... una cerchia di grandi montagne, rocce a strapiombo, e un castello in cima a una rocca. Appresi che si chiamava... la rocca di Laminore! Pensa. Sentii dentro una musica che voleva nascere...
VALENTINA - ... il capriccio in la minore...
MAURO - Non era facile. Intorno c'era una bellezza da togliere il fiato... ma anche qualcosa di terribile, e la mia musica fin allora era stata diversa. *(breve pausa)* Volevo tornare al castello, magari comprarlo se era possibile. Mi misi in contatto con i padroni, i conti di Laminore che vivono sulla Riviera. Ci fu anche una trattativa, ma non andò in porto.
VALENTINA - Volevano troppo denaro?
MAURO - Anche questo. Ascolta, Valentina: due giorni fa mi arriva una telefonata da Nizza. Il conte di Laminore, l'ultimo erede, mi dice che è disposto a trattare. Mi fa intendere che ha perso forti somme a Nizza, al Casinò. È rovinato. Credo che voglia vendere... o giocarsi il castello!
VALENTINA - ... è possibile?
MAURO - Noi andremo là. Voglio giocare, vincere, correre, fare pazzie, dormire con te.
VALENTINA - *(gli sorride)* Povero Mauro... desideri le cose da niente, quelle che tutti possono avere.
MAURO - *(si ode, ma in sordina, la musica del capriccio in la minore)* ... una pallida larva mi seguiva... capace solo di esprimere note... mi stava accanto, si muoveva... oh, in perfetta buona fede *(ride)*... credeva di essere me... intanto mi rubava la vita, e così passavano i giorni. Ma ora, con te...
VALENTINA - *(teneramente)* Sì, Mauro...
MAURO - Aiutami. Tienimi fermo sulla terra come una dolce zavorra. Non farmi portar via dalle note. Voglio stare con te: un uomo e una donna.
VALENTINA - *(l'abbraccia forte)* D'accordo. Eccomi, sono pronta per il viaggio. *(la musica del capriccio si è dissolta. Un silenzio, e cala il sipario).*

## FINE DEL PRIMO TEMPO



## SECONDO TEMPO

*Un salone monumentale nell'antico castello di Laminore. Lo stile di fondo si direbbe di un gotico primitivo, su cui possono essersi sovrapposti elementi decorativi di epoche più tarde, così troviamo stemmi, panoplie, candelabri, un grande camino, in una nicchia della parete un'alcova con baldacchino, e accanto un grosso barile rustico, e insieme stucchi, tappeti, ampie portiere, ecc.. Un tavolo di pietra ancora sparecchiato servirà poi per il pranzo di tre persone.*
*All'aprirsi del sipario, la scena è deserta e a luci spente, ma un forte chiarore lunare entrerà per una terrazza a vetri sulla sinistra (o forse si tratta di una bassa finestra, o feritoia, o altra soluzione scenografica che permetta una vista di scorcio del paesaggio e l'entrata di Paolo). Il paesaggio è di profonde gole montane costellate di abeti.*
*Mentre un pendolo dà dodici rintocchi, si udranno avvicinarsi voci e risa, poi la porta del fondo viene spalancata, e Mauro Samiel in tenuta da viaggio irrompe nella sala. Aguzza lo sguardo nella penombra, poi grida verso il fondo.*

MAURO - Ehi castaldo, su, svelto! Quanto tempo ci metti? Impara a regolare i tuoi passi sui miei!

IL CASTALDO - *(anziano ma agile, livrea tradizionale, arriva facendo luce a Valentina col candeliere)* Io conosco pietra per pietra, e potrei fare prima di voi. Ma devo badare alla signorina. Con quelle scarpette di pitone si affronta male il pavimento... è rimasto ancora quello antico...

MAURO - *(abbracciando gaiamente Valentina)* Vuoi farmi pesare subito i problemi di manutenzione? Non sarà per caso una manovra perché io ti lasci il campo libero, a goderti il castello da solo? Non ricordo come ti chiami.

CASTALDO - Diego.

MAURO - È un nome da padrone.

DIEGO - Siamo stati i padroni, qua dentro. Veniamo dalla Liguria. Dalle Cinque Terre.

MAURO - Non mi sbagliavo dunque. Guai a te, se ti scopro a fare congiure. *(scherza con Valentina)* Che castello sarebbe senza congiure?

DIEGO - Signore, non esagero affatto, questa è l'ala più disagiata, infatti il conte François René s'era scelto l'altra parte, quella esposta a Levante. Ma questa è anche la più nobile.

MAURO - E dunque ci piazziamo qua. Castaldo, che giorno è oggi?

DIEGO - Poiché è passata la mezzanotte, siamo entrati in un mercoledì, giorno dell'apostolo S. Andrea.

MAURO - *(solennità scherzosa)* E oggi, nel giorno di S. Andrea, io Mauro della stirpe dei Samiel, a fianco di Valentina, pianto la mia bandiera nel castello di Laminore... nell'ala più disagiata. Che S. Andrea la conservi.

DIEGO - Fate bene, signore, a mettervi sotto la protezione di S. Andrea. E un santo solo potrebbe non bastare.

MAURO - Continui con la tua tattica? *(intanto, tenendo per mano Valentina, sta esplorando l'ambiente alla luce del candeliere. Si ferma davanti all'alcova col baldacchino)* Non andremo oltre, stanotte. Qui si chiude il mio feudo.

DIEGO - Non volete proseguire la visita, almeno fino alla sala di musica?

MAURO - Per carità! Proibito parlare di musica. Vero Valentina?

VALENTINA - Certo: è un patto di ferro.

DIEGO - Peccato, signore: ci sono dei clavicembali molto apprezzati, e un'arpa cromatica poi... Richiesta più volte per le grandi Esposizioni. Ai vecchi tempi, i conti di Laminore usavano dare concerti qui al castello... facevano venire a cantare anche una famosa voce bianca da Roma.

VALENTINA - ... una voce bianca da Roma? *(un pensiero malizioso le provoca una schietta risata, mentre si volge a guardare Mauro).*

MAURO - *(preso alla sprovvista, innocentemente)* Che c'è?

VALENTINA - Niente, niente. *(ma ancora ride).*

MAURO - Faremo sigillare la sala di musica. E prima, venderemo gli strumenti.

VALENTINA - *(si è spostata presso l'alcova, tocca le lenzuola, sotto la trapunta)...* queste lenzuola... di lino ruvido, da telaio... brr... sono gelate.

MAURO - *(malizioso)* Non temere, si scalderanno. Chi ci ha dormito l'ultima volta?

DIEGO - Forse nessuno dai tempi della contessa Isabelle... *(intanto col candeliere proteso illumina un antico ritratto appeso alla parete).*

VALENTINA - *(sussurra)*... che splendore...

DIEGO - ... figlia del conte Ivor e di Lucrezia la bianca che fu figlia di Uberto il crociato e della zingara Gladi...

MAURO - *(tira giù il braccio di Diego col candeliere)* Basta. Non vogliamo compagnia questa notte. Nessuno con noi.

VALENTINA - *(è ancora incantata davanti al ritratto)* Isabelle... e non aveva paura quando era sola, e il vento, come adesso, picchiava sui vetri?

DIEGO - Era una donna coraggiosa. Era la moglie di Daniele il pirata.

MAURO - Ah, dunque fu lui a inventare lo stemma della famiglia... con l'ascia e quel cane furioso... *(indica uno stemma scolpito in legno, in cui un uomo e un cane dal muso aguzzo si fronteggiano).*

DIEGO - Era di razza egizia, veniva dal deserto. Dicono che negli arrembaggi fosse più cattivo del suo padrone. Eppure, quando Daniele fu preso con tutto il vascello, i giudici impiccandolo decisero che fosse cugino di Satana per parte di madre.

VALENTINA - E il cane?

DIEGO - Fu impiccato anche lui, e la sua corda fu legata alla caviglia di Daniele. Raccontano che il cane con un balzo si aggrappò al petto del padrone, e così spirarono insieme alito contro alito.

MAURO - Brutta storia.

DIEGO - E i superstiti della famiglia, dalla costa si rifugiarono in queste montagne. Ma spesso tornano sulla costa, a passeggiare sui boulevards e a giocare al Casinò. *(intanto, a sorpresa, come fosse un momento di un giro turistico preordinato, accende delle lam-*

*pade elettriche sistemate in contenitori come antiche appliques o finte torce).*
VALENTINA - Evviva! E magari ci sono anche i termosifoni!
DIEGO - No, quelli no. Però il camino funziona, la cappa tira bene.
MAURO - E la legna? se non ne hai raccolta abbastanza, ti mando nel bosco e, perdio, non ti dò tregua finché non avrai tagliato l'ultimo tronco.
DIEGO - A Laminore non manca mai la legna. Ho tre figli per il mondo, e i tre mesi d'estate vengono a tagliare per me. Poi partono, e non chiedo loro nient'altro. *(intanto s'inginocchia accanto al camino).*
VALENTINA - E quando i suoi figli sono partiti, che fa qui tutto l'inverno? come passa il suo tempo?
MAURO - Certo studiando astrologia, e decifrando vecchie pergamene, che altro può fare un castaldo?
DIEGO - No: ho un padiglione fuori, nel bosco, e sto appostato. C'è ancora qualche cinghiale, nella contea.
MAURO - E se il cinghiale non passa?
DIEGO - Allora sparo a qualche gallo di montagna, e poi entro ad arrostirlo. Dovrete contentarvi di questo stanotte, ma non mancano i formaggi, gli antipasti forti, e le noci selvatiche.
MAURO - Ottimo. E da bere, che abbiamo? *(Diego tende il dito verso il barile).*
DIEGO - È «la sala del barile», questa.
MAURO - Un barile vicino all'alcova. Buona razza, i Laminore! *(s'inginocchia sul tappeto accanto al barile, versa un po' di liquore chiaro in un bicchiere di legno)* Ma questo è rhum bianco! *(ne assaggia un sorso)*... magnifico... sa di ambra, di juta...
DIEGO - ... e di coriandolo! La ricetta viene dalle Antille. *(intanto la fiamma del camino è alta, e Diego — ritto — attende ordini)*
MAURO - Porta dei bicchieri, subito, e va ad arrostire i tuoi galli. *(Diego esce, Mauro si stringe a Valentina)* Vero che abbiamo fame?
VALENTINA - Sfido io, con una giornata come questa!
MAURO - *(malizioso)*... e prima di una notte come questa. *(le prende le mani)*
VALENTINA - Vedi? è quasi scomparso quel piccolo segno... si fa fatica a trovarlo.
MAURO - Sì, è scomparso. E stanotte non voglio ascoltare nulla... nessuna voce segreta. *(il vento di montagna picchia forte sui vetri, Diego torna coi bicchieri su un vassoio)* Vecchio castaldo, riempi i bicchieri e poi lasciaci soli. *(mentre Diego esegue, Mauro parla con emozione)*... tutto è diventato reale... il rhum è il rhum... il vento è il vento... la mia vita appartiene solo a me, nessuno me la può rubare. *(Diego si è avvicinato coi bicchieri colmi; i due giovani li levano e bevono).*
VALENTINA - *(si volge verso la terrazza a sinistra, e guarda il paesaggio fuori. Dice in tono realistico)* Gli abeti, strani alberi.
MAURO - *(le va a fianco. I due consumeranno rapidamente le loro battute)* Sono appostati sul pendio. Tesi a raccogliere, a imbrigliare il vento.
VALENTINA - Raccolgono le voci del vento, e le trasformano in urlo.
MAURO - È vero: cupi custodi della tristezza.
VALENTINA - Nemici della primavera, nemici degli uccelli.
MAURO - Fuorché dei corvi e dei gufi.
VALENTINA - Nemici del canto. Non amano che gli accordi bassi, sotterranei.
MAURO - Guarda... sorvegliali... *(più vivace)* Uno si è mosso, su quella balza...
VALENTINA - Sì. Si sottrae alla luna...
MAURO - ... eccolo più giù... ora torna, riaffiora... Tienilo d'occhio. Gira intorno al castello, ci spia... *(intanto è corso alla panoplia, e ne stacca un antico fucile col quale torna davanti alla terrazza e prende la mira)*
VALENTINA - No, non sparare! *(mette la mano sulla canna del fucile, Mauro l'abbassa)*
MAURO - Sì, è Paolo. *(si guardano)*
VALENTINA - *(smarrita)* Paolo...
MAURO - Non si rassegna. Ma questa volta...
VALENTINA - *(angosciata)* E ora?
MAURO - Ecco, si avvicina. *(minaccioso)* Tu ed io siamo pronti a riceverlo.
VALENTINA - Vuoi farlo entrare?
MAURO - Naturale. Il primo dei nostri ospiti a Laminore. Ogni casa nobile vuole i suoi ospiti. Sarà accolto degnamente. *(prende un candeliere e lo agita davanti alla terrazza, come un segnale e un invito)* Su, avvisa il castaldo, che faccia bene gli onori. *(Valentina va a tirare un cordone, e dal fondo riappare Diego)* A che punto sono i tuoi galli?
DIEGO - Arrostiscono a fuoco lento, saranno conditi con salsa d'Armenia e pepe di Caienna.
MAURO - Mettili in tavola al più presto. E prepara per tre. Abbiamo un invitato. *(aggiunge con serietà)* Un invitato segreto. Nessuno ne saprà mai nulla. D'accordo?
DIEGO - Certo, signore. *(guarda verso la terrazza, che Valentina sta aprendo per far entrare Paolo)*
MAURO E VALENTINA - *(insieme)* Benvenuto a Laminore.
PAOLO - *(risponde con un gesto cerimonioso)*
MAURO - *(a Diego)* Però da ora in poi sta attento a chiudere bene i cancelli. *(Diego annuisce, e comincia a preparare il tavolo, prendendo da un mobile ricchi coperti)*
PAOLO - Non sono passato per un cancello, ma quel vecchio meriterebbe ugualmente una multa perché ha lasciato in giro cose superflue.
VALENTINA - ... per esempio?
PAOLO - Una tagliola. Quasi ci rimettevo una gamba.
MAURO - È un appassionato di caccia, il castaldo.
PAOLO - Scherzi poco simpatici, anche per quelle povere bestie. Nel padiglione, poi, un fucile carico *(ride)*. Ho mirato verso questa terrazza. La tua sagoma si profilava nel chiaro di luna con una precisione davvero invitante.
MAURO - Perché non hai sparato?
PAOLO - Non voglio fare il generoso: ho altre armi in mano.
MAURO - Una precisa dichiarazione di guerra. Ma anch'io sai, ho puntato qualcosa contro di te. E non ti avrei mancato.
PAOLO - Perché non l'hai fatto?
MAURO - Semplicemente, ho ritenuto di avere già vinto.
PAOLO - Troppo presto, io credo. Comunque ora siamo qua pieni di buone intenzioni. Forse «buone» è esagerato, per lo meno sono intenzioni sincere. E anche l'allegria non manca. Tu, Valentina, non dici niente?
VALENTINA - *(vivace)* Sì, che tutto è pronto e si va a tavola. *(va a prendere posto; Mauro si precipita ad accostarle la sedia, precedendo Paolo che è più indolente).*
MAURO - Vedi bene, amico.
VALENTINA - Prego, Paolo qui *(indica il posto alla sua destra).*
MAURO - naturalmente. Egli è l'ospite. *(i due siedono, dal boccale Valentina versa nei tre bicchieri, servendo prima Paolo)*
PAOLO - Che roba è?
VALENTINA - Bevi a piccoli sorsi. È tremendo.
PAOLO - Per me va bene, allora.
VALENTINA - *(ride)* Proprio non conoscete la fraternità umana, voi due. Sembra godiate un mondo a farvi tortuose minacce. Eppure state sedendo allo stesso desco, e a capotavola ci sono io.
PAOLO - *(torvo)* Si tratta proprio di questo.
VALENTINA - *(scherzosa)* È un rimprovero per il fatto che esisto? Ahimé, questa faccia, e queste spalle e tutto il resto avrei sperato servissero a più pacifici scopi. Ma è poi davvero colpa mia? Se d'un tratto per magia mi capitasse di sparire da qui, non mi sentirei affatto più rassicurata sul vostro conto. Ma che idea: per carità, lasciarvi soli davanti a una tavola così provvista di coltelli... e tridenti... *(impugna una grossa forchetta).* Neanche per sogno! al mio ritorno, troverei sicuramente già l'uno nella pancia dell'altro. *(ride)* Su, controllatevi un po'... almeno il tempo di gustare questi poveri galli. *(Diego sta arrivando col vassoio dell'arrosto)* Bravo Diego, hanno proprio un aspetto squisito. *(ai due ragazzi)* Certo migliore del vostro: anche voi siete due galli... ma pronti a scannarvi, *(guarda Paolo)* e con lo stiletto legato alle zampe...
PAOLO - *(depone il coltello lungo e stretto che teneva in mano giocandoci)* Valentina, mai ti ho vista così piena di fantasia come ora che senti odore di sangue: il che mi conferma una vecchia opinione...
VALENTINA - Sei maligno se pensi che io mi compiaccia dei vostri... becchi feroci. Per smentirti, propongo un brindisi. *(porge il bicchiere già pieno a Paolo)* Non temere. Nessun veleno. Berremo tutti insieme. Dunque... *(leva il bicchiere)* A una tregua d'armi. D'accordo?
PAOLO - Avrei un altro brindisi da proporre.
MAURO - *(aggressivo)* Sentiamo.
PAOLO - Alla salute di Lidia. *(dopo una piccola pausa in cui controlla gli altri, beve da solo)*
MAURO - Perché ci parli di Lidia?
VALENTINA - *(quasi con ansia improvvisa)* Già, dove si trova ora?
PAOLO - Che ne so.
VALENTINA - Ma non era con te? Dove l'hai lasciata?
MAURO - Non era sempre il condor?
PAOLO - Ma che condor? T'eri illuso, mio caro, di rispedirla a Deauville, a fare di nuovo gli incantesimi alla gente, come Circe, la gran depravata. Figurati. All'improvviso, tutto un altro registro. Non la riconosci più.
VALENTINA - Si sa, le è sempre piaciuto sbalordire la gente.
PAOLO - Non è questo. Lidia è proprio un'altra.
VALENTINA - ... in che senso?
PAOLO - Rinuncio a descriverti come si acconcia... i capelli... *(fa il gesto di tirarsi molto indietro i capelli)* ... la tuta con i bottoncini, sempre la stessa... Poi, ci credereste? È diventata più pallida di me, sembra aver preso lei l'itterizia... Ma è il modo come ti guarda che è un altro, il modo di ridere, se ancora ride. Se le parli di andare in un night a fare due salti, o a bere uno *scotch*, ti guarda con un sor-

riso dolce come tu fossi un bambino, o un deficiente.
VALENTINA - E dove va? come passa il tempo?
PAOLO - L'accompagnatore ufficiale ora è un balordo, un gigantone giovanissimo con gli orecchini e la testa rapata. Che combineranno? mi dico. Una volta mi decido a seguirli, e li vedo entrare in un portoncino su una stradetta da sorci, che cala sul fiume. Ma dentro, un gran salone, smisurato... le sorprese, sai, di questa città. Guardo, e non credo ai miei occhi: c'è un mucchio di gente, seduta, in silenzio. Tutti fermi, con le spalle rigide, come se fossero imbalsamati. No, forse qualcuno si muoveva lungo la parete, ma a passi lentissimi, pareva si dondolasse più che camminare. Del resto si vedeva poco, nell'aria doveva esserci incenso, o altra diavoleria, perché un po' mi bruciavano gli occhi. E c'era anche qualcuno seduto, con le gambe accroccate, che faceva la maglia, o ricamava dentro cerchietti di legno. Ma tutti in silenzio. Una allucinazione, ti giuro.
VALENTINA - E Lidia?
PAOLO - Ha traversato a fatica il salone per mettersi seduta accanto a un tipo assai vecchio, con dei gran baffi cadenti, alla mongola, e una redingote color viola. Aspetto un po', e non succede niente. Sembrava che se ne stessero così ammucchiati col solo scopo... di respirare insieme, se pure respiravano le mummie, in mezzo a quel fumo. Insomma, ho voltato le spalle schifato, e via. Sul portoncino poi, ho notato che era annunciata, con un cartello, la presenza di un «gran maestro» che aveva un nome pieno di h.
VALENTINA - Ma... per quanto tempo questa Lidia nuova versione...?
PAOLO - Un tempo di troppo. Poi il balordo con gli orecchini deve aver fatto qualche gaffe, o forse il gran maestro era partito perché Lidia ha cominciato a rientrare alla base. Liti furiose e anche un po' di furberia e di mosse azzeccate, e finalmente riesco a metterla in macchina per Deauville. *(verso Mauro)* Così, per stare ai patti con te, e anche per stabilire che i programmi li faccio io.
MAURO - Bene allora.
PAOLO - *(s'incupisce al ricordo)* Sai quant'è durato il capitolo di Deauville? meno di un lampo. Arriviamo in albergo con un tempaccio da cani. Una mareggiata mai vista. Sul lungomare la cappotta della vettura s'era quasi sfondata, uno sconforto. Appena al sicuro, mi attacco al telefono, a riannodare qualche filo, a recuperare un amico, a prenotare il nostro ristorante, il «Gigolo». Esco dalla stanza per scendere al bureau, e anche Lidia va a fare la sua telefonata. La cosa mi piace, perché vuol dire che pure lei ha seminato qualcosa a Deauville. Rientro, e non c'è. Vicino al telefono trovo questa. *(cava di tasca una busta un po' pretenziosa da hotel. A Valentina)* Sei stata tu a lanciare la moda dei messaggi. La tua amica ti ha voluto imitare. E meno male: il messaggio è sempre una operazione garbata. Ho avuto donne che sono sparite, così, come stelle filanti.
VALENTINA - Insomma, Lidia ti ha abbandonato, poverino. Con quel tempaccio? come avrà fatto?
MAURO - La dea della bufera. E qual'era il messaggio?
PAOLO - Stramberie. Scarabocchi nemmeno leggibili. *(Mauro gli si avvicina come per caso, e Paolo d'un tratto getta la busta nella fiamma del camino).* Credimi. È meglio. Ci perderesti inutilmente gli occhi. E anch'io, è meglio se chiudo con questa sciarada. *(Mauro si precipita al camino cercando di recuperare la carta che ormai è quasi completamente bruciata)* Non serve a niente, ti dico. *(Mauro contiene la sua ira)*
VALENTINA - Ma davvero non c'era una spiegazione... il posto dove andava?
PAOLO - Credi che mi abbia lasciato il nuovo indirizzo come si fa coi portieri d'albergo? *(ghigna, con un certo rancore)* Fosti più garbata tu, quando fu il tuo turno di scappare da Deauville? Ti ricordi, no? Non è poi passato molto tempo.
MAURO - *(ha ancora gli occhi sulla carta semibruciata)* Ma una parola si distingue: «oriente»... anzi «estremo oriente». Sicuro: «estremo oriente».
PAOLO - C'ero arrivato anch'io. *(una pausa, scandisce)* Avevo decifrato anche: «estasi», e «paradiso».
MAURO - *(ora gli è addosso, lo scrolla furioso)* Che vuoi insinuare? che sia partita col nuovo compagno a caccia di droga?
PAOLO - Droga?! chi ha parlato di droga? *(si libera dalla stretta)* Quanta smania! Ti sei preoccupato prima, quando la vestivi da puttana e la fiondavi chi sa dove a renderti nuovi servizi?! E lei continua a renderteli, ma non come vuoi tu. *(breve pausa)* Te l'ho detto, era diventata monotona gli ultimi tempi, parlava poco, o... parlava cifrato. Diceva per esempio che quando si è giocato una volta sotto un albero, non si dimentica più... che si può girare il mondo, ma poi si torna là. Intanto — devo ammettere che hai ragione tu — comincia a distruggersi un pochino, in terre lontane... dov'è a portata di mano il materiale che serve.
MAURO - *(siede sconsolato)*
VALENTINA - Non lo ascoltare. Caccialo da dove è entrato. Da quando lo conosco, non ha altro scopo che complicarti la vita.
PAOLO - *(lietamente)* Mai sentita una frase più esatta, più calibrata. Proprio così, mi sento la persona più adatta a ricordargli quello che è, ogni volta che tende a scordarlo.
MAURO - *(lo guarda con occhi fermi)* E cioè?
PAOLO - ... una piccola freccia di onde sonore... ma su una lunghezza d'onda sballata per noi altri quaggiù. Perciò non comunichiamo con te... nonostante le apparenze. Come se tu... ci sparassi degli ultrasuoni... o basse frequenze. Come si fa a recepire il discorso di un pesce o di un pipistrello? o come si decifra un cane che guaisce alla luna? E potresti anche accettare la tua sorte: hai un «guaito» diverso. Che vuoi farci? Ma tu no! non rinunci... ecco, adesso mi guardi con gli occhi tristi di un cane... senza parola.

VALENTINA - Basta! Ho capito tutto, in questo momento. È la gelosia che ti divora... perché io lo amo. Sarò di Mauro questa notte. Ed è la prima volta, sai? Sto spasimando dalla voglia. *(sibila vicinissima a Paolo)* Come sono felice di averti negato la gioia di un figlio. Non soffro più. Ora so che era giusto.
PAOLO - *(gli riesce di reagire con ironia; si riferisce alla cicatrice sul polso sinistro di Valentina e segue con l'unghia l'immaginario percorso della ferita sul proprio polso)*... la ferita s'è rimarginata davvero? credi di aver chiuso per sempre la partita? di aver pagato il tuo scotto? *(breve pausa)* È pronto a infliggerti altre ferite, quando sarà il momento.
MAURO - *(a mezza voce)* Non accadrà più. Il mostriciattolo è morto davvero. Ho chiuso con la musica.
PAOLO - *(gli si avvicina ancora. Ora i due ragazzi sono davanti allo specchio che sta sopra la mensola del camino)* Ne sei sicuro? Guardati. I riccioli ci sono tutti... anche se ti sforzi di schiacciarli, di stirarli. Il folletto! *(scandisce)* Per te, sempre, ci saranno le note da mettere insieme, sul pentagramma: la legge suprema. Così sei giustificato di tutto. È un alibi immenso. Chi se n'è impadronito una volta, chi ha avuto questo vantaggio, non lo mollerà più. E se per un momento si lascia sviare da un'altra cosa, tornerà sempre a inseguire quel paradiso. Diventerà la sua fissazione. *(breve pausa)* Cosa contano gli altri? Lui sembra coinvolto ...ma in realtà è lassù... distanze astrali... sospeso al suo pentagramma. *(ora ha un tono diverso, perfino più intenso)* Il tuo problema non è quello che accade a noi...
MAURO - *(lo interrompe)* Se vi facessi del male, lo farei a me stesso.
PAOLO - *(definitivo)* Ma è questa la cosa che più ti piace. *(ora può scostarsi da Mauro)* Il tuo problema non siamo noi: è quello che hai saputo spremere da noi, quali note, quale fraseggio, quali risonanze, quale eco. E allora, vuoi che ti dica la verità, finalmente? Non è valsa la pena. Non è valsa la pena di niente. Piccole scaramucce, gelosie, ripicche, dispetti... mediocri messaggi indecifrabili, da buttare nel fuoco... *(conclude)* ... capricci, ecco... e per questo non hai saputo ricavare che un *Capriccio in la minore*! Quanto valido, ahimè? Credevi di volare e ti sei rinchiuso in una gabbia... frivole storie di giovinezza... anche se qualcuno poi perde la testa, e si taglia le vene dei polsi... o va a caccia di chi sa che cosa verso l'oriente... *(Paolo ora è andato verso la terrazza da cui era arrivato)*
VALENTINA - *(con slancio)* Il *Capriccio in la minore* è musica vera. Rispondigli!
MAURO - *(spento)* Io ho chiuso il mio ciclo, sono impotente. *(Paolo ancora procede fino alla soglia della terrazza, e Mauro lo raggiunge)* Lo so. Mi annienti. Ma ho bisogno di te.
PAOLO - *(sprezzante)* Ti aspetta Valentina, e un letto in cui farai l'amore stanotte, ubriaco di rhum. Ma domani all'alba, se vuoi, vieni fuori a cercarmi. Gira per quei tornanti *(indica fuori dalla finestra)*. Riapriremo il discorso.
MAURO - *(tremante di ansietà)* Credi che io possa... continuare?
PAOLO - Sì. Ma di altre esperienze hai bisogno... di altre cose. E ce n'è, sai, da guardare, da capire,... da cantare. *(ora ha un tono stranamente quieto)* Ci sono io per questo. Non ti darò pace.
MAURO - Domani presto ti raggiungerò sui tornanti.
PAOLO - D'accordo. So che non mancherai. È un patto obbligato. *(Paolo esce. Ora le luci di scena si attenuano gradatamente fino al buio totale. Un breve intervallo, e le luci tornano: ma ora sono soltanto quelle naturali dell'alba che filtrano per la terrazza. Con il lieve rumore del vento, arriva ora un forte lieto canto di uccelli. Valentina è addormentata nell'alcova; Mauro è al suo fianco, e quasi subito si solleva a sedere)* Ehi, Valentina... è l'alba. *(prova a scuoterla dolcemente, lei mugola e non si muove. Mauro scende dal letto, e va alla terrazza. Il paesaggio è magnifico nella nuova luce. Le battute saranno a mezza voce)* Che meraviglia! Valentina non vieni a vedere?... Sei pigra... e non ti meriteresti di avere davanti al giaciglio questo miracolo. Gli abeti, abbiamo fatto la pace... io vado, più tardi non sarà così bello. *(significativo, pensoso)* E poi, qualcuno mi aspetta. *(in questo momento, Valentina si rigira dall'altra parte, volgendogli le spalle. Mauro torna presso il letto. Guarda per un momento la ragazza)* Addio, Valentina. Dormi, amica mia. *(le bacia lievemente i capelli, va a chiudere le pesanti tende della terrazza, come a proteggere il sonno della ragazza, così la luce di nuovo si attenua e si spegne, mentre scoppia forte la musica del* Capriccio in la minore *e — quando sarà tornata la luce — ci troveremo nella situazione del prologo, nell'ufficio di polizia, con il commissario e il direttore d'orchestra Galanti che si contrastano accanto al grammofono. Il commissario ha la meglio, e ferma il disco).*

