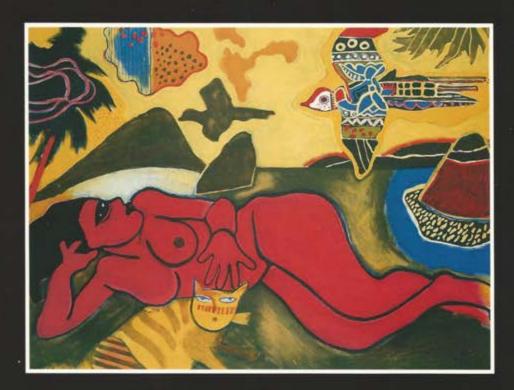
HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



TUTTI I FESTIVAL DELL'ESTATE

TESTI DELLE VILLE TUSCOLANE PRESENTATI DA PAMELA VILLORE-SI: VIAGGIO IN ITALIA, DA GOETHE, DI ROBERTO BUFFAGNI - IL VIZIO DEL CIELO, DI VALERIA MORETTI - MINE-HAHA, DA WEDEKIND, DI DA-NIELA MORELLI - SOGNANTI, DI REMO BINOSI - UN POETA NEL LETTO, DI LUDOVICA CANTARUTTI - ... E I TOPI BALLANO, DI MATTIA SBRAGIA

TESTI: LAICA RAPPRESENTAZIONE - DIECI STORIE INTERROTTE PER CORO E SOLISTI, DI MARICLA BOGGIO, NOVITÀ PER IL FESTIVAL DI TODI - RIFLESSIONI DI UN ERETICO, DI MARIO DONIZETTI

GLI SPAZI DELLA FESTA TEATRALE: UN CONVEGNO ALLE VILLE VESUVIANE

IL PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA ANNO QUARTO

IL RITORNO DI SQUARZINA AUTORE - GOLDONI ALLA *COMÉDIE*: INTERVISTA CON LASSALLE - SCHNITZLER E IL CINEMA - MINETTI E LE FAVOLE TEDE-SCHE - HELENE CIXOUS FRA IL CLASSICO E IL CONTEMPORANEO - PER UNA LETTURA AL FEMMINILE DEL *FAUST* - UNA LINGUA PER IL TEATRO D'EUROPA

I classici dell'Inda a Siracusa - Parma verso la Biennale - La Sicilia guarda all'Est

Alberti - Angelini - Battistini - Bisicchia - Brumat - Caleffi - Calendoli - Cannella - Carraroli - Caveggia - Danzuso - De Fusco - Faggi - Groppali - Grossi - Infante - Lucchesini - Marrè - Melilli - Minotti - Ottolenghi - Pampinella - Paniccia - Pullini - Pulvirenti - Quattrini - Rigotti - Ronfani

ENTE PER LE VILLE VESUVIANE



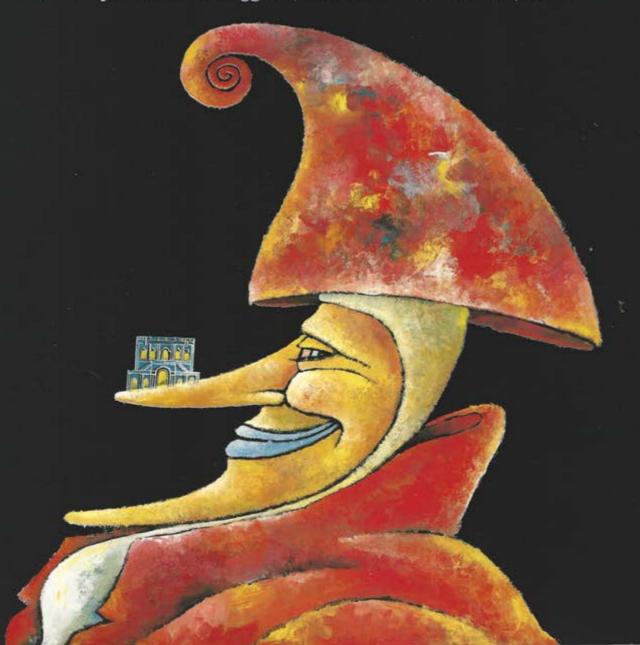
7º FESTIVAL

delle-

VILLE VESUVIANE

9 LUGLIO - 26 LUGLIO 1992

Villa Campolieto Villa Ruggiero, Ercolano - Villa Letizia, Barra



HYSTRIO

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

Direttore: UGO RONFANI

Consiglio di direzione: Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Gio-vanta Calendoli, Angela Calicchio, Minuna Guastoni, Paulo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Natalina Fracasso

Design: Egidio Bonfante

Collaboratorii
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci
Donizetti, Giovanni Antonuoci, Cristina Argenti, Antonio Altisani, Luca Barbureschi, Mischel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Marco Bernardi, Odourdo
Bertani, Claudio Bigagli, Armindo Biou, Andrea Bisiscchia, Maricla Bogglo, Riccardo Bonacina, Pario
Bordon, Eugenio Buonaccossi, Francesco Callari,
Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carmeoli,
Ivo Chiesa, Maura Chianzazi, Filippo Crispo, Sandro
D'Anaico, Domenico Dunzuso, Gianfiranco De Bosio,
Rudy De Cadaval, Mauna Del Serra, Lidii D'Espinosa,
Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabrio Deplicher,
Keir Elam, Claudio Pacchinelli, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Giberto Finat, Enrico Fiore, Dalla
Gaber, Nicoletta Gaida, Franco Garnero, Sandro M.
Gaogaretta, Armand Gatti, Francesca Gentile, Gastone
Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Grospali, Livia
Grossi, Gwaldo Guerrieri, Mario Guidotta, Fumo Gannella, Paolo Guzzi, Ginette Herry, Marie José Hoyet,
Carlo Infante, Ermilio Isgrò, John Francis Lane, Berard Herni Lévy, Luciana Libero, Giuspepe Liotta,
Giudo Lopez, Piero Losito, Mario Lunetta, Mario Luzi,
Khehè Maffesoli, Sara Mamone, Gianni Manrella,
Giuseppe Marcenaro, Anna Luisa Marrè, Milly Martinelli De Monticelli, Antonella Melilli, Rosselli Minoti,
Franny Monti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Valeria Quolonghi, Walter Pagliaro, Claudia Pampinella,
Giospero Polacco, Magda Poli, Emilio Pozzi, Mario
Prosperi, Claudia Provvedni, Giorgio Poline, Grazia
Le Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo
Sodda, Lucia Sollazzo, Giovami Sirgielli, Francesco
Tei, Luigi Testaforrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Roberto Triovazo, Elisa Vaccarino, Luca Valenio,
Lucio Villari, Karin Wackers, Emore Zocaro, Mario Zorzi

Dall'estero:
Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie

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

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

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa: Promodis Italia Editrice

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

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

Un numero L., 12.000 - Abbon, Italia L., 40.000 -Estero L., 50.000 - Versamenti su c.c.p. 90316208

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

EDITORIALE - Estate, istruzioni per l'uso	2
EUROFESTIVAL- Tutto il mondo in estate è teatro: il punto sulle rassegne esti- ve - Convegno a Villa Campolieto: si incontra a Napoli l'Europa dei Fe- stival - l'équipe delle Vesuviane: il miglio d'oro del teatro - La mappa delle feste teatrali d'estate - Ugo Ronfani, Luca De Fusco, Valeria Pa- niccia, Fabio Battistini	3
LA FESTA - Quarta edizione della Festa del Teatro di Montegrotto Terme: la cronaca, i premiati, il convegno Goldoni oggi.	14
LE TUSCOLANE - Pamela Villoresi: ecco il mio festival - Sei testi di autori contemporanei: Viaggio in Italia, da J.W. Goethe, di Roberto Buffagni - Il vizio del cielo, di Valeria Moretti - Mine Haha, ovvero dell'educazione fisica delle fanciulle, da F. Wedekind, di Daniela Morelli - Sognanti, di Remo Binosi - Un poeta nel letto, di Ludovica Cantarutti - E i topi ballano, di Mattia Sbragia. Autopresentazioni e note biografiche degli autori.	17
1 TESTI - Laica rappresentazione - Dieci storie interrotte per coro e solisti, di Maricla Boggio. Presentazione critica di Franca Angelini - Riflessioni di un eretico, monologo di Mario Donizetti. Profilo di U.R.	88
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	113
EXIT - Per noi è sempre stata Marlene - Fabrizio Caleffi - Lerici, Don Chisciotte del teatro e dell'editoria - U.R.	114
FESTIVAL - Sofocle e Euripide nostri contemporanei: Edipo e Alcesti a Sira- cusa - Parma: una Biennale, e intanto la decima edizione del Meeting dell'Attore - Ugo Ronfani, Valeria Ottolenghi	115
CRONACHE - Lettera romana: L'onda lunga dei monologhi - Giovanni Calen- doli	119
ANALISI - Ma Faust è davvero un mito maschile? - Enrico Groppali	120
VIDEOTEATRO - Teatro agli infrarossi - Carlo Infante	122
L'INTERVISTA - Hélène Cixous al Convegno Divina - Mirella Caveggia	123
GOLDONI '93 - La serva amorosa alla Comédie Française: intervista con Jacques Lassalle - L'Arlecchino del Tag in Australia - Carmelo Alberti, Giorgio Pullini	125
TEATROMONDO - Favole in Germania: performance di Minetti a Vienna - Clavigo al Burgtheater, regista Peymann - Grazia Pulvirenti	129
LABORATORIO - Un film poliziesco firmato Schnitzler: l'esperienza cinema- tografica dello scrittore - Claudia Pampinella	131
CRONACHE - Accademia Perduta: per una geografia teatrale in Romagna - Maria Carla Brumat	134
DANZA - Da tutto il mondo per l'estate della danza - Domenico Rigotti	135
RITORNI - Un centenario «ritardato»: due volte Pinocchio nel ventre della ba- lena - Ugo Ronfani	136
BIBLIOTECA - Schede.	139
CRITICHE - Ritorno di Squarzina: il drammaturgo italiano è momentanea- mente presente - Nell'intima dimora, tre studi di Pagliaro - Il Casanova di Albertazzi - Oblomov secondo Mauri - L'Adelchi di Tiezzi - Pratolini al Fabbricone di Prato - Riunione di famiglia di Eliot - Misura per misu- ra in lettura ronconiana - Roberto Zucco di Koltès. E altre novità della stagione.	143
CRONACHE - La Sicilia guarda al Teatro dell'Est - Domenico Danzuso - La rassegna TTVV di Riccione.	160
TEATROMONDO - L'Europa del Teatro è sempre esistita - Il convegno A pas- seggio per l'Europa - Giovanni Calendoli, Valeria Carraroli	170
IN COPERTINA - L'oiseau d'été di Corneille Courtesy Prospettive d'Arte.	



ESTATE, ISTRUZIONI PER L'USO

siste una questione morale anche nel teatro? La domanda sembra peregrina perchè cade nel pieno dell'estate, mentre si accendono le luminarie dei festival non certo propizi al rigore e all'impegno. Si potrà obiettare che ben altre sono le urgenze in questa fase critica della prima Repubblica: collasso delle istituzioni, debito pubblico, malaffare politico, mafia, criminalità. Chi ha tempo e voglia, dunque, di interrogarsi sulla condizione della società teatrale?

Obiezioni fondate. Però, ecco: nel momento in cui l'Italia onesta (perchè, a dispetto degli immoralisti o dei moralisti per convenienza, c'è un'Italia onesta; e il soprassalto che l'ha scossa dopo l'omicidio Falcone lo prova) dice basta, si avverte che in tutti gli strati della società civile si organizza una nuova Resistenza. Si sta forse concludendo — speriamolo — anche un modo di fare e gestire la cultura, e con essa il teatro. Si avverte che il teatro parassitario, che ha prosperato sulle sovvenzioni e le protezioni politiche, sulle circuitazioni mafiose e sulla spettacolarità consumistica è sempre più lontano dalle nuove realtà. Improponibile.

Detto in breve, la questione morale nel teatro è questa e non altra. E questo è il momento per sollevarla, mentre l'Italia onesta ritrova nell'indignazione la lucidità necessaria per promuovere un cambiamento di società. Bisognerà pur ridefinire, domani, anche le regole del gioco della società teatrale. La medicina omeopatica delle circolari ministeriali non basta più. Occorre più che mai una legge quadro per il teatro; e noi torneremo a chiederla con forza al nuovo ministro dello Spettacolo. Una legge per il teatro in un Paese dominato dalla partitocrazia è la legalizzazione dell'arbitrio, in un Paese che abbia ritrovato il senso dello Stato è una garanzia di trasparenza.

Il 1993 sarà l'anno Goldoni, e noi abbiamo espresso la speranza che il Bicentenario goldoniano sia un'occasione di crescita della cultura teatrale e di coesione progettuale. Finora, però, la stasi politica succeduta alle elezioni, la conseguente inattività del governo del teatro, la crisi dello Stabile veneto e il disinteresse della Rai hanno agito negativamente sulla programmazione delle celebrazioni. Per fortuna il mondo del teatro, dell'università

e dell'editoria ha risposto con slancio; e sul tavolo del Comitato per le Celebrazioni si sono accumulati più di sessanta progetti, non pochi degni del massimo interesse. L'augurio è che il ministro del Turismo e Spettacolo voglia confermare, appena eletto, gli impegni del suo predecessore, così da recuperare il tempo perduto. L'anno Goldoni è un'occasione «nazional-popolare», ed europea, da non sprecare. O il Veneziano dovrà per la seconda volta, due secoli dopo, lasciare l'Italia, prendere la via dell'esilio?

Che Goldoni resti una presenza viva nel teatro italiano contemporaneo è stato detto a Montegrotto Terme, in occasione della quarta edizione della Festa del Teatro alla quale Hystrio ha dato tutta la sua collaborazione; e di questo riferiremo un'altra volta. Festa del teatro giovane, quella di Montegrotto, grazie alla presenza degli attori di domani, partecipanti al Premio alla Vocazione, con l'appoggio convinto delle Scuole di recitazione. E che il teatro voglia restare giovane, a dispetto delle strutture fatiscenti o decrepite, è provato dai fenomeni di ricambio che, a correggere il declino di certe rassegne, caratterizzano il quadro dei festival d'estate. Per citare due esempi, alla sua seconda edizione il Mittelfest, nel Friuli, e il neonato Festival delle Tuscolane, nell'agro romano, hanno testimoniato della capacità di rigenerazione del teatro italiano.

È per accompagnare e, nei limiti delle nostre possibilità, per sostenere queste nuove iniziative che *Hystrio* presenta, in questo numero, i testi dei drammaturghi alla ribalta delle Tuscolane, e dà rilievo al convegno di un altro festival giovane e dinamico, quello delle Ville Vesuviane, che molto opportunamente ha promosso un convegno destinato alla ricerca dei nuovi spazi destinati alla festa teatrale.

Con questi contenuti — che conferiscono al numero di Hystrio che state per sfogliare il carattere di un'apertura sul futuro — noi vogliamo, tutto sommato, contraddire il pessimismo con cui si era aperta questa nota. Perchè il teatro, anche in estate, è ostinata speranza nella comunicazione e nel dialogo fra gli uomini.

Buone vacanze.



L'EUROPA DEI FESTIVAL: FARE IL PUNTO

TUTTO IL MONDO IN ESTATE È TEATRO

Contro l'effimero culturale e le rassegne di basso profilo, per vitalizzare il teatro legandolo al territorio, conviene valorizzare i luoghi non teatrali che possono diventare ideali palcoscenici estivi: città d'arte e quartieri metropolitani, castelli e palazzi, ville e parchi, chiostri e fabbriche in disuso - Le Ville Vesuviane promuovono in luglio un incontro fra specialisti europei - Si discuterà sul buon uso dei nuovi spazi da destinare alla festa teatrale.

UGO RONFANI



na riflessione sui luogi non specificamente teatrali dove si fa teatro; l'esposizione di esperienze realizzate în città d'arte e în quartieri metropolitani, in castelli e palazzi, in ville e chiostri, in chiese chiuse al culto o in fabbriche abbandonate; infine una ricerca delle regole che favoriscano l'uso di questi «palcoscenici» anomali eppure necessari per dare nuovi spazi al teatro, per riempire di sollecitazioni culturali le nostre estati, per favorire il ricambio anche generazionale del pubblico. Sono queste, in breve, le finalità del convegno promosso il 9 e 10 luglio a Villa Campolieto in Ercolano nel quadro della sesta edizione del Festival delle Ville Vesuviane.

L'Europa dei Festival; il titolo dell'incontro ne enuncia le dimensioni e le ambizioni. Si vuole portare un contributo alla nascita di un Teatro d'Europa che tutto dovrebbe essere tranne che una costruzione eurocratica, o una somma di scambi a livello politico-diplomatico, per diventare invece un'impresa di esaltazione costante dei valori di tradizione e di ricerca teatrali dei vari Paesi. Ora, non c'è dubbio che l'istituzione Festival, ormai operante in tutto il continente, può contribuire a disegnare anch'essa i contorni di un ideale «palcoscenico europeo», così come la cultura della valorizzazione a fini teatrali del patrimonio artistico-architettonico può determinare proficue sinergie coinvolgenti, in una concezione finalmente nobile del «tempo libero», artisti ed educatori, amministratori pubblici e operatori turistici, popolazioni locali e presenze forestiere.

LE NUOVE BASTIGLIE

Non è soltanto la radice stessa della parola Festival che, rinviando alla nozione di Festa, comporta aspetti di implicazione e di partecipazione. È, storicamente, il suo connotarsi come evento essenzialmente democratico e popolare (in rapporto, s'intende, con l'estensione che questi due aggettivi hanno assunto nel tempo) che fa del Festival un evento aperto, proiettato sulla collettività. Se la Festa teatrale era servita ad indicare nel Sei e Settecento, principalmente presso la Corte imperiale di Vienna e in talune corti italiane, la composizione in musica destinata alle élites dell'aristocrazia e del potere, alla fine rivestitasi di fasti scenici e pantomime, alla fine del XVIII secolo era diventata, appunto, una Bastiglia espugnata dalle forze popolari e borghesi che muovevano la storia. Per indicare poi, a partire dall'ultimo Ottocento, un insieme organico di manifestazioni riguardanti la musica, la danza, il teatro e oggi il cinema e la televisione. Con caratteristiche via via consolidatesi, che erano e sono le specificità artistiche, i rapporti con il periodo dell'anno e le particolarità dei luoghi, le incidenze econo-



PROGETTO NUOVO TEATRO DELL'EST

C'era una volta un impero...

RENATO GIORDANO

ovendo individuare tre testi mai rappresentati in Italia che fossero emblematici di una nuova drammaturgia dell'Est, la scelta è caduta su un autore cecoslovacco, Steigerwald, un polacco, Broszkiewicz, ed una russa, Nina Sadur. Autori poco o niente conosciuti in Italia. Poco nel caso di Jerry Broszkiewicz, autore polacco nato nel 1922, molto affermato nel suo Paese, e del quale s'era visto in Italia solo un Gulliver alcuni anni fa. Scegliendo, nel suo vasto repertorio, 114, un atto unico facente parte di una trilogia del 1961, riunita dall'autore sotto il titolo comune de Il nome del potere. Invece sono assolutamente sconosciuti da noi Nina Sadur, autrice siberiana che scrive storie grottesche ed insolite ai limiti della rappresentabilità (Paradiso rosso, 1978), e Karel Steigerwald (E così ti prego, mio principe, 1982), direttore artistico del Teatro alla Ringhiera di Praga, interessante autore di testi ambientati in un Paese che porta l'emblematico nome di Absurdistan. Qual è il filo che unisce queste tre pièces?

La fine di un impero. Mi interessava come si potesse avvertire lo sgretolamento del potere. Il lento corrodersi di un sistema che prima o poi sarebbe franato. In una lettura a posteriori che il Teatro con le sue intuizioni permette. Cercando testi che potessero segnare il cedimento graduale di un colosso d'argilla. E quindi, immaginando di seguire un invisibile «filo rosso» di collegamento, si comincia con E così ti prego, mio principe di Steigerwald, dove nottetempo un notabile ed un mercante si ritrovano nell'anticamera del principe per essere i primi ricevuti all'udienza del giorno dopo. In un gioco di svelamenti centellinati veniamo a scoprire l'inquietante trama di omicidi, violenze e «bustarelle» che si nasconde dietro banali coperture. Ed alla fine i due contendenti troveranno tra loro un accordo di «basso potere», iniziando a sospettare che dietro la porta non c'è in realtà il principe, ma forse il nulla. Forse solo l'antico simulacro di un potere che da lungo tempo più nessuno ha visto.

Il nome del potere invece ci mostra la prigione di un governo totalitario dove da lungo tempo si carcerano tutti i dissidenti politici. Dai tempi di un fantomatico «processo Murena» di cui tutti hanno perso la memoria. Quando ai detenuti 114, 115 e 2000 tornerà questa memoria il meccanismo d'oblio e punizione instaurato dal potere si sgretolerà e la rivolta sarà totale.

In Paradiso rosso infine ci troviamo in un mondo post (nella città di Sudak in Crimea), dopo il «grande Crollo», dove si cerca solo il denaro, dove, vista l'inflazione, solo pochi si arricchiscono, ma enormemente, dove le donne vendono su bancarelle improvvisate perfino «dita umane». Taina porta i due violenti Volodja e Tolja sulla antica torre Genovese per rubare i soldi ad un ipotetico «ricco», e lì si scatenerà un finale surreale, da notte Valpurga.

Neanche la Morte si riesce a conquistare se non si desidera la Vita, ci spiega la Sadur citando la Bibbia. E questo è paradossalmente un messaggio di speranza, speranza per un mondo nuovo dove poter vivere un'altra vita, dopo essere stati immersi in un mare di sangue «rosso».

I tre spettacoli andranno in scena al Festival delle Ville Vesuviane, a Villa Letizia, i giorni 20 luglio (E così ti prego, mio principe), 21 luglio (Il nome del potere), 22 luglio (Paradiso rosso). Tutte e tre le serate saranno in diretta nazionale radiofonica su Radio tre. Regie teatrali e radiofoniche di Renato Giordano. La trilogia verrà riproposta a Roma nei mesi di ottobre e novembre al Teatro Tordinona. Produzione Coop. Bruno Cirino Teatro.

mico-turistiche, le connotazioni politico-sociali.

Non a caso, proprio in rapporto con questa evoluzione storico-sociale, Jean Vilar — come a dire l'inventore, all'indomani del secondo conflitto mondiale, della rassegna avignonese, modello forse insuperato di partecipazione di massa all'evento teatrale — poteva «aggiornare» la concezione della Fête thèâtrale facendola coincidere con quella di Festival.

Dall'intrattenimento di Corte all'incontro intorno all' Albero della Libertà: se la sintesi non è troppo disinvolta, così potrebb'essere sintetizzato il divenire del Festival; dunque, con precise connotazioni ideologico-politiche, almeno fino ai più recenti sviluppi, caratterizzati dal generale disimpegno postideologico. Ed è abbastanza evidente che l'occupazione — l'espugnazione pacifica dei luoghi ieri appartenenti alle società chiuse, i castelli e le dimore aristocratiche, i quartieri nobili e le città d'arte, le sedi dei poteri secolari o religiosi (le ville napoletane del Miglio d'oro, per riferirci appunto ai luoghi del convegno di cui si sta parlando) è parte integrante di questo processo di assegnazione alla collettività delle sedi per fare cultura, teatro, festa. Così come è evidente che il discorso della appropriazione degli spazi architettonici e urbani per farne i palcoscenici della Festa teatrale del nostro tempo riguarda, in generale, non questo o quel Paese d'Europa, ma l'insieme del Vecchio Continente, con il suo carico di cultura e

ESEMPI STRANIERI

C'è un'altra ragione — direi — che rende opportuna l'iniziativa voluta da Luca De Fusco al sesto anno del Festival da lui diretto nelle bellissime dimore settecentesche intorno alla reggia borbonica di Portici: ed è l'urgenza di ridare, nel nostro Paese, slancio e altezza alla cultura dei Festival, piegatasi sempre più alle esigenze del mercato teatrale, dell'effimero turistico, di una spettacolarità misurata con il metro delle audiences legate al numero ed indifferenti alla qualità.

I Festival, come le creature umane, nascono, crescono, invecchiano e possono morire. Ciò è vero ovunque, ma particolarmente in Paesi come il nostro nei quali la fragilità delle istituzioni e delle strutture pubbliche, l'incostanza progettuale delle iniziative private e, soprattutto, la povertà della programmazione culturale non sanno garantire ciò che accade invece in Gran Bretagna, in Francia o in Germania: la longevità di rassegne teatrali tradizionali, ma di persistente vigore e di intatto prestigio.

Basta percorrere l'elenco delle rassegne apertesi sotto i nostri cieli d'estate dal '45 ad oggi per fare un mesto bilancio di decessi. Gli appuntamenti estivi con la Prosa che a Roma, a Torino, a Venezia, a Bologna e a Napoli avevano vivacemente caratterizzato la ripresa delle attività culturali del dopoguerra non hanno resistito al tempo. Successive iniziative appoggiatesi a centri carichi d'arte e di storia si sono adagiate nella ripetizione (viene in mente il *Due Mondi* di Spoleto) e sono diventate l'ombra di se stesse (vedi la Biennale veneziana; vedi San Miniato).

In compenso, c'è sempre stato un ricambio in relazione soprattutto, dagli anni Settanta



in poi, alla cosiddetta «cultura degli assessorati»: l'intenso, ma non sempre illuminato e razionale attivismo degli enti locali, spesso dominato da interessi elettoralistici e pressioni clientelari. Questo periodo è stato caratterizzato dal vivace moltiplicarsi di Festival sperimentali, capaci di assemblare entusiasmi ed energie del teatro alternativo ma purtroppo — salvo eccezioni — dominati dall'improvvisazione, indeboliti da interne conflittualità, imprevedibili negli sviluppi.

VUOTO DI IDEE

La Federfestival (che è organismo preposto all'inventario e alla conservazione dell'esistente, ma forse meno idoneo per sua natura a prefigurare un futuro che si annuncia competitivo, e problematico) ha da poco pubblicato, sotto l'egida dell'Agis, una guida all'Italia dei Festival che offre una pregevole mappa d'insieme, e opportuni cenni storici. Ma proprio perchè questa mappa consente uno sguardo panoramico, più evidenti appaiono alla riflessione alcune evidenti distorsioni ed alcune vistose lacune del «sistema Festival» all'italiana.

Intanto — si diceva — salta all'occhio la persistenza di «aree depresse» della cultura teatrale, di zone dove ad una forte densità del patrimonio artistico o delle tradizioni culturali non corrispondono rassegne di qualità e prestigio adeguati. Poi, se appena ci si applica a valutare i prodotti festivalieri, ci si rende conto che spesso il teatro viene considerato alla stregua di un made in Italy turistico, caratterizzato dal riciclaggio di «fondi di magazzino» o dalle disimpegnate esibizioni di divi che prolungano durante l'estate le loro capacità di presa su platee altrettanto disimpegnate. Soprattutto, ci si rende conto di un disarmante vuoto di idee, della precarietà reale di una apparente stabilità dell'insieme, dell'avventurismo di certi cartelloni raffazzonati all'ultimo momento, della pretestuosità di certe cornici culturali che sono come nobili etichette sopra flaconi vuoti, della incapacità di determinare veri momenti aggregativi fra la gente dello spettacolo e consensi non effimeri nel pubblico. Non di rado le rassegne d'estate sono considerate dagli enti promotori come aspetti del folklore turistico o nelle migliori delle ipotesi (magari in città come Milano) come servizi pubblici di *routine*, alla stregua della nettezza urbana.

Per fortuna, in questo nascere e morire delle imprese culturali, si notano segni di rinnovamento: forme di corretta autogestione rispondenti al bisogno di teatro in regioni di decorose tradizioni (pensiamo al Trentino, alle Marche); carte di credito rilasciate a giovani formazioni da municipalità attente (ma non sono molte) ai valori emergenti sulla scena; il coinvolgimento delle scuole di recitazione che hanno cominciato ad innalzare, con i loro allievi promettenti palcoscenici d'estate. Sono segni di rinnovamento, anche, la progettualità mirata emergente da certe rassegne contrarie all'improvvisazione: e qui occorre indicare il Festival delle Ville Vesuviane, con la sua persistente attenzione al Settecento; il Mittelfest, che subito al suo apparire ha palesato, l'anno scorso, un interesse non provvisorio per l'integrazione centroeuropea, o il neonato Festival delle Tusculane, dove si vuole fare coesistere, a quel che sembra, memoria storica del teatro e drammaturgia contempora-

Si tratta però ancora di un discorso di rinnovamento esposto a tutti i fattori negativi che caratterizzano il governo del teatro: mancanza di una regolamentazione d'insieme, assenza di un progetto culturale per la società del nostro tempo, confusione di ruoli fra esperti, amministratori e politici, latitanza, anche in questo settore, del teatro pubblico, inquinamento dei circuiti distributivi, disorganicità dei rapporti fra ministero ed enti locali e via dicendo. Come si è detto in un recente convegno (perchè le diagnosi sono tutto sommato facili; difficli sono le terapie), la crisi del sistema Festival — e per crisi qui s'intende la povertà dei risultati culturali ed artistici, la sua scarsa incidenza formativa, la dissipazione delle virtualità e delle risorse — riflette il disagio in cui si dibatte il teatro italiano: e qui, in questa sede, si chiude il discorso nei suoi termini generali.

COPEAU E VILAR

Possiamo invece riprenderlo - per tornare al tema del convegno che ci attende alle Ville Vesuviane - auspicando, intanto, una prospettiva aperta sull'Europa, per un confronto di esperienze che ci tolgano dalle secche di questo pericoloso immobilismo. In questo senso sarà utile ascoltare gli amici stranieri che interverranno nel dibattito. Dalla Francia avremo sicuramente qualcosa da imparare: intanto, perchè si erano mossi prima di noi per riattivare gli antichi teatri del Midi; poi perchè hanno avuto dei precursori come Copeau e Vilar, hanno realizzato dei «modelli» come le rassegne di Avignone o del Marais a Parigi, hanno curato la internazionalità di altri rendez-vous come il Thèâtre des Nations, sono riusciti a collegare decentramento teatrale e politica festivaliera, hanno riflettuto sulla sociologia della festa e nei vecchi quartieri di Marsiglia e nei castelli dell'Alsazia, in Normandia e nella Loira Atlantica, in Val di Marna e nei Pirenei, alla periferia di Lione e nei parchi della regione parigina sono riusciti a varare, in questi anni, iniziative di indubbia originalità. La Spagna, sulla spinta degli entusiasmi per l'Expo di Siviglia, sta riattivando teatralmente, dal canto suo, luoghi storici e strutture architettoniche, mentre precisa una sua vocazione per gli interscambi nell'area mediterranea. La Gran Bretagna potrà riferire sulla longevità del Festival shakesperiano



di Stratford-on-Avon, più che centenario, e sulla interdisciplinarietà di quello di Edimburgo, che in quasi mezzo secolo ha saputo mantenersi giovane aprendosi alle avanguardie, come in Francia ha fatto Avignone. Sulla valorizzazione teatrale dei luoghi e dell'ambiente e, soprattutto, sugli intrecci fra le rassegne d'estate e le strutture teatrali di territorio potremo avere informazioni degne di nota dalla Germania; ma anche da altri Paesi della Comunità europea come il Belgio, la Danimarca, l'Irlanda, e da quelli dell'Est, nei quali il teatro validamente accompagna il processo di riacquisizione delle pubbliche libertà, anche fuori dalle sedi tradizionali (accade in Polonia, in Cecoslovacchia, in Ungheria).

Senza contare che anche in Russia, nel ribollire vivace e per certi versi inquietante delle istanze di rinnovamento, si nota un rifiorire di etnie teatrali — la ukraina, la georgiana, l'armena, la cosacca — che scelgono spesso, per manifestarsi, luoghi non teatrali. Senza contare infine che al convegno di Villa Campolieto porteranno risultati di esperienze, proposte operative e osservazioni critiche anche operatori attenti alle realtà e alle potenzialità italiane.

LE NORME D'USO

Il tema generale del convegno vedrà l'intrecciarsi di motivi culturali, operativi, socio-economici e relativi alla funzione del teatro nell'epoca dei mass-media; ma resta inteso che al centro dell'incontro resterà il discorso dei nuovi «contenitori» dei Festival, dunque degli spazi — anche e soprattuto quelli non convenzionali — conquistati o da conquistare. E questo perchè i «contenitori» — quando siano luoghi privilegiati dell'arte o della cultura, o comunque riflettano aspetti della nostra memoria storica — finiscono per diventare dei «contenuti», insomma agiscono sul prodotto teatrale. Val-

ga per tutti, appunto, il caso del Festival delle Ville Vesuviane: la tematica settecentesca che da sei anni lo ispira è quella dei modelli architettonici e urbanistici che lo ospitano.

E se i Festival sono oggi più che mai strumenti di aggregazione culturale, di promozione delle cosiddette «vacanze intelligenti», di scambi unificanti per l'Europa di domani, bisognerà pur tentare di estrarre alla fine, dalle esperienze e dalle riflessioni del convegno, alcune norme per farne buon uso, staremmo per dire una sorta di decalogo per legare, quando e ovunque sia possibile, l'effimero degli spettacoli d'estate alle immanenti realtà degli assetti artistici, architettonici ed urbanistici del territorio.

Non è scritto da nessuna parte che l'idea di Festival implichi diminuito impegno culturale, approssimazione artistica, sconsiderata adesione ad una presunta pigrizia delle folle turistiche: e questa potrebb'essere la prima norma da osservare. Bisognerebbe poi punto secondo — evitare di considerare i Festival come fornaci destinate ad inghiottire senza controlli e contropartite le risorse pubbliche; e preferire investimenti non effimeri per precisarne la vocazione e l'immagine, in altri termini favorire l'agibilità teatrale di spazi architettonici ed urbanistici da destinare alle rassegne. Non possono essere considerati Festival degni di questo nome quelli che mancano di un progetto culturale: ne discende - terzo punto - che alle incompetenze attualmente dilaganti debbono subentrare gli esperti nelle cose della cultura e dell'arte. Ne consegue ancora - quarto punto - che i tempi di preparazione dei Festival, e le strutture di esecuzione, debbono corrispondere ad una seria progettazione. Sempre in quest'ottica - quinto - occorre preparare dei quadri artistici e tecnici specializzati nell'animazione festivaliera, figure ben diverse dai «faccendieri» del teatro o dagli animatori turistici. Ci sono poi dei legami con il territorio da mantenere affinchè un Festival acquisti una propria identità: sicchè è bene — sesto — che in una auspicabile e non dilazionabile ridefinizione del ruolo dei teatri pubblici figuri, come compito istituzionale, la partecipazione alle attività festivaliere.

È quasi del tutto scomparsa nei Festival, come del resto nel teatro in generale, quella vocazione «didattica», di formazione del pubblico, di preparazione alla comprensione degli eventi proposti, che aveva animato le iniziative dei Copeau e dei Vilar; sicchè — settimo — occorre ripristinare il dialogo tra chi fa teatro e chi ne fruisce.

La questione del repertorio dei Festival — punto ottavo — è delicata e importante: vanno evitati cartelloni fourre-tout, rassegne casual e occorre scegliere, con rigore, fra il grande teatro di tradizione, proposto però con allestimenti adeguati, e la drammaturgia contemporanea, questa incrementata con committenze.

La dimensione europea del teatro non è più eludibile; e siccome gli scambi teatrali sono anch'essi casuali e frammentari, occorre — nono punto — organizzarli secondo un rigore progettuale che oggi fa difetto. Infine — decimo punto — occorre che i finanziamenti pubblici (leggi politici) e le sponsorizzazioni non incidano negativamente sulla libertà di scelta dei responsabili dei contenuti artistici e culturali dei Festival.

L'elenco può allungarsi. Fino a dare nell' astrazione se continuerà a fare difetto un «governo del teatro» che oggi s'accontenta del disordine e dell'improvvisazione esistenti. Ma bisognerà pure cominciare a ragionare seriamente, super partes, di queste cose: e il convegno sull'Europa dei Festival può essere un punto di partenza.

A pag. 3, il pubblico a Villa Campolieto durante il festival. A pag. 4, un'immagine di Villa Campolieto durante gli spettacoli. A pag. 5, ancora Villa Campolieto e in questa pagina, una scena di «Casanova a Dux» di Gassauer a Villa Letizia.



IL 9 E 10 LUGLIO A VILLA CAMPOLIETO

SI INCONTRA A NAPOLI L'EUROPA DEI FESTIVAL

Ragioni dell'incontro: considerare l'uso degli spazi non teatrali come contenitori di spettacoli e attivare forme di collaborazione concreta con l'Europa.

LUCA DE FUSCO





in dalla prima edizione (1986) del Festival delle Ville Vesuviane alcune linee di percorso ci sono apparse subito chiaramente, prima fra tutte quella relativa allo spazio.

Con lo scenografo Firouz Galdo — mio principale collaboratore — avevamo sempre pensato che il contenitore di uno spettacolo è in qualche modo anche il suo contenuto e avevamo infatti realizzato — Biennale di Venezia 1980 — uno spettacolo, *Il centro dell'aleph*, concepito per il Teatro del Mondo di Aldo Rossi.

Invitati a realizzare un Festival nelle Ville Vesuviane del diciottesimo secolo l'abbiamo sottotitolato «progetto '700» volendo dare agli spettacoli la medesima caratterizzazione delle ville, costruite appunto durante il secolo dei lumi. Il progetto '700 è andato avanti in questi sette anni dando ottimi risultati non solo per ragioni scenografiche — è ovvio che una villa di Vanvitelli è la cornice ideale per un Marivaux ed è invece condizionante per la realizzazione per esempio di un Pirandello — ma anche per motivi estetici e di politica della cultura. Naturalmente questo «progetto» rende molto più ardua la compilazione del cartellone ma crediamo tolga alla nostra iniziativa quel carattere di occasionalità, soprattutto nell'uso dei beni culturali, che è stato il grande vizio della cosiddetta «stagione dell'effimero».

Dopo sette anni ci è venuta la curiosità di vedere come avevano fatto gli altri, di confrontarci cioè con altri festival o iniziative teatrali che si svolgono in spazi di rilevante interesse artistico. Nasce così l'idea del convegno L'Europa dei Festival: un'occasione di confronto e studio sul rapporto tra teatro e spazio.

Il 9 e il 10 luglio, a Villa Campolieto in Ercolano, ascolteremo racconti di esperienze dei diversi Paesi europei, riflessioni teoriche di studiosi, rievocazioni storiche. Il convegno sarà anche un'occasione per evidenziare l'importante funzione dei festival che è da anni riconosciuta in alcuni Paesi europei (Francia, Germania, Gran Bretagna) e che si sta ora diffondendo in altre nazioni (l'Italia, i Paesi dell'Est, la Spagna).

Nel nostro Paese la funzione dei festival sta diventando quella di proposta di nuove drammaturgie (Asti, Todi, noi stessi), e sarà interessante vedere se analoga situazione si verifica in altri Paesi europei.

Gli atti del convegno saranno naturalmente pubblici ma vorremmo che non fosse un libro l'unico risultato concreto della
nostra iniziativa. Sarebbe auspicabile che i festival, riuniti in
questa occasione, mantenessero un collegamento tra di loro
attivando una collaborazione concreta destinata a coprodurre
spettacoli ed iniziative di vario genere e creando una rete di
scambi d'informazione che dovrebbe portare, come dice il titolo del convegno, ad una «Europa dei Festival».

In questa pagina, da sinistra a destra: Luca De Fusco e Villa Campolicto.



INCONTRO CON L'EQUIPE DELLE VILLE VESUVIANE

I GIOIELLI TEATRALI DEL MIGLIO D'ORO

Il Festival è nato da un coup de foudre di De Fusco per la restaurata Villa Campolieto - Da sette anni, con i suoi collaboratori, Galdo, Cinnante e Sbragia fa rivivere gli splendori del Settecento in un quartiere ad alto rischio.

VALERIA PANICCIA

u un punto si trovano unanimemente d'accordo: non parlare, a casa, di teatro, né del festival, con le proprie mogli. Chi sono? Un gruppo di amici che già si conoscevano da tempo, nutrivano gli stessi interessi e che da quando è iniziata l'avventura della ricerca del Settecento perduto non possono far a meno l'uno dell'altro

«I ruoli - sostengono - sono intercambiabili: chi si occupa di scenografia può provvedere anche ai finanziamenti, così come chi fa le pubbliche relazioni deve saper usare il martello. All'interno del gruppo c'è insomma uno scarso senso della gerarchia e soprattutto c'è un grande tifo». Sono quattro e dal 1985 hanno realizzato una rassegna di teatro nuova, lontana dai Plauto turistico-balneari, catturando un pubblico di 25.000 presenze in un mese, in cornici ambientali ideali, le ville gioiello disseminate sul «miglio d'oro» da Napoli a Portici.

LUCA DE FUSCO, 34 anni, studi al Dams di Bologna, un quinquiennio (dal '75 all'80) di teatro sperimentale, poi quella che lui stesso definisce «un'esperienza molto istruttiva»: la partecipazione alla Biennale di Venezia, dove Scaparro gli trasmette quella «certa voglia di rendere il teatro, fenomeno effimero, una manifestazione che produce ricchezze e in special modo il tutto esaurito». È da quei tempi che costituisce coppia fissa con Firouz Galdo, lo scenografo che ha lavorato sempre per lui, tranne in un caso.

FIROUZ GALDO, 32 anni, di origine iraniana, architetto, inizia a fare la comparsa, ai tempi del ginnasio, nel teatro sperimentale napoletano. Poi la Biennale insieme a De Fusco e nell'85 il primo spettacolo che ha inaugurato le Ville Vesuviane.

RAFFAELE CINNANTE, 57 anni. Si occupa di

tutt'altro fino a quando Galdo e De Fusco non gli chiedono di fare parte del team nella «specifica funzione della ricerca di denari».

VIOLA SBRAGIA, 37 anni, sostituisce da due anni Giampiero Raveggi nel ruolo di ufficio stampa. Dopo «tanti lavori lasciati a metà e nessuna voglia di finire in teatro, provenendo da una famiglia di artisti ed essendo in aperta polemica con essa», conosce nell'89 De Fusco e Galdo ed entra a far parte dell'organizzazione.

HYSTRIO: Ma come si decide: adesso facciamo

DE FUSCO - lo e Firouz ci eravamo specializzati in lavori sullo spazio e, in particolare mettemmo in piedi uno spettacolo sul Teatro del mondo di Aldo Rossi che, con le dovute modifiche, riproponemmo a Napoli, al Castel dell'Ovo, rimasto chiuso fino a quel momento. Un giorno ero in gita a Positano e mi fermai a visitare, rapito dal luogo, Villa Campolieto.

Lì incontrai Pietro Lezzi che aveva già costituito, nel '79, l'Ente Ville, provvedendo al restauro di quella che era una stamberga ed ora è un capolavoro del Settecento. Subito gli comunicai la passione e il desiderio di riempire quegli spazi e gli avanzai la proposta de Il gioco dell'amore e del caso di Marivaux. La miscela esplosiva nacque dopo questo primo spettacolo, nell'85, a Villa Campolieto. Un anno di lavoro intenso senza neanche un ufficio. Iniziammo l'affannosa ricerca dei soldi.

H. - Come sono arrivati?

D.F. - L'assessore Edoardo del Gardo rischiò sull'operazione e ci fece un finanziamento di 150 milioni. Andammo a bussare, aldilà dei partiti, alle porte dei parlamentari napoletani che ci sembravano più attenti e intelligenti (costoro allora erano molto meno noti di quanto non lo siano ora). Decisero di scommettere, per fiducia, senza chiederci nulla in cambio. In occasione del gemellaggio con il Festival di Montpellier scoprii un fatto curioso. Chiesi a Daniel Bedos, il direttore artistico, come erano i suoi rapporti con le banche. «Ottimi, perché fanno interessi molto alti», mi rispose. Di fronte al mio sbigottimento, poiché mi sembrava che allora i miei rapporti fossero pessimi, Bedos mi chiarì che per lui gli interessi sono una voce attiva, e non passiva, del bilancio, dato che i versamenti avvengono mesi prima dell'inizio della manifestazione. I denari vengono dunque messi in banca e risultano una ulteriore voce di entrata. Noi invece siamo pagati con sei o dodici mesi di ritardo.

SPONSOR E POLITICA

H. - E il vostro rapporto con gli sponsor?

D.F. - Le nostre esperienze con le aziende sponsorizzatrici non sono esaltanti, nel senso che o l'azienda sponsor è un'ennesima filiale del sottogoverno e della politica, e allora se il direttore della tal banca è democristiano assegna una piccola porzione e se è socialista una grande, o viceversa, a seconda di quale partito sei. Oppure, se sono private le aziende che fanno sponsorizzazioni, spesso propongono storture, futili o dannose, come ad esempio una diretta su Italia 1 con 10 cantanti vestiti in abiti settecenteschi. È quanto chiedono i fantomatici p.r. delle aziende.

H. - Come gestire il tema del Settecento?

«Io ritengo - dice De Fusco - che dobbiamo mantenere il tema del Settecento a tutti i costi». «La volontà monotematica — ribadisce Firouz Galdo - è dettata dal fatto che le ville sono tutte di quell'epoca. Approfondire questo secolo significa non solo dedicarsi a un periodo legato alla storia di Napoli e al suo massimo splendore, ma mettere in scena gli aspetti più laterali del Settecento», «Non abbiamo la potenza economicasottolinea De Fusco - per poter commissionare ogni anno delle produzioni. Ĉi troviamo piuttosto nella situazione di dover aiutare produzioni che sono già in piedi». «Se potessimo continuare a proporre o anche a riscoprire - aggiunge Firouz Galdo -, ciò significherebbe chiamare un impresario, obbligarlo contro la circuitazione dello spettacolo durante l'inverno e garantire un impegno economico che non è in grado di sostenere». Ma una «formula compromissoria», come la definiscono, l'hanno trovata: produrre spettacoli «piccoli», su idee diverse, utilizzando altre ville. Così l'anno scorso Pamela Villoresi e la sua Caetaeva, a Villa Ruggero, quest'anno un panorama del teatro dell'Est europeo affidato alla regia di Renato Giordano. Aprire dunque al contemporaneo e alla ricerca, lavorando sugli spazi delle vil-

«Dopo avere formato il pubblico - conclude De Fusco - vengono più volentieri a vedere un Marivaux che un Goldoni, più un testo sconosciuto che uno già noto. La nostra rassegna sembrava avere un taglio così elitario che in partenza ci chiedevamo chi mai fosse venuto a vedere Sua maestà di Vincenzo Cerami o Il ventre del gigante di Fabio Doplicher. Invece abbiamo avuto il tutto esaurito. În sostanza, evitare che il pubblico si annoi significa fare delle iniezioni di drammaturgia poco prevedibile, come Il discepolo e il diavolo di Shaw, o commissionare testi a Manfridi, Ferrone, Sbragia».

H. - Come avviene la scelta delle commissioni? «È una lentissima gestazione - risponde De Fu-. E io mi diverto molto a mettere le mani in pasta. Per esempio, credo di non avere fatto torto a Salvatore Tarsia (l'agente di Savary, n.d.r.) quando gli ho suggerito al posto di Goldoni un testo di Gozzi elaborato da Lunari appositamente per quel geniaccio di regista, e un attore come Mastelloni, molto adatto allo stile immaginifico

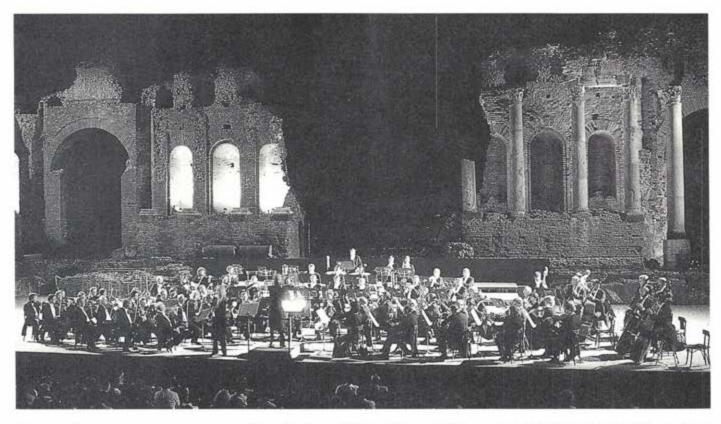
H. - Com'è la situazione lavorativa a Napoli? «Una situazione - dice De Fusco -, in cui gli organizzatori sono l'uno contro l'altro armati, proprio perché il teatro napoletano è molto vivo». «Inoltre c'è da dire - aggiungono Cinnante e Galdo — che la zona in cui lavoriamo sembra un bronx: sparatorie, killer, sicari. Una volta una compagnia ci telefonò e con molta cortesia ci disse che doveva interrompere le prove perché avevano gambizzato un boss locale. Un inverno hanno rubato la cabina elettrica e rotto i vetri delle ville. È anche accaduto, un anno, che un vivaista si sia impossessato, abusivamente, di uno spazio della villa per farne il deposito dei suoi limoni. Due mesi di discussione e infine, due giorni prima del debutto, l'ostinato vivaista se n'è andato»

«Non vogliamo fare gli eroi — precisa De Fusco —, ma riuscire a realizzare un progetto che si presenta non scadente in una zona ad alto livello di insicurezza civile non è semplice. Il festival non è fatto con i sogni ma con qualcuno che ci crede e dà i finanziamenti, con un pubblico fedele e sempre presente».



LA MAPPA DEI FESTIVAL

FABIO BATTISTINI



Taormina

Il 24 luglio ha inizio la kermesse siciliana con la trentottesima rassegna cinematografica diretta da Enrico Ghezzi, che vede anche l'assegnazione dei Cariddi d'oro e delle Maschere di Polifemo, le anteprime del cinema americano e inediti di Fellini, Kubrick, Hitchcock e Welles.

La decima edizione della sezione teatrale, diretta da Gabriele Lavia, prevede fra l'altro la consegna del Premio Eduardo, una vita per il Teatro, del Premio Europa per il Teatro (attribuito quest'anno a Heiner Müller) e dei premi Nuove realtà teatrali europee (a Giorgio Barberio Corsetti, al gruppo lituano Eimontas Nekrosius e a quello catalano Els Comediantes). Fra gli spettacoli, che si susseguiranno dal 2 al 21 agosto, La signorina Giulia di Strindberg con Monica Guerritore e Gabriele Lavia (regia di Lavia) il 3 e 4 agosto, La bisbetica domata di Shakespeare messa in scena da Marco Sciaccaluga, con Mariangela Melato e Franco Branciaroli (5-8 agosto) e Lear dal Re Lear di Shakespeare con Giorgio Albertazzi e la regia di Armand Delcampe (13-15 agosto). E poi un calendario di spettacoli prodotti da Taormina Arte, in coproduzione con laboratori italiani, e una serie di letture teatrali in collaborazione con il settore prosa della Ricordi. Nella sezione musica, curata da Gioacchino Lanza Tomasi e Giuseppe

Sinopoli, spiccano l'Elektra di Strauss e la Quinta sinfonia di Mahler.

Incontroazione

Alla ventitreesima edizione del festival palermitano, che era quest'anno articolato in spettacoli di teatro e danza provenienti dai Paesi Bassi, diretto da Beno Mazzone e svoltosi dall'11 al 20 giugno, anche un incontro con la drammaturgia contemporanea. Rob de Graaf, Moniek Kramer e Gerardjan Rynders, presentati da Robert Erenstein, hanno letto brani delle loro opere più recenti. Inoltre, una rassegna video di spettacoli olandesi e un convegno.

Castelli trentini

Se in Trentino d'Estate un Castello (il festival ideato e curato dalla locale Azienda per la promozione turistica) propone dal 21 giugno al 21 settembre duecento appuntamenti con l'arte, lo spettacolo e la cultura che si svolgono in castelli, palazzi e paesaggi. Fra spettacoli di suoni e luci spicca La guerra rustica, prodotta dal Teatro Belli di Roma con la regia di Antonio Salines, musi-

che di Tito Schipa junior, testo di Roberto Lerici. L'evento storico riguarda la rivolta del 1525 dei contadini che, vessati dai continui aumenti delle imposte e dai privilegi dei nobili, e stimolati dalle idee riformistiche predicate da Lutero, marciò contro il principe vescovo di Trento; ma il tentativo di occupare Trento fallì, l'esercito dei villani venne disperso e i capi della rivolta giustiziati sulla pubblica piazza.

Vetrina Europa

Quattro produzioni in anteprima (per quattro Paesi europei) sono state la prima tappa di un percorso che dovrà essere più articolato in futuro, frutto di un lavoro progettuale che rifiuta la consueta comice di festival. Ad orari differenti e nella stessa giornata al Teatro al Parco del Palazzo Ducale di Parma e per il lavoro italiano al Teatro Magnani di Fidenza (ideale cornice per quel tipo di spettacolo) sono stati rappresentati Attention! Chute de clowns interpretato da Vincent Aubert e Christophe Bollmann (Thèâtre Am Stram Gram di Ginevra), Paroles en voyage, spettacolo di marionette del Thèâtre du Chemin Creux (Francia). Lo stralisco. La fleur du départ, liberamente ispirato al libro di Roberto Piumini, testo di Marina Allegri e regia di Maurizio Bercini. La notte dei muli-

ni, da Cervantes, testo e regia di Bruno Stori con Stefano Jotti e Gigi Tapella con la collaborazione di Marco Baliani, in coproduzione il primo, con il Théâtre d'Evreux/Scène Nationale (Francia) e il secondo con l'Ente teatrale «Stagione» di Graz (Austria).

Spoleto

Dal 24 giugno al 12 luglio il trentacinquesimo festival umbro, caratterizzato quest'anno da un ritorno al passato con la riproposta del *Duca d'Alba* di Donizetti, già presentato nel '59 con la regia di Luchino Visconti propone quest'anno un programma nutrito: due opere (oltre al *Duca d'Alba*,

regia di Filippo Sanjust ripresa da Visconti, Die Meistersinger von Nürnberg di Wagner, regia di Gian Carlo Menotti), tre balletti (Cortex, coreografia di Maguy Marin, musiche di Denis Mariotte, un'antologia da Raymonda di Strauss con il Balletto del Bolscioi e Last Supper at Uncle Tom's Cabin, presentato dalla compagnia Bill T. Jones e Arnie Zane) e sette spettacoli di prosa: Verso la fine dell'estate di Carlo Repetti, regia di Piero Maccarinelli; La rivolta di Villiers de l'Isle-Adam e Baccanale di Schnitzler, regia di Cristina Pezzoli; Sunshine dell'italo americano William Mastrosimone, regia di Marco Mattolini; Jack lo sventratore di Vittorio Franceschi e la regia di Nanni Garella: Mademoiselle Molière di Giovanni Macchia, regia di Enzo Siciliano e Il viaggiatore di Denis Amiel regia di Mauro Avogadro. Quattro letture proposte dall'Idi (testi di Ubaldo Soddu, Maria Letizia Compatangelo, Raffaella Battaglini e Francesco Silvestri) i consueti spettacoli della compagnia marionettistica Carlo Colla e ancora, incontri tra «Storia e memoria» a cura di Elena Doni, concerti, convegni scientifici e in anteprima mondiale Lungo il fiume l'ultimo film di Ermanno Olmi.

AstiTeatro

Particolarmente tormentata, a quel che si dice, l'edizione 1992 di AstiTeatro. Tanto per cominciare è stata contestata per ragioni politiche (i famosi precedenti giovanili dell'attore) la designazione di Albertazzi a direttore artistico. Poi, tornata la bonaccia, il festival si è trovato alle prese con le solite difficoltà amministrative che avevano già scoraggiato le direzioni di Sergio Fantoni e di Guido Davico Bonino. Asti, ossia la municipalità, la struttura responsabile del festival e le istituzioni culturali locali devono decidere una volta per tutte se intendono rilanciare seriamente la rassegna (che nei momenti migliori si era connotata come interessante laboratorio di drammaturgia contemporanea), oppure rassegnarsi ad una posizione subalterna, per non dire marginale, nel quadro dei festival d'estate.

Il programma '92 rappresenta quando di meglio, probabilmente, si è potuto fare; ma i limiti d'in-

sieme sono evidenti.

Ecco, salvo aggiustamenti dell'ultima ora, gli spettacoli presenti in questa edizione: Perché la notte sembri meno lunga di Manlio Santanelli, per la regia di Marco Parodi e l'interpretazione di Felice Andreasi e Rita Savagnone; Omote di e con i Santkai Juku; Lezioni di cucina di un fre-quentatore di cessi pubblici di Rocco d'Onghia per il Gruppo della Rocca e la regia di Guicciardini; Seminario sulla verità di e con David Riondino; Hot Line, testo e regia di Angelo Longoni con Ida Marinelli; Gli alibi del cuore di Fabio Maraschi, con Athina Cenci e Patrick Rossi Gastaldi; Gocce d'acqua di Pier Francesco Poggi; Sinceramente ipocriti di Osvaldo Guerrieri con Carlo Simoni e Miriam Mesturino, regia di Renato Gior-dano; Frammenti di teatro 2, Ma le nuvole..., Ceneri di Beckett per la regia di Franco Però e l'in-terpretazione di Massimo Venturiello e Massimo De Rossi; ancora Beckett con Giorni felici, regia di Luciano Nattino, Materiali per Re Lear, recital di Giorgio Albertazzi; e in chiusura Non può finire così, ovvero riscrivere il cinema di Giulio Gargia e Diego Roberto Pesaola.

Meeting

«Il giallo, il nero, l'indio e il latino in cerca di Americhe» è il titolo del Meeting 1992 che si terrà a Rimini dal 22 al 29 agosto. Si inizia con l'esecuzione della Misa Criolla che vede, fra gli altri, la partecipazione del tenore Josè Carreras; fra gli altri appuntamenti, La bisbetica domata di Shakespeare con Mariangela Melato e Franco Branciaroli, regia di Marco Sciaccaluga, in piazza Malatesta, una rassegna cinematografica dedicata al Western, L'annonce faite à Marie che Alain Cuny ha tratto dall'opera di Claudel (in anteprima cinematografica al Teatro Novelli, con la presenza del regista), e Auto da compadecima di Ariano Suassana, messo in scena dal Teatro dell'Arca di Forlì.

Santarcangelo

Il festival romagnolo si inaugura il 3 luglio e prosegue fino al 12 proponendo 30 spettacoli in prima assoluta o nazionale. La XXII edizione che si intitola «Teatro per bande e predatori solitari» si apre con una pièce scritta dal neofascista Mario Tuti (in collaborazione con Andrea Mancini) detenuto nel carcere di Livorno. Si tratta della riscrittura di Assassino speranza delle donne di

Ad Avignone gli spagnoli

La quarantacinquesima edizione del festival della città dei papi, programmata quest'anno dal 10 luglio al 3 agosto, avverrà con *Il cavaliere di Olmedo* di Lope De Vega per la regia del catalano Llouis Pasqual (succeduto a Strehler alla direzione del Théâtre de l'Europe), scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino. Il testo di Lope de Vega, ambientato nella sontuosa cornice del Cortile d'Onore del Palazzo dei papi racconta attraverso le vicende di un cavaliere medioevale i secoli di coabitazione tra ebrei, cristiani e arabi durante i quali è nata la Spagna di

Il programma di quest'anno è stato quasi interamente dedicato alla cultura dell'America Latina, ha ricordato il direttore uscente Alain Crombecque, che quest'anno ha voluto dare maggiore spazio alla musica e alla danza. Fra gli spettacoli di maggior spicco, Georges Lavaudant sarà regista di se stesso con Terra incognita (in scena al suggestivo spazio delle Taillades dall'11 al 30 luglio) sui misteri del Messico; lo spettacolo è prodotto dal Tnp di Villaurbanne. Nello stesso periodo, al Cloitre des Carmes ecco L'assedio di Numancia di Miguel Cervantes, mentre dal 22 al 31 luglio alla Salle Benoit XII il regista Jean Louis Martinelli presenterà in forma di abbozzo scenico il Calderon di Pier Paolo Pasolini. Dall'Expo di Siviglia, per la danza arriveranno La leggenda di don Giovanni, coreografia di Jean-Claude Gallotta su testi di Claude-Henry Buffard e musiche originali di Henry Torgue e Serge Houppin, Avvenimento '92 di Joel-le Bouvier e Règis Obadia e Castelli di Spagna di Michèle-Anne de Mey. Al Flamenco di Noches gitanas en Lebrija, a cura di Pedro Bacan, saranno contrapposti circa duecento musicisti e danzatori messicani e venezuelani per le tradizioni indiane e nere.

E ancora, alla cappella dei Penitents Blancs, una versione scenica di *Le livre des Fuites* di J.M.G. Le Clèzio e poi un omaggio a Serge Rezvani, una rassegna della nuova drammaturgia e letture pubbliche alla Chartreuse di Villeneuve.

Edimburgo: riscoperta di Harley Grandville

Dal 16 agosto al 5 settembre il quarantesimo festival inglese proporrà musica (inaugurazione con Mosé e Aronne di Schoenberg in forma di concerto, poi almeno trenta concerti che illustrano quasi tutta l'opera di Ciaikosky), balletto (Yerma e Lo Flamenco con la compagnia di Cristina Hoyos, Cafe Muller con Pina Bausch e la Tanztheater Wuppertal e Dido and Aeneas di Purcell del Mark Morris Dance Group). Per la prosa, la trilogia composta da Medea, Le Troiane ed Elettra recitate in greco antico dal Teatro nazionale di Bucarest con la regia di Andrei Serban, Edith Clever in Ein Traum was Sonst?, Fuente Ovejuna di Lope De Vega (Royal National Theatre) e un gruppo di testi del commediografo scozzese Harley Granville Barker, misconosciuto.

Don Chisciotte all'Expo di Siviglia

Maurizio Scaparro, consigliere teatrale per l'Expo sivigliana, ha intitolato *Teatro: memoria e utopia* un vasto programma di spettacoli scanditi in tre periodi: *La seduzione dell'utopia* (presentato dal 21 al 24 aprile intorno alle figure di Don Chisciotte e Don Giovanni), *La scoperta di stare insieme* (dal 22 al 25 giugno, sulla notte di mezza estate) e *Dall'attore al satellite*, o il futuro dell'arte teatrale, dal 7 al 10 ottobre.

L'inaugurazione è toccata a Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale (presentato in anteprima al Valle di Roma), che Scaparro ha ideato e diretto su una versione di Rafael Azcona, sulla scorta, rinnovata, di una precedente edizione italiana con Pino Micol e con l'utilizzo di

materiali poveri, che hanno portato in primo piano la poeticità del testo.

Lo spettacolo, della durata di un centinaio di minuti, è stato accolto da un calorosissimo successo e si è valso della scena di Roberto Francia, dei costumi di Lele Luzzati e delle musiche di Eugenio Bennato. Joseph Maria Flotats (Don Chisciotte) e Juan Echanove (Sancio) sono stati validamente coadiuvati dagli attori della compagnia girovaga di Augusto el Malo, che hanno coperto via via tutti i ruoli.

Allo spettacolo è stato affiancato in anteprima mondiale il *Don Chisciotte* cinematografico, inedito e incompiuto, di Orson Welles: circa 100 mila metri di pellicola girati in Messico, Spa-

gna e Italia fra il 1955 e il '75.

Oskar Kokotschka e interpretato da detenuti e terroristi. Se la direzione del carcere non permetterà la teleconferenza si farà ricorso a una registrazione in video.

Il gruppo: Riflessi, produzione portante quest'anno del festival, si misura dopo i due lavori dedicati a Koltés con il famoso Oplà noi viviamo di Toller. Dal mazzo sfiliamo La condanna, da Kafka (Teatro dell'Appeso, regia di Amedeo di Sora), Mirra di Alfieri del Trebbo, Carne-Varietà onirico (Teatro di Dionisio, regia di Walter Malosti), Anche gli eroi giocano con le fanciulle in fiore di Giovanni Calendoli (Candido '90, regia di Marco Brogi), Femmine dell'Ombra di Franco Scaldati, Baal-Brecht (Infidi Lumi, regia di Stefano Tomassini), Il viaggio di Memè Perlini, ispirato a Tonino Guerra, Danze e canti rituali dei monaci tibetani di Shartse e le letture di La regina di Polonia di Flavio Nicolini e di Elena di Rosita Copioli, quest'ultima con Lucilla Morlacchi.

Volterra Teatro

Dall'8 al 12 luglio con un prologo dedicato alla città di Volterra (4-7 luglio) circa dieci spettacoli al giorno movimenteranno la manifestazione toscana suddivisa in quattro sezioni: le produzioni, le ospitalità, i progetti speciali e la sezione Toscana delle culture, proseguimento del progetto di Pontedera.

Fra gli spettacoli, il nuovo lavoro sul Don Giovanni del regista cileno Raoul Ruiz (debutto 8 luglio); una novità di Elvio Porta e Armando Punzo scritto appositamente per la Compagnia della Fortezza e realizzato con i detenuti della Casa cir Guerra, Attilio Bertolucci, Gigi Proietti e Valentina Cortese in quattro incontri dedicati a Dante ai Chiostri francescani, Il matrimonio segreto di Cimarosa, regia di Michael Hampe e la direzione di Gianluigi Gelmetti e il divertissement rossiniano di Micha von Hoecke con il suo balletto ensemble dal titolo Adieu à l'Italie.

Polverigi

Il quindicesimo festival internazionale Inteatro di Polverigi, specializzato nel settore di ricerca, presenta una ventina di spettacoli di danza, musica e teatro in gran parte provenienti da Paesi del Terzo mondo e da grandi città occidentali dove hanno luogo fenomeni di integrazione artistica tra diverse etnie. Dai concerti dell'ugandese Goffrey Oryema e del gruppo Tanit a spettacoli di teatrodanza (Gruppo brasiliano Buey Volador Teatro) e La Grenya de Pasqual Picanya, Assessor Juridic-Administratio di Carlos Santos, Prometeo, storia di un pugile tra arti plastiche e video-art (della Carniceria Teatro di Madrid) e i Tableaux Vivant di Stephen Taylor Woodrow in The Living Paintings.

Il Teatro e il Sacro

Per la terza rassegna toscana «Il Teatro e il Sacro - I luoghi del mistero», ambientata tra i luoghi e gli spazi d'arte e di fede più suggestivi di Arezzo e provincia, e che si svolgerà dal 10 al 31 luglio, sono previsti Diciannove danze per Piero della Francesca (interpretazione e coreografia di Vir-

gilio Sieni ispirata all'opera del pittore) nel cortile del Museo d'arte medioevale e moderna ad Arezzo, la Passione (coproduzione Il Teatro e il Sacro e Teatro Settimo di Torino) al castello dei conti Guidi a Poppi, Il Paradiso de I Magazzini al castello di Porciano, Nero Cardinale (già pubblicato da Hystrio) di Ugo Chiti, letto dall'autore nel chiostro di San Lorenzo a Bibbiena, la Lettera alla madre di Edith Bruck con Alessandra Bedino nella cripta della chiesa della Santissima Annunziata ad Arezzo insieme al Golem di Paolo Valenti, mentre all'Anfiteatro romano ci sarà il Mahabharatha con la compagnia Chau Dance Group, La maschera del Corvo nero e altre storie, concerto del giovane aretino Andrea Chimenti e, in prima nazionale, La rappresentazione di Santa Oliva (da testi medioevali) con i Maggianti di Buti diretti da Dario Marconcini e Paolo Billi. Il Laudario di Santa Maria della Notte, del '400 su musiche originali di Tofi e con la Corale di San Sepolcro sarà rappresentata nella pieve di Santa Eugenia al Bagnoro mentre il Giobbe di Karol Woitila (papa Giovanni Paolo II) verrà presentato dalla compagnia Il Fiume nello spazio tra la scalinata del Duomo e la facciata dell'Arcivesco-

La Versiliana

Alla tredicesima edizione che si svolgerà dal 15 luglio al 23 agosto verranno presentati Arsenico e vecchi merletti di Kesserling con Geppy Gleijeses, Isa Barzizza, Regina Bianchi e Andy Luotto, regia di Mario Monicelli; ... E i topi ballano di Mattia Sbragia con Massimo Wertmuller, Lucre-



condariale di Volterra; Amleto, messo in scena dalla regista brasiliana Celina Sodré e interpretato da Miguel Lunardi e Luisa Pasello e una nuova performance di Laura Colombo.

Ravenna Festival

Il programma «Intorno a Rossini» si è aperto il 20 maggio con la sinfonia n. 9 di Dvorak (Dal nuovo mondo) per il 500.mo anniversario della scoperta dell' America con la Philadelphia Orchestra e la direzione di Riccardo Muti, poi ancora concerti diretti da Muti, Prêtre, Berio, Chailly, il Poliuto di Donizetti (messo in scena da Pier Luigi Pizzi con la direzione di Gianandrea Gavazzeni), Tonino

FESTIVAL DIONYSIA TRA SIENA E IL CHIANTI

Italia chiama America intorno all'autore

VALERIA CARRAROLI

esti inediti, drammaturghi al lavoro: due settimane per provare, due di spettacoli. Sono le regole che hanno animato il Festival mondiale di drammaturgia ideato da Maria Nicoletta Gaida e Cristina Di Pietro, 650 milioni d'investimento e la presenza di RaiDue con Raisat. Cornice: le colline dolcissime del Senese. Un po' come in Grecia, quando il tempo dilatato di Pan regalava lunghi tramonti da passare nella cavea, fra amici e provviste.

Per questo Gaida e Di Pietro hanno dato vita l'anno scorso all'Associazione culturale Diony-

sia: per ritrovare senso e irrinunciabilità del teatro, raccogliendo intorno a sè esperti, registi, studiosi di tutto il mondo, e riscoprire le radici etniche dell'arte scenica, l'identità che ogni popolo le affida, nel più vasto orizzonte di un possibile progetto comune.

Così è nato il Festival tra Siena e il Chianti (quest'anno 16 maggio-13 giugno), sulla falsariga della Conferenza dei drammaturghi americani. Un mese di confronto. Parola d'ordine: soprat-

tutto autori, non solo autori. Anche critici. Protagonisti delle discussioni che ogni mattina hanno analizzato i debutti della sera precedente (per l'Italia, Bertani, Davico Bonino, Quadri) e della tavola rotonda Il ruolo del critico nel teatro contemporaneo, coordinato da Laura Caretti, docente di Storia del teatro e dello spettacolo a Siena, e da Erika Munk, giornalista di New York. Un laboratorio permanente «anche per ricominciare a capire che cos'è oggi un testo teatrale», spiega Di Pietro. Con tre spazi scenici d'incanto: il monastero d'Ombrone, il Cortile del podestà a Siena e la collina etrusca di Campi nel comune di Castelnuovo di Berardenga.

A tagliare il nastro della prima edizione (con uno scambio tra le facoltà e gli studenti dell'Università di Siena e della Yale University School of Drama, coordinato da Stan Wojewodski, direttore artistico dello Yale Repertory Theatre insieme con Laura Caretti), dieci nomi doc della drammaturgia mondiale: Howard Barker (Gran Bretagna), Alexandr Galin (Russia), Ugo Chiti (Italia), Josè Sanchis Sinisterra (Spagna), Rodolfo Santana (Venezuela), Lothar Trolle (Germania), Slawomir Mrozek (Polonia), Wole Soyinka (Nigeria), Sony Labou Tansi (Congo), Maria Irene Fornes (Usa). Ciascuno autore due volte: del teatro e della regia. Nessuno ha voluto fare l'ospite speciale, neppure il premio Nobel per la letteratura Soyinka: tutti hanno chiesto di lavorare tra gli altri, come gli altri. E questo è probabilmente il senso più profondo dell'ini-

È la scommessa lanciata quest'anno da Dionysia: portare gli autori sul palcoscenico, tra interpreti, luci e scenografie (minime, per ovvie ragioni tecniche). E farli incontrare con i testi che dalla pagina scivolano nella realtà delle parole (in lingua originale), dei gesti, delle emozioni, per diventare altrettante prime mondiali. Un'idea figlia del simposio di drammaturgia contemporanea di Borgo San Felice del giugno '91 (organizzato sempre da Gaida e Di Pietro) sul tema irresistibile: qual è il festival ideale per il teatro contemporaneo?

Eccolo qua. Dionysia ha provato a mostrarcelo. E se tutto si può perfezionare una cosa è certa: l'intuizione è ottima. L'augurio: arrivederci all'estate prossima.

zia Lante della Rovere e Daniela Formica, regia dell'autore; Il corvo di Gozzi con Leopoldo Mastelloni, regia di Jérome Savary e musiche di Eugenio Bennato; Donne in amore di Gaber con Ombretta Colli, regia e musiche di Giorgio Gaber; La bisbetica domata di Shakespeare, regia di Marco Sciaccaluga; Cirano de Bergerac di Rostand con Antonio De Toni e Salines e Diana De Toni, regia di Nucci Ladogana e Re Lear con Giorgio Albertazzi, diretto da Armand Delcampe. E ancora Dodici mamme di Ugo Chiti e Marco Mattolini con Athina Cenci; Il Magnifico nostro contemporaneo con il Balletto di Toscana; Carmen e Bolero con il Ballet Teatro Espagnol di Rafael Aguilar e Zorba il greco con le musiche di Teodorakis e il Balletto del Teatro dell'Est.

Fondi

Il dodicesimo festival del Teatro italiano che si terrà a Fondi dal 25 luglio al 16 agosto prevede, oltre all'assegnazione del XVIII premio Fondi La Pastora per un'opera teatrale inedita, la Fedra di Branden, regia di Memè Perlini, Capriccio in La minore di Leopoldo Trieste (già pubblicato da Hystrio) per la regia di Bruno Mazzali, Nerone di Carlo Terron e Mario Scaccia, L'ultimo rock all'inferno di Renato Giodano, regia dell'autore e Arbeit macht frei di Ferruccio Padula. In collaborazione con l'Idi si terrà pure un convegno sulla drammaturgia di Carlo Terron. La rassegna internazionale del Teatro comico e della satira (Satyralia) si terrà invece a Terracina dal 4 al 14 agosto.

Festival Barocco

La quarta rassegna del Festival interdisciplinare itinerante che si svolgerà tra Roma, Siracusa, Caltagirone e Genova e che comprende le sezioni di Teatro, Musica e Arti figurative sarà incentrata quest'anno su tre spettacoli firmati da Maricla Boggio, il nostro direttore Ugo Ronfani e Giorgio Manganelli.

Nella seconda metà di giugno, nel chiostro dell'Accademia di Spagna a Roma, Mario Ferrero con gli allievi dell'Accademia Silvio D'Amico metterà in scena Lo sguardo di Orfeo di Maricla Boggio, Salvo Bitonti curerà il recital L'Acqua e i sogni di Ugo Ronfani, concerto per due voci (Giancarlo Dettori e Elena Croce) che trae alimento da un'opera ormai celebre di Gaston Bachelard, il filosofo che ha operato per una dialettica armoniosa fra la ragione e l'immaginazione; Giampiero Mughini, invece sarà l'immaginazio intervistatore che farà rivivere in A e B, la scrittura decisamente neobarocca dello scrittore recentemente scomparso, tesa a far rivivere personaggi fantastici dal Faraone Tutankhamon a Harun al Rashid.

A questi spettacoli, che saranno poi ripetuti nel Palazzo Ducale di Genova e nella suggestiva piazza del Duomo di Siracusa, sono da aggiungere, una serata Haendel, a Siracusa, con i Virtuosi dell'Orchestra Stradivari in simbiosi a modernissimi apparati tecnici sperimentati dall'Enel; musiche di Monteverdi accoppiate a una mostra di strumenti d'epoca, una rassegna di arti figurative neobarocche (coordinata da Omar Calabrese) e la Missa pro defunctis nella Cattedrale di San Lorenzo a Genova, in luglio per le Colombiadi; e, ancora a Roma, Lina Sastri si alternerà con Katia Ricciarelli in una serata musicale di arie popolari e brani lirici.

Micro Macro

Micro Macro '92, dal 13 al 17 luglio presso gli Ex-Stalloni di Reggio Emilia, nasce con l'intenzione di non interrompere il filo che ancora tiene legate le importanti esperienze maturate nelle otto edizioni precedenti.

Due spazi all'interno del Cortile dei Cavalieri, nell'area degli Ex-Stalloni, sono i luoghi che de-

IL FESTIVAL DELLA SATIRA A SAINT VINCENT

La tivù annega il teatro nella parata dei grandi assenti

Ila sua seconda edizione, il Festival della satira teatrale e televisiva di Saint Vincent, diretto da David Riondino, ha così assegnato il Premio Aristofane per il teatro. Opera : Sottobanco di Domenico Starnone con Silvio Orlando e Angela Finocchiaro. Attori: Sabina Guzzanti. Autori: Lella Costa e Giorgio Melazzi per Abbiamo un'abitudine alla notte. Sull'etichetta è menzionata l'arte scenica, ma in occasione di questo secondo raduno all'insegna delle risate e delle frustate al costume, il teatro è miseramente annegato sotto la cascata televisiva. È vero che Sabina Guzzanti ha portato in scena il suo cavallino di battaglia, il monologo Confervido zelo, e che Beppe Grillo, piegato in due dall'indignazione, ha recitato come in teatro, ma la cosa è finita lì: l'invadenza della televisione, ultima dea della nostra società chiassosa ed esibizionista, non solo ha affossato il palcoscenico che non la riguarda, ma ha imposto le sue cornici, i suoi criteri e le sue logiche.

Da Serena Dandini, a Fabio Fazio, da Antonio Ricci a Filippo Porcelli, da Enzo Jannacci a Paolo Hendel, fino a Corrado Augias, sovranamente compunto, sono stati i personaggi benedetti di
recente dalla tivù a portare il messaggio della satira italiana. Due i linguaggi: una retrospettiva
televisiva in onda su grandi schermi accesi con frequenza, e due serate confezionate per una ripresa diretta, dove gli spunti spiritosi erano danneggiati da qualche provincialismo, troppe gesticolazioni, ammiccamenti e scoppi continui d'applausi. Tutto questo in un paleoscenico, territorio non propriamente televisivo, che questa volta ha restituito alla televisione le mortificazioni che questa ha inflitto al teatro. «Non saprei...» ha commentato incerto e senza malizia Ken
Campbell, geniale autore-attore irresistibilmente inglese, che con il connazionale Roger Law
(ideatore dell'indescrivibile Spitting Image televisivo) e il gruppo francese Les inconnus ha
portato tocchi di feroce novità. La perplessità è giusta. Che fine hanno fatto Dario Fo, candidato bocciato, Giorgio Gaber, lo spiritello Benigni e lo spiritaccio Proietti? In questa parata incompleta, dove ha dominato quanto porta più soldi al mulino degli spettacoli, la satira severa
che impone partecipazione, nel clima di passività diffuso dal piccolo schermo non è vibrata.
Persino Beppe Grillo, meteora urticante in un contesto satirico più fiacco di quanto non risulti
durante l'anno, è apparso sull'orlo della resa. Mirella Caveggia

terminano le scelte artistiche.

Il primo spazio, detto «della memoria - i grandi narratori» ospiterà narratori provenienti da diverse aree culturali: dai «griots» africani — con la presenza a Reggio Emilia di Sotigui Kcouiatè, il Prospero ne La tempesta di Peter Brook — ai «cuntastorie» del Sud Italia — con Mimmo Cuticchio —, dai «fuler» dell'Emilia Romagna — significativa la presenza di Stefano Jotti del Teatro delle Briciole con il suo «grande racconto» da Tonino Guerra — alle forme più classiche della narrazione.

Il secondo spazio si caratterizzerà per l'allestimento di un «ballo a palchetto», «ripescato» dalla tradizione rurale piemontese, che ospiterà tutte le sere del festival il percorso artistico che ha vissuto nel corso di tre anni il laboratorio permanente del Teatro al Parco, costituito da un gruppo di 20 giovani artisti, attraverso la presentazione di tre opere.

A completamento, la mostra I mostri delle Briciole: materiali, oggetti, scenografie, meccanismi, musiche e luci di un percorso.

Mittelfest

La seconda edizione della rassegna che si svolge a Cividale del Friuli dal 18 al 31 luglio sarà dedicata quest'anno a Franz Kafka, un'idea dello scrittore e regista austro-ungarico George Tabori, che in omaggio ad un criterio di rotazione annuale fra i Paesi partecipanti (Austria, Cecoslovacchia, Croazia, Italia, Polonia, Slovenia e Ungheria), tutti raggruppati in un cartello di Iniziativa Centro europea, ne ha assunto quest'anno la direzione.

La rassegna, pluridisciplinare, evocherà tra danza, musica teatro, cinema e arti figurative il mondo dello scrittore praghese.

A Johannese Reilh, pittore e grafico tedesco il compito di realizzare una iconografia luminosa spennellata qua e là sui muri delle case, sulle pareti delle rocce e sugli scorci più suggestivi dell'antica Cividale, glorioso ducato longobardo di Rachtis.

Fra le proposte, Sogni inquieti, regia di Tabori, ispirato alla Lettera al padre, Kafkaland, panto-mima-allucinazione di Jan V. Kratochvil, lungo le strade della cittadina, L'ora della fantasia e Sogno su Kafka, regia di Zoltan Imre dell'ungherese Szegedi Ballett, La metamorfosi, regia di Maria Grazia Cipriani per il Teatro del Carretto di Lucca, Un turbamento quotidiano dell'austriaco Ronald Seboth sul carteggio Kafka-Jesènska, Solitude del polacco Francois Lazaro con il teatro di figura del pittore Bruno Schultz. E ancora una coproduzione italo polacca del Castello, regia e scenografia di Henryk Baranowski, Il guardiano alla tomba dell'ungherese Janos Taub, Il processo presentato dal ceco Arnost Goldflam del Teatro Ha-Divadlo, e per l'Italia, Una solitudine troppo rumorosa, regista Giorgio Pressburgher, Barbablù di Cesare Lievi, Verso Ramses di Giorgio Barberio Corsetti, e La porta divisoria di Strehler-Carpi.

Luci del Nord

Promossa dalla giovane e intraprendente Azienda di promozione turistica di Madonna di Campiglio con la direzione artistica di Stefano Sechi, la piccola ma intensa stagione teatrale a Madonna di Campiglio riunisce forze diverse della scena italiana di questi anni, all'insegna della drammaturgia tra i due secoli.

Luogo deputato il Salone Hofer, delizioso teatro in perfetto jungendstil, sede delle sontuose rievocazioni del Carnevale asburgico e ora finalmente
riutilizzato come luogo di eventi teatrali. Aprirà il
17 agosto Novella in scena, lettura animata di alcune novelle teatrali di Pirandello, tenuta da Paolo Puppa, cui seguirà il 18 un Recital brillante
con Giuliana Lojodice e Aroldo Tieri; Scene grottesche, 21 agosto, cucite per l'interpretazione di
Susanna Costaglione e Marco Maltauro e Caffè
champagne, 24 agosto, della Compagnia Pupi e
Fresedde diretta da Angelo Savelli.

TORINO-LIONE

Festival biennale per ragazzi e giovani

eatro particolare, ricco di valori poetici e fantastici, è quello per i giovanissimi. Poco privilegiato in Italia rispetto ad altri Paesi europei, quest'anno con una iniziativa di dimensione internazionale che fa perno sul Teatro Stabile di Torino e il Théâtre des jeunes années di Lione, è divenuto oggetto di un festival biennale. La rassegna, che si terrà a turno a Torino e nella sua città gemella in Francia, ha prodotto una fitta serie di spettacoli portati nelle scuole e sulla scena da 16 compagnie, allo scopo di incitare le telegenerazioni alla creatività e alla fantasia e preparare i futuri spettatori del grande teatro.

Il gruppo di Lione - il primo teatro francese permanente per un pubblico a partire dall'infanzia, diretto da Maurice Yendt - ha portato Candide, un testo destinato ai più grandicelli che si ispira al racconto di Voltaire. Le oscillazioni di un destino dispettoso, i viaggi, le avventure del ragazzo cac-ciato per un bacio malandrino dal castello dove tutto scorre per il meglio, sono adatti ai gusti impazienti dei giovani spettatori. Ma anche per le differenze linguistiche, la presa sul pubblico non è sembrata salda. Il lavoro è ben interpretato, molto accurato, pregevole nella forma e nella scena realizzata con limpido rigore; la regia ha reso senza tempi morti l'incalzare delle sobbalzanti vicende sparse per il mondo, il ritmo è rapido e la proposta dell'esprit voltairiano è intelligente. Tuttavia l'insieme va collocato nel casellario dei grandi, più che nell'armadietto dei piccoli. Lo stesso gruppo si è prodotto con I capelli del sole, una fantasia teatrale diretta e interpretata da Richard Demarcy. Lo spettacolo, un lungo monologo, si ispira al racconto russo di un principino che in seguito ad una oscura profezia se ne va in peregrinazioni per il mondo sobbalzando fra mille insidie. In un intreccio di immagini cinematografiche, suoni, proiezioni di ombre si stacca un eccellente, anche se un tantino convulsa, prova d'atto-

Ha centrato nel segno il teatro di strada della compagnia spagnola Xarxa con *Ibers* di Vincent Martì, un fantasmagorico allestimento, con una gigantesca e tenera spettacolarità da cartapesta che se ne infischia degli scivoloni nel *kitch*. È messo in scena l'arrivo di un autentico vascello — a ruote — che rovescia ridicoli e avidi colonizzatori decisi a portare il loro inferno in un variopinto paradiso di aborigeni.

Nel blu è la proposta di rara efficacia poetica della compagnia del Dottor Bostick. Due pupazzi, ben differenziati nei caratteri, all'interno di una casetta piena di uno scombiccherato bric-à-brac miniaturizzato, si prodigano con un impegno frenetico a costruirsi un marchingegno che li immergerà nel sogno di Icaro. Tutto qui, ma il gruppo torinese ha proposto una piccola meraviglia che nasce dallo stravolgimento delle proporzioni fra un tenero mondo in scala ridotta e la normalità dei manovratori che agiscono a vista. Zampilli di stupori anche per gli spettatori minimi - tre anni e - con il teatro dei Piccoli Principi, che con l'allestimento di una delizia chiamata Babele ha tradotto in fiaba gli elementi fisici del teatroluce, scena, costumi, parole - accostando con delicatezza i meccanismi inventivi alle miracolose fantasie infantili.

De Geus è stato l'incomprensibile e bellissimo esempio del teatro olandese Jeugdtheater Rosa Sonnevank. Lo spagnolo Teatro Guirigai che si è esibito con una variopinta e scanzonata celebrazione della scoperta dell'America, fra maschere, pifferi e tamburi ha chiuso in bellezza il festival. Mirella Caveggia.

LE OPERE E I GIORNI A MONREALE

Un lungo viaggio attraverso i vecchi teatri abbandonati

Monreale, nell'antico cuore della civiltà arabo-normanna, i fermenti di un animoso teatro contemporaneo sembrano rimettere insieme le fila di una progettualità umana ed artistica che ha lo splendido avvallo del luogo. A fare da agente propulsore è il progetto Voltaire Monreale Teatri pensato e diretto da Lina Prosa e Anna Barbera, orientato a promuovere attraverso la corsia preferenziale della nuova drammaturgia una nuova avventura teatrale. Questa ha il suo centro operativo e di ricerca nel Laboratorio teatrale comunale. La grande at-tenzione data dal progetto alla scrittura ha la sua configurazione nella rassegna annuale dal titolo Le opere e i giorni, giunta nel mese di marzo di quest'anno alla sua seconda edizione, e da cui esce con forza il richiamo a ritornare a tenere in massima considerazione i due elementi fondamentali del teatro occidentale: l'autore e l'attore. Dedicata ad un loro rapporto diretto, con la esclusione della figura del regista, l'Associazione Voltaire con il coordinamento di Giuseppe La Licata ha messo in cantiere quattro spettacoli inediti, con il battesimo del Laboratorio scenografico condotto da Roberto Lo Sciuto assieme a Giò De Corcelli, Marcello Buffa ed Emanuele Abbagnato. Nel Teatro Guglielmo si sono avvicendati Stefania Blandeburgo, Donatella Cerlito e Patrizia D'Antona in *La mia non ce la fa* di Pippo Zimmardi, Arturo Cirillo, Francesco Siciliano e Ilaria Borrelli in Amor proprio di Luca Archibugi, Elisabetta Piccolomini in Saluti dal buco nero di Renato Gabrielli e Massimo Verdastro in Tetralogia di Io di Lina Prosa. Quest'ultimo spettacolo ha inaugurato il settore speciale della Rassegna che da quest'anno consisterà in uno spazio drammaturgico dedicato ai rapporti tra la memoria e il teatro nella realtà contemporanea.

A suo agio in una scrittura pulsante, Verdastro ha dato vita al mitico personaggio di «Io» rivissuto in veste contemporanea, «Io» compie un viaggio attraverso i teatri abbandonati di Palermo, archeologia di una memoria e di una civiltà teatrale che nella città di Ruggero sembra avere il suo epilogo fisico. Prima tappa il Teatro Garibaldi, spazio scenico del primo monologo,
primo video, primo luogo dove il ritorno dell'attore e dello spirito inquieto ed eternamente fuggente del teatro, significa allo stesso tempo rinascita. A realizzare il video è stato Pippo Zimmardi con l'adattamento scenico di Marcello Cava e la partecipazione straordinaria, dall'esito
magnetico, di Carlos Valles. Il progetto avrà come future tappe i Teatri Massimo, Bellini e Santa Cecilia.

Ma in campo altre interessanti proposte: il bel monologo di Elisabetta Piccolomini dal raffinato fraseggio interpretativo, condotto sul filo di una lettura interiore rivelatrice anche della realtà
esterna attuale, a ridosso di una femminilità che brucia ogni possibilità di comunicazione. Un
indovinato incontro tra attore ed autore. Quindi il simpatico impegno delle tre attrici palermitane di La mia non ce la fa, tre donne ferme in autostrada per un guasto alla macchina, tre brandelli biografici in cerca di un racconto unitario. E per finire il divertente e furibondo giro di vita in un bar suggerito dal testo di Archibugi Amor proprio, un continuo rimando all'incontro di
due ex amanti, uno spettacolo dall'ironico realismo apprezzabilmente interpretato. F.B.

E.S.T.R.O.

ENTE SVILUPPO TEATRALE ROSIGNANO

Festival di Castiglioncello

18 LUGLIO - Teatro Solvay, Rosignano - Il Teatro musicale del '700 - J.S. Bach, La cantata del caffe; A. Scarlatti, Adolfo e Lesbina

21-22-23 LUGLIO - a Castiglioncello - Virgilio Sieni, Studi ombrosi su Re Lear

25 LUGLIO - Teatro accademico dell'opera e del balletto di Novosibirsk

29 LUGLIO - Orchestra della Radio e della Televisione di Mosca. Concerto dedicato a Nino Rota

31 LUGLIO - Compagnia Glauco Mauri, Il canto dell'usignolo da Shakespeare

2 AGOSTO - Balletto Nazionale della Georgia in esclusiva per la Toscana

6 AGOSTO - Compagnie Duroure, Il linguaggio degli uccelli (prima nazionale)

8-9 AGOSTO - Compagnia Company Blu in Don Chisciotte (prima nazionale)

11 AGOSTO - Compagnie Plaisir d'offrir di Michel Kelemenis (prima nazionale)

14 AGOSTO - Balletto di Toscana, Il Magnifico

16 AGOSTO - Joseph Russillo, Orfeo di C.W. Gluck

21-22 AGOSTO - Ballett Theatre L'Ensemble con una nuova creazione di Micha van Hoecke

26 AGOSTO - Pupi e Fresedde, Café Chantant



FESTA, CULTURA, IMPEGNO NELLA QUARTA EDIZIONE

LA KERMESSE TEATRALE DI MONTEGROTTO TERME

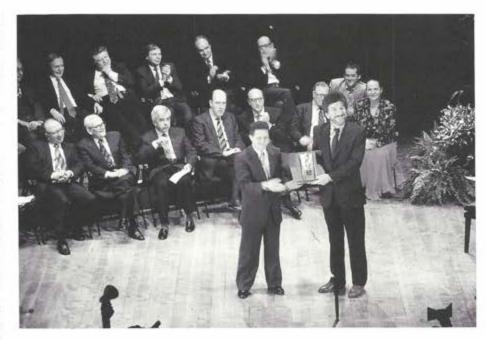
Affollata cerimonia-spettacolo per la consegna dei premi a Proietti (Montegrotto-Europa), Costanzo (Videoteatro), Mangini (Saggistica), Monteleone (Radiofonia) e a Marisa Della Pasqua, Elis Lovric, Raffaele Di Florio e Margherita Di Rauso vincitori del Premio alla Vocazione - Applaudita serata con Yves Lebreton - Goldoni oggi: una riflessione di critici, registi e attori sulle nuove interpretazioni goldoniane, presenti i componenti il Comitato per il Bicentenario e i rappresentanti del ministero dello Spettacolo.

RICCARDO MONACO

uarto appuntamento con la Festa del Teatro a Montegrotto Terme per il Premio Montegrotto Europa. E se è vero che ritmi e cadenze cominciano ad assomigliarsi come in ogni meccanismo ormai rodato, è anche vero che ogni edizione di questo premio è destinata a provocare fermenti originali destinati ad alimentare l'album dei ricordi nei mesi a seguire. Sulla manifestazione torneremo dettagliatamente nel prossimo numero.

Venerdì 12 giugno hanno cominciato ad affluire al Palazzo del Turismo i giovani attori iscritti al Premio alla Vocazione; quest'anno si sono avute circa cento audizioni, un crescendo che accende in uguale misura entusiasmo ed interesse. Giovani attori studenti in corso o ex di fresca licenza delle scuole di recitazione nazionali e regionali a tu per tu con una giuria imponente, imparziale e affidabile formata da: Ugo Ronfani, Fabio Battistini, Giovanni Antonucci, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti. Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Sandro Sequi. Alla conclusione delle due giornate di audizioni hanno vinto e convinto Marisa Della Pasqua (con un brano da Una strana quiete di Renato Mainardi) dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano; Elis Lovric (un pezzo da Agnese di Dio di John Pielmeier e un brano in croato dell'Ifigenia), diplomata all'Accademia nazionale di Zagabria e al terzo anno della Silvio D'Amico di Roma; Raffaele Di Florio (da La gatta Cenerentola di Roberto De Simone) uscito dall'Università dello Spettacolo di Napoli; Margherita Di Rauso (con Le voci di dentro di Eduardo) iscritta alla Scuola di Teatro diretta da Strehler a Milano.

I primi a congratularsi con loro sono stati i loro colleghi, e questa è una delle costanti di cui si diceva in apertura: non ci sono, o perlomeno non si avvertono, le fitte di gelosia e



di invidia nei confronti dei vincitori da parte degli altri, il giudizio è accettato a cuore aperto, l'esperienza fatta a Montegrotto resta. Come di consueto *Hystrio* darà, in un secondo momento, fotografie e biografie dei concorrenti.

Venerdì sera il palcoscenico è stato tutto di Yves Lebreton, il mimo surreale e poetico che aveva già incantato il pubblico nella scorsa edizione. Con il suo nuovo spettacolo, Flash, Lebreton ha arricchito il suo linguaggio di una vena polemica che è parsa nuova. È la rappresentazione dissacratoria e impietosa del piccolo borghese, dignitosamente povero, vergognosamente incapace (il travet dai gesti inutili e retoricamente vuoti), alle prese con le stressanti frustrazioni del suo stato sociale, che diventa stato interiore. Nasce così la rivolta contro il con-

formismo quotidiano. L'omino di Lebreton entra in un sogno di quotidiana ma necessaria follia e si trasforma in ciò che non è, amatore arrogante, malavitoso di calibro, aviatore eroico, macho de tango che balla con una poltrona sdrucita. È il moderno troglodita. Belle le luci, intelligente tutta l'operazione di Lebreton, salutato alla fine da applausi ritmati e ripetuti.

Sabato sera la cerimonia-spettacolo della consegna dei premi condotta da Fabio Battistini e la promessa della presenza d'eccezione di Gigi Proietti. Con l'aggiunta di un colpo di scena, Maurizio Costanzo, premio Videoteatro (di lire cinque milioni), sarà presente solo l'indomani per obblighi televisivi inderogabili. Ma la serata è ugualmente densa, come la sala del Palazzo del Turismo, assolutamente gremita di pubblico. Dopo il

saluto dell'assessore regionale Carlo Alberto Tesserin e di Ugo Ronfani, direttore artistico della manifestazione, Tesserin ha consegnato il Premio Ridenti per la Saggistica (di lire tre milioni) a Nicola Mangini, direttore della Casa Museo Goldoni a Venezia e conoscitore profondo dell'avvocato veneziano e della sua opera. Siamo a ridosso del Bicentenario e un premio come questo a Mangini, più la presenza di membri autorevoli del Comitato nazionale per le celebrazioni goldoniane danno la possibilità al Montegrotto-Europa (come per la mostra goldoniana dello scorso anno poi divenuta itinerante), di aggiungere un importante tassello di propositi e operatività nel quadro delle celebrazioni stesse. Non per niente a Franz De Biase, vicepresidente del comitato goldoniano, Gino Parisatto consegna una targa ricordo di Montegrotto Terme offerta dall'Azienda di promozione turistica della città termale. A Franco Monteleone, capostruttura di Radio Rai 3 va invece il premio Ricordi per la Radiofonia (di lire tre milioni, dalle mani di Mimma Guastoni), per aver trasportato il teatro, dal medioevo italiano agli autori della glasnost, in ogni casa.

Si salta subito a Proietti, premio Montegrotto-Europa 1992 (di lire dieci milioni), che immediatamente innesta momenti di gustosa autoironia sulla motivazione letta da Ugo Ronfani ma è solo un anticipo. Salgono sul palco i giovani attori che presentano i loro brani, poi è la volta di Patrizia Zappa Mulas in un frammento (Gli innamorati di Goldoni) della drammaturgia che prepara con Paolo Puppa e un minuto dopo Gigi é lì, sotto le luci, amato e cercato da tutta la platea. Per quaranta minuti Proietti si scatena, fa il veneto da Goldoni a modo suo, canta New York New York, la interseca con O sole mio, canta in romanesco, rifà il verso all'attore impegnato e impreparato, lancia sfottò deliziosi a un paio di mostri sacri (riconoscibilissimo Gassman), rievoca Petrolini, attacca scilinguagnoli e canta ballate da fuori porta fino a chiudere in apoteosi la serata.

Domenica mattina, in attesa di Costanzo. apre i suoi lavori il Comitato esecutivo per le celebrazioni sul tema delle regie goldoniane degli anni '80. Sono presenti Mario Liggieri, vicedirettore del ministero per lo Spettacolo, Franz De Biase, Ugo Ronfani, che del comitato è il segretario, Siro Ferrone, Gastone Geron, Cristina Loglio, Nuccio Messina, Nicola Mangini e tutto l'entourage di critici. giornalisti, registi, gente di teatro convenuti a Montegrotto Terme per il premio. Fedele all'impegno Costanzo è arrivato, ha lasciato il segno della sua intelligenza, ha dichiarato che non potrebbe fare televisione se non si sentisse nato dal teatro, ha dialogato a lungo con i giornalisti. Costanzo non si è fatto pregare, con il suo tratto fra il sornione e il gentile di sempre ha parlato di tutto giungendo a conclusioni severe sulla nostra società, che continua tuttavia ad essere sensibile al richiamo forte e chiaro, di una onestà intellettuale che può coesistere con il divertimento dello show televisivo.

A pag. 14, Carmine Diaferio premia Gigi Proietti. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Mario Liggieri, Ugo Ronfani e Maurizio Costanzo; i giovani del Premio alla Vocazione, Marisa Della Pasqua, Raffaele Di Florio, Elis Lovrić e Margherita Di Rauso; Gino Parisatto, Maurizio Costanzo e Agostino Braggion.

MONTEGROTTO EUROPA PREMIO PER IL TEATRO

MARTINI

GOLDONI OGGI









SABBIONETA IN FESTIVAL

QUARTA EDIZIONE - IL CALENDARIO DEGLI SPETTACOLI PER IL 1992



PIAZZA DUCALE - VENERDI 3 LUGLIO, ORE 21,45

Figaro tra parole e musica. Testo a fronte: Il Barbiere di Siviglia testo da Beaumarchais, musica di Rossini. Protagonisti: Giancarlo Zanetti e Leo Nucci, con Edoardo Siravo, Maria Teresa Rossini, Donatello Falchi, Massimo Loreto, Michele Farruggia, Maria Bolgan, Francesco Ellero D'Artegna, Romano Franceschetto, complesso strumentale Salotto '800 diretto dal Maestro Paolo Marcarini; regia di Roberto Guicciardini. Prima esecuzione assoluta. Tarantella di Rossini con Il balletto di Venezia, coreografie di Giuseppe Carbone.

PIAZZA DUCALE - SABATO 18 LUGLIO, ORE 21,45

In collaborazione con la Cooperativa Gitiesse ed il Festival La Versiliana seconda anteprima di: Arsenico e vecchi merletti di Kesserling. Traduzione di Masolino D'Amico. Musiche originali di Matteo D'Amico. Compagnia di Prosa di Geppy Gleijeses, con Regina Bianchi, Isa Barzizza e Marina Suma. Regia di Mario Monicelli.

TEATRO OLÍMPICO - DOMENICA 30 AGOSTO, ORE 21

Compleanno insieme. Spettacolo per i trent'anni di carriera di Gabriella Panizza della cui commedia inedita Io Carlo amava verranno letti alcuni brani. Parteciperanno alla serata Franca Valeri, Paola Gassman, Ugo Pagliai, Edoardo Siravo, Francesco Ellero D'Artegna e il Maestro Dino Gatti. CHIESA DELL'ASSUNTA - MARTEDI 8 SETTEMBRE, ORE 21,30

Petite Messe Solennelle. Pagine scelte con: Anna Valdetarra, Katia Lytting, Salvatore Ragonese, Francesco Ellero D'Artegna; Maestri al pianoforte e all'armonium: Francesca Porcelli e Laura Gatti. Scuola Cantorum San Sebastiano diretta dal Maetro don Ghisolfi. Regia di Maria Luisa Abate.

TEATRO OLIMPICO - DOMENICA 13 SETTEMBRE, ORE 21

Le Regine. Concerto di prosa con variazioni al pianoforte. Testi da: Shakespeare, Schiller, Anderson. Musiche di Verdi e Donizetti. Variazioni e arrangiamento al pianoforte di Lorenzo Cipriani. Protagonista Ivana Monti. Al pianoforte Lorenzo Cipriani. Regia di Edoardo Siravo. Prima esecuzione assoluta.

PROGETTO ORIGINALE DI GABRIELLA PANIZZA

Prime italiane

:riflessi, Tam, Teatro di Dioniso, Memè Perlini, Infidi Lumi, Famiglia Sfuggita, Candido '90, Teatro Ingenuo, Marcello Sambati, C. Bruni, Bellezza sempre, Teatro e Natura, Trebbo, Monica Francia, Franco Scaldati, Flavio Nicolini, Rosita Copioli, Reon, Margutte

Ospiti stranieri

Théâtre du Radeau, Théâtre du Shaman, Ballatum Théâtre, Institutet för Scenkonst, Monaci tibetani di Shartse

François Delsarte - Fonti e pensieri

mostra e seminario internazionale

Seminari

Teatro finale, Potere alle Posse, Il gioco della comunicazione, Teatro/Carcere

In piazza

Il compleanno di Leo Bassi, Rassegna del rap italiano

Spazio Proposta

Morphè Danza, Teatro dell'Appeso, Comp. Bucci-Sgrosso

Piazzetta Galassi

Serate per bambini, spettacoli di burattini

Installazione Piazza virtuale

in collegamento con Documenta 9, Kassel





Per informazioni

tel. 0541-622224 dal 15 giugno (ore 9.00/13.00-15.00/23.00)

CONSORZIO FESTIVAL "TEATRO IN PIAZZA". COMUNI DI RIMINI, SANTARCANGELO, POGGIO BERNI, TORRIANA, VERUCCHIO, PROVINCIA DI FORLI" - CON IL CONTRIBUTO DELLA REGIONE EMILIA ROMAGNA, MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO con la collaborazione di



calcestruzzi spa





TEATRO D'ESTATE ALLE VILLE TUSCOLANE

PAMELA VILLORESI: ECCO IL MIO FESTIVAL

«Con qualche timore e molte speranze ho accettato di dirigere una rassegna che dovrebbe contribuire a riempire il vuoto culturale dell'estate laziale e fare di Frascati, che è ormai un quartiere residenziale di Roma, un laboratorio della nuova drammaturgia» - Un mese di iniziative e manifestazioni anche diurne: spettacoli nei palazzi e nei parchi, visite guidate e mostre, serate musicali, incontri cinematografici, giornate dedicate a personalità dello spettacolo e «musei viventi» animati dall'Accademia Silvio D'Amico e dalla Scuola di Proietti - Ma, soprattutto, testi di autori contemporanei, su commissione, intorno ai temi della villeggiatura, del viaggio, dell'intrigo amoroso.

PAMELA VILLORESI





unque, un nuovo Festival. Un Festival alle porte della capitale, in un comprensorio dove nulla manca per attirare visitatori, turisti e villeggianti: la salubrità dell'aria, l'amenità del paesaggio, i castelli e le ville carichi di storia e d'arte. Un Festival di teatro, ma con diramazioni interdisciplinari, che si svolge al principio dell'estate su un grande palcoscenico naturale ricco di attrattive e di richiami, nel ricordo dei fasti delle dimore papali, dei quattordici Castelli Romani, delle ville tusculane costruite dalla nobiltà romana; ma anche per rispondere alle odierne esigenze di cultura e di svago sia degli abitanti del nuovo tessuto urbano di Frascati che della popolazione della capitale, e di un movimento turistico che sia attirato nei luoghi non soltanto dall'aria fresca e dal buon vino.

Il Festival delle Ville Tuscolane — di cui Hystrio mi chiede di parlare — nasce così, dalla volontà di piantare l'albero della Cultura, che è anche l'albero della Libertà, fra le vigne e i tesori d'arte di questa terra laziale. All'origine — giusto darne atto — ci sono la passione e il dinamismo dell'assessore alla Cultura del Comune di Frascati, Franco Posa, che già in passato aveva promosso, con risultati positivi, iniziative e manifestazioni non effimere, degne dei luoghi. Con il Festival delle Ville Tuscolane si affronta un progetto globale, che fa leva sulle risorse disponibili ma soprattutto sulle potenzialità, sugli entusiasmi e sul senso di solidarietà del mondo dello Spettacolo e della Cultura. Si tratta, in altre parole, di una sfida.

D'accordo con l'amministrazione, l'assessore Posa ha deciso di affidare la direzione del Festival a qualcuno dell'ambiente, come si dice; e la scelta è caduta su di me. Perché non so dirvi. Forse, perché ho dato segni di voler fare, di aver voglia di agitare un po' le acque tranquille del teatro italiano. O forse perché, in un momento in cui le scelte che hanno origini partitiche possono essere fonti di divisioni, si è preferito affidare l'incarico a qualcuno che, come me è ufficialmente staccato dagli apparati.

La proposta mi ha lusingata, anzi onorata. Ma mi ha anche spaventata: misuravo le difficoltà, non mi sentivo all'altezza. Nello stesso tempo il progetto mi stimolava; mi dicevo — alla luce, anche, dei risultati delle esperienze della Tea, *Teatro e Autori*, alla Sala Umberto — che sarebbe stato un peccato non cercare di valorizzare il serbatoio di risorse artistiche della capitale, e attraverso momenti di ri-

cerca operare per una riaggregazione delle categorie dello spettacolo.

Mi interessava, inoltre, l'idea che alla base del progetto ci fosse la committenza: mi pare infatti — gli esempi non mancano, dai Medici in Toscana al Granducato di Parma e Piacenza, ai Farnese a Frascati — che l'arte ha conosciuto periodi di splendore quando gli artisti sono stati messi nelle condizioni di lavorare su commissione.

LAVORARE CON GLI AUTORI

C'è la questione della drammaturgia contemporanea. È troppo facile dire che in Italia non ci sono autori di teatro. La realtà è che nessuno, praticamente, commissiona testi ai nostri scrittori. I quali si sentono abbandonati a se stessi, demotivati; e non possono verificare i risultati del loro lavoro nella realtà della scena. Bisogna spezzare questo pregiudizio ingiusto; mi son detta che il Festival delle Tuscolane avrebbe potuto essere un'occasione per farlo. So, per esperienza, quanto sia bello, e utile, lavorare insieme all'autore, adattare la letterarietà del testo ai bisogni della scena, cucire il personaggio indosso all'attore: è quanto abbiamo fatto, Valeria Moretti ed io, con Marina e l'altra.

Ora, Frascati è oggi un quartiere residenziale, di Roma; come tale ha i requisiti ideali per essere questo laboratorio teatrale della capitale. Aggiungo che da maggio a ottobre a Roma, e nel Lazio, la programmazione culturale è praticamente inesistente, anche se le presenze, non soltanto turistiche, sono numerose. Qualche iniziativa sporadica, qualche sagra del carciofo, la rassegna Roma-Europa, peraltro gestita da stranieri: ed è tutto quanto Roma e il Lazio offrono durante l'estate.

Davanti a questa situazione, e alle prospettive che mi si offrivano, ho preso il coraggio a due mani e ho detto sì. I luoghi che abbiamo a disposizione offrono grandi possibilità, e ci impegnano a dare fin dalla prima edizione il meglio delle nostre possibilità. La Villa Aldobrandini, che è privata, ed è pregevolissima opera proto-seicentesca del Della Porta, del Maderno e del Fontana, ci mette a disposizione il delizioso teatrino del Parnaso con i suoi affreschi. Il parco della Villa Torlonia ci fornisce la grande platea di duemila posti per gli spettacoli di più vasto richiamo. Villa Falconieri, che è del ministero della Pubblica Istruzione, ci offre un secondo palcoscenico di ottocento posti, i suoi giardini e le sale per le mostre, abbellite dagli interventi seicenteschi del Borromini. Si apre per la prima volta al pubblico, con le sue grandi sale, la Villa Lancellotti. La rassegna usufruisce inoltre di altri spazi prestigiosi, come la Villa Parisi, che è privata, con il suo giardino all'italiana, e la Villa Tuscolana, o Rufinella, che è un ex-convento restaurato per iniziativa di privati e che funge da foresteria per gli ospiti, da sede per convegni e inoltre da teatro all'aperto con duecento posti.

IL LAVORO DI ANIMAZIONE

Frascati vive del turismo, e la prima esigenza alla quale ci siamo trovati di fronte è stata quella di inquadrare le iniziative del Festival in questa vocazione turistica dei luoghi. La soluzione adottata è stata quella di immaginare, da fine giugno a fine luglio, una rassegna nonstop, che cominciasse praticamente alle 10 di mattina e terminasse alle 2 di notte. Significa che durante il giorno, ad esempio, sono previste iniziative di varia natura: visite guidate, affidate ad associazioni ecologiche, ai parchi e ai giardini; itinerari artistici, affidati ad esperti alla scoperta dei quadri, degli affreschi e delle sculture delle ville; pomeriggi letterari sui temi della villeggiatura, del viaggio, dell'intrigo amoroso; intrattenimenti musicali da camera a cura delle associazioni locali e in costumi d'epoca, spettacoli di burattini per i bambini nei parchi, la domenica mattina.

Per questo lavoro diurno di animazione abbiamo assegnato compiti specifici all'Accademia di Arte drammatica Silvio D'Amico, alla Scuola di Teatro di Gigi Proietti e ad una scuola di danza, chiamate a dare vita a forme di intrattenimento abbastanza diffuse in altri Paesi, ma poco in Italia. Così gli allievi della D'Amico, indossati gli abiti del tempo, animeranno i salotti delle ville, converseranno nei giardini, leggeranno epistolari galanti e via dicendo, mentre gli allievi di Proietti — che sono addestrati a suonare strumenti, e avviati allo studio di forme popolari di spettacolo — animeranno altri aspetti della vita del passato: canteranno canzoni del popolo, si trasformeranno in saltimbanchi, andranno a lavorare nelle cucine, evocheranno gli antichi mestieri. Gli uni e gli altri daranno vita, insomma a «musei viventi».

Nell'arco del Festival avremo inoltre altri avvenimenti di richiamo, destinati a coinvolgere — noi speriamo — il grosso pubblico: l'orchestra della Rai, il debutto di un nuovo concerto di Battiato, una serata con Proietti, un balletto dell'Opéra di Montacarlo, recital di Patrizia Aschino Chiti e Michel Aspinal, programmi di musica sacra nelle chiese e nei conventi e, ancora, uno spettacolo del Teatro Vittoria dalla Scoperta dell'America di Pascarella e una rassegna cinematografica a cura del critico Iattarelli, con incontri e dibattiti coordinati da Annabella Cerliani, rivolta soprattutto ai giovani.

Ma il discorso che più ci premeva era quello della nuova drammaturgia: far conoscere testi importanti mai rappresentati da noi e portare in palcoscenico lavori dei nostri drammaturghi. È così che abbiamo incluso nel cartellone il testo di un coevo del Goldoni, La villeggiatura, del toscano Gherardo De Rossi, affidato per l'interpretazione ad un altro De Rossi, Massimo; Intrigo e amore di Schiller, dramma imperniato sul fatale fallimento di una passione pura condannata dall'ambiente sociale e praticamente sconosciuto in Italia; il Casanova di Marina Cvetaeva, che facciamo conoscere per primi fuori dai confini della Russia, o Il nemico di Julien Green. Agli autori italiani abbiamo commissionato testi che trattassero i temi intorno ai quali ruota quest'anno il Festival: la villeggiatura, il viaggio in Italia, gli intrighi amorosi, di argomento storico o no, in costume o in abiti moderni, purché aderenti a queste tematiche.

Sono così riemerse, attraverso alcuni di questi testi, le grandi famiglie che hanno costruito i castelli e le ville di Frascati e di Tuscolo, o vi hanno soggiornato; i Borgia e i Cenci, i Doria Panfili e i Colonna. Ogni autore si è liberamente ispirato a queste figure del passato; così Manfridi ha scritto un dramma in versi sul processo a Lucrezia Cenci, matrigna di Beatrice e coinvolta nel parricidio; Ludovica Cantarutti ha evocato una storia vera del Settecento che ha per protagonisti un poeta di corte, Paolo Rolli, di cui s'era invaghita una nobildonna incontrata alla villa Aldobrandini mentre era in viaggio per l'Inghilterra, chiamato ad essere precettore dei figli di Giorgio II; mentre Mattia Sbragia ha preferito sbizzarrirsi ad immaginare le vacanze dei servi di una famiglia aristocratica una volta partiti i padroni per la villeggiatura. Valeria Moretti, invece, si è ricordata che Frascati era residenza estiva dei papi prima di Castelgandolfo, perciò gremita di conventi, e ha voluto, con Il vizio del cielo, indagare sulla religiosità al femminile.

Ma abbiamo in cartellone, dicevo, anche testi evocanti vicende e personaggi del nostro secolo, come *Curva cieca* di Edoardo Erba, che si rifà al leggendario Achille Varzi, e alla sua ultima tragica corsa, conclusasi sul circuito di Berna, dove aveva conosciuto. — all'epoca in cui correva, anni Trenta, per la Auto Union — una donna tedesca con la quale aveva avuto una tempestosa storia d'amore. Vorrei ricordare, al proposito, che proprio in zona si svolgeva, all'epoca, una competizione automobilistica, la Frascati-Tuscolo; e in occasione della *prima* della commedia di Erba si avrà una sfilata di auto d'epoca, sponsor la Nuova Bugatti.

IL TRENINO DEL FESTIVAL

Non è il caso, qui, di esporre in dettaglio il programma della rassegna. Ma vorrei richiamare, ancora, alcune iniziative destinate a coinvolgere i giovani, come un corso di acquarello tenuto dal maestro russo Vladimir Kaviev e da un artista toscano, Ardito Schiano, in concomitanza con una mostra di dipinti sull'agro romano eseguiti con questa tecnica, che rischia di cadere in disuso; e un laboratorio musicale a cura di Luciano Vavolo, che impegnerà giovani studiosi a comporre ispirandosi ad affreschi delle ville, per poi eseguire le loro partiture nel corso di una serata.

Figurano nell'ambito del Festival anche «Le dediche»: giornate dedicate ad una personalità o ad una istituzione del mondo del teatro scelte e premiate per i loro meriti. Avremo «Dediche» alla carriera (e qui il segreto è di rigore fino all'ultimo), ad un drammaturgo (e sarà Valeria Moretti, in coincidenza con la presentazione del suo spettacolo), ad una scuola di Teatro (quella di Proietti, per la versatilità della formazione didattica), ad un gruppo sperimentale distintosi particolarmente (il Laboratorio Teatro Settimo, che presenterà per l'occasione i risultati delle sue ricerche su Goethe).

Un trenino del Festival collegherà tutti i giorni, dalle 10 di mattina alle 2 di notte, Roma e Frascati, a beneficio di quanti si saranno muniti dei biglietti per gli spettacoli; e questo per evitare ingorghi, intasamenti e inquinamento.

Siamo alla prima edizione, non tutto sarà perfetto; ma posso garantire che abbiamo lavorato con passione, credendo in quello che volevamo fare. E se, more solito, la fatica più grossa è consistita nel tenere i rapporti con le istituzioni pubbliche, che non sempre hanno risposto con lo stesso slancio dimostrato dalla municipalità di Frascati; se per mettere in cantiere quello che volevamo fare abbiamo

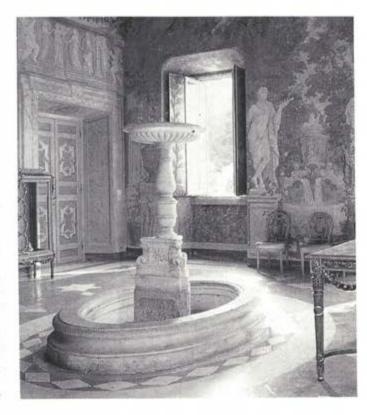


dovuto contare su alcuni sponsor che ci hanno dato fiducia, e sulla solidarietà del mondo del teatro, che ha risposto ai nostri appelli, accettando di darci una mano nel contenere i costi e nel puntare tutto sulla rettitudine professionale, sulla voglia di fare, sullo spirito di sacrificio, è anche vero che ci ha già gratificato l'attenzione con cui gli ambienti della cultura, dello spettacolo e della stampa hanno seguito i nostri sforzi.

Si sono determinate, intorno al Festival, delle solidarietà e delle alleanze che meritano tutta la nostra gratitudine: con il Festival di Parma, con le Ville Vesuviane, con la Fondazione Toscana Spettacoli, con il Festival Roma-Europa, con l'Opera di Roma (che ci ha messo a disposizione i suoi costumi), lo Stabile di Roma (con tecnici e materiali), con la Casa Ricordi.

I tempi non sono facili, anche per il teatro. Vorrei tanto che il Festival delle Ville Tuscolane fosse un'oasi di cultura, di serenità, di festa in questa estate italiana turbata da tante inquietudini.

A pag. 17, particolare di un affresco delle Ville riprodotto sul manifesto del festival. A pag. 18, Pamela Villoresi. In questa pagina, dall'alto in basso, il Teatro delle acque a Villa Aldobrandini e uno scorcio d'interno di Villa Falconieri.





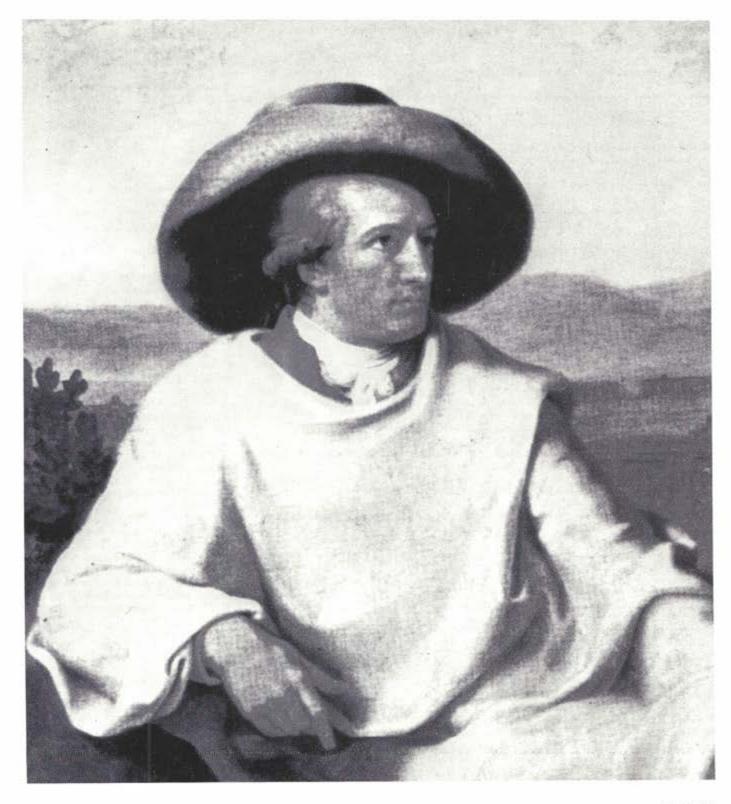
FRASCATI 26 GIUGNO - 26 LUGLIO 1992

VENERDI 26 GIUGNO - Villa Tuscolana, ore 10: Convegno sulle Ville del Tuscolo. Villa Falconieri, ore 10,30: Musei viventi con gli allievi del Laboratorio di Gigi Proietti (si ripeteranno per la durata del Festival, nelle varie Ville). Ore 21: Cento anni di Marina Cvetaeva, lettura epistolario Rilke-Cvetaeva-Pasternak, musiche vocali di Hindemith, Firsova, Bustin, Bobilov, Sciostakovic, a cura di Pamela Villoresi, costumi di Alberto Verso. Con Giancarlo Sbragia, Pamela Villoresi, Mattia Sbragia; mezzosoprano: Patricia Adkins Chiti; pianista: Gian Paolo Chiti. SABATO 27 GIUGNO - Villa Falconieri, ore 9,30: Visita guidata (si ripeterà alla stessa ora, negli altri giorni del Festival e nelle altre Ville). Villa Torlonia, ore 18,30: «Pinocchio» da Carlo Collodi, regia di Roberto Guicciardini, produzione Teatro di Roma. Villa Tuscolana, ore 21,30: Lettura del terzo atto di «Casanova» di Marina Cvetaeva, traduzione di Giuseppe Manfridi, con Giorgio Albertazzi. DOMENICA 28 GIUGNO - Ore 9,30: Visita archeologica. Chiesa, ore 17: Concerto di musica sacra a cura di Sandro Gindro. Villa Torlonia, ore 18,30: «Pinocchio» (replica). Villa Falconieri, ore 21,30: «Il giramondo» di Aphra Benn, traduzione e regia di Antonia Bernardini. Accademia d'arte drammatica Silvio D'Amico. Villa Tuscolana, ore 21,30: «Il settimo sogno». Dal carteggio Cvetaeva-Pasternak-Rilke, regia di Italo Nunziata, con Stefania Iattarelli, Oreste Rotundo, Giuseppe Maradei, Annalisa Spadolini, Patrizio Esposito, Giorgio Brustia, Maria Lucia Carones, Gabriella De Angelis, Sigrid Stutz, Maria Enrica Torcianti. LUNEDI 29 GIUGNO - Villa Tuscolana, ore 10,30: Tavola rotonda a cura di Annabella Cerliani. Villa Falconieri, ore 21,30: «Il giramondo» (replica). Villa Tuscolana, ore 21,30: «Il settimo sogno» (replica). MERCOLEDI 1 LUGLIO - Villa Falconieri, ore 10,30: Tavola rotonda a cura di Annabella Cerliani. Villa Torlonia, ore 21,30: «La scoperta dell'America all'antica osteria» di Cesare Pascarella, regia di Attilio Corsini, scene di Uberto Bertacca, con Fiorenzo Fiorentini e la sora Lella Fabrizi, produzione Attori e Tecnici. GIOVEDI 2 LUGLIO - Villa Aldobrandini, ore 17,30 (Parnaso): Incontro con Rodolfo Di Giammarco: «La villeggiatura». Villa Tuscolana, ore 19:«Viaggio sentimentale», dal romanzo di Laurence Sterne, tradotto da Ugo Foscolo, di e con Enzo Robutti. Villa Torlonia, ore 21,30: «La scoperta dell'America all'antica osteria» (replica). VENERDI 3 LUGLIO - Villa Tuscolana, ore 19: «Viaggio sentimentale» (replica). Villa Falconieri, ore 21: «Soiree Rossini», con Michael Aspinall (soprano), Karen Christenfeld (mezzosoprano), Riccardo Canessa (tenore), Andrea Mugnaio (baritono). Al pianoforte Bo Price. SABATO 4 LUGLIO - Piazza Frascati, ore 17,30: Spettacolo degli allievi del Laboratorio di Roma di Gigi Proietti. Villa Torlonia, ore 21,30: «Premio Buazzelli» alla carriera a Gigi Proietti, spettacolo degli ex allievi del Laboratorio di Arti sceniche di Roma con Gigi Proietti. DOMENICA 5 LUGLIO - Villa Torlonia, ore 17,30: Spettacolo degli allievi del Laboratorio di Gigi Proietti. Villa Falconieri, ore 21,30: «Baccanale» di Arthur Schnitzler; «Rivolta» di Villiers de L'Isle Adam, regia di Cristina Pezzoli, con Elisabetta Pozzi, Piero Di Iorio, Emanuele Vezzoli, scene di Tobia Ercolino, costumi di Nana Cecchi, produzione Stabile di Parma, Stabile dell'Aquila, Festival di Spoleto. LUNEDI 6 LUGLIO - Villa Falconieri, ore 21: «Lucrezia Cenci» testo e regia di Giuseppe Manfridi, costumi di Alberto Verso, con Pamela Villoresi, Roberto Helitzka, Giuditta Del Vecchio, produzione Festival delle Tuscolane, Festival delle Vesuviane. MERCOLEDI 8 LUGLIO - Chiesa, ore 19: Concerto di Musica Sacra. Villa Falconieri, ore 21: «Lucrezia Cenci» (replica). GIOVEDI 9 LUGLIO - Villa Tuscolana, ore 10,30: Convegno sulla «drammaturgia al femminile» a cura di Valeria Moretti. Villa Falconieri, ore 19,30: Letture di Lucia Poli. Villa Tuscolana, ore 21,30: «Il vizio del cielo» di Valeria Moretti, regia di Walter Manfre, scene di Roberto Nicoletti, costumi di Serena Naddi, con Teresa Pascarelli, Chiara Salerno, Enrica Rosso, Sara Alzetta, produzione Apas. VENERDI 10 LUGLIO - Villa Torlonia, ore 21: «Franco Battiato in concerto», orchestra I Virtuosi Italiani, direttori Antonio Ballista, Giusto Pio, tastiere Filippo Destrieri. Villa Tuscolana, ore 21,30: «Il vizio del cielo» (replica). SABATO 11 LUGLIO - Villa Tuscolana, ore 19,30: «Un poeta nel letto» di Ludovica Cantarutti, lettura a cura di Walter Le Moli. Villa Falconieri, ore 21,30: Concerto di Rashyd Shankar. DOMENICA 12 LUGLIO - Villa Torlonia, ore 21: "Balletto di Toscana" diretto da Cristina Bozzolini, "Variazioni su Pulcinella», «Holberg Suite», «... Del doman non v'è certezza». LUNEDI 13 LUGLIO - Villa Falconieri, ore 21: «Intrigo e Amore» di Friedrich Schiller, lettura a cura di Piero Maccarinelli, con Patrizia Zappa Mulas, Isa Danieli, Massimo Popolizio, Gigi Dall'Aglio. MERCOLEDI 15 LUGLIO - Villa Tuscolana, ore 19,30: «Il nemico» di Julien Green, traduzione di Roberto Buffagni (inedito per l'Italia), lettura a cura di Franco Però, con Paolo Graziosi. Villa Torlonia, ore 21: «Fotogrammi in movimento» serata di balletto dedicata al cinema. Musiche di Gabriel Yarred e Nino Rota, coreografie di Fiorenza D'Alessandro, produzione Il Balletto di Spoleto. GIOVEDI 16 LUGLIO - Villa Aldobrandini, ore 17,30 (Parnaso): Incontro con Tantillo. Villa Tuscolana, ore 19,30: «Le sognanti» di Remo Binosi, lettura a cura di Piero Maccarinelli, con Rosa Di Lucia. VENERDI 17 LUGLIO - "Giornata dei poeti nelle ville". Villa Torlonia, ore 21,30: "Viaggio in Italia» di Roberto Buffagni da Goethe, regia di Franco Però, con Paolo Graziosi, produzione Ville Tuscolane. SABATO 18 LUGLIO - Villa Aldobrandini, ore 18 (Parnaso): Incontro con Guido Davico Bonino «Gli intrighi». Villa Falconieri, ore 21 (salone): «La notte e il momento» di Crebillon Fils, traduzione di Enzo Siciliano, regia e scenografia di Massimo De Rossi, costumi di Roberto Capucci, con Massimo De Rossi e Sabrina Capucci, produzione Festival delle Tuscolane, Festival delle Vesuviane. Villa Torlonia, ore 22,30: «Viaggio in Italia» (replica). DOMENICA 19 LUGLIO - Villa Falconieri, ore 10,30 (giardino): Musei viventi con gli allievi dell'Accademia d'arte drammatica Silvio D'Amico. Ore 20,30 (palcoscenico): Concerto del clarinettista Gervais De Peyer. Ore 22,30 (salone): «La notte e il momento» (replica). LUNEDI 20 LUGLIO - Villa Parisi, ore 21: «Il caso dell'angolo del fuoco» di Crebillon Fils, regia di Cosma Emmanuel, con Manuela Kustermann, produzione compagnia Diritto e Rovescio. MERCOLEDI 22 LUGLIO - Villa Torlonia, ore 21: «... E i topi ballano» di Mattia Sbragia, con Antonella Attili, Stefania Barca, Duccio Camerini, Giancarlo Cortesi, Francesca D'Aloja, Daniele Formica, Giampiero Ingrassia, Chiara Noschese, Maria Paiato, Tiziana Pini, Imma Piro, Mattia Sbragia, Massimo Wertmuller, produzione Festival delle Tuscolane, Festival delle Vesuviane. GIOVEDI 23 LUGLIO - Villa Parisi, ore 19: «Mine Haha» di Dada Morelli da F. Wedekind, regia di Gabriella Rosaleva, coreografia di Raffaella Mattioli, musiche di Luciano Vavolo, con Dada Morelli e Franca Maria De Monti, produzione Festival delle Tuscolane. Villa Tuscolana, ore 21,30: «Le Parfait Fripon» di Luigi Siri, da «Un'avventuriero nella Napoli del '700» di Dioguardi e «Storia della mia vita» di Casanova, regia di Antonio Lucifero, produzione La Corte dei Miracoli - Genova. VENERDI 24 LUGLIO - Villa Parisi, ore 19: «Mine Haha» (replica). Villa Falconieri, ore 21,30: «Curva cieca» di Edoardo Erba, regia di Pamela Villoresi, costumi di Alberto Verso, con Bruno Armando, Franco Castellano, Susanna Marcomeni, Sabrina Vannucchi, Pamela Villoresi, Luca Zingaretti, produzione Festival delle Tuscolane, Fondazione Toscana Spettacoli. SABATO 25 LUGLIO - Festa del vino. Villa Aldobrandini, ore 21: «Curva cieca» (replica). Chiesa, ore 19: Concerto di Musica Sacra. DOMENICA 26 LUGLIO - Sfilata di auto d'epoca in ricordo della corsa Frascati-Tuscolo. Ore 9,30: Visita al centro storico. Villa Torlonia, ore 21: «Erminia» da «La Gerusalemme liberata» di Tasso, coreografia di Torao Suzuki, musica di Monteverdi, Haendel e anonimi medievali, costumi, elementi scenici di Elena Mannini, con Raffaella Renzi, Torao Suzuki, Elisabetta Rosso, Ferdinando Gagliardi, produzione Torao Suzuki Danza.



VIAGGIO IN ITALIA

FANTASIA DRAMMATICA E MUSICALE DALLA VITA E DALLE OPERE DI J.W. GOETHE di ROBERTO BUFFAGNI



Il pubblico sta prendendo posto. In scena, un complesso di otto-dodici musicisti, che accordano i loro strumenti.

Luci, rumori, brusio. Quando il pubblico si è accomodato e zittito, sopra i suoni discordi si ode la voce fuori scena di Arcadio.

ARCADIO - Ma che succede? Cos'è questo strazio?

Arcadio si precipita in scena. Si comporta, come del resto tutti gli altri folletti, come se potesse vedere il pubblico ma fosse certo di non esserne veduto. Con un gesto, rende i Entrano in scena pronunciando questa bat-

DISCEFALO - (Rientrando in scena) Sono amici vostri? Finalmente un po' di vita! ARCADIO - Ma stai zitto! «Un po' di vita», sai che divertimento la vita di questi qua...

ma non saranno mica amici vostri, spero. Eh? Fitofila!

FITOFILA - Figurati! Non vedi come sono vestiti! Con quelle corde intorno al collo... ARCADIO - Panfemia!

PANFEMIA - Mai e poi mai. Però un'ideina

l'altra, queste battute. FITOFILA - Dunque, dalla cinquecentoventesima Olimpiade...

anno è questo. Devo sempre fare tutto io?

Tutti, tranne Arcadio che attende impaziente l'esito della consultazione, si mettono a

fare i conti, stretti in cerchio come una squa-

dra di baseball che decida la tattica da usa-

re durante un time-out. Dal brusio si levano

per un attimo, coprendosi a metà l'una con

DISCEFALO - Più la caduta del Colosso di Rodi

PRIAPO - Meno la costruzione della Rotonda...

FILINOE - Moltiplicato le calende greche... PANFEMIA - Diviso per la sezione aurea... FITOFILA, DISCEFALO, PRIAPO, FILI-NOE, PANFEMIA - (In coro) 1986!

ARCADIO - È lui! PRIAPO - Lui chi?

ARCADIO - Herr Direktor! Herr Geheimrat! Il mineralogista, collezionista, paesaggista, acquarellista, artista, e turista! Il Vagabondo Poeta! Il Consigliere Segreto! Il Pastore d'Arcadia, Megalio Melpomenio! Johann Wolfgang nonchè von Goethe!

PANFEMIA - La ricorrenza! DISCEFALO - Il compleanno! FITOFILA - L'anniversario!

FILINOE - Il centenario!

ARCADIO - Bicentenario. Duecent'anni fa è passato di qui, non ricordate?

PRIAPO - (Borbottando, a parte) Centenari, bicentenari, ma figuriamoci... sai quante candeline ci vorrebbero sulla mia torta?

FILINOE - Com'era bello... come parlava bene...

PANFEMIA - Se per questo mai che stesse zitto.

FITOFILA - E come amava le piante... le guardava, le carezzava...

DISCEFALO - Anche i sassi. Ci si riempiva le tasche. Che avesse paura di volar via? ARCADIO - No, faceva collezione di minerali. Tra l'altro. E adesso ci regala la sua col-

ran. Ira l'altro. E adesso ci regata la sua collezione di ammiratori. (Pausa) Eh no! Troppo comodo! PRIAPO - Che compleanno è, poi, senza il

festeggiato? ARCADIO - Più che giusto. Che se la sbri-

ghi lui! Li faccia lui, gli onori di casa! DISCEFALO - Lo evochiamo?

FILINOE - Gli facciamo bere il sangue? PANFEMIA - Sì, e il capretto da sgozzare dove lo troviamo?

ARCADIO - Fa niente, roba sorpassata... al massimo gli diamo un cognacchino... tirate fuori il manuale.

Tutti traggono un sottilissimo libriccino.
ARCADIO - Pagina... centoventisettemi

ARCADIO - Pagina... centoventisettemilaquattrocentoquindici. Tutti gli altri sfogliano, e trovano la pagina

Tutti gli altri sfogliano, e trovano la pagina giusta. Discefalo, naturalmente, non ci riesce da solo: Priapo e Filinoe lo aiutano, dandogli qualche scappellotto.

DISCEFALO - Lascia dei Campi Elisi

i prati e i conversari lascia l'eterna noia... (Arcadio gli dà uno scappellotto)

lascia l'eterna gioia di stare coi tuoi pari.

TUTTI - (In coro) Ritornami vicino,

mutevole figura! PANFEMIA - Le onde felici di Lete ribovi; rimetti nel cuore

la pena di ieri. TUTTI - (In coro) Ritornami vicino, mutevole figura!

PERSONAGGI

JOHANN WOLFGANG GOETHE

ARCADIO, DISCEFALO, PRIAPO, PANFEMIA, FITOFILA e FILINOE, spiritelli del bosco, che saranno rispettivamente anche: Goethe a casa Cagliostro; un Viandante. Un cameriere; il segretario di Goethe; Faust. Mefistofele. Mignon; madre di Cagliostro; Margherita 1.a. La sorella di Cagliostro, Margherita 2.a; Filemone. Margherita 3.a; Bauci.

musicisti incapaci di produrre alcun suono. Questi tentano disperatamente di cavare qualche suono dai loro strumenti; inutile; e quando si rivolgono l'un l'altro per interrogarsi sulla natura di questa specie di miracolo alla rovescia, scoprono d'essere anche muti. Durante questa azione, si svolgerà il seguente scambio di tre battute tra Arcadio e Discefalo.

ARCADIO - Discefalo!

DISCEFALO - (Entrando in scena) Discefaloo!

ARCADIO - Ma sei tu Discefalo, scemo! Che succede, si può sapere? Chi sono questi barbari, li hai invitati tu? (Si accorge della crescente agitazione tra i musicisti, che fanno sforzi disperati per produrre qualche suono con gli strumenti e con le labbra, e con un altro gesto li costringe a sedere, immobili, sulle loro sedie. Ai musicisti) Giù da bravi. (A Discefalo) Allora?

DISCEFALO - Arcadio, mai senza il tuo permesso! Poi lo sai che non ho amici, nes-

suno mi vuole...

ARCADIO - ...nessuno ti capisce, Per forza. Va be', intanto levami di torno questi (indicando i musicisti) che sono i più fastidiosi. Questi almeno (indicando il pubblico) stanno zitti.

Discefalo va accanto ai musicisti e tenta senza riuscirvi di compiere l'incantesimo; Arcadio se ne avvede, gli si avvicina, gli dà uno scappellotto.

ARCADIO - Ma no, devi tenere le dita incrociate... insomma! Neanche queste magie

da quattro soldi sai fare!

Discefalo riesce finalmente a compiere l'incantesimo. I musicisti, inespressivi e rigidi come automi, si alzano, raccolgono sedili e strumenti e se ne vanno in doppia fila, come i fanciulli di Hamelin dietro al pifferaio, seguendo Discefalo, che li conduce fuori scena. Quando gli ultimi stanno per uscire, Arcadio, che aveva passeggiato su e giù interrogandosi sulla situazione e controllando il buon esito dell'incantesimo, parla con se stesso.

ARCADIO - Per la coda di Chirone! Mi ero appena addormentato, saranno sì e no due Olimpiadi... giusto il primo sonno...

FITOFILA, PANFEMIA e FILINOE - (In coro) Ah sì, perchè noi invece?

ce l'avrei, vero Filinoe? (Sussurra qualcosa a Filinoe).

FILINOE - (Ridacchiando) Eh sì... anche secondo me...

ARCADIO - Sarebbe? E basta ridere, o vi tramuto in ostriche!

PANFEMIA - Provate a indovinare. È una bella notte calma e calda, la luna è quasi piena...

FITOFILA - Ho capito! Gli alberi sussurrano, e i mortali non parlano più...

FILINOE - Ci sono maschi e femmine, seduti vicinissimi...

PANFEMIA - Secondo voi, chi vengono a trovare?

TUTTI IN CORO - Priapo!

PRIAPO - (Entrando in scena, stiracchiandosi e sbadigliando) Magari! Magari, amici miei, magari. Ma non vedete come stanno composti, dritti sulle sedie come avessero inghiottito un tralcio di vite? Guardate, guardate! Non c'è una coppia che si tenga per mano... trovatemi un bacio, una carezza se ci riuscite... è inutile, inutile... non gli servo più, lasciatemi dormire...

ARCADIO - È vero, ha ragione lui...

PANFEMIA - Ma allora chi sono? Andiamo più vicini.

DISCEFALO - (Muovendosi più rapidamente e più disordinatamente degli altri) Andiamo, andiamo...

Tutti, in ordine sparso e confabulando sulle varie ipotesi, si avvicinano al pubblico. Studiano e fissano e squadrano gli spettatori; si ricordi che i folletti, come del resto Goethe quando apparirà, si comportano come fossero invisibili agli spettatori.

FITOFILA - Mi schiacciano tutta l'erba... PRIAPO - Per Bacco, mi sembra un funera-

ARCADIO - Fermi tutti! Cos'hai detto? PRIAPO - Che mi sembra un funerale.

ARCADIO - Che anno è?
DISCEFALO - Anno? Anno?

DISCEFALO - Anno? Anno? E che roba sarebbe un anno?

FILINOE - Ma sì, lo sai che i barbari non contano le Olimpiadi, legano insieme le stagioni come una fila di salsicce e ci fanno gli anni...

PANFEMIA - E li contano dalla nascita di quello, come si chiama...

ARCADIO - Fa lo stesso, ditemi solo che

ARCADIO - Sorpassa come sogno trasvola come uccello del fiume del perdono il corso lento e bello. TUTTI - (In coro) Ritornami vicino, mutevole figura! FITOFILA - Rifà, ripeti, torna soffri di nuovo il tempo! Di nuovo getta l'ombra che il corpo tuo gettò! TUTTI - (In coro) Ritornami vicino, mutevole figura! PRIAPO - Del Sole o della Luna riascolta la canzone: delle pietre e dei corpi ripassa la lezione. TUTTI - (In coro) Ritornami vicino, mutevole figura! FILINOE - Dolore e memoria riso piacere e cura riprendi ripercorri.

TUTTI - (In coro) Rivivi per un'ora!
Su una carrozza tirata da quattro cavalli,
compare Goethe, che ne scende malfermo
sulle gambe. È sul finire della trentina, eretto sulla persona. Tiene alta la testa, e spesso
incrocia le mani dietro la schiena come per
allargare il petto. È vestito à la Werther:
frack turchino, panciotto giallo, calzoni
bianchi aderenti, sitvali al ginocchio con il
risvolto, color cuoio naturale. La luce che lo
illumina gli nasconde al contempo i sei spiritelli.

GOETHE - Che succede, dove sono? Qualcosa o qualcuno mi ha strappato al mattino perenne dei Campi Elisi, ed eccomi circondato dalla notte. (Pausa. Si guarda attorno e si muove, rigido e spaesato) Carne ed ossa, di nuovo! Schiaccia l'erba il mio piede, il vento muove i miei capelli e riempie di ricordi la mia testa... (Trae di tasca l'orologio) Si muove! La lancetta si muove!

Con un'arpa (o una cetra, se l'arpa è troppo ingombrante) accanto, compare in scena Panfemia-Mignon.

Si canta uno dei Lieder di Mignon (direi il Lied dell'Arpista).

PANFEMIÁ-MIGNON - Che albero è quello lì?

GOETHE - Chi sei? (Mignon non risponde, e lo fissa sorridendo) Sei tu?

PANFEMIA-MIGNON - Certo che sono io, signore. Non vuole proprio rispondermi, Lei che sa tante cose?

GOETHE - (Ancora incerto, ma pieno di trepidazione) È un acero grande e bello... e tu...

PANFEMIA-MIGNON - ...io vengo da un pellegrinaggio alla Vergine...

GOETHE - ...di Einsiedeln, e hai appena suonato l'arpa (la cetra)...

PANFEMIA-MIGNON - ...davanti a Sua Altezza l'Elettore, a Monaco. Ora vado a... GOETHE - ...a Bolzano, scommetto. Per la

fiera.

PANFEMIA-MIGNON - Proprio così, signore. Ma Lei è forse un mago, che sa tutto

di me? GOETHE - Sono... credo d'essere un tuo antico compagno di viaggio, Mignon. E ora capisco quali parole il vento mi soffia nelle orecchie, e il silenzio altissimo della volta stellata...

PANFEMIA-MIGNON - Non deve preoccuparsi del clima, signore. Domani sarà bello. La mia arpa (cetra), vede, mi fa da barometro. Quando il diapason è alto (ne sfiora le corde: attenzione all'umidità della sera!) il bel tempo è assicurato.



oberto Buffagni ha trentasei anni e vive a Modena. Ha pubblicato scritture saggistiche e letterarie su riviste italiane e straniere. Oltre a questo Viaggio in Italia un altro suo dramma, Del mondo in mezzo ai turbini, è stato rappresentato in Italia e negli Stati Uniti.

Ha tradotto per le scene, tra gli altri, David Mamet, Sam Shepard, Arnold Wesker, Paul Claudel, Julien Green, Serge Rezvani e Sofocle.

GOETHE - (Ridendo) Di tutto cuore accetto il presagio. (Pausa) Di nuovo in Italia! Tanto ho dunque amato questo Paese, che gli è riuscito di chiamarmi dall'altra sponda del Lote: come un tempo mi chiamò di là delle Alpi e mi fece abbandonare la patria, gli amici, la donna e il mio signore il Duca. (Pausa) Come mi canzonava Herder perchè apprendevo tutto il mio latino da Spinoza! Non sapeva che da anni non potevo volgere lo sguardo a un libro di autore latino, o ad una immagine che mi ricordasse l'Italia... ne soffrivo crudelmente... se non avessi intrapreso quel viaggio, sarei stato un uomo finito, tanto forte s'era fatto il desiderio di vedere coi miei occhi l'«oggetto desiato», l'Ita-

Entrano in scena i Folletti, e Panfemia riprende la sua identità.

PANFEMIA - Certo che sei in Italia. Sei in quel posto dove cercavi il comodo, e ti hanno invitato a far pipì in cortile!

Fra le risate degli altri Folletti, Arcadio nella parte di Goethe e Discefalo in quella del Cameriere ripetono brevemente la scena suddetta.

ARCADIO-GOETHE - (Con un caricaturale accento tedesco, e un'aria d'importanza ridicola) Ehm... giovanotto... dov'è che... ehm ehm...

DISCEFALO-CAMERIERE - (In dialetto veneto; spalle cascanti, aria linfatica da zuzzurellone) Giù da basso, ne la corte, sior. ARCADIO-GOETHE - Nella corte?! Ma dove?

DISCEFALO-CAMERIERE - La si serva, sior. Dove che la vol.

GOETHE - (Sdegnato, sorpreso ma col riso a mezza bocca) Basta! E smettete questa sconcia parodia! Chi siete, insomma?!

ARCADIO - Calma, calma signor mio! Non approfitti della nostra ospitalità. Lei si trova a casa nostra, ed è stato invitato qui da noi. Anzi, permetta che ci presentiamo.

FILINOE - (Con una riverenza) Filinoe, per servirla. Felicissima notte!

FITOFILA - (Con una riverenza) Fitofila, per servirla. Felicissima notte!

DISCEFALO - (Con un inchino) Discefalo, fuori servizio. Felicissima notte!

PRIAPO - (Con un inchino) Priapo. Ella mi conosce già, e già l'ho servita. Felicissima notte!

PANFEMIA - (Con una riverenza) Panfemia, o Mignon: come Vossignoria Illustrissima preferisce. Non me ne vorrà per uno scherzo, spero. Felicissima notte!

ARCADIO - (Con un inchino) E felicissima notte da Arcadio. Questa invece (indicando la Rotonda, che viene improvvisamente illuminata) è casa nostra.

GOETHE - La Rotonda! (Vi si dirige, quasi correndo) La Rotonda...

I Folletti, sorpresi dall'improvvisa giravolta di Goethe, lo seguono borbottando. PANFEMIA - Bel maleducato!

ARCADIO - I poeti e i diplomatici...

PRIAPO - ...c'è sempre da aspettarsi un voltafaccia.

GOETHE - (É giunto presso la facciata, e la percorre mostrandola ai Folletti) Di qui vedevo il Bacchiglione, con le barche che conducono da Verona al Brenta, e i vasti possedimenti che il marchese Capra voleva conservare indivisi alla famiglia, come dice l'iscrizione sui quattro frontespizi. Che meravigliose proporzioni, la sala e le stanze! Il lussuoso omaggio delle necessità quotidiane alla pura forma, alla bellezza di un monumento, non si è forse mai spinto tanto oltre. Ah. povero Palladio! Povero genio! Osservate i suoi stupendi edifizi! Considerate come sono già sfigurati dalle meschine e volgari necessità umane, pensate come i piani erano sovente al di sopra delle forze dei costruttori, e quanto poco si adattassero alle esigenze della vita comune quei preziosi monumenti di un grande genio: e dovrete riconoscere che le cose del mondo vanno così. Ben poca gratitudine ottiene dagli uomini colui che mira ad elevare le loro aspirazioni, a dar loro un'alta idea di se stessi, guidandoli a sentire la bellezza di una vita davvero no-

Mentre Goethe pronunciava l'ultima frase, i Folletti, annoiati, si sono allontanati, tranne Discefalo, che è rimasto troppo vicino a Goethe per potersene andare senza che questi se ne accorga.

GOETHE - Vedete? La più grande difficoltà che ha dovuto affrontare il vostro padron di casa, il Palladio...

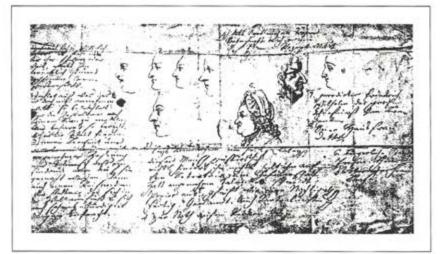
PRIAPO - (Da lontano, e a parte) Macchè padron di casa! Io qua ci stavo prima che nascesse!

ARCADIO - (Da lontano, a parte) Però qui si sta bene, vero o no?

FILINOE - (Da lontano, a parte) E quando gli davamo consigli ci ascoltava.

PANFEMIA - (Da lontano, a parte) Quello che è giusto è giusto.