## EPILOGO

*Nell'ufficio giudiziario, il commissario e il direttore d'orchestra si guardano un momento, ancora quasi ansanti.*
GALANTI - Esiste ancora per lei un caso Samiel? Io le ho dato la soluzione di tutto.
COMMISSARIO - Ma che soluzione! lei mi ha costretto ad ascoltare della musica... se in queste condizioni si può «ascoltare» qualcosa. Diciamo che mi ha imposto un fuori programma.
GALANTI - Ma come?! Mai un poliziotto ha fruito di una testimonianza così piena e sincera!
COMMISSARIO - Egregio signore, io ho bisogno di termini che vadano bene per un verbale.
GALANTI - D'accordo. E allora scriva sul suo verbale: *(pronuncia come se dettasse)* Mauro Samiel, *enfant-prodige* musicista, componeva musiche angeliche...
COMMISSARIO - *(azzarda un po' scherzando)*... come quelle delle «voci bianche»?
GALANTI - Bravo, ci sta arrivando. Le «voci bianche», ancora senza sesso... o senza più sesso, poveretti, lo sa, c'erano brutte abitudini nel passato... o di un sesso ambiguo, indefinito, perché un sesso preciso, ben sistemato... è un traguardo, un percorso impegnativo della natura...
COMMISSARIO - Ma dove mi vuole trascinare? Ho i miei problemi io. Torniamo al sodo.
GALANTI - Quel musicista, dicevo, aveva bisogno di definirsi...
COMMISSARIO - *(azzarda)* ... Il giovanotto voleva, in altre parole, ... prendere corpo...
GALANTI - Bravo! ormai mi precede. E trova la parola giusta per il verbale. Gran professionismo. *(il commissario è diffidente, accenna un ironico sorriso di ringraziamento)*... ed ecco — appunto per prendere corpo — si circonda di una brigata inquieta... quel gruppetto di amici...
COMMISSARIO - ... un gruppetto poco raccomandabile...
GALANTI - Se è per questo, addirittura micidiale... che lo agita... lo esalta, lo deprime... e insomma Samiel arriva a comporre il *Capriccio in la minore*. Non ha sentito lei stesso? In quella musica c'è qualcosa che prima non c'era: un'ansia... una fretta... un germe maligno... *(conclude con forza)* Paolo.
COMMISSARIO - *(allibito)* Paolo!?
GALANTI - Sì. Viene il momento che l'innocenza non basta. E Paolo arriva, e si curva sulla vita di Mauro come qualcuno che si dedichi a un gioco funesto, e lo perseguita. *(stranamente)* Capisce ora perché a Mauro fu necessario inventarsi Paolo dentro di sé?
COMMISSARIO - Ha detto «dentro di sé»? *(ha un convulso di risa)* ... un ragazzo che gli soffia le donne... che gli fa... *(gesto significativo con due dita sulla testa)* ... che spinge alla disperazione quelle due disgraziate... e lei dice che l'aveva inventato dentro di sé? Dio, dove potete arrivare nel vostro ambiente, che manicomio che manicomio... *(come per riprendere fiato, va a un mobiletto che contiene della bibite. Ne offre una anche a Galanti che quasi neppure se ne accorge, il commissario beve la sua)* Non divaghiamo, la prego. Qui abbiamo un povero diavolo che si è sfracellato con la sua macchina in un burrone, e bisogna assodare se c'è un colpevole.
GALANTI - *(con emozione)* ... «un povero diavolo» ha detto. Mi creda, è stato un altro suo colpo d'ala. Non può immaginare quanto bene si sia espresso in questo momento, e quanto forse il mio amico sarebbe felice di sentirle dire così.
COMMISSARIO - Vuole burlarsi di me?
GALANTI - No. Diventare «un povero diavolo»: ecco, forse, l'ultima aspirazione di Mauro. Era stanco, esausto dopo il *Capriccio*. Voleva fermarsi, godersi un po' di tregua. Oltre la gloria... toccare cose semplici, come tutti. E quando fu più vicino alla meta?... aveva giocato e vinto, aveva comperata la rocca, e aveva con sé la sua donna! Oh, banali traguardi per uno come lui, *(conclude, pensoso)* ... ma chi può sapere quali umili cose desideri a volte un'anima grande?
COMMISSARIO - *(ammette)* Già: l'ultima notte al castello... Non poteva certo lagnarsi della sorte. Aveva avuto tutto.
GALANTI - Ma c'era Paolo, pronto a ricordargli che la sua sorte non poteva essere quella. *(piano, quasi per sé)* Paolo all'alba, ad ogni svolta della strada, ad ogni tornante ... Paolo fermo là nel cavo di una roccia come in una lugubre nicchia, e più su ancora, in mezzo alle altre rocce... Poi la scarpata, e il cielo vuoto sull'abisso e Paolo che lo incalza, così Mauro si liberò.
COMMISSARIO - *(inviperito)* «Si liberò»?! vuole farmi pensare a un meschino suicidio per paura del rivale? Ma insomma! lei intanto ammette che Paolo stava nei paraggi del castello. Carte in tavola! Sa qualcosa di più? nell'inchiesta questo punto è ancora pieno di ombre. *(si fa più aggressivo)* A meno che non ci sia sotto qualcosa di peggio: che lei abbia un motivo per proteggere questo indiziato, il Paolo Falcone. Con tutte le sue arie da intellettuale, anche lei faceva parte della cricca, legato a filo doppio. Lei era l'interprete fis-

so di quelle composizioni, Samiel certamente si confidava con lei. *(lo stringe da presso)* Paolo Falcone era partito per la Provenza con che intenzioni? Non certo per festeggiare il rivale che trionfava. Valentina Bini era stata la sua amante, no? e in questi casi gli strascichi sono imprevedibili. Può accadere di tutto. *(breve pausa)* Comunque rigiri le cose, l'ipotesi più probabile resta quella dell'omicidio.

GALANTI - *(appare stanco, provocatorio)* Lo arresti, allora. Può darsi che in qualche modo gli abbia fatto perdere il controllo del volante. Può avergli fatto rotolare contro dei massi... o magari gli ha manipolato di nascosto il motore della macchina... e poi anche una Bugatti può avere delle insufficienze, no? *(intanto si è spostato verso l'uscita).*

COMMISSARIO - Ancora non l'ho congedata. *(Galanti si ferma)* Faccia attenzione: eviti di scherzare ancora, o la denuncio per reticenza, anzi... per depistaggio. Intanto provi a spiegarmi l'ultimo fatto: il corpo di Samiel che non si ritrova.

GALANTI - *(serio)* Mauro Samiel riapparirà... quando sarà pronto per la nuova musica. Dica ai suoi colleghi di Provenza che le ricerche non servono. *(si riavvicina al commissario)* Lo lascino solo con se stesso. Quel ragazzo si è scelto un mestiere più complicato del suo... e del mio. Lasciamolo in pace, la sola cosa che possiamo fare per ripagarlo.

COMMISSARIO - *(ora s'infuria)* Ormai non c'è dubbio: con le sue risposte fumose, lei sta cercando d'intralciare la mia inchiesta e di farmi fare una figuraccia coi colleghi d'oltralpe! Fuori di qui per il momento! ma si tenga a disposizione della giustizia. *(Galanti ha aperto la porta e vi si affaccia Paolo come attratto dalle voci. Galanti esce. Il commissario a Paolo)* Entri, entri. Stavo appunto per farla chiamare. E sia concreto. Non mi faccia perdere la pazienza anche lei. Dunque, nega di essersi incontrato con Mauro Samiel durante quel tragitto dal castello al burrone? di aver avuto un diverbio con lui... comunque di averlo turbato? di aver fatto insomma qualcosa per provocare quell'incidente? o magari...

PAOLO - ... magari di averlo aggredito, e tramortito, e trascinato dentro la macchina... e spinta la macchina nel burrone?

COMMISSARIO - Per l'appunto. Sono ipotesi logiche.

PAOLO - Credo che non mi abbia neppure visto. *(stranamente)* Non aveva bisogno di vedermi, lui.

COMMISSARIO - Che vuol dire? che bastava pensasse a lei per commettere una sciocchezza? *(lo considera con occhio severo, poi preme il pulsante, alla porta si affaccia l'usciere, il commissario gli fa un cenno e quello introduce Valentina)* Ed ecco la complice. Siete rientrati separatamente dalla Francia, *(a Valentina)* lei in treno, *(a Paolo)* e lei in macchina, ma sono sicuro che in qualche modo avete comunicato alla fine come avevate comunicato prima, con la telefonata da Nizza. Non lo ammettete? *(davanti al silenzio dei due, prova una improvvisa stanchezza)* Non dispero di raccogliere prove concrete contro di voi. E ora filate. *(brontola)* Per questa mattina ne ho abbastanza. Il «caso Samiel», che maledizione... *(Valentina e Paolo si guardano, poi Paolo si avvia per uscire, mentre Valentina perde del tempo a calzare i guanti. Quando Paolo è già vicino alla soglia)* Non uscite insieme?

VALENTINA E PAOLO - *(insieme)* No.

COMMISSARIO - Meglio così. Sarebbe ingiusto, perdio. *(Paolo è sulla soglia)* Del resto, è la solita tattica dei complici nei delitti come questo... sì, i delitti passionali. Si aspetta che le acque si calmino un po', si sta rintanati ciascuno per suo conto, un po' di tempo, e poi... ci si ritrova, magari in un posto lontano. E così la giustizia è fregata. Non è la prima volta, nella mia esperienza. *(minaccioso)* Ma per voi avrò un riguardo speciale. *(Paolo esce).*

VALENTINA - *(lenta, tono distaccato)* Non capisce che ormai siamo esclusi dal gioco? Io potevo risolvere la vita di Paolo... sì, portargli quello che ogni uomo si aspetta dalla sua donna... *(sta alludendo al bambino non nato)* ma era necessario servire Mauro, e nessun'altro. Adesso Mauro ci ha oltrepassati, siamo messi al bando. Come Lidia, del resto. Mauro non ha più bisogno di noi. Non lo vedrò più. *(sorride)* Ma non importa: ormai, nel Capriccio, siamo insieme per sempre... Mauro... Lidia... Paolo... *(tende il dito vagamente come a indicare una musica che comincia ad aleggiare nell'aria, in modo struggente: è il tema del* Capriccio in la minore, *sommesso, mentre cala il sipario).*

FINE

**A pag. 95, Leopoldo Trieste (Foto Slim, Roma). A pag. 96, Leopoldo Trieste vincitore della XVII edizione del Premio Flaiano (Foto Matteo Veleno). A pag. 98, una caricatura di Trieste eseguita da Federico Fellini. A pag. 103, Leopoldo Trieste in una foto di Slim.**


HY

I CARTELLONI

veneto teatro

PADOVA - stagione 1990/91

**LA SORPRESA DELL'AMORE**
di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux

**LA MARCHESA DI O...**
di Renzo Rosso da Heinrich Von Kleist

**EDIPO** (novità) di Renzo Rosso

**FILO'** (novità) di Andrea Zanzotto

**RUZANTE '90** elaborazione da testi di Angelo Beolco

**LE BARUFFE CHIOZZOTTE** (per l'estero)
di Carlo Goldoni

**IL CAVALIER GIOCONDO** di Carlo Goldoni

I PROTAGONISTI: Carla Gravina, Ottavia Piccolo, Pino Micol, Gianna Giachetti, Delia Bartolucci, Virgilio Zernitz, Giampiero Bianchi, Ezio Marano, Michela Martini, Marcello Bartoli, Franco Alpestre e Milva per *Filò.*

I REGISTI: Gianfranco De Bosio, Egisto Marcucci, Sandro Sequi, Pino Micol, Dario Ventimiglia.

GLI SCENOGRAFI: Emanuele Luzzati, Carlo Diappi, Graziano Gregori, Santuzza Calì.

**teatro popolare di roma**

**diretto da Piero Nuti**

presenta:

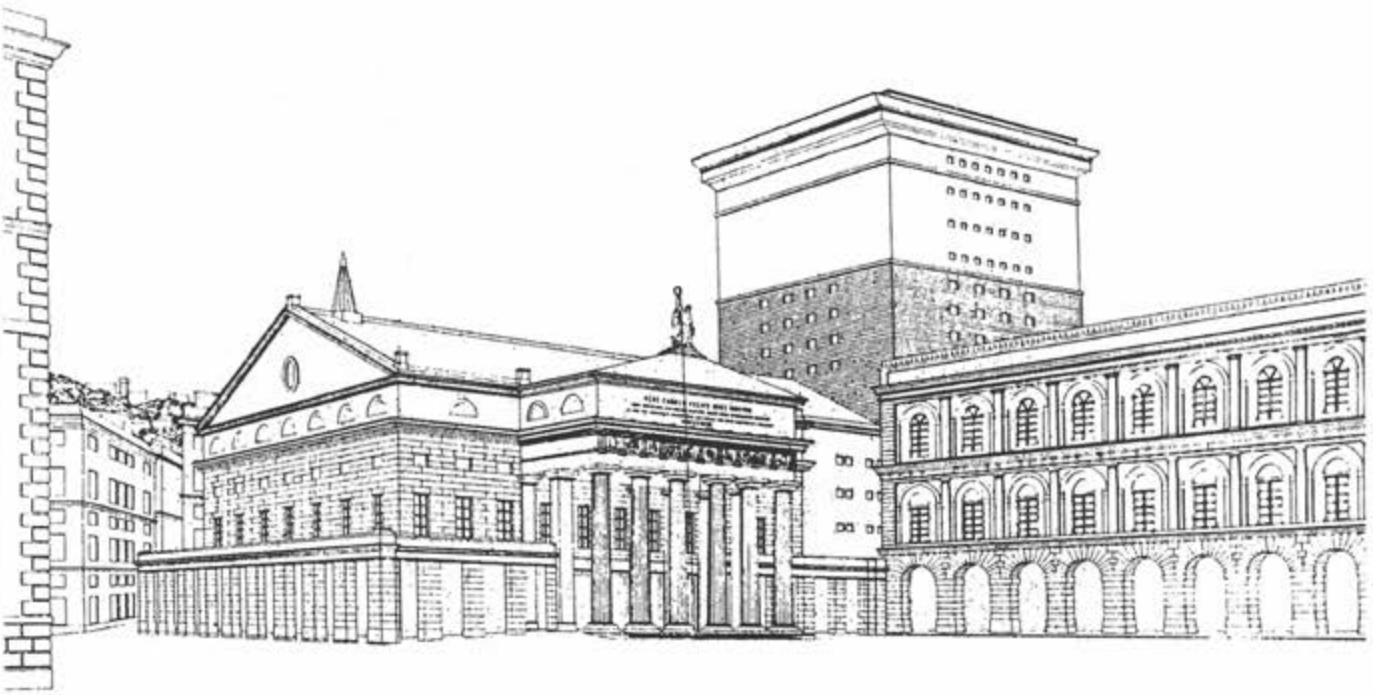
**programma Stagione Teatrale 1990/91**

**IFIGENIA IN AULIDE** di Euripide
traduzione di Dario Del Corno; regia di Memè Perlini
con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Leda Negroni, Fernando Pannullo, Sergio Basile

**PAPPA DI NOTE** di Mari-De Santis
regia di Silvana De Santis
con Gianfranco Mari, Giancarlo Delle Chiaie

**TANGO MISOGINO**
**Come parlar male delle donne cantandone bene**
di Pannullo, Pizzirani, Mari
con Fernando Pannullo, Giulio Pizzirani, Gianfranco Mari Sergio Basile, Giancarlo Delle Chiaie

**ERODIADE** di Giovanni Testori
regia di Giovanni Testori
con la collaborazione di Emanuele Banterle
con Adriana Innocenti



TEATRO COMUNALE CARLO FELICE - GENOVA

**destro** S.p.A.

*Un altro grande teatro sarà realizzato con poltrone di nostra produzione.*
*Un altro grande pubblico ne potrà apprezzare il comfort e l'eleganza*

**Destro Engineering** s.r.l.

*La stessa eleganza e le più moderne tecnologie negli arredi e nelle attrezzature di scena.*

Via M. Polo, 11 - 35020 Albignasego (PD) - Tel. 049/680700 (4 linee ric. aut.) - Fax 049/680064 - Telex 430027 DESTRO I

## TEATRO DI GENOVA

**DAL 90 AL 93**

STAGIONE '90/'91
Spettacoli nuovi
**I SERPENTI DELLA PIOGGIA** di Peter Olav Enquist
**RE CERVO** di Carlo Gozzi
**MILLE FRANCHI DI RICOMPENSA** di Victor Hugo

Spettacoli ripresi
**TITO ANDRONICO** di William Shakespeare
**GIACOMO, IL PREPOTENTE** di Giuseppe Manfridi

STAGIONE '91/'92
Spettacoli nuovi
**ROBERTO ZUCCO** di Bernard Marie Koltès
**VERRÀ LA FINE DELL'ESTATE** di Carlo Repetti
**MARCO MILIONI** di Eugène O'Neill
**MOBY DICK** di Vittorio Gassman da Melville (con contributi di Camillo José Cela, Alberto Moravia e di uno scrittore americano ancora da definire)

STAGIONE '92/'93
Un'anticipazione - Da tempo è stato scelto, per la sera del 12 ottobre '92:
**IL LIBRO DI CRISTOFORO COLOMBO** di Paul Claudel
Questo va annotato nel ricordo di Antoine Vitez, che un anno fa aveva accettato di essere il regista dello spettacolo. Il Teatro di Genova lo conserva nel suo progetto triennale, ma solo a patto di poter ipotizzare un livello almeno vicino a quello che gli avrebbe assicurato il Maestro scomparso.

DIREZIONE: Ivo Chiesa;
REGISTI: Benno Besson, Peter Stein, Marco Sciaccaluga, Piero Maccarinelli, Franco Però
ATTORI: Vittorio Gassman, Maddalena Crippa, Massimo De Rossi, Paolo Graziosi, Eros Pagni, Luigi Pistilli, Elisabetta Pozzi, Massimo Venturiello, Franco Carli, Roberto Mantovani, Massimo Mesclulam, Almerica Schiavo, Sergio Albelli, Pietro Bartolini, Sara Bertelà, Marta Bifano, Valerio Binasco, Claudio Cipriani, Fabrizio Contri, Armando De Ceccon, Alessio De Filippis, Giovanni Fochi, Gianluigi Fogacci, Federica Granata, Riccardo Maranzana, Rosanna Naddeo, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza.
Per le stagioni '90/'91, '91/'92 e '92/'93 non tutte le scritture sono ancora state fatte. Oltre agli attori sopra elencati, contatti sono in corso con Massimo Ranieri, Luca De Filippo, Franco Branciaroli, Paolo Russo, Renzo Montagnani, Remo Girone, Ferruccio De Ceresa, Anna Bonaluto, Ugo Maria Morosi ed altri.
SCENE E COSTUMI: Francesco Autiero, Moidele Bickel, Antonio Fiorentino, Annalisa Giacci, Valeria Manari, Jean-Marc Stelilé
TRADUTTORI: Franco Brusati, Agostino Lombardo, altri da definire.
MUSICISTI: Arturo Annecchino, Carlo De Nonno, Stefan Weber.

## TSB
## TEATRO STABILE DI BOLZANO

produce per la stagione 1990/91 i seguenti spettacoli:

**MILES GLORIOSUS** di Plauto
traduzione di Franco Cuomo
regia di Maurizio Scaparro
protagonista Gianrico Tedeschi

**LA RIGENERAZIONE** di Italo Svevo
regia di Marco Bernardi
protagonista Gianrico Tedeschi

**ORE RUBATE** (novità) di Mattia Sbragia
premio I.D.I. 1989
regia di Mattia Sbragia
con Magda Mercatali, Emilio Bonucci, Consuelo Ferrara, Gilda Buttà Levant

**LAUBEN** (novità) di Roberto Cavosi
regia di Luigi Ottoni
con Alberto Fortuzzi, Lorena Crepaldi, Monica Trettel, Maria Pia Zanetti

**I DIALOGHI (Parlamento e Bilora)**
di Angelo Beolco detto il Ruzante
regia di Marco Bernardi
protagonista Gianrico Tedeschi

**POLO EST-OSTPOL** di Mario Giorgi
regia di Paolo Bonaldi
con Massimo Cataruzza

**ODOGUSTUDITATTOVIS** di Milva Spadi
regia di Paolo Bonaldi

## Cooperativa Nuova Scena
## Teatro Testoni/interAction

Organismo stabile di produzione teatrale

BOLOGNA - stagione 1990/91

NUOVE PRODUZIONI

**DAL 9 OTTOBRE 1990**

**GHIACCIO IN PARADISO** di Sergio Bini
da un'idea di Enzo Vetrano e Stefano Randisi
regia di Stefano Randisi
con Bustric, Enzo Vetrano

PRIMA ASSOLUTA

**DAL 15 GENNAIO 1991 in coproduzione con Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia**

**SCACCO PAZZO** Premio I.D.I. 1990 - di Vittorio Franceschi
regia di Nanni Loy
con Alessandro Haber, Vittorio Franceschi, Monica Scattini

PRIMA ASSOLUTA

**DAL 5 MARZO 1991**
**Cooperativa Nuova Scena - Teatro Testoni/InterAction**
**IMPROVVISAMENTE L'ESTATE SCORSA**
di Tennessee Williams / traduzione di Masolino D'Amico
regia di Cherif / con Alida Valli

PRIMA RAPPRESENTAZIONE PER L'ITALIA

## CENTRO CTB TEATRALE BRESCIANO

Stagione 1990/91

**La produzione:**

**HOTEL DES AMES** di Enrico Groppali - regia di Sandro Sequi
con (in ordine alfabetico): M. Esdra, A. Laurenzi, A. Reggiani
Brescia, Teatro S. Chiara, dal 3 novembre
NOVITÀ ASSOLUTA

**ANFISSA** di N.L. Andreev - regia di Sandro Sequi
con (in ordine alfabetico): R. Di Lucia, A. Reggiani, T. Valli
Brescia, Teatro Grande, dal 9 gennaio
IN TOURNÉE

**ZOO O LETTERE DI NON AMORE** di Giorgio Marini da Sklovskij
regia di Giorgio Marini - interpreti da definire
Brescia, Teatro S. Chiara, dal 9 aprile
NOVITÀ ASSOLUTA

**IL CUSTODE** di H. Pinter - regia di Paolo Meduri
SETTORE INFANZIA E GIOVENTU'

**LA TERZA SPONDA DEL FIUME** dai racconti "Le sponde dell'allegria" di G. Guimaraes Rosa - regia di José Caldas
SETTORE INFANZIA E GIOVENTU'

**L'ospitalità:**
7/11 novembre: VenetoTeatro - **LA SORPRESA DELL'AMORE** di Marivaux
12/16 dicembre: Teatro di Genova - **TITO ANDRONICO** di W. Shakespeare
16/20 gennaio: Teatro Eliseo - **VORTICE** di N. Coward
23/27 gennaio: Audac - **IL MALINTESO/A PORTE CHIUSE** di A. Camus/J.P. Sartre
30 gennaio/3 febbraio: Ater - **AMORETTO** di A. Schnitzler
6/10 febbraio: Teatro e Società - **MADAME SANS-GENE** di V. Sardou
13/17 febbraio: Paolo Poli - **IL COTURNO E LA CIABATTA** di P. Poli e I. Omboni da Savinio
20/24 febbraio: Gli Incamminati - **I DUE GEMELLI VENEZIANI** di C. Goldoni
27 febbraio/3 marzo: A.Gl.Dl. - **LA COMMEDIA DA DUE LIRE** di P. Rossi da J. Gay
6/10 marzo: Te.Ro. - **LULU** di F. Wedekind
13/17 marzo: Teatro di Bolzano - **LA RIGENERAZIONE** di I. Svevo

## associazione teatri emilia romagna

Via Giardini, 466 - Direzionale '70 - Scala G - 41100 Modena
Centralino 059/340221 Fax 059/342802

stagione 1990/91

**VITE IMMAGINARIE** dramma concertante
di Giuseppe Di Leva e Marco Tutino
da Marcel Schwob
con Tino Schirinzi / regia di Giancarlo Cobelli
scene e costumi di Paolo Tommasi
orchestra dell'Accademia Filarmonica Trentina

**AMORETTO** di Arthur Schnitzler
regia di Massimo Castri
scene e costumi di Maurizio Balò
musiche di Bruno De Franceschi

**LE SERVE** di Jean Genet
regia di Massimo Castri
scene e costumi di Maurizio Balò
con (in ordine alfabetico)
Anita Bartolucci, Paola Mannoni, Lucilla Morlacchi

**TEATRO STORCHI - Città di Modena**

**Vite immaginarie** di Giuseppe Di Leva e Marco Tutino, **La sorpresa dell'amore** di Marivaux, **Mai a stomaco vuoto** di Gioele Dix, **Processo a Gesù** di Diego Fabbri, **Zio Vania** di Anton Cechov, **La cantata dei pastori** di Peppe Barra e Lamberto Lambertini, **Miles gloriosus** di Plauto, **Il coturno e la ciabatta** di Ida Omboni e Paolo Poli, **Amoretto** di Arthur Schnitzler, **I due gemelli veneziani** di Carlo Goldoni, **Anfissa** di Leonid Andreev, **Come prima, meglio di prima** di Luigi Pirandello, **M. Butterfly** di David Henry Hwang, **Enrico IV** di Luigi Pirandello, **Stadelmann** di Claudio Magris, **Max Gericke** di Manfred Karge, **Lulu** di Frank Wedekind, **Improvvisamente, l'estate scorsa** di Tennessee Williams, **La grande magia** di Eduardo De Filippo.

## teatro biondo

STABILE DI PALERMO

DIREZIONE ARTISTICA PIETRO CARRIGLIO

PRODUZIONI

**TETRALOGIA DI STRINDBERG**
**Sonata di fantasmi - La casa bruciata**
**Il guanto nero - L'isola dei morti**
Regia di R. Guicciardini

**IL TEATRO DEL NOVECENTO**
**Capitan Ulisse** di A. Savinio (ripresa)
regia di M. Missiroli
**Una cosa di carne** di P.M. Rosso di San Secondo
regia di R. Guicciardini

**IL TEATRO DI POESIA** dal Tasso a Pasolini
**Adelchi** di A. Manzoni - regia di F. Tiezzi

**RITRATTO DI CITTÀ**
**Palermo Palermo** di P. Bausch (ripresa)
coreografia e regia di P. Bausch
**Palermo oh cara!** di L.M. Burruano - regia di U. Gregoretti
**Giufà** di Cicala-Gambino-Lo Brutto-Sodano
regia di M. Spreafico
**Il patto delle tortore** di S. Licata - regia di V. Gazzolo

**OSPITALITÀ: 1) Cavalieri di re Arthur; 2) Pentesilea; 3) La marchesa di "O"; 4) Madame Sans-Gêne; 5) Totò principe di Danimarca; 6) Verghiana; 7) Trilogia di Sofocle; 8) Le bugie con le gambe lunghe; 9) Il presente prossimo venturo; 10) La rigenerazione; 11) Il malandrino; 12) Don Giovanni; 13) Rumori fuori scena; 14) Pino Caruso in Recital; 15) Il malato immaginario; 16) Il gabbiano.**

## dal Teatro Stabile di Catania

Stagione 1990/91

*Produzioni Teatro Stabile di Catania*

**VERGHIANA** di Giovanni Verga
in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa con Tuccio Musumeci, Mariella Lo Giudice, Miko Magistro, Pippo Pattavina, Marcello Perracchio - regia di Lamberto Fuggelli

**LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA** di Dacia Maraini
(versione teatrale del romanzo - premio Campiello 1990)
cast da definire - regia di Lamberto Puggelli

**VITA, MISERIA E DISSOLUTEZZA DI MICIO TEMPIO, POETA**
di Filippo Arriva - con Tuccio Musumeci - regia di Romano Bernardi

**IL MALATO IMMAGINARIO** libero adattamento di Turi Ferro - da Molière
in coproduzione con la Plexus T. con Turi Ferro, Fioretta Mari
regia di Turi e Guglielmo Ferro

**IL MALANDRINO** di Enrico Serretta per il Teatro dialettale di tradizione
con Tuccio Musumeci - regia di Romano Bernardi

*Produzioni Compagnie ospiti*

**CAPITAN ULISSE** di Alberto Savinio. Teatro Biondo Stabile di Palermo
regia di Mario Missiroli.

**LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE** di Eduardo De Filippo
Comunità Teatrale Italiana - regia di Giancarlo Sepe

**IL PRESENTE PROSSIMO VENTURO** di Alan Ayckbourn - Plexus T.
regia di Luca Barbareschi

*Compagnia dei giovani* produzioni del Teatro Stabile di Catania

**PEPPE CHE FERMO' IL SOLE** di Giuseppe Di Martino - da Pitré
spettacolo per ragazzi - regia di Giuseppe Di Martino

**FANDO E LIS** di Fernando Arrabal - regia di Giuseppe Di Martino

*Produzioni Compagnie ospiti*

**LA PORTA SBAGLIATA** di Natalia Ginzburg
European Artistic Organisation - regia di Mario Ferrero

**REGOLAMENTO INTERNO** di Antonio Scavone (premio Fava 1989)
Teatro Libero di Palermo, in collaborazione con Teatro di Roma e IDI
regia di Beno Mazzone

TEATRO FRANCO PARENTI

MILANO stagione 1990/91

18 ottobre/4 novembre - Cooperativa Teatro Franco Parenti
**PENTESILEA** di Heinrich Von Kleist
adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah

6/25 novembre - A.Gi.Di - Abbiamo Già Dato
**UNA COMMEDIA DA DUE LIRE** liberamentre tratta da
L'Opera del mendicante di John Gay - regia di Giampiero Solari

8 gennaio/28 febbraio - Cooperativa Teatro Franco Parenti
**PETER PAN** di James Matthew Barrie
regia di Andrée Ruth Shammah

4/24 marzo - Teatro Biondo Stabile di Palermo
**STRINDBERG QUARTETTO** quattro atti unici di August Strindberg
**Sonata di fantasmi/La casa bruciata/Il guanto nero/L'isola dei morti**
regia di Roberto Guicciardini

aprile - **tre spettacoli del Teatro del Carretto**
**BIANCANEVE** di Jacob e Wilhelm Grimm - regia di M. Grazia Cipriani
**ILIADE** da Omero - regia di M. Grazia Cipriani
**SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE** di William Shakespeare
regia di M. Grazia Cipriani.

da marzo - programmazione straordinaria
**APERTURA DELLA FASCIA ORARIA DELLE 23.00**

maggio - **PER PEREC** una rassegna teatrale, filmografia, letture,
un torneo di cruciverba e un convegno internazionale.
Cooperativa Teatro Franco Parenti **LA POCHE PARMENTIER**
regia di Andrée Ruth Shammah
Centro Spettacoli di Udine - Asti Teatro **L'AUMENTO**
regia di Alessandro Marinuzzi
Valeriano Gialli **MI RICORDO** regia e interpretazione di Valeriano Gialli
Valeriano Gialli e Guido Davico Bonino **LA CAMERA DEI SOGNI**
traduzione, adattamento e regia di Guido Davico Bonino

17/25 settembre - FUORI ABBONAMENTO
Cooperativa Teatro Franco Parenti
**RIVA ABBANDONATA MATERIALE PER MEDEA PAESAGGIO**
**CON ARGONAUTI** di Heiner Muller - traduzione di Saverio Vertone

# PLEXUS T S.R.L.

ROMA

**La Plexus T presenta**

Dal 24 ottobre - Anna Proclemer in
**GIORNI FELICI** di S. Beckett
regia di Antonio Calenda - scena di Nicola Rubertelli
musiche di Germano Mazzocchetti

Dal 4 novembre - Ugo Tognazzi, Arturo Brachetti in
**M. BUTTERFLY** di D. Ilwang - regia di John Dexter
scene di Stefano Pace - costumi di Mariolina Bono
musiche di Tiziano Popoli

Dall'8 gennaio - Luca Barbareschi, Nancy Brilly
Orsetta De Rossi, Massimo Mesciulam, Joyce Pitti in
**IL PRESENTE PROSSIMO VENTURO** di A. Ayckbourn

Dal 27 gennaio - Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi in
**CARO BUGIARDO** di J. Kilty - regia di Filippo Crivelli
scene di Alberto Verso - musiche di Andrea Centazzo

**La Plexus T e il Teatro Stabile di Catania presentano**

Dal 20 novembre - Turi Ferro con Fioretta Mari
e con Mico Cundari in
**IL MALATO IMMAGINARIO** di Molière
regia di Turi e Guglielmo Ferro - scene di Stefano Pace
costumi di Mariolina Bono - musiche di Bruno Coli

SONO PRODUZIONI ORGANIZZATE DA LUCIO ARDENZI

diretta da Mauro Carbonoli e Sergio Fantoni

ROMA - stagione 1990/91
VIII di attività

**VISITA DI UN PADRE A SUO FIGLIO**
di Jean Louis Bourdon
con Sergio Fantoni - Alessandro Gassman
regia di Marco Lucchesi
scene e costumi di Sergio Tramonti
musiche di Antonio Di Pofi
debutto: Rimini - Teatro Novelli - 26 novembre 1990

**I SOLDI DEGLI ALTRI**
di Jerry Sterner
con Sergio Fantoni, Ettore Conti, Nicoletta Gaida
(cast in via di definizione)
regia di Piero Maccarinelli
debutto: aprile 1991

**OPERAZIONE**
di Stefano Reali
novità assoluta
regia dell'autore
debutto: marzo 1991

TORINO - stagione 1990/91

**GLI SPETTACOLI DEL GRUPPO DELLA ROCCA**

**CANDIDO**
da Voltaire - regia di Roberto Guicciardini
**FEYDEAU - FEYDEAU** spettacolo realizzato da
Fiorenza Brogi, Oliviero Corbetta, Bob Marchese
**L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU'**
di Luigi Pirandello - regia di Andrea Docio
**MARIA STUARDA**
di Friedrich Schiller - regia di Roberto Guicciardini

**TEATRO ADUA**

Dal 7 al 25 novembre 1990 - Il Gruppo della Rocca
**CANDIDO** da Voltaire - regia di Roberto Guicciardini
Dal 28 novembre al 9 dicembre 1990 - Il Gruppo della Rocca
**FEYDEAU-FEYDEAU** spettacolo realizzato da Fiorenza Brogi, Oliviero Corbetta, Bob Marchese
Dall'11 al 20 dicembre 1990 - Teatro di Porta Romana
**CUCCIOLI** di Andrea Jeva - regia di Giampiero Solari
Dal 15 al 20 gennaio 1991 - Teatro Popolare di Roma
**TANGO MISOGINO** scritto e diretto da Pannullo, Pizzirani, Mari
Dal 22 al 27 gennaio 1991 - Teatro Niccolini - Il Granteatro
**PEYMANN** di Thomas Bernhard - regia e con Carlo Cecchi
Dal 29 gennaio al 3 febbraio 1991 - Teatro Stabile Friuli Venezia Giulia
**CARO BONBON** da Italo Svevo - di e con Massimo De Francovich
Dal 6 all'11 febbraio 1991 - Teatro della Tosse
**LA MIA SCENA È UN BOSCO** - di Emanuele Luzzati - regia di Tonino Conte
Dal 12 al 18 febbraio 1991
**LA PROVINCIA DI JIMMY** scritto e diretto da Ugo Chiti
Dal 27 febbraio al 3 marzo 1991 - Teatro del Carretto
**SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE**
di William Shakespeare - regia di Grazia Cipriani
Dal 9 al 21 aprile - Il Gruppo della Rocca
**L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU'** di Luigi Pirandello - regia di Andrea Dosio
Dal 23 al 28 aprile - Compagnia Glauco Mauri
**DAL SILENZIO AL SILENZIO** di Samuel Beckett - regia di Glauco Mauri

*TEATRO DE GLI INCAMMINATI*

via Statuto, 4
MILANO

*Direzione artistica Giovanni Testori*

Stagione 1990/91

Franco Branciaroli
in

**I DUE GEMELLI VENEZIANI**
di Carlo Goldoni
con (in ordine alfabetico)
Massimo Loreto, Michela Martini, Giulio Pizzirani,
e con (in ordine alfabetico)
Antonio Bazza, Gian Campi, Armando De Ceccon,
Stefania Felicioli, Stefania Graziosi

Regia di Gianfranco De Bosio
Scene di Emanuele Luzzati
Costumi di Santuzza Calì

**ORESTE** di Giovanni Testori
con Franco Branciaroli
regia di Giovanni Testori

MILANO - stagione 1990/91

Giulio Bosetti **ENRICO IV**
di L. Pirandello - regia di M. Sciaccaluga

Anna Proclemer **GIORNI FELICI**
di S. Beckett - regia di A. Calenda

Tino Schirinzi - **VITE IMMAGINARIE**
di G. Di Leva e M. Turino - regia di G. Cobelli

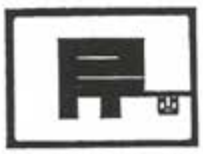
Ottavia Piccolo, Pino Micol
**LA SORPRESA DELL'AMORE**
di Pierre De Marivaux - regia di S. Sequi

Umberto Orsini - **IL PIACERE DELL'ONESTÀ**
di L. Pirandello - regia di L. De Filippo

Beppe Grillo in uno spettacolo teatrale

Gabriele Lavia, Monica Guerritore **ZIO VANJA**
di A. Cechov - regia di G. Lavia

Franco Branciaroli - **I DUE GEMELLI VENEZIANI**
di C. Goldoni - regia di G. De Bosio



movimento di informazione e di filologia teatrale

COOPERATIVA
**PICCOLO TEATRO DI CATANIA**

Stagione 1990/91

**Si prova: ZAIRA**
**di Monsieur Voltaire da lui stesso diretta e interpretata**
di Giancarlo Sbragia
con Mariella Lo Giudice e Paolo Giuranna

**KABARETT**
di Weill - Brecht

**LA SONATA A KREUTZER**
di e con Giancarlo Sbragia (spettacolo ospite)

**C'ERA UNA VOLTA L'OPERETTA**
di Pietro Cavalieri

**DIARIO DI UNA CAMERIERA**
di Giancarlo Sbragia
con Valeria Valeri (spettacolo ospite)

regie di Gianni Salvo e Giancarlo Sbragia

## *comunità teatrale italiana*

ROMA - stagione 1990/91

Dal 10 novembre 1990 al 27 gennaio 1991
**CASA DI BAMBOLA** di G. Sepe - da Ibsen

Dall'1 al 14 febbraio 1991
**LE MILLE E UNA DONNA** di L. Carrozzi / E. Gannoun

Dal 16 febbraio al 2 marzo 1991
**CAMILLE C., del sentimento tragico** di e con M. Inversi

Dal 17 al 29 marzo 1991
**IL TEMPO DEGLI ASSASSINI** di e con P. Robledo / P. Del Bono

Dal 3 al 16 aprile 1991
**L'HOMME JOB** di e con D. Collignon Maurin

**JONA OU L'INDIEN AU DOS EUROPEEN**
di e con D. Collignon Maurin

Dal 17 al 30 aprile 1991
**S'AMUSER** di M. Iwana

Dal 3 al 17 maggio 1991
**GIULIETTA E ROMEO** di C. Brie / N. Gonzales

Dal 25 maggio al 9 giugno 1991
**BOW DOWN** di T. Bornoft / D. Piccari

**SEMINARI**

Ferruccio Soleri - **LA PAROLA IL GESTO E LO SPAZIO** - 7 ore al giorno, dal 16 al 29 marzo 1990; Dominique Collignon Maurin - **L'INTIMITÀ ATTRAVERSO L'ENERGIA E IL CANTO** - 4 ore al giorno, dal 3 al 16 aprile 1990; Masaki Iwana - **IL PAESAGGIO INTERIORE-BUTO** - 4 ore al giorno, dal 17 al 30 aprile 1990; Susan Stransberg - **METODO STRANSBERG** - 4 ore al giorno; dal 3 al 23 maggio 1990; Giancarlo Sepe - **L'AZIONE NEL DRAMMA CONTEMPORANEO** - 4 ore al giorno, dall'11 al 25 giugno 1990.

ROMA - stagione 1990/91

Dal 18 ottobre al 18 novembre
Ileana Ghione / Carlo Simoni
**L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO**
di Wilde - regia di Edmo Fenoglio - Compagnia del Teatro Ghione

Dal 23 novembre al 2 dicembre
Ileana Ghione / Carlo Simoni con la partecipazione di Mario Maranzana
**COSI' È (SE VI PARE)**
di Pirandello, a cura di Orazio Costa Giovangigli - Compagnia del Teatro Ghione

Dal 4 al 23 dicembre
Lucia Poli **VUOTO DI SCENA**
di Lerici - regia di Lucia Poli - Compagnia Le Parole Le Cose

Dal 28 dicembre al 20 gennaio
Mario Carotenuto **IL BURBERO BENEFICO**
di Goldoni - regia di Mario Carotenuto - Pasquino C.I.S. Coop. Italiana Spettacolo

Dal 22 gennaio al 10 febbraio
Nando Gazzolo **RE LEAR E LE SUE 7 ETÀ**
di Shakesperare - regia di Walter Manfrè - Società Attività Produttive Associate

Dal 12 al 24 febbraio
Il Gruppo della Rocca **MARIA STUARDA**
di Schiller - regia di Roberto Guicciardini - Gruppo della Rocca

Dall'1 al 28 marzo
Ileana Ghione / Carlo Simoni **SPETTRI**
di Ibsen - a cura di Orazio Costa Giovangigli - Compagnia del Teatro Ghione

Dal 2 al 21 aprile
Paola Pitagora / Roberto Bisacco / Angela Cardile con Mario Maranzana
**LA RAGIONE DEGLI ALTRI**
di Pirandello - regia di Luca De Fusco - Bruno Cirino Teatro

Dal 23 aprile al 19 maggio
Duilio Del Prete **ANFITRIONE**
di von Kleist - regia di Franco Ricordi - Teatro Drammatico

Dal 21 maggio al 2 giugno
**DONNE IN BIANCO E NERO**
Recital di Lucia Poli - Compagnia Le Parole Le Cose

**STOP PRESS 26/27 dicembre - 3 recite straordinarie**
**LA VEDOVA ALLEGRA** di Franz Lehar
Compagnia Int. dell'Operetta in collaborazione con il T. dell'Opera di Havana

**EUROMUSICA MASTER CONCERT SERIES "IL PIANOFORTE"**
**15/11 Annie Fischer; 17/1 Shura Cherkassky; 4/2 Tatyana Nikolaeva; 21/2 Alicia De Larrocha; 21/3 Gyorgy Sandor; 18/4 Vlado Perlemuter**

# Teatro Nazionale

MILANO - Piazza Piemonte, 12 - Tel. 48007700 - MM WAGNER

GLI SPETTACOLI:

| | |
|---|---|
| 9 - 28 ottobre | **LA MARCHESA DI O.** |
| 30 ottobre - 18 novembre | **FIOR DI PISELLO** |
| 20 novembre - 9 dicembre | **GLI ATTORI LO FANNO SEMPRE** |
| 11 - 23 dicembre | **COSI' È (SE VI PARE)** |
| 26 - 31 dicembre | **LA VEDOVA ALLEGRA** |
| 1 - 6 gennaio | **MADAMA DI TEBE** |
| 8 - 27 gennaio | **IL MEDICO DEI PAZZI** |
| 29 gennaio - 17 febbraio | **IL GABBIANO** |
| 19 febbraio - 3 marzo | **CAPITAN ULISSE** |
| 12 - 28 marzo | **IL DIARIO DI ANNA FRANK** |
| 2 - 14 aprile | **EVA CONTRO EVA** |
| 16 - 28 aprile | **TARTUFO** |

I REGISTI: Egisto Marcucci, Giuseppe Patroni Griffi, Pietro Garinei, Orazio Costa Giovangigli, Maurizia Camilli, Antonio Calenda, Mario Missiroli, Gianfranco De Bosio, Filippo Crivelli, Roberto Guicciardini.

GLI ATTORI: Carla Gravina, Sergio Graziani, Delia Bartolucci, Giampiero Bianchi, Mariano Rigillo, Laura Marinoni, Giovanni Crippa, Franca Valeri, Gino Bramieri, Gianfranco Jannuzzo, Ileana Ghione, Carlo Simoni, Mario Maranzana, Franco Barbero, Nadia Furlon, Alfredo Rizzo, Carlo Giuffrè, Angela Pagano, Gastone Moschin, Marzia Ubaldi, Emanuela Moschin, Ilaria Occhini, Virginio Gazzolo, Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Micol Pambieri, Lauretta Masiero, Paola Borboni, Giustino Durano, Sebastiano Lo Monaco, Anna Teresa Rossini.

## TEATRO FILODRAMMATICI

**Via Filodrammatici, 1 - Tel. 869.36.59**

**MILANO**

stagione 1990/91

**16 ottobre/9 dicembre** - Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici
**TRE SULL'ALTALENA** di Luigi Lunari, regia di Silvano Piccardi
con Antonio Guidi, Riccardo Pradella, Gianni Quillico, Margareta von Kraus

**3/4 dicembre** - CRT Artificio presenta:
Compagnia giapponese di burattini I-WAN JAN
**LA LEGGENDA DEL SERPENTE BIANCO**

**10/24 dicembre** - SPETTACOLO DA DEFINIRE

**27 dicembre/13 gennaio** - Compagnia Teatro Popolare di Roma
**TANGO MISOGINO** di autori vari
con Fernando Pannullo, Giulio Pizzirani, Gianfranco Mari

**15/27 gennaio** - Compagnia marionettistica Carlo Colla e Figli
**IL BALLO EXCELSIOR** di L. Manzotti - R. Marenco

**29 gennaio/10 febbraio** - Compagnia marionettistica Carlo Colla e Figli
**LE MILLE E UNA NOTTE** di Eugenio Monti

**12/24 febbraio** - Teatro Popolare La Contrada di Trieste
**EMIGRANTI** di Slawomir Mrozec, regia di Francesco Macedonio
con Cochi Ponzoni e Orazio Bobbio

**26 febbraio/10 marzo** - Teatro Stabile di Calabria
**NUOVA PRODUZIONE** con Daniela Giordono

**12/27 marzo** - CRT Artificio presenta:
Klezmer Theater Orchestra **DAS/DUS GOLEM**
viaggio nell'inquietudine della cultura ebraica di e con Moni Ovadia

**2/28 aprile** - Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici
**IL RITORNO DALLA VILLEGGIATURA** di Carlo Goldoni
regia di Silvano Piccardi

**maggio**
**RASSEGNA INTERNAZIONALE** a cura del CRT Artificio

Dal 14 novembre - Lucia Poli
**VUOTO DI SCENA** di Roberto Lerici
regia di Lucia Poli

Dal 29 novembre - Teatro degli Eguali
Comp. Stabile T. Litta
**L'UCCELLO DI FUOCO** dal balletto di Strawinskij
regia di Gaetano Callecaro

Dal 3 gennaio - Claudio Bisio
**ASPETTANDO, GODO** di Claudio Bisio,
Sergio Conforti, Edoardo Erba - regia di Paola Galassi

Dal 23 gennaio - Sergio Bini in arte Bustric
**MERAVIGLIOSA ARTE DELL'INGANNO**

Dal 13 febbraio - Teatro della Tosse
**LA MIA SCENA È UN BOSCO** di Emanuele Luzzati
regia di Tonino Conte

9-16-23 marzo - Teatro degli Eguali - Comp. stabile T. Litta
**LA BOTTEGA FANTASTICA** dal balletto
di Rossini e Respighi - regia di Marco Guzzardi

Dal 7 marzo - Teatro degli Eguali - Comp. stabile T. Litta
**SPIAGGE ITALIANE** di Massimo Rocchi

Dal 4 aprile - Teatro degli Eguali - Comp. stabile T. Litta
**PARLIAMONE DA PERSONE INCIVILI**
di Umberto Simonetta e Luca Sandri
regia di Umberto Simonetta

Dal 2 maggio - Teatro degli Eguali - Comp. stabile T. Litta
**FUORISERIE '91** quattro settimane di cabaret per il teatro
a cura di Marco Guzzardi

ABBONAMENTO SPECIALE PER 5 SPETTACOLI A SCELTA: L. 70.000

CITTÀ DI PERUGIA

# TEATRO MORLACCHI

AUDAC TEATRO STABILE DELL'UMBRIA - ETI

Stagione 1990/91

Dal 24 al 28 ottobre 1990 - Veneto Teatro
**LA SORPRESA DELL'AMORE** di Marivaux
con Ottavia Piccolo e Pino Micol - regia di Sandro Sequi

Dal 31 ottobre al 4 novembre 1990 - Glauco Mauri
**DON GIOVANNI** di Molière, traduzione di Dario Del Corno
libero adattamento di Dario Del Corno e Glauco Mauri
con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Miriam Crotti, Claudio Marchione, Marianna Morandi, Andrea Liberovici - regia di Glauco Mauri

Dal 19 al 25 novembre 1990 - Plexus T/Turi Ferro
**IL MALATO IMMAGINARIO** di Molière
con Turi Ferro, Fioretta Mari - regia di Turi Ferro e Guglielmo Ferro

Dal 4 al 9 dicembre 1990 - Teatro Carcano / Compagnia Lavia
**ZIO VANJA** di Anton Cechov
con Gabriele Lavia e Monica Guerritore - regia di Gabriele Lavia

Dal 19 al 23 dicembre 1990 - Paolo Poli
**IL COTURNO E LA CIABATTA** di Ida Omboni e Paolo Poli, da Alberto Savinio - con Paolo Poli - regia di Paolo Poli

Dal 2 al 6 gennaio 1991 - ATER Emilia Romagna Teatro
**LE SERVE** di Jean Genet - con (in ordine alfabetico) Anita Bartolucci, Paola Mannoni, Lucilla Mortacchi - regia di Massimo Castri

Dal 22 al 26 gennaio 1991 - Centro Teatrale Bresciano
**ANFISSA** di Leonid Andreev
con Rosa Di Lucia, Aldo Reggiani - regia di Sandro Sequi

Dal 29 gennaio al 3 febbraio 1991 - AUDAC Teatro Stabile dell'Umbria
**IL MALINTESO** di A. Camus, traduzione di Corrado Augias
con (in ordine alfabetico) Warner Bentivegna, Luigi Diberti, Micaela Esdra, Valentina Fortunato - regia di Walter Pagliaro

Dal 5 al 10 febbraio 1991 - AUDAC Teatro Stabile dell'Umbria
**A PORTE CHIUSE** di J.P. Sartre, traduzione di Enzo Siciliano - con (in ordine alfabetico) Warner Bentivegna, Luigi Diberti, Micaela Esdra, Valentina Fortunato - regia di Walter Pagliaro

Dal 27 febbraio al 3 marzo 1991 - Piccolo Teatro di Milano
**LA GRANDE MAGIA** - di Eduardo De Filippo
con Renato De Carmine, Giancarlo Dettori, Rosalina Neri, Licinia Lentini - regia di Giorgio Strehler

Dal 5 all'11 marzo 1991 - Teatro di Roma
**PULCINELLA** di Manlio Santanelli, elaborazione drammaturgica del testo inedito di Roberto Rossellini
con Massimo Ranieri - regia di Maurizio Scaparro

Dal 21 al 27 marzo 1991 - Teatro Stabile di Torino
**L'UOMO DIFFICILE** di Hugo von Hofmannsthal - traduzione di Gabriella Bemporad
con (in ordine di locandina) Umberto Orsini, Marisa Fabbri, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi, Carlo Montagna, Annamaria Guarnieri, Luciano Virgilio, Massimo De Francovich, Paola Bacci, Paola Bigatto, Alvia Reale, Gabriella Zamparini, Riccardo Bini, Mauro Avogadro, Franco Mezzera, Nicola Donalisio, Enrico Longo Doria - regia di Luca Ronconi

Dal 7 all'11 maggio 1991 - Elle 36
**LA CASA AL MARE** - di Vincenzo Cerami
con Luca De Filippo, Lello Arena - regia di Luca De Filippo

Comune di Vicenza - Assessorato alla Cultura

presenta

## Stagione "Invito a Teatro 90/91" al Teatro Roma

ottobre 1990 - aprile 1991

**9/10 ottobre - MUMMENSCHANZ ENCORE**

**23/24 ottobre - GIORNI FELICI** di Samuel Beckett
regia di Antonio Calenda - con Anna Proclemer

**5/6 novembre - LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE**
di Eduardo De Filippo
regia di Giancarlo Sepe - con Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice

**27/28 novembre - RUMORI FUORI SCENA** di Michael Frayn
Compagnia attori e tecnici - regia di Attilio Corsini

**18/19 dicembre - AH L'AMOUR-VAUDEVILLE**
regia di Beppe Navello - con Leo Gullotta

**11/12 febbraio - NIENTE SESSO, SIAMO INGLESI**
spettacolo di Gianfranco D'Angelo

**21/22 febbraio - GLI ATTORI LO FANNO SEMPRE**
di Terzoli e Vaime
con Gino Bramieri e Gianfranco Jannuzzo

**5/6/7 marzo - MADAMA BUTTERFLY** di David Henry Hwang
regia di John Dexter - con Ugo Tognazzi e Arturo Brachetti

**25/26 marzo - MA NON È UNA COSA SERIA** di Luigi Pirandello
con Ugo Pagliai e Paola Gassman

**9/10 aprile - A CHORUS LINE**
regia Saverio Marconi e Roy Smith - Compagnia della Rancia

IL TEATRO CASALE MONFERRATO MUNICIPALE

Direzione artistica: Franco Gervasio

*ha invitato per la Stagione 1990/91, le Compagnie di:*

Umberto Orsini, Glauco Mauri, Ivana Monti e Andrea Giordana, Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi, Valeria Moriconi, Sergio Fantoni, Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer, Ornella Vanoni.

*Farà inoltre, un po' di cammino con:*

Paolo Conte: prove e debutto del nuovo **RECITAL**;

Carolin Carlson: stage per attori e danzatori professionisti; debutto italiano di **IMPROVVISO DANCE**;

Gabriele Lavia: prove e debutto de **IL NIPOTE DI RAMEAU** di Denis Diderot;

Giulio Bosetti e Marina Bonfigli: prove e debutto de **LA LEZIONE** di Eugène Jonesco e **L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA** di Luigi Pirandello.

*Li ringraziamo, unitamente alle loro imprese, così come, per le preziose collaborazioni, il Teatro Stabile di Torino, l'Unione Musicale e la Rai.*

Il SINDACO
Riccardo Coppo

L'ASSESSORE ALLA CULTURA
Davide Sandalo

## TEATRO SCIENTIFICO TEATRO LABORATORIO Verona

**Produzioni:**

**ANNA CHRISTIE**
di E. O'Neill con Isabella Caserta

**IL PRESIDENTE SCHREBER**
studi di Freud e Lacan su Schreber - con Giorgio Speri

**SOFONISBA**
di G.G. Trissino con Jana Balkan,
Paola Borboni, Andrea Bosic, Massimo Foschi

**LA COMMEDIA DELL'ARTE**
testi originali del 1500/600

**CLITENNESTRA**
di M. Yourcenar con G. Brogi, J. Balkan

**PROMETEO**
di Eschilo - regia di Ezio Maria Caserta

ORGANIZZAZIONE FESTIVAL INTERNAZIONALE

MIMO E DINTORNI
(ottobre, novembre 1990)

SEMINARIO SULLA COMMEDIA DELL'ARTE
diretto da Ezio Maria Caserta

GRUPPO DI RICERCA TEATRALE MULTIMEDIA

KRYPTON

FIRENZE - stagione teatrale 1990/91

PROPOSTE:

**FORSE** uno studio su S. Beckett (riallestimento)
progetto scenico e regia: Giancarlo Cauteruccio
con: Daniela Cerri, Graziano Dei, Roberto Visconti
disponibile da settembre 1990

**ME DEA** (nuova produzione)
progetto scenico e regia: Giancarlo Cauteruccio
drammaturgia: Marco Palladini
musiche originali: Giusto Pio
costumi: Giulia Mafai
disponibile da gennaio 1991

**TEOREMA** uno studio su Pitagora, il maestro del silenzio
debutto previsto in prima assoluta novembre 1990
T. Tagawka
Festival di Teatro Italiano a Mosca (U.R.S.S.)
disponibile da dicembre 1990

**ALBERI** opera per ambiente (ripresa)
cooproduzione Taormina Arte '90
progetto scenico e regia di Giancarlo Cauteruccio
testo poetico originale di Roberto Carifi
disponibile da giugno 1991

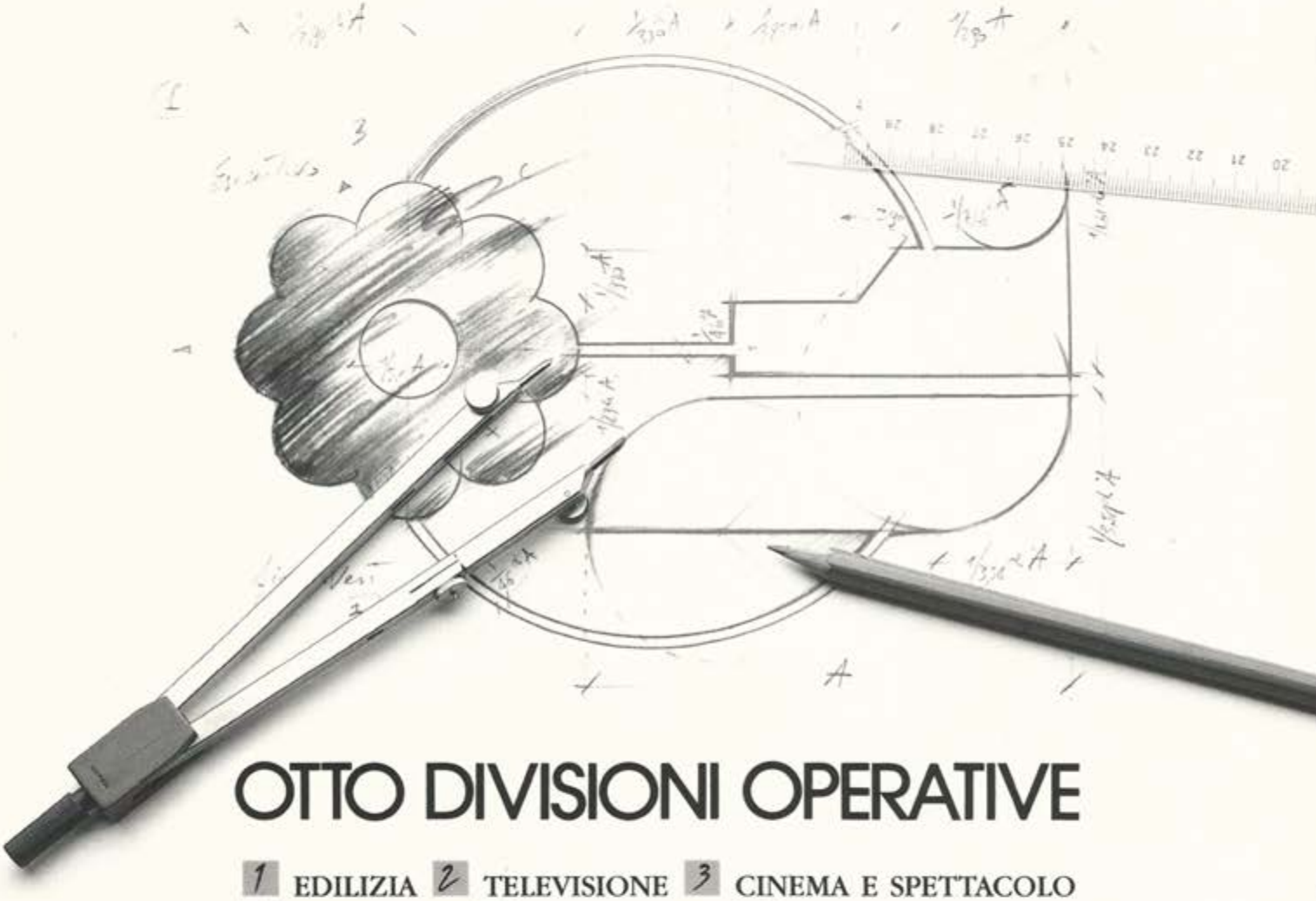
grand hotel brun

# Ascot Ristorante

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

PROMOTORE DEL PREMIO ASCOT BRUN

# GRUPPO FININVEST PROGETTATO PER MIGLIORARE LA QUALITÀ DELLA VITA



## OTTO DIVISIONI OPERATIVE

1 EDILIZIA 2 TELEVISIONE 3 CINEMA E SPETTACOLO 4 EDITORIA 5 PUBBLICITÀ 6 ASSICURAZIONE E PRODOTTI FINANZIARI 7 DISTRIBUZIONE MODERNA 8 SERVIZI DI GRUPPO

PROGETTATE PER OFFRIRE SERVIZI AVANZATI NEI CAMPI DELLA COMUNICAZIONE, DELL'EDILIZIA, DELLA DISTRIBUZIONE MODERNA, DEL RISPARMIO E DEL TEMPO LIBERO • NELLA COMUNICAZIONE LA STRATEGIA È MULTIMEDIALE E MULTINAZIONALE • FININVEST OPERA IN TUTTI I SETTORI: TELEVISIONE, CINEMA, EDITORIA, PUBBLICITÀ • È PRESENTE CON TELEVISIONI COMMERCIALI IN ITALIA, FRANCIA, GERMANIA E SPAGNA • ATTRAVERSO PUBLITALIA '80, CAPOGRUPPO DELLA DIVISIONE PUBBLICITÀ, FININVEST, PRIMA IN EUROPA, HA PORTATO LA COMUNICAZIONE INDUSTRIALE NELL'EST EUROPEO E IN UNIONE SOVIETICA.