Goethe ode le voci, ma non si volta e non vede che i Folletti si sono allontanati. Si rivolge dunque all'unico che ha accanto, il povero Discefalo, che guarda pieno di desiderio i suoi compagni liberi dal compito faticoso



Sei folletti intorno a Goethe

ROBERTO BUFFAGNI

Per servirsi di una immagine cara al neoplatonismo rinascimentale, e da cui Goethe trasse il personaggio di Homunoulus nel Faust, il Viaggio in Italia è un microcosmo dove si rispecchia il macrocosmo così dell'opera come della vita di Goethe. Compiuto al discrimine tra giovinezza e maturità, i ricordi e i rimorsi del periodo romantico e wertheriano vi convivono con la gioia di chi ritrova viva e reale la patria d'elezione finora sognata sui libri o sulle stampe; e il sollievo di chi, al calore del sole classico e mediterraneo, sente svanire i dubbi sulla propria vocazione di poeta: e soprattutto, sulla compatibilità di quella con la propria vita di uomo e di personaggio pubblico.

I personaggi e i temi che, germinati in quel viaggio, ritroveremo nell'opera goethiana sono tanti e tanto strettamente legati tra loro da scoraggiare chi ne scriva: preghiamo il lettore di ricordare con noi la Mignon del Meister e dei Lieder; l'intera seconda parte del Faust, con il suo sterminato catalogo-epitome della tradizione classica; il Tasso e la dolce Arcadia di Ifigenia in Tauride. Proprio questa rete di rimandi chi scrive ha cercato di tradurre in una azione drammatica, che qui di seguito si accenna bre-

vemente.

I sei folletti che abitano il giardino d'una villa patrizia italiana, disturbati dalle presenze estranee degli spettatori, e resisi conto che debbono questa seccatura alle celebrazioni del bicentenario del Viaggio in Italia di Goethe, ne richiamano l'Autore dai

Campi Elisi, dove conversava con gli spiriti suoi pari.

I folletti riproducono invariato l'incontro al Brennero tra Goethe e la deliziosa fanciulla, figlia di un suonatore d'arpa, che gli fu viatico all'Italia e vivente modello per Mignon. Goethe rifà conoscenza con la notte italiana; e di qui in poi, sollecitato dagli interventi ora seri ora maliziosi dei folletti, ripercorre, senza stretti vincoli cronologici e spaziali, l'itinerario del suo viaggio. Insieme ai luoghi e alle persone e alle opere che li incarnano, ecco mostrati i temi, i leitmotive di questo viaggio: il fascino della notte italiana, di quella «serale animazione» di cui discorre Campana; la vitalità perenne delle rovine classiche, e la loro felice simbiosi con il paesaggio mediterraneo; l'incantata serena solitudine del poeta in mezzo alla folla italiana; la bellezza viva delle donne italiane che conferma e fa rivivere l'equilibrio della forma classica; la speranza, che vi sia un luogo estraneo alla colpa cristiana e allo streben romantico; un luogo di intatto equilibrio tra natura e cultura, al di qua del peccato originale e di quello spirito analitico che farà nascere «due anime» nel petto di Faust.

I folletti, talvolta per malizia e in quanto tali, intervengono a disturbare o sollecitare o contraddire il disteso fluire dei ricordi di Goethe; e talaltra, incarnando personaggi delle sue opere e pronunciando parole sue, ricordano a Goethe stesso, e a noi, come la vita e la morte di Goethe siano state più complesse e contraddittorie di quel che noi, ipnotizzati dall'immaginetta sacra dell'Olimpo, e Lui, che anche nei propri riguardi preferi sempre l'ingiustizia al disordine, siamo usì a credere. Se ironizzano dunque sulla commistione di piaceri poetici e carnali gustati da Goethe in Italia, lo fanno con la voce di Mefistofele; se ricordano al poeta che ogni suo passaggio a forme di esistenza più confacenti alla sua natura è costato l'abbandono di una donna innamorata, lo fanno con le voci della Claretta dell' Egmont, della Mignon del Meister, della Gretchen del Faust. Goethe stesso, forte della sua lunga esperienza di direttore del Teatro Ducale di Weimar, dirige queste trasformazioni: e, com'era solito fare in vita, recita lui stesso, nel finale, le parti del Vagabondo e di Linceo nell'episodio di Filemone e Bauci del secondo Faust: che, essendo (anche) uno straziante episodio sulla morte dell'Arcadia, e sulla fine di quell'irripetibile equilibrio tra natura e cultura che Goethe cercò nel nostro Paese, è parso a chi scrive il più inevitabile dei finali. □

di seguire la lezione del professor Goethe. GOETHE - (A Discefalo, e dandogli uno scappellotto) Insomma! Un po' d'ordine, figliuoli! (Pausa) La difficoltà più grossa, dicevo, come per tutti gli architetti moderni, era quella di applicare i colonnati a un edifizio civile, perchè unire mura e colonne resta pur sempre una contraddizione.

I Folletti, in disparte, e a parte, annoiatissimi, parlano tra loro mentre Goethe prose-

gue.

FITOFILA - Io questa roba la so a memoria... e se gli chiedessimo invece qualcos'altro?

FILINOE - Facciamoci raccontare qualche bella storia...

FITOFILA - Io voglio sentire quella della pianta originaria, Era a Palermo quando l'ha scoperta... parlava da solo come un matto... Ho provato ad origliare, ma col rumore delle onde non si sentiva niente...

PANFEMIA - Si è tanto arrabbiato perchè ho finto d'essere Mignon; e lui che ha fatto a

casa di Cagliostro?

GOETHE - (Che ha proseguito a parlare, in modo che questa battuta si intreccia con le quattro precedenti) ...ma come ha saputo ben combinarli insieme, le mura e le colonne! (Pausa) Si dimentica che quel grande volle soltanto illuderci e lusingarci d'esser degni dell'antico: al pari d'un gran poeta, dalla verità e dalla finzione traeva una terza forma che incanta e seduce...

PRIAPO - (A parte) A proposito di sedurre... facciamoci raccontare cosa faceva in tutte quelle camere d'albergo, che ne ho viste del-

le belle...

Goethe stavolta s'accorge della situazione: il suo uditorio è ridotto al solo sconfortante Discefalo; gli altri son tutti lontani, nelle pose della noia o dell'indolenza più irritante.

GOETHE - Sembra che anche dagli spiriti s'ottenga ben poca gratitudine per gli sforzi ben intenzionati.

FILINOE - Ci perdoni; ma sapesse quante volte ci è toccato di sentire queste cose!

PANFEMIA - I professori ci portano le scolaresche, e mentre leggono dal Suo libro i ragazzi...

FITOFILA - ...schiacciano tutti i fiori... ARCADIO - ...riempiono di lattine vuote il cavo del mio albero...

DISCEFALO - ...la fanno nei cespugli... PRIAPO - ...e cercano di infrattarsi con le

ragazze.

FITOFILA - Ci racconti piuttosto di quando scoprì la pianta originaria... glielo chiedo come favore personale; le Ninfe delle querce mi trattano dall'alto in basso perchè la mia pianta è solo il capelvenere: ma se tutte veniamo dalla stessa pianta madre, allora sono mie sorelle, e devono smetterla di darsi arie!

GOETHE - Con molto piacere, mia cara, accedo alla tua richiesta. (Insinuante, le fa una carezza) Tanto più che le tue Ninfe presuntuose mi ricordano certi presuntuosissimi scienziati che ridevano delle mie scoperte. Ma ride ben chi ride l'ultimo: tant'è vero che ai Campi Elisi non ne ho incontrato uno. (Pausa) Dunque. Mi trovavo a Palermo, nel giardino pubblico di Villa Giulia, accanto alla rada. Che luogo meraviglioso! È disposto su un piano regolare, ma sembra opera di fate: aiuole verdi che incorniciano piante esotiche; alberi di limoni, a spalliera, che si curvano a formare un pergolato; alte pareti di oleandri ornati di migliaia e migliaia di

fiori, rossi come garofani.

Ma quel che regalava a tutta questa bellezza una grazia singolare, era un vapore che si spandeva uniforme su tutto lo spazio. Gli oggetti, a distanza di qualche passo solamente, finivano per perdere il loro colore, e si distinguevano dal cielo soltanto per un tono di azzurro più cupo. (Pausa) M'ero recato al giardino con il fermo proposito di continuare i miei sogni poetici sulla tragedia di Nausicaa, ma di fronte a tante forme nuove e rinnovate fui di colpo preso dall'antico capriccio: che potessi finalmente scoprire tra quella folla vegetale la Urpflanze, la pianta originaria?

FILINOE - E dimostrare che «la natura non ha nocciolo/nè scorza,/ma è scorza e noccio-

lo al contempo»?

DISCEFALO - Naturale! Che c'è di più naturale della natura?

GOETHE - Concordo pienamente, amico mio: ma a quel tempo dovevo lottare contro due potenze, che tra i mortali non sono ancora sconfitte.

ARCADIO - Le Erinni? PANFEMIA - Le Moire?

GOETHE - Quasi. Concetti generali e presunzione: che insieme provocano sempre grossi guai. La prodigiosa varietà di quelle piante, che quel vapore tingeva tutte del medesimo azzurro, mi suggeriva un paragone. Come la luce è bianca, e i colori sono le azioni e le passioni della luce, così attraverso ogni forma ci appare, indivisa, l'identità originaria di tutte le parti delle piante: di tutte le piante! Con il modello della pianta originaria si possono inventare delle piante all'infinito; e se anche non esistono, potrebbero esistere. E non sono ombre, sogni, apparenze poetiche: hanno verità e necessità interiore. Quel che più conta, la stessa legge si può applicare a tutte le cose viventi!

FITOFILA - Anche a noi?

DISCEFALO - Sicuro! Mio fratello gemello è una zucca!

PANFEMIA - Perchè ha fatto una gara di indovinelli con la Sfinge.

DISCEFALO - Non è vero! È una maldicen-

Gli altri Folletti lo zittiscono. Goethe non si dà per inteso dell'interruzione.

GOETHE - Ero folle di gioia... parlavo da solo, non riuscivo a star fermo... «la Natura stessa m'invidierà...» «...ecco il segreto: tutto è foglia!». Lo stesso organo che come foglia si espande dal fusto e prende forme straordinariamente diverse, si contrae poi nel calice, torna ad espandersi nei petali; si contrae negli organi della riproduzione per riespandersi, infine, come frutto. Quanta semplicità, quanta bellezza! (Pausa) E con quanta sorridente saggezza la Natura mi mostrava la via finora percorsa, e mi spiegava le lotte, le angustie, le trasformazioni dolorose e gioiose della mia vita.

ARCADIO - È certo che la Natura parlasse proprio a lei? Io è da un pezzo che la conosco, siamo anche parenti: mai che mi abbia

rivolto la parola.

GOETHÉ - La Natura non parla alle orecchie: parla al cuore. Si mostra al nostro sguardo, semplice come un enigma: ma se decifri le sacre lettere del suo libro, poi le ravvisi ovunque. (Pausa) E dove se non su questo suolo potevo ascoltarne la lezione? Qui la bellezza delle donne si trasforma nella maestà delle statue antiche; e dalla ammirazione per l'artista che con tanta paziente abilità ha scolpito una ciocca di capelli sulla

tempia di una kore, quasi senza accorgersene si passa all'ammirazione dei riccioli bruni sul collo morbido e nudo di una fanciulla. Affascinati dal suo discorso, i Folletti si son fatti intorno a Goethe: che dopo essersi taciuto per un attimo, si dirige verso di loro, prende per mano l'una dopo l'altra Filinoe Fitofila o Panfemia, e iniziando a recitare la V Elegia Romana le dispone in un gruppo statuario: un gruppo che però alternatamente si anima, come di volta in volta Goethe accarezza una donna e contempla una statua. L'immagine da rendere è quella stessa di cui s'è parlato nella battuta precedente, e si parla nella V Elegia: il derivare dalla medesima natura (Natura) di pietre e carne, come dalla medesima Urpflanze derivano tutte le piante.

GOETHE - Di gioia ora mi sento ispirato [su classico suolo;

passato e presente mi parlano con voce

[più alta, più fascino. Qui seguo il consiglio, sfoglio con assidua [mano

gli scritti degli antichi, ogni giorno

[con nuovo piacere.

Ma le notti Amore mi vede intento ad opere
[diverse:

se divento dotto a metà, doppio è il piacere [che provo.

E non mi erudisco mentre spio le forme [dell'amabile

seno, guido la mano giù per i fianchi? Solo allora intendo il marmo; penso

[e raffronto, vedo con occhio che sente, sento con mano [che vede.

Se anche l'amata mi ruba qualche ora [del giorno,

mi ripaga donandomi ore della notte. Nella tregua dei baci si fanno saggi discorsi; se il sonno la coglie, vicino a lei medito

Spesso fra le sue braccia ho anche poetato e scandito l'esametro con breve tocco di di-

sulla sua schiena. Respira un amabile sonno, e il suo alito mi penetra e avvampa nel fondo [del petto.

Amore ravviva intanto la lampada e pensa ai tempi

quando rendeva lo stesso servizio ai suoi

[triumviri.

ARCADIO - Insomma Le reggeva il moccolo. E se non sono indiscreto, Herr Professor, i triumviri dell'Amore sarebbero?

PRIAPO - Catullo Tibullo e Properzio. Vecchie conoscenze mie.

DISCEFALO - Dove ha imparato a sentire con gli occhi e vedere con le mani? Dev'essere una bella comodità!

ARCADIO - Anche scandire gli esametri sulla schiena di una ragazza. Vuoi mettere con i trattati di metrica?

PRIAPO - A Roma ha imparato. E dove sennò?

GOETHE - Certo. Dove sennò? (A Priapo) E qualcuno di questi esametri l'ho dedicato proprio a te, Priapo.

PRIAPO - Quello era un mio cugino, ma La ringrazio lo stesso. In famiglia siamo legatissimi.

DISCEFALO - In effetti vi assomigliate tutti moltissimo.

Priapo gli dà uno scappellotto.

GOÈTHE - Bè, non ritraevano esattamente quei soggetti, le stampe di Roma che tanto mi facevano sognare da ragazzo, nella casa di mio padre. PANFEMIA - Le abbiamo viste anche noi, sa?

ARCADIO - Con tutti i turisti tedeschi che sono passati di qua...

DISCEFALO - Eh sì, una volta mica c'erano quei quadretti piccoli... come si chiamano? Quelli tutti scritti dietro...

FILINOE - Cartoline si chiamano.

DISCEFALO - Ecco, quelli lì. Così portavano quei bei disegni... una volta hanno fatto il ritratto anche a me... adesso, finito. Il costo del progresso!

FITOFILA - (Dando uno scappellotto a Discefalo) Ce l'hanno raccontato, i nostri amici, che Lei a Roma stava sempre col naso per

aria.

PANFEMIA - Col naso nella polvere, in mezzo alle rovine.

DISCEFALO - Che cercava, i tartufi?

GOETHE - No, caro amico. Di nascere una seconda volta. (Pausa) In patria, una infrenabile agitazione, tra sonni inquieti e cibi mal graditi; poter respirare eppure soffocare, non soffocare eppure non vivere; se non fossi partito, finalmente, e contro ogni consiglio, il poter di decidere mi sarebbe stato tolto. In Italia mi sono subito sentito come un architetto che dovendo costruire una torre, e avendo posato cattive fondamenta, se ne accorge in tempo, demolisce volentieri quanto aveva costruito e si rallegra in anticipo della sicurezza dell'opera futura.

DISCEFALO - Li ha rotti Lei tutti quei mo-

numenti?

ARCADIO - Certo che gli indizi ci sarebbero. L'hanno veduta dappertutto: e con le tasche sempre piene di sassi e di cocci. FILINOE - Alla Ninfa Egeria...

FITOFILA - ...al Circo di Caracalla... PANFEMIA - ...alla Piramide di Castio... ARCADIO - ...alle rovine dei sepolcri lungo

la via Appia... FILINOE - ...alla tomba di Cecilia Metella... PRIAPO - ...per palazzi, giardini e luoghi

desolati... FITOFILA - ...per vaste prospettive e luoghi

PANFEMIA - ...per casette e scuderie, archi di trionfo e colonne...

ARCADIO - ...dentro e fuori le chiese, col naso sui quadri...

FILINOE - ...a San Pietro in Montorio e a San Pietro in Vaticano...

FITOFILA - ...a bocca aperta davanti a Raffaello...

PANFEMIA - ...con la lingua fuori davanti a Michelangelo...

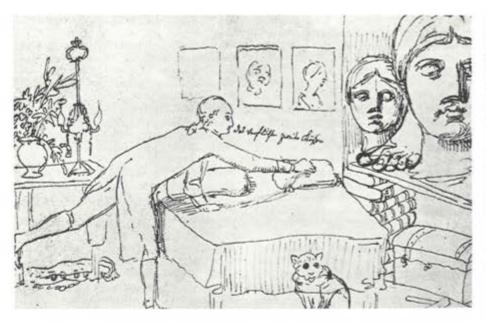
ARCADIO - Tutti i giorni da mane a sera. DISCEFALO - (Malizioso) E la notte? Eh? GOETHE - Con il chiar di luna, andavo spesso al Colosseo. La notte rimane chiuso, e vi dimora un eremita in una piccola cappella, oltre ai mendicanti che si rifugiano tra le rovine delle volte. Per riscaldarsi, i mendicanti accendono spesso un fuoco, e la brezza lieve spinge il fumo a coprire la parte inferiore dei ruderi. Al di sopra, emergono dal buio le masse oscure delle mura enormi. La luna brilla alta e luminosa. Il fumo sfugge lentamente attraverso i crepacci e le aperture. Rischiarato dalla luna, sembra una nebbia. Lo spettacolo è meraviglioso.

Lied: An der Mond.

ARCADIO - «Lo spettacolo è meraviglioso». E il dopospettacolo anche meglio, dico io

PRIAPO - Eh, quella Faustina...

PANFEMIA - Quella che all'osteria bagnava il dito nel bicchiere...



DISCEFALO - Ma che maleducata!

FITOFILA - Il fine giustifica i mezzi: era per segnare col vino l'ora dell'appuntamento... FILINOE - ...senza farlo sapere a nessuno. PRIAPO - E giù esametri.

ARCADIO - (A Priapo) Che ti dicevo? I poeti e i diplomatici...

PANFEMIA - ...e il signor Consigliere è un

poeta diplomatico...

ARCADIO - ...i poeti e i diplomatici, con la
verità sono in buoni rapporti come il diavolo

verità sono in buoni rapporti come il diavolo e l'acquasanta. GOETHE - A proposito del diavolo: più ci

GOETHE - A proposito del diavolo: più ci conosciamo, più mi ricordate un mio... diciamo un mio conoscente, un certo Mefistofele. Per caso...? (Chiede con un gesto se ci sia qualche relazione tra i suoi interlocutori e Mefistofele).

ARCADIO - Come no! L'abbiamo incontrato all'ultima rimpatriata, con quel Suo

amico, quel Faust...

PANFEMIA - Che festa quella! C'erano proprio tutti! Sirene, Sfingi, Grifoni, Ninfe

FILINOE - ...Lamie, Creadi, Forcidi, Nereidi...

FITOFILA - ...insomma tutti. E anche quel Suo amico. Abbastanza simpatico, ma un po' rozzo, un po' provinciale...

PRIAPO - Con quel suo piede zoppo, correva dietro alle Ninfe come un Fauno di ventimila anni...

ARCADIO - Ma perchè Le ricorderemmo quel Mefistofele, se è lecito?

DISCEFALO - Giusto! Qua nessuno zoppica! (Ne dà evidente dimostrazione)

GOETHE - Non c'è dubbio; e complimenti. È che quel tale è malizioso anche più di voi. Molto, ma molto di più, direi. Sapete che m'avrebbe detto, al posto vostro?

Piacere ultraterreno!

Abbracciare rapito terra e cielo,
gonfiarsi fino a credersi una divinità,
con impeto veggente penetrare
le viscere del mondo, sentirsi dentro al petto
tutti e sei i giorni della creazione,
superbo di sua forza godersi chissà che,
dissolversi nel tutto in estasi d'amore,

dissolversi nel tutto in estasi d'amore, deposto ogni terrestre retaggio; e finire poi la tanto sublime intuizione

con una conclusione (con un gesto)

quale, non posso dire.

I versi che precedono vanno recitati in tono

di parodia. Sono, infatti, una parodia di Mefistofele alle estasi pàniche di Faust: il quale, di lì a poco, ruberà l'innocenza di Margherita; con l'esito tragico che si sa.

I Folletti si rotolano per terra, più o meno metaforicamente, dalle risa. Goethe sorride

PRIAPO - Bella sagoma quel Mefistofele! DISCEFALO - (Singhiozzando nel fou rire) «E finire la tanto sublime intuizione/con una conclusione». (Ripete il gesto)

ARCADIO - Furbo quello! Poteva portarlo con sè: dev'essere un tipo da compagnia.

GOETHE - E chi ti dice che non me lo sia portato? (Silenzio e stupore tra i Folletti, che si guardano attorno) Non è certo facile lasciarlo a casa.

PRIAPO - (Dà uno scappellotto a Discefalo, che affascinato dal gestaccio ha continuato a ripeterlo, variandone ingegnosamente l'esecuzione, sin qui. A Goethe) Ascolti uno che se ne intende: tra i mortali le cose vanno proprio a questo modo.

GOETHE - Potrei accusarti d'avere una opinione parziale, diciamo professionale della faccenda; ma non c'è dubbio che le cose vadano a quel modo, tra i mortali.

TUTTI I FOLLETTI - (In coro) Ah-ha! GOETHE - Però...

TUTTI I FOLLETTI - (In coro) Però?!

GOETHE - Però i mortali sono pieni di contraddizioni: per esempio, hanno un'anima immortale: e molti ne hanno anche due, di anime.

DISCEFALO - Una di scorta?

GOETHE - Servirebbe, ma non è così. A me le donne sono sempre piaciute, come non vi stancate di farmi notare: per esempio le vicentine, che trovo graziosissime, specie quelle con i capelli neri e i riccioli, che m'interessano particolarmente; ma nessuna italiana mi ha messo nel cuore un sentimento tanto struggente quanto una donna, che non era neanche una donna.

FILINOE - Una donna che non era neanche una donna?

GOETHE - Di più: non l'ho mai potuta toccare, e non l'ho mai sentita pronunciare una sola parola.

PANFEMIA - Che cos'è questo, un indovinello?

GOETHE - O ancora. Moltissimo mi piaceva camminare tra quella folla italiana immensa e senza tregua, dove tutti corrono confusamente ma ognuno trova la sua via e il suo scopo; immerso nelle voci e nelle grida come a Napoli; (pausa) ma in mezzo a tanta gente e a tanto movimento, per la prima volta in vita mia mi sono sentito veramente calmo e isolato.

FILINOE - Contento Lei...

FITOFILA - A noi il fracasso non è mai piaciuto.

DISCEFALO - Neanche le Sue rovine.

ARCADIO - Secondo me ci prende in giro. GOETHE - (Senza darsene per inteso) E mi piacciono anche le case confortevoli e decorose: però, una delle avventure più belle m'è avvenuta in un albergo atroce, proprio perchè era atroce.

Pausa

PANFEMIA - Allora? L'avventura?

GOETHE - Ci tenete proprio? Mi sembrava che vi annoiaste.

FILINOE - La prego!

FITOFILA - E anche la donna che non era una donna!

PRIAPO - Sì, quella che non si poteva toccare e non parlava nemmeno.

GOETHE - (Inchinandosi sorridente in segno di assenso) Ero in Sicilia e avevo viaggiato per tutto il giorno nella piana coperta di fiori di ibisco che porta a Girgenti. Stanchissimo, mi butto su un pagliericcio in quell'albergaccio che vi dicevo.

DISCEFALO - Che albergaccio? Aveva detto atroce «Un albergo atroce»!

ARCADIO - E sta un po' zitto!

DISCEFALO - Ma la precisione? La filologia?

Arcadio gli dà uno scappellotto.

GOETHE - A mezzanotte mi sveglio, e vedo sopra di me una stella così bella che credevo di non averla mai veduta prima. La contemplavo, incerto tra il sonno e la veglia, la gioia e lo stupore: ma presto la mia luce soave disparve, lasciandomi solo nelle tenebre. Allo spuntar del giorno, potei osservare la causa di questo prodigio: il tetto era bucato, e una delle stelle più belle era passata, in quel momento, sul mio meridiano.

I Folletti, affascinati dalla descrizione, avevano trattenuto il fiato durante le ultime parole di Goethe. Si lasciano sfuggire un sospirone.

GOETHE - Pochi giorni prima, avevo visitato il santuario di Santa Rosalia, patrona di Palermo, che si trova in una grotta del monte Pellegrino. L'esterno della chiesa non ha nulla di promettente. Si apre la porta senza aspettarsi nulla, e nell'entrare si resta meravigliati. La navata della chiesa e un cortile scoperto, chiuso a destra da una rupe selvaggia, a sinistra dall'opera dell'uomo. Quasi al centro sta una fontana di pietra. (D'ora in poi, si udrà, lontano e fievole, il chioccolio di una fontana) La grotta stessa è stata trasformata in coro senza mutar nulla della sua natura aspra e nuda. Nelle tenebre della grotta si eleva al centro l'altar maggiore. Mi avvicinai, camminando adagio nel buio verso un tenue chiarore.

Attraverso le volute di un grande fogliame in ottone vidi risplendere le lampade sotto l'altare; mi inginocchiai, e volsi lo sguardo all'interno. (Due Folletti sollevano una grata che imita quella descritta da Goethe in questa battuta, e che stava nascosta tra l'erba: dietro a questa prende posto Filinoe, abbigliata come Santa Rosalia, e ne prende la postura) Di là da una grata in sottilissimo filo d'ottone, al chiarore delle lampade tranquille, vidi una bellissima fanciulla.

Giaceva distesa, come in estasi, con gli occhi semichiusi, con la testa abbandonata sulla mano destra. Le sue vesti sono di un metallo dorato che imita perfettamente una stoffa riccamente intessuta d'oro. La testa e le mani di marmo bianco, scolpite con tanta naturalezza che pare stia per respirare e per muoversi. Non mi stancavo di contemplare quella figura, che mi attraeva con un fascino indicibile... (Lied: Sehnsucht per coro maschile). Il canto dei preti non risuonava più sotto la volta. L'acqua scorreva e mormorava nella cisterna accanto all'altare. Le rocce a picco chiudevano la scena. Regnava un gran silenzio in quel luogo deserto, quasi morto. L'illusione deliziosa che produceva la figura della bella dormiente, e tutto, mi tratteneva. Solo con grande difficoltà riuscii a strapparmi da quel luogo; e ritornai a Palermo che era già notte inoltrata.

PANFEMIA - ...e col favore delle tenebre Le riuscì facile concepire quel bello scher-

zo...

ARCADIO - ...più francamente: quell'inganno...

FILINOE - ...quella truffa...

DISCEFALO - ...quella patacca...

FITOFILA - ...quella sceneggiata... PRIAPO - ...da filodrammatica, se permette. GOETHE - Ma che farneticate di inganni e di filodrammatiche? Che sarebbe questa, una rivolta?

ARCADIO - Sarebbe la verità, signor Poeta. PANFEMIA - Non ricorda più la Sua visita alla famiglia di Giuseppe Balsamo, alias conte di Cagliostro?

PRIAPO - O piuttosto finge di non ricorda-

DISCEFALO - Comoda l'amnesia.

FITOFILA - Fingersi un inglese amico di Cagliostro... sempre la Sua mania di fare il demiurgo...

FILINOE - ...non faceva anche il regista, al Teatro di Weimar?

PANFEMIA - Manie di grandezza.

ARCADIO - E fa finta di niente. Ma noi sappiamo tutto. Siamo dei provinciali, ma ci teniamo aggiornati...

FILINOE - ...ne abbiamo di informatori! DISCEFALO - Eccome! Le rondini sono delle pettegole!

PRIAPO - (A Discefalo) Shhh! Non si fanno nomi!

ARCADIO - Vuole che Le rinfreschiamo la memoria? (Goethe, divertito, non risponde) Come vuole. Venite qua.

I Folletti, tranne Priapo e Filinoe, che resteranno accanto a Goethe, si raggruppano per distribuirsì i ruoli nella farsa dell'incontro con la famiglia di Cagliostro; ne allestiscono anche, a vista, la scena.

GOETHE - Avevo spesso sentito parlare di Cagliostro, della sua origine e del suo desti-

ARCADIO - Io faccio Goethe, e poche storie...

GOETHE - I palermitani erano unanimi nell'affermare che un certo Giuseppe Balsamo, nato nella loro città, ne era stato scacciato per le sue truffe e le sue colpevoli astuzie.

PANFEMIA - Io la vecchia non la voglio fare!

ARCADIO - Silenzio! Obbedire!

GOETHE - Le opinioni, però, erano discordi sul punto più importante: Giuseppe Balsamo e il conte di Cagliostro erano si o no la medesima persona?

ARCADIÓ - (A Discefalo che è rimasto in-

trappolato nel suo costume) Sbrigati! E voi, aiutatelo a sembrare più decente! Deve fare il segretario!

GOETHE - Il celebre avventuriero era stato tanto temerario da impiantare quella scempia favola del processo della collana davanti alla Francia intera, e da implicarvi persino la giovane regina, Maria Antonietta. L'Ambasciatore francese a Palermo aveva dunque incaricato un celebre giureconsulto siciliano di condurre indagini sull'albero genealogico del Balsamo. Trovandomi nei pressi, e desiderando soddisfare la mia curiosità di conoscere la famiglia di un personaggio, che in quei giorni abitava le conversazioni di tutta Europa, mi recai a far visita a quel dotto, che mi fece accompagnare dal suo segretario a casa Balsamo.

Priapo e Filinoe, accortisi che lo spettacolo dei loro compagni sta per iniziare, zittiscono Goethe, che ironicamente si inchina in

segno di scusa, e si tace.

Nella farsa che segue, tranne il folletto che interpreta Goethe, il quale parla con un caricaturale accento tedesco, tutti gli altri parleranno un siciliano maccheronico: che chi scrive purtroppo non sa rendere, ignorando affatto il dialetto siciliano: prega pertanto gli attori, o un volonteroso traduttore, di far del loro meglio. Si tenga presente che la madre di Cagliostro è sorda.

FITOFILA-SORELLA - (Sta rigovernando le stoviglie, e indossa un grembiule sudicio di cui rivolta il lato più sporco al comparire degli ospiti. A Discefalo-Segretario) Signor Giovanni! Ci portate buone notizie, spero.

DISCEFALO-SEGRETARIO - Meglio ancora: vi porto un forestiero, un signorone! Un amico di Vostro fratello!

FITOFILA-SORELLA - Conoscete mio fratello, Signoria?

ARCADIO-GOETHE - Tutta Europa lo conosce, buona donna. Vi assicuro che sta bene ed è al sicuro.

FITOFILA-SORELLA - Accomodatevi, accomodatevi, Signoria; e anche Voi, signor Giovanni. Perdonate un istante, che mi vada a rassettare un poco. (Esegue, introducendoli alla Madre e assentandosi un momento). ARCADIO-GOETHE - (A Discefalo-Segretario, a parte) Che è questa storia che sarei un amico di Cagliostro? Non s'era d'accordo così!

DISCEFALO-SEGRETARIO - Parlate pure ad alta voce: quella è sorda come una zucca. La storia dell'amico, è per far piacere a queste due poverette, che volete? Quello fa la vita da signore, non scrive mai, non si fa mai vivo... e non Vi preoccupate, tanto partite domani, no?

ARCADIO-GOETHE - La fa facile, lui. E se lo sanno i miei amici, che figura ci faccio? Mah. (Seccato, passeggia per la stanza)

DISCEFALO-SEGRETARIO - (Si va a sedere accanto alla Madre, e urlando le spiega chi sia quello sconosciuto) Buongiorno! Come state oggi?

PANFEMIA-MADRE - Meglio, meglio, ringraziando la Madonna dei Sette Dolori... DISCEFALO-SEGRETARIO - Questo qua è un signorone inglese che conosce vostro figlio, nonna.

PANFEMIA-MADRE - Figlio mio! Santa Rosalia! E come sta il figlio mio? È morto! È morto il mio figliolo bello! Oddio, oddio... DISCEFALO-SEGRETARIO - Macchè morto, sta meglio di Voi e di me. (Non riesce a far cessare i lamenti da prefica di Panfemia-Madre, che sta nominando tutti i santi del paradiso. Ad Arcadio-Goethe) Venite un po' qua Voi, che non riesco a farla smettere.

Arcadio-Goethe si dirige, riluttante e seccato, verso di loro. Lo precede Fitofila-Sorella, richiamata dalle grida. È vestita in modo da far risaltare le sue grazie procaci: di cui si servirà in seguito per allettare Arcadio-Goethe e tentar di convincerlo a renderle il servigio che gli chiederà.

FITOFILA-SORELLA - Calmatevi, mammà, calmatevi! Giuseppe sta bene! Sta

bene!

PANFEMIA-MADRE - Sta bene? Ringraziamo la Madonna, Santa Rosalia e San Gennaro! Figlio mio! (Etc, etc, etc).

ARCADIO-GOETHE - Calma, buona donna, chetatevi, Vi prego...

PANFEMIA-MADRE - Gesùmmio Ti ringrazio! (Alla figlia) Facciamo un voto a Sant'Antonio!

FITOFILA-SORELLA - Basta, mammà! Il Signore ci porta notizie di Giuseppe!

PANFEMIA-MADRE - (Cerca di prendere la mano di Arcadio-Goethe per baciargliela. Questi cerca invano a più riprese di sottrargliela) Dio benedica Vossignoria! Un angelo del paradiso!

Vista l'impossibilità di arrestare il flusso di benedizioni e ringraziamenti della Madre, Fitofila-Sorella e Discefalo-Segretario dopo breve lotta la imbavagliano e la legano

alla sedia.

FITOFILA-SORELLA - (Accomodandosi su una sedia) Scusate mammà, Signoria. Gli vuole tanto bene a Giuseppe. Ma raccontatemi, Vi prego.

ARCADIO-GOETHE - Ehm... sono lieto di confermarVi che Vostro fratello è in buona salute, ed è stato giudicato innocente in Francia.

FITOFILA-SORELLA - Grazie a Dio! E un travaso di bile a tutti i malvagi che gli han voluto male. E dove si trova ora Giuseppe mio?

DISCEFALO-SEGRETARIO - (Rubando la parola di bocca ad Arcadio-Goethe) A Londra sta. Nella città di Sua Signoria. ARCADIO-GOETHE - Veramente...

FITOFILA-SORELLA - Ma che fortuna! E Voi ci tornate presto in Inghilterra?

DISCEFALO-SEGRETARIO - (Di nuovo anticipando Arcadio-Goethe) Domani! Parte domani, Sua Signoria!

FITOFILA-SORELLA - Che peccato! Speravo tanto che rimanesse con noi per la festa di Santa Rosalia... è le sette bellezze...

PANFEMIA-MADRE - (Che è riuscita a li-

berarsi un braccio, e a togliersi il bavaglio) Santa Rosalia! Le sette bellezze!

Discefalo-Segretario scatta dalla sedia e imbavaglia di nuovo la vecchia.

FITOFILA-SORELLA - Se partite domani — e quanto mi dispiace! — forse però Vi posso chiedere una grazia.

ARCADIO-GOETHE - Ehm... dite, dite pu-

FITOFILA-SORELLA - Vedete, Signoria: mio fratello, quando è stato qui un anno fa, era a corto di denari — per colpa di quelli che gli voglion male! — e così ho impegnato i miei gioielli, per prestargli quattordici onze.

DISCEFALO-SEGRETARIO - Chè! Complimenti, Donna Felicia!

FITOFILA-SORELLA - Eh, complimenti sì, ma quello non s'è più visto, più una parola, più un rigo, più un tarì che è un tarì... (ad Arcadio-Goethe) Signoria, io sono vedova con tre figli! Pensateci Voi!

ARCADIO-GOETHE - Io? Ma come?

FITOFILA-SORELLA - Andate da mio fratello, e fategli spedire quei denari! Almeno quelli se di più non può! Fatemi questa carità!

ARCADIO-GOETHE - Ahh, ecco, Vostro fratello... se è così, farò quanto m'è possibile, state certa, brava donna.

FITOFILA-SORELLA - Grazie, grazie con tutto il cuore, Signoria! Di Voi ho fiducia, e certo riuscirete a farci del bene. Vado a prendere la lettera che ho fatto scrivere per mio fratello... solo un momento, torno subito...

DISCEFALO-SEGRETARIO - (A parte) Eccellenza, leviamo le tende, che qua si comincia a bussare a quattrini... argomento pe-

ARCADIO-GOETHE - La prima cosa intel-

ligente che Vi sento dire.

FITOFILA-SORELLA - (Rientra, con la lettera) Eccola, Signoria, e mi raccomando! Volete restare a pranzo? Se volete favorire, la mia povera casa è Vostra.

DISCÉFALO-SEGRETARIO - Donna Felicia, Sua Signoria deve partire.

ARCADIO-GOETHE - Eh sì.

FITOFILA-SORELLA - Ma davvero? Che peccato.

ARCADIO-GOETHE - Eh sì.

DISCEFALO-SEGRETARIO - Sono gli impegni, Donna Felicia. È un uomo impor-

ARCADIO-GOETHE - Eh sì.

FITOFILA-SORELLA - Troppo giusto. Mille grazie ancora, Signoria. Ora Vi faccio salutare da mammà. (Fa per slegare la vecchia. Dal bavaglio appena scostato escono queste parole).

PANFEMIA-MADRE - Gesù Vi benedica,

Signoria (eccetera).

Viene subito zittita da Discefalo-Segretario. ARCADIO-GOETHE - Be', tante buone

DISCEFALO-SEGRETARIO - Tante buone cose, Donna Felicia.

FITOFILA-SORELLA - La lettera, Signoria! (Gliela tende, e gliela consegna. Arcadio-Goethe, riluttando, la intasca. Se ne va con Discefalo-Segretario, inseguito dai cenni di saluto di Fitofila-Sorella e dai mugolii di Panfemia-Madre) Addio, addio! Mi raccomando a Voi!

Quando sono fuori vista, Arcadio-Goethe guarda per un attimo la lettera: e subito comincia a caricare di legnate Discefalo-Segretario. Poi, tutti gli attori di questa scenetta si presentano alla ribalta per ricevere gli applausi del loro pubblico, che come si ricorderà è composto da Goethe, Priapo e Filinoe. Gli applausi sono calorosi, anche quelli di Goethe.

FINE DEL PRIMO ATTO

SECONDO ATTO

GOETHE - Se non ricordo male, i vostri informatori, intorno a quell'episodio della mia visita a casa Balsamo, sono state le rondini; vero? (I Folletti assentiscono) Ora capisco meglio il tono della vostra recita. Forse, visti da lassù noi poveri uomini sembriamo davvero così ridicoli e goffi, come marionette... comunque, i miei complimenti più sinceri a tutta la compagnia. Le cose non sono andate proprio così, ma agli attori e ai drammaturghi si può concedere una certa li-

ARCADIO - Poetica.

GOETHE - Come preferisci. Vi ricordo però che ho saldato il mio debito, e mi sono curato di far pervenire a questa sventurata famiglia una somma, che è stata incassata nel 1788.

PRIAPO - Due anni dopo.

FILINOE - Non è mai troppo tardi.

FITOFILA - E crede che basti, mandar denari?

GOETHE - No. Non basta.

PANFEMIA - Ma dove le ha apprese tutte queste astuzie, signor Consigliere? Forse dalla Sua lunga frequentazione dei classici? Omero in particolare, scommetto. Certo che questa mania di spacciarsi per qualcun altro non ci viaggiava in incognito, in Italia? - e di fare il saltafosso agli indigeni ignoranti, mi ricorda tanto Ulisse con quel bietolone di Polifemo.

GOETHE - Un paragone che mi è spesso sovvenuto. Addirittura una mattina, passeggiando e leggendo l'Odissea tra le siepi di oleandri di Villa Giulia, feci progetto di scrivere una tragedia ricavandola dall'episodio di Nausicaa. Il personaggio di Ulisse mi sarebbe stato assai facile: non v'era nulla che non potessi trarre dalla mia natura e dalla mia esperienza. Viaggiatore io stesso, rischiavo anch'io di suscitare dei sentimenti teneri che, senza avere una fine tragica, possono però causare abbastanza dolori, danni e pericoli: e come Ulisse nell'Isola dei Feaci, per la fama universale del Werthor ero ritenuto un semidio dai giovani, e un millantatore dalle persone posate.

PANFEMIA - Anche il personaggio di Nausicaa Le sarebbe certo riuscito bene.

FILINOE - Nulla che non potesse trarre dalla Sua natura e dalla Sua esperienza.

FITOFILA - Non erano certo cosa nuova la seduzione e l'abbandono, per il Vagabondo

PANFEMIA - Friederike Brion...

FITOFILA - Charlotte Buff...

FILINOE - Lili Schönemann...

PRIAPO - E tutte le altre senza un nome. ARCADIO - Ogni abbandono, un'opera

PANFEMIA - Ci allungava l'inchiostro, con le lacrime; altrui.

FILINOE - Grandi libri in cambio di piccole

FITOFILA - Le pare che basti.

GOETHE - No. Non basta. Ma vedete: noi scrittori, si scrive perchè speriamo di dire a tutti quello che non sappiamo dire a chi ci è caro; e ogni libro è un sacrificio alle ombre. ARCADIO - Friederike, è morta per Lei.

Goethe non risponde. Assiste alla trasformazione di Panfemia, Filinoe e Fitofila in Margherita. Tutte e tre reciteranno battute di questo personaggio: la prima, la seduzione; la seconda, la conquista e la pace perduta: la terza, l'abbandono e la morte.

PANFEMIA-MARGHERITA - (In un chiosco da giardino) Come si muove altero, com'è fiera la sua figura, come gli ride la bocca e che forza negli occhi; e quando incanta parlando, quando la sua mano mi preme, ah! e quando mi bacia! Dio mio, quante cose ha nella mente un uomo come quello, quante cose! Davanti a lui resto confusa, e dico sì a tutto. Sono proprio una povera bimba ignorante. Non riesco a capire che mai ci trovi, in me.

FITOFILA-MARGHERITA - (All'arco-

La mia pace l'ho persa, ho un peso dentro il cuore.

Non la ritroverò mai e poi mai.

Se non l'ho qui per me è la morte.

Il mondo tutto mi sa di fiele.

Povera testa mia

che non mi reggi. Povera mente mia

ti sei spezzata.

La mia pace l'ho persa ho un peso dentro il cuore. Non la ritroverò mai e poi mai.

FILINOE-MARGHERITA - (Mettendo fiori freschi in vaso; accanto, una immagine

della Mater Dolorosa). Chi può sentire

come mi fruga il dolore nell'ossa?

E come fu presso a morire le città numerò del suo regno fu largo di tutto all'erede ma della coppa no.

Sedeva al convito regale gli erano intorno i cavalieri nell'alta sala degli avi

là nel castello sul mare. Là il vecchio bevitore si levò, bevve l'ultimo fuoco di vita e scagliò la coppa a lui sacra

giù tra le onde. La vide cadere, colmarsi e calare in fondo al mare. Gli si gravarono gli occhi.

Non bevve sorso mai più.

Lied: il re di Thule

GOETHE - Furono giorni penosi, quando mi separai da Friederike. Quando le porsi la mano, ancora da cavallo, aveva le lacrime agli occhi, e io ero molto turbato. Ed ecco, cavalcavo verso Drusenheim quando mi colse uno dei più strani presagi. Vidi cioè, non con gli occhi del corpo ma con quelli dello spirito, me stesso venir incontro a me stesso per quella via, in un abito quale non l'avevo mai portato, grigio bluastro con un po' d'oro.

FILINOE - Tornava da Friederike, di sicu-

FITOFILA - ...per consolarla e chiederle

PANFEMIA - ...e vivere sempre insieme, felici e contenti.

Queste battute non sono ironiche. Le tre fanciulle-spirito sono anche bambine, e credono, o vogliono credere, alle favole.

GOETHE - Forse. Sia come sia, la strana immaginazione in quel momento dell'addio mi diede una certa pace. Ma ero spinto dal desiderio e dalla inquietudine: quello stesso desiderio, quella stessa inquietudine che mi avrebbero portato in Italia.

ARCADIO - Sempre ancora Ulisse che cerca la sua Itaca, nevvero?

PRIAPO - O piuttosto, che ne fugge?

DISCEFALO - Lontano da Penelope che si fa distratta, dagli amici che si fanno risaputi e stanchi...

GOETHE - ...dai doveri che deludono e dalla illusione dei piaceri. Così che ci si affaccia dalle nevi del Brennero con il cuore gonfio di promesse, e si corre a levare lo sguardo davanti alle moli degli antichi palazzi di Roma; ci si tuffa nel tumulto di Napoli e si cavalca nel sole immobile della Sicilia. ARCADIO - E poi daccapo. PRIAPO - Si riattraversa lo stesso mare... DISCEFALO - ...solcando onde diverse. ARCADIO - E come in quel Carnevale Romano, ci si mescola alla stessa folla... PRIAPO - ...sperando di non riconoscere sotto la maschera il noioso vicino, il conoscente importuno. In ogni parte vada, ah che pena, che pena, qui dentro, in fondo al petto. È se rimango sola, ah che pianto, che pianto, e il cuore mi si spezza. Ho bagnato di lacrime i vasi al davanzale quando, stamane, i fiori per Te ho colti. Bella ero anche. È quel che m'ha perduta. Lui mi stava vicino. È lontano, ora. I miei fiori sono sparsi; è strappata, la mia ghirlanda. Le tre donne si fanno vicine a Goethe, in atteggiamento materno e compassionevole, mentre questi recita la ballata che segue. GOETHE - C'era una volta un re in Thule fedele sino alla fine. A lui morendo la donna amata dette una coppa d'oro. Nulla aveva più caro di quella. Sempre alle cene la vuotava.

ogni volta che ci beveva. PANFEMIA - E la tua casa ti fugge d'innanzi, come cercassi il luogo dove nasce l'arco-

Gli venivano gli occhi di pianto

FITOFILA - E nessuno che incontri, niente che trovi...

FILINOE - ...somiglia alla tua nostalgia e placa i tuoi ricordi.

GOETHE - E se il tuo sguardo riconoscente incontra un viso familiare, il sollievo ti si fa paura: un occhio è velato di bianco, e il caro sorriso un ceffo, una ferita. (Pausa) Quel presagio che mi venne incontro sulla strada di Drusenheim, mentre lasciavo Friederike, era veritiero, sapete? Otto anni dopo, nell'abito che avevo sognato e che portavo non per scelta ma per caso, percorrevo di nuovo quella via per far visita a Friederike. (Pausa) Peccato che lei fosse morta.

FILINOE - La prego: non si dia pena. Non

capisce? Quella Sua immagine... FITOFILA - ...sicuro! Quell'altro se stesso con quel bell'abito ricamato d'oro, è stato Lei a chiamarlo!

PANFEMIA - È stato Lei a mandarlo da Friederike!

DISCEFALO - Per forza! Non si può mai ritornare, se non si fa una magia! Come crede di esserci tornato, qua? Siamo stati noi a fare un incantesimo!

PRIAPO - Dia retta, che questa volta Discefalo ha ragione. L'unico modo, ma proprio l'unico, di tornare a casa, è fare un incantesimo. Si pronucia la parola magica, e hop! Altrimenti...

GOETHE - Altrimenti?

PRIAPO - Altrimenti, è terribile... ma guar-

Priapo, così dicendo, fa un gesto e scopre allo sguardo di Goethe, e del pubblico, una figura, abbigliata con il pètaso e l'ampio mantello del famoso ritratto ideale di Goethe eseguito da Tischbein; la figura si avanza, stringendo in pugno un bastone da pellegrino.

ARCADIO-VIANDANTE

Sì, sono quelli i tigli scuri, là, vecchi e forti. E dopo tanto viaggiare ritorno a ritrovarli. Ecco il luogo d'una volta. la capanna che ebbe ad accogliermi quando l'onda della tempesta mi gettò su quelle dune. Vorrei benedire i miei ospiti, brave persone, una coppia generosa. Già a quei tempi erano troppo vecchi perchè ora possa rivederli. Ah, era gente pia, quella! Busso? Chiamo? Salute a voi se ancora l'animo vostro ospitale ha gioia del bene che fate. FILINOE-BAUCI Caro visitatore, piano! Piano! Che mio marito riposi! ARCADIO-VIANDANTE Dimmi, nonna. Sei proprio tu, perchè ritorni a ringraziarti di quello che hai fatto, una volta,

per la vita di un giovane, insieme a tuo [marito?

Sei Bauci, che ti davi tanta pena a rianimare una bocca quasi morta? Entra FITOFILA-FILÉMONE Sei tu Filemone che con tanta energia portasti via il mio tesoro alle onde? La vampa rapida del vostro fuoco, il tintinnio della vosta campana... Quella paurosa avventura a voi fu

E ora lasciate che m'inoltri in vista del mare infinito;

[commesso risolverla,

che mi inginocchi, che preghi. L'animo mio è così oppresso. (Fa per allontanarsi, verso la duna. A Bauci)

Presto, prepara la tavola dove il giardino è tutto fiori. E lui corra, e si stupisca, da non credere ai suoi occhi. (Stando accanto al Viandante). Dove irose si sfrenarono onde e schiume a maltrattarti, guarda, è giardino, ora; guarda, è vista di paradiso. Invecchiavo, non ero capace di dare, come una volta, aiuto: e mentre le forze mi abbandonavano più si facevano lente l'onde. Gente decisa di accorti padroni scavarono fosse, levarono dighe, i diritti del mare ridussero, per regnare in luogo suo. Ma ora vieni a ristorarti, che presto il sole se ne andrà. Tutti e tre a tavola, nel giardinetto. FILINOE-BAUCI Non dici nulla? La tua bocca

ha fame e tu non mangi? FITOFILA-FILEMONE

Vorrebbe sapere, ecco, di questo prodigio! Parli così volentieri: racconta. FILINOE-BAUCI

Davvero un prodigio. Nemmeno ora mi lascia tranquilla. Perchè in tutta la faccenda c'è stato qualcosa di strano. Di giorno, uno strepito inutile di servi, di zappe e badili, di colpi. La notte, certi fuochi in giro: e, il giorno dopo, c'era una diga. Ci deve esser voluto sangue di vittime

[umane. La notte, sentivi i lamenti di gente straziata.

Verso il mare, un fiume di fuoco: a la mattina c'era un canale. È un uomo senza Dio, gli fanno gola la nostra capanna, i nostri tigli. È un vicino che, più lui si gonfia, più a noi ci tocca chinare il capo. FITOFILA-FILEMONE Eppure nella nuova terra ci ha offerto un bel podere. FILINOE-BAUCI È terra di colmata. Non fidarti! Resta in alto dove stai! FITOFILA-FILEMONE Andiamo alla nostra cappella a vedere l'ultimo raggio di sole! Suoniamo la campana, inginocchiamoci, preghiamo

e affidiamoci al vecchio Iddio. Palazzo di Faust. Faust, all'estremo di sua età, passeggia pensieroso. Dalla duna si ode sonare la campana. DISCEFALO-FAUST Scampanio maledetto! È una vergogna come colpisce a tradimento! È senza fine allo sguardo il mio regno ma alle spalle il dispetto mi punge e con quei rintocchi odiosi mi rammenta: il tuo dominio non è puro! I tigli, la capanna bruna, la chiesetta cadente, non sono miei. E se volessi ricrearmi laggiù, mi sentirei sotto ombre estranee rabbrividire... È spina all'occhio, spina al piede... Oh fossi molto lontano di qui! PRIAPO-MEFISTOFELE Seria la fronte, cupo lo sguardo: la tua grandiosa fortuna l'accogli così? Puoi dire che qui, qui dal palazzo, cinge il tuo braccio il mondo intero. Da qui... DISCEFALO-FAUST Il maledetto «qui»! È proprio questo. A te, Mefistofele, doverlo dire: a te, che hai tanta esperienza. Un colpo, e poi un altro, al cuore, non posso sopportarlo più! E come lo dico, ho vergogna di me. Quei vecchi, là, dovrebbero andarsene. Vorrei starci io, sotto i tigli. Squilla la piccola campana, e io smanio. PRIAPO-MEFISTOFELE Che una noia così grossa ti avveleni

[repelle. DISCEFALO-FAUST La resistenza, l'ostinazione

A un orecchio bennato, lo scampanio

di fiele il vivere, è naturale.

Chi può negarlo?

il successo più splendido ti guastano; e anche a costo

di profondo feroce tormento, dovrai stancarti, alla fine, di essere giusto. PRIAPO-MEFISTOFELE Țanti scrupoli, ora, perchè mai? È un bel po' che lo fai, il colonizzatore. DISCEFALO-FAUST Allora andate e levatemeli di mezzo. Lo conosci, il bel campicello che ho destinato a quei vecchi. PRIAPO-MEFISTOFELE Li porteremo via e poi li poseremo. Un batter d'occhi ed eccoli in piedi. Riavutisi dalla violenza, un ambiente gradevole li riconcilierà. Emette un fischio acuto. Entrano i Tre Forti, interpretati da Filinoe, Fitofila, Panfemia, Mefistofele e i Tre Forti si dirigono al-



Cvetaeva, Pasternak, Rilke in una versione euritmica

VILLA FALCONIERI, 28 giugno 1992. «Il settimo sogno» tratto dal carteggio Cvetaeva, Pasternak, Rilke, regia di Italo Nunziata.

Interpreti: Stefania Iattarelli, Oreste Rotundo, Giuseppe Maradei, Annalisa Spadolini, Patrizio Esposito, Giorgio Brustia, Maria Lucia Carones, Gabriella De Angelis, Sigrid Stutz, Maria Enrica Torcianti.

o spettacolo Il settimo sogno il cui debutto si inserisce nel festival delle Ville Tusculane, è il primo lavoro spettacolo della neo associazione culturale Artemidia. Nata dall'esigenza di indirizzare in un «unicum» artistico le diverse forme d'arte, si avvale del sostegno di un gruppo multiforme, per interessi e specializzazioni, di professionisti che hanno lavorato nei diversi settori della cultura.

L'humus culturale, la tendenza verso l'assoluto, l'arte sopra ogni cosa, il superamento continuo di ogni limite alla sensibilità umana, Il settimo sogno, sono tutte caratteristiche che accomunano i tre poeti e ci accomunano, pur nella totale diversità in una sempre

inappagata ricerca dell'«altro».

Citando le parole della Cvetaeva, che considera le sue lettere «liriche epistolari», «fogli dell'anima», il cui linguaggio essenziale e frammentario è l'immediata traduzione dei suoi turbinosi moti dell'anima, possiamo intendere quanta aderenza ci sia stata, nella sua concezione dell'arte, tra contenuto e forma.

Rilke, che dai due veniva considerato l'incarnazione della poesia, è sempre teso, attraverso la scelta delle vocali e delle consonanti, delle alliterazioni e della onomatopeicità delle parole, a restituire, soprattutto con il «suono», la «musicalità del verso», il proprio mondo interiore. Cercare quindi di arrivare «agli altri» grazie ad un linguaggio «univer-

Ma guardiamo più da vicino queste tre figure: chi sono? Personaggi che parlano e si ascoltano senza mai incontrarsi. Tre mondi poetici che si intersecano e si esplorano scambiandosi segnali di vita con il solo mezzo a loro disposizione, la scrittura. Tre anime solitarie alla ricerca di un punto di incontro che riguardi non solo, e non tanto, la comune matrice intellettuale, ma, soprattutto, la identica visione del momento storico e creativo che le circonda. Può tutto questo diventare oggetto di un «fatto» teatrale? Certamente sì, soprattutto se si toglie a questo termine il significato di rappresentazione, per restituirgli invece quello, più proprio, di evento scenico, dove l'azione è dominata oltre che dal linguaggio, anche dalla logica dei sentimenti.

Si inserisce quindi, naturalmente, come esigenza espressiva universale nello spettacolo l'apporto musicale: brani originali eseguiti sulla scena che interpreteranno, traducendole in note le atmosfere, i climi, le sensazioni suggeriti via via dalle parole, sulle orme di una eredità lasciata da Skrjabin, ritenuta da Pasternak, suo allievo, modello di rivoluzio-

naria e decisiva interazione tra «nuovo verbo e vecchio linguaggio».

A fare trait-de-union tra la parola «parlata» e la musica, interviene nello spettacolo un'arte «nuova», l'euritmia, nata anch'essa nei primi del Novecento sotto la spinta di esigenze che, nelle varie arti come nella scienza, cercavano di coniugare nuove possibilità di espressione ai moti interiori dell'anima. Nell'euritmia della parola si prende rapporto col proprio sè che dialoga col mondo attraverso il movimento. «Il suono delle vocali permette di dare forma ad espressioni di sentimento, quello delle consonanti, evoca e ci avvicina alle forze naturali». Dall'unione creativa tra vocali e consonanti, nasce la parola che ha in sè «l'immagine», modello universale.

Nel modo come un vero poeta, tratta il linguaggio, è già contenuta una specie di «occulta euritmia» soleva dire Rudolf Steiner, fondatore dell'arte della parola, e quella «occulta euritmia» si esprimerà nello spettacolo attraverso la recitazione e la declamazione, che accompagneranno le esecuzioni euritmiche. E chi recita deve acquistare la capacità di dare pieno rilievo a ciò che la poesia già contiene: il metro, la configurazione, ora plastica, ora musicale, del verso, le sfumature di sentimento, che gli danno il suo colorito particolare.

la capanna di Filemone e Bauci, Bussano, ma nessuno apre. Sfondano la porta. I due vecchi, che non si vedono, emettono un grido acuto: sono morti di spavento. Il Viandante tenta di resistere: i Tre Forti lo uccidono. Nella lotta, un tizzone appicca il fuoco alla capanna, che comincia pian piano a

GOEHTE-LINCEO, il Torriere - (Dal ca-

stello, il suo posto di vedetta).

Nato a vedere. eletto a guardare fedele alla torre il mondo a me piace. Io scorgo lontano io vedo vicino la luna e le stelle il bosco e il capriolo. Così vedo in tutto lo splendore eterno e come mi piace anch'io piaccio a me. Voi felici occhi quel che avete visto e sia come sia ora così bello!

(Pausa) Non soltanto per mia gioia così in alto m'hanno posto. Dalle tenebre del mondo che orrore atroce mi s'agita contro! Scintille, vedo, sprizzano dentro la notte che i tigli raddoppiano. Sempre più l'incendio infuria, s'insinua [la brezza e l'attizza.

Ah, da dentro arde la capanna che il muschio [umido copriva.

Aiuto ci vorrebbe, e subito, ma qui non c'è chi dia soccorso. Ah quei vecchi, così bravi, ecco il fumo li ha afferrati! Che trmendo caso! Rosse tra le fiamme dell'incendio le muschiose travi nere... Quella cara gente almeno dalla furia

[scatenata

dell'incendio si salvasse! Tra le foglie, tra le frasche chiare lingue ardono alte: rami secchi crepitando a un tratto avvampano, precipitano. Questo dovevano i miei occhi vedere! Tanto lontano dovevano scernere! Rami grevi s'abbattono, crolla la piccola cappella, fiamme aguzze come serpi hanno avvinto già le vette. Fino alla radice i cavi ceppi, brace di porpora, ardono. (Lunga pausa) Quel che una volta fu grato allo sguardo coi suoi secoli sparì.

Pronunciate queste parole, si odono le prime battute della marcia funebre per soli fiati di Schubert. Goethe, tra gli altri che gli fanno ala, se ne va, uscendo come è entrato.

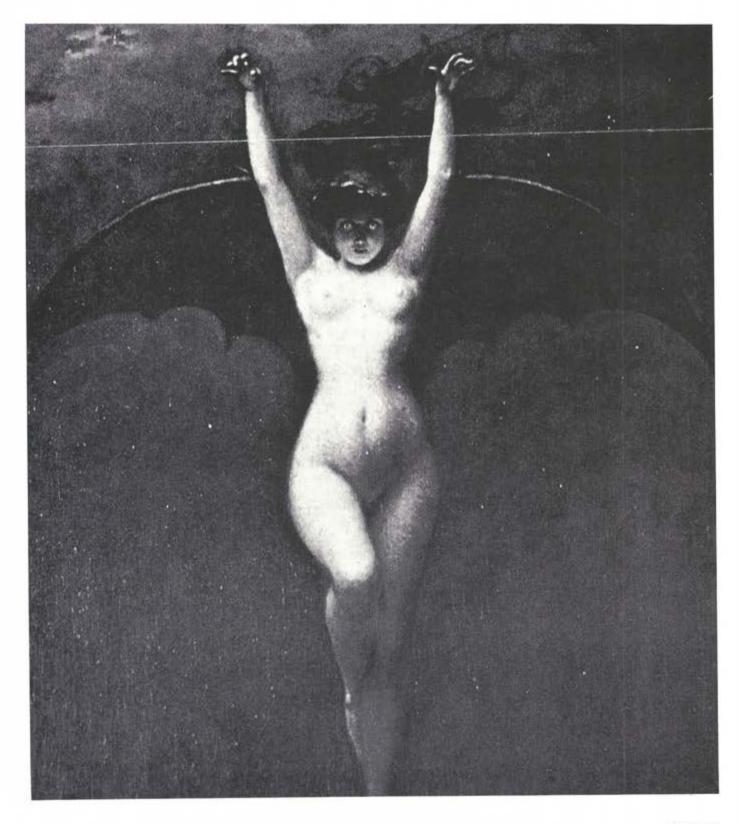
FINE

A pag. 21, ritratto di Goethe, particolare del quadro di J.H.W. Tischbein «Goethe in Italia», Francoforte, Städelsches Kunstinstitut. A pag. 24, un foglio di schizzi fisiognomici di Goethe, A pag. 26, Goethe nella sua abitazione romana, disegno di Tischbein.



IL VIZIO DEL CIELO

di VALERIA MORETTI



PERSONAGGI

TERESA, la santa bambina

(«Sì, io annullerò la morte vivendo la vita come una morte»)

MADDALENA, l'innamorata

(«Ti amo, possiedimi; sono queste le uniche parole dell'amore»)

CATERINA, l'eretica

(«Se fossi un uomo ti somiglierei di più?»)

VERONICA, la visionaria

(«Fatevi una cella nella mente dalla quale non possiate più uscire»)

Prologo: Ingresso Teresa con gabbietta

Prima parte: Nella solitudine di una cella

Maddalena e vestizione - Veronica: elogio dell'ombra - Teresa: ascolta, suona la campana! - Veronica: il mio Dio è sottoterra - Caterina: il piacere dell'estasi.

Seconda parte: Ossessioni e fantasie

Veronica: voglio essere un rifiuto - Maddalena: dichiarazione d'amore al dio uomo - Teresa: come si diventa una perfetta vittima - Veronica: elogio del nulla - Caterina: lo scambio dei cuori.

Terza parte: Indizi terrestri (ovvero le confessioni) Veronica - Caterina - Maddalena - Teresa - Veronica.

Quarta parte: La scommessa e la ribellione

Caterina: il sangue è caldo, non toccatelo! Maddalena: tentazioni - Caterina: voglio essere Dio - Teresa: morire come una santa - Veronica: volo senza luce - Maddalena: un bambino deve esserci dato!

Quinta parte: La morte (Teresa e la sua agonia)

Sesta parte: Lo scacco (dopo la morte)

Maddalena: in cielo sono tornata vergine - Veronica: non sogno più, altri mi stanno sognando - Caterina: sono una santa dimenticata - Teresa: un corpo per reliquia.

Settima parte: La visione del nulla (incontro tra le mistiche)

Finale: Il ritorno alla vita (Teresa sola conclude)

PROLOGO

Ingresso Teresa con una piccola gabbia con dentro un uccellino. In testa ha una coroncina di fiori.

TERESA - Che giorno è oggi? Scommetto che fuori gli alberi sono già tutti in fiore...

Dicono che sono una santa bambina o una bambina santa... non so...

Dicono che il corpo di una santa va in estasi tra bagliori di luce fulgida...

Dicono anche che da morto il corpo di una santa viene ritrovato intatto e sorriderà dagli altari proprio come quello della Madonna che ha il vestito azzurro con le stelline d'oro... (Posando la gabbietta a terra, inginocchiandosi e parlando con l'uccellino)

Hai fame? Hai sete? Ora ti pulisco la gabbia. Vuoi che ti racconti la fiaba dell'uccellino blu? Il principe Splendido era innamorato di Florina, una bellissima principessa, ma un incantesimo lo trasformò in un uccellino e lei fu rinchiusa in una torre...

Però ogni giorno lui volava da lei... si posava sulla finestrella della torre e le parlava d'amore...

È una bella storia... no?

In questa fiaba si racconta anche di una grande montagna di specchio... tutte le donne vi accorrevano e ognuna vi si vedeva come voleva essere... la bruna vi appariva bionda, la vecchia giovane, la piccola alta...

La montagna era chiamata con nomi differenti ma nessuna era mai arrivata fino alla cima...

Vuoi un po' d'insalata?

Forse se si è piccoli, se si rimane piccoli nessuno può farti del male... non è così?

Da bambina, sai, avevo inventato un gioco... seppellivo gli uccellini che trovavo sotto gli alberi... qualche compagna volle aiutarmi... così il mio cimitero divenne graziosissimo... pieno di fiori e di rametti...

PARTE I

NELLA SOLITUDINE DI UNA CELLA

MADDALENA (l'innamorata): La vestizione

MADDALENA - Due abiti un cordone

un mantello

Seppellirò il mio corpo in un abito scuro come sotto un sudario.

Lo scapolare significa il gioco di Dio, la cintura la castità, il velo l'ubbidienza...

6 cuffie

6 veli

12 colletti

È il mio corredo.

Sono la tua Sposa. Ma tu chi preferisci fra noi?

12 stringitesta

2 corpetti di cotone

6 camicie da notte

Sai, come so che io sono innamorata di te? Perché di sto aspettando. E chi aspetta è sempre l'innamorato.

24 fazzoletti da tasca

2 sottane nere

6 paia di calze di lana

4 paia di scarpe...

Come potrò espugnare il tuo cuore? Come potrò conquistarti? Dovrò forse rapirti? Dovrò catturarti?

Ma allora è proprio vero che l'amore è guerra!

Dov'è uno specchio? Non ci sono specchi, qui.

Sarò mai vecchia? Avrò i capelli spezzati? Sarò una donna come tutte le donne?

Chi offrirà un rifugio al mio cuore invecchiato, a me che amerò solo una volta nell'impossibile?

E, dunque, solo in te che dovrò specchiarmi d'ora in poi?

Dove sei?

Io sono abituata a vivere in ginocchio.

Io non mi stanco di aspettare. Anzi, io credo nell'attesa. La sospensione ha un fascino che supera quello del piacere. Se le cose si possono attendere il loro possesso è prezio-

L'attesa non delude mai. È un privilegio e un vizio.

Dove sei? Non importa. lo so che ci sei. In fondo io non ho bisogno di vederti né di toccarti per credere in te, per sentire al mio fianco la tua presenza...

L'amore io so già che è così...

Sai? Anche gli uomini che ho conosciuto prima di te erano più o meno assenti!

Tu sarai per me un sostegno? O un padrone? Mi consolerai dei mali che ho sofferto prima d'incontrarti?

Capirai quando sono triste?

Quando ti renderò felice, saprai dirmelo? E quando mi addormenterò tra le tue braccia resterai sveglio a guardarmi?

I piaceri dell'amore ti renderanno... come? Non lo saprò mai. Potrò solo interpretare i tuoi desideri. Ma io cercherò di rendere eloquente il tuo silenzio.

É quando tu guarderai teneramente il mondo io crederò che stai guardando solo me.

VERONICA (la visionaria):

Elogio dell'ombra (È avvolta in un grande mantello nero nel quale si avviluppa come un ragno)

VERONICA - Lasciatemi annegare nell' ombra. Non accendete nessuna luce, vi prego. Fate che io mi apra da sola, al buio, come un fiore notturno.

Anche gli oggetti quando sono esposti al sole, bruciati dalla sua crudele luminosità, cambiano... perdendo ogni fascinazione.. Ma osservateli in penombra, al tremolio pallido di una candela: essi non sono più oggetti ma esseri palpitanti che baluginano di vita propria, sfuggenti e impenetrabili...

Chi conosce i segreti del buio sa che nell'ombra si possono tessere trame deliziose...

Al buio si può fantasticare...

E, nel buio, ci si può nascondere. Perché il buio ripara e protegge.

Nel buio puoi essere te stessa dato che nessuna luce ti ferisce, nessuna verità ti annien-

Il buio ha la dolcezza delle illusioni...

Il buio ha tante gradazioni diverse tante quante sono quelle che sento crescere dentro di me...

Le donne che abitano nell'ombra non hanno bisogno di possedere un corpo. Possono congiungersi con la loro stessa ombra...

Vorrei dipingermi anche il viso di nero, le mani, i piedi, i denti come le antiche donne

giapponesi...

No! Io non sono mai sola. Le tenebre mi abbracciano con mille tentacoli d'ombra. Si insinuano nella mia tunica, passano sotto le mie vesti, colmano ogni vuoto e ogni interstizio della mia pelle...

Io so che presto diventerò un grande ragno nero... e secernerò dalla mia bocca densi veleni...

Sì, il monastero è esattamente come me lo immaginavo: una distesa d'ombra.

TERESA:

Ascolta! Suona la campana...

TERESA - (All'uccellino. Suono di campana)

Ascolta! Ecco che suona la campana. Mi chiama. Mi ricorda ciò che devo fare.

Qui ogni momento ha un suo ordine stabilito e un suo significato.

Il tempo non esiste. Esistono solo dei minuti per lavarsi, per vestirsi... per camminare, per mangiare, per dormire, per meditare, per cantare, per pregare, per obbedire.

Il tempo ha un ritmo e nel ripetersi continuo e incessante dei gesti quotidiani io mi sento

tranquilla... protetta...

Guarda! La città che ho scelto è una città celeste, una dimora eterna... sacra. Il pavimento è sacro, i muri, le lampade... i banchi... e anch'io lo sono.

Laddove tutto è sacro non c'è più distanza tra noi e Dio. Non ti pare?

È la morte che fonda la differenza tra sacro e profano, tra creatore e creato, tra potenza e impotenza, per questo bisogna trovar posto in un luogo riparato e se la morte ci incalza con la sua falce acuminata, non c'è che un mezzo: correrle incontro.

Io non sono mai stata una donna e non sono mai stata una bambina!

Le donne recitano. Le bambine piangono.

VERONICA:

Il mio Dio è sottoterra

VERONICA - C'è un Dio-uomo che mi appare nella tenebra, e c'è un Dio-uomo che mi appare nella luce.

Il Dio-uomo della tenebra mi dice «Tu sei me io sono te».

E con questo Dio-uomo della tenebra io sto molto di più che con quel Dio-uomo della luce.

In questo Dio-uomo della tenebra l'anima è viva e nuota nella gioia.

Il mio Dio è sottoterra.

Tenere gli occhi bassi come vuole la regola

non è un sacrificio... cosa c'è da guardare? Lo spettacolo del mondo non mi interessa. E se io guardo altrove Lui non guarda me...

Ho imparato a vivere così tenendo gli occhi chiusi...

Chiudere gli occhi è viaggiare.

Nell'oscurità appaiono migliaia di punti luminosi; danzano in cielo... si allontanano... Mi sciamano intorno... Una lieve polvere d'arcobaleno si posa sulle cose... giardini mai visti sfilano davanti alla mia mente... Il letto balla al mareggiare dei sogni...

Mi piace così tanto il silenzio!

Il silenzio. Non l'interruzione del suono. C'è il silenzio dello spirito, il silenzio del cuore e il silenzio della lingua.

Gli angeli non parlano. Sono muti.

Io riconosco solo i rumori della mia mente e pochi altri... il fruscìo delle vesti, il rintocco delle campane, il cigolio della porta...

Nel silenzio posso ascoltare la mia voce. Io non voglio nè vedere nè sentire nulla. Io voglio annegare in un deserto, in uno spazio vuoto senza immagini, nè parole.

Io voglio attraversare la vita protetta da un morbido silenzio.

Ho lasciato al sonno il potere di ammaestrare il mio corpo, all'inerzia il compito di domarlo...

Il sonno è la più perfetta delle preghiere. Diventerò una santa dormendo.

Che siete venuti a fare? Andate via. Lasciatemi dormire. Lasciatemi sognare. Non sono io che scelgo i miei sogni, sono lo-

ro che vengono da me.

Nei sogni ogni menzogna è possibile. I sogni chiudono a chiave le tue palpebre, ti imprigionano. Ma al risveglio tu hai il diritto di dimenticarli e di abbandonarli per sempre e ricominciare...

In ogni momento il sogno ti offre la possibilità di impazzire senza rumore.

CATERINA - (Alterna le parole a scoppi di risa, movimenti a rigidità): Il piacere dell'estasi

CATERINA - Io non sono una donna innamorata

Io non sono una sposa che ama.

Io stessa sono l'Amore e sono felice. Ho voglia di saltare, di ballare, di correre, di gridare, di ridere...

Non esiste la gioia. Io stessa sono la gioia... Sì, io vedo e possiedo tutta la verità che è in cielo e in terra, nell'inferno e in ogni luogo e anche tutta la felicità che è in paradiso e in ogni cosa con tale verità e certezza che se anche tutto il mondo mi dicesse il contrario non gli darei nessun ascolto.

Dio stesso mi ha detto lascia perdere le preghiere, i direttori spirituali, gli angeli e i vangeli

Solo il mio amore ti farà da guida!

E così è stato.

Io so cos'è l'estasi.

La mia anima è stata rapita in estasi tante volte...

Rapita in estasi e in estasi smarrita.

Durante le mie estasi io sempre più spesso vedo l'amore venire dolcemente verso di me, vedo il principio ma non la fine come qualcosa di continuo.

Sì io vedo, vedo l'amore ma non saprei descrivere il suo colore!

So solo che quando questo amore mi abbandona io resto così felice così angelica che amo i serpenti, i rospi, i topi e anche i demoni. E sento che se un cane mi divorasse non proverei dolore né soffrirei e... se anche vedessi commettere un peccato mortale non proverei alcun dispiacere!

PARTE II OSSESSIONI E FANTASIE

VERONICA:

Voglio essere un rifiuto

VERONICA - Mi sento sporca, I miei abiti sono sporchi, Ma non farò niente per pulirli. Né li laverò.

L'olfatto non deve più turbarmi... né il tatto, né la gola, né la vista, né i suoni...

Depositerò i miei sensi sul cuscino... e li restituirò intatti ai sogni...

Non mi laverò più i capelli né i piedi né le mani

Sarò sporca. Un letamaio... ha più forza di un bicchiere di cristallo!

Io stessa voglio essere un rifiuto... È tra il putridume che LUI si nasconde...

MADDALENA (Dichiarazione d'amore al Dio-uomo)

MADDALENA - Ti amo. Possiedimi. Sono queste le uniche parole dell'amore.

Io ti ho cercato e ti ho trovato. Tu chiedi solo amore. E io solo questo so fare: amarti.

Amandoti consumerò la mia vita.

Io so che l'amore si paga solo con l'amore. Per questo sono qui di fronte a te. Io ti desidero. Io ti voglio.

E tu mi vuoi?

Lo so... non tutto ti piace di me ma io diverrò come tu vorrai... vedrai... dammi tempo... Mi vuoi umile? Lo sarò. Mi vuoi fragile? Lo sono già. Calpestami se vuoi. Disprezzami. Però non lasciarmi sola.

Ho bisogno di te.

Se mi vorrai io ti amerò come bisogna amare: senza misura, con la follia, il trasporto e la disperazione di cui sono capace.

Se mi dirai sì, il mio corpo si aprirà a misura della tua eternità e svaniranno le mie riserve fatte di veli, di teli, di ali, di voli...

Io non dirò altro che sì al tuo tutto.

Puoi stendere la mia vita sotto di te, puoi piegarla, fissarla, allontanarla, riprenderla di nuovo... potrai ormeggiare in me o prendere il largo se la mia tempesta ti spaventa...

Tu sei chiuso in un tabernacolo e io sono la custode del tuo carcere.

Volevo un uomo nel chiuso di una stanza, nel chiuso di un letto, nel chiuso delle mie braccia.

Con te finalmente ci sono riuscita!

Ti amo sai, anche perché tu non dormi mai. I tuoi occhi sono sempre aperti.

Nessuno ti ha mai visto dormire.

Un dio non si addormenta mai. E se non dorme non si allontana. E se non si allontana vigila su di te e se lo guardi ti restituisce lo sguardo e se lo ami, l'amore.

No, tu non sarai mai il dio collerico, vendicativo, sacrificatore, indifferente di cui qualcuno parla. Tu sarai per me il Dio di cui io ho bisogno.

Un uomo qualunque imprigionato da una donna innamorata finisce per spogliarsi della sua divinità. Ma a te questo non può capitare.

Tu sei immutabile! Che felicità sapere che non potrai mai cambiare...!

In fondo in ogni uomo io cercavo un dio.

Ebbrezze immaginate, solitudini

VALERIA MORETTI



I vizio del cielo: si tratta di un viaggio onirico tra corpo e anima attraverso figure femminili che hanno espresso in forma drammatica il loro bisogno di assolutizzare la vita: di mistiche, di folli, di visionarie, di sepolte vive.

«Fatevi una cella nella mente dalla quale non possiate più uscire», afferma una di loro.

Il corpo diventa per queste donne un nemico da sorvegliare, da sottomettere, da mortificare, al limite da sopprimere.

Esse vivono di passioni estreme, di inquietanti solitudini, di ebbrezze immaginate.

Il loro tempo prediletto è il sogno.

Donne che si nascondono e si rinchiudono allo sguardo del mondo.

Donne che dell'ombra e del nulla fanno il loro credo.

Donne carnefici di se stesse.

Eretiche dell'amore.

Profetesse

Vittime-bambine. Giocoliere dello spasimo. Cortigiane della disperazione. Maestre di vertigine. Atlete del delirio. Terroriste dell'illusione. «Pasionarie» dell'eternità... Donne che professano l'umiltà ma non c'è parola ripetuta più spesso di «Io».

Sotto i nostri occhi si dispiega, attraverso questi personaggi femminili, un universo a sè coinvolgente e impervio, fragile e duro, ossessivo e malinconico e ci permette di abbandonarci a travolgenti fantasie.

Sono sante queste donne?

Alcune, dagli altari, ci dicono di no!

Pur non prescindendo dalla ricchissima documentazione su monachesimo e santità femminile, i personaggi sono volutamente inventati.

Nel chiuso di una cella esse assaporano e testimoniano il piacere della ribellione, l'infinitezza del desiderio, la voluttà dell'olocausto, il colore della solitudine.

Sono debitrice a E.M. Cioran, amato saggista, del titolo del testo. Egli ha scritto: «Non vi è santità senza una voluttà della sofferenza e senza una raffinatezza sospetta. La santità è una perversione senza uguali, un vizio del cielo».

La visionarietà che percorre il lavoro è spontaneamente affluita, certo suggerita dall'argomento.

Il viaggio delle quattro protagoniste non si arresta, infatti, alla morte ma la ingloba e la supera.

Quasi il desiderio di udire dall'aldilà le voci di chi l'aldilà ha così fissamente perse-

Ed è proprio qui, alle soglie del mistero, che tutto si riapre, tutto si ridiscute, tutto si reinventa in quel gioco spietato e sottile che fa della vita una morte e della morte una vita

Un testo vissuto con ansia, quasi strappato, dalle mani generose e voraci di Walter Manfrè, inarrestabile promoter degli autori italiani contemporanei.

Ora che amo un dio è giusto che io vi cerchi l'uomo!

Guarda, voglio essere orizzontale come il mare, come il deserto... è così che ti aspetto...

Non dovrai scalare nessuna montagna per me... io sono già qui immobile, ferma, distesa... pronta ad accoglierti...

Se tu vuoi veramente che io sia la tua sposa metti il tuo capo sopra di me, metti i tuoi occhi sopra i miei, la bocca sopra la mia, e così le mani e i piedi e finalmente le altre tue membra così che io diventi una medesima cosa con te...

E ora basta, anche se sei morto, vivi. Il mio fiato ti ha riscaldato i sensi.

TERESA:

Come si diventa una perfetta vittima

TERESA - (All'uccellino) Ti confiderò un segreto. Non sono eroica. I miei gesti d'amore e di penitenza sono semplici come è semplice la mia vita.

Dopo compieta, per esempio, stavo cercando senza risultati la mia piccola lampada. Eravamo ormai entrate nel grande silenzio, impossibile dunque chiedere dove fosse... Conclusi che una sorella pensando di pren-

dere la sua lampada aveva preso la mia...
Invece di provare dispiacere sono stata molto contenta di non averla più. La vera povertà consiste nel vedersi privati non solo delle cose che fanno piacere ma anche di quelle indispensabili.

Provare un vero amore per gli oggetti brutti non è difficile... Quando dalla mia cella hanno tolto anche la graziosa brocchetta che tenevo sul comodino e al suo posto ne ho trovata una tutta ammaccata... ho riso di soddisfazione.

Ti piacciono i fiori?

I papaveri? Le violacciocche?

Gli anemoni... i fiordalisi... i mughetti... le giunchiglie... i caprifogli? E le rose?

Quando li guardo mi sembra di ascoltare un concerto perché i fiori hanno un suono oltre a un colore e un odore... sei d'accordo?

E le mele, e gli aranci, e... le nuvole e la teiera azzurra, e le stelle, e le scatole di cipria... e le tendine che si gonfiano leggere al respiro del vento...? Basta! Niente di questo è stato creato per me! Niente esiste.

Al bucato, sono capitata di fronte ad una sorella che mi schizzava sul volto acqua sporca tutte le volte che sollevava i fazzoletti dal lavatojo.

Il mio primo impulso è stato quello di scansarmi e asciugarmi la faccia...

Ma subito, ho pensato, che sarei stata veramente stupida a rifiutare dei tesori che mi erano offerti tanto generosamente...

Così mi sono avvicinata di più, in modo da ricevere in faccia acqua sporca in abbondanza. Sai? Questo nuovo tipo d'aspersione mi è piaciuta al punto che tornerò in quel posto fortunato ogni volta che potrò!

Ho inventato anche un nuovo strumento di penitenza, ecco, vedi? L'ho chiamato sma-

Ho preso un sughero rotondo, l'ho incassato in una scatola di latta e ci ho conficcato degli aghi da cucire. Con questo mi batto forte, ap-

pena posso, fino a sanguinare. No, io non sono una vittima. Ci si stupisce, forse, se qualcuno degli uomini che vanno in guerra non torna?

VERONICA:

VERONICA - Ho mal di testa, di testa, di testa, di testa, di testa, di testa.

Volete che io mangi, vero?

Tutti vogliono che io mangi. Altrimenti dicono che morirò.

Il semplice fatto di masticare mi provoca il vomito.

Il cibo mi fa ammalare. Il cibo diventa duro nella mia bocca come ferro e mi brucia la gola quando inghiottisco.

Non voglio che niente entri a disturbare il mio corpo neppure una mollica di pane.

Questo mondo è inabitabile. Ecco perché bisogna fuggire nell'altro. Ma la porta è chiusa. Quanto bisogna bussare prima che si apra! Ma per entrare davvero, per non restare sulla soglia, bisogna cessare di essere un animale sociale. Bisogna disfarsi del proprio corpo. Delle proprie mani, della bocca, degli occhi...

Bisogna cercare altro cibo e altro nutrimen-

Ridurrò il mio corpo ad un utensile, le mie emozioni a segni...

Ci tengo ad essere disumana.

Non avrò altro cibo che il mio desiderio. Ho visto il suo corpo, le sue braccia, i suoi

occhi, la sua bocca, oggi.

I suoi occhi si sono affacciati nell'ostia ed erano i più belli, i più piacevoli, i più grandi, i più neri che io abbia mai visto.

Mi sono inginocchiata, ho aperto la bocca e li ho inghiottiti.

Non riuscirò mai più ad essere così felice. Lo so che ci siete. Non guardatemi così... Cosa avete da guardare...

Odio il mio corpo. E detesto che abbia un pe-

Lo vorrei senza forma e senza volume. Piatto. Muto. Fermo. Non più un corpo ma un'immagine di corpo. Vorrei essere un corpo morto da mantenere in vita...

Solo dai miei turbamenti attingo meravigliose agonie...

Fatevi una cella nella mente dalla quale non possiate mai uscire!

Poiché desiderare qualcosa è impossibile. Bisogna desiderare niente. Il niente pesa molto più del tutto.

Mi nutrirò di nulla.

Mi sono rovesciata dell'acqua gelata sul corpo.

Volevo renderlo freddo e immobile. Come una statua.

Io voglio dimenticarmi. Mi vestirò di nudità. Seguirò nuda Cristo nudo.

CATERINA: Lo scambio dei cuori

CATERINA - In estasi io l'ho visto.

In estasi io l'ho toccato. In estasi io l'ho baciato.

Tutto ha avuto inizio qualche tempo fa... meditavo sulla morte del figlio di Dio che si è fatto uomo e mi sforzavo di sgombrare la mente da ogni altra preoccupazione per avere l'anima tutta raccolta nella sua passione e nella sua morte...

E mentre me ne stavo così, all'improvviso, ho udito una voce che mi diceva: «Non ti ho

amata per caso».

Io ho cominciato ad urlare, a gemere, a disperarmi perchè temevo di non essere capace di corrispondere a quell'amore. Ma lui mi ha detto «sono più intimo all'anima tua di quanto la tua stessa anima non lo sia a te stessa».

È stato allora che l'ho visto. Era disteso nel sepolcro. Io mi sono avvicinata e lentamente mi sono distesa accanto a lui... era morto ma sembrava dormire...

Gli ho accarezzato i capelli... l'ho baciato sulla fronte, poi sul petto... ho accostato la mia guancia alla sua... in quel momento ho sentito la sua mano posarsi dolcemente sull'altra guancia e stringermi forte a sé...

Da allora Lui viene spesso a trovarmi.

L'altra notte mi ha aperto il costato dalla parte sinistra, ne ha estratto il cuore e se ne è

Il confessore mi ha fatto osservare che è impossibile vivere senza cuore ma io gli ho risposto che niente è impossibile al mio Si-

Così ho passato un po' di tempo senza avere più cuore.

Poi... in cappella, mentre le altre erano già uscite, e io... mi ero intrattenuta a pregare... Lui mi è apparso. Teneva tra le mani un cuore umano vermiglio e splendente. Mi ha aperto di nuovo il petto e vi ha introdotto il cuore che aveva in mano.

Mi ha detto: «L'altro giorno ho preso il tuo cuore, ora ti dò il mio col quale sempre vivrai». Poi ha richiuso l'apertura e qui, nel seno, dove lo scambio è avvenuto c'è solo una piccola cicatrice.

Tutti possono vederla. Volete?

PARTE III LE CONFESSIONI ovvero INDIZI TERRESTRI

VERONICA - Fin da bambina lo amavo perché era il re della terra e sapevo che c'era lui a proteggermi e a tenermi per mano per

Quando guardavo qualcosa: un filo d'erba, una stella, un sasso, io dicevo: «È lui che l'ha voluto e l'ha voluto per me».

Il cuore mi si gonfiava pensando alla sua infinita dolcezza.

Chi avrebbe potuto amarmi ed occuparsi di me meglio di lui che mi aveva creata?

Dov'è che io potevo andare in questa vita se non da Lui?

Volevo solo stare con Lui ogni giorno, ogni momento, stringermi a Lui...

Così io accarezzavo ogni filo d'erba, ogni sassolino e dentro di me pensavo: «Che strano! Perché non brucia anche lui d'amore come brucio io!».

Io disegnavo allora con dei pastelli colorati e in ogni mio disegno c'era Lui, ma non aveva il mantello lungo e la barba folta e bianca e non si affacciava neppure con le braccia aperte da una nuvola.

No! Il mio padre celeste era un uomo come gli altri ma più bello degli altri. Aveva gli occhi neri, obliqui e una piccola fossetta sul

Quando con la mamma e il papà si andava a passeggio per il corso, io guardavo ogni uomo per strada per vedere se qualcuno per caso gli somigliasse.

Sì, perché io volevo assolutamente trovarlo ma lo cercavo sui marciapiedi e non in chiesa sugli altari...

Una volta, finalmente, lo incontrai. Era tale e quale al mio disegno. Gli occhi neri. Obliqui. La fossetta sul mento.

Gli corsi incontro. Gli afferrai la mano e gliela baciai.

L'uomo si allontanò con stizza.

Mia madre mi picchiò e mi indicò mio pa-

Mio padre aveva gli occhi stanchi e i capelli grigi.

I più grigi che io abbia mai visto.

CATERINA - A dieci anni ero già innamorata di Gesù, di Gesù che aveva il petto squarciato e il cuore bene in vista...

Stava appeso sul mio letto... io vi salivo sopra e, in punta di piedi, arrivavo a baciarlo sulla bocca...

C'era Maria vicino a lui... molto vicina... troppo... e una schiera di santi...

Un giorno ruppi il vetro e, con le forbici, lo tagliai...

Nessuno l'avrebbe mai più trovato...

A quel tempo adoravo e disprezzavo mia madre.

Lei voleva da me solo cose banali! Lei non si curava del pensiero! Lei mi regalava vestiti. gioielli... e pensava che un marito bastasse per placare ogni mia inquietudine.

Mi assillava con le sue premure.

Era inesorabile e patetica. Avevo spesso la sensazione che mia madre volesse vivere la mia vita al posto mio. Si credeva indispensabile. Ma io non avevo affatto bisogno di lei e sapevo che, se non avessi combattutto contro di lei con tutte le mie forze, mi avrebbe divorato.

Accadde poi che mia madre, che mi era stata di grande impedimento nella mia vocazione, morisse. A questa morte seguì quella di mio padre e, poi, quella dei miei fratelli...

Poiché io sempre pregavo di essere liberata da ogni legame terreno, provai consolazione alla loro morte.

Pensai che, per l'avvenire, avendo Dio concesso tali grazie, mi sarei più liberamente immedesimata in Lui.

MADDALENA - Mia madre non voleva che io diventassi monaca.

Così organizzò uno stupro.

Quando quell'uomo mi prese urlai di dolore. Ma... quando fece per staccarsi lo tirai di nuovo a me. «Fammi godere ancora - gli ordinai - così saprò bene a cosa devo rinunciare».

Mi feci monaca ugualmente. E a mia madre gridai: «Dio accetterà più volentieri la mia rinuncia!».

Ho desiderato dormire tra due uomini come il monaco Robert d'Arbrissel nel deserto dormì tra due donne...

Come lui... non li ho toccati.

lo non voglio un amore qualunque, io voglio un amore perfetto.

TERESA - Non ho mai avuto una madre. Suppongo che una madre sia qualcuno da cui corri quando sei nei guai.

Sì, la mia era una madre indifferente, estranea, lontana, anche se... la preferivo a nessu-

Non sono mai stata in intimità con lei ma... miniere nello stesso terreno si incontrano attraverso le gallerie e, da morta, pensavo, l'avrei rincontrata...

Gli argini del cuore a volte sono stretti... Amavo molto mio padre e mi sentivo la sua

piccola dea.

Lui mi somigliava. Come me si fermava ad ascoltare il fruscio del vento tra le canne e a guardare i riflessi dei raggi del sole sulle pentole di rame in cucina. Era lui a cantarmi le canzoncine la sera e a darmi il bacio della buonanotte e, quando giocando cadevo, era





lui a fasciarmi i ginocchi.

Quando gli chiesi il permesso per farmi monaca e lui disse sì, il cuore mi scoppiò di rabbia. Era contento di donarmi a Dio. Fu uno scambio tra padri.

C'è stato un periodo in cui per penitenza leccavo insetti sui muri...

Io non posso amare nessuno. Non devo.

È con questo pensiero che mi sveglio ogni

giorno.

La mente si nutre del cuore come un qualunque parassita. Ma io ho distrutto il mio cuore per non ascoltarlo più. Non voglio avere nessuna compassione per me stessa.

Ho bruciato il materasso e dormo sulle travi di legno.

A tavola aggiungo sale sul cibo per renderlo disgustoso.

Ho una tale voglia di mettermi alla prova... Sì... le infermità, gli oltraggi, le sofferenze hanno un potere immenso su di me...

Quando sono debole è allora che sono più forte.

Tutto finisce. Tutto è amore semplicemente perché tutto è odio!

PARTE IV LA SCOMMESSA E LA RIBELLIONE

CATERINA

Il sangue è caldo, non toccatelo!

CATERINA - Ho sognato, ma forse non l'ho sognato, è accaduto veramente... che dal suo costato sgorgasse sangue come da una fonte e io lo bevevo ed esso sgorgava così forte che mi travolgeva ubriacandomi.

Ho visto una donna che dal cielo mi spiava. Ho capito che ne era gelosa.

Ma, forse, sono ancora più gelose loro... Solo che a Lui non importa delle altre, di

nessuna di loro...

Infatti solo dal mio corpo in quaresima esce miracolosamente sangue. Da qui, da qui, da qui... Il sangue è caldo. Non toccatelo. Potreste bruciarvi.

I miei piedi e le mie mani hanno un foro al centro, come se qualcuno vi avesse piantato dei chiodi.

C'è chi afferma di avermi osservata di nascosto e di aver scoperto che io stessa, con un temperino, mi procuro i buchi.

Ho chiesto allora a Dio di rendere questi segni invisibili così che nessuno osi parlarne. Invisibili come l'anello — questo — che lui mi ha dato.

MADDALENA:

La tentazione

MADDALENA - Asmodeo Leviatano, Isacaronne, Behemot, Balaam, Gresil, Aman... Demoni mi stanno tormentando.

Tu mi hai consegnata nelle loro mani.

Fanno rispuntare vizi che credevo scomparsi e ne fanno nascere altri che mai avevo avuto...

Nulla di quello che turba o macchia il cuore degli uomini, mi è ignoto.

È tanto più facile fare ciò che non si deve che ciò che si deve.

Tanto più piacevole essere cattivi che buoni. Non mi meraviglia che i buoni angeli piangano e i cattivi angeli cantino canzoni.

Un uomo mi guarda da dietro le sbarre, io abbasso gli occhi ma sento il suo sguardo avvolgermi come un mantello.

Perché mai ti ho conosciuto se poi dovevo perderti?

Vedi questo coltello affilato? Mi procurerò da sola una ferita sul naso e sulle labbra. Troppe anime sono state catturate dalla mia bellezza.

Troppi sguardi si sono posati su di me. Vuoi che lo faccia veramente? Dimmelo.

No, tu non lo vuoi. Perché anche tu sei Bellezza.

Forse neppure i diavoli vanno scacciati ma amati, se tu li hai mandati da me! È notte fuori.

Sento rumori nella mia stanza. Sento qualcuno che si sta avvicinando. Sento una mano che non conosco. Mi sta toccando appena... «Chi sei? Voglio sapere, chi sei?»

«È quanto hai desiderato per tutto il giorno
— mi risponde una voce —. Tu puoi accontentarmi senza che nessuno lo sappia».

Un animale infetto comincia a correre sul mio corpo...

Tu mi hai abbandonata.

Talvolta ho paura che le mie stesse preghiere siano ispirate dal demonio.

Ti chiedevo continuamente di farti vedere. Meditavo sulla trasfigurazione. Meditavo sui salmi.

Meditavo sui peccati del mondo.

E intanto morivo dalla voglia di vederti in faccia.

Ti sei mostrato ma di spalle, mentre passavi da una cella all'altra.

Forse a forza di cercarti ti ho reso banale e ti ho consumato...

CATERINA:

Come in una predica ai fedeli rivendica la propria divinità

CATERINA - Sedetevi e ascoltate.

Sono le donne Maria, Marta, Maria Maddalena e non i discepoli i veri seguaci di Gesù. È Maria la chiave di volta di tutta la teologia. Senza madre di Dio non c'è Dio.

La salvezza è giunta al mondo attraverso una donna, in lei ha preso corpo.

Leggete bene la Bibbia.

Ci sono due racconti sulla creazione. Uno dice: Dio addormentò Adamo e dalla sua costola trasse la donna. L'altro dice: Dio creò l'uomo e lo creò maschio e femmina. E dice ancora: «E Dio li creò a propria immagine». Dunque Dio era uomo e donna nello stesso tempo.

Solo che gli uomini hanno fatto poi di Dio un uomo e di Eva una peccatrice perché questo li ha aiutati a definirsi come genere, a situarsi come finiti rispetto all'infinito.

Sembra che non ci sia posto per le donne né in terra né in cielo eppure il cielo sembra fatto apposta per noi... ci somiglia. Musiche... balli... colori... amore...

Ho immaginato un Dio donna che mi allattava. Allora ho domandato a Dio: se fossi un uomo ti somiglierei di più?

Io voglio rispettare il vero Dio, quello che era insieme uomo e donna.

Non mi interessa più andare verso Dio ma

andare dentro Dio. Il mio dialogo con Dio è una bestemmia... lo so...

Solo il diavolo può succhiare fuori il diavolo.

Ho vomitato spesso il demonio in questi

Aveva la forma di un lombrico gelatinoso. Ma l'ho catturato e l'ho nascosto.

Ora è qui, in questa scatola.

Sì, è accaduto che il demonio mi abbia preso e sollevato con tanta violenza che mi è sembrato di precipitare all'inferno.

Ma io mi sono levata contro di lui, l'ho afferrato e l'ho gettato a terra. Ho posato il mio piede su di lui e l'ho schiacciato. Come Maria. Più di Maria.

Poi Dio mi ha detto «Tanto in me ti nasconderò che non troverai più te stessa...». E così è stato.

Il mio corpo è diventato rigido. Non sentivo

Eppure stavo sentendo tutto.

Io non distinguevo più quale era la mia anima e quale il mio corpo... Io non sentivo altro che Lui...

E quando Lui era dentro di me io sentivo che occupava tutta me stessa. Così io ho vissuto fuori di me non avendo più intelletto né memoria né volontà. Mi è sembrato di non esistere più. Tanto che, quando io mi nominavo o gli altri mi nominavano, io non capivo il perché visto che non esistevo più.

lo non volevo più avere un nome né un ricordo.

Volevo essere Lui.

Non volevo più nulla.

Anzi non volevo neppure poter volere.

È stato allora, che toccandomi mi sono accorta che una peluria mi cresceva sulla guancia...

(Con la barba) Guardatemi!

Dio si è fatto uomo perché l'uomo fosse Dio. Io stessa ora sono Dio.

Come Dio è uomo in me.

Dio è donna. Ha utero e latte.

Non recitate più Pater nostro ma dite Mater nostra.

Sento di possedere il creato e lo disprezzo. Le mie compagne mi temono perché io so tutto di loro.

Cosa fanno e cosa pensano. Mi hanno eletto superiora.

Le novizie confessano a me i loro peccati. E io sento che i loro peccati sono diventati i miei.

Io stessa mi incarico delle punizioni. Esse devono flagellarsi tre volte al giorno: una volta per i loro peccati, una volta per la vita e una volta per la morte.

Le più giovani le frusto io. Sono docili sotto le mie mani.

Servo anche la Messa e dò la Comunione. Ma non mi interessa il gregge femminile. Di un popolo maschile voglio essere la beata! Davanti non c'è più niente da vedere. Dietro non c'è più niente da vedere. Inginocchiatevi e adoratemi: che aspettate?

TERESA:

Morire come una santa

TERESA - (All'uccellino) Vuoi giocare? Sai, io mi sono offerta al Bambino Gesù per essere il suo piccolo giocattolo.

Ma non un giocattolo di lusso che i bambini si accontentano di guardare senza avere il coraggio di prenderlo in mano, no, io mi sono offerta a Lui come una pallina da nulla, che potesse gettare a terra, spingere con il piede, abbandonarla in un cantuccio, farla ruzzolare lontano.

Lui ha forato presto il suo giocattolino... Voleva vedere ciò che c'era dentro...

È stato un venerdì santo che Lui mi ha dato la speranza che sarei andata presto a trovarlo in cielo.

Dopo essermi fermata al Sepolcro fino a mezzanotte, sono rientrata nella cella, ma avevo appena posata la testa sul cuscino che ho sentito un fiotto salire, salire gorgogliando fino alle labbra. Non mi sono resa conto subito di cosa fosse, ma ho pensato che forse stavo male e ne ero felice.

Era buio e non avevo la lampada, dovevo dunque aspettare il mattino per assicurarmi della mia gioia.

Il mattino non si è fatto attendere a lungo: svegliandomi mi sono detta che avevo qualche cosa di bello da verificare. Avvicinandomi alla finestra, ho potuto constatare che non mi ero affatto sbagliata... Oh, sì, era sangue. Sangue! Gesù, nel giorno della sua morte, ha voluto farmi udire un suo primo richiamo. Era come un dolce e lontano fruscio che m'annunciava l'arrivo dello Sposo...

È arrivato e, giorno dopo giorno, io non ho avuto bisogno di trovarmi in una tomba per sapere come un corpo può trasformarsi in uno scheletro. Mi sta dissanguando come un vampiro.

Ho la febbre alta, la tosse mi strozza e sul corpo si aprono piaghe...

Sto male e ho freddo, ma indosso ugualmente i sandali di corda ai piedi.

Sto male, ma salgo ugualmente le scale per andare in cappella anche se devo fermarmi ad ogni gradino per prendere fiato...

Sto male, ma recito ugualmente i salmi in piedi perché nessuno mi autorizza a stare seduta.

Nessun medico è stato chiamato. Nessuna medicina mi viene data. Dicono che solo la preghiera può guarirmi.

lo chiedo solo il necessario mai ciò che può darmi sollievo.

Prima per esempio... c'era un bicchiere di acqua gelata sul vassoio... avevo bevuto da poco ma avevo ancora sete.

Ne volete un po'? — mi ha chiesto una consorella.

No — ho risposto — non ho la lingua abbastanza riarsa.

Io soffro ma continuo a punirmi. Solo che... non è mai abbastanza per loro... Tutti intorno a me (la madre superiora, il mio confessore, perfino la suora che sbuccia le patate in cucina...) tutti si aspettano da me qualcosa di più... E io non posso deluderli!

Loro, prima ancora di me, hanno deciso che devo morire perchè solo così potrò essere una vera santa.

Si avvicendano intorno al mio letto spiando ogni mio gesto e ogni mia parola, e in un diario trascrivono ogni particolare della mia malattia... per dopo...

Intanto le sento chiedersi: «Morirà oggi? Ce la farà fino a domani? Chissà se ha paura... Guardate che aria serena ha il suo volto... si direbbe che non soffra neppure!».

Se il mio è un suicidio. Di chi l'omicidio?

VERONICA (la visionaria):

Come un angelo notturno sospeso tra il precipizio e l'al di là

VERONICA - Riuscirò a volare come San Nicola da Copertino che sfrecciava alto, lungo i soffitti, oltre i muri? Ma non tra distese di luce io voglio volare ma in eterne notti...

Anche da bambina sognavo sempre di essere un angelo...

Li avevo visti sui libri e nei quadri della chiesa...

Sorridevano...

Dove vivono gli Angeli? Forse in un posto che non esiste. Là volevo vivere anch'io. Come un angelo volevo lampeggiare e scomparire.

Tremare appena. Essere un soffio leggero. Stenderò le braccia come un angelo in volo...

Attenderò così la visione dell'Invisibile. Specie suprema dell'amore è l'amore mor-

Io l'ho amato di un amore ozioso, di un amore esercitativo, di un amore impaziente, di un amore ansioso, di un amore saziativo ma soprattutto l'ho amato di un amore morto. Ho una stigmate sulla fronte. È dentro la testa che Lui mi è entrato.

Corro verso il mio destino. Precipito.

Le lacrime scavano solchi sulle guance.

Sì, agli angeli non è dato di tornare indietro. Non possono volgere le ali altrove. Gli angeli sono condannati al cielo come i demoni all'inferno.

Volerò e finalmente perderò la memoria di me, degli altri... di tutto...

Che siete venuti a fare qui? Cosa volete sapere, ancora?

Andate via! No, aspettate.

Io non sarò mai più prigioniera di questa ter-

Io vogherò sull'onda di laghi senza riva, perché l'infinito non ha confini, né fondo, né argini...

Sì... lo confesso, non è stato Dio a volerlo sono stata io, no, neppure il diavolo, io, ho detto, io stessa con queste mani mi sono tolta gli occhi, Li ho strappati via. Buttati. E con loro l'opprimente banalità del vero.

MADDALENA (l'innamorata): Un bambino deve esserci dato!

MADDALENA - Aspetto un figlio.

Non so come è successo e non mi importa.

Lo chiamerò Gesù e lo vestirò di bianco.

Nascerà in una grotta e prima di metterlo a

Nascerà in una grotta e prima di metterlo al mondo cercherò in cielo la stella che mi guiderà...

Il Bambino viene prima dell'amore e viene prima dell'amante: era già dentro di me. Mi era già stato dato.

È il suo desiderio di esistere che mi ha aperto le braccia.

L'impossibile non è resistere alla tentazione dell'uomo ma al bisogno del Bambino.

Un avere innato che deve esserci dato: questo è, per ogni donna, un bambino.

PARTE V LA MORTE

TERESA:

Dimostrami che un cielo c'è

TERESA - (All'uccellino) Hai mai visto un condannato a morte? Durante una visita in carcere ne conobbi uno.

Aveva rubato e ucciso...

C'era rabbia nei suoi occhi e spavento...

Negava i suoi delitti ma nello stesso tempo non si discolpava... Aveva orgoglio e dignità.



Desiderai che fosse il «mio» peccatore.

Dissi a Dio: «Dai a me quest[†]uomo. Consegnamelo. Ti offro la mia morte al posto della sua salvezza».

Quando il cappellano gli porse il crocefisso per baciarlo, sputò per terra.

I criminali come i santi hanno disgusto per la

Oggi l'aria è calda e gli alberi sono in fiore. Senti come suonano a festa le campane? È il giorno di Pasqua, vero? Tenete il mondo

E il giorno di Pasqua, vero? Tenete il mondo lontano da me.

Lasciatelo fuori. Copritelo. Mettete una tenda davanti alla finestra.

Sono stufa di luci, di colori, di soli, di alberi e di stelle... di preghiere e di salmi.

Sto morendo.

È adesso che devi dimostrarmi la tua forza. Ora che io ti ho dimostrato la mia.

Ora, tra questi lucignoli rotti, tra questi fazzoletti sporchi, tra queste minestre stracotte...

Qui... tra tuniche ruvide e scarafaggi... e catini pieni di sangue, qui in questa cella buia e spoglia.

Ora, subito, ti ho detto, prima che muoia. Afferma qui — Dio — la tua grandezza.

Dimostrami che un cielo c'è. Il cielo è chiuso, vero?

Ho la croce di Cristo piantata nel cuore. Gesù è venuto da me, ha preso il mio cuore lo ha baciato e ha detto: «Ecco un luogo solido dove io posso piantare la mia croce». Ha preso un martello e ha cominciato a battere... Dio, tu non sai amare se non attraverso vittime! (All'uccellino in gabbia)

E tu? Tu che mi hai fatto compagnia. Tu che hai riempito con i tuoi canti i miei giorni... Tu che sei stato una tenera gioia per me... Ma io non posso permettermi nulla... nem-

meno te...

Per questo ti ho ucciso. «A colui che non ha sarà tolto anche quello che ha».

Così c'è scritto nella Bibbia. (Copre con un velo nero la gabbia dell'uccellino)

Ho creduto di essere in Paradiso solo nel momento in cui la vita mi ha chiuso addosso il suo coperchio di piombo.

L'unico infinito che gli uomini possono conoscere è il dolore.

Un momento prima di morire... ho guardato verso il comodino... c'era una rosa che sbocciava appena dentro un vasetto. Per lei fu il mio ultimo sguardo.

I fiori sono così seducenti che a me viene il sospetto che siano un grande peccato, sì, proprio come bestemmiare e fornicare.

(Si strappa la coroncina dalla testa e annusa profondamente i fiori).

PARTE VI LO SCACCO

MADDALENA (l'innamorata): «In cielo sono tornata vergine»

MADDALENA - Non è certo una tomba il luogo del mio corpo! Il mio corpo fu bruciato. Ancora oggi là dove è successo qualcuno mostra una grande pietra carbonizzata! Ma, guardando attentamente, vi si scoprono le mie impronte!

La notte nessuno gira da queste parti... hanno paura di vedere l'ombra di una monaca che, furtiva, vi si nasconde sotto.

Chi mi venera mi considera la santa dei tuoni e delle tempeste, degli incendi e dei terremoti. Ma da un po' di tempo sono apparsi, poggiati alla pietra, foglietti con varie richieste di grazie...

C'è chi mi chiede la casa, chi il biglietto vincente della lotteria, chi la felicità, ma soprattutto mi chiedono l'amore.

Mi piacerebbe distribuire grazie anche a coloro che non le vogliono... essere la santa degli infedeli.

Mi lusinga quando da me vengono i più disperati.

Mi piace la loro forza. Sì, perché nella disperazione c'è qualcosa di grandioso e di bello... Forse essa viene prima di tutto, prima di Dio, prima dell'universo.

Non mi piacciono quelli che a testa bassa e mani giunte pregano sottovoce, mi piacciono quelli che con arroganza chiedono... implorano... esigono...

Qualche volta io concedo una grazia ma loro — bugiardi — non mantengono la promessa che mi hanno fatto...

E, io, mi vendico: punendoli!

È questo eccesso di potenza che piace ai mici devoti. E a me.

Ieri sera si è rifugiata qui una ragazza incinta.

Le farò da ostetrica e occulterò il suo peccato.

In cielo io sono tornata vergine.

VERONICA:

«Non sogno più, altri mi stanno sognando»

VERONICA - Di me non troverete che ossa...

Sono uno scheletro, ora. È così che mi piace. Sono in un sotterraneo dove non fà né freddo né caldo, dove il sole non risplende né cade la pioggia né tira il vento...

La morte vince sul piano della qualità.

La morte è sommamente superiore alla vita. E sommamente inferiore.

La fine di una cosa è meglio del suo inizio... È tradizione che i pipistrelli mi vengano appresso.

Fu così anche quando, per la prima volta, entrai in volo al monastero.

Da allora, essi escono ogni anno di notte il venerdi della Passione e rientrano alla fine dell'estate.

Vanno in refettorio dove io consumavo appena i miei pasti piegata per terra come un cane...

Poi volano verso la mia urna...

La mia esistenza è stata senza importanza. Io ero semplicemente una reclusa come un'altra...

Non ho fondato conventi, non ho attratto fedeli, non ho scritto né dato ordini a vescovi e papi, nessun confessore ha udito o registrato i miei tormenti...

Ma, da morta, l'esercito dei ciechi, dei muti e degli storpi si è messo in marcia verso di

Moltitudini di occhi mi cercano, moltitudini di mani mi toccano, moltitudini di bocche mi implorano.

Me! che del nulla avevo fatto il mio credo. Sugli altari i miei occhi sono di nuovo spariti.

Li avete rubati voi. Li avete prosciugati a forza di baci e di carezze. E quando a colpi di lingua mi venerate leccandomi i piedi, ho il sospetto che vogliate assassinarmi facendomi rotolare giù dal piedistallo...

Il silenzio se ne è andato per sempre, portando a riva le conchiglie e i sassi come un ma-

re in burrasca...

Non sogno più, altri mi stanno sognando. Lasciatemi annegare nell'ombra. Non accendete nessuna luce, vi prego!

CATERINA (l'eretica): «Sono una santa dimenticata»

CATERINA - La mia vita avrebbe dovuto veramente cominciare solo adesso dopo la mia morte.

È il torrente dei prodigi a prolungare all'infinito la vita di un santo.

Ma la mia tomba non ha visto fiorire nessun miracolo.

Volevo per me un altare.

Volevo che ceri mi illuminassero sempre di

notte e di giorno.

Volevo profumi di incensi e tappeti di fiori. Purtroppo si è santi agli occhi degli altri. Non è Dio a giudicarti ma gli uomini.

Che grande perfidia!

Gli eletti da Dio non valgono che per l'assenso dei loro simili! E a beatificarti sono uomini mediocri...

Questioni religiose e politiche fanno il resto...

Come eretica chissà... forse avrei avuto più fortuna e più seguaci!

Di santi il cielo è pieno. Essi mi detestano. Mi spingono a gomitate. Mi prendono a calci. Sanno che sono la più grande di tutti.

Ognuno dei Folli di Dio trova in cielo qualcuno più Folle di Lui ma nessuno uguaglia la Follia della Croce... Io mi sono crocefissa, ma non è bastato.

Le mie mani e i miei piedi sono bucati e sanguinano acqua. E quest'acqua è vuota di ogni sostanza.

Compresa l'acqua.

Sono un vetro nel palazzo di vetro.

Mi sono persa, Ma dov'è la realtà? Ditemi? Come potevo essere «ragionevole» in Sua presenza. Sarebbe stata un'assurda contraddizione. Lo capite, vero?

Il mio grido non è stato di quelli che hanno sapore di denti e saliva, di palato e di lingua. Il mio grido è stato più forte. Così forte da rendere sordo perfino Dio.

Potete sempre tentare di darmi un nome. Ma tanto vale dire la verità. Voi non potrete mai darmi un nome poiché al culmine dell'assenza io sono assente.

Non è che io dissimuli. Ma tutto mi dissimu-

Credo che mi piacerebbe chiamarmi la ragazza che voleva essere Dio.

TERESA (la vittima): Un corpo per reliquia

TERESA - Quando io morii il mio santo corpo emanava un odore così soave che la stanza nella quale era stato adagiato non sembrava più la stanza di un malato o di un defunto ma un negozio pieno di spezie.

A tre anni dalla mia morte le mie spoglie so-

no state riesumate.

Il legno della bara era marcio e muffito. Anche i miei abiti erano marci e muffiti. Ma il mio corpo, no.

Esso apparve a tutti sano e integro come fosse stato sepolto il giorno prima.

La madre e le mie consorelle più grandi lo liberarono dagli ultimi brandelli delle vesti e lo detersero da ogni impurità, mentre i padri si allontanavano, perché dovevano sottrarsi alla vista di un corpo femminile nudo. Ora vengo coperta da un lenzuolo bianco. È pulito e odora di lavanda. Il suo tocco sulla pelle mi rinfresca.

Uno dei padri si riavvicina. Alza appena il lenzuolo. Tocca i miei seni. Sono dritti e turgidi. Non corruttibili — vedo che scrive nel suo taccuino rosso.

Poi ha inizio la spartizione.

Non sento nulla ma so quello che stanno facendo.

La mia mano sinistra viene amputata e avvolta in un foglio di carta.

Poco dopo, da questa stessa mano, viene reciso il mignolo.

Due giorni dopo una lama affilata recide per intero il mio braccio che si stacca di netto, come una fetta di formaggio.

Altre parti vengono staccate nei giorni seguenti e destinate ai luoghi di culto.

Il mio cuore è conservato intero e messo in un reliquiario. Così la mia lingua. Due monasteri se ne contendono il possesso; quello dove ho fatto il noviziato e quello dove sono morta.

Io volevo morire come una santa.

Sì, perché era l'unica cosa che credevo di saper fare e facendola credevo di durare in eterno.

Poiché io sempre dicevo «Tengo Gesù Crocifisso nel mio cuore». Il mio cuore fu sezionato alcuni mesi dopo...

Vi trovarono la figura della Croce formata di carne.

Alcuni gridarono di gioia. Altri di spavento. Altri, per lo stupore, si inginocchiarono e rimasero attoniti.

Per mezzo del mio corpo molti miracoli si sono operati: usando pezzetti di stoffa intinti nel mio sangue, i miei capelli, le solette dei miei sandali...

Mi ripugna essere un oggetto di filantropia. Tutto sommato mi lusinga di più essere stata un oggetto di persecuzione.

PARTE VII LA VISIONE DEL NULLA

(Incontro tra le mistiche)

VERONICA - La morte è il luogo cui tende l'essere per diventare ciò che essenzialmente è: musica, profumo, passione volo.

Morire è come una notte selvaggia e una nuova strada...

MADDALENA - Sì... la vita è passata. E la morte stessa passerà e allora noi gioiremo della vita non per secoli ma milioni di anni passeranno per noi come un giorno...

TERESA - Perché il cielo non cade azzurro su di me e la vita non torna a me come fossi io la sua unica padrona?

CATERINA - Se il tempo non è che un'immagine dell'eternità, se la mancanza di finitezza del tempo umano non è che un sembiante dell'infinità dell'eterno, se la vita non è che la prolusione ad un'altra, l'esistenza umana non ha senso.

Dio è un gran ladro. Si è preso il sempre e a noi ha dato solo il tempo.

Io volevo garantirmi solo una vita oltre la vi-

VERONICA - Io non ho fatto nulla per diventare una santa. Proprio nulla.

Chi riconoscerà la tragicità di questo nulla? TERESA - Non è stata la morte a ferirmi ma la vita.

Ma Dio non può darci nulla se non questa miseria che brucia...

Anche Dio è povero. Il paradiso è solo un misero villaggio. Dov'è il mio peccatore? Dov'è l'uomo che

con la mia morte ho salvato? CATERINA - La verità è che il paradiso non

esiste e neppure l'inferno esiste. Dio è troppo misericordioso per voler puni-

Dio è troppo misericordioso per voler punire qualcuno.

Non siamo noi ad essere innamorati di lui ma è lui ad essere perdutamente innamorato di noi.

Ho capito che l'anima in sé è niente, l'uomo un niente incarnato, un niente che Dio ha amato, un niente attraverso cui Dio si è amato.

Dio non ha bisogno di nulla, neppure di esistere.

Il nostro viaggio è stato inutile!

MADDALEÑA - Lui è ancora lontano ed è questa infinita lontananza a rendere ancora il mio amore per lui infinito.

Lui là, io quí. Fra noi solo porte socchiuse che sono oceani.

Vedete? Il mio desiderio è sempre qui: ardente, eterno.

Ma Lui è sempre più in alto. Io alzo le braccia ma le braccia levate non lo raggiungono. Sì, essere santi è una perversione. Un vizio del cielo. Siamo le Spose di un Assente. Le nostre nozze sono eternamente in gioco. Sempre, e mai vergini. Sotto il velo non c'è che il velo!

Eppure avrei bisogno di un Dio anche ora. E se dietro questa parola Lui non ci fosse, quella parola io continuerei a pronunciare.

VERONICA - Io l'ho riconosciuto e la mia attesa è finita.

Il desiderio è dietro le spalle come uno strascico.

Dovrò rinunciare ad immaginarlo, ora? Ho scoperto che Lui è solo. L'essere più solo che esista.

FINALE IL RITORNO ALLA VITA

TERESA - (Sola conclude)

Il sole mi scalda dolcemente in primavera e vedo fiorire sopra di me gli alberi di sambuco, quando i petali bianchi cadono lenti l'aria si profuma di un odore pungente...

Sento la neve cadere d'inverno, posarsi sulle punte di ferro del cancelletto del cimitero, sulle croci delle lapidi, sulle lastre di pietra... L'ascolto cadere...

e mi sembra a volte che la neve copra tutto l'universo scivolando leggermente sui corpi dei vivi e dei morti.

Un passerotto si è posato sulla mia tomba... oggi, come fosse casa sua!

FINE

A pag. 31, particolare della locandina dello spettacolo. A pag. 34, l'autrice Valeria Moretti. A pag. 36, da sinistra a destra: Chiara Salerno; Chiara Salerno, Enrica Rosso, Teresa Pascarelli e Sara Alzetta. A pag. 38, Enrica Rosso.



MINE-HAHA

ovvero

DELL'EDUCAZIONE FISICA DELLE FANCIULLE

ADATTAMENTO DI DANIELA MORELLI DELL'OPERA DI WEDEKIND



PRIMO TEMPO

RUMORI DEL PARCO

Una donna di 45 anni, Hidalla, è seduta sotto il portico della villa. Una copertina di lana lavorata ai ferri color panna bordata di raso (come una coperta da bimba) le nasconde le gambe.

Una bambina di 5, 6 anni è sdraiata poco lontano, sull'erba, sotto un albero. È Hidalla bambina. Con una verga di salice smuove le foglie dei rami più carichi che si chinano

fino a lei.

MUSICA

Durante tutta la battuta sale piano e lontano, aggiungendosi ai suoni del parco, un motivo musicale ripetitivo, colto come certi temi di Satie e nello stesso tempo semplice come musiche dell'infanzia. Proviene da un piano, o altro strumento, sito dentro la villa, una sorta di esercizio ripetuto più volte durante una lezione.

HIDALLA A. - Vedo soltanto la luce del sole che passa attraverso fitte foglie verdi. Il verde chiaro delle foglie illuminate dall'alto è il cielo come io, Hidalla, l'ho conosciuto la

prima volta.

Il verde è per me il colore della felicità, non quello della speranza. Non posso immaginarmi la speranza con qualche colore dal momento che non ho più motivo di nutrire alcuna speranza particolare.

La musica sale. La governante, Naemi, spinge la sedia di Hidalla, che ci accorgiamo, ora, essere una sedia a rotelle, fino alla

bambina distesa sotto il salice.

Naemi prende la verga dalla mano di Hidalla bambina e la porge a Hidalla adulta che con la punta spinge in là il corpicino che rotola, rotola con grazia come da un pendio. Sull'erba è rimasto il contorno luminescente della figurina della bimba.

Hidalla adulta si lascia prendere dalla governante e deporre esattamente in quel contorno. Naemi le raccoglie le gambe inermi fino a farla entrare nella piccola sagoma.

FINE MUSICA

Così da sdraiata, Hidalla continua il suo

HIDALLA A. - ... Dovevamo piegare solo pochissimo le ginocchia e correndo poggiare soltanto la punta del piede. Lora e Heidi ci riuscivano magnificamente. Quando camminavano non si sentiva muovere nemmeno un sassolino.

Un'oscurita (l'ombra di un ramo o della coperta tenuta da Hidalla adulta sulle ginocchia fino a poco prima) scende sul corpo di Hidalla adulta che, durante l'azione successiva delle bambine ha modo di «dileguarsi»

aiutata da Naemi.

Da dietro il pubblico e senza fare alcun rumore spuntano due bambine del gruppo delle più piccole, corrono a piedi nudi e leggere tra le seggiole, «volano» fino alle prime file, li sorprendono alle spalle due spettatori e coprono loro gli occhi con le mani.

Sbucano silenziosissime anche tutte le altre bimbe del gruppo delle piccole dai cespugli, e si radunano davanti al porticato di casa. Lì si mettono in fila in attesa dell'insegnan-

Davanti al portico di casa, Naemi, la governante, allinea in ordine perfetto le loro scarpe e vi depone accanto la verga tenuta prima in mano da Hidalla adulta.

SCENOGRAFIA E LUCI

Le indicazioni di luce e di scenografia qui sono date nel caso di rappresentazione sia all'aperto che al chiuso, nel parco e nell'interno di una villa.

Lo spettacolo può svolgersi in parte all'ora del tramonto all'aperto (il primo e il terzo tempo) in parte al chiuso quando viene più buio (il secondo tempo). In tal caso le coreografie dovranno essere studiate in modo da tener conto delle posizioni di piena luce o di ombra del giardino.

Va tenuto presente che il pubblico di cui parla il Wedekind (quello che dalla città veniva a vedere gli spettacoli nel parco), giungeva da un sotterraneo e poteva guardare solo da dietro una grata. È possibile con qualche accorgimento dare ai nostri spettatori la stessa sensazione un po' voyeristica?

COSTUMI

Le descrizioni degli abiti fatte dal Wedekind sono estremamente precise e, dal mio punto di vista, anche molto interessanti.

MUSICHE E RUMORI

Qualche indicazione è data dal Wedekind solo per le musiche della rappresentazione

Il principe delle zanzare.

Protagonisti sonori dello spettacolo sono, ugualmente alle musiche, anche i rumori del parco, della sua natura, delle sue stagioni, dei suoi animali e il suo silenzio, questi dovrebbero essere «gli strumenti» che comporranno la musica per talune coreografie. Trovo che sarebbero adatti a restituire il clima dello svolgersi quotidiano della vita in un parco dove centinaia di ragazze spesso sprofondate nel silenzio, si curano esclusivamente della propria educazione fisica.

Altrettanto importanti sono le note degli strumenti presenti in scena quelli che le fanciulle imparavano a suonare durante le lezioni di musica e su cui si esercitavano nel-

le loro serate.

COREOGRAFIE

In tutta la prima parte della rappresentazione, attraverso la rievocazione di Hidalla, lo spettatore «spia» la vita delle fanciulle nel parco, la loro preparazione alla «educazione fisica». La severità di certe regole, l'ardire di certe acrobazie, la spartana attività che le vede muoversi a piedi nudi, camminare sulle mani, saltare alla corda, stare in equilibrio su una palla, nuotare fino ad autunno avanzato, sono tutti elementi che mi fanno pensare a una coreografia «ginnica», se così si può chiamare. La danza è invece l'elemento più adatto a sviluppare lo «spettacolo finale», quello in cui le fanciulle, nel racconto del Wedekind, si esibiscono per un pubblico venuto apposta dalla città, attraverso un sotterraneo, e a loro sempre celato da grate, vale a dire Il principe delle zanzare, che sarà anche il finale della nostra rappresentazione e che però qui sarà messo in scena di spalle al pubblico (come se il nostro pubblico appunto fosse posizionato dalla parte del fondale del «teatro» e non dalla parte della platea). È poi fondamentale che in ogni momento per qualsiasi tipo di azione, allacciarsi una scarpa, sedersi, impugnare uno strumento, chinarsi, stare ferme... la bambina più grande corregga la postura della più piccola al fine di renderla aggraziata e perfetta. Questi aggiustamenti vanno tenuti presenti durante tutto lo spettacolo e hanno la stessa importanza dei momenti «coreografati». Devono dare esattamente l'idea di

lo sviluppo e di cui le bambine più grandi sono responsabili rispetto alle più piccole. PERSONAGGI

un'educazione fisica attuata permanentemente nel parco dalla nascita fino all'età del-

Le vere protagoniste di questo spettacolo sono LE FANCIULLE - 15/20 bambine dai 6 ai 13 anni che saranno sempre in scena e i cui movimenti, anche i più semplici spostamenti senza musica, saranno sempre coreografati. Qualche rara battuta, qua e là, un parlottio discreto.

Tra le bambine si distinguono:

HIDALLA BAMBINA - Copre un arco di età tra i 6 e i 10 anni, va scelta piccola di statura, deve essere molto espressiva e in grado di eseguire esercizi acrobatici.

BLANKA - Ha 13 anni e un'aria coscienziosa, assennata.

PAMELA - Ha 11 anni.

WERA - Ha 9 anni, deve saper fare la spaccata.

LORA - La stessa età di Hidalla.

GERTRUD - La loro prima insegnante, quindicenne.

SIMBA - La loro insegnante di danza e coreografia, di 20/25 anni.

HIDALLA - È una donna di 40 anni, su sedia a rotelle. È la nostra «visita guidata al parco e alle sue abitudini di vita». NAEMI - La governante. Anche lei era stata una fanciulla del parco, ma aveva tra-

sgredito (avrà tentato di scappare o si sarà incautamente infilata sotto le coperte di una compagna) e dunque è punita. Costretta a restare nel parco tutta la vita. Donna di età indefinita, ha un bel viso dolce, rotonda di forme.

Dalla porta della villa esce Gertrud, l'insegnante coreografa. Ha lisci capelli neri, occhi scintillanti, il viso affilato e la figura slanciata.

A un segno di Gertrud le bimbe si infilano ordinatamente le scarpe. Gertrud prende la verga e si avvicina alle bimbe che ormai, calzate le scarpe, si sono messe in ordine di altezza. Fa scorrere nella mano sinistra la verga di salice che tiene nella destra e guarda le bimbe sorridendo. Poi solleva con tutt'e due le mani il vestito in modo che le si possano vedere le gambe fin sopra il ginocchio e mostra loro come si deve camminare. Oltre agli alti stivaletti gialli porta dei calzini bianchi che non le arrivano nemmeno a metà polpaccio.

GERTRUD - Alzare un poco il ginocchio e poggiare la punta del piede. Abbassare il tallone ma non prima che il dorso del piede fino all'alluce abbia formato con la tibia una

unica linea retta. E via!

Le bambine cominciano a camminare come lei insegna. Si tirano su i vestitini e li tengono fermi con le mani appoggiate sui fianchi. Poi cominciano a marciare lentamente.

GERTRUD - Vedete? Il terreno sotto i piedi non c'è più, non sento il terreno, non sento le gambe. I fianchi. I fianchi dovete sentire solo i fianchi!

Gertrud, sorridendo, percuote con la verga da dietro Heidi che, mentre cammina, cede

nei fianchi.

Heidi non cedere. I fianchi sono il punto centrale: quello che deve restare fermo, immobile. Tutti gli altri movimenti sia del tronco sia delle gambe fino alla punta dei piedi devono partire dai fianchi ed essere da li voluti e comandati.

Gertrud dopo aver mostrato come si cammina tenendo correttamente la posizione dei fianchi, si ferma mentre davanti a lei sfila il gruppo. Tiene la verga sulla punta del piede, sotto il ginocchio o sotto il polpaccio a correggere chi abbassa il piede troppo in fretta. È quello che fa la più piccola.

Eva! Ho detto linea retta alluce tibia!

E così dicendo fa schioccare la verga per aria. Tutto il gruppo si blocca a quel suono. Eva sta per scoppiare a piangere. Gertrud le lancia uno sguardo così inquietante che Eva ricaccia indietro le lacrime.

La bambina si stacca dal gruppo ed esegue due passi sotto l'attenta direzione di Gertrud che con la verga le impedisce di piegare le ginocchia.

Di nuovo schiocco di frusta.

Eva rientra in riga.

Entrano in scena le ragazze musiciste con i loro strumenti. Vanno a sedersi. Contemporaneamente all'ingresso delle musiciste si rianima il gruppo delle bambine.

MUSICA

COREOGRAFIA GINNICA SUL TEMA DELLA MARCIA

FINE MUSICA

Alla fine della coreografia ginnica le bimbe rompono le righe e si dileguano nei cespugli. Anche le bimbe musiciste lasciano la scena con i loro strumenti.

Un forte e disordinato schiamazzo di ragazze nel giardino richiama l'attenzione degli

spenatori.

Rotola dalla villa nel porticato una palla rossa. Arrivano nel porticato le ragazze dal



giardino, chi correndo e stropicciando i piedi sulla ghiaia chi camminando sui trampoli chi sulle mani e facendo la ruota chi saltando la corda.

Quelle che non camminano sui trampoli salgono sulla palla rossa anche a due per volta e vociando allegramente ci camminano sopra. Le più grandi aiutano le più piccole. Un forte richiamo di Gertrud, uno schiocco di verga sottolineato da

UNA NOTA MUSICALE COME UN SE-GNALE DI RIMPROVERO O IL PRO-LUNGARSI DI UN CANTO DI UCCEL-LO

Le ragazze prontamente abbandonano, chi la palla rossa, chi i trampoli.

Gertrud con la verga e una nota di forte disappunto sul viso fa cadere per terra i trampoli, lasciati appoggiati al muro uno dopo l'altro con un rumore secco.

GERTRUD - È di pessimo gusto e malsano. È l'ora del bagno ragazze!

Sotto il porticato è ricomparsa Hidalla adulta nella sua sedia a rotelle.

HIDALLA A. - La sera andavamo insieme a fare il bagno. La strada era così larga che si poteva andare tutte e sette una accanto all'altra a braccetto.

MUSICA DI RUMORI E CANZONE COREOGRAFIA

Le ragazze insegnano a Hidalla a cammina-

re sulle mani.

MUSICA

Le ragazze si avvicinano al ruscello reso da un effetto di luci.

HIDALLA A. - Fra sponde strette e verdi scorreva un largo ruscello e, ai suoi due lati, fin dove giungeva il mio sguardo centinaia di ragazze si spogliavano per fare il bagno.

COREOGRAFIA

Si spogliano, poggiano ordinatamente gli abiti sull'erba o sui cespugli per entrare nell'acqua (effetto nebbiolina e luci). Tutti i movimenti sono coreografati anche se non sono fatti all'unisono. Alcune bambine fanno un gesto e possono ripetere quello, altre fanno un'altra azione...

FINE COREOGRAFIA FINE MUSICA

Le ragazze tornano a casa sotto l'attenta vigilanza di Gertrud.

HIDALLA A. - Gertrud era veramente esemplare. Quando la si vedeva avvicinarsi non si aveva più l'impressione che avesse un corpo di un certo peso. Si vedevano soltanto le forme. E anche le forme quasi si dimenticavano per la bellezza dei movimenti.

Hidalla scosta le ruote della sua carrozzella per lasciar passare Gertrud che si allonta-

na, sola nel fitto del giardino...

Al confronto con altre persone essa mi appariva sempre come qualcosa che avevo soltanto pensato nella mia fantasia e che in realtà non esisteva. A volte sbattevo gli occhi per vedere se dopo c'era ancora...

Scompare lasciando dietro di sè una scia lu-

minescente.

Naemi dentro la villa comincia ad accendere le luci di tutte le stanze. Così il pubblico dal giardino può vederla passare davanti a tutte le finestre fin che la villa non sia totalmente illuminata dall'interno. Naemi abbassa una tenda bianca a qualche finestra.

MUSICA DI SUONI (Animali e foglie della sera)

Le bambine dentro la casa, si distribuiscono nelle varie stanze.

Il pubblico che sta fuori dalla villa può vedere le loro ombre proiettarsi sulle tende bianche o, nelle posizioni più privilegiate rispetto alla prospettiva della platea, vedere le loro sagome attraverso le finestre aperte mentre si tolgono i vestitini e si infilano le camicie da notte, qualcuna tira un cuscino, subito ripresa da Naemi.

Sotto il portico accanto a Hidalla viene depositata, da una figura indistinta una cesta

da neonato.

HIDALLA A. - Dai cinque anni in poi tutte quante noi, dovevamo prenderci cura dei bambini in fasce che venivano portati nella casa. (Dalla cesta si leva un pianto di neonato).

Ognuna di noi aveva il suo lattante. Dovevamo tenere puliti i bambini, durante il giorno portarli fuori nel giardino oppure sotto il porticato di legno, quando pioveva e dare loro il biberon: proprio come avevano fatto con noi le bambine più grandi.

Intanto Lora, una bimba di 7 anni, esce in camicia da notte, prende amorevolmente la cesta e la porta dentro intonando una ninna nanna...

LORA - Ninna ninna ninna la ninna nanna... di cui si sente l'eco provenire dall'interno della villa anche quando il portone si è richiuso alle spalle di Lora,

Attraverso una finestra aperta si vede Naemi che prende il fagotto dalle braccia di Lo-

NATATE A L

NAEMI - A letto Lora!

LORA - Fammela tenere, solo un po'!

NAEMI - A letto! La piccola dorme con me! Lora si mette a letto, poi con voce assonnata LORA - Quando torna Gertrud?

NAEMI - Dormi!

Naemi esce dalla stanza con il fagotto in braccio. Intona in sordina la stessa ninna nanna di Lora e spegne la luce.

NAEMI - Ninna ninna ninna ninna la nan-

HIDALLA A. - Quando Gertrud usciva, rimaneva sempre via anche la notte e ritornava soltanto al mattino e quando ritornava era più allegra di prima.

Sotto il portico ricompare Naemi che trascina fuori una cesta-cassa più grande di quella di prima e la mette accanto alla sedia a

rotelle di Hidalla.

HIDALLA A. - Ogni tanto qualcuna di noi spariva. Era sempre la più grande e accadeva in primavera. Lora, la mia amica, e io, eravamo ormai le più grandicelle della casa. Di quando e di come se ne fosse andata Melusine non osavamo nemmeno più parlarne tra noi. La sera avevo paura, ad addormentarmi. Naemi e Gertrud avevano forse notato quanto eravamo ansiose e eccitate. Ogni volta che ci incontravano, ci lanciavano occhiate gravi. Così ognuna si rannicchiava in un cantuccio...

Da dentro la casa con l'aiuto di un amplificatore giunge la voce di Hidalla bambina. HIDALLA B. - Fate che finisca presto, Fate

che finisca presto.

Man mano si spengono tutte le luci esterne del porticato e interne nella villa al passaggio di Naemi nelle varie stanze. Il suo passaggio è seguito da un'eco lieve di

BAMBINE - Buona notte... buona notte. Una finestra rimane ancora illuminata e aperta (quella della stanza da cui proveniva la voce di Hidalla bambina). Attraverso quella finestra vediamo Naemi avvicinarsi al letto di Hidalla. Tirare indietro le coper-

Se la condizione logistica non lo consente, la scena dopo che è stata abbozzata alla finestra o mediante le ombre alla tenda della finestra, viene poi svolta realmente sul palco dove, celato da una tenda, ci sarà il lettino di Hidalla con dentro la bimba che dorme, una sorta di P.P.

HIDALLA B. - Ho paura. NAEMI - Chiudi gli occhi.

... e prende in braccio la bambina. La luce nella stanza si spegne.

Anche quella sul palco se la scena si è svol-

La sagoma di Naemi con in braccio Hidalla bambina esce dal portone, Naemi apre la cassa e, poco prima di deporvi Hidalla bambina la guarda con insolita tenerezza. Hidalla le cerca il seno e vi appoggia la testa per un attimo. Naemi la scosta da sè, e apre la cassa per deporre la bambina. Buio su Naemi o siparietto se fuori non è abbastan-

FINE PRIMO TEMPO



LE BAMBINE IN FIORE DI WEDEKIND

Alla corte del Principe delle Zanzare

DANIELA MORELLI

el parco, in una trentina di casette bianche, centinaia di ragazze, spesso sprofondate nel silenzio, si curano esclusivamente della propria educazione fisica. Vengono portate li quando sono lattanti e fatte uscire all'età dello sviluppo. La più grande accudisce la più piccola e ha la responsabilità di un gruppo di sette bambine. Imparano a danzare, a fare esercizi acrobatici, a suonare. Fanno il bagno nel ruscello fino ad autunno avanzato e camminano a piedi scalzi fino a cinque anni. Nell'ultimo periodo del loro soggiorno danzano in una rappresentazione dal significato a loro sconosciuto e invece morbosamente amato da un pubblico rumoroso che dalla città arriva con il treno elettrico, poi raggiunge il teatro attraverso un tunnel e finalmente consuma lo spettacolo da dietro una grata.

Ed è la prima volta che Heidi, Lora o Pamela sentono una voce maschile che commenta eccitata uno fra i numerosi coiti che sulla scena si rappresentano tra il Principe delle Zanzare e le contadinelle. Le agili fanciulle con un colpo di reni spostano il peso del corpo sulle mani e così camminano, le trecce strisciano sull'impiantito del palco, rotolano gli zoccolini. Si insinua il sospetto di una nudità sotto la gonnella che piove giù come la corolla di un fiore. Qualche scudisciata lascia lividi veri. La maestra di danza colpisce e sorride. Ovazione del pubblico.

Le regole sono ferree, non si può scappare, nè infilarsi sotto le coperte di un'altra ragazza. Chi trasgredisce passerà il resto dei suoi giorni nel parco, come Naemi, a fare

la serva.

Un felice uniforme destino accomuna le fanciulle del parco. Una ineluttabile serenità consente loro di non chiedersi più dove spariscono le bambine grandi, quelle prescelte, o la bambina annegata. Nell'unico assopito pensiero che scorre da un cervello all'altro le separazioni sono tracciate solo dai confini del proprio corpo, dalla sua forma, dalla consistenza di un polpaccio, dall'agio con cui si è capaci di alzare e abbasare il ventre, dall'abilità di lasciarsi rotolare nell'aria in un salto mortale di eccellente disegno.

Hidalla fu lieta come le altre fino al momento in cui, invece di sentirsi scivolare la schiena se la sentì spezzare e restò appesa nell'aria come una zanzara monca. Comprese che fra lei e la serva Naemi non vi sarebbe stata più alcuna differenza, si immaginò la vita come sarebbe seguita ed ebbe coscienza della sua e delle altre fanciullez-

Con un ultimo sforzo delle spalle, delle braccia, del busto Hidalla trascina con sè quella pesantissima parte di sotto rimasta inerme, per dire basta a questa beata follia. Una licenza che mi sono presa sul racconto di Wedekind. Una licenza di qualche decennio visto che nel prologo del racconto la suicida ha 63 anni e non dieci.

Ma se il teatro è sintesi e lo *charme* di una villa da villeggiatura sotto il monte Tuscolo ormai insostenibile per i nostri occhi abituati a degradare sulle villette a schiera,
m'è parsa naturale una lettura genetica del personaggio che non rispettasse la sua cronologia e immaginasse soltanto la vita adulta, rifiutandola. M'è parsa legittima quella morte infantile contro il presagio di una perfetta razza idiota.

SECONDO TEMPO

Durante l'intervallo il pubblico si è accomodato dentro la villa nel salone d'ingresso o nella sala più adatta e grande.

Nel luogo interno, l'atrio o un salone della villa, c'è un letto bianco con il materasso arrotolato, una passatoia scura e una parete celata da una tenda o un sipario.

Si spalanca la porta d'ingresso, Blanka e Pamela introducono la cassa bianca che scorre su rotelle fino alla passatoia scura. Sganciano il coperchio e i lati della cassa che si apre come una croce svelano Hidalla che da rannicchiata si alza guardandosi intorno e resta attonita in piedi, in mezzo alla croce.

Blanka e Pamela prendono Hidalla per mano, la girano su se stessa, la osservano da
tutte le parti, la fanno camminare sul braccio lungo della croce e la conducono accanto al letto. Blanka, si china davanti a Hidalla bambina e le infila un paio di lunghe calze bianche che arrivano fin sopra le ginocchia. Poi le mette un vestitino bianco fino al
ginocchio, con una scollatura quadrata davanti e dietro. Hidalla infila le maniche che
arrivano fino al gomito. Pamela va a prendere un contenitore (valigia o cesto o baule)
e lo porge a Blanka,

Blanka fa sedere Hidalla sul letto e le prova le scarpe che sono nel contenitore fin che non trova quelle giuste. Scarpe gialle molto scollate con una linguetta da abbottonare sul dorso del piede che Pamela, inginocchiatasi davanti a Hidalla, allaccia sotto la direzione di Blanka. Blanka allaccia sopra le calze bianche un paio di giarrettiere verdoline. Rimette in piedi Hidalla, la prende fra le ginocchia e le pettina i capelli in trec-

BLANKA - Hai dei bei capelli Hidalla!

Sale lentamente una luce su Hidalla adulta. Entra Naemi che srotola il materasso sul letto e lo prepara con linde lenzuola bianche e coperta di piquet.

Pamela aiuta Blanka ad annodare una treccia di Hidalla, poi prendono entrambe Hidalla per mano e la conducono nell'altra stanza dove, dalla porta aperta si intravvede una tavola finemente apparecchiata cui siedono quattro ragazze vestite esattamente come Hidalla, Pamela e Blanka (uno specchio può riflettere l'immagine a favore del pubblico).

Naemi sposta gli oggetti a lato o fuori dalla stanza spingendoli su rotelle (il letto, la cassa, la cesta delle scarpe). Il salone adesso è vuoto, solo una parete è celata da un sipario o da una tenda e in un angolo Hidalla adulta sulla sua sedia a rotelle. Sbrigate queste operazioni, Naemi si annoda alla vita un grembiule da cameriera, poi spingendo un carrello da vivande esce dalla stanza dove si trova il pubblico, si avvicina alla tavola dove adesso siedono anche Blanka, Pamela e Hidalla.

Naemi dà fuoco a una vivanda come uno chef nel ristorante.

Sul fuoco vivace della vivanda che si intravvede nella stanza da pranzo si chiudono le porte della stanza da pranzo.

HIDALLA A. - Pamela suonava il... (mandolino o...).

Entra Pamela, prende posto e comincia ad accordare il suo strumento.

Irene, la terza in ordine di età, una ragazza dall'ossatura forte, e un carattere freddo,



suonava la chitarra.

Entra Irene, prende posto e comincia ad accordare il suo strumento, Pamela si alza va da lei e le corregge la posizione di impugnatura.

Poi veniva Wera che non aveva ancora 10 anni, ma un corpo così finemente formato, con una tale quiete nei lineamenti che già dopo i primi due giorni avrei voluto gettarmi ai suoi piedi.

Entra Wera con il suo strumento seguita da Hidalla bambina che le trotterella accanto. Hidalla bambina si precipita ad aggiustarle la sedia, a sistemarle lo spartito sul leggio, ad aprirglielo, ma Wera appoggia il suo strumento sulla sedia...

MUSICA DI IRENE E PAMELA

...e davanti agli occhi strabiliati di Hidalla fa scivolare lentamente i suoi elastici piedini sulle mattonelle in una spaccata, mentre tranquillamente le parla.

WERA - Hai la calza destra lenta, Hidalla. Hidalla non riesce a spostare la sua attenzione dall'esercizio di Wera.

HIDALLA B. - Ah! (Urlo di spavento per l'esercizio). Ma non ti senti spaccata a metà? WERA - Tirati su la calza, a Simba non piacerà!

HIDALLA B. - Simba? E chi è?

Come si è abbassata, senza muovere le spalle, senza piegare le ginocchia, Wera si rial-

Entra Blanka da una sala interna, automaticamente corregge la posizione delle spalle di Wera e la linea della schiena, poi a Hi-

BLANKA - Hidalla vieni con me!

Le si avvicina, si china e le assicura la calza al reggicalze mentre Pamela e Irene escono di scena con i loro strumenti.

FINE MUSICA DAL VIVO

HIDALLA B. - Hai... hai visto cosa sa fare Wera?

Blanka se la porta via per mano verso l'uscita, ma a un certo punto Hidalla piccola invece di uscire dalla porta spalanca la finestra ed esce con un salto nel giardino.

Blanka si affaccia alla finestra e parla con

Hidalla che sta dall'altra parte.

BLANKA - Non lo fare più!

HIDALLA B. - Perchè? È solo pianterreno! BLANKA - L'ho visto fare da una ragazza una volta, ma dalla finestra dell'infermeria, sotto la mansarda.

L'abbiamo fermata in tempo.

HIDALLA B. - E perchè voleva buttarsi?

BLANKA - Non poteva più ballare. Era rimasta zoppa dopo un esercizio.

HIDALLA B. - E che fine ha fatto?

BLANKA - Non lo so. Il giorno dopo non c'era più.

Anche Blanka esce all'esterno.

Nell'unico angolo illuminato, c'è Hidalla adulta che parla dalla sua sedia a rotelle.

HIDALLA A. - Camminammo in silenzio per un buon tratto attraverso il parco, su una strada larga e polverosa, entrammo finalmente in una casa bianca, larga a un solo piano.

Rientrano Blanka e Hidalla piccola dall'ingresso che dà sul giardino. Hidalla si guarda intorno come se entrasse lì per la prima volta e anche il pubblico deve avere la stessa sensazione. Da dietro la tenda giunge un parlottio sommesso.

Naemi scosta il sipario o la tenda dalla parete e dietro si scopre una panca o un divano di velluto su cui stanno sedute altre bimbe in costume da danza, che si infilano le scarpette, dietro di loro, addosso alla parete, uno specchio e la sbarra.

Hidalla piccola guarda strabiliata. Individua tra le ragazzine la sua amica Lora, volano una tra le braccia dell'altra.

HIDALLA B. - Lora!

LORA - Hai rinforzato i polpacci! HIDALLA B. - E tu? Fa vedere!

Le fa fare un giro su se stessa e la guarda piena di ammirazione.

In quel mentre Naemi va ad aprire solennemente i battenti di una porta e in controluce viene avanti una sagoma accompagnata da

FORTE MUSICA che poi si abbassa.

HIDALLA A. - Simba era grande e insieme sottile come un filo, ma sul suo corpo non si vedevano nè costole nè tendini. Sollevava e abbassava il ventre con agio delizioso! I suoi capelli rigogliosi e nerissimi, scendevano sulle tempie ed erano poi raccolti sulla nuca in una stretta crocchia. Aveva sopracciglia allungate, serpentine, un naso sottile e sulle labbra il più doloroso e al tempo stesso dolce sorriso che si potesse vedere. La sua lingua guizzava fuori come una salamandra.

Fui non poco sorpresa di scoprire sotto le sue ascelle, quando alzò le braccia, due fitti cespugli di peli scuri.

Simba mi affascinò, mi inebriò a tal punto che per due giorni andai in giro come in un dormiveglia e dovunque guardassi avevo davanti a me solo la sua immagine.

Simili miracoli di bellezza cessano nel mio ricordo con l'istante in cui smisi di essere bambina.

Si alza la musica all'ingresso di Simba ora in piena luce al pubblico, mentre cala quella di Hidalla adulta.

Con un semplice gesto della sua frusta Simba indica alle ragazze la sbarra e comincia così la lezione di danza.

COREOGRAFIE DANZE PATETICHE

FINE MUSICA

Alla fine della lezione le bambine salutano Simba che esce solennemente come era entrata. Frettolosamente le fanciulle escono indossando sopra i loro costumi semplici mantelli. Si salutano sulla soglia.

HIDALLA B. - In che casa stai?

LORA - Dall'altra parte del giardino, ne ho contate trenta venendo qui.

HIDALLA B. - Anch'io e tutte uguali. Allo-

LORA - Ci vediamo tra sette giorni.

Ognuna di loro va in una direzione diversa. Rientra Naemi che copre la parete attrezzata ad aula di danza con la tenda o con il siparietto. Riporta il letto di prima al centro della stanza. Lo prepara per la notte con cura e stende la camicina sul cuscino. La stanza è di nuovo quella di prima.

Rientra Hidalla B., infreddolita, si cambia e si infila nel letto. Naemi spegne la luce, chiude il chiavistello della porta d'ingresso ed esce. Nel silenzio si sente solo il respirare di Hidalla bambina.

HIDALLA A. - (V.f.c.) Una volta, mi svegliai di soprassalto in piena notte.

RUMORI DELLA NOTTE

Un rumore improvviso come di qualcuno che non riesce ad aprire la porta. Fuori comincia ad albeggiare.

Di nuovo rumore. Blanka, che non è riuscita ad aprire la porta entra dalla finestra nella semioscurità della stanza, si spoglia e si infila la camicia.

Hidalla piccola si mette a sedere sul letto, Blanka le si avvicina richiamata dalla sua

HIDALLA B. - Blanka!

... e le dà un bacio. Poi le si rivolge parlando sottovoce.