GRUPPO FININVEST

I.P.

teatro stabile
di bolzano

# 40 anni

1950 - 1990

teatro stabile
di bolzano

teatro stabile
di bolzano

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

COMUNE DI BOLZANO
Assessorato alla Cultura

PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO - ALTO ADIGE
Assessorato alla Cultura

| | |
|---|---|
| Commissario Straordinario | CARLO CORAZZOLA |
| Direttore | MARCO BERNARDI |
| Commissione Artistica | BRUNO LANER<br>CARLO LAZZERINI<br>PIERLUIGI SIENA<br>MARIA PIA SOCIN |
| Collegio dei Revisori dei Conti | |
| Presidente | CLAUDIO EMERI |
| | ROSA FRONZA INFELISE<br>KARL RAINER<br>ROBERTO BIZZO<br>DANIELA BOSCARO<br>NEREA COLONNELLI SERRA<br>JOACHIM BURATTI<br>ADRIANO PELLEGRINI |
| Organizzazione | LEONARDO CANTELLI |
| Segreteria Generale | GRAZIA PADOAN |
| Segreteria Direzione | LUCIA FONTANA |
| Segreteria Amministrativa | MAURA BIZZARRI |
| Settore Scuola | PAOLO BONALDI<br>MARCO NUVOLONI |
| Ufficio Stampa | WALTER PERINELLI<br>SAVERIO FERRAGINA |

TEATRO STABILE DI BOLZANO, Via Tre Santi 1 - 39100 BOLZANO
Tel. (0471) 270658 - 271254 - Fax (0471) 271335

# REGOLE FUTURE PER IL TEATRO PUBBLICO

*Carlo Tognoli*
*Ministro del Turismo e dello Spettacolo*

La situazione del teatro si presenta difficile.

Allo stato delle cose ci troviamo di fronte ad una offerta eccessiva che provoca o ha provocato un abbassamento qualitativo medio dello spettacolo teatrale. Ci troviamo di fronte, almeno rispetto a ciò che affiora, ad una ridotta creatività. Siamo davanti anche ad uno smarrimento degli spettatori, proprio mentre la potenziale disponibilità del pubblico è cresciuta. Da molte parti si afferma che è stata privilegiata la quantità rispetto alla qualità.

L'intervento degli Enti locali e delle Regioni, per altro meritorio da molti punti di vista anche nel favorire iniziative nuove, ha a sua volta determinato squilibri, accentuazione della lottizzazione, ulteriore diffusione del sistema della contribuzione a pioggia.

La spesa pubblica è cresciuta, anche se è ancora inferiore a quella di altri Paesi europei.

D'altra parte il teatro non può vivere senza contributi, a meno che non si pensi ad un teatro esclusivamente di "intrattenimento". Bisogna quindi garantire un flusso di finanziamenti per il teatro, garantendo il più possibile la qualità delle rappresentazioni.

Non ho mai nascosto la mia propensione nei confronti del teatro pubblico, anche se non mi sfuggono i difetti "del pubblico", e la necessità di assicurare uno spazio anche al teatro privato.

È una attenzione che manterrò, insieme alla convinzione che si debba fare ogni sforzo e che lo debbano fare in particolare lo Stato e gli Enti locali, per rinnovare e rilanciare il teatro pubblico che in qualche caso è venuto meno alle proprie funzioni.

L'area pubblica va valorizzata, ma i patti debbono essere chiari.

È per questo che ritengo utile introdurre il sistema cosiddetto "alla francese", che consente di stabilire un rapporto differenziato rispetto ai diversi teatri pubblici, che hanno caratteristiche differenti tra di loro (conseguenza delle forti tradizioni culturali locali esistenti nel nostro Paese).

Si tratta di stabilire tra Enti pubblici e teatri un rapporto contrattuale, che tenga conto delle diverse situazioni, e delle diverse potenzialità.
Per ogni teatro occorre un "check-up" e una scelta di prospettive e di obiettivi.

Il teatro pubblico deve disporre di finanziamenti adeguati, anche se non deve sperperare.

Bisogna regolare gli interventi statali e quelli locali, come abbiamo cominciato a fare con un recente provvedimento.

Bisogna assicurare finanziamenti pluriennali. Il teatro pubblico, per contro, dovrà essere sottoposto a controlli rigorosi. Chi non rispetterà gli impegni vedrà sensibilmente ridimensionati contributi centrali e locali.

Il teatro privato deve anche esso accedere ad un sostegno dello Stato, secondo criteri ovviamente diversi rispetto al teatro pubblico. Deve essere in ogni caso garantita e premiata la qualità. Il teatro pubblico dovrà svolgere anche compiti di ricerca e formazione, che non vengono richiesti al teatro privato, ma sovvenzioni e contributi devono in ogni caso essere legati a criteri qualitativi. Ciò può essere assicurato dalle valutazioni di esperti di sicuro prestigio che devono affiancare il Ministero nelle proprie scelte. In questo modo si potrà favorire una selezione qualitativa tendente a migliorare sempre di più il prodotto teatrale italiano.

# UNA ISTITUZIONE CHE È ENTRATA NEL PATRIMONIO CULTURALE COMUNE

*Marcello Ferrari*
*Sindaco di Bolzano*

Da sempre il Teatro pubblico è oggetto di grande dibattito ed il momento presente non fa eccezione. Ma ripercorrendo con la memoria questi quarant'anni di vita dello Stabile di Bolzano e pensando alla particolare realtà locale ognuno, io credo, deve riconoscere che la presenza di questa istituzione ha rappresentato una componente di importanza singolare per la storia culturale della Città e della Provincia nel dopoguerra. Tutto ciò attraversando situazioni avverse dalla mancanza di una struttura teatrale sufficiente; alla precarietà del suo impianto istituzionale; alle difficoltà ed alle diffidenze politiche che, alla fine degli anni '70 lo avevano portato alla soglia della liquidazione.

E quando ve ne è stato bisogno, il pubblico ha risposto sempre, si è stretto attorno al suo Teatro dimostrando quanto l'istituzione sia entrata non solo nelle abitudini, ma nel patrimonio di ciacuno, al di là della lingua.

Questa, mi pare, è una connotazione importante e caratteristica dello Stabile bolzanino.

Nel momento in cui si celebra questa quarantennale presenza all'interno della vita cittadina, è doveroso ricordare i volti e l'opera di molte persone che hanno vissuto con il Teatro le sue alterne, difficili vicende: da F. Piccoli a Scaparro, a Fersen ed a M. Bernardi; e poi i suoi presidenti, da Lino Ziller a Paolucci, ad Ansaloni, a Carlo Corazzola. Assieme, mi è caro ricordare Mario Antonelli, la cui mancanza oggi lo Stabile sente più che mai.

A tutti loro e a quelli che non ho potuto ricordare — per brevità e non per dimenticanza — la Città dice grazie, nell'impegno di continuare ad essere vicina al suo Teatro.

# I RISULTATI DI UNA SFIDA PROIETTATA NEL FUTURO

*Claudio Nolet*
*Assessore alla Cultura del Comune di Bolzano*

C'è voluto molto coraggio, il gusto di una sfida, per far nascere quarant'anni fa un teatro pubblico a Bolzano. Oggi il Teatro Stabile costituisce per la città una istituzione fondamentale, riconosciuta a livello nazionale, per merito del valore artistico, ma anche della tenacia dei suoi direttori, della serietà dell'impegno degli attori, di coloro che hanno collaborato con intelligenza e passione. E una parte non piccola hanno avuto gli amministratori che hanno trovato un punto di riferimento nel Comune. Con gli anni il pubblico è cresciuto, segno che le proposte teatrali erano valide, rispondenti di volta in volta ai gusti ed agli interessi di una cultura che in una terra di confine voleva soprattutto essere aperta e innovativa.

Nell'ultimo decennio la direzione di Marco Bernardi ha contribuito in maniera decisiva a radicare il Teatro Stabile nella comunità e tutto fa pensare che si potrà andare avanti in questa direzione coinvolgendo sempre più le nuove generazioni.

Chi ha seguito le vicende del Teatro Stabile fin dalla sua fondazione ha ben presenti tutte le difficoltà che si sono dovute superare. Ci sono stati momenti di grande incertezza e di precarietà. Le infrastrutture sono state sempre inadeguate. In questo momento il Comune deve provvedere al rifacimento della piccola sala del Teatro comunale gravemente danneggiata da un incendio e dare una sede degna al Teatro Stabile. È un impegno urgente che dovrebbe essere soddisfatto per l'anno prossimo. Ma intanto si procede nella progettazione di un teatro civico che renderà finalmente possibile alla città ed al territorio provinciale di rispondere alle esigenze del TSB ed alle altre iniziative teatrali che si sviluppano nei tre gruppi linguistici. Adesso sembrano vinte le esitazioni che hanno ritardato nei passati decenni la costruzione di un teatro, le condizioni politiche sono più favorevoli perché si sono meglio chiariti gli obiettivi. Ma non si sarebbe arrivati a tanto se nella città non avesse operato il TSB, se non si fosse formato un pubblico, se da esso non fossero venuti stimoli forti alla vita culturale.

# PUNTARE SU UN NUOVO SVILUPPO DELLA FUNZIONE SOCIALE DEL TEATRO

*Remo Ferretti*
*Assessore all'Istruzione e alla Cultura per la Provincia Autonoma Bolzano-Alto Adige*

Il cammino del Teatro Stabile di Bolzano in questi quarant'anni di attività segna in modo significativo la storia di una comunità che ha saputo superare in modo deciso la crisi di identità e la disgregazione, lasciate in eredità dagli eventi bellici in particolare sulla nostra terra, cercando con forza, con sempre più consapevole determinazione e talvolta anche con manifesto entusiasmo una nuova dimensione del vivere, un nuovo modo di interpretare il rapporto con il territorio e le popolazioni che qui vivono.

Infatti i primi vent'anni della presenza del Teatro Stabile hanno rappresentato il frenetico dar vita e sviluppo ad una creatura nuova, che via via ha saputo conquistarsi spazio e considerazione sia nel mondo dello spettacolo e della cultura sia soprattutto nella popolazione, che si è andata sempre più affezionando al Teatro, facendo sentire, con una presenza di pubblico sempre più ampia e consolidata e con una crescita degli stessi abbonati, la propria adesione e condivisione.

Negli anni successivi il Teatro Stabile, come del resto tutta la società, entra in una fase di riflessione sul significato delle proposte di spettacolo e di cultura ed avvia un percorso di lettura più critica, più sperimentale del proprio agire.

Se si ripercorrono le vicende e i mutamenti degli anni settanta in Alto Adige, con la messa in discussione degli equilibri sociali e la ridefinizione dei rapporti anche tra i gruppi linguistici fino alla codificazione di questi nel nuovo Statuto di Autonomia, si ha il riscontro immediato della nuova funzione che il Teatro cerca di darsi e di offrire alla società in cui esso è inserito.

La società nel suo insieme matura processi di cambiamento, che talvolta vengono proposti in modo anche traumatico da fatti culturali esterni.

Se la base continua a seguire il Teatro con amore ed attenzione, essa è comunque un po' scossa e messa in crisi da questo, che si pone come interlocutore forte e talvolta provocatore.

Il Teatro Stabile riflette quindi in modo spettacolare, dialettico ed emotivo una società alla ricerca di nuove dimensioni e al tempo stesso si pone all'attenzione del cittadino come struttura a sé, capace di interpretare e di anticipare tensioni, desideri, aspirazioni.

Le recenti vicende legate alla carenza di spazi per le attività teatrali hanno posto alla comunità dei quesiti circa la legittimazione sulla presenza e sul significato del Teatro Stabile di Bolzano per la società altoatesina; mi pare altrettanto chiara la risposta: essa non può, non deve rinunciare oggi ad avere un suo teatro.

Tale attenzione peraltro è andata crescendo non solo nella popolazione di lingua italiana, ma sempre con maggiore convinzione e passione anche in quella di lingua tedesca; segno questo di un legame profondo e vivo del Teatro con il territorio.

Sono convinto che sia maturo il momento per un ulteriore sviluppo della presenza del Teatro Stabile su tutto il territorio provinciale: del resto anche l'esperienza di collaborazione con l'Assessorato all'Istruzione e Cultura di lingua italiana per la diffusione degli spettacoli, soprattutto per gli studenti, anche in periferia indica una strada, che può dare in prospettiva interessanti risultati.

In tale ottica e dimensione assume ancora più rilevanza la funzione sociale del teatro e quindi si pone come irrinunciabile anche per il Teatro Stabile una sempre più accentuata ricettività nei confronti delle tematiche sociali emergenti sia di carattere generale sia riferite alla specificità delle diverse culture, preoccupandosi maggiormente di svolgere, pur senza nulla togliere allo spettacolo e alle professionalità, una più incisiva azione informativa ed educativa.

# UNA IDENTITÀ RAGGIUNTA FRA DUE TEATRI TRADIZIONALI

*Carlo Corazzola*
*Commissario straordinario TSB*

Da quarant'anni a Bolzano e nelle località maggiori della sua provincia si rappresentano spettacoli teatrali di buon livello, proposti nell'ambito di cartelloni che con il passare delle stagioni sono diventati sempre più completi e artisticamente più importanti. Molti degli spettacoli presentati sono prodotti direttamente a Bolzano. Da quarant'anni Bolzano è conosciuta nel mondo del teatro italiano per importanti allestimenti, sempre di qualità, spesso di successo. A Bolzano hanno preso l'avvio e si sono consolidate carriere di importanti personalità di palcoscenico.

Questo è il Teatro Stabile di Bolzano. Sono invero i suoi aspetti esteriori più evidenti: un privilegio che nessuna altra città e provincia in Italia, equivalenti per popolazione e territorio, possono vantare. Ma nei quattro decenni della sua esistenza il Teatro Stabile di Bolzano si è imposto soprattutto come servizio socio-culturale di grande importanza e di rilevante interesse.

Solo un organismo a gestione pubblica come il Teatro Stabile, nato e cresciuto con il concorso di estese volontà politiche e di consistenti sostegni finanziari da parte dello Stato, del Comune di Bolzano e della Provincia Autonoma di Bolzano, avrebbe potuto assicurare traguardi così avanzati. Nella ricorrenza di un significativo anniversario un pensiero riconoscente va quindi ai pionieristici e lungimiranti amministratori comunali di Bolzano, guidati dal compianto Lino Ziller, che hanno voluto il nostro "Stabile". Se da parte del governo centrale l'appoggio allo Stabile è maturato all'interno di un progetto culturale per regioni di confine e per comunità italiane periferiche, da parte delle amministrazioni locali l'accento è stato prioritariamente posto sulla sua funzione di aggregazione sociale, di luogo di crescita culturale, e di civile dialogo per un confronto di reciproca comprensione e proficua convivenza in una provincia difficile, in cui convivono e si confrontano popolazioni, lingue e culture diverse.

Intorno a questi obiettivi, soprattutto nell'ultimo decennio, il Teatro Stabile di Bolzano ha costruito la sua identità, con effetti di riconoscibilità che vanno dal repertorio incentrato sull'analisi e il confronto fra le due grandi tradizioni teatrali italiana e tedesca, alla realizzazione di altre funzioni in attività collaterali, condotte in collaborazione con il mondo della scuola e con organismi culturali operanti sul territorio, come ad esempio scuola di teatro, teatro nelle scuole, seminari, attività editoriali, rassegne.

I risultati conseguiti sono molto lusinghieri, confermati anche dall'aumento di pubblico e di abbonati, e dall'attenzione della stampa locale e nazionale. Sono il premio che va ad una gestione rigorosa, sempre alla ricerca dei caratteri della professionalità e della continuità del valore estetico.

Un ruolo insostituibile è stato svolto negli ultimi anni da una direzione artistica intelligente e stabile (la più stabile in Italia insieme a quelle dei teatri di Milano e Genova), attenta alle problematiche locali e che ha potuto lavorare in un contesto di grande libertà. Laddove tutto ciò si verifica è "normale" che si sviluppi una struttura libera, si affermino valori, si creino legami con il pubblico non provvisori, e si facciano spettacoli di teatro validi e seguiti dalla gente. Il Teatro Stabile di Bolzano è diventato così uno dei più importanti enti culturali di lingua italiana dell'Alto Adige e tra i più conosciuti e considerati in campo nazionale.

Possiamo ritenere questo un punto di arrivo? No, assolutamente. Ci sono ancora debolezze, carenze e insidie lungo il percorso che lo Stabile deve affrontare. Manca un definitivo assetto istituzionale in grado di conferire stabilità alla gestione dell'ente e certezza di finanziamenti. Ma la carenza più grave è quella di un edificio teatrale adeguato. Non bastano strutture artistiche e amministrative. Un teatro stabile ha bisogno di una casa dove vivere, dove lavorare, dove possano stare insieme registi, attori, tecnici e pubblico. Se non vogliamo assistere ad una involuzione e al ritorno di tempi in cui si è dovuto temere per la sopravvivenza del nostro Teatro, è indispensabile che esso possa disporre di una nuova struttura istituzionale, che diventi riferimento per la gente legata al teatro, per la gente che lavora, che pensa e produce teatro.

L'impegno concreto e l'operatività su questi problemi aperti sono l'omaggio più gradito che le istituzioni possono fare al Teatro Stabile di Bolzano e al suo pubblico per il quarantesimo compleanno.

# UN ANNIVERSARIO DA CELEBRARE CONTINUANDO A FARE TEATRO

*Marco Bernardi*
*Direttore artistico del TSB*

Il Teatro Stabile di Bolzano compie quarant'anni. Credo sia, dopo il Piccolo Teatro, il più vecchio teatro italiano a gestione pubblica.

Mi sembra significativo che una piccola città come Bolzano, situata in un'area di confine che ha conosciuto proprio in questi quarant'anni momenti di notevole tensione etnica e politica, abbia ostinatamente voluto sostenere l'esistenza di questa istituzione culturale.

Non sono sempre stati anni di facile vita tra cicliche difficoltà finanziarie, momenti di ostilità da parte del gruppo di lingua tedesca, e carenza scandalosa di una sede teatrale adeguata. Ma anche se povero e traballante il Teatro Stabile di Bolzano ha una qualità particolare che lo ha distinto quasi sempre da altri teatri italiani: la riconoscibilità della propria linea artistica, una forte caratterizzazione dello stile degli spettacoli e delle scelte del repertorio.

Fondato nel 1950 per dare voce alla comunità di lingua italiana che in Alto-Adige è minoranza, si è presto emancipato già con la direzione di Fantasio Piccoli in autentico teatro d'arte, povero ma con una forte vocazione ad una poetica teatrale autonoma. Piccoli ha dato vita ad un repertorio equilibrato tra funzione divulgativa dei classici e continua sperimentazione drammaturgica su testi contemporanei, attraverso un forte stile di regia che trovava fondamento in un teatro di poesia sostenuto dal talento di attori giovani ma molto dotati. (Da Romolo Valli a Valentina Fortunato, da Mariangela Melato a Franca Rame, schiere di giovani attori hanno debuttato a Bolzano grazie al fiuto di talent-scout di Piccoli).

Maurizio Scaparro, nei suoi cinque anni di gestione, ha iniziato proprio a Bolzano la sua ricerca per un teatro nazional-popolare con spettacoli innovativi come *Chicchignola* di Petrolini, *Il Passatore* di Massimo Dursi, e *Giorni di lotta con Di Vittorio* di Saponaro. Ed è di questi anni anche il suo *Amleto*, replicato quasi trecento volte, con un protagonista finalmente giovane, Pino Micol, ed una lucida lettura critica tendente ad enfatizzare, siamo negli anni Settanta, uno dei nodi centrali del testo shakespeariano: il conflitto tra individuo e potere.

La direzione di Alessandro Fersen ha dato spazio, storicizzandole, alle tecniche più raffinate dell'avanguardia teatrale in una dimensione rituale dove lo spirito ebraico del regista e del suo straordinario scenografo Emanuele Luzzati si è liberato in messe in scena di affascinante violenza collettiva come: *Leviathan*, *Fuenteovejuna* e *La Fantesca* di Della Porta.

Della attuale gestione, evidentemente, mi riesce più difficile scrivere; vorrei però ricordare il decennio 80-90 per la sua sana situazione finanziaria, frutto di un rigoroso lavoro di amministrazione accompagnato da una francescana rinuncia allo spreco, e vorrei anche ricordarlo per il record storico degli abbonati e delle presenze a teatro raggiunto e consolidato in questi ultimi anni.

Lo Stabile di Bolzano è diventato un teatro dove hanno recitato spesso e molto volentieri un gruppo di attori di assoluto livello: da Gianni Galavotti a Patrizia Milani, da Tino Schirinzi a Gianrico Tedeschi, da Antonio Salines a Corrado Pani a Paola Mannoni, da Giustino Durano a Magda Mercatali a Carola Stagnaro.

Un gruppo di attori che assieme a me sta cercando di fare teatro seriamente, e di dare vita ad uno stile che ruota tra realismo e sogno. Una poetica dei dettagli minuziosi della vita e del delirio onirico dell'individuo degli anni ottanta, tra desiderio di fuga e quotidiano dovere di vivere.

Mi sia consentito ricordare a questo proposito alcuni degli spettacoli di questi anni: *Coltelli* di Cassavetes e *Anni di Piombo* della Von Trotta, *Pene d'Amor Perdute* di Shakespeare e *Il Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais, *Minetti* e *Il Teatrante* di Thomas Bernhard, *La Rigenerazione* di Italo Svevo. Con Svevo, alias Ettore Schmiz, abbiamo voluto chiudere gli anni ottanta: chi meglio di lui avrebbe potuto esprimere il fascino ed il malessere del nostro essere artisti di frontiera?

Il Teatro Stabile di Bolzano ha bisogno, per gli anni Novanta, di risolvere il problema di un'adeguata sede teatrale dove sperimentare meglio i linguaggi di palcoscenico e dove il pubblico non sia più costretto a sacrificare il proprio, intenso amore per il teatro.

Ha bisogno anche di lavorare in pace, di ignorare le censure di un mercato teatrale ottuso e asfissiante, di produrre un minor numero di spettacoli e di poterli provare più a lungo, di non mutilarli in tournée interminabili e frustranti per attori e tecnici, di migliorare ancora la scelta degli attori della propria compagnia; ha bisogno insomma di più finanziamenti e di una legge sul teatro che metta finalmente i teatranti in condizione di operare normalmente, come avviene in Francia, in Germania, in Austria, in Svizzera, in Spagna...

Credo anche di poter dire serenamente, in merito alle polemiche di questi mesi, che sono semplicemente queste le cose sostanziali di cui ha bisogno il sistema teatrale pubblico italiano.

Devo confessare che non amo le cerimonie celebrative; è per questo che abbiamo pensato di festeggiare il compleanno nel modo più sincero: facendo teatro. E chiedendo ad amici particolarmente cari come Maurizio Scaparro, Emanuele Luzzati e Gianrico Tedeschi di unirsi per mettere in scena il *Miles Gloriosus* di Plauto, che fu nel lontano 1950 il primo spettacolo prodotto da questa compagnia.

Nella foto: Marco Bernardi e Margarethe von Trotta

# LE IDEE, GLI AVVENIMENTI E LE PERSONE DI QUARANT'ANNI DI LAVORO TEATRALE

*Massimo Bertoldi*

Nel panorama del secondo dopoguerra la situazione italiana in materia di esperienze teatrali, di funzione della regia e di peculiarità dell'attore si manifestò in palese ritardo rispetto alle realtà russe, germaniche e francesi. Tuttavia dimostrò evidenti segni di volontà di rinnovamento. Il nuovo teatro italiano si sviluppò da una linea di cesura piuttosto che da una sua trasformazione interna, non tentò il recupero di tradizioni preesistenti, cercò invece la difficile ricostruzione sul vuoto. La cultura dell'attore creativo, il mattatore, era lentamente tramontata agli inizi degli anni '20, compromessa da difficoltà economiche, dalle iniziative verso l'organizzazione del teatro a respiro nazionale, nonché dalla dissoluzione di quelle norme (non codificate da leggi) che avevano garantito l'unità delle compagnie stesse; di contro la nuova regia, nel porsi quale elemento epicentrico nella realizzazione dello spettacolo, tese a privilegiare il tipo di attore medio, cui veniva richiesta un'esibizione massimamente rivolta all'esercizio della voce.

Tra le iniziative, febbrili e disordinate, contraddittorie ed eterogenee, di questo periodo tese alla fondazione di un teatro innovatore e un teatro culturalmente aggiornato, risultò particolarmente importante la fondazione ad opera di Paolo Grassi e Giorgio Strehler del Piccolo Teatro di Milano (1947), il primo teatro stabile a gestione pubblica italiano. Negli anni '50 essi si diffusero in tutta la penisola. Molti di questi Teatri Stabili ebbero vita breve, perché falcidiati da travagliati e incompatibili rapporti con gli enti amministrativi; altri, come quello di Bolzano, malgrado analoghe vicissitudini patite nel corso della sua storia, sono tutt'ora in attività. Al di là della dimensione istituzionale e della funzione comunicativa con il territorio (su cui hanno già argomentato con ricchezza di dati e accorte riflessioni gli interventi di Paolo Emilio Poesio, *Trent'anni di teatro: gli spettacoli* e di Irene Lösch, *Trent'anni di teatro: cronache*, raccolti nel volume *Trent'anni di teatro pubblico. Teatro Stabile di Bolzano. 1950-1980.* La casa Usher, Firenze 1980), il Teatro Stabile del capoluogo atesino, letto da un assunto di analisi della produzione artistica, diventa contenitore culturale di variegate esperienze, di ricerca di linguaggi scenici, di molteplici esperimenti tentati dai vari registi che lo guidarono, tali da poterlo inserire nei quadri del teatro italiano contemporaneo.

## IL "TEATRO DI POESIA" DI FANTASIO PICCOLI

Nel 1950 fu nominato direttore del Teatro bolzanino Fantasio Piccoli, milanese poco più che trentenne, fondatore nel '47 del "Carrozzone", un gruppo di dieci attori, con cui aveva promosso una forma di spettacolo itinerante sulla scorta dell'esperienza di Garcia Lorca e della sua "Barraca". Il repertorio comprendeva tanto i classici —Shakespeare, Molière e Goldoni —, quanto i moderni, da Giacosa a Shaw, da Molnar a Beniamino Joppolo; tra gli attori, poi inseriti nei quadri del nucleo iniziale dello Stabile, spiccano i nomi di Romolo Valli, Valentina Fortunato, Adriana Asti; c'erano infine apprendisti registi, come Aldo Trionfo e Giancarlo Galassi Beria. Questa vocazione di scopritore di talenti fu un tratto peculiare del fare teatro del Piccoli: durante il periodo bolzanino, oltre ai citati, si affermarono Germana Monteverdi, Franca Rame, Giulio Brogi e Mariangela Melato, al cui fianco recitarono attori prestigiosi quali Memo Benassi e Annibale Ninchi.

Pur muovendosi con pochi contributi ed appoggi, privo di uno spazio teatrale adeguato, offrendo ai suoi collaboratori paghe assai basse, il lavoro di Piccoli procedette verso il perfezionamento delle linee già elaborate, a livello embrionale e sperimentale, con il "Carrozzone".

Partendo dal presupposto che l'attore rivive e modella sulla propria personalità le emozioni fisiche e spirituali trasmesse dal personaggio, Piccoli propose un teatro antinaturalistico, impostato sulla stilizzazione gestuale in una cornice scenica disadorna ed essenziale. Questo "teatro di poesia", antiveristico, poetico e morale, accordò alla parola un valore scenico assoluto, che assurgeva a tramite fondamentale per l'esplorazione e la restaurazione, con la forza della fantasia, dei valori universali positivi attraverso la comunicazione teatrale ("Il teatro, anche quando racconta una vicenda reale, è sempre una fiaba: irreale, fantastico, autonomo, trasfigurazione poetica della realtà. Perché questa 'fantasia' possa avere

viva realizzazione su di un palcoscenico, è sempre essenziale che non perda, nella trasposizione, la sua fisionomia").

Era questo un programma di ricerca originale di marcato segno anticonformistico, e in parte isolato dal contesto registico nazionale ancora legato alla rappresentazione naturalistica. Piccoli elaborò poi un personale criterio di scelta del repertorio, che si muoveva sia dalla considerazione delle commedie di autore classico, molte delle quali poco note al pubblico, che dall'attenzione alle "novità" offerte dalla produzione drammaturgica contemporanea, italiana ed europea, come emerge da alcuni esempi significativi presi dai cartelloni stagionali dello Stabile. Il principio divulgativo del "teatro di poesia" offrì agli spettatori bolzanini *Il talismano* e *Un curioso accidente* di Goldoni (1950-51), e nella stagione successiva stimolanti "novità assolute" quali *L'ora della fantasia* di Anna Saccani, *Noi moriamo sotto la pioggia* di Enzo Biagi, *Albertina* di Valentino Bompiani e il *Ballo dei ladri* di Jean Anouilh, che proseguirono con *Sangue verde* di Silvio Giovanninetti e *Fuori programma* di Amerigo Finato (1953-54); nella stagione 1956-57 Piccoli curò la regia di *Borinage* di Alberto Bertolini, mentre in quella seguente si impegnò nello *Zoo di vetro* di Tennessee Williams e ne *La locanda della verità* di Giuseppe Achille; importanti infine risultarono gli allestimenti di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello (1960-61) e della *Piccola città* di Thornton Wilder (1963-64), delle "novità" *I colori dell'Africa* di Antonio Nediani (1964-65).

Per il repertorio classico vale la pena citare anche *Medea* di Euripide (1950-51), *Re Lear* di Shakespeare (1957-58).

Particolare attenzione meritano gli allestimenti del *Miles gloriosus* di Plauto e del *Faust I* di Goethe, tanto per essere stati gli spettacoli più riusciti e prestigiosi curati da Piccoli, quanto per l'offrirsi ad esempio protocollare dell'applicazione del concetto di "teatro di poesia" nella lettura diretta del testo e nella sua restituzione in chiave scenica.

L'impostazione registica approntata alla citata commedia latina — che tra l'altro inaugurò ufficialmente il Teatro Stabile il primo ottobre 1950, conoscendo inoltre successive riprese (1953-54, 1954-55; 1961-62) e tournèe in Italia e Austria sull'intreccio tra l'aspetto comunicativo e divulgativo della parola plautina, il linguaggio musicale ritmato e il movimento mimico, tanto da dissolvere molte azioni in eleganti balletti. Questo taglio moderno non sacrificò nè la dimensione di umanità nè lo spessore spirituale individuato da Piccoli nel tessuto narrativo del *Miles*: il rilievo accordato alla figura dello schiavo Sceledro mise infatti in luce la pietà e il sentimento della solidarietà nutrito dai servi latini, con straordinaria anticipazione cristiana.

L'allestimento del *Faust I* (stagione 1953-54) dimostrò la maturità artistica acquisita da Piccoli. In primo luogo per aver superato difficoltà oggettive di messinscena contenute nella tragedia goethiana mai rappresentata fino ad allora in Italia, poi per aver distribuito le parti ad interpreti poco più che ventenni. Tra questi Germana Monteverdi nei panni di Margherita. La regia impresse allo spettacolo toni più lirici che drammatici in grado di enfatizzare il valore poetico e il sigillo spirituale trasmessi dal testo, rispettato nella sua integrità. In linea con il modulo già collaudato nel *Miles*, lo scioglimento della trama puntò sul ridimensionamento dell'azione scenica, per mettere maggiormente in evidenza il momento evocativo della liricità della parola, espressa con ricchezza timbrica, precisione di tono, chiarezza espositiva e a tratti cantata.

Il *Faust I* incontrò in sede critica opinioni contrastanti e questo dato risulta preciso indicatore circa la valutazione dello spessore artistico del teatro di Piccoli. L'impostazione in chiave poetica dell'episodio goethiano adombrò la cifra di drammaticità del testo fino a compromettere l'originale tipologia del personaggio stesso, tanto da confondere il dramma esistenziale ed esclusivo dei vari protagonisti nell'impasto popolaresco prodotto dall'impostazione della regia. Dopo sedici anni di rigorosa applicazione del "teatro di poesia", tale criterio palesò evidenti segni di assuefazione ad un modulo registico ormai consolidato entro forme espressive monocordi e limitate nella loro possibilità di rinnovamento interno. Tra i variegati motivi che concorsero a favorire le dimissioni di Piccoli dalla direzione del Teatro Stabile, quello artistico fu di certo determinante.

"Il Talismano" di Goldoni.
Regia di Fantasio Piccoli. Stagione 50/51.
Nella foto: scena di gruppo

"Enrico IV" di Pirandello.
Regia di Renzo Ricci. Stagione 66/67.
Nella foto: Renzo Ricci

"Re Lear" di Shakespeare.
Regia di Fantasio Piccoli. Stagione 57/58.
Nella foto: Annibale Ninchi

"Il Ventaglio" di Goldoni.
Regia di Fantasio Piccoli. Stagione 64/65.
Nella foto: scena di gruppo

# DAL "TEATRO POLITICO" DI MAURIZIO SCAPARRO (1969/70 - 1974/75) AL "TEATRO TOTALE" DI ALESSANDRO FERSEN (1975/76 - 1978/79)

La rinuncia di Fantasio Piccoli portò alla direzione dello Stabile, nella stagione 1966-67, Renzo Ricci, che insieme a Eva Magni e ai pochi attori superstiti propose l'*Enrico IV* di Luigi Pirandello, prima di cedere il posto a Renzo Giovampietro in carica per il solo 1967-68 per via di incompatibilità di ordine culturale sorte di fronte alla proposta di spettacoli dedotti unicamente dal teatro classico antico (*Processo per magia* di Apuleio a cura di Francesco Della Corte, *I Menecmi* di Plauto e *Il governo di Verre* da Cicerone per la riduzione di Mario Prosperi e dello stesso Giovampietro).

In una situazione di generale decadimento istituzionale dei teatri Stabili italiani — dopo la fioritura iniziale, pochi risultavano in funzione: Milano, Genova, Torino, Bologna, Trieste, Catania — per risollevare le sorti di quello di Bolzano era necessario trovare un direttore artistico in grado di elaborare un programma culturale a lunga scadenza e capace di restituire allo Stabile la funzione sociale di autentico servizio pubblico, piuttosto che farne contesto di affermazione di poetiche personali.

La scelta cadde su Maurizio Scaparro, già apprezzato direttore dello Stabile di Bologna per tre stagioni, poi regista alla guida della compagnia del Teatro Indipendente. Sulla scia di istanze culturali ed ideologiche prodotte dai dibattiti e dalle lotte del Sessantotto intorno alla politicizzazione del messaggio teatrale e alla revisione dei linguaggi scenici, Scaparro interpretò il ruolo dello Stabile nei riguardi della realtà etnica italiana, ladina e tedesca come spazio di formazione per un "teatro di frontiera", sprovincializzato e inserito nei circuiti nazionali.

A partire dallo spettacolo di debutto —*Chicchignola* di Ettore Petrolini — Scaparro lesse moderni e classici secondo l'ottica dell'analisi del rapporto tra uomo e società, tra libertà e alienazione, tra illusione e rassegnazione. *Chicchignola* significò il recupero non ossequioso ma analitico del grande attore romano, visto che la commedia dopo il debutto milanese nel 1931 non era stata più rappresentata. Superando le insidie dell'aneddoto e del bozzetto provinciale, la regia — con Mario Scaccia abilissimo nella parte del protagonista — sviluppò gli elementi storici del testo calati in un ambiente piccolo borghese degli anni '30. Evidente risultò l'analogia con la situazione di fine '60: *Chicchignola* fu testimone e prodotto della crisi politica e sociale, visse la solitudine perché gli mancò il dialogo comunicativo con gli uomini, stupidi e insensibili alla fantasia e alla libertà. L'allestimento di Scaparro portò lo Stabile di Bolzano ad un livello di interesse nazionale e ne rafforzò il prestigio in ambito regionale.

La dimensione irridente e demistificatoria, a tratti grottesca di Chicchignola trovò un diretto corrispettivo in Bummidge (Mario Scaccia), il protagonista di *Ultima analisi* di Saul Bellow. Presentata in prima europea nel corso della stagione 1970-71, poi in tournèe italiana, la realizzazione di Scaparro si distinse per coerenza sperimentale e linearità stilistica nello sviluppo della definizione di un teatro di rifiuto verso il consumo e l'intellettualismo. Dietro la complessa trama dell'episodio - Bummidge è un ex grande *clown* sfruttato duramente che prima recita per un congresso di psicoanalisti uno psicodramma, per poi rappresentarlo a circuito televisivo chiuso per gli studiosi del Waldorf Astoria — si agita con inquietudine il problema — molto dibattuto in quegli anni — della funzione dell'intellettuale, della crisi dell'artista, del senso che ha il fare teatro per un pubblico pagante.

Con la regia della *Lena* di Ludovico Ariosto (stagione 1971/72), Scaparro applicò la nozione di "teatro politico" ad un testo classico ed erudito. L'operazione comportò una riduzione in prosa dell'originale scritto in endecasillabi sdruccioli per rendere accessibile il linguaggio, ma soprattutto, per attualizzare le tematiche sociali e civili che causano il dramma di Lena, prostituta fattasi mezzana allo sfiorire della giovinezza: il dominio del denaro, la corruzione dei pubblici poteri, il rapporto oscuro del cittadino con le istituzioni, l'incolmabile scarto di condizione umana che separa una classe dall'altra. Laura Adani fu Lena avida e cinica; Giustino Durano interpretò il servo Corbolo, sconfitto dalla realtà ma abile nel gioco comico.

L'indagine del retroterra popolare

Conferenza al Piccolo Teatro di Milano. Stagione 70/71. Nella foto: Maurizio Scaparro, Paolo Grassi, Mario Scaccia

Sandro Pertini, Presidente della Camera dei Deputati, visita lo Stabile di Bolzano. Stagione 71/72

"Amleto" di Shakespeare. Regia di Maurizio Scaparro. Stagione 72/73. Nella foto: Pino Micol

"Leonce e Lena" di Büchner. Regia di Alessandro Fersen. Stagione 77/78. Nella foto: scena di gruppo

caratterizzò pure altre due commedie prodotte dallo Stabile di Bolzano sempre nel corso della stagione 1971-72: *Il suicida* di Nicolaj Erdman (regia di Ruggero Miti) e *Giorni di lotta con Di Vittorio* di Nicola Saponaro (regia di Scaparro).

La messa in scena dell'*Amleto* (stagione 1972-73) costituì un momento fondamentale per la verifica artistica ed espressiva della linea registica del "teatro politico" nei confronti di un testo dedotto dal repertorio classico. In primo luogo Scaparro propose un'edizione tutta giovane: Pino Micol, l'applauditissimo protagonista già affermatosi con *Giorni di lotta con Di Vittorio*, aveva meno di trent'anni; pure gli altri attori gli risultarono coetanei; Polonio, per esempio, non era più il solito vecchio della tradizione italiana, ma semplicemente un uomo nella sua maturità. Disponendo di una nuova e più moderna traduzione del testo ad opera di Angelo Dallagiacoma, e di una scena semplicissima a pannelli scorrevoli che si aprivano su spazi infiniti di cieli notturni, ideata da Roberto Francia, il presupposto di presentare Shakespeare con ingredienti e connotati attuali sciolse il nodo della tragedia in forti tensioni di natura civile e politico-filosofica. Il personaggio Amleto fu la raffigurazione "della angoscia civile ed esistenziale per la mancanza di uno stato giusto". Tutto il nucleo tematico del dramma stesso risultò infatti incentrato sull'acquisizione di una "travagliata coscienza civile prima inespressa" da parte del giovane principe danese. In questa maniera il conflitto tra le paure, le superstizioni, le angosce e la volontà di libertà e di speranza dilatò il significato della tragedia in una dimensione che superava i confini dell'ambientazione geografica posta da Shakespeare per assurgere a situazione "universale" del dissidio fra Stato e uomo, fra realtà e illusione.

L'allestimento successivo e conclusivo per l'esperienza di Scaparro alla guida dello Stabile di Bolzano — *Stefano Pelloni detto il Passatore* — perfezionò ulteriormente il linguaggio di regia, fondato sulla parola e sul gesto, e decretò un altro successo di critica nazionale.

Gli subentrò nel ruolo di direttore artistico Alessandro Fersen. Di origine polacca, seguace del teatro-studio nel gusto di Vachtàngov e di Osterwa e fondatore a sua volta di un suo *Studio* nel 1957, vicino alle formazioni di avanguardia americana a cominciare dal Living e dall'Open, sensibile anche alla poetica di Grotowski, Fersen propose un tipo di teatro non commerciale. Si trattava di un "teatro totale", essenzialmente spirituale, basato sulla ricerca delle interconnessioni fra il linguaggio della parola e quello della gestualità ritmico-mimica, uniti in un'amalgama di segni simbolici che scioglievano il nesso espressivo ed espansivo dei contenuti fino a trasfigurarli quasi completamente. Mosso da questo indirizzo, il regista dello Stabile propose una nuova identità dello spettacolo per superare la decadenza in atto della nozione di teatro di prosa come mero prodotto da "udire" e da "sentire". Il recupero della funzione sociale del teatro, in contrapposizione alla semplice fruizione estetica, doveva comportare anche la ricerca di nuovi modi di coinvolgimento del pubblico.

Il *Leviathan*, presentato in apertura di stagione 1975-76 e dopo il felice debutto al Festival di Spoleto, dimostrò tutta la portata sperimentale del lavoro di Fersen. Per il gioco scenico della molteplicità dei linguaggi, il regista, coadiuvato dallo scenografo Lele Luzzati, predispose un palco praticamente disadorno e lasciato libero agli ampi movimenti dei corpi degli attori alle prese con pochi attrezzi indispensabili. Su questa base

"Spudorata verità"
di Müller.
Regia di
Alessandro Fersen.
Stagione 78/79.
Nella foto: Luigi Pistilli

poggiò il disegno ideologico del *Leviathan*: incollando a sè parole ebraiche e latine dagli inni sacri, mescolandole con versi di poeti e drammaturghi — da Sofocle a Dante, da Shakespeare a Cechov, dalla *Chanson de Roland* a Brecht — ne scaturì una parabola moderna sulla violenza, il potere, il male, a dimostrazione dello stato di anarchia e confusione babelica della nostra vita.

La predilezione per la scena di movimento e di massa, per la composizione e scomposizione plastica e ritmica di tutti gli elementi scenici definì in modo peculiare la regia di *Fuenteovejuna* di Lope de Vega (stagione 1975-76).

Lo spettacolo fu il pretesto per analizzare tradizioni e mentalità popolari in rapporto alla loro consistenza drammaturgica e scenica. A questo proposito Fersen ambientò il tema delle rivolte contadine del XV secolo contro soprusi e angherie della gerarchia nobiliare del tempo nella cornice storica stessa ideata dal commediografo iberico e insistendo molto sulla componente socio-economica della sollevazione.

A completamento dell'omogeneità contenutistica e formale dell'argomento, e per evitare lo slittamento del mondo epico nel territorio della cronaca politica, il regista creò dal nulla la vicenda del contadino Barrildo — artefice di una sfortunata rivolta personale —, mise in scena la rivolta stessa che nel testo si svolge dietro le quinte ed inventò infine la figura concreta di re Alfonso V. Tuttavia simili operazioni non concorsero a prospettare una ricostruzione storica. Fersen dichiarò che lo spettacolo "vuole essere piuttosto una grande saga contadina, con la sua alternanza di quiete campestre e di dramma collettivo, di antiche tradizioni popolari e di inattesa violenza".

Con l'allestimento de *La fantesca* di Giovambattista Della Porta per la stagione 1976-77, fu presa in esame l'incidenza drammaturgica del sostrato popolaresco nella struttura di una commedia che segnò la parabola del teatro erudito del '500. Ed ebbe buon gioco la regia nel coordinare gli inserti, ancora embrionali, del linguaggio dei commedianti dell'Arte, la cui fisionomia demarcò i caratteri di molti personaggi (Gerasto-Pantalone, Essandro-Florindo, Panurgo-Zanni, ecc.), nonché la presenza di due "capitani" spagnoleschi, chiari anticipatori di Matamoros e Capitan Spavento.

Lo stesso minuzioso lavoro d'intarsio di materiali da battute tratte da Musset, Brentano e Tieck fu riproposto con *Leonce e Lena* di Georg Büchner (stagione 1977-78). La commedia del drammaturgo tedesco — parafrasi della sconfitta degli ideali di libertà cullati nel 1830 — bene si addiceva a partecipare al dibattito sul bilancio del fallimento del '68, promosso dieci anni dopo dalla cultura europea. La regia di Fersen cercò di aggregare alle linee del "teatro totale" espedienti per rendere contemporaneo il dramma di Leonce (Antonio Salines) e Lena (Carola Stagnaro), quali un gruppo di ragazzi d'oggi con le chitarre sistemati ai margini della corte del regno di Popo. Questa soluzione di regia risultò quasi una forzatura per l'equilibrio tematico del testo, provocando in certi momenti una sorta di confusione tra il presente e il passato, se si considera che tra "spleen" ottocentesco e "rabbia" novecentesca le differenze di certo sono molte. Segno che i meccanismi del modello del "teatro totale", nel momento comunicativo di un preciso messaggio storico con radici passate, si dimostrarono deboli e inadatti soprattutto verso le esigenze del Teatro Stabile di Bolzano, tese ad assolvere la difficile funzione di frontiera che è politica e culturale insieme.

# IL "TEATRO DI PAROLA" DI MARCO BERNARDI

La nomina di Marco Bernardi a nuovo direttore artistico, a partire dalla stagione 1980/81 e in una situazione di crisi istituzionale del Teatro Stabile, segnò il graduale superamento delle discrasie sorte in precedenza tra obiettivi creativo-culturali e finalità socio-etniche del "teatro di frontiera".

Giovane regista di origine trentina, formatosi a Bolzano quale assistente di Maurizio Scaparro, Bernardi si orientò in un preciso percorso di ricerca binariale: da un lato il totale recupero della priorità del testo — cui si subordinano i movimenti, le scene, i costumi e le musiche — spostò l'attenzione della regia verso il problema della rappresentabilità della lingua come veicolo comunicativo di istanze riflessive e critiche; dall'altro lato questo "teatro di parola" si consolidò entro le forme programmatiche di un progetto culturale, volto a verificare la variegata tipologia espressiva del linguaggio teatrale nei riguardi del repertorio classico e della drammaturgia contemporanea. Perciò conviene affrontare la serie di allestimenti curati da Bernardi secondo il criterio del ciclo tematico, sacrificando in parte la successione cronologica.

Coerente fu la scelta di debuttare con *Romeo e Giulietta* (stagione 1980-81), un testo di Shakespeare giovane che, nella traduzione di Angelo Dallagiacoma, evidenziava la dinamica della parola che afferma e nega se stessa nel medesimo enunciato, fino a provocare una sorta di incomunicabilità e di confusione tra i personaggi. Questa chiave di lettura regolò poi l'architettura della trama ponendo in primo piano l'amore inteso come "trasgressione", "solitudine", "scandalo" nel contesto di una realtà che è solo violenza, ipocrisia e oppressione anche linguistica. La scena nuda e lontana da ricostruzioni storiche costruita da Roberto Francia — una semplice parete di fondo che all'occorrenza diventa scala, balcone, chiesa, cimitero — stava a sottolineare la distanza della parola stessa dagli oggetti, e la laconica sfiducia del linguaggio verso se stesso.

Analoga attenzione all'elemento linguistico fu alla base dell'allestimento di *Pene d'amor perdute* (1982-83), commedia shakespeariana ritenuta secondaria, tanto da aver conosciuto solo le rappresentazioni di Enriquez e Parodi, ma fertile terreno di ricerca per la scenicità della parola offrendo continui giochi esasperati, *non sense* indecifrabili ed espressioni a doppio senso. Di conseguenza la regia di Bernardi sprigionò questo *humus* linguistico dal suo tempo storico per proiettarlo in una dimensione di metafore valide ieri come oggi, agevolata sia dalla mancanza di azione in questa favola popolare, sia dalla scena quasi astratta di Francia, in cui lunghe funi alludevano ad alberi misteriosi in un giardino senza tempo.

Con *Sogno di una notte di mezza estate* (1983-84), Bernardi completò la trilogia ideale del teatro shakespeariano giovanile ed affrontò il tessuto narrativo del testo puntando sull'indagine in profondità dei motivi poetici propri della follia amorosa, attualizzata dai costumi moderni degli attori. Il "teatro di parola" del *Sogno* sperimentò inoltre la capacità del linguaggio di armonizzarsi e di connotare la struttura ritmica dell'azione. Questa tecnica di montaggio quasi "filmica" scaturiva direttamente dall'analisi dei rapporti intercorrenti tra linguaggio teatrale e linguaggio cinematografico.

A partire dall'allestimento di *Coltelli* di John Cassavetes, Bernardi inaugurò un nuovo ciclo di ricerca che spostò le linee registiche del "teatro di parola" verso il teatro contemporaneo derivato dalla riduzione drammaturgica del prodotto filmico. La messinscena dello psicodramma *Coltelli*, che debuttò in prima mondiale (stagione 1981-82) ed interpretato tra gli altri da Maria Teresa Martino, Gianni Galavotti, Antonio Salines e Carola Stagnaro, fu quindi impostata sullo spostamento di volta in volta dell'azione, procedendo per rapide angolature visive, tese a restituire ogni quadro alla situazione cui si riferisce. Una serie di *flash-back* visualizzava il passato del protagonista — le sequenze dello squallido *party* durante il quale fu uccisa la moglie — e le confuse angosce mentali, in cui l'intreccio di realtà e di immaginazione produceva ambiguità.

Analogo procedimento informatore caratterizzò la regia di Antonio Salines della commedia di Woody Allen, *Provaci ancora, Sam* al debutto europeo durante la stagione 1982-83. Dalle inquietudini tragiche di *Coltelli* si passò ai tormenti grotteschi di Sam, un critico cinematografico di successo lasciato dalla moglie, motivo per cui vive forti esplosioni di sentimenti, pensieri, paure fino a produrre incomunicabilità umoristica tra i

"Giulietta e Romeo"
di Shakespeare.
Regia di Marco Bernardi.
Stagione 80/81.
Nella foto: Aldo Reggiani,
Maria Teresa Martino

"Provaci ancora Sam"
di W. Allen.
Regia di Marco Bernardi.
Stagione 82/83.
Nella foto: Gianni Galavotti,
Antonio Salines

Bernhard Minetti incontra
Gianni Galavotti a Bolzano
in occasione di una replica
di "Minetti"
di Thomas Bernhard.
Stagione 84/85

due sessi in maniera squisitamente contemporanea.

L'esito finale dell'esplorazione del teatro americano collegato al cinema fu lo spettacolo (1985-86), inedito per l'Italia, di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Dale Wassermann, tratto dall'omonimo romanzo di Ken Kesey, per la traduzione di Lorena Camerini. L'attualità del testo — che si riallacciava al dibattito sul dramma della situazione manicomiale in Italia dopo la Legge 180 — indirizzò la rilettura della regia di Bernardi verso la riduzione del registro scenico naturalistico per evidenziare il significato iperrealistico e metaforico della trama tramite i motivi della libertà e dell'emarginazione, della violenza sui deboli e sui diversi.

La distanza dell'originale filmico fu data anche da un'attenta orchestrazione della coralità di voci e gesti e da un equilibrio caricaturale impresso ai ruoli più difficili, da quello dell'infermiera Ratched (Francesca Benedetti), "matta" che vive la sua follia all'interno delle leve del potere, a Mc Murphy (Tino Schirinzi), aggressivo e ribelle. Anche gli effetti scenotecnici visualizzarono con efficacia la dinamica esistenziale di un ospedale psichiatrico: il giorno e la notte passano segnati da bruschi cambi di luminosità, ora con una luce al neon ora con la luce abbagliante; il palcoscenico è un grande ambiente piastrellato delimitato da una teoria di sbarre.

Il proposito di adesione della comunicazione teatrale all'attualità indirizzò Bernardi ad affrontare il tema del terrorismo degli anni '70 proponendo la versione scenica degli *Anni di piombo*, film di Margarethe Von Trotta, utilizzando l'adattamento di Hannalene Limpach tradotto da Umberto Gandini (stagione 1988-89). Fu questa la verifica ulteriore delle potenzialità registiche raggiunte dal "teatro di parola" messo a confronto con un modello cinematografico recente e notissimo che offriva, inoltre, l'opportunità di fare teatro raccontando avvenimenti del presente e d'impegno civile. Al centro della ricostruzione fu posto l'affetto controverso tra due sorelle della Germania benestante, Juliane (Patrizia Milani) e Marianne (Carola Stagnaro), una delle esponenti della Baader-Meinhof "suicidata" nel supercarcere di Stammheim nel 1977. La regia di Bernardi si mosse seguendo la cronologia dei fatti e ripercorrendo le due vite "parallele", dalla tenerezza degli scontri della prima infanzia fino alla tragica morte di Marianne, mirando a sottolineare — fedele all'invenzione della Von Trotta — la specularità di un rapporto che tende a riflettere nelle due sorelle le contraddizioni di un unico personaggio, ossia a presentare la terrorista come una sorta di "doppio" rispetto alla sorella disarmata. L'utilizzo della tecnica cinematografica del *flash-back* permise al gioco della parola di storicizzare l'evento senza il rischio dell'immedesimazione, anche grazie all'ironia e all'umanità trasmesse da Wolfgang (Mario Pachi). Inoltre queste rapide successioni di scene e di quadri impressero all'azione i tempi del cinema, grazie all'unificante spaccato scenografico di Firouz Galdo che permetteva di rimbalzare rapidamente dallo spazio domestico vissuto dalla coppia Juliane-Wolfgang al parlatoio carcerario.

L'apprezzamento della drammaturgia tedesca costituì il fertile punto di arrivo di un altro filone di ricerca avviato da Bernardi nel biennio 1984-86, quando presentò in Italia le "novità" *Minetti ritratto di un artista da vecchio* e *Il teatrante* di Thomas Bernhard, uno dei maggiori autori di teatro contemporaneo di lingua austriaca fino ad allora assai poco conosciuto. L'originalità e la complessità del dialogo e delle situazioni trasmesse dai personaggi di Bernhard diventarono occasione per avanzare nuove e moderne riflessioni sulla natura artistica del mondo teatrale e per adeguare il "teatro di parola" ad impostazioni di regia di matrice espressionistica.

A partire dall'allestimento di *Minetti* (1983-84, traduzione di Umberto Gandini), una commedia scritta nel 1976 in omaggio al famoso e anziano attore austriaco Bernhard Minetti, Bernardi modulò il linguaggio scenico in funzione della fisicità della parola che si dispiegò nel paradosso fra ossessione della realtà e incubo del metafisico, lungo un monologo in cui non avviene nulla. Il glorioso istrione trascorre la notte di capodanno nella *hall* sinistra e disadorna di un alberguccio di Ostenda (scenografia di Roberto Francia), dove un impresario gli avrebbe dato appuntamento per concretare una messinscena del *Re Lear*. Prima di lasciarsi morire assiderato sotto una tempesta di neve, Minetti ha il tempo per avanzare drammatiche e nichiliste riflessioni sulla vita dell'attore e la morte dell'arte. La regia di Bernardi ordinò il flusso martellante della parola interrompendola continuamente con momenti di silenzio; Gianni Galavotti ricompose magistralmente il profilo dell'inquietudine spirituale di Minetti isolando

"Il Teatrante" di Bernhard.
Regia di Marco Bernardi.
Stagione 86/87.
Nella foto: Andrea Emeri,
Tino Schirinzi

"Anni di piombo"
di M. von Trotta.
Regia di Marco Bernardi.
Stagione 88/89.
Nella foto: Carola Stagnaro,
Patrizia Milani

"Grigia" dal racconto
omonimo di Musil.
Regia di Marco Bernardi.
Stagione 88/89.
Nella foto: Patrizia Milani,
Tino Schirinzi

la potenzialità della parola anche con risonanze istrioniche.

Dalla morte in scena dell'attore solitario di *Minetti*, la rappresentazione de *Il teatrante* (1985-86, traduzione Gandini) spostò il tema di analisi del "teatro di parola" sul versante del decadimento del rapporto tra pubblico e spazio teatrale. Il protagonista Bruscon (Tino Schirinzi) — bergamasco come Arlecchino, autore, attore, impresario, capocomico alle prese con l'allestimento della sua grande opera, *La ruota della storia* — esala l'ultimo respiro quando si rende conto che la sala è del tutto vuota. Reduce dal riuscito allestimento in tedesco di un'altra commedia di Bernhard, *La forza dell'abitudine* (primavera '86, a Francoforte), Bernardi prestò fedeltà al testo e mantenne in perfetto equilibrio contaminazione tragica e comicità. L'assunto registico di inquadrare *Il teatrante* come metafora della morte della totalità del teatro trovò integrazione e supporto nella scena costruita da Gisbert Jäkel, uno dei più interessanti nuovi scenografi tedeschi: un ambiente con uccelli neri impagliati sulle bianche pareti, riempito da una piattaforma circolare, in legno, sormontata da un muro di mattoni scuri che diventa scena e dispensa, camerino e locanda.

Quasi contemporaneamente a *Minetti* Bernardi aveva esteso il filone di ricerca del "teatro di parola" al mondo della cultura settecentesca.

La scelta di avviare il discorso con *L'impresario delle Smirne* di Goldoni (1984-85), commedia fra le meno conosciute che offre una vivace satira del mondo lirico e teatrale dell'epoca, comportò un mutamento per la regia, dovendosi rapportare non più con la parola evocativa e dai sentimenti sconvolgenti, bensì con la parola razionale.

Il meccanismo del comico all'interno della "riforma" goldoniana fu analizzato da Bernardi con l'allestimento della commedia *I due gemelli veneziani* (1987-88), che seguì l'*Arlecchino servitore di due padroni* diretto in Germania allo Schauspiel-Frankfurt. L'obiettivo della regia fu la ricostruzione filologica di questo importante momento di trapasso del teatro del Veneziano, recuperando con scrupolo didascalico sia il gioco della maschera sia i fermenti realistici. Alle allegre diavolerie del gemello Zanetto furono accordati gli attributi propri del canone della commedia dell'Arte; mentre Tonino, il suo "doppio", nella trama lo stesso Zanetto, risultò personaggio realistico e moderno, dotato di quell'approfondimento psicologico che fu alla base della "Nuova Commedia". Di conseguenza la morte in scena di Zanetto con il funerale solennizzato da Arlecchino e Brighella assurse a metafora grottesca della conclusione storica dell'uso della maschera.

La messinscena di *Arlecchino educato dall'amore* del francese Marivaux (1987-88) fu un altro importante contributo al dibattito sul teatro del Settecento. Malgrado l'invaghimento della fata (Valeria Ciangottini) e le pressioni di Trivellino (Galavotti), Arlecchino (Alberto Fortuzzi) fugge con popolaresca prepotenza agli schemi della vita cortese per ritornare ai suoi atavici appetiti.

Il piano culturale del "Progetto '700" culminò con l'allestimento del *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais (1988-89). L'operazione condotta dalla regia di Bernardi liberò la commedia dalle scorie melodrammatiche delle opere di Rossini e Paisiello, puntando sugli innovativi significati del testo che, scritto vent'anni prima della rivoluzione dell'89, anticipò tanto teatro moderno. Ne emerse il quadro di un Settecento ombroso e inquieto, sottolineato anche dalla suggestiva scena di Jäkel (uno stanzone quasi spoglio, con pareti di bianco sporco e macchiato, e tre grandi specchi ammucchiati in un angolo con uno sgabello e un tavolino). La nuova interpretazione tese a superare la tradizione farsesca per approdare alla "compiutezza umana" dei personaggi, che provengono massicciamente dalle maschere dell'Arte, soprattutto Figaro (Giustino Durano), Bartolo (Gianni Galavotti), Rosina (Patrizia Milani) e il Conte di Almaviva (Alberto Fortuzzi).

In occasione della stagione 1989-90 il "teatro di parola" di Bernardi si è avvicinato alla drammaturgia italiana del Novecento con la *Rigenerazione* di Italo Svevo, assecondando anche i presupposti culturali del cosiddetto "teatro di frontiera". Campione di teatro naturalistico, la commedia del Triestino offrì gli ingredienti contenutistici su cui il regista aveva formato il proprio stile artistico: l'equilibrio fra realtà e immaginazione con qualche momento di surreale grottesco, il motivo della metafora, il senso del sogno, il lirismo malinconico. L'effetto della vecchiaia come trasfigurazione del pessimismo esistenziale ruota tutto intorno al protagonista Giovanni Chierici (Gianrico Tedeschi) vicino al quale agiscono, tra gli altri, la moglie (Marianella Laszlo), la figlia (Patrizia Milani) e il suo corteggiatore (Mario Pachi).

# I DIRETTORI DEI TEATRI STABILI PER I QUARANT'ANNI DEL TSB

## FUNZIONE INSOSTITUIBILE MA SCELTE RINNOVATE

Ritengo che l'esperienza del teatro pubblico, così come si è svolta ed è maturata nel dopoguerra, sia sostanzialmente insostituibile, così come credo sia insostituibile la presenza del teatro pubblico nella vita culturale di un Paese. Ciò non significa però che l'esperienza sia stata o sia soltanto positiva, visto che non sono mancati momenti ed esperienze di risultati modesti e discutibili, sia sotto il profilo artistico sia sotto il profilo organizzativo. Le ragioni degli insuccessi sono numerose e sono in parte intrinseche all'organizzazione di certo teatro pubblico, in parte invece indipendenti dalla sua volontà. Occorre dire cioè che il teatro pubblico lavora in Italia con mezzi che sono quasi sempre modestissimi e assolutamente imparagonabili con quelli a disposizione dei teatri pubblici degli altri Paesi europei. È però vero che spesso il teatro pubblico mostra carenze e limiti strutturali che vanno dalla pletoricità di molti consigli d'amministrazione (pletoricità dovuta a ragioni purtroppo non nobili di cui si pagano spesso pesanti conseguenze) alla scarsa chiarezza degli obiettivi degli operatori. Se ritengo quindi insostituibile questa esperienza, ritengo anche, e da molto tempo lo sostengo, che occorra sottoporre l'istituzione a un check-up globale per arrivare a una sorta di rifondazione dell'istituzione stessa.