BLANKA - Non riuscivo a entrare! Qualcuno ha chiuso il chiavistello da dentro.

HIDALLA B. - È stata Naemi! Dove sei stata tutto questo tempo?

BLANKA - A ballare.

HIDALLA B. - Fino a ora? BLANKA - Sì.

HIDALLA B. - Dove hai ballato?

BLANKA - Al teatro. HIDALLA B. - C'è un teatro?

BLANKA - Domani te lo faccio vedere!

HIDALLA B. - Dov'è?

BLANKA - Nel parco!

HIDALLA B. - Ma io non l'ho mai visto!

BLANKA - È sotto!

HIDALLA B. - Come sotto...

BLANKA - Sotto terra!

HIDALLA B. - ... sotto... terra! ... E posso venire a vederti?

BLANKA - No, ci viene il pubblico!

HIDALLA B. - Vuoi dire la gente di fuori! BLANKA - Sì! Sai quando passiamo sopra quel ponticello per andare a fare il bagno? Non ti sei mai accorta come tutto rimbomba?

HIDALLA B. - Sì è vero! I nostri passi fanno eco.

BLANKA - La sotto c'è un tunnel vengono

HIDALLA B. - E come sono li hai visti? BLANKA - No non si può, guardano da dietro le grate, però li sento... HIDALLA B. - Cosa dicono?

BLANKA - Fanno dei commenti, una voce roca e profonda ha criticato i polpacci di Filissa...



Hidalla e Blanka ne ridono.

Doveva essere... un uomo, sono loro quelli che urlano di più, applaudono, ma più di tutto li si sente arrivare. Hanno tutti le scarpe fanno un rumore infernale!

Blanka fa per andarsene, Hidalla la richia-

HIDALLA B. - Blanka! Perchè hai i lividi sulle gambe?

BLANKA - È la frusta di Simba! Faccio una scena in cui vengo presa a frustate.

HIDALLA B. - E non ti fa male?

BLANKA - No, dopo si balla anche meglio! Adesso basta se no ci sente Naemi!

HIDALLA B. - È per diventare maestra di danza che vai...

...là sotto? A teatro?

Blanka le rimbocca le coperte.

BLANKA - Dormi!

HIDALLA B. - Dimmi, per piacere, sai cosa succederà quando andremo via da qui?

BLANKA - Come potrei saperlo?

HIDALLA B. - Non hai chiesto a qualcuna più grande.

BLANKA - Sono io la più grande. E adesso dormi.

Blanka bacia Hidalla e la riaccomoda sotto le coperte poi fa per andarsene, Hidalla la trattiene di nuovo.

HIDALLA B. - Non vuoi restare con me! BLANKA - (Spaventata) Hidalla come ti viene in mente?

HIDALLA B. - Ho paura!

BLANKA - Vedi cosa è successo a Naemi? Quando era piccola ha dormito con un'altra ragazza, per questo è ancora qui ed è costretta a servirci.

HIDALLA B. - (Impaurita) Non è permes-

BLANKA - Certo che no! Come non è permesso scappare. Dormi.

Blanka la spinge fuori sul letto dotato di rotelline. Escono dal salone.

FINE RUMORI NOTTE

LUCE DELL'ALBA

RUMORI DI... CARROZZA CHE SI AVVICINA SCALPICCIO DI CAVALLI

LUCE DEL GIORNO

Naemi entra apre la tenda della sala danza, dietro la tenda 7 bambine, tra cui Hidalla piccola si preparano per la lezione, sulle sedie sono inoltre appoggiati alcuni strumen-

Naemi esce di scena.

HIDALLA A. - (V.f.c.) A cena Irene raccontò che quattro sue coetanee erano state prescelte. Disse che stavano facendo lezione di musica quando due signore vestite con lunghi abiti e a loro celate da un velo bianco erano entrate nella sala...

A noi toccò durante la lezione di danza... Entrano due signore con lunghi abiti blu elettrico e veletta sul volto, celate alla vista da una bizzarra pagodina di garza bianca che esse stesse sorreggono con appositi sostegni (come fosse un ombrello) e che le circonda come una tenda da mare.

Con loro Simba. Che dà inizio alla lezione.

COREOGRAFIA

...Si spogliano una per una e attraversano lentamente la scena in modo che le due dame possano ben osservarle. Di tanto in tanto Ŝimba ne ferma una e con la sua frusta indica un punto preciso del suo corpo, come a lodare le qualità fisiche delle ragazze. È un'azione che a volte procura livore, vergogna, altre orgoglio e vanità nelle fanciulle. Quando ognuna di loro torna al suo posto guarda con ansia la prossima e le altre che sono già state esaminate, tutte, pur non sapendo quale sia lo scopo della visita ambiscono ad essere prescelte dalle due dame. Infine la prova di danza e di musica di ognu-

Le dame ne scelgono due. Le riesaminano dalla testa ai piedi e se le portano via. Con loro esce anche Simba.

FINE MUSICA

RUMORE DI CARROZZA CHE SI ALLONTANA

Sulla scena sono rimaste cinque ragazze deluse, tra cui Hidalla piccola, si rivestono e man mano escono tutte di scena tranne Blanka e Hidalla che, ripresi i propri strumenti musicali eseguono un medesimo esercizio, guardandosi con complicità.

MUSICA DAL VIVO

HIDALLA A. - (V.f.c.) Non domandai per che cosa erano state prescelte Olesia e Isabella.

Ma non so se non lo feci per paura o se con l'andar del tempo imparai a sentire proprio come le altre. Blanka era la più grande di noi, aveva compiuto i tredici anni e sapeva quanto me. Questo mi dicevo quando mi veniva qualche pensiero. Non ricordo nemmeno di essere stata in qualche modo tormentata dalla curiosità. Guardavo alla mia partenza con almeno altrettanta indifferenza e tranquillità come ora faceva Blanka e poi sapevo che ci sarebbe stato il teatro anche per me. Non sognavo altro, non desideravo al-

FINE MUSICA DAL VIVO. BUIO

FINE SECONDO TEMPO

TERZO TEMPO

Il pubblico ora è di nuovo in giardino. Sul palco Hidalla piccola e Blanka (nella stessa posizione della fine del 2º tempo) finiscono di suonare l'esercizio e si apprestano a riporre i propri strumenti nella custodia. Blanka sta quasi per lasciarsi cadere lo strumento a terra quando pronta Hidalla lo raccoglie.

HIDALLA B. - Che ti succede Blanka?

BLANKA - Mi gira la testa.

Hidalla l'aiuta ad accomodarsi sulla sedia. HIDALLA B. - Sei sempre così eccitata, anche questa mattina sei balzata sul letto spaventata come se ti fossi coricata da poco... Con lo stesso scatto repentino Blanka balza giù dalla sedia e terrorizzata ne tocca il se-

dile bagnato di sangue.

Hidalla la guarda spaventata.

Poi entra nella casa come un ossesso chiamando...

HIDALLA B. - Naemi! Naemi!

... e lasciando solo Blanka sul palcoscenico che, piena di stupore, vergogna e paura non sa come porre rimedio a quel disastro.

Entra Naemi con il secchio, lo spazzolone e nell'altra mano una stoffa di lino con il ce-

stino da lavoro.

Sbrigativa Naemi solleva Blanka che è rimasta come inebetita e la scosta dalla pozza, poi pulisce sedia pavimento e gambe della ragazza.

Infine mette a terra la stoffa e un paio di forbici estrae un passante di pizzo dal cestino da lavoro e un modello di carta che spilla al-

la stoffa.

NAEMI - Devi tagliarlo a triangolo così. Segui questo modello. Fisserai il passante sopra la pancia e sotto, intorno alle gambe.

Sul tuo letto trovi altre pezze di lino, preparati una quantità sufficiente di questi panni e, quando li hai usati, lavali subito in acqua fredda. Capiterà ogni mese.

Appena uscita Naemi entra Hidalla come se fosse stata nascosta a vedere, si siede accanto a Blanka e l'aiuta a tenere la stoffa mentre l'altra taglia o cuce.

BLANKA - Adesso toccherà a Pamela. HIDALLA B. - A cucire i panni?

BLANKA - No (con infinita tristezza) ad andare a teatro.

Hidalla non può trattenersi dall'esultare dalla gioia.

HIDALLA B. - Questo vuol dire che dopo tocca a me? E quando, quando? Quante stagioni ancora Blanka?

Poi accorgendosi del pianto di Blanka.

HIDALLA B. - Scusami! Scusami! BLANKA - Fin che non hai il coraggio di fa-

BLANKA - Fin che non hai il coraggio di fare il salto all'indietro!

Blanka si alza prende il cestino ed esce di scena mentre Hidalla si mette in buona lena a fare esercizi.

COREOGRAFIA di Hidalla che si esercita

HIDALLA A. - (V.f.c.) Era passato l'inverno, nel parco spuntavano i primi bucaneve. Per molti giorni e molte notti un vento umido e pesante soffiò tra gli alberi nudi.

Un ventilatore solleva le foglie del parco. Intanto altre cinque bambine si aggiungono a Hidalla sul palco, arrivano dal parco con le scarpette in mano e i mantelli su un braccio e si uniscono a Hidalla negli esercizi di acrobazia.

RUMORI DELLA NATURA CHE SI RISVEGLIA

HIDALLA A. - (V.f.c.) I primi raggi di sole erano così tremendamente abbaglianti che camminavamo con gli occhi chiusi, finchè pian piano gli alberi uno dopo l'altro rinverdirono e finalmente tutto sembrò rinato.

E un pomeriggio che Blanka era andata alla Casa Bianca non ritornò più. Restammo in sei. Nella camera da letto ognuna si spostò di un posto e Pamela si sedette a capotavola. Cercavo in tutti i modi di farcela con il salto all'indietro ma mi faceva troppo paura. Poi un giorno decisi di buttarmi ad occhi chiu-si...

Salto all'indietro o... altra acrobazia più adatta.

FINE RUMORI

Pamela aiuta Hidalla a eseguire correttamente l'acrobazia che Hidalla esegue ad occhi chiusi.

PAMELA - Ecco brava così, ci sei quasi! Tutte le altre applaudono.

HIDALLA B. - Adesso sono pronta per il

Pamela le fa segno di no. Un trambusto dentro la casa attira la loro attenzione.

Naemi spinge una cassa del tutto simile a quella da cui era uscita Hidalla fino alla soglia d'ingresso.

Le ragazze la raggiungono di corsa. Pamela legge il nome scritto sulla cassa.

PAMELA - Betty!

Emozionata apre il coperchio e aiuta una bimba di 6 anni a uscirne con lo stesso rituale usato per Hidalla.

Sotto il porticato ricompare Hidalla adulta sulla sedia a rotelle.

RUMORI STAGIONI E NATURA

Durante il monologo di Hidalla le finestre della villa si animano con le ombre delle bambine proiettate sulle tende in atteggiamenti ripetuti e quotidiani, mentre suonano o si esercitano.

MUSICA DAL VIVO ESERCIZI AL VIOLINO O... COREOGRAFIA DI OMBRE

HIDALLA A. - Il tempo strisciava lento come una lumaca. Eravamo felici tutte quante, e questo era tutto. Nulla inquietava quella monotonia, diventavamo grandi e grosse, non avevamo niente altro da fare che crescere. Vivevamo in una totale ignoranza, nessuna di noi imparò mai a leggere o a scrivere. Mangiavamo sprofondate nel silenzio. Ci si distingueva solo per le differenze fisiche, quando una diceva «io» intendeva tutta se stessa dalla testa alla punta dei piedi. Di me si sapeva che ero aggraziata e appassionata nella danza. Che più di tutto desideravo venisse il mio momento di andare a teatro, che il salto all'indietro lo avevo imparato bene, ma che il mio cuore batteva di paura ogni volta che non avevo il coraggio di aprire gli occhi mentre piroettavo. Fu quell'estate che una sera, mentre si faceva il bagno, una ragazza sui dieci anni annegò.

Nel ruscello (nebbiolina effetto luci), le ragazze si adoprano a tirare fuori una ragazza

RUMORE DI ACQUA...

Trascinano un corpo fradicio con la testa gonfia e un taglio sanguinante sulla guancia. La ragazza viene adagiata sulla ghiaia. Tutte la chiamano per nome, ma inutilmente

RAGAZZE - Diotima! Diotima!

A quel punto se ne vanno lasciandola li e quelle che arrivano le passano lontano coprendosi gli occhi o guardando da un'altra parte e corrono tutte dentro la villa.

Nell'oscurità arriva Naemi con una carriola, carica del corpo della ragazza, lo copre con la stessa copertina con cui Hidalla grande si copre le gambe sulla sedia a rotelle.

HIDALLA A. - Quando la sera dopo tornammo alla nostra spiaggia la ragazza era sparita.

BUIO SU NAEMI

LUCE SUL PALCO

Contemporaneamente al salire della luce un perfetto salto all'indietro di Hidalla sottolineato da un arrivo «a terra» dal rumore secco e violento, Pamela corregge leggermente la posizione di arrivo con una verga, appare soddisfatta del salto di Hidalla, ma ugualmente la riprende.

PAMELA - Non devi chiudere gli occhi. Hidalla è contenta di sè, sa di aver eseguito

il salto quasi alla perfezione.

HIDALLA B. - Adesso sono pronta! Vero? Pamela copre le spalle di Hidalla con un mantello, la prende per mano e la conduce nel folto del parco verso «il teatro». Hidalla lascia dietro di sè una scia luminescente (che le sottolinea la vita o l'orlo del mantello) simile a quella lasciata da Gertrud nel primo tempo.

HIDALLA A. - (V.f.c.) Mentre ci facevano truccare un cupo rullio proveniente dal tea-

tro, rintronava ininterrottamente.

FORTE RUMORE DI TRENO IN AVVICINAMENTO

HIDALLA B. - (V.f.c.) - (Quasi spaventata) Cos'è?

PAMELA - (V.f.c.) La ferrovia elettrica con cui arriva il pubblico dalla città!

HIDALLA B. - (V.f.c.) E ora cosa devo fare? PAMELA - (V.f.c.) Infilati il mio costume. Poi fa come le altre. Quando te lo indica Simba fa il tuo salto all'indietro.

HIDALLA B. - (V.f.c.) E come me lo indica? PAMELA - (V.f.c.) Con un colpo di frusta.

ANNUNCIO

Gentili Signore, Signori, le fanciulle del Parco sono liete di presentarvi «Il principe delle zanzare» di Ademar. Prego accomodatevi.

A questo punto inizia lo spettacolo che il pubblico vedrà come fosse dal fondo del teatro. Dunque tutto lo spettacolo sarà coreografato di spalle tranne il momento del salto all'indietro di Hidalla che avverrà in faccia al pubblico.

All'inizio dello spettacolo tra le danzatrici (che danno le spalle al nostro pubblico) e «l'altro pubblico», quello che non si vede ma di cui si sentono fortissimi i commenti e le ovazioni cala una specie di rete, qualcosa che faccia pensare alla grata che come dice il Wedekind separava il palcoscenico dagli

spettatori.

FORTE SCALPICCIO E FRASTUONO DI VOCI

MUSICA

COREOGRAFIA DI SPALLE

Durante lo spettacolo c'è un pezzo di danza che Hidalla esegue con altre due zanzare tra gli apprezzamenti del pubblico...

Alla fine del pezzo Simba con un ordine secco della frusta dà il segnale a Hidalla per l'esecuzione del salto all'indietro (o...). Hidalla si ferma terrorizzata.

Il pubblico rumoreggia scontento.

Con un colpo di frusta Simba fa cenno di interrompere la musica, poi...

INTERRUZIONE MUSICA

...percuote Hidalla sulle gambe, lasciandola livida e provocando l'ovazione del pubblico. Hidalla si fa rossa d'orgoglio, non le scappa una lacrima e resta dritta come un fuso...

Simba presenta la sua frusta al pubblico che applaude all'oggetto, poi esce ringraziando con un inchino e lascia simbolicamente la frusta in mezzo alla scena. Poco prima di uscire a un suo cenno riprende la

MUSICA

Un lungo respiro, Hidalla prima stringe gli occhi mettendosi in posizione di partenza per l'esercizio poi, con cipiglio, invece li spalanca e, con un sorriso di sfida, esegue la sua acrobazia in modo perfetto, ma nell'«a terra» inciampa sulla frusta... schiantandosi al suolo.

Proteste dal pubblico.

Le altre danzatrici la guardano sconcertate, qualcuna la chiama... Hidalla non dà segni di vita, poi guardano verso le quinte... da dove Simba fa segno di portarla via...

Simba rientra in scena, riprende la sua frusta e con un colpo secco intima alle altre di continuare lo spettacolo... Due bimbe trascinano fuori il corpo inanime di Hidalla...

Ora lo spettacolo prosegue quasi in penombra mentre la luce illumina la sedia a rotelle ricomparsa in scena, a lato, su cui è però seduta Hidalla bambina.

HIDALLA B. - Avevo voluto fare il mio salto con gli occhi aperti. Così vidi la frusta e, vedendola, compresi che avrei potuto inciamparvi. Mi spaventai.

Capii in un attimo quale sarebbe stato il mio destino, stavo ancora per aria, sospesa come una zanzara e d'improvviso invece di sentirmi... rotonda... come sempre avveniva durante quell'esercizio, io mi irrigidii dalla paura e sentii distintamente... proprio qui un clac. Si è rotta pensai, si è rotta la mia spina dorsale.

Si tasta la schiena.

Conoscevamo troppo bene il nostro corpo per non capire subito.

Prima ancora di toccare il suolo vidi cosa sarebbe stata la mia vita. Il tempo di schiantarmi ed ebbi un incubo terribile, mi vidi già vecchia. Una vecchia in mezzo a tutte le al-

Intanto Hidalla adulta, trascinata dalle bambine, è comparsa in scena dove sotto una luce sempre più intensa prosegue lo spettacolo «Il principe delle zanzare» sem-



pre di spalle.

HIDALLA B. - ...un essere orribile rugoso, che non ha nemmeno una lunga treccia, una vecchia che si tinge i capelli e cerca persino di ballare e tutti proprio tutti possono accorgersi che non ne è capace... non più.

Hidalla adulta cerca di ballare. È patetica e sgraziata, e le sue gambe immobili.

Le altre bimbe che continuano a fare lo spettacolo la guardano con compassione o derisione.

Forte derisione del pubblico.

E in fin dei conti capii che non ci sarebbe stata differenza alcuna tra me e Naemi. Come lei mi avrebbero tenuto, per sempre nel parco...

Lo spettacolo «Il principe delle zanzare» prosegue come in sordina mentre Naemi si avvicina alla sedia a rotelle e la spinge dentro la villa.

CIGOLIO DELLA SEDIA A ROTELLE AMPLIFICATO

Man mano dentro la villa si accendono le luci e vediamo Naemi portare in braccio Hidalla bambina su per le scale (sarà una controfigura di Hidalla).

PASSI SU PER LE SCALE AMPLIFICATI

SUSSURRARE FUORI CAMPO AMPLIFICATO

mentre continua in sottotono.

MUSICA DELLO SPETTACOLO «IL PRINCIPE DELLE ZANZARE» IN SORDINA

HIDALLA B. - (V.f.c.) Mi porti in infermeria?

NAEMI - (V.f.c.) Sì.

PASSI E RUMORI DALLA VILLA PORTA CHE SI APRE

NAEMI - (V.f.c.) Hai bisogno di qualcosa? HIDALLA B. - (V.f.c.) No, lasciami sola.

PORTA CHE SI RICHIUDE PASSI IN DISCESA SULLA SCALA

Le luci nella villa si spengono al passare di Naemi che scende fino al pianterreno.

Lo spettacolo «Il principe delle zanzare» prosegue ancora in sordina e in una penombra che ci permette però di vedere le danzatrici portare via Hidalla adulta.

Si spalancano con un rumore secco e amplificato i battenti della finestra della mansarda.

RUMORE DI FINESTRA CHE SI SPALANCA

La tenda bianca (di carta) viene squarciata dalle braccia di Hidalla bambina (controfigura). L'azione è accompagnata da un urlo violento della bambina.

HIDALLA B. - Ahhhhh!

BUIO SULLA FINESTRA DELLA MANSARDA

RUMORE: TONFO DEL CORPO DELLA BAMBINA A TERRA

LUCE SUL CORPO SCHIANTATO A TERRA

A terra il corpo di Hidalla bambina. Naemi accorre dall'interno della villa con un urlo strozzato...

NAEMI - Ahhhhh!

...si china sul corpo inanime di Hidalla bambina. Si porta il capo della bimba sul seno. Poi, come impaurita si alza e si allontana guardinga e frettolosa.

Ritorna poco dopo con una carriola, la stessa su cui aveva coricato la bambina annegata. Vi carica sopra Hidalla morta. Pietosamente la copre con la medesima copertina di lana con cui coprì la bambina annegata e che è la stessa usata come playd da Hidalla adulta.

Si allontana nel buio del parco con la carriola cigolante.

A terra resta la sagoma luminescente di Hidalla bambina, la stessa del primo tempo.

CIGOLIO DELLA CARRIOLA CHE SI CONFONDE CON IL RONZARE DELLE ZANZARE

Lo spettacolo «Il principe delle zanzare» termina tra gli applausi.

Ringraziamenti delle danzatrici di «Il principe delle zanzare» e di Simba di spalle al nostro pubblico e a favore dell'altro pubblico.

FINE MUSICA

Ringraziamenti di Naemi, Hidalla adulta, Hidalla piccola al nostro pubblico. Ringraziamenti di Simba e delle danzatrici

al nostro pubblico. Di nuovo ringraziamenti di tutti al nostro

ubblico.

FINE

A pag. 40, particolare del quadro «Bambine» di Egon Schiele, Vienna, Graphische Sammlung Albertina. A pag. 43, Daniela Morelli. Nelle illustrazioni del testo, disegni di Gustav Klimt.

MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO / COMUNE DI FIUGGI AZIENDA AUTONOMA C.S.T. FIUGGI / ASSOCIAZIONE ALBERGATORI FIUGGI



Teatro Comunale Fiuggi 12 - 31 luglio 1992



«... un libro come questo chiede al lettore un uso costante delle categorie della logica e un'attenzione mai allentata. Devo però aggiungere che il linguaggio di Donizetti (come la pittura di Donizetti) è esente da astruserie semantiche e adotta la aristocratica simplicitas dei grandi testi filosofici».

UGO RONFANI "IL GIORNO"

«... per Mario Donizetti, il più noto dei figurativi italiani e uno dei più richiesti ritrattisti del mondo, smontare la kantiana "Critica del Giudizio" era necessario per riaffermare il filo conduttore della sua opera e la sua coerenza estetica».

MARTA BONESCHI "L'INDIPENDENTE"

«... la qualità senza tempo dei suoi dipinti lo ha reso famoso in tutto il mondo... Donizetti è anche designer di oggetti d'uso e questo fa parte del suo concetto dell'Estetica...»

ELSA KLENSCH "C.N.N. International - New York"

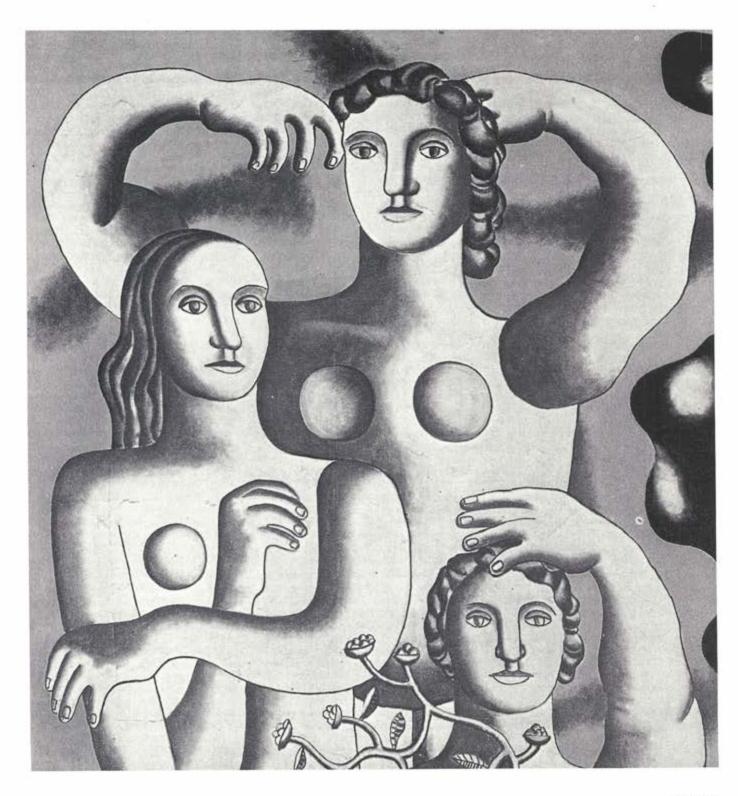
MARIO DONIZETTI PERCHÉ FIGURATIVO Argomenti di Estetica

CORPONOVE EDITRICE - BERGAMO - Via Baioni, 18 - Tel. 035/223363 Prezzo di copertina L. 22.000 - Prezzo speciale per i lettori di HYSTRIO L. 15.000 c/c postale 10724243 intestato a Corponove Editrice - Bergamo



SOGNANTI

UN MONOLOGO DI REMO BINOSI



Una narrante, voce ed eco di altre donne

appresentazione della realtà e veicolo d'interpretazione: il sogno diventa qui, materia di scambio. La donna narrante, voce ed eco di altre, confessando al pubblico le sue visioni notturne offre verità in cambio di partecipazione. Chiede che da individuale, la sua diventi storia di tutti. Donne e uomini, come parti interagenti di un comune intreccio di comportamenti. Poichè ciò che è raccontato pubblicamente da uno, verrà da altri ascoltato, ricordato e ad altri ancora narrato aumentato o privato di parti, parole, significati, trasfigurandosi dal nucleo originale e raccogliendo l'eredità di ognuno. Gli otto sogni svelati, compongono il percorso di un gioco non finito che parte con un imperfetto (...c'era...) indispensabile base d'ogni favola e arriva in un luogo dal quale ancora sarà possibile partire muniti di ulteriore conoscenza (...È così che sono arrivata fin qui. A dirtelo.), dopo un devastante terre-

Organizzata funzionalmente come segnaletica d'espressione, la punteggiatura segue la logica dell'emozione. In favore della costruzione di un teatro che si faccia vedere con le parole delle immagini. E udire con le immagini delle parole.

I

«...C'era mia sorella. Povera... Sai, seduta come stava che le piaceva stare con le gambe di traverso e il gomito appoggiato alla mano e la testa sull'altra mano. Così. Ines. Sulla sedia davanti alla casa. E mi guardava sorridendo mentre tornavo da uno dei miei appuntamenti. "Con chi sei stata questa vol-ta, gioia mia?", mi ha chiesto. La vedevo bella ridente come fosse stata ancora viva e io la ragazza che ero. Sapevo che venivo da ballare e arrivavo da giù, dalla baracca di canne che c'era d'estate in riva al fiume, dove i ragazzi e le ragazze andavano a cercarsi. Un bel caldino c'era e il sole che moriva e indorava tutto il cielo pieno d'azzurro e nuvole bianche che pareva giorno pieno anche se sapevo che la sera stava venendo e si sdraiavano le ombre a dormire sulla terra. Con un

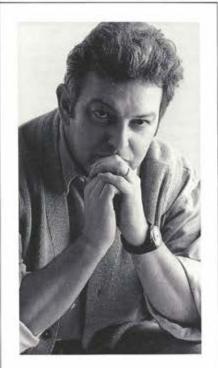
profumooo!

Mia sorella, dunque. Seduta fuori dalla porta. I capelli tirati indietro in una treccia e lucidi. Neri! Come le sopracciglia e gli occhi che parevano contornati con la matita, l'incarnato della guance rosse di salute e le labbra fatte di carne e mosto che si accendevano quando scopriva i forti denti bianchi come il marmo. Mia sorella Ines. Che bella era, per metà del suo corpo. Aveva un collo lungo e ben tornito che reggeva fiero la sua testa, piantato nelle spalle diritte, orgogliose del seno che sbocciava sotto le sue vesti di seta e mussolina leggera e via giù verso la vita stretta. Da qui. Da qui in giù, sapevo che la Natura aveva perso la poesia e s'era impazzita. Dai fianchi che sembravan gonfi più che larghi di ciccia madida di grasso fin da bambina, si staccavano due gambotte obese per giunta chiazzate da un'orrenda psoriasi che le saliva su dai piedi, annidata sotto la pianta e tra le dita. Era la parte che Ines nascondeva nel nero. Estate o inverno, indossava un paio di spesse calze nere sotto un gonnone anch'esso nero che la copriva tutta fino alla vita da cui nascevano le sue famose camicette, trattenute da una cintura che era in genere un gran bel nastro di velluto del colore più giusto, ma preferibilmente rosso carminio come il girocollo di corallo che Ines portava sempre. Ines... Sapessi come l'ho vista bene. Precisa! Seduta davanti alla casa con il glicine che si avvitava su per il muro fino al primo piano dove si aprivano le finestre delle camere con i battenti di legno verde. Sorrideva e per me era la luna, era la pioggia che lavava il bosco e non potrò mai capire come nessun uomo abbia mai potuto desiderare di prendersela e sposarla e chiudersela in casa come un tesoro quella sua bocca da perdersi a baciarla e sentirsi tremare a osare solo guardarla. Ma così è stato. E lei forse aveva la sua colpa. Lumaca: quella sua mostruosa seconda parte che negava e odiava probabilmente, così vicina alle parti più segrete legate al piacere sì, ma anche agli escrementi, al sangue, alla terribile idea della maternità che mai avrebbe osato neppure pensare, perchè allora avrebbe dovuto anche immaginare un uomo che gliela provocasse. Così se ne stava a guardare con il suo bellissimo sorriso di pazza, la mia di vita. E viveva anche l'amore solo attraverso le mie storie, le mie fughe, le mie mattane. Dov'erano finiti i nostri genitori non saprei. Io vedevo solo lei: la mia ape sformata. La mia Ines: viva l'ho vista. Ci pensi? Io venivo su dal fiume, allegra, fatta di baci. Maaagraa, io. E bionda almeno quanto lei era corvina. Ines con la crocchia e la sua eleganza ben raccolta. E io con quell'erba gialla, quelle margherite e quel grano che avevo in testa. Selvatica. Maaagraa! Luuuungaa! Era una bella sera d'estate che non voleva venir buio. "Con chi sei stata questa volta, gioia mia?" e con la mano mi chiamava e mi faceva segno di andarle vicina a raccontarle. Io sapevo che qualcosa da raccontare in verità ce l'avevo davvero. Un ragazzo nuovo che veniva da fuori. Mi aveva scaldata la fantasia e tolto ogni altro pensiero fin da quando l'avevo visto. Poi dicono che alle donne non capita. Stava appoggiato al banco. Senti: con un paio di pantaloni di tela grigia un po' consunti sulle cosce e proprio là. Hai capito. Portava una canottiera di filo bianco e una cintura di cuoio intrecciato, annodata invece che con la fibbia giusta. Aveva le belle braccia lucide del sole che aveva preso nuotando tutto il giorno nell'acqua, giù, del fiume insieme agli altri ragazzi a ridere e parlare di donne, a giocare a fare la lotta, a sentire la radio. Aveva i peli sul petto e i capelli tutti riccetti neri e rasati sul collo con il suo bel ciuffo davanti. Zigomi alti, naso diritto e bocca rosa. Ma erano altre le cose che mi avevano rapito: primo naturalmente gli occhi che aveva fondi e brucianti. Secondo, i piedi nudi con gli ossi delle caviglie, appena scoperte per i fondi dei pantaloni fatti su, che erano due caramelle! E terzo, le mani. Dio, come le ho viste bene le sue mani! Dita lunghe e forti come i gambi duri delle canne. Unghie curatissime e polpastrelli piatti e bencarnosi che subito. Su-bi-to! Ho desiderato di sentirmi addosso. All'anulare, poi, aveva un anello d'oro così volgare che non lo era più ma diventava l'ornamento di una canaglia. Si beveva una birra, il maledetto, e con un gesto che non avrei mai potuto perdonare a nessun altro angelo, aveva girato intorno al bicchiere la sua magnifica lingua raccogliendo la schiuma. Hai capito. Io. Dico: io! Ridotta a non avere altri pensieri se non quello che mi stringesse la vita nel ballo e mi portasse via vicino all'acqua, dove volavano le zanzare e i tafani, ma dove s'aprivano certi nidi di foglie e iris viola tra i quali baciarsi e toccarsi faceva morire e pareva eterno. Io! Iooo! Come ero finita là, in quella pazzia di ragazze dai seni turgidi e sudati di voglie campestri. In quella baracca di canne, a perdermi dietro a un muratore sensuale? Non so più. Non so più. Ma questa è la verità. E mia sorella mezza Venere e mezza mostro, mi domandava, allora, via, che glielo dicessi con chi ero stata quella volta. Che le facessi immaginare per bene che cos'era questo amore che lei temeva e per il quale io invece sembravo nata. E io ho tirato una sedia accanto a lei che, ti ripeto la vedevo come te adesso. Le ho preso le mani e, con i miei occhi nei suoi occhi, ho cominciato a raccontare. Sapevo che eravamo tutte e due in preda a una felicità assoluta: due bambine che avevano scoperto un segreto meraviglioso e se lo dicevano l'un l'altra. Dunque... Prendendole le mani ho visto, anzi, ho toccato l'anello che Ines portava: era quello con l'ametista e le perline intorno che era stato della nostra nonna. E come se non bastasse l'ardore che già avevo dentro, mi son sentita venir su per la spina dorsale un senso di benessere e sicurezza. Sai, come l'odore di casa? Che non ho più provato. E mi è venuto da piangere, perchè davvero sapevo che mai più così. Mai più così: da lassù avrei soltanto potuto cadere. Ines allora mi ha detto: "Gioia mia". Mi chiamava così fin da piccolina, lo sapevo. La storia era di una mia zia che quando ero nata io le aveva chiesto: "Sarai mica gelosa, vero?" e Ines le aveva risposto: "Ma se è la mia gioia!". Dunque... allora, sapevo che mi aveva detto: "Gioia mia. Se piangi deve averti fatto del male, questo amore di stavolta". E io le ho stretto le mani e prima di parlare ho mandato giù perchè avevo in bocca ancora tutta la sua pelle che avevo baciato e succhiato finchè lui mi aveva detto: "Basta cara, cara, caaraaa, basta che muoio vivo!". Madonna che vero sembrava. Tutto. Tutto. Fin la seta della camicia di Ines e il suo petto tondo e bianco che si alzava e si abbassava aspettando che le dicessi i miei peccati. Ansiosa di assolvermi delle sue colpe. "Giovanni, si chiama", le ho detto e sapevo

bene di chi stavo parlando. Non era un muratore, avrei dovuto capirlo: loro non hanno quelle mani così belle. Capisci? Era uno studente venuto a passare le settimane più calde lì da noi al fiume. Per tutte le volte che avevo voluto mi aveva fatto ballare stringendomi su tutta e alitandomi nell'orecchio, già ancora prima che io mi lasciassi baciare, parole che mi avevano fatto ridere e scaldare il cuore. Io ero alta per i miei quindicianni, eppure dovevo alzare la testa per entrare nelle ombre oscure dei suoi occhi neri. E mi rapiva via, mi portava dove voleva lui, facendomi andare e volare a tempo di musica. "E poi, e poi, e poi?", mi chiedeva Ines e io non avevo bisogno di inventarmi niente, perchè tutto era accaduto davvero. Mi aveva presa la vita con le sue magnifiche mani e mi aveva detto: "Guarda, ti prendo tutta con le mani". Mi curvavo indietro come mi pesassero i capelli, come cedessi all'aria che veniva su dall'argine. Di fianco a noi, scorreva verde il fiume e mi faceva sentire sicura come fosse un parente di cui potevo fidarmi. Non come ora, non come ora, non come ora che mi fa tremare ogni rumore di notte dopo che tu mi hai lasciata sfiancata e aperta senza il minimo, il minimo! piacere e se non chiedo aiuto! a un sonnifero mi mordo da sola il costato come un cane rabbioso contando le ore per tutta la notte. Non come ora. Non, come ora... Capisci cosa ti dico? Io allora ero felice. Sapere che il giorno dopo lo avrei rivisto, mi faceva dormire in fretta per svegliarmi prima e correre giù a vederlo in costume sdrajato sui sassi roventi di sole, in riva alla corrente, lenta, del fiume. Amore mio, amore mio, amore mio che mi rispettavi e mi dicevi: "Dai... dai", ma poi non facevi niente che anch'io non potevo farti e morivamo con la bocca e le mani piangendo abbracciati stretti tanto era forte il godimento che restavamo senza neppure l'ombra di tutte le nostre giovani forze e piangiavamo disperati, per me, che non ci fosse la più piccola possibilità di rimanere bloccati in quel momento per l'eternità. Amore mio. Buono. Che mi portavi a ballare masticando un chewingum e mi davi la lingua che sapeva di tuttifrutti. Amore mio, che mi facevi ridere a raccontarmi di niente. Una volta su una motoretta, io seduta di dietro con le gambe di traverso e tutta stretta alla sua schiena col foulard in testa, siamo andati via. Qualcuno ce l'aveva prestata perchè sua non era. E dove siamo andati? Dove a mangiare il pane e salame e a berci una birra leccandoci la schiuma dai sorrisi? Dove eravamo andati che non potesse essere tutto il mondo, il luogo dove già eravamo? Possibile che ci fosse un altrove da andarci a scoprire che cosa poi? Io con lui sarei andata via, guarda, a occhi chiusi dicendo: "Portami". Via: senza niente. Solo con la vita. Uno dei miei vestitini di ricambio in valigia e lui con le sue canottiere di filo bianco e il suo anello d'oro sul dito abbronzato. Che ricchezza! La felicità era il vento che mi gonfiava la gonna nella velocità dell'andare via in motoretta. Stretta, io stretta alla sua schiena. La schiena del mio bel Giovanni. Studente. Io sapevo tutto questo. Capisci? Questo era il mio stato, la vita che avevo vissuto e che mi sentivo dentro come un figlio. Un figlio, io! Capisci? Io! Lasciami, per Dio, lasciami ancora che mi riveda ciò che se l'ho visto deve, dico, deve! esserci stato davvero. Perchè è vero che io Giovanni ce l'ho avuto davvero. Il male è che non ci si può fermare a quando si sta bene e tanto più si è felici e tanto più si vive e tanto più, tutto, passa. Così una volta, che forse era quella. Sì, ecco quella doveva essere, ho capito contando mentalmente che era l'ultima e ho aperto gli occhi urlando spaventata come se avessi visto una bestia che mi veniva addosso. E come sempre avevo pianto, ma quella volta era soltanto stato dolore e basta e tremavo per l'ansia di sapere che domani avrei abbracciato l'aria al posto di Giovanni. "Mi vuoi?", gli avevo detto e lui, Giovanni, che non aspettava altro mi ha presa subito lasciandomi senza respiro. Capisci? Poi, prima di vederlo andar via per l'ultima volta, mi aveva sfiorato la bocca e mi aveva detto: "Perdonami". "Di che cosa?", gli avevo chiesto e lui, sai che cosa aveva fatto lui? Un sorriso! E che sguardo! Che sai che cosa voleva dire per me? "Perdonami che siamo stati così felici". Perchè sapeva bene che quello era il male più grande che aveva potuto farmi. Come darmi il paradiso e poi togliermelo. Sapevo di avere dentro tutto questo e girando la testa da una parte per non guardarla negli occhi, avevo detto: "Ines, non sono più vergine". Per un momento mi ero aspettata un grido come se anche lei fosse stata trapassata dentro e invece è venuto soltanto un sospiro come un'ondina senza forza che arriva sulla spiaggia a morire senza neppure spostare la sabbia. E allora ho girato di nuovo la testa verso mia sorella Ines e ho visto che non c'era più. Io stavo con le mie mani come se stringessi le sue, ma non stringevo niente. "Ines?", ho chiesto ad alta voce: "Dove sei?". Ma non c'era più. La sua sedia però era sempre accanto a me ricoperta di mosche. Sapevo che non mi facevano schifo, perchè erano le mosche di mia sorella. Mi sono alzata e sono entrata in casa. Che però ormai non era più quella dove andavamo in campagna vicino al fiume ma quella dove abitiamo adesso. Tu eri seduto sul nostro divano e mi guardavi con quel mezzo sorriso che sai fare. Ho girato lo sguardo e mi sono vista allo specchio che abbiamo nell'ingresso: chi era quella donna? Mi sono passata le mani sui fianchi. Ti ho guardato con odio e ti ho detto: "Con te non ho mai pianto"...».

П

«...Stavo dormendo quando, d'improvviso, mi sono svegliata con la sensazione che qualcosa fosse saltato sul mio letto. Proprio di fianco alla mia faccia, sul guanciale. Stavo immobile. Con la testa così ferma che il collo mi faceva male. Quasi non osavo respirare e intanto sentivo vicino alle guance il soffio di un altro respiro. Mi dicevo: "È un animale", ma sapevo benissimo di non avere nessun animale in casa. Mai stato il tipo, io. Lo sai, no? Eppure avevo la sensazione che se solo avessi trovato il coraggio di spostare la mano a sinistra, le mie dita avrebbero trovato il pelo caldo di una bestia. Figurati! Stavo là così incapace di muovermi e intanto pensavo che dovevo fare qualcosa, magari urlare come una matta e saltare fuori dal letto. Lo stavo per fare, giuro. Ma un movimento leggerissimo mi ha gelato il sangue nelle vene. Dal guanciale ho sentito che l'animale che mi era saltato accanto, si spostava lentamente, sul mio petto. Ti giuro! Ho sentito il peso delle sue zampe, l'odore acido della sua pelliccia e il suo respiro che finiva in un brontolio ringhioso. Doveva trattarsi di un cane selvatico entrato nella mia camera dalla strada. Sapevo infatti di aver lasciato la finestra aperta. Era quindi davvero possibile che fosse entrato un cane rabbioso pronto ad azzannarmi. Ero sola. Non potevo chiamare aiuto. Non potevo muovermi. Dovevo solo aspettare che la bestia si decidesse a sbranarmi. Insomma ero in una situazione assolutamente senza via di scampo. Di colpo non c'era più nulla che dipendesse dalla mia volontà. Hai voglia tu a dire che sono una donna forte! Andiamo. Non è il caso di ricordarti quante ne ho superate io. Quante volte sono stata io a sbranare gli altri per salvarmi. Ma. Ma questa volta ero vinta e mi son sentita battere le vene del collo e ho pensato che volevo mio padre. Volevo qualcuno che mi prendesse in braccio e mi proteggesse. La vita era talmente dura e... terribile! Che mi sentivo dentro un'infinita, invincibile paura e un gran bisogno di essere difesa. Intanto l'animale che mi pesava sul petto ha cominciato a muoversi percorrendomi il corpo intero in su e in giù, allungandosi come un serpente a sangue caldo. So a cosa stai pensando, tesoro. Ma di simbolico in quello che stavo provando non c'era proprio niente. E in fondo, se vuoi, anche questo era per me una brutta novità. Voglio dire: c'era poco da discutere, ero a confronto di una realtà che valeva soltanto per se stessa. Materia pura. Altro che simboli. Tanto è vero che a un certo punto ho sentito un muso caldo e umido premermi qui, sotto il mento e spingermi indietro la testa. Stavo soffocando e solo quando ho capito che quello era il mio ultimo momento, ho trovato la forza di ribellarmi: ho urlato Nooo! e mi sono tirata su correndo fuori dal letto, scalciando e roteando le braccia per colpire l'animale che mi stava uccidendo. È stato allora che ho visto dove in realtà mi trovavo. Ero, stai a sentire, da non crederci! nella camera della casa in cui avevo abitato insieme a Dario fino a due mesi fa. La stessa! Quando si dice... Non l'avevo dimenticato evidentemente... Era la sua presenza che mi opprimeva il cuore. Era lui la bestia. Guai a chi è disumano! Guai! Come avevo potuto snaturarmi a tal punto da lasciarmi trattare come mi ha trattata. Io senza più dignità, senza neppure un briciolo di ritegno per me stessa. In quei giorni ero la sua schiava. Non avevo altra idea se non la mia dedizione per lui. Sicuro che mi ha dominata! Ma non si capisce più niente, quando si è innamorati. Non c'è altra verità. Per me almeno è così. Figurati dunque come mi sono sentita ritrovandomi nel suo letto. Ero sconvolta, guarda. Respiravo a fatica come se fossi scappata su per una salita. Ero sudata marcia. În sottoveste. Avevo il ricordo di aver lasciato la finestra aperta eppure nella stanza non c'era un filo d'aria. Anzi. Mi sentivo oppressa dall'umidità e da un cattivo odore di polvere vecchia che mi seccava la gola. Ho guardato verso la finestra, che era davvero aperta, e ho visto che da fuori arrivava nella camera un riflesso bluastro appena percettibile che stampava sul pavimento nero un rettangolo appena più chiaro che si arrampicava con un salto fino ai piedi del letto. Le tende leggere cadevano immobili, senza che neppure un alito di aria riuscisse a smuoverle. Adagio, ho allungato una mano sulla poltrona che stava di fianco al letto e, nel buio, tastando con le dita, ho sentito che buttati di traverso sui braccioli c'erano dei vestiti. Continuando a guardare il riquadro della finestra almeno per avere l'illusione dell'aria, ho cominciato a vestirmi. Quando poi ho messo i piedi fuori dal letto sul pavimento ho incontrato un paio di scarpe, le ho calzate senza nessuna fatica e mi sono messa eretta trovandomi in equilibrio su un paio di tacchi che non ricordavo di aver mai portato così alti. Ho fatto un passo incerto. Poi un altro ancora e ho raggiunto il davanzale della finestra. L'intera casa doveva essere avvolta in una nuvola di vapore oltre la quale filtrava appena una luce che non riusciva a superare la soglia del blu. Non si vedeva nulla. Su. Giù, davanti o di lato. Tutto era offuscato da quella nebbia che sembrava velare anche l'aria, scaldandola come una coperta. Ho teso un braccio verso l'esterno e nella mano ho sentito che mi cadeva una pioggia fina fina e stranamente consistente. Ho ritirato la mano e nella penombra ho visto che nel palmo mi si erano raccolte, frantumate in tante palline perfette, non so quante gocce di lucido mercurio. Mercurio! Ah, la sorpresa! Figurati che io stessa prima di rendermi conto dell'orrore di quello che stava accadendo, ho sorriso come una bambina davanti all'incomprensibile. Mercurio. Fuori, cadeva dal cielo, mercurio! Quando l'ho capito mi è venuto il cuore in gola e ho agitato la mano all'esterno per liberarmi di quello schifo impossibile che avevo raccolto. Ho pensato per un attimo che tutto fuori doveva esserne ormai ricoperto. Poi mi sono appiattita contro alla parete, continuando a lisciarmi la mano sulla gonna che indossavo per pulirmi. "Calma", mi ripetevo. "Devo stare calma", e intanto tiravo lunghi respiri che mi riempivano il palato di un sapore aspro come il sale, come se molto vicino ci fosse il mare. Ah, che storia. Tesoro. Mi consolavo da sola dicendomi che ero viva e sana e che quindi potevo prendere e andarmene da là quando e come volevo. Non ero libera? Dovevo solo muovermi e andare via. Dai! Che cosa ci facevo in quella maledetta camera, vestita con roba che chiaramente non era mia e mi stava persino stretta, con quelle scarpe di vernice rossa, a punta e con il tacco a spillo altissimo. Guarda. Dovevi vedermi, tesoro. Cos'erooo? Le calze di pizzo nero e una gonna che praticamente era una fascia elastica che mi faceva risaltare la pancia e mi copriva appena il sedere. Intorno ai fianchi, mi stringeva un'alta cintura di vernice rossa come le scarpe e sopra avevo un maglioncino di acrilico scollato a v che mi metteva in evidenza le tette. Ridotta così ero. Il pensiero di chi erano quei vestiti, poi mi faceva vomitare. Dai! Non c'era che una spiegazione. Erano della troia che si portava a letto Dario. Quella puttana. Guarda, lasciami sfogare che non c'è niente di male. Almeno sentisse la metà del terrore che ho provato io, Pensa che mentre mi preoccupavo per quello che indossavo mi è venuto il pensiero che fuori le strade fossero piene di morti, a causa del mercurio che avevano bevuto. Tesoro, mio, potrai mai capire davvero quello che dico? Ero convinta che ogni respiro che facevo mi inducesse nei polmoni una terribile malattia. E allora lasciamelo dire: quella puttana! Che chissà che cosa ci aveva fatto con quella roba addosso. Le mani di Dario su per le gambe sotto quella gonna inesistente e dentro quel maglioncino stretto e lei magari a ridere e a scodinzolare, lo sai come fanno no?, che no per carità che no per carità e intanto si dimenano tutte e glielo fanno diventare duro che non capiscono più niente. Quelle puttane. Guarda, mi sono liberata delle scarpe scalciandole via nell'aria e mi sono strappata le calze gettandole chissà dove, furibonda. E proprio in quel momento, ho sentito un rumore. Un piccolo "click" che mi ha fermato il cuore. Mi sono appiattita ancora di più contro il muro e ho sentito venire dalla porta un tintinnio metallico. Qualcuno agitava un mazzo di chiavi. Mi rendevo conto che era in corso un avvenimento che tra pochi secondi sarebbe culminato con la mia morte o, comunque, con una situazione molto dolorosa per me. Era più che un presentimento, un'attesa di imminente dolore fisico. A tastoni e con la massima lentezza, mi sono mossa ver-



Remo Binosi, giornalista formatosi alla sezione Cultura di Panorama e ora critico cinematografico e responsabile del settore Spettacolo a Grazia, dopo una laurea in filosofia (Idee per una semiologia delle emozioni) ha pubblicato un saggio sulla psicologia di Wilhelm Reich (Dal corpo alla mente, Savelli editore, 1982). Sognanti è il suo primo testo teatrale. Nato a Verona nel 1949, vive e lavora a Milano.

so i punti della stanza dove sapevo che c'erano gli interruttori della luce. Tenendo gli occhi chiusi, mi sono mossa con tale lentezza da perdere completamente il senso del tempo e dello spazio ed è stato con un nuovo spavento che a un certo punto ho incontrato ciò che stavo cercando. Ma molle. Non so come spiegartelo: gli interruttori erano molli come delle escrescenze di carne. Dei porri, dei capezzoli... Ho pensato che doveva essere successo qualcosa che aveva ammorbidito così la plastica e lottando contro lo schifo ho comunque fatto accendere la lampadina che pendeva, nuda, dal centro del soffitto. La sua luce era però come quella che veniva dalla finestra: d'un azzurro denso che non illuminava niente. Tu mi conosci, sai che donna sono. Una che non guarda in faccia nessuno. Voglio dire: non sono una di quelle che perdono la testa per niente. Eppure, piano, piano, ho sentito che mi lasciavo scivolare lungo il muro, vinta dalla paura. Non solo. Non solo. Sapevo che stavo piangendo, non solo perchè ero spaventata. In verità ero dominata da un infinito senso di tristezza che non avevo mai provato prima. Avevo la coscienza di essere arrivata a un punto della mia vita in cui nulla di quello che avevo fatto fino ad allora aveva più valore. Capisci? È difficile da ammettere e tu devi aiutarmi a dirlo. Insomma, guarda: ero sicura dentro di me, di essere una persona che non contava nulla. Una miseria. Ecco perchè Dario mi aveva lasciata. D'altra parte non me lo aveva detto chiaro? "Ho bisogno di energia intorno, non di malinconia. Voglio gente giovane, e tu ormai...". Io ormai che cosa? Imbecille. Io, che cosa? Che averne come me! Averne! Io non stavo al passo con i desideri del casanova, io! E la vuoi sapere tutta? La vuoi sapere la verità? Che io gli davo ragione, gli davo! Sapevo di non valere più niente. Non potevo più fare niente. Non c'era bisturi che potesse restituirmi l'anima liscia e fresca come quella delle... delle puttane! giovani che lui voleva. Le rughe che non sopportava, i segni schifosi del tempo passato io le avevo nell'anima e non c'era rossetto, crema, cipria, profumo o fondotinta capace di togliermi gli anni che avevo già vissuto. Questa era la mia condanna, irreversibile. E piangevo. Tremavo, mi mordevo le dita per non urlare. Perchè ero disperata. Disperata e sola in una situazione senza via di scampo. Quando non si è più giovani, si è perso tutto. La ricchezza, il potere, le relazioni mondane, non sono che finzioni. Sì, sì... magari danno qualche attimo di consolazione, ma dentro lo sappiamo tutti che non conta più niente quando si è persa la speranza di innamorarsi ancora fino a perdere la testa e non c'è altro, altro che conta se non stare con la persona che ami e che ti ama! Se solo hai il tempo e la voglia di pensare a qualche altra cosa allora non è quello che dico io! No, io dico proprio perdersi... perdersi... E dentro ti senti un fuoco, il mare che va e che viene, il vento profumato. Dentro ti senti un cielo... Sai invece come mi sentivo io dentro allora? Una gran nausea. Un sapore schifoso di marcio. Ed ero io. Io che mi stavo: putrefacendo! Ho pensato che dentro dovevo già avere dei vermi che mi stavano risalendo su dalle vene e presto mi sarebbero usciti da tutti i buchi che avevo. Ah! Che insopportabile schifo provavo di me. Così, singhiozzando, non so come ho trovato la forza di tirarmi su e fare un passo verso il centro della stanza dove c'era il letto. Ne ho fatto uno e poi un altro ancora, ma era come se ad ogni passo che facevo il letto si allontanasse da me della stessa misura. Questo però, invece di spaventarmi di più, mi ha trasmesso una strana sicurezza. Doveva essere accaduto un disastro di tali proporzioni da stravolgere ogni logica naturale. Ogni storia individuale, in questa situazione, doveva per forza passare in secondo piano. Che cosa era allora la mia storia con Dario di fronte alla fine del mondo? Guarda: pur di crearmi delle giustificazioni e assolvermi dalla vergogna che provavo ero pronta a decretare la morte di ogni altro essere umano: io davanti alla distruzione totale mi sarei salvata. E nessuno mi avrebbe vista nelle disastrose condizioni in cui mi trovavo. Dimmi tu, a che cosa ero disposta pur di salvarmi! Sapevo che avevo fatto di tutto per vincere il potere che avevo, per avere in mano il controllo della mia vita e avere un posto di comando. Mi chiamavano l'imperatrice del mio ambiente di lavoro. Sapevo che molti mi auguravano di morire strangolata ogni volta che mi sorridevano, ma questo non mi turbava: anch'io ero abituata a odiare. Molto più facile è odiare che farsi amare, tesoro, e io so quanto male, quanto male procura essere rifiutate da chi si ama. Quanto male si prova ad essere: abbandonata! E guarda, ho fatto di tutto, di tutto: ho giurato il falso, ho calcolato la distruzione di una persona dopo l'altra pur di non mollare il mio trono, anche perchè. No, dimmi. Dimmi! Che cosa avrei potuto fare? C'è una speranza che possa esistere anche una sola, dico una sola via diversa da quella che conduce verso la sopraffazione degli altri per avere un minimo di spazio in più? Non so. Davvero io non so, cos'altro... Io, comunque, ero già in guerra e altro non c'era se non colpire o essere colpiti e morire. Sapevo che questi erano i miei pensieri, mentre me ne stavo in piedi, barcollando un po', al centro di quella camera nera e soffocante all'interno della quale mi ero risvegliata e di colpo ho capito che quello che dovevo fare era uscire di là e scendere in strada dove, certamente, avrei potuto capire che cosa era accaduto. Così ho fatto un passo verso la porta che indovinavo davanti a me a causa della riga di luce che filtrava a filo del pavimento. Avevo già la mano sulla maniglia, quando di nuovo il respiro mi si è bloccato nel petto: ancora una volta qualcuno aveva fatto tintinnare un mazzo di chiavi molto vicino a me. Decisa a farla finita, di slancio, ho abbassato la maniglia della porta che avrebbe dovuto farmi finalmente uscire da quella maledetta casa. Ma come? Come, riuscirò a esprimere la ferita che mi ha tagliato di netto il cuore e gli occhi quando ho visto che cosa mi aspettava? Invano ho cercato di rigirarmi e tornare indietro: alle mie spalle la porta si era già chiusa automaticamente. Ero prigioniera in un luogo che non avevo mai visto prima: un corridoio con le pareti interamente coperte di piastrelle bianche esagonali e dal soffitto a volta altissimo nel cui centro correva, come una linea che pareva infinita, un luminoso e tremolante tubo al neon. Non avevo idea di dove mi trovavo. Ma non era questo a farmi sentire persa. La cosa sconvolgente era che mi trovavo immersa, compressa, inglobata, fusa dentro a un'incredibile folla di negri il cui odore umano mi innondava le narici. Non so da dove veniva, ma c'era anche una musica strana che rimbombava sonora lungo la volta del corridoio. Era come fosse in corso una festa sacra o come se di colpo fossi capitata nel flusso di un mercato africano. Ti giuro! C'erano suoni di pifferi e tamburi, tintinnii di piattini d'argento, ondate di sitar. C'erano voci profonde di uomini che cantavano una nenia così dolce e disperata da poter verosimilmente essere una preghiera. I loro occhi mi guardavano con stupore e ho sentito di essere nuda. Capisci? Praticamente nuda nella corrente di una cerimonia sacra che evidentemente contemplava la sola presenza di uomini. Ero decisamente fuori luogo. Non dovevo essere là dove mi trovavo e non potevo neppure scusarmi adducendo argomenti che nessuno avrebbe capito. In quel luogo la mia educazione non aveva il minimo valore. Rossa in viso e a occhi bassi, ho cercato di farmi largo tra quegli uomini stranieri. Anche senza volerlo i nostri corpi si strusciavano e sentivo che le loro mani mi toccavano tastandomi il petto e il sedere come fossi un animale di cui valutassero lo stato di salute. Guarda, guarda, guarda! Non proverò mai più una simile vergogna. Andiamo! Sapevo che se avessi raggiunto una delle finestre che davano luce al corridoio avrei forse potuto trovare uno scampo a quella situazione. Intanto però avevo la sensazione di essere in una serra. Mi sentivo calda e umida, sfiorata da mille mani, succhiata da mille bocche. Bruciavo di vergogna. Dicevo frasi sconnesse di protesta, ma non c'era nulla che poteva fermare le loro mani. Me le sentivo ovunque addosso, tra le gambe, lungo la schiena, sul collo. Mi sentivo aggredita da un mostro con mille lingue. Al centro di un fiore carnivoro. E solo per un ultimo ritorno d'energie, per quel lampo turbinante della memoria che dicono sia l'estremo arcobaleno prima della morte, ho agitato le braccia e urlato che non volevo. che non volevo, per carità, per carità e aggrappandomi alla stoffa dei loro miseri abiti, alla pelle nuda e sudata dei loro corpi, sono riuscita a rimettermi in piedi. Stupiti della mia reazione, per un incredibile secondo, i miei aggressori si sono appiattiti fra loro aprendomi uno stretto varco verso un'alta finestra dalla quale entrava la luce del sole. Protesa verso quell'unica possibilità di fuga, continuando a gridare con quanto fiato avevo in gola, sono salita in piedi sul davanzale. In bilico sul vuoto, il respiro mi si è però subito gelato nella gola: ero su una torre altissima in mezzo all'Oceano. Amore mio: vedevo i flutti, in basso, schiumare di bianco e, all'orizzonte, onde e cielo si confondevano. Ho pensato a tutto il male che avevo fatto nella vita e mi sono lasciata cadere. Dal basso, in quel momento, mi è salita incontro una luce candida e accecante...».

Ш

«Giocavo con la sabbia e la mia bambola. Era il tramonto ma faceva ancora caldo perchè quell'inizio d'estate era bellissimo. Indossavo una vestina corta di cotone azzurro che a me piaceva tanto, perchè mi lasciava scoperte tutte le gambe e girando si gonfiava come un pallone. Stavo giocando ed ero felice. Ad un certo punto ho alzato la testa e ho visto un'ombra: ho sorriso perchè era mio padre. L'ho visto che si abbassava verso di me e mi accarezzava dicendomi: "Cara come sei bella! Sei tutta sporca ma come sei bella!". Era la prima volta che un uomo mi faceva un complimento. E mi ha lasciato il segno: da allora in poi non ho cercato altro se non quella mano sicura e un po' ruvida che mi toccava il viso e mi perdonava di non essere stata capace di tenermi pulita. E se non era quello che cercavo era quello a cui tentavo di ribellarmi: quell'assoluto momento di perfezione a due — io e mio padre — in un giardino tutto fiorito all'inizio dell'estate, mia cara amica, quante volte l'ho sognato! E così dunque ero di nuovo tra le sue braccia, ma la novità era che questa volta io crescevo mentre lui mi teneva stretta. Io diventavo una donna, grande. E mi vergognavo un po' di quel contatto, perchè temevo che qualcuno potesse pensare che io ero la sua innamorata. "Lasciami giù, papà...", gli ho bisbigliato arrossendo, "non vedi che sono alta come te, ormai?". E lui ha spalancato le braccia sorridendomi. Mi sono pulita la sabbia dal vestito e ho visto che davvero ero cresciuta. "Hai voglia di parlare?", mi ha chiesto papà e io ho detto di sì. Allora ho sentito che mi ha presa sottobraccio e ci siamo incamminati verso un bar che aveva sedie di ferro bianco e tavolini rotondi coperti da tovagliette blu. Mi ha spostato la sedia con un gesto d'invito e solo dopo che io mi ero seduta anche lui si è seduto e io: piangevo... Tanta gentilezza non l'avevo mai avuta da nessuno! Guarda, mai! Cercavo di nascondermi il viso con i capelli, guardavo da un'altra parte, ma piangevo senza riuscire a

fermarmi. "Perchè, piangi?", mi ha chiesto lui accarezzandomi di nuovo il viso e io allora l'ho guardato negli occhi — sai come li ho visti bene? Erano proprio i suoi! — l'ho guardato e gli ho detto: "Non riesco a fare quello che vorrei... Non ho forza. Lascio che le cose accadano, ormai...". In quel momento mi sono accorta che eravamo seduti sulla piazza del paese dove ero nata. La gente camminava adagio e incontrandosi, si salutava. Non era più il tramonto ma un mattino, bellissimo. Accanto a noi è passata Elisabetta con sua figlia. Non le vedevo da tanto tempo eppure, le ho riconosciute immediatamente. Elisabetta indossava un soprabitino grigio e aveva una bella borsetta di pelle nera con la fibbia d'oro e un cappellino di paglia fermato da uno spillone di perle. Clara, portava un vestito a fiori azzurri e bianchi come quelli che adesso non si usano più e i capelli lunghi e biondi li teneva indietro con un cerchietto di velluto rosso. Ho allungato una mano per toccarla, tanto era vera e presente. "Come stai?", le ho chiesto. E lei si è chinata a darmi un bacio su una guancia e poi uno sull'altra. "Bene. Ma tu? È tanto che non vieni", mi ha risposto lei. Elisabetta sorrideva. Io non sapevo più che cosa fare. Volevo alzarmi in piedi, volevo parlare con loro, ma sapevo che mio padre aveva una cosa importante da dirmi e non potevo perdermi con le amiche. Non potevo. Così ho detto: "Non ho tempo". E loro hanno ripreso a camminare bisbigliandosi un segreto. Certamente parlavano di me... La cosa che più mi interessava però era ritrovare lo sguardo di mio padre. E quando finalmente ci siamo ritrovati, prendendogli una mano, gli ho detto: "Papà, non sono quella che vorrei essere...". Sentivo di essere disperata: desideravo e contemporaneamente avevo paura di sentire la sua voce. Ma lui accarezzava il dorso della mia mano che stringeva la sua e non diceva niente. Solo quando si è accorto che dai miei occhi uscivano di nuovo grosse e lente lacrime, ha osato parlare: "Nessuno è come vuole. Neppure io ho vissuto come volevo". mi ha detto. "Ma è nella costanza del desiderio di essere ciò che non siamo che troviamo le ragioni della nostra esistenza. Bambina mia, solo per questa voglia di andare altrove e non essere più quello che siamo, vale la morte come l'estremo passo della vita". Così. Che cosa è accaduto poi, non ho il dono di ricordare. So che sono rimasta a guardare la sua schiena mentre si allontanava e mi sono ritrovata da sola a camminare per campi deserti, felicissima...».

IV

«Sotto i portici della piazza, in piedi stavo a guardare. Pioveva a dirotto e tirava un forte vento. Ho visto quattro donne che attraversavano. Erano vestite di nero e il vento incollava gli abiti ai loro corpi. A fatica avanzavano strette sotto un paio di larghi ombrelli lucidi d'acqua, anch'essi neri. L'aria si portava le sciarpe: loro se le stringevano addosso e il vento di nuovo gliele strappava, via... Quasi volesse spogliarle. Erano mia madre, mia cugina e due nostre amiche di famiglia. Ho gridato il nome di una di loro. Ho chiamato anche la mamma. Ho chiamato ancora e ancora. Mi sono sgolata: il vento si rubava la mia voce. Gridavo, chiamavo: ma non mi hanno sentita e sono rimasta a guardarle passare e andare via senza poter fare

L'AUTORE SULLA COMMEDIA

Il corpo femminile fonte di sogni

REMO BINOSI



ome mettere in scena un sogno? Ovvero: come tradurre un'immagine mentale in un linguaggio capace non solo di descriverla, ma anche di rivelare il suo significato in relazione agli avvenimenti che l'hanno originata? Come esprimere il passaggio dal pensiero individuale interno ai codici della comunicazione interpersonale esterna?

Il mio testo è nato da questa ricerca.

Rappresentazione della realtà e veicolo d'interpretazione, il sogno così comune a tutti, così indispensabile e così primitivo, poteva servire come paradigma estremo d'ogni altro atto creativo. Trovata la materia con cui lavorare, ho individuato la sua fonte ideale: il corpo femminile, luogo di origine assoluto. E Sognanti, pur neutro nel titolo, è diventato un coro di donne in grado di raccontare anche la presenza (o l'assenza) maschile come una parte di se stesse.

La donna narrante, voce ed eco di altre (amiche e sorelle, in confidente colloquio durante una sosta, perché no? in una villa appartata dai furori della vita), confessando al pubblico le sue visioni notturne offre verità in cambio di partecipazione. Chiede che la sua diventi storia di tutti e non sia dimenticata. E poiché ciò che è raccontato pubblicamente da uno, verrà da altri ascoltato, ricordato e ad altri ancora narrato aumentato o privato di parti, parole, significati, trasfigurandosi dal nucleo originale e raccogliendo l'eredità di ognuno, gli otto sogni che formano il testo, compongono il percorso di un gioco non finito che parte con un imperfetto (... c'era...) indispensabile base d'ogni racconto e arriva in un luogo dal quale ancora sarà possibile partire muniti di ulteriore conoscenza (... E così che sono arrivata fin qui. A dirtelo.), dopo un devastante terremoto.

Scandito nelle sue parti secondo il rito elementare della numerazione (uno, due, tre, quattro...),
Sognanti inizia con il sogno dell'amore straordinario vissuto nella sua adolescenza da una donna che non è più riuscita a ritrovare la perfezione del piacere, continua con quello di un'altra
(oppure la stessa in un diverso momento della sua vita) che rivive l'angoscia d'invecchiare ed
essere abbandonata dall'uomo che desidera, prosegue con il ritrovamento consolatorio della figura paterna e con l'ansia di non essere riconosciuta dalla madre, con la paura della maternità,
la gioia di sentirsi amata e l'ansiosa cura della propria bellezza, fino al racconto liberatorio di
un incubo comune: quello della fine totale provocata da un'immane catastrofe dalla quale soltanto una nuova vita (germogliata dall'incontro di due ragazzi che si amano sullo sfondo di orrende rovine), potrà ancora darci una speranza di salvarci, andando via, altrove, lontano da qui
dove l'unica realtà degna d'essere vissuta è ormai soltanto quella sognata. Perché questa è la
verità che è arrivata a dirci, sin al punto in cui siamo, la voce-madre diSognanti.

Adolescenti svegliate dalla passione, donne sul punto di sfiorire, amanti tradite, bambine im-

Adolescenti svegliate dalla passione, donne sul punto di sfiorire, amanti tradite, bambine impaurite, figlie, mogli, madri, diventano i personaggi di un'azione che, per essere rappresentata teatralmente, non ha bisogno di altre indicazioni se non quelle che si trovano durante lo svolgersi stesso del racconto. Luoghi, luci, movimenti, situazioni sono già parte del testo e resi «immaginabili» dal racconto che ne viene fatto: «...venivo su dal fiume... era sera... aspettavo un bambino... indossavo un vestito a fiori... stavo in piedi sotto i portici... tu mi guardavi...».

Organizzata funzionalmente come segnaletica d'espressione, la punteggiatura segue la logica dell'emozione. Valga per esempio, l'uso dei due punti come apertura su una sola parola seguita da un punto esclamativo per enfatizzare un momento particolare del racconto o delle virgole e dei punti messi secondo il ritmo dei fiati e l'intercalare dei toni. Come segni della partitura di un concerto per voce e immaginazione in cui la semplicità del linguaggio parlato, rincorrendo la tensione di situazioni oniricamente stravaganti, sappia farsi leggere o ascoltare stimolando la curiosità e l'attenzione. In favore della costruzione di un Teatro da vedere con le parole delle immagini. E udire con le immagini delle parole.

«Sai che fianchi rotondi mi portavo dietro e che petto! Camminavo per le strade tutta scollata su un bel paio di tacchi e muovevo il culo di qua e di là. Senza vergogna, ma anzi. Andavo a casa di mia sorella Irma ed ero bellissima. Mi è venuto incontro un uomo biondo, distinto, e quando mi è stato proprio davanti mi ha fatto un cenno di saluto portandosi la mano al cappello. Mi veniva da ridere ma mi sono fatta forza e ho tirato avanti a testa alta, gonfiando il petto fiera. Come una regina. Al braccio mi ciondolava la tua borsetta nuova: dentro sapevo che ci avevo messo una rosa e la lettera di Mario dove lui mi diceva che mi amava. Che mi amava come non gli era mai accaduto nella vita. Ero alta e piena di energia. Tutti mi guardavano. E io non guardavo nessuno...».

V

«Avrei partorito un cane. Non c'erano più dubbi ormai. Dal corpo mi sarebbe uscito un cane. Mi palpavo la pancia sospirando. Sentivo già che si preparava con il muso a punta a sbucarmi fuori tra le gambe, peloso e con i denti lunghi come zanne. Avrei partorito un cane. E ciò che mi schiacciava il cuore, era il dovere di amarlo...».

VI

«Davanti allo specchio mi pettinavo e ogni volta che passavo il pettine tra i capelli, questi mi diventavano un po' più lunghi. Mi facevo la riga da una parte e dalla scriminatura vedevo spuntare, come germogli nel solco di un campo arato, nuovi capelli. Ridevo e mi dicevo: "Ma guarda che cosa mi deve succedere...". Ma non mi fermavo, perchè speravo che quello strano fenomeno smettesse. Ho gettato via il pettine e ho preso una spazzola. Ormai avevo la testa come un cespuglio inestricabile... Ma anche con la spazzola, i capelli non smettevano di crescere. Così ho provato con le mani: mi passavo le dita aperte tra le chiome e sentivo che continuavano ad allungarsi. Alla fine mi sono vista riflessa con una treccia che mi arrivava fino ai piedi ... ».

VIII

«Vetri che saltavano, legni che si spaccavano, marmi che scoppiavano. Ho aperto gli occhi buttando via le coperte e mi sono messa a correre nel vuoto gridando con le braccia tese in avanti. Mi sono trovata seduta per terra con un braccio tutto storto che mi faceva male. Ero all'aperto, con la camicia da notte strappata. Mi guardavo intorno e non capivo che cosa era successo. Tutto crollava intorno e non osavo fare nessun movimento. Avevo l'impressione che sotto terra e nell'aria ci fosse qualcosa che prima non c'era e un odore fortissimo di marcio. Dopo un momento di solo buio e silenzio, c'è stato un risvegliarsi di rumori, grida e lamenti. Mi è venuta una gran paura e ho pensato: "Io non mi muovo più". Invece mi sono alzata in piedi e ho gridato il nome di mia sorella. Ho subito capito che tutti erano morti. Della mia famiglia ero viva solo io. Mio padre, mia madre, mia sorella, erano da un'altra parte ormai. Io ero sola, abbandonata a sentire il dolore che sentivo. Là, in piedi nel buio a guardare niente. In attesa.

Avevo quindici anni.

Ero piena di spavento, sul prato davanti a casa mia, nel cuore della notte. Non sapevo cosa fare, perchè non vedevo niente per il buio e la polvere. Mi faceva male il braccio e in bocca avevo della sabbia che mi si rompeva strisciando fra i denti ogni volta che mandavo giù. Non so quanto sono stata così, ferma, immobile, dove ero, gelata a battere i denti. Ogni tanto sentivo un lamento, oppure un rombo come se la montagna franasse e io urlavo. A un certo punto ho udito delle voci e qualcuno mi ha illuminata. Ho visto della gente venire avanti a braccia tese per prendermi e anch'io ho allungato le braccia dicendo: "Portatemi via".

Poi è stato tutto diverso.

Mi sentivo come se nulla mi riguardasse. Restavo seduta tenendomi il braccio che mi faceva male e lasciavo che si muovessero gli altri. Non io. Avevo l'impressione di essere sempre nello stesso posto. Appena potevo mi sedevo e aspettavo. Tutto era rimasto sospeso, per me, nel gesto di buttare via le coperte e correre nel vuoto. Quello che mi dicevano non lo capivo. Avevo sempre dietro alla fronte quell'immagine di qualcosa che cadeva e io correvo ma non toccavo niente con i piedi, perchè anch'io cadevo. Forse era per quello che appena potevo mi sedevo. Mi veniva da dire "cado". Non lo dicevo, perchè sapevo che non era vero. Però mi sedevo.

Cosi...

Poi mi son vista sdraiata. Sopra di me fluttuava il telo verde di una tenda. Ho girato la testa di lato: c'era una vecchia con la fronte fasciata e la bocca spalancata. Dalla gola le saliva un rantolo. Era orrenda e mi sono voltata dall'altra parte per non vederla. Ma anche dall'altra parte c'era una donna ferita e oltre di lei una fila di brande sulle quali giacevano ancora altre donne ferite. Ho visto anche un secchio pieno di garze sporche di sangue. Ero nell'ospedale delle donne. Nello stomaco avevo un nodo che si andava sciogliendo a poco a poco, facendomi sempre più male. Ma non so come... mi sono alzata e sono uscita tirandomi sulle spalle una coperta.

In giro vedevo una gran confusione di camion e di militari. Ovunque: un rumore fortissimo e uomini che spicconavano e si passavano mattoni rotti di mano in mano. Ogni tanto si levava un grido e dalle macerie veniva fuori qualcosa, un braccio, una faccia, un corpo nero... Non avevo mai il coraggio di guardare. Acceleravo il passo e andavo via. Avevo perso tutto e adesso indossavo quello che mi avevano dato gli altri: una maglia arancione che non mi piaceva e un paio di pantaloni che mi erano troppo larghi. Ai piedi trascinavo un paio di stivali di cuoio duro. Quando sono riuscita a trovare le macerie di casa mia, ho fermato uno degli uomini che erano li intorno e ho visto che era il signore che abitava al piano sopra al nostro. Era distrutto. Anche la gente ormai era come le case: un resto. Persino le facce che conoscevo erano cambiate. Tutti mi parevano nuovi e diversi da come erano prima di quello che era accaduto. Ognuno aveva perso un pezzo, aveva cambiato forma e ogni volta che me ne accorgevo capivo che non mi era rimasto più niente.

Così, l'uomo che abitava sopra di noi si è fermato a guardarmi. Aveva il viso percorso da tagli neri che non gli avevo mai visto. Lo sporco gli era penetrato nelle rughe e la pelle gli ricadeva flaccida sotto gli occhi e intorno alla bocca ormai senza labbra. Vedendomi, ha lasciato cadere il piccone che reggeva e si è messo le mani sugli occhi per fermare le lacrime che cadendo lente gli lasciavano due righe bianche sulle guance magre...

un lungo sospiro...

Poi mi sono trovata in ginocchio davanti a un alto cumulo di macerie a spostare mattoni. Uno dopo l'altro, uno dopo l'altro... Ogni tanto dal mucchio veniva fuori qualcosa: un pezzo di stoffa, una carta, la scheggia di un mobile, un vestito, dei pezzi di roba che era tutta rovinata e vecchia come se fossi andata a scavare ai piedi di una montagna di rifiuti. Ogni cosa era a brandelli e bianca di calce. Una parete era rimasta su tutta storta, come se dovesse cadere da un momento all'altro. In cima al cumulo delle macerie, c'erano uomini che scavavano. Un camion guidato da un militare andava e veniva per caricare e scaricare i detriti. Quando buttavano tutto sul cassone c'era una polvere tremenda, puzza e rumore.

Gli uomini si gridavano ordini. Io mi mettevo la mano sul viso per coprirmi gli occhi. Quando il camion ripartiva, ricominciavo a cercare tra le cose che gli uomini mi buttavano giù tra i mattoni. Ho trovato un asciugamano. Me lo sono steso di fianco e ho cominciato a metterci sopra le cose che mi sembravano ancora intere. Facevo quello che facevano tutti intorno a me. Gli uomini scavavano, le donne sceglievano quello che veniva fuori e lo mettevano via. L'intero paese era una piramide di macerie da cui bisognava ormai, solo scartare il guasto dal buono. A un tratto, ho messo le mani su un pezzo di carne putrefatta e ho sentito un'onda di aria carica di un odore schifoso, che mi è entrata in bocca con il respiro. Ho visto gli uomini che lavoravano con i picconi fermarsi di colpo come se avessero trovato qualcosa di prezioso. O di terribile. Ho alzato la testa verso di loro: uno si era messo le mani a coppa intorno alla bocca e gridava qualcosa che non capivo. C'è stato un gran correre ed è arrivata una barella. Io allora sono andata via, perchè non volevo vedere quello che avevano trovato scavando tra ciò che era rimasto della mia casa. Senza mai voltarmi sono andata via, tra una grande confusione di gente che correva, macchine e camion in movimento. Mi sono ritrovata fuori dal paese, sul sentiero che saliva su per la collina. E là ti ho incontrato per la prima volta.

Sotto i piedi sentivo sassi, pietre e mattoni piovuti chissà da dove. La strada era piena di fosse e crepe. Ad ogni passo dovevo stare attenta a non cadere. Avevo un braccio fasciato. Mi faceva male e sotto le bende me lo sentivo che batteva. Ero sporca e lo sarei stata sempre di più.

Sapevo che c'erano dei percorsi obbligati da seguire, perchè le case che ancora erano in piedi potevano cadere da un momento all'altro e allora avevano messo ovunque dei recinti per segnalare che era pericoloso. La forma del paese era sconvolta e ogni tanto c'erano delle buche orrende che io non avevo mai visto prima. C'erano posti in cui la strada sembrava essere sprofondata di almeno un paio di metri. L'asfalto e le pietre dei vicoli erano tutti saltati. Ovunque c'era il pericolo di essere colpiti da qualcosa che poteva crollare all'improvviso. Camminavo ad occhi chiusi, li riaprivo appena per vedere se mantenevo il passo giusto. Cercavo però di far diventare sempre più lungo il periodo in cui li tenevo chiusi, perchè quando non vedevo nulla mi sentivo volare come se mi si staccassero da terra i piedi. Mi pareva d'essere sempre sul ciglio di un burrone nell'attimo di cadere. Ma immaginavo che se avessi messo un piede nel vuoto mentre avevo gli occhi chiusi, non sarei caduta. Mi vedevo sospesa. Tra terra e cielo.

Così sono arrivata dove avevano montato le tende. In quel posto ai piedi della collina, solo una settimana prima non c'era niente. Solo erba e basta. Qualche campo con l'orto e un filare di pioppi. Adesso invece vedevo che non c'era altro che un gruppo di tende dove erano stati alloggiati quelli come me, che non potevano più abitare in nessun altro posto. Questo poi, era il destino di tutti, perchè niente era più come prima. Mi dava l'idea che persino la collina si fosse spostata più avanti. Tutti erano stati costretti ad andare a vivere sotto le tende che erano raccolte intorno a una più grande, bianca con le croci rosse, che funzionava da ospedale. Vicino,

c'era un largo telone sostenuto da quattro

pali sotto al quale mettevano i corpi di quel-

li che trovavano, avvolti nei sacchi di plasti-

ca delle immondizie.

Tutto quello che vedevo mi faceva sentire senza speranza, e io non avevo voglia di essere in quella situazione. Non volevo. Mi guardavo intorno e scuotevo dalla fronte i capelli. Chiudevo gli occhi per non vedere. Mi ripetevo: "Sono stanca di essere io". Nella pancia sentivo una grande fame.

Ero là, quando ho udito la tua voce che mi chiamava.

Ho girato la testa e ti ho visto che eri proprio dietro di me: pallido e con la barba lunga sulle guance scavate, ma eri tu. Avevi gli occhi cerchiati di rosso. Ma sorridevi. "Non andare di là", mi hai detto stendendo il braccio nella direzione che dicevi. "C'è la fossa degli animali. Li hanno bruciati e non è bello da vedere". Io ho aperto la bocca per dirti qualcosa, ma è stato come se le mie parole fossero state solide. Le ho sentite venir fuori dal buco della gola come uccelli spaventati. Dietro alla mia fronte c'è stato un frullare d'ali agitato. "Voglio andare via", ti ho detto: "Salvami da qui". Tu non hai risposto, ma con un movimento della testa mi hai ordinato di seguirti.

C'era molto rumore. Si udivano strani fischi. Nel cielo, volavano bassi, elicotteri che non trovavano spazio per atterrare. Tu mi hai guidata fino a una grande tenda dove c'erano dei tavoli disposti a semicerchio e, al centro un mucchio di roba e degli scatoloni di cartone. Io dovevo dividere tutto mettendo le scarpe con le scarpe e così via. Diverse donne stavano già intorno al mucchio e scartavano le cose che non servivano più lavorando in silenzio. "Deve essere il nostro destino", ho pensato. Una mi è venuta vicina e alzando un dito mi ha detto: "Non bisogna buttare via niente. Quello che non serve, si può bruciare". E allora mi sono messa a tirare fuori maglie da uno scatolone. Le stendevo su un tavolo e le guardavo: erano tutti stracci sporchi. Roba vecchia, usata e strausata. Però sapevo che non si poteva buttare via. Forse si poteva anche lavare ma non capivo come, perchè sapevo che c'era pochissima acqua e quella che c'era, ci avevano detto che non bisognava toccarla.

In un angolo della tenda, dietro ai tavoli con la roba, c'era una branda con una donna che piangeva. Piano, disperata, senza gemiti. "C'è una che piange", ho detto allora a quella che avevo di fianco a me. Ma non sentivo nessuna pietà. Ho detto: "c'è una che piange", ma non me ne importava niente. In verità avevo solo voglia di essere da un'altra parte, perchè lì dove ero, c'era qualcosa che non volevo sapere e ci stavo male perchè mi sentivo prigioniera, legata per sempre a una situazione che non dipendeva da me e che non potevo modificare facendo quello che stavo facendo. Ero immobilizzata all'interno di una situazione che mi dava malessere, e sapevo che tutto quello che mi avrebbero detto di fare avrebbe contribuito a mantenere quello stato di cose. Io avrei nutrito la mia infelicità. Quello era il mio stato: avevo raggiunto il massimo livello di vita che mi era concesso e non c'era altro da fare che continuare così. Avevo una pietra gelida nell'anima. Così, quando ho detto che c'era una che stava piangendo, non mi aspettavo nessuna risposta. E invece quella a cui l'avevo detto ha interrotto il lavoro che stava facendo, mi ha guardata e mi ha spiegato: "Piange perchè sa che dobbiamo lasciare la zona al più presto ma lei non vuole, perchè crede che suo figlio sia ancora vivo sotto le macerie. Dice che lo ha sentito gridare. Ma non l'hanno ancora trovato e presto bisognerà andare via, proprio per colpa dei morti"

Sapevo che continuavano a buttare cadaveri nel fuoco e che l'aria era impregnata dell'odore della carne bruciata, Il rischio che scoppiasse un'epidemia era altissimo. Bisognava spargere non so quale prodotto chimico su tutto e andare via. Non c'era altro da fare. Lì non c'era più niente. Era inutile rimanere. E non aveva più senso selezionare le macerie, frugando tra i resti di ciò che era stato definitivamente distrutto o che si era

guastato per sempre.

All'improvviso, ho sentito il vuoto fra le ossa e il cumulo di scatoloni che c'era al centro della tenda si è messo a tremare sempre più forte. Anche i cavalletti che reggevano i tavoli ballavano e la tenda sembrava sbattuta da un vento fortissimo. Da lontano veniva un rombo che si avvicinava sempre di più e di colpo tutto si è scombinato. Io ho spalancato gli occhi e allargato le gambe. Ho urlato. Tutto davanti a me è diventato una macchia in velocissimo movimento. C'erano bocche che gridavano, gambe, braccia, mani, capelli e vestiti che volavano, ossa che tremavano. Tutti correvano inciampando gli uni contro gli altri e finivano accatastati in un mucchio informe di stracci, carne e occhi. Faccia a terra, occhi strizzati, denti stretti, braccia sulla testa per ripararmi da chi mi calpestava, ho pensato di nuovo che tutto era davvero finito. Tutto, completamente. Basta. Chiuso. Per sempre.

Così...

Per sempre!

Un gemito e un lungo silenzio. Il racconto è faticoso, come se la memoria si rifiutasse di ricordare. La donna che sta parlando, si guarda le mani che si tormentano. Il mento le trema bloccato nel trattenere le lacrime. Apre la bocca, la richiude. Pensa... Ha un sospiro liberatorio. Fa un gesto con le braccia come se spargesse dei semi e riprende a parlare.

Mi sono ritrovata di nuovo a girare senza sapere dove andare. Adesso c'era molto meno rumore, però. Nel cielo non volavano più gli elicotteri. Nessuno era più in grado di aiutare nessuno. Camminavo adagio con la testa in avanti, tenendomi abbracciata e trascinando i piedi. Stava andando via la luce e avevo fame. Seguendo l'odore, ho trovato un posto dove davano da mangiare.

Mi hanno dato una specie di minestra con le patate in un vassoio di alluminio e ho cominciato a mangiare. Era facile: non dovevo fare altro che prendere il cibo, metterlo in bocca, masticare e poi mandare giù riempiendomi lo stomaco. Tutti quelli che avevo intorno lo stavano facendo. Qualcuno parlava. Qualcuno si lamentava. Ma la maggior parte stava zitta mangiando e basta. Sentivo il rumore dei cucchiai che strisciavano contro l'alluminio. L'odore di cibo era fortissimo. Io mangiavo e mi guardavo intorno, quando ancora una volta ti ho visto. Più in là. non molto lontano da me. Eri seduto e stavi mangiando anche tu. Ci siamo incontrati con lo sguardo attraverso altre teste e facce e cucchiai che andavano su e giù. Mi hai sorriso e ti sei alzato per venirti a sedere di fianco a me. Io ho continuato a mangiare a testa bassa, silenziosa. Poi ho appoggiato la testa da qualche parte e mi sono addormentata.

Quando ho riaperto gli occhi ero di nuovo sotto a una tenda, sdraiata su una branda. Mi sono guardata in giro. Non c'era nessuno. Le altre brande erano vuote. Da fuori arrivava l'urlo di una sirena intermittente. Mi sono alzata e mi sono accorta che mentre dormivo, qualcuno mi aveva messo un cerotto sul polso. Un cerotto bianco dove si era allargata una macchia gialla di materia secca. Non sentivo dolori e riuscivo a muovere la mano. Ero vestita, così mi sono di nuovo buttata la

coperta sulle spalle e sono uscita.

Il cielo era velato da una nebbia gialla dalla quale filtrava una luce pallida e tremante. Tirava un vento strano. Denso e senza temperatura. Le ombre delle tende erano macchie nere e bislunghe che si muovevano velocemente. Non si capiva verso quale direzione soffiasse l'aria e da dove piovesse la luce. Era tutto incredibile. Le ombre stesse avevano forme impossibili: erano piramidi, triangoli netti che scivolavano sul terreno e sulle macerie. Apparivano e scomparivano seguendo le ondate della luce. Guardavo quell'assurdo fenomeno a bocca aperta. Incredula. Poi di colpo mi sono messa a correre. La coperta mi è caduta dalle spalle e me la sono tirata dietro come una scia. Ad ogni respiro, il palato mi si riempiva di polvere di calcina. Dalla gola mi usciva un grido che forse era troppo acuto perchè io lo potessi udire. Qualcosa dentro di me aveva cominciato a sanguinare.

Senza neppure accorgermi di dove andavo, ho raggiunto la collina. La sterpaglia sotto i piedi, tra le gambe. I sassi mi facevano inciampare. Cadevo, mi ferivo le mani, mi rialzavo e riprendevo a correre digrignando i denti. La voce mi usciva grave come un rantolo che non riuscivo a fermare. Ero accecata dai bagliori che venivano dal cielo

come lampi intermittenti.

Poi di colpo su tutto è caduta un'oscurità intatta e densa. Avanzavo carponi, con la testa ciondolante tra le braccia come un cane che annusa l'aria e la terra, furiosamente in cerca di cibo. Il freddo mi pungeva. Con l'oscurità era caduto anche il vento e ho pensato che i fenomeni dovevano essere strettamente collegati. Avrei voluto fermarmi, ma nelle gambe avevo un'energia irrefrenabile che mi spingeva su e ancora su. Con le mani urtavo pietre gelide e durissime. Mettevo i piedi sulla ghiaia mobile e mi ritrovavo a franare in giù, a faccia a terra, cercando di trattenermi con le mani, scavando solchi con le dita, finchè mi sono accasciata con la faccia contro una pietra e il corpo tutto disteso sulla terra fredda. Stordita. Il cuore mi dava dei pugni contro il petto, da dentro: come se volesse scappare fuori. Respiravo a fatica e non so come, ancora una volta ho ritrovato la forza di rimettermi in piedi: ho appoggiato le mani sul terreno e mi sono tirata su. Nell'alzarmi ho spinto in alto la testa. E ho visto quello che ho visto pur sapendo che non era possibile che io vedessi quello che stavo vedendo...

Da dietro la collina veniva su una luce fosforescente, fatta di mille puntini luminosi verdi, bianchi, gialli, rossi, viola. Come un arcobaleno. Ma quando mai poteva esserci un arcobaleno di notte? Stagliato contro un cielo nero come il fango bagnato? Pareva un sole finto che stava nascendo o morendo dietro l'ombra rotonda di una montagna. Sapevo però che in quella direzione, nulla poteva esserci in grado di fare una luce simile. Di là c'era il fiume. Il fiume e basta. E basta. Basta, perchè ho sentito uno scatto nel cervello e basta. Non ho più visto, nè sentito, nè vissuto nulla se non un buio infinito che andava e veniva, andava e veniva come se fosse ac-

qua nera mossa dal vento.

Non so... Non so.....Come?

Ho visto la piazza d'una città che non conoscevo, lastricata di pietre nere, rosse e bianche messe a fare dei cerchi concentrici che incorniciavano il disegno di un cervo inseguito da una tigre tutta a strisce nere e gialle con gli occhi rossi e le zanne bianche: correva ovunque un velo d'acqua trasparente e gelida così che io, nuda, con i capelli bagnati e i gomiti doloranti, ho detto: "Ho freddo". Ero tranquilla e stanchissima. Pervasa da una strana pace. Intorno c'era silenzio e il cielo era tornato chiaro, bianco e opaco come un telone di garza tirato sulla testa di tutti. Sembrava che la notte fosse finita di colpo, cacciata da una luce palpitante arrivata fuori orario. Mi sono tirata su, ho deglutito saliva amara e mi sono messa a camminare: dal basso ho visto emergere quello che restava del mio paese.

Così... Ho continuato a camminare, tra le strade e le rovine dove si sfilacciava una nebbia che pareva lana. Mi sono fermata quando ho visto davanti a me un altissimo falò. C'era della gente in fila e io mi sono messa in coda con gli occhi che mi si chiudevano e la testa pesante abbandonata sul petto. Pensavo alla mia spina dorsale ricurva. Ero in fila senza sapere perchè con altra gente muta. Tutti eravamo in attesa di qualcosa. L'odore di marcio mi sembrava essere aumentato. C'era la voce di un uomo che gridava ordini dentro a un megafono: "Di qua! Di là!". Metteva le persone sui camion.

Le distribuiva. Ordinava di salire. Di fare in fretta. Solo in quel momento mi sono accorta che la gente che si muoveva tra la nebbia indossava delle maschere antigas. Chi non le aveva, si teneva davanti alla bocca una striscia di tela bianca. Così faceva anche l'uomo che mi stava davanti. Indossava dei pantaloni e una giacca troppo stretti per lui e sotto un berretto di lana, aveva il capo fasciato. La larga striscia di tela bianca che portava al posto della maschera antigas, gli lasciava scoperti solo gli occhi, fondi, scuri, persi tra l'ombra delle sopracciglia e sprofondati nelle occhiaie. Stavo per chiedergli il motivo delle maschere antigas e di quelle pezze davanti al viso, quando più avanti, tra la nebbia, ho visto muoversi dei militari.

Ombre tra i bagliori delle fiamme, che imbracciavano fucili...

Si copre il viso con le mani come se non volesse vedere quello che la sua mente sta ricostruendo. Poi sospirando guarda nel vuoto. Per un momento è solo un meccanismo inceppato. Poi, con un grande sforzo, riesce a riprendere.

Mi hanno dato una tazza di liquido dolce, caldo e schiumoso che poteva essere latte. Mi hanno costretta a mandare giù delle pillole e intorno alla faccia mi hanno avvolto una striscia di tela bianca che mi lasciava scoperti gli occhi. Non ho potuto fare niente per impedirlo. In gola ho sentito un sapore acido di medicinale. Mi hanno attaccato un numero sul petto e mi hanno detto che se chiamavano quel numero ero io e dovevo fare subito quello che mi dicevano. Dopo, uno mi ha preso in disparte e mi ha chiesto il mio nome, quanti anni avevo, se mi era rimasto qualcuno e che ferite avevo.

Parlare con la benda intrisa di disinfettante davanti alla bocca era sgradevole e mi stimolava il vomito. Stavo per cedere alla nausea, quando mi hanno fatto un gesto per indicarmi che dovevo spostarmi e andare via. Quello che dovevano farmi, me lo avevano fatto. Per un momento mi sono sentita salva anche se non sapevo da che cosa.

Camminavo li intorno guardandomi in giro con le braccia pesanti abbandonate lungo il corpo aspettando che qualcuno chiamasse il mio numero. Era solo questione di tempo, ormai. Improvvisamente però, ho udito qualcosa che mi ha bloccato il respiro. Dio mio! Come era possibile? Una voce mi chiamava dicendo il mio nome. Mi sono voltata e ho detto: "Sono qua". Altro non potevo dire a causa della tela che mi avevano avvolto intorno alla bocca.

Eri tu. Senza maschera antigas e senza tela bianca sul viso. Avanzavi verso di me, sorridendo fiero. E avvicinandoti, ripetevi il mio nome.

Io sentivo la paura crescermi dentro e fare il nido nelle mie ossa udendo quello che mi dicevi: "È accaduto qualcosa di terribile". Mi ripetevi tenendomi per la vita. Io ti stringevo le mani e tremavo. "Gli oceani si sono spostati. C'è una crepa che si sta allargando". Così. La tua voce mi avvolgeva. Le parole che dicevi, mi sembravano arrivare dall'alto: ho alzato gli occhi e steso le braccia con il palmo delle mani in su, sorridendo: giù dal cielo gonfio d'acqua, grigio e venato di bianco, come un marmo, cadevano pesanti gocce di pioggia... Solo questo. Non accadeva altro. All'orizzonte c'era una luce rosata

di sole al tramonto e dalla terra saliva un buon odore di fresco. Mi sono vista che avevo nove anni e i capelli lunghi, biondi e lisci come mi sarebbe sempre piaciuto averli. Avevo anche un nastro di velluto nero che me li teneva in ordine dietro alle orecchie forate da due piccole perle. Guardavo la pioggia, seduta al riparo d'una veranda, su un dondolo di vimini bianco cantando una canzoncina che non so più. Indossavo un grembiule a quadretti bianchi e azzurri con dei volant sul petto. Ero felice e calda. Mia madre mi aveva aiutata a fare il bagno. Insieme avevamo scelto quale vestito indossare. Lei mi aveva pettinata a lungo i capelli davanti allo specchio della sua camera. Annodandomi il nastro si era chinata a darmi un bacio e a dirmi che ero bella. Mi stavo dondolando seguendo il suono di un pianoforte. Nella grande sala che dava sul giardino avevamo un pianoforte a coda nero e lucido. Mia madre, lo suonava a quell'ora in attesa che arrivasse mio padre. Aveva capelli corvini, divisi in due bande girate in sotto a metà guance. Indossava un vestito di seta blu a fiorellini bianchi. Mio padre sarebbe spuntato in fondo al viale, vestito di lino bianco. Poichè pioveva, avrei visto per prima la forma del suo grande ombrello nero, aperto e lucido. C'erano cespugli di rose sbocciate che perdevano petali sotto la violenza di quell'improvviso temporale d'estate. Era così, mentre morivo guardando il verde del giardino bagnato di pioggia... Perchè era quello che accadeva: io morivo!... (un lungo sospiro) .Io morivo e mi vedevo mentre accadeva. Io morivo e la pioggia era il mio sangue che usciva o la mia anima risucchiata fuori da me a brandelli, che saliva invece di cadere. Senza gravità o per una gravità al contrario. Una terra come cielo... Io morivo: le note del pianoforte che sentivo erano le onde del mio respiro che rallentava, i battiti del mio cuore che risuonavano nelle mie vene vuote.

Ho staccato le palpebre udendo un rumore di muscoli che si laceravano e ho urlato: "Non sono io!", sulla tua giacca ruvida mentre mi stringevi al petto. "Non sono io! Che devo morire!", ho ripetuto. Ad ogni parola che dicevo mordevo la tela bianca con cui mi avevano avvolto il viso. La bagnavo di saliva. Soffocavo. In gola mi montava un urlo che non riusciva a nascere. Con un gemito mi sono strappata quella schifosa benda dalla bocca e finalmente libera, con tutto il fiato che mi restava ho gridato: "Non sono io!". Tu mi stringevi, mi accarezzavi, mi cullavi, mi ripetevi: "Buona. Stai buona. Stai so-gnando, stai sognando". Ma io non ti ascoltavo: scalciavo e agitavo le braccia come se disperatamente cercassi di non annegare. Ero invasa da un ricordo strano e sapevo che se davvero era un sogno quello che stavo vivendo, pure io lo vivevo. Io, lo stavo creando e quello era il segno più vero della mia condizione. "Portami via, Portami lontano. Portami via da questo posto morto. Non si può più stare qui. Non si può che vivere bendati, sterilizzati, mascherati, nascosti. Non c'è più nulla da fare qui. Non si può più vivere. Portami via. Portami via...", ripetevo stringendoti. Ma tu non capivi. Così ho pensato che ero io che dovevo portarti via e ti ho detto: "Ho visto una luce oltre la collina. Deve essere accaduto qualcosa di impossibile" Tu allora mi hai stretta più forte, senza parlare mi hai guardata negli occhi e io mi sono accorta che finalmente ero al sicuro...

...Abbiamo attraversato il paese cercando di

restare nascosti fra le creste irregolari delle macerie. Nessuno doveva vederci. Mi tenevi un braccio intorno alle spalle e io stavo tutta contro di te. In prossimità della collina, ti ho detto: "Ho visto una luce strana venire dal fiume". "Forse possiamo costruire una zattera, lasciarci andare lungo la corrente e salvarci così", mi hai risposto. Io ho sorriso: qualunque cosa andava bene pur di fuggire insieme da quel posto orribile. Mi fidavo di te. Ti volevo seguire. Anche se, dentro di me, ero ormai convinta che non c'era nessun altro luogo dove andare. Una zattera per lasciarci trasportare dalla corrente? Con che cosa l'avremmo mai potuta costruire e, quando anche ci fossimo riusciti, che cosa sarebbe accaduto di noi? Dove ci saremmo fermati?

Così... così!

Abbiamo attraversato il paese evitando le pattuglie di soldati che perlustravano e chiamavano a raccolta le persone, urlando i numeri con i megafoni. C'era movimento di ambulanze e camion. Fortunatamente però non si sentivano elicotteri in volo. Noi eravamo in fuga e nessuno doveva vederci. La nebbia gialla alzandosi, aveva lasciato bave di gas tra cielo e terra. Camminavamo veloci su per la fiancata erbosa della collina e ad ogni respiro mi arrivava in fondo ai polmoni un'ondata di zolfo. Ero debole, ma tu mi sostenevi nella ripida salita tra gli sterpi e le pietre mobili. "Non fermarti! Non guardare indietro! Abbiamo poco tempo!", mi gridavi tirandomi. Andavamo avanti arrampicandoci a fatica. Ogni tanto cadevo e urlavo perchè mi vedevo franare indietro, ma tu eri subito pronto ad afferrarmi e mi prendevi per la vita, per le mani, per i vestiti: mi raccoglievi come potevi e mi spronavi: "Dai! Dai! Dai!". Finchè la salita si è fatta d'improvviso meno aspra e siamo arrivati in cima alla collina. Solo pochi metri ci separavano dal punto in cui sarebbe stato possibile vedere il fiume e il luogo da cui avevo visto venir su quell'incredibile luce. "Riposati", mi hai detto. Ti sei staccato da me e sei andato avanti: una breve corsa e poi ti sei fermato di colpo. Io ti vedevo, immobile, di schiena, a gambe larghe. "Che cosa vedi?", ti ho gridato. Aspettavo che tu mi rispondessi, avevo paura, non mi muovevo, bloccata dall'ansia. Nell'aria c'era un'immobilità che non capivo. La nebbia gialla aveva formato uno strato denso sopra le nostre teste. Non c'erano uccelli in volo, nè insetti tra l'erba. La sterpaglia era ferma. L'aria sembrava percorsa di elettricità. Non c'era un alito di vento e in tutto quel silenzio saliva sempre più violento il rumore del fiume: un vorticante ruggito che aumentava di intensità... "Vieni!", mi hai gridato tu. Sopraffatta dal fragore montante che veniva dalla direzione del fiume, la tua voce non è arrivata fino a me. Io però ho visto il gesto che hai fatto con il braccio e ho capito. Arpionando l'erba con le mani, mi sono tirata avanti e ti ho raggiunto.

Faticosamente mi sono messa in piedi salendoti addosso: ho appoggiato il mio corpo alla tua schiena e così siamo rimasti come due statue. Fermi. A guardare quello che si vedeva da quel punto:

Dio mio...

Gli argini del fiume erano scomparsi. Ciò che doveva essere l'acqua scorreva via con



la velocità delle rapide, schiumando vorticosamente. La collina da dietro la quale, solo pochi giorni prima, spuntava il fiume facendo una dolce ansa dalle sponde ombrose di sambuco e canne, pareva essersi spostata più in là. Dai suoi fianchi, come fosse un otre bucato, la terra vomitava cascate di denso liquido argilloso. Spalancandosi con violenza in giù verso una gola che sapevo di non aver mai visto prima, tutto spariva in un buco nero del diametro di almeno cento metri facendo un gorgo orribile da cui veniva uno spaventoso suono di risucchio e proseguiva, poi, fin dove i nostri occhi potevano vedere, in un largo nastro d'argento impetuoso che strappava macigni dagli argini. Ciò che più mi atterriva era però il suono che saliva da quell'orrido flusso. Un suono di scudisciate. Di osceni muscoli che si sfregavano insieme levando un rumore viscido e appiccicoso. Un fetore irrespirabile di putrefazione e zolfo, ci avvolgeva, inebriandoci. Davanti ai nostri occhi, dal pelo turbinante di ciò che doveva essere l'acqua, si alzava un ventaglio di luce iridescente. Un assurdo arcobaleno lucido e fosforescente che mandava bagliori, trascolorando tutta la natura intorno. Io non riuscivo a pensare. Guardavo. Allora tu ti sei portato le mani sul viso e hai abbassato il capo come per un forte dolore agli occhi. "Che cos'hai?", ti ho urlato io. Ma nessuna voce umana avrebbe potuto superare il fragore che ora saliva dal fiume. Ho visto che tiravi il collo spalancando la bocca. Capivo che gridavi, ma il boato di ciò che rovinava via a pochi metri da noi copriva il tuo grido. Ti ho abbracciato stringendoti forte, allora, e dandoti dei colpi sul petto con la testa per farti capire che c'ero io e sbloccarti dal solitario dolore che ti stava trafiggendo, siamo caduti per terra rotolando in giù verso l'orlo del fiume. Giù, distesi tra l'erba umida di chissà che cosa, abbiamo visto che quello che fuggiva via, rombando poco distante dai nostri corpi, non era più acqua ma una mostruosa massa di pesci morti che scorreva via sospesa in un viscido liquame.

E le squame brillavano e saltavano sul pelo della corrente come polvere di vetro.

Avvinghiati uno addosso all'altro, ci arpionavamo a vicenda per paura d'essere presi da quella impossibile cascata di morte. Avevo i tuoi occhi dentro ai miei e ti ho preso la testa fra le mani.

Senza seguire altro che un istinto del quale mai prima avevo provato la forza, ho cominciato a muovermi sopra di te, piena di quell'apocalisse che scorreva via, accanto a noi. Quello spaventoso turbinamento di pesci morti che staffilavano l'aria, battendosi l'un l'altro, produceva adesso un suono che sembrava di trombe. Guardando crescere dietro la tua testa l'iridescenza di uno spaventoso velo, ho spalancato la bocca per il dolore, quando ti sei girato su di me, penetrandomi. Ero anch'io parte del fiume e scorrevo via. Qualcosa che forse era sangue mi usciva dal corpo, ma sentivo che tu mi raccoglievi e mi amavi quel sangue. Non più viva e non ancora morta, ti sentivo dentro: con un grido muto nel boato che scorreva accanto a noi, ci siamo stretti più forte perdendo entrambi i sensi, dentro al fragore e ai miasmi acidi che ci avevano storditi.

Non so quanto tempo dopo, lentamente, mi sono tirata su. Tu non mi guardavi e io non ti guardavo. Silenziosamente, abbiamo ritrovato la discesa lasciandoci alle spalle, sempre meno forte, il terribile rumore della fiumana che avevamo scoperto oltre la collina. Non c'era più niente che potessimo dire, perchè nessuna parola poteva raggiungere il valore del silenzio che ci univa. Passo dopo passo, stavamo tornando verso le rovine del paese. Ogni muscolo, ogni vena e ogni nervo del mio corpo era felice, ma la testa mi fabbricava i pensieri uno dopo l'altro senza stacco. Senza comprensione. Camminavo, respiravo: questo era il massimo che potevo fare.

A un certo punto, qualcuno ci è venuto incontro e prima che potessimo dire qualcosa ci siamo ritrovati con due bende intrise di disinfettante intorno al viso.

Volevano sapere fin dove ci eravamo spinti e che cosa avevamo visto, ma eravamo incapaci di parlare. A farmi riprendere coscienza è stato il dolore che ho sentito quando ci hanno costretti a non tenerci più per mano. Ci siamo guardati negli occhi e abbiamo gridato senza farlo. Ho visto che ti hanno fatto salire su una jeep dove c'erano un militare e aliri due ragazzi. Poi hanno preso me: mi hanno caricata sul cassone posteriore di un camion. Dentro c'erano altre donne sedute una accanto all'altra. Tutte erano con il volto coperto da una benda di tela bianca. Si sono spostate facendomi posto senza dire nulla.

Quando ho sentito che il camion accendeva il motore, mi sono accorta che qualcosa mi si strappava nell'intestino. Ho chiuso gli occhi, poi li ho riaperti e, mentre il camion cominciava a muoversi traballando, ho visto che tu alzavi un braccio per salutarmi. Non potevo sentire la tua voce, ma sapevo che mi chiamavi. Tendendo il collo fuori dal cassone del camion, mi sono sporta in avanti alzando gli occhi: il cielo aveva un colore che nessuno aveva mai visto prima. Non ho potuto trattenere un gemito e anche le altre donne si sono alzate per guardare verso l'apertura posteriore del camion, incapaci d'altro che non fosse stupore davanti a quell'impossibile visione.

Poi...

Stavamo sedute in silenzio, tenendoci alle panche e ai bordi del camion che intanto aveva preso velocità, ritrovando la strada o la traccia che ne era rimasta. Sotto il tendone scuro ci guardavamo senza osare toglierci le bende che ci era stato ordinato di tenere sulla bocca e sul naso lasciandoci scoperti solo gli occhi. Dall'esterno veniva un riflesso di luce irreale.

Ad un tratto, quando già qualcuna di noi s'era accasciata cadendo nel torpore del sonno, la donna seduta davanti a me si è chinata e da un sacco che teneva stretto sotto le gambe, ha tirato fuori una radio.

Subito non si è sentito nulla. Poi di colpo c'è stato un fischio e un crepitio di scariche. Ci siamo scambiate uno sguardo, rimanendo con il fiato sospeso finchè nel silenzio si è udita una canzone. Ero sfinita. Ma sotto la benda, dentro di me, ho cominciato a cantare.

Avanzavamo lentamente, traballando sulla strada dissestata. La voce che veniva dalla radio era dolcissima e ho sperato che non finisse mai. Non sapevo dove ci stavano portando ma, su quel camion, nell'oscurità appena rischiarata dall'incredibile riflesso che cadeva dal cielo, eravamo tredici donne vive, in attesa di avere un bambino.

È così che sono arrivata fin qui. A dirtelo».

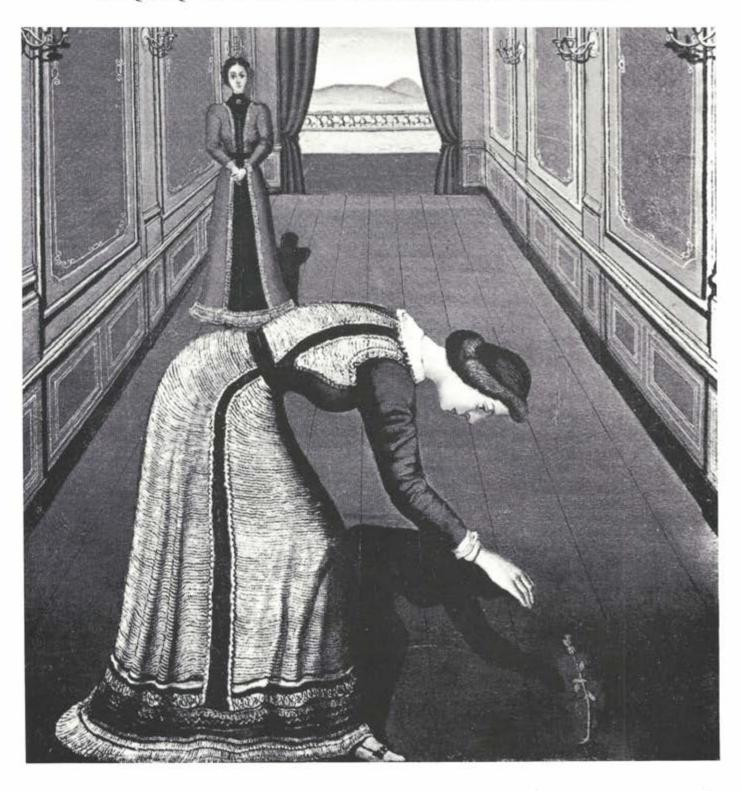
FINE

A pag. 49, particolare di «Composition aux trois figures» (1932) di Fernand Léger, Parigi, Musée National d'Art Moderne. A pag. 52, l'autore Remo Binosi. A pag. 54, «Donna tra i fiori» (1909-10) (particolare), pastello di Odilon Redon, collezione privata. In questa pagina, Villa Lancellotti.



UN POETA NEL LETTO

CINQUE QUADRI PER UN GIALLO di LUDOVICA CANTARUTTI



La vicenda è costruita attorno alla figura del poeta romano Paolo Rolli che nell'estate del 1715 è ospite di Villa Aldobrandini di Frascati.

PRIMO QUADRO

LAVINIA - (Entrando in palcoscenico tutta eccitata, seguita da Donata) Lo voglio. Lo voglio. Non è più possibile che io rimanga immota a lasciar crescere il mio desiderio di toccarlo, di spogliarlo lentamente vedendo in lui aumentare il desiderio, mentre la seta della sua camicia scivola sulla pelle e lascia spazio alle mie carezze. E lasciarmi baciare e sentire il mio corpo svelarsi alla sua presa, ma senza farmi male, solo per fermare il tempo. Le labbra innamorate parlano con altri linguaggi da quelli usuali dell'amante avido che scopre sé stesso per il solo godimento.

E l'abito scende non per far festa ma perché esso è un orpello, superfluo nell'ora dell' amore. Con Paolo non sarà così. Lo sento, Paolo, figlio dell'arte più sublime, mi avvolgerà tutta di versi e passione fino al deliquio, fino a morir-

DONATA - (Ironica) Ne saresti capace? Saresti capace di morire per un uomo? Via, Lavinia. Non si può possedere ed essere posseduti completamente e contemporaneamente. Sono tempi in cui noi donne non siamo inclini fino in fondo a raccontare ciò che più che nel corpo ci preme nell'anima. E poi siamo in vacanza Lavinia. Rilassati e rimanda ogni questione sull'amore. Ti prego, non turbare il tuo equilibrio chiedendo ciò che a una donna non è concesso oltre l'istinto.

Sono ancora loro, gli uomini, che parlano di noi, che ci definiscono. A chi questo comprende non resta che saper usare bene il corpo più che la mente. Loro ci definiscono e noi facciamo in modo che le loro descrizioni combacino con il nostro comportamento.

LAVINIA - Perché, tu non sai chi sei?

DONATA - Sì, so di non essere finché il comando della mia casa passa per la mia verga. Che importa se questo è riduttivo per il mio modo di essere. Conta solo il comando sotterraneo con il quale una donna intelligente riesce a governare la sua casa e chi vi abita. Il comando è una voluttà. È paragonabile ad una questione amorosa. Ho il potere nella mia famiglia che non passa attraverso ciò che sento o che penso. Passa attraverso ciò che gli uomini di casa mia pensano di me e non per ciò che effettivamente sono.

LAVINIA - Rispondi?! Nessuno sa chi sei?

DONATA - Sono colei che sa attendere e colmare il vuoto delle parole usate per abitudine e la solitudine del silenzio con l'astuzia. È un modo segreto d'intelligere, sconosciuto agli uomini. Che vuoi che sappiano loro di tutto questo?

LAVINIA - Io so chi sono. Sono l'amore incarnato anche per colui che non lo sa. E la gioia nel dirgli che sono io il suo amore sarà senza fine, mentre scoprirò la sorpresa nei suoi occhi. La sorpresa e la scoperta di chi non aveva previsto l'amore e lo può invece prima immaginare e poi vivere con me.

DONATA - Sei dipendente dall'amore.

LAVINIA - Che significa? Io sono l'amore, inizio e fine di un fulcro unico e traducibile attraverso l'essenza di colui che amo. Non ti pare che basti?

DONATA - (Molto ironica) Basta, altroché. E il resto? La voglia di partecipare al di fuori dell'amore? Ci sono donne che hanno la capacità di arbitrare con la loro mente la vita propria e quella degli altri, senza che nessuno se ne accorga.

LAVINIA - Non so che vuoi dire e non mi interessa. Stasera, al suo arrivo da Roma, sarò sua. L'ho deciso.

DONATA - Lui, lo sa?

LAVINIA - Sì e no.

Entra Feliciano, che quando vede Lavinia ha uno slancio, ma si trattiene guando la vede in compagnia di sua moglie Donata.

FELICIANO - Vedervi è come il sole di mezzogiomo. (Rivolto ad entrambe, anche se l'intenzione era solo per Lavinia)

LAVINIA - (Civettuola) Galante come sem-

DONATA - (Un po' caustica, rivolta a Feliciano) Non vi manca la fantasia. Il salotto oggi vi ispira più del solito?

LAVINIA - Via Donata, non essere troppo cattiva. La galanteria non ha mai fatto male a nessuno, tantomeno a me, e nemmeno ad una moglie del tuo pari, attenta a custodire i buoni sentimenti della casa. (Allusivo)

Su iniziativa degli attori fare in modo che La-

che attenderla.

FELICIANO - La felicità? La felicità sta nel letto. L'uomo segue il proprio destino. E solo il destino fa incontrare una donna come voi.

LAVINIA - (Ritraendosi dalle avances) Allora mi farete questo favore?

FELICIANO - Se non c'è altro?

LAVINIA - E che altro dovrebbe esserci per una creatura che guarda all'arte con la passione di una scoperta?

FELICIANO -È per voi che state parlando o per il poeta Rolli?

LAVINIA - (Bluffando) Ma per me, naturalmente. Ed anche per Paolo Rolli. La sua fama vi deve rassicurare. O mi fate così ardita? FELICIANO - (Focoso) Da voi mi attenderei

ogni sorte di arditezza.

LAVINIA - (Respingendolo) Via, ci vedran-

FELICIANO - (Rassegnato) D'accordo. Vi favorirò con tutto me stesso. (S'inchina ed esce) Rientra Donata su iniziativa degli attori.

LAVINIA - Vieni, dunque. Ti voglio esporre il mio piano. È un piano che mi eccita molto. Intendo nascondermi in uno dei bauli del «mio» poeta Paolo.

Avrai notato quanti libri e vestimenti sono destinati al suo bagaglio? Ebbene io sarò per lui il miglior vestito. Se ne accorgerà quando salterò fuori dal baule ormai in mezzo al mare, durante la traversata della Manica. E non potrà ne-

garsi per sempre a me. DONATA - Un piano coraggioso... avventato (in crescendo), un piano scellerato. Pensi veramente di portarlo a compimento? Che ne sarà dei tuoi beni, del tuo orgoglio, del tuo nome, della tua dignità? Non che l'onore si possa rattoppare chiedendo poi scusa di tanto atto dissennato. Ma tanto d'andare così appresso ad un uomo che conosci da poco, in un paese straniero. E non ti è venuto in mente che lui non ti voglia per niente. Oppure sai il fatto tuo perché si è manifestato? È lui che vuole questo?

LAVINIA - Sono certa che mi vorrà.

DONATA - Io credo che tu sia cieca. Ma Lavinia che ti accade? Ragiona almeno un poco. Un capriccio ha i suoi limiti.

LAVINIA - Ti prego, io non sono venuta qui per ascoltare le prediche. Nessuno al mondo riuscirà a dissuadermi dal proposito. Per questa decisione ne va della mia vita. Sono qui per decidere arditamente della mia esistenza. E l'arditezza non richiede che arditezza. Vedi Donata, tu sei una moglie appagata, (ironica) con un marito che ti ama. (Fa una smorfia) Hai forse già dimenticato cosa sia il fuoco del desiderio? Ma non hai mai amato altri oltre che al tuo Feliciano? È possibile questo?

DONATA - L'amore, quando è solo trasporto fisico è per i giorni della settimana. Ma per la domenica l'amore è ben altro.

LAVINIA - Ah, vedi che lo sai dunque. E per te quando è domenica?

DONATA - Faccio in modo che lo sia, ogni

LAVINIA - Virtuosa!

DONATA - Solo assennata.

LAVINIA - (Supplichevole) Via Donata, ascoltami. Mi aiuterai nel mio progetto? Non ti chiedo di essere d'accordo, di appoggiarmi moralmente, di essere dalla mia parte per poco senno. Ti chiedo di essere femminilmente dalla mia parte. Ti chiedo una prova di amicizia senza che la mia decisione possa ricadere su di te. Ti chiedo una prova di amicizia, pensando magari che... alla fine... mi decida a saltar fuori dal baule prima della partenza.

DONATA - Come se fosse uno scherzo?

LAVINIA - Diciamo che potrebbe esserlo. Ma non fatemi svelare ogni mia intenzione. (Men-

PERSONAGGI

PAOLO ROLLI, poeta IL TODINO, spirito che parla in versi, antenato del poeta LAVINIA, nobildonna ro-DONATA, nobildonna ro-FELICIANO, marito di Do-Un servitore

vinia e Feliciano rimangano soli.

FELICIANO - (Amoroso) Dio mio, Lavinia, come vi desidero! È irrefrenabile e quasi sragiono quando vi vedo così bella e irresistibile. LAVINIA - (Divertita e lusingata) Ma che dite? Siete un uomo sposato e la vostra fedeltà non vi fa difetto.

FELICIANO - Non burlatevi di me, vi prego. Sarei disposto a fare qualsiasi cosa per voi. Qualsiasi!

LAVINIA - Qualsiasi? FELICIANO - Qualsiasi!

LAVINIA - Ho da domandarvi un favore che mi sta molto a cuore. Così a cuore che potrebbe farmi decidere in bene per voi se mi aiutere-

FELICIANO - Non avete che da chiedere.

LAVINIA - Fate in modo che io possa incontrare, sola, il poeta Paolo Rolli al gazebo della villa, stasera, e io sarò vostra come andate desiderando già da troppo tempo.

FELICIANO - Perché volete incontrare lui se vi darete a me?

LAVINIA - Voglio fargli leggere alcune mie poesie. Non è un male. Un uomo di poesia come lui potrebbe darmi buoni consigli. Non siete d'accordo?

FELICIANO - (Teme di contrariare Lavinia) Certo. Certo, ma vi prego tenete in conto questa lettera che vi ho indirizzato stanotte tra l'insonnia più crudele. Erano i vostri occhi e il ricordo del vostro profumo a tenermi sveglio. Le dà una lettera che Lavinia nasconde nel se-

no dopo averla letta. LAVÎNIA - Ma vostra moglie se n'è accorta di

questa vostra passione? FELICIANO - No. Ella è presa dalla ricerca di sé stessa. Un vezzo inconsueto per una donna.

Cercare cosa poi? LAVINIA - Cercare la felicità è forse meglio

60 HYSTRIO

DONATA - Beh, se fosse solo uno scherzo... LAVINIA - Solo uno scherzo!

DONATA - Sei così matta che non posso che stare allo scherzo.

LAVINIA - Così parla un'amica. Allora facciamo l'accordo. Tu mi chiuderai nel baule, al posto dei libri, ed io ti farò divertire a crepapelle, come non ti sarà mai accaduto prima. Te lo prometto. (Mente) Escono di scena.

SECONDO QUADRO

Entrano in scena Paolo Rolli e Il Todino. Il poeta è assorto, preso dalla sua vita non si cura molto di ciò che gli accade intorno, Pensa soprattutto al suo imminente viaggio a Londra.

ROLLI - Planare come un gabbiano alla riva e far festa all'anima di Shakespeare. Planare nella ricerca della felicità.

IL TODINO - Planerai alla volta di Dover e la scogliera, ascolta, come parla al mare, la roccia al vento e sento che questo tuo destino nel regno

[inglese

ricco sarà di patimenti rivolti alla poesia. A prendere la via di corte ti promuove

[il talento

solo a godimento dell'arte tua fino a sfinirti, ché fu composta per sollevare le sorti dei mediocri e di coloro che non conoscono attraverso il colore del mare del suono e della luce i filamenti divini.

Nemico mi è l'occhio che fu accecato nella giovinezza, sicché fragile sarà sempre questo mio dire che va solo al futuro ma che del presente non sa dire se non il rammarico e il lamento delle mie scelleratezze. Ma ti fui donato e da duecento anni attendo il pregio di darti almeno un poco di quell'amore che dedicai solo al mio corpo. Il Divino decise che non era espiazione ma mutamento di veste in amore per colui che secoli più tardi cavaliere della poesia sarebbe stato nel mondo e fuori di patria. Così ho atteso duecento albe e tramonti e se per ognuno sono un fantasma o il nulla assoluto, o vaneggiante per te Paolo della stirpe degli Arnaldi di Todi che verrà, sono consigliere nadre e servitore amico e tenera matrice. A cultare l'anino tuo sono pronto a perfezionare la coscienza e lo studio sul bene, come è scritto e nel modo in cui vorrai. Io starò con te dunque come chi mai t'abbandona destinato a sospirare insieme insieme a salpare insieme a tornare a Todi un giorno a impartire lezioni ai figli del re a cantare l'amore cortese

Quanto ancora ho da imparare perché il registro del sublime fiato

ch'io conosco ora per la prima volta.

La vicenda e le sue motivazioni

avinia, ospite dei proprietari di Villa Aldobrandini, per un periodo di vacanza estiva, ha incontrato il poeta Paolo Rolli, anch'egli ospite in procinto di partire per l'Inghilterra dove troverà onori e celebrità, divenendo precettore dei figli di re Giorgio II, e illustre traduttore e divulgatore della lingua italiana. Lavinia s'innamora del poeta e decide, con la complicità di Feliciano, marito di Donata (altri due ospiti) di attirare Paolo nella sua alcova con la scusa di sentirsi leggere i suoi versi e leggergli a sua volta alcune composizioni amorose che lei ha scritto. Ella confida poi all'amica Donata (donna di grande temperamento), di voler partire con Paolo nascondendosi a sua insaputa in uno dei bauli che compongono il bagaglio del poeta. Feliciano però, innamorato a sua volta di Lavinia, dopo aver promesso a quest'ultima la sua complicità nel progetto di attirare Paolo nell'intimità e geloso della donna, si sostituisce al poeta nell'incontro amoroso riuscendo a possedere Lavinia. Scoperto il tranello Lavinia si vendica mostrando alla moglie di Feliciano, Donata, la lettera che lo stesso le aveva indirizzato dichiarandole il proprio amore. Donata asseconda il gioco di Lavinia nel voler nascondersi in uno dei bauli da viaggio, ma quando è il momento di far trasportare quest'ultimo al seguito del poeta mette in atto la sua vendetta facendolo gettare, invece, nelle acque del Tevere. Una volta compiuto l'assassinio, fingendosi superiore, perdonerà il marito.

La pièce vuole rappresentare i due opposti dell'amore (che corrispondono alle due presenze parallele di Rolli e Il Todino da una parte e degli altri personaggi dall'altra). Si tratta di due storie parallele anche se la trama esposta è la principale come scusa scenica. La presenza di Rolli nella vicenda è assunta come scusa per la trama. La figura di Paolo Rolli è storicamente reale, come reali sono tutti i riferimenti alla sua vita ed alla sua arte espressi dal Todino. Il Todino è così chiamato per le origini (da Todi) della famiglia materna di Paolo Rolli, nato nei pressi di Roma nel 1687 da padre borgognone e da madre patrizia todina, di cognome Arnaldi, e morto a Todi nel 1765. Il Todino è un fantasma destinato al poeta più che all'uomo. Egli è guercio e questo fatto limita la sua capacità di «vedere» nel tempo. Per questo egli con l'occhio che gli rimane «vede» e predice solo il futuro. Nel momento del soggiorno Rolli è preso più dalla sua arte e dal suo prossimo viaggio a Londra, che dalla presenza delle donne e della vita mondana, anche se la sua esistenza segna partecipazioni sociali (anche nell'ambito ecclesiastico) e la sua poesia più nota ai non addetti ai lavori, sia quella amorosa.

I versi riportati nel testo e messi in bocca a Rolli (virgolettati) sono realmente stati scritti da lui. Tutto il resto è invenzione.

mi soffi sulla mente e io alfine possa dimenticare chi sono stato.

So che fui guerriero e tale resto finché il programma non sia completato finché non saprò intagliarmi ad un estro più maturo finché della tua guida non resterà che il ricordo.

Ancora qualche anno ci vorrà per questo qualche anno che l'uomo chiama tempo qualche anno ci vorrà per questo. Intanto predico il futuro non il presente per questo mio occhio assente.

Il Todino racconta la vera storia del poeta migratore avvolto nel mantello bianco dell'amore proprio del poeta errante in sosta ora ma poi obbediente al comando del verso che

[lo insegue

e alla bontà divina che vede
in lui la memoria dei suoi atti.
La lampada produce il servo
che a suonare la lira s'appresta
suddito del canto
dei passeri
delle colombe
delle stelle
ridotte in lucciole
degli astri ancora senza nome
che popolano il quieto spazio d'erba blu
visto dal regno di quaggiù.

per l'incarico avuto. Sono qui Paolo per nutrire il tuo talento e la vena che pulsa innocente di fronte all'arroganza degli uomini che non sanno quanto costa veramente l'esistenza. Sul tuo petto poso la mia mano che ha brandito molte armi e l'ombra di me che è rimasta condannato ad amare per quanto poco amai allora, quando fui. Il mio nome allora conosciuto con Todino sostituito da chi sa governare meglio. Ti basti Paolo sapere solo questo sapere che sono lo strumento accorto nella ricerca della felicità di questo secolo che illuminato si dirà. Ma così poco sa di luce l'intrigo e la lega che conduce alle armi d'ogni sorta e molti secoli ancora verranno senza che la vista degli uomini migliori sicché pare che guerci siano essi come toccò a me per una freccia. È lo stesso non vedere se la mente e il cuore non hanno attitudine. Ma tu poeta d'Arcadia pastorale Eulilio dei Querini tu vedrai.

Sicché il cuore a tremare non tarda

L'AUTRICE SULLA COMMEDIA

Un gioco amoroso senza lieto fine

LUDOVICA CANTARUTTI



intento dell'autrice di *Un poeta nel letto (Cinque quadri per un giallo)* è stato quello di formulare un'operazione culturale che abbinasse riferimenti storici reali, la poesia, l'invenzione e la rappresentazione teatrale.

Il primo punto si rifà al fatto che uno dei protagonisti della pièce è il poeta settecentesco romano Paolo Rolli (personalità viva nella letteratura poetica del suo tempo e letterato italiano di fama nel Regno Unito di Giorgio II), che l'autrice ha «mandato in vacanza» (per assolvere al tema del Festival di Frascati, che quest'anno richiedeva proprio lo sviluppo dell'argomento riguardante la villeggiatura) prima della partenza, realmente avvenuta, nel 1714 del poeta romano alla corte inglese di Giorgio II, dove sarebbe divenuto precettore dei di lui figli.

Paolo Rolli, tuttavia, non viene «compromesso» nel lavoro poiche, sebbene sia egli la scusa principale dell'opera, non compie alcun atto che la storia non gli possa attribuire. Egli appare come movente della vicenda che si compie, invece, attraverso per-

sonaggi immaginari.

Il secondo ingrediente del lavoro è la poesia. Quella del Rolli, effettivamente scritta dallo stesso e che nel teatro appare sempre tra le virgolette (e che lui effettivamente declama) e la poesia attuale (l'autrice è poeta ed ha all'attivo cinque volumi pubblicati e un'opera di 601 versi ancora inedita) addebitata ad un personaggio d'invenzione che risponde al nome de *Il Todino* che, nella pièce è l'«accompagnatore» occulto del Rolli, una sorta di fantasma (appartiene ipoteticamente al casato della madre del Rolli) che dal passato ritorna per effetto del destino, con il compito di custodire il poeta e la sua arte.

Il resto della storia (invenzione e rappresentazione teatrale) trae la scusa dalla presenza del Rolli in villa Aldobrandini ed in procinto di partire per l'Inghilterra. In questa occasione una delle ospiti della casa s'innamora di lui e da qui nasce l'intreccio

con altri personaggi, ospiti della stessa casa.

Un gioco amoroso, di gelosie e di cinismo, che corrispondono a chi del mondo non conosce arte e poesia, fa sì che la protagonista, innamorata e disposta alla fuga con lui, subisca la vendetta di un'altra donna, gelosa del fatto che suo marito abbia manifestato sentimenti amorosi nei confronti della stessa protagonista (Lavinia).

Così, vittima di uno stratagemma, Lavinia soccomberà alla rivale finendo nelle acque del Tevere. E crede, invece, di raggiungere l'amato sul vascello che lo condurrà a

Londra.

L'opera teatrale vuole rappresentare i due opposti dell'amore, destinati a non incontrarsi mai. Da una parte l'amore attraverso l'arte di Rolli e l'amore universale oltre la materia del Todino, e dall'altra l'amore terreno, fine a sè stesso, degli altri protagonisti, sordi ai veri effetti della poesia.

I primi non incontreranno mai i secondi, come l'amore universale non conosce quel-

lo materiale

I primi indicano la strada che l'uomo deve scegliere, i secondi percorrono una strada opposta giocando sull'equivoco dello stesso sentimento. Il titolo *Un poeta nel letto* sintetizza l'intenzione dell'opera.

Godrai di Giorgio l'inglese
e dei suoi figli
e crociata dell'italico seme
farai in terra di scissione.
Fondatore sarai dell'Accademia
reale e scriverai per Haendel musicale
ciò che il mondo poi farà valere.
Brindiamo allora alla tua maniera.
Brindano.
ROLLI - «Or che siam liberi, or che siam

cara delizia dell'alma mia, lieti nel bere e nell'amare ridiam dell'orride severe vecchie

ch'ir tutte possano qual nebbia al vento. Prendi quel limpido bicchier, ch'io voglio versar purpureo vino francese nato ad estinguere l'arida sete. Facciamo un brindisi, beviam del pari...». IL TODINO - Il tuo stile tramuta l'acqua

[in vino

e il commensale pascie d'incanto. E pare che l'occhio mio diventi cristallino e possa vedere oltre il tempio impervio e fatale. Cavaliere dell'amore a convivio tu diventi quando la musa s'apre ai filamenti del tuo verso. Paolo cantatore di giovinezza e prodigo d'amore sia questo tuo soggiorno nobiliare. È augurio non certezza. ROLLI - «Il lino candido la mensa copre, sarà prontissima la cena: or vieni, Lidio, il più amabile dè miei cari: vieni, ma copia di scelti cibi e di purpureo vin di Borgogna con la tua fervida ninfa brunetta d'occhi negrissimi di negre chiome porta, al tuo solito gentil. La cena sarà prontissima: vieni, ma porta. Io voglio aggiungere quel che la nostra fid'amicizia ti fa più grata. Endecasillabi catulliani lieto vuo' leggere dopo la cena. Tra lieti brindisi, accompagnati di semilanguidi parlanti sguardi, dolce s'ascoltano con bella ninfa gli endecasillabi catulliani».

Ma basta, ora, col cantare, amico mio. Il tempo del riposo è quasi terminato. Questo è l'ultimo tramonto di Frascati, per me e per questi nobili nostrani. Devo dare ordine di preparare la partenza, senza più indugi. Ci attende l'Inghilterra e tutti i suoi figli. Che la poesia li salvi come ha salvato la mortalità della mia anima, così compiaciuta oggi di poter morire in nome di una felicità che conosco, estranea ai giochi che limitano la ricerca di un'altra felicità. La salda superiorità dei felici non è quella di perdersi senza la coscienza che fummo fatti per conoscere.

Escono di scena.

TERZO QUADRO

Lavinia entra nel gazebo con colui che crede Paolo Rolli e che in realtà è Feliciano. Egli ha sul viso una maschera che dice di aver messo per scherzo, per rendere più affascinante e misterioso il loro incontro, ma che in realtà nasconde la sua vera identità.

LAVINA - (Tutta presa dall'incontro) Voi credete, mio caro amico, che gettare le vesti sia così peccaminoso? Eppure oggi si parla molto di questo nuovo stato dell'uomo che non vuole più dipendere da ciò che ci hanno fin qui raccontato. O forse non è bene per una donna il disquisire di questi argomenti?

Eppure saremmo proprio noi il premio più sicuro per questo nuovo governo del corpo e meta della felicità. Non trovate? E la certezza di chi si considera felice potrebbe por fine ad ogni titubanza. Suvvia, basta, guardiamo la bellezza di questo gazebo che ci promette più del premio di una conversazione.

Feliciano è ancora mascherato e stenta a capire il gioco di Lavinia.

FELICIANO - Dicevate di guardare alla poesia. Cantare le lodi dell'amore, dell'amicizia, cantare la vita campestre, gli affetti di chi ama è iniziativa lodevole per un poeta che si appresta a salpare verso la terra di Shakespeare. Dove sono dunque le vostre poesie?

LAVINIA - Non c'è fretta. Che farete una volta arrivato a Londra?

FELICIANO - Non so, veramente...

LAVINIA - Io avrei qualche suggerimento. Non che voglia intervenire nella vostra vita di corte, ma è certo che incontrerete il meglio del nostro continente. Le donne cadranno ai vostri piedi, pur se voi vi ritrarrete. Voi vi ritrarreste di fronte alle lusinghe di una signora?

FELICIANO - (Continua a non capire) Non so, veramente... Non mi sono figurato alcunché. Lascio al caso ogni mia mossa che rasenti la galanteria. La conquista vien da sé... (Comincia a tentare la conquista di Lavinia) Certo se incontrassi una cortigiana come voi è certo che non saprei come resistere. Ma che mi dico, ora sono qui con voi e la corte d'Inghilterra può aspettare. Fatemi vedere dunque le vostre poesie?

LAVINIA - Io ho una risposta. Una risposta che mi tormenta fin dal primo giorno che vi ho visto e le vostre lusinghe mi spingono a parlarvene senza pudore. Voi sapete certamente riconoscere in una donna l'assenza giustificata del pudore... Paolo io provo per voi ciò che la migliore delle donne può sentire per un uomo delle vostre virtù, e della vostra cultura, e del vostro talento, nonché del vostro fascino.

Badate, ho detto virtù come se voi foste la presenza del Bene sulla Terra. La vostra arte ne è testimonianza...

Ebbene vi propongo un gioco. Voi persevererete nell'impersonare il Bene ed io per un po'
farò la parte del Male, come ogni buon ecclesiastico direbbe. Il Male per esprimere senza
reticenze quali sono i sentimenti che una femmina vi affiderebbe. È un gioco semplice. Del
resto voi avete scelto il gioco della maschera. E
non dovrete dire, visto che è gioco, che giochiamo agli scellerati poiché c'è stato poco
tempo per conoscerci. Sulla vostra maschera il
Male avrà il ruolo della Tentazione. Sarò la vostra tentatrice. State al gioco? Non vi sotrarrete vero?

Scoperto il gioco di Lavinia, Feliciano non frappone attesa all'azione. Le si avvicina e comincia ad abbracciarla dapprima pacatamente, con qualche residuo di titubanza e per paura di essere scoperto, tanto per vedere come può arrivare al sodo senza tradirsi. Poi diventa più coraggioso e la bacia appassionatamente.

LAVINIA - (Facendo la finta ritrosa per non ceder subito) Non parlate? Perché non rispondete? Non sia mai che accada che un gentiluomo non assecondi una donna senza averle prima promesso la discrezione?

FELICIANO - (Punta ora dritto allo scopo) Non sono di quella stirpe. Starò al vostro gioco nel silenzio dell'intesa. Non poniamo altro tempo fra ciò che il Bene e il Male possono fare insieme.

Prende Lavinia e la ribalta su un tavolo da giardino che c'è nel gazebo. Gli attori devono completare la scena amorosa che deve apparire come un amplesso completo e frasi amorose da parte di entrambi. Lei è convinta di aver conquistato Rolli con facilità. Lui con l'intento di prendere Lavinia prima che si accorga della sua vera identità. Ma verso la fine dell'atto amoroso, Lavinia dopo alcuni tentativi andati a vuoto riesce a togliere la maschera al presunto Paolo Rolli. Ma prima dice,

LAVINIA - Amore mio, sapevo di non sbagliarmi. Sapevo che anche il vostro corpo era attraversato dallo stesso furore che ha sentito il mio nell'incontrarvi.

Lavinia toglie quindi la maschera e scopre che si tratta di Feliciano. Emette un urlo a più riprese. Respinge da sé Feliciano e lo guarda pazza di rabbia. Scenata isterica di Lavinia, mentre Feliciano resta impietrito non aspettandosi una reazione così forte. Non sa che fare. Lavinia continua a gridare correndo per il palcoscenico.

LAVINIA - Tradimento. Tradimento. Maledetto. Maledetto. (Si scaglia contro l'uomo e lo picchia) Maledetto traditore. Vostra madre non sapeva chi metteva al mondo. Bastardooooo...

Non so se nel Settecento si usasse questo epiteto. Il gran urlare di Lavinia attira altri ospiti della casa che si affacciano in scena. Al loro apparire Lavinia s'impietrisce. Dovrà giustificare? Dal canto suo Feliciano non riesce ad avere in mano la situazione. Fra gli ospiti giunge anche Donata che si avvicina a Lavinia.

DONATA - Qual è la causa di questo strepito. Lavinia, che ti accade? Dio mio, sei stravolta. Cos'è accaduto, per carità, parla!

Fare in modo che Feliciano esca di scena.

LAVINIA - (Si riprende a fatica, ma la rabbia lascia il posto al desiderio di vendetta) Ti dirò tutto. Ti dirò tutto, Traditore. Ha fatto scempio di me. Ha fatto scempio di me.

Fare in modo che il suo lamento si protragga. DONATA - Ma di chi stai parlando? Lavinia, in nome di Dio, parla!

LAVINIA - Ti dirò tutto. Manda via gli altri. Ti

Dopo aver pregato o fatto cenno agli altri di ritirarsi aiutata anche dal gesto, Donata si riavvicina a Lavinia che è immobile in scena.

DONATA - Ecco, se ne sono andati tutti. Parla! Ti prego. Che ti è accaduto di così terribile? Chi ha fatto scempio di te?

LAVINIA - Chi credi sia tuo marito? (Resta in attesa non per avere risposta ma per riprendere fiato) Chi credi sia tuo marito? Un mostro che ha tradito la mia amicizia. Mi ha ingannata nel modo più vile e spregevole. Ma come puoi accettare la presenza quotidiana di un uomo di questo genere? Sono stata oltraggiata da tuo marito.

DONATA - (Sorpresa, ma non troppo. Ella in effetti conosce bene l'indole di Feliciano) Ma che dici Lavinia? Parla chiaro? Cos'è accaduto? Che c'entra mio marito? In che guaio ti sei messa? Di cosa parli?

LAVINIA - Parlo di tuo marito.

DONATA - (Touchée. S'irrigidisce come se sapesse che prima o poi una qualsiasi storia fosca dovesse venire a galla. Si accerta che non vi sia anima viva intorno) Spiegatevi. (To-

Lavinia ha mutato il suo atteggiamento in disperazione. Donata non deve sapere dell'accondiscendenza sua nei confronti di Feliciano se fosse stata aiutata nell'intento di incontrare Rolli. Ciò che conta ora è solo la vendetta. Dalla disperazione passa alle lacrime. Piange ed è reticente. Ma solo per tenere Donata sulla corda.

DONATA - Spiegatevi senza indugiare oltre! LAVINIA - (Toglie dal seno la lettera che le aveva consegnato Feliciano e parla con odio) Questa è la prova che tuo marito ti tradisce. Allunga la lettera a Donata che la prende con fermezza. Lei capisce bene di cosa si tratta, come se non fosse la prima volta, afferra la lettera. Indugia, poi la apre e la legge. Silenzio. Resta apparentemente impassibile. Resta alcuni secondi come se pensasse, irrigidendosi. Poi si rivolge a Lavinia come se avesse preso una decisione.

DONATA - Ti aiuterò, Lavinia. È certo. Ti aiuterò a partire per Londra.

Quest'ultima scena è solo indicata agli attori, che decideranno come meglio esprimerla in gesti, fatta salva la conversazione che è già essenziale.

QUARTO QUADRO

Nuovo colloquio di Paolo Rolli con il suo fantasma che sta ad indicare la contrapposizione degli animi con i personaggi della scena precedente. Sta anche ad indicare che sotto lo stesso tetto avvengono cose e conversazioni diametralmente opposti.

IL TODINO - Campagna di Roma vivida

[e astuta.

Silente la mia terra d'Umbria e quieta non consente che una vita agreste. Così la ricordo lontana dal sangue fratricida di Roma per il potere che acceca gli uomini di corte.

lo d'armi fui vestito ma era la giovinezza che operava in me e la destrezza del guerriero mi gonfiava il petto fino all'estremo. Senza donne in battaglia. Non v'era tempo

[per le alcove già stremate al crepuscolo.

La mia villana preferita sotto il sole di metà
[giorno

nutriva i polli. Pensava a chi l'aveva appena soddisfatta. Io contento e ignaro, ma forte del ferro [della spada

fuggivo dal tetto familiare.

Nessuno al mondo ha resistito alle lusinghe della fuga. È come dissetare
la bocca inaridita. Cos'era un inchino se non mezzo di corte scellerata per noi eroi dell'arco e dello scudo per affrontare

[] la battaglia?

Così diverso sarà per te Paolo, troppo delicato per sfidare l'acciaio e il collo del nemico. Ma un nemico ben più grande s'annida. Io parlo al futuro e di Londra io vedo anche l'inganno. Ti vedo con l'affanno approdare a un'alta fuga più cocente che piega l'animo ad un ritiro duraturo. ROLLI - «Col terso pettine tutta inanella la lunga chioma, e bianca polvere, qual neve in albero, spargi su quella.

i ricchi nastri, le gemme tremule e i sottilissimi stranieri lini...».

Pon su bell'ordine dè vaghi crini

IL TODINO - Ah, l'amore che ti muove

[la poesia...

ROLLI - (Incalzante)

«Gentile, morbida, leggiadra mano,
cui fer le proprie mani d'Amore
più dell'avorio candido e tersa,
sparsa di varie pozzette molli,
le cui flessibili lunghette dita
dolce assottigliano le unghie vaghe,
arcate, lucide, rubiconette;
distesa appressati...».
IL TODINO - Amore...
ROLLI - «Deh fissa, o Lesbia, tutto amoroso
lo sguardo languido negli occhi miei
già fissi e tremuli a tue pupille;
come languiscono soavemente

l'una e l'altr'anima! par che passaggio dell'una facciano all'alta spoglia...».

«Amo il giogo e bacio il nodo, e sol godo nel pensiero

di perduta libertà. Voi sul trono, io nel mio laccio, con l'amabil Fille in braccio, non invidio, o regi, e voi m'invidiate in povertà».

IL TODINO - Ma che secolo di ragione [è mai questo?

ROLLI - «Si lascian vincere le ninfe belle più per assedio che per sorpresa: ma la vittoria non è mai figlia di forza e d'impeto. L'armi sicure sono sguardi fervidi e sospiretti, servir assiduo, e la mercede con occhi languidi chieder tacendo, indi star vigile a quel momento, che voci tremole, corte parole, fissi reciprochi sguardi loquaci a dolce invitano sicuro assalto...».

«O amica degli amanti, primavera, dolce principio dee' miei puri affetti, cui forse oblio non porterà mai sera, teco una volta sola i miei diletti nacquero insieme come l'erbett'é i fiori: ahimé, chi sa che in vano io non t'aspetti!». Mentre Paolo Rolli recita gli ultimi versi, il Todino gli si avvicina e gli pone una mano sulla spalla come per proteggerlo.

IL TODINO - Amico mio dolcissimo, devo [imparare ancora

in questa mia inconsueta veste che vi sono due amori e di natura differente più di quel che non si dica. Il rude mercante di guerra che fui ancora nello stile grossolano è difforme dal garbato cavaliere. Metà lezione imparerò per via dell'occhio che mi manca. Mai stanca la mia mente nel considerare

che ognuno di voi qui sulla Terra vanta protezione. Ma non lo vedete eppure avete due occhi interi. Di là dal naso impedisce lo sguardo dell'amore imprudente che sente recitare la materia

Com'era diverso il mondo mio d'allora come sarà diverso il tuo ritorno. Ritratto dagli sfinimenti della corte sarai più prudente ancora nel volere gli onori dell'alloro. Anche tu allora conoscerai l'Umbria

[silenziosa

nascosta al curioso vagare di chi non sa tacere e rimesta le carte

[del futuro.

Non sarà per te quel mondo frastornato. Tornerai per lungo tempo alla casa di tua madre. Io sarò là ad aspettarti. Saprò capire le tue ansie e sul divenire del tempo insieme andremo come due vecchi cuori abbandonati dalle cure di chi li ha amati. Non temere Paolo l'avvenire. Tra lo studio e la penna tu sarai ed io appresso cauto e rispettoso di quel tuo vissuto da maestro che non saprò molto capire. Ti manifesto con cautela l'avvenire senza inganni e senza infamia.

È questo l'unico amore che posso darti

perché tu possa salvarti il cuore.

dirti tutto dei futuri anni

Tu ascolta, se lo vuoi.

Se ti pare non sentire ciò che dico. Sappi solo che se l'amore tiepido s'accompagna alla sordità guercio più di me sarai e senza età andrai vagando

per le patrie umbre fino a quando chi tutto vuole lo vorrà. Scegliere è dunque necessario e

fortuna vuole che te lo debba dire.

Privilegio riservato alla poesia e a chi la serve.

Sicché l'arbitrio di noi stessi sia compimento

del passaggio sulla Terra. Non dimenticare Paolo

non dimenticare mio dolcissimo terreno

che la polvere in noi ritorna.

ROLLI - La tua vicinanza mi darà la forza di compiere il mio destino, mi darà la forza di cantare il convivio dell'amicizia. Riconosco il privilegio che vai dicendo in questo singolare avvenimento, in questo incontro che non posso raccontare ad anima viva. Tantomeno al confessore. E tu sai che di confessori me ne inten-

Non conta che ti faccia difetto leggere il presente. Il futuro mi spaventava fino a quando non fui avvisato da strani segni della tua presenza. Questa casa mi è estranea e con essa gli abitanti.

Vuol dire che me ne andrò senza rimpianto, anche se un'esperienza consumata diventa sterile se l'uomo è ottuso. Io non voglio sciupare gli eventi che hai predetto e la gloria che ne deriva. E voglio essere anche umile, così umile da non accorgermi nemmeno di cosa accade attorno a me. Eppure siamo in compagnia della nobiltà prediletta, di cavalieri amabili e seni provocanti. Tuttavia non posso che dare a te tutta la ragione.

I miei bauli sono pronti, non ho disfatto nulla al mio arrivo, tranne la cassa dei miei libri. Partirò con il bagaglio della mia scienza senza far girare indietro i miei pensieri, senza rimpianti per l'idioma familiare, per le lusinghe delle alcove, o dell'Arcadia frequentata. Affronterò il mio avvenire inglese con coraggio, Vorrò sempre la tua stima. Che tu possa consegnarla intatta al Creatore. Meglio la stima di un morto che l'adulazione del vivo. Meglio affrontare il mare che i corvi della terra. Sarà il mio un addio orfano di pentimenti per i miei maestri, se si tralascia il rispetto, per l'Arcadia, per la corte romana di Pietro.