Ciò detto non mi pare però che il teatro pubblico abbia sempre saputo rispondere alle esigenze dei tempi. Non c'è dubbio che in parte ciò derivi dalla scarsità dei mezzi di cui parlavo, ma mi sembra anche che questi limiti non siano dovuti solo a ragioni di ordine economico-finanziario. Non mi sembra cioè che il teatro pubblico (e il teatro italiano in genere) abbia meditato sulle profonde trasformazioni avvenute nella società italiana di questi decenni e abbia cercato di comprenderle. Mi sembra invece che se tutte le forme di impiego del tempo libero si sono in qualche modo "specializzate", il teatro (e non solo quello pubblico) non lo abbia fatto. Non sarà un caso se oggi assistiamo a un obiettivo calo di interesse del pubblico nei confronti del teatro, calo di interesse che non sta solo e tanto nel calo di presenze quanto nel calo di interesse reale, di tensione. Ripeto però che questa disattenzione non è prerogativa del teatro pubblico ma del teatro italiano in generale, e la ragione sta anche nel fatto che la garanzia di finanziamenti automatici che prescindano dal valore reale delle esperienze non stimola la vivacità culturale, non dimenticando che in Italia non è solo il teatro pubblico a essere finanziato e che spesso certo teatro privato ottiene sovvenzioni non inferiori a quelle di cui si avvale parte del teatro pubblico, avendo — peraltro — meno obblighi. Credo quindi che occorrerebbero scelte precise da parte della classe politica sia a livello centrale che a livello locale, scelte che possono essere dolorose e che possono anche rivelarsi errate, ma nella consapevolezza che il non scegliere è comunque un errore che porta, globalmente, a conseguenze ben più gravi di quella a cui porta qualche scelta sbagliata.

*GIUSEPPE DI LEVA*

## RILANCIARE IL MANIFESTO DEL TEATRO PUBBLICO

È utile ribadire — poiché alcuni ancora non l'hanno capito — che la "stabilità" dei teatri pubblici non è solo sinonimo di "stanzialità" (perché non dovrebbero far conoscere il proprio lavoro, anche fuori dalla propria sede?); è anche garanzia di *continuità*, prerogativa utilissima in una storia italiana ed europea del teatro drammatico fatta di movimenti culturali in evoluzione e di "scuole" a carattere temporaneo.

Allora, in questa loro benefica continuità, cosa possiamo addebitare ai teatri stabili pubblici? Forse qualche percorso inutile, alcuni progetti peregrini, uno spreco di genialità e di fantasia: tutte cose riconducibili alla fragilità delle strutture spesso in balia di rivolgimenti politici, ad interessi personali o di parte irrispettosi negli obiettivi fondamentali tipici dei teatri d'arte, al cinismo con il quale sono stati usati per scopi di potere anziché quali istituti di servizio sociale.

La mole degli accrediti supera di gran lunga gli argomenti negativi. Ma non serve una storia ideale, retorica, inutile, né sono utili le recriminazioni. Dobbiamo piuttosto rimeditare il nostro impegno, le scelte fatte, il lavoro svolto in palcoscenico e tra la gente, avviarci verso la fase finale di stabilizzazione delle strutture, osteggiando definitivamente l'incompetenza, le disattenzioni, gli interventi esterni di tipo strumentale.

E soprattutto bisogna rilanciare il *manifesto* del teatro pubblico nelle sue componenti estetiche, aziendali, sociali; perché sia ancora, come spesso è stato, punto di riferimento per tutto il teatro nazionale e per la vita culturale del Paese.

Nella società in cui viviamo chi non si evolve, chi non è pronto a mutazioni e proiezioni, è destinato a soccombere: ciò vale anche per il sistema teatrale e dello spettacolo. Nei confronti delle tecniche di aggiornamento e delle nuove managerialità di organizzazione e di promozione il teatro è in forte ritardo. Ancora una volta — come è accaduto per le grandi imprese di decentramento urbano e regionale, per il recupero degli spazi, per la qualificazione del rapporto con gli spettatori e con i cittadini — il ruolo del teatro pubblico può risultare fondamentale e determinante. Ma il discorso è il solito: Stato ed enti locali devono dire in modo chiaro che cosa intendono fare della gestione pubblica del teatro. Gli operatori già lo sanno; per dimostrarlo hanno chiesto ed ottenuto alcuni obblighi nuovi nella circolare ministeriale di quest'anno, si sono attivati sulla linea della rifondazione per ottenere il riconoscimento delle iniziative assunte e da assumere, dalla rivalutazione del ruolo del palcoscenico anche sul piano tecnologico alle scuole di formazione ed aggiornamento, dalla ricerca di laboratori di studio e di progettazione. Con tutte le conseguenze che ciò comporta sul piano istituzionale e finanziario: affinché il "motore" che il teatro pubblico è stato negli anni difficili e in quelli ruggenti, sia ancora trainante per una politica di spettacolo e di cultura impegnata, popolare e di alta professionalità.

*NUCCIO MESSINA*

## DA BOLZANO INDICAZIONI PREZIOSE SU COME FARE TEATRO PUBBLICO

Nelle ricorrenze importanti spesso ci si limita a festeggiarci, a stendere bilanci di ciò che si è fatto e ad elencare propositi sul da farsi in futuro. Per i quarant'anni di vita del Teatro Stabile di Bolzano, che costituiscono sicuramente una ricorrenza importante (e non soltanto per chi ne è il protagonista), Marco Bernardi ha scelto una strada diversa, che da sola, in sé, indica serietà nell'operare, qualità dell'impegno, consapevolezza dello stato attuale della nostra scena di prosa e del grado di incidenza che su questo ha tutt'ora, e meglio può avere in futuro, il Teatro a gestione pubblica.

Tutto questo rivela, a mio vedere, la proposta che ci giunge da Bolzano per una riflessione sul nostro ruolo, tanto più quando la puntigliosa elencazione dei temi che si è invitati a trattare cancella il sospetto che il proponente sia disponibile ad accettare a priori una superficialità, una occasionalità di risultati dell'indagine.

Sarebbe doveroso corrispondere con sistematica cura alle precise richieste ricevute. Ma in questo momento — e gli amici del Teatro Stabile di Bolzano lo sanno — sono materialmente impedito a farlo.

Dovrò limitarmi ad un saluto, cercando di fare in modo che non sia soltanto molto sentito e molto affettuoso — verso Marco Bernardi, Carlo Corazzola e tutti i loro compagni di lavoro — ma che indirettamente contenga qualche granello capace di andare a far compagnia al raccolto che grazie alle altre persone invitate verrà sicuramente messo insieme per giovare alla suggerita riflessione.

Un pensiero, anzitutto, rivolto al modo "corretto" in cui il Teatro Stabile di Bolzano è nato: sulla passsione di Fantasio Piccoli (e sulla sua capacità di prendersi sottobraccio le persone giuste, a cominciare da Romolo Valli e Adriana Asti ragazzi), anziché per via di qualche astratta ambizione campanilistica poggiata sul nulla. Detto di passata: esiste una sola altra partenza "corretta": l'obbedienza ad un disegno dello Stato, che quando verrà saprà individuare le sedi e le condizioni giuste, non casuali, per Teatri Stabili nuovi o rifondati.

Subito dopo, legato al primo, un pensiero sulla costanza priva di falle, con cui gli amministratori del Teatro Stabile di Bolzano (ai quali unisco, impropriamente ma secondo giustizia, quell'appassionato, straordinario teatrante che fu Mario Antonelli) hanno sempre chiamato uomini di teatro alla guida dell'istituzione. A Fantasio Piccoli infatti sono succeduti Renzo Giovampietro, Renzo Ricci, Maurizio Scaparro, Alessandro Fersen, Marco Bernardi. Ecco una galleria di famiglia che le storie di molti altri Teatri possono invidiare, e che indica come questo nostro Teatro di frontiera non abbia sofferto della malattia principale del sistema: la pesante interferenza sul lavoro di teatro, quando addirittura non si tratti di un accesso in prima persona, di quelle che dovrebbero limitarsi ad essere componenti politico-amministrative, con conseguenze che vanno dal dilettantismo nel gestire ai crolli economici, dalla creazione di atmosfere burocratiche insoffribili per chi lavora in teatro e per chi ne fruisce fino all'uso, talvolta scandaloso, dei meccanismi di lottizzazione.

Con il terzo pensiero contraddico —

volentieri — una mia vecchia tesi secondo la quale un Teatro Stabile può vivere in modo sano solo se dispone, insieme ad altri requisiti che sarebbe pedante elencare qui, di un'area operativa sufficientemente ampia. Bolzano non è una grande città e la regione a cui appartiene ha, sì, un buon numero di centri dotati di buoni teatri, ma certo non è paragonabile alla Toscana, all'Emilia Romagna, alla Lombardia, eccetera. Eppure è evidente che l'istituzione ha saputo crearsi una "popolazione" sufficiente, e con questa una delle prime ragioni della sua esistenza.

Si può non unire, a questo punto, un pensiero rivolto all'accortezza amministrativa con cui il Teatro Stabile di Bolzano è governato? In un sistema generalmente sottofinanziato, il Teatro Stabile di Bolzano soffre di ciò in misura particolarmente pesante. Eppure "tiene" anche sotto questo difficile profilo: non è un merito da poco.

Caro Marco, caro Carlo, a voi, agli attori, ai tecnici, ai collaboratori del Teatro Stabile di Bolzano l'espressione di un apprezzamento schiettissimo per il lavoro di palcoscenico buono, intelligente, serio, professionale che continuate a fare, insieme a tutti gli auguri che l'istituzione merita per i prossimi quarant'anni e per altri e altri quarant'anni ancora.

*IVO CHIESA*

## OGNI TEATRO STABILE DEV' ESSERE SPERIMENTALE

Mi pare innegabile che il repertorio d'Arte sia la luce dell'attività degli Stabili d'Italia, ai quali quindi si deve l'educazione di un pubblico per la cultura.

Secondo punto positivo; la crescita dei principali registi italiani, che senza gli Stabili avrebbero avuto non poche difficoltà a promuovere la propria visione artistica.

Ombra fondamentale, a mio avviso, è stata invece l'incapacità (o la non volontà?) di creare le compagnie stabili, che dei teatri avrebbero dovuto essere l'anima, e non lo sono state.

Penso inoltre che l'attuale dicotomia esistente tra Teatro Stabile e Teatro Sperimentale sia sbagliata e pericolosa: ogni Teatro Stabile dovrebbe avere "anche" i mezzi per sperimentare e quindi rinnovare il linguaggio e di conseguenza anche il pubblico. Ritengo infatti che l'osmosi tra le due culture possa essere l'ossigeno della futura vita del teatro italiano.

*SANDRO SEQUI*

## È IL TEATRO COMMERCIALE QUELLO PIU' SOVVENZIONATO

Affermo con forza che, oggi più che mai, in una società culturalmente avanzata, il ruolo del teatro pubblico è insostituibile per garantire l'esistenza di un modo di far teatro serio, approfondito. Esso dovrebbe, a mio avviso, basarsi su: a) continuità di un nucleo artistico e tecnico; b) progettazione pluriennale; c) disponibilità di sale teatrali efficienti, laboratori tecnici, strutture formative (scuole, teatri studio) e culturali (centri di documentazione dello spettacolo); d) rapporto corretto con la realtà urbana e territoriale in cui si opera: un teatro pubblico deve riuscire a modificarne in modo sensibile la vita culturale, lavorando prevalentemente in sede, imponendo la propria presenza, provocando il dibattito, fungendo da polo dialettico e di confronto; e) identità artistica e culturale precisa; è un elemento tanto più importante in Italia dove convivono, anche a questo livello, numerosissime realtà, e dove quindi la singola forte identità di un teatro favorisce per confronto le altre.

Tutto questo può essere garantito solo dall'intervento pubblico, per la considerevole quantità di investimenti necessaria.

Lo Stato italiano, invece, spende poco per il teatro e pochissimo per il teatro pubblico. Infatti, si arriva al paradosso che di fatto il più sovvenzionato in Italia, è proprio il teatro commerciale, che prende, come tutti, le sovvenzioni ministeriali e ulteriori, lauti finanziamenti pubblici nei giri in provincia grazie al sistema dei cachet garantiti — molto alti —, pagati in prevalenza dall'Ente locale, quindi praticamente senza correre alcun rischio. Sarebbe ora che chi attacca da anni l'assistenzialismo del teatro pubblico, vantando a gran voce la propria competitività, si misurasse davvero in modo non mediato col mercato, rinunciando ai finanziamenti e contando solo sugli incassi senza avere limiti al prezzo di biglietto! Si verificherebbe allora se il sistema imperante oggi, basato sull'accoppiata divo-testo accattivante e sulla mediocrità delle altre componenti dello spettacolo, reggerebbe ancora a lungo.

*FRANCO RUGGERI*

# OBIETTIVO: "FONDARE" IL TEATRO DI PROSA ITALIANO

Risposta 1

È possibile, anzi utile, necessario fare un bilancio, sempre quando si agisce e quando si vedono agire gli altri.
Il discorso però "specifico" sul problema dei Teatri Stabili, in Italia richiederebbe molte pagine, pagine di storie diverse e proposte oltre che critiche. In questo caso le "rapide sintesi" sono dannose.
Posso dire solo che il concetto di Teatro Stabile è stato sempre complementare a quello di "servizio pubblico" o di Teatro Pubblico, per i fondatori del Piccolo Teatro, primo teatro pubblico e stabile italiano.
Sulla sua esperienza, contro la sua esperienza pur adoperandone nomi, uguali parallelamente alla sua esperienza si sono sviluppati numerosi organismi che molto spesso hanno rinnegato la ragione stessa della loro nascita e vocazione. Altri invece (pochi) hanno mantenuto fermi, almeno fino ad un certo punto, alcuni dati di fondo. Il concetto di stabilità (che non è reale e in parecchi teatri è solo gestionale) la mancanza di ogni legge, la contraddittorietà delle disposizioni, il fondamentale disinteresse e legislativo e culturale da parte del "potere pubblico" quando non l'interesse di piccola politica o di piccolo potere, hanno creato un viluppo inestricabile nel settore del teatro pubblico, diventato teatro stabile, diventato poi organismo di produzione teatrale stabile o no, e via dicendo. Una penosissima farsa all'italiana di cui io personalmente mi vergogno. Per questo, nei limiti delle mie funzioni ho fatto una proposta di Legge per il settore della prosa che giace al Senato della Repubblica da due anni, in attesa di essere discussa.
In essa il problema dei "Teatri Stabili" del "Teatro pubblico" è stato affrontato decisamente e chiaramente. Ciò non vuol dire che le mie proposte siano le uniche possibili e le migliori. Ma, certamente, sono serie, circostanziate e tentano di dare un ordine, strutturale e culturale, a questa parte importante del teatro di prosa italiano.

Risposta 2

Dopo la risposta 1 è difficile dire qualcosa sulla risposta 2.
È certo che un vero Teatro Pubblico dovrebbe occuparsi di tutto ciò che si legge nella domanda. Anzi dovrebbe fare anche di più, se possibile. Nella legge Strehler-Bordon, io assegno compiti molto precisi e molteplici ai teatri pubblici e con molta severità. Ma richiedo anche una pari serietà, puntualità, interesse e sostegno da parte del potere pubblico.
Il nostro teatro pubblico o teatro stabile? Anche qui nelle domande si cambieranno i termini, dovrebbe essere interessato ad un cambiamento sostanziale. Ma credo che un vero cambiamento lederebbe troppi interessi costituiti, metterebbe a nudo troppi mancamenti. Non si tratta di coscienza ma di sopravvivenza a qualunque costo per troppi. Comunque non sono i teatri Stabili o Pubblici da aggiornare o rifondare. È da fondare il Teatro di Prosa italiano, in ogni suo settore, da capo a fondo.

*GIORGIO STREHLER*

**IL RUOLO DEL TEATRO PUBBLICO OGGI**
Allo scopo di raccogliere in questa pubblicazione le proposte dei responsabili degli Stabili italiani sono state rivolte loro queste domande:

Domanda 1

*È possibile, anzi utile, fare un bilancio globale, luci e ombre, dell'attività dei Teatri Stabili italiani, così come si è sviluppata dal dopoguerra in poi. La preghiamo di indicare, in rapida sintesi, le linee di questo bilancio, muovendo dall'esperienza diretta per approdare a considerazioni generali, nel quadro d'insieme della società teatrale del nostro Paese.*

Domanda 2

*Mutano con il mutare della società i modi di fare cultura e spettacolo. Questi cambiamenti interessano anche il mondo del teatro: nuova formazione del pubblico, dimensione soprannazionale degli scambi teatrali, nuovo repertorio, rapporti tra scena e mass-media, uso delle nuove tecnologie, problemi di formazione dei quadri artistici e tecnici, aggiornamento dei criteri di produzione e di distribuzione, laboratori sperimentali, rapporti con gli enti di territorio e le istituzioni, etc.*
*In che misura il Teatro Pubblico è interessato a questi cambiamenti, e dimostra di averne coscienza? Quali i ritardi riscontrati? Quali le linee di aggiornamento (o di una rifondazione) del ruolo degli Stabili oggi e domani?*

# CONSOLAZIONI DI UN CRITICO IN UN TEATRO DI FRONTIERA

*Ugo Ronfani*

*Scavalcamontagne* è detto, in gergo teatral-picaresco, l'attore giramondo che va per monti e valli recitando su sperduti palcoscenici, e mai non sta. Ma uno *scavalcamontagne*, ormai, è anche il critico teatrale, perché un teatro effervescente (iperproduttivo, dice qualcuno), imbastisce *prime* dalle Alpi alla Sicilia, talvolta senza molto criterio in verità; e il povero critico ch'era un tempo abituato alle mollezze sedentarie della poltrona di prima fila a Roma o a Milano, adesso è sempre con la valigia al piede. La professione ch'è stata di Tilgher, Simoni e D'Amico è diventata avventurosa, le recensioni nascono (e muoiono?) sui treni e sugli aerei.

Così vuole il decentramento teatrale, sicché non è il caso di lamentarsi. Sia lecito al critico "con la valigia al piede" di raccomandare, semmai, misura e discrezione, poiché — qui sta il punto — ci sono trasferte che non valgono il viaggio, eventi che son vanità di campanile, novità-da-non-perdere che potrai vedere subito dopo su palcoscenici più attrezzati.

La premessa per dire che io, critico *scavalcamontagne*, non ho invece dubbi se ricevo l'invito per una *prima* dal Teatro Stabile di Bolzano. So per esperienza che il *rendez-vous* ripaga il viaggio, che il "bidone" è escluso, che per male che vada vedrò uno spettacolo costruito solidamente, una regia stimolante, un buon attore. E volentieri prendo il treno — a Verona si cambia — che mi porta là, alla confluenza delle valli dell'Adige e dell'Isarco, nella città un po' musona ma civilissima, dove la gente ti chiede soltanto una cosa, di rispettarla per essere rispettato.

A Bolzano c'ero stato negli anni "del tritolo", per un'inchiesta giornalistica. E allora si partiva per indagare sul "caso altoatesino" con l'animo ingombro di pregiudizi: gli stessi che Guido Piovene, che pure era un grande viaggiatore di stampo illuministico, riversò nelle pagine del suo *Viaggio in Italia* (siamo nel '57) riservate all'Alto Adige, preso com'era fra l'ammirazione per l'assenza di analfabetismo o per la trasparenza dell'amministrazione e una "lontananza culturale" che gli faceva vedere una diffusa opacità nel sistema contadino del "maso chiuso", nella rudezza dei dialetti, nella parsimonia dei sentimenti, nella impermeabilità dei residenti verso i forestieri.

C'è voluto del tempo, ci sono voluti successivi soggiorni a Bolzano (anche per via delle *prime* allo Stabile...) per correggere quella primitiva, rozza diffidenza, per scorgere virtù rispettabili là dove prima vedevo limiti e difetti: la buona educazione, per cominciare; il senso della famiglia, la parsimonia, una democrazia naturale nei rapporti interpersonali. È vero che la storia faceva il suo corso, concedendo all'autonomia, smantellando le bardature del ventennio, stimolando la cooperazione nel rispetto delle particolarità etniche; ma è vero anche che vincevano col tempo, imponendosi all'evidenza, quelle virtù locali prima misconosciute, tanto più apprezzabili nel contrasto — posso dirlo? — con certo scadimento dell'immagine civile del resto dell'Italia.

Basta: è con mente meno annebbiata e con animo lieto che il critico *scavalcamontagne* che sono torna ogni volta a Bolzano per gli appuntamenti con lo Stabile. E prima dell'evento teatrale, là sul palcoscenico, procuro di regalarmi qualche ora di sosta per ritrovare l'atmosfera di Bolzano, quel misto di tedesco e di italiano che dà alla città un aspetto irreale, metafisico: ieri — come diceva Piovene — "città di montagna dell'Austria a cui si sovrappone, per la più rumorosa presenza italiana, un porto levantino"; ma oggi di più sfumati contrasti, di incroci fra una bellezza gotica del passato e un rigoglio moderno forse un po' anonimo, ma che parla di un futuro dinamico, senza nostalgie. Ed è, passeggiare per le lunghe vie fiancheggiate dai portici, spingersi oltre la Talvera in direzione della parrocchiale di Gries sulla direttrice dell'espansione urbana, seguire il ritmo degli angoli e delle sporgenze, come ritrovarsi tra fondali di un teatro dove il tedesco dal gesto parsimonioso, geloso del suo silenzio, incrocia l'italiano che si esibisce, ed ha la parola facile. Più incredibile ancora il fondale, come dipinto, proprio da palcoscenico: a Bolzano — cito ancora Piovene — "il monte è estraneo alla città, la città estranea al monte".

E così, quando viene l'ora dello spettacolo, io ho già compiuto la mia immersione nella realtà *surreale* — se mi si passa il bisticcio — di Bolzano; e sono meglio preparato a capire non dico il gran mistero di un piccolo Teatro stabile "di frontiera", dato più volte in crisi e sempre risorto dalle ceneri come la Fenice (non soltanto metaforicamente: c'è stato davvero, il fuoco, in quella notte fra il 28 e il 29 ottobre del 1988, quand'era da poco terminata la quarta replica del *Barbiere di Siviglia*; in poche ore il Teatro Comunale fu

ridotto ad un mucchio di rovine): ma almeno, questo sì, le ragioni di una vitalità che si mantiene attraverso l'avvicendamento degli amministratori, dei registi e degli attori.

Ho in mente quelle *prime* nel teatro che l'incendio avrebbe distrutto; non gli spettacoli veduti in locali di fortuna (ma quante volte lo Stabile bolzanino ha agito in locali di fortuna? Perfino, nel corso della sua storia, nel salone di un albergo cittadino), oppure nelle trasferte a Trento o a Rovereto. Ho in mente quel *foyer* dove Mario Antonelli, con la sigaretta pendula e il respiro un po' grosso, da vecchio camminante della scena (e come bene fecero ad assegnargli a Taormina, poco prima che se ne andasse, il premio *Una vita per il Teatro*: chi più di lui l'aveva meritato?) mi riceveva e fra i suoi doveri verso l'ospite non dimenticava quello di un'ultima informazione sullo spettacolo. Dietro, giovane ma già esperto, c'era Leonardo Cantelli, che avrebbe preso il suo posto; e fra noi due c'era, a stabilire un certo clima di complicità, una città, Novara: la città di suo padre, l'illustre direttore d'orchestra, che un incidente aereo nel cielo di Orly aveva crudelmente sottratto ai grandi destini cui già era avviato, garante Arturo Toscanini. Ero cresciuto anch'io a Novara, e dal giovane maestro Guido Cantelli avevo ricevuto a tradimento un bel ceffone per essermi distratto a guardare le piccole italiane, anziché la sua bacchetta, nella corale della *Gil* da lui diretta, e dove io figuravo nella duplice veste di balilla e voce bianca.

Quell'aneddoto, dello schiaffo (meritato: m'aveva insegnato che l'arte è cosa seria), ne provocava altri, fra novaresi, e il discorso finiva sul concorso musicale Cantelli, fiore all'occhiello di una città come Novara che, a ben pensarci, ha virtù non dissimili da quelle di Bolzano: il riserbo, la laboriosità, la coerenza.

Divago, ma questo divagare è la prova che a Bolzano io mi trovo a mio agio, fra amici: e che cosa può desiderare di meglio un critico *scavalcamontagne* in trasferta?

Cominciava lo spettacolo ed io, in mezzo alla platea a gradini, di velluto rosso, mi sentivo non certo in un teatro "di frontiera", alle prese con segnali, messaggi, reazioni di incerta decifrazione, ma in uno Stabile davvero: in un *teatro pubblico*, cioé per il pubblico, al suo servizio. In un luogo dove "si fabbricava cultura" da distribuire alla comunità, pensando prima di tutto a chi aveva fame arretrata. In un'azienda dove si erogava teatro come si distribuiscono l'acqua, la luce o il gas. E qui mi tornavano in mente quanto, sul teatro pubblico, avevano detto in tempi aurei (altrove già miseramente finiti) Jean Vilar, o Paolo Grassi.

Perché, là nella sala buia, avvertivo questo? Perché un critico *scavalcamontagne* (questo dovete concedermelo) sa riconoscere per esperienza un buon pubblico da un cattivo pubblico, fiutare lo spettatore coinvolto distinguendolo da quello demotivato. Ora, una *prima* allo Stabile di Bolzano è sempre stata in questi anni — su ciò non temo di sbagliarmi — qualcosa a mezzo tra la festa (la *fête théâtrale* di cui favoleggiava Vilar, con gli entusiasmi generosi dell'uomo del *Midi*) e un rito laico. Con scarsi margini per quella mondanità becera che, altrove, rende una *prima* evento insopportabile, di vanità ostentate.

Dieci anni fa, in un intervento sul numero monografico stampato per ricordare i trent'anni dello Stabile di Bolzano, Marco Bernardi, fresco di nomina, scriveva: "Guardando dietro di noi trent'anni di storia, vorremmo trovare così la forza per continuare a sperare, qui ed ora, nell'Utopia di un teatro pubblico che venga messo finalmente in condizioni di continuare ad operare come servizio sociale, nell'astrazione della nostra mente come Utopia di un teatro che continui per sempre la sua straordinaria esistenza magica e provocatoria".

Ora, dieci anni dopo, il teatro pubblico non offre di sé come visione d'insieme, un'immagine esaltante: disattesi certi obiettivi iniziali, allentate le tensioni ideali, imbrigliata la progettualità nelle pastoie burocratico-amministrative. La diagnosi delle disfunzioni è fatta, la terapia vuole interventi adeguati al male e si sente parlare, non a torto, della necessità che una rifondazione del teatro italiano (primo passo la Legge per la Prosa, che determini le nuove regole del gioco) includa compiti e strutture degli Stabili.

Ma dieci anni dopo, qui ed ora, la speranza di Bernardi non è stata disattesa. E se lo Stabile di Bolzano è confrontato come tutti gli altri — non potrebbe essere diversamente — con i modi cambiati di fare teatro, con un pubblico che ha altre attese perché i *media* hanno cambiato l'informazione e la cultura, dalla crisi che ha colpito in modo grave altri organismi esso resta preservato. Ha un ruolo suo specifico da compiere, oggi e domani, come lo aveva ieri. Sappiamo qual'è: rafforzare i vincoli di una comunità composita dalla struttura assai delicata, favorire più avanzati equilibri fra le tre

"Re Lear"
di Shakespeare.
Regia di
Fantasio Piccoli.
Stagione 56/57.
Nella foto le prove:
Memo Benassi,
Germana Monteverdi,
Fantasio Piccoli,
Franca Rame.
Produzione interrotta
per malattia di Benassi

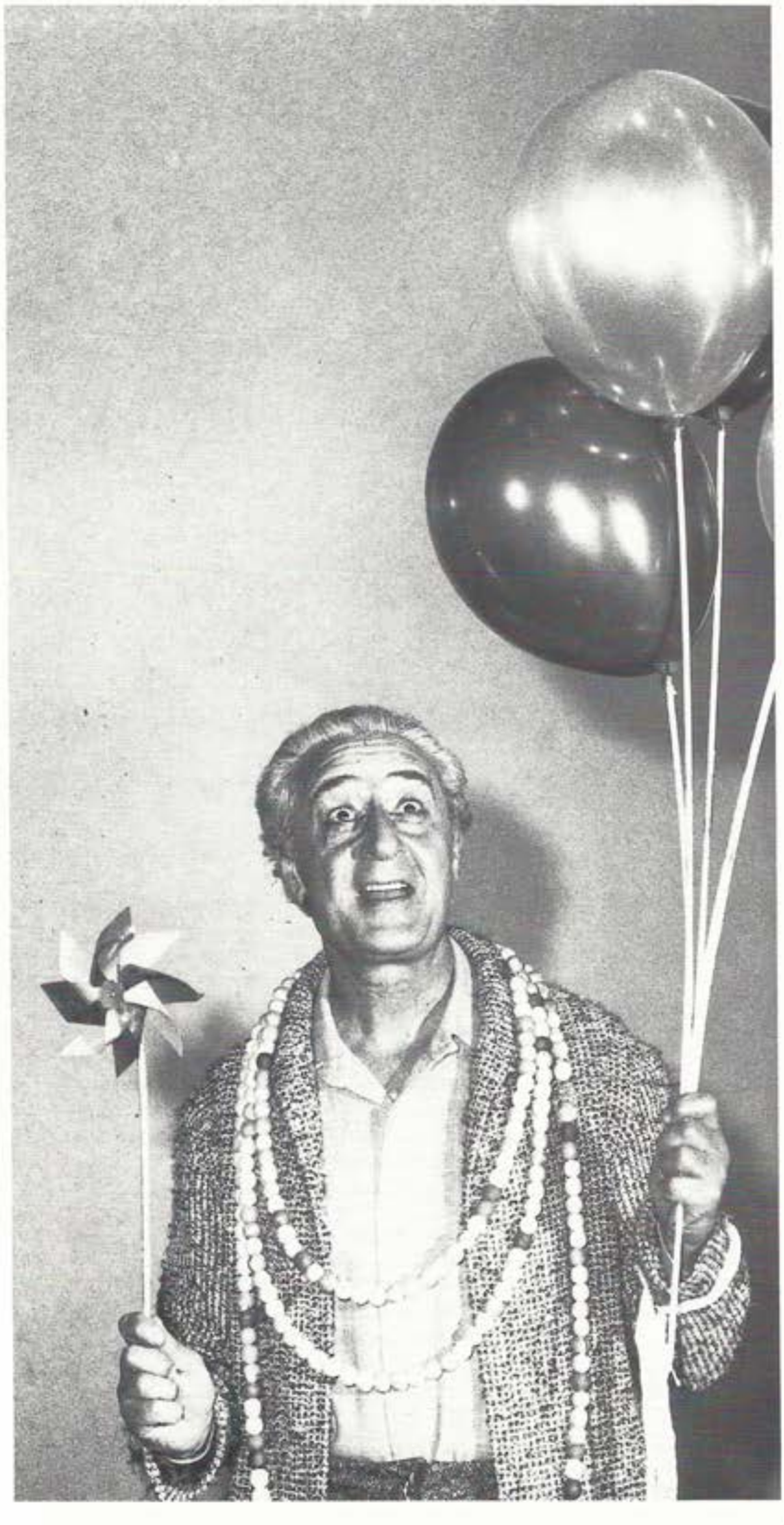
culture italiana, tedesca e ladina, gettare naturalmente, oggi e domani più di ieri, dei ponti verso la Mitteleuropa teatrale, intrecciare le suggestioni della memoria del teatro, quelle che affondano nella grande tradizione classica (senza la quale non c'è vera civiltà culturale) con l'interesse per la drammaturgia che affronta le nuove, gravi questioni del nostro tempo.

Ma l'importante è che di questi compiti, a salvaguardia dal rischio di smarrimenti, siano coscienti i responsabili dello Stabile. E il suo pubblico. Un programma, per non restare lettera morta, deve risultare dalla tensione delle volontà. L'utopia — quella teatrale, qualsiasi altra — è l'anima invisibile, ma presente, di un volere comune.

Ora, ed i fatti da quarant'anni lo dimostrano, il pubblico del T.S.B., la popolazione di Bolzano e dell'Alto Adige *vogliono* aver diritto alla loro utopia teatrale. Per questo, più assidui addirittura quando difficoltà finanziarie o complicazioni gestionali minacciavano il loro teatro, sono andati ad ascoltare, a capire, ad applaudire. Felice paradosso: mentre laboriosa poteva apparire l'intesa etnica, culturale, politico-amministrativa, il consenso non è mai mancato intorno all'istituzione teatrale. Lo Stabile è stato, in questi quarant'anni, motivo unitario, argomento di aggregazione, molto raramente — e semmai ai livelli decisionali della politica e dell'amministrazione — occasione di polemiche o di contrasti.

Si direbbe che qui in Alto Adige, nonostante i problemi della coesistenza etnica e linguistica, il teatro (questo teatro nato con Fantasio Piccoli come luogo di educazione teatrale, e che con Fersen e Scaparro ha ribadito una doppia vocazione didattica e sociale) sia stato sentito dalla gente per quello che era in antico: luogo di incontro, di scambio, di fraternità nelle idee e nelle emozioni. Il tempio laico di cui dicevo prima. Come sta accadendo nella Praga di Havel, a Varsavia, a Budapest e a Mosca, là dove s'è infervorato, di questi tempi, il dibattito sulla cultura della libertà.

"Chicchignola" di Petrolini. Regia di Maurizio Scaparro.
Stagione 69/70. Nella foto: Mario Scaccia



Il qui presente critico *scavalcamontagne*, se non s'è sbagliato nel cogliere interesse e amore verso il T.S.B. non soltanto da parte di coloro che lo fanno ma anche da parte dei fruitori, non dovrà allora cercare lontano la ragione della buona salute di una istituzione che pure — narrano i cronisti locali — ne ha viste di belle e di brutte.

Difficoltà finanziarie, sempre; e allestimenti poveri, iniziale impossibilità di costosi ingaggi; inevitabili tensioni fra chi bussava a quattrini e chi teneva il cordone della borsa. I progetti generosi (Piccoli che allestisce il *Faust* quasi quarant'anni prima di Strehler) e le dure realtà; laboriose trattative con le municipalità vicine e il silenzio romano; le polemiche sul repertorio (come accadde con la breve direzione Giovampietro, che i suoi classici li faceva anche per ragioni di bilancio) e la diaspora di attori che al T.S.B. si erano formati e poi, com'era inevitabile, avevano ascoltato il richiamo dei grandi teatri: Romolo Valli e Adriana Asti, Valentina Fortunato e Pino Micol (ma quante fedeltà, quanti ritorni, a pareggiare queste partenze: oggi Galavotti, Durano, la Milani).

Non importa: la vinceva sempre su tutto l'esigenza primaria di mantenerlo in vita, il teatro che il sindaco Lino Zeller, col suo equilibrio, aveva voluto come una mano tesa fra i gruppi etnici, e che Walther Amonn, rappresentante del gruppo tedesco, aveva tra i primi difeso, conscio che gli autori del *Carrozzone* di Fantasio Piccoli, Euripide e Plauto, Shakespeare e Goldoni, dovevano restare estranei alla *querelle* altoatesina.

L'hanno avuta vinta, sulle difficoltà di percorso, le ragioni della cultura e dell'arte, che quando sono dette bene risultano estremamente persuasive: tanto che, quando si prospettò la possibilità di chiudere, sul finire degli anni Settanta, se non si fosse trovato un accordo con la Provincia e con Trento per un consorzio, la popolazione di Bolzano, unita come raramente era stata, fece sapere che il suo teatro l'avrebbe difeso con le unghie e coi denti.

Poi ci son stati, ci sono gli spettacoli. Un albo d'oro che è giusto sfogliare per la festa dei quarant'anni. Altrove il teatro italiano sbandava, come un battello ubriaco, e tra classici e contemporanei, fra tradizione e avanguardia, fra parola e gesto, fra scantinati romani e *foyers* borghesi perdeva la bussola; e a Bolzano, con pazienza certosina, pietra su pietra (all'insegna di una corretta, oculata amministrazione: il che non guasta, anzi...) si

Marco Bernardi e John Cassavetes alla presentazione romana di "Coltelli" dello stesso Cassavetes.
Stagione 81/82

"Qualcuno volò sul nido del cuculo" di Wassermann.
Regia di Marco Bernardi. Stagione 85/86
Nella foto: scena di gruppo

"Ore rubate"
di M. Sbragia.
Regia di
Mattia Sbragia.
Stagione 89/90.
Nella foto, da sinistra:
Emilio Bonucci,
Consuelo Ferrara,
Gilda Buttà,
Magda Mercatali

costruiva non dico una cattedrale, perché la modestia di Marco Bernardi — ultimo dei *batisseurs* del T.S.B. — mi impedisce di usare questo termine, ma un solido edificio sì, a prova di crisi, e di incendi.

Stagione dopo stagione, anno dopo anno, Bolzano precisava la propria immagine, e la consegnava al teatro italiano. Diciamo pure che metteva a fuoco — attraverso gli avvicendamenti di uomini, di esperienze e di metodi, magari con battute di arresto o qualche errore di percorso — una sua linea estetica. Per cui si può dire, sfogliando quell'albo d'oro del quarantennio, che tante stagioni teatrali di emozioni e di scoperte, di scommesse vinte e di esperimenti arditi, non sono state una sia pur ricca caverna di Alì Babà, con tesori affastellati in disordine, ma segmenti di un discorso coerente. Dal proselitismo generoso di Fantasio Piccoli, e del suo *Carrozzone* fermatosi ai piedi delle montagne, alla rigorosa *clarté* con cui Scaparro attualizzava la storia sulla scena e storicizzava l'attualità dell'Italia che cambiava; dalla passione laboratoriale di Fersen che allevava talenti e, coi pochi mezzi che aveva, ripeteva in palcoscenico il miracolo dei pani e dei pesci, alla progettualità vivace, europea, moderna di Marco Bernardi, ben radicato nel territorio per i suoi natali ma curioso di quanto si faceva nel resto del Paese e oltre i confini, attento alle esperienze passate per aver lavorato con il suo predecessore.

Definire in termini di estetica il lavoro *in progress* di un regista ancora giovane come Bernardi, che di stagione in stagione ci ha sorpreso per la felicità delle scelte, il rigore degli allestimenti e la conquistata autonomia espressiva, non è forse lecito; in ogni caso metterebbe in imbarazzo l'interessato.

Ma i risultati sono davanti a tutti; il critico *scavalcamontagne* che s'è arrampicato, volentieri, a Bolzano per le *prime* di questi anni non ha difficoltà a sottolinearli, perché a Bolzano ha assistito a eventi teatrali non banali.

Da un lato Bernardi ha continuato con i classici consacrati, ma rivisitati senza pomposità accademiche, Shakespeare e Molière, Goldoni e Marivaux. Adempimenti statutari, ma anche la convinzione che ogni generazione abbia diritto a fruire dei capolavori del passato, in una scrittura scenica rinnovata. E dall'altro lato si è attivamente occupato, in questi anni, della drammaturgia contemporanea, spingendosi al cuore della drammaturgia tedesca, da Schnitzler (che contemporaneo non è, ma era da noi misconosciuto) a Thomas Bernhard, di cui ha fatto conoscere *Minetti*, con Galavotti, e *Il Teatrante*, con Schirinzi. Altra costante del lavoro di Bernardi è stata quella di studiare — ed era un terreno poco esplorato, seminato di pregiudizi — i rapporti possibili fra teatro e cinema, portando sulla scena testi di o desunti da cineasti che erano anche commediografi, da *Coltelli* di Cassavetes a *Provaci ancora, Sam* di Woody Allen, a *Anni di piombo* di Margarethe von Trotta. Né questi scambi fra schermo e scena sono stati un semplice *mix* di generi, al gusto del giorno: gli allestimenti curati da Bernardi sono stati ricerche approfondite, e originali, sulla trasformazione del linguaggio teatrale.

In fondo, a ben guardare, i quarant'anni di attività del T.S.B sono stati tutti una lunga, assidua, appassionata ricerca. Chi cerca trova. E resta giovane.

# ANTOLOGIA DELLA CRITICA SUGLI SPETTACOLI DELLO STABILE DI BOLZANO

## PERIODO 1950-1966

I giovani attori del "Carrozzone" con libera ed istintiva comicità, hanno sottolineato il concetto buffonesco della commedia, rendendone pienamente il sapore popolaresco e rinfrescando, con giovanile baldanza, il vecchio e glorioso Plauto... Il pubblico, assai divertito, ha riso continuamente ed ha applaudito a lungo chiamando più volte gli attori alla ribalta.

*ROSSO DI SAN SECONDO, Il Giornale d'Italia - 1950*

A differenza degli atteggiamenti del *Miles Gloriosus*, nel *Curioso accidente* di Goldoni gli attori erano molto composti, ma nello stesso tempo incredibilmente incisivi. Come usciti da una vetrina di preziose porcellane si presentavano gli artisti, fini ed eleganti, meravigliosi in tutte le loro forme espressive, ammirevoli per la assoluta padronanza del testo, che la lingua permette di esprimere in un complesso totale di armonia... Gli artisti e il regista strapparono nuovamente l'entusiastico applauso del numeroso pubblico.

*Tiroler Nachrichten - 1950*

Ma ora, con un'iniziativa che è il primo titolo di merito, e grandissimo, il "Carrozzone", stabile ormai da tre anni a Bolzano, ha rappresentato, dividendola in due serate, la prima parte del *Faust* di Goethe. È stato un bellissimo, importante spettacolo, oltre che, per le dette ragioni, una rappresentazione quasi storica.

La lunga e attenta preparazione condotta da Fantasio Piccoli non è stata vana. Ricchezza timbrica, espressione sempre aderente, precisione del tono, chiarezza d'esposizione e intelligenza di ogni valore poetico, di ogni momento spirituale; tutto offerto con letizia e umiltà, con la consapevolezza di affrontare una prova pericolosa, cui peraltro non si va incontro con leggerezza; una prova di coraggio, di serietà, di sensibilità. Una vittoria. Fantasio Piccoli — riteniamo — ha imposto il *Faust* alla scena italiana. Ha mostrato che si può darlo, e ha indicato come: badando alla poesia, ché il resto viene dopo.

*ODOARDO BERTANI, Sipario - 1953*

Il Teatro Stabile di Bolzano ha nuovamente confermato le sue qualità con l'allestimento di *Sangue verde*. Dopo aver visto l'antico Plauto e l'umore bello e gaio di Goldoni, ben difficilmente si poteva riconoscere la stessa compagnia, che rappresentava un'opera dai tratti surrealistici, tutta dialoghi, senza effetti esteriori. Concentrato e incredibilmente denso era il linguaggio, pieno di variazioni di pronuncia e di sentimenti.

Interpretazione degna di lode da parte di tutti: fusa, appassionata. Mario Mariani ha reso il freddo, cinico raziocinio del protagonista con notazioni chiare ed efficaci. Ugo Bologna ha caratterizzato una figura ambigua di notaro con vibrante espressione. Germana Monteverdi ha avuto accenti di bella drammaticità. Maria Grazia Santarone è stata adeguatamente leggera, la Padovani bene intonata e il Rampon ricco di qualche buon impeto.

*Tiroler Nachrichten - 1953*

*Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello: un'edizione degna delle migliori tradizioni teatrali e che fa onore alla città di cui lo Stabile porta il nome, agli interpreti e al loro regista Fantasio Piccoli. Vi fanno parte attori che nulla hanno da invidiare ai nostri più celebrati nomi; mestiere, coscienza e sensibilità artistica e, sopra ogni altra cosa, amore per il teatro... Ottima la regia del Piccoli, che ha saputo mettere a fuoco lo spettacolo, tipicamente "pirandelliano", con semplicità, senza forzature.

*MICHELE PALERMO, Corriere di Sicilia - 1961*

*Il muro del silenzio*, dramma percorso tutto da una linfa impetuosamente giovanile, si nobilita nell'assunto e si abbellisce di sinceri squarci lirici tentando nel contempo di impostare un'architettura tragicamente solenne. Il senso della forza oscura e onnipresente che condiziona la vita degli uomini come una divinità misteriosa e malvagia, non raggiungibile nemmeno con la supplica, evoca ombre cupe e semoventi e provoca improvvisi balenii...

Lo spettacolo è stato manovrato dal regista Piccoli secondo una traccia molto precisa e con una giusta illuminazione di tutti i valori del tema tragico e delle sue varie figure che assomigliano alle illustrazioni — vigorose di tratto e sugose di tinta — di un'antica canzone popolare.

*BRUNO DE CESCO, L'Arena - 1963*

La commedia di Wilder si raccomanda ancora, dopo 25 anni, per la delicata freschezza del racconto, parole e gesto in preminenza assoluta sulla nudità della scena... Quello che conta è la freschezza con la quale scaturisce da *Piccola Città* il quadro di

"Miles Gloriosus" di Plauto.
Regia di Fantasio Piccoli.
Stagione 50/51.
Nella foto: Romolo Valli
e Renata Padovani

"Faust I" di Goethe.
Regia di Fantasio Piccoli.
Stagione 53/54.
Nella foto: Ugo Bologna,
Mario Mariani

"Piccola città" di Wilder.
Regia di Fantasio Piccoli.
Stagione 63/64.
Nella foto: scena di gruppo

quotidiane vicende, il succo di riflessioni che potrebbero diventare pompose e filosofiche e che sono invece naturalissime, spicciole, ma, proprio perché spicciole, di una rara penetrazione. La regia di Fantasio Piccoli si è mossa proprio nel senso di un'aderenza ai valori essenziali del testo, senza nè accentuare nè svilire il lato pantomimico. Caloroso successo e ripetute chiamate.

*PAOLO EMILIO POESIO, La Nazione - 1963*

Gravi, le difficoltà intrinseche per i nuovi Stati di crearsi una classe dirigente, di conciliare opposte esigenze, di assumere un nuovo volto senza dover scimmiottare il volto europeo. Pur non ricorrendo a preordinati schematismi, in *I colori dell'Africa* Nediani ha modo di rendere integralmente una situazione storica così come si prospetta nelle psicologie, quindi da una serie di angolazioni che compongono in modo agile e quasi inavvertibile il quadro completo di un trapasso con le sue vaste conseguenze. Nediani segue un impianto tradizionale, di tipo ibseniano, cioè adotta una forma coerente con il suo tema. Naturalmente egli lascia che i contrasti si svolgano quasi sempre nel sottotesto, sfumandosi poi nelle convenzioni della vita quotidiana: essi affiorano inespressi e creano il dibattito delle coscienze. Il dramma sembra lo sviluppo involontario del lavoro di Ghigo De Chiara volto a illustrare sapientemente il momento storico che precedeva.

*VITO PANDOLFI, Sipario - 1965*

Chi ricorda l'edizione che dieci anni fa Renzo Ricci ed Eva Magni diedero di *Viaggio di un lungo giorno verso la notte* di Eugene O'Neill (avevano accanto, allora, a interpretare i personaggi dei due figli, Giancarlo Sbragia e Glauco Mauri) potrà constatare, andando a vedere lo spettacolo, come i due attori non abbiano perso un milligrammo della forza che fece giustamente famosa quella loro interpretazione. Ricci nella parte del vecchio James Tyrone è sempre in uno dei suoi più felici momenti espressivi, così teso e preciso, così sorvegliato e misurato, coi suoi pallori disperati, i suoi rossori iracondi, quel modo che ha oggi solo lui — con Salvo Randone, forse — di partecipare anche fisicamente alla vita di un personaggio... Insomma, l'altra sera questo dramma-testamento ci ha ancora presi.

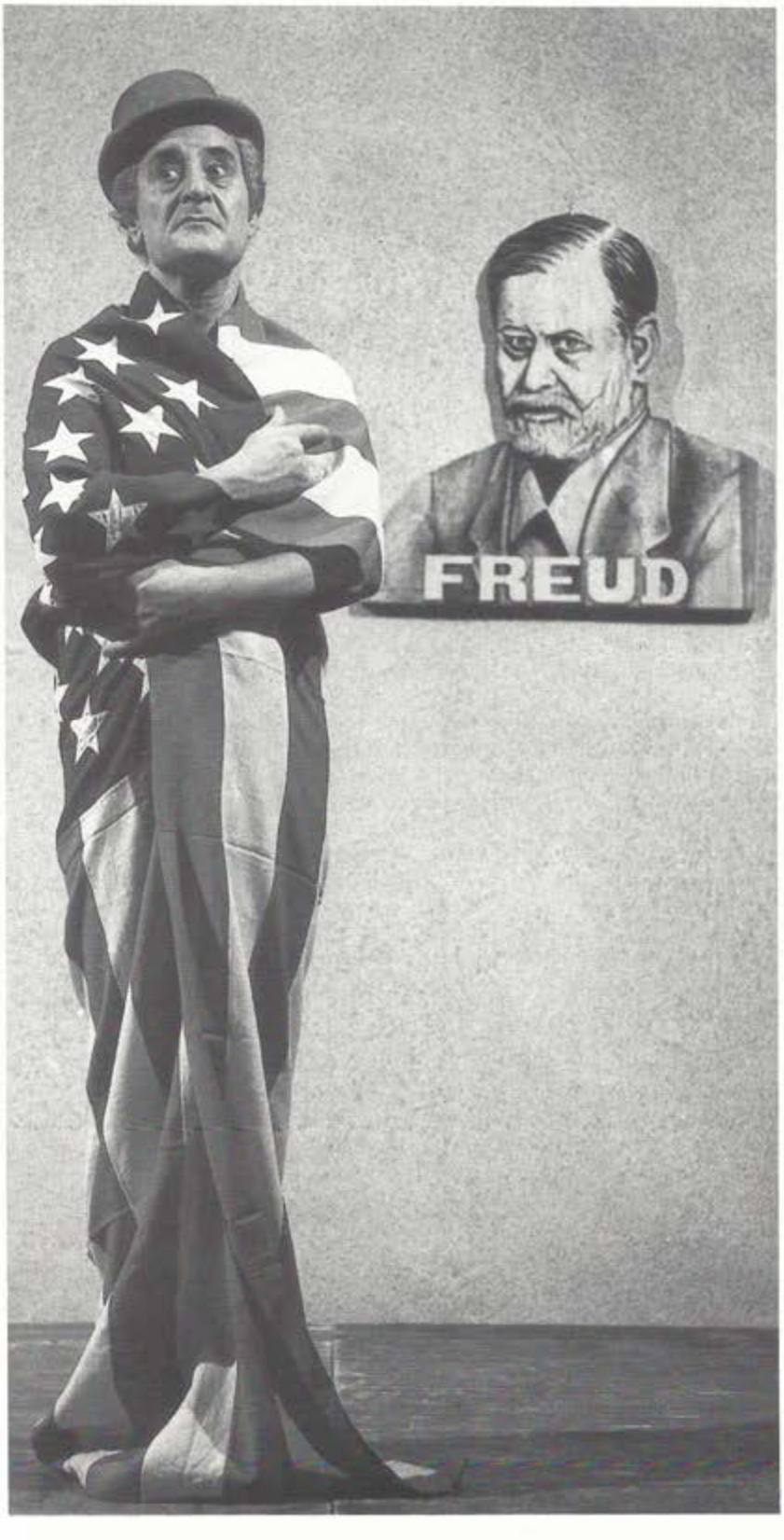
*ROBERTO DE MONTICELLI, Il Giorno - 1966*

## PERIODO 1967 - 1980

"Ricordare Petrolini, e non rifarne il verso", avverte giudiziosamente Maurizio Scaparro nella nota introduttiva a *Chicchignola* ch'egli ha messo in scena per lo Stabile di Bolzano con l'interpretazione di Mario Scaccia. E infatti, come "rifare" Petrolini?

In questa chiave di scrittura di Petrolini, al di fuori del suo creatore, rivela il suo miscuglio di genialità e di luoghi comuni, con

"L'ultima analisi" di Bellow.
Regia di Maurizio Scaparro.
Stagione 70/71.
Nella foto: Mario Scaccia




qualche grande battuta che l'uso e l'abuso che se ne è fatto non riescono ancora a smorzare, e che infatti provoca puntualmente consensi. Gianna Giachetti è stata la più generosa collaboratrice dello spettacolo. Grande successo personale di Scaccia, molti applausi e chiamate agli interpreti e al regista.

*GIORGIO PROSPERI, Il Tempo - 1970*

Mario Scaccia interpreta con lo Stabile di Bolzano un testo difficile come *L'ultima analisi* di Saul Bellow, uno dei più sottili e acuminati trivelli della narrativa e del teatro americano.

In questo testo Bellow scavalca il confine dell'analisi di una società, dalla quale pur prende l'avvio, e passa dalla storia alla metafisica, dalla contestazione alla *vanitas vanitatum*, aggiungendo una sua nota solitaria al vario concerto della disperazione americana.

Il fatto stesso che lo spettacolo vada in crescendo, e che il secondo tempo, centrato sullo *show* televisivo, arrivi con maggiore chiarezza è un indice del lavoro coraggioso ed efficace compiuto dalla regia di Maurizio Scaparro, che ha voluto eliminare, forse non sempre a ragione, tutti gli appigli esteriormente spettacolari, e soprattutto della interpretazione di Mario Scaccia, nel cui sguardo e nei cui gesti l'ago dell'indicatore oscilla di continuo tra il grottesco, il comico e la follia intellettuale. Un caldo applauso è scoccato dopo la scena in cui Scaccia, con tempi esatti, anima una danza degli anni Trenta, alleggerita, sintetizzata e quasi polverizzata nel ricordo.

Assieme a lui è notevole l'interpretazione di Marisa Mantovani, che sembra uscita dalla copertina in tricromia di una rivista del bel mondo.

*GIORGIO PROSPERI, Il Tempo - 1971*

L'osservazione della realtà quotidiana si sofferma, in *La Lena*, su situazioni che non hanno più nulla di accademicamente letterario, mentre dicono tutto, perfino nei dettagli, sui meccanismi dai quali questa realtà è regolata: così l'usura appare con nomi, cognomi e indirizzi; la fame ha una sua evidenza spietata; il mercimonio che la donna fa di se stessa ha un prezzo discutibile, quindi che si discute con umanissimo accanimento; la corruzione dei pubblici poteri si esplica nei dettagli; l'avarizia ha dimensioni smodate, ma sempre chiare, precise, motivate.

Ne esce uno spettacolo amaro, insinuante, a tratti provocatorio. "Si può parlare di

"Giorni di lotta con Di Vittorio" di N. Saponaro a Cerignola. Stagione 71/72

comicità nera", ha osservato un critico. E un altro ha annotato: "Nell'inscenare questo spettacolo, il regista Maurizio Scaparro ha raggiunto pienamente lo scopo di offrire una chiara immagine della bellezza cupa e distaccata di un affresco che nella figura di Lena celebra il destino amaro di chi per sorte è diventata vittima di un ambiente e di un costume tiraneggiati dalla violenza".

*PIERO AGOSTINI,*
*Dal programma di sala - 1971*

*Giorni di lotta con Di Vittorio* di Nicola Saponaro, presentato dal Teatro Stabile di Bolzano, regia di Maurizio Scaparro, ebbe il battesimo a Cerignola, patria del sindacalista, davanti a una moltitudine di "cafoni" che vi ritrovarono la lunga e dura cronaca del maturarsi della loro coscienza sociale e di cui Giuseppe Di Vittorio fu l'interprete naturale.

La narrazione di Saponaro è vasta negli episodi ed argomenti, si rifà agli anni della *Rerum Novarum* e di Bresci, ma non sono i temi politici preminenti a contare di più, bensì ora il sottindere e ora il sottolineare la condizione di vita del sottoproletariato pugliese, terra che è la stessa dell'autore. Un bell'aiuto viene dalla regia di Maurizio Scaparro, dalla stringatezza con cui risolve le situazioni dando evidenza ai motivi essenziali. Lavoro eccellente, svolto con fervore, valore e umiltà da tutta la compagnia, anche se ci limitiamo a nominare Pino Micol, Gianni Sorenti, Gigi Reder, Fernando Pannullo.

*MASSIMO DURSI,*
*Il Resto del Carlino - 1972*

L'elemento sovrannaturale vien messo in sordina: lo spettro paterno è lui stesso, Amleto, che si esprime nel modo trasognato e doloroso di un medium. E anche l'amore perde peso: non sarà davvero la piccola ferita infertagli da Ofelia a far sanguinare il protagonista. Ciò che lo tormenta è "l'angoscia civile ed esistenziale per la mancanza di uno Stato giusto"...

Sotto tale profilo, l'allestimento di Scaparro tocca temi di particolare attualità: Laerte e Ofelia sono due bravi ragazzi borghesi, che fanno il verso alle prediche del genitore Polonio, ma poi si conformano docilmente al suo tristo magistero. Rosencrantz e Guildenstern non appaiono dissimili da due "agenti provocatori" di stampo moderno: e così via. Peraltro, la gelida raffigurazione di Fortebraccio, erede designato dallo stesso Amleto sul punto di morire, sembra significare uno scetticismo di fondo nei confronti del potere, inteso come sempre arbitrario e offensivo.

*AGGEO SAVIOLI, L'Unità - 1973*

All'Argentina di Roma, il Teatro Stabile di Bolzano presenta *Il Passatore* di Massimo Dursi. Dursi è uno di quegli autori coi quali il nostro teatro sta saldando i conti adesso. Questo *Passatore* venne rappresentato dodici anni fa a un Festival di Venezia, prodotto dall'allora Stabile di Bologna: era uno spettacolo macchinoso e monumentale, con più di trenta attori e una quarantina di cambiamenti di scena... Che il dramma di Dursi sul bandito romagnolo Stefano Pelloni, costruito dall'autore come una "cronaca popolare", potesse esser fuori da ogni macchinosità, e anzi spogliato da ogni accessorio spettacolare per puntare proprio sul suo carattere di spettacolo-cantastorie, lo dimostra ampiamente la regia di Maurizio Scaparro. E se il testo di Dursi in questi dieci anni ha messo qualche ruga, com'era inevitabile per un autore che scrive con

"La Fantesca"
di Della Porta.
Regia di
Alessandro Fersen.
Stagione 76/77.
Nella foto:
scena di gruppo

l'occhio al presente, in compenso esso si è alleggerito di alcune cose non essenziali e ha guadagnato in perspicuità e agilità.
*RENZO TIAN, Il Messaggero - 1975*

Il Teatro Stabile di Bolzano, diretto da Alessandro Fersen, si presenta al pubblico della capitale con uno spettacolo di tutto rigore, ricavato da uno tra i più celebrati testi del repertorio "colto" del Rinascimento.

*La fantesca* del napoletano Giambattista Della Porta, che fu mago ed erudito, scienziato e letterato e che, soprattutto, seppe liberamente guardare alla classicità latina con occhi tuttavia spalancati verso le affascinanti (e pericolose) esplosioni laiche del tempo suo. Ed è su questa considerazione che Alessandro Fersen, regista e adattatore della commedia, ha operato anche al di là della lettura del testo, tagliando, interpolando e aggiungendo, allo scopo di offrire allo spettatore un più vasto panorama dei moduli drammaturgici del Cinquecento, i quali erano certamente figli del grande recupero umanistico (anche in questa "fantesca", per esempio, Plauto incombe) ma erano pure strettamente imparentati alle forme plebee della Commedia dell'Arte.
*GHIGO DE CHIARA, Avanti - 1977*

Non per puntiglio insistiamo sulla scenografia. In realtà questa raffinata e sapiente *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal si vuol fare vedere, prima che ascoltare. Ma, detto questo, aggiungeremo che l'interpretazione di Piera degli Esposti è non solo assai pertinente al testo, ma soprattutto assai sensibile alle sue valute interne. I versi di Hofmannstahl vengono detti con quel tanto di straniamento che recano in sè, ma anche e soprattutto con una perversa ironia che conduce alla rappresentazione della follia. In quegli accenni di danza trattenuta, in quelle fissità improvvise, in quella estaticità dell'isteria, vi è una sorta di delirante attonita passione. Che si rivela soprattutto nella scena chiave della agnizione di Oreste, dove appare chiara l'idea di Hofmannstahl: che Elettra voglia in qualche modo allontanare da sè la soluzione tanto cercata nell'incubo, l'abbraccio del fratello e la morte di Egisto, perché il desiderio della vendetta era l'unico sentimento che la teneva in vita.
*TOMMASO CHIARETTI,*
*La Repubblica - 1978*

## PERIODO 1981 - 1990

Commedia difficilissima da mettere in scena (e infatti in Italia è pochissimo frequentata). Il giovane Marco Bernardi, che ha curato la regia di questo *Pene d'amor perdute* di Shakespeare del Teatro Stabile di Bolzano, ne ha tratto un idillio struggente e delicato, ambientato in una scena originale, tutta corde che fingono alberi, una selva fantastica, di Roberto Francia. Il testo, che Angelo Dallagiacoma ha tradotto con sagacia e finezza, è ovviamente un po' tagliato ma lo spettacolo riesce a unire due cose apparentemente inconciliabili: il ritmo (e dunque anche l'allegria) della rappresentazione elisabettiana e l'estaticità d'una favola galante nella quale praticamente non avviene nulla, ci si scambiano soltanto parole e sentimenti.
*ROBERTO DE MONTICELLI,*
*Corriere della Sera - 1982*

Era un impegno non invidiabile, quello di Galavotti, protagonista di *Minetti, ritratto di un artista da vecchio* di Thomas Bernhard:

rappresentare non solo e non tanto un dramma ma anche tutto il peso significante e l'immagine biografica di un bravissimo attore vivente. Galavotti impressiona piuttosto con quel suo artigliare nel vuoto, quell'umiliarsi, quell'aggrapparsi ai brani in inglese del Lear, e quel suo predicare "contro il pubblico", il pubblico che vuol vedere il grande attore ma in realtà è disgustato dalla sua arte. Parole di Bernhard che sono fitte, gelide, caustiche.

Circa l'autore e le eventuali prevenzioni su di lui, teniamo a sottolineare stavolta una singolare "leggibilità", e anzi, segnalando la coincidente e utile pubblicazione del testo nel corpo di una trilogia di Bernhard edita da Ubulibri, confidiamo che il soggetto scelto da Marco Bernardi (a parte il plauso per un'incognita moderna adottata in cartellone da un teatro pubblico) riesca per il tema aspro ed umano a "sfondare" anche in platee consumistiche.