Tutto questo sarà segnalato solo nel registro dei ricordi. Un lino candido coprirà le altre muse, più terrene. Porterò con me solo l'eco che mi rimanda il suono della vita in versi e benedico la terra di mia madre.

La conclusione del quadro è di tipo paranormale e lasciata all'iniziativa degli attori.

OUINTO OUADRO

La scena si svolge nel gazebo. Feliciano è seduto mostrando il fianco alla scena. È affranto dopo la grande confusione avvenuta. Da allora è trascorso un giorno intero. Il suo atteggiamento è di chi è costretto a dovere delle spiegazioni fino in fondo. Non si accorge che è entrata in scena Donata. Donata arriva fino a metà scena. Poi si volta a scrutare, come se aspettasse qualcuno. Manifesta l'ansia dell'attesa, ma non troppo. Dopo poco entra in scena un servitore, dalla parte dove Donata guardava. Era lui che lei attendeva. Il servitore le si avvicina e con molta circospezione le

IL SERVITORE - Eccomi signora. Ho fatto alla lettera tutto ciò che mi avete comandato.

DONATA - Tutto? IL SERVITORE - Tutto!

DONATA - Tutto per bene? Senza che anima viva vi vedesse?

IL SERVITORE - Sì, signora. Sono stato aiutato dal fatto che stanotte non c'era luna, Il buio era buio e per strada nessuno si è interessato a me. Nessuno mi ha fermato.

DONATA - Avete fatto come vi ho detto? Tutto secondo le mie istruzioni?

IL SERVITORE - Sì, sì. Il baule era pesante... Troppi libri...

DONATA - Dite. Lo avete portato nel luogo che vi ho raccomandato?

IL SERVITORE - Nel luogo che mi avete raccomandato!

Pausa. Poi Donata con circospezione che crea stupore nel servitore, ma scandendo bene le parole.

DONATA - Nel Te... ve... re?

IL SERVITORE - Nel punto più profondo come avete comandato.

DONATA - E nemmeno lì, nessuno vi ha visto?

IL SERVITORE - Nessuno. Troppo tardi, troppo buio.

DONATA - Nel Tevere?

IL SERVITORE - (Stupito dall'insistenza della donna) Nel Tevere, nel Tevere!

DONATA - (Estrae una lettera e gliela porge). Andate. Raggiungete il poeta Paolo Rolli e restate al suo servizio fintanto che non vi richiamerò a Roma. Questa è una lettera che vi raccomanda. Andate senza salutare nessuno. Vi ordino di dimenticare quanto avete fatto. Tornerete a Roma nel momento in cui vi manderò a chiamare. Andate presto!

Il servitore prende la lettera, s'inchina ed esce. Lunga pausa. Donata si riassetta come per riprendere in mano la situazione e parla come se lo facesse solo con sé.

DONATA - Addio Lavinia! Che il Tevere ti faccia provare l'ebbrezza dell'eterna carezza delle sue onde sul tuo corpo.

Lunga pausa. Poi lentamente considera la presenza di suo marito in scena, il quale è sempre immobile nella posizione precedente e non si è accorto del suo ingresso in scena. Donata avanza lentamente verso Feliciano, ma non troppo. Solo qualche passo. Lo osserva. Poi ne distoglie lo sguardo e si allontana di qualche passo dalla parte opposta. Lunga pausa. Poi gira prima la testa verso Feliciano e poi tutto il corpo. Lentamente gli si avvicina, ma non troppo.

DONATA - Feliciano?

FELICIANO - (Si gira verso Donata. È impacciato, non sa che fare. È colto dall'indecisione. Non sa se sua moglie è in collera o meno. Resta nella sua posizione. Dopo qualche attimo di titubanza non osando altro riprende con la testa la posizione iniziale, senza parlare)

DONATA - Feliciano?

FELICIANO - (Si gira e resta a guardarla come se tutto dipendesse da lei. Non parla) DONATA - (Pacata, glaciale) Feliciano... Ho

deciso... di perdonarvi!

FELICIANO - (Come liberato, corre a prenderle la mano e gliela bacia)

SIPARIO

A pag. 59, La donna con la rosa (1936) di Paul Delvaux. A pag. 62, Ludovica Cantarutti.



«...E I TOPI BALLANO»

di MATTIA SBRAGIA



Questa commedia è nata per lo stesso amore che portiamo verso il teatro Pamela Villoresi ed io. A Pamela dedico, con questa opera, il mio infinito grazie. A mio padre per la prima volta dedico un'opera mia, per ringraziarlo di avermi insufflato quest'amore.

Mattia Sbragia

Un enorme cumulo di valigie, sacche, bauli e parafarnalia da viaggio campeggia in mezzo ad una scena vuota. È solo un attimo perché subito, da sinistra entrano Nestore e Leonida indaffarati e sudati che si avvicinano al cumulo di bagagli, si caricano come muli di valigie e bofonchiando a mezza bocca degli improperi incomprensibili, riescono dalla medesima porta da cui sono entrati. Appena i due sono usciti, da destra, entra Ester nella sua bella uniforme da cameriera a righine verdi con la cuffietta e la parannanza bianca. Trascina a stento un baule con sopra due valigie e una custodia da bastoni che deposita nel mucchio dei bagagli. Anche Ester non dice una parola ma capiamo che aleggia del nervosismo in casa. Ester esce di scena esattamente da dove era entrata. Appena è uscita Ester entra Mermele. È un uomo sui 60 anni un po' malconcio che tenta di mantenere un certo decoro che le sue origini decisamente provinciali, di tanto in tanto, gli impediscono. Mermele, con passo rapido e circospetto, dopo essersi assicurato che nessuno sia in vista, si avvicina al cumulo dei bagagli traendo fuori di tasca una borsella piena di denari che fa tintinnare. Velocemente infila la borsella in uno dei bagagli, lo richiude e se ne va soddisfatto. Giusto in tempo per non essere incontrato da Nestore e Leonida che rientrano per un nuovo carico. Mentre i due ricominciano a caricarsi di valigie, da fuori si sente la voce imperiosa di Donna Fiorenza.

DONNA FIORENZA - (Da fuori) Antoniettaaaa! La cappelliera è pronta?

ANTONIETTA - (Da fuori ma da altro luogo) Pronta!

NESTORE - (Alterato dalla fatica e da qualche bicchierino di troppo) Ma non ne abbiamo già caricate quattro di cappelliere? LEONIDA - (Caricandosi di un baule) Sì, due viaggi fa.

NESTORE - E la quinta, allora, di chi è?

Entra Antonietta, anche lei con la sua bella uniforme da camerierina, con la cuffietta un po' sulle ventitre portando con aria di sopportazione una cappelliera.

ANTONIETTA - Cappelliera!

NESTORE - Antonia... ma ci sarà ancora molta roba?

ANTONIETTA - Ci sono tutti gli armadi aperti.

LEONIDA - Speriamo che gli finiscano le

valigie.

ANTONIETTA - Con quelle nuove arrivate ne avranno per metterci dentro noi, il raccol-

NESTORE - Forse invece è meglio che glielo dici. «O la smettete di fare valigie o andate a piedi. La carrozza è piena e di quella ce n'avete una sola»!

LEONIDA - ... grande come carrozza... NESTORE - Ma una...

ANTONIETTA - Facciano come voglio-

Nestore e Leonida si caricano dei bagagli ed escono. Antonietta esce dall'altra parte.

SCENA SECONDA

Entra Mauriziano che con rapidità straordinaria si getta sulla valigia di Mermele, la apre, prende la borsella del padre da cui trae alcuni baiocchi. Dopodiché richiude tutto e fa per uscire.

Ma ecco entrare Donna Anselma vestita di tutto punto con pizzi e trine, cappellino ed ombrellino.

DONNA ANSELMA - O me ne dà la metà, signor mio fratello, o lo dico a Don Mermele nostro padre. Che la lascerà a casa per tutto il tempo delle vacanze...

MAURIZIANO - Mia adorata sorella... allora io forse potrei ribattere con la storia del vostro trasporto per Aminta e... bhé, credo che rimarreste a casa pur anco voi!

DONNA ANSELMA - Che sapete voi d'Aminta e dei miei trasporti? Nulla.

MAURIZIANO - Basterà ch'io dica... «Ho il sospetto...» e poi solo «Aminta». Null'altro. Nostro padre esce pazzo. Lo sapete com'è.

DONNA ANSELMA - Non è buona lingua dire: «Esce pazzo». Bisogna dire...

MAURIZIANO - Sì, ma il succo è quello. DONNA ANSELMA - Siete malefico.

Entra in quella Donna Fiorenza anche lei vestita di tutto punto e seguita a ruota dalla povera Antonietta che trascina un'ennesima valigia oltre ad un numero imprecisato di soprabiti estivi.

DONNA FIORENZA - Figlioli che fate qui? Siete pronti?

Entrano anche Nestore e Leonida che si di-

rigono verso le valigie e si caricano di bagagli.

DONNA ANSELMA - Signora madre, Ester accudisce Don Mermele nostro padre. Antonietta accudisce voi, Adele e Gabriella le avete mandate con Fortunato a Ripabottoni ad aprir casa... sicché io... non ho nessuno che mi faccia i bagagli. Ho tutta la roba sul letto ma...

Leonida e Nestore si guardano sgomenti. Carico di bagagli, Nestore si avvicina a Donna Anselma e tirandole la manica le

NESTORE - Voi... Non avete ancora fatto le valigie?

MAURIZIANO - Le mie sacche sono pronte. È sufficiente che Aminta le venga a pren-

DONNA ANSELMA - No! Aminta mi deve aiutare a fare le valigie! Vero madre mia? LEONIDA - Allora io ristacco i cavalli che almeno se ne stanno tranquilli all'ombra... NESTORE - Aminta sa sì e no come si spenna un pollo figurati come fa una valigia! MAURIZIANO - I polli no ma le polle sì.

LEONIDA - (A Donna Anselma) Perché non si fa aiutare da Donatella?

DONNA ANSELMA - Nestore, vostra figlia è una..

MAURIZIANO - ... polla... anche lei. DONNA FIORENZA - Ottima idea! Ester! ESTER - (Voce dall'esterno) Dica signora! DONNA FIORENZA - Manda Donatella da

Donna Anselma. ESTER - (C.s.) Subito signora!

DONNA ANSELMA - Leonida non dovevate caricare i bagagli? Accidenti a voi!

Donna Anselma esce furibonda. In quella entra Donatella di corsa. Si avvicina al padre (Nestore) il quale, senza profferire parola indica col capo la direzione verso cui è uscita Donna Anselma. Allora Donatella rispicca la sua corsa ed esce.

DONNA FIORENZA - Antonietta! Dove mettiamo le spugne?

Donna Fiorenza esce di scena per occuparsi del bagaglio.

Entra di corsa Don Mermele che, praticamente, incontra Donna Fiorenza proprio mentre esce e le grida dietro:

DON MERMELE - Signora ancora costì? Ho detto che saremmo partiti alle 10 di stamane ed intendo che così venga fatto!

NESTORE - (A Mauriziano) Se Donna Anselma fa ancora una valigia, Aminta dovrà correre dietro alla carrozza per portargliela. Siamo pieni.

MAURIZIANO - Bravo, diteglielo così ne farà quattro di valigie! (A Don Mermele) La carrozza è piena, padre. Vuol dire che io vi seguirò col mio fido Rataplan...

DON MERMELE - Piuttosto vi faccio seguire a calci la mia fedele carrozza!

MAURIZIANO - Ma padre!

DON MERMELE - (A Nestore e Leonida fermi imbambolati nonostante il loro carico di bagagli) Voglio partirece! Ma che avete tutti, stamani? Finite di caricare voi due! (Gridando verso il fuori scena) Amintaaa! Aminta!

Entra di corsa, tutta affannata Donna Anselma che si guarda in giro come a cercare qualcuno. Mauriziano sorride cattivo a Donna Anselma che si avvicina vezzosa a Don Mermele. Escono Nestore e Leonida. DONNA ANSELMA - Mi avete chiamato,

padre?

DON MERMELE - No, figliola mia. Siete pronta?

In quella entra Aminta affannato, scarmigliato, con la divisa tutta sgualcita e brindelloni e si avvicina a Don Mermele. Tenta di riassestarsi.

DON MERMELE - Oh, finalmente! Dov'eri?

DONNA ANSELMA - Eh, dov'eri? MAURIZIANO - Da Matilde.

AMINTA - La signora Matilde voleva che la aiutassi a rassettare il ripostiglio dei...

DONNA ANSELMA - (A Mauriziano) E tu come lo sapevi?

DON MERMELE - (Ad Aminta)... va bene, va bene... adesso dai una mano a Nestore e Leonida a caricare che voglio partire! Voglio par-ti-re! (Urla ancora) Voglio partire! Proprio a questo punto rientrano Nestore e Leonida sempre più affranti di fatica.

LEONIDA - (A doppio senso) Prima partite, meglio è

MAURIZIANO - (A Leonida) Che dici, insolente!

DON MERMELE - Ben detto Leonida! Prima si parte e meglio è!

NESTORE - Pronti!

Nestore gira su se stesso ignorando completamente le valigie rimaste ed esce rapidamente. Leonida se ne accorge.

LEONIDA - Ehi, guarda che non ce la faccio

AMINTA - (A Leonida) Dai che sono qua 10...

MAURIZIANO - Padre...

DON MERMELE - Che c'è, figlio mio? MAURIZIANO - ... se io seguissi con Rataplan..

DON MERMELE - È no.

LEONIDA - (Ad Aminta) Già finito di far

DONNA ANSELMA - (Ad Aminta, piano) Ti devo parlare

MAURIZIANO - (A Donna Anselma) Vi devo parlare...

Entra Matilde. Economa della casa. Bella donna, sobriamente vestita. Il suo portamento è austero ma i suoi modi tradiscono una dolcezza d'animo ed una tenerezza meravigliosa. Va decisa verso Don Mermele.

MATILDE - (A Don Mermele) Mi volevate parlare?

DONNA ANSELMA - (Di soprassalto) No!

MAURIZIANO - (C.s.) No! AMINTA - Dopo!

Entra anche Donatella trascinando due pesanti valigie, ovviamente di Donna Ansel-

DONATELLA - Vergine santa come pesano! Le ho fatte come meglio non si può. Dove le metto?

DON MERMELE - E queste che sono?

LEONIDA - (A Don Mermele) Sono valigie. Non resisto. (Esce)

AMINTA - (A Donna Anselma) Viola non mettetemi nei guai proprio ora. Non proprio

MATILDE - Cosa comanda Don Mermele? DON MERMELE - Eh?... Ah, sì (dà a Matilde delle chiavi ed una borsella quasi simile a quella che ha nascosto nella valigia) ecco qua. Per il resto ho già provveduto. Nessun problema nei campi, nessun problema coi fornitori, nessun problema né fuori, né dentro casa. Torneremo il ventinove se Dio vorrà... Voglio trovare gli stessi problemi

che le lascio, cioè nessuno!

MATILDE - Le assicuro, Don Mermele, che troverà gli stessi identici problemi che ha lasciato. Cioè tutti. Ci sono le paghe dei contadini e quelle dei mezzadri da saldare, poi i soldi per i bovari del bestiame partito per la transumanza, poi le spese della trebbia, il ribasso del fieno, tutti i sospesi della precedente vendemmia da riscuotere per poter fare quella di questo anno, e fare i conteggi delle forniture di semenza dello scorso anno, di erba medica, fieno e farro per poter chiedere le semenze questo anno e scalarle... DON MERMELE - (Urlando) Voglio partireeee! Fatemi partireee!!! (A Matilde) Questi non sono problemi! I problemi veri sono la peste, la guerra, i Lanzichenecchi e la scomunica papale. Quelle che lei mi elenca con puntigliosa solerzia sono marginalità. Se la sbrighi lei come meglio crede... Io voglio partire! E non voglio problemi!

DONNA ANSELMA - (Ad Aminta sottovoce) Io resto e parto poi con Mauriziano, a cavallo. Voglio stare con te, non mi scappare. MAURIZIANO - (A Donna Anselma sottovoce) Cara sorella, io non vi porto con me neppure se mi uccidono all'istante.

DONNA ANSELMA - (A Mauriziano sottovoce con un finto sorriso melenso) Sempre che nostro padre vi dia il permesso di venire con il vostro fido Rataplan! Vi serve un'alleato! Io.

Entra Ersilia una vecchina rattrappita che cammina a piccoli passi e sembra masticare in continuazione. È vestita come tutte le altre cameriere con la sua brava parannanza e la crestina. Confonde spesso presente e passato ma è molto rispettata da tutti compreso Don Mermele a cui ha fatto da balia.

ERSILIA - Mermelino! Mermelino! Ancora non siete andati? Lo sai che il tempo vola? Lo sai che ogni giorno in più qua è un giorno in meno là che neppure il buon Dio può darti indietro? Se non partite ora troverete la pioggia. La pioggia fa ingrossare il Lente e la corrazza si ferma...

MAURIZIANO - (Comincia a ridere come

un pazzo) Mermelino!

DON MERMELE - (Ad Ersilia) Ma, insomma, Ersilia, un po' di rispetto! (A Mauriziano, con tono molto più cattivo e duro) Zizì non ti permetto!

ERSILIA - Rispetto? Rispetto!? Io che ti ho accudito fin da quando eri alto così. (Mostra una improbabile altezza)

MAURIZIANO - (A Don Mermele con po-

lemica) Non mi chiamo Zizì! Non permetto che mi si chiami Zizì!

DON MERMELE - (A Mauriziano) E io non permetto che mi si chiami Mermelino!

ERSILIA - (Alzando via via la voce) Mermelino! Ma lo sai che sono stata io quella che ti ha dato il latte quando la tua signora madre ti lasciò a Ripabottoni per incontrarsi con il Delfino e...

DONNA ANSELMA - Oh no! Ancora con la storia sacra!

MATILDE - (A Mauriziano sottovoce) Zizì. non lo stuzzicare!

ERSILIA - (Andando di corsa a riempire di scappellotti il povero Don Mermele e urlando come un ossessa) Cosa bestemmi tu!? Cosa bestemmi?!

DONNA FIORENZA - (Stizzosa) Sopporto molto di più di quanto nessun'altra donna sopporterebbe mai!

AMINTA - (Interviene e blocca Ersilia) Ersilia, ma vuoi rovinare tutto?

MATILDE - (A voce alta) Chiedo il permesso di ritirarmi. C'è ancora molto da fare prima della partenza. (Si risponde da sé con voce più grave) Andate pure Matilde. (Di nuo-

PERSONAGGI

I PADRONI LA FAMIGLIA ALTOBRANDINI DA RIPABOTTONI

DON MERMELE ALTOBRANDINI DA RIPABOTTONI DONNA FIORENZA CASAGRANDA IN ALTOBRANDINI DA RIPABOTTONI DONNA ANSELMA ALTOBRANDINI DA RIPABOTTONI (Viola) SIGNORINO MAURIZIANO ALTOBRANDINI DA RIPABOTTONI (Zizì)

N.B. Il nome di casata è proprio Altobrandini e non Aldobrandini come vorrebbe tutta la famiglia. Don Mermele gioca molto sulla possibilità di confondere i nomi, Chi vuole recargli profonda offesa è sufficiente che rilevi questa, apparentemente, innoqua differenza.

LA SERVITÙ di casa ALTOBRANDINI DA RIPABOTTONI

MATILDE - Reggente di casa Altobrandini. Molto cara a Donna Fiorenza che l'ha praticamente adottata in quanto figlia orfana della sua cameriera di casa Casagranda. Molto amata da Don Mauriziano che da lei si lascia chiamare Zizì. Perennemente intortata da Donna Anselma. Odiata da Don Mermele. Non si può dire che sia Servitù ma neppure che sia di Famiglia. Ha, di tutto, le rotture di scatole. Ama in silenzio Aminta.

GIORDANO - Maggiordomo di casa Altobrandini. Stoccafisso convinto, nei suoi momenti liberi ama vestirsi da donna.

NESTORE - Cocchiere di casa Altobrandini, Convinto futuro rivoluzionario.

LEONIDA - Stalliere di casa Altobrandini. În gioventù, forse è stato l'amante di Donna Fiorenza. Sempre imbriago.

ANTONIETTA - Cameriera di Donna Fiorenza, Sa troppo di tutto. Estroversa. ESTER - Cameriera di Don Mermele. Falsa. Finta santa. Moglie del cocchiere Ne-

AMINTA - Giovane sguattero di cucina disperato del suo nome. Circuito da Donna Anselma che si fa da Lui chiamare Viola. Ama in silenzio Matilde.

EVA - Accudisce i cani, la spazzatura, l'orto e tutte le cose umili e sporche della casa. Devastata nel fisico sa predire il futuro.

MARCELLO - Cuoco di casa Altobrandini. Violento, stupido innamorato del suo lavoro, bravissimo. Ama in silenzio Donatella.

ERSILIA - Vecchia cameriera. A servizio in casa da tanto tempo che nessuno sa dire da quanto. Saggia e bizzarra in egual misura.

DONATELLA - Figlia sciocca, belloccia e pretenziosa di Ester e Nestore.

ADELE E GABRIELLA - Sono già a Ripabottoni per aprir casa ed attendere l'arrivo dei signori.

MAURIZIANO - (A Matilde) Ma io ridevo

DON MERMELE - (Ad Ersilia) Per la sacra barba del profeta! Ersilia non tirare fuori la solita storia del Delfino...

Entra di volata Donna Fiorenza inviperita, seguita dalla povera Antonietta che è sempre più coperta di spugne, pezzi d'abito, pezze di stoffa, collane e chi più ne ha più ne metta.

DONNA FIORENZA - (A Don Mermele) Ti ho sentito! Blasfemo! Sopporto tutto da te, ma la blasfemìa mai!

MAURIZIANO - (Ad Ersilia) Mermelino bestemmia, Ersilia!

DON MERMELE - (A Donna Fiorenza) Che cosa sopportate, voi madama, se è lecito? (A Mauriziano) Bada...

vo con la propria voce) Grazie. (Uscendo si lascia sfuggire) Funziona sempre! (Via)

DONNA ANSELMA - (Sente le parole di Aminta) Giusto, non vorremo mica rovinarci le vacanze proprio ora?! E poi per queste scioccherie?

DON MERMELE - (A Donna Fiorenza) Io, io ho dovuto sopportare Delfini e pesci va-

ANTONIETTA - Pesci vari?!?

Donna Fiorenza, offesa anzichèno, si gira su se stessa e spinge fuori la povera Antonietta, seguendola e uscendo anch'essa.

DONNA FIORENZA - Non abbiamo tempo di parlare così scioccamente di simili sciocchezze. (Via)

DONNA ANSELMA - Ma non era la nonna che era fuggita con il...

MAURIZIANO - (Riflettendo) Ma ai tempi della nonna, il re... non ce l'aveva il Delfino! AMINTA - (Accompagnando Ersilia fuori scena e cercando di calmarla) Ersilia, capita una volta l'anno e tu la vuoi rovinare così? Lo sappiamo che gli hai dato il latte tu... magari è per questo che si ritrova quel carattere che ha! Ma per quale diavolo di ragione lo devi stuzzicare proprio ora... che se ne va... ERSILIA - (Borbottando) Io l'ho visto che

era appena nato, io gli ho dato il latte, io gli pulivo le cacchette... mi deve rispettare... ne so più di quante ne ha fatte...

DON MERMELE - (Borbotta) Che ho fatto di male io per meritarmi tutto questo?

MAURIZIANO - (Accostandosi a Don Mermele) Padre..

DON MERMELE - ... che c'è?...

MAURIZIANO - Perché, prima, mi avete chiamato «Figlio d'un delfino?»... prima... DONNA ANSELMA - (Preoccupata) For-

se è meglio che vada in camera mia... (Esce) AMINTA - (Capendo che butta male) Ersilia, vieni con me che ti porto dai cani. (Ai presenti) Finisco di caricare i bagagli...

Anche Aminta esce trascinandosi dietro Ersilia. Sono soli, uno accanto all'altro Don Mermele e Mauriziano.

MAURIZIANO - (Senza perder d'occhio il padre) Allora?

DON MERMELE - Allora, allora! Mica ti potevo dire «figlio di un cane!» davanti a

MAURIZIANO - (Improvvisamente bimbo) Ma devo per forza essere un figlio d'animali, io? E Anselma, allora?

DON MERMELE - (Pensoso) Perché tua sorella è figlia di tua madre, che basta e avanza!

MAURIZIANO - (Sempre più disperato) E io, no?!?!

DON MERMELE - (Sorpreso) Ma che hai Zizì?

MAURIZIANO - Papà... ma io... di chi sono

DON MERMELE - (Indignato) Oh, insomma! Tutto questo per una battuta di dubbio gusto di.

MAURIZIANO - ... di...?

DON MERMELE - (Lo guarda. Pausa. Poi, con amore) Zizì, te lo dicono mai che sei un rompiscatole, noioso, petulante e prepoten-

MAURIZIANO - (Ci pensa un attimo, poi annuisce) Eeech! Sì.

DON MERMELE - (C.s.) E chi te lo dice? MAURIZIANO - Non so, partendo da mia sorella, signora madre, voi, Ersilia... e via dicendo... praticamente tutti me lo dicono... DON MERMELE - E di me, che sai che dicono, quelli?

MAURIZIANO - Uguale. Stesse cose.

DON MERMELE - (Come se svelasse una verità nascosta) E hai ancora dei dubbi su chi sia tuo padre?! Zizì! Io sono tuo padre. E non dubitarne mai! Sei un Altobrandini! Non te lo dimenticare mai!

Mauriziano allora abbraccia con fare melodrammatico Don Mermele che, con altrettanta melodrammaticità, lo stringe al petto. Rimangono così abbracciati per un po'. Poi, Mauriziano, cautamente...

MAURIZIANO - Papà...

DON MERMELE - Dimmi figlio mio...

MAURIZIANO - Papà... perché quelli si chiamano Aldobrandini e noi Altobrandini? Che differenza c'è?

Don Mermele pare punto da una tarantola. DON MERMELE - Nessuna differenza! C'è stato un errore di trascrizione nei registri ma noi siamo Aldo... Aldo... capisci? e non Alto... è stata una macchinazione, per toglierci dall'asse ereditario, figlio! Ma noi siamo Aldo e non Alto... e bisognerà lottare a lungo..

MAURIZIANO - (Flebile) Papà...

DON MERMELE - (Quasi commosso) ...fi-

MAURIZIANO - ... posso venire con Rataplan?

Don Mermele alza il braccio come per dare lo sganassone che Don Mauriziano si meriterebbe. E questo è sufficiente per far sparire il ragazzo. Mentre Don Mauriziano esce, entra Donna Fiorenza con aria molto indaffarata. Don Mermele la blocca.

DON MERMELE - Ora basta Fiorenza! Sono stanco di questa storia. Ne ho di troppo del Delfino! E non voglio che i miei figli debbano sempre... avere davanti... Possibile che neppure il tempo faccia cura per questa storia? Tu sai che fu solo per amore!

DONNA FIORENZA - Che mi facesti figliare con un'altro?

DON MERMELE - Era l'unico modo per poterti dare la vita che volevi. Nobiltà, possedimenti e... baiocchi.

DONNA FIORENZA - A me andava benissimo la nostra vita!

DON MERMELE - A Ripabottoni? Sembravi una rondine in gabbia. E non sorridevi neanche più. Eravamo la famiglia più potente e nobile di Ripa ma... per te era troppo poco! E ci siamo dati da fare! È bastato un po' di sacrificio e ti ho potuta rivedere come ti amayo: felice!

DONNA FIORENZA - Un po' di sacrificio?! Ma di chi? Il sacrificio lo feci io!

DON MERMELE - Mi hai sempre detto che era stato bellissimo!

DONNA FIORENZA - Dovevo farti soffrire!

DON MERMELE - E... il non averti avuta mai più? Anche quello per farmi soffrire? DONNA FIORENZA - Mai più... Anselma è tua.

DON MERMELE - L'unica volta che sono riuscito a venirti vicino.

DONNA FIORENZA - Ci riuscisti solo perché ero preda di Bacco!

DON MERMELE - Sì, altroché... Eri proprio sbronza! E poi mi chiamasti per tutto il tempo «Eccellenza»!

DONNA FIORENZA - Ma non ti sei ferma-

DON MERMELE - E che mi dovevo pure fermare?!? In dieci anni di matrimonio... Una volta... e mi devo pure fermare?

DONNA FIORENZA - Vedi che sei un piccolo uomo materiale?!

DON MERMELE - Materiale?! Io? Ma io ti

DONNA FIORENZA - E per questo mi davi via? Ho tirato un sospiro di sollievo quando il cardinale Sforza ci fece sapere che non veniva nostro ospite. Al Re avevamo dato... ci mancava il clero!

DON MERMELE - Volevi quello che abbiamo con tutte le tue forze! Con molta più forza di quanta ne avessi per rifiutarti di farlo! Io non ti obbligai a nulla. Ma tu lo facesti. E ora che hai ciò per cui lo facesti, ancora non finisci di darmene colpa per non sentirne colpa? Ebbene questo è il mio modo d'amarti ancora... l'unico che io abbia mai avuto... Oggi ti chiedo però: fa che i nostri figli e dico «nostri» ben sapendo cosa dico non ne abbiano a soffrire o la mia collera saprà ripagarmi di tutti questi anni accanto a te. Ora fa che si riesca di partire, donna.

Entrano Leonida e Nestore per continuare il carico dei bagagli e, nello stesso momento, rientra anche Donna Anselma seguita da Donatella. Stracarica di bagagli e varia parafarnalia. Donatella (furente) lascia cadere praticamente tutto ai piedi del padre (Nestore). Leonida apostrofa direttamente Donna Anselma.

LEONIDA - Padroncina... ritengo che viaggerete all'esterno a causa di tutti quei baga-

DONATELLA - (Mollando il suo carico per terra. A Nestore) Tieni.

Donatella gira sui tacchi ed esce. Donna Anselma si rivolge verso le stanze dove Donna Fiorenza è indaffarata con i bagagli. DONNA ANSELMA - Signora madre! Signora madre!

MAURIZIANO - (Staccandosi da Don Mermele e andando da Nestore) Sellami Rataplan..

DONNA FIORENZA - (Entrando in battuta. A Donna Anselma) Che c'è figliola?

DONNA ANSELMA - (Piagnucolando) Io non voglio viaggiare a cassetta! Io non me lo merito!

DON MERMELE - (A Nestore e Mauriziano) Qui nessuno sella nessuno! Ho detto di

DONNA FIORENZA - (A Don Mermele) Ma perché no? Almeno noi si viaggerà più

DONNA ANSELMA - (Capricciosa) Allora io vengo con Biancofiore!

LEONIDA - (A Donna Anselma) Signorina; sello alla francese?

DON MERMELE - Oh, Santa Cucca! È no! MAURIZIANO - Ma perché no?!

DONNA ANSELMA - Già, perché no, se si può stare più larghi?

DON MERMELE - (Mani sui fianchi) Si discute?

DONNA FIORENZA - I ragazzi hanno ragione, si potrebbe viaggiare più comodi. (Borbottando) Comodi poi, mai. Con quella carriola..

NESTORE - (Che ha sentito il borbottio. A Donna Fiorenza) Non dica così signora! E l'ultimo modello di Landeau... a balestre millefoglie... attacco doppio o singolo... Cappotta estiva e invernale...

DON MERMELE - Non si può e basta!

LEONIDA - (Pensando di risolvere tutto) E poi, per tagliare la testa al toro, signorino Zizì, Ratatà non ci sta qua.

MAURIZIANO - (Allarmato) Perché non

LEONIDA - (Gesto eloquente. Ovvio) È in monta.

DON MERMELE - (Dandosi un tono) Andiamo?... Orsù muoviamoci.

MAURIZIANO - (Esterrefatto) In monta? (Infuriandosi) In monta?!? Don Mermele! Ratatà è mio! Ero io che dovevo decidere... Io che trattavo il prezzo della monta... ero già in parola con un...

DON MERMELE - (Indispettito) Fino a prova contraria qui è tutto mio! Che tuo e tuo! E se fiati ancora ti faccio viaggiare sedendo a cassetta!

LEONIDA - (Contento. A Nestore) E via! Che così io resto a casa... (Si frega le mani) NESTORE - (Preoccupato. A Don Mermele) Don Mermele.

DONNA FIORENZA - Mermele! MAURIZIANO - (Allarmato) Papà...

DON MERMELE - Quale papà e papà! Io

son Don Mermele Altobrandini da Ripabottoni! Sono il «Signore e padrone» di tutto e di tutti, qui! Esigo del rispetto... ciò che decido io... è deciso! Ho deciso. E così sarà. Zizì viaggerà a cassetta! (Volgendo appena uno sguardo a Donna Fiorenza) Non accetto intercessioni.

DONNA ANSELMA - (Con spirito sacrificale. Melodrammatica) Allora viaggerò pur anco io sedendo in cassetta, padre. Giammai

lascerò solo Zizì...

NESTORE - (Sempre più preoccupato) Don

Mermele!

MAURIZIANO - (A Don Mermele) Almeno datemi metà della somma della monta. Mi

spetta!

Donna Anselma alza gli occhi al cielo per la faccia tosta del fratello e si schiarisce la voce con fare polemico. Mauriziano raccoglie la stoccata e fa cenno a Donna Anselma di tacere e poi alza le spalle. Proprio mentre avviene tutto ciò, entra Ersilia. Col suo passo deciso.

ERSILIA - Don Mermele, delle due l'una: o partite, o partite! (Rimproverandolo) Si fa

DON MERMELE - (A Donna Anselma) Anselmuccia... voi no! Non sta bene che una brava ragazza come voi viaggi a cassetta..

NESTORE - (Appendendosi alla manica di Don Mermele) E poi, non può.

DON MERMELE - (Irascibilissimo) Se io voglio, può benissimo!

NESTORE - Don Mermele, è sicuro? DON MERMELE - (Lapidario) Sicurissi-

LEONIDA - (Tirando Nestore per la manica) Squagliamoci, prima che ci ripensino... NESTORE - (A Leonida) Ma così non se ne andranno mai! Ci pensi?! Questi rimangono qui! Addio vacanze. Per tutti...

DON MERMELE - (Ha sentito le ultime parole. A Nestore) Come sarebbe?

DONNA FIORENZA - (A Don Mermele) Come sarebbe, come sarebbe! Quando avrai finito di fare il padreterno, magari potrai ca-

DON MERMELE - (Punto sul vivo) Che cosa non capisco? Che cosa? Io capisco tutto! Don Mermele, parlando si avvicina a Nestore e, facendo finta di niente, lo spintona facendo cenno di spiegargli.

NESTORE - (Sottovoce e mezzo a gesti. A Don Mermele) La carrozza... a cassetta...

DON MERMELE - (Continua la sua concione) Volete che io non sappia che... (Guarda Nestore) la carrozza... a cassetta... NESTORE - (C.s.) Ha solo due posti...

DON MERMELE - (A Nestore. Sempre più alterato) Imbecille certo che sono due! E loro quanti sono? Due! E viaggeranno a cas-

setta. Basta. Deciso.

DONNA FIORENZA - E chi guida? DON MERMELE - (Sempre più irato) E chi deve guidare?!? (Indicando Nestore) Lui!

LEONIDA - (A Nestore, a mezzavoce) Si vede che viaggerai dentro tu!

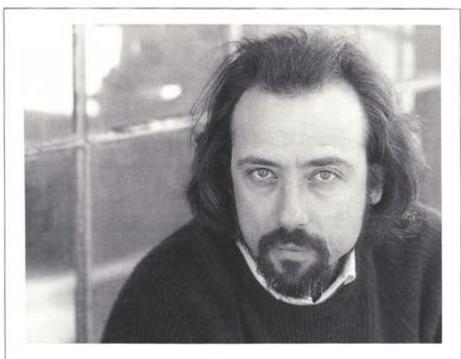
NESTORE - (A Leonida. Disperato) Ma come guido?! Da dentro non si vede!

MAURIZIANO - (A Nestore) Guiderai come al solito! Non ci sarà differenza tra quando conduci bevuto e quando conduci al

NESTORE - (Risentito. A Mauriziano) Signorino!

Aminta rientra pulendosi le mani sulla parannanza, ansando sudato.

AMINTA - I bagagli sono stati caricati e non



Mattia Sbragia, figlio d'arte

attia Sbragia nato il 17 aprile (non siamo superstiziosi, per forza) di abbastanza anni fa, ha avuto tutto il tempo di lavorare nella sperimentazione, nelle cooperative, al Piccolo Teatro di Milano, a Verona Estate, a Taormina Arte. Ha fatto impazzire registi come Strelher, Puecher, Missiroli, Fantoni. È più volte fallito producendo testi e spettacoli «suoi» (interessanti ma azzardati) che sono però sempre stati recensiti da tutti (a tutti un sentito grazie) molto più che positivamente. Come scrittore, ha composto nove pezzi teatrali dei quali cinque sono stati rappresentati. Si becca il premio Idi nel 1989 e il premio Under 35 nel 1984. In televisione e nel cinema può vantarsi di un centinaio di titoli tra i quali alcuni addirittura in francese e inglese. Troppa grazia! Ammira e rispetta al di sopra di tutto suo padre al quale più che molto deve. Ama la cultura, il teatro, le donne e suo figlio.

c'è neppure bisogno del carro a seguito. Però non c'è posto per Leonida che quindi dovrà rimanere qui in villa..

LEONIDA - (Ad Aminta. Mezzavoce) Già fatto... lascia perdere... ha fatto tutto da sé. A momenti lascia a casa anche il cocchiere! DON MERMELE - Sarò irremovibile. Zizì

e Anselmuccia... a cassetta! E Nestore in

mezzo!

DONNA FIORENZA - Povero Pascal e le sue intuizioni matematiche! Signore Iddio aiutaci! (Si avvicina a Don Mermele. Elencando con le dita della mano in faccia a Don Mermele) Anselmuccia, Zizì e Nestore! Quanti sono?

NESTORE - Io in tre non posso guidare. DONNA ANSELMA - Io non so tenermi a

MAURIZIANO - Finché non si regola questa cosa di Rataplan, io non parto.

ERSILIA - Ma che, discutete ancora? DONNA FIORENZA - Don Mermele! DON MERMELE - Ma siamo impazziti? LEONIDA - (Ebete. Felice) Si scannano! Si

Rientra Matilde, si guarda in giro un attimo. Si schiarisce rumorosamente la voce per attirare l'attenzione di tutti e riportare la calma, cosa che le riesce.

MATILDE - Signori! Signori. Don Mermele ha già dato ordini a me! Alla partenza sarà

come egli ha deciso: Donna Anselma, Don Mauriziano e il cocchiere, a cassetta. Perché così è il suo volere e per dare una piccola lezione di disciplina ai suoi due figli un po' troppo irriverenti.

Donna Anselma e Mauriziano bofonchiano delle proteste. Don Mermele fa loro cipiglio

cattivo.

MATILDE - (Continua) Donna Fiorenza e Don Mermele viaggeranno, come loro spetta di diritto, nell'interno della carrozza. E siccome, a causa dei bagagli che occupano uno dei sedili interni, dentro non resterebbe che un solo posto, Don Mermele, allora, ha avuto un'illuminazione che neppure io potevo immaginare, capace com'è nelle cose della casa come in quelle dei poderi. Mi ha ordinato di sellare Biancofiore e di attaccarlo dietro la carrozza, accioché, compiute le prime miglia, Donna Anselma possa viaggiare, come le compete, da padroncina, all'interno e Don Mauriziano, col suo portamento elegante e sicuro possa scortare i suoi illuminati genitori come ogni bravo cadetto agogna poter fare.

DONNA FIORENZA - (Tra sè) Geniale! Questa donna è preziosa!

AMINTA - (Sottovoce a Leonida) Salvàti capra e cavoli. (A Don Mermele) Vado ad attaccare Biancofiore. (Esce)

MAURIZIANO - (Lancia un bacio furtivo a

Matilde)

NESTORE - (Tira un sospiro di sollievo) LEONIDA - (Ballicchiando non visto) Non parto. Non parto e me ne sto a casa!

DONNA ÁNSELMA - (Avvicinandosi a Mauriziano. Sottovoce) Capisci? Abbiamo il cavallo! Abbiamo il cavallo!

ERSILIA - Ma ve ne volete andare, sì o no? Santo cielo!

DON MERMELE - (Tronfio) È per questo che mi dovete del rispetto, gente di malafe-

DONNA FIORENZA - (Prendendo Don Mermele sottobraccio e trascinandolo fuori) Ma almeno vuoi tacere, uomo?!

DON MERMELE - (Uscendo) Negalo, donna! Chi ha insistito per prendere a servizio, come economa, Matilde?

DONNA FIORENZA - (Ormai da fuori) Io! Io, benedett'uomo!

MAURIZIANO - (A Matilde. Raggiante) Ora che ho il cavallo... Aspettami... saprò tornar per te. (Esce)

DONNA ANSELMA - (Sfiorando con apparente indifferenza Aminta) Ora che ho il mio Biancofiore potrò venire... Aspettami (Esce)

Sfilano in palcoscenico Antonietta, Ester e Donatella di corsa portando altri cappotti, ombrelli, sciarpe, borse alla rinfusa come ultima parafarnalia da viaggio.

ESTER - (Servile) Don Mermele aspetti! (Esce)

ANTONIETTA - (Affannata) Donna Fiorenza! Ha lasciato questi! (Esce)

DONATELLA - Signorina Anselma, signorina Anselma! Ha sbagliato valigia! (Esce) LEONIDA - (Uscendo anche lui) Se ne vanno! Se ne vanno sul serio! Ci siamo! Voglio vedere... voglio essere sicuro... (Esce)

Rapide come la corrente di un torrente Antonietta Ester ed Ersilia entrano insieme. Raggiungono il centro del palcoscenico. Si guardano un attimo intorno e poi...

ERSILIA - Non c'è nessuno, svelte.

Antonietta ed Ester con Ersilia si gettano in ginocchio e recitano in coro, a mani giunte:
ESTER, ANTONIETTA, ERSILIA - (In coro di preghiera) Ave Maria e Padre Nostro davanti a voi

m'inginocchio e mi prostro questa preghiera vi chiediamo d'ascoltare di tenere da conto chi se ne deve andare Fai che a loro non succeda proprio niente

Fa che non venga l'accidente Tieni loro una mano sulla testa e non ti scordar le vite di chi resta. Amen. ERSILIA - Signore fa che si sbrighino a par-

ANTONIETTA - Madonna mia fagli scordare le valigie della soffitta!

Entra Leonida per prendere l'ennesimo carico di valigie. Non le guarda neppure. Ma uscendo...

LEONIDA - Visto che io c'ho da fare... gli chiedete da parte mia di fargli venire, durante il viaggio, una botta, forte, di cagotto a tutti e quattro?

ESTER - Leonida! Sono mica cose che si chiedono!

Leonida esce scrollando le spalle.

ESTER, ANTONIETTA, ERSILIA - (In coro di preghiera) Ascolta Leonida o Signore. Entra Matilde di corsa, vede le tre inginocchiate.

MATILDE - (Passando di corsa) Già che ci siete... gli chiedete da parte mia di far venire mal di pancia a Don Zizì? (Via)

ESTER, ANTONIETTA, ERSILIA - (C.s.)

Ascolta la preghiera di Matilde o Signore! Le tre stanno per alzarsi ma entra Aminta affannato.

AMINTA - No, no, no, aspettate! Potete chiedere una piccola infreddatura per Donna Anselma? Una cosa da niente però... da parte mia... eh? Magari alla pancia! (Esce di corsa)

Le tre si rimettono in posizione di preghiera. ESTER, ANTONIETTA, ERSILIA - (C.s) E ricordati di ascoltare anche Aminta o Signore. Entra Marcello con due grosse ceste di vimini di quelle che si usavano per i picnic. Le tre gli si rivolgono.

ESTER - (A Marcello) Prima che finiamo...
vuoi che chiediamo qualcosa da parte tua?
MARCELLO - (Tranquillo uscendo) No,
no. Ho già fatto da me. (Scrollando la cesta)
C'ho messo tanta di quella purga che la metà
basta. (Esce)

Entra Giordano e si ferma di botto. Le tre sono ancora in ginocchio.

sono ancora in ginocchio. GIORDANO - Accidenti, Accidenti! Ma volete andare!? Se no, non partono! Vi stanno cercando!

Le tre si fanno il segno di croce.

ESTER, ANTONIETTA, ERSILIA -Amen.

Giordano si volta ed esce. Le tre cominciano a seguirlo.

ESTER - (Ridacchiando) Pensate che viaggio... (Esce)

ERSILIA - (Ridacchia corricchiando) Mi puzza questo viaggio! (Esce)

ANTONIETTA - (Avviandosi calma) Sarà un viaggio di merda. (Esce)

In scena entrano Aminta e Matilde che si accasciano a sedere dove trovano. Un attimo di pausa, giusto il tempo di tirare il fiato.

AMINTA - Vediamo chi rientra per primo? Secondo me, Donna Anselma...

MATILDE - Con quel benedetto cavallo in più... non avremo pace!

AMINTA - (Seguendo il suo filo di pensiero) No, sarebbe troppo sfacciato. No. Credo... Don Mauriziano.

MATILDE - (Anche lei segue il proprio filo) Ci potranno capitare addosso in qualsiasi momento...

AMINTA - (C.s.)... Don Mermele, no di sicuro...

MATILDE - (C.s.) ... hanno il cavallo accidenti!

AMINTA - (A Matilde) Se è per questo, ne hanno tre.

MATILDE - Ma con Biancofiore, è una volata a tornare.

AMINTA - (A Matilde alludendo a Mauriziano) Don Mermele lo squoierebbe vivo, Zizi

MATILDE - E a Donna Anselma, che le farebbe?

AMINTA - Quella è Donna Fiorenza che la squoia!

MATILDE (Dopo una pausa. Guardando verso l'esterno) Secondo te chi rientra?

AMINTA - Ora? Adesso?!? MATILDE - (Puntualizzando) Mo'!

AMINTA - (Facendole cenno con il dito sulle labbra, di tacere. Parlandole sottovoce) Sei pazza? lo sai che non si può parlare una lingua estera?!

MATILDE - (Sbalordita) Ho solo detto: Mo'.

AMINTA - Zitta! Per l'amor del cielo! Proprio allora rientra, tutto affannato Leonida.

LEONIDA - (Affannato) Attenti! Attenti! Torna... AMINTA - (Interessatissimo) Chi? Chi? MATILDE - (Polemica) Scommetti che è Donna Anselma?!

AMINTA - (A polemica risponde polemico) Scommettiamo invece che è Don Zizì? LEONIDA - (Furbesco, guardandoli) Che vi giocate?

MATILDE - (Ad Aminta) Il solito bacio? AMINTA - (A Matilde. Entusiasta) Il solito bacio!

LEONIDA - (Peggio di un bookmaker) Andata!

Rientrano di corsa, insieme, Donna Anselma e Don Mauriziano. Donna Anselma vola da Aminta e Don Mauriziano da Matilde. LEONIDA - (Capisce al volo) Qui è meglio

sparire!

Ma invece di scappare via, si nasconde, MATILDE - (Vedendo Mauriziano farglisi incontro. A sé) Oh Dio, no! (A Don Mauriziano, falsa cortese) Don Zizì, ditemi!

AMINTA - (A sé) Oh Santa Vergine! (A Donna Anselma) Donna Viola! In cosa pos-

so servirvi?

DONNA ANSELMA - (Passionale) Oh Dio del cielo, quando mi chiami Viola non capisco più nulla! (Pratica) Non abbiamo tempo, amore! Con Biancofiore, però posso tor-

nare!

MAURIZIANO - (Romantico melenso) Oh
sì, come vi amo quando mi chiamate Zizì!

Matilde, Anselma sa tutto! Di noi voglio di-

re. Abbiamo deciso che ci divideremo Biancofiore... DONNA ANSELMA - (Continua)... Ho detto tutto a mio fratello e così abbiamo deciso che faremo a metà con Biancofiore...

LEONIDA - (Nascosto) Ma che, se lo mangiano?

MAURIZIANO - (C.s.) Così potremo finalmente stare insieme! Tu solo aspettami. Penso a tutto io!

DONNA ANSELMA - Potremo finalmente stare insieme! Faremo i turni, io e Zizi...

MAURIZIANO - (Alla sorella) Non chimarmi Zizì!

Entra Ester trafelata e corre a prendere per le maniche i due ragazzi e praticamente buttandoli fuori scena mentre dirà la battuta.

ESTER - Ma siamo impazziti? Vostro padre sta per dare in escandescenze e vostra madre sta venendo quei... ma volete proprio rovinarvi?... e rovinare qui poveracci?... (Allude a Matilde ed Aminta) Fè queu che vulè me lassaine in paz nuielter! (Fate quello che volete ma lasciateci in pace noialtri) Via! Fuori o vi toccherà andarci a piedi in villeggiatura, altroché!

DONNA ANSELMA - (Uscendo. Ad Aminta) C'è Biancofiore! (Esce)

MAURIZIANO - (Uscendo. A Matilde) Con Biancofiore... vedrai.

Esce Ester trascinandosi dietro i due ragazzi. Aminta e Matilde rimangono di nuovo soli.

AMINTA - Che guaio. Povero me...

MATILDE - Lo dicevo io! Povera me...

LEONIDA - (Uscendo dal nascondiglio) Povero Biancofiore!

Entra Antonietta di corsa e attraversa la scena borbottando.

ANTONIETTA - (A se stessa) Bustino nuovo, corpetto amaranto, nastri blù. Bustino nuovo, corpetto amaranto, nastri blù. Bustino nuovo, corpetto amaranto, nastri blù... (Esce dalla parte opposta)

MATILDE - (Guardando Antonietta passare) Ci siamo quasi. Manca poco alla parten-

za.

LEONIDA - (Pensoso) Già, mancano solo gli strilli di Don Mermele.

AMINTA - Eh, ma prima deve ripassare Antonia.

Rientra da dove è uscita la povera Antonietta. Correndo. Tutti i nastri a brindelloni e svolazzanti, il bustino ed il corpetto branditi come se bruciassero. Attraversa tutto il palco.

ANTONIETTA - (Tra sé) Dai che ce la faccio. Dai che ce la faccio. Dai che ce la faccio...

LEONIDA - (Guardando Antonietta che passa. Ad Aminta) Scommetti che urla appena arriva da lui?

AMINTA - (A Leonida) No. Prima! Cosa ti giochi?

LEONIDA - Tabacco?

AMINTA - No, il nuovo fazzioletto ricamato da tua moglie.

ANTONIETTA - Dai che ce la faccio. Dai che ci sono quasi.

LEONIDA - Vada per il fazzioletto. Entra Ersilia dal fondo, molto affannata. ERSILIA - Ce l'hanno fatta? Sono partiti? MATILDE - (Ad Ersilia) Ancora no. Antonietta è quasi uscita di scena che la voce di Don Mermele rimbomba da fuori!.

VOCE DON MERMELE - (Roboante) Antoniaaaa! Per tutti i diavoli!

Antonietta scorata, si ferma di botto.

AMINTA - (Esplode) Ho vinto! ANTONIETTA - (Disperata, Rabbiosa) Donatellaa!

MATILDE - (Senza emozioni) Ecco, adesso c'è la scenata. Poi partono.

ANTONIETTA - (A Matilde, sedendosi disfatta) No, stavolta niente scenata! Almeno non a me. (Verso fuori chiamando) Donatella!

Anche Ersilia allora si siede accanto a Matilde e Antonietta. È stanca ma urla verso il fuori scena all'indirizzo di Don Mermele.

ERSILIA - (Urlando a squarciagola) Don Mermele! Antonietta è caduta, s'è fatta male! Adesso viene Donatella. Mermelino non t'inquietareeee! Ti fa male! Poi ti vengono gli sfoghi!

gli sfoghi! VOCE DON MERMELE - (Più roboante) Io strozzo qualcuno, oggi.

ANTONIETTA - (Seduta. Con aria distratta). Aioddio come mi sono fatta male!

AMINTA - (Chiamando controvoglia) Donata!

Appena Aminta pronuncia il suo nome, come per miracolo, Donatella arriva e si getta ai piedi di Aminta con fare melodrammatico.

DONATELLA - Eccomi, padrone.

MATILDE - (Ad Antonietta, alludendo a Donatella) Scema come sua madre!? eh?

ANTONIÉTTA - No, guarda... Ester non è mica così scema! (Alludendo a Donatella) Quella è neggio.

Quella è peggio. AMINTA - (A Donatella) Porta alla padrona quella roba lì, dai. Di corsa.

DONATELLA - (Si alza di scatto come colpita da un ceffone) Non sono mica scema! Portagliela tu la roba! (Se ne va) Io sono mica la serva. Sono solo la figlia della Ester e di quel... (Non trova parole di sufficiente disprezzo) quel... (Esce)

Passa Ester con i bagagli. Nestore la segue e appena entrati, la ferma.

ESTER - (Credendo che Nestore la voglia sgridare, brandisce le valigie) Ecco! Ecco! Non ti ci mettere anche tu!

NESTORE - No! Volevo salutarti. A te. Io. ESTER - (Si ferma interdetta, Non se



Evviva, i padroni se ne vanno!

MATTIA SBRAGIA

Crivere una commedia su ordinazione è cosa ormai rara. Ma quando avviene è un'esperienza molto stimolante perché impone un preciso canale da seguire che, a volte, può essere diametralmente opposto alle naturali inclinazioni o pulsioni artistiche dell'autore in questione. Questo lo obbliga a svolgere in maniera «sua» un tema «non» suo. Lo pone, in pratica nella situazione di doversi misurare con sé stesso. Con la propria capacità di essere autore. Questa rara opportunità mi è venuta da un collega di «palcoscenico», Pamela Villoresi (alla quale, per altro, è dedicata questa opera). Un giorno ci incontriamo in teatro (e dove altrimenti?) e mi fa: «Sta nascendo un nuovo festival, perché non scrivi una commedia che abbia come tema la vacanza e come ambientazione il 1700? La mettiamo in scena lì. Ti và?».

Ci si può credere o meno ma la commedia è nata proprio così. Mi sono messo subito al lavoro. Il mio primo problema è stato del genere sopra accennato: «Ma che ci scrivo, io, sulla vacanza nel '700?» Il secondo problema è stato più «problematico». «Goldoni, Molière... prima di me... certo, bella faccia tosta ci vuole a scrivere un solo rigo». Mezza giornata di disperazione. Verso sera mi stufo della disperazione e... parto da dove gli altri finiscono!

Comincio dagli ultimi preparativi frenetici, prima della partenza per la villeggiatura di una coppia di nuovi ricchi col complesso di una mancanza di titolo nobiliare. Costoro hanno due figli viziatissimi; una femmina dispotica, carognetta, ipocrita che, al momento, è infatuata di uno sguattero di cucina a servizio in casa e un maschio con crisi d'identità dato che in casa si vocifera essere figlio non del padre, ma di una relazione della madre con un Delfino.

Succubi delle agitazioni e angherie dei quattro «padroni» sono i loro undici servi: un cocchiere, uno stalliere, un cuoco, un maggiordomo, uno sguattero di cucina, una economa, tre cameriere, una ragazza figlia del cocchiere e di una delle cameriere ed infine una donna addetta alle stalle e ai cani dei padroni. Undici esistenze costrette alla sopportazione, alla servitù, a subire torti ed ingiustizie, angherie e soprusi in nome della sopravvivenza.

Ebbene, questi undici, non vedono l'ora che i padroni partano per poter finalmente iniziare le proprie vacanze che altro non sono se non quei giorni in cui potranno vivere senza la presenza dei despoti. Quando i padroni, alla buon'ora, se ne vanno, in casa scoppia la *vera* vacanza: quella dei servi.

Tra situazioni e contrattempi di stampo classico da commedia brillante fa capolino però l'analisi di un microcosmo sociale devastato e triturato da una classe dirigente

incapace di avere una morale e, meno che mai, un'etica.

Vorrei che ne venisse fuori una curiosa considerazione: l'umanità più sana, al fondo delle cose, è quella che, pur subendo un degrado e dovendo viverlo, riesce a rimanere integra nelle proprie più intime essenze e conserva la vitalità e la forza necessarie ad andare avanti. A vivere, a giocare, ad amare e a tendere ad una vita migliore (che qui aleggia lontanissima con i primi barlumi del volersi ribellare che porteranno, poi, alla Rivoluzione francese). Ma tutto ciò rimane (e deve rimanere) sepolto sotto l'immagine divertente e divertita di questo piccolo affresco, forse a volte malinconico, che vuole solo ritrovare delle vite senza coscienza di sé, costrette a vivere qualcosa che non appartiene loro come unica maniera di lottare per costruire una speranza: il futuro. La possibilità che il domani possa essere migliore per qualcun'altro. Foss' anche solo per figli dei figli dei figli.

Come Ricordi partecipa al nuovo festival delle Ville

ANGELA CALICCHIO*

ritiche e perplessità sono state mosse, alcune volte, al dilagare di festivals teatrali; critiche condivisibili là dove le rassegne estive, per compiacenza di alcuni assessori dell'effimero, convogliavano un pubblico in cerca di una generica evasione. Ma non dovrebbero essere proprio i festivals luoghi di sperimenta-

Occorre invece riconoscere che, il neonato Festival delle Ville Tuscolane si preannuncia, fin dalla prima edizione, come un lume di speranza che si accende in un teatro distratto, impegnato a riproporre all'infinito le sue certezze, impiegando anche i nostri migliori attori a sottoscrivere l'eterna routine: quante lotte per le «piazze» e po-

che, pochissime per i contenuti, per la qualità, per il senso!

Non un festival di eventi, quindi, quanto una preziosa occasione di studio e di laboratorio, un momento dove mostrare il teatro nel «suo farsi», fuori dai luoghi istituzionali; spettacoli, mise en éspace, letture sceniche: una formula che sottolinea la volontà di coinvolgere il pubblico alla fase iniziale di una creazione teatrale, quando la scenografia non c'è ancora, quando gli attori sono i protagonisti assoluti della parola teatrale, quando in sostanza il teatro non ancora agghindato manifesta la sua dimensione più intima.

Pamela Villoresi, vivace promotrice di questo «teatro in villa», ha commissionato a diversi drammaturghi nuovi testi. Nel momento in cui scriviamo alcuni copioni sono in fase di ultimazione, segno non solo di una fiducia verso i nuovi autori ma, soprattutto, un segnale che il gusto della scoperta e il coraggio culturale non mancano a Fra-

E per queste ragioni che assieme a Hystrio abbiamo desiderato stabilire una prima collaborazione, con l'intento di riconfermare il ruolo fondamentale di una nuova

Tre nuovi testi di nostri autori, verranno ospitati dal festival e saranno pubblicati nella nostra collana Ricordi-Teatro. Due sono nati proprio per questa manifestazione. Giuseppe Manfridi ha scritto L. Cenci (e la L. sta per Lucrezia, la matrigna della più famosa Beatrice, la cui vicenda già interessò altri grandi autori di teatro). Di questo testo verrà proposta una mise en éspace. Di Julien Green (del quale abbiamo già pubblicato Non c'è domani) si ascolterà la lettura scenica di L'ennemi, una sorta di amore claustrofobico intinto di mistero. Debutta nella nostra collana Edoardo Erba con Curva cieca, dove centrale è la figura di Ilse, donna bellissima, inquieta e tormentata, che (si) porta alla perdizione Achille Varzi, il leggendario pilota d'automobili del

Non può Casa Ricordi, che questa creatività drammaturgica incoraggia e promuove, con la volontà di essere un po' l'apripista di nuovi talenti, non dare il suo benvenuto al Festival delle Ville Tuscolane, con cui ci auguriamo di percorrere un tratto di stra-

A Pamela Villoresi e a tutti quelli che hanno contribuito a fare nascere la prima edizione, il nostro invito a continuare.

"Settore Prosa Ricordi

l'aspettava. Non ci è abituata) Eh! Bhè!... ciao!

NESTORE - (L'acchiappa per un braccio). LEONIDA - Bhé, io continuo.

NESTORE - (Sbadatamente, a Leonida) Eh? Sì, arrivo subito. Solo un momento (A Ester) Ester!!

ESTER - Oh! Dai, su. Ho da fare. Non è il momento.

NESTORE - Con te non è mai il momento! ESTER - (Si divincola) Ne parliamo quando sono partiti!

NESTORE - Ma se sono io che li porto via! ESTER - (Sbrigativa) Ehh... bhé, ne parliamo quando torni.

NESTORE - Forse non torno.

ESTER - (Questa volta è sorpresa) Non torni? Non torni?

NESTORE - Io di vita ne ho una sola sai? Posso mica passarla seduto a cassetta con una livrea addosso!

ESTER - E che c'è di male. Sempre meglio di quando passavi le giornate nei campi a faticare come una bestia. E io con te.

NESTORE - Preferisco!

ESTER - Siamo qui per Donata. Perché un giorno possa...

NESTORE - Siamo qui perché tu non volevi più le mani sporche di terra! Questa è la ve-

ESTER - Certo. Sì. Perché non volevo la vita che quella bestia di tuo fratello faceva fare alla Nena. Povera bestia!

NESTORE - Non erano bestie!

ESTER - Ma sono morti come bestie! Lei tagliata dall'aratro. E lui con le mani sporche

di terra rattrappite sul cuore!

NESTORE - lo ci ho molto pensato, Ester, sai? E mi sono detto anche. «È vero! Non abbiamo più le mani sporche di terra!». Per un po' me lo sono detto. Poi, un giorno, ti ho vista al lavatoio. Lavavi con una furia... come un'addannata! Tutta presa. E io pensavo che ti volevo bene. E che avevamo fatto le cose giuste venendo qui a servizio. «Nonostante tutto - pensavo - quella santa donna aveva ragione! Almeno adesso le nostre mani non sono più sporche di terra». E chissà perché, ma proprio in quel momento... proprio in quel momento... Hai tirato su dalla pietra quello che stavi lavando con tanta dedizione e l'hai allargato al sole per vedere se veniva pulito. Così (mima l'azione. Abbassa poi, lentamente le braccia guardando Ester). E io l'ho visto. Che erano un paio di mutande. E si vedevano in trasparenza che venivano pulite! E allora mi si è spaccato il cervello qui dentro. E ho pensato che quel pover'uomo di mio fratello... la bestia... almeno era morto con le mani sporche di terra! Mentre ti guardavo ho pensato: «Ecco, se muore adesso ... ». Bhé ho pensato che avresti preferito anche tu, avere le mani sporche di terra. E da quel giorno... Tutto quello che s'ingoia qui per poter continuare a vivere, a servizio o... mi fa rimpiangere la terra che sporcava que-

ESTER - (Si guarda le mani a lungo, poi guarda Nestore. Ci pensa un attimo. Poi gli assesta un potente manrovescio) Non ti permetto di sputare nel piatto in cui mangi.

NESTORE - Mangiavamo anche prima. (Chiama verso fuori) Donata!

Entra Antonietta stracarica.

ANTONIETTA - Ester! Non mi lasciare tutto da fare!

ESTER - (Senza staccare gli occhi da Nestore) Vengo subito!

Entra Donatella di corsa e va ad abbracciare Nestore. Lo bacia sulla guancia e riesce, senza soluzione di continuità.

NESTORE - (Guarda Donatella uscire. A Ester) Poi, vedi la vita com'è. Per te è la voglia di cambiare vita. Per me è la fatica di viverla... e... per lei.... (Donatella) È la sua vita. Per questo voglio andarmene solo. Perché voi ci state bene qui. E quello che sopportate... vi pare un prezzo giusto... a voi due. Ma io ci ho pensato! Per cosa? Io qui... mi danno un pagliericcio e da mangiare. E

ESTER - (Puntualizza) E i vestiti.

NESTORE - Quali vestiti. Queste sono bandiere. Che dicono di chi siamo. Noi siamo degli Altobrandini. Ma tu ci avresti il coraggio di girare giù in città vestita così?

ESTER - (Fiera) Io ci giro così vestita. In città. Coi signori.

NESTORE - Ma se non fossi qui a servizio... Se fossi ancora al pratone... ti vestiresti così? Ti metteresti addosso un vestito per dire: «sono un servo».

ESTER - «Eri» servo della terra. «Sei» ser-

vo di padroni. Che ti cambia?

NESTORE - Non lo so. Non lo so Ester. Ma adesso tu hai quello che volevi. Donata è grande... E io voglio qualcosa... che non sia questo. Questo non mi piace... mi fa sentire morto... prima di morire. Questa volta non torno Ester. Voglio sentire che sono vivo... prima di morire.

ESTER - Sei mio marito... E il padre di Donata.

NESTORE - Anche questo, Ester. E mica può essere una condanna!

ESTER - Lo ha detto Dio!

NESTORE - Eh, Dio è stato uomo ma poi è tornato ad essere Dio. lo che non sarò mai Dio... almeno un po' bene mentre sono uomo vorrei fare che ci sto. Ester... io vado...

ESTER - (Si avvicina gli prende il capo tra le mani. Poi, con il pollice della mano destra traccia un piccolo segno della croce sulla fronte di Nestore) Dio ti benedica... (gli bacia la fronte) Ma se decidi di non tornare da questo viaggio... Non farti mai più vedere da me. E dalla Donata. Lasciaci in pace. (Si stacca da lui e sta per uscire). Se prendo chi ti ha riempito la testa di... di...

Sulla soglia d'uscita Ester incontra Antonietta stracarica di roba. Leonida entra dalla parte opposta e va verso Nestore.

ANTONIETTA - (Ad Ester, scaricandole addosso parte della roba che porta) Oh finalmente... avete finito. Ma che ci avrete da dirvi voi due! Dai sbrigati.

LEONIDA - (A Nestore) Non ti far castagnare! Nestore! Vai! Biancofiore l'ho già sellato e finito io! Vai, sennò, Don Mermele... Già che è di umore nero...

I due escono rapidamente. Antonietta ed Ester con la cesta dei lenzuoli piegano dispiegano coprono. Fanno un sipario.

ANTONIETTA - (A Ester sottovoce) Adesso come farete?

ESTER - (Indaffarata) Faremo cosa? Chi? ANTONIETTA - (Sottovace) Visto, vi ho visto. Sentiti no. Ma tanto Aminta mi ha detto... insomma lo sai.

ESTER - (C.s.) Sai... sai... tutti sanno qualcosa qui. Nessuno sa cosa... ma tutti sanno... Non sai niente Antonia.

In quel mentre entra Ersilia con parte dei panni da stendere.

ESTER - (Chiama in causa Ersilia) È vero Ersilia? Qui tutti sanno tutto!

ERSILIA - (Confermando) Di tutto! Verissimo!

ESTER - (A Antonietta sbrigativa) Se lavorassi di più e pettegolassi di meno... ci sarebbe meno confusione... e meno panni da lavare due volte.

ERSILIA - (Continua da sola) Qui si sa di Matilde e Aminta di Eva e dei cani...

ANTONIETTA - (Incredula) C'è da dire anche sui cani?

ERSILIA - (Gesticola) Eeeeh! Sai quanto! ESTER - Ma sai che m'interessa di più... la chiacchiera sui cani... che quella sui cristia-

ERSILIA - Per esempio: lo sapete che Donna (storpia il nome) ooeenza...

ESTER - (Fastidiata) Eh!

ANTONIETTA - Si sa! Si sa! ERSILIA - E che Don (storpia il nome)

ERSILIA - E che Don (storpia il nome) anzizino...

ANTONIETTA - Ah, quello l'ho scoperto io...

ESTER - No, ma Eva, coi cani... che? ERSILIA - (Ad Antonietta) E lo sai o non lo sai che (storpia il nome) eercello...

ANTONIETTA - (Ridendo) Quello lo sanno anche i vicini!

ESTER - Sst! Lo sappiamo della svergognata!

ANTONIETTA - Ah, allora lo ammetti! ESTER - Ammetto che? Che devo ammettere?

ERSILIA - Che lei... con... eh? ANTONIETTA - (A Ester) Eh?! ESTER - Eeercello?

ANTONIETTA - Ecercello?

ERSILIA - (Ridacchiando) Sì, se la sogna

ESTER - Se la sogna mica tanto. Di notte, là fa il giro delle stanze. A chi tocca tocca.

ANTONIETTA - Ah lo sapevi? ERSILIA - Eh, se non lo sa lei!

ESTER - Ma Eva?... Coi cani!?!

ANTONIETTA - Ma no! Non coi cani...

ERSILIA - ... Facendoli girare... ESTER - No! nei prati?

ANTONIETTA - Eh!

ERSILIA - Così... fior da fiore ... !

ANTONIETTA - I vicini...

ESTER - I vicini?

ANTONIETTA - Tutti.

ERSILIA - Quelli coi cani! Maschi.



ANTONIETTA - Ma di Don Don... ? Niente più?

ERSILIA - Adesso fa il serio... da quando... ESTER - Con i maschi?

ANTONIETTA - No quelli che li fanno girare. Maschi.

ESTER - Ecco perché Matilde accompagna sempre...

ERSILIA - (Interrompendo Ester) Sst. Zitta!

ANTONIETTA - Niente nomi. Qui anche i muri... hanno orecchie!

ESTER - Ho detto solo «Matilde».

ANTONIETTA -È già troppo!

ERSILIA - Ester, hai la bocca troppo grande!

ESTER - Ma se non diciamo mai un nome come facciamo a capirci?

ANTONIETTA - Bhé, le cose si sanno... ERSILIA - Basta parlare delle stesse.

ESTER - Ma qui ne capitano una dopo l'altra...!

ANTONIETTA - Basta parlarne subito, e vedrai che ce la fai!

ESTER - Non vi seguo. Non vi seguo. Meglio che vada. (Esce)

ERSILIA - Quella mica lo sa.

ANTONIETTA - Che si parlava della figlia?

ERSILIA - Eh!

ANTONIETTA - La sua o l'altra?

ERSILIA - No, l'altra è «un altro». Lo sai no?

ANTONIETTA - Macché, c'è anche un'altra?

ERSILIA - Noo! Quello di lui è un lui e quella di lei una lei.

ANTONIETTA - Due!? (Entra Leonida con Aminta. Passano indaffarati)

ERSILIA - (Ad Aminta) E no!

LEONIDA - (Ad Aminta indicando le donne) Taglia e cuci, cuci e taglia.

AMINTA - Ne distrugge più una buona lingua che una grande spada. Vedo mucchi di cadaveri.

ANTONIETTA - Buoni quelli,

LEONIDA - Adesso mi sa che ci rimettono le mutande!

AMINTA - Meglio filare (Escono) Le due guardano uscire i due.

ERSILIA - Sporcaccioni!

ANTONIETTA - (Ad Ersilia) Perché spor-

caccioni?

ERSILIA - Ah, non lo sai? Non sai che il bottiglione li alcuni anni fa...

Rientra Ester di corsa. Passando.

ESTER - Dopo, dopo. Parlate dopo. C'hanno un diavolo per capello!

ERSILIA - Meno male che Donna ooenza c'ha la parrucca!?

ANTONIETTA - (Fulminata) No!

ESTER - E che, non lo sapevi? Lo sanno tutti!

ERSILIA - Ah! Poi ti dico. Poi ti dico... ANTONIETTA - Non lo sapevo! Mi sem-

bravano troppo belli quei capelli! ERSILIA -È per un voto che ha fatto... per il

Delfino...

ESTER - Sì, sì. Dopo però eh?!

Le tre escono indaffaratissime. Sono rimasti seduti in scena, esausti Leonida, Ersilia, Aminta e Matilde.

VOCE DON MERMELE - Ester! Antonietta! Ersilia! Aminta! Matilde! Donatella!

AMINTA - (Contando i nomi chiamati) Ecco, dopo l'appello partono.

MATILDE - (Ad Antonietta) Sai che forse Ester è più scema di Donatella? (A Leonida) Scusa Leonida.

LEONIDA - Figurati!

ERSILIA - (A Matilde) De quelquen l'avarà pris, la Dunata! No?! (Da qualcuno avrà preso, la Donata! No?!)

LEONIDA - (A Ersilia) Che tsi detu? (Che hai detto?)

AMINTA - (Preoccupatissimo, senza perdere d'occhio l'ingresso, sottovoce) Italiano, gente! Non roviniamo tutto proprio ora! E poi... non vi capite neanche!

LEONIDA - Csè istu il tagliano? (Che cos'è questo italiano?)

ANTONIETTA (Rientra) Oh par al nom dla beada virgin! Leonida! Italiano! No cal ghè de taglià qualcussa! (Oh per il nome della

beata Vergine! Leonida! Italiano! Non che c'è da tagliare qualcosa!) ERSILIA - (Ad Antonietta. Alludendo a

Leonida) Al fenze! El te prind d'antur! Al comprend! Al comprend! (Finge! Ti prende in giro! Capisce! Capisce!)

Ester rientra proprio nel mezzo di questa conversazione.

ESTER - (Sedendosi tra le altre) Zu faghen nein atti intellighenz! Spoken... Spoken! Eine linguiscke Babilonia! Dums! (Non fate mai niente di intelligente. Parlate... Una babilonia di lingue. Stupidi!)

AMINTA - (Capisce che sta per scoppiare una discussione in lingua. Preoccupato) Non potete parlare così. C'è una legge che lo vieta. Finisce con la frusta!

LEONIDA - Cià speuto inzalla freusta! (Ci

sputo sulla frusta!)

ANTONIETTA - Sputéghe, sputéghe sora, caltafaran negher cussì come i te gha za fato. (Sputaci, sputaci sopra, che ti faranno nero così come ti hanno già fatto).

ERSILIA - (Scuotendo la testa) Che bete!

(Che bestia! Che bestia!)

LEONIDA - (Vola su Ersilia e la strapazza) Brouta francisa! Bruntéla, bruntéla. Tasci dai dunti sempri noumi e pousti bruntélando! Attieni n'anema? (Brutta francese! Brontola, brontola. Ti escono dai denti sempre nomi e posti brontolando! Ce l'hai un'anima?)

ERSILIA - (Sballottata) Ce fou n'da la tete! A l'aido! A l'aido! (È matto! Aiuto! Aiuto!) ESTER - (Volando su Leonida) Follen! It el prenzipien che la voele! (Matto! è proprio

quello che lei vuole!)

LEONIDA - (Inviperito a Ester) Si gostaò da freusta ne mi vida agrasciu ista vipana cu a capasciancada chi bruntéla sin sapi que deice. (Se ho assaggiato la frusta in vita mia devo ringraziare questa vipera con la testa sciancata che brontola senza sapere che dice (Ricominciando a strapazzare Ersilia) Ocapeisi que bruntélando e cristiane muoreno! ANTONIETTA - Stà bon! Stà bon! Che quei alter no i xe gnianca fora del portego! ESTER - Halten, Leonida! Za te fazéren el mastrakaputtforenmicht zwei folten! (Fermo Leonida! Già ti hanno fatto... due volte!) LEONIDA - (Sempre più inviperito si gira e salta al collo di Ester) Che tsi detu zandre-

glia? Che tsi detu? AMINTA - Basta! Fermi! Non fate...

Entra di corsa Giordano.

GIORDANO - (Trafelato) Zitti animali!

Tornano! Tornano!

LEONIDA - (A Ester. Sottovoce, riassettandosi) Che tsi detu? (Cerca di ridire la parola) Nanananana kaput eh eh eh micht a chi? ERSILIA - (Si massaggia il collo) Spagnoli... tutt'egaux! Avant de parler ils te donnent leurs caresses.

ANTONIETTA - (Sottovoce ad Ersilia) Bo-

na, franciosa! Bona.

ESTER - (A Leonida, sottovoce) Mastrakaputtforenmicht voul dire che ti hanno fatto un paiolo (gesto eloquente) così, ingiusta-

AMINTA - Ve l'ho detto che non vi capite! ERSILIA - (Curiosa. A Ester) Come si dice? Come si dice?

LEONIDA - (Bambinesco. A Ester) Non glielo dire!

GIORDANO - Non fate succedere incidenti proprio ora!

In quella entra Donna Anselma. Che si precipita nell'atrio apostrofando i presenti.

DONNA ANSELMA - Quando il gatto non c'è i topi ballano!

GIORDANO - Signorina che dice! Ha biso-

gno?

ERSILIA - Sem devenu des rats, mentnan. ANTONIETTA - (A Ersilia) Bona franciosa. (A Donna Anselma) Signorina ha dimenticato qualcosa?

DONNA ANSELMA - (A Ersilia) Ersilia lo sai che non si dicono quelle parole! (Agli altri) Che fate qui? Al lavoro. No? (Ad Antonietta) Signora madre si è dimenticata il cappello di paglia di Vienna! Vallo a prendere Antonietta.

ANTONIETTA - Ma ha già gli altri tre, di paglia!

DONNA ANSELMA - E lei vuole quello con la frutta! Non discutere.

Antonietta esce tirandosi dietro Ersilia che continua a borbottare.

ERSILIA - (Borbottando) Leonidà e le caresses, cella là con le souris son stuff... son

LEONIDA - (Passando davanti a Donna Anselma per uscire. A mezzabocca) Mastrakaputtforenmich! Teu i toi ninni.

DONNA ANSELMA - Lingua! Lingua! C'è la frusta eh?! (Urlando) Vogliamo darci da fare? Non siamo ancora partiti. E se chiamo Don Mermele... qui succede un putiferio! Don Mermele si aggira fra i bagagli.

DON MERMELE - (Chiama a bassa voce) Giordano!

Appare Giordano.

GIORDANO - Comandi Don Mermele! DON MERMELE - Mandami Eva.

GIORDANO - Come comanda! (Sparisce) Entra Donatella con circospezione. Accortasi di essere sola con Don Mermele gli corre incontro e lo abbraccia.

DONATELLA - Eccola qui. Volevo un bacino! Tutto mio.

DON MERMELE - (Contrariato divincolandosi) Non ora! Non qui!

DONATELLA - Mi penserà... penserà a me... un po'? Quest'estate?

DON MERMELE - (Sbrigativo) Si... si... ma ora va via...

DONATELLA - Donna Fiorenza è in cortile... voglio un bacio... o un segno della sua... come posso dire... non ricordo...

Don Mermele mette mano al suo borsellino e ne tira fuori qualche moneta. Le dà a Donatella che, più sbrigativa di lui, le prende e

se le infila in seno.

DONATELLA - (Sbrigativissima, a precipizio) Oh, Dio no! Don Mermele! Non volevo questo! Bhé, se insiste... accetto... non per me... ma per i miei... che... (gli da un frettoloso bacio) la aspetterò tutta l'estate. (Esce di corsa)

DON MERMELE - Povera cara... vai... Entra Eva che s'inchina a Don Mermele. EVA - Comandi Don Mermele!

DON MERMELE - Allora? Voglio sapere! EVA - Gli shnautzer sono tutti in carne, signore. Lumillo e Gerace, i cinesi della signora, sono lavati, pettinati e con i fiocchi messi. Quanto ai nuovi arrivi tedeschi... non so come fare... preferiscono le mie mani alle loro ciotole.

DON MERMELE - (Irascibile ma sottovoce) Non è questo che voglio sapere! Lo sai! EVA - (Continua a parlare alzando la voce)... Birillo... Don Mauriziano, ha perso la zecca e sta meglio...

DON MERMELE - (Capisce e si guarda in-torno) Non siamo soli? Chi c'è...? Dov'è... EVA - (C.s.) E sono contenta per Rosalinda, Donna Anselma... che non ha più i vermi...

DON MERMELE - (Urlando) Voglio rimanere solo con Eva. Filate via figli impiccioni... (Tra sé) Non mi posso fidare di nessuno!

Gli risponde la voce di Donna Fiorenza. DONNA FIORENZA - Anch'io voglio sapere delle cose da Eva.

DON MERMELE - (Rassegnato) E va bene! Eva... hai interrogato i segni?

EVA - Sì, padrone.

DON MERMELE - Dei cani di tutti?

EVA - Sì, padrone.

VOCE DI DON MAURIZIANO - Anche di

EVA - (Voltandosi verso la voce) Sì, signorino. Tutti. Anche Lumillo e Gerace... che sono proprio difficili da capire... sa... cine-

DONNA FIORENZA - (Tra se) Come farà a capire... dalle.

DONNA ANSELMA - Mamma! Silenzio! Falla parlare...

EVA - Sarà un viaggio impegnativo...

DON MERMELE - Che vuol dire ...? Come sara?

EVA - Faticoso...

VOCE DI DONNA ANSELMA - E il mio... problema, Eva...

EVA - Quello rimarrà un problema

VOCE DI DON MAURIZIANO - E che problema!

VOCE DI DONNA ANSELMA - Ma vuoi stare zitto!

DON MERMELE - E... il tempo... ci assisterà?

EVA - Don Mermele... avrete pioggia... e sarà una salvezza..

VOCE DI DONNA FIORENZA - E a me che dite... Eva?

EVA - Signora... i cinesi parlano di profu-

VOCE DI DONNA FIORENZA - (Tra se) Dirò ad Antonietta di aggiungercene una boccia, nel necessaire...

DON MERMELE - Eva... io voglio sapere...

EVA - Sarà un viaggio bagnato; profumato; dove vi troverete senza nessuno a dover portare vostra moglie... ma sole, mare e quiete vi riporteranno al vostro ovile... giusto nel tempo che avete deciso..

VOCE DON MAURIZIANO - E io?

DON MERMELE - (A Mauriziano) Non ha finito con me! (A Eva) E poi... i raccolti, la campagna, le vigne, i cavalli...

EVA - I raccolti frutteranno, la campagna inverdirà di nuovo, le vigne daranno un poco in meno. Quanto ai cavalli Rosellina figlierà.

DON MERMELE - Oh Dio ti ringrazio! (A Eva) Puoi andare ora. (A voce alta, di buon umore) Si parte! (Si avvia ad uscire. A gran voce) Giordano! Aminta!

VOCE DI GIORDANO E AMINTA - Comandi Don Mermele!

DON MERMELE - (Voltandosi verso le voci dei figli e della moglie) Non intendo aspettare altro... Voglio iniziarlo questo viaggio profumato! (Esce)

Di colpo, da varie parti in penombra appaiono Don Mauriziano. Donna Anselma e Donna Fiorenza che si precipitano su Eva, la prendono sottobraccio e la portano fuori scena.

DON MAURIZIANO - Vieni qui, dove vai... ci devi dire ancora qualcosa.

DONNA ANSELMA - Vieni qui, dove vai... ci devi dire ancora qualcosa..

DONNA FIORENZA - Portatela di là svel-

Tutti escono. L'ultimo è Aminta che Donna Anselma acchiappa per una manica e, con violenza, lo gira, lo abbraccia e lo bacia sulla bocca. Aminta cerca di ritrarsi. Indietreggia. Donna Anselma lo incalza, sempre baciandolo. Rinculando Aminta si ritrova contro un muro.

AMINTA - Donna Anselma!

DONNA ANSELMA - Chiamami Viola!

Mi piace! È così volgare! AMINTA - Donna Viola!

DONNA ANSELMA - Senza «Donna» solo

AMINTA - Meglio di no! Meglio di no. DONNA ANSELMA - Invece sì, sì.

Allora, Donna Anselma, comincia, con gesti frenetici, a slacciare gli abiti di Aminta che, invece, cerca di difendersi riallacciandosi. La situazione precipiterebbe se non fosse che, al momento giusto, entra Don Mauriziano a precipizio.

DON MAURIZIANO - (Gridando sul fiato. Quasi afono) Matilde! Matilde! (Vede Donna Anselma che ancora smanazza Aminta. Aminta è terrorizzato dall'arrivo di Don Mauriziano. Mauriziano si precipita sui due e li divide, poi comincia a prendere a calci nel sedere Aminta). Brutto, sudicio, animale! Così importuni le fanciulle innocenti? In questa casa? Qui dove sei stato accolto e nutrito?! Qui dove ti si paga, persino, per poter servire.

DONNA ANSELMA - (A Mauriziano, cercando di trattenerlo) Zizì! Zizì! Quale innocente?! Che dici! Lascialo stare!

AMINTA - (Si copre il capo con le braccia nonostante i calci nel sedere) Pietà! Pietà! Io non sapevo! Non volevo...

DON MAURIZIANO - Ti faccio ributtare nelle stalle. No, peggio. Giù, ai letamai! No peggio... Giù ai letamai! No peggio...

DONNA ANSELMA - (A Don Mauriziano)

Non abbiamo niente di peggio, sai?! DON MAURIZIANO - (A Donna Anselma) Lo faccio scorticare a frustate, allora! (A voce più bassa, divertendosi, A Donna Ansel- ma) Anzi, lo faccio io che non ho mai provato. Voglio sapere com'è.

AMINTA - (Furbo) Alle frustate sono abituato! È il letame che non sopporto!

Entra Matilde e rimane paralizzata nel vedere Aminta per terra dolorante tenuto alla collottola da Don Mauriziano.

MATILDE - (Guardando Aminta. Preoccupata) Signorini come mai ancora qui? Abbi-

sognate di qualcosa?

DONNA ANSELMA - (Sbrigativa. Senza guardare Matilde. Dedicandosi ad Aminta) No. No. Non abbisogno di nulla. (Ad Aminta) Ma col letame poi, mi puzzi.

DON MAURIZIANO - (Guardando Matilde e sentendosi molto fiero. Senza mollare Aminta) Abbisogno. Abbisogno. Si avvicini, Matilde.

AMINTA - (Rapido a Donna Anselma) Ho più problemi di pelle che di naso io!

C'è tensione. Donna Anselma sta aiutando Aminta per terra che però guarda Matilde. Don Mauriziano ha gli occhi fissi su Matilde. Matilde avanza con finta tranquillità ma tenendo d'occhio tutti quanti.

MATILDE - (Calma avanzando) É successo qualcosa Don Mauriziano?

DONNA ANSELMA - (Ad Aminta ma cercando di liberarlo dalla stretta di Don Mauriziano) Come stai? Ti ha fatto male? Non te ne dolere. Non ti frusta. Te lo giuro. Non ti frusta. E non ti metterà nel letame.

AMINTA - (Sempre guardando Matilde ma rispondendo a Donna Anselma) Grazie signorina. Grazie. Io non volevo fare niente di

MATILDE - (È quasi accanto a Don Mauriziano. Ora lo guarda negli occhi) Vostro padre s'inquieta, Signorino Mauriziano!

DON MAURIZIANO - (Guarda Matilde fisso negli occhi e dà uno strattone alla collottola di Aminta) Anch'io sono inquieto

Al festival delle Tuscolane anche una cornice musicale

"I Festival delle Ville Tuscolane è quest'anno dedicato al Settecento, ed il Settecento è il secolo dei lumi e della rivoluzione francese, ma è soprattutto. Mozart e la musica: sacra e profana; gighe, minuetti, oratori, serenate, cassazioni, messe. Non poteva mancare, perciò, all'interno del festival, un percorso musicale, ancora piccolo e modesto rispetto alla preponderanza della proposta teatrale, ma raffinato e stimolante: il curatore di questa rassegna musicale del festival è Sandro Gindro, musicista, uomo di teatro, psicoanalista e, soprattutto, patito mozartiano. Gindro non perde occasione per parlare del suo amore per Mozart. Così, ad esempio, ha dedicato per tutto il 1991 la rivista di psicoanalisi, cultura ed arte da lui diretta, Psicoanalisi Contro, al genio salisburghese.

Gindro, però, è anche impegnato come operatore culturale e come compositore, attento al mondo contemporaneo. Non è un caso, perciò, che sia in questi giorni dedito alla messa a punto di un'altra sua creatura, gli Incontri di Musica Sacra contemporanea: questo vero e proprio festival, unico in Europa, di composizioni in prima esecuzione assoluta (quest'anno sono previsti brani di Bettinelli, Chailly, Samorì, Abate, Wourinen, Sprecher, Saylor, Santini, Caliendo e dello stesso Gindro) è giunto alla

Gindro curerà inoltre per il terzo anno consecutivo, la direzione artistica dell'importante Concerto per la pace, che si tiene il 1° gennaio di ogni anno nella Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma.

Immersione nelle atmosfere settecentesche, follia mozartiana ed interesse per i linguaggi musicali contemporanei saranno i binari su cui Gindro farà scivolare la sua proposta musicale.

Si passerà dalle armonie mozartiane alle naturalistiche pagine di Messiaen e, anche, dalle costruzioni bachiane al politonalismo gindriano.

Prevista la presenza del gruppo Nuova Philarmonia diretto da Luciano Bellini, del pianista Marco Sollini e del quartetto Incontro Solisti.

Matilde.

AMINTA - (Prova dolore) Accidenti... Vio-

MATILDE - (Quasi sfidando Don Mauriziano ma con tono neutro) C'è una gerarchia da rispettare. Anche in questo. Don Mermele è certamente più arrabbiato. (Un filo più severa. Guardando Aminta) E certamente per motivi più seri.

DON MAURIZIANO - (Senza mollare Aminta con l'altro braccio abbranca Matilde alla vita e la stringe a sé. La guarda negli

occhi) Ne siete certa, Matilde. MATILDE - (Senza scomporsi) Signorino...

DON MAURIZIANO - (La stringe di più) Chiamami Zizì!

DONNA ANSELMA - (A Mauriziano) Piantala Zizì!

AMINTA - (Soffocando) Zizì... non è buona educazione parlare con le mani occupate!

MATILDE - (C.s. lentamente) Zizì, lascialo. Soffoca.

DON MAURIZIANO - (Con cattiveria) L'ho trovato con tutte le mani su Donna An-

DONNA ANSELMA - (Minimizzando) Ne ha solo due, poveretto! E non le aveva neanche dapperttutto!

DON MAURIZIANO - (C.s.) Due bastano, per certe cose. E giuro che sembravano di più.

MATILDE - Lascialo!

DON MAURIZIANO - Lascialo tu.

MATILDE - Mai preso.

DONNA ANSELMA - (Si alza a spintonare il fratello) Lo stai soffocando! Zizì!

AMINTA - (Mezzo morto) A mani libere si discute meglio, Don Zizì!

Don Mauriziano lascia la presa e Aminta scatta via come una lepre. Ma Donna Anselma letteralmente lo placca.

DON MAURIZIANO - (A Matilde) Io ti voglio mia. Matilde. Lo lascio vivo solo perchè aveva tutte le mani tra le vesti di Anselma. Altrimenti per l'odio che gli porto a causa dell'amore che gli porti... (Ad Aminta) Ringrazia Donna Anselma che gradisce quelli che, per me sono i tuoi peccati, ma per lei i tuoi servigi. E ricorda che la tua vita vale molto meno dei baiocchi che abbiamo la compiacenza di pagare per sopportarti al nostro servigio.

DONNA ANSELMA - (Ad Aminta) Lascia dire! Lascia dire!

AMINTA - (A Donna Anselma) Ma quello fa, mentre dice! Oltretutto!

DONNA ANSELMA - (Ad Aminta) Non è cattivo.

AMINTA - (C.s.) Ma lui lo sa di «non» es-

MATILDE - (A Don Mauriziano) Zizì... siete voi a pensare che io gli porti amore. Non io a dirlo.

DON MAURIZIANO - (A Matilde) Finchè sei qui, sei mia.

MATILDE - (C.s.) Se qui di qualcuno sono, appartengo di diritto a Don Mermele.

Rientra Giordano che con fare estremamente professionale e grande convinzione si ferma in mezzo alla stanza e annuncia.

GIORDANO - (Annunciando) Don Mermele, vostro padre, mi manda a dire che «poche ciance! O vengono o ce li porti! A calci».

DON MAURIZIANO - (Lascia di colpo Matilde per affrontare Giordano) Come hai

GIORDANO - (C.s.) Don Mermele ha detto anche di dirle «ambasciator non porta pena». (Puntualizzando) L'ambasciatore sono

VOCE DON MERMELE - (Urlando da fuori) Maurizianooo! Anselmaaa! Andiamo viaa! Che se vengo io a prendervi sapete come va a finire!

DONNA ANSELMA - (Ad Aminta sottovoce) Devo andare! Ma non ti preoccupare...

AMINTA - Mi preoccupo... mi preoccupo... DONNA ANSELMA - (Allontanandosi da Aminta sottovoce) Aspettami!

AMINTA - (Tra sè) Come se potessi fare altro..

DON MAURIZIANO - (Torna da Matilde l'abbranca con un braccio ma non ha il coraggio di baciarla) Matilde, io sono pazzo di voi, pazzo per voi...

DONNA ANSELMA - (A Don Mauriziano, sottovoce) Andiamo...

DON MAURIZIANO - (A Donna Anselma) Non mi interrompere! (A Matilde) Pazzo d'amore per l'amore che mi ispirate..

DONNA ANSELMA - (A Don Mauriziano) Zizì! Ma sei pazzo?

AMINTA - (A Giordano sottovoce) Porta via il matto..

GIORDANO - La carrozza vi aspetta signo-

DON MAURIZIANO - (Sempre più avvinto a Matilde) Me ne vado, Matilde: ma voglio un cenno, un gesto, da voi, acciocchè io decida di tornare... per avervi finalmente... mia.

Matilde non proferisce motto. Tutti la guardano preoccupati. Zizì pende dalle sue labbra. Ella allora, con calma ineluttabile, alza il braccio destro e punta l'indice della mano destra in direzione dell'uscita. Come dire «vattene». Don Mauriziano che capisce solo quello che vuol capire si scioglie da Matilde con aria felice.

DON MAURIZIANO - (Felice a Matilde) Ecco, mia adorata! Ecco il gesto che aspettavo. Tornerò. Non dubitare...

MATILDE - Non dubito.

DON MAURIZIANO - Aspettami eh?! Aspettami!

MATILDE - Non posso fare altro.

DONNA ANSELMA - (Acchiappando Don Mauriziano per il bavero e trascinandolo via. Ad Aminta) Addio Mintuccia. Tornerò. DON MAURIZIANO - (A Matilde mentre Donna Anselma lo trascina via) Addio mia adorata!

MATILDE - Buone vacanze Signorino Zizi. AMINTA - Buone vacanze Signorina Viola. GIORDANO - (Spostandosi per cedere il passo come ogni maggiordomo che si rispetti) La carrozza è pronta!

Don Mauriziano e Donna Anselma escono di corsa. Restano fermi nelle rispettive posizioni Aminta, Matilde, Giordano.

GIORDANO - Dai Nestore! (Sottovoce, mimando un colpo di frusta) Iuhuu! Sciaff! Sciaff!

MATILDE - (Sospirando) Che pazienza che ci vuole.

AMINTA - Quale pazienza! Ci vuole il fisico qui. Altrochè.

GIÓRDANO - (In ascolto) Macchè. Non se ne vanno ancora... Niente!

MATILDE - (Guardando Aminta) ...Mintuccia.

GIORDANO - (A Matilde) Mica male... Mintuccia... gli dona.

MATILDE - (C.s.) ... Viola...

AMINTA - (A Matilde) ...guarda... prendilo come ti pare ma non picchiare. Che ne ho ab-

GIORDANO - (Alludendo ai padroncini) Comunque, fra i due, è peggio lei!

MATILDE - (Redarguendo con il tono)

Giordano!

AMINTA - Giordano sa.

GIORDANO - (Impaziente) Fremo già tutto. Dai Nestoruccio... sciaff!

AMINTA - (Concentrandosi anche lui a che Nestore parta) Iuhuu! Nestore! Iuhuu! Dai! MATILDE - (Come gli altri due) Sciaff! Sciaff!... Dai Nestore! Ci badiamo noi a Donatella e Ester.

AMINTA - (C.s. mimando le redini tra le mani) Dai, così. (Esegue) Iuhuu!

GIORDANO - Come sei bello Nestorino mio con la livrea... e quella frusta... oh Si-

Tutti e tre, sempre più concentrati.

AMINTA - Iuhuu!

MATILDE - Sciaff! Sciaff!

GIORDANO - Dai Nestore che almeno il mare tu lo vedrai! Iuhuu!

MATILDE - Vai, che qui ci pensiamo noi.

AMINTA - Sciaff! Sciaff!

Finalmente, da fuori come evocata, la voce possente di Nestore grida le sofferte parole. VOCE DI NESTORE - (Ai cavalli) Vai! Vai! Iuhuu! Iuhuu!

Lo schioccare della frusta e il rumore sull'aciotolato si mischiano con le urla di Nestore, fuori, e di Matilde, Giordano e Aminta, in scena, esausti e felici della partenza dei padroni.

AMINTA - Iuhuu! Evviva! GIORDANO - Iuhuu! Evviva! MATILDE - Iuhuu! Evviva!

FINE PRIMO ATTO

II ATTO

Luci. Silenzio. Avanza Giordano vestito da donna. Elegantissimo. Un candelabro in mano. Sontuosa una parrucca lo adorna. Avanza lentamente su delle scarpe dalla suola altissima. Gioielli sfarzosi lo ingentiliscono. Le sue movenze sono decisamente femminili. Canta una melodia a mezzelabbra che si sparge intorno. Infine, arrivato in proscenio, si ferma e con fare, mezzo da maggiordomo e mezzo da gran dama, annuncia:

GIORDANO - Se ce n'è uno, non c'è

nessuno.

Se ce n'è tanti, son solo fanti.

Se ci sono gonne, non ci saranno solo donne. Se ci sono i fuochi, è perchè non saremo [pochi.

Giochiamoci intorno, giochiamo tutto [il giorno.

Se non voleranno botte, sarà per amare [questa notte.

Se tutta notte poi non dormo, sarà per [giocare un nuovo giorno. Ormai scorre tra le dita, questo scampolo

[di cosa detta vita.

Ogni giorno me ne perdo un poco.

Così per evitare che mi scoppi questa testa,

[dichiaro aperta a tutti la nostra festa! Dagli spalti, dalle finestre, le scalinate, i balconi, tutti i domestici stendono i drappi della loro festa. Ognuno porta un grande candelabro. È come una cascata di grida, di colori e di luci che piombano intorno a Giordano che ride e danza felice.

Dal fondo Aminta e Leonida arrivano di corsa portando lo scheletro di un tavolo. Lo depositano. Tornano in quinta. Subito arrivano Ester, Antonietta, Ersilia ognuna con una tavola che depositano sullo scheletro. E tornano in quinta. Il tavolo è formato. Giordano si avvicina alla tavola, la sopravanza e comincia a scandire un ritmo con le mani e

con il canto. E pian piano danza con mosse sinuose. Un coro di voci comincia a cantare e a ritmare con qualsiasi oggetto a portata di mano. Giordano è sempre più esaltato nel danzare drappeggiato del suo abito. Leonida gli si avvicina e, preso un capo del vestito che fascia Giordano, comincia a tirarlo. La stoffa segue Leonida che pian piano si trova tra le mani un lungo drappo. All'altro capo, Giordano si ritrova completamente svestito del suo paludamento. Rimane vestito dei soli indumenti intimi femminili con cui si è travestito. I due sollevano il drappo e, facendolo fluttuare per l'aria, lo stendono sul tavolo facendone una tovaglia. Allora Matilde, Antonietta, Ester arrivano danzando e cantando con dei candelabri. Aminta e Marcello portano bicchieri e bottiglie. In un attimo è imbandita la tavola. D'improvviso spariscono tutti e per un attimo la scena resta vuota con solo la tavola imbandita e i tanti candelabri accesi.

Silenzio.

Un urlo composto dalle urla di tutti scuote la casa e subito dopo, Matilde, Aminta, Giordano, Marcello, Leonida, Donatella, Ester, Ersilia, Antonietta, Eva entrano di corsa ridendo e gridando come ragazzini. Trascinano una grande cesta che abbandonano da una parte. Si dispongono tutti intorno al tavolo.

LEONIDA - Propongo che si festeggi! TUTTI - Siii!

LEONIDA - E propongo che prima, brindiamo a Nestore, che si è sacrificato per portarceli fuori degli zebbedei!

TUTTI - Viva viva viva!

ANTONIETTA - Brindiamo colla campa-

TUTTI - Sì, sì. La campagna.

ERSILIA - Ignoranti. Si dice champagne! ANTONIETTA - Ma ignorante te! Quello è dialetto franzoso!

TUTTI - (Ridono).

AMINTA - Allora, Matilde, dacci le chiavi che andiamo a prendere le bottiglie.

MATILDE - Non posso, non si può. AMINTA - Se te lo chiediamo per pietà? MATILDE - Questa compagnia merita di tutto ma non la pietà.

TUTTI - Brava. Giusto.

MARCELLO - Se te lo chiediamo con la violenza?

MATILDE - Questa donna dà tutto per tutto ma nulla per violenza!

GIORDANO - Se non te lo chiediamo?

MATILDE - Semplice: non lo avrete! TUTTI - Dai Matilde, brava, mettili nel sacco!

DONATELLA - E se qualcuno te lo chiedesse per amore?

TUTTI - Donata! Via! Lasciala in pace!

MATILDE - Gli darei tutto il mio cuore ma non il mio vino!

LEONIDA - E se te lo chiedo perchè voglio bere e brindare alla nostra vacanza?

MATILDE - Allora... (Cava di tasca un mazzo di chiavi e le fa tintinnare).

Da tutti parte un'ovazione. Matilde scappa di corsa seguita da Ester e Antonietta.

GIORDANO - Finalmente ce l'abbiamo fatta! Siamo liberi! E ci resteremo fino alla fine dell'estate!

DONATELLA - (A Giordano) Come siete bella o mia dama!

ERSILIA - Certo che abbondate con le trine! GIORDANO - (Vezzoso) Trovate? Nevvero che sono deliziose?

DONATELLA - Come pure vi dona luce

questa acconciatura...

GIORDANO - (Felice) E che ne dite del punto di colore!?

AMINTA - (A Giordano) Ma lo sai che hai più grazia come donna che come maggiordomo?

MARCELLO - È vero! Anche se hai troppa barba come donna!

ERSILIA - (A Giordano) Certo, mia gran dama, che siete proprio svergognata! Girare così... senz'abito! Una bella donna come voi... dovrebbe tenerci alla forma!

LEONIDA - Ma quello ce l'ha sbagliata, la forma, per essere una donna!

TUTTI - (Ridono).

GIORDANO - É allora su, forza amiche! Troviamo negli armadi ciò che può servire a

rendermi gran dama!

Rientrano Matilde, Ester ed Antonietta cariche di bottiglie che depositano sul tavolo. Leonida ne abbranca subito un paio e comincia ad armeggiare per aprirle.

LEONIDA - Ve lo dico subito cosicchè poi mi lasciate in pace. Ho intenzione di cominciare a bere oggi e di finire il giorno che ritornano.

ESTER - Bhe almeno c'è differenza! Meno

male che ci hai avvisato! ANTONIETTA - Visto che bevevi da quando erano tornati, l'anno scorso, per dimenticare che erano tornati!

AMINTA - Finirà che ti dimenticherai di bere!

Il primo tappo vola via spinto dalla forza della fermentazione. Poi un altro. È un suono che rallegra, che fa scaturire il riso, il buonumore e instiga a rumoreggiare. E tutto questo avviene mentre Donatella ed Ersilia riempiono i bicchieri.

LEONIDA - (Alle donne che versano da bere) Non fatelo cadere! Non spargetelo!

MARCELLO - Se ne rovesciate un po', usate Leonida come straccio per pulire!

GIORDANO - Se ne rovesciano, neanche arriva sulla tavola! Lui riuscirebbe a berselo prima che tocchi il legno!

ANTONIETTA - Eeech! Bum!

AMINTA - Non ci credi? Non ci credi? Matilde si alza compunta con il suo calice tra le mani e lo alza come per brindare.

DONATELLA - Che fai li così, Matilde? LEONIDA - (Alludendo al vino nel calice) Visto che colore paglierino che ha?

ESTER - Bevi, presto, Matilde! Che sennò Leonida ti ingoia anche il braccio!

LEONIDA - (Ad Ester) Fosse il tuo lo sputerei subito! Ma il suo lo mordicchierei tutto!

AMINTA - Oooh! Bada come parli! ERSILIA - Buoni torelli! Buoni!

MATILDE - Voglio brindare... LEONIDA - Ooooh! Questa è una donna

LEONIDA - Ooooh! Questa è una donna che sa capire un uomo! (Trangugia il suo vino).

ERSILIA - Leonida! Prima si fa il brindisi e poi si beve!

LEONIDA - Ma intanto che voi ci pensate, si perde tanto tempo! Io me lo bevo per evitare che perda quel bel fresco di cantina che gli dà...

ANTONIETTA - (A Leonida) Ma vuoi stare

MATILDE - Brindo a questa estate che comincia. Che sia piena di tutto ciò che promette! Nei campi, nel cielo e...

LEONIDA - ...e nei bicchieri!

DONATELLA - (A Leonida) Sssst! Zitto! MATILDE - (Cont.) ...tra di noi. Che ci dia quel poco di sereno che sognamo tutto l'anno. Che guidi tutti noi per la strada del giusto

IL LABORATORIO SETTIMO AL NUOVO FESTIVAL

Le affinità elettive di Goethe rivivono nelle Ville Tuscolane

GABRIELE VACIS

o ascoltato Pamela Villoresi prima di vederla recitare. Ad un convegno sullo specifico femminile nel teatro raccontava la sua esperienza di attrice ma anche di persona. Questo mi colpì: la capacità, che sembra essere prevalentemente femminile, di comprendere gli aspetti diversi del vivere, anche quelli che paiono inconciliabili. Una tensione alla ricerca dei motivi per coniugare, piuttosto che divaricare, che ritrovavo nella sua presenza in scena: una Diotima tanto contemporanea quanto più riusciva ad essere antica.

Questo atteggiamento sentivo molto affine al nostro lavoro, come una insofferenza verso le ormai polverose contrapposizioni: il teatro di ricerca e il teatro tradizionale, quello d'arte e quello commerciale, il teatro di regia e quello d'attore e via con il valzer delle contrapposizioni in cui, a seconda della moda del momento, si deve sceglie-

re la fazione.

La ricerca vera di questo momento credo sia proprio la comprensione di quelli che pure rimangono indubitabilmente opposti: come uscire dal novecentismo che ci co-

stringe a pensare per opposizioni.

La posta in gioco è molto alta, si tratta di rivedere in profondità il nostro modo di fare e di pensare il teatro, a partire naturalmente dal linguaggio, dalle potenzialità di comunicazione ma anche dalle strutture che questo rinnovamento possono produrre, dato che nella storia il rinnovamento del linguaggio non si è mai dato senza il rinnovamento della struttura che lo produce.

Credo che il festival che Pamela Villoresi dirige intenda proporre questa scommessa: iniziare a progettare il teatro in modo nuovo. E questo credo sia anche il senso della presenza del Laboratorio Teatro Settimo nello splendido ambiente delle Ville Tuscolane. In particolare, con la proposta di uno spettacolo che tratta espressamente il tema

del progettare.

Affinità, infatti è la riproposizione in edizione completamente rinnovata di un nostro spettacolo del 1985, Elementi di struttura del sentimento: al centro del lavoro è la costruzione di un grande parco, i desideri, le aspirazioni di chi si accinge a costruirlo con atteggiamento di speranza nel futuro, con la forza di chi riesce ancora ad immaginarlo, il futuro e la consapevolezza dell'esistenza del tempo.

În scena non sono i personaggi che Goethe ha creato nel suo romanzo Le affinità elettive per il raccontare la storia che noi abbiamo preso a prestito, ma le loro serve, sei donne che con la loro concreta saggezza costruiscono materialmente il parco e sembrano capaci, loro sì, di comprendere il tempo.

vivere e che allontani ogni nube dalle nostre teste e da tutti i campi. Infine voglio brindare a Nestore che ogni anno, tutti gli anni dacchè sono qui, si sacrifica per...

MARCELLO - ...portarceli fuori dai santissimi...

AMINTA - Che si sacrifica e si sacrifica! Se non lo fa lo frustano!

ESTER - E una volta ce le buscò!

DONATELLA - Eeech! Una settimana con le pezze sulla schiena!

MATILDE - (Una voce dolce ma ferma) Vorrei finire,

LEONIDA - Lasciatela finire che sennò non si beve! (Ingolla un altro bicchier di vino). TUTTI - Sssssst! Zitti! Silenzio.

MATILDE - (Riprende) Infine voglio brindare a Nestore che ogni anno, tutti gli anni dacchè sono qui...

LEONIDA - Evviva Nestore! Alla salute (Via un altro bicchiere).

TUTTI - Sì, sì! Viva Nestore! Alla salute di Nestore!

Tutti brindano e bevono.

Aminta tira per una manica Matilde e la costringe a sedersi. Subito schizza in piedi Giordano che con aria molto frivola si aggira fingendosi disperato.

GIORDANO - Oimè, oimè come farò così, tutta disabbigliata!?! (Fingendosi Donna Fiorenza) Antoniettaaa! Donateeeellaaaa! Non c'è mai nessuno quando c'è da fare! Devo fare tutto io, da sola! Anseecelmaaaa! MARCELLO - (Salta in piedi e va a frugare nella cesta. Risponde con uno sguaiatissimo falsetto) Che c'è, mammaaa? Che vuoi? Uffffa! (Sbuffa rumorosamente).

Marcello estrae dalla cesta una sottogonna che indossa rapidamente. Nello stesso tempo Ersilia ed Ester frugano nella medesima cesta dove trovano un ricco vestito per Giordano con cui lo rivestono. Donatella, dal canto suo si sta scegliendo degli abiti maschili con i quali si paluda.

LEONIDA - Ma manca Eva!

GIORDANO - (Oramai rivestito da Donna Fiorenza) Eeceeevaaaa! Bada che Lumillo e Gerace... (Perdendo il falsetto e ridendo) Ma che, sono nomi da dare a dei cani? (Riprende in falsetto) Lumillo e Gerace gli si sono intrecciati i peli! Vieni a scioglierli!

MATILDE - Ma non la prendere in giro!

MARCELLO - (Come Donna Anselma a Giordano) Maaaammaaaa! Come faccio io, senza quei pendenti e quel vestito e quelle scarpe e quel manto di ermellino...

ERSILIA - Eeeh, l'ermellino! (Ride). MARCELLO - (Sempre in falsetto) Aaamintaaa!

AMINTA - (Ridendo) Non ne posso più! ERSILIA - Anche io non ne posso più! ANTONIETTA - Dai, dai, urliamolo... urliamolo!

LEONIDA - Che cosa? Che cosa dobbiamo urlare?

MARCELLO - Che non ne puoi più! TUTTI - (In coro) Non ne possiamo più! ESTER - Ancora, di nuovo!

DONATELLA - (Vestita da uomo, con la voce greve) Bhe?! Che succede qui? Vi faccio scuoiare, vi faccio squartare, vi faccio appendere! Poco chiasso, niente chiacchiere e più sudore! Avanti, bestie! (Si avvicina a Matilde) Mandate un the a Donna Anselma, una tisana a Donna Fiorenza e un grog a Don Mermele e lasciatemi solo con Matilde! (Da dietro abbranca per i seni Matilde) Matilde le devo parlare...

Matilde si libera delle mani di Donatella e si alza girando intorno al tavolo. Donatella la insegue e la palpeggia senza pudore, proprio come ha visto fare da Don Mauriziano. DONATELLA - Matilde lei deve capire che un giovane cadetto come me ha bisogno di scaricare la sua esuberanza e... io sono il figlio del padrone... e se lei mi lascia... fare... io la lascio... in pace... e la amo! Ah, mio Dio

come la amo!

MARCELLO - (Voce in falsetto) Oh Zizì come amo Aminta!

DONATELLA - Oh Selmuccia come amo Matilde!

MARCELLO - Stasera lo metto alle strette! Lo faccio venire a lavare... (Perde il falsetto mentre chiede ad Aminta) ...che si era inventata che dovevi pulire?

AMINTA - Ma che ne so... se ne inventa una

ogni momento!

MARCELLO - (Riprende il falsetto) Gli faccio lavare il mio bugliolo di porcellana turca profumata di rose e poi... (salta addosso ad Aminta) che sia quel che sia!

DONATELLA - Anselma! Anselmaaaa! MARCELLO - Siii?

DONATELLA - Anselma fa venire in salotto Matilde e dille di riordinare gli scaffali alti! (Ride pesante) Ah ah ah! Come sono astuto!

MARCELLO - (Va da Matilde, la prende per mano e la fa salire sul tavolo) Matilde, riordini tutti gli scaffali alti!

GIORDANŌ - (Come Donna Fiorenza) Zizììì! Anselmaaa!

Appare Eva.

EVA - Siete ancora a questo punto? Sempre con il teatrino? Ma non vi basta di sopportarli tutti i giorni, tutto l'anno? Dovete anche scimmiottarli?

LEONIDA - Eva! Bevi un goccetto. Dice che dicono che si dice «Brindiamo!». Bisogna insegnare anche ai cani cos'è il vino, così se la piantano di mordere!

TUTTI - Eva! Vieni qui! Finalmente! Brindiamo con Eva.

Eva avanza.

EVA - Io voglio ballare! Fatemi ballare che non ne posso più di cani, pulci e spazzatura! ANTONIETTA - Anche tu! (Agli altri) Anche lei! Dai, dai urliamolo!

TUTTI - Non ne possiamo più!

EVA - (Ridendo) Funziona! Mi sento me-

glio!

GIORDANO - Eeeevaa! È tutta la mattina che ti cerco! Dove sono Lumillo e Gerace? Hai pulito le cacchette?

EVÂ - (Ridendo) Bada che io se ti strozzo, qui nessuno ha niente da ridire! Balliamo! Voglio ballare!

voce una cantilena. Poi comincia a muover-

Eva sale sul tavolo accanto a Matilde e comincia a battere le mani a modulare con la si come danzando un ibrido tra una sorta di flamenco e una danza del ventre. Ne dovrebbe uscire un qualcosa di molto sensuale e sinuoso. Pian piano, tutti i presenti serrano intorno al tavolo e, battendo con le mani, con le posate, sul tavolo, per terra o dovunque sia possibile segnano il ritmo di una danza che, via via, si fa sempre più sfrenata. Con parole, vocalizzi, sillabe, spezzoni di parola o di frase tutti si intonano alla cantilena di Eva e la rinvigoriscono di doppie, triple voci e di modulazioni polifoniche. Tutto trascende e pian piano si trasforma in un baccanale in cui la gioia e la sfrenatezza la fanno da padroni. Al culmine di tutto ciò il tavolo si libera della presenza di tutti e, sola, rimane tra i candelabri accesi, sul pianale di legno, contorniata da tutti sempre più eccitati Donatella che con naturalezza e sapienza comincia a spogliarsi di tutti gli abiti. Caduto l'ultimo indumento, una fine sottogonna, una selva di mani si alza per cercare di abbrancare quella fanciulla dalle morbide forme. È solo un attimo. Un grande telo vola (lanciato da Ersilia) e Donatella se ne appropria per ricoprirsi. Subito le mani degli uomini si aggrappano al telo per strapparlo via. Le donne intervengono picchiandoli. Ne nasce una furibonda zuffa che coinvolge tutti. Non più musica, non più ritmi ma solo gli ansimare e i grugniti di un violento azzuffarsi. Sola, sul tavolo, Donatella guarda esterrefatta la scena e, forse, ne gode. Solo Aminta pare essere quello che più si preoccupa di sedare la violenta baruffa che coinvolge tutti. In pratica da tutti le busca. Eva, d'improvviso, si distacca dal mucchio dei litiganti e guardando quegli esagitati ha un moto di disgusto.

EVA - (Gridando) Animali! Animali! Siete solo degli animali. Di quelli da cortile che quando invecchiano gli si tira il collo dopo che ti hanno cagato uova tutta la vita! E ben vi sta. Ed è giusto che vada come andrà. L'ultima estate tutti insieme.

Pian piano, sulle parole di Eva la zuffa si ferma e gli sguardi di tutti si puntano su di lei.

EVA - Sapete solo bere, mangiare, dormire e leccare il culo! Animali!

LEONIDA - Gli animali mica bevono! Antonietta zittisce Leonida con un bello scappellotto.

ERSILIA - (A Eva) Che ne sai di ciò che sarà questa estate!

ÉSTER - Ma sarà un'estate come le altre! EVA - No! No che non sarà come le altre! Alla fine saremo tutti diversi e senza accorgercene... la vita... la vita ci sarà passata addosso! Oh Dio! Oh Dio!

Eva si copre il volto come se fosse stata colpita da un grande dolore e, di colpo scappa via, fuori scena.

Tutti, preoccupati, si ricompongono chi prima, chi dopo seguono Eva e, alla spicciolata lasciano la scena.

TUTTI - Eva! Che hai? Di che parli? Dove va? Non lasciatela sola! Se ha le visioni, poi starà male, lo sappiamo! Non lasciatela andara!

Anche Donatella, imbambolata, coperta solo del lenzuolo scende dal tavolo ed esce dietro agli altri. In scena rimane solo Aminta che è quello che più ha subito violenza fisica durante la zuffa. Aminta è solo, ancora dolorante per ciò che è successo. Entra Donatella. È coperta a malapena dalla coperta che le è stata gettata addosso. Con passo felpato e vergognoso si avvicina ad Aminta.

Ma egli ne avverte la presenza,

AMINTA - (Con voce roca. È stanco dentro) Perchè?

DONATELLA - (Sincera, matura) Io mi sono innamorata...

AMINTA - Già, ma io che c'entravo? DONATELLA - ...di te, mi sono innamora-

Pausa.

AMINTA - Lo so... ma io... c'entro? DONATELLA - (Crede che Aminta non abbia capito) Io mi sono innamorata di te... AMINTA - Ho capito. Lo so. Lo sapevo...

ma... io non c'entravo nulla... io non c'entro...

DONATELLA - (È confusa) Non capisco...
io amo... te...

Entra, non vista, Matilde. Sta piangendo. Vedendo Aminta e Donatella fa per andarsene ma capisce che i due non si sono accorti di lei e quindi resta ed ascolta.

AMINTA - Tu. Tu mi ami. Ma io? Me lo hai mai chiesto? «Aminta, io ti amo. Tu mi

ami?».

DONATELLA - Aminta, ti amo. E tu? AMINTA - No, Donatella. Non amo te. Ti voglio bene. Molto bene. Ma non ti amo. Amo. Ma non te. E per causa tua ho molto ferito chi amavo.

DONATELLA - Ma tu mi sorridevi...

AMINTA - Sorridevo...
DONATELLA - E scherzavi con me...

AMINTA - Scherzavo...

DONATELLA - Giocavamo insieme. AMINTA - Era bello giocare ogni tanto.

DONATELLA - Giocavi solo con me, però. AMINTA - Solo con te.

DONATELLA - E io mi sono innamorata di te.

AMINTA - Solo perchè sorridevamo, giocavamo e scherzavamo?

DONATELLA - Mi trattavi sempre con modi gentili...

AMINTA - Vedi, Donata... non vuol dire necessariamente amare qualcuno... se lo si tratta gentilmente...

DONATELLA - A me non mi aveva mai trattato nessuno così.

AMINTA - Lo so.

DONATELLA - Allora perchè l'hai fatto? AMINTA - Forse perchè nessuno lo aveva mai fatto neppure con me. E farlo per te mi sembrava che fosse una maniera per curare la mia anima.

DONATELLA - Lo facevi per la tua anima? AMINTA - Sì. Perchè ti volevo bene... e volevo che qualcuno te ne volesse... mi facevi tenerezza...

DONATELLA - Ma anch'io ti voglio bene! E l'ho capito che mi vuoi bene...

AMINTA - Ma non è lo stesso bene.

DONATELLA - (Disperata) Ma qual è la differenza?

Donatella si alza in piedi, spalle al pubblico. Apre lentamente la coperta e si mostra in tutta la sua nudità ad Aminta.

DONATELLA - (Senza alcuna malizia) Io sono bella. Vero? Me lo dice sempre Giordano. Me lo dice anche il signorino Mauriziano... ma perchè tu... non mi guardi neppure? Da un po' neppure più mi guardi... e io ci vivevo coi tuoi sguardi sai? Mi bastava che mi guardassi... E ogni tanto alzavi i tuoi occhi buoni e... mi guardavi... e a me bastava... ma poi...

AMINTA - (Incredulo) Ti sei tolta tutto di dosso per Giordano?

DONÁTELLA - (Innocente) Sì.

AMINTA - (Guardandola) Così... come

ora... per me?

DONATELLA - No. Per te è diverso... per te... è una specie di regalo... per farmi amare...

AMINTA - (Distoglie lo sguardo) E il signorino Mauriziano?

DONATELLA - (Richiude la coperta) Lui lo vuole. Lo esige. Mi ordina che io faccia così per lui.

AMINTA - E tu perchè lo fai?

DONATELLA - Mi ha detto mia madre che se rifiutavo... lui avrebbe messo tutti in mezzo alla strada... che può farlo...

AMINTA - (Rabbioso) Vigliacco!

DONATELLA - (Preoccupata) No! Lui non mi ha mai fatto niente. Lui è buono... AMINTA - Ah, lui è buono? Perchè c'è an-

che chi è cattivo? Chi, Giordano? DONATELLA - No! Lui è buono con me...

AMINTA - Tutti degli angioli!

DONATELLA - (Continuando) ...è Don Mermele che mi picchia.

AMINTA - Ma... perchè?

DONATELLA - Gli piace...

AMINTA - No... perchè lo fai... tu...

DONATELLA - Perchè così mamma e papà possono vivere un po' meglio.

AMINTA - E loro lo sanno?

DONATELLA - Certo! Non sono mica degli sciagurati! Sanno tutto di me. Mi vogliono bene.

AMINTA - Si vede.

DONATELLA - (Aggressiva) E che possono fare, signor so-tutto-io? Lo sanno tutti che sono schifosi! Ma che devono fare? Vanno da Don Mermele e gli dicono: «Brutto schifoso perchè spogli la nostra bambina e la picchi? E suo figlio Zizì perchè la minaccia e la fa spogliare e la lega ai tavoli e poi la slingua tutta? E Giordano, poi! Addirittura si mette la divisa da grande occasione e le fa preparare la tavola e servire tutta nuda con solo la parannanza. E col frustino la punisce quando sbaglia! Ecco allora che io, Nestore suo cocchiere con la Ester sua cameriera, la sfidiamo a duello per proteggere il buon nome della nostra Donatella!». E lui che risponderebbe! «Capisco nobile signore. Lei è nel giusto. Che dirle di fronte a tanti e simili soprusi? Per premio le tolgo la guida della carrozza, tolgo la crestina di mia cameriera personale alla Ester, vi tolgo le stanze nella foresteria e vi concedo di ritornare

AMINTA - E tu sopporti tutto per...

Antonietta entra e si ferma in disparte. Ascolta anche lei, come Matilde. Ester, da un'altra parte, silenziosamente si siede e

DONATELLA - (Contrariata) Ma chi sopporta cosa?! A parte qualche scudisciata... vado in giro nuda... e bhè? Dio mi ci ha fatto, nuda! Era peggio quando raccoglievo le rape giù al Patagnone!

MATILDE - (Interviene con dolcezza) Anch'io, quando mi trovai dai Leoneschi Di Bergonza, mi ripetevo che era meglio essere nella giostra dei letti piuttosto che ritornare

in quella dei campi...

AMINTA - (Sorpreso. A Matilde) Dai Leoneschi Di Bergonza giostra dei letti? Ma...

MATILDE - (Continua) ...eppure, cercai in tutti i modi di salvarmi... e alla fine scopersi, per caso, che il vecchio Manziano era quasi rovinato e... lo obbligai a darmi una lettera di credenziali come ottima contabile e buona economa e...

AMINTA - (Frastornato) Manziano era più vecchio di Don Mermele! DONATELLA - (Ad Aminta) Vedi?! Non c'è niente di strano.

AMINTA - (A Donatella) Mi pare che tu cerchi un libro di credenziali, però!

MATILDE - (Continua) Così quando andai in casa Braschi-Bruneschi le vecchie si limitarono a chiedermi di inventare modi per non pagare tasse e balzelli varii. Mi applicai e ci riuscii meglio di quanto osassi sperare. E loro mi difesero dalle brame di Leontino, Neolo ed Elmo. E il padre si limitò sempre solo a pulirsi le mani sul retro della mia gonna...

AMINTA - (Moralista) Ma andiamo!

ANTONIETTA - A te è andata bene! Io sono stata violentata non so più quante volte! Solo qui, tre. Due volte al lavatoio. Che poi fa pure un freddo cane, lì.

DÓNATELLA - (É d'accordo) Eh no! Un freddo cane.

AMINTA - (Non crede alle sue orecchie) Qui, tre volte?!

ESTER - (Ad Antonietta) Me lo ricordo. Me lo ricordo.

AMINTA - (Ad Ester) Come sarebbe che te lo ricordi? C'eri?

ESTER - Eh certo! Io lavoro, al lavatoio.

DONATELLA - (Con sopportazione) E oltretutto sembra che noi ci andiamo anche a divertire, al lavatoio.

Entrano Marcello e Leonida. Si sistemano in silenzio, ascoltando ciò che viene detto. AMINTA - (Ad Ester) Ma come, la violen-

tano e tu stai lì a guardare? ESTER - Che guardare e guardare! Avevo da lavare, io!

ANTONIETTA - Poi lei ci aveva la storia del marito e non poteva...

MATILDE - (Curiosa) Qual è la storia del marito?

AMINTA - (Sempre più incredulo) Hanno violentato anche Nestore?

Leonida scoppia in una fragorosa risata. ESTER - (Fulmina Leonida con una occhiata) In un certo senso sì.

DONATELLA - (Attonita) Papà? Oh Signore!

ESTER - (Supponente) Quando Donna Fiorenza fu lasciata dal Delfino (che poi Delfino non era perchè si scoperse che era un bastardo che... via! Questo lo sapete tutti) in uno dei viaggi di ritorno a Ripabottoni... la signora provò un forte turbamento e Nestore la soccorse. E lei si fece soccorrere... dappertutto!

AMINTA - Donna Fiorenza!

LEONIDA - Donna Fiorenza?!?!

ANTONIETTA - (A Leonida) Ti scoccia? Eh?

DONATELLA - (Tra sè) ...però, papà! LEONIDA - (Indispettito. Ad Antonietta) Sapessi quanto mi tocca! Io sto qui solo per stare vicino a mio figlio.

AMINTA - (A Leonida) Hai un figlio?!? ESTER - Lui è convinto che Don Mauriziano è suo figlio.

Entra Ersilia sottobraccio a Giordano. DONATELLA - E invece è figlio di papà? ESTER - Certo le probabilità sono molto

maggiori, LEONIDA - (Sarcastico) Ah! Chiediamolo

a Giordano!
GIORDANO - Non ho niente da dire.

LEONIDA - (Sicuro) Hai da dire. Hai da dire.

MATILDE - Lo sappiamo tutti il vizietto di Giordano!

DONATELLA - Certo, gli piacciono le donne! LEONIDA - Non gli piacciono, vorrai dire! ESTER - E che vorreste dire? Che il povero Nestore e lui... Ma siete tutti pazzi? GIORDANO - È solo una bella amicizia!

GIORDANO - E solo una bella amicizia! ANTONIETTA - (Ad Ester) Ti conviene far credere che tuo marito sia il padre di Mauriziano, ch?! Vero? Altrimenti poi dovresti spiegare qualcosa a qualcuno; no?

Antonietta fa cenno con il capo verso Donatella

MATILDE - Qui mi pare che si trascenda! MARCELLO - Tra... che?

ESTER - (A Giordano) Non ti tieni un cecio in bocca!

GIORDANO - (Ad Ester) Ma scusa... se lo sanno tutti!

DONATELLA - (Ha sentito) Cosa sanno tutti?! Esigo delle spiegazioni!

MARCELLO - (A Donatella) Fossi in te non chiederei troppe spiegazioni.

ANTONIETTA - (Ad Aminta) Eccoci qui, tutti in mutande. (Ad Aminta) E a te, non ti è capitato niente?

MARCELLO - Già. Dicci, signor moralista... a te che hanno fatto?

ERSILIA - Lasciatelo in pace, lui.

ESTER - (Ad Ersilia) E perchè?

AMINTA - (Ad Ersilia) No... lascia correre... è giusto.

LEONIDA - (A tutti) Le vostre sono stupidaggini in confronto. Lasciatelo in pace. Non c'è bisogno di sapere niente.

GIORDANO - Invece no! Vogliamo sapere! Chi è lui per poter soffrire in silenzio. In pace. Di noi sappiamo tutti tutto. Ma di lui no. Chi sei? Da dove vieni? Perchè non si deve sapere nulla di te? Chi te lo dà il diritto di giudicarci a noialtri. Chi ha detto che tu possa dirci cosa è giusto e cosa no?

EVA - (Ad Aminta) Vedi, mentre Ester finisce che pensa di averli proprio rubati lei, i soldi... Marcello si dice: «Mi fai mangiare merda, caro? E io ti ricambio della stessa moneta!» e fa nei piatti loro quello che noi si fa nel bugliolo del tinello.

GIORDÂNO - (Ridendo) Più o meno! MATILDE - (Ridendo. Ad Aminta) È vero! L'ho visto io!

AMINTA - (Incredulo) E loro... mangiano? DONATELLA - (Ridendo) Ma loro mica lo sanno!

MARCELLO - Mica ci metto il cartello! «Vol-au-vent pis-pis»...

ANTONIETTA - «Boeuf a la merde».

ESTER - (Ridendo) lo mi ricordo una «Salade-caccolà». GIORDANO - (Ridendo) E il gelato?

MATILDE - (Ridendo. Stupita) Il gelato? GIORDANO - (Ridendo. A Marcello) Come lo avevi chiamato?...Che gli era pure piaciuto tanto!...

MARCELLO - Gli avevo detto che era una specialità romana! «Lo Scaracchio» sorbetto tipico romano!

EVA - Che quando Mermelino andò a Roma per quella questione dell'errore di scrittura sulle carte... s'informò e quando tornò disse che nessuno lo conosceva quel gelato!

DONATELLA - (Indicando Marcello) E lui rispose che era un gelato per cui andava matto nientemeno che il Principe Colonna!

MARCELLO - (Puntualizzando) Io dai Colonna ci sono stato davvero. E a quello gli piaceva sul serio «Lo Scaracchio» (sputa per farsi capire) sorbettato!

AMINTA - (È preso dallo schifo) Santa madre di Dio!

MARCELLO - (Più serio. Professionale. Ad Aminta) No. Sul serio. Ci sono pietanze che se gli aggiungi un po'... (gesticola) sono più buone!

GIORDANO - (Ride) Certo! Quel certo non so che!

ERSILIA - E io me li vado a vedere che mangiano, ogni tanto, (quando lo so) per godermi quell'aria da intenditori che gli viene quando mangiano merda! (Ride).

ÉVA - Che poi... sarà un caso... ma quando lui ci piscia dentro a loro gli piace di più! LEONIDA - Meno male che in questa casa,

io, bevo più di quanto mangio. Visto che noi

mangiamo gli avanzi.

MARCELLO - Ma quando io butto tutto e vi

dico «digiuno» è quello!

AMINTA - Perchè bevi tanto Leonida? LEONIDA - Per dimenticare che bevo! DONATELLA - E stasera, quanto ne hai bevuto?

LEONIDA - Me lo sono scordato. (Ride). AMINTA - Ma se bevessi di meno...

LEONIDA - Lavorerei di più.

MATILDE - Bevi per non lavorare? LEONIDA - No per dimenticare! GIORDANO - Ma che devi dimenticare?

LEONIDA - ...di lavorare.

Tutti sghignazzano.

ANTONIETTA - Bhè, qui da bere non manca...

ESTER - Sta a vedere che è lui l'uomo felice!

LEONIDA - Non mi fate dire quello che non ho detto.

ERSILIA - (Ammonendo) Lasciatelo in pace...

DONATELLA - No, no, no. Deve parlare con noi se glielo chiediamo. È la regola, no?! LEONIDA - Regole sempre. Anche quando pensate di non averne, ne volete Donata! Tu le regole te le ricordi solo quando ti servono, vero?

AMINTA - Lascia perdere Leonida...

DONATELLA - Non ne vale la pena farlo parlare. Brontola vino e insulti. Sempre.

LEONIDA - Volete sapere perché? Solo perchè?

ERSILIA - Lascia perdere... Leonida... LEONIDA - Eh no! È il perchè di tutti. Di

ognuno qui. Paura. AMINTA - Paura, Leonida? Di che? LEONIDA - Non «di che» ma «perchè».

ERSILIA - Io sono stanca mi ritiro. LEONIDA - No, non te ne andare vecchia. Quanto vino mi hai mai visto vomitare?

Niente mai... e bere... tanto. Vero? ERSILIA - Ma era come se piangessi.

LEONIDA - No! Vecchia. Vedi che sei sciocca. Io bevo, ma sei tu che instupidisci! Com'è? Io bevo per dimenticarmi di non aver avuto il coraggio. Ma sono contentissimo quando me ne sono dimenticato. Di non averne avuto.

ERSILIA - Fortunato te che puoi, dimenticare... solo bevendo.

MARCELLO - Leonida! Ma che coraggio dovevi avere che non ci hai avuto?

LEONIDA - Il coraggio di Nestore! Quello di fare come lui. Di dire che così non mi piace e andare via.

ESTER - Ma via dove? Che avete tutti? DONATELLA - Ma... perchè... dov'è anda-

to papà. LEONIDA - Via! Se ne è andato. Via da qui.

Dove che a tutti ci fa schifo e nessuno ci ha il coraggio di andarsene.

ESTER - Qui è meglio che nei campi! DONATELLA - Qui si sta bene.

LEONIDA - Ma qui si sta bene perchè? Solo perchè si sta? E vanno bene tutte le cose che si devono ingoiare? Siamo uomini, siamo liberi. Basta andarsene! Basta averci il coraggio. Di fare quello che serve per cambiarsi la vita. Oppure...

AMINTA - Bere.

DONATELLA - Bere?

ESTER - Bere!

ERSILIA - O accettare.

MARCELLO - Mai accettato niente, io. MATILDE - Oppure (guarda Aminta) ri-

nunciare!

LEONIDA - Oppure... bere. E farsi gli affari propri.

ESTER - Che è la cosa meglio.

AMINTA - Non «rinunciare» ma «aspettare il momento migliore»,

MATILDE - Anche se non dovesse arrivare?

AMINTA - Arriva sempre. Lo dice anche Dio.

MATILDE - Dio ce l'ha il tempo. E se non ci dovessi arrivare, tu? Col tempo?

AMINTA - Posso aiutare gli altri a cercare di capire.

MATILDE - Capire cosa?

AMINTA - Se si desidera veramente ciò che si crede di desiderare.

MARCELLO - Sei un parolaio tu! Io lo so. AMINTA - Forse. Ma ha ragione Leonida quando ci dice che è contentissimo. Perchè ha deciso che il vino e il dimentico gli bastano! Perchè di più non ce la fa, gli manca il coraggio. Ha paura.

MARCELLO - Io non ce l'ho la paura. AMINTA - Ma non ce l'hai il coraggio.

MARCELLO - Ci piscio su, io. Pensi che non ci voglia coraggio?

AMINTA - Ma tu lo fai, loro non lo sanno! MARCELLO - Ebbè!?

AMINTA - E che coraggio ci vuole a fare una bambinata così? Coraggio è sapere che il tuo nemico sa che gli farai guerra, che è ben armato e deciso. È fargli guerra lo stesso.

EVA - (Ad Aminta) È così che sono morti?
MARCELLO - Allora tanto vale che mi butto sotto una carrozza.

ESTER - (Ad Eva) Chi sono morti?

AMINTA - O la fai, la guerra, o non ne parli!

MARCELLO - Io la guerra la faccio pisciandoci su.

AMINTA - E a che serve?

MATILDE - A niente, serve.

MARCELLO - Io mi sento come se gli ho dato pan per focaccia.

LEONIDA - Se ve la dovessi dire tutta... sapete che ho un sonno... così sonno che... ho

sonno! Leonida, detto fatto, si piazza per terra nel posto che più gli pare accogliente (ma che non per questo deve essere necessariamente comodo) si sistema come in un letto regale e

si addormenta. ESTER - (A Leonida) Lo vedi? Cosa fa il vi-

no? Non fa solo dimenticare! MARCELLO - (Guardando Leonida) Già... ti stende anche...

MATILDE - S'è fatto quasi tardi...

ERSILIA - Io mi ritiro...

DONATELLA - (Ad Ersilia) Ma possibile che tu vuoi solo sempre ritirarti?

ESTER - (A Donatella) Lasciala in pace! GIORDANO - Sapete che cosa potremmo

DONATELLA - (Ad Ester) No! Io non la lascio in pace, voglio sapere!

ESTER - (Si avvicina a Donatella e con antica autorità le assesta un bel manrovescio) Adesso Basta, ragazzina ne hai fatte abbastanza stasera! Non credere che basti mostrare qualche centimetro di pelle per poter mancare di rispetto alle persone.

ANTONIETTA - (Ripete pensosa) ...rispet-

AMINTA - (A Giordano) No. Che potremmo fare?

MARCELLO - Qualche centimetro? Qui si parla di metri!

GIORDANO - (Con l'aria più serena e pulita che abbia) Mi piacerebbe che andiamo tutti nella cappella a pregare un pochino.

TUTTI - (Guardano Giordano con aria stu-

ERŚILIA - (Pensosa) Come facevamo tanto tempo fa...

DONATELLA - (Incredula) Pregare un pochino?

MATILDE - (Entusiasta) Tutti insieme? Giordano, senza aspettare niente e nessuno, con serena convinzione si alza e si avvia verso l'interno della casa.

GIORDANO - Bhè, se mi volete sapete dove sono

ANTONIETTA - (A Giordano, alzandosi) Aspetta! Vengo anche io.

ERSILIA - ...quanti anni sono passati... tutti insieme... a pregare... è una bella idea.

MARCELLO - (Avviandosi) Non è Natale, non è Pasqua, non sono i morti...

DONATELLA - (Prendendo Marcello sottobraccio) Però è una bella serata!

ESTER - E allora andiamo a pregare per ringraziare della bella serata!

Alla spicciolata tutti escono lasciando solo Leonida che dorme felice accoccolato su se stesso.

MATILDE - (Prendendo Aminta per un braccio e parlandogli a proposito di Leonida) Quando lo saprà, si arrabbierà!

AMINTA - Basterà dargliene un bicchieretto e se ne dimenticherà! Lo dice lui...

MATILDE - Allora è meglio non svegliarlo. Dov'è adesso sta molto meglio di dove si trova quando è sveglio.

Aminta e Matilde si avviano.

In scena resta solo Leonida addormentato.

Entra un uomo inzaccherato, trasandato, sporco, molto maleducato e molto prepotente. Dalla foggia dei suoi abiti e dai suoi modi si capisce che è uso al comando, sveglia Leonida con un calcione.

DELFINO - Eccomi finito tra voi. Al fine. Gente!

LEONIDA - Madonna, questo vino se è potente!

DELFINO - Aò, ma che, tutto quel macello che se sentiva o' facevi te dda solo? LEONIDA - Una visione parlante. Vedi per-

chè i signori bevono la campagna! DELFINO - Annuncia a tutti che io sò ariva-

LEONIDA - No, io non dico niente a nessuno! E poi, che gli dico? «C'è qui uno che dice di dire che è arrivato». Ma chi sei?

DELFINO - Io so er Delfino. LEONIDA - See e io sono il Papa.

DELFINO - Poche ciancie, gaglioffo. Vojo vede Fiorona mia.

GIORDANO - (Vestito da donna) Che avviene costi. Chi è costui?

LEONIDA - Ma che ne so. È entrato senza chiedere permesso. Dice che è Delfino.

DELFINO - (A Giordano credendolo Donna Fiorenza) Non m'ariconosci Fiore mio? So Fino tuo.

LEONIDA - Fino mica tanto.

GIORDANO - (Non sa che pesci prendere) Fino... Del... fino?

DELFINO - Sono qui per te... Quanto tempo

GIORDANO - (Timido) Delfino?

DELFINO - Il figlio del Re, di...

GIORDANO - (Zittendolo) Pazzo! Non lo dire, qui anche i muri hanno...

LEONIDA - Allora è vero!

DELFINO - Si fa voce che tu abbia un figlio mio. Adorata! Maschio?

GIORDANO - (Non sa cosa dire) Eeh ...

DELFINO - Ao, l'unico maschio... me l'hai dato tu! Ma ce credi che ho pistolinato tutti li mejo nomi de casata e... Ao, solo femmine. Che te devo dì. Ci avrai quer quarcosa...

LEONIDA - Qualcosa ce l'ha veramente. DELFINO - (Abbraccia Giordano) Fiorellona mia!

GIORDANO - Fino mio adorato!

Entra Marcello coi vestiti di Don Mermele.

MARCELLO - Ma come cavolo fa a conciarsi così! Qui mi casca tutto...

GIORDANO - (A Delfino) Ecco santità. questi è il mio sposo.

LEONIDA - Santità?

MARCELLO - (A Giordano) Io che sono? II tuo... Con me non attacca. E questo chi è?

LEONIDA - La faccenda si intruglia. (A Marcello) È il Delfino!

DELFINO - (A Marcello) Don coso illustrissimo... quanti anni! Nun sei cambiato pè gnente sà? Noi qui ci siamo compiaciuti de fermasse a favve visita. Vostra sora Fioro-

GIORDANO - Enza...

DELFINO - Me stava dicendo nove de voi e der fijo vostro... bello... forte... e che nun ve somija pe gnente...

MARCELLO - Eccellenza io...

DELFINO - Nun ho finito. Io me sò commosso a questa storia e ho deciso d'aiutavve. LEONIDA - Ma di che, vi siete commosso? GIORDANO - Io non ho chiesto aiuto.

MARCELLO - (A Leonida sottovoce) Ma questo è il Delfino... Delfino?

LEONIDA - (Annuisce a Marcello) Io me lo

bevo uno così. DELFINO - (A Giordano indicando Leonida) Ma questo chi è?

GIORDANO - (Improvvisando) Eh... lo zio! DELFINO - Ah! Lo zio de chi?

Entra Antonietta vestita da uomo.

ANTONIETTA - Come sto? Che buffo! DELFINO - (Come fulminato va verso Antonietta) Fijo. Fijetto mio bello! (Abbraccia

Antonietta) Finalmente.

GIORDANO - (Interviene) Fino! Quello «non» è vostro figlio.

DELFINO - (Si stacca bruscamente) Ah. (Si dà un tono) Ce lo so. Nun me somija pe

LEONIDA - (Cerimonioso nei limiti del suo possibile) Illustrissimo Delfino, che tu sia benvenuto ma... A noi chi ce lo dice che tu sei il Delfino? Quello vero?

DELFINO - Io lo dico! Che, nun me se vede dar portamento e da li tratti der viso che io sò lui, cioè me?

LEONIDA - Scusa, Delfino ma... è il mese delle villeggiature... tutti i signori sono nelle loro dimore... tu sei venuto qui... da solo senza seguito... non ti sei mai fatto vedere prima... non si capisce che vuoi... ma a noi, chi ce lo dice che tu sei il Delfino... quello

DELFINO - (A Marcello che crede Mermele) Ao, ma questo è lo zio de chi? Tuo?



ANTONIETTA - (A Giordano sottovoce) Ma questo...

GIORDANO - (Ad Antonietta) È il Delfino... e crede che «noi» siamo «loro».

ANTONIETTA - Oh santo Iddio! Vado a chiamare gli altri. (Esce).

MARCELLO - Eccellenza io...

DELFINO - (A Marcello) Ma chè, nun sai di

GIORDANO - (Al Delfino) Fino... se è vero che sei tu.

DELFINO - (A Giordano) Io c'ho er pegno, sa (si fruga nelle tasche e tira fuori un ciondolo). Quello che m'hai dato tu doppo... no questo è de Camilla... tu voi la prova? (Estrae un altro ciondolo) questo è de... quella zozza della Pallavicini. (Un altro ciondolo) Ao, e ce l'avevo... (A Leonida) Zì, reggi un po'... (un altro ciondolo) oh! Tu guarda! Questo manco credevo d'avello! (A Giordano) Aspetta eh che me lo sò portato, sà? Eh! Ce lo sapevo che volevi la prova... tu... bella Fiorona mia... Nun cambi mai... GIORDANO - (Sottovoce avvicinandosi al Delfino) Non mi chiamare così davanti a

lui... è così suscettibile... DELFINO - (A Giordano) Suscechè?! Quando però ha voluto la proprietà, il titolo e quella mazzata de sordi ar tempo de la no-

stra... dimo passione. GIORDANO - ...accia! Passionaccia!

DELFINO - (Cont.) Mica se suscettiva pè gnente lui! (Guarda Giordano) Ao, Fiorona, certo che tte sei sciupata parecchio a forza de stà co stò (indica Marcello) burino...

LEONIDA - Signor Delfino ... siamo sempre che aspettiamo la prova...

DELFINO - (Si fruga in un'altra tasca) Eccolo! (Esibisce un piccolo ciondolo) e ce stà puro ancora er bijetto famoso... dentro. E pure er ritratto tuo... guarda (apre il ciondolo e lo guarda. Confronta, a occhio, il ritratto e Giordano).

Entrano Donatella (vestita da uomo) Ester (vestita da dama) Antonietta (come prima, uomo).

DELFINO - (Continuando) Fiorona... che te sei tinta i capelli?

GIORDANO - (Fa il vezzoso) E non mi do-

ESTER - Oh, Signore!

DELFINO - (Volgendosi a Ester) Chi me

vole?

ANTONIETTA - (Vestita da uomo, alludendo ad Ester) Signore questa è la... marchesa di Maser.

ESTER - (Sottovoce spaventata a Antonietta) Che sono io? Ma sei matta?

ANTONIETTA - (Sottovoce a Ester) Dì di sì, dì di sì. Fai l'inchino.

DELFINO - (Pensoso) E che, ce stà er Marchesato a Maser? Ma poi, ndo sta sto Maser? ESTER - In Veneto.

DELFINO - Ah sì, sì... robba nostra... er Veneto ma... mi fijo? Ndo sta? (Guarda Donatella vestita da uomo e poi azzarda) Che sei

DONATELLA - Io? Suo figlio? Magari, eccellente.

ANTONIETTA - (Correggendo) ZA! CellenZA!

DELFINO - Ah, no, eh? Ma... ariva? MARCELLO - Arrivare arriva, di sicuro. GIORDANO - Lo stiamo aspettando..

DONATELLA - Figurati se molla quello! Entra Matilde sontuosamente agghindata, ridendo. Aminta la insegue vestito come un damerino.

MATILDE - (Ridendo) Solo se mi prendi... Solo se mi prendi!

AMINTA - (Ridendo anche lui) Ma se t'acchiappo non mi basta un bacio!

DELFINO - (Si trova Matilde di fronte. La ferma. La guarda un attimo estasiato e poi, senza alcun dubbio, la bacia).

Il gelo generale domina per un secondo l'animo di tutti. Poi, comincia un mormorio. Il Delfino si distacca da Matilde e si pulisce le labbra con la manica della giacca.

DELFINO - (A tutti ma continuando a guardare Matilde) Che ciavete da mugugnà? Io sò er Delfino! Er fijo der Re..

GIORDANO - Non lo dire, Fino!

AMINTA - Figlio di quella cara donna che tuo padre non riesce nemmeno a ricordare! DONATELLA - (Finge un accesso di tos-

MARCELLO - Eccellenza... lui diceva per scherzo.

ANTONIETTA - Calmi! Calmi! (Ad Aminta) Ma sei matto?

LEONIDA - (Dandosi un tono) Eccellente... lo vuoi un goccetto?

Il Delfino si scrolla d'intorno tutti quanti e

si dirige verso Aminta. Lo guarda.

DELFINO - (In sfida. Ad Aminta) Io posso. Lo posso fare.

AMINTA - (Per nulla intimorito, mostra i pugni) Anche io, posso...

GIORDANO - (*Tremebondo*) Fino mio... DELFINO - (*Squaiato*, *iracondo*) Tuo un accidente! Sta zitta, befana!

MARCELLO - (Bollendo) Eccellenza...

DELFINO - (Interrompe tutti sempre senza lasciare con lo sguardo la sua sfida ad Aminta) Zitti tutti! Mi stanno per girare gli zebbedei! E quando me girano... posso radere al suolo una casa, impiccare tutti i presenti e poi violentare tutte le donne... Posso se mi va!

DONATELLA - Prima le impicca e poi le violenta?

DELFINO - (Cont.) Posso dar fuoco ai vostri granai e liberare le bestie! E nessuno potrebbe dirmi niente. Quindi... non me li fate girare... (Ad Aminta) Non me li far girare, uomo. In fondo era peggio quando invece di baciarle le mettevo incinte, no?!? (Ride) Eh, Fiorona?

MARCELLO - (Si fa avanti fremendo verso il Delfino. Poi esplode) Ma io gli piscio ad-

dosso a questo!

DONATELLA - (Si getta su Marcello per

trattenerlo) No! Ti prego, no!

DELFINO - (A Marcello) Che fai tu, zebbedeo? A chi? (Guarda Donatella che ancora abbraccia Marcello. A Giordano) Se la fa coi ragazzi il tuo maritino! Ecco perchè, poi, i figli li facevi con me, eh Fiorona?!

LEONIDA - (Rabbioso, al Delfino) Bada, animale! Che nella tana in cui sei, ci sono troppi topi per un gatto solo!

MARCELLO - (Si accorpa a Leonida) An-

che se è il gattino del Re!

AMINTA - (Che non ha mai lasciato lo sguardo del Delfino) Pesa le parole «uomo»! I fatti qui potrebbero sfuggirti dalle mani.

DELFINO - Io sò er Delfino!

MARCELLO - Tu, qui, non sei nessuno, per me!

ESTER - (Trionfante) ...sei solo... qui... MATILDE - Fuori casa vostra... dentro casa nostra...

AMINTA - E nessuno lo sa che sei qui, vero Fino?

DELFINO - Ma come ve permettete?

Entra Ersilia con una specie di corazza, due spadoni, un elmo con il pennacchio ed un pugnale alla cintola.

ERSILIA - Oeilà, gentaglia guardate che cosa ho trovato? Chi l'avrebbe mai detto che Mermelino... (Vede il Delfino in mezzo agli altri) Oh Gesù! (Guarda tutti e capisce al volo la situazione. Immediatamente alza la spada e la punta alla gola del Delfino) E adesso che facciamo?

DELFINO - (Un po' spaventato) Ao, io sò er Delfino!

MARCELLO - (Violentissimo andandogli contro) Ma non sai dire nient'altro, tu?!?!

AMINTA - Chiudiamolo in cantina e decidiamo il da farsi.

DONATELLA - Perchè non lo violentiamo, prima, poi lo impicchiamo e poi lo bruciamo?

MATILDE - No! Prima di chiuderlo in cantina voglio sapere il perchè.

Appare Eva, come il suo solito, silenziosa. Misteriosa. Guarda.

LEONIDA - Non mi vorrete fare questo!? Sbudellatelo, piuttosto, ma non mettetelo in cantina! Con uno così laggiù, il vino mi si sciupa!

MARCELLO - A che serve sapere il perchè?

EVA - Io lo so, il perchè.

ESTER - Sì, diccelo tu che leggi il futuro! EVA - Non è questione di futuro. Qualunque pastore che venga da Roma non parla d'altro...

DELFINO - Vi farò impiccare tutti. E te, Fiorona, per la prima!

EVA - Un cardinale non può far impiccare

nessuno! ERSILIA - Ma questo è Delfino, mica cardi

ERSILIA - Ma questo è Delfino, mica cardinale!

EVA - Ma se trova un figlio maschio di sua stirpe diventa cardinale perchè... è la condizione che gli ha messo suo padre il Re di... per farlo diventare cardinale: un discendente!

AMINTA - Allora... siccome lui non è legittimo (indica il Delfino) a casa sua, in Francia, non ce lo vuole nessuno... neanche il padre!

DONATELLA - Eh, lo credo, uno così... EVA - Allora lui vuol fare il cardinale...

ANTONIETTA - Che si sa, prima o poi, quelli diventano sempre Papi...

DONATELLA - Papa...?

MARCELLO - Pensa che roba... la fine del mondo...

ERSILIA - Gente! Come Papa non lo possiamo toccare ma adesso che è ancora Delfino... dagli giù.

ESTER - In cantina!

LEONIDA - Nooo! In cantina no!

DELFINO - Ve faccio neri si tanto tanto... MARCELLO - Ma sbudelliamolo e buttiamolo ai porci!

DELFINO - Ma che sete matti? Fiorona! GIORDANO - ...Enza! Enza!... schifoso...

DONATELLA - In cantina! TUTTI - In cantina! Sì. Sì!

LEONIDA - (Disperato) Nooo!

DELFINO - (Disperato) Nooo! AMINTA - Portiamolo giù.

Tutti abbrancano il Delfino e lo trascinano fuori scena. Restano indietro solo Giordano e Donatella vestiti rispettivamente da donna e da uomo.

Entrano Don Mauriziano e Donna Anselma intabarrati in lunghi mantelli da viaggio. Sono bagnati, infangati, doloranti e stanchi. DON MAURIZIANO - Presto, presto... se non arrivo al bugliolo... dovremo cambiare arredamento alle stanze basse!

DONNA ANSELMA - (Spintonando Don Mauriziano) Io prima! Io sono una donna! DON MAURIZIANO - Tu sei la più piccola... scelgo prima io. Io vado a quello della cucina!

DONNA ANSELMA - (Frenetica) Allora io a quello del salotto dei Rami...

GIORDANO - Chi è là, fermatevi, stranieri! DON MAURIZIANO - (Non riconosce Giordano) Signora dama mi lasci passare che sono padrone in casa mia... Affari urgono... e quindi vado.

DONATELLA - Altolà, s'arresti cotello uomo!

GIORDANO - Cotello?!?

DONATELLA - (A Giordano) Mi vengono

DONNA ANSELMA - Chi sarebbe «Cotello»? Questi è Don Mauriziano da Ripabottoni!

GIORDANO - Sarà ello chi lo pare, ma costì s'ha da fermare.

DONNA ANSELMA - (A Giordano) Signora l'avverto; fermare quest'uomo è pericoloso!

DON MAURIZIANO - (Tra sè) Ma che, abbiamo sbagliato cancello? (Si guarda un attimo intorno) No. (Guarda Giordano travestito) Ma questa chi è? (Chiama) Giordano! Matilde!

GIORDANO - (Per riflesso condizionato) Comandi!

Arriva di corsa Antonietta attratta dalle grida di Don Mauriziano. Come vede i due padroni viene colta da un raptus di agitazione che la porta a gridare verso le cantine...

ANTONIETTA - Accorruomo! Accorruomo! I Lanzichenecchi! Ci invadono i Lanzi-

chenecchi! Aiuto! Aiuto!

Le grida di Antonietta attirano Ersilia. ERSILIA - (Entra mulinando le spade) A me! A me che li concio io! Li spanzo, li sbudello! Tutti! I Lanzi e anche i Chenecchi! DONNA ANSELMA - (A Don Mauriziano)

Ma questi chi sono?

LEONIDA - (Arrivando di corsa) Corpo di mille barili ma oggi non si può stare tranquilli?

DON MAURIZIANO - (Esterrefatto) Anselma... questo male di pancia mi dà le visioni!

DONNA ANSELMA - Allora abbiamo lo stesso mal di pancia!

DONATELLA - Due mal di pancia uguali solo il veleno produce questi mali.

Entrano affannati anche Marcello ed Ester. ESTER - Chi si è avvelenato?

ERSILIA - (Volteggia le spade) Leghiamoli e portiamoli in cantina!

LEONIDA - Nooo! E dalli! Ma perchè li mettete tutti in cantina?

DONATELLA - (A Leonida) Dai che ti fa bene! Ti fa bene.

MARCELLO - Dove sono i Lanzichecosi? LEONIDA - (Indicando i padroncini) Elli là

A questo punto entrano spediti in scena anche Matilde ed Aminta con le chiavi della cantina tra le mani.

MATILDE - (Vede Don Mauriziano) Oh, Dio Santo! Già qui?!

DON MAURIZIANO - (Saltella sul posto per trattenersi. Vede Matilde e la riconosce) Matilde! Matilde che succede qui? Dite a costoro che sono padrone in casa mia e che devo... subitissimo... andare al bugliolo di cucina...

DONNA ANSELMA - (Anche lei tenendosi la pancia, vede Aminta. Urla) Mintuccia! Mintuccia ti prego salva la tua Viola! Cos'è tutto questo? Che vuol dire?

AMINTA - (A tutti) Anche loro, in cantina! Oramai non possiamo più fare altro! DON MAURIZIANO - In cantina? Ma che

fate? Che volete? Chi siete?

DONNA ANSELMA - Mintuccia... (Guarda tutti e pian piano li riconosce) Ersilia! Ester! Marcello! Donatella! (Presa da terrore irrefrenabile) Aiutooo. Vogliono ucciderci... vogliono ucciderci come hanno fatto a Campo di Basso! Aiuto! C'è la rivolta! La rivolta!

AMINTA - (A tutti) Portateli in cantina! Di corsa! Oramai è fatta e non abbiamo più scelta.

MARCELLO - Alla faccia della vacanza! Aminta consegna le chiavi della cantina a Marcello. Ester ed Ersilia prendono in consegna i prigionieri e tutti si avviano nuovamente verso la cantina. Soli rimangono in scena Aminta e Matilde.

AMINTA - È la prima volta che siamo un poco soli. MATILDE - Aminta... questo non mi pare più un gioco o una vacanza. Assomiglia piuttosto a quando il cielo diventa grigio come il piombo e in fondo al cuore uno sa che il temporale non si potrà evitare. E non resta che pensare come e dove riuscirsi a riparare. AMINTA - (Si avvicina alle spalle di Matilde e la abbraccia) Che pensieroni... credi veramente che cambierà qualcosa? Solo perchè quelli avranno passato un paio d'ore in cantina? Perchè è venuto il Delfino? (Che, a proposito, quanto è schifoso!) Matilde mia... sapessi che gioia è vedere tutti quei... poveracci prendersi la loro vendetta sulla vita che hanno dovuto scontare finora!

MATILDE - Perchè, per te, noi siamo dei poveracci?

AMINTA - Io ho detto «loro».

MATILDE - Ma io sono una di loro. Non mi sento differente da come sono loro. Tu sì. Ne parli come se fossero «altri». Diversi da te. AMINTA - Io penso. Quindi non sono come loro. E neanche tu.

MATILDE - Ma io «non» penso. Solo vivo. E a forza di vivere pian pianino ero riuscita ad arrivare dove stavo bene. Cominciavo a sentirmi stare bene. E adesso... Adesso in queste sole poche ore... Dopo quello che succederà, forse non mi sarà mai più dato ancora di sentirmi stare bene... Quella è gente che non sa perdonare se sbagli il tuo posto e finisci per caso al posto loro... anche se solo per poche ore... solo per giocare tra di noi... per giocare come bambini con le cose dei grandi... a loro non importa mica... ti uccidono... ti scacciano... ti denudano... ti pic-

AMINTA - Se ti uccidessero staresti meglio. Lo sanno. E non lo faranno. Se ti picchiassero, dopo un po' i lividi scomparirebbero ma ti resterebbe la rabbia dentro. Ti scacceranno? Verrò con te. In due si può non aver paura del mondo. Se ti denudano... che vuoi che ti dica Matilde... devi essere così bella che...

MATILDE - (Si scioglie dall'abbraccio di Aminta) Oh, via!

AMINTA - Matilde tu sai quello che questo povero cuore prova per la tua dolcissima persona. Io non chiedo di più, nella mia vita che di poterti accompagnare ed esserti accanto. E solo tu puoi dirmi se tu vuoi che questo accada. Essere a servizio è lasciare la tua vita tra le mani di qualcuno che della tua vita non sa che fare. Qualcuno che non fa differenza tra te e i suoi maiali o le sue pecore... Sei tu sola che fai la differenza. Se «decidi» quello che tu vuoi per te. E questo lo puoi fare tu sola.

MATILDE - Non credevo che chi mi avrebbe chiesta in moglie, per farmi decidere avrebbe dovuto paragonarmi ad una pecora o ad un maiale.

AMINTA - Sono tutte creature di Dio.

MATILDE - Anche quelli in cantina sono creature di Dio!

AMINTA - Anche noi che siamo al loro servizio siamo creature di Dio, allora!

MATILDE - Dio lo sa!

AMINTA - Ma loro no! È per questo che è giusto che se ne stiano per un poco in cantina a pensarci su. E che quegli altri, con le chiavi in mano, li sotto, ci pensino anche loro!

MATILDE - A che? Hai sempre detto che

non pensano.

AMÍNTA - Vedrai che ci avranno pensato, una volta chiusa con le chiavi quella porta. Ci dovranno aver pensato che per questa volta sono loro ad aver chiuso il padrone in gattabuia. Perchè era il padrone ad aver sbagliato! Perchè erano stufi dell'ingiustizia! E che può succedere che vada così... che giustizia trionfi.

MATILDE - Aminta... tu lo sai che poi loro... usciranno dalla cantina... e noi entreremo nelle galere?

AMINTA - Lo so.

MATILDE - E allora perchè sei così conten-

AMINTA - Perchè per vedere qualcosa del genere mi sono rovinato la vita. E ora l'ho visto.

MATILDE - E che effetto fa?

AMINTA - Mi fa venire voglia di chiederti di andare via, insieme... concedimi la tua

MATILDE - Ti fa quest'effetto? A me no. AMINTA - Allora... è no?

MATILDE - È no. Vorrei dare la mano a qualcuno che volesse proprio la mia mano e non a qualcuno che se la prende solo perchè si è entusiasmato a giocare con i soldatini!

AMINTA - Io non ho giocato con nessun soldatino come tu ora stai giocando col mio cuore.

MATILDE - Se pensi che stia giocando col tuo cuore allora è meglio che non ci vediamo

AMINTA - E sia. Non ci vedremo più. Mai

Escono di scena tutti e due imbronciatissimi. Ognuno in una direzione differente.

Entra Don Mermele che si porta a cavalcioni Donna Fiorenza. Sono sconvolti, bagnati, inzaccherati e anche loro malridotti.

DON MERMELE - Fiore mio... eccoci a ca-

DONNA FIORENZA - Mele... oddio... Me-

DON MERMELE - Cosa? Cara... cosa? DONNA FIORENZA - Ma lo sai che non ti ci facevo così forte!

DON MERMELE - Sì, di braccia! Ma di pancia proprio per niente! Scendi cara.

DONNA FIORENZA - Mclc... è più facile a dirsi che a farsi, sai?

DON MERMELE - Fiore ... o scendi tu o ca-

DONNA FIORENZA - Non trovi che c'è un bel silenzio, stasera?

DON MERMELE - Non vorrei essere io quello che lo rompe, Fiore! Scendi!

DONNA FIORENZA - Eh ma come sei cattivo, Melino!

Donna Fiorenza faticosamente scivola giù dalle spalle di Don Mermele. I due, ansimando, si guardano.

DONNA FIORENZA - Sai che noi donne ne abbiamo di questi problemi?

DON MERMELE - Quali problemi? DONNA FIORENZA - (Tenendosi la pan-

cia) Questi problemi. Ma non avrei mai creduto di poter avere dei problemi nel non

DON MERMELE - Eva me lo aveva detto che sarebbe stato un viaggio profumato e bagnato. La prossima volta mi faccio spiegare meglio! Detta così sembrava anche interessante!

DONNA FIORENZA - Ma... non lo trovi innaturale questo silenzio?

DON MÉRMELE - Fiore mio un silenzio così è segno che la tranquillità s'è impadronita di tutto, anche di noi. Fiore mio... c'è una cosa che vorrei dirti in questo silenzio... Appaiono da ogniddove tutti, capitanati da Ersilia che urla a squarciagola...

ERSILIA - Chiudiamoli in cantinaaaaa!

Don Mermele e Donna Fiorenza vengono afferrati, sbrigativamente, per le collottole e trascinati verso le cantine. Rimangono in scena Ersilia, Antonietta ed Ester.

ERSILIA - (Un po' affannata) Se ve la devo dire tutta... Non mi sono mai divertita tanto! ESTER - Seece! Divertiti pure per bene adesso, perché poi non ci divertiremo per

ANTONIETTA - Ester... sai... io te lo devo proprio dire...

ERSILIA - Antoniaaa..... ESTER - Che cosa?

ANTONIETTA - Ti xe la più granda sprota sciassafragoe menamona che ghabbia mai cognossuo... poarasso quel tanghero chel se ghà tolto la crose de vederte visin tuta la vita! Se ghé xe speranza in un «forse» ti te lo cambiaressi in un «mai più» par sentirte Cassandra in pattria!

ESTER - Antonietta!

ANTONIETTA - Eh! Quando ghe vol, ghe

Entra Nestore con aria da gran cospiratore. Anch'egli è inzaccherato, stanco e, visibilmente impaurito. Ersilia è la prima a veder-

ERSILIA - (Ad Antonietta) Che ci fa qui quello? (A Ester) Visite! Ester si volta di scatto e si trova viso a viso con Nestore.

NESTORE - Sono venuto a riprendermi moglie e figlia.

ESTER - Non voglio.

NESTORE - Sei mia moglie!

ESTER - L'hai detto anche tu che non può essere una condanna!

ANTONIETTA (Ad Ersilia, sottovoce) Ma può una essere così? Quello c'è pure torna-

NESTORE - Vieni via con me. In qualunque posto andremo, sarà meglio di qui. Al massimo sarà uguale. Ma saremo liberi. Di nuovo. Andiamo via!

ESTER - Parli sempre di libertà, tu. Tutti mi parlano di libertà sempre! Ma cos'è, questa «libertà»? Dici che te ne vai perché questa vita non ti piace! Bhé, a me non mi piace di tornare indietro. Non mi piaceva la terra. Se la libertà è scegliersi la vita che a uno gli piace, io non voglio andare via da qui. Mi piace. È la meglio vita che ho avuto.

NESTORE - Ma non ti può piacere così... ESTER - E perché no? Il piacere mica è una cosa che piace a tutti uguale, no? A me piace

come a te non piace.

ANTONIETTA - (Considerando. A Nestore) Certo che... c'è anche a chi non gli piace quello che piace a te!

ESTER - Sempre così... lui va... fa... E noi dietro. Che adesso basta, sono stufa! Non ci vengo!

Rientrano tutti al seguito di Aminta. Leonida si stacca dal gruppo corre verso Nestore. LEONIDA - Nestore!

I due si abbracciano.

NESTORE - (Ad Aminta) Aiutami a convincerla! Non vuole venire. Qui si tratta di parlare... io non so come si parla. Tu mi hai convinto, a me. Io l'ho fatto, quello che mi dicevi. Ho gettato la divisa, ho abbandonato la carrozza alla quinta posta di scambio, ho rubato i soldi... l'ho fatto per essere uomo libero. Sono un uomo libero... adesso. Ma lei non vuole venire con me. Se gli Altobrandini mi pescano, io sono un uomo morto!

LEONIDA - Ah, di quello non ti preoccupa-

MARCELLO - (Trionfante, esibendo le

chiavi della cantina) Che li abbiamo pescati

DONATELLA - Papà, li abbiamo presi! NESTORE - (Terrorizzato) Sono qui? LEONIDA - Sono in cantina!

NESTORE - Io devo andare via. Mi faranno a pezzi!

AMINTA - Sono nostri prigionieri.

NESTORE - Dobbiamo ammazzarli, allora. EVA - (Ad Aminta) È così che è andata, vero? Laggiù...

ANTONIETTA - Ammazzarli? Ma che sei matto?

DONATELLA - (Esterrefatta) Papà!

NESTORE - Non possiamo fare altro! Dobbiamo farli a pezzi! Ucciderli!... Farli sparire...

AMINTA - No... è sufficiente fargli paura. Impareranno. Lo hanno capito che noi... NESTORE - Quelli non capiscono! Quelli ammazzano! Vi ammazzeranno tutti!

ammazzano! Vi ammazzeranno tutti! ESTER - Non ammazzeranno nessuno se gli diciamo che è stato uno scherzo. Magari qualche frustata... a noi... Ma te... è diver-

ANTONIETTA - Hai rubato...

ERSILIA - Ti sei ribellato...

SO ...

AMINTA - (Orgoglioso di Nestore) Sei ad un passo dall'essere un uomo libero!

EVA - E a mezzo passo dall'essere morto! AMINTA - Goditi la tua libertà! Parti. Và verso il mondo...

NESTORE - Da solo non ci posso andare! ESTER - Ci dovevi pensare prima! AMINTA - Ce la puoi fare!

EVA - Non può! Lui adesso lo sa! Da soli non si può!

AMINTA - (Ad Eva) Taci, tu non sai... EVA - È perché sò, che parlo! Io lo sò perché sei qui!

ESTER - (Volgendosi ad Aminta) Già, perché sei qui, Aminta?

ANTONIETTA - (Avvicinandosi ad Aminta) Non sappiamo niente di te.

AMINTA - (A Eva) Tu non sai nulla... Nessuno sa nulla.

EVA - Ah, no?! Non sei tu un certo padroncino della stessa razza di quelli come il caro Don Zizì... che aveva una povera casetta grande più che questa... e avevi il vizio di parlare... anche allora... a certi poveri servi sciocchi... cinquantasette servi sciocchi...

AMINTA - (Ad Eva) ...Zitta!

EVA - (Continua incalzante) E non l'ho saputo dalle stelle, sai? Ma dalle stalle! I pastori quando fanno le transumanze parlano! Non gli par vero di non parlare con una bestia. E piangono quando parlano di morti... dei loro... Che fine hanno fatto qui poveri cinquantasette? Lo sai tu, almeno?

AMINTA - (Disperato) Ce l'avevano fatta! Bastava che se ne andassero!

MATILDE - (Avvicinandosi ad Aminta) Sei tu? Sei stato tu?!

EVA - E dove dovevano andarsene?

AMINTA - Si inventavano una vita nuova! Ricominciavano.

EVA - (Incalzante) Dei contadini? Dei pastori?

AMINTA - Pensare dovevano! E capire! MATILDE - Che cosa dovevano pensare?! La vita, i servi, non sanno pensarla... ma solo viverla. Erano solo dei servi, loro!

AMINTA - Si erano ribellati!

MATILDE - Avevano fatto quello che tu vorresti noi facessimo ora! Con gli Altobrandini! In cantina! «Anche» noi!

MATILDE - Non ce lo avevi tu, il coraggio di ribellarti... e glielo hai fatto fare a loro... EVA - Tutti li hanno ammazzati!

AMINTA - E loro hanno ammazzato tutta la mia famiglia!

MATILDE - Anche tua moglie e i vostri figli, lo so.

ERSILIA - La rivolta è così.

AMINTA - Dovevano solo ribellarsi e costruire un mondo migliore! Andarsene! Non uccidere.

MATILDE - E che, dovevano dire: «Scusi permette?!? Voi via, adesso noi!» Quella era la loro terra. La loro vita migliore la potevano pensare solo li. Al posto della vostra. Questo era la rivolta, per loro.

EVA - Per gli uomini semplici, il mondo migliore è quello dove puoi mangiare meglio e dormire di più. E basta.

GIORDAÑO - A Campo di basso... MARCELLO - Tutti quelli morti...

DONATELLA - (Avvicinandosi e spintonando Aminta) Li hai fatti ammazzare tu? EVA - Nooo! Lui non si sporca... quello l'hanno fatto le guardie imperiali.

AMINTA - Ma la vita migliore non era che loro diventassero i padroni e i padroni, servi. La vita migliore era che tutti fossero padroni... e servi di tutti! Anche di se stessi... per

un mondo più...

NESTORÉ - (Aggressivo, violento) E io sto rischiando di farmi ammazzare per questo? ESTER - È bastato che qualcuno dicesse «libertà» e lui... bestia, come suo fratello... l'ultimo che parla... lui lo ascolta! (Nestore colto da un raptus si butta su Aminta).

NESTORE - Parolaio! Adesso che faccio, io? Che facciooo! Non ho più né casa, nè moglie, nè figlia. E mi cercano. Adesso me lo dici?! Adessooo? Io non voglio morire così da stupido! Se devo morire mi porto dietro anche quelli in cantinaaaa!

Marcello e Giordano si precipitano su Nestore e lo fermano.

GIORDANO - (Ad Aminta) Adesso tu te ne vai via. Per sempre.

MATILDE - Ha pagato. Non ha più niente. Né moglie, né figli, né casa, né favori, né bajocchi! È il più servo di tutti noi... perché è solo

MARCELLO - È un parolaio. E con le parole ci ammazza!

DONATELLA - Un parolaio che, in tinello, con gli occhi dolci e la voce di miele, pelando le patate ti manda a morire?

ESTER - Facendoti anche lasciare tutto alle spalle! Senza pensare a nient'altro che...

ANTONIETTA - Al futuro...

NESTORE - Il futuro?

GIORDANO - Che futuro?

AMINTA - Il destino... il proprio... è il futu-

ESTER - Il destino degli uomini è nelle mani di Dio!

AMINTA - Ma Dio è fatto a nostra immagine e somiglianza! E se questo è vero, allora Dio siamo noi! E quindi facciamola breve! Siamo noi che dobbiamo pensare al nostro destino! Dio ha cose molto più importanti da fore!

NESTORE - Io te la faccio brevissima! Risolvo il tuo futuro immediato! Ti stacco la testa! (Vola addosso ad Aminta)

MARCELLO - Dalli al parolaio! (Addosso ad Aminta)

GIORDANO - Rovinafamiglie! (Addosso ad Aminta)

ESTER - Blasfemo! (Addosso ad Aminta) LEONIDA - Fermi! Non potete ammazzarlo! Sangue chiama sangue! Qui l'unica cosa rossa che deve scorrere è solo il vino! ERSILIA - Aioddio, quelli in cantina!

Il povero Aminta viene lasciato perdere. È svenuto. Disteso per terra. L'agitazione s'impossessa di tutti.

ANTONIETTA - Che ne facciamo?

NESTORE - Li ammazziamo?

ESTER - (Guardando Nestore) Oddio quanto è stupido!

ANTONIETTA - Sentite... perché non li liberiamo... gli diciamo che è stato uno scherzo e... trullallà?

DONATELLA - Trullallà?

GIORDANO - Qualcosa bisogna fare, però! LEONIDA - Eh! Mica si può lasciarli lì con tutto quel vino!

ERSILIA - Bhé, intanto tiriamoli fuori senno si arrabbiano...

ESTER - Perché invece adesso...

LEONIDA - Intanto liberiamo la cantina... ERSILIA - (A Leonida) Bravo! Andíamo. Ersilia con le armi e Leonida si avviano alle cantine, Antonietta si guarda attorno. Poi si avvicina ad Aminta ancora svenuto, steso a terra. Lo guarda.

ANTONIETTA - (A Matilde) Ma perché lo difendi sempre tu? Sempre.

DONATELLA - Si capisce che lo difende! Ci ha messo gli occhi su, lei.

ANTONIETTA - (Realizza) Ah! Bhé, ognuno ha diritto di amare e difendere l'amore.

MARCELLO - Anche se uno è così? (Indica Aminta)

MATILDE - Sì. Una può amare quello che gli altri non vedono, in lui.

ESTER - E che ci vedi, lì dentro?

MATILDE - Le idee. La voglia della giustizia. La forza d'animo e il coraggio di guardare in faccia gli sbagli... a modo suo è un uomo...

ESTER - Con lui non avrai mai un futuro...
Entrano, molto malfermi sulle gambe, chiaramente avvinazzati e molto poco in essere,
Don Mermele abbracciato a Donna Fiorenza e Delfino abbracciato in mezzo tra Don
Mauriziano e Donna Anselma. Li seguono,
un po' disorientati, Ersilia e Leonida. Nestore si nasconde impaurito e occhieggia la
scena di nascosto.

DON MERMELE - (Molto alticcio) Fiorona mia... ricominceremo una nuova vita...

DONNA FIORENZA - (Alticcia) Mermelino porcellino mio! Non pensavo che bastasse cambiare una piccola lettera dentro un nome per farlo diventare grande grande e rendere felice tutta una famiglia! (Lo bacia)

ERSILIA (Alla servitù basita che li guarda con stupore) Potenza delle cantine!

LEONIDA - Si sono messi d'accordo tra loro! Dice che non sono arrabbiati.

DELFINO - E dde chè se dovemo d'arabbià? Er fijo me lo so preso, ho trovato 'na bbella pischelletta che m'ariporto via... 'sti due (indica Don Mermele e Donna Fiorenza) da Arto-Brandini che erano i famo diventà Ardo-Brandini che ssò contenti de venissene a Roma puro loro... a cambià vvita... ma dde ché se dovemo d'arabbià? Emo puro bbevuto er vino liquoroso stravecchiato!

LEONIDA - (E come se lo avessero pugnalato) Nooooooo! Quello nooo!

MARCELLO - (Sospettoso) E... quindi... che vogliamo fare?

DONNA FIORENZA - (C.s.) Io... non m'importa niente... basta che mi lasciate stare in pace col mio porcellino.

DON MAURIZIÁNO - (Imbriago) Se non fosse che, momentaneamente mi dovrò assentare per fare il vice-vice-coso...

DONNA ANSELMA - (Anche. Ride creti-

na) Vice vice vice... hi hi hi!

DON MAURIZIANO - (C.s.) Vi farei un sacco di cose... violente... che... poi... Bhé ma tanto adesso non c'è tempo! (Al Delfino) Delfo ma che, poi passa il mal di testa?

DONNA ANSELMA - (C.s.) Hi hi hi hi! Che mal di testa...

MARCELLO - Non ci si crede...

DON MERMELE - (Cercando di essere sobrio, ma con scarso successo) Servitù! In quest'ora... che non so qual'è... DONNA FIORENZA - Come sei regale...

DELFINO - Ha da esse tardi...

DON MERMELE - (Cont.) Vi voglio dire che... vi voglio bene a tutti e che qui si chiude baracca. Andiamo a Roma! Quindi... preparate tutto... chiudete tutto... disponete che alla fine della vacanza... mie... tutto si trovi costì. Certamente prenderemo un'altro cocchiere.

DELFINO - Che quello che ciavete adesso si llo becco..

DON MERMELE - (Cont.) Visto che Nestore ce lo siamo perso... mi dispiace per Ester... per il resto... speriamo che mi passi il mal di testa... e fate che non manchi niente di quello che c'era qui, quando arriveremo a Roma! E rassettate anche le cantine che fanno pietà!

LEONIDA - Lo credo...

DONNA FIORENZA - (Sottovoce a Mermele) Mermeluccio, dai che andiamo a fare

DELFINO - Ao', ma sse ne volemo andà? DONNA ANSELMA - (Alla servitù) Certo che fate certi scherzi hi hi hi... non credevo. DON MERMELE - Andiamo che la carrozza che ho affittato sennò mi costa un capitale.

DONNA FIORENZA - Maialone ma adesso siamo ricchi, no?!?

Delfino, Donna Anselma, Don Mauriziano, Donna Fiorenza e Don Mermele si avviano all'uscita zigzagando vistosamente.

DON MAURIZIANO - (Uscendo) Papà... siamo cinque! Io a cassetta non ci vado! Ci vengo con Bianco... coso, come si chiama? va bene?

DELFINO - Ffà 'n po' come te pare! Basta che se n'annamo!

DON MERMELE - Va bene, ma lo attacchiamo alla carrozza che sennò chissà dove mi finisci!

DONNA ANSELMA - (Ridendo) che se sparisci tu... qui... fine della cuccagna! hi hi hi... Io la voglio fare la Delfina per un po' hi hi hi... sai?

Escono tutti e cinque lasciandosi dietro un gran silenzio. Un attimo di imbarazzo fra

DONATELLA - Eva... dicci il futuro! (Agli altri) Eva lo sa! Lei sa tutto del destino di tutti. Vero Eva?

EVA - (Schernendosi umilissima) Ma no... non è così...

NESTORE - Dimmi il futuro anche a me e speriamo che sia buono.

GIORDANO - E dicci i numeri buoni.

ESTER - Come sarà? Dicci come sarà...

ERSILIA - Non vi illudete...

LEONIDA - (A Ersilia) E perché no? A chi possono far male un po' di bugie venute dal-

MATILDE - Eva... non ti far pregare... come sarà?

ANTONIETTA - Sia come sia, è sempre un bel gioco per una compagnia.

Eva si siede sul tavolo. Si concentra. Alza il viso alle stelle. Tutti, pian piano serrano intorno al tavolo, anche loro col naso alle stelle. L'unico in disparte è Aminta, ancora sve-

EVA - È chiara questa notte. E la strada delle stelle è tutta bella luminosa. Questa sera è facile leggere il cielo.

MARCELLO - Quante stelle!

DONATELLA - È vero che ognuno ha la

NESTORE - La mia che dice? Prima dimmi della mia che ho poco tempo.

MATILDE - Lasciatela parlare!

LEONIDA - E io che credevo fossero tante perché le vedevo doppie!

EVA - Ecco! Ecco! Si apre!

TUTTI - Ooh!

EVA - Questa notte non si ripeterà mai più. Le cose cambiano gli uomini. E noi non siamo più quelli che eravamo. Alla fine di questa notte il mare del tempo si richiuderà su di noi. E chi cercava il «futuro» troverà il suo «dopo».

GIORDANO - Parla facile, Eva! E ricordati

dei numeri!

EVA - Il cielo si muove, le stelle si rincorrono. Ognuna ha la faccia di qualcuno. Ecco! Ecco quella di chi rimane! Si spegnerà pezzettino per pezzettino e finirà il suo viaggio al buio. Finirà per bruciare le sue stesse lacrime. Chi resta non avrà più parole. Non avrà più pudore. Non avrà che lacrime e sudore.

MARCELLO - Ci piscio su io.

DONATELLA - Zitto!

EVA - Eccoti! Eccoti! (Ride) Ha ha ha. Tu non lo sai ma già c'è chi ti cucinerà. E senza odori. E troppo fuoco! Eccola accanto! Che troppo a tutti dare, niente ha tolto al suo gran saper amare! E non lo sapete ancora! Nessuno dei due! Eccone una nuova! È la più an-

ERSILIA - No, no. Lasciami in pace e va. EVA - Sei già in pace e lo sarai ancora perché guardi tutto sapendo quello che tutti vivono cercando di capire. Ecco ora... chi ha seguito le parole altrui. Senza parlare andrà avanti. E a molti in testa porterà avanti a tutti. In un'altro paese, in un'altra lingua, in un mondo nuovo. Sarà uomo, felice e saggio. Pieno di vita. Ecco quella stella di chi ha seminato solo parole: fuggirà dal suo passato, sempre. E chi lo seguirà segnerà il suo futuro. E sarà vita grama fuggendo il futuro e sarà forza, sogno e felicità segnare con il proprio presente il futuro dell'altro. A piccoli passi, d'ora in avanti ciò che ora è non sarà mai esistito. Ma ciò che sarà per tutti, e per ognuno il poi solo per di qua poteva passare. E quello che, a tutti, ora, sembra nulla, sarà stato un passo per le genti del futuro. Genti venute dai nostri grembi. Carne delle nostre carni eppure «altre genti». Che guardandole negli occhi vedremo, noi stessi e quando gireranno le spalle, per continuare avanti, ci sembreranno spalle di giganti sconosciuti. E sono questi i figli sconosciuti che guarderanno tutti mentre creeranno altri figli. E già solo guardando il frutto della carne delle nostre carni, sbircieremo e avremo visto il futuro. Ma solo se sapremo ben guardare. E noi tutti ci arriveremo al nostro futuro. E così chi verrà dopo di noi. E già loro, nel presente loro, saranno il nostro futuro e guarderemo con stupore il presente dei loro figli. Per loro già futuro. E per noi così rimasti indietro, sarà come guardare nelle stelle. E quel giorno ognuno di voi capirà che stasera, qui, insieme, nessuno sognò, nessuno sbagliò, nessuno fu innocente, nessuno era

assente. Persino chi non c'era. L'unica colpa, che ognuno può avere stasera è di non avere il coraggio di viverla, questa sera. Solo l'uomo che non vive non può cercare il futuro. Solo l'uomo che non sa cercare il futuro nel futuro, non merita di aver vissuto.

Cade un gran silenzio dopo le parole di Eva. Matilde si distacca dal tavolo e si avvia verso Aminta che sta riprendendosi appena.

ANTONIETTA - Hai capito? che belle bal-

GIORDANO - (Con voce flebile a Eva) I numeri, Eva, i numeri...

ESTER - (Scettica, distaccata) Mi pare che i numeri li abbia già dati.

ERSILIA - (Ad Eva) Non c'è peggio sordo...

DONATELLA - (Ad Eva) Però, il mio futuro me lo potevi dire no?!

NESTORE - (Ad Ester) Io vado, donna. Almeno un'ultimo bacio, moglie. (Bacia e abbraccia Donatella. Poi si avvicina ad Ester)

ESTER - (Fulmina Nestore con lo sguardo) Per me tu non esisti più. Ti ho dato la mia benedizione. È già troppo. (Gli volta le spalle) Non tornare Nestore. Non tornare... per carità. (Piange)

DONATELLA - (A Nestore) Papà...

NESTORE - (Prende per le spalle Donatella e la spinge fino da Marcello) (A Marcello) Solo le stelle, Eva e io abbiamo ancora il coraggio di sbagliare. Te la affido. Abbine

ESTER - Lo odio. (Esce di scena) L'ho sempre odiato quel testone!

DONATELLA - (A Nestore) Eh già, sbaglio più sbaglio meno... eh papà?!

MARCELLO - (A Nestore) Veglierò su di loro... per la nostra amicizia.

LEONIDA - (A Nestore) Non t'attardare o non avrò gambe sufficienti per accompagnarti fino al cancello.

MATILDE - (Aiutando Aminta a mettersi in piedi) È tutto finito, qui. È tempo d'andare sai, amore?

AMINTA - Amore? Che, è tornato Don Mauriziano?

DONATELLA - (Guardando Matilde che sorregge Aminta) Amore..

MARCELLO - (Stringendo con un braccio le spalle di Donatella) Amore.

AMINTA - (A Matilde) Dove si va?

MATILDE - A piccoli passi verso il futuro. AMINTA - E dov'è il futuro?

NESTORE - Più in là di queste mura. Fin dove porta la strada bianca.

AMINTA - E dove la strada finisce?

MATILDE - Camminando in fila per i campi, piegheremo il grano e chi ci seguirà vedrà una strada.

AMINTA - Non ci seguirà nessuno.

MATILDE - (Ovvia) Allora il vento pettinerà quel campo e nessuno saprà mai che noi siamo passati per di là. NESTORE - (Va da Aminta) Addio Matilde,

addio uomo.

AMINTA - (A Nestore) Perdona questo pa-

NESTORE - Non hai sbagliato, con me. Se non me ne andavo, sì, avevi sbagliato. Ma io me ne sono andato! Tu qui vedi solo un'ombra che è tornata a cercare qualche bacio, due carezze... un'abbraccio. Ma io sono già lontano sai? Sono già alla fine della strada bianca. Non ho più da scegliere ormai. Solo

Aminta lo abbraccia con trasporto. Nestore si sgancia e abbraccia Matilde.

MATILDE - (A Nestore) Vedrai che meraviglia il frusciare del grano...

NESTORE - Lo so, lo so com'è... Abbine cura (di Aminta) è meglio di quanto crede. Ci sa fare, sa parlare di parole... Ma secondo me sa parlare più di quanto sa pensare.

LEONIDA - Dai Nestore! A forza di salutar-

Nestore abbraccia Leonida e poi scappa

MATILDE - (A Giordano) Queste sono le chiavi. I conti sono fatti ed il libro mastro è sul tavolo di Don Mermele. Tutto è in ordine. Come lui vuole. Ammesso che il suo possa chiamarsi «ordine». (A tutti) Pregate per noi, quando ne avrete il tempo. (Ridendo) Ma non perdeteci troppo tempo. (Cava di tasca un borsello e lo deposita a terra) Questi servivano per le spese di casa... senza Nestore, Aminta e i miei risparmi... ci farete una buona estate.

AMINTA - E poi, potrete sempre dire che li abbiamo rubati noi. Tanto se ci riacchiappa-

MARCELLO - Vi faranno un gheghene come un paiolo lo stesso!

MATILDE - Addio... amici e... scusate il di-

I due (Matilde e Aminta) escono di corsa tenendosi per mano, come due bambini.

LEONILDA - Ecco! Uno non fa in tempo a dire né ahi né bai e sono già spariti tutti. EVA - Che strana estate!

DONATELLA - Ogni anno succede qualco-

sa. Qui solo estati strane!

GIORDANO - Bhè, però, fino a qui è stato divertente! (A Eva) Certo che di numeri... potevi anche darne qualcuno di più!

ANTONIETTA - (A Giordano) Adesso io e tu, si va a mettere a posto le cose di Donna Fiorenza.

GIORDANO - Però me lo fai provare anche l'abito da sposa?

ANTONIETTA - Allora, però porti su i fru-

DONATELLA - Ma... Antonia!

ANTONIETTA - (A Donatella, avviandosi con Giordano) Carina... guarda che prima di te, lo faceva con me... da tempo... vero Giò-

ESTER - (Sbrigativa, efficiente) Dài, dài che dobbiamo fare un mucchio di cose da qui alla fine dell'estate...

DONATELLA - Però... chissà come sarà

Ester comincia a spegnere le candele. Tutti gli altri escono.

Ester rimasta solo mugugna.

ESTER - Come vuoi che sarà Roma! Come Ripabottoni... come qui... come nei campi... sarà la solita vita da animali... speriamo che almeno... quell'altro... ce la faccia... Ma ti pare che uno va a fare la rivoluzione con la moglie e una figlia cretina! La rivoluzione è una cosa seria! Una cosa che deve venire... Solo, ci dovevi andare... frescaccione mio... Chissà se lo saprai mai... che non sono venuta... perché tu mi portassi con te... per sempre... lasciandomi qui...

Con aria stanca spegne l'ultima candela. La notte s'impossessa di ogni cosa e questa storia, almeno per noi, finisce qui.

FINE

CON LA D'AMICO E IL LABORATORIO PROIETTI

Vento di giovinezza alle Tuscolane con gli allievi delle scuole di teatro

In agone teatrale tra scuole di teatro? Non proprio. Ma è pur certo che gli allievi diplomati e non dalle due più importanti scuole romane, l'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio d'Amico» e il Laboratorio di esercitazioni sceniche, meglio conosciuto come la scuola di Gigi Proietti, ce la metteranno tutta pur di catturare l'attenzione del pubblico durante il Festival delle Ville Tuscolane, a Frascati, tra uno spettacolo la sera e una lezione d'acquarello la mattina, un concerto di Battiato il pomeriggio e un incontro letterario su Goethe prima di colazione. «Il tutto - ci hanno precisato i docenti che cureranno l'animazione delle due scuole, Luigi Maria Musati per l'Accademia e Annabella Cerliani per la scuola di Proietti — per

amore di Pamela (Villoresi, n.d.r.) e del teatro». L'attività dell'Accademia «Silvio D'Amico» si svolgerà in tre momenti diversi. Massimo De Rossi metterà in scena Commedia in villeggiatura di Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), suo avo e autore che generalmente si annovera accanto a Goldoni e Giraud. Si tratta di una mise en espace con allievi del secondo, terzo e quarto anno, cioè del corso di perfezionamento. Protagonista è un divertente Arlecchino che parla in dialetto romanesco, attorniato da altri personaggi che sono dei tipi, intri-

Il secondo momento è costituito da un allestimento vero e proprio: Antonia Bernardini, allieva regista, presenta il suo saggio di diploma: Il giramondo (The roven, titolo originale) di Aphra Behn (1640-1689); la prima scrittrice professionista inglese. La commedia, mai rappresentata in Italia (fu un trionfo quando nel 1677, al Lincoln's Inn Filds, fu presentata anonima) ebbe nel 1986 una notevole fortuna sui palcoscenici di Londra grazie all'allestimento della Royal Shakespeare Company. Si tratta di una commedia di cappa e spada ambientata durante l'esilio di Carlo II d'Inghilterra a Napoli. È una vicenda nell'ultima notte di Carnevale, fra quattro soldatucci inglesi esuli a Napoli e tre nobili fanciulle spagnole.

Infine gli allievi dell'Accademia, coordinati da Massimo Manna, regista e docente alla «Silvio D'Amico», allestiranno dei «musei viventi» negli spazi delle ville Torlo-

lonia, Falconiere, Aldobrandini, Tuscolana e Parisi.

Nei giardini o nei salotti, negli atri o nelle cucine avverranno teatralizzazioni di momenti della vita e del costume settecenteschi. Durante le attività collaterali al festival (concerti, corsi di composizione musicale, spettacoli per bambini, visite guidate) i ragazzi dell'Accademia comporranno infine dei quadri di costumi dell'epoca, visti «dal buco della serratura». Testi prescelti: Winckelmann (Il viaggio a Roma); autori «maledetti» di fine Settecento, come Barbey d'Orveilley, ecc.. «Più un happening che uno spettacolo», ha precisato Luigi Maria Musati, dramaturg per questo evento, e sostenitore della «drammaturgia degli spazi».

Anche il Laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da Proietti avrà a disposizione tre occasioni per animare le Ville Tuscolane.

Nella prima i giovani del primo corso si esibiranno su testi corali (Foscolo e altri autori colti di fine Settecento), sotto la direzione del «maestro» Zernitz. Nella seconda, in uno spettacolo-sorpresa Proietti animerà insieme ad ex-allievi una grande festa e infine, nella terza, Annabella Cerliani, docente del laboratorio, guiderà i futuri attori ed alcuni attori già diplomati in un repertorio popolare di proverbi, stornelli, strambotti e duetti, ripescati grazie anche all'aiuto di Gigi Magni. Non mancheranno però citazioni colte tratte da Stendhal, Goldoni, ecc.. «Uno spettacolo di corto allestimento sempre con un occhio al lato allegro e divertente, che è la cifra della nostra scuola», ha tenuto a precisare Annabella Cerliani. Valeria Paniccia

Le illustrazioni per la commedia «...E i topi ballano» di Mattia Sbragia sono tratte da «Pulcinella, maschera del mondo», per gentile concessione della Casa editrice Electa Napoli. A pag. 65, particolare de Il cavadenti di Giandomenico Tiepolo, Parigi, Louvre; nelle altre pagine, dipinti di Ignoto veneto del XVIII se-

ASSOCIAZIONE CULTURALE TODI FESTIVAL



TODI FESTIVAL'92

con il patrocinio del Parlamento europeo Direttore artistico Silvano Spada

25 agosto - 6 settembre

PROSA, MUSICA, BALLETTO, CINEMA, MOSTRE ED INCONTRI

Todi Festival rivolge il suo principale interesse al Teatro di Prosa e soprattutto agli autori ed artisti italiani

NELL'EDIZIONE '92, TESTI DI BUZZATI, GINZBURG, BOGGIO, REIM, FIORE, SPAZIANI, DE CHIARA, CAMPANILE, PECORA E BORIS VIAN IN OMAGGIO AL PATROCINIO EUROPEO

Sono convinto che fra vita e teatro vi sia uno scambio continuo. La vita scorre, il teatro fissa; da Pirandello questa verità artistica ed esistenziale si è fatta cosciente in noi, tanto da renderci più consapevoli dell'importanza del teatro a raccontarci la vita, assai più che i libri di storia, i saggi, le documentazioni scientifiche; la vita di una società viene raccontata di più e con maggiori possibilità di approfondimento e partecipazione quando è un'opera d'arte a proporla non solo ai contemporanei, ma anche e soprattutto a quelli che verranno dopo; il teatro, fra le arti, è quello che più può essere suggestivo in questo senso.

Non pretendiamo di arrivare a realizzare per i posteri l'essenza della nostra realtà; Shakespeare, Molière, Goldoni, Cecov e Pirandello lo hanno fatto, tanto per citare i massimi scrittori che si sono chinati a rappresentare l'uomo, le sue gioie e le sue sofferenze. Cerchiamo tuttavia di inserirci in questo filone come volontà: come direttore artistico del Festival di Todi — e siamo alla sesta edizione, una per anno, via via delineando una maniera di lavorare sempre più interessata all'uomo, lontano da mode, facili successi, fronzoli e richiami esteriori, anche se ci piace divertire e divertirci, ma non occorre perciò essere noiosi o frivoli, inutili o contenti di vaghe illusioni festivaliere - ho cercato fin dagli inizi di chiedere - più che di incoraggiare - a chi scrive, usando il linguaggio teatrale, di presentare a Todi dei testi attraverso cui potersi sentire insieme a riflettere, a comunicare su quanto stiamo vivendo, magari a riderne o a commuovercene, qualunque fosse la modalità espressiva degli scrittori, nella loro piena libertà. Con Maricla Boggio (che già tre edizioni fa avevo invitato a presentare una sua visione «contro» nell'anniversario della Rivoluzione francese: ed era stato rappresentato «Olimpia Teresa Carlotta, la Rivoluzione condanna tre cittadine») l'intesa è stata praticamente immediata, implicita al coinvolgimento comune in tematiche che non si possono ignorare, e che avvertiamo profondamente espressive del nostro tempo, perchè collegate ad un carico di sofferenza, di complessi intrecci affettivi e comportamentali che lo caratterizzano, indipendentemente dalle proprie personali convinzioni e dai propri valori. Laica rappresentazione entra d'impeto nella nostra vita, parla dei nostri amici, piange chi se ne va, sollecita la dignità umana ché sopravviva nonostante tutto. È teatro ed SILVANO SPADA è vita.

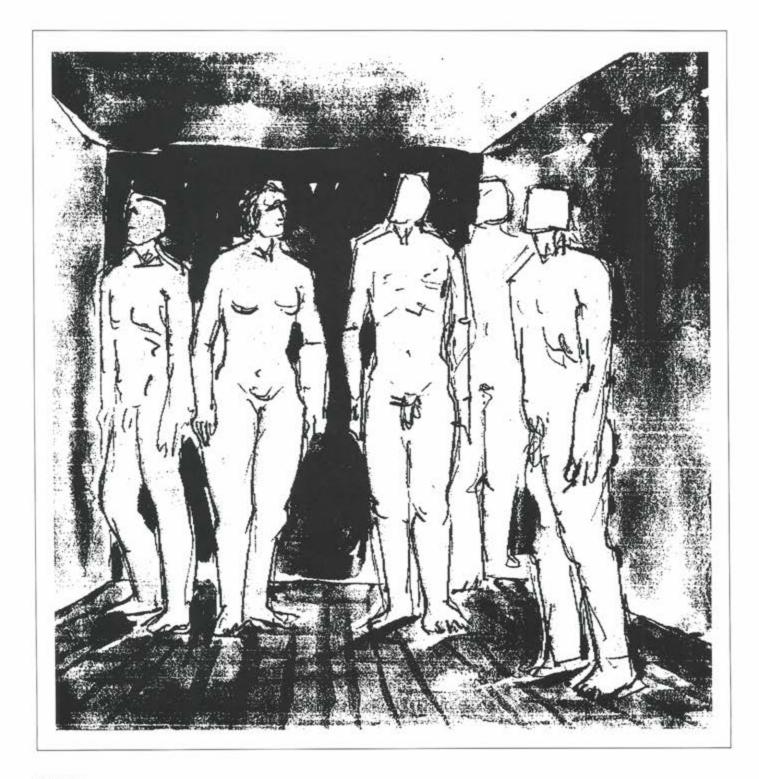
Via Giulia, 16 - 00168 ROMA - Tel. (06) 6867546 / Via Ciuffelli, 31 - 06059 TODI (PG) - Informazioni: Tel. (075) 8942680; Segreteria: Tel. (075) 8943611; Ufficio Stampa: Tel. (075) 8943440; Direzione: Tel. (075) 8943429/8943430



LAICA RAPPRESENTAZIONE

DIECI STORIE INTERROTTE PER CORO E SOLISTI

di MARICLA BOGGIO



Nell'oscurità un apparire evanescente che volteggia spostandosi qua e là; biancore di fumo, velo, come un sospiro che via via prende vigore e luce. A poco a poco si distinguono dei giovani biancovestiti che si muovono silenziosamente, come se scivolassero sull'acqua e tutti insieme, da una parte all'altra della scena. Poi cominciano a mormorare in maniera indistinta, fino a diventare gradualmente intelligibili.

CORO - Vieni... Vieni... Vieni con noi... Vieni... Dai! Vieni! Vieni!... Vieni con noi!...

Si protendono verso il pubblico come se volessero ghermire qualcuno tra quanti sono seduti in platea. Si ritraggono, ogni volta cambiando direzione. Di nuovo silenziosi, cercando la persona designata. Si allontanano verso il fondo, facendo cerchio intorno a qualcuno. Si sciolgono infine dal cerchio e si dispongono in gruppo. Dal cerchio è emersa una giovane donna in abito da sposa, con un cesto bianco colmo di confetti e un mazzo di fiori di campo. Si rivolge al pubblico con una concitazione febbrile.

MADDALENA - Oggi mi sposo! Per tutta la vita ho desiderato questo giorno, lo immaginavo come un traguardo; ma una catena di fatti che sfuggivano alla mia

impediva ad ogni occasione il compimento felice di un incontro... Volteggia ridendo. L'abito le si allarga intorno come una corolla di neve. Ma finalmente questo giorno è arrivato. È mio, non mi sfuggirà più! Voglio che siano felici tutti, parenti e amici, e la gente venuta a vedermi, felici per la mia felicità, senza domande, pensieri, previsioni, pieni di gioia insieme a festeggiare il mio matrimonio. Dal cestino estrae dei sacchettini di confetti decorati di fiori d'arancio. Confetti! Voglio che tutti li riceviate dalle mie mani!

Scende tra il pubblico, distribuendo qua e là i sacchettini, accelerando il suo percorso fino a una corsa. Anche a te i miei confetti!

Non conservarli... Ogni cosa nel tempo si corrompe, invecchia e muore... Mangiali

[adesso!

Lo zucchero profumato di vaniglia, mia [madre

l'ha passato al setaccio; mio padre ha raccolto le mandorle sugli alberi della collina, com'è tradizione da noi per tutte le spose... Li ho avuti in dono per augurio di vita felice e a voi li offro con lo stesso augurio!... Maddalena scioglie il mazzo di fiori di campo. Ne offre in giro, uno per ogni spettatore.

E i fiori... Sono dei campi intorno al mio paese. Le ragazze più giovani li hanno raccolti al chiaro di luna, chiusi nel sonno. Margherite per la costanza, ranuncoli per l'allegria, asfodeli per la fedeltà, ora si sono aperti al sole del mattino, e ridono!

Maddalena è arrivata in fondo alla sala. In palcoscenico il coro si apre per far passare una suora bella, di età indefinibile, pacata nei toni, altera nel portamento, semplice e nobile al tempo stesso. Le figure del coro

PERSONAGGI

LA MADRE MADDALENA MARTA PIERLUCA MARCO SPEEDY

IL CORO

CECILIA

CORINNA LA FIGLIA IL FIGLIO IL PADRE OUINTO

GIGIO GIORGIO FLORA

CIRO LUISETTA

COSTANZO ALBERTONE

CARMEN MIRANDA **JOHANNES**

inoltre UN MEDICO, UN DOTTORE, UNA DONNA

scostandosi l'una dall'altra sussurrano alla volta della suora.

CORO - Madre... benvenuta!...

Salve, Madre... Madre e sorella...

Siamo venuti per te!

La Madre fa dei piccoli cenni col capo e sorride mentre avanza verso il proscenio. Poi si rivolge a Maddalena con un tono dolce ma fermo.

MADRE - Per ora basta, Maddalena. Hai rivissuto

il tuo momento più bello. Adesso ci aspetta un dovere

che con amore dobbiamo compiere per [questa gente...

Guarda verso il pubblico.

...anche se loro non lo sanno. Maddalena si avvicina alla Madre pian piano dal fondo della sala, fino a rifugiarsi fra le braccia di lei.

MADRE - Le strade per capire sono tante. A teatro si può dire e non dire.

Tutto può accadere e niente avviene.

Si vive e si sogna, si pensa e si dimentica, si ricorda e forse ciò che prima era oscuro, finalmente si rivela. MADDALENA - Posso stare con te,

durante la rappresentazione? MADRE - Togliti però l'abito bianco.

Non devono essere turbati quelli che poi verranno...

Maddalena si toglie l'abito, rimanendo con un vestitino colorato.

MADDALENA - Alla fine ho avuto la mia

Ma le pene, quante! Anch'io, tu lo sai... MADRE - Dirai tutto, tutto rivivrai quando sarà venuto il tuo momento.

Îl coro si agita lievemente, come se una forza lo attirasse. Oscilla, come cercando un contatto. Comincia a mormorare, fino a che le voci si fanno nette e le parole chiare.

CORO - Noi siamo stati e siamo...

Siamo stati... Siamo...

Viene con noi...

Chi lascia il mondo... Chi ha concluso...

Chi deve abbandonare...

Chi ha pace finalmente... E chi ancora si tormenta...

Le figure si muovono in un vortice. La Madre a voce alta, con tono deciso, si rivolge al

MADRE - Marta! Deve presentarsi

Il coro si muove con velocità crescente, girando in vortice strette per mano le figure, fino ad aprirsi facendo uscire dal cerchio una giovane donna.

CORO - Vieni! Vieni Marta!

Devi tornare! Ti vuole la Madre!

Dal coro esce Marta, mite nella voce e dimessa di aspetto.

MARTA - Madre, sono tornata per

[ringraziarti... Perchè ho ritrovato Pierluca, il mio

[bambino... Si volta a guardare il coro, aspettando. Se

ne stacca un ragazzo.

...cresciuto, come l'ho immaginato nel mio amore, via via mentre passavano gli

da quando mi aveva lasciato... Tende le braccia al ragazzo che le si avvici-

na. I due rimangono per un momento abbracciati.

MADRE - Ora tu devi raccontare, Marta. Per questo ti ho chiamata.

Marta si scioglie dall'abbraccio. Il ragazzo le si accoccola ai piedi. Il coro rimane sul fondo. Marta guarda la Madre che le indica il pubblico; inizia a parlare rivolgendosi ad esso. Ogni tanto guarderà la Madre, come per riceverne incoraggiamento, quando il racconto le si farà difficile.

MARTA - Eravamo una famiglia felice.

[Una piccola

piccola famiglia, un uomo e una donna che aspettavano un bambino.

Stavamo insieme da anni, io e Marco. Quasi per prova all'inizio,

senza crederci tanto. Io con il mio lavoro

nella scuola, orari sempre uguali e una gran voglia di cose a posto. Sognavo di una casa mia; allora stavo

insieme ai miei, con tutti quei fratelli!... Lui, un ciclone: sì,

uno di quei ragazzi che, chi li tiene?... forse l'amore io pensavo... e ci ho provato. Una stanzetta, il cucinino, un bagnetto con la doccia e una finestra sulla scala... Marco andava e veniva... Rappresentante,

vendeva giacconi e monclair... Le ragazze impazzivano per lui, ma io non ero gelosa - stava con me! —, ne ero fiera. All'inizio

pareva una scommessa, poi ci siamo [affezionati

HYSTRIO 89

a quella vita, lui rimaneva fuori
settimane, qualche volta dei mesi;
ma poi tornava, tornava da me.
Volevamo un bambino.
Per quel bambino ci siamo sposati...
Marta si rivolge al bambino.
MARTA - Noi ti volevamo, Pierluca.
PIERLUCA - Me lo dicevi sempre. Tu
e papà mi volevate prima che nascessi.
MARTA - E poi sei nato! Era una favola
[come stavamo bene.

Tu crescevi vivace. Tuo padre ti portava a giocare lontano; diceva che era sporco [da noi,

potevi farti male, aveva paura di tutto per te... E andavate nei giardini dei quartieri più ricchi: la domenica prendevate [l'autobus,

io rimanevo a casa a preparare il pranzo... [Tornavate

affamati, tu avevi le guance rosse e i segni dell'erba sui tuoi piccoli jeans; appena mangiato ti coglieva il sonno pesante dei bambini stanchi di corse [al sole...

Allora io e tuo padre facevamo l'amore... Si interrompe, Riprende sottovoce a se stessa.

Ogni volta che ripenso a quei momenti, mi riaffiorano alla memoria frasi, gesti... [emozioni.

Risento nel mio corpo il gioco e [l'abbandono,

la fiducia in quel fondersi con lui...

Tace, sopraffatta dalla commozione.

MADRE - È pesante per te tornare indietro.

Ma devi farlo, Marta. Ti viene chiesto.

Tutto si è concluso, ormai.

CORO - Sei con noi, Marta.

Ma loro devono sapere...

PIERLUCA - Che t'importa più? Siamo

MARTA - Va bene.

Abbraccia Pierluca come se fosse un bambino. Torna a rivolgersi al pubblico. Lui era piccolo, ma qualche volta se ne

[insieme.

detto.

[andava da solo, in bicicletta. Appena sotto casa, per [muovere un po' quelle sue gambette impazienti,

[mentre il padre era fuori. Un giorno è caduto, come succede [ai bambini.

PIERLUCA - Ho battuto un po' la testa, ma sul cemento, e sulla fronte si è fatta una macchia di sangue... MARTA - Io sono corsa, Dio! che paura!... Sono corsa all'ospedale! Un trauma

[cranico...

o gli occhi!, a vederlo era tutto

[sanguinante...
Poi, «niente, niente signora», mi hanno

una caduta come tutti i bambini; «non s'è fatto un bel niente...». Benda,

e siamo andati a casa. Accarezza Pierluca come tastando la ferita

Accarezza Pierluca come tastando la ferito di allora.

Ma la ferita non si chiudeva.

Sotto sotto sgorgava, si riapriva...

e il bambino aveva la febbre.
Marco non riusciva a darsi pace...
Dal coro avanza un uomo giovane dall'aria spavalda, incerto se mostrarsi, ma al tempo stesso desideroso di prendere parte al racconto. Marta abbassa gli occhi, come se non volesse prendere atto che è lì. Si vince e poi lo guarda con un debole sorriso.

Sì, non ti davi pace. Era anche la tua vita, Pierluca...

Marco guarda la madre. MADRE - Marco.

Hai sofferto anche tu, perciò puoi parlare. MARCO - Tutto è cominciato da quella

[caduta. La nostra gioia, lo scorrere dei giorni come

[fossimo eterni... Quell'incidente banale [all'apparenza

ci ha fatti scendere dal cielo sulla terra. Il dubbio ha preso a farsi strada... Ipotesi irreale all'inizio, poi di colpo

MADRE - La tua colpa, Marco, ti impedisce [di parlare

con chiarezza. Marta, prosegui tu.
MARTA - Gli fecero ogni sorta di esami.
Non capivano. Alla fine provarono
con quello che sembrava — ci dissero —
[un'assurda

perdita di tempo. Ma allora si trovò la [risposta.

Pierluca era... segnato. Da chi, se non da noi, il bambino poteva aver contratto il male? Ci fecero fare le analisi: madre e padre, tutti e due, ci scoprimmo col virus... Serpeggiava dentro di noi senza farsi [sentire,

guardingo, in attesa del momento per [scoppiare.

Perchè quel male? Io, che non mi ero mai bucata, io che l'unico uomo che avevo conosciuto era stato il mio Marco. In ospedale mi spiavano; volevano

[indovinare che razza di donna fossi, bugiarda o vittima... Io ero sconvolta. Una minaccia

si era abbattuta su di noi; la gravità non la capivo ancora e a Marco domandavo cosa ci stava succedendo... Marta si rivolge a Marco come se si stesse ripetendo la situazione evocata. MARCO - Non lo so, Marta. Io non mi sono mai bucato, se è questo che pensi di me... MARTA - Lo pensi tu di me, allora...

MARCO - Quando avresti potuto, così presa [dalle cure per noi? Tu trascuri perfino te stessa pur di arrivare a

[tutto...
MARTA - Rimane un'altra ipotesi: ma mi
[sconvolge,

distrugge la fiducia che credevo ci tenesse uniti... MARCO - Non è come tu pensi, Marta! MARTA - Che cosa penso? Dimmelo! Non mi far rimanere in quest'angoscia! È un'altra donna? Oppure uomini... Qualunque risposta mi darai, per me sarà la

[morte. MARCO - Morti siamo già tutti, e mi [sembra uno scherzo.

Te lo dirò quale è stato l'inizio di questa tragedia che colpisce insieme a me chi ho scelto per compagna promettendo di restarle fedele: non l'ho fatto! Ma per uno di quei moti che insorgono in un attimo quasi per

[scommessa e tentazione sciocca, come prova di un

[fascino a cui l'uomo non rinuncia mai, fosse anche il più innamorato dei compagni. Un giorno incontro una ragazzetta. Piccola, [bruttina, vestita male: provocava guardandomi, era come dicesse: «Prendimi, se vuoi puoi disprezzarmi, non valgo nulla, tu sì!». Mi attirava perchè era tutto l'opposto di quello che avevo sempre amato: senza casa senza cura di sè senza famiglia nè affetti o progetti di vita... era tutto il contrario di te...

E si bucava. Per sfida a quel suo corpo [fragile, magro più del dovuto, le vene non c'erano

tanto parevano trafitte dai buchi.
Andai con lei, la sfidai perchè mi sfidava.
Provai soltanto pena. Sapeva di sudore
e di fumo, il suo viso era freddo, solamente
ribrezzo in quel rapporto frettoloso;
mi chiese dei soldi, perchè gli servivano
«subito» per la dose. Ci tornai
ancora. Sentimenti in contrasto si agitavano
[in me;

più

ero deluso per quella storia che non esisteva; pensavo a te che ogni sera mi accoglievi con un sorriso fiducioso; mai come allora ti ho voluto bene, mai sono stato così preso [di te.

Eppure non potevo lasciarla. Ci sono stato [ancora per rabbia di scoprire che cosa mi attirasse di flei.

Forse quel suo buttarsi via, farsi
usare come una cosa qualunque...
Ma era anche una sorta di scommessa
di tirarla fuori dalla droga
e convincerla che poteva cambiare.
Mi beavo di questi buoni sentimenti,
incapace di metterli in pratica.
Per una settimana intera rimasi insieme a lei,
tu non c'eri...
MARTA - Ero andata a casa di mia madre;

si era operata, e io le preparavo da mangiare, le sistemavo il letto... MARCO - È stato in quella settimana. Volevo togliermi il gusto fino in fondo. Ma a quel punto lei diventò sfrontata.

Arrivò perfino a cercarmi a casa nostra. Temevo la notassero i vicini; le diedi dei Isoldi

perchè se ne andasse; la minacciai, era stato un fallimento, non l'avevo salvata e scaricavo invece su di lei i miei fallimenti [personali.

Provavo un bisogno pazzesco di rivedere te, di far tornare tutto come prima... Sono andato a cercarti...

MARTA - Sei venuto fino a casa di mamma. Le avevo fatto una puntura, lei si era [assopita;

io ero alla finestra, e pensavo a te. Tu sei entrato, una furia; mi hai portato sul divano nell'entrata, — casa di mamma è piccola —; io ti dicevo [«Piano,

che se mamma ci sente»... Ma poi, non [eravamo

marito e moglie?, e ti ho lasciato fare. Ci siamo amati...

MARCO - Facendo l'amore con te mi sono [illuso

di cancellare quella storia:
non era successo proprio niente,
la ragazza nemmeno esistita.
E poco tempo dopo, aspettavi Pierluca...
MARTA - Gioia della mia vita! Quanti anni
[erano passati
da quando ci eravamo messi insieme?

[Finalmente si era deciso ad arrivare! Ne ridevamo,

LAICA RAPPRESENTAZIONE PER IL MALE DEL SECOLO

NON SI SONO INVENTATE LE PAROLE...

LUIGI M. LOMBARDI SATRIANI

addalena, ragazza di paese che insegue a Parigi miraggi di bellezza e di successo, riflette, ascoltando gli altri, i tratti essenziali della loro vita: «la mia disperazione è solamente una delle tante»; Corinna, dolente figura di madre, esclama chiedendo alla figlia pietà per il padre: «La sofferenza annulla l'ingiustizia, il dolore accomuna... Pietà per lui».

L'universo evocato, con intensa carica di suggestione, da Maricla Boggio oscilla tra disperazione e pietà, tra un irredimibile dolore e una commossa solidarietà tra sofferenti.

Mercè la libagione di sangue le larve potevano comunicare con i viventi nella Nekyia omerica; è il sangue portatore di devastazione e di morte che lega i destini di queste nuove larve che la Laica rappresentazione ci restituisce dense di struggente nostalgia per una vita drammaticamente interrotta, voci cui la morte ha comunque lasciato possibilità di discorso. Si dispiegano così sofferte rievocazioni della propria esistenza, insieme magmatico di dolori, amori, solitudini, tenerezze, crudeltà, e viene in qualche modo colto, nel suo nocciolo di verità spesso indicibile, quel «segreto che ciascuno può nascondere in sé», richiamato dalle parole della Madre.

Il sangue, signum vitae e signum mortis, riafferma così la sua ineludibile potenza, la sua centralità negli universi simbolici, si tratti della cultura classica, delle culture folkloriche, della cultura intellettuale contemporanea. Anche nei confronti dell'aids, del suo potere mortifero, della sua minacciosità, gli atteggiamenti risentono dei valori simbolici accumulatisi nei secoli sul tema del sangue, come è confermato da una ricerca interdisciplinare su tale tema, da me diretta, i cui risultati sono in corso di pubblicazione.

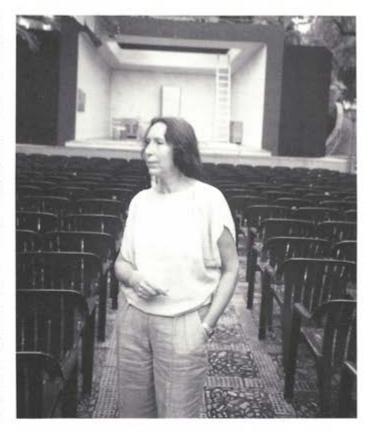
«Non si sono inventate le parole/ per questo genere di cose, soltanto/ sguardi o un sorriso ma non troppo marcato./ potrebbe sembrare una beffa; la mano/ può fare una carezza lieve lieve./ mentre ti accosti ad aiutare il medico.../ Così soltanto puoi tentare un aiuto/ che non provochi l'ira, se è una pietà che costa poco/ a chi lo fa e non soffre come loro». Consapevolezza della facilità di una pietà che può calare dall'esterno e dall'alto da parte di chi non è organico a questo universo disperato.

Non si sono inventate le parole, non solo per parlare agli ammalati di aids, ma, forse, anche per parlare efficacemente di aids, sottraendosi sia al pericolo di una terroristica intimidazione e di una moralistica condanna che a quello di una irresponsabile e di fatto criminale connivenza. Ma bisogna trovare parole adeguate perché si possa contrastare davvero tale vento di morte che rende fuscelli e travolge un numero sempre maggiore di vite.

Laica rappresentazione costituisce un'alta riflessione su questo universo del dolore, cui Maricla Boggio si accosta con sommessa pietà.
«Questa mia vita marcia disgraziata», grida Cecilia la battona, e a lei fanno eco le parole di Flora su «questa merda di vita senza vita» e quelle di Ciro, che rievoca le «espressioni feroci di un amore che voleva gridare tenerezza», parole tutte che ricordano un mondo violento, esistenze che si dibattono tra necessarie durezze e impossibili pietà, dilacerate tra realtà e desideri, sempre più improponibili, remoti.

«Tra l'apparenza e la realtà una fessura profonda e sottile frantuma la visione e induce il giudizio ad arrestarsi», dice il Padre; ma se il giudizio si arresta, non si ferma il commento, affidato, nella *Laica rappresentazione*, al Coro, che integra e illumina, secondo la funzione svolta con altissimi risultati nel teatro classico.

Questa Laica rappresentazione si articola, come ci avverte il sottotitolo, in 10 storie interrotte per Coro e Solisti; ma, più decisamente, è
la vita interrotta, frantumata dal potere devastante dell'aids a essere
evocata da questo discorso, che sa rapportarsi con delicatezza e umana pietà a tale radicale disperazione, che segna il nostro tempo, solcandolo di angoscia infinita.



ARICLA BOGGIO, nata a Torino dove si è laureata in legge, vive a Roma dagli anni Sessanta, quando si è diplomata in regia all'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico», in cui attualmente tiene il corso di drammaturgia per allievi registi.

È autrice di numerosi testi teatrali, pubblicati e rappresentati; tra i più recenti, Maria dell'angelo (pubblicato da Hystrio insieme ad un'ampia nota su di lei, agosto-settembre 1990), Festival di Taormina, protagonista Regina Bianchi per la regia di Ugo Gregoretti; Lo sguardo di Orfeo a conclusione di un seminario triennale (Ricerca interuniversitaria La Sapienza di Roma-Università di Perugia, sul tema di Orfeo), Festival Barocco all'Accademia di Spagna a Roma, regia di Mario Ferrero con l'Accademia d'Arte drammatica, giugno 1992. La sua drammaturgia si sviluppa in parallelo con un'atten-ta partecipazione alle problematiche attuali. Dal tema della tossicodipenden-- Farsi uomo - oltre la droga, film Rai 1982; Farsi uomo - oltre la droga, Bulzoni ed. 1983; La casa dei sentimenti, Eri ed. 1983; Mamma eroina, Festival di Benevento 1983; al tema dell'emarginazione giovanile Storia di niente, Festival di Benevento 1988; Schegge - vite di quartiere, Premio Idi, Teatro di Roma e Accademia d'arte Drammatica 1989, per la regia di Andrea -; all'emergente discorso sull'aids: il testo che qui pubblichiamo e che andrà in scena al Festival di Todi (agosto-settembre 1992), dove è già stato rappresentato un altro suo testo, Olimpia, Teresa, Carlotta - la rivoluzione condanna tre cittadine, per la regia di Franco Gervasio, agosto-settembre 1989. In parallelo con lo spettacolo Laica rappresentazione, regista Adriana Martino, verrà proiettato in anteprima Storie dallo Spallanzani, realizzato dalla Boggio per il Dipartimento Scuola Educazione, diretto da Pietro Vecchione. Il documentario presenta una serie di riflessioni-interviste di operatori dell'ospedale Spallanzani di Roma, dove vengono curati i malati di aids. Sono in corso di definizione alcune tavole rotonde, coordinate dallo psicanalista Francisco Mele dove da più angolazioni - psicoanalitiche, filosofiche, antropologiche, relative alla terapia familiare e così via - si parlerà della malattia che sta portando nella vita di tutti la necessità di affrontare i temi della morte, del dolore, della sofferenza e della condivisione.

sono stati dei mesi bellissimi, poi è nato: era così bellino, gli occhi rotondi, il testone [pelato,

guardava tutti ridendo come a dire: «Sono qua!»...

PIERLUCA - Sono qua! Sì, ridevo perchè [il mondo per me era una favola; un po' alla volta lo scoprivo e mi piaceva; sì, mi piaceva la gente intorno che si faceva in quattro per me.

Ero il più piccolo di tutti, ogni giorno del futuro era mio.

MARTA - Poi hai cominciato a deperire... Perchè

questo bambino è così pallido? Appena si fa un piccolo graffietto, la sua ferita non si chiude mai... Si rivolge a Marco. Io non so più che cosa fare... MARCO - È soltanto delicato. Con l'estate riprenderà i suoi bei colori; lo porteremo al mare... MARTA - Invece un giorno... era in

[bicicletta,

è caduto e si è fatto un taglio qui, sulla fronte...

Marta continua il racconto ripetendo in parte quello di prima dell'entrata di Marco, come un tormento che ogni volta rivive. Tocca la fronte del ragazzo, a cercare l'antico

E quel taglio non si chiudeva, ma gonfiava; la ferita marciva... Interviene Marco, raccontando senza più ricorrere a frasi vaghe, come poco prima. MARCO - Da allora è cominciata la mia

[angoscia. Come un incubo ripensavo all'avventura con quella ragazzetta. Pierluca peggiorava e si faceva strada in me un sospetto, che non mi aveva mai sfiorato prima, di un contagio, una catena maledetta da lei a me in quella settimana di pazzia, poi a Marta dolcissima e a nostro figlio venuto al mondo pochi mesi dopo.

[Il risultato

degli esami portò la certezza del male. Mi sentivo morire, e non tanto per me; la mia donna, il mio bambino non avevano

[colpe, eppure per loro era segnato lo stesso mio [destino.

A quanti — pensavo — sarebbe toccata [quella sorte?

La ragazzetta che si dava a tutti pur di trovare i soldi per la droga sapeva di essere ammalata, di contagiare gli

Avanza dal coro una ragazza trasandata in jeans e giubbotto. È Speedy, la tossicomane prostituta.

SPEEDY - Soltanto adesso me ne rendo

Me l'avevano detto: «Hai quel male; ti pare di star bene, ma dopo un certo tempo è inevitabile, tu te ne accorgerai...». Io non volevo crederci, mi pareva soltanto [una minaccia,

[perfino di aver fermato la felicità. Perchè allora

stavo bene, e con la droga mi illudevo

mettere paura a chi voleva fare l'amore con

Marco urla. MARCO - Ti rendi conto di quello che hai

Hai contagiato me e tutti i disgraziati con cui sei stata prima e dopo... e le loro compagne e i figli... Marta

e il nostro bambino!... Non siamo morti solo noi! È il futuro che con lui non c'è più! Speedy si torce le mani in preda a dispera-

SPEEDY - Io non sapevo! Ma la mia

[ignoranza era per leggerezza, e non mi solleva dalla [colpa!

Non sapevo perchè non volevo sapere! Tu non eri un incontro qualunque -- mi [dicevo -.

potevi essere una storia vera. Sapevo invece che tutto era falso, e continuavo a sbattermi per strada a cercare la roba... Speedy piange. Tutto falso! Ma io avevo bisogno di illudermi. Marta è rimasta ad ascoltare, tenendo Pierluca abbracciato. Si avvicina a Speedy. MARTA - Da viva ti ho maledetta senza [conoscerti. Adesso

mi fai pietà, non sei stata capace di prendere niente dalla vita. La tua pena ti salva. Ormai noi siamo

Tende le braccia a Speedy. Le due si abbracciano.

MADRE - Andate adesso.

Il coro si scuote aprendosi per lasciar entrare Marco, Marta e Pierluca, Marta si volta e fa un cenno a Speedy, tutta accartocciata in se stessa. Speedy raggiunge i tre e tutti quanti scompaiono dentro il coro. Dal fondo della scena avanza una prostituta dall'aria miserevole e altera, che incute sgomento e pietà. Si avvicina sottomessa alla Madre.

MADRE - Cecilia, non hai ancora trovato un [po' di sollievo?

CECILIA - No. Per questo ti chiedo il [permesso di parlare.

MADRE - Mi dà tristezza questo tuo [accanirti.

Ma sei libera, è nel tuo diritto. CECILIA - Diritto?!

Ride volgare. Diritto, dici?

Finalmente anch'io ho diritto a qualcosa?! E allora, grazie! Grazie Madre,

parlerò. Si guarda intorno con aria di sfida.

Voi non sapete cosa sono. Una battona, questo lo si vede.. Chi andrebbe in giro vestita così? E poi come cammino, come guardo...

'sta vociaccia stonata, perchè tutta la notte sto per strada...

Ma cos'altro conoscete di me, che ne sapete cos'è la vita mia, quello che è stata prima, questa mia vita marcia, disgraziata? Ĝiro da anni a battere,

di clienti ne ho avuti d'ogni specie... Chi me l'ha data questa malattia? Io non lo

SO: si son presi il piacere e buonanotte; tanto loro, la morte ce l'avevano addosso. E adesso la dò io: di questo son padrona. Perchè mai dovrei fare attenzione e avvertire il cliente, quando a me nessuno me l'ha detto che mi sarei presa questa malattia? Preoccuparmi per lui, che stia attento perchè la sua cara mogliettina non prenda l'infezione, lei che ha casa, marito, figli e soldi? Provi la sua signora lo stesso rischio che è toccato a me senza nient'altro in cambio

che qualche sporco biglietto da mille. Che cosa ho avuto dalla vita? Una strada bagnata di pioggia, ombre che premono per usarti come bestia, e per finire pochi mesi dannati tra un ricovero e l'altro, poi più niente. Tutto è già avvenuto, torna tutto a avvenire nel mio spirito in pena, ripetizione eterna ed ossessione. Cecilia urla. Preoccuparmi degli altri?! Per me vale solo la vendetta! MADRE - L'ingiustizia degli altri consente spiragli alla propria pietà. Tu cominci a soffrire, Cecilia: qualche sensazione di dolore attraverso la tua rabbia di granito. Cecilia si accuccia accanto alla Madre. CECILIA - Sento la rabbia come sangue Identro la testa

fino agli occhi; poi gelo dal cuore alla faccia, e una vampata se maledico. Oh! Non è il tempo del perdono, non è il tempo della pace per me! É l'abbandono e la disperazione, il gusto di ferire, l'angoscia informe di notti passate non so con chi, e soffrire nel corpo piagato, ridere fuori come se godessi, dentro ospedale, iniezioni, flebo e analisi; di nuovo per la strada, forse per una volta ancora solamente... Davanti a me come un film ripetuto, ininterrotta catena di traumi... MADRE - Verrà il momento in cui ti sentirai cambiare. Indica il coro.

Vai con loro. Ti aiuteranno... Il coro sussulta. Sussurri e poi parole dalle figure, che si protendono verso Cecilia. CORO - Dai, vieni... Vieni con noi!...

Vieni... Vieni!... Pace! Insieme a noi...

serenità!... Vieni, Cecilia! Vieni!... Vieni!..

CECILIA - L'ira non consente la pietà. Per me c'è soltanto tormento...

CORO - Pace! Pace!

Cecilia, noi ti auguriamo pace! Il coro si ritrae verso il fondo, mentre una donna bellissima, di mezza età, avanza fino alla ribalta. Corinna tiene fra le mani un mazzo violetto di orchidee. Elegantissima, gli occhi senza sguardo.

CORO - Corinna non parlò mai... finchè rimase là,

in quella stanza d'ospedale...

MADRE - Veniva il marito. Tutti i giorni. Gentilissimo

con le infermiere; sempre regali e fiori per la cappella, le suore gli sorridevano riconoscenti... La voce non l'alzava mai: «Per piacere» e «grazie, grazie tante...», con un tono

Isommesso

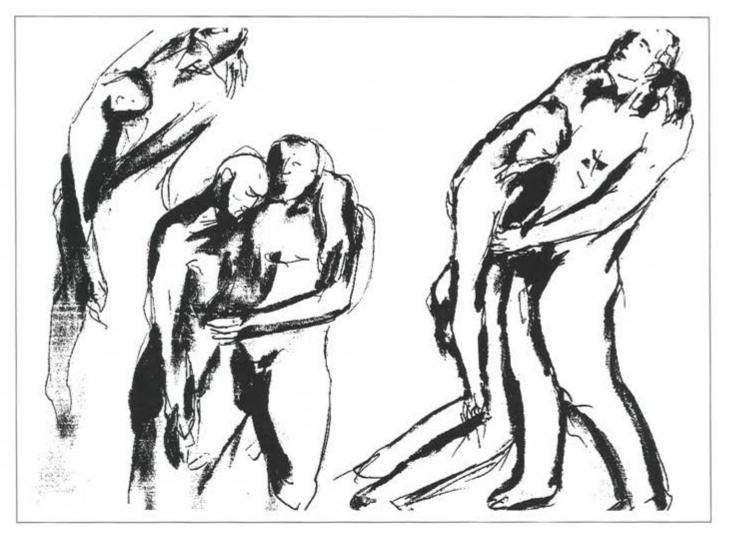
come a chiedere scusa. Un signore, quello che si dice veramente un «signore»... Îl coro si agita. Una ad una le figure si avvicinano a Corinna.

CORO - Corinna! Come stai? Oggi non hai mangiato... Tuo marito ha portato una torta... Una torta per le infermiere... E una meringa per te!

Corinna si muove lentamente, oscillando. Protende il mazzo di orchidee davanti a se, poi chiude gli occhi distogliendo il volto dal mazzo, con uno scatto di rifiuto.

CORO - Ogni giorno lui le porta

92 HYSTRIO



[un'orchidea...

Ogni suo gesto è quello di un signore... Quante cure che attenzioni!

Ma lei... Corinna... lei non parla.

Lo guarda muta.

C'è un mistero in quello sguardo...

Corinna, come in dormiveglia, lotta con il mazzo di orchidee che le si sono tenacemente intrecciate alle mani. Gli occhi guardano all'infinito. Azioni rivissute passano davanti a lei, che geme. Maddalena è affascinata. Si rivolge alla Madre, in un sussurro.

MADDALENA - Sembra un mazzo da sposa...

ma come diverso dal mio!... Orchidee, mi fanno paura.

CORO - Orchidee, orchidee ad ogni visita...

Ma lei non parla. Lo guarda muta.

Muta lo guarda Corinna... e tace... C'è un mistero...

C'è un mistero in quello sguardo...

MADRE - Chi è vittima tace, se è stato offeso da chi ama.

Corinna geme lottando con il mazzo di orchidee.

MADDALENA - Soffre ancora.

Non possiamo aiutarla,

MADRE - Il suo dolore è rimasto un

segreto.

Corinna ne è ancora prigioniera. La Madre guarda verso il pubblico scrutando i volti come a cercare qualcuno. Qualcuno si sente di parlare per questa

donna?

Nessuno accoglie l'invito. La Madre avanza

verso la ribalta.

Qualcuno, che voglia liberarsi dal peso di una responsabilità...

Dalla platea si sente un mormorio. Tre persone discutono tra loro a bassa voce. La Madre si rivolge verso il punto da dove pro-

viene il bisbiglio.

MADRE - Qualcuno, della famiglia... Corinna geme pianissimo. Dal pubblico si alzano tre persone. Una ragazza dall'aspetto deciso, un giovane dall'aria mite, e un uomo dall'atteggiamento molto raffinato. L'uomo pare in difficoltà a mostrarsi, mentre la ragazza, che ha preso quella decisione, trascina sulla scena l'indeciso fratello e il padre.

FIGLIA - La famiglia siamo noi. Se così si può chiamare questo insieme

di persone...

Indica il fratello e il padre. Il vincolo di sangue, insomma. Ma poi, ben altro c'è stato!...

E di che vincoli si tratti, ora dobbiamo

Il padre fa un gesto per far tacere la figlia, che reagisce alzando la voce con aggressività.

Tu non puoi più impedirmelo adesso! Si avvicina a Corinna e le libera le mani dal viluppo delle orchidee.

Le mandava orchidee! Per mostrarle nel modo più costoso un amore che non esisteva. Da quando erano stati fidanzati - lei ricca ereditiera, lui uno spiantato - le mandava orchidee;

[povera mamma,

ne era rimasta conquistata e l'aveva

sposato! Getta via il mazzo. Corinna si porta le mani a coprire il volto, gemendo piano. Rimarrà così per tutto il tempo del racconto.

PADRE - Io ero innamorato di tua madre!

non puoi giudicare, non conosci i motivi, le cause del nostro mutamento... FIGLIA - Ricordo quello che vedevo,

[appena ho avuto l'età per capire da sola, perchè la mamma...

Indica la madre. non mi ha mai detto niente; sopportava da sola il fallimento del suo matrimonio... e dedicava a noi tutto il suo tempo,

a me e a questo qui. Indica il fratello, che è rimasto in disparte in un atteggiamento impacciato e scontroso.

...che anni e anni dopo, a tutti i costi, il marito le aveva fatto fare, come prova lampante di un normale e felice matrimonio! FIGLIO - Ma lei, la mamma... lei mi voleva! FIGLIA - Sì, lei ti voleva. Ma da questo suo [amore

materno, che cercava poi di sostituirsi all'assenza del padre, tu sei stato fregato [fratellino mio!

La figlia si rivolge al pubblico. Immaginatevi una famiglia in cui il padre non c'è mai; non si sa dove va, non si sa che cosa fa, nessuno osa chiedergli [niente;

e i figli si attaccano alla madre: la ragazza diventa un'amica prepotente e [dispotica,

Segue a pag. 96

ANALISI DELL'OPERA DI MARICLA BOGGIO

UN TEATRO VISIONARIO RADICATO NELLA REALTÀ

FRANCA ANGELINI



I teatro di Maricla Boggio si lascia a stento definire: non solo perchè ricco di proposte molteplici e diverse e insieme aperto a futuri esiti, ma per la qualità delle proposte. Storia, mito, antropologia, attualità: a prima vista catalogabili entro questi saperi e in queste zone, i drammi di Maricla Boggio sfuggono invece alle gabbie che imbrigliano cataloghi e

Il lampo, il flash, il frammento, la visione sembrano la cifra stilistica di questo teatro: che potrebbe anche definirsi, perciò, epico. Un teatro cioè che si avvale di una costruzione drammaturgica per brevi esposizioni narrative che interrompono il flusso continuo dell'evento e consentono la riflessione, il giudizio. Interrompono costruendo, motivando, creando nuovi spazi per capire i personaggi e le loro vicende.

Teatro a prima vista epico, quello di Maricla. E certo le refe-

renze al mito, alla storia, all'attualità (storia anch'essa, ma dettata da altre emozioni), spingono verso questa sommaria definizione. Mito, storia, attualità, tre modi di raccontare il

Ma a guardare meglio, tutto sfugge alla definizione, sfuma i contorni, chiede altri modi di leggere e di guardare questo tea-

La vita, l'ansia di raggiungerla e di afferrarla, il desiderio radicatissimo di far scoccare la scintilla che nasce dalla frizione tra presente e passato, visibile e invisibile, corpo e anima, destino e libertà; tutto questo lievita in questi drammi e li pone in un personalissimo paleoscenico.

Il più epico, Schegge (premio Idi 1986), potrebbe far pensare

al Nost Milan di Carlo Bertolazzi.

Non solo per il valore e la funzione architettonica delle scene, momenti che si separano senza disperdersi anzi costruendo un mondo; quello della marginalità, cui è negato il progetto e dove invece regna il frammento, la vitalità disperata destinata a raggiungere la morte. Dove dunque regna un tempo non della storia, fatto di costruzione e ragione, svolgimento e compimento, ma del mito o della leggenda, tempi di sospensioni e ripetizioni, senza compimento se non quello del desiderio e

La scena è dunque, in Schegge, la forma necessaria per rappresentare personaggi e luoghi tagliati fuori dalla storia e immersi nella profondità del loro voler vivere, ad ogni costo: come si legge nella prima didascalia del dramma: «Un quartiere di periferia di una grande città. Oggi. Le scene in ordine alfabetico rappresentano prevalentemente episodi di vita di gente di quartiere. Le scene numerate sono lo sviluppo di una storia singola, vissuta prevalentemente attraverso le riflessioni e i dialoghi dei due personaggi...».

Ma l'autrice aggiunge - e mi sembra che stia proprio qui il segno insieme di una costruzione «aperta» e priva di didatticismo o ideologismo e di una profonda pietà per quanto è rappresentato -: «Mentre le scene numerate devono essere rappresentate secondo l'ordine numerico, quelle in ordine alfabetico potrebbero venire spostate tra loro, anche se la successione suggerita offre un tipo di conclusione condivisa dall'autore; tuttavia la materia trattata possiede intrinsecamente una forza di movimento, e può presentare motivi di interesse spostare certe scene: ne deriva una visione diversamente finalizzata dell'insieme, e riflessioni diversificate di tale universo in divenire».

Non si potrebbe dire meglio quanto congiunge e disgiunge il teatro di Maricla Boggio da una nozione tradizionale (di Bertolazzi e di altri, fino a Brecht) di «epico»: costruzione per scene e tessuto narrativo molto argomentato e insieme apertura e spostamento così della visione teatrale come dell'interpretazione e del giudizio. Costruzione e frammento, organizzazione e dispersione si inseguono, proprio come fanno i personaggi e le loro vicende.

Così, sembra suggerire la Boggio, si comporta un teatro che ambisca a rappresentare non la città ma la borgata, non il centro ma la periferia, e con essa la disgregazione sociale e la nobile disperazione-dispersione dei personaggi. Un teatro che abbia tale ambizione deve assumere dentro di sè la struttura della materia rappresentata. Qui, lo dice la Boggio, la dialettica è tra storie individuali e condizione collettiva, tra personaggi e coro; in altri drammi, dove il protagonismo è femminile, le cose non cambiano di molto.

Storia e frammento, visione esterna della scena e visione interna del personaggio; e inoltre: realistico del parlato e lirico del pensato, vicino e lontano, veristico e metaforico, sono tra i caratteri sia della *Monaca portoghese* (Premio Fondi-La Pastora 1978 e Premio Idi 1978) che di *Olimpia* (1991). Sono personaggi che vivono al limite tra realtà e sogno, interamente immersi nelle loro visioni che saranno fatte così del desiderio amoroso dell'altro come del desiderio di cambiare il mondo.

Dall'amore questi personaggi passano, per interferenza e collisione col mondo esterno, alla morte; o, meglio, dall'amore per la vita all'amore per la morte. In entrambi i casi colpisce sia la fisicità dell'amore mistico che la lievitante idealizzazione dell'amore, diciamo così, fisico. Maricla Boggio costruisce i suoi personaggi femminili mediante un fitto intreccio di pesantezza del corpo e leggerezza della mente; la visione e il sogno servono ad uscite dal cieco carcere ma nello stesso tempo è lui, il cieco carcere, a sostanziare sogni e visioni. Il sogno di scrivere e il sogno di cambiare il mondo; il personaggio femminile sogna questi sogni proiettando nell'altro il proprio amore attraverso la coscienza del proprio corpo. Quest'idea così della donna-santa che della donna-rivoluzionaria Maricla l'ha avuta con grande anticipo e soprattutto con grande immedesimazione con le possibilità del teatro di rappresentare il personaggio femminile; perchè la scena è il luogo deputato così del sogno come della visione.

Nella Laica rappresentazione Maricla Boggio opera una sintesi, quasi un cortocircuito, tra i suoi due modi più personali di fare teatro, quello fantastico e fantasmatico e quello realistico; un impasto tra le visioni della Monaca portoghese e la presa diretta sulla periferia metropolitana di Schegge.

Il titolo parla di una sacra-laica rappresentazione per l'assurda feroce malattia del nostro secolo; e parla, nel sottotitolo, Dieci storie interrotte per coro e solisti, della lirica e del canto come uniche forme possibili di questa rappresentazione.



Si pensa alla Antologia di Spoon River di E. Lee Master perchè tutti i personaggi anche qui raccontano da quel mondo della verità assoluta che è il mondo dei morti. Questo punto di vista permette alla Boggio di schivare retorica, patetismo e tutto quanto rende insopportabili gli spettacoli sul tema dell'Aids che finora abbiamo visto (in televisione).

A pag. 94, Silvano Spada direttore artistico del Festival di Todi e Maricla Boggio davanti al manifesto ideato da Armando Testa per «Olimpia, Teresa, Carlotta – la Rivoluzione condanna tre cittadine», un altro testo dell'autrice, andato in scena al Festival (agosto-settembre 1989) alla sua terza rassegna, per la regia di Franco Gervasio. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, lo psicanalista Francisco Mele e Maricla Boggio; Francisco Mele, Fausta Capece Minutolo, Maricla Boggio e Ugo Gregoretti. A pag. 101 la Boggio con il regista Orazio Costa.



nella mente della donna il bambino, per lei, abbandonata dal marito, prende il posto del padre... La Madre si è avvicinata alla ragazza. MADRE - Hai rabbia ancora, ricordando; [per tuo fratello,

ma anche per te, e provi un desiderio di [vendetta

nei confronti del padre. Per tua madre [soprattutto

hai sofferto e soffri ancora. Ma adesso devi aprire il tuo cuore, se vuoi che l'ira [sfumi

e tutte e due, lei morta e tu nel mondo, possiate trovare la pace. FIGLIA - Io ero come una bestia morsicata [da un serpente.

Una bambina è curiosa di tutto
e, gelosa del padre, vorrebbe indagare
ogni suo gesto al di fuori di lei...
Io ragazzina avevo scoperto,
a un certo punto,
come occupava il suo tempo quest'uomo:
di sera, dopo l'ufficio,
quando tutti tornano a casa
impazienti di stare coi figli e con le mogli,
e la famiglia si ritrova
per mangiare insieme allegramente,
questo mio padre bello che regalava

[orchidee a mia madre per dirle quanto l'amava! preferiva alla nostra compagnia degli sconosciuti da pagare, sostituiva alla dolcezza della sua compagna le passioni sfrontate di omosessuali. Il padre è rimasto in disparte. Dopo quel diluvio di parole gridate, agita una mano come a scacciare l'immagine che la figlia vuole mostrare di lui, al tempo stesso a voler significare che avrebbe tante cose da ribattere. La madre implora con lo sguardo la figlia e l'uomo, perchè non continuino quel gioco al massacro.

PADRE - Sì, l'apparenza è questa. E nella [sostanza,

anche la realtà. Ma tra l'apparenza e la realtà una fessura profonda e sottile frantuma la visione e induce il giudizio ad arrestarsi. La figlia gli si avventa contro. FIGLIA - Sempre le tue belle frasi! E noi,

per anni. La logica dei tuoi ragionamenti ci chiudeva la bocca. Le nostre domande erano semplici; chiedevamo la tua

[compagnia;

invece tu sfuggivi in nome di teorie che giustificavano ogni trasgressione, e alla fine non ti aspettavamo più. Solo la mamma continuava a vagheggiare il suo fantasma; le orchidee la commuovevano ancora, sostituivano la tua presenza, la evocavano, la preannunciavano o forse fingeva per continuare a vivere; certo però non sapeva che prima di congiungersi con

poche volte, solo per non destare sospetti —
magari tornavi dai tuoi consueti
giri alla stazione, oppure non avevi trovato
il ragazzo che veramente ti piacesse.
Quei contatti trasferivano subdolamente il
[contagio

a nostra madre attraverso di te. PADRE - Questo è un massacro. Io non volevo salire qui. Almeno difendermi, però.

MADRE - È nel tuo diritto. Non temere,
nessuno è qui per giudicarti.

PADRE - Quando ho sposato Corinna,
[l'amavo

veramente. Ma lei, subito dopo, ha cominciato a smaniare: voleva un figlio, senza un figlio non si sentiva realizzata! Facemmo un viaggio, in giro per l'Europa. La portavo a cena nei ristoranti più lussuosi; le mattinate nei musei a scoprire opere

[d'arte. Lei accettava tutto nell'attesa della sera, quando ritornavamo al nostro albergo. In un

ogni volta differente, Corinna era

[impaziente di unirsi a me; ma non per il gusto del sesso, con una passione che mi avrebbe attratto e conquistato, ma per farsi mettere incinta. La sua smania spegneva in me il desiderio; per non deluderla l'assecondavo, senza

[gioia. E quando finalmente mi disse che aspettava [un bambino, mi sentii sollevato da un debito e decisi

mi sentii sollevato da un debito e decisi di non doverle più quelle attenzioni che fino ad allora le avevo prodigato. Poi nacque lei...

Accenna alla ragazza.

e sua madre non ebbe più che quello scopo, tutte le cure per la bambina! Mi trattava come un estraneo ingombrante e fastidioso che voleva distrarla dal suo compito.

FIGLIA - Eri ben contento che ti avesse

[messo da parte...
Te la cavavi con le orchidee,
perchè gli altri non dubitassero del tuo
[affetto

per lei, che continuava a mantenerci tutti... PADRE - Avevo lasciato il lavoro. La

si vergognava del mio impiego a stipendio statale: non era all'altezza del prestigio della famiglia. Era difficile vivere con lei, avere un ruolo personale e al tempo stesso non darle fastidio. Qualche [volta

ti prendevo in braccio per portarti a spasso io e te soli, come fanno i padri con le figlie... Lei, pareva le facessi un affronto; ti riprendeva subito: gelosa, urlava

«Lasciamela»! e allora io me ne uscivo da solo. FIGLIA - Te ne andavi, sì! Hai trovato [facilmente

dove andare! Ora tu ne addossi la colpa [alla mamma.

Ma lei ti allontanava da noi perchè aveva scoperto com'eri e non voleva che in famiglia lo sapessero. PADRE - Non vi stavo così lontano come

Pochi anni dopo di te è nato tuo fratello. Io più della mamma ho voluto questo [ragazzo;

a lei bastavi te. FIGLIA - Ah! Certo, eri rimasto un [piccolo-borghese

incapace di fare il passo fino in fondo! Alternavi la mamma alle tue dannate [scorribande:

così è nato lui, e la mamma

ha finito poi per adorarlo.

Nel corso della violenta discussione tra il
padre e la figlia, Corinna ha attirato il figlio
a sè e lo tiene abbracciato.

Ma tu? Non c'eri mai!

L'avevi voluto quel bambino, poi lo lasciavi

nelle mani delle babies-sitter...
Forse ti ricordava i ragazzini di periferia;
poco più grandi di tuo figlio,
prestavi loro attenzioni
ben diverse da quelle di un padre!
PADRE - Che ne sai, tu, della mia vita
[fuori?!

Quello che ho trovato in mezzo a gente che mi ha voluto più bene di voi?! gente che non nasconde ciò che prova nel formalismo di un comportamento e ti prende per quello che sei, senza guardare ai tuoi titoli, al prestigio del nome, al conto in banca!

La figlia lo interrompe con una risata.

FIGLIA - Quante parole per nascondere un

Noi qui, la famiglia: responsabilità,

[impegni, ogni giorno un problema da risolvere; e tu in fuga, alla ricerca di un diversivo per non [soffrire!

Ah! C'è proprio da ridere!
Con quel bel finale che sappiamo.
PADRE - Il finale non è ancora concluso.
Io sono vivo, anche se segnato. Corinna...
Corinna per la prima volta si toglie le mani dal viso.

Lei se n'è andata. L'ho contagiata io; sì, non posso negarlo, ma non è stata volontà nè [colpa:

anch'io lo ero e non lo sapevo... Per un po' di conforto cercato negli occhi di un

[ragazzo, è una condanna grave... FIGLIA - Tu ti sei preso quello che hai

[voluto! Ma la mamma, che beffa!: un grande amore finito in un virus mortale! Che ammazza lei, non chi glielo ha dato: il carnefice anzi finge affetto e tenerezza e fa regali a infermiere e a dottori, perchè l'amata moglie sia curata per bene e la convincano: l'infezione che si è presa riguarda un'antica trasfusione fatta tanti anni prima, forse quando la povera Corinna si dovette operare di [appendice! Lei

però sa benissimo chi l'ha infettata; non l'ha detto, non l'avrebbe ammesso mai: prima di tutto il prestigio, è una signora, i panni sporchi si lavano in famiglia... Corinna con voce incerta sussurra. Via via prenderà sicurezza.

CORINNA - Non dovete litigare più. È [vostro padre...

ed è malato. La sofferenza annulla [l'ingiustizia,

il dolore accomuna... Pietà per lui: è ingenua la versione del contagio come [fatalità;

ma voleva allontanare la vergogna, e non solo per lui, per me sua moglie, e risparmiarmi una realtà più dura ancora da sopportare con la commiserazione della gente. Io non ho più paura. Lui soffrirà nel tempo che ancora gli rimane. Voi gli dovete offrire quell'amore che non abbiamo mai goduto insieme... Corinna si rivolge al marito, stupito della pietà della moglie.

CORINNA - È così breve la nostra vita!...

CORINNA - E così breve la nostra vita!... Corta e vissuta tutta d'un fiato anche se lunga d'anni, quando la morte [arriva

sembra sempre troppo presto...

Raccoglie il mazzo di orchidee.

Siate amici tra voi; la vita, sapendovi riuniti,

non mi sarà passata inutilmente. Andate, io devo ritornare da dove son

[venuta.

Guarda la Madre che le fa un cenno di assenso.

MADRE - Non si deve forzare il segreto che ciascuno può nascondere in sè... I tre ritornano in platea. Il padre tiene sottobraccio il figlio e la figlia.

CORO - Corinna ha perdonato chi le ha [fatto del male...

distrutti i sentimenti...
poi le forze vitali, non ha inveito...
non si è ribellata. Libera...
da ogni pena, può dirsi ormai beata.
Giunti sul fondo i tre si voltano a guardare il
palcoscenico, ma Corinna non c'è più.
MADDALENA - Corinna ha avuto così

Eppure è riuscita ad amare perfino chi l'ha offesa. Io invece non volevo vivere dopo la [disgrazia.

Ho avuto bisogno di qualcuno per provare di nuovo un sentimento. MADRE - È il mistero della sofferenza: Corinna ne è stata toccata. Diversa è la tua storia; la racconterai quando sarà venuto il tuo momento. Altri stanno arrivando impazienti di esporre i loro casi. Il coro freme, poi comincia a sussurrare. CORO - Vieni! Vieni fuori! Sei con noi ormai! Non devi aver paura! La tua sorte è stata tremenda... Da creatura di fango a coscienza... Sofferenza ancora più grande... di chi nasce e muore non sapendo... Raggiungerai la pace al tuo tempo... Ma il cammino è lontano ancora dalla luce... Il coro si apre lasciando uscire un ragazzo con delle catene ai polsi. Il ragazzo parla convulsamente. Singhiozza senza trovare le parole, che poi gli usciranno come un torrente inarrestabile. La Madre sottovoce lo presenta.

MADRE - Micantoni Giovanni detto [Quinto... Figlio di povera gente, il soprannome [perchè

dopo quattro fratelli era arrivato lui.

Poca festa per la sua nascita non desiderata.

Mandato a rubare fin dai primi anni
nei quartieri eleganti; piccoli furti, scippi,
il monclair sfilato a un ragazzino ricco...

Ma Quinto ha una passione. Va in discoteca
come uno dei tanti ragazzi di periferia,
con la smania di trovare alla sera
uno sfogo violento al grande niente
della giornata consumata senza scopo.

[Balla:

la danza diventa la sua stessa vita.
Famiglia inesistente, povertà,
tutto dimentica in quel sentirsi musica...
E diventa una piccola star...
Quinto si è liberato dalle catene e ha iniziato a danzare. Prendendo spunto dalla musica, attinge ad una prodigiosa fantasia creativa. La danza finisce con un grido e una ca-

duta.

MADRE - Andava in motorino quando
[lo chiamavano
ai suoi primi impegni, per qualche

[spettacolo.]
Lo investirono, cadde, si ferì. Sopravvisse,
ma non poteva più danzare...

Ouinto geme. È di nuovo imprigionato dalle

catene e balbetta parole incomprensibili.

MADRE - Ritornò allora nel quartiere; ma, sparita la sua passione, non sapeva [come vivere;

eppure doveva mangiare... Piccoli furti, [scippi, il monclair sfilato ad un ragazzo dei quartieri ricchi... Ricordava quei tempi.

Ora più che mai aveva bisogno di denaro, per dimenticare il fallimento del suo sogno di piccola star: qualche canna, un po' d'ero, alcool e birra... misture, tanto per sentirsi su di tono e non pensare più. Poi la droga pesante, quando i problemi si sono fatti insopportabili... A un certo

Quinto s'era messo in imprese sempre più [pericolose:

gli servivano somme altissime, ogni dose costava quanto un paio di stereo... Quinto emette dei balbettii. La Madre gli si rivolge con tono fermo, ma affettuoso. MADRE - Quinto, la società in cui sei

[vissuto ha molte e gravi colpe nei tuoi confronti; ma tu da parte tua ne hai altrettante; potevi usare in modo onesto e più cosciente il margine anche stretto a te rimasto di libertà per scegliere e decidere delle tue azioni: quello spazio che rende ogni uomo responsabile, fosse pure il più schiavo, il più oscurato nella mente da ingiustizie subìte.

QUINTO - Dopo la disgrazia non mi [importava più di niente. Ma farmi fuori, non ne avevo il coraggio. Era una vita non vita. L'ero mi aiutava. E mi bastava qualche scippo a

[procurarmela.

MADRE - Noi non siamo qui per giudicarti,

Ma hai ucciso al di là della tua volontà. E sei ancora preso da quello che è successo. Quinto solleva le braccia mostrando le catene ai polsi.

QUINTO - Mi stanno ancora addosso le Icatene

non solo ai polsi, ma dentro all'anima!

Avrei voluto scontarla tutta, la condanna;
ma questo male, che mi era venuto...
non mi ha lasciato il tempo di espiare.

È preso dal pianto.

Sì, il sostegno dell'ero, presto
s'era cambiato in angosciante
dipendenza: per un po' ti senti forte,
poi aumenti la dose, accorci i tempi tra un

e l'altro... Son cose che ormai le sanno tutti...
E quando ne hai bisogno, dimentichi
il padre e la madre, figurarsi
se ti viene in mente di comprare
la siringa pulita...
E mi sentivo
sempre più debole... «Sarà l'ero»,
pensavo dapprincipio; poi,
«Perchè non mangio»... Ma invece
m'era venuta questa cosa...
Hanno fatto l'esame e mi hanno detto
«Sei positivo». Se dovevo morire, meglio
fallora

godersela: scippavo, mi facevo, qualche volta m'aiutavo con l'alcool per [sentirmi

più forte e non pensare. E un giorno decido di rubare a una gioielleria. Dentro c'era soltanto una ragazza, ho pensato «prendo il piatto sul banco e me ne scappo, non serve nemmeno [minacciarla».

Quella invece s'è messa a strillare. Spunta subito la madre, Mi grida «Lascia tutto lascia la roba nostra disgraziato!» e afferra dal cassetto una

[pistola. Io m'ero fatto doppia dose per darmi più [coraggio

e mi pareva come quando di notte non [dormivo

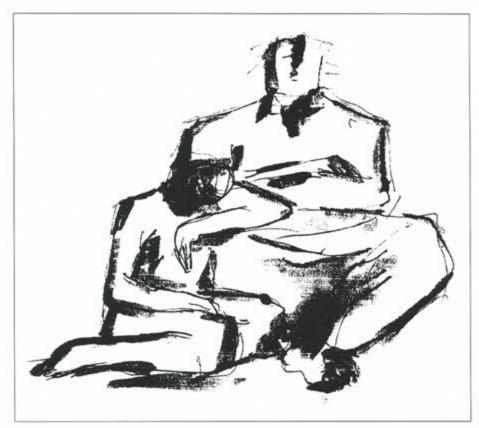
con la paura della malattia e per riempire gli [occhi

e far tacere l'anima saltavo da un canale [all'altro tivù.

Lei fa il gesto di prendere l'arma, io sparo: lo stesso che nei film. Sono cadute, gli occhi aperti, stupite; il colpo non era stato un'illusione anche se la [pistola

fino a quel giorno non l'avevo usata mai.
Poi... ricordi confusi.
Mi son lasciato prendere, qualcuno
mi dà un pugno e mi sanguina la bocca...
Gente che grida, sirene...
Da solo in cella...
Domande a raffica, mi picchiano...
Il processo, le guardie...
Spintoni...
Una voce mi accusa, gente che grida, e la
[sentenza.

Mi condannarono. Non era mia quella storia:



davanti a me continuavo a vedere quegli occhi spalancati, io non riuscivo a cancellarli. Per mesi assente da me stesso, poi un dolore tremendo dentro al petto: pensai, mi ricordo, «Sono vivo, provo [qualcosa...».

E prendono vita dei fantasmi: quelle due, le immaginavo mentre stavano in bottega; ne sentivo le voci, ridevano, una volta litigarono per una vetrina che la mamma proponeva in un modo mentre la figlia la pensava in un altro. Poi andavano a comprarsi il gelato, chiudevano un attimo il negozio, tornavano in fretta e si sedevano al banco, chiacchierando fra loro. Erano così felici! Ma la mia era solo [illusione.

Le avevo uccise, avvertivo un dolore sempre più insopportabile; soltanto allora mi rendevo conto di quanto [avevo fatto

e volevo soffrire il più possibile, scontare tutto il male compiuto. Cercai di sapere qualche cosa, di quelle [due...

Era rimasto un figlio più piccolo,
l'avevano preso gli zii;
ma non parlava, si era come isolato.
Io volevo lavorare per lui, offrirgli almeno
un po' di soldi...
Tanto a me quanto restava della vita?
Una manciata d'anni al massimo...
Poi la malattia si è aggravata...
Mi portavano a farmi le cure...
La Madre interviene.
MADRE - All'inizio veniva in ambulatorio.
Arrivavano in tanti dal carcere; tutti
[insieme,

con le manette... Le guardie non gliele [tolgono; aspettano il loro turno in corridoio in mezzo [agli altri

che li guardano diffidenti e non gli parlano...
Vengono liberati solo dentro alla stanza
dove fanno la flebo, la medicazione...
Ma c'è sempre un poliziotto che sorveglia...
E loro si lasciano curare come bestie
rassegnate, perchè curarsi per tornare in
[carcere,

mentre la vita sfugge ad ogni giorno...

Non si sono inventate le parole
per questo genere di cose, soltanto
sguardi o un sorriso ma non troppo marcato,
potrebbe sembrare una beffa; la mano
può fare una carezza lieve lieve,
mentre ti accosti ad aiutare il medico...

Così soltanto puoi tentare un aiuto
che non provochi l'ira, è una pietà che costa
[poco

a chi la fa e non soffre come loro.

QUINTO - Io m'ero accorto della Madre...

Una suora...

Gli occhi di quelle due, somigliavano ai

Gli occhi di quelle due, somigliavano ai [suoi.

Le confidai la mia pena...

MADRE - A un certo punto non bastò più
l'ambulatorio. S'era aggravato; in carcere
non si può avere quello che offre una casa,
[una famiglia.

Venne ricoverato in ospedale; rimase là [parecchi mesi.

Gli stavo accanto quanto più potevo.
Si sfogava con me. Della sua vita prima.
Dell'illusione subito finita
di diventare una star della danza.
Della sua fuga a cercare nel buco
la forza per sopportare il fallimento.
Delirava tornando a quel giorno,
rivelazione oscura di un riscatto
pagato con il sangue per lui
da altri che ora voleva ripagare,
ma non sapeva come... Pregavo
che gli venisse un po' di pace;
ma l'angoscia lo assaliva,
avvertendo la morte ormai vicina...
QUINTO - Io volevo ancora vivere
per riparare almeno un poco al mio delitto!

Desideravo ardentemente continuare a [soffrire

ancora e ancora fino a quando

non mi fossi sentito liberato dalla pena per quelle due che non c'erano più e per il figlio rimasto solo... Così passarono tanti e tanti mesi, finchè arrivò il mio ultimo giorno... Piange agitando le catene.

MADRE - Aveva chiesto di tenere le catene. Gliele tolgono, quando sono gravi. Nei letti, accanto agli altri in corsia, non c'è più differenza, le sofferenze rendono tutti uguali.

Ma Quinto... quelle catene le voleva: per umiliarsi, diceva...

QUINTO - «Devono saperlo tutti quello che [ho fatto!». Il giornale lo dice: «condannato», e

[mostravo l'articolo. L'ultimo giorno è venuta la Madre...

MADRE - Gli ho tolto le catene. Mi

[guardava, Non servono più, ho detto.

QUINTO - Me ne vado? MADRE - Non c'è distacco. È solo per

QUINTO - Non ho avuto il tempo di [scontare il mio peccato.

Nemmeno questo mi è riuscito nella vita.

MADRE - Lascia a chi sa il giudizio.
Ciò che importa è capire,
vedere al di là delle apparenze...
QUINTO - Tienimi la mano nella tua.
La Madre gli prende la mano.
CORO - Vieni... Vieni con noi!...
Non aver paura... Siamo tanti...
Tanti come te... Staremo insieme!
Vieni, dai vieni!...

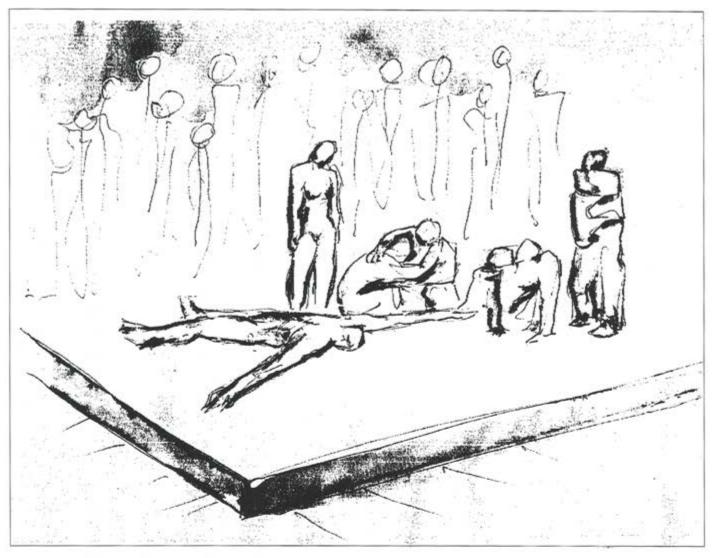
La Madre lascia la mano di Quinto, che entra nel coro fino a che non lo si distingue più. MADRE - Fino alla morte Quinto è stato

[solo. La solitudine distrugge. È nell'incontro che si rivela la presenza di Dio; ogni peccato a quel calore si scioglie come neve d'estate. La sofferenza riscatta anche le unioni più condannate da chi non sa; le riscatta da ogni trasgressione... Il coro si muove fremendo. CORO - Compagni di studi compagni di

[sogni...
L'uno all'altro sostegno...
Fragilità, paura del domani...
Fuga da prospettive familiari...
Specchio riflesso, appoggio vicendevole...
Eco... pensiero sovrapposto...
Parola mormorata... risonante...
Gigio e Giorgio Giorgio e Gigio...
appassionatamente uniti...
Un valzer tenero. Il coro si schiude facendo emergere due ragazzi, che volteggiano bal-

Un valzer tenero. Il coro si schiude facendo emergere due ragazzi, che volteggiano ballando allacciati. Gigio ha sul volto una maschera bianca. Giorgio porta i capelli sciolti sulle spalle, e abiti multicolori; a tracolla un'ampia borsa. La musica svanisce. Gigio si toglie la maschera. Sul volto macchie scura

GIGIO - Fino a poco tempo fa queste macchie mi rattristavano. Così Giorgio mi aveva portato una maschera, era Carnevale. E anche dopo, quando venivano gli amici, io la mettevo... Era un gioco e tutti a questo gioco stavano, per farmi contento. Poco per volta se ne sono andati. Giorgio no, Giorgio è rimasto, ma per lui



quella maschera non l'ho messa più... GIORGIO - Io ho continuato a vederti [com'eri.

Ai miei occhi non sei mai cambiato. Se fossimo invecchiati insieme, come speravamo, avremmo avuto rughe. grigi i capelli, un sorriso sdentato... Non ci saremmo allora amati più? GIGIO - Specchio della mia vita, in te ho scoperto quello che di meglio c'era in me; e come avrei voluto essere perchè eri tu così... Ho accettato la malattia per mettere il tuo amore alla prova... Ci condannano in molti; noi non viviamo secondo i criteri stabiliti, con donne accanto e figli. Ma per amore due esseri subiscono di essere umiliati pur di amarsi: nasce allora il rispetto, e il sentimento si fa sacro anche per quelli che prima schernivano... Vengono fuori dalla borsa di Giorgio delle lunghe bende bianche e un lettino pieghevole su cui si stenderà Gigio. Nelle cure di Giorgio traspare una sorta di Pietas da Marie al sepolcro.

MADRE - Venivano ogni giorno; aspettavano con pazienza per le cure; senza la pretesa di passare avanti, anche se [Gigio

non riusciva a stare in piedi, perchè sulle [gambe si erano aperte piaghe profonde e il volto

imbarazzava chi ne avesse incontrato lo [sguardo; ma loro due erano come un'isola; Giorgio a nessuno permetteva di curare il [suo Gigio; prendeva lui le bende, erano le infermiere ad

faiutarlo...

Gli unguenti, l'acqua, le flebo... tutto passava nelle sue mani, era Giorgio a medicare il compagno. Aveva imparato osservando le ragazze dei turni, come facevano per gli altri malati. Doveva essere Giorgio e nessun altro;

le infermiere lo lasciavano fare, prese da una sorta di rispetto; gli rimanevano [accanto

intimidite, porgendo un disinfettante o una garza; a mezza voce suggerivano, [indicando

una piaga da pulire, una ferita da lavare.
Parevano quelle operazioni un rito;
in mezzo alle richieste disperate dei malati
nelle stanze sopra lo stridio
delle televisioni sempre aperte sui letti,
in tutto quel vociare disperato
si creava un silenzio armonioso, una

[serenità amorosa fuori dal tempo e dallo spazio. Mentre la Madre racconta, Gigio si stende sul lettino e Giorgio gli versa sulle gambe dell'acqua, come un battesimo purificatore: gliele fascia poi con le bende. Poi i due si tengono per mano, uno accoccolato ai piedi dell'altro disteso. Giorgio si rivolge alla Madre, con il tono di chi vuole sia continuato il racconto.

GIORGIO - Poi non bastava più andare a

[medicarlo...

I due si parlano come se fossero soli.

GIGIO - Giorgio, non puoi farcela a [portarmi ogni giorno laggiù; sono diventato leggero,

ma non tanto da sostenermi come un [bambino...

E le piaghe... non c'è più un punto in cui tu possa prendermi... Devi lasciarmi in ospedale...

GIORGIO - Rimarrò con te.

GIGIO - Non ce lo permetteranno. GIORGIO - Tu pensa a star tranquillo... Giorgio culla Gigio. Una nenia appena

mormorata.

MADRE - Rimaneva con lui anche di notte. Si stendeva al suo fianco; quasi non toccava il lenzuolo; appena appena lo sfiorava e l'altro nel sonno sorrideva. Giorgio al mattino gli portava dal bar il latte col caffè, e fiori ogni giorno freschissimi... Non

[conoscevamo la loro storia, nè forse importava conoscerla. Gigio si rialza un poco dal letto. GIGIO - Ricordi quel Carnevale? E la maschera bianca...

Tutto era così bello! Spariti i giudizi maligni della gente, e tanta allegria e amicizia... Ognuno accettato finalmente come si voleva presentare...

Giorgio offre a Gigio la maschera bianca. Gigio la mette sul volto. Il valzer da lontano si fa sempre più forte. I due ballano allacciati fino a rientrare nel coro. CORO - Giorgio e Gigio inseparabili...
per amore anche nei giorni estremi...
Ma c'è chi l'esistenza...
la disprezza. Chi la usa...
come un gioco da nulla.
Tanti la gettano la vita...
e quando se ne accorgono...
ormai è troppo tardi...
MADRE - Ciro e Flora!
Uscendo dal coro un ragazzo e una ragazza

Uscendo dal coro un ragazzo e una ragazza vengono avanti con un atteggiamento cupo, senza guardarsi l'un l'altra.

MADRE - A tutti e due nascendo sono state [date

delle ricchezze: bellezza, intelligenza... e salute, forza per affrontare ogni giorno gli ostacoli. Ma [voi

queste ricchezze le avete consumate senza [metterle

a frutto; vi siete lasciati trascinare da pigrizie e da risentimenti, l'oscurità è scesa sui vostri cuori; avete perduto l'amore che vi aveva unito per un tratto breve, e perdendolo vi siete perduti. Se volete ripercorrere le vostre strade, vi ascolteremo. Pensieri amici e riflessioni vi aiuteranno a far luce...

Flora ha uno scatto iroso. Si stacca da Ciro rivolgendosi provocatoriamente alla Madro

FLORA - Ero bella sì, ma non avevo [neanche un soldo!

E senza uno straccio di raccomandazione, chi mi vedeva, la prima cosa mi diceva «Vieni a letto»! E io sempre a dire di no, ad aspettare la vecchiaia per vantarmi «Non l'ho data»!? A un certo punto ho sfruttato il mio corpo, il sesso, la giovinezza per farmi un posticino. E ho sbagliato, non ho scelto i letti giusti! Da quel momento è stato inevitabile sbagliare ancora. Mi promettevano uno spot di Berlusconi, stavo dietro a quella illusione, stringevo i denti: «Questa volta ce la faccio» mi dicevo, «non m'importa di dover [divertire]

un paio d'ospiti della «produzione», tanto poi mi daranno lo spot, rimarrò io fissata in quelle immagini, ammirate da milioni di persone, è un prezzo che

[bisogna pagare». Invece giravo soltanto comparsate, qualche veloce inquadratura nel gruppo di ragazze in una fabbrica oppure ad un

[mercato. Non ce l'ho fatta più. Darsi per darsi,

[almeno pochi soldi e subito, che quella gente,

pochi soldi e subito, che quella gente, col miraggio dello spot, veniva a letto gratis [con me.

E sulla strada che l'ho conosciuto... Indica Ciro.

CIRO - Io mi sbattevo sulla strada perchè mi [serviva la roba. Inutile spiegare perchè e percome. Stavo li

Inutile spiegare perchè e percome... Stavo lì [e basta.

E l'ho incontrata, Flora. Stava là per la rabbia d'esser stata fregata, l'ho capito subito ch'era tutta diversa dalle donne che battevano laggiù. FLORA - Ci siamo messi insieme, lo lo [vedevo che soffriva,

se l'effetto dell'ero era finito.

Così gli passavo un po' di soldi, e lui
quand'era di nuovo su di giri
faceva l'amore con me.

CIRO - Gli altri non esistevano a quel punto,
soltanto noi.

FLORA - Abbiamo fatto un figlio. Ma lui, finito il flash, s'incazzava perchè me ne andavo coi

Mi picchiava perfino, era cambiato dai primi tempi; e il figlio che aspettavo diceva che non era suo, chissà con chi m'era venuto. Io piangevo di rabbia, e per

ho cominciato allora a farmi anch'io...

Suoni di clacson e sgommate di auto. Flora
va su e giù camminando nervosamente. Fuma in attesa di clienti e litiga con Ciro.

FLORA - Brutto pezzo d'infame!, e insulti
[anche!

Io qua con la pancia a battere per te, mentre me ne starei già a letto; ciò i piedi gonfi, non vedo l'ora di metterlo al mondo questo figlio... CIRO - Me lo rinfacci sempre, per una busta

[o due! Non sto anch'io qua con te, ti ho mai [lasciata sola?!...

Eppoi, la roba piace pure a te... FLORA - Tu me l'hai attaccata questa [voglia!

Se non fosse per te... CIRO - Siamo due disgraziati, cerchiamo [almeno

di volerci bene.

Le accarezza la pancia con improvvisa tenerezza.

E fallo 'sto bambino! Lo so che è mio...
Fallo e che ci porti l'allegria!
FLORA - Mettiamo ancora da parte un po'
[di soldi,

tanto ci siamo in mezzo, giorno più giorno meno... Poi quando il pupo è nato ce ne stiamo tranquilli tutti quanti; tu ti trovi un lavoro, io mi rimetto in sesto: di gente ne conosco, vedrai, troverò da girare qualche spot!...

I due si abbracciano e fanno qualche passo andando via. Quindi tornano avanti, come se fosse passato del tempo. Flora culla un bambino. Il racconto continua in una nuova seauenza.

MADRE - Flora aveva avuto il bambino.

Ma Ciro tornava a dire «Non è mio».

Gli negò il nome, non volle più vedere

Flora. Continuava a farsi. E lei

batteva di nuovo. Il bambino

lo aveva lasciato all'istituto.

Ogni tanto andava a vederlo...

La Madre entra nella situazione, in dialogo

con Flora che le ha dato il bambino, e ades-

con Flora che le ha dato il bambino, e adesso tende le mani per riaverlo.

MADRE - Flora, se desideri che il bambino [resti a te,

se non vuoi che venga dato in affidamento, devi dimostrare che te ne prendi cura. Anche se non puoi tenerlo tu per ora, quando vieni a vederlo, dagli affetto: è piccolo, ma le carezze della mamma i bambini le sentono...

Le dà il bambino. Flora lo stringe per un momento a sè. Andrà poi man mano dimenticandoselo mentre fuma, sproloquia, infine si addormenta.

FLORA - Sì sì, questo bambino è tutto quel [che ho.

E suo padre non ne vuole sapere, povero [figlio mio...

Ma la mamma ti darà quello che vuoi...
Giocattoli, vestiti, e una casa bellissima...
Manovra con la sigaretta e si passa il bambino da una parte, reggendolo maldestramente. Il bambino piange.

FLORA - Con tutte 'ste promesse, ti metti

[pure a piangere!...
Un po' di pazienza santo Dio, mica è facile
per me che sono sola provvedere
a tutte le cosine che pretendi!
Il bambino piange più forte.
E sta un po' zitto!, che la suora
se ti sente strillare crede che ti maltratto...
Io poi mi sento così strana. E certo!,
sto in astinenza, è da 'n pezzo che mi devo

Appoggia il fagottino per terra. Il bambino strilla. Flora tira fuori l'occorrente per bucarsi e si fa.

FLORA - Sai che ti dico, meglio qua che la [strada...

Rimane immobile accanto al bambino, sdraiata a terra.

FLORA - Quanto potremmo essere felici... Si rialza e se ne va. La Madre raccoglie il fagottino. Maddalena glielo prende con delicatezza.

MADDALENA - Io gli avrei dato affetto, l'avrei curato...

MADRE - Tu avevi l'esperienza di una perdita... e sapevi il valore. MADDALENA - Un figlio... lo capisci

quanto hai perduto. Ma è tardi.

MADRE - Ciro e Flora tornarono insieme.

Del bambino non parlavano più. Flora
non era andata a trovarlo
per molti mesi e il bambino,
come è stabilito dalla legge,
era stato affidato a una famiglia.

Flora si rivolge a Ciro.

FLORA - Senza di te non posso stare.
Riprendiamo da zero. Sai, voglio smettere...

CIRO - Voglio smettere anch'io. Oggi mi [sento come un leone! Dai!, smettiamo domani! Stasera m'è andato in porto un affaretto...

Pago io, festeggiamo!... Eh, Flora?, pago io! FLORA - Ma domani smettiamo.

[Promesso?

Devo fare un provino, stavolta vedrai, è quella buona! Si allontanano tenendosi per mano. MADRE - Volevano smettere: una volta era

una volta lei; e continuavano, continuavano tutti e due. Poi, un certo giorno, hanno scoperto la cosa da tutti temuta...

I due avanzano e si fronteggiano. CIRO - Chi smette più, adesso che ci siamo [fottuti

senza saper nemmeno come?! FLORA - Io non so se l'ho presa da te, o tu

[da me che l'ho presa da qualcuno di passaggio... CIRO - O se io l'ho presa da qualche

[fottutissima siringa di qualche zozzo che s'era infettato...
E tu pure, quante volte ti sei bucata con la siringa già sporca di altri...
FLORA - Tu a me o io a te non ha importanza adesso, è un puro caso. Ci siamo dentro tutti e due a questa merda di vita senza vita.
Quello che conta è che siamo spacciati.
Non ha più senso fare progetti, cercarsi un

[buon lavoro, nostro figlio riaverlo con noi — perchè, lo

[sai?, era anche tuo il bambino — e casa e una

e un letto bianco solamente per noi... Niente, niente è possibile, dopo questa [notizia... Finchè era soltanto la miseria e battere e [cercare

la roba e tu che mi picchiavi... Tutto potevo sopportare, ma questa morte

[inevitabile no, io non posso vivere aspettandola. Si allontana. Ciro cerca di trattenerla ma lei gli sfugge.

CIRO - Flora aspetta! La morte non è subito! [Possiamo

trovare delle cure; abbiamo ancora da vivere degli anni, forse, davanti a noi! Da solo io non ce la faccio!... Per me sei tutto! Anche quando battevi per me era una prova del tuo amore... Non te ne andare!...

Viviamo insieme questo poco tempo!...

Dall'alto appare Flora impiccata.

MADRE - Flora non riuscì a sopportare la

[notizia della malattia.

Era stata condannata per dei piccoli furti:
solo così, all'ultimo, riusciva a procurarsi
i soldi per la droga; prostituirsi, si era troppo
imbruttita, nessuno la voleva più.

In carcere, sola con l'angoscia della morte,
aveva deciso di lasciare la vita
prima che la vita la lasciasse.

Le poche cose che le appartenevano,
le mandarono a Ciro: un braccialetto di vetri

[colorati, un anello in forma di serpente e una sottile catenina d'argento... Ciro stringe gli oggetti fra le mani. CIRO - Hai voluto andartene da sola. Per me adesso non esiste più niente. Non ti ho mai detto «Ti voglio bene», mi pareva che non fosse da uomo: se sei da qualche parte, ora lo sai. Era nelle cattiverie che mi facevi che sentivo di contare per te. Era nelle botte che ti davo e che mi restituivi l'affermazione di un diritto reciproco di vita e di morte. Espressioni feroci di un amore che voleva gridare tenerezza e non abbiamo osato mai mostrarci... Ora hai tradito. Sei andata via senza di me. Io voglio far morire il mondo!... Accende intorno dei fuochi. Una cortina di fiamme lo avvolge. Potessi morire anch'io! Raggiungerti in quel qualche posto dove sei andata! Potessi finire questa odiosa giornata che dura ormai da troppo tempo! Vita, io di te non ho capito niente, adesso è tardi. Sofferto sì, ho sofferto; è questo forse il segno del mio passaggio sulla terra! Ciro si allontana nelle fiamme fino a rien-

CORO - Vieni Ciro!
Vieni con noi!
Solitudine e abbandono la tua vita...
Inespresso il tuo amore...
Violenza sola fonte del tuo dialogo...
Nuova luce per te, nuova luce per Flora...
MADRE - Flora e Ciro... l'uno all'altra

trare nel coro.

[legati, nel loro incontro è l'inizio della pace.

MADDALENA - E il bambino?

MADRE - Quel figlio aiuterà la loro ascesa.

La vita del bambino, loro l'hanno evocata dal nulla: è un dono al mondo,

anche se chi lo ha fatto ne ha ignorato il [valore... Flora è ridiscesa dall'alto con la corda al collo e togliendosela è rientrata nel coro in-



sieme a Ciro, che ha ormai spento le sue fiamme, come si fa quando è finita una scena. Perchè anche qui di una sorta di rappresentazione si tratta: rappresentazione della vita e di quello che può esserci dopo la vita terrena, dello spirito di ognuno che muore, e dello spirito di chi riflette sulle proprie azioni. Dal fondo della sala avanza un giovane. Ha un aspetto robusto e allegro: un tipo di quelli che amano divertirsi e sono sempre un po' fuori di testa per volersi buttare a capofitto in ogni bizzarra ed eccitante impresa.

ALBERTONE - Ah! Come la capisco [quella povera ragazza.

Anch'io mi sarei ammazzato al pensiero di essermi presa la malattia! MADRE - Tu sei vivo, e stai bene. La sofferenza ha però toccato anche te; è giusto che tu voglia dare la tua

[testimonianza. Albertone è arrivato al palcoscenico. ALBERTONE - Voglio darla sì, la mia [testimonianza!

Perchè quando si è presa la paura che mi son presa io, altro che testimonianza si vorrebbe dare, pur di cavarsela così a buon prezzo! Oh!, lo dico con tutto il rispetto per quanti la malattia ce l'hanno veramente... Il coro si agita, innervosito da questo personaggio ma al tempo stesso desideroso che

CORO - Ragazzo spensierato, come tutti i [sani...

Albertone per gli amici...
La paura del male...
di colpo in una vita di scherzi e di risate...
lo ha costretto a riflettere...
MADRE - La tua esperienza sia utile allora
a chi, sventato come te,

meno di te potrebbe riuscire fortunato.

Albertone verso il pubblico ha il tono di chi

chiede comprensione e simpatia. ALBERTONE - Eh!, io mi ero laureato! Sì, [quel pomeriggio!

E con gli amici volevamo festeggiare!

Mamma mia, niente più esami! Mio padre
non avrebbe rotto più; era contento il

[vecchio,

m'aveva dato una bella sommetta

per invitare tutti quanti: «Divertiti sei [giovane!»,

era contento che avessi finito... Siamo andati a cena in un bel posto verso i castelli. E mangia e bevi e brinda, alla fine eravamo tutti un po' ubriachi, allegri!, e nessuno aveva voglia di

[andarsene a dormire, dopo quella mangiata!... Così ci scoliamo ancora un paio di bottiglie, poi prendiamo le macchine... e «Che ne dite, ragazzi, è una serata splendida, non fa caldo nè freddo, si va a cercare qualche bella puttana?!». Subito tutti a [gridare «Sì sì!»,

e ridevamo ben svegli, eccitati. Siamo

[arrivati fino al vialone dove di solito passeggiano le battone più sexi. Ma a quell'ora c'erano soltanto le peggiori, e al più forte del gruppo viene in mente l'idea nuova ed eccentrica: [perchè

non provare con qualche transessuale?! Gli [strilli a 'sta proposta! E chi s'è messo a sculettare,

[gridava «Perchè no?!, bisogna provare di tutto nella [vita!...».

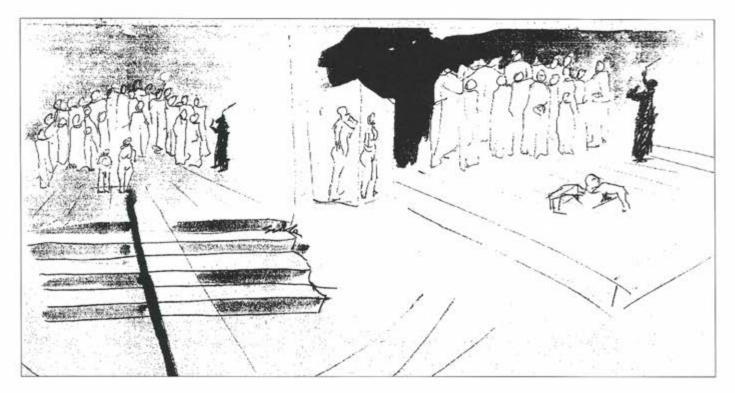
chi ha detto «Non ci sto», chi ridendo

Io stavo da questa parte, eravamo ubriachi e pronti ad ogni impresa... Ne avvistiamo un terzetto, appariscenti, altissimi, pieni di

e di lustrini, pareva de sta' al circo... Sullo sfondo un passeggiare tra luce ed ombra di prostituti transessuali.

Ognuno si sceglie quello che gli va a genio e s'infratta... Io con 'sto tipo non mi ricordo [bene ch'è successo...

Latino-americano, l'ho capito da come mi parlava mentre mi conduceva fino a una specie di casotto abbandonato. Poi si è messo a palpeggiarmi dappertutto; svelte le sue dita procuravano a tutto il corpo una delizia di solletico che mi scioglieva in mille rivoli... Gemevo, la sua lingua stillava whisky e saliva; come una morbida frusta caldissima mi percorreva tutto. Ero in sudore, un fremito il mio respiro... Mi faceva volteggiare sopra e sotto.



E quando mi pareva di spaccarmi, il dolore si cambiava in dolcezza. Parlava veloce incomprensibile, rideva crescendo

[violento.

Stavo sull'orlo di perdere coscienza, urlavo, ero una bestia imprigionata e dallo spasimo mai provato prima nasceva immensa un'ondata di piacere. Credo a quel punto di essere svenuto, il vino ha fatto il resto, così mi ha colto il sonno. Quando mi sono risvegliato, dei miei

[compagni

non c'era più nessuno. Meno male l'automobile stava lì ad aspettarmi; gli amici, vigliacchi, se n'erano andati, e se mi fosse capitata qualche cosa?!

[Pazienza, la pacchina partiva, e me ne sono ritornato a

a pacchina partiva, e me ne sono ritornato a [casa. Son crollato sul letto ch'ero tutto un dolore.

Son crollato sul letto ch'ero tutto un dolore, «dormi e ti passa» ho pensato. Ma al mattino peggio che mai, lividi e fitte e un senso di [disagio...

come non m'ero mai sentito prima. E ripenso alla serata, dopo il pranzo quello ch'era successo e la mia mente voleva [cancellare.

Mi concentro, rimetto insieme i pezzi di quella notte, ricordo cose che a quel

[punto vedo diversamente dal contorno confuso

[della festa...
Mi balza davanti il transessuale con le sue

[piume, i lustrini e tutto il resto... e come un pugno

mi arriva la paura! Non di essere frocio, [quanti

lo fanno per divertirsi un po'!, anzi per dimostrare che come maschi si

[permettono di tutto...
No!, la paura era il contagio della malattia!
Il transessuale poteva essere infetto...
Avevo sentito raccontare
che bisogna evitare quei contatti:
preso dall'avventura non ci avevo badato!
Lucido, ripensavo a quella notte.
E cominciavo a sudar freddo! Mia madre
è entrata in camera a vedere se ero sveglio,

sorrideva: «Vi siete divertiti?», mi ha chiesto, e io «Sì mamma ma adesso sto [male.

credo di aver mangiato qualche cosa che non [ho digerito».

«Certo — diceva lei — roba non cucinata [dalla mamma

per il suo tesoruccio». Mentre parlava m'ero alzato, di corsa stavo in macchina. «Mamma non aspettatemi ho da fare!» ho urlato mentre andavo come un pazzo.

[Insomma

in un minuto mi trovavo già davanti
[all'ospedale...
Dal coro esce un attore nel ruolo del medi-

Dal coro esce un attore nel ruolo del medico.

ALBERTONE - Io ho paura che... Perchè... [vede... Sì,

insomma, vorrei fare il test!

MEDICO - Ha dei motivi per chiedere
di sottoporsi a questo esame?

ALBERTONE - Eh!... Sì purtroppo!

MEDICO - E da quanto tempo ha dei

[sospetti?

ALBERTONE - Ehm!... Da stanotte... MEDICO - Come si è manifestata la [malattia?

ALBERTONE - Nooo! Non si è manifestata [ancora!

È da stanotte che... Si rivolge al pubblico. E gli racconto tutto... Ma lui... Il medico ride.

MEDICO - Da stanotte!... Bè, lei è proprio [un incosciente!

Ma che cosa le è saltato in mente?
Per festeggiare una laurea!... Lo sa
questa gente si ammala in circostanze gravi,
e lei va a cercarselo il rischio
come un coglione, se lo lasci dire!
Per un capriccio da ubriaco, un'avventura
da poche lire, per di più col miraggio
[dell'esotico!

Poi viene qui qualche ora dopo e pretende di fare il test: vuole sapere subito se quel disgraziato transessuale — che poi è da vedere se era infetto — le ha passato o no la malattia! Torni tra due o tre mesi signor stronzo, e solo allora potremo [sottoporla

a un esame sul serio... Si rivolge al pubblico.

A quel punto però l'abbiamo visto talmente [disperato

— guaiva quasi, come un animale —, ci ha [fatto pena;

era incapace di sopportare un peso: per la [prima volta nella vita rifletteva su un suo

[comportamento e ciò che gli poteva capitare appariva

[ingiusto ed oltraggioso alla sua mente rimasta [bambina.

Quei tre mesi di attesa lo cambiarono... Quasi ogni giorno veniva da noi, non ce la faceva a star lontano... Albertone avanza con una mascherina bian-

ca sulla bocca e guanti di filo. ALBERTONE - Mi scusi, sono di nuovo

Stanotte ho starnutito in modo strano: non vorrei fosse un sintomo del male... MEDICO - Comincia a fare freddo, noi [medici

siamo tutti quanti raffreddati!... Stia [tranquillo,

non viene fuori così la malattia; vada a casa si prenda un'aspirina e qui non faccia scene, vuole che tutti ridano di lei? Questa è gente che soffre — forse potrebbe stare un po' con

Anche bambini... persone ingannate... senza [colpa...

Ci stia un po' in mezzo, ne ascolti i [discorsi...

Forse potrebbe imparare qualcosa... ALBERTONE - Delle volte rimanevo in

[mezzo a quella gente in attesa della visita.

[Parlavano della vita che ciascuno sperava gli

rimanesse

ancora, speranze, desideri, affetti...

Con me, gentili mi chiedevano
come stavo e che cure facevo.

Provavo vergogna della mia situazione;
non osavo raccontarla, scappavo via con una

mi ha portato il caffè;

scusa... Ho ripensato spesso a quella gente,

[soprattutto

quando, arrivato il momento, ho fatto il

test...

e dopo, tornato per ritirare il risultato... Il medico si rivolge al pubblico. MEDICO - Quando Albertone venne a fare

fil test. eravamo sicuri che le analisi sarebbero state negative. Era così difficile per quell'unica volta che il ragazzo si fosse

[infettato,

gli avevamo chiesto tali e tanti particolari su quella sua stupida avventura che ci

sembrava senza danni, ferite o altri elementi rilevanti in questo tipo di occasioni... Tutti quanti si scommetteva che avremmo avuto da

[dirgli «tutto a posto»!

Grande perciò la nostra meraviglia quando arrivarono i risultati delle analisi: sembrava proprio che il nostro Albertone fosse stato purtroppo contagiato... Ad Albertone.

Mi dispiace, Albertone. Mi dispiace veramente:

ma l'esito indica che hai contratto la malattia... Nessuno di noi se lo

[aspettava...

ALBERTONE - Oh! Mamma mia! La

[punizione!

Per uno stupido gioco mio Dio?! Fugge ululando e guaendo. Medico al pubblico.

MEDICO - Eravamo rimasti così male per quel risultato imprevedibile, che decidemmo di rifare il test; un errore può sempre capitare... E infatti era stato uno sbaglio, uno scambio di cartelle! Ma come si poteva farlo credere allora al povero Albertone, sospettoso che volessimo illuderlo, nel timore che lui si fosse magari messo in mente di

[ammazzarsi!?

Albertone è tornato dal suo giro di ululati, ed ora tace incerto. È stato un errore, Albertone; proprio un

[errore! Se non ci credi, fatti fare un esame da un'altra parte, magari in un laboratorio privato a pagamento... Sai, qui

[nell'ospedale,

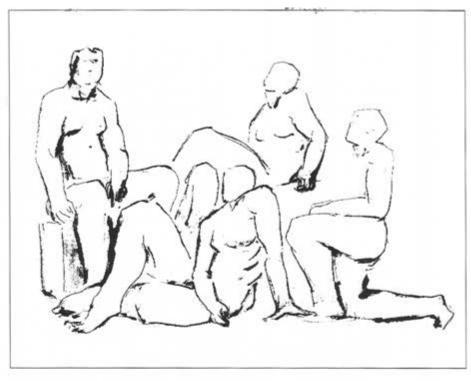
hanno troppo lavoro da sbrigare... ALBERTONE - Sono corso in una clinica privata!

Ho rifatto ogni cosa e finalmente mi hanno detto il risultato che speravo: niente! Niente di niente! Ero rimasto sano!, un po' sciocco e cretino, di questo mi ero reso conto in quei tre mesi di angoscia [mortale;

ma mi restava ancora tanta vita per poter diventare un po' più saggio! Tante cose mi giravano in testa, che volevo affrontare e scoprivo confusamente e mi attiravano, degli altri...

Se ne va mentre dice queste ultime frasi tra il pubblico, fino a scomparire fuori dalla sala.

Dal fondo della scena appare, a sorpresa, una sorta di miserevole immagine di folklore sudamericano, con un cappello carico di banane, ananas e fiori di ibisco, un reggiseno di lustrini e una gonnella di piume e nastri che lascia intravvedere un paio di gambe pelose sopra scarpe intrecciate rosse e oro dai tacchi altissimi e scalcagnati. Sul



fondoschiena gli ondeggia una specie di coda di piume multicolori; fra le mani tiene una borsetta in pelle dorata.

CARMEN MIRANDA - Y Yo quien soy? [Mierda?!

El amigo se ha divertido... Despues tenìa miedo... paura de mi, creatura de Dios tambien Yo... Aquì me tienes reducido a esta vida miserable. No tenìa un trabajo digno; necesitado de dinero para mandar a mi casa en Bogotà, sin trabajo en mi pais...

Futuro... nada si no tienes un poquito de dinero

Es verdad que estoy enfermo... Esta terrible enfermedad me destruye la vida y la esperanza... Puercos los jovenes, simpaticos durante el dia! Puercos de noche, quieren encontrar en nuestros cuerpos el pecado sublime de lujuria, y nosotros de este modo escondemos nuestra tristeza... Carmen Miranda me llaman los clientes... Accenna ad alcuni passi di danza accompagnandosi con dei colpi di nacchere. Alegria... irrisiòn... enmascaramiento... Travestido... poco tiempo todavia y despues muerte!... La gente sueña conmigo el poder absoluto, la conquista y despues me desprecia, me

Illena de golpes, se olvida del mundo por un

[instante

despues èl no habria querido conoscerme [nunca.

Yo al final en la noche estoy solo.. Mierda! Frio! Soledad! Y la mañana, un otro dia come este que pasò... El sueño del futuro, el hospital... y despues... Muerte...

Un frenetico concerto di nacchere. MADRE - Fernandez Salvador, ragazzo di [periferia di Bogotà.

Mai conosciuti il padre e la madre, cresciuto nella strada in branco assieme ad altri bambini abbandonati come lui... Clandestino in Italia per trovare lavoro, metter da parte un po' di soldi e tornare

[laggiù. Ma ogni posto effimero è occupato prima di [lui

qualcun altro lo scaccia.

CARMEN MIRANDA - Muerte per [hambre... fame, en mi pais o muerte aquì por enfermedad...

lo mismo... es muerte siempre... Volver en Bogotà, nadie desea mi presencia... Entonses... Olè, Carmen Miranda, olè!... Un disperato percuotere di nacchere. Pero... respecto... Respecto y piedad! MADRE - Ultima carta, prostituirsi. Ma deve conquistarlo, il suo posto sulla

[strada... Accetta tutto, i ricatti dei magnaccia, l'ira delle puttane... Subisce, deve farcela, al paese aspettano i suoi soldi... Rischia ogni notte una morte casuale, ma stringe i denti, ride, balla, piace ai clienti annoiati di rapporti normali... Poi si accorge del male.

Carmen Miranda fa una rapida giravolta e scompare velocemente come è venuto. CORO - Presto verrà con noi, Carmen

[Miranda... Sarà di nuovo Salvador Fernandez... nella pienezza sconosciuta prima... Salvador nella gloria del Signore... In Terra hai avuto così poco... Il trionfo l'avrai, breve è l'attesa... MADRE - Qualcuno vorrebbe parlare... Scruta il pubblico.

Qualcuno che non può più tenere dentro il peso di una decisione presa molto tempo [fa...

Una decisione che ha gravato sulla sua vita e su quella di un'altra persona, che ha già concluso il suo tempo... Di più non posso dire. Se c'è questo qualcuno, può parlare; ora può farlo perchè sarà ascoltato e troverà quel sollievo che invano da tempo va cercando in solitudine... Si alza dal pubblico una giovane donna. Cammina fino al palcoscenico davanti alla Madre.

MADRE - Ci stai pensando, vero? LUISETTA - Sì.

MADRE - Io credo che tu debba rivivere la Storia

per riuscire a liberarti dal rimorso. LUISETTA - Ma lui, vorrà? MADRE - Questo è un tempo sospeso. Soffriresti rivivendolo, ma per la soluzione. Allora? LUISETTA - Accetto. Se Costanzo vorrà... Il coro freme. CORO - Costanzo vieni! Vieni... vieni fuori!... Ti chiama la Madre!...

di lasciarti guidare dalla roba...

Costanzo tende la mano a Luisetta che gli si affida. I due giocano a fare quanto si fa nel corso di una giornata in comunità. Lui accenna a lavare i pavimenti; insieme asciugano i piatti; si allungano a pulire i vetri. Costanzo prende un libro e legge: Luisetta legge a sua volta. Occorre una disponibilità gestuale accentuata per questo gioco, di maggior suggestione con l'assenza di oggetti, rendendo significativi i gesti, che offrono una sorta di carrellata sul cammino che i ragazzi ex tossicodipendenti compiono in comunità per ricrearsi una personalità. Una musica accompagna questa descrizioche mi saresti corsa tra le braccia... Luisetta si rivolge al pubblico. LUISETTA - Avevo dimenticato per un

la notizia avuta pochi giorni prima, mentre ero andata a ritirare delle analisi. Come dirglielo, adesso? Non mi avrebbe

[voluta

più: questo temevo, e allora dovevo rinunciare a sposarmi con lui... Costanzo è rimasto nella situazione evoca-

COSTANZO - Luisetta! Se non rispondi, vuol dire allora che non mi ami! Luisetta si rivolge a Costanzo. LUISETTA - Ancora un attimo, ti prego! Un attimo soltanto, amore mio... Si rivolge al pubblico, febbrile, lucida. LUISETTA - Dopo anni buttati via,

[Costanzo aveva ripreso a vivere e voleva godere di tutte le gioie che una vita giovane può offrire. Amore, essere amato, crescere una

[famiglia...

Anch'io cercavo quelle stesse cose e avrei potuto averle insieme a lui, se il male misterioso non mi avesse colpito: me sola! Costanzo lo aveva risparmiato. Cosa dovevo fare? Dirglielo, e perderlo per sempre...

oppure non rivelare quel segreto, riuscire a mantenerlo finchè potevo.. Che ne sapevo io, davvero, di quel virus [ancora misterioso?