Ci pare poi adeguatissimo quell'ambiente grigio, come spento e scartavetrato, con quei graffi di violini di Hubert Stuppner. Ha una sua logica, quel concentrare la bufera di neve come se noi la scorgessimo da un oblò quadrato, da una finestra che dà su un acquario da batuffoli bianchi, e anzi (ispiratrice la regia) lo scenografo Roberto Francia ottiene ancora di più quando, nella seconda parte, prosciuga l'antro dai mobili della reception consegnandoci quasi un hangar pinteriano.

*RODOLFO DI GIAMMARCO,*
*La Repubblica - 1984*

*Il teatrante* di Bernhard, nell'edizione di Marco Bernardi, grottesca e disperatamente vitale, è l'immediatezza lucida, visionaria di un Tino Schirinzi in gran giornata, mimeticamente immedesimato nel ruolo e sornionamente critico, a esprimere il canto del cigno di Bruscon davanti a una siepe di personaggi-cose, ciascuno tormentato da una diversa infermità fisica, con una sintesi nella maschera muta di Desy Lumini, in lunga tunica di raso, squassata dalla tosse. Il rito si compie nello spazio di un microcosmo teatrale, con gli uccelli neri impagliati sulle bianche pareti, riempito da una piattaforma circolare in legno, sormontata da un muro di scuri mattoni da coprire col rosso del sipario: è allo stesso tempo scena e dispensa, camerino e locanda, un luogo di rappresentazione dove il protagonista potrà recitare soltanto la sua morte senza trasfigurazione, prima che l'annunciata rappresentazione abbia inizio.

*FRANCO QUADRI, Panorama - 1986*

Felice inizio di stagione per lo Stabile bolzanese con questo *Barbiere di Siviglia*, affrancato alle arie fin troppo familiari di Paisiello e Rossini, da Bernardi riproposto senza dissacrazioni, ma con sensibilità contemporanea. La rilettura è acutamente storicizzata all'incrocio fra la tradizione farsesca e la commedia moderna: il quadro scenico è mondo da manieristici orpelli e il cast è di qualità: che cosa volere di più?

Mi basti dire che un Durano in gran forma dà spessore comico, ma anche culturale, al suo Figaro, ricreato come uno Scapino che abbia letto Voltaire o un Arlecchino che si prepari a prendere la Bastiglia. Che un Galavotti al meglio delle sue virtù istrioniche accampa un Bartolo fuori convenzione, non più vecchio bavoso ma volpe spelacchiata ancora capace di astuzie. E che una Patrizia Milani, che piacerebbe a Ronconi, ci offre una Rosina in sangue e carne, fra sensualità e innocenza, tenerezza e malizia.

*UGO RONFANI, Il Giorno - 1988*

Per quanto mi riguarda, sono portato a valutare lo spettacolo soprattutto come occasione per tornare a riflettere su un avvenimento e su un periodo ancora sanguinanti e, per vari aspetti, ancora da decifrare. Dico subito che, da questo punto di vista, giudico l'iniziativa di Marco Bernardi, che ha ideato e diretto l'allestimento, tanto coraggiosa quanto opportuna. Il terrorismo — e più ancora il terrorismo accompagnato e per così dire rispecchiato, come pare sia successo in quel caso, dalla violenza di uno Stato "giustiziere" — non è un incidente da dimenticare, ma una realtà da interrogare e, se è possibile, da capire. Perfetta, a cominciare dall'angosciante *Star spangled Banner* di Jimy Hendrix, la scelta delle musiche rock con cui Bernardi ha isolato, e immerso nel buio, i vari spezzoni del racconto. Lo spettacolo è stato seguito da un pubblico palesemente partecipe, che ha rivolto infine agli attori e al regista un lungo, caloroso applauso.

*GIOVANNI RABONI,*
*Corriere della Sera - 1989*

Tra un quadro e l'altro, nella bella scena a dislivelli componibili di Firouz Galdo chiusa da una vetrata oblunga, da Jimy Hendrix ai Beatles, dai Rolling Stones a Bob Dylan, sfila un vero festival pop: e sono questi pezzi, che accompagnarono come bandiere la rivolta giovanile, a riportarci all'atmosfera di un'epoca già sbiadita nella memoria davanti

"Il barbiere di Siviglia" di Beaumarchais.
Regia di Marco Bernardi. Stagione 88/89.
Nella foto: Patrizia Milani, Gianni Galavotti

al furore del progresso, al consumismo dell'ultima novità, all'emergere di diverse e più cosmiche preoccupazioni, ma anche alla voglia egoistica di sottrarsi a ogni tipo di impegno, per guardare con indifferenza alla politica come a un business o a un male necessario. Marco Bernardi, che da anni privilegia il repertorio tedesco e la messinscena di adattamenti dal cinema, non sbaglia obiettivo recuperando all'attenzione un problema tutt'altro che superato, anche se si è spostato l'asse d'azione e l'area d'intervento. Molta attenzione del pubblico per *Anni di piombo* e accoglienza caldissima.

*FRANCO QUADRI, La Repubblica - 1989*

Terra ricca di turismo e di spettacolo, di festival e di castelli splendidamente conservati, il Trentino ha provato quest'anno a mettere assieme tutti questi elementi in una specie di superfestival, a Pergine, intitolato calvinianamente "Se in Trentino d'estate un castello..."

Si tratta di un "concerto per voci recitanti, danza, suoni ed immagini" concepito da Marco Bernardi intorno a due fra i più belli dei racconti di Robert Musil: *Grigia* e *La portoghese*, il titolo dello spettacolo è *La valle incantata*.

Marco Bernardi ha fuso la valle mineraria, che è vicinissima a Pergine, col castello baronale e ha ambientato il racconto sotto le mura della rocca che sovrasta la città. Non ha fatto recitare i suoi attori, ma li ha piuttosto lasciati raccontare.

I due narratori erano Tino Schirinzi e Patrizia Milani. Il primo ha messo nelle parole di Musil la sua caratteristica ironia sognante, da zio malizioso che narra una storia ai nipoti troppo creduli, e però capisce sottilmente e fa capire che la vicenda lo riguarda. Patrizia Milani si riconferma in questo spettacolo anomalo una delle più sottili e intelligenti attrici della giovane generazione.

*UGO VOLLI, La Repubblica - 1989*

*La rigenerazione* di Svevo, ossia *I tre sogni di un Faust triestino*: Coadiuvato dalle scene di Gisbert Jäkel, Bernardi immerge le vicende familiari di Giovanni industriale a riposo in un monumentale interno borghese le cui finestre si aprono su di un giardino lussureggiante. Ma questo universo un po' opprimente si trasforma nella camera stessa della coscienza del protagonista, stanza d'evasione e di tortura insieme, nel corso dei tre sogni. Allora le pareti si richiudono, altre voci e personaggi, tra passato e presente, si mescolano fra di loro. E solo nel terzo sogno, regredito quasi a bambino fra le braccia della vecchia moglie, Giovanni sembra accettare (per ragionevolezza? per paura?) la sua immagine di un "uomo morale".

*La Rigenerazione* dello Stabile di Bolzano ruota attorno a Gianrico Tedeschi che di Giovanni coglie con estrema felicità la corda pazza e ironica: il suo è un Giovanni simpaticamente mascalzone, ingenuamente infantile, vitale e intrigante.

*MARIA GRAZIA GREGORI, L'Unità - 1990*

*La rigenerazione* di Svevo, ossia tornare giovani "dentro", che splendida messinscena. Deliziosa commedia, tutta umori e colori cangianti, ilare e trepida, commossa e lucida, tenera e a tratti drammatica, sorridente e beffarda. Così la commedia approda ancora gloriosamente in palcoscenico, con il suo protagonista e le vivacissime, azzeccate figure di contorno, grate ad una regia che, come ho detto, è illuminata di spiriti sveviani. Lo splendido, severo interno triestino, ideato dallo scenografo Gisbert Jäkel, accoglie una rappresentazione di vita familiare affatto normale e verosimile.

Opportunamente abbreviata, la commedia è una prova di regista ottimamente riuscita e son ben meritati i consensi di un pubblico divertito e appassionato.

*ODOARDO BERTANI, L'Avvenire - 1990*

Se Tedeschi, in *La rigenerazione*, punta su una capacità colloquiale che svaria abilmente di tono, sembrando talvolta prendere le distanze dal personaggio, Patrizia Milani carica fino al parosissimo isterico la repressa sensualità della vedova innalzandola a coprotagonista in virtù di una carica nevrotica che controbilancia sul piatto dell'agro la virtuosa dolcezza del paterno rifugio nel sogno, complice le teorie psicanalitiche dell'emergente Freud...

Al di là dei meriti individuali, quello che più sorprende nello spettacolo calorosamente accolto al trentino Auditorium Santa Chiara è il valore da invidiato modello anglosassone di un concertato interpretativo ormai raro su palcoscenici sempre più egemonizzati dal mattatore. Uno scrosciante applauso a scena aperta suggella la breve apparizione dell'"italico Minetti" Gianni Galavotti, che da par suo ricrea la marginale figurazione di un altro aspirante al ringiovanimento.

*GASTONE GERON, Il Giornale - 1990*

"La rigenerazione" di Svevo.
Regia di Marco Bernardi. Stagione 89/90.
Nella foto: Gianrico Tedeschi, Elena Ursitti

# LA STORIA DELLO STABILE NELLA SUA TEATROGRAFIA

1950/51
Plauto, *Miles Gloriosus* (Fantasio Piccoli) - J. Da Todi, *Laudi drammatiche Umbre Historia di Jesù Nazareno* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *Un curioso accidente* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *Il talismano* (Fantasio Piccoli) - J.B. Molière, *Le furberie di Scapino* (Fantasio Piccoli) - F. Molnar, *La leggenda di Liliom* (Fantasio Piccoli) - W. Shakespeare, *La dodicesima notte* (Fantasio Piccoli) - Euripide, *Medea* (Fantasio Piccoli).

1951/52
A. Saccani, *L'ora della fantasia* (Fantasio Piccoli) - E. Biagi, *Noi moriamo sotto la pioggia* (Fantasio Piccoli) - V. Bompiani, *Albertina* (Fantasio Piccoli) - A.P. Cechov, *Zio Vanja* (Fantasio Piccoli) - J. Anouilh, *Il ballo dei ladri* (Fantasio Piccoli) -L. Robinson, *Benjamino* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - F. Molnar, *La leggenda di Liliom* (Fantasio Piccoli) - Plauto, *Miles Gloriosus* (Fantasio Piccoli) - W. Shakespeare, *La dodicesima notte* (Fantasio Piccoli) - J.B. Molière, *Le furberie di Scapino* (Fantasio Piccoli).

1952/53
L. Pirandello, *Berretto a sonagli* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *La locandiera* (Fantasio Piccoli) - C. Meano, *Melisenda per me* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - A. Saccani, *L'ora della fantasia* (Fantasio Piccoli).

1953/54
J.W. Goethe, *Faust I* (Fantasio Piccoli) - S. Giovanninetti, *Sangue verde* (Fantasio Piccoli) - A. Finato, *Fuori programma* (Fantasio Piccoli) - A.E.

Scribe, *Battaglia di dame* (Fantasio Piccoli) - E. Petrucelli, *La spedizione Garrik* (Fantasio Piccoli) - Plauto, *Miles Gloriosus* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *Un curioso accidente* (Fantasio Piccoli).

1954/55
H. Ibsen, *La donna del mare* (Fantasio Piccoli) - A.P. Cechov, *L'orso* (Fantasio Piccoli) - L. Pirandello, *Berretto a sonagli* (Fantasio Piccoli) - J. Anouilh, *Invito al castello* (Fantasio Piccoli) - C. Masci, *Tramonto all'alba* (Fantasio Piccoli) - J.B. Molière, *Le furberie di Scapino* (Fantasio Piccoli) - J. Da Todi, *Laudi drammatiche umbre* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - J.W. Goethe, *Faust I* (Fantasio Piccoli) - A.E. Scribe, *Battaglia di dame* (Fantasio Piccoli).

Fuori programma - Plauto, *Miles Gloriosus* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *Un curioso accidente* (Fantasio Piccoli).

1955/56
A. Prevaldal, *Il viaggio di Don Giovanni* (Fantasio Piccoli) - A. Dumas, *La signora delle camelie* (Fantasio Piccoli) - C. Terron, *Lo sciopero delle bombe* (Fantasio Piccoli) - S. Andres, *La divina utopia* (Fantasio Piccoli).

1956/57
A. Bertolini, *Borinage* (Fantasio Piccoli) - E. Macario, *S'io fossi foco* (Fantasio Piccoli) - W. Shakespeare, *Re Lear* (interrotto alla prova generale per malattia di Memo Benassi).

(Riprese) - J.W. Goethe, *Faust I* (Fantasio Piccoli) - Plauto, *Miles Gloriosus* (Fantasio Piccoli) - S. Andres, *La divina utopia* (Fantasio Piccoli).

1957/58
A. Testoni, *Il Cardinal Lambertini* (Annibale Ninchi) - W. Shakespeare, *Re Lear* (Fantasio Piccoli) - W. Shakespeare, *Il mercante di Venezia* (Fantasio Piccoli).

1958/59
C. Goldoni, *Gli innamorati* (Fantasio Piccoli) - G. D'Annunzio, *La Gioconda* (Fantasio Piccoli) - P. Bertoli, *I diari* (Fantasio Piccoli) - F.G. Lorca, *Donna Rosita nubile* (Fantasio Piccoli).

1959/60
P. Claudel, *Annunzio a Maria* (Fantasio Piccoli) - T. Williams, *Zoo di vetro* (Fantasio Piccoli) - Becque, *La Parigina* (Fantasio Piccoli) - G. Achille, *La locanda della verità* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - P. Bertoli, *I diari* (Fantasio Piccoli).

1960/61
L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (Fantasio Piccoli) - S. Giovanninetti, *Gli ipocriti* (Fantasio Piccoli) - C. Scano, *Luna nel Sulcis* (Fantasio Piccoli) - G. Cavalli, *La straordinaria Lady Milton* (Fantasio Piccoli) - K. Wittlinger, *Conoscete la Via Lattea?* (Fantasio Piccoli) - A.P. Cechov, *Anniversario-Domanda di matrimonio-Orso-Fa male il tabacco* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *Un curioso accidente* (Fantasio Piccoli).

1961/62
G. Marotta, *Veronica e gli ospiti* (Gian Roberto Cavalli) - Luigi Pirandello, *Il berretto*

"Zio Vanja" di Cechov.
Regia di Fantasio Piccoli.
Stagione 51/52.
Nella foto: Valentina Fortunato,
Romolo Valli

"Il ballo dei ladri" di Anouilh.
Regia di Fantasio Piccoli.
Stagione 51/52.
Nella foto: Adriana Asti,
Renata Padovani,
Pierrette Strada

"L'annunzio a Maria"
di Claudel.
Regia di Fantasio Piccoli.
Stagione 59/60.
Nella foto: Maria Dolfin

*a sonagli* (Fantasio Piccoli) - J. Patrick, *La casa da the alla luna d'agosto* (Fantasio Piccoli) - Plauto, *Miles Gloriosus* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (Fantasio Piccoli) - K. Wittlinger, *Conoscete la Via Lattea* (Fantasio Piccoli).

1962/63
L. Pirandello, *O di uno o di nessuno* (Fantasio Piccoli) -A. Campanile, *La moglie ingenua e il marito ammalato* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *Un curioso accidente* (Fantasio Piccoli) - W.B. Yeats, *Lady Chatleen* (Fantasio Piccoli) - J.P. Sartre, *Le mani sporche* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - L. Pirandello, *O di uno o di nessuno* (Fantasio Piccoli).

1963/64
P. Messina, *Il muro di silenzio* (Fantasio Piccoli) - T. Wilder, *Piccola città* (Fantasio Piccoli) - C. Terron, *Binario cieco* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - L. Pirandello, *O di uno o di nessuno* (Fantasio Piccoli) - C. Goldoni, *Un curioso accidente* (Fantasio Piccoli).

1964/65
C. Goldoni, *Il ventaglio* (Fantasio Piccoli) - A. Nediani, *I colori dell'Africa* (Fantasio Piccoli) - E. D'Errico, *Le forze* (Fantasio Piccoli) - V. Tendrjakov e J. Jikramov, *Bandiera bianca* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - L. Pirandello, *O di uno o di nessuno* (Fantasio Piccoli) - P. Messina, *Il muro di silenzio* (Fantasio Piccoli) - T. Wilder, *Piccola città* (Fantasio Piccoli).

1965/66
G.C. Croce, *La farinella* (Fantasio Piccoli) - B. Shaw, *La casa del vedovo* (Fantasio Piccoli) - H. de Balzac, *Mercadet l'affarista* (Fantasio Piccoli).

(Riprese) - C. Goldoni, *Il ventaglio* (Fantasio Piccoli).

1966/67
L. Pirandello, *Enrico IV* (Renzo Ricci) - E. O'Neill, *Viaggio di un lungo giorno verso la notte* (Renzo Ricci) - A. Nicolai, *Il belvedere* (Pietro Privitera) - R. Bacchelli, *La notte di un nevrastenico* (Pietro Privitera) - A. Raffaelli, *Napoleone sul campanile* (Pietro Privitera) - C. Goldoni, *L'osteria della porta* (Francesco Dama) - L. Pirandello, *La patente* (Francesco Dama) - C. Terron, *La libertà* (Francesco Dama).

1967/68
F. Della Corte, *Processo per magia* (Renzo Giavampietro) - Plauto, *I Menecmi* (Renzo Giovampietro) - Cicerone, *Il governo di Verre* (Renzo Giovampietro) - *Vengo da un paese che non c'è ancora* (poesie) (Mario Prosperi).

1968/69
C.M. Rietmann, *Il vento sotto la porta* (Pietro Privitera) - M. Frisch, *Omobono e gli incendiari: la grande rabbia di Philipp Hotz* - (Carlo Di Stefano) - B. Shaw, *In principio* (Pietro Privitera) - G. Buridan, *La barricata filosofale* (Elio Jotta) - D. Fo, *Non tutti i ladri vengono per nuocere* (Elio Jotta) - L. Candoni, *Sigfrido a Stalingrado* (Marisa Mantovani).

1969/70
E. Petrolini, *Chicchignola* (Maurizio Scaparro) - G. Feydeau, *Cosa dirà la gente* (Mario Scaccia) - G. Rodari e M. Costanzo, *Capitano c'è un uomo in cielo* (Ruggero Rimini) - M. De Ghelderode, *Magia Rossa* (Maurizio Scaparro).

1970/71
A. Strindberg, *Il padre* (Roberto Guicciardini) - S. Bellow, *L'ultima analisi* (Maurizio Scaparro) - M. Costanzo, *Signora ho il piacere di averla conosciuta* (Ruggero Miti) - M. Costanzo, *I vagabondi dell'altra America* (Ruggero Miti).

(Riprese) - E. Petrolini, *Chicchignola* (Maurizio Scaparro).

1971/72
L. Ariosto, *La Lena* (Maurizio Scaparro) - N. Erdman, *Il suicida* (Ruggero Miti) - N. Saponaro, *Giorni di lotta con Di Vittorio* (Maurizio Scaparro).

1972/73
W. Shakespeare, *Amleto* (Maurizio Scaparro) - F. Cuomo e M. Boggio, *Passione 1514* (Franco Molé).

(Riprese) - N. Saponaro, *Giorni di lotta con Di Vittorio* (Maurizio Scaparro).

1973/74
M. Dursi, *Stefano Pelloni detto il Passatore* (Maurizio Scaparro) - S. Beckett, *Giorni felici* (Alberto Gagnarli) - T. Williams, *Ritratto di donna* (Alberto Gagnarli) - T. Conte e E. Luzzati, *Tre pulcinella, due carabinieri e uno spazzino* (Gian Roberto Cavalli).

(Riprese) - W. Shakespeare, *Amleto* (Maurizio Scaparro).

1974/75
J. Ford, *Peccato che sia una sgualdrina* (Roberto Guicciardini).

(Riprese) - M. Dursi, *Stefano Pelloni detto il Passatore* (Maurizio Scaparro) - W. Shakespeare, *Amleto* (Maurizio Scaparro) - T. Conte e E. Luzzati, *Tre pulcinella, due carabinieri e uno spazzino* (Gian Roberto Cavalli).

"Fuenteovejuna" di de Vega.
Regia di Alessandro Fersen. Stagione 75/76.
Nella foto: scena di gruppo

1975/76
A. Fersen, *Leviathan* (Alessandro Fersen) - L. De Vega, *Fuenteovejuna* (Alessandro Fersen) - B. Brecht, *Brecht 39* (Tonino Conte) - T. Conte, *Il soldato di sventura* (Ruggero Rimini).

1976/77
G.B. Della Porta, *La fantesca* (Alessandro Fersen) - F.G. Lorca, *Trittico* (Alessandro Fersen) - I. Manfrini, *Il re delle rose* (Italo Manfrini).

1977/78
G. Büchner, *Leonce e Lena* (Alessandro Fersen) - A.B. Ruzante, *I dialoghi* (Augusto Zucchi) - S. Mrozeck *Un caso fortunato* (Franco Giacobini) - I. Manfrini, *Lo stregone del Latemar* (Giorgio Ferrari).

(Riprese) - G.B. Della Porta, *La fantesca* (Alessandro Fersen).

1978/79
H. Von Hofmannsthal, *Elektra* (Antonio Taglioni) - P. Müller, *Spudorata verità* (Alessandro Fersen) - C. Goldoni, *L'adulatore* (Augusto Zucchi) - I. Manfrini, *Battipanni amore mio* (Italo Manfrini).

1979/80
A. Zucchi, *Il teatro comico di Carlo Goldoni* (Augusto Zucchi) - H. Von Kleist, *Il principe di Homburg* (Antonio Taglioni).

(Rassegna studentesca) - G. Valle, *Splendore e morte della Belle epoque* (Alberto Pozzolini) - A. Pozzolini, *E le tenebre rispondono* (Alberto Pozzolini) - F. Melotti, *Spesso il male di vivere ho incontrato* (Roberto De Anna) - F. Melotti, *Al di là del bene e del male* (Giuseppe Quaglio) - F. Melotti, *La via della speranza* (Franco Melotti) - G.R. Cavalli, *L'inderogabile urgenza di dire no* (Gian Roberto Cavalli).

1980/81
W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta* (Marco Bernardi) - A. Schnitzler, *Girotondo* (Bogdan Jerkovic) - *Viaggio nella poesia italiana del '900* (a cura di Orlando Mezzabotta e Marco Bernardi) - G. Büchner, *Lenz* (Guido Moser).

1981/82
J. Cassavetes, *Coltelli* (Marco Bernardi) - W. Shakespeare, *William Shakespeare Hotel* (a cura di Orlando Mezzabotta e Marco Bernardi)
F. Andreini, *Ambarabaciccicoccò* (Flavio Andreini).

(Riprese) - W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta* (Marco Bernardi) - G. Büchner, *Lenz* (Guido Moser).

1982/83
W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute* (Marco Bernardi) - W. Allen, *Provaci ancora Sam* (Antonio Salines) - *Dante: inferno e teatro* (a cura di Orlando Mezzabotta e Irene Lösch).

(Riprese) - F. Andreini, *Ambarabaciccicoccò* (Flavio Andreini).

"Elektra" di Hofmannsthal.
Regia di Antonio Taglioni.
Stagione 78/79.
Nella foto: Piera Degli Esposti

"Il sogno di una notte di mezza estate"
di Shakespeare.
Regia di Marco Bernardi. Stagione 83/84.
Nella foto: Renzo Palmer, Carola Stagnaro

"Pene d'amor perdute" di Shakespeare.
Regia di Marco Bernardi. Stagione 82/83.
Nella foto: scena di gruppo

"I due gemelli veneziani" di Goldoni. Regia di Marco Bernardi. Stagione 87/88. Nella foto: Gianni Galavotti, Giustino Durano

1983/84
W. Shakespeare, *Il sogno di una notte di mezza estate* (Marco Bernardi) - T. Bernhard, *Minetti, ritratto di un artista da vecchio* - (Marco Bernardi) - *Pirandello dalla prosa al teatro* (a cura di Orlando Mezzabotta e Irene Lösch).

(Riprese) - W. Allen, *Provaci ancora Sam* (Antonio Salines).

1984/85
C. Goldoni, *L'impresario delle Smirne* (Marco Bernardi) - *Il giardino fiorito e la foresta* (Irene Lösch) - A. Fortuzzi, *Memorie inutili messe in scena per umiltà* (Alberto Fortuzzi).

(Riprese) - W. Allen, *Provaci ancora Sam* (Antonio Salines) - T. Bernhard, *Minetti, ritratto di un artista da vecchio* - (Marco Bernardi).

1985/86
D. Wassermann, *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (Marco Bernardi) - P. Aretino, *La Cortigiana* (Marco Bernardi) - P.L. Siena, *Ready made* (Irene Lösch).

1986/87
T. Bernhard, *Il teatrante* (Marco Bernardi) - L. Pirandello, *La favola del figlio cambiato* (Tino Schirinzi) - *Viaggio con musica nel teatro* (a cura di Tino Schirinzi) - *Musicalità nell'Orlando furioso* (a cura di Orlando Mezzabotta).

(Riprese) - D. Wasserman, *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (Marco Bernardi).

1987/88
C. Goldoni, *I due gemelli veneziani* (Marco Bernardi) - J.B. Molière, *Il signore di Pourceaugnac* (Luca De Fusco) - G. Leopardi, *Storia di un'anima* (Marco Bernardi) - P.C. de Marivaux, *Arlecchino educato dall'amore* (Marco Bernardi) - *I Fanes* (Bruna Veneri Dal Lago).

1988/89
Beaumarchais, *Il barbiere di Siviglia* (Marco Bernardi) - M. von Trotta, *Anni di piombo* (Marco Bernardi) - R. Cavosi, *Cà de Bezzi* (Luigi Ottoni) - S. Ferrone, *Le smanie per la rivoluzione* (Luca De Fusco) - R. Musil, *La valle incantata* (Marco Bernardi).

(Riprese) - *I Fanes* (Bruna Veneri Dal Lago).

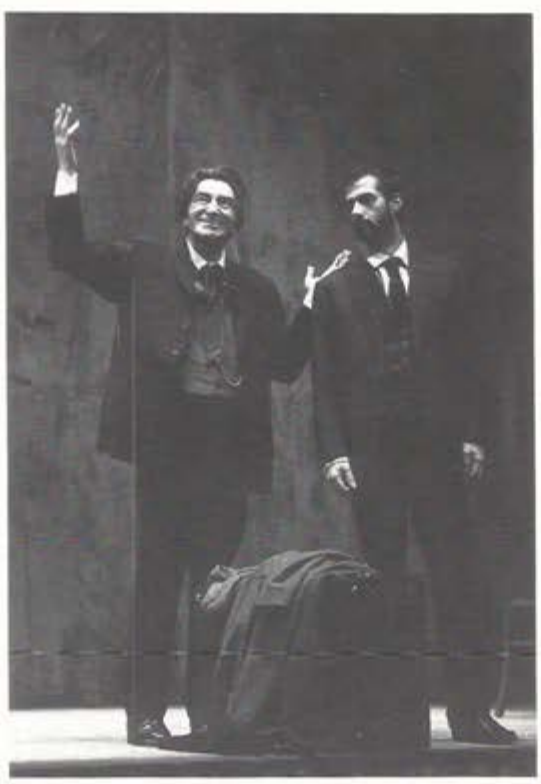
1989/90
I. Svevo, *La rigenerazione* (Marco Bernardi) - M. Sbragia, *Ore rubate* (Mattia Sbragia).

(Riprese) - S. Ferrone, *Le smanie per la rivoluzione* (Luca De Fusco) - M. Von Trotta, *Anni di piombo* (Marco Bernardi) - *I Fanes* (Bruna Veneri Dal Lago).

1990/91
Plauto, *Miles Gloriosus* (Maurizio Scaparro) - R. Cavosi, *Lauben* (Luigi Ottoni) - A.B. Ruzante, *I dialoghi* (*Parlamento* e *Bilora*) (Marco Bernardi) - M. Giorgi, *Polo est-Ostpol* (Paolo Bonaldi).

(Riprese) - I. Svevo, *La rigenerazione* (Marco Bernardi) - M. Sbragia, *Ore rubate* (Mattia Sbragia).

"Il Signore
di Pourceaugnac"
di Molière.
Regia di
Luca de Fusco.
Stagione 87/88.
Nella foto:
Giustino Durano,
Gianni Galavotti



"Minetti" di T. Bernhard.
Regia di Marco Bernardi.
Stagione 83/84.
Nella foto: Gianni Galavotti,
Massimo Palazzini

"Le smanie per la rivoluzione"
di S. Ferrone.
Regia di Luca de Fusco.
Stagione 89/90.
Nella foto: Gianrico Tedeschi

teatro stabile
di bolzano

## PRODUZIONI PER LA STAGIONE 1990-'91

| | |
|---|---|
| MILES GLORIOSUS | di Plauto<br>traduzione di Franco Cuomo<br>regia di Maurizio Scaparro<br>scene e costumi di Emanuele Luzzati<br>protagonista Gianrico Tedeschi<br>con Marianella Laszlo, Patrizia Sacchi,<br>Mario Pachi, Leonardo Petrillo. |
| LA RIGENERAZIONE | di Italo Svevo<br>regia di Marco Bernardi<br>scene di Gisbert Jäckel<br>costumi di Roberto Banci<br>musiche di Dante Borsetto<br>protagonista Gianrico Tedeschi<br>con Patrizia Milani,<br>Marianella Laszlo, Mario Pachi. |
| ORE RUBATE | novità di Mattia Sbragia<br>Premio I.D.I. 1989<br>regia di Mattia Sbragia<br>scene e costumi di Stefania Benelli<br>musiche di Antonio Coppola<br>con Magda Mercatali, Emilio Bonucci,<br>Consuelo Ferrara, Gilda Buttà Levant |
| LAUBEN | novità di Roberto Cavosi<br>regia di Luigi Ottoni<br>scene e costumi di Roberto Banci<br>con Alberto Fortuzzi, Lorena Crepaldi,<br>Monica Trettel, Maria Pia Zanetti |
| I DIALOGHI<br>(PARLAMENTO e BILORA) | di Angelo Beolco detto il Ruzante<br>regia di Marco Bernardi<br>scene di Gisbert Jäckel<br>costumi di Zaira De Vincentis<br>musiche di Franco Maurina<br>protagonista Gianrico Tedeschi |
| POLO EST-OSTPOL | di Mario Giorgi<br>regia di Paolo Bonaldi<br>con Massimo Cataruzza |
| ODOGUST/UDI/TATTOVIS | di Milvia Spadi<br>regia di Paolo Bonaldi |

Quaderni di Hystrio
Rivista trimestrale
di Teatro e Spettacolo
*diretta da Ugo Ronfani*

Ricordi