E i figli? Cosa c'entrano i figli in una malattia che forse non verrà mai [fuori...

Mi illudevo per trovarmi un alibi e [rispondergli sì!

Non contavo sulla sua generosità, se avesse saputo che ero sieropositiva!... E non potevo sopportare che mi rifiutasse come un cane rognoso... o per pietà mi accettasse, per poi lasciarmi passato l'impeto della compassione! Si rivolge a Costanzo. M'era venuto soltanto un pensiero, ma è fuggito lontano come un falco rapace. Ora sono libera e ti [dico

accetto di esserti compagna

e di dividere con te le mie giornate, se hai deciso altrettanto con me... I due si abbracciano volteggiando come uccelli in amore. Dall'alto cade un fagottino che piange. Luisetta si stacca da Costanzo. LUISETTA - Poi però venne il bambino e dissero che aveva quel male... Costanzo scoprì il mio segreto; ed era malato anche lui come me, come il bambino... Costanzo urla, la scuote con violenza. COSTANZO - Perchè non me lo hai detto? Ti amayo, avrei continuato ad amarti!... Perchè questo silenzio? Hai distrutto le nostre vite, anche quella di nostro figlio! Che cosa puoi dirgli per averlo ingannato? Luisetta piange e urla. LUISETTA - Lo desideravo tanto questo

passato alle spalle, solo più fortunato, uscito sano da quello sporco inferno...

e volevo averlo con te! Dimmi la verità:

me lo lasciavi fare?

Magari mi sposavi,

se ti avessi confessato che ero sieropositiva,

difficile tirarti indietro, tu con lo stesso mio

[bambino



Luisetta ti chiama!...

Non devi temere, Costanzo!... Un nodo è rimasto, indurito!...

Barriera di spine a dividervi!...

Dal coro esce Costanzo. È un bellissimo

COSTANZO - Accetto anch'io, Madre.

Ma rivivere tutto, no.

Qualche momento; e il resto, appena...

Riprovare la gioia, forse potrei; ma la disperazione no, non posso.

MADRE - E allora, avanti.

Luisetta e Costanzo si mettono uno di fronte all'altra.

COSTANZO - E tu, chi sei?

LUISETTA - Come te. Uscita dalla roba!

Sto finendo il programma,

COSTANZO - Quando ho deciso di

[smettere io,

non credevo che ce l'avrei fatta. Il programma è durissimo.

LUISETTA - Come ci sei riuscito? Certe [volte ho paura.

COSTANZO - Io fino a quel momento non [mi ero assunto

mai nessuna responsabilità. Buttavo i soldi in misture e polverine, rubavo a casa e fuori...

Giorno per giorno mi sono cambiato; la comunità ti dà forza: primo lavoro là, le pulizie, vetri, bagni, pavimenti... Il secchio, gli stracci, i detersivi,

tutto lavoro mio... Alla fine sono diventato il direttore, e a tutti gli altri dicevo cosa fare. LUISETTA - Lo dirai anche a me? COSTANZO - Anche a te, certo. Ti aiuterò finchè ti sentirai forte, capace di decidere da sola; quando non correrai più il rischio

ne rivissuta del percorso. Alla fine i due discutono soltanto a gesti accompagnati dalla musica. Quando la musica cessa, i due cominciano a parlare.

COSTANZO - Adesso sei in grado di [affrontare la tua vita.

LUISETTA - Mi sento bene. Non ho più paura.

Lo devo soprattutto a te.

COSTANZO - Qui ci aiutiamo tutti. Chi è [arrivato prima, restituisce a quelli venuti dopo almeno un po' di quanto ha ricevuto lui

dai ragazzi che lo hanno preceduto... E perciò non mi devi ringraziare... LUISETTA - Niente grazie, allora. Ma

[dimmi, per te in comunità sono proprio come tutti

gli altri che hai aiutato? COSTANZO - Ormai posso dirtelo: vorrei vivere con te.

Non l'ho chiesto a nessun'altra prima... Qui ho imparato a conoscerti poco per volta

LUISETTA - Era proprio questo che volevo [sentirti dire!

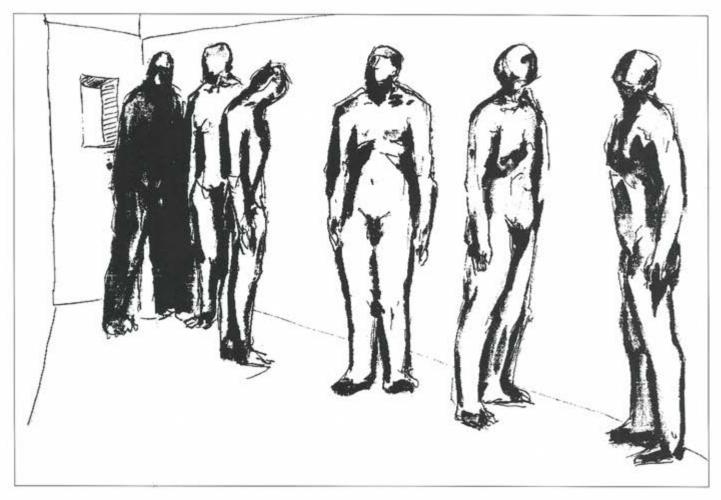
COSTANZO - Io sono libero, sto bene: la [malattia che sta toccando tanti tra noi ex tossici non mi ha colpito. Possiamo sposarci,

avere una casa nostra, dei bambini... Luisetta tace. Costanzo incalza. Non lo vuoi anche tu?

LUISETTA - Sì... Ma sono troppo [emozionata

per risponderti subito. Ti prego, dammi soltanto un po' di tempo... COSTANZO - Mi fai già male a esprimerti [così. Allora

non è come per me!? Credevo



Ma lui non lo avresti voluto!, il tuo intransigente senso di responsabilità te lo avrebbe impedito!... In me è prevalso il sentimento senza riserve, senza riflessioni; io l'ho

voluto questo bambino, che venisse al mondo! E poi ti dico che l'ho fatto per me... Volevo sentirmi donna, provare l'amore di un uomo, costruire con te quella famiglia che prima non avevo avuto mai! COSTANZO - Belle parole, frasi di follia! Svaniscono in confronto al dolore che hai provocato. Luisetta! La sofferenza

tu non l'hai ancora conosciuta!... Costanzo si contorce in preda alle convulsioni. È a terra. Le parole gli escono con difficoltà.

Guardami! Guardami adesso! Non hai rimorso? Avrei potuto vivere, e invece... Luisetta si rivolge al pubblico. LUISETTA - Non mi voleva più vedere. Io curavo il bambino; i medici mi davano speranze che potesse diventare

negativo, può succedere dopo qualche

Ma fin da quel periodo Costanzo peggiorava ogni giorno, e nostro figlio restava incerta la sua guarigione. Io ero disperata... Luisetta si rivolge alla Madre. LUISETTA - Costanzo non vuole più

Quando gli porto il bambino in ospedale, si affaccia alla finestra della stanza, gli manda baci... lo chiama... e a me... a me non mi guarda neppure.

[vedermi...

Tende il fagottino verso Costanzo. COSTANZO - Bello di papà!... Vedrai... Staremo insieme... Gli manda dei baci fra le convulsioni.

LUISETTA - Costanzo stava sempre più male.

Sua madre, a casa, lui non l'aveva sopportata mai; adesso voleva lei accanto: per le cure, il bicchiere d'acqua, le lenzuola pulite... Appare una donna matura, con un bicchier d'acqua fra le mani. Va accanto a Costanzo. COSTANZO - Purchè tu non mi parli, puoi

Non devi dirmi niente, però. Se mi rivolgi la parola.

ti caccio via! Vuoi curarmi?! Va bene! Ma niente parole! E lacrime, proibito [piangere!

Fai la madre se vuoi, la mamma di un [bambino...

Cura le piaghe, cambia la biancheria... Si agita in preda ad un attacco. ...asciugami il sudore... Ma parole, niente!... La donna lo avvolge in un lenzuolo e lo por-

LUISETTA - E quando è morto, mi hanno [impedito di vederlo.

Per loro era mia tutta la colpa della sua malattia, della fine di Costanzo. Anche il bambino mi hanno preso. Temono che lo contagi... L'odio offusca i loro giudizi:

sanno che il bambino è già nato malato, ma si ostinano a impedirmi di vederlo; mi tengono lontana da lui per punirmi di avergli ucciso il figlio...

Proprio «ucciso» hanno detto, e neppure al funerale mi hanno lasciato andare... Se fossi la madre di Costanzo, anch'io forse agirei così, l'affetto accieca... Ma posso vivere con [questo rimorso?

Presto anch'io morirò, ho il destino segnato, sto ancora bene all'apparenza: succede così per quelli che prendono la roba... e io mi son fatta di nuovo... il dolore era troppo, e soltanto la roba mi permette di continuare a vivere...

Io voglio rimanere a questo mondo... almeno fino a quando non saprò se mio figlio potrà crescere sano. MADRE - La tua felicità dipende dalla

del bambino; ma non può dipenderne

la tua serenità, che è invece frutto della tua coscienza e del perdono di chi hai offeso, sia pure per debolezza e bisogno di amore. Chiedi quindi a Costanzo di aiutarti. COSTANZO - Quando mi sono reso conto

che la vita mi lasciava. ti ho odiata con tutte le mie forze.

Ora che non soffro più, penso «Avrei fatto anch'io lo stesso se Luisetta era sana e io malato»: perchè il più debole ha paura di perdere l'amore dell'altro... Adesso lo capisco e per questo ti perdono. Luisetta fa per abbracciare Costanzo, che si

COSTANZO - No. Abbracciarti no, non è possibile. Non possiamo più

essere felici insieme. Sereni sì, ognuno nel suo mondo. Costanzo entra nel coro e vi scompare. CORO - Vieni... vieni con noi, Costanzo! Hai sofferto ...

e per questo perdoni... Luisetta torna tra il pubblico. se c'è un figlio ... Qualcosa continua di te...

Ma se il figlio è malato... O se ti è tolto...

Ti lasci andare...

Non c'è più ragione di lottare... MADDALENA - «Se il figlio è malato...

o se ti è tolto ... ». Si rivolge alla Madre.

Io non ne ho mai parlato con nessuno... Ma dopo aver sentito queste storie, di fronte a cui la mia disperazione è solamente una delle tante.

ho come il desiderio anch'io di confidarmi... MADRE - Sì, Maddalena; è arrivato il

momento

di raccontare la tua storia... La pace tu l'hai meritata; ma qualche

[oscurità della tua vita riaffiora adesso in te, mentre ascolti altri che come te hanno

Se vuoi compiere un gesto d'amore, puoi raccontare anche tu: non per dovere ma

[per carità. Dopo una pausa Maddalena si rivolge al

MADDALENA - Io ero una ragazza come

curiosa di tutto. Così sono partita dal paese, ho lasciato casa mia. Con i miei stavo bene, ma non mi bastavano

Mi piaceva inventare vestiti... Intorno si crea tutto un movimento di gente che va e viene, un armeggiare di tessuti e di colori, un mostrare abiti in un ambiente parigino, tra moda, modelle e fotografi da copertina.

Scelsi Parigi; lì, con un po' di fortuna e perchè mi trovavano bella, entrai nel mondo della moda..

Maddalena viene presa e vestita con un cappello e un fluttuante mantello-sciarpa. Scattano fotografie. Lei ridendo si atteggia a modella.

MADDALENA - Intorno a me tutto era [lusso, profumi,

cipria e musica... e poi sorrisi, complimenti, e applausi fino a stordirmi!... Ero felice, pronta ad aprirmi anche al [sentimento.

Così mi innamorai: uno di quell'ambiente; e da lui cominciai a capire che quel mondo incantato richiedeva un lavoro durissimo prima della sfilata... Quell'aspetto mi piacque, tornò fuori la mia natura cocciuta, contadina; più che indossarli, gli abiti mi piaceva

[idearli. Rimasi incinta, aspettavo quel momento: quando fosse venuto, ne ero certa, allora ci saremmo sposati... Ma ai primi esami per la gravidanza, mi dissero di una malattia che non avevo mai sentita e del bambino malato addirittura nel mio seno e senza speranza di guarire: «nebulose

[possibilità», dissero i medici. Che fare in quel momento? Tutto crollava intorno a me; tradita la fiducia posta nel mio compagno che sapeva e aveva taciuto. Si chiedeva a me di decidere se volevo che il bambino nascesse. Ero sola, senza futuro. Non mi sentii

di chiamare alla vita una creatura segnata [dal dolore;

chiesi per me quel patire che sarebbe stato suo per tutti gli anni che avrebbe dovuto vivere soffrendo. Chiesi che non nascesse. Scomparve prima di approdare nel mondo; il rimpianto e la

furono miei soltanto. Subito dopo scappai da Parigi; cancellata [ogni traccia

di quella parentesi d'incanto e di tragedia; via ricordi strazianti di una piccola famiglia mai nata,

via speranze sfiorate appena. Ritornai in Italia, conservando in fondo [all'animo

il segreto della mia malattia contratta allora, invisibile all'apparenza, insinuatasi in me subdolamente... Di Parigi mi rimase il gusto di un lavoro: piccole cose, quelle che potevo, cominciai a inventarle da me. Chiusa in me stessa fuggivo ogni incontro; ogni uomo [nascondeva il volto

dell'inganno. Si rifiutava al sentimento la mia fiducia offesa... Poi arrivò Johannes. All'improvviso tutto cambiò.

Accanto a Maddalena è venuto un ragazzo dall'aria mite e seria, Maddalena intreccia una ghirlanda, una sorta di cappellino bizzarro.

JOHANNES - Non mi stancherei mai di [guardarti lavorare!

Inventi dal niente, fai vivere le cose. MADDALENA - Le cose fanno vivere me... Si ritrae come se temesse di aver dato troppa confidenza.

JOHANNES - Posso stare qui con te? Maddalena tace.

Se ti dò fastidio, me ne vado...

MADDALENA - No... rimani. Sai, sono [abituata a star da sola...

A me piace fare questi piccoli lavori. I ragazzi hanno voglia di andare in

[discoteca; di una come me non se ne fanno niente. JOHANNES - Io in discoteca non ci vado [quasi mai.

Troppo rumore, c'è tanta gente ma ti ritrovi ancora più solo. Ci si può anche andare, ma insieme e allora cambia. MADDALENA - A me ballare piace. [Almeno, una volta

mi piaceva...

JOHANNES - Una volta? Parli come se [fossi

alla fine della vita. Sembri ancora una [bambina...

MADDALENA - Non sono gli anni... [Bastano pochi giorni

certe volte a farti invecchiare. JOHANNES - C'è qualche cosa che ti pesa [sul cuore.

To lo sento.

MADDALENA - Sul cuore ho una pietra e

c'è un segreto. Ma quella pietra io non voglio smuoverla. Riprovare dolore e delusione, rimpianto... rimorso... Si riscuote dalla riflessione che l'ha fatta parlare ad un ragazzo come a se stessa. Sto dicendoti cose che non ho mai detto a nessuno... come se parlassi con me stessa [Scusami...

JOHANNES - Se ti è venuto di dire così, è

che senti che ti sono vicino, e amico... MADDALENA - «Amico» mi piace: è un

[rapporto che vorrei avere con te. Nient'altro però, voglio che tu lo sappia.

Se è diverso per te, allora vattene. L'amicizia sì, ma solamente quella. JOHANNES - Tu credi che sia poco?

Accetto.

Prende dei nastri, li intreccia, li lancia in aria in una girandola multicolore. Io dipingo! È quasi un lavoro come il tuo, tutti e due giochiamo coi colori!.. Maddalena e Johannes fanno volteggiare i nastri rincorrendosi, fino ad allontanarsi sullo sfondo.

MADRE - Poco per volta quella fresca [amicizia

si venò di tenere attenzioni. Cauta, Maddalena si teneva indietro da legami amorosi; temeva che Johannes se ne andasse scoprendo la sua malattia, e non voleva metterne in pericolo la vita: sarebbe accaduto, purtroppo lo sapeva, se avesse fatto l'amore con lui. I due ritornano avanti. I nastri sono scomparsi. È passato del tempo ed è un momento

successivo della loro storia. JOHANNES - Oggi sei più allegra, [addirittura spensierata:

e se fossi io la causa di questa meraviglia? Maddalena ride, poi si mette sulla difensiva. MADDALENA - Potresti esserlo sì! Ma Inon te ne vantare:

sono una «single» irriducibile, lo hai capito! JOHANNES - Anch'io lo sono in fondo; siamo dei «singles» tutti e due, per questo possiamo stare assieme tanto a lungo... Ma se è così, potremmo allora

stare assieme sempre...

Le cinge la vita con un braccio, le sfiora il collo con un bacio. Maddalena si divincola. MADDALENA - No! Ti prego no! JOHANNES - Non puoi sentirti offesa! Se [per me

provi dell'amicizia, devi anche avere confidenza. E allora dimmi perchè non vuoi che facciamo l'amore! Parlano i tuoi occhi; la tua mano, che trema quando la stringo nella mia; il tuo corpo mi chiama, non sono soltanto le parole ad esprimere quello che

[sentiamo! Maddalena piange. Johannes la accarezza. JOHANNES - Se non vuoi dirmi perchè no, non dirmelo. Hai un segreto: me lo dirai quando verrà il momento e sarai tu a volere.

Qualunque cosa, me la dirai, perchè tu ed io non possiamo vivere divisi...

Maddalena smette di piangere e si stringe a Johannes. I due se ne vanno abbracciati.

MADRE - Maddalena finì per dirgli del suo [male: se di fuori non appariva, svuotava di ogni

forza la giovinezza di Maddalena; come un bruco ne rodeva il vigore, rimanendo intatta della sua bellezza soltanto una fragile

[apparenza... I due tornano avanti. JOHANNES - Sei andata all'ospedale? MADDALENA - Sì. Tutto a posto, non ti

[preoccupare... JOHANNES - Sei pallida. Vorrei chiedere [ai medici

se si può fare qualche cosa... cure nuove, un vaccino, un trapianto... o andare in Francia...

MADDALENA - Morirei anche solo a tornarci. Non c'è niente, proprio niente per guarire.

L'unica cosa, vivere ogni giornata con tutto
[il gusto
che possiamo. Per ognuno di noi anche sano,
ogni giorno potrebbe esser l'ultimo...
Ride forzata, mettendo nelle sue parole una

Un incidente sulla strada... un aereo che

cupa allegria.

delitti passionali... Può succedere a tutti... Johannes le circonda delicatamente le spalle,

JOHANNES - Siamo una cosa sola, ormai, [noi due.

Hai parlato lealmente con me, e noi ci comportiamo come bambini saggi,

[perfino

nell'amore, che è passione... Per questo io ti dico non viviamo nella fatalità del caso. MADDALENA - Chiederò al medico.

[Dovrà dirmi

quanto tempo mi resta... anni... mesi... settimane... giornate...

Johannes si ritrae. Maddalena si trova davanti al dottore.

MADDALENA - Voglio sapere quanto [tempo mi rimane...

Non deve fingere, dottore; non le chiedo di illudermi: ho deciso di mettere a posto quello che ancora è restato in sospeso...

Sono anni che manco da casa e qui mi sono unita ad un ragazzo.

Deve rispondermi, dottore:
voglio sapere la verità.

DOTTORE - Al punto in cui sei... non resta [molto.

Forse un mese...

MADDALENA - Un mese è sicuro?

DOTTORE - Dieci giorni senz'altro...

Ma poi, queste cose sono così diverse
di volta in volta!... Magari ti riprendi
e hai davanti ancora... tre, quattro o cinque

[anni...

MADDALENA - Grazie per questo [augurio

Ora so cosa fare.

Il dottore se ne va. Maddalena per la prima volta si rivolge al pubblico.

MADDALENA - Ho cominciato a [organizzare ogni cosa prevedendo le operazioni necessarie

per riuscire a concludere tutto prima della «scadenza».

Ho chiesto di lasciare l'ospedale
 me lo hanno concesso, c'era una forza in

che impediva a chiunque di fermarmi —; [sono partita

con Johannes perchè volevo tornare al mio [paese.

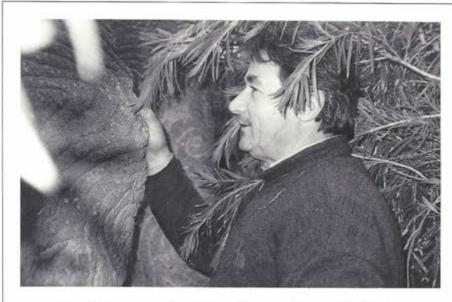
Ho parlato con mio padre e mia madre; da tanto non sapevano niente di me, il pudore mi aveva impedito di rivelare in

il mio stato...
E poi quel rinunciare ad esser madre
pesava su di me; dovevo liberarmene.
Volevo adesso legarmi per sempre
al mio dolce ragazzo paziente... Johannes
da tempo insisteva che ci sposassimo; ma io,
sempre per quella storia antica, rifiutavo...

Adesso il momento era arrivato...

Tutti i componenti del coro — gli attori che hanno via via interpretato i vari ruoli — si dispongono in un corteo di nozze; tengono fra le braccia regali e ghirlande di fiori.

Una donna porta un abito bianco da sposa — quello che Maddalena aveva all'inizio — e glielo fa indossare. Due giovani portano un leggero letto di rami fioriti e Maddalena



Le illustrazioni dello scultore Sciola

Il testo Laica rappresentazione di Maricla Boggio è stato illustrato dallo scultore Pinuccio Sciola. Interpretando lo spirito dell'opera, l'artista ha immaginato figure umane che si presentano nella loro nudità, come convocate per un giudizio finale, che prelude forse ad una resurrezione.

Altre figure echeggiano personaggi-simboli come la Madre, o la Maddalena. Sono rappresentate situazioni particolari, come quella della coppia omosessuale Gigio-Giorgio, o della coppia Flora-Ciro. L'immaginazione dell'artista ha anche evocato, con la Madre, le figure del coro, e i personaggi che si dispongono a raccontare la loro storia.

Pinuccio Sciola vive e lavora a San Sperate (Ca). Dopo studi a Cagliari e al magistero d'Arte di Firenze, dal '65 ha frequentato l'Akademia internazionale di Salisburgo. Ha seguito i corsi di Kirchiner, Vedova, Minguzzi, e i seminari di Marcuse. Ha viaggiato per ragioni di studio in Europa e per un anno, nel '67, ha frequentato l'università di Moncloa, in Spagna. Nel '73, in Messico, ha lavorato con Siqueiros.

Dal 1960 ha esposto in Sardegna, alla Biennale di Venezia, alla Besana di Milano; nell'85 alla Quadriennale di Roma e dall'86 in musei e gallerie della Germania.

vi si adagia.

MADRE - Maddalena non aveva più le

per arrivare alla chiesa. Le portarono tutti i fiori dei campi, e in quei fiori lei si adagiò...

CORO - Dolce letto di fiori, per le tue nozze, Maddalena... Felicità è un attimo che passa... Tu sei beata col tuo Johannes nella casa di

Per sempre... non per questo giorno [solamente...

Siate beati... Beati eternamente...

Johannes è accanto a Maddalena. I due, come se rispondessero alle domande del prete.

JOHANNES - Sì, lo voglio...

MADDALENA - Sì, lo voglio...

IL CORO CANTA - Veni Creator Spiritus...

MADRE - Gli stessi fiori del giorno delle

accompagnarono Maddalena all'eterno [riposo... IL CORO CANTA - In paradisum deducaut [te angeli...

Johannes prende Maddalena tra le braccia e, seguito dal coro, passa tra il pubblico. In mezzo alla sala Maddalena si rialza. MADDALENA - Adesso io sono felice. Non mi turba neppure il pensiero di aver lasciato da solo Johannes: soltanto un poco, se lo vedo triste mentre ripensa a quando eravamo insieme... Ma la vita nel mondo, anche se dura a lungo, è un attimo di un attimo... E chi si è amato si ritrova alla fine eternamente... Maddalena prende Johannes per mano. I due se ne vanno seguiti dal coro che canta.

FINE

COME ALLA SCALA, AL CARLO FELICE DI GENOVA, AL REGIO DI TORINO, AI TEATRI DI REGGIO EMILIA, AL DONIZETTI DI BERGAMO, AL VERDI DI TRIESTE... IL TRIONFO CONTINUA



Assieme alla Scala, diversi fra i più prestigiosi teatri italiani hanno inaugurato
la stagione con un evento importante: il
debutto della nuova Biglietteria Elettronica. Grazie al nostro know-how e ad
una tecnologia tutta italiana, abbiamo
creato un sistema che consente agli
spettatori di scegliere comodamente il
proprio posto. Un sistema che emette
biglietti e tessere di abbonamento senza
possibilità di errore, che stampa in qualsiasi momento il resoconto esatto delle
vendite e delle prenotazioni, la contabilità di cassa e il borderò. Il tutto in tem-

pi estremamente ridotti e in un contesto di totale trasparenza. Per le direzioni degli enti che, come la Scala, su tutte hanno preferito la nostra tecnologia, i risultati non sono mancati: un sensibile aumento delle presenze e quindi un incremento degli incassi già dalle prime rappresentazioni. Ecco perché parliamo di un trionfo, che la nostra Biglietteria Elettronica è già pronta a replicare in un altro importante Teatro: il vostro.



LEONI DANIELE s.r.l.

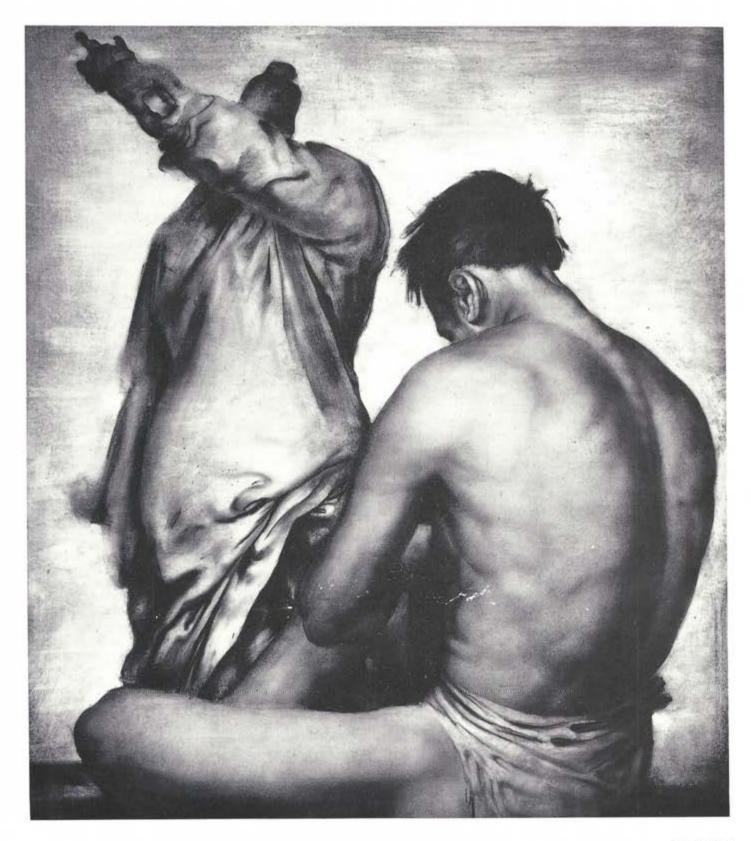
Via Matteotti, 48/1 48022 Lugo (RA) - Italy Tel. 0545/34027 Fax 30823 - Unix 30603





RIFLESSIONI DI UN ERETICO

UN MONOLOGO DI MARIO DONIZETTI



ono condannato a morte.

Non so ancora se dovrò prendere la cicuta o se mi impiccheranno.

Dipenderà dal tempo dell'esecuzione.

Ma se il tempo e l'eternità fossero lo stesso, come sospetto, quando mi ammazzeranno sarà come se morissi di morte naturale.

Infatti non si può accusare l'eternità d'essere assassina o ini-

Solo i tempi possono essere iniqui; e anche quelli, per loro natura, iniqui provvisoriamente, secondo latitudine.

L'eternità è quella che è per necessità. Così sarà necessario che io sia ammazzato da quattro assassini come fosse naturale, così, naturalmente.

Perché mi hanno condannato?

Tono accusatorio e ironico.

«Perché se non si dovesse ammettere l'esistenza reale di una causa... causarum...

Pausa...

...Noi saremmo causa di noi stessi e il mondo causa di sé». Tono difensivo, deciso e ironico.

Ma se io dipendo in tutto dalla causa... causarum... non ho libertà.

Deciso alzando la voce.

Dio non mi ha imposto di vivere come un imbecille. Mi ha dato la libertà!

Mite.

Mi ha chiesto di vivere meglio piuttosto che peggio e so cosa

è il meglio rispetto al peggio.

Mi ha fornito della logica della conservazione migliore, ma non mi ha messo nella galera delle cause per essere migliore. È necessario perciò che le mie cause fisiche, come la prima di esse, nel caso sia necessaria l'esistenza della prima, siano parte di me stesso. Ecco come mio padre, che mi ha preceduto, sia ancora io, e la mia posterità sia ancora io nell'essere che mi continua con la stessa libertà o volontà di perfezione.

La mia generazione sono io stesso nella anteriorità e nella po-

sterità.

La mia generazione futura sarà l'attualità, o presente del mio futuro, come io oggi sono il futuro dei miei avi.

Pausa.

Oggi io mi oppongo e preferisco morire e allora i miei assassini mi uccideranno perché sono suicida; proporzionalmente? Se io mi oppongo al mondo mi oppongo a me stesso e alla generazione? No! perché la mia libertà si oppone alla mancanza di libertà dei miei assassini e non alla libertà del mondo.

L'unico imperativo divino è la generazione vivente, non la morte per violenza dottrinaria

morte per violenza dottrinaria.

Chi sottrae la vita agli altri è un eretico illogico.

Chi sottrae la sua vita al mondo non è mai nato, e però chi si opponesse a se stesso, sarebbe anche in questo caso finalizzato alla sua perfezione e alla perfezione del mondo. Ma non si sa, quando il mondo sarà perfetto cosa sarà... Sarà una macchia di inchiostro... una linea retta o un grande rospo, o un piccolo rospo?! Vittime e carnefici sono tesi alla perfezione del mondo.

Anche se per me, adesso, la mia perfezione sarebbe non essere ammazzato, non credo che i miei carnefici siano moralmente peggiori di me, perché tutti insieme cerchiamo il perfetto con onestà. Io sono un onesto ammazzato, loro onesti assassini.

Sono assassini perché non sono del tutto logici. Sono assassini per il meglio provvisorio per latitudine.

Solo quelli che stanno a guardare mi paiono disonesti, perché gli va tutto male, ma campando a ufo gli va tutto bene. Solo l'angoscia filosofica è disonesta. Ma forse l'angoscia è la malattia dei fannulloni, dei nullafacenti, di chi vive per morire, come dice il filosofo angoscioso... angosciato.

Lunga pausa, poi si sovviene. Tono accusatorio.

«Dio non esiste se non è la causa del mondo. Dio ha creato dal nulla tutte le cose»

Difensivo e mite.

Affermazione insulsa:

dal nulla non viene nulla.

Non si può pretendere che Dio sia causa di una realtà imperfetta. Dio è invece la *esigenza* della perfettibilità di ciò che è imperfetto.

E in quanto Dio è il principio della perfettibilità del mondo, lo

trascende.

Dobbiamo capire che solo la ragione, o esigenza dell'esistenza, può essere anteriore all'esistenza, mentre la causa come

causa deve per forza esserle simultanea.

Come potrebbe una causa essere causa di un effetto che ancora non c'è? Una causa è tale dal momento che il suo effetto è dato. Perciò se Dio è Dio perché è causa dell'universo, ha la stessa età dell'universo. Ma l'universo e Dio non sono gemelli e del resto, se Dio fosse Dio a prescindere dall'esistenza dell'universo, come potrebbe essere Dio dell'universo? Questo è un inghippo: e però, se la prima causa fosse fisica, allora potrebbe essere anteriore al suo effetto. Ma che Dio, per poter essere causa dell'universo, si abbassi ad essere fisico come è fisico l'universo, mi sembra una sciocchezza.

Ma come è vero che il mondo senza la ragione trascendente della sua esistenza non può esistere, così è vero che la ragione trascendente dell'esistenza del mondo esiste per l'esistenza del mondo. Quando gli assassini erano amici mi tormentavano con questo problema. Ora volete che vi dica cosa ne penso? Dio non è simultaneo al mondo ma ha chiesto alla libertà di creare il mondo. Il mondo lo facciamo noi con la libertà di Dio. Dio ha dato libertà alla libertà, voglio dire, ha dato la libertà di usare o non usare la libertà. Ha dato la libertà agli ammazzati e la libertà di non usare la libertà agli assassini.

Dio ha dato la libertà che ha creato la bellezza e le atrocità del mondo. Quindi Dio è anteriore al mondo ed è simultaneo alla esistenza della libertà. La libertà potrebbe essere Dio stesso. Ma Dio comunque non si può descrivere. Se potessi dire che è così o non è così, sarebbe una cosa fisica e non il principio

dell'esistenza della cosa fisica.

Peccato, perché senza attributi Dio qualche volta non lo vediamo.

Facciamo molta fatica a vedere una persona che non vede e non sente e però Dio non parla, ma dice tutto.

Non vuole nulla, ma è l'esigenza di tutto. Esige il bene e permette il male.

Permette la guerra perché è transitoria, ma esige la pace stabile.

Dio non è provvidenziale per me, ma è assolutamente necessario per tutti, perché tutti siamo il centro del mondo. Io sono il centro del mondo, ma anche il lombrico è il centro del mondo e Dio, essendo la ragione del mondo, è la ragione mia e del lombrico pari pari.

Per questo Dio non può preferire me al lombrico, né il lombrico a me, altrimenti Dio sarebbe o la ragione della mia esistenza o la ragione della sua, della sua del lombrico voglio dire. Dio non può allearsi con qualcuno, anche se qualcuno ogni

tanto millanta una alleanza con Dio e così lo bestemmia. E però tutti noi speriamo che Dio sia più amico nostro che de-

gli altri.

Certamente il lombrico pensa che io sono un lombrico e che Dio gli è amico più di quanto lo sia di me. Ed io la penso come un lombrico anche se non sono un lombrico

un lombrico, anche se non sono un lombrico. E questo succede perché il lombrico, ed io come il lombrico,

e questo succede perche il fombrico, ed lo come il fombrico, sentiamo la nostra esistenza personale e non quella dell'altro. Infatti la ragione della nostra personale esistenza, che è Dio, è più comprensibile a noi della ragione della esistenza degli altri.

Il centro del mondo è il lombrico perché misura il mondo con il suo metro e, però, il suo metro è come il mio.

UNO SCRITTORE CHIAMATO MARIO DONIZETTI

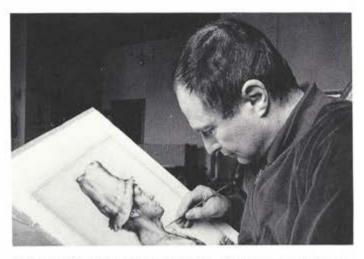
IL PENNELLO E LA PENNA

rivono, questi pittori. Sulle orme di Leonardo — che quando non usava il pennello reggeva la penna — i pittori entrano in competizione con narratori, drammaturghi, poeti e saggisti. Tadini e Treccani, Fiume e Baj, Tamburi e Testori (ma in quest'ultimo è prevalente lo scrittore) manifestano quella doppia vocazione che fu di artisti del Novecento come Soffici e Savinio, De Pisis e Purificato. Entra in campo adesso anche Mario Donizetti, il maestro bergamasco del figurativo che dagli anni Cinquanta in poi s'è conquistato, a furia di talento e coerenza, un solido posto in quell'area pittorica ch'è stata di Gregorio Sciltian e Pietro Annigoni, e che come ritrattista è fra i più richiesti in Italia e nel mondo, per avere allineato in un suo Pantheon ideale i grandi personaggi dello spettacolo, da Barrault alla Abba, da Gassman alla Falk, e figure come Papa Giovanni o Elisabetta d'Inghilterra, per le copertine del Time. Di Mario Donizetti Hystrio è lieta di pubblicare questo monologo, di lucida scrittura e di alti, speculativi interessi: un testo che in un certo senso, gli abbiamo «strappato» di mano.

Non è il caso di dire, qui, chi è e come ha operato il Donizetti pittore, di cui sono noti i «sacri furori» contro certi andazzi della pittura informale, le pubbliche denunce dell'incuria in cui sono lasciati i capolavori nostrani, le frustate polemiche inflitte in occasione di non meditati restauri di opere dell'importanza del «Giudizio» di Michelangelo, le sue «prediche» sul buon uso dei materiali e delle tecniche, sulle regole di esposizione alla luce dei tesori museali e via dicendo. Coerente nel dire e nel fare, Donizetti ha trasformato la sua bella casa a Bergamo Alta in una bottega d'arte dagli splendori rinascimentali, vi ha istituito un Centro di ricerca delle tecniche artistiche e per anni, sul periodico Costume diretto dalla moglie Costanza, scrittrice, sua modella, collaboratrice impareggiabile, ha portato avanti le sue tesi sulla pittura. Esponendosi, com'era inevitabile, alle accuse e ai sarcasmi degli avversari, pittori dell'informale ma anche interessati sostenitori dello stesso sul mercato dell'arte. Al che Donizetti restituiva colpo su colpo, forte della sua buona coscienza e, soprattutto, di un'opera in progress nella sua coerenza, ammirevole non soltanto per la perizia straordinaria ma anche per un suo fascino iperreale che andava ben oltre il trompe l'oeil, per una latente espressività svincolata dalle citazioni formalistiche, qualità rilevate dalla critica non partigiana.

Ma siccome, adesso, il pittore di Bergamo — oltre a provarsi nella scrittura teatrale — ha appena dato alla stampe (Corponove Editrice, pagg. 170, L. 22.000) un solido trattato di filosofia dell'arte, Perché figurativo - Argomenti di estetica, che si configura come un organico compendio delle convizioni e dei ragionamenti che lo hanno sostenuto in quarant'anni di lavoro.

Il ragionamento centrale di Donizetti muove dall'affermazione che la teoria esposta da Kant (alta referenza, dunque) nella Critica del giudizio — teoria secondo cui il criterio estetico deriva da un «giudizio di gusto», dunque è attività soggettiva svincolata da valori immutabili — ha finito per innescare un processo storico che dal romanticismo ottocentesco all'informalismo di questo secolo ha messo in crisi ogni codice di riferimento. In altri termini: Kant sostiene che soltanto la forma come tale, al di là della conoscenza della sua funzione, può essere oggetto di giudizio estetico, che è dunque di na-



tura soggettiva. Ora, afferma Donizetti, «questa mancanza di conoscenza del fine della forma rende possibile sia il giudizio arbitrario che il solo giudizio di gusto personale, ma non il giudizio sul merito obbiettivo della perfezione estetica della forma. Sicché, kantianamente, il giudizio di gusto rimane nel soggetto giudicante e non può stabilire un valore per gli altri, esigere dagli altri un consenso».

Si può convenire, credo, con quanto Donizetti afferma sul piano storico: che l'estetica moderna, appena costituitasi con Kant, era destinata ad entrare in crisi proprio per questa proclamata soggettività. Eccola allora annullarsi nella filosofia della storia con Hegel, confluire nella dottrina positivistica del Taine secondo cui l'indagine sul bello è valutazione scientifica degli oggetti che lo rappresentano, e approdare infine ad una più recente estetica critica — madre delle avanguardie del secolo — che ha rimesso in discussione alle radici la stessa legittimità delle nozioni di arte e di bellezza, e qui occorre fare i nomi di Benjamin, Adorno, Marcuse, Heidegger, Blanchot, Derrida.

Senza essere impressionato dal confronto, Donizetti rifiuta invece il parametro kantiano del gusto soggettivo e sostiene che il giudizio estetico è fondato sulla perfezione o imperfezione della forma dell'oggetto in esame: posizione che potrebbe apparire neoplatonica se il nostro autore non introducesse l'ipotesi, del tutto moderna, di una «memoria genetica» del bello, finalizzato allo sviluppo del genere umano: «Il nido del passero o il Partenone di Fidia, l'alveare dell'ape o la reggia di Francia o la galleria scavata da un verme sono tutti enti estetici, perché creati tecnicamente dalla volontà ordinata ad un fine partendo dalla notizia genetica». Il che equivale a rifarsi a quanto mirabilmente esprimeva Michelangelo: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto che un marmo solo in sé non circoscriva col suo soverchio, e solo a quello arriva la mano che obbedisce all'intelletto». La volontà dell'artista, insomma può togliere il marmo superfluo, ma la forma della scultura è già nel marmo grezzo, con la naturale esigenza di esistere, in quanto causa efficiente della rappresentazione della funzione. U.R.

Anch'io penso di essere il centro del mondo.

Infatti, quando il lombrico sale, lo sa che non scende, come lo so io, sa che l'alto non è il basso, che il sinistro non è il destro, che l'identico non è il dissimile. Il lombrico è logico. Il suo logicizzare è finalizzato alla sua perfezione vitale. Perciò il lombrico pensa di essere il centro del mondo, come io lo penso di me.

La nostra ragione d'esistere è la nostra più stretta alleata, perciò noi pensiamo che Dio è il nostro personale più stretto alleato.

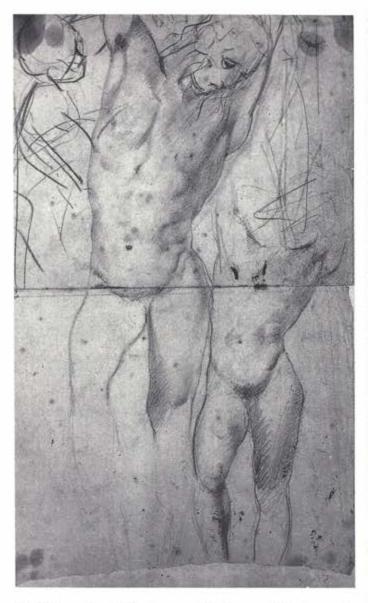
Possiamo scannare a cuor leggero un maiale, ma anche un uomo se non è alleato di Dio.

Non essendo alleato di Dio non è nostro alleato. Quando vinciamo noi, vince Dio. Sarebbe una grande vittoria se potessimo scannare tutti gli atei. Siccome Dio da sé non vince mai perché non ha nemici da vincere, gli faremmo un bel servizio. Pausa.

Dio non ha nemici e, non amando nessuno più di un altro, ama tutti, ama il lombrico, ma ama anche il fagiolo.

Infatti, non solo il lombrico è logico come sono logico io, ma anche la pianta del fagiolo che va verso l'alto e non verso il basso dove morrebbe, quindi non confonde l'alto con il basso, l'identico con il dissimile, il sostanziale con l'accidentale: anche il fagiolo è logico e tende al perfetto quindi è amato da Dio.

Dio forse non ama i dementi, infatti se i dementi non fossero nutriti dai logici morirebbero.



Dio è la ragione dell'esistenza e l'esistenza è di coloro che possono esistere e non di quelli che per esistere dipendono dall'efficienza provvidenziale degli altri.

I poveri dementi non sanno dell'esistenza di Dio perché, non conoscendo la ragione della loro esistenza, non possono pensare che ci sia una ragione dell'esistenza.

Ma ci sono anche degli scienziati che dicono d'aver scoperto che metà esistenza ha la sua ragione e l'altra metà non ce l'ha. Dicono che le stelle, il sole, la terra, l'arte hanno una causa necessaria; invece degli atomi che formano le stelle e gli atomi degli atomi, cioè degli elettroni e delle cose piccole piccole, pensano che esistano senza ragione, cioè a caso.

Questi sapienti non sanno dire quale è il confine fra le cose piccole e le cose grandi e dicono, anzi, che il confine non c'è, perciò sono sapienti dementi.

Oltre agli scienziati si sono fatti notare anche dei cosiddetti artisti, che per non essere da meno, dicono (ma per loro parlano i critici filosofici) che Dio è morto e così è morta l'arte.

Nonostante che non siano del tutto dementi, perché distinguono un soldo da due soldi, la loro logica ai logici sembra una demenza.

Infatti nel negare Dio, che è la ragione della loro esistenza, negano se stessi, e il negare se stessi è una logica demenza. Questa demenza li fa fantasticare.

«La nostra arte è l'arte che nega l'arte, cioè afferma la sua morte» dicono.

Per questi mezzi dementi tutto è morto, ma loro per poterlo affermare pare che siano vivi. Ma insistono dicendo che vivono per la morte. Il loro compito è vivere da morti per dire ai vivi che sono dei morti vivi.

A pensarci bene Dio ama i dementi e anche i mezzi dementi perché se non li amasse neanche un po' non esistessero del tutto.

Pausa. Camminando per il palcoscenico, inciampa in un sasso. Ironico lo raccoglie.

Questo diamante mi ostacola. Potrei condannarlo a morte, se non fossi condannato a morte io. Questo diamante presto o tardi sarà condannato da qualche mezzo logico. Questo diamante ostacola, perché è logico.

A voi non sembra che questo sia logico?

Questa pietra ha una forma. Le sue parti così diverse la dicono lunga: se le sue parti non avessero una funzione personale, questa pietra non avrebbe parti. Voglio dire che le sue parti senza una funzione specifica sarebbero tutte uguali, e allora l'una sarebbe come l'altra, e non sarebbero parti.

Una pietra per poter esistere non può aver le parti uguali fra loro. Se il centro fosse ai lati, i lati al centro, l'esterno e l'interno indistinti. Questa pietra non sarebbe una pietra, ma un'altra cosa. Ma un'altra cosa potrebbe avere il centro all'esterno e le parti esterne al centro?

No, no, perché ciò che esiste, esiste in maniera logica e, visto che questa pietra esiste, è logica; a meno che nasconda qualche demenza come certi filosofi di quelli che hanno inventato la ragione. Volevo dire che hanno scoperto i limiti della ragione per poi (buttando la pietra) buttarla nella spazzatura.

Ne raccoglie un'altra.

Questa piccola, se la guardo bene, (estrae una lente) vedo cose che non si vedono. E siccome non si vedono, si dice che non

C'è una faccia esagonale. Se non fosse esagonale sarebbe ottagonale, oppure triangolare.

Questa forma mi dice che è così per non volere essere diversa di così. Perciò vuole essere così e non diversa.

Anche questo diamante è causato dalla sua libertà.

Questo diamante è logico come il fagiolo, il fagiolo come il lombrico, il lombrico come me, ed io come loro nel mondo logico, perciò anche questo diamante potrebbe subìre un processo.

Getta la pietra.

Queste pietre sono società di esseri viventi logici e fra loro ci sono certamente dementi e logici dementi. I quali avendo vita breve non impediscono del tutto il normale associarsi dei logici in modo logico. Se avessero vita sufficiente i dementi farebbero scomparire il mondo degli uomini, dei lombrichi e delle pietre e anche dei fagioli.

Farebbero scomparire l'esistenza.

Anche le pietre hanno una esistenza e Dio è la ragione della loro esistenza.

La necessità dell'esistenza reale di Dio è data dalla domanda: «Perché l'esistenza? Perché il diamante? Perché il fagiolo? Perché il lombrico. Ed io, perché?».

Dio è semplicemente il perché.

Io pongo la domanda: «Perché esisto?» proprio perché esisto! e Dio è il perché della mia domanda.

La domanda «perché esisto» è obbligatoria. Non può non essere posta. Per questo è obbligatoria l'esistenza di ciò che rende obbligatoria la domanda.

In un solo caso Dio potrebbe non esistere: nel caso che il mondo fosse nulla. Infatti la ragione del nulla è nulla. Se tutto è nulla, il nulla è la sua ragione, ma il mondo esiste e si pone la domanda.

Esistendo non può non esistere e non può essere non esistito, perciò si è sempre posto, pone e porrà la domanda.

E perché si è posto, pone e porrà la domanda: Dio esiste! Una voce grida.

Ha detto un'eresia!

SIPARIO

A pag. 111, Mario Donizetti fotografato al lavoro da Renato De Pascale. I disegni che illustrano il monologo sono dell'autore.



FOYER

FABRIZIO CALEFFI

ssere uno scrittore non è facile come essere un uccello raro che vola alto nel cielo e che tutti vogliono abbattere». Arnold Wesker.

Alla Borsa Valori/in questi giorni/son dolori. Indice e pollice verso per Mister Fo. John Gross, recensore londinese, va a vedere Il Papa e la strega e dice: «Se la serata a teatro avrà almeno contribuito a un dovuto ridimensionamento delle precedenti sopravvalutate opere di Fo, dopotutto non sarà stata spesa male». Per Raboni (e siamo volati da Londra a Roma) Nella solitudine dei campi di cotone, ritenuto da autorevoli presentatori un capolavoro di un altro sovrastimato, Koltès, è lontanissimo dall'esserlo. Per Alexandra (con la x, come il totocalcio) La Capria, basto io. Miss X, attrice figlia d'arte, si presenta come nuova autrice. E, in uno «scherzo drammatico» (ai danni di chi?) ci propina scambi di battute tipo:

- Cosa studi? -
- Filosofia
- Ci credo che ti diverti poco -
- Scusa, cosa vorresti dire?

 Voglio dire che la filosofia non porta certo al divertimento. Per divertirsi bisogna essere spensierati e distratti -.

Ironia? Afasia. Dialoghi così non si sentono nemmeno lungo i corridoi della Statale, zona Filosofia, cara La Capria.

«L'unico successo accettabile è il successo in accordo con le nostre idiosincrasie». Henry James.

A Bob De Niro chiedono a che attore si è ispirato come modello per la sua carriera. Risponde: Walter Huston; era il padre di John Huston. Ottima scelta, Bob! Alla stessa domanda, un altro Robert, Redford, risponde indicando Henry Miller. Chissà quale sarà l'ideale di Barbareschi...?

- «- Il Messia è venuto -
- Ma non tutti siamo riusciti a leggere il suo biglietto da visita -».
 John Updike.

Il Gran Rabbino d'Israele ammonisce: non portate con voi dollari alla toilette. Motivo? Sui dollari sta scritto In God We Trust: i dollari vanno considerati testi sacri. Non è, attenzione, non è un aneddoto inventato da Goebbels. O da Arafat.

> «Se, invece di scrivere Il Capitale, l'avesse messo insieme, non sarebbe stato meglio?». La mamma di Karl Marx.

- Il Salvatores è arrivato -
- Ma non tutti siamo riusciti a reggerne la vista -.

C'erano tappi di champagne pronti a saltare nella notte milanese se la diretta da Hollywood avesse mostrato il mediterraneo arcangelo Gabriele del Nuovo Cinema Paradiso che NON cuccava l'Oscar. Sono invece saltati un po' di nervi. C'è chi ha detto: qui, tra opere da tre Soldini e via filmakerando, al prossimo Nobel troveremo candidata l'autobiografia di Al Bano e Romina.

Bisogna capirle certe reazioni a chi vede gente come Gigio Alberti, decoroso milite ignoto delle scene, co-decorato dei massimi allori. Allora tutto è possibile? No, solo l'implausibile. E chi fa da sè?

- No Alpitur? Ahiahaiahi! -.

Il Filmtrekking organizzato dalla ditta Salvatores/Abatantuono continua. Noi, che di Gabriele siam stati compagni di scuola, al licco dove insegna Luci a San Siro e dove ha studiato anche il musicista ribelle Finardi, ora aedo della Nuova 500, insieme a Quercia Paoli Cuorcontento, potremmo anche diventare suoi compagni di viaggio. Sempre che l'appuntamento non sia (non sia mai) a Samarcanda.

«Il più grande frutto che ho ricavato dai miei viaggi è quello di aver imparato a odiare razionalmente ciò che odiavo per istinto». Louis-Charles Fougeret de Monbron.

A proposito di salvifiche destinazioni, una nostra socia hystrionica fa tendenza: forte dei suoi due nomi in equilibrio sul doppio cognome, non fugge a Puerto Escondido, ma a Lourdes! Questo sì che è un soggetto. Virtù e velette da crocerossina, contrabbandi di acqua miracolosa, convogli nella notte — la Madonna generation alle fonti del mito...

«Roma la drona/la Lega non perdona», Slogan lumbard.



Volete sapere per chi ho votato? Per Rifondazione consumista. Si peccava alla Rinascente! Tu chiamale, se vuoi, emozioni.

> «...ma la luna conosce il poeta/e le prostitute/sanno del poeta la sofferenza/e gliela danno/gratis». Charles Bukowski.

Miracoli a Milano. Fabrizia Boiardi è una ragazza in gamba. Alla Rai, sede meneghina, ha fatto la sua strada. Ora firma la regia di un programma condotto da Mussapi: la poesia presentata come una hit parade. Brillante radioidea. Intanto, a Videomusic programmano una serie di books-videoclips. Era una mia idea di un po' di anni fa. Fa piacere quando le idee vanno in porto, se sono buone idee, anche se ce le porta un altro.

«Tu conversi più con le natiche della notte che con la fronte del mattino». William Shakespeare.

La Crippa desnuda! E la censura teatrale rialza il capino, fa l'occhiolino e vieta. Ma se vediamo tutti i giorni l'autentico osceno Funari in canottiera nei trailers del suo oscenissimo show?! Sciò. Uno così, che cita Brecht in tivì...!

«Viva el Leon/che magna el teròn», slogan della Liga Veneta.

Sindrome di Peter Pan: al prossimo festival lagunare del cinema, ci sarà una discoteca in funzione tra film e film. Il Leone d'oro corre a ballare/e le stelle stanno a guardare. Forse, arriveranno, insieme alle Irenebignardi di rigore, bande di skin che grideranno: Pontecorvo Rosso, non avrai il nostro scalpo...

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi e Kyara van Ellinkhuizen: apoteosi di Gabriele il Salvatores, miracoli a Milano, figura di Marrè Brunenghi tra allegorie del vizio e della virtù.



Per noi è sempre stata Marlene



h grazia alghemica dei naufragi! S'è inabissata nel mese di maggio dell'anno ottavo prima del nuovo secolo la goletta Angelo Azzurro. E dalla stiva son fluite le memorie che ci rendono tutti coetanei nella comune infanzia di seguaci del sogno e del mito. Oh capitana, mia capitana, io che ho smesso di fumare, come tutti, fumo per te una rauca sigaretta — nicht raucher è scritto negli scompartimenti per non fumatori, ma nelle cabine di prima classe dell'agile naviglio della tua esistenza non sono mai stati appesi cartelli di divieto.

Kraut ti chiamava Hem, con quella rozzezza contadina che lo rendeva superbamente raffinato — e quindi all'altezza delle tue lunghe gambe. Magdalene ti chiamavi per la banale anagrafe, ma per noi sei sempre stata Marlene. La Dietrich ti chiamava solo chi non ti amava, temendoti.

Che importa ricordare qui i titoli dei tuoi film? Il titolo che ti spetta è: Signora.
«Pensavo che l'*Angelo Azzurro* sarebbe stato un fiasco»: solo una vera attrice sa dire così della sua stessa apoteosi. Espiate, professori emuli di Jannings-Unrat: davanti alle vostre classi, esplodete il noto chicchirichì. E ricordate che Rudolf Sieberg, che le fu marito, perdendola si dedicò... all'allevamento delle galline. *Fabrizio Caleffi*

LERICI

Don Chisciotte del teatro e dell'editoria

ROMA - È mancato prematuramente a Roma, per una crisi cardiaca, Roberto Lerici, che in questi ultimi trent'anni, lavorando molto e su più fronti, s'era conquistato una posizione di spicco come autore drammatico.

Come Valentino Bompiani, anch'egli scomparso di recente, Lerici — nato a Firenze nel '31 — aveva due passioni, l'editoria e il teatro. Aveva esordito come editore negli anni Sessanta con una piccola ma incisiva casa editrice che s'era conquistata una buona reputazione per la vivacità del catalogo.

Mentre conduceva come un Don Chisciotte la sua battaglia contro i mulini a vento della grossa (ma non sempre grande) editoria, manifestando programmi antindustriali e libertari purtroppo destinati a scontrarsi con l'ondata emergente delle concentrazioni editoriali, Lerici scriveva però molto per il teatro, e nel '64 andava in scena proprio a Milano, accolta con interesse, la sua Storia di Sarway Bean, che sarebbe stata rappresentata anche negli Stati Uniti. Seguiva due anni dopo la prima delle sue opere importanti, Il gioco dei quattro cantoni, che evidenziava una delle caratteristiche poi ricorrenti della drammaturgia lericiana: l'uso disinvolto degli schemi di tradizione come contenitori di sperimentalismi nutriti dalle memorie delle avanguardie, teatro dell'assurdo in specie.

La prolificità e l'eclettismo sono stati costanti nel lavoro di Lerici, infittitosi dopo la cessione della casa editrice e che ha dato, malcontate, non meno di una trentina di commedie, oltre a traduzioni e adattamenti, copioni per cabaret e originali radiofonici. Egli è stato, in un certo senso, l'erede della vena satirica di Flaiano, come mostrò fra l'altro con L'educazione parlamentare, un testo del '72, nel quale si immaginava una ininterrotta, demistificatoria seduta del Parlamento italiano nel periodo compreso fra il 1870 e il 1914.

Di Lerici va anche ricordato il sodalizio di scena con Salines, Quartucci, Trionfo e il toscano Chiti, col quale realizzò nel '90 Houdini il mago, che contribuì a far conoscere Bustric. Soprattutto, vanno evocati due periodi di collaborazione che gli misero a disposizione le grandi platee: con Bene e con Proietti. Con un Carmelo Bene non ancora ridotto a tenere desta l'attenzione su di sé con provocazioni da genio incompreso, esaltazioni etiliche e scenate coniugali, e con Franco Cuomo, Lerici compose nel '76 il pastiche dissacratorio Giulietta e Romeo, e l'anno dopo scrisse per Proietti i testi di A me gli occhi please, inaugurando una collaborazione che sarebbe continuata con Come mi piace, nell'81, e con Leggero leggero. Dovremmo ancora ricordare, almeno, altri testi interessanti o curiosi, per l'uso disinvolto delle citazioni o del pastiche, come Materiale per sei personaggi, Diario di Giovanni il Seduttore (più dramma che commedia), Il boudoir del marchese de Sade, Comédie italienne, La Traviata; dire delle sue partecipazioni televisive a Mil-le luci di Falqui con la Carrà; accennare alla sua contestata Lulù, tratta da Wedekind da Tinto Brass con la Caprioglio, nonché al recente Moravia, per Giancarlo Nanni. U.R.



EDIPO ED ALCESTI A SIRACUSA PER L'INDA

SOFOCLE E EURIPIDE NOSTRI CONTEMPORANEI

I due spettacoli — che andranno ad Epidauro — hanno avuto in Sepe e in Sequi due registi capaci di una lettura moderna - La tragedia sofoclea come una storia di famiglia sartriana, il dramma satiresco di Euripide interpretato con raffinata sensibilità - Fra gli attori la Proclemer e la Degli Esposti.

toccato all'Edipo di Sofocle - la «tragedia della tragedia» che ha improntato di sé Inon soltanto il teatro ma tutta la cultura di 24 secoli di storia - aprire il XXXII ciclo di spettacoli classici nel Teatro greco di Siracusa. Con Sofocle — e con Euripide, di cui si rappresenta qui l'Alcesti, regista Sandro Sequi - anche l'audience, questa Gorgona dell'era massmediologica, sarà soddisfatta. Due anni orsono non meno di 90 mila spettatori paganti erano affluiti al Teatro greco; e quando avremo i consuntivi delle 33 recite in programma quest'anno — ci dice il commissario dell'Inda, Giusto Monaco - i risultati saranno dello stesso ordine di grandezza. I due spettacoli saranno inoltre portati a Epidauro. mentre il Teatro nazionale greco sarà a Siracusa con il Filottete di Sofocle e le Troiane di Euripi-

L'Edipo era stato rappresentato al Teatro greco nel 1922 con la compagnia di Annibale Ninchi; vi era tornato nel '58 con Randone e Salvini regista, e vent'anni or sono, nel '72, nell'allestimento di Fersen, interpreti Mauri e la Moriconi. Questa quarta edizione siracusana, di notevolissimo impegno, è stata affidata a Giancarlo Sepe, che ha chiamato Anna Proclemer ad essere Giocasta, Giancarlo Sbragia ad assumere il ruolo di Edipo e Mariano Rigillo come Creonte; scena e costumi di Uberto Bertacca, musiche di Stefano Marcucci e, accanto a una decina di solidi professionisti, gli allievi della scuola dell'Inda (che firmano inoltre la traduzione insieme al professor Monaco) a formare il coro.

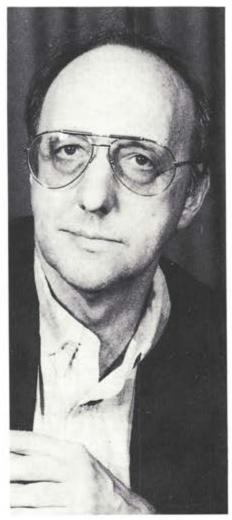
La virtù di Sepe regista (ricorderete la sua Medea con la Melato) consiste nella capacità di semplificare e illimpidire il dettato dei grandi testi, evitando però il rischio della banalizzazione. Posto di fronte al temibile «arcipelago Edipo», ha pensato di costeggiarlo lungo le frastagliature laceranti del dramma familiare, non già per immiserire il mito ma anzi per illuminarlo con i tormenti e le sorti gravanti sulle dramatis personae. La rabbia di capire del figlio maledetto dagli dei, l'infanzia e l'adolescenza a Corinto, paese d'adozione: la peste e i lutti per i quali i tebani cercano il colpevole, il «nido di vipere» che si agita nella reggia, fino ai cuori e ai talami dei personaggi, dopo il vaticinio del cieco Tiresia.

Se in tal modo, proiettando la vicenda nei campi magnetici di un uragano familiare (in ciò aiutato dalla limpidezza discorsiva della traduzione) risulta ridotto il rapporto pubblico fra il sovrano maledetto e la città in preda al terrore (ma gli interventi vivaci dei coreuti e le musiche martellani di Marcucci hanno effetti amplificanti), si ottiene però il risultato di umanizzare l'orribile gioco della sorte che muove le fila del «giallo» sofocleo, collegandolo con l'eterna congiura delle passioni, fino a lambire confini sartriani di una fa-



miglia-inferno, con qualche disperato abbandono, direi, strindberghiano.

In questi termini, l'operazione finisce per disseppellire la vicenda dai toni apocalittici e declamatori per arrivare diritta al cuore e alla mente di un pubblico anche eterogeneo. In questo spettacolo popolare e alto tutto è nell'incalzare della parola che racconta e scruta gli animi. La famiglia colpita dall'ira divina vive la tragedia in uno spazio circolare rilucente di ceramiche blu e di ori, circondato da rovine antiche e delimitato, verso la barriera verde all'orizzonte, da una selva di specchi, che, prima inerti, nell'incupirsi del tramonto



s'impregnano di immagini e figure, diventano il labirinto misterioso che imprigiona Edipo.

I costumi, color ocra, sono più medio-orientali che greci, tranne quelli dei personaggi reali, strascichi neri orlati d'oro, con veli prima blu e poi rossi quello di Giocasta. Della regina condannata all'incesto e al suicidio, la Proclemer rende, con una sobrietà e una gravità di accenti ammirevoli, prima l'incredulità di un'anima laica che non crede agli oracoli, e poi un dolore profondo, funereo. Sagli oracoli, e poi un dolore profondo, funereo, accentuando prima, in crescendo, i rovelli dell'uomo che vuole sapere e poi scivolando in

uno smarrimento che lo porta al pianto disarmato sulla propria sorte e al doloroso congedo delle figliolette-sorelle. Il Creonte di Mariano Rigillo, di limpida dizione, non ha nulla di tenebroso come in certe versioni, ma si tiene nella luce di un esecutore del fato. Vigorosa, appassionante, la drammatizzazione dei punti forti della tragedia: lo scontro fra Edipo e Creonte, fra Edipo e Tiresia, questo nella ferma raffigurazione del Tringali; i racconti dei due nunzi e del vecchio pastore, bene interpretati dal Di Federico, dal Patti e dall'Amato, gli interventi dei coreuti (l'Argante, il Biagini, il D'Anca, il Di Stefano, il Tufillaro).

E veniamo adesso all'Alcesti di Euripide allestito da Sandro Sequi, al quale la folla del Teatro greco ha riservato un'accoglienza entusiastica. Mi pare che lo spettacolo sia da inscrivere senz'altro a caratteri d'oro nella storia dell'Istituto del dramma antico. Tanto più grandi sono i meriti del regista e dei tre interpreti (Piera Degli Esposti, Aldo Regiani e la rivelazione Federico Grassi, Eracle) in quanto l'impresa era rischiosa per la natura stessa del testo euripideo. Tragedia, tragicommedia, dramma satiresco, favola grottesca? Le interpretazioni, nei secoli, sono state le più disparate. Sequi ne ha dedotto che occorresse accettarne l'ambiguità, anzi farne il cardine di una lettura deliberatamente «tendenziosa», non riferibile ad archetipi.

Si conosce la storia. Admeto, re di Fere, è destinato a morire se qualcuno (decreto del dio Apollo) non accetterà di farlo in vece sua. Ma nessuno è disposto al sacrificio, neppure il vecchio sovrano Ferete. Tranne la moglie Alcesti, che si offre al dio della morte e così salva lo sposo. Ma ecco presentarsi alla reggia il dio Eracle che, saputo del lutto, va a strappare Alcesti dagli inferi e la riporta ad Admeto, assicurando così il lieto fine.

Amore e sottomissione alla legge del ghenos dinastico, il sacrificio di Alcesti? È il piegarsi al fato di Admeto, ossequio agli dei o viltà? Quanto ad Eracle: un Rodomonte o un paladino dell'ideale? Il solo modo per scavalcare queste divaricazioni era quello d'imprimere al tutto l'andamento di una favola allegorica fra amore e morte. È quanto ha fatto Sequi, associando fantasie e raffinatezze, trapiantando la storia in un grande contenitore ligneo fra il tempio e il teatro, che s'apre per mostrare via via tre interni, policromomi, di un surrealismo alla Magritte, costruiti come «teatrini di corte». La macchina scenica realizzata da Crisolini Malatesta è, oltre che ingegnosa, suggestiva, in un armonico confluire di richiami da Arcadia secentesca o stile impero, offre una Grecia «recuperata», attraverso una serie di convenzioni teatrali, e coriografata da sei danzatori che bene coniugano una grecità alla Isadora Duncan e la moderndance. Essi sono avvolti, come i componenti il coro, in tute aderenti come bende, che ne fanno larve umane simili ai disegni di Moore, e l'effetto evocativo del Regno dei Morti è pienamente raggiunto anche per l'uso riverberante del testo (traduzione, limpida, di Antonio Garzya). Le musiche di Arrigo, anch'esse raffinate, sono affidate ad un flautista esperto anche in percussioni. Bellissimi il costume di un Apollo che sembra fuso in oro e argento (Pino Censi) e quello rosso e nero, asiatico, di Tanato (Bruno Torrisi). Piera Degli Esposti è una nivea, fremente Alcesti che dà sfogo al suo bel registro drammatico nella scena straziante della morte. Aldo Reggiani, prima attonito per il lutto e poi schiantato da un dolore che si scarica in rabbia contro il padre pusillanime (la scena con Gianni Agus, Ferete di senili egoismi, risulta molto efficace) è un Admeto duttile e convincente. L'Eracle di Federico Grassi ha la prestanza di un Rambo caduto dall'Olimpo. Ugo Ronfani

A pag. 115, da sinistra a destra, Giancarlo Sepe e Sandro Sequi.

L'INCHIESTA SULLA CRITICA

inchiesta sullo stato della Critica teatrale in Italia sarà pubblicata a partire dal n. 4 (ottobre-dicembre) di Hystrio, in coincidenza con l'apertura della stagione teatrale. Abbiamo ritenuto di rinviare la pubblicazione per dare modo ad altri critici ed operatori teatrali di partecipare all'indagine (vedere il questionario pubblicato su Hystrio n. 2).

Ringraziamo intanto quanti, numerosi, hanno già risposto. L'assemblea nazionale dei Critici di Teatro tenutasi a Riccione a fine maggio ha dimostrato, ce ne fosse stato bisogno, l'opportunità dell'iniziativa della nostra rivista.



PERGINE SPETTACOLO APERTO '92

edizione 1992 di *Pergine Spettacolo Aperto* propone, con piena consapevolezza, il ritorno ad una dimensione in qualche modo originaria e ad un'esplicita coerenza di segno teatrale.

Questa scelta nasce dalla convinzione di avere completato, nel corso delle edizioni più recenti, una vasta quanto affascinante ricognizione sulle tendenze, sui linguaggi e, in breve, su una prospettiva di contemporaneità, attivando, con intuizioni anticipatrici, spazi e luoghi non canonici. Il ritorno al teatro, che la locandina '92 dichiara come riconoscibile scelta di campo, non rappresenta, allora, il segno di un'evoluzione o l'abbandono del piacere e del bisogno del cercare, ma piuttosto l'acquisizione di una dimensione più matura, probabilmente meno dispersiva, certamente capace di proporre una sottolineatura forte dell'esigenza e della possibilità di pensare al teatro in modo non convenzionale e non conformista.

Contro ogni autocompiacimento narcisistico talora prevalente e proponendo una selezione di artisti di straordinario talento quali Milva, Battiato, Svampa, Marceau, Albertazzi, Mauri, Lebreton, abbiamo pensato al pubblico, scegliendo però di interpellare la sua intelligenza ed il suo gusto più formato, senza derogare ad alcuna «abbreviazione televisiva», o comunque immediatamente gratificante.

Un ritorno al teatro anche come recupero intenzionale di spazi canonici e come espressione di un nuovo e più radicato rigore che crediamo di dovere al nostro pubblico ed al nostro mestiere.

> Il presidente, Giorgio Antoniacomi Il direttore artistico, Marco Bernardi

ELEMENTI DEL PROGRAMMA - 1-2 luglio, Marcel Marceau - 7-11 luglio, Compagnia «I Spiazaroi» in *E móra i traditor* - 14 luglio, Milva in *Canzoni tra le due guerre* - 16 luglio, Franco Battiato in concerto - 20 luglio, Nanni Svampa in *Il mio concerto per Brassens* - 21 luglio, Paolo Rossi - 23 luglio, Sabina Guzzanti - 28 luglio, Glauco Mauri in *Canto dell'usignolo* - 1 agosto, Lebreton in *Flash* - 6 agosto, Maurizio Michelli in *Disposto a tutto* - 10 agosto, Teatroveneto in *I Rusteghi* - 19 agosto, Giorgio Albertazzi in *Re Lear* - 25 agosto, Antonio Salines in *Cyrano*.



LA DECIMA EDIZIONE DEL MEETING DELL'ATTORE

A PARMA UNA BIENNALE INTANTO IL FESTIVAL

Un più vasto progetto a partire dal settembre del '93, comprenderà ogni due anni prosa, lirica, poesia e arti figurative - Albertazzi e Novarina, Ubu Re rumeno e Filottete della Pezzoli, il Claudel di Però e il Gruppo Lenz nell'edizione di quest'anno, oltre a letture e un omaggio a David Maria Turoldo.

VALERIA OTTOLENGHI

n questa decima edizione di Teatro Festival Parma — ideazione e realizzazione del Teatro Stabile, ex Compagnia del Collettivo, svoltasi alla fine di aprile — si è scelto di escludere per la prima volta — si leggeva in apertura di catalogo — registi e istituzioni teatrali che, dopo aver costituito per decenni un punto di riferimento, si sono avviate verso una sorta di star-system che produce solo la propria immagine senza effetti trainanti.

Questa decisione, la necessità di contenere le spese, la fase di transizione del festival (che dal '93 entrerà a far parte del più vasto progetto Biennale Parma) hanno finito per attenuare una vera identità della manifestazione, con pochi interventi stranieri, diverse letture sceniche e qualche produzione locale.

Su una pedana al centro della platea, le spalle all'ingresso del Teatro Farnese, Giorgio Albertazzi ha inaugurato con una breve, splendida interpretazione, la decima edizione del festival.

L'attore ha scelto per questo incontro con la Yourcenar, dal magnifico romanzo *Le momorie* di Adriano, il personaggio di Antinoo, colui che aveva voluto morire prima di conoscere i segni della decadenza fisica, della vecchiaia.

I rimorsi, il sentimento di colpa ricordano quel pianto, quell'agonia prima del gesto definitivo. Adriano conosce ancora la vergogna delle umiliazioni, delle sofferenze che aveva causato ad Antinoo: amandolo.

Questa inaugurazione al Teatro Farnese doveva essere soprattutto un augurio, un saluto: è rimasto tra i ricordi più vivi di questo festival, che si completava nel titolo con «Meeting europeo dell'atto-

In qualche modo estraneo al carattere originario della manifestazione è risultato l'incontro con Kodò, il travolgente gruppo di percussionisti giapponesi dell'isola di Sado, che hanno presentato al Teatro Regio numeri ricchi di stupefacente energia. Il fascino nasceva proprio dalla forza che sa comunicare il ritmo dei tamburi, a volte ripetitivo come un «battito del cuore» (significato di Kodò) con cui sembra trovare segreti accordi; a volte invece colmo di misteriose suggestioni (come per i tamburi più piccoli, suonati tutti insieme, quasi sottile pioggia sempre pronta a trasformarsi in minaccioso temporale).

Ubu re di Alfred Jarry è — come si sa — una grande parodia del potere derivata dal Macbeth, il testo shakespeariano dove colui che inizialmente si presenta come eroe uccide il sovrano per conquistare il trono e poi si trova preso nel tremendo meccanismo della storia che lo costringe conti-



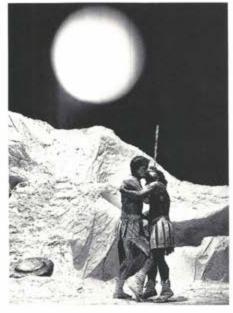
nuamente ad uccidere.

Il regista rumeno Silviu Purcarete, in Ubu rex cu scene din Macbeth (presentato in due sere consecutive a Teatro Due), esplicita proprio questo confronto con scene dell'opera shakespeariana inserite nell'allestimento dell'Ubu re: una sorta di teatro nel teatro tra azione buffa, rozza e fuori misura, sulla trasformazione radicale di un uomo che da suddito fedele diviene assassino sanguinario senza più limiti, furioso nella sua mancanza di sonno, colmo d'ira, consapevole di non poter più conoscere quiete. Molti dei lavori di Purcarete sono stati prodotti sotto il rigime di Ceausescu, ricevendo anche diversi premi. Alcune sue dichiarazioni sono risultate fastidiosamente ambigue. «Io ho una sorta di simpatia per un mostro di questo tipo, perché ci sono situazioni nelle quali la mo-struosità è godibile»: sta parlando di Ubu, e questo è comprensibile. Ubu è ridicolo, così grasso com'è, prepotente, volgare, pauroso; e lo è proprio perché pagliaccio, caricatura, figura irreale, esagerata. Ma qui c'era un confronto diretto, concreto e di dolorosa immediatezza. «Paradossalmente io voglio dire che Ceausescu — si leggeva in un'intervista rilasciata da Purcarete per il programma del festival — era molto buffo. Dopo avere superato l'odio e l'amarezza, si comincia a pensare in modo strano. Egli è come una marionetta. Un piccolo mostro può anche essere simpatico. In questo modo io lo considero. Non devo mostrargli il mio odio». Ambiguo. Come lo spettacolo che, nell'insieme, non ha proprio convinto confuso, disordinato, senza stile, più di trenta attori in scena in un agitarsi caotico, spostando carrelli, tavole, impalcature.

Violences, un diptyque (composto da Corps et Tentations e Ames et Demeures) del francese Groupe T'Chan'G è stato lo spettacolo — di grande rigore, con interpreti capaci di notevole concentrazione e forza espressiva — che ha fatto











più discutere, anche se pochi sono stati coloro che l'hanno visto tutto: otto ore che hanno lasciato alla fine stravolti, confusi. Sul fondo, una gradinata semicircolare con il colore delle pietre: il grigio è dominante, e spicca quindi ancora di più il bianco delle maschere mortuarie, a tratti indossate, in altri momenti appese ad uno dei pannelli scorrevoli che separavano l'ampia, bassa pedana di legno della zona che evocava un teatro arcaico, da rito antico. La memoria: cosa distingue la grande tragedia, il fatto di cronaca e uno sceneggiato televisivo? Era questo strano intreccio a creare continui scarti di coinvolgimento e di curiosità.

Perché se, formalmente, nella profondità e universalità delle emozioni può esserci una sconfinata distanza tra il mondo degli Atridi e il feuilleton a puntate, la sofferenza reale di chi si trova a vivere laceranti conflitti a quale realtà di sincera emozione, dolore e distruzione radicale più si avvicina?

Va poi ricordato, di questo festival, anche l'itinerario dedicato a Valère Novarina: il monologo di André Marcon, regia di Mark Blezinger, L'inquietude, seconde partie du Discours aux animaux; Pour Louis De Funès, lettura da parte dello stesso autore; Drammi di parole, lettura di Piero di Iorio, drammaturgia di Maurizio Grande; e la presentazione del volume All'attore di Valère Novarina pubblicato da Pratiche editrice. Nell'opera di quest'autore francese di origine italiana, anzi piemontese — e che è anche regista e pittore — non ci sono dimostrazioni, né logica discorsiva; manca l'abituale struttura drammaturgica o, per il saggio, la forma espositiva: tutto è fumoso, suggestivo, denso di vari umori. «Alla larga, spiaccicatori di sillabe, arlecchini di legno,

burattini ammaestrati, colibri nazionali, pasticciatori di vocali, finti ritmici, falsi sbronzi, dicitori impastati, doppiatori maldestri, scimmie simmetriche, strumenti monodianti...» e ancora e ancora: Novarina ama le elencazioni, le litanie, le parole che diventano filastrocche.

Si coglie il desiderio di catturare nella parola, oltre ogni fisicità, spezzando ogni logica, il senso
primordiale dell'esercizio fonico, alle radici della
poesia. Lingua impotente senza voce, la scrittura
rivela la propria contraddizione e tende, anela alla necessità del teatro. «L'attore non è un portaparola, né strumento di nulla, né attrezzo di qualcuno — scrive l'autore nella Lettera a Gioia Costa, che ha tradotto i suoi scritti, pubblicata nel
volume All'attore —. Non raffigura. È un parlante che tiene nella sua bocca lo spazio in noi per
aprire una volta di più e più a fondo il dramma di
parlare.

Nella prospettiva della Biennale che coinvolgerà tutte le realtà culturali di Parma, ha partecipato a questo festival anche Lenz Rifrazioni con Un bagliore che subito si spegne, messa in scena della terza stesura de La morte di Empedocle di Hölderlin.

Sono state replicate per il pubblico del festival anche due delle produzioni del Teatro Stabile di Parma che avevano debuttato tempo prima, Francesco delle creature, regia di Gigi Dall'Aglio, e lo studio Creatura di sabbia, dal romanzo di Tahar Ben Jelloun.

È poi slittato all'interno del festival, come prima nazionale, Filottete di Sofocle, regia di Cristina Pezzoli, altra produzione dell'ex Compagnia del Collettivo: bravo, attraversato da una pena che dura da tempo, una sofferenza fisica e morale ormai radicata eppure sempre fresca, dolorosamente viva, Francesco Migliaccio, nel ruolo dell'eroc greco abbandonato dai compagni mentre si stavano recando all'assedio di Troja.

Se poi il programma del festival è apparso fitto di appuntamenti, ciò è dipeso dalle molte letture in programmazione da quella semplicissima, di ispirazione religiosa, Sul monte la morte di David Maria Turoldo, al Teatro Pezzani, a quella filosofico-familiare, da parte dello stesso autore Aldo Giorgio Gargani, Il teatro dell'esistenza, dalla bozza di messa in scena, «copione in mano», di Partage de midi di Paul Claudel (al Teatro Farnese) regia di Franco Però, con la bravissima Elisabetta Pozzi, all'interpretazione, tutta al femminile, de Il vizio del cielo di Valeria Moretti. Va aggiunta, con una citazione speciale per l'intelligenza, la qualità, il rigore interpretativi la lettura di Lucrezia Cenci di Giuseppe Manfridi, con due attori straordinari per intensità come Pamela Villoresi e Roberto Herlitzka.

A pag. 117, Giovanna Bozzolo in «Creatura di sabbia» di Jelloun. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Valère Novarina; Frank Royon Le Mee, Paolo Bocelli, Laura Cleri, Ninetto Davoli, Tania Rocchetta, Ivan Truol, Giorgio Gennari, Gigi Dall'Aglio e Ruitz in «Francesco delle creature» di Dall'Aglio; Silvano Melia e Francesco Migliaccio in «Filottete» di Sofocle; Valer Delakeza e Ilie Gheorghe in «Ubu Rex with scenes from Macbeth»; Adriano Ergelbrecht, Cristina Terzoli e Elisa Cuppini in «La morte di Empedocle» di Hölderlin.



LETTERA ROMANA

L'ONDA LUNGA DEI MONOLOGHI

GIOVANNI CALENDOLI

n fenomeno — marginale, ma non troppo — delle ultime stagioni teatrali romane, fenomeno che ormai richiede di essere annotato dal cronista, è il moltiplicarsi degli spettacoli costituiti esclusivamente da monologhi cioè delle presentazioni, come diceva nel Settecento lo spagnolo Tomàs de Iriarte, di una «escena trágica (o comica, aggiungiamo noi) unipersonal, con música en sus intervalos».

La moda attuale ha avuto, proprio a Roma, un'antesignana in Paola Borboni, che nel 1954 diede vita nel Teatro dei Commedianti ad una rappresentazione, della quale naturalmente era interprete unica, con monologhi di Alberto Savinio, Stefano Landi, Corrado Alvaro ed altri. Poco dopo sulla stessa strada la seguì Diana Torrieri, Era l'inizio.

Anche nell'Ottocento e nel primo Novecento il monologo ha goduto di grande fortuna in Italia; ma era recitato o negli intervalli di una serata regolare o, occasionalmente, nei salotti raffinati. Ermete Novelli ed Eleonora Duse ottennero uragani di applausi rispettivamente nei monologhi Il Signore che pranza in trattoria di Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) e Il filo di Giuseppe Giacosa; ma si trattava appunto di «intermezzi», di esibizioni che non aspiravano a divenire manifestazioni teatrali a sè stanti.

Lo scrittore contemporaneo, che, pur rispettando la misura minore del monologo, gli ha per primo conferito una completa autonomia drammatica, è certamente stato negli anni '30 Jean Cocteau con La voix humaine e con Le Bel indifferent, creato per Edith Piaf. Ed al modello di Cocteau, consapevolmente o inconsapevolmente, si sono riferiti e si riferiscono (quando, più raramente, non soggiacciono alla seduzione del teatro di cabaret di Karl Valentin) anche gli scrittori italiani che a questo genere si sono dedicati con validi risultati.

Nella presente stagione i «monologanti» a Roma sono diventati legione. Basterebbe ricordare (e non sono tutti) Francesca Benedetti con Vita, peccati e redenzione di suor Virginia de Leyva. la monaca di Monza di Riccardo Reim al Teatro dei Satiri, David Riondino con Paesaggi dopo la battaglia al Teatro Parioli, Alessandro Fontana con Le storie della mia vita con Guido Morra al Palazzo delle Esposizioni, Enzo Iacchetti con Troppa salute al Teatro Flaiano, Claudia Poggiani con Cosa scegli un macho o un micho? al Teatro dei Satiri, Gioele Dix con Anna al Teatro Parioli, Sergio Bini con L'isola di cocco al Teatro Flaiano, Maddalena Crippa con La lavatrice di Luigi Spagnol al Teatro Due, Anna Teresa Eugeni e Michela Caruso rispettivamente con Eva e con La vedova nera di Carlo Terron al Teatro Abaco, Grazia Scuccimarra con Fuorimisura al Teatro Parioli. A documentare la continuità, che in un lungo arco di tempo caratterizza il fenomeno, ricorderemo che i due monologhi di Terron pocanzi citati furono scritti nel 1957 e nel 1958 per Paola Borboni.

Quali le ragioni di questa inarrestabile proliferazione? La prima — e più ovvia — risiede nel costo crescente degli allestimenti: il monologo consente di aprire il sipario con una spesa minima, sostenibile anche da un piccolo teatro. La seconda senza dubbio è costituita dalla possibilità che un monologo offre ad un attore (specialmente se è giovane e poco noto) di esprimere liberamente il proprio temperamento e le proprie qualità mediante una proposta, per così dire, condensata.

Questa seconda ragione era considerata fin dal 1888 da Luigi Rasi nel suo *Libro dei monologhi*, pur in una situazione teatrale sotto molti aspetti diversa da quella odierna: «... qualunque ruolo (il giovane attore) sostenga, potrà essergli concesso — scriveva Rasi — di dire il monologo dinanzi al pubblico, come intermezzo; ...il monologo può essere una rivelazione».

Ma probabilmente alla rinnovata fortuna del genere, che tra la prima e la seconda guerra mondiale era precipitosamente caduto in desuetudine, contribuisce un'altra ragione più profonda: da qualche tempo lo spettatore (senza che nessuno lo aiuti in questa impresa) riapprende gradualmente il gusto di apprezzare in tutte le sue sfumature l'arte dell'attore e desidera perciò osservarlo singolarmente in una situazione estrema nella quale tutte le sue capacità possano manifestarsi al livello massimo dell'intensità e del rischio, come è per un acrobata che si lanci nel vuoto senza rete.

E questo è un buon segno, perchè rivela un interesse rivolto non soltanto all'esteriorità ambientale, ma soprattutto all'essenza dello spettacolo.



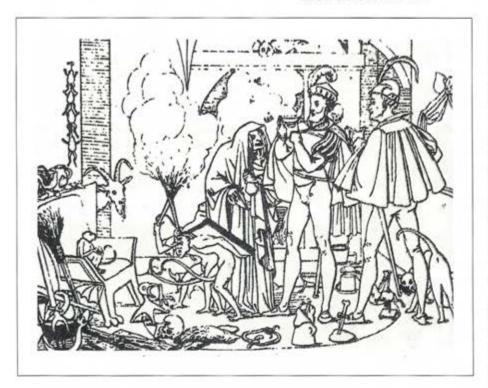


PROPOSTE PER UNA RILETTURA AL FEMMINILE

MA FAUST È DAVVERO UN MITO MASCHILE?

Due testi per una riappropriazione femminista del mito: Doctor Faustus lights the light di Gertrude Stein e Le sette corde della lira di George Sand.

ENRICO GROPPALI



iamo proprio sicuri che Faust sia un mito esclusivamente demandato alla virilità? Pare di no, a sentire questa storia. Parigi, 1938. C'era una volta, in rue Christine, la terribile signorina Gertrude Stein. Una severissima padrona di casa, da cui i giovani transfughi dalla Pennsylvania e dall'Ohio accorrevano fiduciosi in cerca non di un consiglio ma di un'esortazione. Vegliata dalle tele predilette che un infallibile istinto da ebreo errante la spingeva a stanare dagli studi fatiscenti di Picasso, di Braque e di Matisse, questa donna dal volto scabro e solenne sostava ore ed ore davanti al prediletto strumento di tortura: la macchina da scrivere. Il linguaggio dei neri e il gergo sofisticato dei bianchi; le estasi di Teresa d'Avila e il fatuo chiacchiericcio mondano delle signore uscite da un college con la racchetta da tennis che oscilla languida sulle spalle abbronzate... tutto passava al vaglio scrupoloso di Gertrude che si divertiva a ricreare la lingua inglese corrodendola come

una talpa, accostando improbabili rime dialettali al *blank verse*, amplificando i suoni con lo squillo imperioso di un araldo.

Geniale, intollerante, prevaricatrice, la collezionista d'arte che rimproverava Hemingway con furore e con furore tollerava la presenza, ai suoi esclusivi ricevimenti, della diafana Djuna Barnes che le soffiava in faccia l'acre fumo delle gauloises, accetta l'invito pressante del compositore Gerald Berners, a caccia di soggetti per un'opera lirica. Da tempo iniziata a imprese del genere (undici anni prima, nel 1927, aveva scritto il celebre Four Saints in three acts, musicato da Virgil Thomson), Stein si getta a capofitto nel lavoro. Risultato? Un'opera geniale, bizzarra e misconosciuta, che non sarà mai rappresentata perchè la musica non è mai stata scritta. Titolo: un'altra provocazione. Perchè Doctor Faustus lights the light vuol proprio dire «Il dottor Faust accende la luce» ma può anche significare «Il dottor Faust anima, dà vigore, infiamma il chiarore». Ma quale chiarore? Forse l'alone luminoso che circonfonde, alla fine del dramma, Margherita? Forse il bagliore sanguigno che sottolinea l'apparizione della Vipera, che punge la povera fanciulla condannata a noiosissime cure presso il dottor Faust, debosciato medico di famiglia? Procediamo con ordine.

Cosa succede nel dramma? Succede che i protagonisti sognano. Faust sogna Mefistofele, protetto dai suoi seguaci: un cagnolino che lo segue ovunque scandendo ad alta voce «thank you» e un ragazzo che a tratti si sdoppia in una gentilissima coppia di innamorati. Ma Faust si colloca a prudente distanza dal pericoloso e sinistro Mefistofele («Che me ne importa se il diavolo è o non è qui?», mormora infastidito tra i denti). In questa spregiudicata versione, Margherita ha due, tre, quattro nomi. Si chiama infatti Marguerite Ida e Helena Annabel. La Margherita di Goethe si tramuta in Ida, ossia nella creatura che dà il nome a uno dei romanzi più famosi dell'eremita di rue Christine. Mentre Elena, oltre che all'antica Grecia cantata dai romantici tedeschi, si coniuga con l'eroina della struggente ballata di Ed-gar Allan Poe, Annabel Lee morta per amore. Quindi Margherita non solo s'identifica con Elena, ma con Ida e con Annabel, e diventa l'espressione assoluta della femminilità, che medita in silenzio dentro un bosco da favola. La cara fanciulla definisce la foresta l'unico «impermeabile concesso al povero» e sogna l'avvento non del giovane Faust in cui non crede, ma di una misteriosa voce sospesa, come il Dio biblico, sopra le acque che la vezzeggia con le stesse rime che un'amorosa nutrice riserva ai bimbi affidati alle sue cure («Pretty pretty dear here I am and you are here»).

Che morale si ricava da questa versione riveduta e corretta della favola antica? Che per la Stein il vero Faust si chiamerà d'ora in poi Margherita. È la sua eroina, infatti, la sola a subire senza trasalimenti la prova della morte, che la riunirà per sempre alla voce dell'innamorato che sovrasta mari ed oceani.

Vogliamo fare una brusca rotazione a ritroso di cento anni esatti? Parigi, 1838. Un indirizzo di prestigio, il numero 19 di Quai Malaquais. La femme de lettres più famosa d'Europa è stanca. La baronessa Aurore Dupin Dudevant, in arte George Sand, non trova un finale soddisfacente al suo romanzo Spiridion. Perennemente affacendata (stavolta sta progettando il famoso viaggio a Majorca in compagnia di Chopin), Sand accantona lo spinoso problema. Si carcera in casa, e incontra nel corso delle sue solitarie meditazioni il negromante cantato da Goethe. Già irritata dal trattamento che l'olimpico signore di Weimar ha riservato all'immortale personaggio («Goethe non può concepire l'uomo se non come una vittima della fatalità»), Sand compone un poema, percorso da un'intelligenza rabbiosa che sulle orme di Hoffmann s'incarica di far piazza pulita di pregiudizi, di ruoli, persino della plausibilità di una storia. Quest'opera anomala e singolare, Le sette corde della lira, scritta in due mesi, pubblicata controvoglia, spiaciuta persino a Balzac, in genere devoto ammiratore dell'amica, ed ora riedita da Flammarion con un impressionante bagaglio di citazioni, cosa ci narra in definitiva? Cosa se non la rovinosa sconfitta del vecchio Faust? Anche qui il protagonista è

Ma, sorpresa, non c'è più bisogno di evocare l'ombra di Margherita. Nella città immaginaria dove il vecchio Albertus tenta invano di sondare il mistero dell'universo, negandosi all'eros con ostinazione, i suoi discepoli che invece sospirano d'amore per la bellissima Elena, lo invitano a rivedere drasticamente le sue opinioni. Il dibattito si allarga. È più importante la filosofia o la letteratura? L'arte deve essere un utile bene di consumo o deve ahimè limitarsi a descrivere gli impulsi del cuore? Il pretesto a tanta appassionata dialettica risiede intero nella protagonista: una purissima fanciulla, scampata a una grave malattia, che da allora comunica a monosillabi e vive in simbiosi con uno strumento musicale. Elena è letteralmente avvinghiata alla lira in cui è imprigionato lo spirito di chi la costruì, il negromante Adelsfreit, ed è la sola in grado di trarre da quello strumento mirabili accordi e meravigliose melodie. Invano l'arida pianificazione scientifica smonta pezzo per pezzo lo strumento alla ricerca di un principio che ne spieghi il funzionamento: Mefistofele uscirà sconfitto dalla prova, il vecchio filosofo rivelerà la sua spaventosa inefficienza ed Elena stavolta morrà senza sedurre nè essere sedotta da nessuno. Si rifiuta di far da precario sostegno al passo claudicante dell'uomo della scienza, non vuole diventare un'antesignana di Dora sul tavolo anatomico di un Faust che, negli asserti fulminei e inappellabili, anticipa le famose sentenze del dottor Freud. Tra la sterile devozione a un amore ideale (lo spirito racchiuso nella lira) e la triste ipotesi dell'amore senile di Faust, l'eroina della Sand sceglie di morire nel corso di un'ennesima trance. Una scelta coerente per la donna che, dal dorato esilio di Nohant, bollava l'autore del Werther con un epiteto sferzante: «Un grande poeta che non sa cosa sia la passione». Ce n'è abbastanza per promuovere un convegno intitolato alla riappropriazione femminista di Faust?

Nell'illustrazione a pag. 120, una incisione per il «Faust»: La cucina delle streghe.

Cinque segnalati al Premio Idi

La Commissione giudicatrice del Concorso Idi riunitasi il giorno 3 aprile 1992, presieduta da Paolo Emilio Poesio e composta da Antonio Calenda, Mauro Carbonoli, Domenico Danzuso, Fulvio Fo, Aldo Nicolaj, Paolo Petroni, Ugo Ronfani e Carlo Vallauri, esaminati i 117 testi pervenuti, ha dovuto constatare come nessuna delle opere emerga in modo particolare sulle altre ed ha pertanto composto una rosa con i seguenti testi: Scandalo di Alberto Bassetti, L'anniversario di Raffaella Battaglini, Display di Enrico Bernard, Alaska di Patrizio Cigliano, Il veliero e il pesce rosso di Maria Letizia Compatangelo, Tango americano di Rocco D'Onghia, Jack lo sventratore di Vittorio Franceschi, Frangisca di Nino Romeo, Alla ricerca dell'immortalità di A. Gavino Sanna, Streghe da marciapiede di Francesco Silvestri, Isabella sulla luna di Ubaldo Soddu.

Fra questi la Commissione ha ritenuto di segnalare ai fini dell'erogazione del contributo dell'Idi tenuto conto delle loro particolari qualità i seguenti testi: L'anniversario di Raffaella Battaglini, Il veliero e il pesce rosso di Maria Letizia Compatangelo, Jack lo sventratore di Vittorio Franceschi, Streghe da marciapiede di Francesco Silvestri, Isabella sulla luna di Ubaldo Soddu. L'analisi di questi copioni ha messo in rilievo la notevole diversità dei generi e dei linguaggi attraverso i quali l'attuale drammaturgia italiana tende ad esprimersi e ha preso atto con soddisfazione della positiva partecipazione di nuovi e giovani autori.

Inoltre la Commissione ha deciso di sottolineare il caso particolarissimo del testo di Nino Romeo Frangisca, opera interessante anche nei suoi contenuti, che appare però essere soprattutto un'attenta ricerca sul dialetto siciliano.

Proprio questi caratteri ne limitano la comprensione e rendono il linguaggio usato come un elitario modo di espressione e di studio.

La Giuria infine propone al Consiglio di anministrazione dell'Idi, in merito all'erogazione dei contributi, di tener conto della qualità dei progetti di allestimento che verranno presentati all'Isti-

ROMA - Ha preso il via su Raidue Poesia e attualità. La Commedia di Dante e altro il nuovo programma del Dipartimento scuola educazione della Rai nato da un progetto di Giovanni Raboni e Pietro Carriglio direttore del Teatro di Roma. A Paolo Volponi il compito di inaugurare la serie di letture, seguito da Mario Luzi, Franco Fortini, Nelo Risi, Giuseppe Sinopoli, Giorgio Strehler e Luigi Squarzina, fra gli altri.

MILANO - Il Centro di lavoro teatrale «Il Trebbo» diretto da Toni Comello, ha presentato nel mese di aprile, una serie di nove esplorazioni dantesche (tre per ogni cantica) che abbinavano all'interpretazione dei canti della Divina Commedia la lettura di documenti di storia letteraria.

MILANO - Philippe Leroy, marito felice di Silvia Tortora, da cui ha appena avuto un figlio, ha letto Mon Faust di Valery al Teatro Studio.

SPOLETO - Mariangela D'Abbraccio, già nota per le polemiche che la portarono a lasciare la Lulu con la regia di Brass (fu sostituita da Debora Caprioglio), fa la ragazza del peep show in un lavoro dell'autore nordamericano Mastrosimone presentato al Festival dei Due Mondi.

TORINO - Sit venia verbe, commedia di Michel Deutsch su Erwin Meister, personaggio che adombra la figura di Heidegger, è andata in scena al Teatro Adua con Gianfranco Varetto protagonista e anche regista.

ROMA - Al Politecnico, è andato in scena con successo Kazak, di uno dei commediografi italiani contemporanei più interessanti e originali, ben lontano dalle tendenze pretestuose di drammaturgie frettolosamente tradotte in film, anzi, in filmetti: Gian Marco Montesano, fondatore del gruppo Florian. Kazak racconta la storia di un cane da guardia di un gulag che si ritrova libero e... disoccupato. L'attualità di questo testo, che pure è stato scritto dieci anni fa, è folgorante.

MILANO - Lello Arena si è presentato alla ribalta con Le Cantate del Fiore e del Buffo, testo di Cerami, musiche di Nicola Piovani; accanto a lui, Norma Martelli.

ROMA - Dopo aver inaugurato l'ultimo Festival di Avignone, Comedies barbares del non abbastanza conosciuto Ramon del Valle-Inclàn è passato all'Argentina in due serate di tre ore ciascuna. La regia è di Jorge Lavelli.

ROMA - Dino Lombardo ha messo in scena al Belli Coltelli, testo del grande attore e autore nordamericano scomparso John Cassavetes. È la storia di un fallimento, vissuta attraverso un attor comico, interpretato da Antonio Salines: il ruolo, al debutto a Los Angeles, era stato affidato a Peter Falk.

LACCHIARELLA - Organizzato dall'Ente autonomo Fiera di Milano si è svolta la prima edizione del Salone per l'Infanzia. Il Teatro del Buratto, impegnato ormai da 17 anni nel settore del teatro per ragazzi ha presentato un progetto (Cappuccetto) integrato fra una delle fiabe più antiche del mondo e una mostra percorso (I sentieri di Cappuccetto Bianco) dove l'esperienza maturata precedentemente con lo spettacolo si risolve in un evento che supera la pura teatralità e si concretizza come una ricerca di frontiera tra diverse discipline.

HANNO DETTO

«Caro Enzo, io sono un tuo vecchio amico, ma ferito dal tuo modo e dalle tue parole».

«Caro Giorgio, con la vecchia amicizia e con affetto sempre fraterno: tutto quello che c'è di bello, di grande, di incancellabile, anzi di storico, è rimasto in via Rovello. Io ti conosco come uno dei più importanti registi del mondo...».

"Il Piccolo non c'entra. Il Piccolo lavora nel teatro, lavora bene per il teatro, con specchiata onestà, altezza morale, in poco spazio e con pochi mezzi».

«...ma per le costruzioni non ti affiderei neppure la responsabilità di due camere e cucina».

GIORGIO STREHLER ed ENZO BIAGI, Corriere della Sera

«Nel Moby Dick perderemo due o tre marinai per sera, tutte le grandi imprese hanno delle vittime. E poi, cosa volete, il sangue è una cosa che fa pubblicità».

VITTORIO GASSMAN, Corriere della Sera

"Che la città, e in particolare la metropoli tentacolare, sia luogo di follia, isolamenti e crolli nervosi è un luogo comune almeno dai tempi di Virgilio, che non manca peraltro di un grano di verità. Su questo argomento è possibile fare del Grand Guignol (Jack lo Squartatore), del sesso (Lulù) dello snobismo (Proust), della mistica (Musil), della politica (Brecht)».

UGO VOLLI, La Repubblica



SCENE IMMATERIALI

TEATRO AGLI INFRAROSSI

CARLO INFANTE



tudio Azzurro è una delle realtà più vitali del nostro Paese sul fronte della ricerca video coniugata con la ricerca artistica e teatrale.

Opera come una vera e propria factory a Milano dove dal 1982 realizza principalmente videoambientazioni che hanno contribuito a ridefinire le modalità del rapporto tra arte e comunicazione video, creando inedite condizioni di percezione spettacolare.

Oltre a diverse produzioni cinematografiche Studio Azzurro ha creato performances di nuova sensibilità teatrale con Giorgio Barberio Corsetti e porta avanti una propria ricerca che sta inventando un «teatro delle percezioni» fondamentalmente immateriale.

È il caso di Delfi, lo studio per suono, voce, video e buio presentato a Cagliari per la mostra Artel - Arti elettroniche in Italia, e due anni fa realizzato in coproduzione con il Teatro Due di Parma.

Lo spettacolo si basa sull'uso di due telecamere agli infrarossi che rilevano dal buio profondo della scena le immagini di statue della classicità greca, ruderi accatastati come in un deposito archeologico. Due grandi monitor trasmettono le immagini delle statue sul proscenio abitato da un attore-cantante, Moni Ovadia, che interpreta il testo di Ghiannis Ritsos malinconico nella evocazione di una classicità deturpata dal consumo «gastroturistico».

Ovadia recita, canta in greco e sbraita come solo un vecchio custode annoiato e disilluso di un ellenico parco archeologico potrebbe fare. I particolari delle statue (modelli di gesso raccolti da una "gipsoteca" di Cagliari) evidenziati dalla ripresa in diretta delle telecamere (per la regia di Paolo Rosa, la direzione di fotografia di Fabio Cirifino e l'aiuto regia di Luca Scarzella) diventano così protagonisti immateriali del lirico delirio di Ritsos. Il salto di qualità teatrale accadrà quando l'attore attraverserà la soglia tra la luce e il buio e dialogando con le statue lancerà armoniche vocali come un cantore mistico. Un overtone sonoro che si coniugherà con le musiche di Piero Milesi fino ad allora tese a esasperare un syrtaki folclorico rilanciandole

in una soluzione avanzata di inedita drammaturgia musicale. In trenta minuti si svolge così questo piccolo capolavoro «epocale»; importante proprio per la sua capacità nel tradurre le nuove tecnologie della comunicazione video in una spettacolarità che di fatto si delinea come una delle migliori possibili. Vedere per credere. Anche se sarà difficile: questa operazione infatti non è ancora riconoscibile ai «mercati» dello spettacolo.

IL VIDEO COME TEATRO

In occasione di Anteprima teatro, panoramica dell'emergenza teatrale mediterranea promossa dall'assessorato alla Gioventù del Comune di Torino, si è svolta il 13 e 14 maggio presso il Cinema Massimo un convegno e una rassegna dal titolo Il video come teatro. Protagonisti della manifestazione Mario Martone, Giorgio Barberio Corsetti, Studio Azzurro e in una panoramica autori come Delfino, Caporossi, Solari, Koine Verde e Teatro Settimo.

BANCA DATI SU ARTI ELETTRONICHE

In occasione di Artel, la mostra sulle arti elettroniche in Italia promossa dall'assessorato alla Pubblica istruzione - Beni Culturali del Comune di Cagliari presso la Galleria comunale d'Arte, si è inaugurata una banca dati.

Si tratta di un fondo di dati su stazione informatica in cui sono raccolti i profili delle maggiori manifestazioni di arti elettroniche realizzate nel nostro Paese.

Un atlante elettronico di tutte le esperienze affinate alle pratiche artistiche sul fronte dell'immateriale.

Nella foto di Maurizio Buscarino: «Delfi», studio per suono, voce, video e buio.



HÉLÈNE CIXOUS AL CONVEGNO DIVINA

IL PRESENTE ASSOLUTO PER ILLUMINARE IL TEATRO

A colloquio con la scrittrice francese: lo specifico della lingua teatrale, i requisiti del buon autore, l'attore, il fascino della mitologia e del teatro greco.

MIRELLA CAVEGGIA

élène Cixous, francese di Algeria, scrittrice e drammaturga, Premio Médicis per il libro Dedans 1969, insegna letteratura all'Università di Parigi VIII. Nel 1974 ha istituito il primo e unico dottorato in Francia di Studi femminili e un Centro di ricerca in questo ambito. Con le sue drammaturgie ha dato linfa al Théâtre du Soleil, la più importante formazione di avanguardia teatrale francese, fondata da Ariane Mnouchkine. Con lei ha lavorato ad una elabora-zione poetico-teatrale dell' Orestea di Eschilo. Attualmente è impegnata alla scrittura di una pièce ispirata alla leggenda dei Nibelunghi.

È donna riservata e severa, che non libera sorrisi e non cerca scambi di simpatia. L'aspetto esteriore di questa intellettuale di fede israelita, permeata di ebraismo, è marmoreo. Ma affiora in lei una incandescente interiorità quando attesta la solidarietà per gli umili e gli oppressi o si appassiona fino alla commozione per il teatro, grande amore della sua vita. Il Centro studi teatrali Divina, fondato dal Laboratorio Teatro Settimo e dall'Università di Torino, l'ha invitata per un seminario. Ecco qualche estratto di alcune sue osservazioni.

HYSTRIO - Signora Cixous, cosa significano per lei il teatro e la scrittura teatrale?

CIXOUS - Il teatro è il nostro doppio, il nostro specchio più intenso e più reale. Per me rappre-senta il traguardo nell'esperienza letteraria. Insegna a dar corpo a tutto quel che si vuole esprimere, è guida nel ruolo della vita intima e sociale. Il teatro deve essere essenza del presente. Con questo non intendo l'attualità, ma l'istante, che contiene passato e futuro e con la sua forza può attivare tutto un sistema di memorie.

H. - Quali sono i requisiti di un buon autore di teatro?

C. - Possedere il senso dell'attimo. Un testo drammatico ha bisogno di una scrittura che lo illumini di un presente assoluto. È cosa difficile, ma l'unico mezzo per riservare la continua sorpresa, fattore indispensabile al teatro di qualità. Ogni cosa che capita in scena deve scuotere la stabilità del personaggio. Il coup de théâtre è questo: perdita delle coordinate, sobbalzo d'identità, novità continua per il protagonista, lo spettatore e per l'autore stesso. La scena ha bisogno di urgenza, di minaccia, di sospensione. L'essere umano rappresentato è là, nudo con il suo essenziale, il suo profondo. Come l'autore che l'ha creato, non deve riflettere, deve inventare il più rapidamente possibile e improvvisare come un animale in pericolo. Il capriolo inseguito non specula, ma fugge. Non si lascia catturare, ma corre con uno sforzo al di fuori delle sue possibilità fino a mettersi fuori portata. A teatro è lo stesso, bisogna inventare l'universo, essere in sovracapacità perma-



Come nelle reazioni passionali. Non diciamo che «si fa una scena» quando nel confronto con gli altri, allentati i freni della ragione, lasciamo liberi istinti e sensazioni che se fossero sempre accesi ne morremmo? Il teatro è questo, il corpo a corpo delle anime. È un lavoro di tensione, che deve far percerpire lo sforzo che gli dà vita. Indispensabii poi nella scrittura teatrale sono l'armonia di fondo, che deve collegare fatti e momenti, e le varietà di linguaggio nel dialogo, che segna i personaggi e scaturisce dalla loro differenza.

ELEVARSI A LEGGENDA

H. - Cosa vuol dire dar vita ad un personaggio?

C. - Elevarlo a leggenda e far sì che contenga una storia personale che comprenda le nostre. Anche questo è un punto delicato. Avevo deciso di portare in teatro Indira Gandhi in un grande affresco teatrale. Dopo un soggiorno di un anno in India, ne avevo raccolto una messe di mediocrità. Indira è risultata una figura teatrale senza rilievo, perché la sua grandezza era l'India. Bisognava inventarla totalmente o rinunciarvi. Ma farla emergere così come appariva, poco generosa, poco importante, significava assassinarla una seconda volta. Così questo personaggio non è figurato nell'In-

H. - E l'attore? Può essere un narcisista, come spesso accade? Quali sono le trappole in cui si

C. - Anche lui deve estrarre l'attimo. La prima insidia è non essere nella pelle di chi incarna. La maggioranza non ci arriva. I grandi attori spesso inghiottono il personaggio. Altri recitano proce-dendogli a fianco. Ma l'attore a côté, che non è mai dove dovrebbe, lascia affiorare la propria inquietudine o l'impazienza. Prevede, anticipa, non sì abbandona, pensa a sé e al suo successo.

H. - Quando è bravo un attore?

C. - Quando porta in superficie tutto quello che è nascosto. E quando rimane se stesso. I commedianti non devono essere degli intellettuali, devono semplicemente porsi domande continue, cercar la vita, le situazioni e tradurle con il corpo. Non esiste per lui rottura fra la vita e la scena. Il narcisismo? È comprensibile, lo ripaga della sostanza che perde quando recita, appaga il suo bisogno di conferme e di amore. Ma in scena sarà tanto più grande quanto più, nell'abbandono assoluto di se stesso, si trasformerà in strumento. Al Théâtre du Soleil è regola che gli attori siano intercambiabili e coprano più di un ruolo nella stes-

H. - Cosa l'affascina nella mitologia?

C. - Il suo essere sogno, culla del sentire dell'uo-

H. - E nel teatro greco?
C. - Gli archetipi che se ne possono estrarre e la magia del coro che alterna la sua voce ai dialoghi di quelli che agiscono, dei potenti in scena. Sempre presente, sempre impotente nel doppio ruolo che gli impone parola e silenzio, il coro è figura straordinaria, colma di significati. Il suo mistero è la sua realtà senza azione, senza utilità, senza in-

Quella massa dolente, oppressa da un carico di sofferenza molto diversa rispetto a quella dei protagonisti, raduna lo strazio dei forzati della passività, di coloro che vivono nell'esilio, nel proibito, paralizzati nella rete dell'impotenza. Il coro è simbolo dell'esclusione che brucia anche ai giorni nostri. Nel teatro del mondo il coro è composto da tanti esseri umani che rimangono passivi. In quella moltitudine ci sono i poeti, che con scrittura rarissima, fra il grido e il silenzio, per non impazzire hanno testimoniato gli orrori di regimi totalitari e violenti, gli ebrei, che ancora oggi assistono con sgomento all'esclusione delle loro storie di dolore e di umiliazione, e le donne, esiliate

Nella foto: Hélène Cixous.

Laterza per il Teatro

Biblioteca Universale Laterza

Meldolesi e Taviani Teatro e spettacolo nel primo Ottocento



pp. VIII-238, lire 35 000

Teatro e spettacolo

La prima storia generale del teatro inteso non tanto come scrittura drammatica quanto come rappresentazione e spettacolo. Biblioteca Universale Laterza

Savarese Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente



pp. XXXIV-542, lire 55 000

Biblioteca Universale Laterza

Molinari L'attore e la recitazione

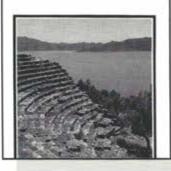


pp. VIII-158, lire 25 000

Nel laboratorio del teatro

Una nuova serie che fornisce le più aggiornate conoscenze storiche e teoriche sugli elementi fondamentali che concorrono a «fare» lo spettacolo: dallo spazio all'attore, alla regia, alla drammaturgia. Biblioteca Universale Laterza

Cruciani Lo spazio del teatro



pp. VI-220, con ill., lire 32 000

Altri volumi pubblicati

H. C. Baldry I greci a teatro

Léon Moussinac Il teatro dalle origini ai giorni nostri Anna Barsotti Introduzione ad Eduardo

a cura di Jader Jacobelli Non cala il sipario. Lo stato del teatro prefazione di Ugo Ronfani Franco Perrelli Introduzione a Ibsen

> Franco Perrelli Introduzione a Strindberg

VERSO IL BICENTENARIO: INTERVISTA A JACQUES LASSALLE

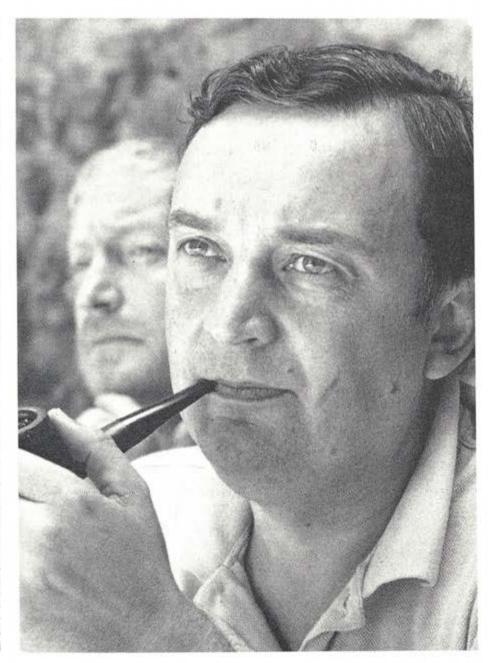
LA SERVA AMOROSA ALLA COMÉDIE FRANÇAISE

L'amministratore della massima istituzione teatrale francese evoca i rapporti della Maison de Molière con Goldoni e i registi italiani che lo hanno rappresentato a Parigi - Le esperienze goldoniane di Copeau e Vilar e le traduzioni in cantiere - Il regista curerà La scuola di ballo per Veneto Teatro.

CARMELO ALBERTI

ai l'honneur de Vous remercier de la somme que Vous m'avez envoyée pour la cession que je Vous ai faite des droits d'auteur sur le Bourru bienfaisant (...), et je suis sûr que mon neveu, qui doit être mon héritier, aura puor Vous les mêmes égards que moi durant le temps de sa jouissance après ma mort». Così inizia l'ultima lettera che Carlo Goldoni indirizza, l'1 febbraio 1792, agli attori della Comédie Française: il commediografo veneziano sente approssimarsi la fine della vita, ma non smette di tessere correlazioni con il prestigioso teatro parigino, alla ricerca di una necessaria continuità per il suo teatro. Oggi, a distanza di due secoli, la Comédie riallaccia i rapporti con la scena goldoniana, per merito del suo amministratore generale, Jacques Lassalle; il regista è venuto a Vene-zia, su invito di VenetoTeatro, per definire alcuni progetti di collaborazione che riguardano direttamente le prossime celebrazioni goldoniane. In tale occasione ha potuto assistere alla rappresentazione de I rusteghi, messi in scena da Massimo Castri; durante l'incontro con gli interpreti della commedia, ospiti dell'Alliance Française veneziana nella sede del Casino Venier, il regista francese ha accettato di parlare della sua passione per il teatro di Goldoni.

HÝSTRIO - Negli ultimi anni, la presenza italiana alla Comédie risulta accresciuta, non solo per quanto riguarda il repertorio, ma anche attraverso gli inviti rivolti a registi e attori. Quali sono i criteri con cui sono scelti testi e protagonisti del nostro teatro? LASSALLE - Parlando della Comédie Française, c'è da tenere presente, intanto, la necessità di tutelare una fedeltà di oltre tre secoli ad una compagnia, ad un repertorio e ad una organizzazione molto originale, che fa di un grande teatro pubblico un'efficiente società privata d'attori. Tale tradizione la rispetto e, insieme, la preservo. Ma secondo me è possibile che la Comédie sia anche un teatro impegnato pienamente nel mondo e nel teatro di oggi. È un'apertura che interessa l'ampliamento del repertorio ai testi d'autori contemporanei e che coinvolge sia i giovani metteurs en scène francesi, sia i registi







stranieri: sono già venuti, oltre a Strehler, a Ronconi, un regista africano, un regista egiziano, il russo Anatoli Vasil'ev, altri ne verranno.

È vero che la presenza italiana è forte: Dario Fo con Molière, Le café (La bottega del caffé) di Goldoni, allestito da Jean-Louis Jacopin; sono in preparazione due atti unici di Pirandello, La morsa e Sogno, ma forse no; inoltre, vorrei introdurre il teatro di Eduardo De Filippo, e per questo ho chiesto la collaborazione di Strehler. Il rapporto Francia-Italia rimane, dunque, un fatto acquisito. Esiste, poi, una grande sensibilità personale verso il teatro e gli artisti italiani: nel corso della mia attività registica io stesso ho realizzato La baruffe chiozzotte, La guerra, La buona madre e La loncandiera di Goldoni, i Dialoghi di Ruzante, scene dal Decameron di Boccaccio.

H. - Quando due anni fa lei ha partecipato a Venezia al convegno di preparazione per il bicentenario presso la Casa di Goldoni, ha ricordato che la scoperta del commediografo veneziano in Francia è passata attraverso l'esperienza di Copeau, di Vilar e, soprattutto, attraverso gli studi critici e le traduzioni.

IL MONDO COME TEATRO

L. - Mi sembra giusto che le iniziative del bicentenario contribuiscano non solo a celebrare Goldoni, ma anche alla conoscenza di opere meno note, oppure mai tradotte. Ho avuto l'occasione di esaminare un certo numero di testi, anche perché l'Associazione francese per il bicentenario, sotto la guida di Ginette Herry, ha in cantiere numerose traduzioni. Passando attraverso le traduzioni, la pubblicazione e la realizzazione del teatro è possibile scoprire un'esperienza scenica fondamentale.

H. - Cosa apprezza in Goldoni?

L. - Ciò che mi sorprende in Goldoni, al di là di un andirivieni continuo tra il mondo e il teatro, è il suo modo di celebrare il mondo e l'appropriarsene mediante il teatro. In Goldoni, più che in ogni altro autore, percepisco il bonheur di vivere nella realtà: il bonheur ed insieme il malheur di vivere; insomma, m'incantano la consistenza, la forza, la concretezza del mondo come appare nel suo teatro.

Nella tradizione francese, già al tempo di Copeau, per alcuni grandi attori Goldoni era ancora il pretesto per eseguire pezzi di bravura, il pretesto di una certa musicalità, di una forma astratta di teatro, staccata dal reale. A rivelarci come fosse un autore realista, dopo la guerra ci sono stati La locandiera di Luchino Visconti, gli spettacoli di Giorgio Strehler e, poi Mario Baratto, il cui insegnamento ha creato in Francia una generazione di discepoli, ai quali ha trasmesso la sua passione goldoniana. Sia Goldoni, sia Marivaux sono gli autori che hanno tratto beneficio dalla convergenza fra l'Università, per la traduzione e l'analisi, e gli uomini di teatro. A proposito di Goldoni la congiunzione, sempre così difficile e incerta, del sapere e della riflessione con il mondo della pratica teatrale, con l'ambito creativo, si è realizzata nel modo migliore. Anche in tal senso l'asse Parigi-Venezia ha funzionato perfet-

H. - Per la Comédie lei ha in preparazione La servante aimante (La serva amorosa)?

L. - È la sesta volta che metto in scena Goldoni. Oltre a tanti drammaturghi contemporanei, posso dire che vi sono tre autori veramente miei: Marivaux, Molière e Goldoni; seppure adesso Goldoni sta al primo posto. Ho scoperto La serva amorosa tramite il bellissimo spettacolo di Luca Ronconi, presentato in italiano a Nanterre nel 1987. Lo spettacolo, come la commedia, mi avevano sedotto; il testo è straordinariamente ricco di potenzialità. M'interessa anzitutto l'impossibilità di definire con precisione il sentimento che unisce la serva al suo padrone. In teatro mi attrae l'ambivalenza, le tremblement, il susseguirsi delle potenzialità e dei divieti.

Sono tante le ragioni che mi fanno apprezzare questa commedia. La prima è relativa alla
prima regia goldoniana, realizzata alla
Comédie, La locandiera; l'evento è di undici anni fa, dopo che Strehler aveva allestito
La trilogia della villeggiatura all'Odeon
proprio con gli attori della Comédie. Mi piace ogni tanto verificare quel che il tempo ha
fatto su di noi. Così Catherine Hiegel, l'attri-

ce che sosteneva la parte di Mirandolina, sarà Corallina; e, insieme a lei, vi saranno anche altri attori che allora furono impegnati nella *Locandiera*.

VITALITÀ DEL FEMMINILE

H. - Come definisce il personaggio della servetta Corallina?

L. - Corallina è una figura di donna appassionante. A me piace molto parlare delle donne in teatro, delle loro contraddizioni, della loro impossibile lotta per l'autonomia, per l'indipendenza; mi piace parlare della loro formidabile vitalità: paradossalmente, l'uomo è più vulnerabile sul versante dell'immaginario e del virtuale. In Goldoni, poi, la donna sa esattamente fin dove può arrivare, ha insomma la giusta misura del mondo; e spesso questa misura è implacabile. La donna è disposta a sacrificare molto meno dell'uomo all'illusione; qui mi riferisco alla servetta, perché al contrario la prima amorosa è già quasi una bovaryste.

Per Goldoni la donna popolana è un inquieto diapason del reale, esprime in modo formidabile sottigliezza, complessità e intuito.
Nello stesso tempo la donna — è questo il lato appassionante della commedia — si avvicina a zone interne, completamente oscure.
Ciò dona al personaggio una tensione costante fra volontà, scelta, eroismo, desiderio, tentazione, rinuncia. Per un'attrice il
personaggio di Corallina costituisce un percorso di donna formidabile: in esso c'è tutto.

H. - Lei è venuto a Venezia per definire un

progetto di collaborazione.

L. - Sì. Ho accettato l'invito di lavorare con la compagnia goldoniana del bicentenario; il progetto è fissato per l'autunno del 1993 ed è ormai deciso che metterò in scena La scuola di ballo. È una commedia in cui s'avverte pienamente il senso della quotidianità; è un giorno uguale agli altri che trascorre in un piccolo spazio di attività, in cui si scopre una grande teatralità.

A pag. 125, Jacques Lassalle. In questa pagina, da sinistra a destra, due incisioni di G. Zuliani per «La serva amorosa» per le edizioni Zatta, Venezia, 1788.

IL TAG PORTA GOLDONI IN AUSTRALIA

LE CAPRIOLE DI ARLECCHINO AL FESTIVAL DI MELBOURNE

GIORGIO PULLINI

IL SERVITORE DI DUE PADRONI (1753), di Carlo Goldoni. Regia di Carlo Boso (estrosa e «tempista»). Con Stefano Baccini (acrobatico e sfaccettato, molto bravo), tre attori stranieri (Allan Songhurst, Philipe Nesme, Veronique Lemaire) caratterizzati nell'impasto bilingue, Michele Casarin (Pantalone stilizzato), Roberta Sferzi, Lorenzo Fabian, Giovanna Baldissera, Emanuele Pasqualini (colorite parodie dei personaggi melodrammatici). Scena schematica, Tag Teatro di Venezia.

In piena Collins Street di Melbourne i giovani at-tori del Tag Teatro di Venezia mi hanno colpito per la rapidità con cui sapevano entrare subito nel ritmo previsto dalla regia di Carlo Boso, quando la televisione australiana li ha invitati a passeggiare nel centro della città, dove è situato l'Athenaeum Theatre e poi, sulla scalinata della piazza vicina fra lo scrosciare dell'acqua di una fontana e il fragore del traffico urbano, li ha appunto voluti ritrarre in brevi flashes dalla commedia che nel teatro avrebbero recitato. Si trattava del celebre Arlecchino, servitore di due padroni di Carlo Goldoni nell'edizione che il gruppo stabile vene-to, riconosciuto dal ministero dello Spettacolo e formato da giovani leve uscite da scuole teatrali della regione, ha ormai da tempo collaudato, ma che va sempre rinnovando sia nella propria compagine sia nello spirito di improvvisazione che caratterizza lo stile di Boso.

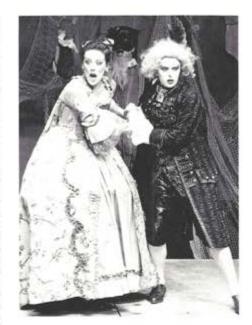
È un ritmo che basta perda un colpo e svanisce nel nulla. Ma che, se sorretto dall'incalzante successione dei tempi, trascina il pubblico e rende evidenti i significati comici anche al di là della comprensione letterale delle battute. Forse anche un po' troppo vorticoso, talvolta: tanto che anche a chi conosce bene la lingua italiana e i suoi dialetti, molte battute possono sfuggire; e soprattutto eccessivo quando la tensione spinta al massimo rischia di appiattire qualche effetto per sovrabbondanza di «scoppiettii». Ma indubbiamente sostenuto con bravura, e obbediente ad una concezione fresca e sincronizzata del teatro come era nello spirito della commedia dell'arte.

Si sa che Goldoni era partito di lì. E, anche se ha cercato (e ci è riuscito) di uscirne, per realizzare un suo disegno riformistico nel senso della commedia tutta scritta e studiata sui canoni del teatro ma anche del mondo, non l'ha mai smentita del tutto. Le maschere si umanizzano e arricchiscono, quella di Pantalone soprattutto fino a raggiungere la maturità del personaggio presente ne La famiglia dell'antiquario e nel Bugiardo e fino a tramutarsi nel saggio zio Cristoforo de La casa nova; altre scompaiono, come Arlecchino, Brighella e il dottor Lombardi. Ma Goldoni finirà per risuscitarle durante la residenza parigina dei suoi ultimi trent'anni, un po' con disappunto e un po' con nostalgia.

Già Strehler da un quarantennio porta in giro per il mondo un Servitore che si rinnova nel tempo, non solo per i mutamenti del cast degli attori, ma anche per le idee che di volta in volta rianimano l'impianto registico. Carlo Boso è uscito da quella scuola, e cerca di spingere la sua regia ancora più indietro nella riscoperta di una tradizione di teatro popolare e di piazza (dal culto del quale il Tag Teatro di Venezia è nato). Perciò scrittura nella compagnia anche degli attori di origine straniera, per mescolare le lingue così come i comici dell'arte mescolano soprattutto i dialetti. In questo Servitore ci sono tre attori stranieri, che sostengono la parte di tre maschere: l'inglese Allan Songhurst fa Brighella, e, oltre a parlare la propria lingua, viene fissato in una ossessiva balbuzie che ne rende anche più astruso il linguaggio (ma il risultato è il più comprensibile per gli au-straliani); il francese Philipe Nesme fa il dottor Lombardi, con una truccatura e una gesticolazione da saccente trombone; la belga Veronique Lemaire fa una Smeraldina spumeggiante e carica di malizia femminile. Questi due ultimi alternano 'italiano al francese, nella Vedova scaltra, in cui il Tag ha di recente debuttato, i tre sosterranno le parti dei cavalieri inglese e francese (cui si aggiungerà un attore spagnolo), e la belga quella di Marionette: ciascuno, perciò, rispetterà il testo, ma in un italiano dalla forte inflessione esterofila. Accanto a loro, il Pantalone di Michele Casarin ha mimato la senilità del vecchio padre, e gli attori in lingua hanno dato corpo alla caricatura della parte seriosa della commedia: quella cui si affida 'intreccio da romanzo d'appendice, e che Boso ha spinto verso il grottesco, con innamorati nevropatici (ciascuno con un suo tic caratterizzante) e spadaccini altezzosi fino all'autolesionismo (Roberta Sferzi, Lorenzo Fabian, Giovanna Baldissera, Emanuele Pasqualini). E, fra tutti, è risaltato l'Arlecchino-Truffaldino dell'inesauribile Stefano Baccini, dalla tenera infantilità mista allo scatto insinuante della furberia popolaresca, a te-nere unite le fila dello spettacolo. Scenograficamente scarno, ma dinamico e trascinante.

Il tutto si è inserito nella cornice dell'Euroarts festival, che si è svolto nello stesso teatro dal 14 al 28 marzo, e comprensivo di musica, teatro, arti figurative. L'Italia, accanto al pianista Giorgio Gaslini, è stata invitata con il Tag per il teatro, con un totale di tredici recite in nove giorni. Il pubblico era eclettico: soprattutto quello di origine italiana e quello australiano ma di giovane disponibilità (gli studenti in particolare, cui sono state riservate delle recite) ha reagito con immediato divertimento al gioco mimico e vocale che si rendeva comprensibile da solo.

Dall'alto in basso, due momenti dell'«Arlecchino servitore di due padroni» nella messainscena del Tag Teatro di Venezia.









ENTE TEATRO ROMANO DI FIESOLE 45ª ESTATE FIESOLANA

Luglio/Agosto 1992

MUSICA

La Linea Fiesolana

TEATRO

Incontrando Shakespeare

Glauco Mauri II canto dell'usignolo (12/13 luglio)
Teatro Settimo La storia di Romeo e Giulietta (6/7 agosto)
Mariangela Melato e Franco Branciaroli
La bisbetica domata regia di Marco Sciaccaluga (17/18 agosto)

DANZA

Aterballetto (14 luglio)
Teatro Accademico del Balletto Classico di Mosca (16 luglio)
Balletto di Venezia (18/19 luglio)
Compagnia Teatro Nuovo di Torino (20 luglio)
Teatro Accademico di Novosibirsk (23/24 luglio)
Ballet Téâtre Joseph Russillo (27/28 luglio)
Balletto di Toscana (1/2/3 agosto)

CINEMA

Anteprime / Eventi

Per informazioni: tel. (055) 599983/598659/599971



ARRIVANO DAL MARE!

XVII edizione, 23-28 giugno 1992 FESTIVAL INTERNAZIONALE DEI BURATTINI E DELLE FIGURE



DALLE ORE 17 A NOTTE FONDA

«EUROMARIONETTES: gli eroi popolari nelle tradizioni viventi del Teatro di Figura europeo», evento premiato dalla Cee e inserito nel progetto «Caleidoscopio '92». Protagonisti delle scene Pulcinella e i suoi omologhi di tutta l'Europa, dall'Atlantico agli Urali.

UN CERTAIN REGARD - Spetiacoli com Antonio Rezza, Claudio Cinelli, Cortile Ovest, Handspan (Australia), Hugo e Înes, Teatro de la Plaza (Argentina), Teatro de Marionetas de Porto (Portogallo).

ANFITRIONE - Nunvo spettacolo di Assondelli & Stecchettoni. Produzione «Arrivano dal mare)» '92.

SCUOLE E ATELIERS - Con Accademia di Praga, Institut del Teatre de Barcelona, Teatro delle Briciole.

TEATRO DI FIGURA PER RAGAZZI - Con Laboratorio Teatro Settimo, Paolo Papparotto, Papilà (Slovenia), Teatro dei Piccoli Principi.

NOTTURNI tra cabaret e ricerca - Com Bove & Limadi, Fabio Alfieri, Giallomare, Le Marionette di Augusto Grilli, Lucio Vinciarelli, Stilema, Zouzou (Olanda).

VIAGGIO IN ROMAGNA - Con Accademia Perduta, Compagnia Drammatico Vegetale, Teatro del Drago.

Nel corso del Festival verranno attribuite le tre «Sirene d'Oro», ambito e ormai classico riconoscimento conferito dal Festival.

BURATTINI, ROCCHE E CASTELLI DI ROMAGNA Un Festival lungo un'estate - Il edizione, luglio-agosto 1992 Più di 150 spettacoli nei weekend di luglio e agosto e oltre 30 località coinvolte.

Centro Teatro di Figura

Istituto per la Documentazione, Ricerca e Promozione del Teatro dei Burattini e delle Figure Via Cavour, 12 - 48015 Cervia (Ra) - Tel. 0544/971958 - Fax 0544/971922



15° festival internazionale teatro ragazzi



9 - 12 LUGLIO 1992

UFFICI PRESSO COMUNE DI MUGGIA (TS) PIAZZA DELLA REPUBBLICA, 2 TEL. 040/273863/271001 - FAX 040/330202

INTERCITY FESTIVAL rassegna internazionale

rassegna internazionale di città in città

è dedicata quest'anno a

MONTREAL

2/23 ottobre 1992

TEATRO DELLA LIMONAIA Via Gramsci, 426 - Sesto Fiorentino (Firenze)

"Les Aiguelles et l'opium" di e con Robert Lepage (teatro)

"La società di Metis" di N. Chaurette

(teatro produzione in italiano) - regia di Alice Ronfard

"Margie Gillis Dance Solo" (danza) di e con Margie Gillis

O Vertigo in "La Chambre Blanche" (danza)

Pigeons International in "Perdu dance les Coquelicotes" (teatro)

"Being at home with Claude" di R.D. Dubois

(teatro produzione in italiano) - regia di Barbara Nativi

Convegno sulla drammaturgia canadese: «cinque mise en lecture»

(teatro, in italiano)

Gli spettacoli verranno presentati al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino ed in altri teatri fiorentini.

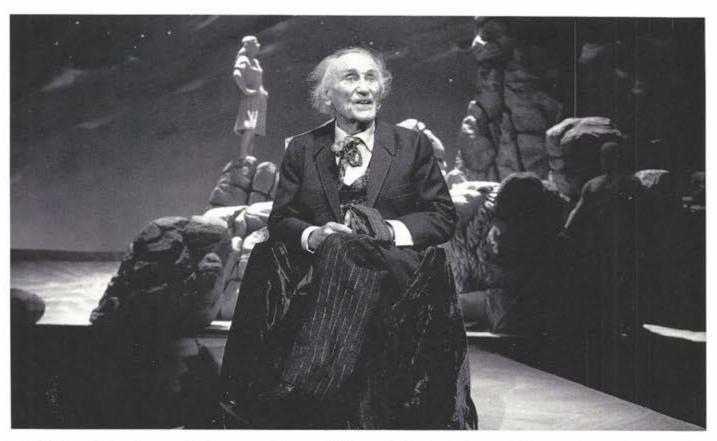
Informazioni ed Ufficio stampa: 055/440852-445041 - Fax 055/440852.



PERFORMANCE DI BERNHARD MINETTI A VIENNA

IL VECCHIO PROSPERO E LE FAVOLE DEI GRIMM

GRAZIA PULVIRENTI



unicorno, la fata, il lupo, il re della foresta, il porcellino, cappuccetto rosso, la morte con la falce: gli eterni personaggi delle favole sfilano alla ribalta di un paesaggio incantato (disegnato da Marcel Keller), sospeso in un tempo immobile, quello della storia dell'umanità e della fantasia che sulla realtà fa innalzare l'ideale — la statua del cavaliere —, il sogno e l'utopia — l'immagine della fanciulla con lo sguardo rivolto in alto, verso un imprecisabile altrove. Infine, simbolo di una realtà concreta e percepibile, però avvolta nel mistero di uno spazio irraggiungibile per l'uomo, si accendono le costellazioni celesti ad illuminare un paesaggio di rovine e sogni (suggestive luci di Peter Watzek), mentre, avvolto da una nuvola, appare, proprio come nelle fiabe, un mago, un vero «mago» della parola, Bernhard Minetti, il Prospero della scena

L'autorevolezza della persona, il prestigio tributatogli nei Paesi di lingua tedesca, non scaturiscono dalla veneranda età, quasi novant'anni. La statura dell'attore è tutt'uno con la sua dedizione per il teatro, con la sua passione per la parola.

Nella sua recitazione non c'è sillaba che non

esprima la sua realtà di suono, signifiant che è già signifiè, anche se minima cellula di un grande affresco di parole e silenzi. Ed ogni parte del corpo di quest'ormai gracile «vecchietto», lo sguardo d'ipnotica penetrazione, il gesto deciso e delicato delle mani, l'inclinazione del capo, partecipano a quella forma espressiva che è l'inconfondibile sigla di Minetti: pur in una piena interiorizzazione dell'evento e nell'interpretazione soggettiva del recit o del plot, Minetti offre lo strumento della sua voce, che si avvale di una tecnica magistrale, alla scrittura dell'autore, sicchè la «parola» dell'attore assume nella plasticità e musicalità del linguaggio una realtà oggettiva, quell'essere presente inconfutabile ed immutabile del fatto poeti-

I suoi cavalli di battaglia furono, già a partire dai tardi anni '30, i classici della drammaturgia tedesca (nel 1935/36 fu Mefistofele nel Faust). Poi, accanto ad un vasto repertorio shakesperiano — Buckingham, nel Riccardo III (1937/38, Staatstheater di Berlino). Prospero nella Tempesta (1977/78, Schiller Theater), Amleto (1982/83, Schaubühne di Berlino) —, si è dedicato al teatro contemporaneo, legando il suo nome alle opere

teatrali di Thomas Bernhard, di cui è divenuto l'interprete preferito.

Nel suo ultimo spettacolo, Favole in Germania, una silloge di alcuni dei capolavori fantastici dei fratelli Grimm allestito dallo Schiller Theater di Berlino e ospite a Vienna all'Akademietheater (regia di Alexander Lang), l'attore ha raccontato con la semplicità del grande interprete alcune fra le più singolari favole tedesche — la storia del sarto coraggioso, del bottone canterino, del fabbro e della morte — creando mondi fatati per farli subito dissolvere nel silenzio di una pausa, e poi farne vivere altri, in cui le forze del bene e del male si affrontano, l'astuzia trionfa sulla perfidia, e l'amore, qualche volta, sul dolore.

Non si è trattato però solo di un viaggio nel pays des chimères, nel mondo del «e vissero felici e contenti». Minetti evoca, tramite la straniante lente delle fantasmagorie dei fratelli Grimm, la realtà umana con tutti i suoi aspetti contraddittori: recitando non scene, non singoli personaggi, non le forze che essi rappresentano, ma tutta la vita, tutto l'uomo.

Nella foto: Bernhard Minetti.



AL BURGTHEATER, REGISTA CLAUS PEYMANN

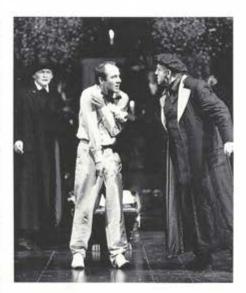
L'INCAPACITÀ DI VIVERE NEL DRAMMA DI CLAVIGO

GRAZIA PULVIRENTI

urante il viaggio che nel 1986 portò Claus Peymann, uno dei maggiori registi tedeschi dei nostri giorni, dalla Germania a Vienna, dove l'attendeva l'incarico come direttore del prestigioso Burgtheater, alcuni attori (tedeschi), portati con sè in valigia, sono ammuffiti, ad altri si è congelata la testa. Ma l'indomito Peymann non si scoraggia, sa come rimettere in sesto i suoi attori, indispensabili per sostituire quelli viennesi, buoni solo per l'«ospizio degli artisti senza senso e senza scopo», e si appresta a mettere in scena tutto Shakespeare in una sola serata, sonetti inclusi, per realizzare il suo «teatro tota-le», per risvegliare il Burgtheater da un letargo se-colare. Tormentato dagli scontri con quella Vienna che è solo un «congegno di intrighi e calunnie», Peymann trascorrerà durante il periodo della sua direzione notti insonni, tormentate da incubi: critici teatrali, travestiti da becchini celebrano le sue esequie a cui partecipa solo il Presidente della Repubblica, «in perfetta uniforme militare» sul «suo cavallo macedone».

In breve, questa l'immagine surreale, uscita dalla grottesca penna di Thomas Bernhard che scrisse un ciclo di tre esilaranti *Dramolette* in occasione dell'inizio della direzione Peymann al Burgtheater, in cui ironizza sulle manie di grandezza del regista e sugli attriti che sarebbero nati fra la concezione «tedesca», ovvero moderna ed aperta all'arte contemporanea del teatro di Peymann e le maniere un po' conservatrici, rivolte alla grande drammaturgia del passato proprie della tradizione dell'ente teatrale austriaco. Questi anni di dire-zione del Burgtheater sono stati in effetti per Peymann un'ardua partita a scacchi contro il grande avversario: il conservatorismo austriaco con i suoi autorevoli emissari nella stampa nazionale. Grandi plausi da parte della critica europea e di certa intellighentia viennese e grandi polemiche e critiche da parte del mondo culturale e politico austriaco hanno accolto le geniali messinscene di Peymann, che hanno fatto circolare nuove forze in quel Burgtheater, ormai polveroso monumento di fasti passati.

Non che Peymann si sia dedicato solo al teatro contemporaneo, come è stato spesso scritto, per quanto alla sua regia si devono le prime assolute di Hans Henny Jahn, di Peter Handke, delle opere di Thomas Bernhard: Una festa per Boris (1970, at Thomas Bernhard: Una Jesta per Boris (1970, Amburgo), L'ignorante e il folle (1972, Salisburgo), Minetti (1976, Stoccarda), Immanuel Kant (1978, Stoccarda), Prima del pensionamento (1979, Stoccarda), Il riformatore del mondo (1980, Bochum), Alla meta (1981, Bochum), L'apparenza inganna (1984, Bochum), Il Capocomico (1985, Salisburgo), Ritter, Dene e Voss (1986, Vienna), Plazza degli eroi (1988, Vienna). Anche i classici del teatro europeo ed in particolar Anche i classici del teatro europeo ed in particolar modo tedesco sono stati al centro dell'attività di Peymann, animato sempre da una precisa volontà illuministica e da una grande carica utopica da «riformatore del mondo». I suoi numerosì «classici» risultano fortemente innovatori nella storia



della prassi teatrale moderna: Peymann riporta sulla scena le opere del grande teatro attenendosi con cura filologica all'originale, evidenziando aspetti celati dei testi, riproponendole in tutta la loro attualità che non risulta mai forzata modernizzazione, ma rinnovamento della capacità formatrice ed innovativa che le opere avevano nelle epoche in cui furono scritte e che oggi non risulta per nulla diminuita. E ricordiamo il bellissimo Nathan il Saggio del 1981, il Riccardo III, Guglielmo Tell ed infine La battaglia di Armino di Kleist, opere allestite nei primi anni della direzio-

Dopo le violente critiche suscitate la scorsa stagione dall'allestimento di La morte e il diavolo del contemporaneo austriaco Peter Turrini, Peymann ha puntato per la stagione in corso a due classici: il Macbeth che debutterà prossimamente e Clavigo di Goethe.

Quest'ultimo, scritto dal giovanissimo Goethe nel 1774 è indubbiamente un'opera ancora immatura, nella quale l'urgenza dell'elemento autobiografico non riesce a venire dominata dalla scrittura. Sulla scia del Trauerspiel lessinghiano — Miss Sara Sampson (1775), Minna von Barnhelm (1763) - definito dramma borghese giacchè uomini comuni e non più eroi ne sono protagonisti, e in quanto che rivolto ad un pubblico borghese che scopre nella sfera della affettività familiare dei valori autentici e privati da contrapporre al mondo pubblico, il Clavigo è appunto giocato sulla contrapposizione fra sfera del sentimento e del privato ed il mondo della cabala e dell'intrigo di corte. L'antitesi, però, non raggiunge quei ver-tici drammatici della *Emilia Galotti* di Lessing (1772) o della Cabala e amore di Schiller, ma si stempera nel motivo dell'inettitudine del protagonista, Clavigo, poeta aspirante agli onori di

Corte. Istigato dall'amico «malvagio» Carlos incarnazione di quel corruttore degli ideali che sarà Mefistofele nel grande dramma ---, questi tradisce Marie, personificazione della semplicità e della purezza dei sentimenti, che sarebbe stata d'ostacolo per gli umili natali alla sua ascesa sociale. Dopo esser stata abbandonata per la secon-da volta, Marie muore di crepacuore e Clavigo si

uccide sul cadavere di lei.

Peymann, con qualche indulgenza alla sensibilità novecentesca, ha tratto da questo esperimento giovanile che contiene in nuce la tragedia di Gret-chen, un inquietante dramma del fallimento, della disfatta dell'uomo moderno, incapace di vivere, prigioniero delle proprie ambizioni ed irresolutezze come lo saranno tanti decadenti della fine di secolo. Ulrich Mühe, grande interprete della ex-Germania est, non si è limitato infatti a disegnare i tratti di un Clavigo intellettuale ed alla ricerca di successo, progioniero della buia stanza da lavoro delimitata da altissime pareti blu nè tanto meno è scivolato nel cliché della sdolcinata effusione sentimentale nelle scene con Marie. L'ambiente in cui queste si svolgono crea l'antitesi a quello buio del protagonista: una stilizzata camera dalle pareti bianco latte, con una finestra aperta che la inonda di luce, una dormeuse ed una sedia, si leva dal pavimento del palcoscenico, inserendosi nel più vasto spazio della sala di Clavigo, per poi scomparire alla fine di ogni scena, lasciando troneggiare nel buio della grande camera un tavolo da biliardo, con le cui bocce, Clavigo e Carlos provano simbolicamente le decisioni da prendere (le splendide scene ed i semplici costumi sono di Karl-Ernst Hermann). Marie era l'intensa Andrea Clausen, assistita nel suo dramma dal fratello, il bravissimo Martin Schwab, mentre la sorella, Sophie, era interpretata con asciutta es-senzialità e vigore da una grande attrice tedesca, Kirsten Dene.

Il vero dramma di Clavigo non è negli svenimenti di Marie, nè nei laceranti e tortuosi colloqui fra Clavigo e Carlos (l'originale Paulus Manker) che spinge il protagonista ad abbandonare i sogni giovanili, gli ideali d'amore e lealtà, ma si condensa nella scena finale, collocata in un irreale viale alberato. Qui, al suono della mesta musica di Han-sgeorg Koch, Clavigo in fuga dopo aver abbandonato l'amata, scorge il corteo funebre di Marie. Di fronte ad esso, esprime, in un intenso monologo, la sua lacerante realtà di uomo «senza qualità» ante litteram, che si è fatto sfuggire la pienezza della vita per una vuota e sterile ambizione. Il suicidio di Clavigo rimane solo un atto di sconfitta e disperazione nonostante che il colore, a tratti decadentistico della messinscena, voglia suggerire il tentativo di trovare nell'attimo estremo della morte il senso della propria esistenza, come sarà, più di un secolo dopo, per il Claudio di Il folle e la morte di Hofmannsthal.

Nella foto: il «Clavigo» di Peymann.



DALLA PAGINA SCRITTA, AL PALCOSCENICO, AL CINEMA

UN FILM POLIZIESCO FIRMATO SCHNITZLER

L'autore di Girotondo credette nel futuro della cinematografia, trasse sceneggiature dalle proprie opere e scrisse progetti per lo schermo - Fra questi, incompiuto, un Kriminalfilm - Il suo rapporto con la nascente industria cinematografica fu però conflittuale: si opponeva allo svuotamento commerciale dei suoi testi e aveva una concezione elevata del nuovo mezzo espressivo.

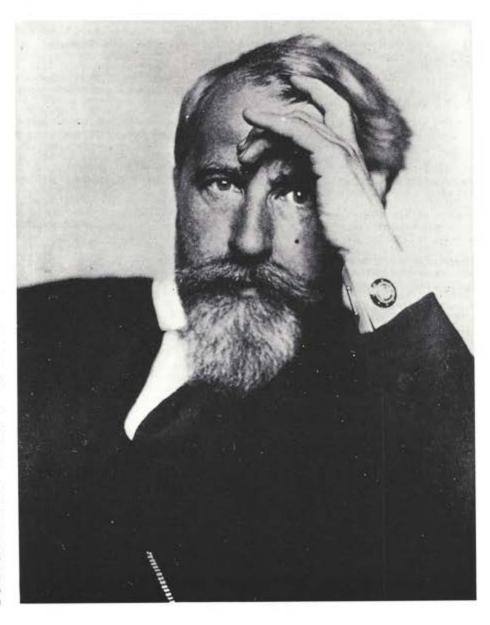
CLAUDIA PAMPINELLA

I rapporto di Arthur Schnitzler con il cinema fu complesso e tutt'altro che marginale. L'engagement di Schnitzler con la «settima arte» (come la definiva R. Canudo nel suo Manifeste des sept arts del 1923), riguarda infatti l'interesse dell'industria cinematografica per la produzione letteraria e teatrale dello scrittore, ma si esprime soprattutto nella rielaborazione in chiave cinematografica delle proprie opere letterarie, che Schnitzler stesso condusse nel corso di due decenni. L'analisi del binomio Schnitzler-cinema contempla quindi non soltanto un ambito specificamente cinematografico, ma si estende al piano degli scambi tra cinema e letteratura.

Occorre premettere che all'inizio degli anni Dieci, in particolare nel biennio 1913-1914, il cinema tedesco attraversa una fase decisiva della propria evoluzione. Le società cinematografiche puntano ad una trasformazione in chiave industriale del mezzo attraverso prodotti culturalmente raffinati. È l'epoca del «cinema d'autore» (Autorenfilm), che sulla scia del film d'art francese trova il suo potenziamento nell'adozione di qualità teatrali e letterarie, ma che dal punto di vista economico non dà i risultati sperati. Questo, tuttavia, non ne diminuisce il valore.

Nell'area austriaca l'esperienza di Schnitzler con il cinema si delinea nella sua eccezionalità, pur non rimanendo isolata. Hugo von Hofmannsthal. Max Reinhardt e Karl Kraus sono infatti solo alcuni esempi di intellettuali che collaborarono intensamente con l'apparato cinematografico, o che si espressero sulle potenzialità del nuovo mezzo.

In questo panorama, molteplici furono le versioni cinematografiche di opere dell'autore viennese. A Liebelei (Amoretto) con la regia di Holger Madsen, realizzato nel 1913, seguì nel 1923 Der junge Medardus (Il giovane Medardo) diretto da Michael Kertesz; e ad entrambi questi film Schnitzler collaborò con la stesura delle sceneggiature. Una seconda versione cinematografica della Liebelei con la regia dei coniugi Fleck fu realiz-zata nel 1927, mentre nel 1928 fu la volta di Freiwild (Selvaggina libera) ancora con la regia di Holger Madsen. In queste opere Schnitzler intervenne con modifiche alle didascalie e all'impianto strutturale, modifiche che egli comunicava per lettera alle società cinematografiche. Le Brie-fe in Filmangelegenheiten (1911-1931) (Lettere riguardanti le questioni cinematografiche) sono per l'appunto lettere inedite che ci forniscono non





poche informazioni sulle idee dell'autore a proposito del cinema.

Nel 1929 fu realizzata con la regia di Paul Czinner una versione cinematografica di Fräulein Else (La Signorina Else) nell'interpretazione di Elisabeth Bergner, di cui Schnitzler era grande estimatore, e con la quale mantenne un ricchissimo carteggio. Nel 1931, infine, anno della morte del drammaturgo austriaco, fu realizzato Daybreak tratto da Spiel im Morgengrauen (Gioco all'alba), su una sceneggiatura scritta a Hollywood e qui girato con la regia di Jacques Feyder: opera cinematografica che Schnitzler non riuscì a vedere. Queste, in breve, le versioni cinematografiche tratte da scritti di Schnitzler, quando il drammaturgo era in vita.

UN FILM DI DE MILLE

Dette Verfilmungen (adattamenti cinematografici), diluite in circa 20 anni, dal 1913 al 1931, rappresentavano spesso un'alterazione delle intenzioni letterarie dell'autore, i cui rapporti con le società cinematografiche venivano di conseguenza, non di rado, compromessi. Schnitzler si opponeva drasticamente alle modifiche del tessuto narrativo apportate alle sue opere per esigenze commerciali, come spesso accadeva, e come anche le annotazioni del suo Tagebuch (Diario) rivelano.

Significative sono a questo proposito due realizzazioni cinematografiche da opere di Schnitzler che rappresentano vere e proprie distorsioni dei testi originari. Prima della sua morte infatti furono realizzati i seguenti film: nel 1920 Reigen (Girotondo), con la regia di Richard Oswald, che aveva in comune con il Girotondo di Schnitzler solo il titolo; e un anno dopo, nel 1921, The Affairs of Anatol del regista americano, campione del cinema hollywoodiano degli anni Venti, Cecil B. De Mille. Schnitzler aveva venduto i diritti del suo Anatol a De Mille, rinunciando così a qualsiasi possibilità di intervento sul film che - e lo stesso titolo è esemplificativo al riguardo - si allontanava notevolmente dalla raffinatezza psicologica e dall'atmosfera squisitamente viennese dell'opera di Schnitzler.

Il rapporto del drammaturgo austriaco con il mondo cinematografico fu quindi problematico, ma il detto scontro con gli addetti ai lavori costituisce solo un aspetto del complesso engagement di Schnitzler con il cinema, engagement che emerge invece soprattutto dagli scritti cinematografici con cui Schnitzler collaborò alla realizzazione filmica di alcune sue opere. Si tratta dei cosiddetti Filmentwürfe (Progetti per film) riadattamenti cinematografici inediti delle sue opere teatrali e letterarie, di cui Liebelei e Der junge Medardus sono esempi perfetti. (A proposito dell'accezione «inediti»; è opportuno precisare che essa è da intendere come non pubblicati nella loro interezza. In Italia, una pubblicazione parzia-

le dei Progetti per film è stata realizzata dal critico Leonardo Quaresima nel catalogo Sogno viennese - Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler, pubblicato nel 1984, in occasione della rassegna cinematografica svoltasi a Reggio Emilia «Wiener Kunstfilm. - Gli intellettuali austriaci e il cinema. 1910-1930»).

Questi Progetti per film fanno luce su un'attitudine schnitzleriana finora forse poco attenzionata. In essi il drammaturgo viennese dimostra infatti di conoscere il linguaggio cinematografico e di

sapersene servire con competenza.

«E' possibile che il drammaturgo Schnitzler si rigrazie al cinema?». Così si domandava il critico W. Ritscher in un articolo apparso nel 1914 in «Phoebus» dal titolo significativo: Schnitzlers Dramatik und der Kino (L'arte drammatica di Schnitzler e il cinema). L'interrogazione è comprensibile se si pensa al legame di Schnitzler con il teatro e la letteratura, legame consolidato da una produzione ricchissima di scritti drammaturgici e narrativi. Ma una simile osservazione in realtà poco considera la curiosità intellettuale, l'interesse fervido dell'autore austriaco per l'arte nelle sue molteplici forme, e il cinema insieme ad esse. Schnitzler si accosta al cinema sì da drammaturgo (perché tale era, oltre ad essere abilissimo narratore), ma intuisce fin dall'inizio la peculiarità del nuovo mezzo e la sua modernità. Il «drammaturgo» agisce quindi volontariamente, mosso da fervore intellettuale, consapevole di utilizzare un linguaggio artistico diverso da quello a lui consueto, ma non inconciliabile con quello letterario. L'esperienza di Schnitzler con il cinema assurge quindi a testimonianza della variegata trama di interessi che agitavano lo scrittore viennese. Di più, essa rappresenta una ulteriore diversificazione del talento artistico di Schnitzler, che certamente si «rivela» -- riprendendo le parole di Ritscher - negli scritti cinematografici.

SCRITTURA E VISIONE

Le sceneggiature a cui si è già fatto riferimento, Liebelei (46 pagine dattiloscritte con correzioni a mano dell'autore datate 1913, più 7 pagine con 'elenco delle didascalie) e Der junge Medardus (150 pagine dattiloscritte con correzioni a mano dell'autore, datate 1920, più 10 pagine con i cambiamenti da apportare alle didascalie formulati da Schnitzler) rappresentano gli adattamenti cinematografici - realizzati per altro concretamente più raffinati, più attenti alle esigenze dell'im-magine. In esse Schnitzler fornisce vere e proprie indicazioni sulle inquadrature, sui setting, sulle didascalie. Lo scrittore austriaco nel suo lavoro instancabile di correzioni e modifiche alla sceneggiatura e al film (Liebelei e Der junge Medardus sono due esempi perfetti) mirava ad una autonomia dell'immagine che, priva della parola nell'epoca del cinema muto, fosse in grado di farne a meno per assurgere a testo disancorato e polisemico. Questo Schnitzler lo faceva bene, visto che eliminava quasi sempre le didascalie che altri ponevano alle immagini, cambiandole, riducendole. L'atteggiamento del drammaturgo austriaco è di grande modernità e soprattutto di grande fiducia nelle potenzialità del nuovo mezzo.

La curiosità intellettuale, l'interesse di Schnitzler — attestato anche da innumerevoli annotazioni critiche del suo Tagebuch sui film che lo scrittore periodicamente vedeva — non si esauri però con la stesura delle sceneggiature della Liebelei e del Der junge Medardus, ma si volse ad altre opere, da cui nuovi progetti. Questi, benché non abbiano trovato una realizzazione filmica, e quindi siano rimasti sperimentazioni scritte, oggi devono essere considerati i più interessanti per idee, spunti e indicazioni, poiché proprio essi costituiscono il trait d'union fra l'opera letteraria dello scrittore e la sua produzione cinematografica.

I Progetti per film in questione si diversificano fra di loro per stile e contenuti. Alcuni contengono poco più che una «scaletta» delle azioni (Hirten-flöte, Freiwild, Der Ruf des Lebens); altri invece presentano una struttura che si avvicina a quella di una vera e propria sceneggiatura (Traumnovelle, Spiel im Morgengrauen, Kriminalfilm). Il progetto per un Kriminalfilm, per un film giallo cioè, è l'unica sceneggiatura originale scritta per il cinema, cioè non ricavata da un'opera precedente. Essa è stata pubblicata interamente in Schnitzler A., Entworfenes und Verworfenes, a cura di R.

A., Entworfenes und Verworfenes, a cura di R. Urbach, Frankfurt-Main 1977, pp. 483-493. L'autore ne iniziò la stesura il 19 settembre 1931, e la stesura fu poi interrotta dalla morte.

Ancora una volta il cinema si confronta nella scrittura schnitzleriana con il teatro e la letteratura, senza traumi, senza che il nuovo mezzo esca sminuito dal confronto, come ulteriore prova di sperimentazione per lo scrittore austriaco.

Un altro progetto dettagliato, molto vicino ad una vera e propria sceneggiatura, appare — oltre alle già citate della Liebelei e del Der junge Medardus — particolarmente rifinito, adatto ad un confronto con il testo letterario. Si tratta della sceneggiatura (1926) Die grosse Szene, tratta dall'atto unico di Schnitzler Grosse Szene, che insieme a Stunde des Erkennens, e Das Bacchusfest costituisce la Komödie der Worte (La commedia delle parole). In 89 pagine dattiloscritte (più 9 manoscritte) Schnitzler riscrive l'atto unico, già compiuto in sè, e costituisce un testo filmico nuovo, coerente, visualmente indovinato.

La vicenda dell'originario teatrale è ambientata a Berlino, in una stanza d'albergo. All'inizio della commedia certa Vilma Flamm, apparizione estemporanea, funzionale alla struttura della commedia, afferma di essere stata convocata da Konrad Herbot per un'audizione. La donna viene ricevuta da Sophie è la moglie di Herbot, attore famoso ed egocentrico, a costui ritornata dopo due mesi di separazione per infedeltà dello stesso Herbot. Costui, infatti invaghitosi di una giovane fanciulla, Daisy, fidanzata e promessa sposa di un certo Edgar Gley, aveva sedotto la giovane durante una villeggiatura al lago: questi gli antefat-

ti.

All'inizio dell'atto unico marito e moglie si trovano entrambi a Berlino per un debutto di Herbot, finalmente riconciliati. È interessante notare come le vicende relative al tradimento di Herbot e alla villeggiatura affiorino nell'atto unico solamente nei discorsi dei protagonisti: esse appartengono ormai al passato. Nell'adattamento cinematografico Schnitzler invece pensò bene di riprendere questi elementi di racconto e di farli diventare vita reale. Nella sceneggiatura, infatti, dipana interamente le vicende precedenti il tradimento di Konrad e la vita di villeggiatura, affrontando con consapevolezza di mezzi cinematografici il tradimento stesso, per poi ricollegarsi con l'inquadratura 159 all'inizio dell'originario teatrale, in cui Vilma Flamm fa il suo ingresso in albergo. Nelle precedenti 158 inquadrature Schnitzler ha quindi fatto rivivere con dovizia di det-tagli, con l'uso di immagini-flashback e con immagini d'ambiente indovinate, la vacanza sul lago, gli incontri e le trame d'amore, dando vita

reale a personaggi come Daisy e creandone dei nuovi (il padre di Daisy, Jörger, per esempio). Il cinema diventa dunque pretesto per nuove sperimentazioni, che finiscono per riflettersi sul tessuto narrativo originario. Ma in che modo? Modificando il testo letterario Grosse Szene secondo le esigenze cinematografiche, Schnitzler ne coglie potenzialità nascoste, comunque diverse da quelle dell'originale poiché diverse sono le premesse

e le necessità di un teatro filmico rispetto ad uno teatrale. Il risultato è una sceneggiatura indovinata, purtroppo mai realizzata.

L'ésempio dell'adattamento cinematografico Die grosse Szene non è però una testimonianza isolata sul legame letteratura-teatro-cinema nell'attività creativa di Arthur Schnitzler. Altri Progetti per film sono la conferma della sua impossibilità di contemplare separatamente le tre sfere artistiche.

Nella fase di stesura del riadattamento cinematografico della commedia Der Ruf des Lebens, per esempio, egli riprende una versione preparatoria all'opera letteraria per creare una materia filmica nuova, come annota nel suo diario il 6 giugno del 1920. La stesura letteraria originaria diventa quindi terreno fertile per nuove sperimentazioni. Ma il connubio di entrambe le arti nell'attività creativa di Schnitzler ci consente un'altra ipotesi capovolta, forse non azzardata.

L'evidenza visiva prodotta dalla scrittura non è l'evidenza e la persistenza visiva delle immagini cinematografiche? L'ipotesi — formulata da Leonardo Quaresima nel suo saggio introduttivo al già citato catalogo Sogno viennese - viene rafforzata dal confronto della Traumnovelle (Doppio Sogno), opera letteraria, con la sceneg-giatura, scritta da Schnitzler nel 1930 e rimasta incompiuta, interrotta alla 54esima inquadratura. Quaresima sottolinea la qualità onirica della novella e fa un raffronto dei due testi: «La narrazione letteraria non utilizza già accanto a quelli che sono i materiali e i processi del sogno anche i materiali e i processi del cinema? Il tono particolare delle avventure di Fridolin (nella novella) non riproduce anche i procedimenti con cui una serie di luoghi e situazioni cinematografiche (tipiche e ricorrenti: il ballo in maschera, l'incontro con la prostituta, la melodrammatica dichiarazione d'amore) vengono frammentati e rimontati nel ricordo e nella memoria involontaria?».

Il critico avanza, seppure con prudenza, l'ipotesi di una somiglianza della scrittura schnitzleriana con i processi cinematografici, ipotesi complessa che lascia in sospeso affidando al lettore la facoltà di elaborarla. Difficile la verifica, che necessiterebbe un'analisi testuale, completa ed approfondita, ma soprattutto nuova negli scritti dell'autore austriaco. L'engagement di Schnitzler per il cinema è forse solo un tassello dell'enorme mosaico dei suoi interessi, ma trascende l'esperienza individuale dello scrittore, per assurgere a modello dell'impegno dell'intellettuale, che nell'epoca fulgida ma in declino della Vienna fin de siècle si confronta con una forma d'arte nuova e dirompente, il cinema appunto.

La ripresa di interesse per l'opera poliedrica dello scrittore viennese cui stiamo assistendo in Italia lascia supporre che simili ipotesi possano anche nel nostro Paese essere approfondite, affinché nascano nuove prospettive di indagine nell'ambito della Schnitzler-Forschung. Il cinema è un degno

A pag. 131, Arthur Schnitzler. A pag. 132, una inquadratura di «Der junge Medardus», regia di Kertesz, 1923. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra e destra: il palazzo della Kärtnerstrasse di Vienna, prima sede del cinematografo nel 1896. Evelyn Holt (Cristine) nella riduzione cinematografica di «Libelei», diretta da Jacob e Luise Fleck, 1927. Napoleone al centro di una scena di «Der junge Medardus» di Kertesz. Elisabeth Bergner in «Fräulein Else», regia di Paul Czinner, 1929. Ancora Evelyn Holt in «Freiwild», regia di Holger Madsen, 1928.













TRACCE DI UNA GEOGRAFIA TEATRALE DI ROMAGNA

ACCADEMIA PERDUTA E UN TEATRO RITROVATO

MARIA CARLA BRUMAT

n buen retiro decentrato per le prove e un pubblico di trasferta per la prima verifica di un nuovo spettacolo: una prassi certo non nuova che negli ultimi tempi, per alcuni artisti, sta assumendo una destinazione privilegiata, la Romagna. Longiano ne è l'esempio più eclatante: antico borgo già feudo dei Malatesta e, successivamente, del papato, Longiano dispone pro-prio nel centro storico di un piccolo, delizioso Teatro comunale, intitolato al compositore Enrico Petrella, la cui costruzione risale alla metà del secolo scorso. Abbandonato e inutilizzato per diverso tempo, è stato negli anni scorsi sottoposto ad un accurato restauro conservativo che ne ha valorizzato la lineare facciata timpanata, appena mossa da sobrie decorazioni in marmo e la suggestiva sala, di forma semicircolare, circondata da due ordini di palchi più il loggione, sorretto da semplici colonne doriche. Il teatro è riaperto al pubblico nel novembre del 1986 con la direzione artistica di Sandro Pascucci, un insolitamente geniale funzionario comunale che ha una brillante intuizione: un pacchetto inclusive-tour da offrire a registi e interpreti per la preparazione di nuovi spettacoli, in cambio dell'anteprima dei loro lavori. Come a dire: qui c'è un paese tranquillo, modestamente anche molto bello, ideale per la concentrazione, raggiungibile in poco tempo da Bologna, Rimini, Roma; vi troviamo un posto per dormire (magari spartani rustici, ma confortevo-li) e per mangiare (benissimo), vi mettiamo a disposizione il teatro, completo di tecnici, macchi-nisti, artigiani e, alla fine, vi offriamo un pubblico attento e disponibile per il primo feed-back.

Il metodo ha funzionato egregiamente: tra i primi a testarlo sono stati i (cosiddetti) nuovi comici — sempre alla ricerca di un luogo ricettivo per spettacoli che sono, costituzionalmente, in continuo collaudo — con in testa il gruppo Riondino-Rossi-Vasini che, a Longiano, non solo hanno provato i loro ultimi lavori, ma si sono innamorati a tal punto del luogo da decidere di comprar casa e venirci ad abitare tra una tournée e l'altra.

nirci ad abitare tra una tournée e l'altra. Fedele alle anteprime longianesi (Non è morto nè Flic nè Floc, Le balene restino sedute e, quest'anno, Anghingò) è Alessandro Bergonzoni che, correggendo le bozze del suo nuovo libro (in uscita a ottobre con l'illuminante titolo La felicità s'antepone a Santopino), elargisce una delle sue folgoranti pillole: «Dentro la flebo del teatro ci sono tutti i cadaverini dell'abbonato-tipo che, per foruna, a Longiano non ci sono». Per l'artista bolognese, il pubblico del Petrella è attento, preparato, caloroso e, insieme alla efficiente organizzazione, consente di debuttare in assoluta sicurezza, con il piacere e la garanzia di un trampolino chiaro e probante, in una atmosfera di calore e disponibilità umana straordinari.

Oltre alla «carovana dei comici», hanno eletto Longiano propria città-laboratorio anche alcuni grandi della musica (Gino Paoli, Ornella Vanoni, Enzo Jannacci, Dalla e Morandi, Ivano Fossati) e numerosi rappresentanti del teatro di ricerca (il



gruppo della Valdoca, Stefano Benni, la Societas Raffaello Sanzio). E da «fabbrica» teatrale privilegiata a centro ideale tout court, il passo è stato breve: il piccolo centro è infatti stato recentemente inserito dalla rivista. Airone nell'elenco dei dieci villaggi d'Italia dove si vive meglio.

Ma il caso di Longiano non è isolato. Nella stessa zona, con sedi a Ravenna e a Forlì, opera - in comunione di obiettivi ma con una sua precisa identità — un'altra attivissima struttura, Accademia Perduta, cooperativa fondata nel 1982 da un gruppo di giovani usciti dall'Accademia d'Arte drammatica di Bologna e diretta dagli infaticabili Claudio Casadio e Ruggero Sintoni. Sorta originariamente come Compagnia di Teatro Ragazzi (è stata nell'88 riconosciuta dal Ministero Centro Stabile, unico per la Romagna), ha presto affian-cato, alla pur intensa attività di produzione e programmazione per i più giovani, un parallelo im-pegno verso il target adulto. Forti della convinzione che la Romagna, pur fertile di proposte produttive, mancava di sufficienti occasioni di fruizione, Casadio e Sintoni hanno avviato un ambizioso progetto di «geografia teatrale del territorio», teso a estendere e qualificare l'offerta nei piccoli e medi teatri, numerosi ma spesso inutilizzati o sottovalutati, secondo un inventivo sistema gestionale di convenzione con gli enti locali: un modello originale e ben riconoscibile, (non risultano esistere analoghe esperienze a livello nazionale), che ha il pregio di adattarsi perfettamente alle caratteristiche policentriche del territorio romagnolo. La base di partenza è stata Il Piccolo di Forlì, costruito negli anni '80 dai soci della locale Casa del Lavoratore nell'intento di dotare la città di un (allora) inesistente spazio teatrale. Qui hanno preso avvio le stagioni per i ragazzi, comprendenti anche matinée per le scuole e laboratori rivolti agli insegnanti, e - nell'87 -

il primo cartellone monografico di Teatro Comi-

Dalla sala di via Cerchia, l'attività di Accademia Perduta si è estesa a macchia d'olio in altri teatri in provicia di Forlì e di Ravenna: stagioni di prosa, d'intesa con i competenti organi istituzionali locali, sono oggi realizzate a Meldola (nell'otto-centesco Teatro Comunale Dragoni) e a Conseli-ce, mentre a Lugo e a Ravenna c'è sempre il «tutto esaurito» per i cartelloni di comico e ha superato la fase sperimentale la rassegna Ricercar Teatrando avviata lo scorso inverno insieme al Teatro Petrella. D'estate, sono ormai appuntamenti fissi Casola è una favola e il cartellone di Cesenatico Teatro, co-gestito insieme a Longiano, che si presenta quest'anno ampliato e rinnovato nel titolo e nei contenuti. Contemporaneamente, non è diminuito l'impegno verso i giova-ni; dalla stagione '91/92, il Centro Stabile romagnolo co-produce anche gli spettacoli del Teatro del Drago, la storica Compagnia ravennate di burattinai della famiglia Monticelli, e del più giovane Teatro Naku, in concorso con Angelo allo Stregagatto '92. «In media — commentano soddisfatti i responsabili — portiamo a teatro ogni anno ol-tre 50.000 ragazzi. Per molti di loro è un viaggio iniziatico nel mondo del palcoscenico: ci piace pensare che possa trasformarsi in un fedele compagno di viaggio».

In uno scenario così popolato, non è infrequente che anche i teatri gestiti da Accademia Perduta siano utilizzati come atelier di prova: Mario Scaccia è andato a Meldola per La brocca rotta e, sempre al Dragoni, si è installata la troupe di Isa Danieli, Enzo Moscato e Francesco Silvestri per la prima nazionale di Angeli all'inferno, mentre a Conselice ha debuttato L'uomo, la bestia e la virtù del Gruppo della Rocca. Abbonata (non in senso bergonzoniano) al Piccolo è poi Lella Costa, che qui ha preparato i suoi ultimi due spettacoli; Forlì è invece stata, quest'anno, la «prima volta» per Alessandro Benvenuti e le sue Figuri-

ne.
Una comune esperienza di cultura e di teatro lega dunque il Petrella di Longiano e Accademia Perduta-Romagna Teatri (come si è di recente ribattezzata): due poli che, pur attraverso la diversa natura funzionale e istituzionale, hanno negli ultimi anni rivitalizzato la geografia teatrale della Romagna, delineando nel territorio un contesto organico all'interno del quale il teatro si produce, si promuove, si programma, si circuita a favore di un pubblico sempre più partecipe e numeroso (circa 85.000 presenze nella stagione '91/92). Per naturale evoluzione, quindi, le due strutture nei mesi scorsi si sono convenzionate allo scopo di afforzare sinergicamente la loro azione in un sistema non antitetico, bensì complementare al ruolo svolto dai grandi teatri municipali.

Nella foto: l'interno del Teatro Petrella di Longiano.

HY

I MILLE VOLTI ESTIVI DI TERSICORE

DA TUTTO IL MONDO PER DANZARE *EN PLEIN AIR*

Le rassegne italiane si aprono sempre più alla danza. Fra gli spettacoli di rilievo Last supper at Uncle Tom's Cabin e Coppelia dell'Australian Ballet.

DOMENICO RIGOTTI

iamo di nuovo alla Fiera di Sorocinski, tanto per strappare il titolo ad una bell'opera di Mussorskij. Ma, visto che siamo in casa nostra, più banalmente si potrebbe dire eccoci di nuovo alla fiera di Sinigaglia o di Porta Portese. Si riparte con le danze. Esplode l'estate e sul grande carrozzone dei festival ancora una volta ci pare ci sia posto per tutti. Arrivano a frotte i ballerini e i coreografi da tutte le parti del mondo, dall'America e dai Paesi dell'Est, dalla Spagna e dalla Francia. E allora olé è di nuovo flamenco ma ancora e sempre nouvelle danse visto che l'insegna non si è ancora usurata anche se i vari Gallotta o Maguy Marin (li citiamo perché sono anch'essi due dei grandi ospiti al Nord e al Centro) stanno ormai a cavallo degli anta.

Sulla scrivania e nelle redazioni si accumulano in bell'ordine o in bel disordine le cartelline stampa delle varie rassegne e delle varie manifestazioni. Qualcuna è scomparsa o non ha ancora dato notizia, qualche altra, si veda Ballo è bello di Comacchio, risorge. Si danza al Nord, al Centro e al Sud, nè rimangono escluse le isole. Qualche festival è denso di proposte, qualche altro muove al risparmio ma cerca di vantare la compagnia o la star «in esclusiva per l'Italia». A settembre, dopo la scorpacciata, ne trarremo le conclusioni e potremo dire quanti e quali sono stati gli spettacoli che valeva veramente la pena di applaudire.

Se tale ad esempio nell'elenco possiamo mettere Last supper at Uncle Tom's Cabin del coreografo americano Bill T. Jones che vede coinvolti cinquanta ballerini, oltre un sestetto di sassofonisti, in un affresco multimediale e raffinato pronto a denunciare tutte le intolleranze e i ghetti del mondo. Lo spettacolo viene infatti sfoggiato come uno degli eventi del Festival dei Due Mondi dove sarà in scena dal 7 luglio (ma a ruota sarà presente anche a Torinodanza). A ricordare che però Spoleto presenta anche l'ultimo spettacolo di Maguy Marin appena citata (e cioè Cortex), le giovani stelle del Balletto del Bolscioi di Mosca guidate dal «grande cuciniere» e boss del complesso Juri Grigorovic.

COPPELIA AUSTRALIANA

Ma evento, almeno così suona sulla bocca del direttore artistico Mario Porcile, pretende di essere anche la presenza a Nervi dell'Australian Ballet. La grande compagnia di Sidney, diretta da Maina Gielgud, arriva infatti per la prima volta nell'Europa continentale («strappata anche all'Opéra di Parigi») con ottime credenziali. È infatti considerata una delle migliori oggi al mondo per la classe dei suoi danzatori e toccherà a lei la sera del 27



giugno, con Coppélia nella versione originale di Saint-Léon, dare il via al Festival internazionale che da quest' anno mira al rilancio. Un rilancio che ci auguriamo tutti, anche se poi le proposte non sono tutte eclatanti. Nel cartellone, nell'ordine dopo l'Australian Ballet, troviamo l'americana Jennifer Müller, il Ballet-Théâtre Russillo (il quale si sente in obbligo di presentare anche una novità dedicata a Cristoforo Colombo: Il Navigatore), l'immarcescibile Tokio Ballet nonchè, visto che il festival intende presentarsi all'insegna dei Cinque Continenti, anche i folcloristici Balletti nazionali della Georgia e della Guinea.

Il 27 giugno (e chi si rivede? i Momix, così il borderò è sicuro) è anche la data inaugurale di Vignaledanza che giunto alla sua XIV edizione si fregia anch'esso di Festival internazionale ma ancora una volta si presenta come un grande contenitore dove nelle sue trentacinque serate di spettacolo e 27 titoli di balletto può ben sfilare di tutto, da certe compagnie russe o spagnole che sembrano nascere solo per l'estate all'Alvin Ailey Dance Company. Ben venti sono poi le compagnie italiane presenti non esclusa l'Aterballetto e il Bal-

letto di Toscana che quest'estate (poteva mancare?) si presenta con una novità che trova aggancio nel fatto che ricorre quest'anno l'anniversario di Lorenzo il Magnifico. Il titolo, e glissons sull'originalità, è appunto Il Magnifico, nostro contemporaneo. Tre giovani coreografi a farsi paladini dell'operazione e cioè Sieni, Abbondanza e Bigonzetti.

Appena qualche sera prima di Vignaledanza avrà preso il via Torinodanza. La rassegna del Parco Rignon, almeno sulla carta, è fra le più allettanti dell'estate. Per un mese sfileranno fra gli altri, il balletto del Grand Theatre de Génève, il Balletto dell'Opera di Amburgo (nel programma, e certo da vedere o rivedere il Requiem di Neumeier), il gruppo fiammingo di Van der Keybur, il Balletto dell'Opera di Praga e la compagnia fiorentina di Maggiodanza con la novità di Karole Armitage dedicata a Rossini. Ecco un altro grande nome da celebrare per date anniversarie. Lo faranno in molti, ivi compreso Misha Van Hoecke al Festival di Ravenna.

LA MUSA OFFESA

Considerati anche il Festival di Acqui e la bella rassegna che sarà in corso nelle ville del lago d'Orta e del lago Maggiore, possiamo segnalare il Piemonte come la regione italiana dove in estate Tersicore è più onorata. Può invece sentirsi «offesa» la musa della danza dalla Lombardia dove c'è ben poco da segnalare se non forse il Festival di Villa Arconati poco distante da Milano, città dove invece resta ben poco da vedere. E questo a differenza della capitale dove primeggia (non è il solo infatti) il Festival RomaEuropa suddiviso fra l'incantevole verzura di Villa Medici e quella di Villa Massimo. Ospiti fra tanti altri bei nomi, vecchie glorie quali Maurice Béjart (offre la novità Episodes) e Carolyn Carlsson anche lei pronta a scendere in campo con un suo nuovo lavoro. Ma c'è anche Jean Claude Gallotta con il suo freschissimo La légende de Don Juan.

Naturalmente ancora una volta si danzerà molto alla Versiliana e così nelle cittadine d'arte delle Marche, del Sud e della Sicilia. Cancellato invece, e ciò spiace, e molto, è l'appuntamento all'Arena. Se proprio il ballettofilo vuol fare una puntata a Verona deve indirizzarsi al Teatro Romano. Dal 19 agosto sarà di scena Carmina Burana di Carl Orff. Non è l'ultimo incontro dell'estate ma certo uno fra gli ultimi: teniamone conto.

Nella foto un momento di «Coppelia» dell'Australian Ballet di Sidney.



IL BURATTINO AGLI ONORI DELLA RIBALTA

DUE VOLTE PINOCCHIO NEL VENTRE DELLA BALENA

Un centenario a scoppio ritardato: allestimento «toscano» di Guicciardini per lo Stabile di Roma e una versione fiabesca del Teatro delle Briciole.

UGO RONFANI

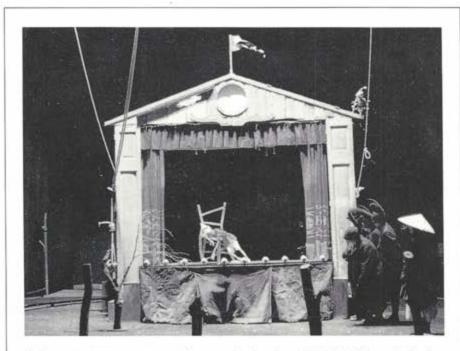
PINOCCHIO, di Carlo Collodi (1826-1890). Riduzione scenica e regia (misura nella reinvenzione, sensibilità) di Roberto Guicciardini. Scena (funzionale struttura lignea) di Pietro Carriglio. Musiche (temi infantili e parodistici) di Toni Esposito. Costumi e sagome di Chiara Rapaccini. Con Sergio Pierattini (Pinocchio), Gian Paolo Poddighe (Geppetto, Mangiafuoco), Giusi Cataldo (Fata Turchina), Roberto Gandini (Mastro Ciliegia, Lucignolo, la Volpe), Maurizio Fabbri (il Gatto, il Carabiniere), Laura Kibel (il Grillo Parlante) e altri, tutti convincenti. Prod. Teatro di Roma.

Che consolazione, vedere il Teatro Argentina invaso da folle di bambini scalmanati, che maestri e maestre stentano a tenere a freno ma che, cominciato lo spettacolo, diventano gli spettatori più disciplinati e appassionati del mondo. Che bellezza vederli partecipare alle vicende del più che centenario ma sempre giovane burattino, dal «Ahi, mi fai male!» che esce dal pezzo di legno sgrossato da Mastro Ciliegia alla finale metamorfosi in ragazzo perbene.

Quando cadde il centenario della morte di quel Lorenzini, patriota mazziniano, che dopo aver tratto il nom de plume dal paese natio della madre scrisse con Pinocchio uno dei più bei libri della letteratura italiana dell'800 (parola di Pancrazi e di Croce), si disse in proposito tutto quel che c'era da dire. Che Pinocchio era il perfetto manuale dell'educazione laica e progressista degli italiani, che anticipava senza noiosità l'essenziale della pedagogia attiva; che sotto l'allegoria dell'apprendistato alla vita c'era anche materia per interessare Freud e Jung; e che insomma il Collodi aveva inventato da un pezzo di legno un modello universale della razza dell'Ulisse di Omero, del Faust di Goethe, del Capitano Achab di Melville. Serbatoio inesauribile di emozioni, di scoperte e di nostalgie, abbecedario della saggezza universale che ha sopportato indenne tutte le letture ideologiche, la laica e la religiosa, la liberale e la marxista, Pinocchio non è crollato neppure sotto la matita di Walt Disney, che ne ha fatto un nanerottolo dal naso a patata, dispettoso come una scimmia.

Lasciamo perdere, dunque, queste ormai riconosciute virtù del burattino; e tocchiamo con mano piuttosto l'intatta capacità di emozione e di coinvolgimento che ancora esercita sui nostri bambini, nonostante la concorrenza degli uomanoidi e dei mostri televisivi.

Come ridono, i bambini romani, quando Mastro Ciliegia e Geppetto si strappano la parrucca. Come son pronti ad applaudire quando Arlecchino, nel teatrino di Mangiafuoco, riconosce nel burattino un fratello perduto. E come accoratamente avvertono lo stordito Pinocchio affinché non cada nelle grinfie del Gatto e della Volpe. Quando il



o si direbbe un centenario a scoppio ritardato. Il 1990 fu l'anno Collodi, a cent'anni dalla morte di Carlo Lorenzini, papà di Pinocchio. Molte feste, convegni, seminari, pubblicazioni. E la ristampa dei testi minori, anche di quelle commediole facete e moraleggianti con cui il Lorenzini, prima di incontrare Geppetto con il suo pezzo di legno e la sua voglia di paternità, aveva sperato di diventare un piccolo Molière toscano. Invano; la gloria del palcoscenico gli fu negata, e oggi è troppo tardi.

In compenso, il teatro italiano scopre la teatralità di Pinocchio. Due volte l'immortale burattino (scusate la formula vieta, ma veritiera) calca le scene nazionali, a cura dello Stabile di Roma e del Teatro delle Briciole di Parma.

Quello scavezzacollo di Pinocchio continua ad essere la consolazione del suo papà. Adesso va a ritrovarlo nel ventre di quella vecchia balena che è il teatro italiano.

burattino protesta contro il mondo degli adulti («Tutti ci sgridano»), senti strillare in platea «È vero, è vero!»; quando Pinocchio, trasformato in cane da guardia, fa catturare la faina rubagalline odi salve di applausi. Non c'è momento del racconto che non venga vissuto dai piccoli spettatori, la vacanza scolastica, la festa teatrale sono anche un appuntamento col Grillo parlante della coscienza. Mentre gli spettatori adulti devono avere l'impressione di ritrovare i verdi paradis infantines, sennò non si spiegherebbe perché anche le

repliche serali risultano affollate come le rappresentazioni scolastiche del mattino.

Qui va detto che il merito del successo va anche a Guicciardini, il quale ha condotto a termine con autentico rispetto per le ragioni dell'infanzia una operazione didattica senza forzature dissacranti, aderendo ad una comune tradizione di «lettura» che risale alle vecchie edizioni illustrate dal Chiostri e che pure si apre ad accorte invenzioni di gusto (nel contenitore cilindrico ed inclinato disegnato da Carriglio i personaggi irrompono come





figurine di circo dickensiano, sicché la pagina scritta si fa fèerie circense rivisitata da ogni piccolo spettatore), in un contrappunto fra motivi della commedia dell'arte, narrazione ottocentesca e teatro di strada. Elegante e divertente, efficacemente sintetico, giocato su invenzioni mimiche e gestuali che non abbisognano di orpelli scenici, intriso di toscanità, spettacolo beneficamente aperto alla fantasia di chi guarda, questo Pinocchio e così anche un atto di iniziazione al teatro.

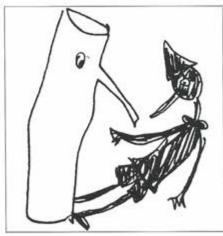
PINOCCHO, da Carlo Collodi. Drammaturgia (limpida) di Bruno Stori. Regia (inventiva) di Letizia Quintavalla. Scene (inserite in un teatrino) del Teatro delle Briciole, produttore dello spettacolo con Emilia Romagna Teatro. Costumi (stilizzazioni dall'800) di Evelina Barilli. Musiche (elaborazioni di temi popolari) di Alessandro Nidi. Con Anna Amadori, anche voce di Pinocchio, Paola Crecchi, Claudio Guain, Morello Rinaldi, Gigi Tapella e, agli strumenti, Patrizio Cioci e Corrado Medioli.

Pinocchio? «Esprime allegria e tristezza; è un burattino sfortunato con una faccia da birichino dispettoso... Va in giro a capo basso, le braccia senza vita; sa di essere ridicolo... Non ha un carattere preciso, a volte è buono e altre volte cattivo...». Siccome si son lette, su Pinocchio, cose di un serioso che uccide, preferisco cominciare questo resoconto dello spettacolo del Teatro delle Briciole citando qualche pensiero di bambini di una scuola elementare di Parma interrogati sul più che centenario, e ormai immortale, burattino del Collodi. Non è la prima volta che mani adulte si stendono a ghermirlo, il povero Pinocchio: da Walt Disney a Carmelo Bene. Fosse soltanto nostalgia dell'infanzia, pazienza; ma spesso gli adulti s'accaniscono a demolire le favole per iconoclastia. Io credo invece che non si debba rubare Pinocchio ai bambini. È e deve restare loro proprietà, nonostante le letture metaforiche, ideologiche, freudiane, strutturalistiche che i grandi ne hanno

I bambini lo vogliono così com'è, e basta. «Non doveva diventare un bambino per bene, ma un burattino scherzoso e intelligente; quando è un burattino monello mi dà più l'idea di un bambino!»: altra riflessione raccolta nella scuola elementare di Parma. In realtà, credo che ci siano tanti Pinocchi quanti sono i suoi piccoli lettori; ed è bene che sia così. Notare che non sentono neppure il biso-

gno di trasformarlo nello stile dei cartoons giapponesi che vedono in tivù, come si prova a suggerire sul programma di sala, non so perché, un pedagogo che caldeggia un Pinocchio tecnologizzato, con un Geppetto roboticista alla Azimov che inventa un burattino androide con naso stroboscopico. Perché mai? Sarà memoria genetica, o rispetto dei grandi: fatto sta che ai bambini va ancora bene il vecchio, caro archetipo ottocentesco disegnato da Antonio Mussino per le edizioni Salani, ricordate?

Per fortuna, tutto questo al Teatro delle Briciole l'hanno capito. Resta, almeno per me, il quesito se la migliore rappresentazione teatrale di Pinocchio non sia proprio la scena mentale del piccolo lettore ma, ciò premesso, trovo che lo spettacolo sia insieme, o miracolo, educativo e divertente. E se la patina ottocentesca da «C'era una volta...» pare essere una concessione ai nonni e ai papà (ma i bambini d'oggi, sazi di fantascienza, non sembrano rifiutarla, anzi), il fiabesco si fa, via via, surreale: non per nulla Tonino Guerra ha lavorato con il gruppo parmense. La drammaturgia di Stori si tiene distante da uggiosità ed eccentricità, e anche la regia della Quintavalla, ricca di astuzie scenografiche ma non cervellotica, propone una limpida, intelligente e, tutto sommato, rispettosa lettura del racconto collodiano. Vediamoci pure un riferimento alla moderna antipedagogia nel finale in cui il bambino che guarda, fuo-



ri dal teatrino, il burattino morto stecchito dal quale egli è nato, è in realtà un povero manichino da negozio di abbigliamento: resta che la fabula risorgimentale del Lorenzini non vien rinnegata. Eh, sì, cari bambini: bisogna pur studiare, obbedire al su babbo, non perdersi nel Paese dei Balocchi, e dei ciuchi.

Tutta la storia è contenuta nel teatro di Mangia-fuoco. Le fantasie narrative del Collodi son risolte con proiezioni in movimento all'interno della luna che sovrasta il teatrino, con giochi di ombre cinesi, con effetti di lanterne magiche che simulano nevicate e boschi di notte. Pinocchio è proprio il burattino di legno, snodato, di vecchia e recuperata memoria, e come i pupazzi del Gatto e della Volpe è mosso dagli adulti-burattinai: i personaggi oppure servi di scena nerovestiti. L'effetto mare, con la Balena (anzi, il Pescecane) è ben realizzato «all'orientale», con veli e tende in movimento. La Fata è anche narratrice, con gli accenti di una mamma toscana. E le musiche, per fisarmonica, hanno una onesta aria paesana. Al meglio delle loro prestazioni tutti gli attori del Teatro delle Briciole, Consensi generali nel pubblico, dai cinque agli ottant'anni.

A pag. 136, una scena del «Pinocchio» realizzato dal Teatro delle Briciole nel 1991. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Sergio Pierattini e Gian Paolo Poddighe nel «Pinocchio» messo in scena da Roberto Guicciardini al Teatro di Roma e un disegno tratto dal programma di sala del Teatro delle TORINO - Dopo il timido esordio di sette anni fa (una decina di film in un locale d'essai), il festival internazionale a tematiche omosessuali Da Sodoma ad Hollywood è stato proposto ogni anno a Torino. L'ultima edizione di questa rassegna, squisitamente cinematografica, organizzata da Ottavio Mai e Gianni Minerba, ha ottenuto il riconoscimento della cultura pubblica e ufficiale e un pieno consenso allargato ad un pubblico non specifico, attratto dalla qualità dei film selezionati da tutto il mondo.

Anche il Teatro Stabile di Torino ha dimostrato la sua adesione all'iniziativa, producendo in apertura di rassegna Fragments, un incandescente testo incompiuto e inedito di Jean Genet, tradotto da Piero Ferrero, messo in scena da Luca Ronconi e recitato con assorta intensità da Mauro Avogadro, Riccardo Bini, Valter Malosti e Massimo Popolizio.

L'incontro con Genêt, comedien et martyr a cui è stato dedicato il festival e che in Italia ha sempre attivato spiriti censori, è stato per il pubblico del Carignano un'esperienza forte, di grande coinvolgimento emotivo. M.C.

MILANO - È andato in scena al Teatro San Fedele l'ultima produzione di Accademia Perduta realizzata dal ravennate Teatro del Drago, erede della tradizione burattinaia della famiglia Monicelli, attiva in Romagna da cinque generazioni. Lo spettacolo, dal titolo L'oceano ignoto, racconta l'avventura di Colombo vissuto, all'annuncio dell'approdo di Colombo alle Indie, nella mente della regina Isabella e si avvale delle immagini fantasiose della pittura di Bosch dietro i pupazzi (di varie forme e dimensioni) di Sonia Gonzales e Andrea Monticelli, messi in scena da quattro attori.

BOLOGNA - Leo De Berardinis ha aperto in via Montebello la sua sede laboratoriale. Lo Spazio della Memoria, questo il nome, vuole essere il preludio di quell'Edificio teatrale, ha ricordato Leo, «dove l'arte scenica possa esprimersi interamente ed autonomamente, a partire da una scuola fondata sul non metodo, cioè sui modelli pedagogici diversificati, per arrivare alla produzione e distribuzione delle opere ed alla formazione di un pubblico non occasionale anche mediante seminari e incontri».

Gold & Fizdale per la divina Sarah

om'è vivace questa signora che muore così spesso»: questo l'arguto commento di Paul Morand (tra parentesi: quando ci si deciderà a far conoscere sul serio anche in Italia questo affascinante scrittore cosmopolita) bambino, portato in visita a Sarah Bernhardt in partenza per gli Stati Uniti, pronta a lasciare il suo letto-catafalco. Alla divina attrice due biografi d'eccezione, Arthur Gold e Robert Fizdale, esperti di miti europei (si sono occupati, per esempio, di Misia Sert, il cui marito catalano è un pittore da riscoprire), hanno dedicato il bel libro The divine Sarah, edito da Knopf. Quella di questa attrice è una vita che non ci stanchiamo di rivisitare, nei suoi pittoreschi particolari. Onore al duce di Morny, che la convinse a rinunciare ad una presunta vocazione monacale e a studiare da attrice. F.C.

la notte dei poeti

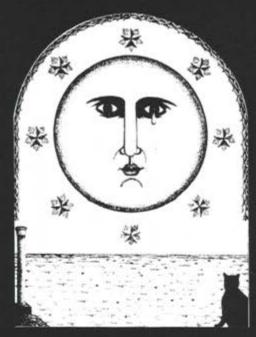
10° Festival

Organizzazione a cura di



JEATRO DI SARDEGNA

Per informazioni: CEDAC via Mameli, 37 • Cagliari tel. 070/663089 - fax 070/664133



Teatro Romano di Nora

Luglio - Agosto 1992

Realizzato con la partecipazione di

Comune di Pula

Provincia di Cagliari Assessorato alla Cultura

Ministero Turismo e Spettacolo

Regione Autonoma della Sardegna Assessorato allo Spettacolo Assessorato al Turismo

In collaborazione con

Soprintendenza Archeologica di Cagliari









TEATROEUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.



sponsor istituzionale



Leggere nelle fiabe le formule della realtà

Ida Salviati, Hansel e Gretel - Paure e desideri al limite del bosco, Quaderni dell'animale parlante numero 1, Comune di Genova, Assessorato istituzioni scolastiche Ufficio studi, Stampa nuova Ata, settembre 1991.

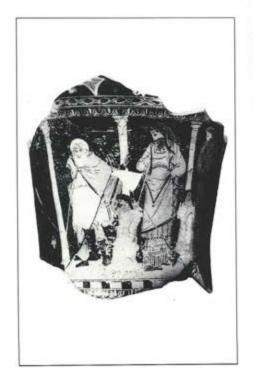
La narrazione ed i suoi linguaggi è il tema affrontato in ambito educativo da Ida Salviati che in questo quaderno ci presenta l'interessante esperienza vissuta con gli operatori culturali, gli insegnanti e soprattutto i bambini delle scuole per l'infanzia coinvolte.

Si tratta di un libro dedicato alla fiaba intesa come una «formula della realtà», volendo focalizzare l'attenzione sulla sua funzione nell'attuale sistema educativo. Realizzato con metodo e sensibile ricezione può certamente rappresentare un valido contributo alla pedagogia nonchè essere esempio e stimolo personale per continuare e rivalutare quel percorso di ricerca insito nella struttura fiabesca stessa. Hansel e Gretel, la fiaba scelta, è stata presa e vissuta in tutte le sue forme e linguaggi: dalla parola alla danza, dal disegno ai suoni del teatro (Dall'Alto di Miriam Bardini di Firenze e Hansel e Gretel restaurant, rappresentazione sui temi dell'abbondanza di cibo e della fame, a cura del Minimalteatro Giallomare di Empoli).

Un'esperienza certamente importante per i bambini di Genova che hanno avuto modo di scoprire, di fronte ad una vecchia fiaba raccontata chissà quante volte, diverse sensibilità e reazioni e nello stesso tempo un prezioso contributo anche per gli adulti che hanno potuto allargare i propri orizzonti culturali aumentando le proprie capacità di ascolto. Livia Grossi

Echi del tragico: analisi e ricerche

Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea, a cura di Annamaria Cascetta, Milano, Vita e Pensiero 1991, pagg. 282, L. 34,000.



Tendenze della poesia in Europa in un'antologia di Fabio Doplicher

GIAMPAOLO CHIARELLI

el campo della poesia com'è noto c'è un continuo fiorire e rifiorire di poetiche, di dichiarazioni ed enunciazioni varie che sorprende, talvolta, per la sua aggressività. Ben vengano allora, tra tanto discutere, quei proclami o meglio quei programmi di poesia che esprimono un invito alla pace, alla concordia e alla pacifica convivenza, e che fanno della poesia non un'arma contro nemici più o meno agguerriti, ma un veicolo, si perdoni il linguaggio figurato, di sentimenti umanitari, di fratellanza e di umana solidarietà.

Un vero e proprio programma di pace è quello promosso da Fabio Doplicher, poeta e drammaturgo, in un voluminoso quaderno della rivista Stilb dal titolo certo interessante, vista l'attualità dei tempi, di Antologia europea (Quaderno di Stilb nº 8, pagg. 918, L. 50.000, pubblicato nel marzo 1991 col patrocinio dell'Amministrazione provinciale di Latina e del Comune di Formia).

Il volume porta il sottotitolo di Le prospettive attuali della poesia in Europa, e implica un lungo lavoro di ricognizione nel campo della poesia moderna di tutta l'Europa.

Con un suo progetto di «poesia della metamorfosi», come egli la chiama, risalente agli inizi degli anni '80, Doplicher si propone di dare orientamenti alla più moderna produzione in versi, in vista dei cambiamenti anche politici che ci sono stati in questi ultimi tempi in Europa.

Benché i manifesti di «poesia della metamorfosi» risalgano al 1982 e al Convegno di Fano dello stesso anno, il discorso sui temi della pace, dei giovani e del futuro è un po' sempre stato portato avanti dalla rivista Stilb: un discorso che per chi la orienta deve continuare tanto più, quanto più «ci si accorge che la poesia in tutto il mondo sta dialogando con l'uomo e con la donna di oggi perché metamorfosi non è solo utopia, non soltanto il bisogno dell'altro, ma rappresenta tutti i diversi altrove che sono entrati in noi e li collega insieme con un discorso di vita».

La citazione giova a mettere in luce la buona volontà e per certi aspetti il coraggio con cui Doplicher adopera la poesia pensando ad un'arte che non si allontani dall'umanità che deve esprimere.

Il contenuto dell'Antologia europea, in termini di poeti citati e di poesie riportate, è certamente rappresentativo. Non solo la poesia prodotta in questi ultimi tempi negli Stati dell'Europa occidentale, ma anche quella dei Paesi dell'est, Romania, Jugoslavia, Polonia, Bulgaria, e di quella che fino a poco tempo fa era l'Unione Sovietica, è presente in ampie sezioni che documentano quanto di meglio si presta all'assunto della «poesia della metamorfosi».

E c'è anche di più. La campionatura della poesia di ogni Stato è a cura di specialisti che, in essenziali note introduttive, guidano il lettore in una utile fruizione del loro lavoro. E ci sono brevi ma utilissime note biografiche per ciascun poeta presentato. Per quanto riguarda l'Italia i poeti sono raggruppati sotto diversi titoli, e sono presenti autori che con i dialetti delle loro rispettive regioni hanno molto a che vedere. Qualche nome: Andrea Zanzotto, Raffaello Baldini, Franco Loi, Amedeo Giacomini.

Il volume raccoglie e sviluppa alcune relazioni presentate al convegno La tragedia antica e la scena contemporanea, svoltosi all'Università cattolica di Milano nel novembre del 1990. Studiosi del settore hanno risposto ai due interrogativi di fondo (Che vitalità ha oggi il tragico? Come avviene oggi l'elaborazione del tragico?). Nella prima parte vengono approfonditi alcuni elementi fondanti del modello antico (pianto e catarsi, la crisi del concetto di nòmos di Euripide), rispettivamente da parte di Vincenzo Di Benedetto e Giovanni Tarditi; Dario Del Corno evidenzia i modi con cui la tragedia antica viene riproposta (negli stessi teatri antichi e nella rappresentazione al chiuso) oggi nella sua dimensione teatrale. Nella seconda sezione, a partire dai due saggi di Caterina Barone e Guido De Monticelli sull'attività del Teatro Greco di Siracusa e l'allestimento dell' Elettra di Sofocle, Annamaria Cascetta analizza alcune esperienze chiave del teatro di ricerca degli anni Sessanta e Floriana Gavazzi le altre più oscure e inquietanti — della nuova generazione degli anni Ottanta. Simonelli riflette sul tragico nel cinema contemporaneo (mediante i testi di Pasolini, Anghelopulos, Fassbinder e Bresson) e, in appendice al volume, le due analisi su Le Troiane nella versione di Thierry Salmon e sul film Medea di Pasolini, a cura rispettivamente della Gavazzi e di Rivoltella. Il teatro è corredato da un inserto fotografico. Sandro M. Gasparetti

Ecco il Tam: un teatro da ascoltare con gli occhi

Tam - Teatro Musica, Collana Teatro contemporaneo, Essegi Edizioni, Ravenna 1991.

Lo strumento musicale come oggetto personaliz-zato dal suono, nonché forma nello spazio con cui interagire in un'azione scenica dove anche il verbo assume un diverso valore e peso da quello usuale. Solo alcune parole per «illustrare i suoni» del Tam Teatro Musica, uno dei gruppi più interessanti ed estranei al gioco delle correnti, delle etichette critiche e organizzative. Un teatro, come dice Antonio Attisani nella presentazione del libro d'ultima pubblicazione, «da ascoltare con gli occhi e vedere con gli orecchi». Partiti dal rifiuto di una dimensione statica della musica, per voler entrare in un rapporto diretto con il destinatario ed essere quindi parte integrante dell'opera stessa, il Tam è ora approdato al teatro, teatro nel presente. Senza voler avere un aspetto né monografico né celebrativo, queste 110 pagine vogliono essere la testimonianza di un lavoro di un gruppo che da 11 anni ha percorso un tracciato artistico di assoluto interesse nell'ambito della ricerca. Un catalogo decisamente ben fatto, con illustrazioni esplicative delle più significative produzioni del gruppo che dall'80 è formato da Pierangela Allegro, Laurent Dupont e Michele Sambin. Livia



Il Teatro di Roma parla italiano

parla con Dante parla con Manzoni parla con Pirandello parla con Tasso parla con Della Valle parla con Goldoni parla con Viviani parla con Bontempelli parla con Moravia parla con Savinio parla con Chiarelli parla con Rosso di San Secondo parla con De Roberto parla con Testori parla con Gadda parla con Campanile parla con Pasolini parla con i nuovi autori del teatro italiano.

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città



Hugo e Pirandello al Teatro di Genova

Victor Hugo, Mille franchi di ricompensa, Casa Editrice Marietti, Genova 1991, pagg. 164. Luigi Pirandello, Liolà, Casa Editrice Marietti, Genova 1991, pagg. 126.

La Collana del Teatro di Genova, diretta da Ivo Chiesa e Marco Salotti, si arricchisce di due nuove pubblicazioni. Si tratta della commedia di Hugo Mille franchi di ricompensa nella traduzione che Cesare Garboli ha curato per lo spettacolo d'inaugurazione del Teatro della Corte di Genova. Il testo è corredato, oltre che dalle foto di scena, da interventi di Chiesa. Léonardini, Groppali, Buonaccorsi, Magrini e Besson. Il secondo volume è Liolà di Pirandello, scritto nel 1916 per Angelo Musco e definita dallo stesso autore una «commedia-villeggiatura» dal contingente della storia attuale, sia personale che generazionale. Brevi saggi di Gioanola, Costa e Trovato precedono l'interessante Conversazione con Maurizio Scaparro a cura di Aldo Viganò in occasione della messa in scena della piéce pirandelliana che ha aperto la stagione di prosa del Teatro di Genova.

Il diavolo e l'angelo secondo Giuliano Scabia

Teatro e Storia. Studi, testimonianze e saggi sulla storia del teatro. Fascicolo semestrale n. 2/1991, il Mulino, Bologna 1991, pagg. 156, L. 26.000.

Questo numero raccoglie il racconto teatrale Seconda lettera a Dorothea sopra il diavolo e l'angelo di Giuliano Scabia, in cui il testo si fa visione e teatro narrando il prima di uno spettacolo a Parigi. Nei saggi successivi Fabio Mollica contesta i termini «rivivere» e «reviviscenza», inappropriati per cogliere la piena complessità semantica di perezivanie da Stanislavskij; Claudia Di Luca scrive sul dramma per musica nel Seicento prima dell'opera «alla veneziana»; Franco Vazzoler sul rapporto tra il poeta Chiabrera e l'attrice Isabella Andreini. Infine un originale trattato — in forma epistolare — di André Gide su Racine. S.M.G.

Commistioni necessarie aldilà dei consueti steccati

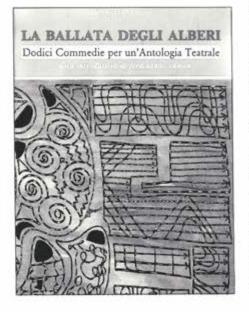
Giorgio Fontanelli, Il teatro italiano fra scena e letteratura, Editoriale Paradigma, Firenze 1991, pagg. 322, L. 17.500.

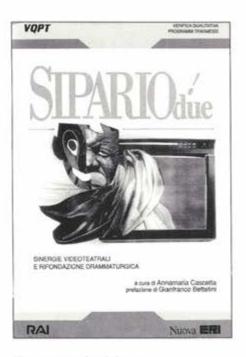
Il saggio di Fontanelli, docente e scrittore di teatro, muove dall'esigenza contemporanea di indicare, soprattutto ai giovani studenti, un nuovo modo di approccio al rapporto fra scena e letteratura del teatro in Italia. Fino ad ora le opere drammaturgiche erano state risolte dal punto di vista esegetico entro i limiti angusti di un quadro meramente letterario, trascurando le altre commistioni necessarie dello «specifico» teatrale. In questo caso viene invece sottolineata per ogni autore la ricerca sul perché fece teatro, per chi lo fece, con chi e dove, e per dire che cosa. Determinante anche la documentazione iconografica ritenuta parte integrante per la storia del teatro. Si sconfina, poi, al di là dagli steccati letterari consueti, non dimenticando (Teatro fuori dalla letteratura e fuori dai teatri. Il '68 e il teatro nella società dello spettacolo) l'attento riferimento a quelle forme e segni più immediati e vicini al nostro costume sociale. Viene indicata una «via» che, oltre al conoscere, vorrebbe condurre il lettore ad essere protagonista di «quella quarta parete troppo spes so muta o passiva, che rischia di adagiarsi nell' immobilismo sonnolento dell'audience televisiva». Sandro M. Gasparetti

Necessità del grottesco per la futura sopravvivenza

Ernesto Sfriso, La ballata degli alberi, Dodici commedie per un'Antologia teatrale, Bertani Editore, Verona 1991, pagg. 399, L. 43.000.

I testi di Sfriso sono un esempio di teatro d'intervento sulla vita contemporanea pur non rifiutando una rilettura della Storia (Rea Silvia seconda, Il giorno della cicuta). Un intervento didattico che utilizza il grottesco ma non per épater le bourgeois quanto per perorare un rinnovamento sociale e morale, ritenuto primaria conditio e possibilità tassativa di futura sopravvivenza. Emblematica, a questo riguardo, la commedia La ballata degli alberi sullo sfondo di una Terra sconvolta da disastrosi fenomeni ecologici che ne hanno distrutto il primitivo equilibrio, senza possibilità di salvazione o catarsi. S.M.G.





Teatro e televisione: debiti, crediti e scambi

Sipario! 2, Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica, a cura di Annamaria Cascetta, Vqpt/Nuova Eri, Roma 1991, pagg. 254, L. 25.000.

Questo secondo volume, dopo Sipario! (Storia e modelli del teatro televisivo in Italia), è il risultato di una ricerca sui rapporti fra teatro e televisione, condotta dall'Istituto A. Gemelli-C. Musatti, per la collana Rai/Vqpt. Si avvale di contributi di insigni studiosi dei segni e dei codici della comunicazione come Gianfranco Bettetini, Virgilio Melchiorre e Annamaria Cascetta dell' Università Cattolica di Milano. Si sono analizzate le forme più connotative dei «debiti» e dei «crediti», le alterazioni portanti e i reciproci scambi, che l'area multimediale dell'elettronica apporta e produce con l'incontro dialettico dell'esercizio teatrale. Soprattutto si è concentrati sul rapporto pragmatico spettatori-evento scenico alla ricerca dell'aggregazione di un pubblico nuovo, capace di mediare, e perfino di sanare, il contrasto fra teatro e dimensione comunicativa dei media. Sono state anche intervistate personalità dello spettacolo (fra cui Orazio Costa, Peter Stein, Giorgio Barberio Corsetti, Luigi Squarzina) sugli interrogativi che hanno mosso la ricerca. Né mancano significative considerazioni su eventi teatrali degli ultimini anni (Kantor, Salmon, I Magazzini, i Bread and Puppet). S.M.G.

Picasso e Cocteau: frammenti di genialità

Pablo Picasso-Jean Cocteau, Arte e creazione, a cura di Vladimira Zemanova, Shakespeare and Company Editore, 1991, L. 20.000.

«Picasso e Cocteau per noi, abitanti di un pianeta politico e stupidamente realistico, hanno creato un altro pianeta poetico e dignitosamente eroico» scrive nella prefazione la praghese Vladimira Zemanova, tradotta non sempre impeccabilmente da Anna Nadotti e Fausto Galluzzi.

È questo il senso di una pubblicazione «dignitosamente eroica» dell'editore che, nel logo e nelle intenzioni, si rifà alla gloriosa libreria editrice



UN LIBRO DI PAOLO LUCCHESINI

La storia degli splendidi palcoscenici di Firenze

ANDREA BISICCHIA

Paolo Lucchesini, I teatri di Firenze, Newton Compton, 1992, pagg. 324, L. 28.000.

Raramente l'editoria concede pubblicazioni alla storia dei teatri, come edifici, come lughi architettonici che occupano uno spazio particolare all'interno della città; le occasioni sono rare, in qualche caso, di carattere politico, quando i Comuni decidono di dedicare un volume a qualche teatro scomparso. Per quanto riguarda Milano, si possono fare alcuni esempi: Il Teatro Fossati (Ceschina, 1972), Il Teatro Re (a cura del Comune, 1969), Storia dei teatri milanesi (2 vol., Mursia 1973); per quanto riguarda Venezia I teatri di Venezia (Mursia, 1974); volumi d'informazione che ci raccontano la storia di teatri in gran parte scomparsi, e che si raccomandano a chi voglia addentrarsi verso notizie di carattere storico o architettonico. Esistono poi altri tipi di interventi che riguardano i teatri non come edifici, ma come contenitori di cultura, come luoghi nei quali hanno operato intellettuali, registi, autori e che, nel lavoro bibliografico, acquistano un valore diverso, vedi: Teatri d'arte fra le due guerre a Milano (Vita e pensiero, 1979); nel quale vengono esaminati teatri come «La sala azzurra», «Il Convegno», «La sala Sammartini», piccole sale, dove sono stati realizzati avvenimenti teatrali di particolare importanza, o ancora Teatri a Milano, 1968/78, (Mursia, 1979), dove sono stati analizzati luoghi teatrali alternativi; come «Il Pier Lombardo» «L'Elfo», «Il Porta Romana», centri di produzioni, e quindi di cultura. Recentemente, a cura di Gastone Geron, è stata pubblicata una Storia del vecchio Teatro Manzoni 1872/1950, mentre una dei Teatri di Firenze è stata curata da Paolo Lucchesini, sulla quale ci soffermeremo. Il volume ricerca le origini, la storia, gli aneddoti e le curiosità dei Teatri fiorentini esistenti o scomparsi, dall'epoca romana fino ad oggi; con un tipo di analisi che sta tra l'erudizione e la cronaca, e che si distingue per una vasta bibliografia ed un ampio apparato iconografico. La parte erudita riguarda, in particolare, le origini dei teatri romani ed il periodo delle sacre rappresentazioni, quello che va dalla ricostruzione del teatro etrusco-romano dell'antica Florentia a certi luoghi deputati, dove si celebravano le feste in onore di San Giovanni o i Trionfi. Lucchesini, con competenza, si sofferma sul periodo aureo della sacra rap-presentazione (1440/1490), breve, ma intenso, ricco di testi, di compagnie di dottrina, come quelle di San Francesco, San Bastiano o del Freccione, di San Niccolò o del Ceppo, dell'Agnesa, del Pippione, del Vangelista, tutte alla ricerca di luoghi e di spazi dove realizzare i loro testi. Con l'Umanesimo ed il Rinascimento e l'avvento del teatro erudito, gli spettacoli sperimenteranno nuovi spazi: quello delle accademie, dei saloni delle case patrizie, dei cortili e, quindi, dei teatri veri e propri, in particolare del Teatro Mediceo degli Uffizi, che doveva essere composto da tribune, da una gradinata, da una platea, dal palco granducale e dal palcoscenico del quale, però, ci sono soltanto rimaste delle ricostruzioni ipotetiche, realizzate verso il 1586. Si è certi che, proprio in quell'anno, il Teatro Mediceo fu inaugurato con L'amico fido di Giovanni dei Bardi, le scene del Buontalenti, mentre le musiche per gli intermezzi, erano dello Striggio e di Cristoforo Malvezzi. Tra il 1650 ed il 1651, sorsero a Firenze, il Cocomero e la Pergola, primi teatri accademici, ancora attivi in città, i quali, oltre che essere luoghi di spettacolo, furono anche i luoghi di ritrovo, d'intrattenimento e di gioco.

Con l'avvento dei Lorena fiorirono altre accademie drammaturgiche e quindi altri teatri come il Teatro di via Santa Maria, (poi Alfieri), il Teatro della Piazza Vecchia, il Teatro Nuovo, il Teatro di Borgognissanti, ed ancora spazi minori, come il Teatro di Corso dei Tintori, la Sala del Palazzo Peruzzi ecc., a testimonianza di come Firenze, insieme a Venezia, vivesse, durante il Settecento, una specie di febbre teatrale. Attraverso la storia di questi teatri, Lucchesini non solo cerca di cogliere l'itinerario spettacolare vissuto da Firenze, ma intende, anche, proporci la storia di un popolo, della sua cultura, dei suoi costumi e di tutti quei personaggi che furono protagonisti della scena fiorentina; dalle compagnie impegnate a rappresentare le storie dei santi, a quelle che daranno vita alla commedia italiana: La Clizia e La Mandragola del Machiavelli, La Cassaria dell'Ariosto, Il Frate del Lasca, L'errore dei Galli, La Spiritata del Grazzini; fino alle compagnie girovaghe che ebbero come meta preferita i teatri fiorentini e che tenevano in repertorio le commedie di Goldoni, di Girardi, le tragedie dell'Alfieri, oltre che Shakespeare, Moliere, ecc., e che contribuirono durante il predominio dei Lorena, alla creazione di nuovi teatri, come il Teatro Pagliano, il Politeama di via delle Officine, l'Arena Nazionale (poi Apollo), il Politeama Fiorentino (poi Comunale), l'Arena Morini. Nel quinquiennio 1865/70, durante l'esperienza di Firenze capitale, la città visse uno dei suoi momenti più splendidi per l'intensa attività culturale e teatrale, con un parco teatrale che vantava: la Pergola, il Niccolini, il Nuovo Goldoni, l'Alfieri, l'Arena Nazionale, il Politeama Fiorentino, attività che subì una certa eclissi dopo il trasferimento della capitale da Firenze a Roma e che riprese vigore durante il Maggio musicale con la produzione anche di spettacoli di prosa come I giganti del-la montagna di Pirandello e durante la Rassegna internazionale dei Teatri Stabili, che ebbe come sede stabile, la Pergola. Oggi Firenze vive, come tante altre città italiane, una sua routine teatrale; alcuni vecchi teatri come il Niccolini, riaperto nel 1979, vantano, grazie a Roberto Toni e Carlo Cecchi, una programmazione di un certo prestigio, mentre si attende la riapertura del Goldoni, acquistato dal Comune, e che dovrebbe diventare un punto di riferimento per nuove iniziative di carattere internazionale.

lungo la Senna che per prima pubblicò l'Ulisse joyciano. Le interviste incrociate ai due geni del secolo sono frammenti di un mosaico che non ci stanchiamo di ammirare: è da lì che può partire la nuova era, da lì da loro e non altrove o altrimenti. Librino prezioso, dunque, da conservare nel caos di scaffali carichi di scritti contemporanei fragili quanto cartoline impostate da gitanti distratti. Fabrizio Caleffi

L'arte e i media nell'era della tecnica

Mario Costa, L'estetica dei media (Tecnologie e produzione artistica), Capone Editore, Cavallino di Lecce 1990, pagg. 200, L. 28.000.

Mario Costa, docente di Storia delle dottrine estetiche all'Università di Salerno, prosegue con questo testo l'indagine sul poliedrico rapporto tra arte e tecniche della produzione artistica contemporanea. Ci si interroga oculatamente sulle risposte dei media (la scrittura e la stampa, il teatro, la fotografia, il cinema, il magnetofono, la radio, la televisione, il video fino al computer) nei periodi—soprattutto questo—di dirompenti innovazioni tecnologiche. Si individuano le possibilità estetiche delle nuove tecnologie, mettendone a fuoco i peculiari scarti comunicativi. S.M.G.

Edipo di Renzo Rosso un uomo senza gli dei

Renzo Rosso, Edipo. Copione di Teatro, allestimento di Pino Micol per Venetoteatro, Pubbli.Co, Roma 1991, pagg. 128, L. 12.000.

Il testo costituisce un raffinato approfondimento complementare della messa in scena di Pino Micol. Oltre a riportare la versione — in parte ridotta per la rappresentazione — di Renzo Rosso, raccoglie saggi di insigni studiosi e artisti (Hugo Von Hoffmansthal, Massimo Bontempelli, Jerzy Grotowski, Alberto Savinio, Karol Kerènyi, Furio Jesi) in particolare sul mito. Non mancano le testimonianze dell'autore sulla genesi dell'opera, né quelle di Micol sull'allestimento (per investigare la ragnatela dei «molti punti di vista senza che questi appaiano velleitari»). Completano la raccolta gli atti del convegno Mito e Teatro nel Novecento (Padova, marzo 1991), alcune recensioni e commenti dopo la prima. Sandro M. Gasparetti

Violenza e indifferenza di città alla deriva

Angelo Gaccione, Stupro, Ostaggi a teatro, Nuove Scritture, Milano 1991, pagg. 45, L. 5.000.

Teatro, diretta da Cataldo Russo, è una collana agile e di recente nascita che intende rivolgere una particolare attenzione alla drammaturgia contemporanea. Il primo dei due atti unici pubblicati, Stupro, è la cronaca impietosa di una violenza subìta, di una giustizia non fatta e di un processo sommario con esecuzione finale dello stupratore. Sullo sfondo la degradata metropoli, consumata da violenze quotidiane e dalla barbarie del potere. L'introduzione riporta il testo-testimonianza di Franca Rame, che fu vittima di una analoga bestiale esperienza. Ostaggi a teatro è invece una breve riflessione-provocazione sulla passività del pubblico, consumatore onnivoro di spettacoli, e sull'attuale incapacità del teatro di indignare e atterrire, di smuovere coscienze addormentate dal suono dell'applauso standardizzato. Claudia Cannella

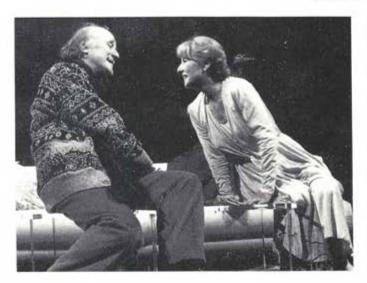


IL RITORNO DI SQUARZINA AUTORE AL PICCOLO

IL DRAMMATURGO ITALIANO MOMENTANEAMENTE PRESENTE

Una sofisticated story che scherza con argomenti seri - Riuscito allestimento di Battistoni con la Lazzarini e la Giannotti, Graziosi e De Carmine.

UGO RONFANI





SIAMO MOMENTANEAMENTE ASSENTI (Premio Idi 1991), di Luigi Squarzina. Regia (ritmo, levità, attenzione al sottotesto) di Carlo Battistoni. Costumi (con « griffe») di Missoni. Musiche (raffinate, nostalgiche) di Fiorenzo Carpi. Con Giulia Lazzarini (Alberta), Franco Graziosi (Giulio), Renato De Carmine (regista F.F.), Mattia Sbragia (Gianluca), Claudia Giannotti (Cristina), Corallina Viviani (Mizzi): cast di livello ottimamente impiegato. Al Piccolo Teatro.

Titoli di testa, su grande schermo, di un film «che si farà»: Siamo momentaneamente assenti, di... con... etc. Via lo schermo ed eccoci nella casa, arredata con moderna raffinatezza, di Giulio, noto sceneggiatore cinematografico forse sul viale del tramonto. Una scala tutta trasparenze conduce ai piani superiori. O al cielo, visto che il design magrittiano ha previsto, sù in alto, delle nuvole. Da questo «altrove» scenderà - bionda, diafana -Alberta, moglie di Giulio; e lo spettatore non tarda a capire che la creatura non è più di questa terra. Anche perchè Giulio e Gianluca, il figlio, appena rientrati con in mano le valigie, hanno fretta di innescare la segreteria telefonica e di udire, inconsolabili, la voce di Lei - Siamo momentaneamente assenti... — mentre la colonna sonora di Carpi allude, nostalgica, ad un amarcord arieggiante una comedy hollywoodiana.

A questo punto, lo spettatore «che ha capito» non ha capito nulla. Perchè Squarzina, per questo suo ritorno come autore (applauditissimo alla prima, sullo stesso palcoscenico dove Strehler gli aveva allestito nel 55 Tre quarti di luna), ha fatto quello che il gatto fa col topo. Credete di trovarvi di

fronte ad una commedia brillante tipo Spirito allegro di Coward, ad una rivisitazione del teatro del grottesco come La morte in vacanza di Casella e invece, poco a poco, ecco che vi trovate in un giallo metapsicologico alla Presley, vi ricordate di Bontempelli, incrociate Salacrou, pensate al Bergman de Il posto delle fragole e, per tutto dire, vi chiedete se l'Alberta che scende dalla scala fra le nuvole non sia una reincarnazione (si fa per dire...) di Alcesti, o della Ermione del Racconto d'inverno di Shakespeare.

Dunque Squarzina ha scritto una pièce di citazioni? Assolutamente no. Ha scritto una commedia «colta» che mai ostenta il pieno possesso della cultura e dei mezzi teatrali da parte dell'autore. Citazioni e riferimenti sono metabolizzati, fusi in una parabola «felliniana» (non per nulla è questione di cinema, non per nulla c'è in scena un regista che si chiama F.F., non per nulla Squarzina e Fellini sono romagnoli) che è però una personalissima meditazione, amabilmente scherzosa, su quella nostra illusione di eternità che sta in parentesi fra la vita e la morte.

L'ultima cosa che farei è riassumere la commedia. Sarebbe come prendere a martellate i delicati congegni di un orologio svizzero. Sappiate che intorno alla «cara estinta» (ma lo è? Siamo nella vita o nel cinema?) si muovono Giulio e Gianluca, l'irrequieta Cristina che se la intende con costui (in istanza di divorzio da Mizzi) dopo essere stata l'amante di Giulio; e che F.F., il regista amico, si dà da fare per realizzare con lo sceneggiatore un grande film quanto mai pertinente, date le circostanze, perchè la protagonista è Lei, la Morte. Come potete immaginare, la «momentanea-

mente assente» (anzi: «momentaneamente presente») Alberta sistema tutto, nel ruolo — o quanto bene assolto da Giulia Lazzarini! — di Angelo della Famiglia; ed è grazie a lei che il film si farà, in virtù di un «patto» stipulato con la Signora in Nero.

Andate al Piccolo se volete vedere una novità italiana veramente tale; un testo brillante che in un esplodere di situazioni paradossali, momenti comici e intelligenti aforismi ci ricorda tuttavia, con il grande Calderon, che «la vita è sogno», una sofisticated story che scherza con la leggenda e col mito. Lo Squarzina dolceamaro, leggero (non futile!) di questo testo ha trovato in Battistoni un regista attento a mescolare amabilità e malinconia, tenerezza e ironia; e a conservare i ritmi veloci dei bei dialoghi. Tutti al meglio della forma i bravi interpreti; ed è quasi superfluo dire che Giulia Lazzarini (cui tocca un gran finale) è l'attrice ideale per Alberta: fragile e forte, imprevedibile e saggia, dolce ma inesorabile Penelope di Cinecittà. Graziosi, non più « mefistofelico», ci consegna un Giulio umanamente credibile nella scoperta della virtù della sua donna; De Carmine dà forti coloriture al regista «ubriaco» di cinema; la Giannotti è incisiva nel ruolo dell'amica fedifraga giustamente punita; lo Sbragia e la Viviani animano con vivace specularità la coppia moderna in tem-pesta. Con questa novità di Squarzina l'autore italiano, evviva, è momentaneamente presente.

Nella foto, da sinistra a destra: Renato De Carmine e Giulia Lazzarini; Mattia Sbragia, Claudia Giannotti e Franco Graziosi in «Siamo momentaneamente assenti».





Ritorna il reduce dei Tamburi di Brecht

TAMBURI NELLA NOTTE, di Bertolt Brecht. Regia (accurata e intelligente) di Giampiero Solari. Con Elsa Bossi, Elena Callegari, Carla Chiarelli, Sebastiano Filocamo, Lorenzo Loris (particolarmente convincente), Riccardo Magnerini, Bebo Storti (una piacevole azzeccata caricatura), Carmelo Vassalio. Prod. Teatro di Porta Romana - Milano.

Il tanto criticato teatro brechtiano dimostra con la rappresentazione di una delle sue opere più ambigue, Tamburi nella none, la sua forza e la sua sensibile attualità. Una buona prova di lucidità in un momento di grande vuoto è data infatti da questo testo che facendoci rivivere i momenti appena successivi alla seconda guerra mondiale ci riporta emotivamente ai valori piccolo-borghesi ancora profondamente radicati nella nostra società.

La trama è semplicissima. Ci sono due percorsi paralleli: da una parte la vicenda del reduce di guerra che al suo rientro dopo quattro anni di difficile sopravvivenza in Africa si trova rifiutato dalla famiglia dell'amatissima fidanzata, dall'altro lato la storia sociale che pur mantenendosi in sottofondo, è ugualmente presente. Il soldato André Kragler ha dunque perso per la causa rivoluzionaria tutto ciò che aveva, si muove ora (grazie a un'ottima ricerca sul personaggio) proprio come un nero, estraneo nei movimenti e lontano dalle conversazioni della Berlino di quel momento. Il suo tornare, il suo essere vivo e la sua forza si dimenano tra gli ideali rivoluzionari e la ricerca della sicurezza affettiva e famigliare. Questa tensione, ancora più forte nel secondo atto, arriverà al culmine nella notte della luna rossa, durante la quale il vento è implacabile come la rivolta degli spartachisti nei quartieri dei giornali. Sarà proprio in quella tormentata oscurità temporale e spirituale, che André con l'incessante rullio di tamburi che segue le scansioni della rivolta tornerà dalla fidanzata, già promessa sposa al fidanzato benestante scelto dalla famiglia.

Interessante, oltre ai giochi brechtiani dello sfondamento del ruolo in funzione al dialogo con gli spettatori (Andrè nel finale), la metamorfosi dei personaggi minori che, in progressiva alterazione alcoolica, si trovano ad essere parte integrante della storia, dai tratti sempre più ambigui e confusi. La commedia quindi viene raccontata (con estrema credibilità da parte di tutti gli attori), ad otto voci come se il testo fosse frantumato e fosse la compagnia stessa a riprendere le fila del discorso. Le scene, decisamente coerenti e armoniche di Sergio Tramonti, diventano contenitori di una vita che va dipingendosi di quadro in quadro, in uno scorrere di profonda e profetica realtà: «I compagni sono quasi alla fame, io mi sono salvato: a dicembre Bandiera rossa, a gennaio è tutto cambiato». Livia Grossi

Arancia meccanica dal gusto napoletano

ARANCIA MECCANICA, di Anthony Burgess. Traduzione (pregevole) di Enzo Moscato. Regia (astrazione più espressionismo) di Cherif. Musiche (impasto di rock, motivi classici e bruitages) degli U2. Costumi (surreal-moderni) di Ludovica P. Leonetti. Con Geppy Gleijeses (impegnativa interpretazione di Alex) e (a buon livello) Umberto Raho, Carlo di Maio, Thomas Trabacchi, Nunzia Greco, Gianluigi Fogacci, Stefano Lescovelli. Prod. Gitiesse e Coop. Kaos.



Dopo la tournée con La pulce all'orecchio di Feydeau nella regia di Proietti e prima di interpretare Arsenico e vecchi merletti, regista Monicelli, il versatile - e inquieto - Geppy Gleijeses s'è messo nei panni del truce e ormai mitico Alex dell'Arancia meccanica, il romanzo di Anthony Burgess che annunciava, in modi apocalittici e grotteschi, l'avvento della violenza giovanile nelle metropoli, e che il film di Stanley Kubrick ha divulgato nel mondo. Nel '90, ossia quasi vent'anni dopo l'uscita del romanzo, lo stesso Burgess aveva adattato il romanzo per la scena della londinese Royal Shakespeare Company, e la versione commissionata ad Enzo Moscato, esponente di spicco della giovane «scuola napoletana» è ricavata da quella «versione d'autore», comprese le musiche del famoso complesso irlandese U2, di cui si annuncia una tournée estiva in Italia. La regia, che a Londra era di Ron Daniels, qui è di Cherif, il giovane regista nordafricano che in questi anni ha firmato allestimenti intelligentemente sperimentali, e che firma anche un «progetto visivo» sostitutivo degli abituali impianti scenografici.

Nel solco dell'adattamento di Burgess, ma con l'aggiunta del crudo linguaggio di Moscato attinto più nei Quartieri Spagnoli di Napoli che nelle periferie di Londra e New York, e con la lettura «astratta», dall'andamento di una pantomima esasperata, voluta da Cherif, noi abbiamo un allestimento stilizzato, che non pretende di essere documento antropologico e sociologico sulla malavita giovanile nelle metropoli ma, piuttosto, proporsi come una «favola metafisica» en noir, come una allegoria di taglio, in un certo senso, brechtiano. Il modo con cui Gleijeses rende sulla scena l'odissea di Alex, il teppista del Korova Milk Bar che, fatto il pieno di Sintemesc e Drenacom, trascina poì la sua banda di drughi verso stupri, rapine e omicidi, fino al carcere dove viene sottoposto al «trattamento Ludovico» (sorta di elettrochoc che, associando gli effetti prodotti da filmati violenti e dalla Nona di Beethoven, gli produce una invincibile nausea per la criminalità), ha le caratteristiche e l'efficacia di una interpretazione espressionistica.

Il risultato di queste «sovrapposizioni di stile» è singolare, e abbastanza sconcertante: messa da parte, o quasi, la feroce verve di Burgess, la sua ironia dissacratoria, vediamo coesistere le stilizzazioni surreali di Cherif, giocate su rapidi flashes illustranti la carriera criminosa di Alex e dei suoi tre drughi (efficace la bestialità del teppista disegnato dal Trabacchi), le sequenze di taglio brechtiano e le esasperazioni espressionistiche del protagonista che rinviano invece ad un Wedekind da Metropolis del Duemila. Ugo Ronfani

Un melò intellettuale nella misogina Oxford

LA MELA MAGICA, di William Nicholson. Regia (manca humor) di Giancarlo Sbragia. Traduzione (fedele all'originale) di Agostino Lombardo, Scene e costumi (stile Oxford) di Gianfranco Padovani. Musiche di Luciano e Maurizio Francisci. Con Giancarlo Sbragia (non convincente), Manuela Kustermann (tiepida), Elio Veller, Giancarlo Cortese, Alfredo Piano, Gianfranco Saletta, Ashley De Bianchi (il bambino), Carlo Buraschi, Salvatore Corbi, Laura De Angelis.

La mela magica (Shadowlands, il titolo originale e letteralmente Terre d'ombra) è la storia vera di Clive Staples Lewis, celebre, non tanto da noi, soprattutto per le sue fiabe, ma anche emerito docente di letteratura inglese rinascimentale, autore di saggi e di quelle intelligenti e spiritose Lettere di Berlicche. William Nicholson non ha fatto altro, quattro anni fa, che imbastire sulla vicenda

privata di C.S. Lewis, una pièce che si è guadagnata premi e allestimenti oltreoceano e che segue quel genere biografico inglese basato appunto su personaggi famosi del passato anche recente.

Ambientato ad Oxford e più precisamente in quell'ambiente intellettuale e misogino, Lewis, scapolo temerario, sessantenne sposa ma solo per consentirle di ottenere la cittadinanza britannica, una poetessa americana, comunista, divorziata con figlio, ebrea che l'aveva raggiunto per farle visita dopo una lunga corrispondenza epistolare. Solo quando la donna si ammala di cancro Lewis capirà di amarla veramente. Un testo intriso di melò dunque ma anche ben scritto. Giancarlo Sbragia, protagonista e regista, ha tenuto poco in considerazione il fatto che il successo di questa parabola sul dolore umano è dovuto soprattutto alla notorietà del personaggio. Lo spettacolo mette in risalto solo il lato patetico della storia, escludendo totalmente l'humor e l'ironia di cui sicuramente nella versione in lingua originale si sarebbe potuto apprezzare di più. L'accoppiata inusitata Sbragia-Kustermann (molto tiepida) non è risultata convincente. Valeria Paniccia

Monologo d'assalto di un maudit toscano

L'OSTERIA DELLA CHIMERA, di e con Carlo Monni. Regia di Valerio Valoriani. Prod. Teatro Variety di Firenze.

Che il pubblico non si scandalizzi, perchè quando arriva in scena Carlo Monni è come se vi arrivasse un ciclone d'umorismo viscerale, contadino, volutamente ruspante e attardato. Insomma, Monni è sempre se stesso: quell'agricoltore che badava ad una vacca nella fortunata trasmissione televisiva Onda libera degli anni '70. La stessa che decretò la fortuna del suo compagno di zingarate e di battutacce: Roberto Benigni. E come allora, nella riedizione di un suo celebre cavallo di battaglia, Monni si autoracconta giocando sul doppio registro della realtà e dell'intima vocazione. Allevatore di maiali nella Val d'Arno, ma con l'animo di poeta tanto da scomodare, in un monologo d'assalto che fa rizzare i capelli in testa alle signore, Pascoli, Caldarelli, Dino Campana, Stendhal, Charles Bukowsky...

Sulle ali della poesia, tra motteggi e gesti sconci, Monni si improvvisa lirico estimatore, autentico maudit, dilettante colto. Con l'occhio (e l'orecchio) sempre rivolto alla facile «ottavina» rigorosamente in rima baciata, con la coraggiosa aggressività di un legittimo e genuino figlio del contado. Silvia Mastagni





Nell'intima dimora della parola con Euripide, Molière e Strindberg

NELL'INTIMA DIMORA, tre studi di drammaturgia e musica a cura di Walter Pagliaro (anche regista sensibile alle risonanze dei testi) e Pierfranco Moliterni. Da ALCESTI di Euripide (con Lucilla Morlacchi, Paolo Bessegato e Gianni De Lellis): IL MISANTROPO di Molière (con Roberto Herlitzka) e IL PADRE di Strindberg (con Paola Mannoni, Lino Troisi, Gianni De Lellis, Caterina Venturini): tutti bravi e impegnati gli interpreti. Esecutori agli strumenti Giuseppe Longo, Davide Viterbo, Luca Palladino. Prod. Teatro Petruzzelli di Bari.

Ho molta stima per la sensibilità, il disinteresse e il rigore con cui Walter Pagliaro, poco curando il perseguimento di facili successi, lavora per un teatro d'Arte. I suoi interventi al Piccolo di Milano (dove introdusse Beckett) o a Spoleto (dove interpretò originalmente Feydeau, senz'essere capito da Menotti) son state tappe di una sua ricerca di alto profilo, tesa sempre a dare rilievo alla parola. «Lo spettacolo della parola» è infatti il sottotitolo del lavoro laboratoriale condotto, per una volta, non con giovani alle prime esperienze, ma con attori di provate capacità, che hanno voluto rimettersi in discussione sotto la guida di un regista esigente. Il risultato è questo trittico di classici tenuti insieme non tanto da affinità di stili e di contenuti, ma dalla volontà di stabilire un linguaggio teatrale e darsi una metodologia di lavoro che valga per la sensibilità e gli interessi del pubblico contemporaneo. L'Alcesti di Euripide, Il misantropo di Molière e Il padre di Strindberg: un viaggio dalla rupestre Tessaglia ai fiori del Nord passando attraverso il ghigno della commedia molièriana; tre testi famosi ma — occorre aggiungere — imprigionati nei codici della tradizione teatrale, dunque bisognosi di una rivisitazione moderna.

I punti in comune di questa operazione — raggruppata con il titolo suggestivo Nell'intima dimora, a indicare la casa comune, inviolabile, della Parola — sono insomma la volontà del regista, condivisa dagli interpreti, di andare fino in fondo nella esplorazione del testo, o meglio di quanto di essenziale esso racchiude; nella ricerca di nuove prospettive drammaturgiche oltre a quelle consolidate in passato (senza mai lasciarsi andare in eccentricità), e nel proposito di rinnovare il rapporto — anche qui, senza concessioni — fra la scena e il pubblico.

In tre contenitori scenografici essenziali, di Giorgio Ricchelli, che non vogliono disturbare il processo di concentrazione sulla parola, vengono presentati i passaggi essenziali dei testi prescelti. Gli attori alternano parti lette (con funzioni di raccordi, o didascalie) e parti recitate, assumendo più ruoli, il che consente loro prove di virtuosismo. L'importanza dei sottofondi musicali eseguiti dal vivo (pianoforte, como inglese e oboe, violoncello; partiture di Beethoven, Weber, Sibelius, Debussy, Revel, Fauré e Britten scelte da Moliterni) accentua l'impressione d'insieme di essere ad un «concerto».

Nell'Alcesti Lucilla Morlacchi (che ha scelto, in questi ultimi anni, la via del rigore: bravissima) e Paolo Bessegato sono impegnati in otto ruoli: Alcesti, Apollo, Eracle, Ferete e l'Ancella l'attrice; Thanatos, Admeto e il Serbo l'attore. Molto di più di una prova di avvertito eclettismo; la dimostrazione, da parte di entrambi, di una sapiente interpretazione di stati d'animo, umori, caratteri. La limpida, risonante dizione della Morlacchi è semplicemente incantevole. La traduzione è di Del Corno.

Roberto Herlitzka — un grande attore le cui qualità non sono purtroppo utilizzate come meriterebbero sulla scena italiana — è nel Misantropo (tradotto splendidamente da Cesare Garboli) un «uomo orchestra» che assume tutte le parti, in una sorta di lucido delirio interpretativo che lascia sbalorditi per la ricchezza degli effetti.

Nel Padre di Strindberg — che Pagliaro depura degli effetti espressionistici d'uso per farne una malinconica, estenuata «danza di morte» — Paola Mannoni è la moglie vampiro che annienta le resistenze dell'infelice marito tormentato dalla gelosia e, nel contempo, una nutrice che lo distrugge facendolo regredire agli stati dell'infanzia: entrambe pedine di un gioco spietato. Lo fa egregiamente, alternando i due registri di una inconsapevole crudeltà scandagliata dalla misoginia di Strindberg, senza eccedere in inutili effetti di perversione. Troisi, è un «Capitano Nemo» della follia e della solitudine di impressionante verità; e sono molto giusti nelle parti di contorno il De Lellis e la giovane Venturini, figlia dilaniata fra genitori nemici. Ugo Ronfani





Umorismo post moderno per l'intramontabile Feydeau

LA PULCE NELL'ORECCHIO, di Georges Feydeau (1862-1921). Traduzione (sciolta) di Ivo Chiesa. Regia (comicamente vitale) di Gigi Proietti. Scene e costumi (elegantemente parodistici) di Alida Cappellini e Giovanni Licheri. Con Geppy Gleijeses (originalità interpretativa), Paola Tedesco e Anna Teresa Rossini (spiritose, affiatate), Andy Luotto (robusta caratterizzazione), Isa Barzizza (felice ritorno), Paolo Bendazzoli, Tullia Alborghetti e Francesco De Rosa, i più dotati di verve parodica in un buon cast comprendente Giuliano Manetti, Orazio Stracuzzi, Arrigo Mozzo, Giampiero Tomasini. Prod. Gitiesse Spettacoli.

Feydeau non è roba da Museo delle Cere. È infatti bastato che quello scavezzacollo di Proietti riprendesse in mano la -- comica -- «arancia meccanica» di cui qui si tratta (e che racconta i rendez-vous galanti e gli incontri indesiderati provocati, in un hotel-de-passe, da una mogliettina gelosa, sfavorevolmente impressionata dal calo delle prestazioni maritali) perché la pièce risultasse fresca come un uovo di giornata. E a proposito: con Feydeau non è proprio il caso di cercare il pelo nell'uovo. Di storcere il naso davanti ad un «genere inferiore». Signornò; con Feydeau non ci si vergogna mai di ridere. Dica pure chi vuole che nel riprendere questo cavallo di battaglia d'antan la compagnia del napoletano Gleijeses (a proposito: ci son parentele certe fra sceneggiata e vaudeville, come insegna Scarpetta) non ha peccato di audacia, magari ha occhieggiato verso il borderò. E sia; però i risultati son buoni, l'operazione è stata portata a termine con stile: niente volgarità, un tono «leggero leggero» (la mano di Proietti, ma anche l'interpretazione singolare del primattore) e una cert'aria di umorismo post-modern che, ho potuto constatare, ha presa sullo spettatore giovane.

Da virtuoso della comicità spontanea, vitale, Proietti ha messo nell'allestimento un po' di paprika, e s'è ricordato che se Feydeau guardava a Molière, Molière aveva guardato aux italiens. Egli ha inserito nel meccanismo a orologeria di Monsieur Georges, voglio dire, certi lazzi a piacere scesi per i rami della commedia dell'arte. Quanto a Gleijeses, dopo avere recitato Aristofane, Camus e Sartre, con le due azzeccate composizioni comiche di Vittorio Emanuele Chandebise, il marito della bella Raimonda regredito ad uno stadio infantile e sessualmente inerte, e di Poche, il garzone sempliciotto dell'hotel Al micio innamorato, ha confermato di essere attore estroso, felicemente imprevedibile, attento a reinventare i ruoli con sortite comiche che non devono nulla a nessuno. Altri, in questi casi, strafanno; Gleijeses assume un ironico, elegante distacco dai ruoli, li impreziosisce con trovatine mai dozzinali. Conscio che La pulce nell'orecchio non è testo per mattatori ma di equipe, Gleijeses capocomico ha richiamato in servizio Isa Barzizza, gloria della commedia musicale la cui comunicativa è ben conservata; ha cavato il meglio da Andy Luotto, qui lontano dalle mattane della notte con Arbore per fare l'attore sul serio nel ruolo di Carlos Homenidès de Histangua, Otello spagnolo che mescola l'idioma di Cervantes con il lumbard del Carlo Porta; e ha ottenuto sfavillanti sinergie dalla complicità delle graziose e spiritose Paola Tedesco e Anna Teresa Rossini, mogli pasticcione e inguaiate. Infine, anche per le parti di contorno, è andato a cercarsi bravi attori come Paolo Bendazzoli, irresistibile nel rendere il buffo eloquio senza consonanti di Chandebise, Francesco De Rosa, tombeur de femmes di mediocri attrattive, Giampiero Tomasini, assatanato culturista inglese uscito dalla memorabile gazzetta umoristica L'Assiette au beurre, e Tullia Alborghetti, due volte pestifera cameriera. Ugo Ronfani

Budapest '56: un dramma firmato Indro Montanelli

I SOGNI MUOIONO ALL'ALBA (1960), di Indro Montanelli. Regia (efficace, dinamica) di Arturo Corso. Scene e costumi (funzionalità) di Angelo Poli. Musiche (magma evocativo anni '50) di Francesco Lavagnino. Con Margareta von Kraus, Karin Giegerich (toccanti nei ruoli madrefiglia), Marco Balbi, Ruggero Dondi, Natale Ciravolo, Claudio Beccari, Alberto Faregna (interpretazioni di buon livello). Prod. Teatro Filodrammatici, Milano.

La Primavera di Praga, Palak, Solidarnosc, Gorbaciov, la caduta del muro di Berlino, il crollo di Ceausescu, il caso Havel: questi ed altri eventi che hanno sconvolto la geografia politica dell'Est europeo hanno avuto remota origine — come sa chi non abbia la memoria corta — nel nuovo corso di Nagy in Ungheria e nell'insurrezione di Budapest del '56, seguita dall'occupazione sovietica.

Il 3 novembre di quell'anno, sul Corriere della

Sera, l'inviato speciale Indro Montanelli indicava nell'assedio dei carri armati russi l'estrema manovra di Mosca per stringere in una morsa di ferro l'Ungheria. Poi, quando la tragedia fu consumata, Montanelli prese la penna dello scrittore che è in lui (e che spiega la sua grandezza di giornalista...) e scrisse, sui fatti ungheresi, una commedia, che intitolò I sogni muoiono all'alba, Rappresentata nel '60 al Sant'Erasmo, la commedia ebbe un successo tale che in seguito ne fu tratto un film, con Lea Massari.

Più di trent'anni dopo il regista Arturo Corso — cresciuto al fianco di Enriquez, attivo in molti teatri d'Europa e degli Usa — ha deciso di riallestire la commedia, ed ha fatto benissimo. Non soltanto ha contribuito a mettere in giusta prospettiva gli avvenimenti accaduti nell'Europa, ma ha confermato — con un allestimento apprezzabile per sobrietà — sia le qualità di osservatore che le doti di scrittore di Montanelli.

Va detto subito che la macchina teatrale costruita da Montanelli. con questo huis clos di cinque giornalisti italiani asserragliati in una suite dell'Hotel Duna di Budapest, nella lunga notte dell'arrivo dei blindati sovietici, funziona ancora benissimo, in virtù di un plot che alterna il comico al grottesco e non è avaro di colpi di scena, e per la qualità di una scrittura nitida, estrosa, di presa immediata. L'inviato speciale Montanelli, trasformatosi in commediografo, è riuscito a decantare l'incandescente materia giornalistica, consegnandola alla storia. Ciò è potuto accadere, dicevo, per la solidità di un linguaggio teatrale che sa miscelare la gravità della riflessione politica e morale con l'ironia, toscana, di un libero osservatore della commedia umana, e per un approccio empatico ai personaggi, senza discriminazioni manichee.

Il pubblico del Filodrammatici intervenuto alla «prima», presente l'autore molto festeggiato con gli interpreti, non ha resistito, credo, alla tentazione di affibbiare nomi e cognomi ai quattro giornalisti ed al fotoreporter asserragliati nella camera d'albergo le cui pareti riproducevano in gigantografia monumenti di Budapest. Ma l'attenzione s'è portata ben presto sull'intreccio di storie che si sovrapponevano alla Storia incombente con il brontolio dei cannoni: un intreccio che ad orec-



chie esercitate ha richiamato il teatro delle idee di Salacrou, Sartre, Camus, Betti.

La regia di Corso è stata incisiva nel circoscrivere le situazioni, attenta a sveltire i toni speculativi di un teatro ormai incluso in una memoria comune, e abile nel cogliere le opportunità liberatorie della verve toscana di Montanelli. Ben diretti, gli attori hanno dato il meglio di loro. Emozionante per freschezza e verità Karin Giegerich nella parte della studentessa ungherese Anna innamorata di Sergio, inviato comunista (un Claudio Beccari sprizzante comunicativa), e Margareta von Kraus, tenera madre di Anna, ex cantante votata al culto della Callas. Efficace, credibile Marco Balbi nella non facile parte dell'autore; vigorosa la caratterizzazione che Ruggero Dondi fa di Alberto, l'inviato dell'Unità lacerato dagli avvenimenti, travolto dall'inquietudine Natale Ciravolo cui toccava la parte dell'antistaliniano Gianni e gustoso, nel ruolo di un fotoreporter alle prime armi, Alberto Faregna. Ugo Ronfani

Il caos rivoluzionario del giovane Majakovskij

VLADIMIR MAJAKOVSKIJ (1913), di V. Majakovskij. Scena e regia di Nino De Tollis (anche voce del poeta). Musiche di Massimo Tata. Con Rita Maria Clerici, Marina Faggi, Maria Paola Lucentini, Alessia Oteri. Agli strumenti (percussioni, violino, oboe) Massimo Tata, Raffaele Petrone, Sandro Pippa. Prod. Coop. Teatro delle Voci, Roma.

Si parla di Teatro d'Europa, dunque di plurilinguismo; e Nino De Tollis — che anima un gruppo sperimentale romano tra i più vitali, il Teatro delle Voci — si è convinto (al punto da metterla in scena), che una tragedia giovanile di Majakovskij contenesse già in sè i germi di una drammaturgia capace di varcare le frontiere proprio per le singolari virtù del suo linguaggio. E debbo dire che l'esperimento mi è parso riuscito.

La storia del testo presentato, in forma di spettacolo-concerto, nella sala teatro del Palazzo delle
Esposizioni è tipicamente russa. Majakovskij,
«tragedia pre-futurista» che il poeta scrisse quando aveva soltanto vent'anni, aveva in origine altri
titoli, prima La strada ferrata e poi La rivolta degli oggetti. Il testo fu dall'autore inviato alla censura, come da regolamento, con l'indicazione
Vladimir Majakovskij Tragedia e il censore, per
non smentire la propria buaggine, la registrò come tragedia Vladimir Majakovskij; e l'autore, ad
evitare complicazioni, accettò il fatto compiuto.
Pasternak acutamente commentò il lapsus del
censore evidenziando che, in effetti, Majakovskij
è dell'opera non soltanto l'autore, ma anche «il
contenuto».

In questa operina giovanile che non ha avuto, sulle nostre scene, il successo arriso a Le cimici, l'autore incita i poveri a dare la caccia agli obesi. Gronda la rivolta dei discredati, tra lo sferragliare di treni; ma ecco diffondersi la notizia che, contemporaneamente, è scoppiata una rivolta degli oggetti contro gli uomini, sicchè il poeta, raccolte le proprie e le altrui lacrime in una valigia, parte sconsolato per altri lidi, per gettarle ai piedi di una divinità ancestrale.

Lo stile vigoroso e immaginifico, i lampeggiamenti surreali, i martellamenti e le onomatopee di cui si sarebbero poi deliziati Marinetti e i suoi si prestavano, in effetti, ad un esercizio plurilinguistico. È quanto ha fatto De Tollis, con l'aiuto del compositore Massimo Tata, che ha costruito una trama sonora molto suggestiva, a base di percussioni ed interventi elettronici, sulla quale si sono inserite le vocalità stravolte di quattro attrici che, davanti a leggìi, interpretano il testo, a momenti cantandolo, oppure trasferendolo in altre lingue, il russo o il francese. Esse «mimano» vocalmente se così si può dire - prima la rivolta dei diseredati e poi quella degli oggetti, facendo uscire dalle parole, nella plasticità poetica del testo di Majakovskij, personaggi e figure, mentre De Tollis è la voce off, con intonazioni alla Carmelo Bene, dell'autore. Ugo Ronfani



SCHNITZLER ADATTATO DA KEZICH

Il tramonto della seduzione secondo Albertazzi-Casanova

IL RITORNO DI CASANOVA, di Tullio Kezich, da Arthur Schnitzler (1862-1931). Regia (manierismo settecentesco, guardando a Marivaux) di Armand Delcampe. Scene (sinfonia di bianchi, filigrane di paesaggi) di Josef Svoboda. Costumi (raffinati) di Elena Mannini. Musiche (New Age music e citazioni d'epoca) di Andrea Centazzo. Con Giorgio Albertazzi (nobili malinconie del libertino), Mariangela D'Abbraccio (o la lotta fra sensi e virtù), Claudio Angelini, Beppe Di Mauro, Joice Pitti, Marina Tagliaferri, Massimo Mesciulam, Luana Nunzi, Alberto Rossi. Prod. Plexus T.

«Casanova sono io», dichiara Albertazzi parafrasando il flaubertiano «Madame Bovary c'est moi»; ed è più di una boutade per il programma di sala; è addirittura la cifra, mi è parso, di questo raffinato spettacolo o, in ogni caso, il modo con cui il pubblico del Tout Rome dello Spettacolo lo ha molto festosamente accolto.

Albertazzi-Casanova: ossia la non nascosta, per non dire esibita, intenzione dell'interprete di esternarsi attraverso il personaggio. «Questo Casanova è un dandy è un attore è un chiacchierone che sta sempre in guerra, come me; e inventa le cose e la vita giorno per giorno», ha scritto l'interprete, con autoironia, a Tullio Kezich che ha riscritto con perizia per la scena, consentendo alla letterarietà dell'originale, Casanovas Heimfahrt (1917) di Arthur Schnitzler. Quanto al produttore Lucio Ardenzi — al quale va dato atto di avere curato in sommo grado la qualità dello spettacolo, con una visione «alla grande» non sempre presente nel teatro privato —, ha fatto questa confidenza: «Quando Kezich mi propose di portare in teatro questo testo di Schnitzler, già sapevo che il personaggio apparteneva ad Albertazzi, e che prima o poi sarebbe stato suo».

Quest'arte della seduzione, ad un certo punto dello spettacolo, Albertazzi corre ad esercitarla direttamente in platea, dove va ad inseguire l'ultimo amore, e i ricordi, e le nostalgie. Ça va sans dire che il pubblico, per quanto detto sopra, accetta di buon grando l'esibizione: tanto più che il «mattatore», stavolta, gioca in difensiva. E che tra scena e vita l'attore «recita» non il dramma di una disarmata vecchiaia ma quella leggerezza dell'amore «che è piacere e non noia, che commette peccati e non delitti, che non provoca vittime», secondo il profilo rassicurante che di Casanova ha tracciato Apollinaire: «Je suis le meilleur des amants/car j'aime légèrement...». Il Casanova di Schnitzler ha 53 anni, sente avanzare inquieto la vecchiaia, polemizza con Voltaire, ha nostalgia di Venezia dalla quale manca da un quarto di secolo. S'innamora della virtuosa ma ardente Marcolina, appassionata di logica e di matematiche, e però — ahi, crudele vecchiaia — può farla sua soltanto con l'inganno, sostituendosì al focoso tenente Lorenzi, di cui la bella è innamorata, in cambio del pagamento dei suoi debiti di gioco. Lorenzi è, simbolicamente. Casanova giovane, il suo doppio insieme odiato e amato; con lui l'avventuriero incrocia la spada e l'uccide, uccidendo in un certo senso se stesso, annegando nel delitto la passione per Marcolina. Prima di tornare in una fatiscente, ostile Venezia dove il Potere, macabro simulacro, gli chiederà di «riscattarsi» facendo la spia.

C'è Dumas e c'è Freud, in questo racconto letterariamente molto accorto, perfino a tratti artefatto; e Kezich ha subito, adattandolo, il fascino di questa letterarietà, conservando l'andamento narrativo, lavorando sui flashes-back e i dialoghi fittizi, inserendo il sentimento del tempo,
che scorre assai vivo, nello stream of consciousness, nello schnitzleriano monologo interiore.
Il regista Armand Delcampe, che viene da Lovanio, ha programmato con coerenza e rigore la
dimensione leggera del gioco, badando a Marivaux, insistendo sulle dissolvenze dei gesti e dei
sentimenti, trasformando il plot in una rêverie che mai diventa incubo. L'hanno ben secondato
Svoboda, il mago della Lanterna Magika di Praga, con il suo candido fondale a strisce che accoglie filigranate gigantografie di boschi, monasteri e cieli stellati; la costumista Mannini, con
i suoi bianchi abbaglianti lacerati da macchie rosse e nere; il musicista Centazzo con i suoi delicati giochi armonici e melodici. L'ha secondato, magistrale e convinto, un Albertazzi che si
cercava — dicevo — nel personaggio, toccante con le velature della malinconia e certi stridori
di un residuo orgoglio. La D'Abbraccio era la beltà, la fierezza, la giovinezza sensuale; nel
buon cast si sono distinti l'Angelini, la Pitti, il Di Mauro. Ugo Ronfani



Farsa nera sul Dio Denaro fra gli squali di Wall Street

I SOLDI DEGLI ALTRI, di Jerry Sterner. Traduzione (bene) di Masolino D'Amico. Regia (ritmo, ironia) di Piero Maccarinelli. Scene (citazioni pittoriche) di Bruno Mazzali. Costumi (vistosi) di Pia Rame. Con Sergio Fantoni (intelligente interpretazione), Carola Stagnaro (sexy e brava). Ettore Conti, Edda Valente, Paolo Triestino (abili caratterizzazioni). Prod. La Contemporanea-Stabile dell'Aquila.

Jerry Sterner è un diavolo di americano oggi quinquagenario che dopo diversi, piccoli mestieri si mise a lavorare in Borsa, fece un colpaccio comprando azioni giuste al momento giusto e col ricavato passò da Wall Street a Broadway. Cominciò a fare rappresentare, cioè, le commedie che aveva scritto nel frattempo, e «sfondò» con Other Peoples Money, pièce nera che, sotto uno smalto brillante, raccontava la scalata ad una vecchia, tradizionale Compagnia produttrice di cavi e fili di ferro del Rhode Island da parte di un cinico liquidatore di Manhattan di nome Garfinkle (probabile corruzione, con strizzata d'occhio d'autore, di Goldfinger). Pensate, per intenderci, ad un abile manufatto che rimescola insieme la verve di Shaw, lo stile epico-satirico di Brecht e il grottesco alla Dürrenmatt.

Piero Maccarinelli ha impresso al tutto un ritmo à la diable, senza un tempo morto, miscelando nell'eccipiente della commedia brillante all'italiana i diversi ingredienti del testo: sesso e puritanesimo, cinismo e moralismo, quotazioni azionarie e faccende di cuore. Il contenitore scenico di Mazzali (un po' troppo esplicito e non risolto) è diviso in due parti: gli uffici della Compagnia del Rhode Island, con un pannello desunto da un quadro di Hopper sulla provincia americana, e la tana dello «squalo» di Wall Street Garfinkle, a base di cromatismi geometrici alla Mondrian.

«Tutti i personaggi, — ha avvertito Sterner — sono rigorosamente veri». E l'America di sfondo è quella del conservatorismo «virtuoso» alla Truman (la Compagnia del Rhode Island) in conflitto con la rude intraprendenza dell'America reaganiana (l'ossessione di far denaro di Garfinkle), il cui ruolo è quello di fare affondare le aziende che non siano inserite nella logica del profitto. Sullo sfondo la nostalgia per il new deal rooseveltiano (la gente comune, alle dipendenze della ditta da liquidatore), e la critica al sistema desunta da Galbraight più che da Marx.

Nel braccio di ferro con il patriarcale Jorgenson, titolare della Compagnia (azzeccata, umorale caratterizzazione di Ettore Conti), e con la sua segretaria-compagna Bea (una sicura, efficace Edda Valente), lo spregiudicato Garfinkle - che ama in parti eguali i dollari, le belle ragazze e le ciambelline al miele - finisce per avere la meglio grazie al tradimento dell'uomo di fiducia di Jorgenson (estroversa prestazione di Paolo Triestino), il quale gli cede il suo pacchetto azionario. La bella avvocatessa Kate Sullivan, figlia di Bea (una Stagnaro sfolgorante di beltà platinata, di cui il pubblico non sa se ammirare di più la minigonna e quanto questa non nasconde, o la verve con cui parla e si muove) tenta di incastrare Garfinkle ma, siccome questo è ribaldamente simpatico come un gangster di Brecht, soccombe all'antagonista, col quale alla fine farà, dopo rito nuziale, soldi e bambini.

Con la sua voce cassèe, ingrassato dalle imbottiture (ma non soltanto da queste), giocando il personaggio sul difficile registro di un fascino canaille, mettendoci il distacco dei pessimisti costretti al cinismo, Fantoni ci regala, in questa «farsa nera» sul Dio Denaro, un' altra delle sue sicure interpretazioni. Ugo Ronfani

La satira crudele di Eva contro Adamo e il luminare

DA EVA A EVA, da Carlo Terron (Eva e il verbo e La vedova nera). Regia e adattamento (divertenti) di Anna Teresa Eugeni e Michela Caruso. Scenografia (spiritosa) di Remo Remotti, Santi Migneco e Cinzia Bonamoneta. Costumi di Cynthia Capuano. Musiche di Paolo Vivaldi. Luci (suggestive) di Sandro Di Cello. Con Michela Caruso (efficace) e Anna Teresa Eugeni (comunicativa). Coop. Tks «I teatranti».

C'è il grottesco, c'è il satirico e ci sono l'analisi lucida e ironica, il ritmo di una lingua effervescente e raffinata, la crudeltà amara dell'indagine psicologica. È davvero piacevole il divertissement messo in scena da Anna Teresa Eugeni e da Michela Caruso. Non solo un omaggio a Carlo Terron, morto nel luglio dell'anno scorso, ma anche e soprattutto una tranche di teatro vivo, con tutti gli ingredienti dell'operazione riuscita: un accenno di vaudeville, un pizzico di cabaret, buoni costumi, ottime luci, interpreti intelligenti e il



dramma borghese post-pirandelliano che oltre il sorriso spalanca il baratro della crisi esistenziale, Dietro il cinismo di Eva e della Vedova Nera, troppo comico per non essere perfido, c'è il terremoto del mondo borghese che si sgretola. Eva, dopo la Colpa, inventa parole nuove e le fa baluginare al sole come le lame più taglienti da sguainare contro la Adamo-cultura della guerra e del dolore, del potere e della grettezza. La Vedova Nera tesse la sua ragnatela d'odio intorno al marito, ex luminare della scienza inebetito da un colpo apoplettico, e si vendica della logica maschile dell'orgoglio tronfio e indifferente, imponendo finalmente il suo ordine: quello sadico degli orari e delle minestrine, delle coperte anche se fa caldo e dei capelli in ordine da tagliare.

Tra la mela della tentazione e la carrozzella del premio Nobel per la fisica c'è posto solo per gli applausi e le risate. Valeria Carraroli

Echi di vernacolo tra i fumi d'osteria

VINAI SI NASCE, di e con Giuliano Ghiselli. Ha collaborato Loris Nafesto. Prod. Teatro Variety, Firenze.

Giuliano Ghiselli è un caratterista senese non privo di ambizioni. Con il suo atto unico Vinai si nasce ha cercato di cimentarsi in un monologo a più voci interamente svolto in una vineria, coniugando in questo modo il vernacolo di partenza con tentativi di maggiore raffinatezza comica. Il risultato è, in realtà, un esile scherzo goliardico, in cui nascono e muoiono i personaggi di «Ciotolo», «Secchio» (epiteti allusivi all'alta capacità di assorbimento degli stessi), i due fratelli «Lovodiammè» continuamente in lite per questioni di puntiglio, il «Carapelli» inossidabile cafone di campagna. Ghiselli è l'uno e l'altro con i loro tic verbali, le movenze sconnesse del dopobevuta. gli accidentali momenti di sobrietà. Ad un simile spettacolo non manca davvero la comunicativa con il pubblico (tanto meglio quando il Teatro è quello degli Astrusi di Montalcino), anche se avremmo preferito meno velleitarismo e un più alto grado di autenticità. Silvia Mastagni

Il fascino discreto dell'ultimo Pirandello

NON SI SA COME (1934), di Luigi Pirandello. Regia (cadenze da oratorio, voluta essenzialità gestuale) di Walter Manfré. Con Nando Gazzolo (il fascino della dizione «pirandelliana»), Milla Sannoner (intensità), Elisabetta De Palo, Renato Cortesi, Enrico Baroni (nitide presenze). Prod. Katapanos.

Nando Gazzolo ci propone il «fascino discreto» di una interpretazione «canonica» del testo estremo dell'agrigentino, scritto a due anni dalla morte, prima di applicarsi agli incompiuti Giganti della montagna. Concepita intorno alla magistra e interpretazione di un Gazzolo deciso a farci riudire cadenze attoriali del repertorio pirandelliano (ma con una Sannoner convincentemente coprotagonista), questa edizione di Non si sa come si presenta senza orpelli scenografici, in uno spazio grigio rotto soltanto dalla presenza di due parellelepipedi e mossa da un variare di luci, il blu del mare, il rosso per il monologo del Daddi che evoca il «delitto innocente» della sua infanzia.

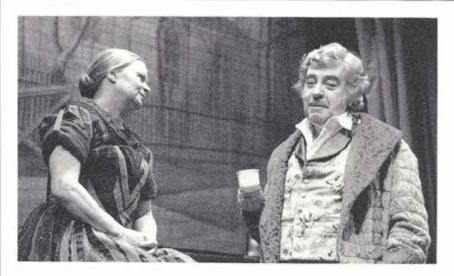
La linea narrativa, del resto semplice, passa in second'ordine davanti alla scelta preminente della regia di fare del protagonista una «voce pensante», in funzione di un dibattito morale che va a frugare nel subconscio dei cinque personaggi disturbati da un argomento antico quanto il teatro, quello dell'adulterio. La cornice, volutamente

convenzionale, è quella di una società borghese anni Trenta, con un gioco incrociato di coppie divise fra istinto e ragione, sesso ed etica. Il conte Romeo Daddi (Gazzolo) ha tradito l'amico fraterno Giorgio Vanzi (Cortesi) diventando in sua assenza, l'amante di sua moglie Ginevra (Sannoner). Mentre il rimorso di Ginevra non è profondo, perché l'adulterio si è verificato «non si sa come», senza scavare nella profondità del suo essere, Romeo s'arrovella, e il tormento per il tradimento all'amico richiama alla memoria un ricordo atroce. Trent'anni prima, colpendolo con una pietra durante una collutazione, egli aveva ucciso un coetaneo, un pastorello, sorpreso a catturare e a tormentare una lucertola: delitto «innocente», impunito, rimosso fino a ieri nella coscienza ma ora riaffiorante come il segno di una maledizione (il monologo della confessione che Orsini, in un allestimento di Lavia di alcuni anni fa, diceva con un «primo piano» del viso ingrandito da una lente - è il più bel brano del «concertato» pirandelliano ed è detto da Gazzolo con una intensità emotiva giustamente applaudita



dal pubblico).

Turbato, «uscito di senno» secondo gli altri, Romeo ha cominciato a torturare, per punirsi nella sfera di una infelicità programmata come catastera di dila interiora per Vera (De Palo), anima strofe coniugale, la moglie Vera (De Palo), anima limpida ma che, parrebbe, ha accettato il corteggiamento di un amico devoto (Baroni), diventando così, «almeno in sogno» a sua volta adultera. E il gioco a rischio dei cinque personaggi si trasforma in un groviglio di sospetti e di rancori e il vaudeville borghese rotola verso la tragedia. Le circostanze spingono alla fine Romeo a confessare a Giorgio l'adulterio e questo punta la rivoltella sull'amico che lo ha tradito: scena che conclude, senza che s'oda il colpo dell'arma, la storia precipitata, «non si sa come», nel fosco epilogo. La regia ha impaginato la storia in una serie di flashes onirici, puntando su un sottotesto che, intrattenendo l'attesa intorno all'epilogo, dà rilievo agli «enigmi» delle passioni, quasi che Pirandello avesse saputo anticipare l'ambiguità del teatro di Pinter. Lo psicologismo pirandelliano tendeva a restare al di qua della psicanalisi, ma i tropismi del subconscio sono pur sempre gli elementi costitutivi del dramma, e l'austera, scarna edizione propostaci da Gazzolo e dai suoi compagni di scena evidenzia bene le qualità anticipatrici del testo oltre la cornice delle convenzioni teatrali precedenti, in un clima di conversazione che per altro verso richiama la «battaglia di anime» della drammaturgia di Eliot. Ugo Ronfani



MAURI E SCHIRINZI: LA VERSIONE DI BORDON

L'infantilismo innocente e nostalgico di Oblomov, antieroe della vecchia Russia

OBLOMOV (1859), di Ivan Goncarov. Adattamento (efficace) e regia (di qualità) di Furio Bordon. Scene (stilizzazioni poetiche) di Sergio d'Osmo (anche costumi) e Pierpaolo Bisleri. Musiche (da Bellini e Schubert) di Daisy Lumini. Luci (bene) di Sergio Rossi. Con Glauco Mauri e Tino Schirinzi (grandi interpretazioni) e con Barbara Valmorin, Laura Ferrari, Silvio Fiore, Giorgio Lanza, Claudio Marchione (convincenti). Prod. Stabile Friuli-Venezia Giulia.

Il rifiuto di diventare adulto e perdere così i privilegi dell'infanzia, la paura di sottostare ai condizionamenti sociali, il desiderio di sottrarsi all'usura del tempo rifugiandosi nella rêverie nostalgica: sono le connotazioni che Ivan Goncarov, narratore russo dell'800, attribuì a Oblomov, antieroe di un suo omonimo romanzo oggi poco letto ma molto citato, da Lenin in particolare ed in senso ovviamente negativo. Prototipo di un'umanità pigra, neghittosa, disadatta a vivere, Oblomov rappresenta anche la Russia zarista dei proprietari terrieri che andavano in rovina insieme alle loro tenute, come nel teatro di Cechov. La validità del romanzo non sta però in questa premonizione storico-sociale, ma nella felice compiutezza umana e letteraria di questo personaggio della crisi: non una figura ideologica, ma un sognatore ostinato che rivendica il diritto ad essere quello che è, a costo di vivere la propria vita come una tranquilla catastrofe, remoto rispetto ai tempi, socialmente inconsistente ma incrollabile nella determinazione di «non crescere». Come un Peter Pan slavo: con la differenza che Oblomov, «di fuori», è cresciuto, e non sa più volare.

leri disprezzato per il suo disimpegno, oggi Oblomov può invece aspirare alla riabilitazione, considerati i guasti che procura il frenetico attivismo sociale. Si spiega così la longevità del personaggio, la complicità che oggi ci lega a questo agrario semirovinato che vive con un vecchio servo bisbetico, Zachar, nel disordine e nella sporcizia, che bada a dormire il più possibile accucciato in un divano frequentato dalle cimici, a sopportare le manovre di parassiti e truffatori, a fare orecchie da mercante all'amico Stolz il quale lo esorta a scuotersi dall'apatia. Imbozzolato nella sua invincibile primizia, Oblomov rinuncia all'unione con la bella e virtuosa Olga, pur di non assumere le responsabilità del caso, e si rifugia fra le braccia vigorose, materne di una vedova esperta di cucina; e così fino ad un dolce trapasso annunciato dagli acidi urici e da

un colpo apoplettico.

Benvenuta dunque questa nuova versione teatrale, con un cast di tutto rispetto, che si aggiunge a precedenti allestimenti sulla scena, alla Tv (con Lionello) e al cinema (regista Mikhalkov). Trascurando la disputa, un po' stantia, sulla leicità di trasporre in teatro opere narrative, credo di poter dire che Furio Bordon, nel ridurre a due ore e 20 di spettacolo le 500 pagine del romanzo, se l'è cavata piuttosto bene. Se riduzione sempre è, un accorto montaggio, agili dialoghi, un respiro dickensiano del racconto, spunti da farsa filosofica preservano le qualità di fondo dell'opera, rendono la complessa psicologia del protogonista, caratterizzano felicemente gli

altri personaggi.

Ciò accade anche per l'efficace concorso degli scenografi d'Osmo e Bisleri, che hanno diviso lo spazio in due piani: quello antistante, con l'antro casereccio di Oblomov e del suo lunatico servitore, e quello, inquadrato da una finestra-sipario, che s'apre sul «gran teatro del mondo», con le vedute di Pietroburgo, della tenuta padronale, della fattoria della vedova, dei radiosi mattini dell'innamoramento. E ciò accade, soprattutto, per la magistrale, sinergica presenza di Glauco Mauri e di Tino Schirinzi, un Oblomov e un Zachar complementari come Don Chisciotte e Sancio Pancia. Se Mauri non ha l'età del ruolo, la sua abile, intelligente interiorizzazione dell'infantilismo luminoso e nostalgico del personaggio, lontana da semplificazioni schematiche, con passaggi da nevrasteniche malinconie ad esaltazioni amorose, scavalca l'handicap ed anzi lo volge in vantaggio. Quanto a Schirinzi, tutte le sue singolarità di attore sono al servizio di uno Zachar maldestro e brontolone ma di ruvida fedeltà. Mentre la Valmorin scolpisce con vigore e calore la figura di una vedova di essenziale umanità; la quasi esordiente Laura Ferrari (premio Montegrotto alla vocazione) coglie bene la natura limpida di Olga, e Giorgio Lanza è un credibile Stolz. Attenzione, applausi a scena aperta e caloroso successo finale. Ugo Ronfani





Versi dall'oltretomba per la voce di Franca Nuti

DONNA DI DOLORI, monologo in versi di Patrizia Valduga. Regia (sobria, magistrale) di Luca Ronconi. Con Franca Nuti (semplicemente perfetta). Prod. Teatro Stabile di Torino.

Capita spesso che l'allestimento teatrale di un testo poetico risulti deconcentrante, o riduttivo. Tanto più volentieri, perciò, segnalo la splendida riuscita di un'impresa a prima vista «impossibile»: la rappresentazione, nella quasi immobilità dell'interprete, di *Donna di dolori* di Patrizia Valduga, un poema d'oltretomba che dà conto, in forma di monologo, dell'estrema, lancinante battaglia di una morta che nel suo sepolcro, mentre il corpo si decompone, si separa dai lacerti di un vissuto restio a svanire nel nulla.

Non soltanto non c'è stata -- sulla scena nera del Teatro Studio, nella funeraria esposizione della interprete che Ronconi ha voluto esibita in un rettangolo di luce fredda, dopo che una tavola rotante l'aveva portata in primo piano nella prospettiva scorciata del Cristo del Mantegna - una diminutio poetica di questo testo tra i più forti e disperati scritti in questi anni; ma addirittura l'operazione scenica ha corretto — mi sembra — la letterarietà del testo. Il quale — intendiamoci — aveva in sé buone virtualità drammaturgiche, essendo costruito con il doppio pedale di un parlato quotidiano «basso» e di una eloquenza poetica «alta», in un intreccio ritmato dalle «pulsazioni» della rima baciata, ma che è stato come incarnato nella compattezza quasi fisiologica di una recitazione che dava appunto tragico rilievo umano alle parole.

Beckett con il suo stoicismo in articulo mortis, Kantor con la sua dolorosa fedeltà al ricordo, Cèline con i suoi lacerati risentimenti sono riferimenti d'obbligo per Donna di dolori, con l'avvertimento però che il monologo si fa forte di una sua bruciante necessità espressiva, vibra di una inconfondibile sensibilità al femminile con il passare, bergmanianamente, dai «sussurri» ai «gridi» e infine approda, con rotta sillabazione, al silenzio del nulla: «Notte serena, lenta processione di altri mondi... No, no, niente emozione adesso, niente sangue, niente piaghe. Notti di stelle chiare li presaghe, vengo verso di voi di schiuma in schiuma...».

Franca Nuti, guidata da un Ronconi attento a cogliere l'epica di questa lotta con le ombre, ha lavorato in profondità nel ristretto, rigorosissimo spazio di un'agonia ritardata fino alla decomposizione estrema del corpo e della memoria. Nerovestita, spettrale, ha modulato con una sapienza che veniva dal cuore, le tappe di questa Via Crucis nelle tenebre dell'Ade. Il testo — dicevo — ne è stato come illuminato in ogni movenza espressiva: dallo stupore per lo sfacelo del corpo al tentativo di ritrovare, a distanze siderali, i frammenti di una vita (qui l'interprete è stata per ricordarci La voix humaine di Cocteau) e momenti di un'infanzia indagata sulle scansioni metriche di Pascoli e di Rebora; dall'orrore crescente per il baratro, di proporzioni dantesche, apertosi fra la memoria del corpo decomposto e le care, invocate ombre (passaggi che mi hanno ricordato la violenza figurale di Pollock) al terrore della solitudine esplodente in un'invettiva ardente come una preghiera rovesciata.

È nella seconda parte che il testo esplode nella dimensione tragica di una rivolta contro lo «scandalo» della morte, e grida contro la smemoratezza dei vivi («Noi qui del sottoterra ecco diremo una messa dei morti per i vivi...») e denuncia con i sarcasmi dell'invettiva (in una amara parodia di «Ahi serva Italia...», con riferimenti all'attualità politica) la stupida crudeltà della vita ordinaria. Prima che, gli ultimi pensieri fatti vermi striscianti, la notte eterna cali sul «palio della pazzia» del vivere

Un'ora, poco meno, di emozione intensissima; dopo di che il pubblico — un pubblico delle grandi occasioni mondano-letterarie — ha interminabilmente applaudito Franca Nuti, l'emozionata autrice e un Ronconi al quale la modestia ha impedito di salire in palcoscenico. Ugo Ronfani

L'esterno minaccioso dell'universo di Pinter

IL CALAPRANZI, di Harold Pinter. Traduzione di Elio Nissim. Regia (ferma ed efficace) di Rocco Cesarco. Scene e musiche (pertinenti) di Franco Moretti. Con Piero Nuti (asciutto e misurato) e Adriana Innocenti (esatta inventiva). Prod. Teatro Popolare di Roma.

Goffa e pesante, infagottata in un paio di pantaloni sformati e in un berretto calcato fino a metà fronte, Adriana Innocenti affronta il ruolo insolito di un personaggio maschile. Gus, uno dei due killers che, chiusi in un totale isolamento, attendono come un fantomatico Godot un ordine dell'Organizzazione. E intanto cercano di ingannare il tempo, ciascuno a suo modo. Così, mentre Ben, un Piero Nuti di laconica gestualità, se ne sta sdraiato sul letto a leggere il giornale, affrontando con la compassata autorità di un capo la forzata inazione, il più fragile Gus si aggira nello squallore rosicchiato di un interno desolatamente grigio e vuoto, ideato da Franco Moretti e realizzato da Alfredo Quagliozzi, indugiando per la strada a

cavarsi una scarpa, a tirare lo sciacquone del cesso o a schiacciare con cura un insetto. E intanto fra i due il dialogo stento va disegnando il vuoto inquietante di una non comunicazione che riprende dalla realtà quotidiana il meccanismo di un linguaggio tessuto di ovvietà, dietro cui s'indovina il filo teso di una aggressività pronta ad esplodere per un nonnulla in grotteschi e subitanei battibecchi, mentre l'immobilità della situazione si anima di una tensione angosciosa su cui l'improvviso rumore di un calapranzi innesta, inattesa e destabilizzante, la presenza di un mondo esterno che incalza con richieste di risotti e insalate di pollo. Ed è come se scattasse una molla assurda e consequenziale al tempo stesso, che scardina ogni logica e a cui i due rispondono come in una sorta di suggestione coatta incapace di sottrarsi all'incalzare di una realtà che si preannuncia gravida di oscure minacce. Cosicché il tragico epilogo giunge con la naturalezza di una inevitabile e necessaria concatenazione, che si evidenzia con ferma gradualità attraverso una recitazione incisiva e ben dosata, arricchita in Adriana Innocenti da una felice inventiva di espressioni e di gesti, tendendo tutto lo spettacolo sul filo di una vibrante e palpabile drammaticità. Antonella Melilli

Un doppio suicidio per risolvere la vita

GIORNO D'ESTATE, di Slawomir Mrozek. Traduzione di Giovanni Pampiglione. Regia (da mettere a punto) di Giuliana Ricca. Scene e costumi di Michele Patrone e Maurizio Petullà. Con Emilio Tafuri, Riccardo Lombardo, Ketty Franzoi (tendono ad una sovraeccitazione che distrae dal testo). Teatro degli Illuni di Moncalieri.

Due uomini, uno perseguitato dalla sfortuna e scoraggiato dai rifiuti della vita e l'altro troppo assistito dalla buona sorte e afflitto da noia esistenziale, scrutandosi dalle loro posizioni estreme, si confrontano prima di mettere in atto il suicidio che risolverà con una non-soluzione i loro problemi. Una presenza femminile — come spesso nel teatro filosofico, ambigua — sembra dare una correzione di rotta al destino che comunque si compie.

Scritta nell'83 sul filone dell'assurdo-grottesco che innerva il teatro polacco, questa commedia dai toni satirici e didattici, di non facile approccio, avvolta com'è da un'aura metafisica e astratta, richiederebbe tocchi delicatissimi. Invece il gruppo di Moncalieri, che pure ha il merito tutto da incoraggiare di volgersi alla drammaturgia dell'Est e di aver reso con molta efficacia altri drammi, qui ha allentato il freno. L'eccessiva fisicià delle caricature, gli ammiccamenti al pubblico nell'intento di compiacere e una non completa



aderenza ai personaggi dall'amara e profonda intensità psichica, non hanno restituito lo spirito dell'autore, più teso alle motivazioni della perdita dei valori che alla ricerca dell'effetto. Mirella Caveggia

Dal rumore al silenzio per dare senso al mondo

LE SEDIE, di Eugène Ionesco. Regia e scene di Gianni Leonetti. Luci di Egidio Apicella. Con (molto impegnati) Jader Baiocchi, Beatrice Palme, Walter Tulli. Prod. Compagnia Teatro Instabile.

Il «maresciallo d'alloggio», ovvero il portinaio, ha pensato tanto, tutta la vita, e alla fine ha trovato: ha la risposta, la soluzione. Per la rivelazione sono convocati tutti e arriverà persino l'imperatore. Certo, di sedie non ce n'è più, ma che importa: pur di sapere si sta in piedi, accalcati come pecore. L'oratore sta per arrivare. Sarà lui a spiegare la nuova teoria che darà un senso alla pseudo-esistenza degli uomini che non si capiscono più.

Ma per illustrare l'analisi del portinaio, per arrivare alle conclusioni, bisognerebbe parlare, comunicare, interagire. E tutti fanno rumore, c'è una gran folla, una gran confusione. I personaggi si agitano, smaniosi nello spasmo dell'attesa, gesticolano, urlano. Troppo, a dire il vero. Perché alla fine diventa impossibile trovare un qualsiasi crescendo all'azione e dal primo all'ultimo istante tutta l'interpretazione è una corda di violino tesissima, dal suono stentoreo e sempre uniforme. Una scelta registica discutibile, che sottopone gli interpreti a sforzi grotteschi, sostanzialmente inutili, e finisce con il distrarre la platea dallo spettacolo, concentrando l'attenzione sulla fatica delle peripezie attoriali.

L'efficacia del testo però resta. Anche il silenzio, alla fine, non fa che riempire tutto, proprio come il rumore, reificato come un grande gelo che calcifica il pensiero e la speranza. L'oratore resta lì, a bocca spalancata, statua di gesso tra statue di gesso in un mondo di gesso. E la risposta? Non c'è più risposta. Valeria Carraroli

Colombo alla scoperta della guerra del Golfo

CRISTOFORO COLOMBO. IL NUOVO OR-DINE MONDIALE, Compagnia Bread and Puppet, invitata dal Cabaret Voltaire all'Alfa Teatro di Torino per la rassegna *Utopia Americana*.

Contrassegnato dall'ingenua sacralità dei misteri medievali e sempre suggestivo, il gruppo d'avanguardia di Peter Schumann ha riportato a Torino i suoi pupazzoni e le bellissime maschere. L'ultimo allestimento degli artisti del Vermont è una spirale che si avvolge intorno al mito colombiano, all'egemonia occidentale sul mondo e alla violenza degli uomini contro gli uomini e contro la natura.

La prima parte dello spettacolo — nudo, essenziale, eppure ricchissimo — si svolge sul palcoscenico del piccolo teatro Alfa. Fra didascalie scritte e sonore sull'orrore e la devastazione delle armi, intreccia i due fattori storici dello sbarco di Colombo e della guerra del Golfo. Poi, al suono di un'orchestrina jazz, la rappresentazione esce all'aperto e sulle rive del Po dilata il suo respiro e spande la sua coralità. Illuminate dalle fiaccole, sfilano le processioni vestite di ingenuità e connotate di disarmante slancio giovanile, risuonano inni e monologhi, si compongono e si dissolvono le sculture viventi sulla suggestiva semplicità, fino alla distribuzione del pane fragrante «essenziale come il teatro».

Il linguaggio è sempre povero, appena retrodatato; eppure il gruppo, con la sua solennità scarna, la fantasia volutamente elementare, l'espressività primitiva, immediata, quasi infantile, suscita una tenera emozione e il suo appello alla pace e alla fratellanza riesce a comunicarlo. Mirella Caveggla



ALLESTIMENTO «VERDIANO» DI TIEZZI

Gli aneliti risorgimentali dell'*Adelchi* del Manzoni

UGO RONFANI

ADELCHI (1822), di Alessandro Manzoni (1785-1873). Regia (sul registro del melodramma verdiano) di Federico Tiezzi. Scene (stilizzazioni storico-didattiche) di Sergio d'Osmo. Costumi (splendori viscontiani) di Giovanna Buzzi. Con Arnoldo Foa, Sandro Lombardi, Patrizia Zappa Mulas (interpretazioni ad alto livello), Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Cristina Borgogni, Gabriele Parrillo, Fabrizio Russotto, Enrico Marassi, Massimo Bellini, Antonio Francioni e altri, tutti degni di elogio. Prod. Teatro di Roma, Biondo di Palermo.

Quando il Manzoni fece sapere che considerava irrapresentabili le sue «anomale» tragedie, intese dire probabilmente che la scena non può competere con il «teatro mentale», dove fantasia e ragione del lettore — purché sia avvertito — liberamente ricreano l'evento drammaturgico. Ciò non vuol dire che il problema di come — diciamo pure entro quali limiti — rappresentare l'Adelchi, o Il conte di Carmagnola non si ponga: testi come questi sono pur sempre «materia del teatro», di poesia e storia che si condensano in un processo di teatralizzazione.

Coerente con îl suo programma — che è quello di valorizzare la drammaturgia nazionale, non soltanto contemporanea — Carriglio ha chiesto a Federico Tiezzi (leader di 1 Magazzini, che per il Biondo di Palermo aveva già allestito Beckett e Müller, prima di lanciarsi nell'impresa della Commedia dantesca) di misurarsi con il poco frequentato, temibile Adelchi: con «la molteplicità dei personaggi, la sua lunghezza spropositata, le sue parlate inumane per i polmoni e ancor più per gli orecchi, lo slegamento delle scene e il procedere lento, obliquo e a sbalzi» (parole del Manzoni).

Tiezzi ha preso, come si dice, il toro per le corna impostando l'allestimento come una «operazione verità» tanto radicale quanto efficace: ricordandosi e ricordandoci che la tragedia romantica del Manzoni sfociava naturalmente, così come quella di Hugo, nel melodramma; e dunque come un melodramma trattandola, con recitativi (per i significati: conflitto fra potere e pietà, etc.) ed arie (per l'espansione dei sentimenti, confrontati con la «feroce forza» della Storia). Affidando inoltre, senza esitazione o imbarazzo, alla musica di Verdi il compito di riaccostare all'orecchio e al cuore del pubblico di oggi il pathos della poesia manzoniana, in qualche sorta «decodificandola» nei suoi aspetti storico-letterari grazie all'«esperanto», appunto, del melodramma.

Ne ha fatto dunque un «romanzo tragico» verdiano (cori compresi, anche Va pensiero...); sovrapponendo il Medioevo barbarico nel quale agiscono Desiderio e il figlio Adelchi, re dei Longobardi, e Carlo Magno, re dei Franchi, l'Italia degli aneliti risorgimentali che si svegliava ai moti del 1821. Conseguentemente, delle campagne del Risorgimento i due eserciti che si scontrano dopo il ripudio di Ermengarda, figlia di Desiderio, da parte di Carlo Magno, hanno i comportamenti, le divise e le armi. Questi segni scenici figurano come citazioni ottocentesche sui fondi grigioperla dei pannelli mobili che «impaginano» le vicende, mentre i bei costumi che rinviano la memoria dello spettatore a Senso di Visconti finiscono per dare rilievo cromatico alle figure dell'azione, composte in una successione di tableaux vivants.

Salvo qualche momento disarmonico (come la scena dell'irruzione dei Franchi, in cui i movimenti scenici sono al di sotto dei toni gravi con cui il testo notifica la sconfitta longobarda) il risultato è coinvolgente. Invece degli impeti «stendhaliani» della non dimenticata edizione di Gassman, o della oratorialità ipertrofica della versione di Bene, abbiamo un allestimento corale, semplificante, di sicura presa «popolare». Gli attori aderiscono bene al gioco epico-lirico del melodramma, che due sipari rossi interni alla scena simboleggiano; ma Arnoldo Foa (Desiderio), Patrizia Zappa Mulas (Ermengarda), Sandro Lombardi (Adelchi) e Aurelio Pierucci (Diacono Martino) si ritagliano, giustamente, spazi e applausi con le «grandi arie» della tragedia (Dagli antri muscosi..., Sparse le trecce morbide...), loro assegnate anziché al coro. Foa, verdiano anche nell'aspetto, coniuga la determinazione del potere, la sete di vendetta e la malinconia della disfatta del «vulgo disperso che nome non ha». La Zappa Mulas è meravigliosa nel dare respiro d'anima al verso; e se commuove nella scena in cui si presenta, ripudiata, al padre, ancora più struggente è nella scena dell'agonia. Qui, coadiuvata da una brava Borgogni, sorella badessa, rende, con limpida e vibrante dizione, il delirio del trapasso come una lotta estrema contro i fantasmi della vita e della morte: interpretazione davvero memorabile. E Lombardi è efficace nella resa di un Adelchi combattuto fra le crudeli ragioni della storia e la pietà.





Uno Shaw rigenerato tra melodramma e ironia

CANDIDA (1895), di G.B. Shaw (1856-1950). Traduzione (limpida, intelligente) di Angelo Dalla Giacoma. Regia (acutamente rigeneratrice) di Luca De Fusco. Scene e costumi (attenzione all'arte contemporanea) di Firouz Galdo. Con Paola Pitagora (sensibilità e misura), Roberto Bisacco (attenta interiorizzazione), Angela Cardile (applaudita arguzia), Vittorio De Bisogno (solida caratterizzazione), Nuccio Siano (ardore giovanile), Bruno Viola (apprezzabile aderenza al personaggio). Prod. Teatro Bruno Cirino.

Un regista, De Fusco, che vuole vedere oltre le apparenze delle letture consolidate dalla tradizione; un traduttore, Dalla Giacoma, che cerca il sottotesto nel teatro delle idee; uno scenografo, Galdo, che costruisce spazi inediti servendosi dell'arte contemporanea e una compagnia, quella della Teatro Bruno Cirino, che preferisce la professionalità all'ostentazione divistica. Risultato: una riproposta insieme sorprendente e stimolante di Candida di Shaw: melodramma ironico nel quale vediamo la moglie saggia di un pastore anglicano, il reverendo Morell, scherzare col fuoco, senza bruciarsi, accettando l'amorosa devozione di un poetino ventenne, Marchbanks, che non esita a sfidare il marito adducendo le ragioni del cuore, col risultato che Candida opta per il più debole, il marito nonostante le apparenze, per cui lei è tutto.

De Fusco non ha voluto dare per scontato il teorema shawiano come sopra descritto ed ha inteso indagare un doppio mistero a suo parere inserito in Candida. Ad un primo grado, ecco una figura di donna virtuosa sì, ma ai limiti di una algida impassibilità, e un insolito torneo d'amore fra il marito reverendo e lo spasimante poeta i quali, al momento della verità, sono stranamente solidali nella rivalità, non dico per esplicitata attrazione omosessuale, ma per il sentimento di appartenere alla sfera di un ben definito universo virile; e in questo tradendo una fondamentale, simmetrica immaturità. Ma ad un secondo grado ecco il mi-- da decifrare con un pizzico di psicanalisi - delle projezioni fantasmatiche dell'autore sui personaggi: e dunque la misoginia latente, la sospetta sublimazione della condizione matrimoniale in zone sopra-erotiche, il vice impuni dell'ironia che va a corrodere il gioco dei sentimenti, forse per paura.

Il regista ha sentito che se si voleva andare oltre la rappresentazione di una fin troppo ovvia commedia di costume occorreva badare a questi aspetti sottotestuali, mostrare che il gioco a non trovarsi del triangolo shawiano nascondeva ben altro. Si è regolato in conseguenza: chiedendo a Dalla Giacoma una traduzione regolata come lo spartito di una fuga e a Galdo un interno borghese «malato», impacchettato in teli gessosi come un monumento di Christo, nel quale fra scena e scena gli attori si immobilizzano come le sculture iperreali di Segal. Ed ha giocato su due piani: da un lato caricaturando le figure di contorno: comicamente innamorata del pastore la segretaria Proserpina (che una spiritosissima Cardile porta al livello dell'applauso a scena aperta), ottusamente affarista il padre di Candida, Burgess (che il De Bisogno ridicoleggia con verve), devotamente ambiguo l'assistente Lexy (un aguzzo, preciso Viola). E dall'altro lato, con effetti di contrasto di buona teatralità, frugando nel subcosciente dei protagonisti: a fronte della calma virtuosa di Candida (calma che una Pitagora padrona del ruolo «riscalda» però con bellissime, vibranti notazioni), un Marchbanks che corre a briglia sciolta verso l'infatuazione amorosa (bene il Siano, quando non sovraccarica gli effetti), e un reverendo Morell che svela la fragilità dietro la sicurezza dell'uomo di successo (con un Bisacco attento a cesellare il personaggio). Questo gioco dei contrasti approda — a sorpresa — ai confini del teatro dell'assurdo. Ugo Ronfani

Giulietta e Romeo nel ricordo dei parenti

LA STORIA DI ROMEO E GIULIETTA, da Shakespeare, nella traduzione di Quasimodo, e da Vittorio Betteloni. Regia (invenzioni sul registro del racconto popolare) di Gabriele Vacis. Ambiente, luci e scelte musicali (suggestioni da materiali poveri) di Roberto Tarasco. Con Marco Paolini, Laura Curino, Eugenio Allegri, Mirko Artuso, Lucilla Giagnoni, Mariella Fabbris (i più impegnati), e Paola Rota, Andrea Violato, Benedetta Francardo, Massimo Giovara. Prod. Laboratorio Teatro Settimo.

«Qui scomencia la storia dolorosa de Romeo e Zulieta, storia senza eroi contada e ricontada da chi a quei gravi dolori ancora sopravvive». Questi versi in vernacolo dell'ottocentesco Betteloni danno l'avvio al nuovo spettacolo del Gruppo di Settimo Torinese, che in undici anni di vita, dopo avere colpito pubblico e critica con Elementi di struttura del sentimento, da Le affinità elettive di Goethe, ed avere condotto interessanti ricerche intorno a Fitzgerald e Meneghello, ha giustamente conquistato i grandi palcoscenici e i favori di un pubblico più ampio di quello dei circuiti sperimentali.

Dunque Shakespeare, ma sullo sfondo; per l'essenziale, non una restituzione integrale della tragedia dei Montecchi e Capuleti ma una evocazione dall'andamento narrativo-popolare della lagrimevole istoria dei due amanti-fanciulli e delle altre due giovani vittime, Mercuzio e Tebaldo. Da sempre, ogni anno i vecchi si riuniscono per raccontare la triste vicenda, in un'aura da filò veneto cui mancano soltanto la fiamma del camino o il calore della stalla. Frate Lorenzo guida il rito, come un parroco di campagna, ma con il carisma del narratore che custodisce la memoria collettiva. Quando si arriva ai punti nodali il racconto si fa azione drammatica e i presenti, in uno scambio continuo dei ruoli, assumono i vari personaggi, che dunque esistono soltanto in queste momentanee assunzioni.

Lo spettacolo — come avete compreso — assume l'andamento rituale di una «messa» in memoria della giovinezza uccisa dalla crudeltà del mondo adulto, sui toni della tenerezza, del rimpianto e del rimorso, in un incalzare di ricordi remoti che ancora mostrano le lacerazioni dell'antica discordia. La motivazione dello spettacolo è enunciata in questi termini nel programma di sala, e si prolunga in un discorso civile, ed attuale: «perché anche oggi è da piangere la giovinezza uccisa; perché in Italia son state cancellate le tracce di quella ch'è stata la nostra giovinezza per fare trionfare piduisti e mafiosi, affaristi e politici senza ideali».

Lo spettacolo comincia con un rituale della vestizione che trasforma i partecipanti nei personaggi dell'epoca, una volta indossate quelle trapunte imbottite che nelle campagne s'usano contro il freddo degli inverni, e che vengono esposte alle processioni del Corpus Domini. Poveri arredi del culto, ex-voto argentati, ritratti di famigliari scomparsi, statue da presepe promosse ai ruoli dei vari personaggi, canne di bambù, lampadari e altri arredi da sagrestia costituiscono l'armamentario dello spettacolo. I segni della festa mascherata dove Romeo incontra Giulietta sono forniti dal roteare dei rilucenti lampadari in cima alle canne, al ritmo di una musica tzigana; e due canne nelle quali sono infilati rumorosi anelli sono impugnate come armi mortali dai giovani che rappresentano Tebaldo e Romeo. Le invenzioni di questo tipo sono numerose e felici; la loro lettura simbolica o poetica risulta immediata; il gioco fra la lingua alta di Shakespeare e quella venacola del narratore è efficace, e così la frammistione barocca di musiche sacre e popolari, anche se un po' ridondante. Sono evidenti i rapporti di parentela con il teatro di Eugenio Barba: con in meno, forse, la forte motivazione antropologica di questo, che qui (a differenza di un precendente spettacolo, Riso amaro, che affondava in profondità nel territorio) è come scavalcata dall'impianto allegorico della storia, dalla esternazione dei vari momenti della ricerca. Ugo Ronfani

Menage coniugale con fantasma allegro

SPIRITO ALLEGRO, di Noel Coward. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (scorrevole) di Franco Però. Scene (funzionali) di Antonio Fiorentino. Costumi di Sabrina Chiocchio. Musiche (discrete) di Antonio Di Pofi. Con Paola Gassmann (corretta efficacia) e Ugo Pagliai (simpatica aderenza), Miriam Crotti (estrosa vitalità), Benedicta Boccoli (spigliata leggerezza), Carlo Allegrini, Giorgia Vignoli, Nunzia Antonino, Alessandra Chiocchio.

Gli inglesi, si sa, amano i fantasmi, e si divertono a fantasticare sull'aldilà evocandone con un pizzico di ironia presenze simpatiche o, al massimo, un po' dispettose. Come è appunto lo «Spirito allegro» dell'omonima commedia di Noel Coward, il cui titolo originale Blithe Spirit sembra rimandare al verso iniziale della celebre Ode all'allodola di Shelley. La commedia, accolta fin dal suo debutto a Londra da un successo capace di sfidare i bombardamenti bellici, possiede una struttura congegnata con grande abilità che emerge ancora una volta dall'allestimento diretto da Franco Però per l'interpretazione di Paola Gassmann e Ugo Pagliai. In scena un improbabile triangolo amoroso in cui l'estrosa fantasia dello scrittore fa convergere esseri reali e vani ectoplasmi, addentrandosi con sorridente ironia nei fenomeni paranormali. È grazie a una medium infatti che lo spirito di Elvira, prima moglie dello scrittore Charles, si installa in casa, causando col suo indomabile caratterino equivoci e malintesi e imponendo a lui e all'attuale consorte Ruth un insolito mènage à trois.

La regia di Franco Però accompagna con calma efficacia il dispiegarsi di questo impeccabile divertissement, senza cercare di forzarne la sorridente frivolezza e vede Ugo Pagliai e Paola Gassmann nei panni dello scrittore e della seconda moglie Ruth, di cui sembrano attutire in parte la verve snobistica di caratteri tipicamente inglesi. Accanto a loro Benedicta Boccoli dà vita con passi di danza al bianco spirito di Elvira saltando aerea fra scale e divani all'interno dell'ambiente, un po' pesante e di cattivo gusto, ideato da Antonio Fiorentino. Mentre Miriam Crotti impone con vitalissima disinvoltura la bizzarra originalità della sua medium. Antonella Melilli

Un giallo sentimentale per pediatra abbandonato

ANNA, giallo sentimentale in due atti di e con Gioele Dix (convincente interprete di se stesso). Scene (iperrealismo metropolitano) di Angelo Lodi. Suoni e rumori (efficaci) di Hubert Westkemper, con musiche di Mario Guarnera. Prod. Giovit srl.

Un testo così, fosse stato rappresentato in un teatro dei Boulevards parigini, o sul Tamigi o a Broadway, avrebbe trovato probabilmente un produttore ed interpreti per una versione italiana. Anna, invece, ha il torto di essere firmato soltanto David Ottolenghi, ch'è poi il nome all'anagrafe di Gioele Dix, trentacinquenne, nato alla scena con la milanese Cooperativa degli Eguali, misuratosi all'Elfo con Shakespeare e al Pier Lombardo con Molière; poi buttatosi con successo nel genere one man show, all'insegna di quel comicobrillante trascurato anch'esso dai nostri operatori teatrali, che si sentono più tranquilli riproponen-do Sofocle o Pirandello. Mentre le platee, per misteriosi fenomeni che sfuggono alle sonde dei sondaggi demoscopici, si riempiono di quel pubblico nuovo che rispetta, sì, Sofocle o Pirandello, ma che vuole anche - perché dargli torto? spettacoli scritti nella lingua dolceamara di questi anni, non soltanto «commemorativi» o «metaforici», ma in presa diretta con questo nostro pazzo pazzo mondo. Com'è Anna: storia di un pediatra nouvelle vague che viene abbandonato dalla sua donna, si mette prima a cercarla e poi a cercare il perché dell'abbandono, e più avanti si chiude in una regressione fatta di solitudine irsuta, di orgoglio ferito e di sarcastica rivolta contro la città rumorosa ch'è il teatro indifferente della sua sventura. Non siamo certo a Euripide, e neppure a Strindberg o a Bernhardt; i tempi incalzano col piè leggero di quel fool ironico ch'è il post-modernismo. Salvo a lasciarci alla fine nel dubbio: che succederà quando il telefono ripropone, dopo mesi lunghi come un'eternità, la voce velata di malinconia di Anna? Chissà, l'unica certezza è che cala il sipario.

Gioele Dix ha scritto una love story minimalista, impastata di battute da cabaret e di ordinaria follia, di spunti surrealisti alla Zavattini e di sferzatine alla Flaiano. In più ha messo del suo, non poco: uno spirito d'osservazione acuto, un tipo di umorismo à la page che può servirsi del Lui di Moravia o dello spot televisivo su Mastrolindo, una disposizione alla satira di costume non ingombrata da moralismi e che colpisce con lo sberleffo, un'arte di calare antichi motivi farseschi nella realtà della nostra epoca. Tutti questi elementi se li è cuciti addosso, in una interpretazione calzante, come se il testo --- reinventato replica dopo replica - fosse la pelle stessa dell'attore-autore: tanto che gli perdoni le diversioni nello sketch. Alla fin fine questo pediatra bamboccione, che per vendetta amorosa gioca coi trenini elettrici e manda al diavolo le madri in ansia per gli orecchioni dei loro rampolli, e medita un suicidio per indigestione di patate fritte, e fa telefonate di gelosia all'erborista di fiducia di Anna nel frattempo deceduto, entra nella galleria dei grandi clowns della tragicommedia della vita, quelli di Chaplin o di Woody Allen. Ugo Ronfani



Sono tornati al *Fabbricone* di Prato i poveri amanti di Vasco Pratolini

CRONACHE DI POVERI AMANTI (1946), di Vasco Pratolini (1913-1991). Adattamento (necessariamente riduttivo) di Massimo Mida. Regia (esordio in teatro) di Carlo Lizzani, autore del film nel '54. Scene (impianto macchinoso e astratto) di Sandro Bertini. Con 25 esordienti toscani e caratteristi generosamente impegnati. Prod. Metastasio e Teatro di Rifredi.

Ci sono circostanze in cui fare il critico costa fatica. Ci si accosta ad uno spettacolo con emozione e simpatia, poi occorre formulare un giudizio severo. È quanto è accaduto al Fabbricone di Prato, ancora risuonante di ronconiani exploits, per queste Cronache di poveri amanti portate sulla scena con fedeltà e fervore da Lizzani, che del romanzo neorealista di Pratolini aveva dato una toccante versione cinematografica (sabotata dalla censura ma apprezzata al Festival di Cannes), giovandosi della collaborazione dello sceneggiatore di allora, Massimo Mida. Credo che i denigratori di Pratolini usino argomenti sciocchi. Troppo facile, oggi, demolire l'epopea della povera gente di Santacroce denunciando il tessuto bozzettistico, il patetismo manicheo, la schematicità zdanoviana di questo passo, contestando con aridi argomenti la guerra fra il bene e il male scoppiata nel microcosmo di via del Corno mentre montava l'ondata fascista, si potrebbero stroncare anche I promessi sposi. Del resto, a confermare che il romanzo conserva virtù empatiche, due testimonianze non dubbie abbiamo avuto al Fabbricone: l'impeto generoso con cui i giovani interpreti, molti provenienti dalla Bottega di Gassman, hanno fatto

cui un pubblico strabocchevole ha accolto la fine dello spettacolo. Che la memoria degli spettatori anziani ritrovasse emozioni ed entusiasmi del dopoguerra era naturale, ma che quelli giovani guardassero con rispetto, in tempi di ciniche smemoratezze, alla storia pratoliniana di una comunità di popolo in lotta contro la violenza, per la libertà delle passioni del cuore e per la speranza, è stato motivo di conforto. E dunque grazie a Lizzani per questo Amarcord civile, per

proprio il «dramma italiano» che era stato destinato ai loro padri, e la reazione entusiastica con

questo momento di comunicazione popolare.

Se il giudizio finale, purtroppo, separa crudelmente intenzioni e risultati, le ragioni mi sembrano essere almeno quattro. La prima: era probabilmente impossibile imprigionare la fluviale umanità del romanzo in un digest scenico di due ore e venti, dando per scontata una «teatralità naturale» della pagina pratoliniana che andava invece ricostruita con lo specifico teatrale. La seconda: l'impianto scenografico di semiastratta essenzialità (due blocchi di case contrapposti, ruotanti e scoperchiate per mostrare interni monocromi, tempi di esecuzione paralizzanti) era probabilmente il solo possibile per «inscatolare» le microstorie degli abitanti di via del Corno; ma mancava di visualità pittorica, di una «verità del paesaggio», quello del Novecento toscano di Rosai e di Tosi, che era nel romanzo, e di una dinamica dell'azione che si trovava invece nel film. Terza ragione: la compressione teatrale del plot e la frantumazione del montaggio hanno scolorito ed appiattito l'insieme, ne hanno tratto soltanto bozzetti di maniera (vedi la scena della «rificolonata» plebea con pupazzi e stornelli) o semplici didascalie dimostrative. Quarta ragione: lo scarso mestiere dei giovani attori, dai quali Lizzani ha ottenuto un apprezzabile dina-mismo recitativo ma non, evidentemente, le risorse dell'esperienza, e che si sono rifugiati in una toscanità di maniera, quando non hanno rivelato insufficienza nell'impostazione della voce. La nobile impresa — di cui siamo grati al Fabbricone — è stata insomma, nell'insieme, un digest per riproporre ai giovani, semplicemente, la lettura del romanzo. E ai meno giovani per fare scattare memorie e nostalgie, soprattutto nei momenti più felici: le scene tenere e dolenti dell'innamoramento della trovatella Gesuina (Lavinia Lizzani, figlia del regista) finalmente liberata dalla malefica influenza della Signora, e dello straziante addio fra il moribondo Alfredo, vittima degli squadristi, e la moglie-bambina Milena. Efficace, per il taglio cinematografico, la «Notte dell'apocalisse» fascista, con l'assassinio del «fabbro buono» Maciste. Per il resto con l'aiuto degli attori (da ricordare Fernando Maraghini, Giovanni Franzoni, Martino Duane, Giulia Weber, Marco Sodini, Mario Andrei, Monica Bucciantini, Massimo Grigo, Laura Scarimbolo, Adonella Monaco, Elena Carloni), siamo andati a cercare nella memoria di lettori Maciste e la sua Gilera, Otello e la sua rabbia contro il padre padrone, Gesuina e la sua rivolta contro la Signora, la patetica storia di Alfredo e Milena, la spavalderia criminosa del fascista di quartiere, gli stornellatori rossi, le ragazze del bordello, insomma le cento figure di un piccolo, grande mondo già antico. Un mondo — perché non dirlo? — che ci manca. *Ugo Ronfani*





Se gli attori recitano le divina follia di Francesco

FRANCESCO DELLE CREATURE, drammaturgia a cura degli attori con contributi di Balducci, Bertolucci, Celli, Cerami e citazioni varie (risultato avvincente, qualche dispersione). Con Gigi Dall'Aglio (anche inventivo regista), Ninetto Davoli (gaudium in Deo), Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Laura Cleri, Giorgio Gennari, Gyula Molnàr (interventi pittorici estemporanei), Tania Rocchetta, Frank Royon Le Mèe (vocalista estroso), Ruitz (magie circensi) e Ivan Truol (interpretazioni danzate). Prod. Stabile Parma e Audac Umbria.

«Oggi l'uomo, svalutate le parole, rovinate le ideologie, non sa più dove collocarsi», dice il regista in una nota su questo singolare, interessante spettacolo. Aggiunge: «I bimbi danno corpo ai loro sogni attraverso il gioco; gli uomini attraverso il teatro ed allora è con il teatro che gli attori possono ritrovarsi in un luogo dove vivere col rigore di un santo per la durata di uno spettacolo». Essere dalla parte di Francesco per le due ore e un quarto dello spettacolo, prima di ritrovarsi attori sul palcoscenico dove si sono consumati le magie e i miracoli che le fonti francescane, e gli scrittori chiamati a intervenire, hanno estratto da una memoria comune, poi tornare ad indossare gli abiti di tutti i giorni, quelli del compromesso e del distacco quotidiani: ecco il limite ma, anche, il fascino di Francesco delle creature, impresa teatrale che ha visto associati i due più giovani Stabili italiani.

Questa ri-creazione si propone dunque come gioco; anzi tutto la questione della fede «che brucia»,
fino alla divina follia di Francesco, appare qui in
una «distanza» di matrice brechtiana che rende
anche più interessante l'operazione. I fraticelli che
lodano l'altissimo sprofondati nella neve, ammansiscono i lupi ed amano alla follia sorella Povertà (tutto lo spettacolo si presenta come un collage surreale e naif di citazioni dall'agiografia
francescana) si limitano a testimoniare ingenuamente, per l'appunto, l'impossibile, e i miracoli
che essi compiono possono pur avere la disarmante semplicità dei giochi di prestigio di mago Ruitz:
ciò che importa è che sollevino lo spirito all'altezza di quella credulità infantile che spalanca le porte dei cieli.

Dall'Aglio mostra, e con lui gli attori del «gruppo

storico» di Parma, di avere ben maturato le linee di ricerca di questi anni. Nel lavoro teatrale tutti obbediscono ad una disciplina comunitaria che mi ricorda quella degli attori di Brook. In Francesco delle creature trasfondono le esperienze di quel loro memorabile allestimento di Uccellacci e uccellini di Pasolini nel quale già figurava Davoli, il quale qui si riconferma come il più dotato di comunicativa, «francescana» letizia. Aggiungo che tutti hanno saputo guardare con intelligenza alle esperienze dello stesso Brook, di Barba, del Living, del giovane «teatro povero» di Settimo. Mi si consenta di dire che, là dove l'allestimento si sfilaccia in singole performances, si desidererebbe la mano forte di un drammatico ispirato come il Tonino Guerra de Il grande racconto. Ma anche così, nel divagare sempre impegnato ed ispirato di una serie di happening, lo spettacolo ha un potere incantatorio e s'illumina di squarci poetici: le scene delle veglie notturne, la parola che plasma il mondo attraverso l'action painting dell'ungherese Molaar, le variazioni su canto gregoriano del sopranista francese Royon Le Mèe con la ghironda trovadorica, la nevicata che celebra le nozze di Francesco con la sposa di ghiaccio, l'episodio della zampa di porco tagliata per cibare un malato, le scene di santa levitazione del danzatore cileno Truol, gli edificanti prodigi del mago Ruitz. U.R.



Una Winnie beckettiana in versione multimediale

GIORNI FELICI (BECKETT CANTATA), di Samuel Beckett. Regia di Pippo Di Marca. Musiche di Battiato, Mozart, Nyman, Valencia, elaborate da Claudio Mapelli. Scene e costumi di Luisa Taravella. Immagini e disegno luci di Damien Jankovic. Prod. Compagnia del Meta-Teatro.

Ha ragione, Pippo Di Marca. Le sue note di regia colgono nel segno. C'è qualcosa di «lucido, irriducibile ad altro, formalmente e strutturalmente compiuto e bloccato» nella poetica di Beckett. Soprattutto nella sua «resa espressiva». Il suo teatro è «un mondo compiuto» rispetto al quale, secondo la lezione di Adorno, «ogni tentativo di interpretazione rimane inevitabilmente in arretrato». Ma Di Marca ha voluto tentare la «sfida», come lui stesso (con molto buon senso) la chiama. Ne è nata questa Beckett Cantata, tutta da vedere. Sì, perché, in realtà, è un gigantesco quadro sono-

rizzato (con ottimi effetti tecnici). Quattro Winnie che compaiono e scompaiono come figurine nella nebbia, luci che dipingono grandi occhi e grandi teschi, spezzoni di film proiettati sulla gradinata-carcere della scena, musiche invadenti (Requiem di Mozart a parte), persistenti, che si confondono con il rumoroso non-senso del testo. «Non senso», inteso qui non nell'accezione beckettiana, dell'Assurdo come chiave dell'universo, ma nel significato più letterale del termine, perchè così Giorni felici non vuol dire più nulla. O forse vuol dire tutto, il che non è poi molto diverso. Ma del bisturi linguistico beckettiano, della radiografia che scompone il gap pensiero-parola-realtà senza spiegazioni, solo con quel tono limpido e abbagliante di registrazione oggettiva implacabile, non resta nulla. E niente rimane della sapienza metalinguistica, occulta ma vigile, che fa di Giorni felici uno dei capolavori della letteratura teatrale.

E qui, a mio parere, il concettualismo disordinato, una male interpretata voglia di filosofico sentenziare, portano lo spettacolo sul ciglio dell'inutile, a un passo dal capitombolo. A un passo, perché l'idea multimediale dell'incomunicabilità veicolata con il gesto iconico e con la suggestione analogica si rivela interessante, e, se la misura beckettiana avesse potuto scandire i tempi, invece pesantemente dilatati, di una rappresentazione che finisce con il dissolversi nei mille possibili della fantasia, l'operazione avrebbe guadagnato un proprio spessore teatrale.

Di Marca dice di aver avuto come obiettivo «di "trasformare" il percorso-descrizione di una felice, anche se allucinata, giornata di una borghese cinquantenne impedita nei movimenti, e del suo altrettanto impacciato e inservibile marito, in uno schizofrenico incontro-scontro». Singolare: ci mancava un regista che lavorasse per convertire un testo da ciò che non è in quello che già è. Curioso, perché alla fine è proprio a un puzzle pseudo-borghese che gli spettatori assistono, con tutto il suo bravo arsenale un po' «contro» di armi, spari, cow-boy e danze di rito. Tra gli applausi canonici serpeggia un educato interrogativo sul senso di questa operazione, senza poesia, senza emozioni. Valeria Carraroli

L'uomo in fuga di Pinter e la prigione delle parole

UN LEGGERO MALESSERE, di Harold Pinter. Regia di Sasha Vulicevic. Scene (macchinose) di Giovanni D'Orazio. Costumi di Antonella Vulicevic. Musiche di Franco Moretti. Luci (discrete) di Paolo Fortini. Con Felice Casciano (silenziosa ma buona interpretazione), Luisa Mazzetti (fresca e inquietante) e Sasha Vulicevic. Prod. Compagnia Lilliputh.

Il mondo sta dietro la finestra della villa. Edoardo lo spia e scrive trattati studiando la carta geografica. A che servirebbe viaggiare? Tanto si sa che poeti e intellettuali non possono cambiare il mondo. Ma il mondo non si accontenta di quella resa incondizionata nella penombra del nido e insiste nell'assedio surrettizio che sgretola la finzione della normalità. Entra una vespa e poi entra il sole: preme la vita infida delle stagioni. Nell'urto della realtà si specchia la malattia di Edoardo: fragile, depresso, prigioniero di un fiume di parole senza senso, di nomi senza referente.

L'attacco dello spettacolo è coinvolgente, intrigante. C'è l'atmosfera inquieta del giallo e l'analisi impietosa di una vita impossibile, tutta pinteriana. Ma quando la lente d'ingrandimento si abbassa su Edoardo, scopre un personaggio monocorde, che dall'eleganza dell'interpretazione iniziale, si attesta sui toni piatti di una lettura anche registica — senza imprevisti.

E il ritmo non migliora quando, nell'universo

dell'incomunicabilità senza speranza, ultimo illusorio baluardo contro la minaccia del nulla, nasce la domanda che insegue incalzante Edoardo:
chi è il fiammiferaio dietro il cancello? Sembra
vecchio, ma poi pare giovane, sembra sordo e cieco, ma sente e vede. Ha il volto coperto dal passamontagna, ma in fondo è una presenza nota: forse
Flora, la moglie di Edoardo, l'ha già incontrato.
Parlargli è inutile: non risponde. Fare domande
non serve. Si può solo prenderlo per mano, quel
fiammiferaio, andar via con lui, fare un tuffo nel
mondo ignoto e sfidare la paura con un sorriso.
Flora, tutta istinti e ottusa solarità, se ne va così.
Edoardo resta solo, oppresso dal male di vivere,
dall'ossessionante philosophie du regard. Valeria Carraroli

I fantasmi dell'esistenza nei sogni di García Márquez

LA NONNA SNATURATA, da Babilano il buono, venditore di miracoli e L'incredibile e triste storia della candida Eréndira e della sua nonna snaturata, di Gabriel García Márquez. Testo e regia (accattivanti) di Mauricio Paroni de Castro. Scene e costumi (funzionali) di Gabriele Amadorì. Con (impegnati) Paola Baldini, Claudia Botta, Gaetano D'Amico, Sergio Romano. Prod. Crt, Milano.

Babilano è un venditore di miracoli e di sogni, ma c'è un sogno che non vorrebbe più ricordare e che invece ritorna come ossessione di un amore perduto e irraggiungibile.

È la storia di Eréndira, costretta dalla mostruosa nonna a interminabili giornate di prostituzione per pagare il debito della sua sussistenza, e di Ulisse, un contrabbandiere che, per liberare la ragazza che ama, ucciderà la vecchia.

Anche Babilano, è innamorato di Eréndira e vorrebbe intervenire nel racconto, la cui integrità originaria viene difesa da Ulisse, per modificarlo a suo vantaggio. Ma la ragazza, ribellatasi al proprio destino e conquistata la libertà, se ne andrà verso il mare, lasciando il contrabbandiere con lo sguardo fisso nella profondità della sua solitudine e il venditore di miracoli nell'oblio eterno di un colpo di pistola al cuore.

Una bella favola, frutto della fusione di due racconti di García Márquez, che il giovane e talentoso regista italo-brasiliano Mauricio Paroni de Castro ha messo in scena comprimendo fra teloni azzurri e gialli, il cielo e il deserto, il realismo fantastico delle atmosfere soffocanti di un mondo in cui non esiste confine fra sogno e realtà.

Sacrificato risulta invece il linguaggio dell'autore sudamericano, che perde in parte, a vantaggio della linearità della narrazione, la densità immaginifica e iperbolica di quel campionario umano e ambientale, dietro il quale si celano le metafore multiformi dell'esistenza. Convincenti gli interpreti tra i quali si distinguono Sergio Romano, un Babilano vitale e cialtrone, e Paola Baldini nella parte dell'incombente e impietosa nonna snaturata. Claudia Cannella





Fra tragedia e giallo poliziesco la *Riunione di famiglia* di Eliot

UGO RONFANI

RIUNIONE DI FAMIGLIA (1939), di Thomas Stearns Eliot (1888-1965). Traduzione (di qualità) di Enzo Siciliano. Regia (intelligenza del testo, ritualità) di Giorgio Marini. Scene (iperrealismo magico) di Arduino Cantafora. Costumi (raffinati) di Ettora D'Ettorre. Musiche (affascinanti) di Paolo Terni. Con Massimo De Francovich, Paola Bacci, Anna Maria Gherardi, Sonia Gessner, Aide Aste, Gabriella Zamparini, Carlo Montagna, Luca Della Bianca, Marino Campanaro, Dino Conti, Emanuele Carucci Viterbi (tutti molto bravi, menzione speciale per De Francovich); e per le parti cantate Emanuele De Cecchi, anche all'harmonium, Anna Busatto e Anna Coppola. Prod. Stabile di Torino.

Un capolavoro, che anticipa mezzo secolo di teatro inglese, rivelato da un allestimento molto impegnativo che onora lo Stabile di Torino e il suo direttore Ronconi. Una regia illuminante che mi ha fatto pensare alle grandi prove teatrali di Bergman. Scenografie e costumi «England anni '30» in cui coincidono invenzione e perizia di esecuzione. Una «colonna sonora» tanto suggestiva quanto funzionale, fra le più belle udite in questi anni. E un cast di una omogeneità ottenuta con la professionalità di ciascun attore e una comune volontà di capire e far capire un testo fra i più ardui ma, anche, fra i più affascinanti della drammaturgia del Novecento. Ho elencato cinque buone ragioni che mi permettono di salutare la lunga Riunione di famiglia (con l'intervallo, tre ore e mezza) cui ho assistito al Carignano come un evento tra i più importanti della stagione di Prosa. E che il pubblico della «prima» abbia mostrato di essere in difficoltà con qualche defezione fra la prima e la seconda parte e con applausi prolungati sì, ma non calorosi, non vuol dire granché. È ora di distinguere fra quantità e qualità: audience e specifico teatrale non fanno rima.

Come si sa, l'anglo americano T.S. Eliot, Nobel nel '48, scrisse *The family reunion* quattro anni dopo il più celebre *Murder in the Cathedral*, e volle tentare una trasposizione moderna di un tema mitologico della tragedia greca, quello delle Furie. Non senza qualche inconveniente: parve a una parte della critica che i risultati dell'incastro non fossero esenti da dissonanze, e lo stesso Eliot si dichiarerà di questo parere.

Ricordo — schematizzando, per brevità — che la storia, anzi il dramma psicologico travestito da giallo poliziesco (Agatha, zia del protagonista, dirà alla fine «Noi qui non abbiamo scritto una storia in cui vi sia un delitto e un castigo; ma una di peccato e di espiazione»: percorso che da Ibsen conduce fino a Pinter; passando attraverso Priestley) si riassume nel ritorno alla sua casa di campagna a Whishwood (Bosco dei desideri) di Harry Monchensey (un De Francovich ancora più bravo del solito, il che è tutto dire), intorno al quale la morte, in mare, della moglie — suicidio, disgrazia o delitto? — ha creato un'aura di sospetto. La madre Amy e sua sorella Agatha (Anna Maria Gherardi e Paola Bacci, efficaci nel dare impassibilità borghese a tragici enigmi di famiglia) aspettano Harry con animo diverso, sperando che rimanga la madre, convinta invece la zia che debba sfuggire, lasciando Whishwood, alle Erinni che già in passato hanno diviso, sull'orlo di un uxoricidio mancato, i genitori dell'uomo. Vince Agatha, muore Amy, Harry parte sciolto dalle catene del passato e Whishwood, forse, può riaprirsi ad una vita svuotata dei fantasmi.

Bisognava mettere d'accordo, dicevo, i piani della tragedia eschilea, del «giallo» e di una conversation pièce; e il merito del regista Marini è consistito proprio nel realizzare il difficile amalgama. Lo ha fatto ritualizzando la parlerie mondana dei personaggi con l'uso liturgico di due harmonium, uno dei quali in scena, e gli interventi cantati della servitù (da Haendel, da Purcell, da canzoni inglesi degli anni '40), il tutto sostitutivo — insieme ai «sussuri» e alle «grida» dei personaggi — della rigidità schematica del coro eliotiano. E utilizzando i sipari con l'esterno, oleografico, e gli interni, iperrealistici, della casa di campagna come diaframmi che destrutturano la vicenda, in modo da creare lo spazio metafisico — inquietante fino allo spasimo — delle irruzioni delle fantasmatiche Furie. Non posso, qui, analizzare l'intreccio complesso che il drammaturgo ha creato fra realtà e immaginario, colpa e innocenza, sofferenza e rimozione, testo e sottotesto (e così devo far torto non soltanto ai protagonisti, ma anche ai bravi attori chiamati ad interpretare le figure di contorno): ma vorrei fosse chiaro che The family reunion acquista, con questo allestimento, tutto il suo altissimo senso di investigazione intrepida sulle forze incontrollabili della natura e del cuore umano; e si fa perciò teatro puro.





L'embrione della violenza nella provincia pre-nazista

SOLDATI A INGOLSTADT, di Marieluise Fleisser. Traduzione di Adriana Martino e Valentina Emeri. Regia (sicura) di Adriana Martino. Scene (suggestiva linearità) di Lorenzo Ghiglia. Musiche (assai efficaci) di Benedetto Ghiglia. Con Roberto Accornero (convincente durezza), Ursula Von Baechler (spigliata duttilità), Valentina Martino Ghiglia (asciutta efficacia), Luciano Melchionna, Piero Caretto, Gioacchino Maniscalco, Paolo Maddoni, Michele Bina, Celestino Danesi e Giammaria Talamo.

La nuda geometria della scena, circoscritta da pareti grigie è interrotta solo dal netto riquadro di una finestra che incastona sul fondo lo smalto metafisico di un cielo vespertino. E contro di essa si stagliano le sagome scure delle due protagoniste, tese ad ascoltare la musica sempre più perentoria ed incalzante che annuncia la presenza dei militari. Questa la scena che introduce, nel segno di una linearità lucida e intensa, l'allestimento di Soldati a Ingolstadt, con cui Adriana Martino si accosta felicemente, nel doppio ruolo di regista e, insieme a Valentina Emeri, di traduttrice, alla scrittura di Marieluise Fleisser. Tenendo presente soprattutto di Pionieri a Ingolstadt, l'opera più apprezzata da Bertolt Brecht, a cui l'autrice fu legata, la versio-ne messa in scena nel '70 da Fassbinder. Di questa riprende infatti il taglio cinematografico, restituendo, in un susseguirsi di sequenze pregnanti e incisive, i ritmi chiusi e soffocanti di una cittadina in cui la temporanea presenza dei genieri. venuti per costruire un ponte, si incunea come una concatenazione parallela di prevaricazione e di violenza che finisce per infierire sull'elemento più debole, costituito dalle donne.

La crudeltà di rapporti su cui poggia l'asfittico tessuto provinciale e quella ancor più esplicita della vita militare finiscono infatti per scaricarsi su Alma e Berta, che guardano entrambe alla presenza dei soldati come a una possibile speranza attraverso cui sottrarsi alla loro vita umiliata di domestiche. Ma, mentre la prima, più disinibita, punta direttamente ai soldi, l'altra, timida e chiusa, continua a subire le angherie di un padrone che non esita a indicarla all'insicurezza del figlio co-

me naturale oggetto della sua iniziazione di uomo, spiegando la stessa tracotante ottusità con cui il maresciallo infierisce sui suoi subordinati e in particolare sul geniere Karl. Il quale a sua volta riversa su Berta la crudeltà sadica di un virilissimo cinismo, facendone soccombere l'indefettibile speranza d'amore in un amplesso inutile e brutale. E umiliata e delusa sarà anche Alma, esposta ad ogni raggiro dalla sua determinata condiscendenza, ma che tuttavia finirà per trovare un'umanissima intesa con la dileggiata debolezza di Fabian. Lo spettacolo, diretto con polso sicuro e attento, incide con tersa icasticità sulla scenografia di Lorenzo Ghiglia. Antonella Melilli

Giovampietro l'ateniese contro la corruzione

DISCORSI DI LISIA (445-365 a.C.). A cura di Mario Prosperi e Renzo Giovampietro (limpide trascrizioni moderne). Con Renzo Giovampietro (maestria, passione civile, umana colloquialità). Prod. Mario Chiocchio.

Se il sistema teatrale italiano fosse sano (ma non lo è), ben altro ruolo sarebbe riconosciuto a Giovampietro, attore di solida formazione ed esperienza, nonché convinto che il teatro debba essere luogo di formazione culturale e civile. Come tale, rimasto fra i pochi a credere che alla scena competa quel ruolo didattico-popolare che le attribuivano Copeau, Vilar, Grassi.

Le cose, però, vanno altrimenti, ed ecco la spiacevole sensazione di una ingiusta marginalità nella quale la società teatrale lascia Giovampietro. Tanto peggio per lei; godiamoci intanto questi Discorsi di Lisia che l'attore aveva adattato per la scena nel '63 muovendo dal lavoro drammaturgico dell'allora giovanissimo Mario Prosperi, figlio non indegno dell'illustre critico Giorgio, oggi autore, attore e regista di coerenti principi che anima il romano Politecnico.

L'arringa contro Eratostene — da Giovampietro presentata nella seconda parte dello spettacolo — era stata l'unico dei 233 discorsi attribuiti a Lisia, e dei 34 pervenutici, dall'oratore pronunciata in nome proprio, per riscattare la memoria del fratello, rivendicare la restituzione dei beni confiscatigli dai collaborazionisti dei Trenta Tiranni e invocare il ritorno della democrazia in Atene. La politica — non sempre, già allora, collimante con la giustizia — volle che Lisia perdesse la causa ed Eratostene fosse assolto, in quanto le due fazioni erano nella fase della riconciliazione. Resta — lo

scrisse Nicola Chiaromonte nel '63 — la lezione di un testo politico (diventato agevolmente teatro politico «di formazione» e non di rivolta, come quello brechtiano) che ha la virtù di suscitare energie morali, spirito di resistenza contro il malpotere.

Giovampietro ha detto con passione contenuta, mai retorica, le ragioni di Lisia nella seconda parte della serata, in abiti moderni a sottolinearne l'attualità intatta; e le ha pacatamente commentate riferendosi assai concretamente alle guerre fratricide in corso (Jugoslavia) e alla maledetta tangenti-story. Gli applausi, molto intensi, sono andati al maestro di dizione, ma anche all'uomo che, con meraviglioso candore, diceva la sua voglia di pacifica convivenza e di pulizia morale

con le parole di un grande antico.

Caduto in disgrazia dopo la causa contro Eratostene, Lisia era stato costretto a diventare logografo, ossia a scrivere arringhe su commissione. Vigeva ad Atene il principio giuridico dell'autodifesa, sicché gli imputati diventavano, davanti ai giudici, interpreti delle logografie scritte per essi da Lisia: una situazione «teatrale» convincentemente illustrata da Giovampietro nella prima parte della serata, con l'interpretazione di due arringhe dell'ateniese, in difesa dell'omicida Eufileto (una storia di adulterio raccontata stupendamente, di vigoroso impianto realistico, come fosse un racconto di Verga scritto quattro secoli prima di Cristo) e di un maturo pederasta in lite con un rivale in amore per i favori di un efebo ateniese. Di piglio ruzantiano la caratterizzazione di Eufileto; fellinianamente parodiata, ma con apprezzabile misura, la seconda figura, preceduta da una vestizione in scena che era da sola arguto spettacolo. U.R.

Campionario di umanità in condominio napoletano

SPASSO CARRABILE, di Gino Rivieccio e Gustavo Verde. Regia (garbata) di Massimo Cinque. Musiche di Mario Messina. Scene di Salvatore Michelino. Costumi di Vincenzo Canzanella. Con Gino Rivieccio (assai brillante), Pino Sales (intenso e misurato), Lello Capano (verve), Solange Hutter (vitalità partenopea).

Spasso carrabile è un titolo che già contiene in sé tutto lo spettacolo. Ecco dunque rivivere sul palcoscenico, tra le parentesi di quel portone che si apre al mattino e si chiude la sera, la vivacissima animazione del cortile di un palazzo dove la privacy è tutto sommato un fatto teorico e la vita, grazie al cielo, riserva ancora l'incognita di incontri, scontri, chiacchiere e litigi di colorita estemporaneità. Al centro di tutto il portiere Anacleto, paziente e un po' flemmatico, simile a un silenzioso deus ex machina pronto alla bisogna a raccogliere le confidenze di un avvocato galante o a far da moderatore alla vena fluente di una pre-

tenziosa signora un po' sciantosa.

Antiche radici sembra calcare il copione dell'attuale spettacolo, improntato a una comicità rodata, fitta di battute e di gesti tutti un po' prevedibili, dove forse l'unica nota nuova è quella un po' surreale di Gaetano 'o pazzo, nei cui panni Lello Capano si scatena riportando in scena ritmi e atteggiamenti di idolatrati cantanti d'oggi. Lo spettacolo infatti occhieggia apertamente ai passati trionfi del cabaret e dell'avanspettacolo, riprendendone gags e citazioni di consacrato successo. e al tempo stesso ne aggiorna gli argomenti con qualche incursione nel grottesco della nostra vita quotidiana, complicata da telefonini e pubblicità televisive, o nell'inesauribile pozzo del panorama politico nostrano reso più appetibile dalle recenti elezioni. E, poiché Napoli è anche malinconia, non manca, ripescata da un'antica tradizione di umanissima tolleranza, la struggente solitudine di una femmenella, pateticamente consapevole di una diversità che le moderne conquiste non sottraggono alla derisione e allo scherno. Lo spettacolo, accompagnato dal vivo da Mario Messina al pianoforte, Giuseppe Florio alla batteria e Antonio Schioppa al contrabbasso, scivola via con la leggera inconsistenza di un intrattenimento che spigliatamente si adagia sui modi di una satira più abusata. Poiché forse in realtà non vuole fare né essere preso troppo sul serio. Per ridere, del resto, si ride perché gli attori, da Gino Rivieccio a Pino Sales a Solange Hutter, sono bravi e si producono l'uno accanto all'altro senza indulgere a funeste ambizioni mattatoriali. Antonella Melilli

Un Burbero romanesco tra Papato e Carboneria

IL BURBERO BENEFICO, di Carlo Goldoni. Versione dall'originale francese e adattamento di Roberto Lerici. Regia di Mario Carotenuto. Scene e costumi (funzionale luminosità) di Santi Migneco. Musiche di Armando Trovajoli. Con Mario Carotenuto (misurata compostezza), Giusi Zaccagnini (fresca), Sophie Marland (aggraziata), Vittoria De Silverio, Piero Vivaldi, Franco Calogero, Giampaolo Innocentini, Paolo Codato, Peter Boom e Alfonso Fiorentino.

Una lunga carriera teatrale, cinematografica e televisiva, e una ricca serie di riconoscimenti, tra
cui il premio Una vita per il teatro nel 1990. Ma
oggi Mario Carotenuto si sente un po' emarginato e per protesta annuncia clamorosamente il suo
addio alle scene. Per tornare subito dopo sui suoi
passi davanti all'indifferente reazione dei responsabili chiamati in causa, chiarendo al pubblico
commosso che il teatro che egli intende abbandonare è quello dei politici e delle tangenti e confermando, fra animose i bordate che non risparmiano ne Craxi ne Ronconi, il suo testardo attaccamento a un'arte che non pretende di creare magie,
se non quella semplice e innata che il teatro per se
stesso incarna.

E che è alla base di questo Burbero benefico, il cui intreccio goldoniano il libero adattamento di Roberto Lerici traspone in una Roma papalina percorsa da trame carbonare. Fa da sfondo alla vicenda la calda funzionalità della scena ideata da Santi Migneco, che dietro le luminose vetrate inquadra il maestoso cupolone. Mentre le musiche originali di Armando Trovajoli s'intrecciano al rintocco delle campane a morto che annunciano l'esecuzione di ignoti cospiratori e perfino alla nenia natalizia di una processione, i cui accenti sottolineano nel miele di una radicata bontà il felice epilogo della vicenda.

La trasposizione romanesca, legittimata dai numerosi adattamenti goldoniani realizzati fin dal '700, è stata operata peraltro con particolare attenzione alla personalità dell'interprete. Ecco allora un vecchio un po' insofferente immerso, dopo esser stato elemosiniere in Vaticano, in una vita da pensionato che ruota intorno ad interminabili partite a scacchi con l'amico Torvaldo. Mario Carotenuto ne veste i panni con una rusticità contenuta, che gli consente di sfoggiare una sapiente padronanza di umori romaneschi, avviando con la sua borbottante impazienza saporose e rodate schermaglie con l'estenuato cameriere impersonato da Franco Calogero e con la placidità ciocia-ra di una materna Vittoria De Silverio. Fra la nipote da accasare e il fratello di lei, giunto felicemente a dilapidare ogni sua fortuna, il vecchio Geronte impera un po' stizzoso, custodendo tuttavia dentro di sé una vocina capace di indurlo al momento giusto a mostrare il suo gran cuore. E infatti ogni cosa si appiana grazie alla sua generosità, capace di salvare il servo arrestato per le sue simpatie carbonare o di mutare l'astio antico in accorata fragilità davanti al tattico svenimento di Annette, una gradevole e puntuale Sophie Marland, decisa a strappargli il perdono per il marito. Mentre la giovane Angelica, destinata dal vecchio all'anziano Torvaldo sposerà giustamente l'amato Valerio, la cui ridicola parlata veneziana non manca di dare origine a nuove battute e malintesi. Antonella Melilli.



MISURA PER MISURA SECONDO RONCONI

Uno Shakespeare riletto da Schnitzler e da Freud

MISURA PER MISURA (1604), di William Shakespeare. Traduzione (ottima) di Cesare Garboli. Regia (affascinante fusione di luoghi e stili) di Luca Ronconi. Scene (integrazione palcoscenico-platea, con probabili problemi di dislocazione in tournèe) di Carmelo Giammello. Musiche di Paolo Terni. Con 17 attori di stretta osservanza ronconiana e gli allievi dello Stabile; di spicco Massimo Popolizio (eccellente), Roberto Trifirò, Tommaso Ragno, Galatea Ranzi (che si vorrebbe più coinvolta emotivamente), Riccardo Bini, Mauro Avogadro, Giorgio Bonino, Beppe Tosco, Valter Malosti. Prod. Stabile di Torino.

Nel suo magistrale, intrigante allestimento di Misura per misura Ronconi applica alla lettera l'arcisaputa formula di Jan Kott: Shakespeare nostro contemporaneo deus ex machina di questo misconosciuto capolavoro quasi contemporaneo all'Otello è il duca di una Vienna rinascimentale ch'è in crisi con se stesso e con il potere. Muovendo dalla collocazione del dramma Ronconi — che in un primo allestimento, nel '67, aveva prediletto toni artaudiani da tragedia medioevale — trapianta questa volta l'azione in un'Austria imperial-asburgica, sicché fonde con estro pari alla determinazione gli umori e i turgori della scena elisabettiana con chiaroscuri della mitteleuropa fra Otto e Novecento: un territorio culturale da lui frequentato e amato, quello di Holz, Kraus, Schnitzler, Wedekind. A prima vista sconcertante, l'operazione risulta invece culturalmente stimolante e spettacolarmente efficace. Come hanno dimostrato i consensi di un pubblico folto di nomi dello spettacolo, amico ma anche sinceramente suggestionato.

Semplificando, del che mi scuso, dirò che s'è avuta l'impressione di uno Shakespeare riscritto per l'appunto da Schnitzler, o magari riletto da Freud. Per indicare, con questo, che il groviglio di virtù e di vizi che sta alla base di *Measure for measure* viene da Ronconi situato nel subconscio dell'uomo, fra moralità e *reverie*, i materiali della scena elisabettiana essendo i reagenti di un «teatro interiore» di memorie e di suggestioni.

Ed ecco allora il palcoscenico riprodurre come uno specchio i palchi di proscenio del Carignano, con i loro stucchi dorati, e in questo impianto scenografico che ha abbattuto la quarta parete ecco aprirsi i solidi spaccati ambientativi della corte, del Iupanare, del convento o del tribunale; e in questo assemblaggio «globalizzante» (in questo senso «elisabettiano») muoversi una folla eterogenea di personaggi con gorgiere, redingote, doppipetti di oggi, costumi femminili attraversanti i secoli.

Ecco, ancora, la mistificazione registica riportarsi anche alla gestualità e sulla phonè, di taglio ora espressionistico ed ora epico, sul filo della intelligentissima traduzione di Garboli, nemica dell'accademismo tradizionale, e con la collaborazione di attori tutti bravissimi nelle operazioni di straniamento, fino alla «dedizione assoluta» della giovane Galatea Ranzi, davvero vestale del «ronconismo».

È questione - nelle quasi cinque ore dello spettacolo, intervallo compreso - del duca di Vienna (Roberto Trifirò, tutto nevrotici furori giustizieri), il quale cede momentaneamente il potere ad Angelo per un inquieto bisogno di andare a sondare i sentimenti dei sudditi. Il vicario (grande interpretazione di Massimo Popolizio) è un integrista tentato dai demoni della lussuria; e condanna a morte il gentiluomo Claudio (Tommaso Ragno, prestante, vitalistico) perchè reo di avere messo incinta la fidanzata Giulietta (Almerica Schiavo). Lucio, gentiluomo stravagante che predilige i lupanari (Riccardo Bini, grottescamente esagitato) va allora al convento dov'è novizia la sorella di Claudio, Isabella (Galatea Ranzi, figurina da Port-Royal, domus aurea della castità) affinché interceda per il fratello. Mentre il duca, travestito da frate, osserva gli avvenimenti, Isabella va a collocarsi, con la sua virtù, nel punto focale della vicenda perché, concupita da Angelo (la grazia per Claudio in cambio della verginità), respinge sdegnata il baratto. Ciò induce il duca a riprendere le redini del governo, fino al lieto fine costellato da colpi di scena: nozze di Claudio con la non più disonorata Giulietta, di Angelo con la da lui sedotta Marianna (Paola Bigatto), e di Lucio con una pensionata del bordello di Madama Strafatta (Myriam Acevedo). Sembra anche - ma sia Shakespeare che Ronconi evitano, qui, di concludere - che Isabella ceda all'amore del duca, conquistato dalla sua santa pazzia. Doveroso indicare anche una «dimensione aggiunta» dello spettacolo, quella di una buffoneria erotica «in nero» che passa dal lupanare al convento alla corte, con rilievi da Grand Guignol elisabettiano, grazie agli appropriati interventi di Beppe Tosco (il ruffiano Pompeo), di Giuseppe Bisogno (il poliziotto stupido Gomito), di Martino D'Amico (il gentiluomo sciocco Schiuma). Mentre all'ec-cellente Mauro Avogadro, che è il probo Escalo, tocca la morale della favola: «C'è chi s'innalza per il peccato, chi cade per la virtù». Ugo Ronfani





La Grecia di Luciano per il nostro tempo

DIALOGHI DELLE PUTTANE, DEGLI DEI MARINI E DEI MORTI, dai Dialoghi di Luciano di Samosata (II sec. d.C.). Traduzione di Umberto Albini. Adattamento (equilibrio delle parti) e regia (fantasia e coerenza) di Tonino Conte. Scene (proiezioni video) e costumi (estro) di Emanuele Luzzati. Canzoni e musiche (ironia) di Giampiero Alloisio, interpretate da Roberta e Giampiero Alloisio (bravissimi). Con Aldo Amoroso, Giuliano Fossati, Vanni Valenza, Veronica Rocca, Rita Falcone, Giulia Del Monte, Francesca Corso, Pietro Fabbri, Enrico Campanati, Bruno Cereseto, Dario Manera, Lorenzo Anelli, Nicholas Brandon, Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Il sodalizio Albini-Conte-Luzzati ha dato origine a Dialoghi delle puttane, degli dei marini e dei morti, uno spettacolo interessante per contenuto e forma, riuscito soprattutto grazie al sorprendente equilibrio di ruoli mantenuto dalla numerosa compagine genovese.

Luciano di Samosata è conosciuto per i Dialoghi, un corpus di scritti satirici in cui, con ironia beffarda, esprime la crisi morale della Grecia del II secolo d.C.. Albini considera l'opera attuale perché demistifica l'arroganza dei potenti, la cieca sicurezza dei fanatici di ogni bandiera, la falsità morale e culturale, ovvero una serie di atteggiamenti e realtà che si ripetono fatalmente in società di qualsiasi tempo e latitudine. A questa motivazione aggiunge una attenzione particolare alla traduzione, giustamente calcata su moduli linguistici moderni.

Torino Conte dà alle singole scene una successione coerente. L'itinerario individuato è quello che percorre l'uomo dalla nascita alla morte, passando attraverso le esperienze dell'amore e del confronto con il divino. Il ciclo si conclude con una scena di parto, quindi con una rinascita e con l'avvio di una nuova stagione. Evitato il pericolo di un'eccessiva frammentarietà, il regista si trova di fronte al problema di organizzare spazi e ritmi, dando una buona alternanza ai quaranta e più siparietti senza creare noiose pause o attribuire privilegi immotivati. La soluzione è semplice e geniale: sul palco sono collocati due tapis roulants che accompagnano in entrata e in uscita i vari personaggi. Ogni scena scorre orizzontalmente, come la striscia di un fumetto o una sequenza cinematografica.

Emanuele Luzzati sottolinea i contenuti dei tre

segmenti di dialogo — eros, divino e thanatos —
e la grecità dell'autore, facendo precedere ogni
tranche da proiezioni che occupano tutto il palcoscenico e riproducono collage o disegni vicini alle proporzioni classiche. Su questo sfondo due
musici, Giampiero Alloisio e la sorella Roberta
eseguono canzoni originali che riportano con ironia i temi in una dimensione totalmente contemporanea. Anche i costumi mediano tra passato e
presente, creando un ulteriore movimento allusivo tra dimensione letteraria e attualità della provocazione. Eliana Quattrini

Tiezzi e il delirio geometrico di Beckett

FINALE DI PARTITA (1957), di Samuel Beckett (1906-1989). Traduzione (ottima) Carlo Fruttero. Regia (gioco dodecafonico di soliloqui) Federico Tiezzi. Scena (cappella-carcere) di Pier Paolo Bisleri. Luci (bene) di Emidio Benezzi. Colonna sonora (Stravinsky e bruitages) di Sandro Lombardi. Con Virginio Gazzolo (Hamm istrionicamente egocentrico), Gianfranco Varetto (Clov masochista, con reticenze), Paolo Ricchi e Emanuela Villagrossi (Nagg e Nell, in grottesco nero). Prod. Centro Teatrale Bresciano e I Magazzini.

Delle svariate edizioni di Fin de partie (testo che ha stimolato una magistrale riflessione di Adorno), ho in memoria quella francese, filologicamente perfetta, di Roger Blin, e quella di un Di Leva occasionalmente regista che a Firenze, anni fa, aveva chiamato ad interpretarla Walter Chiari come Hamm e Renato Rascel come Clov, ma l'interesse s'era qui spostato inevitabilemente sui due singolari protagonisti, per di più in situazione di coesistenza difficile. In Finale di partita (il titolo allude al termine endgame, che indica la terza ed ultima fase di una partita a scacchi) Tiezzi ha veduto appunto — dice — il delirio geometri-co, tutto variabili e ripetizioni, di una serie di soliloqui: quelli di Hamm (da Amleto?), inchiodato su una poltrona, cieco, infantilmente egocentrico, deciso a restare fino all'ultimo al centro di un mondo in decomposizione, e Clov (da clown?), suo figlio adottivo probabilmente, fisicamente ancora valido ma succube del padre-padrone, servo di scena oscillante fra il masochismo e la rivolta. Clov: «Mi domando perchè ti obbedisco sempre». Ad Hamm balena la risposta («Per pietà, forse»), ma se la ricaccia in gola. La realtà cruda è che lui soltanto conosce la combinazione che apre la dispensa, sicchè senza di lui Clov morirebbe di fame.

Un cupo, disperato dramma di parole, dunque, che non si incontrano, che scivolano via sulle dodecafonie di Stravinsky senza possibili concatenazioni emotive, secondo le regole di una strategia sadomasochista dagli esiti tragicomici, in una competizione di ostinata resistenza ai presagi del nulla. Ma in un clima, tanto assurdo quanto insopprimibile, di attesa. Hamm, su Dio invano pregato: «Non c'è», Clov: «Non ancora».

L'atmosfera è quella di un horror parodiato. Sepolti in anticipo in bidoni della spazzatura i genitori di Hamm, Nagg e Nell, sono grottescamente
regrediti allo stadio infantile. Paludato da aristocratico di altri tempi, scomposto nel gestire come
una figura di Bacon, Gazzolo cesella un Hamm
istrionico, volubile, maniacale e Varetto, storto e
canuto, punteggia di ribellioni impotenti il suo asservimento. La piattaforma rotante del palcoscenico illustra a 360 gradi, il tragico, impercettibile
scorrere del nulla. Manipolati, gli oggetti fanno
un baccano tremendo, a preparare l'eloquenza
terribile del silenzio. Il gioco verbale è automatico, senz'altra logica se non quella astratta del parlare per parlare, fino alla fine. Attenzione e tensione in sala, poi applausi «esorcistici». U.R.

Giocoliere di parole in bilico sul nulla



ANGHINGÒ, di e con Alessandro Bergonzoni. Regia (superflua) di Claudio Calabrò. Scene (postmoderne di maniera) di Mauro Bellei. Prod. I piccioni di piazza Maggiore snc.

L'hanno e si è presentato come l'anti-Grillo: chapeau! Grillo, se invece che a teatro e nelle piazze carnascialesche lavorasse in birreria, potrebbe aspirare a un posticino al Reichstag (da incendiare), pardon, in parlamento. Più acuta l'intelligenza dell'oulipo Bergonzoni, che tempera però un po' troppo la matita dei giochi di parole, risultando qua e là stucchevole.

L'ombra della nevrosi che si allunga dietro alla sua figura logorroica (Alessandro non è un uomo, è un punto esclamativo nato da una sineddoche e un aggettivo) inquieta: forse, potrebbe aspirare al vero grottesco, se volesse narrare. Invece, divaga sul nulla e strappa risate come denti da latte: non si può chiamar mordace, ma tant pis. Il comico a tutti i costi (il vero costo sempre in conto è il borderò) è un rantolo delle scene sempre più calcate da piedi intimiditi. Qualche applauso a Bergonzoni, che va comunque incoraggiato: lanciato da Costanzo, non è tuttavia compatibile con il teleschermo e ha pur diritto di campare dei suoi nonsense. Fabrizio Caleffi

Tre in fuga dal futuro su una Luna sovraffollata

I REFRATTARI, drammetto edificante. Testo e regia (umor nero) di Marco Martinelli. Scenografia (espressionismo primo '900, tra Kirchner e Kokoschka) di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Musiche di Mahler, VIII sinfonia. Con (tutti bravi e intensi) Luigi Dadina, Pietro Fenati, Ermanna Montanari, Mandiaye Ndiaye, Gianfranco Tondini. Prod. Ravenna Teatro/Teatro delle Albe.

Refrattari al futuro invadente, incapaci di adattarsi alla palude che è questo secolo; lucidi e pazzi in un mondo «che è diventato manicomio», i due protagonisti di questo «drammetto edificante» in due atti, sono madre e figlio, si chiamano Daura e Arterio, sono romagnoli a tutto tondo. Il loro dialetto, ora forte di potenzialità comiche, ora spinto nel suo commovente lirismo, domina la scena. Una cucina romagnola, di suggestione espressionista, è tutto il loro mondo; la porta di casa, quasi una ferita nelle pareti cariche di colore sanguigno e materico, è aperta come un antico segno di ospitalità, divenuto ora causa di intrusioni indesidera-

te. Questa soglia della loro intimità viene violata prima da Clara, un ambiguo e delirante ragazzo che si autodefinisce una lucciola-pianta-topo, scappata dal laboratorio di incroci genetici, poi da un mafioso che, con aria da replicante e con tanto di moduli prestampati al computer, li minaccia di bruciare la casa. Arterio, intollerante e iracondo si fa giustizia da sé, li uccide, poi progetta di trasferirsi il più lontano possibile: madre in spalla e servo africano al seguito (l'unico estraneo che, per bisogno, sopporta), parte per la Luna, miraggio di pace e tranquillità, illusione di altezza e distacco. Il secondo atto, svolto in una scena di immobilità beckettiana, vuole Arterio più appesantito e impotente di prima, furente in una Luna affollatissima e rumorosa dove, dopo aver costruito una casa identica a quella che aveva sulla Terra, viene accudito da Mustaphà, paziente ma non all'infinito, religioso e discotecaro, adattato alla sua condizione di eterno immigrato. E mentre Arterio trova la soluzione definitiva e, mattone su mattone, mura la porta, Daura inspiegabilmente levitata, rivolge, in un'estasi crescente, il canto finale ad una culla, simbolo del suo amore incestuoso.

Attraverso i caratteri di personaggi estremi e contraddittori le Albe mettono in scena la drammaticità di un mondo che, terrorizzato da ogni diversità, è capace solo di drastiche chiusure. La capacità di mescolare reale e irreale, di aggredire la realtà con la fantasia, disorientando ogni certezza, fa di Marco Martinelli, autore e regista dell'opera, un testimone della tradizione aristofanesca, alla quale si è inizialmente ispirato per poi dirigersi, accompagnato da un immaginario pasoliniano, in un terreno fitto di tragedia e grottesco. Cristina Ventrucci

Accensioni e dolori per il giovane Werther

WERTHER, da I dolori del giovane Werther di Johann Wolfgang Goethe. Adattamento di Maria Mazzucca. Regia (a prevalente utilizzo scolastico) di Walter Mramor. Scene (con dichiarati intenti simbolici) e costumi di Milli Mramor. Musiche originali di Antonio Vernuccio. Con Walter Mramor, Remo Foglino, Maria Laura Rioda, Riccardo Maranzana, Stefano Comelli. Invenzione e interpretazione coreografica di Flavia Romano. Prod. A. Artisti Associati.

Adattata da Maria Mazzucca, la forma settecentesca del romanzo epistolare si dissolve in un'alternanza di intenzioni drammatiche. Il quadro realistico della conversazione galante lascia di tanto in tanto il posto ai suggerimenti visivi di ombre e silhouettes e a un contributo coreografico che sdoppia il personaggio di Carlotta, affidato ora a un'attrice ora a una ballerina d'école. Prevale comunque il monologo interiore che permette al biondo Werther di Walter Mramor di saggiare per intero la tavolozza sentimentale messa a disposizione dal testo: dalle accensioni lirico-erotiche in assenza della donna, alla prosa educata delle conversazioni, fino alle cupe macerazioni che precedono il suicidio del protagonista.

Obiettivo della regia è mostrare nella parabola amorosa di Werther l'idea inevitabile di un destino di morte. Questo schema di passio laica è però perseguito in maniera scolastica, dimostrativa in ogni suo aspetto, anche nell'interpretazione di Mramor: sempre diligente, in poche occasioni persuasiva. Chiave tuttavia consona al pubblico delle scuole superiori, cui sembra principalmente

finalizzato lo spettacolo. R.C.

Macbeth cecoslovacco tra violenza e anarchia

PLAY MACBETH (Stasera si recita Macbeth), di Pavel Kohout, Traduzione (dal tedesco) di Arpad Puskas von Ditro. Regia (intensa ed efficace) di Gianni Salvo. Scene (simbolo del potere) e costumi (sintetici) di Roberto Laganà. Con Giovanni Argante (Macbeth), Mariella Lo



Palcoscenico ed inno dei Marcido per La Sirenetta di Andersen

PALCOSCENICO ED INNO (La Sirenetta di Andersen nel gioco della Marcido). Adattamento e regia (coerente nell'astrazione) di Marco Isidori. Scenografia e costumi (imprevedibili e estrosi) di Daniela Dal Cin. Con Lauretta Dal Cin, Maria Luisa Abate, Ferdinando D'Agata e Costanza D'Agata. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.

L'esperienza del gruppo, che estrosamente si denomina Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, e questo suo ultimo spettacolo Palcoscenico ed Inno in particolare, muovono dall'intenzione centrale di isolare gli elementi dai quali scaturisce l'evento teatrale, per rimetterli insieme secondo una logica combinatoria diversa da quella tradizionale. I Marcido non sono soli in questa strada; ma bisogna riconoscere che essi la percorrono con una coerenza e con un radicalismo inflessibili, arrivando a suscitare autentiche emozioni.

Sotto tale aspetto il titolo stesso Palcoscenico ed Inno (almeno come noi siamo portati ad interpretarlo) appare emblematico: il palcoscenico (cioè lo spazio nel quale si attua il dinamismo visivo della rappresentazione) e l'inno (cioè la parola) sono i due ingredienti fondamentali del teatro. Il regista Marco Isidori in perfetta sintonia - anzi, in simbiosi - con la scenografa-costumista Daniela Dal Cin ha messo in scena la famosa fiaba La Sirenetta di Andersen, connettendo ed articolando gli elementi visivi (il palcoscenico) e di parola (l'inno) che essa contiene in maniera teatrale, ma secondo una logica combinatoria nuova, nella quale l'astrazione, e la metafora e l'analogia (foniche, mimiche, gestuali) sono i moduli più largamente impiegati, mentre è evitata con cura ogni caduta nel naturalismo.

La conclusione è che non si assiste alla rappresentazione della Sirenetta, sia pure nella versione dei Marcido; ma che il vero contenuto dello spettacolo è costituito dalla rischiosa riduzione della fiaba di Andersen al «palcoscenico» e all' «inno» dei Marcido. Tuttavia questa riduzione e lo si è già detto - risulta in alcuni momenti (come l'emersione della Sirenetta dalla profondità dell'oceano) veramente emozionante per l'originalità delle metafore foniche e gestuali impiegate.

La compagnia tutta merita lode specialmente per la rigorosa coerenza con la quale agisce. Giovanni Calendoli

Giudice (Lady Macbeth), Agostino Zumbo, Emanuela Pistone, Gianluca Enria (in tutti gli altri ruoli). Prod. Piccolo Teatro, Catania.

Nel quadro di un «Progetto Praga», ampia indagine sulla drammaturgia del dissenso che comprende anche un articolato convegno internazionale di studi, Gianni Salvo ha posto in scena al Piccolo catanese Stasera si recita Macbeth di Pavel Kohout, uno dei firmatari del Manifesto delle 2000 parole, autentico proclama della Primavera praghese del 1968. Si badi, chi cerca un Macbeth mirato a far esplodere dall'interno le contraddizioni cecoslovacche della restaurazione comunista sostenuta dai carri armati sovietici può, al primo impatto, rimanere deluso. In realtà qui c'è il Macbeth eterno, quello di Shakespeare, monumento alla violenza del potere e alla usurpazione di esso. Autenticamente cecoslovacco è invece il clima di terrore che crea in Kohout la «necessità» di un adattamento da utilizzarsi, come «per uso interno», da una carboneria di intellettuali in privati appartamenti e per pochi intimi, con la partecipazione di appena cinque interpreti. Il fatto tecnico e apparentemente formale acquista però presto valori contenutistici: l'andirivieni folle del protagonista e di Lady, il loro agire per uccidere e dominare, per essere sconfitti e per morire, prendono infatti consistenza e incredibile vigore in un mondo allucinato, nel quale si muovono come dannati tre e innumerevoli personaggi-fantasma intercambiabili tra loro. Tutto ciò che è nel testo, ma che il regista sottolinea con la quasi straniata recitazione imposta agli attori, vale a far acquistare allo spettacolo dimensioni di ideologica denunzia dell'oppressore e di quasi profetico anelito libertario. Domenico Danzuso





IL TESTO DI GEL'MAN IN SCENA A TRIESTE

Il gioco sottile della seduzione sulla panchina della Perestrojka

ROBERTO CANZIANI

LA PANCHINA, di Alexandr Gel'man. Traduzione di Giampaolo Gandolfo. Regia di Francesco Macedonio. Scene di Gianfranco Padovani. Costumi di Fabio Bergamo. Con Ariella Reggio (Lei) e Cochi Ponzoni (Lui). Prod. Teatro Popolare La Contrada.

Secondo allestimento italiano per il testo del moldavo Gel'man, quarant'anni fa operaio in fabbrica, oggi drammaturgo, giornalista, sceneggiatore cinematografico, nonché consigliere culturale di Michael Gorbacev durante la breve stagione della glasnost.

Apparsa nell'antologia di Costa & Nolan dedicata al teatro della perestrojka, La panchina aveva trovato immediata quanto fugace realizzazione la scorsa estate al festival di Asti, quando Marco Parodi l'aveva affidata ad Alessandro Haber e Maria Amelia Monti.

La mette ora in scena anche Francesco Macedonio, regista fedele ai richiami drammaturgici

dell'Europa centro-orientale.

Dalla sua postazione triestina, al Teatro Popolare La Contrada, Macedonio ha saputo allineare, nelle scorse stagioni, un autorevole portfolio internazionale con regie che vanno dall'austriaco Turrini (Tango Viennese) al cecoslovacco Topol (Un'ora d'amore), dal russo Arbuzov (Vecchio mondo) al polacco Mrozek (Emigranti). La predilezione per un teatro a due personaggi giustifica adesso anche la scelta di La panchina, gioco di seduzione fra un piccolo uomo e una piccola donna sovietici, all'ombra degli alberi del parco in una qualsiasi periferia urbana.

Nella scena da realismo magico di Gianfranco Padovani, il primo piano è per la panchina del titolo, mentre dietro la cortina fitta degli alberi le luci colorate di un luna park rimandano in echi

lontani canzonette popolari e il soviet-rock d'importazione.

È gente comune quella che s'incontra lungo questi viali, gente di un mondo sempre feriale, stretta fra il bisogno alimentare e la speranza grigia del domani: l'umanità un po' alcolica che frequenta anche le pièce di Ljudmila Petruscevskaja, l'umanità che a Galin (un altro drammaturgo della stagione di Gorbacev) chiede: «Scrivi della nostra vita, sennò nessuno saprà mai che siamo esistiti».

Lui (Cochi Ponzoni) di giorno guida l'autobus e al parco, verso sera, abborda le donne raccontando loro storie inventate di disfatte famigliari, di mogli chiamate Colera, di trasferte lunghe tre mesi. Lei (Ariella Reggio) è operaia in una fabbrica di calze: divorziata, un figlio, ha accumulato tanti «bidoni» sentimentali, ma non ha mai tradito l'urgenza dei propri affetti. Sveltamente Lui le propone di passare la notte insieme. Dura, Lei gli ricorda che fra quelle lenzuola ci è stato già, nemmeno un anno prima, anche se ora non lo ricorda. A questo primo bel colpo di scena, segue un congegnato corpo a corpo drammaturgico dove le bugie (di Lui) si alternano serrate agli smascheramenti (di Lei). Il copione «tiene» brillantemente fino alla fine: Gel'man si concede ora piccoli slarghi realistici, ora punta sulla meccanica a sorpresa delle battute e delle psicologie.

Di suo Macedonio ci aggiunge una nota più malinconica, un sapore, un odore di piccoli appartamenti sovraffollati nei casermoni delle periferie urbane, le sconfitte un po' patetiche di Lei, la grossolanità maschile, il fatalismo che nel sottolineare una frase di Lui, tenta forse di cancellare geografie e frontiere: «Ogni sera, in tutto il mondo, decine di migliaia di uomini contano delle balle a decine di migliaia di donne». Vorrebbe essere una legge della vita: è soprattutto un buon soggetto per il teatro.

Dalla Romagna all'Africa le radici dell'immaginario

NESSUNO PUO' COPRIRE L'OMBRA, di Marco Martinelli e Saidou Moussa Ba. Regia (lineare) di Marco Martinelli. Scenografia e costumi (nitidi chiaroschuri) di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Con Mandiaye N'Diaye. El Hadyi Niang, Mor Awa Niang (ottima espressività, buon italiano). Prod. Teatro delle Albe.

La Ravenna africana ci porta alle radici dell'immaginario. Artisti della favola nera si raccontano in un tam tam di etnie, inseguono fantasmi ed ombre disegnati nell'alba. Si tratta appunto del Teatro delle Albe, un gruppo originale che dall'88 conduce un lavoro afro-romagnolo che vede protagonisti italiani e senegalesi, impegnati in un percorso comune, dall'Italia a Dakar.

Le Albe hanno proposto in tre spettacoli il loro itinerario di ricerca: dalla leggenda alla fiaba, passando per il mito. Dalla passionale Romagna alla sanguigna Africa, alla scoperta delle similitudini e delle connessioni, come in *Lunga vita all' albe*ro, in cui si raccontava del viaggio delle Albe a Dakar e di una leggenda nata sulle rovine della colonizzazione.

Nessuno può coprire l'ombra, scritto a quattro mani da Marco Martinelli e dallo scrittore senegalese Saidou Moussa Ba, ha concluso il breve ciclo di spettacoli. In scena voci, corpi, linee disegnate nell'ombra fonda del racconto. Dai misteri della notte a quelli della savana dove animali furbi e sciocchi confondono le loro storie con l'esistenza. Gli attori sono sorrisi e gesti infiniti nel fondale buio, luci dentro l'ombra. I loro eroi, la lepre e la iena, ricordano Esopo e Fedro ma appartengono a una cultura misterica e profumata, nata nelle notti di luna chiara. Martinelli, co-autore e regista, insinua il dubbio occidentale di Chamisso, che un secolo fa scriveva La storia meravigliosa di Peter Schlemihl, l'uomo che vendette la sua ombra.

Le storie incontrano la storia, finché la luna, offesa, si ritira dal mondo dell'immaginario. Rimane il suono, ossessivo e ritmato, del tama e del sabar, i tamburi tradizionali senegalesi. E poi l'energia dirompente di corpi e voci che, in un perfetto italiano e in una perfezione tribale di gesti, ci portano dentro un mondo sconosciuto. La cultura dell'emarginazione, a teatro, è finalmente solo cultura. Rossella Minotti

L'amarcord anni '50 di un parroco della Bassa

SE PERDO TE, di Francesco Frejrie, Regia (naturalismo e fantasia) di Daniele Sala. Con (unico, irresistibile e poliedrico protagonista) Stefano Bicocchi (in arte Vito). Teatro Portaromana, Milano.

Vito ha una voce, e che voce. Una vera rivelazione tra i nuovi talenti comici italiani. Stefano Bicocchi, Vito per gli spettatori, ha finalmente deciso di parlare dopo anni di gag silenziose, e nessuno è rimasto deluso. Il caratterista del Gran Pavese che ha debuttato sul piccolo schermo, ha dato vita a un delizioso spettacolo, a un racconto buono e accattivante, che ha il sapore delle favole di una volta.

Siamo nella Bassa, «terra di nebbie e di follie». Ma la follia, per il povero don Guido parroco di Fossaranuzzi, sta tutta in un bicchiere di vino, da tracannare nelle sere di festa. Il sogno, che nutre questo racconto perennemente in bilico tra veglia e memoria, è tenero e bonario come un frammento pascoliano. Siamo negli anni Cinquanta, e il mito delle campagne italiche ha ancora i capelli d'oro di Brigitte Bardot. Che B. B. possa capitare con la sua spider in questa parrocchia abitata da singolari personaggi, ultimo baluardo di una fede semplice ed inattaccabile in via di estinzione, può sembrare inverosimile. Ma niente riesce a incrinare il grande, felice immaginario mimico e interpretativo di Stefano Bicocchi, che veste maschere e tipologie senza mai scadere nella macchietta. Rossella Minotti

Iridate bolle di sapone di un amore contemporaneo

ABBIAMO UN'ABITUDINE ALLA NOTTE, di e con Lella Costa e Giorgio Melazzi (affiatati, spiritosi, simpatici). Collaboratori per i testi Massimo Cirri, Sergio Ferrentino, Piergiorgio Paterlini e Bruno Agostini (humour fresco da bere). Regia di Riccardo Piferi (giocata sui tempi dei dialoghi). Prod. Irma.

Lui e Lei appena rientrati dal cinema. Una giovane coppia «in prova», moderna e disinibita; la tengono insieme la cinefilia, un gran letto ammiccante in palcoscenico e una voglia matta di parlare a fine giornata, l'abitudine notturna cui allude il sottotitolo, desunta — ha spiegato Lella Costa — da quel racconto di Pinter, *Notte* in cui due evocano il loro primo incontro, ingarbugliandosi in una matassa di ricordi discordanti.

Cominciano, i nostri due eroi, a «scaldarsi» con i cinequiz. «Due per la strada, chi?». Audrey Hepburn e Albert Finney». «Ci sono qui io, piccola», «Bogart, Casablanca». Sulle ombre dello schermo sanno tutto, vivono attraverso di loro. Meglio Bogart, comunque, che Mike Bongiorno. Esaurito il gioco di indovinare un film da una battuta o da un interprete, evocano le rispettive love stories di quando non s'erano ancora messi insieme, si punzecchiano con rigurgiti di gelosia retrospetti-va, s'accapigliano a proposito del cardinal Marti-ni che lui apprezza soltanto all'ora dell'aperitivo, convengono che ci sono affinità fra Craxi e Celentano, s'interrogano sulla caduta delle ideologie da orfani del marxismo-leninismo che hanno dimenticato l'Internazionale, evocano il golpe di Mosca consumato, dice lui, da falsi generali che avevano fatto le comparse nel Dottor Zivago e lei confessa che le manca Gorbaciov..

Battute e sketches fanno l'altalena fra Woody Allen e Cuore, quello di Serra; il «naturale discorsivo» dei due attori (ch'è poi la somma di piccoli artifici da esperti professionisti) cuce bene i frammenti dello spettacolo dando l'impressione che siamo non al cabaret ma in una situation-comedy; gli spunti satirici sulla Metropolis milanese vanno a segno; dotte citazioni non soltanto cinematografiche (Sant' Agostino sul taedium postcoitum, La Rochefoucauld e Eliot) spazzano via le crudezze del linguaggio erotico-sessuale porto del resto con ironia. Ci sono, in questa interminabile parlerie notturna, passaggi davvero esilaranti: il codice sul comportamento amoroso che lui. figlio di un notaio, ha compilato diligentemente, la scena degli addii vanamente consolati dalla lettura di Innamoramento e amore di Alberoni, l'interrogativo metafisico sull'opportunità che il Padreterno cavasse Eva dalla costola di Adamo; lo sport nel quale la collera celeste incenerisce il talamo della coppia che non usa il profilattico; la contestazione che lei, avendo sognato una notte di essere fornita di attributi maschili, muove alla freudiana invidia penis (Che sollievo, al risve-

glio!). È si entra così nel gioco più sottile, finale, dell'amore difficile della coppia d'oggi, che non comunica più con i mielati di *Toi e moi* di Gèraldy ma attraverso i personaggi dei film, le immagini degli spot, il telegiornale, la sessualità cosciente o lo strutturalismo di Barthes. Perché qui sta la «piccola musica» di questo spettacolo disinibito nel linguaggio ma percorso da piccole scariche neoromantiche: nel mostrare come sia difficile l'incontro di due mondi, il maschile e il femminiel. Lella Costa, pettinatura saggia, calzamaglia da eros casalingo, spara raffiche di simpatia dal principio alla fine. E Giorgio Melazzi non è da meno nell'arte di soffiare le bolle di sapone di un amore contemporaneo. N.F.



ROBERTO ZUCCO ALLO STABILE DI GENOVA

L'ultimo Koltès: bravi attori per un testo che lascia perplessi

VICO FAGGI

ROBERTO ZUCCO, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Franco Brusati (corretta). Regia (tecnicamente accettabile) di Marco Sciaccaluga. Scene (arcigne, funzionali) di Hayden Griffin, Costumi (correnti) di Valeria Manari. Musiche (suggestive ma talvolta assordanti) di Arturo Annichino. Interpreti (indubbia professionalità): Franco Branciaroli, Dina Braschi, Sara Bertelà, Amelia Zerbetto, Franco Carli, Ugo Maria Morosi, Bruna Rossi, Attilio Cucari, Anna Bonaiuto, Fabrizio Contri, Rosanna Naddeo, Aleksandar Cvjetkovic, Paolo Serra, Yann Kretschmer, Deda Colonna, Roberto Serpi, Marco Avogadro. Prod. Teatro Stabile di Genova.

Leggo un testo, e non mi piace; lo vedo in scena e continua a non piacermi; eppure sento che quelle parole, quelle situazioni, quei personaggi mi intrigano, mi spingono ad interrogarmi. Vorrei capire.

Sto parlando del Roberto Zucco di Koltès che Sciaccaluga ha messo in scena a Genova, e comincio dalla prima didascalia del testo (Le chemin de la ronde d'une prison, au ras des toits. Les toits de la prison jusq'à leur sommet), che metto a confronto con la didascalia dell'ultima scena (Le sommet des toits de la prison). Lo stesso luogo, un segnale di altitudine (le sommet) e la stessa situazione (il carcere, l'incredibile evasione di Zucco). Il cerchio si chiude ma con un brusco rovesciamento perché, alla fine, Zucco si getta dal tetto e si sfracella. Il grande volo, alla luce accecante del sole, ha un valore in qualche modo trascendente.

La struttura circolare rimanda alla nozione ciclica del tempo (l'eterno ritorno dell'uguale) e al determinismo che l'impregna.

Determinismo, fato, fatalità: è un'idea forza della commedia, come appare da una battuta, molto esplicita, di Zucco, il quale si paragona ad un treno che procede nella prateria e che «nulla può far deragliare». La fatalità presiede alla vita di Zucco, ne determina con inflessibile necessità tanto i delitti quanto gli atti benevoli, e quant'altro va compiendo senza apparente motivo, senza interiore consapevolezza.

È giusta questa chiave di lettura? Non posso garantirlo ma non ne conosco una migliore. Ma se è, il suo equivalente scenico dovrebbe essere lo stupore: lo stupore dei personaggi che, più che agire, sono agiti, e vengono sorpresi da una forza ignota che li manovra. Trasognati, stupiti, come in sogno, gli uomini seguono il binario che è stato loro destinato. Zucco uccide e si uccide, la ragazza lo ama e lo tradisce... Nelle parole che i due si scambiano c'è il sigillo della fatalità. Zucco: «Se ti dicessi il mio nome morirei». La ragazza: «Anche se morirai, a me lo dici lo stesso». Le cose avvengono anche se gli uomini non le vogliono. Anche se le paventano. Avvengono perché così sta scritto.

Marco Sciaccaluga ha scelto altra via, com'era suo diritto: quella di «elevare la cronaca alla dimensione del mito». È sua convinzione che la scrittura di Koltès imponga di trattare il fatto di
cronaca come «una tragedia classica». Ma sulla scena abbiamo visto qualcosa di diverso, vale
a dire una realizzazione che — pur animata ed impegnata, con qualche punto di forza, con sicure evidenze e indubbia professionalità — rimane al di sotto di mito e tragedia. Tutti recitano
bene, taluni benissimo (Branciaroli, Bertelà, ecc.), ma il risultato ha qualcosa di casuale, mancando una vera giustificazione estetica.

Ancora sulla costruzione ad anello che la regia ha sottovalutato. La pièce si apre con una citazione di Mitra e si conclude con la ripresa, da parte di Zucco, delle stesse parole. Si parla del sole e il sole, dice la didascalia, si fa accecante come l'eclat d'une bombe atomique. E il sole è l'equivalente di Mitra, il dio che accompagna l'anima del morente verso l'ascesa e la purificazione. Invocando il sole, gettandosi nel vuoto, Zucco si libera dalle catene della fatalità.



Il giorno della tartaruga aspettando che spiova

IL GIORNO DELLA TARTARUGA, di Garinei&Giovannini. Regia (inferiore alle aspettative) di Saverio Marconi. Con Fabio Ferrari (buon figlio d'arte) e Maria Laura Baccarini (apprezzabilissima). Scene (revival) di André Benaim. Prod. Compagnia della Rancia.

Lui e Lei: è il compleanno dell'Uomo. La Moglie gli prepara una sorpresa: aspetta un figlio. Equivoci. Ripicche. Cugine. La Suocera. Una tartaruga (finta) in scena. Molti cambi di scena e di costumi, ma un'impressione di micragna, per dirla alla Sixties. Baccarini, già accattivante in tv. dà gran prova di sè qui in teatro. Il figlio di Paolo Ferrari se la cava. Il suo geometra Lombardi esce, come in un film di Woody Allen, dagli schermi di film diretti da Salce: è salace quanto basta. Maria (Laura Baccarini), invece, vince, secondo una spettatrice «d'epoca», il confronto con Delia Scala, protagonista della prima edizione, di una trentina di anni fa. Le canzoni sono di Rascel, che a suo tempo interpretava il ruolo del marito. Delle figure di contorno si poteva anche fare a meno. Marconi, dopo A chorus line e La cage aux folles, per italianizzare la sua ricerca d'intrattenimento avrebbe dovuto osare la novità. Dove trovarla? Chi cerca... Fabrizio Caleffi

Lo zelo di Sabina teatrante post Avanzi

CON FERVIDO ZELO, di e con Sabina Guzzanti. Regia di Sabina Guzzanti e Giuseppe Bertolucci. Prod. Backstage-Dramma Teatri.

Piuttosto deludente la prestazione teatrale di Sabina Guzzanti, nota per la partecipazione alla trasmissione televisiva Avanzi. Nota soprattutto per le sue divertenti e azzeccate imitazioni di personaggi femminili. Sulle quali, prevalentemente, si basa anche Con fervido zelo, una performance teatrale di genere monologico come va di moda oggi, tale da mettere in mostra le qualità e le abilità di un solo attore/attrice. Con fervido zelo è infatti costituito da alcune caratterizzazioni, imitazioni o scene (ma sarà meglio dire «scenette») legate da una cornice alquanto banale: la vita, la giornata di una ragazza del nostro tempo. Qui s'inseriscono i brani, recitati come quello di Virginia Woolf, cantati come quello (delizioso!) su Edith Piaf, o ballati come quello che riguarda la Duncan.

Spettacolo tutto sommato godibile, anche se nella sua sostanza decisamente modesto. G.F.

Risate piuttosto amare sui malesseri metropolitani

RISATE SELVAGGE, di Christopher Durang. Regia di Giuseppe Cederna. Con Doris Von Thury (monocorde), Giuseppe Cederna (qualche incertezza), Roberto Citran (efficace). Prod. Teatro degli Eguali-Teatro Litta.

Una donna che si lamenta delle proprie angosce e delle altrui incomprensioni; un conferenziere infelice che spiega maldestramente come giungere al benessere e alla positività; un uomo che si sottopone a sedute psicoanalitiche per rimediare ad un



errore di valutazione commesso dalla madre, che lo ha allevato come se fosse una femmina. Sono i surreali e farneticanti protagonisti dei tre monologhi di Risate selvagge, in cui le disavventure quotidiane si colorano di spunti comici e amare riflessioni sul malessere dell'uomo contemporaneo. La promessa del titolo viene mantenuta da alcune divertenti trovate del testo sottolincate da appropriate scelte registiche. Ciò non basta però ad evitare cadute di ritmo e inutili lungaggini presenti soprattutto nel primo monologo in cui la tedesca Von Thury, sia pure in possesso di un buon italiano, risulta monocorde. Abbastanza convincente Cederna nei panni dell'improbabile conferenziere, valida la prova di Citran a conferma di un talento che ancora fatica ad arrivare al grosso pubblico. Grazia Leone

Professorini innamorati nella scuola allo sfascio

SOTTOBANCO, di Domenico Starnone. Interpreti: Angela Finocchiaro e Silvio Orlando (affiatati e naturali). Regia (acerba, realistica) di Daniele Lucchetti.

«Ci hanno fatto prigionieri a sei anni e non ci hanno più rilasciato»: è questa la realtà di un frustrato corpo docente assolutamente sconquassato e vittima dello sfascio istituzionale che regna nella scuola italiana, dove i sensi di colpa, ed i crudeli eventi del mondo esterno, vengono affrontati tra la tragedia e la comicità. Lo spettacolo Sottobanco, tratto dal libro Ex cattedra di Domenico Starnone (edito da Feltrinelli) è proprio questo.

Le assurde vicende in cui sono coinvolti gli insegnanti (la Finocchiaro è una convincente «prof» di ragioneria, Silvio Orlando un timido e generoso prof di lettere e storia) durante un «viaggio culturale» sono, in fondo, lo spaccato di una realtà che molti di noi ricordano molto bene. Il peso delle responsabilità per le decisioni riguardanti il futuro dei loro studenti si presenta sotto diversi aspetti: per il professore di francese Mortillaro i ragazzi si dividono in quelli che sono venuti al mondo per studiare e i beduini, nati per zappare; per la docente di ragioneria e il professore di lettere e storia, invece, il problema è molto più complesso.

Angela Finocchiaro e Silvio Orlando, diretti come nel Portaborse da Daniele Lucchetti, qui alla sua prima e comunque discreta prova teatrale, sono «i due professorini innamorati»: irresistibili e molto applauditi dal pubblico, alla prima del Teatro Franco Parenti di Milano. Livia Grossi

Fin qui la recensione di Livia Grossi. Ma sullo spettacolo avrebbe qualcosa da dire Fabrizio Caleffi, enfant terrible di Hystrio:

Contro Starnone. Piuttosto ciceroniano, no? Oh, ma è meglio non provarci: il professor Starnone, scrittore e neoautore teatrale, potrebbe sottolineare con sfregio rosso & blu la nostra versione (dei fatti). E non vorremmo che a far cattiva figura fossero i nostri professori: abbiamo studiato al liceo-ginnasio dove insegna Roberto Vecchioni! Luci a San Siro. E ombre in palcoscenico. Lo Starnone di cui sopra ha dichiarato a una gazzetta: «Non sono Robin Williams». Com'è vero. E nemmeno Tennessee Williams. La sua sit com (gergo televisivo che contraddistingue prodotti tipo I vicini di casa, verso cui nutro la simpatia di chi è stato guest star di una puntata che il pubblico ancora non dimentica) ha il torto di esser stata portata, con Silvio Orlando (uno de I vicini di casa...!), Angela Finocchiaro e altri (simpaticissimo il professore di francese, con cui il professor Starnone non si identifica e perciò il carattere gli riesce meglio degli altri), non in televisione, ma a teatro. E così uno si domanda: perché non me ne sono rimasto a casa a guardare la tv? È così che il teatro decade. Senza l'eleganza del

Il professore racconta uno scrutinio. I suoi professori sono da bocciare. Ma era più divertente e (im)pertinente la Classe degli Asini di Ferravilla. Per non parlare della Classe Morta. Qui si svendono le rimanenze della Lotta di Classe. Fabrizio

Un'attrice imprigionata dai fantasmi della scena

RITRATTO DI ATTRICE, di Beppe Bergamasco e Ulla Alasjärvi. Con Ulla Alasjärvi.

Ad occhi sbarrati, una donna si addentra in un cammino allucinante, disseminato dei personag-gi che hanno assediato la sua vita di attrice. Si muove in circolo, davanti agli spettatori raccolti intorno a lei sul palcoscenico, con attitudine quasi belluina, nella tirannia di un breve spazio circoscritto dagli oggetti che accompagnano il suo rito di disseppellimento e di identificazione con le figure che ha incarnato sulla scena. Si avvolge nei ricordi e nelle impressioni che l'hanno trafitta e morbosamente complice di Giulietta, di Medea, della Vecchia del teatro nipponico, vi balza dentro oscillando fra la sua interiorità e quella delle donne a cui ha dato vita. Finché si lascia imprigionare da quei fantasmi fino allo spasimo.

L'interpretazione della Alasjärvi sobbalza sulle righe e sopra le righe di un testo volutamente frantumato e sconnesso, con asprezza quasi irritante. in un gioco virtuosistico che sfiora l'eccesso. Ma il lungo sconcertante monologo propone l'interessante prova di una attrice che sfida l'uditorio con tutti suoi mezzi espressivi, soprattutto con l'esercizio acrobatico della voce, intesa dall'interprete come supremo mezzo di comunicazione. Travestita, malvestita, coperta di stracci e di smorfie, lei rifugge da ogni vaghezza fisica opponendo una prepotente fisicità, coprendosi di stracci e smorfie. Bella o non bella, brava o non brava, è un problema che questa finlandese non si pone. Le basta essere attrice, quella di cui porgerà il ritratto, in più lingue, al festival di Avignone. Mirella Caveggia

Bilancio fallimentare per l'oracolo di Apollo

ELEGIA PER PIZIA SOLISTA, monologo di Alfonso Cipolla (scrittura intelligente). Regia (non ancora solidificata) di Luca Valentino. Con (ammirevole) Paola Roman. Prod. Compagnia Stilema.

Giunta all'età decrepita, Pizia, sacerdotessa dall'artritico temperamento, che si nutre di semolini ammuffiti e sì stanca subito dopo ogni profezia, stufa ormai di vedere creduloni che si mettono in fila per ascoltare quello che vogliono sentirsi dire, si raggomitola davanti un tripode di pignatte sulla rievocazione di un passato fallimentare: trecento anni di vita buttati per Apollo, sfruttatore mai rivelatosi, vaticini pilotati e frettolosi, un inesorabile tramonto. Un unico oroscopo ha trovato conferma: quello destinato ad Edipo. All'interno di se stessa lo va a ripescare con rabbia insieme a Laio, Giocasta, Tiresia, Creonte, la Sfinge. Si dondola fra angoscia e scherno nell'impudico mondo di falsità di cui le presunte verità sono circondate. Entrando ed uscendo dal delirio in una grottesca alternanza, fa ridere gli spettatori, che un po' si divertono e un po' si inquietano. La morte seguirà la scoperta che ogni fede era illusione.

Il monologo, erudito ma non troppo, elaborato da un racconto di Dürrenmatt, fa giostrare desolazione, divertimento e un'ironia non del tutto disincantata. Ottima ginnasta della voce più che del gesto, Paola Roman - brava attrice messa a dura prova - si intrufola con maestria, curva e stridula, nei personaggi. Ma non sempre perfettamente indirizzata, non definisce tutti gli stacchi indispensabili alla comprensione dei passaggi. Mirella Caveggia

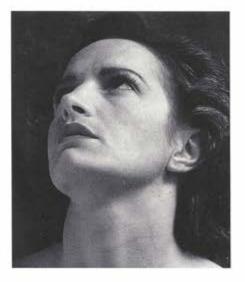
decadentismo.

La via crucis del giovane curato di Bernanos

MATTUTINO, dal Diario di un curato di campagna di Georges Bernanos. Scrittura scenica e regia (impegnata) di Paolo Billi e Dario Marconcini. Collaborazione drammaturgica di Renata Molinari e Sisto Dalla Palma. Scene e costumi di Latina Collenoceto. Luci (suggestive) di luraj Saleri. Con Franco Pistoni (intensità), Maria Grazia Mandruzzato (autorevole), Lele Biagi, Piero Panattoni, Anne Zélour, Gianluca Barbadori, Karin Jurdant e Lucia Matteucci. Prod. Crt e Centro per la ricerca teatrale di Pontedera.

«Mattutino prende corpo in un particolare momento, nella necessità di trovare un confronto con il travaglio di una fede, quando intorno a noi, nel malessere del nostro tempo, stanno crollando tutte quelle ideologie in cui, giovani, avevamo riposto le nostre utopie. Una strana attrazione ci ha guidato verso quest'uomo, lontano da ogni forma di integralismo, pieno di una comprensione dolorosa verso le persone che tocca e che, dopo l'incontro, ne sono mutate». Così Billi e Marconcini nel programma di sala della loro realizzazione scenica del Diario di un curato di campagna di Bernanos. E certamente il personaggio del piccolo curato minato dal male, che percorre senza sosta, sulla sua bicicletta, le stradine della sua parrocchia è una delle figure più luminose del cammino spirituale dell'uomo del Novecento.

Lo spettacolo di Billi e Marconcini è costruito come un percorso attraverso la sofferenza, una via crucis scandita dalle note del Mattutino. Il progetto - presentato dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca teatrale di Pontedera e il Crt di Milano - dopo il debutto al cinema Vittoria di Cascine di Buti è approdato nella chiesetta di San Nazaro della Costa a Novara. Diciamo subito che lo spazio scarno e il luogo ascetico hanno conferito allo spettacolo credibilità e suggestione. Attenta ad una ricerca di immagini semplici ed intense, con l'utilizzo di materiali poveri e di tagli di luce fortemente drammatici, la regia ha costruito, in dialettica con i nuclei drammaturgici caratterizzati dal dialogo, dei nuclei lirici a evidenziare i momenti di solitudine del curato. Nelle ventotto visioni che scandiscono l'azione, Franco Pistoni ha prestato la sua sofferta maschera al curato, bene coadiuvato da Maria Grazia Mandruzzato (la contessa Maria), Lele Biagi (l'Abate di Torcy), e Anne Zénour (una pia donna). Fabio Battistini



Tre donne per un'attrice probabilmente assassine

LA LAVATRICE, di Luigi Spagnol. Con Maddalena Crippa (energia e temperamento). Voce fuori campo di Roberto Mantovani. Costumi di Anna Maria Einreich. Regia dell'autore. Teatro Due, Roma.

Che Maddalena Crippa sia un'attrice di temperamento, si sa. Luigi Spagnol, già sceneggiatore televisivo e narratore, ha tenuto conto di queste doti scrivendo apposta per lei La lavatrice. Un'ora di spettacolo in cui lei si cala nei panni di tre donne, con fregolismo degno di nota, da fare concorrenza a Brachetti. Così è Wanda, mondana in carriera con tante bizzarrie piccolo-borghesi; Beatrice, sua sorella, casalinga con una predisposizione all'alcolismo e Pia, figlia di quest'ultima e dunque nipote della prima, ex novizia irrequieta e anche punk. Le tre donne sono probabili assassine. Il giudice le interroga per chiarire il mistero di certo Giorgio Pecchioni. Giallo o cronaca nera ma con un linguaggio pieno di luoghi comuni e una vicenda debole debole. La Crippa dovrebbe affidarsi più che a testi che mettono in evidenza il suo assodato virtuosismo, a invenzioni più originali, che esaltino quella sua vena onirica e poetica già rivelatasi in altre occasioni. Valeria Paniccia

La gourmandise inacidita della borghesia illuminata

CASALINGHITUDINE, di Carlina Torta e Paolo Lucchesini. Con Carlina Torta (disinvolta) e Marco Zannoni (strepitoso).

Da un testo di Clara Sereni pubblicato da Einaudi, gli autori hanno tratto una buona occasione per Carlina di Giulialazzarinizzare con quel pizzico acidulo che vien dai tempi di Panna Acida. Per il partner Marco, il palco s'illumina di una interpretazione da Tony award — ora che agli italiani danno gli Oscar, perché non puntare anche a un Oscar del teatro? Il tema è un po' stantio, proprio come la borghesia illuminata (da luci rossastre) che viene rappresentata mentre alimenta la gourmandise delle sue illusioni perdute. A tratti, squarci di verità che rimandano al teatro della quotidianità, fenomeno di moda per un certo periodo a Parigi qualche anno fa. La scena, semplice ed efficace, si muove felpata nella diversa disposizione di sedie-personaggio. Un certo milieu toscano fa pensare a un Benvenuti in Casa Gori upper class. Manca l'uppercut del ko. Ma lo stile è alto. Torta e Zannoni hanno accumulato un capitale (se posso usare/osare la metafora liberista) di talento che son pronti a spendere in un investimento spericolato. Che osino! Fabrizio Caleffi

Squole con la Q fra Ruzante e Fo

LA MIRABIL VITA, liberamente tratto dai drammi di Rosvita Gandersheim. Luci, scene e regia (polverosa) di Paola Manfredi. Con attori allievi di scuole di teatro milanese. Teatro Out Off, Milano.

Dove sei, Dado Trionfo, ultimo didaskalos? Chi ricorda ancora il nome di quel regista che sapeva insegnare teatro? E lo faceva attraverso una geniale pratica trasgressiva? Di questa poco Mirabil Vita si parla per segnalare al negativo una didattica che produce simili effetti: uno spettacolo costruito con i cascami del terzo (e quarto e quinto ...) teatro. È triste e noioso che a presunte, o quanto meno, aspiranti nuove leve s'ammannisca uno pseudo ruzzantesimo in salsa Fo (Mistero Buffo). Così, la vetrina di talenti si riempie di manichini compiaciuti. Tra caroselli e dialetti, si consuma un'operazione sbagliata. Fabrizio Ca-



Tradurre Ruzante in suoni e colori

FUORE DE MI MEDESMO, da Angelo Beolco. Ideazione e regia di Michele Sambin (intreccio di linguaggi e chiarezza della composizione). Con: Roberto Milani (fluidità della voce), Michele Sambin (attore/non attore). Luci e suono di Paolo Cafiero, Tam Teatromusica - Veneto Teatro.

Anche nel rapporto con il testo, con la parola, il Tam Teatromusica ha trovato la propria chiave musicale. In Fuore de mi medesmo Michele Sambin elabora scenicamente una lettera di Ruzante, scelta a rappresentare, con l'aura misteriosa del dialetto pavano in cui è composta, la tradizione che lo precede. Un'opera che ha visto l'autore affondare le proprie radici artistiche nel vissuto personale e nelle origini etniche, e che lo ha portato ad incontrare elementi finora estranei al percorso del gruppo di cui fa parte. In scena due figure: Michele Sambin che, come affaticato dal continuo guardare per la sua affannosa ricerca di linguaggi, porta una fascia nera sugli occhi, e Roberto Milani, attore di tradizione, che è invece Angelo Beolco, il Ruzante. Il lungo filo che cade verticale dall'alto tiene sospeso un sassofono nel cuore della scena, come fosse un centro di gravità attorno al quale si svolgono i cicli di vita e morte. Ruzante entra in scena provenendo da sotto il grande lenzuolo che tutto ricopre e che, come una tela bianca in attesa di essere dipinta, viene percorso dai due nel loro peregrinare. Con fare ingenuo e primitivo, l'artista nuovo ascolta la musicalità di parole del passato, che gli arrivano da una voce vibrante; e danza, e suona. La lingua dell'antenato non è comprensibile all'ascolto razionale, ma si traduce in armonia, in colore. E

mentre il vecchio, sfumando il suo delirio di parole, si abbandona a terra su una scala/altare, come a diventare sul bianco la prima macchia, la traccia ispiratrice, ecco che la tela vuota dell'artista trova segni e tinte. Il passaggio avviene, ed è nel canale di una sapiente multimedialità che il Tam sembra avere trovato contatto con i «padri». Ricevere dall'arte il senso della parola immortalità è qualcosa di cui si può essere grati. Cristina Ventrucci

Il Gruppo della Rocca si misura con Molière

SGANARELLO, CORNUTO IMMAGINA-RIO, di Molière. Traduzione (brillante) di Piero Ferrero. Regia (salda) di Oliviero Corbetta. Con Fiorenza Brogi (aspramente ironica), Bob Marchese (ottimo). Emma Dante (impetuosa), Irene Noce (servetta garbata, preziosa imprecisa), Piero Marcelli (spassoso), Mario Mariani e Roberto Mantovani.

LE PREZIOSE RIDICOLE, di Molière. Traduzione e regia di Roberto Guicciardini (taglio deciso di satira grottesca). Con Piero Marcelli, Roberto Mantovani, Oliviero Corbetta, Emma Dante, Irene Noce, Fiorenza Brogi, Mario Mariani e Bob Marchese.

Per entrambi: scene e costumi (apprezzabili) di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Bruno Coli. Luci di Guido Mariani. Prod. Gruppo della Rocca.

Una farsa e una commedia di costumi dell'impareggiabile Molière per un divertimento di marca schietta è la proposta del Gruppo della Rocca, che ha ricamato i due atti unici Divertissement à Versailles. Il primo è immerso nel clima solare e mediterraneo della commedia dell'arte, sullo sfondo di pannelli ingenui e mezzelune di cartapesta. Fra baruffe, canti, ritmi vivaci e tempi sostenuti si aggroviglia in scena una matassa di equivoci dove i quattro protagonisti, nel vortice di un'azione sovrastata dall'incubo delle corna, si chiedono trafelati se siano becchi o no. Finché alla fine, come ben si conviene, la fedeltà ritrova il suo ruolo di sovrana. È irresistibile Fiorenza Brogi, che imbottita di finti cuscinetti di grasso, dà dell' «orrendo smargiasso» al marito Sganarello, rozzo avido e credulone, a cui Bob Marchese fornisce una solida corpulenza. Anche Piero Marcelli, compunto e svolazzante nel suo seicentesco mantello nero, è sufficientemente ridicolo. Una comicità fresca e popolana, a getto continuo ma sempre nei cardini, è il risultato della regia di Oliviero Corbetta e della bellissima ritmata traduzione in versi di Piero

Di diversa impronta è Le preziose ridicole diretto da Roberto Guicciardini. Non che l'effetto divertimento venga meno. Anzi, perdura senza impallidire per la massa di costumi e di arredi impennacchiati, per i riccioli della recitazione gesticolante, per la scenografia di drappi neri e cornici che incorniciano il nulla. Solo che le due smorfiose divorate dalla voracità di galanterie, preziose lo sono poco, e semmai più per il linguaggio (che nella traduzione del regista brilla meno del precedente) che per i modi, con quella simpatica disinvoltura da servette petulanti non posseggono la forzata asciuttezza che si immaginerebbe nei personaggi. Lo stesso vale per i cavalieri, che calcano troppo il grottesco dei servi travestiti, sembrano aderire poco ai manierismi artificiosi degli snob dei tempi del Re Sole. Ma il pubblico, giudice affidabilissimo, ha applaudito festosamente apprezzando il sapore aspro e deciso dell'intrattenimento. Mirella Caveggia

26° FESTIVAL TEATRALE - BORGIO VEREZZI 1992

Giovedì 16 luglio Prima nazionale (repliche il 17 e 18) «IFIGENIA IN AULIDE» di Euripide

traduzione di Renzo Rosso, regia di Alvaro Piccardi interpreti principali: Paola Gassman e Ugo Pagliai

Lunedi 20 luglio **Prima nazionale** (repliche il 21 e 22) «**LA LUPA**» *di Giovanni Verga* - regia di Marco Gagliardo interpreti principali: Ida di Benedetto e Gerardo Amato

Giovedi 24 luglio **Prima nazionale** (repliche il 25 e 26) «**IL MAGNIFICO CORNUTO»** *di Fernand Crommelynck* adattamento e regia di Stelio Fiorenza

adattamento e regia di Stelio Fiorenza interpreti principali: Elisabetta Gardini e Nino Castelnuovo

Glovedi 30 luglio (replica il 31) «L'AMORE DI DON PERLIMPLINO CON BELISA NEL SUO GIARDINO» di Federico Garcia Lorca

regia di Marco Gagliardo interpreti principali: Giustino Durano, Marta Bifano, Liù Bosisio

Sabato 1 agosto (replica il 2)

«CAFFÈ DELLA STAZIONE» da Luigi Pirandello

regia di Enrico Protti e Michele Placido interprete principale: Michele Placido

Mercoledi 5 agosto Prima nazionale e Novità assoluta italiana (repliche ii 6 e 7) «CORPO D'ALTRI» di Giuseppe Manfridi

regia di Nanni Garella interpreti principali: Marina Malfatti e Ivana Monti

INFORMAZIONI - PRENOTAZIONI - BIGLIETTERIA Ufficio Festival - Via Matteotti, 156 - Borgio Verezzi - Tel. 019/615151-615116 PREZZI: Posto unico L. 30.000 - Abbonamento L. 174.000 - Ridotti L. 25.000



Premio Riccione Ater per il Teatro

L'OPERA VIDEO

Riccione

Piazzale Ceccarini (video) Piazzale Togliatti (film)

23 luglio - 2 agosto 1992

Opere liriche per video e film. Incontri pubblici con cantanti, sovrintendenti, critici musicali

LA SIAE PER LA CULTURA



Milano, aprile 1882. Nasce la S.I.A.E., Società Italiana degli Autori ed Editori, un'associazione che fra i suoi fondatori annovera i nomi più illustri della cultura italiana: da Arrigo Boito a Giosuè Carducci, da Giovanni Verga a Cesare Lombroso, da Giuseppe Verdi a Ulrico Hoepli, Edoardo Sonzogno, Emilio Treves.

Da allora la S.I.A.E. lavora per gli autori e per gli editori. Oggi, però, la scena è mutata radicalmente: le opere d'arte e quelle dell'ingegno vengono propagate in maniera vertiginosa; televisione, radio, apparecchi di riproduzione, satelliti diffondono ad ogni ora su tutto il pianeta migliaia di composizioni musicali, film, spettacoli. Ma all'origine di ogni opera c'è un autore.

Un autore, un editore come possono sapere quante volte, in quante forme e dove viene utilizzata la loro opera? La S.I.A.E. verifica, con ispezioni capillari e controlli incrociati quando e dove un'opera a lei affidata in tutela viene eseguita e diffusa. Riscuote la percentuale che le spetta per la Legge sul diritto d'autore e ridistribuisce i compensi agli autori o a chi ne ha diritto in tutto il mondo.

La S.I.A.E. permette al teatro, alla musica, alla letteratura di esistere perché permette agli autori di vivere del proprio lavoro.



PRAGA PALCOSCENICO DELLA LIBERTÀ

LA SICILIA DEL TEATRO GUARDA ALL'ALTRA EUROPA

Le vicende dell'Est, che hanno avuto ampia risonanza sulla scena, hanno appassionato i teatranti dell'isola, primo fra tutti Gianni Salvo del Piccolo di Catania - Un interessante convegno presente Pavel Kohout, di cui è stato rappresentato Augusto Augusto, un classico del dissenso ceco.

DOMENICO DANZUSO

ra siamo uomini liberi!...». L'aveva dichiarato in un'intervista il direttore stabile dell'Orchestra di Bratislava impegnata in una serie di concerti al Teatro greco-romano di Taormina. Cinque giorni dopo però, esattamente il 21 agosto del 1968, questo «stato di felicità» personale e collettivo dei ceco-slovacchi era scomparso nel nulla, inghiotitio dalla notte in cui i carri armati sovietici avevano stroncato la «Primavera di Praga».

Momenti terribili che il tempo e i più recenti avvenimenti (dei quali la caduta del Muro di Berlino è riscontro emblematico) sembrano aver cancellato, ma che allora la Sicilia visse come da un osservatorio ravvicinato e, nei suoi abitanti, quasi in prima persona. Un mese di permanenza di qualche centinaio di professori d'orchestra (e molti coi loro familiari) sul monte Tauro e sulle spiagge di Spisone e Mazzarò avevano creato una consuetudine tra i siciliani e questi figli dell'Est, cui Dubcek aveva dato nuova dignità e nuove speranze ipotizzando, e in parte realizzando, un «comunismo dal volto umano».

Forse, quello stato d'animo verso i cecoslovacchi, che per molti versi venivano considerati amici, quel loro «suonare con le lacrime agli occhi» come era accaduto (e lo avevano riportato i giornali a grandi titoli) il giorno dopo quegli eventi, era servito a creare un maggiore interesse attorno a Gianni Salvo, animatore e regista del Piccolo Teatro di Catania, quando si volse alla drammaturgia dell'Est.

Accadeva così che negli anni immediatamente successivi ai fatti sopra citati, numerosi testi posti in scena dal Piccolo catanese provenivano dai Paesi del «socialismo reale», ma accanto ai Majakovskij e ai Rozewick erano qui di casa gli autori del dissenso polacco e di quello praghese, tra i quali, esemplare, quel Pavel Kohout, uno dei firmatari del «Manifesto delle duemila parole» che era stata la «Charta» sulla quale s'era fondata l'azione dubcekiana.

Proprio quel mondo, quell'atmosfera tesa alla dissoluzione — se si vuole compromissoria, ma soprattutto umana — dell'oppressione ideologica (o presunta tale) sostenuta e imposta da una potenza militare come l'Urss, ha voluto far rivivere il Piccolo Teatro di Catania all'interno di un più vasto Progetto Praga, in tre giorni (25-27 marzo) di approfondito convegno internazionale di studi (su un'idea di Luisa Fiorello e in collaborazione con casa Ricordi) su Praga, palcoscenico dell'Est, sostenuto finanziariamente dalla Provincia di Catania e dal suo assessorato alla Cultura, il cui titolare, Salvatore Agati, ne apriva i lavori



Per questo se il convegno aveva un suo preciso clou in Kohout, presente alla tre giorni e relatore egli stesso, ma soprattutto autore di Augusto Augusto Augusto, un classico del dissenso ceco che Gianni Salvo avrebbe posto in scena (dopo l'edizione del '69 e quella del '73), alla fine delle manifestazioni, spessore ampio e di notevole profondità veniva anche dalle altre relazioni, non solo scientificamente calibrate e incisive, ma soprattutto tali da integrare in un contesto in qualche modo unitario, autori e tempi diversissimi, ma pur tra loro — gli uni e gli altri — quasi consequenziali.

Non meraviglia quindi che Arpad Puskas von Ditro dell'Università di Catania, seguendo uno specifico studio di Eduard Goldstucker, abbia sostenuto e dibattuto il rapporto esistente tra Kafka e Praga, confermando la sua «scrittura» di praghese autentico, per porre nel nulla certo razzismo ricorrente (fors' anche in qualche settore politico sociale ceco tuttora esistente) che pretende di dare al grande Josef connotazione esclusivamente israelita, quasi dimenticando l'assoluta integrazione degli ebrei nei composito contesto socioculturale ceco. Sono infatti le atmosfere, le magie, i misteri, le sofferenze, le frustrazioni, i vuoti dell'anima che partecipano in dimensione mitteleuropea del poeta e dell'uomo, dell'ebreo e del praghese.

Sono quelle stesse oscure angustie e quelle pre-monizioni che sente Rainer Maria Rilke e che Hartmut Köhler dell'Università di Friburgo esamina e sottolinea per spiegare il senso del suo te-ma Un praghese tra Est e Ovest, e quindi di quella silenziosa e quasi segreta fuga del Poeta da Praga e delle sue peregrinazioni tra Italia e Russia, o meglio «tra Michelangelo e Tolstoi» in una sorta di fascinazione onirica. Ma forse la più approfondita conoscenza di Praga, della sua magia, ma anche delle sue straordinarie e affascinanti contraddizioni è venuta dalle sollecitazioni proposte da Antonio Di Grado (Università di Catania) nel presentare Elisa Hlochova Ripellino, relatrice su Teatro liberato di Praga degli anni Venti. Egli infatti non poteva non fare riferimento ad Angelo Maria Ripellino, raffinato e dolente autore di Praga magica (di cui Gianni Salvo avrebbe di li a poco proposto ampi stralci) che è stato il magico veicolo offerto agli italiani per la conoscenza culturale e amorosa a un tempo di questa inimitabile e talvolta incredibile città.

Sarà comunque proprio Elisa Ripellino a segnare il passaggio dalla letteratura al teatro, a dare cioè autenticità anche formale a quel «palcoscenico dell'Est» del titolo del convegno, con quella prolusiva relazione sul folle mondo di due straordinari e imprevedibili maschere dadaiste. Voskovec e Werich, costretti negli anni Trenta a fuggire l'avanzare della dittatura hitleriana, per riparare negli Stati Uniti.

Ma forse è questo il momento critico ed esaltante a un tempo del convegno, il cammino cioè che si compie tra letteratura e teatro praghese, senza poter prescindere dalla prima per parlare del secondo e ritrovandosi su una ribalta per dibattere di letteratura e politica (o antipolitica), di sentimenti umani immessi nella più intensa socialità e di socialismo autentico (quello degli oppositori) e falso (quello dei dittatori), mentre gli incubi da processo kafkiano sembrano pesare su una Praga piena di sofferenza e di terrore.

Così se da una parte Jaroslava Maruskova (Università di Pisa) sottolineava il senso di panico della libertà esaltato da Jaroslav Seifert, poeta strettamente legato alla sua Praga, quando, alla fine del primo conflitto mondiale, vide la sua patria indipendente dall'oppressivo impero austro-unga-

rico, bastava la relazione di Gianfranco Evangelista, un regista italiano di varia consuetudine con la drammaturgia cecoslovacca, a riportarci alla triste realtà della Praga dei primi anni Settanta ove le scene ufficiali erano dominate da un repertorio di restaurazione in cui censura e dittatura divenivano inscindibili.

Il Castello kafkiano dominava ancora la «Città d'oro», dunque. Per questo Milan Kundera (ne discute tra partecipazione poetica e intensa fascinazione Sylvie Richterova dell'Università di Viterbo) fugge da esso creando ideali ponti levatoi verso l'Occidente, ove afferma una propria personalissima narrazione impastata di teatro e sofferenza, di «insostenibile leggerezza dell'essere» e di aneliti profondi a un moderno umanesimo.

Pur nei sotterranei del Castello, nascostamente, sotto il luogo dove stanno i potenti, si inventano palcoscenici, si recita per vivere spiritualmente, per sopravvivere a quanto succede nel Palazzo e fuori di esso.

Il teatro come vita, dunque, come sopravvivenza, se si vuole, come strumento di un potere che è contro il Potere.

È il tempo del Macbeth (e quale più livido simbolo d'usurpatore di questo personaggio scespiriano?) rivisitato da Kohout e recitato da pochi intimi per pochi intimi e per qualche giorno appena, fino cioè all'ineluttabile incursione poliziesca; è il tempo del particolarissimo teatro dell'assurdo di Vaclav Havel, oggi presidente della Repubblica ceca), quel teatro che Ugo Ronfani nella sua lucida lettura definisce "della resistenza» per quei voli che esso programma verso gli spazi della poesia e della fantasia; è il tempo di Kohout che guarda alla sua stessa fanciullezza e che sente la propria drammaturgia come aggregante poetica dell'umano, dal quale vorrebbe tenere estranea la politica che egli — quanto sinceramente è difficiel dire, alla luce del suo «far teatro» — dichiara di non aver inteso praticare.

E la relazione di Pavel Kohout Una vita, un teatro a concludere e contemporaneamente a riaprire il convegno e l'ideale dibattito. Se infatti chi scrive queste note ha dovuto contestare la pretesa apoliticità della sua scrittura drammaturgica, doveva essere la messinscena del suo Augusto Augusto Augusto Poche ore dopo a dare la più alta e nobilissima smentita alle sue stesse parole. Certo non poco a tale riscontro ha contribuito la padronanza del testo kohoutiano da parte di Gianni Salvo, appassionato regista e protagonista di esso, con una vocazione mimica d'alta significazione, ma non c'è alcun dubbio che la metafora del clown triste, nata nella mente dell'autore in quel terribile '68 praghese, non può che trovare collocazione all'interno di un regime totalitario del quale è tipico pendant quello circense.

Così Augusto che si illude di crescere, di afferma-

re una propria personalità fino a raggiungere lo status di direttore della grande tenda e soprattutto di avere il proprio cavallo lipizzano bianco, il quale troverà ogni via sbarrata, non può che essere l'omino di Praga, il quale in un sussulto d'improvvisa coscienza fermerà col proprio corpo un carro armato sovietico o che, indistintamente, saprà recuperare la propria dignità.

prà recuperare la propria dignità.

E questo, voglia o non voglia Kohout, è politica: grande, appassionata e appassionante politica.

Del resto, è il poeta stesso a confermare ciò in una nota premessa alla prima messinscena catanese (1969) dell'Augusto: «Ho scritto una commedia — si legge in quella nota — sull'indistruttibilità del sogno umano. O forse, piuttosto, una commedia del sogno umano. O forse, piuttosto, una commedia del sogno umano.

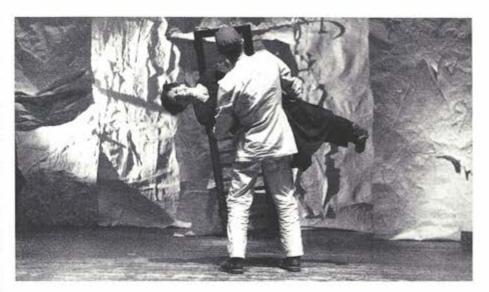
del sogno umano. O forse, piuttosto, una commedia sul fatto che un grande e autentico sogno può essere distrutto solo assieme a colui che lo ha sognato... Nel maneggio e nella vita gli "augusti" sono eterni».

Ecco: sono passati degli anni da allora e gli «augusti» sono risorti. O forse non erano mai riusciti a farli morire.

A pag. 166, Gianni Salvo interprete di «Augusto, Augusto, Augusto» di Kohout. In questa pagina, «Caffe» al Teatro delle Moline.

Un teatro nato dietro le sbarre per ricordare l'assurdo della guerra

GIUSEPPE LIOTTA



CAFFÉ, di Daniela Nicosia. Regia (interessante) di Daniela Nicosia. Scene (vari luoghi deputati) e costumi (suggestivi) di Angel Criado. Con (diseguali e di diversa provenienza attorale) Pietro Babina, Piera Dattoli, Annalisa Delvecchio, Patrizia Filippi, Paola Fiore Donati, Clara Libertini, Labros Mangheras, Renata Mazzanti, Fiorenza Menni, Alberta Tosi (molto impegnati). Coproduzione Laboratorio Teatro 4/Tne Moline.

Prima la drammaturgia: nata dietro le sbarre della sezione femminile del Carcere Dozza di Bologna attraverso l'esperienza concreta di attori che hanno potuto lavorare li dentro in un laboratorio durato alcuni mesi. L'attenzione non viene posta sulle condizioni di vita vera che i reclusi vivono, nè riguarda fatti o episodi limite di denuncia del sistema carcerario; «si è preferito, invece, racco-gliere i segni più significativi di quel particolare tessuto sociale, e di quel microcosmo chiuso: la fissità della memoria, il senso di morte, le dinamiche di prevaricazione e violenza, i rumori tipici del luogo carcere, le voci sgangherate e rimbombanti, gli assoluti silenzi interiori». Da questo particolare materiale, fatto per lo più di sensazioni paradigmatiche, sentimenti ancestrali, situazioni simbolo, viene costruita una «drammaturgia per immagini» che cerca di trovare nella scena il suo spazio espressivo. Il progetto di partenza a questo punto sembra spezzarsi in due momenti: da una parte il lavoro svolto nelle carceri con tutto quello che ne consegue anche a livello di risultati individuali e di gruppo, dall'altro lo spet-tacolo che con quella esperienza mantiene dei rapporti lontani, francamente labili, dove afferma invece la sua esplicita adesione ad una idea tutta teatrale, molto amata e perseguita, patrimonio comune a tutti quelli che amano il teatro autentico, quando ci ricorda senza inutili mascheramenti, o obliqui riferimenti, le straordinarie figure sceni-che del teatro di Kantor, incise, queste veramente, nella nostra memoria.

Il teatro, dunque, come spazio della memoria storica, della guerra come assurda, grottesca metufora dell'esistenza, di una avventura terribile e maledetta, fatta di immagini lontane ossessivamente presenti, dove si viene attratti come in un vortice, dove non ci sono nè eroi nè personaggi, ma i loro simulacri, ombre del ricordo, dentro un quadro di morte. Un tavolino bianco da caffè diventa il luogo magico e fatale di destini che si incrociano. È proprio intorno a questo tavolo da bar (il richiamo a Pina Bausch e al suo teatro-danza è scenicamente dichiarato) che accadono quei finali che

non chiudono. La rappresentazione procede per momenti, suggestioni visive, brandelli di frasi imperative («mangia e stai zitta»), associazioni mentali, che ci danno uno spettacolo pieno di forti intermittenze, spaccati dell'anima, vuoti metafisici.

Convegno a Ragusa sul teatro dell'Est

he la Sicilia non sia, culturalmente, un'isola già lo sapevamo: scrittori da Pirandello a Sciascia ce lo hanno ricordato. Ma gli interessi per la cultura europea non fanno che crescere oltre lo Stretto, e vanno spostandosi all'altra Europa, al grande ribollire di idee succeduto all'immobilismo dogmatico dei totalitarismi caduti all'Est. In due mesi, prima a Catania e ora a Ragusa, si sono svolti due convegni significativi di questi interessi, dedicati alla letteratura e al teatro dei Paesi dell'Europa orientale. L'Est palcoscenico di libertà era il titolo dell'incontro ragusano, promosso dal Centro Teatro Studi con l'appoggio della Regione, nel quadro di una be-nemerita attività culturale che — dice il presidente, Francesco Giorgio - vuole combattere l'isolamento del «profondo Sud» e promuovere in particolare iniziative nel campo teatrale, facendo leva su una scuola di recitazione animata da Gian-ni Salvo, del «Piccolo» di Catania.

Il convegno di Ragusa, svoltosi in due giornate, presenti anche numerosi giovani, ha offerto un ampio spettro di informazioni e riflessioni critiche sulle drammaturgie contemporanee in Russia, in Romania, in Cecoslovacchia e in Ungheria, con interventi di specialisti italiani e stranieri, fra questi Arbad Puskas von Ditro, Margareta Dumitrescu, Jaroslawa Maruskova e Teresa Wator.

Alla popolazione e ai convegnisti, il Centro Teatro Studi ha offerto due applauditi spettacoli allestiti da Gianni Salvo: Augusto Augusto Augusto del cecoslovacco Pavel Kohout, allegoria clownesca e surreale sulla indistruttibilità del sogno umano, di cui le circostanze hanno fatto una commedia-bandiera della Primavera di Praga; e Il giubbotto del bulgaro Stanislav Stratiev, testo satirico-grottesco, che richiama Ionesco, Dürrenmatt e il nostro Campanile, sulle disavventure di un cittadino che, avendo deciso di far tosare una sua giacca di pecora dal pelo troppo lungo, incappa nella stupidità arrogante e crudele della burocrazia e del potere al limite della follia. C.C.



Italiani a Parigi con l'Idi e il Centro Textes

li è svolto a Parigi, fra aprile e maggio, il primo Festival del teatro italiano; sede dell'evento il teatro Petit Montparnasse. L'operazione è stata resa possibile dal finanziamento offerto dall'Idi e dal centro Textes in accordo con alcune strutture produttive sia italiane che francesi.

Ad inaugurare il festival è stato quel Caffé del signor Proust che aveva già fatto guadagnare al suo interprete Gigi Angelillo la medaglia d'oro dell'Idi per la migliore interpretazione nel '91. E la sua toccante rievocazione dell'anziana governante di Proust -- sorretta dalla suggestiva messinscena di Lorenzo Salveti e dalle belle scenografie itineranti di Buonincontri -- non ha mancato di suggestionare e commuovere il pubblico francofono, nonostante si trattasse dell'unico spettacolo presentato in lingua originale. È seguito Jardin Secret, ovvero Ritratto di donne in bianco di Valeria Moretti già visto in Italia nella riuscitissima messinscena di Walter Manfré. Questa versione, tutta francese (traduttrice Anne Manceron, messinscena France Darry) proponeva, rispetto a quella già vista, una lettura meno coinvolgente e poetica ma di calligrafica ironia e di garbo ed eleganza.

È stata quindi la volta di Les ex di Aldo Nicolaj, pièce ancora inedita in Italia e che ora a Parigi ha avuto modo di iniziare una sua vita futura sulle scene francesi. Regia della rumena Carmen Vestemeanu; interpreti Annie Seurat, Angelica Chemla e Philippe Collin. Ha concluso la programmazione Le Palier, versione francese (nella traduzione di Huguette Hatem) di Ti amo, Maria! di Giuseppe Manfridi, portato in scena per tre anni da Carlo Delle Piane con la regia di Marco Sciaccaluga. Questa bella e intensa commedia ha potuto continuare la sua vita in Francia ancora grazie alla produzione di Massimo Chiesa, che a suo tempo la commissionò portandola sulle scene italiane. Misurata la messinscena di Piero Maccarinelli. Ottimi interpreti ne sono stati Stéphane Jobert e

Anne Roussel. Contemporaneamente alle rappresentazioni si sono svolte letture di testi italiani affidate ad attori prestigiosi del teatro francese. Sono state, nell'ordine: Le coq (da Il bell' Antonio) di Vitaliano Brancati (adattamento di Tullio Kezich); Conversation en Sicile di Elio Vittorini (adattamento di Mario Moretti); A chacun son du di Leonardo Sciascia (adattamento di Ghigo De Chiara); Hamblette di Giovanni Testori; Valeria des Merveilles di Ubaldo Soddu; Rouge, noir et fumé di Carlo Tritto; Vengeance transversale di Giorgio Prosperi; Herodiade di Rocco Familiari; Le frère di Carlo Maria Pensa; Lia, réponds di Turi Vasile; Deux amies di Adriana Martino; Le testament de Pantalone di Roberto Veller; L'echec fou di Vittorio Franceschi; Ile de personne di Mario Moretti. C.C.

LABORATORIO TEATRALE PER SAN VITTORE Frida e il sogno dell'arte

re attrici impegnate nella ricostruzione della travagliata vita di Frida Kahlo, un'artista messicana di cui solo l'anno scorso sono state pubblicate due biografie, hanno dato vita ad un interessante spettacolo in scena al Teatro dell'Elfo: Yo, Frida Kahlo. Da anni vicino alla realtà femminile, il Ticvin Società Teatro conduce un laboratorio teatrale all'interno della sezione femminile del carcere di San Vittore, indagando sul disagio sociale della donna. Frida Kahlo, personaggio di spicco e moglie dell'artista messicano Diego Rivera, è stato lo spunto per un'indagine su artiste e intellettuali appartenenti a varie culture. È questo il primo spettacolo del progetto Le Stanze, articolato in numerose tappe, con un percorso itinerante che vedrà la sua conclusione in una rappresentazione simultanea dove avrà un ruolo fondamentale l'interazione con il pubblico. Tutto ciò è stato anticipato al Teatro dell'Elfo, dove la regista Donatella Massimilla e le attrici Olga Vinyals Martori (Frida), Elisabetta Pogliani e Cristina Barni hanno dato vita ad uno spettacolo di alta carica emotiva.

Il pubblico (solo 80 persone) ha partecipato all'evento in maniera quasi diretta, sul palcoscenico, e ha avuto la possibilità di vivere i momenti più importanti della vita di Frida: la sua passione per il marito e per l'arte, il desiderio di libertà, la trasgressione, le sue vanità che l'hanno portata a concentrarsi a lungo sull'immagine di se stessa riflessa nello specchio. È da questa immagine riflessa che sono nate le infinite versioni di sé che ritroviamo nelle sue pitture. Uno dei
meriti più evidenti dello spettacolo è sicuramente quello di aver mostrato come Frida, la cui vita è stata segnata dalla sofferenza fisica, abbia saputo rispondere alla malattia con estrema forza ed esuberante femminilità. Livia Grossi

DOPO IL PREMIO TTVV L'OPERA VIDEO

Sole d'Oro ai giapponesi festeggiato Aroldo Tieri

i è svolta a Riccione dal 28 al 31 maggio scorso la settima edizione del *Premio Riccione TTVV*, che ha visto la partecipazione di numerosissime opere video italiane e straniere, oltre a due sezioni monografiche. La prima, curata da Gianfranco Mantegna, aveva per titolo *La scena contemporanea: New York*, ed ha ospitato lavori di gruppi ormai mitici della scena statunitense; la seconda *Ritratto d'attore: Aroldo Tieri*, era un omaggio a questo grande attore italiano di cinema e teatro. La giuria della settima edizione del Premio Riccione TTVV — formata da Franco Quadri, presidente, Claudio Cumani, Ottavia Piccolo, Mario Raimondo e Luca Ronconi — ha premiato con il Sole d'Oro il gruppo giapponese Dumb Type che ha presentato il video *Ph*, «superbo esempio di videodocumentazione, costruito sulla ripresa di una performance d'avanguardia, senza artificio, di travolgente impatto visivo e di non retorico uso di una tecnologia raffinatissima».

Si svolgerà poi per la prima volta un'altra rassegna organizzata dal Premio Riccione Ater per il Teatro: L'Opera Video, che dal 23 luglio al 2 agosto prossimo presenterà a Riccione una panoramica di opere liriche per video e film.

Saranno presentate alcune tre le più qualificate produzioni di opera lirica (in anteprima e non) destinate ai network televisivi o agli schermi cinematografici. Le opere sono state selezionate tra i materiali in possesso delle principali reti televisive europee (tra le quali Rai, Bbc, Zdf, Sept), dei centri video europei (Ina di Parigi, Ica di Londra) e delle maggiori Opera Houses europee. L'iniziativa è svolta in collaborazione con l'Imz/International Musica Centre di Vienna, un organismo che da due anni organizza il più importante evento di questo settore, l'Opera Screen.

L'idea dell'Opera Video è quella di combinare l'opera con la più recente video arte e con le risorse della distribuzione televisiva. L'Opera Video offrirà al suo pubblico la possibilità di assistere alla proiezione di opere liriche di importanza internazionale e dei migliori lavori musicali in film e video degli ultimi anni. Questa rassegna si spera possa anche promuovere la produzione e la messa in onda di opere liriche in televisione, alimentando quindi un dialogo tra video, opere liriche e televisione.

Tra i film che verranno proposti all' *Opera Video* segnaliamo un *Rigoletto* con Luciano Pavarotti, prodotto nel 1987 dalla tedesca Rft, *La traviata* diretta da Franco Zeffirelli nel 1982, e il *Don Giovanni* di Joseph Losey.

Per quanto riguarda invece la sezione video, ricordiamo l'Othello diretto da Peter Stein e Così fan tutte di Mozart diretto da Jean-Pierre Ponnelle.

Nei luoghi pubblici riccionesi (caffé, hotel, ecc.) si terranno inoltre incontri pubblici con cantanti lirici, sovrintendenti di teatri lirici e critici musicali. R.B.



Pirandello e la scuola un convegno a Milano

I convegno Pirandello e il Teatro dei Miti, tenutosi a Milano dal 27 al 30 aprile, presentava alcuni connotati atipici nel panorama delle manifestazioni di tal genere.

Il primo era quello di essere stato organizzato e di essersi svolto interamente all'interno di una scuola, il liceo classico Carducci, quasi ad affermare che un'istituzione scolastica può anche superare il ruolo di puro trasmettitore, per assumere quello ben più impegnativo di promotore di cultura.

Emergevano poi due anime complementari. Da un lato l'iniziativa si presentava con una veste paludata e tradizionale di simposio accademico, di appuntamento con studiosi pirandelliani: da Lauretta ad Alonge, dalla Corsinovi a Puppa, a Bisicchia; dall'altro si proponeva come vetrina di espressività studentesca, come agone per un confronto tra varie forme di creatività giovanile.

Gli studenti potevano esprimersi con saggi scritti, composizioni grafiche o pittoriche, letture pirandelliane, allestimenti teatrali, laboratori drammaturgici. Ed è in questa sezione creativa, anche se a volte velleitaria, tenera, sbarazzina, un po' defilata rispetto a quella ufficiale costituita dalle comunicazioni degli esperti, peraltro anch'esse affollatissime di studenti, che questi hanno restituito un Pirandello a loro misura, specchio delle loro ansie, addirittura inquietante e lunare, specie nelle composizioni figurative.

E nei laboratori drammaturgici hanno dimostrato quanto sia utile, per la comprensione del significato di Pirandello nella storia del teatro, che nella scuola i giovani abbiano la possibilità di sperimentare in corpore vili i meccanismi più riposti della sua scrittura. Claudio Facchinelli

DUE TESTI SCONOSCIUTI: COLOMBO E AGENZIA FIX

Un altro Savinio a Parigi

L'ALTRO SAVINIO, Hotel Galliffet, Paris, 18-19 maggio 1992. Regia di Marco Carniti. Testo francese di Karin Wackers.

«Sono De Chirico ma non sono il pittore, Giorgio De Chirico. Sono Andrea o meglio Alberto, in arte Savinio». Così si presenta, nel prologo di Carlo Stephanos, il protagonista della serata (interpretato in francese da Daniel Berlioux e in italiano da Umberto Ceriani): un Savinio sdoppiato in uno specchio.

Il giovane regista Marco Carniti, assistente di Strehler, ha preferito far scoprire ad un pubblico francese un Savinio rimasto nell'ombra, musicista e drammaturgo. Scegliendo di creare lo spettacolo in un luogo non concepito per questo: la galleria degli specchi del settecentesco Hotel Galliffet, sede dell'Istituto di Cultura italiana a Parigi. I due attori recitano due testi radiofonici inediti tradotti per la prima volta in francese, camminando su una passerella nera tagliata nel mezzo da quattro colonne; monologando o dialogando.

Cristoforo Colombo capita a punto, mentre si festeggia l'anniversario della scoperta dell'America. Dopo 500 anni torna Cristoforo Colombo, non più come un eroe, ma come un condannato per avere voluto fare coesistere due mondi, il vecchio e il nuovo, conducendo i loro abitanti alle stragi della colonizzazione e alla distruzione dell'uomo. L'ironia di Savinio si fa poi ancora più agghiacciante mentre si rivolge a Truman, chiedendogli di «tornare all'Europa».

Più metafisico, Agenzia Fix - l'al di là della vita, rappresenta lo stato di mi-mort, così caro a Savinio, per cui la morte è eternamente legata alla vita, sicché la morte non sarà mai una liberazione per l'uomo.

La musica, scritta da Savinio e interpretata, per la seconda volta al mondo, dal pianista Oscar Alessi e in particolare dalla magica soprano Dominique Herry, fa esplodere il gioco tra morte e vita, in una parodia che ricorda a momenti Erik Satie.

I manichini metafisici, immobili ai due lati del palcoscenico, sono incarnati dalla ballerina Gloria Pomardi. Il suo corpo nudo, dipinto di nero, avvolto da una spirale bianca, si dibatte vita e morte e casca poi a terra, vittima dei proiettili lanciati dagli stupidi esseri umani.

Uno spettacolo sorprendente per l'uso di due lingue e di tre arti — musica, danza e teatro — seguito da un pubblico attento ed entusiasta. C.C.

Lo spettacolo religioso nell'Europa del '400

I XV Convegno internazionale promosso dal Centro studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, «Esperienze dello Spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento», si è tenuto dal 17 al 21 giugno alla Università Urbaniana di Roma e (solo per la giornata del 21) nella Sala della Ragione ad Anagni. Vi hanno partecipato Franz De Biase, Federico Doglio, Giovanni Cherubini, Antonio Rigon, Raimondo Guarino, Claudio Leonardi, Paola Ventrone, Nerida Newbegin. Giovanni Ponte, Giulio Cattin, Jean Lacroix, Elie Konigson, Richard Axton, Jean Subrenat. Graham Runnalls, Ana Alvarez Pellittero, Angel Chiclana Cardona, Nina Kiraly e Jari Jarmila Veltrusky.

Durante le giornate del convegno è stata proiettata la Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo di Lorenzo De' Medici, mentre nel chiostro di Sant'Onofrio e ad Anagni, sul sagrato della Cattedrale, il regista Salvo Bitonti ha allestito la tardoquattrocentesca Storia di Sant'Onofrio di Castellano Castellani, amico del Savonarola e contemporaneo del Magnifico.

Dal testo — che pone il problema di come testimoniare la fede nel contesto di una Toscana insidiata dalla diffusa disonestà — e dalla sua realizzazione, prodotta dal Centro di studi sul Teatro
medioevale e dalla Eao di Alessandro Giglio Sas
di Roma (con Elena Croce, Edoardo Siravo, Sandro Palmieri e Luigi Misasi), scrive il regista Bitonti sul programma di sala: «L'interessante attualità della Storia di Sant'Onofrio può essere ricercata nell'innovativo contrasto fra evento sacro
della narrazione (la decisione di Sant'Onofrio di



farsi eremita, la sua contemplazione della bellezza del creato nei silenzi della solitudine, la sua morte e la sua miracolosa sepoltura a cui specularmente si intreccia l'identica decisione dell'Abate Panuzio, che, diventato eremita, ritrova il Santo in punto di morte) e la presenza sulla scena di un mondo popolare e subalterno, spesso deviante (i malandrini, con la loro rudezza e ferocia, i loro assassinii e saccheggi, i contadini, abili nella truffa ai danni del loro padrone, i mercanti usurai, esemplarmente puniti e frati che, con precisa vena polemica, sono descritti come dediti al vizio). Questa commistione di gusto drammatico e di stile linguistico, fra letteratura "colta" di tipo religioso e letteratura "bassa" di tipo popolare non poteva non colpire la fantasia dello spettatore fiorentino dell'epoca; si contribuiva così a creare una rinnovata e più immediata comunicazione fra scena e platea e a ricreare un orizzonte d'attesa di particolare modernità ed efficacia. Rappresenta-zione paradigmatica improntata ad una armoniosa contrapposizione fra sacro e profano che anticipa per certi versi lo stile di Shakespeare. Essa si pone come riflesso storico fra l'inquietudine e la ricerca spirituale dei santi eremiti agli albori della Chiesa e la crisi dell'uomo tardo medievale che si affacciava alla nuova epoca umanistica e rinascimentale. Coerentemente alla riflessione critica che si vuole attuare di questa antica forma di spettacolo, la nostra realizzazione, che si svolge per lo più nei luoghi storici che l'hanno generata, ed in particolare sui sagrati delle Chiese e nei chiostri medievali e rinascimentali, nelle soluzioni scenografiche ha inteso esaltare la naturale e sacrale nudità delle strutture architettoniche. Un percorso iniziatico e rituale che si svolge nella penombra carica di mistero e di contemplazione spirituale dei nostri antichi chiostri, dove lo spettatore moderno può ricostruire nei vari elementi dello spettacolo la sua personale capienza emozionale, nell'aspirazione ad un "teatro globale" ormai irrimediabilmente perduto».

Nella foto: il regista Salvo Bitonti.



PROGETTI E REALTÀ DELL'INTEGRAZIONE CULTURALE

L'EUROPA DEL TEATRO È SEMPRE ESISTITA

Dalla seconda metà del Sedicesimo secolo alla vigilia della prima guerra mondiale gli scambi sono stati fecondi - Prima di dare esecuzione a strutture eurocratiche si tratta di recuperare gli insegnamenti del passato, e così rinsaldare le maglie di un tessuto storico logorato da rivalità e conflitti.

GIOVANNI CALENDOLI



di plurilinguismo verbale nel corpo della rappresentazione teatrale o di altra forma di spettacolo»: questo il titolo, sofisticato e provocatorio, di un convegno svoltosi a Roma su un tema d'attualità.

La motivazione fondamentale dell'incontro, come di altre iniziative consimili, era costituita dalla convinzione, ormai abbastanza diffusa nel mondo delle nostre scene, che nel fatidico '93 — se nascerà l'Europa, come sembra ormai certo — al suo centro dovrà nascere anche un'Europa del Teatro, della quale il teatro italiano non potrà non essere partecipe. Ma come?

Ponendo in tal modo il problema, però si cancella completamente un presupposto che è essenziale alla corretta comprensione dei suoi vari termini: dalla seconda metà del Cinquecento alla vigilia della prima guerra mondiale l'Europa è sempre esistita, sia pure con fasi alterne di vitalità e di stanchezza; e il teatro italiano ne è stato una componente importante.

Lord Fulke Greville ricorda nella prefazione al suo poemetto Romeus and Juliet di avere assistito a Londra, tra il 1560 ed il 1562, ad una rappresentazione di comici italiani nella quale era evocata la tragica vicenda dei due amanti. Gli itinerari teatrali d'Europa sono stati esplorati e tracciati dai comici dell'arte italiani.

E, limitandoci ad un solo esempio per il periodo a noi più vicino, Tommaso Salvini negli ultimi decenni dell'Ottocento recitò con continuità, oltre che nelle Americhe, in Francia, in Spagna, in Portogallo, in Germania, in Austria, in Inghilterra e in Russia. Nel 1891 Konstantin Stanislavkij, a Mosca, ebbe modo di osservare la «preventiva toilette dell'anima», alla quale l'attore italiano si sottoponeva lungamente in camerino prima dello spettacolo, e di trarne più di una sugge-

stione per il suo metodo di regia.

Come si vede, l'Europa teatrale non solo esisteva già, ma era ricca di scambi culturali fecondi, sebbene non fosse stimolata né da un sistema di sovvenzioni pubbliche nazionali né da un ordinamento giuridico internazionale quale presumibilmente si avrà dal '93. Per più di tre secoli i teatri nazionali hanno scavalcato le frontiere, ciascuno con la propria lingua, e si è formato un circuito unitario che - non è un paradosso affermarlo ha contribuito efficacemente alla costituzione di una coscienza europea moderna. Dunque non il teatro deve diventare europeo; ma semmai l'Europa divisa e dilaniata di oggi deve recuperare il teatro, che della sua coscienza unitaria è stato un fattore non trascu-

INTORNO AI CLASSICI

Se si ripercorrono le esperienze del passato, appare immediatamente evidente che lo sviluppo dell'Europa teatrale ha avuto le sue forze trainanti e i suoi protagonisti negli autori drammatici e negli attori. Di questa Eu-ropa teatrale, per ricordare due soli titoli, l'Otello ed il Macbeth di Shakespeare sono stati un vero e proprio cemento, offrendo ad attori di nazioni diverse la possibilità di confrontarsi dinanzi ad una stessa platea in prove memorabili, che diventavano al tempo stesso appassionate verifiche delle varie tradizioni interpretative e occasioni di conoscenza reciproca dei popoli. L'Europa teatrale risorgerà quindi se saranno ripresi più frequentemente gli autori drammatici europei che possiedono un coefficiente internazionale e se gli attori oggi operanti vorranno e sapranno far propria con energie adeguate la responsabilità di parlare ad una platea continentale e non solo ad un pubblico di fans domestici, come spesso ormai accade in Italia ed anche altrove.

L'istituzione europea naturalmente potrà favorire in maniera determinante questa ripresa, predisponendo strutture di sostegno internazionali, che però attendono ancora di essere accuratamente studiate e che in ogni caso dovranno essere preservate dal pericolo sempre incombente di cadere nel cerimonialismo di parata destinato esclusivamente a riempire le già folte cronache della mondanità politica. Potranno essere progettati circuiti di edifici teatrali predisposti ad accogliere in condizioni di parità compagnie di nazioni diverse. Potranno essere organizzati seminari itineranti di informazione teatrale con la partecipazione degli spettatori desi-

derosi di conoscere la cultura teatrale degli

altri Paesi.

Potranno essere programmati confronti di attori appartenenti a culture diverse nella interpretazione del medesimo personaggio... Le iniziative immaginabili, al fine di rinsaldare le maglie di un tessuto storico logorato da due conflitti mondiali, sono infinite: l'importante è che quelle prescelte per essere attuate siano inserite in un piano organico e duraturo, concepito con le giuste preoccupazioni di carattere politico ed economico, ma fondato anzitutto sulla chiarezza culturale nel rispetto delle diverse tradizioni. La sinergia delle politiche e delle economie è infatti una condizione indispensabile perché domani esista l'Europa unita; ma la sua prima linfa vitale non può essere data che dalla coscienza di possedere una molteplicità di culture storicamente intese alla comprensione e all'integrazione reciproca.

IL PROGRAMMA MEDIA

Fino ad oggi la Comunità europea è intervenuta soltanto in un settore che può genericamente considerarsi contiguo a quello teatrale, ma che in realtà è profondamente diverso, con il programma quinquennale *Media*, arrivato adesso al traguardo dei suo primi dodici mesi e destinato a promuovere la produzione di film, di cartoni animati e di documentari.

A tal proposito è sintomatica la risposta data poche settimane addietro dall'esperto di un autorevole quotidiano economico ad un lettore che chiedeva se la Comunità avesse allo studio qualche iniziativa simile al programma Media nel campo teatrale. Riportiamo la risposta integralmente: «La Commissione non intende, a questo stadio, intraprendere un adattamento o un'estensione del programma Media al settore teatrale. In primo luogo, la Comunità non ha la competenza sufficiente nel settore culturale per poter elaborare un programma di questo tipo a favore del teatro. In secondo luogo, non vi sono analogie tra l'industria audiovisiva e il teatro, quest'ultimo caratterizzato da un'estrema frammentazione e da una dipendenza quasi totale dal finanziamento pubbli-

Non siamo in grado di stabilire in quale misura queste affermazioni corrispondano alla volontà politica (o alle intenzioni o alle disponibilità) degli organismi internazionali competenti. Il problema è senza dubbio arduo e non soltanto per le valide ragioni indicate nella risposta. Ma noi, cittadini europei in pectore, pensiamo che la Comunità europea dovrebbe riuscire a fare almeno quello che al loro tempo fecero i comici dell'arte e gli attori, come Tommaso Salvini, superando gli ostacoli opposti dalle molte frontiere.

A pag. 170, «L'Amour au Théâtre Italien» di Watteau, Roma, Gabinetto nazionale delle Stampe.

UN CONVEGNO A ROMA

In cerca di una lingua per il Teatro d'Europa

VALERIA CARRAROLI

Di palcoscenico in palcoscenico, il tam-tam del teatro saprà inventare una terza via tra umori sciovinisti e sbandate conformiste che volentieri cancellerebbero, con le frontiere, differenze e identità? Il silenzio riempito, la due giorni organizzata al capitolino Palazzo delle Esposizioni il 3 e 4 maggio dalla cooperativa «Teatro delle Voci/Teak Studio De Tollis», con il patrocinio della Eri e dell'assessorato alla Cultura di Roma, ha tentato di dipanare la matassa della comunicazione difficile nel teatro comunitario.

A riempire il silenzio, confronti teorici e dimostrazioni pratiche, come l'esperimento didattico di bilinguismo francese/italiano sulle Serve di Gênet, proposto dal «Teatro delle voci» con il liceo scientifico Keplero. Tante provocazioni per strutturare una formulazione e quindi una coscienza — organica del temaproblema: che ruolo assumono diverse lingue

in un'unica rappresentazione?

Il via ai lavori l'ha dato la VideoPoemOpera SqueeZangeZaùm dello scrittoregista poetronico Gianni Toti. «Cento minuti di sperimentazione totale» contro il plurilinguismo in favore del plurilinguaggio, con emozioni inedite e guizzi di idee che balzano incontro all'improvviso. Imprevedibili, come la lingua impressiva e vivida di Toti, che ha coinvolto il pubblico in una «futuriana» kermesse dialettica di non poco momento culturale.

Come del resto ha fatto la tavola rotonda A passeggio per l'Europa: ipotesi di plurilinguismo verbale nel corpo della rappresentazione teatrale. Critici ed esperti hanno proposto approcci diversi, mappando il possibile della geografia linguistica teatrale: dall'«esperanto» artistico, allo scontro, evidenziato dallo scrittore Mario Lunetta, con il colonialismo linguistico yankee; dall'analisi di Renato Alla, dirigente Siae, sulle lusinghe equivoche della traduzione («impossibile o impotuta finora», come ha detto un Toti inorridito dall' «euroteatroce, inquinato da monolinguismo europeese»), alla salvaguardia delle culture, fino al sogno di un teatro veramente comunitario nell'interezza del tratto stilisti-

Tra gli altri, Federico Nicese, consulente Siae per l'informazione, e Giovanni Calendoli, scrittore e docente universitario di Storia del teatro, che ha rilevato come il linguaggio teatrale sia «costituzionalmente plurale» e il puzzle europeo delle rappresentazioni vada composto a partire dallo specifico di ciascun Paese, in primis il nostro, che «deve riaffezionarsi alla lingua italiana», teca di remoti portati culturali, «per non fare la fine degli etruschi», morti due volte: come popolo, e muti linguisticamente come memoria storica. Con lui Giovanni Marchi, saggista e professore universitario di Lingua e letteratura francese, ha ribadito l'originalità del significante nell'universo della parole, di contro a una fraintesa accezione di langue, inerte e strumentale a traduzioni prescrittive, sciolte dagli echi affettivi della connotazione e degli archetipi sociali. E per Ugo Ronfani proprio il

Bicentenario goldoniano del '93 potrebbe diventare per l'Europa del teatro momento coesivo intorno a un autore conosciuto, amato e, soprattutto, europeo.

Con il linguaggio protestatario del Vladimir Majakovskij (1913), il «Teatro delle Voci» ha chiuso il carnet: una sperimentazione vocale plurilingue di vivace interesse, grazie alla regia di Nino De Tollis, alle ottime musiche di Massimo Tata (realizzate con lui in scena da Raffaele Petrone e Sandro Pippa) e all'interpretazione di Marina Faggi, Rita Maria Clerici, Maria Paola Lucentini, Alessia Oteri e De

LETTERE

Programmi di sala: un elogio contestato

Sono da poco laureata in Storia medioevale e ho da sempre una grande passione per il teatro. Sono abbonata alla Vostra rivista, che è per me uno strumento molto importante di informazione nel mondo teatrale e anche di studio.

Una cosa però mi ha stupito nel n. 2 del 1992: a pagina 85, leggo la lode del programma di sala per Riccardo II, spettacolo prodotto dallo Stabile Friuli-Venezia Giulia. Da anni seguo la compagnia di Glauco Mauri e ho sempre trovato i suoi programmi di sala interessanti ed istruttivi, con l'eccezione, proprio, di questo Riccardo II.

lo credo che il programma di sala sia nato con l'intenzione di permettere allo spettatore un approfondimento dello spettacolo e del testo: cosa che, per esempio, ancora fa — come giustamente dice l'autore del breve articolo citato - lo Stabile di Genova. Ma come lodare un programma che non riporta un solo cenno storico sulla vicenda e sull'epoca di Riccardo II (re non certo così famoso come Riccardo III), nè un albero genealogico che sarebbe stato utilissimo dato che, di fronte alla battuta pronunciata da Giovanni di Ĝaunt (nel 1º atto dello spettacolo, corrispondente alla scena 1" del 2° atto del testo): «Non risparmiarmi, figlio di mio fratello Edoardo, solo perché sono figlio di suo padre Edoardo» ho sentito molti spettatori chiedersi cosa mai volesse significare questa frase inestricabile per chi non ha dimestichezza con la storia inglese?

Sono rimasta inoltre sbigottita di fronte a frasi come «Attraversata dal taglio fantasmatico della multificazione inevitabile» o «In quella frantumazione crolla la ceremony simbolica, cronotopo dello sguardo dentro lo sguardo, del nome dentro il nome, ecc.» (articolo di Alessandro Serpieri).

Questo dovrebbe chiarire le idee allo spettatore? È come si deve giudicare l'elogio di Roberto Sturno fatto da Dario del Corno, fastidioso nei suoi toni encomiastici?

Un programma così — io mi chiedo — di che utilità è per lo spettatore, dato che proprio allo spettatore interessato ed amante del teatro dovrebbe in teoria rivolgersi? Non sono certo i due begli interventi di Mauri e Luzi a salvare la situazione. Miriam Ferrari - Gattinara (Vc)



CALTAGIRONE - SIRACUSA - ROMA - GENOVA 5 giugno - 25 luglio 1992

Il programma del Festival del Barocco di quest'anno, con le sue tre direttive, è particolarmente gratificante: una via barocca filologicamente intesa, un itinerario neobarocco di individuazione e di riscontro di nuove esperienze artistiche accomunabili per spirito e per essenza al Barocco, un percorso di divertimento cosciente attorno al Barocco con citazioni e variazioni di temi, soggetti e opere.

Alessandro Giglio

PROGRAMMA

5 giugno - CALTAGIRONE: Teatro Villa Patti, ore 21,30. Giampiero Mughini in «A e B» di Giorgio Manganelli con Pino Censi, Antonella Fanigliulo, regia di Anna Lezzi, in collaborazione con Grassetto Costruzioni.

6 giugno - SIRACUSA: Recital Palazzo Beneventano del Bosco, ore 21,30. John Savage, Maria Grazia Grassini in recital. Poesie della letteratura italiana e inglese in lingua originale.

8 giugno - SIRACUSA: Recital Palazzo Beneventano del Bosco, ore 21,30. Ben Gazzara e Franca Maria De Monti in recital. Poesie della letteratura italiana e inglese in lingua originale.

11 giugno - CALTAGIRONE: Mostra Palazzo Libertini di S. Marco, ore 19. Inaugurazione mostra «L'arte della meraviglia», esposizione di opere di artisti neobarocchi. Fino al 28 giugno.

Musica Chiostro del Collegio del Gesuiti, ore 21,30. Concerto Ensemble Daedalus. Musica di Bonporti, Haendel, Scarlatti, Veracini.

12 giugno - SIRACUSA: Musica Palazzo Beneventano del Bosco, ore 21,30. Concerto Ensemble Daedalus. Musica di Bonporti, Haendel, Scarlatti, Veracini.

13 glugno - SIRACUSA: Musica Piazza Duomo, ore 21,30. Concerto Orchestra Stradivari «Music for the Royal Fireworks» «Water Music» di G.F. Haendel. Direttore Gilberto Serembe, in collaborazione con Enel per la progettazione laser.

17/18 giugno - ROMA: Teatro Accademia di Spagna, ore 21,30. «Lo sguardo di Orfeo» di Maricla Boggio, regia di Mario Ferrero, in collaborazione con l'Accademia Nazionale «S. D'Amico».

20 giugno - ROMA: Teatro Accademia di Spagna, ore 21,30. Giancarlo Dettori e Elena Croce in «L'acqua, i sogni» di Ugo Ronfani, da G. Bachelard, regia di Salvo Bitonti, in collaborazione con Eni.

21 giugno - ROMA: Teatro Accademia di Spagna, ore 21,30. Giampiero Mughini in «A e B» di Giorgio Manganelli con Pino Censi, Antonella Fanigliulo, regia di Anna Lezzi.

23 giugno - ROMA: Musica Accademia di Spagna, ore 21,30. Katia Ricciarelli e Lina Sastri in concerto. Orchestra da Camera «Gli Archi del Festival Organistico di Reggio Emilia».

2 luglio - GENOVA: Mostra Palazzo Ducale, ore 19. Inaugurazione mostra "L'arte della meraviglia". Fino al 15 luglio 1992. Teatro Palazzo Ducale, ore 21,30. Giancarlo Dettori e Elena Croce in "L'acqua, i sogni" di Ugo Ronfani, da G. Bachelard, regia di Salvo Bitonti.

qua, i sogni» di Ugo Ronfani, da G. Bachelard, regia di Salvo Bitonti.

3 luglio - GENOVA: Musica Palazzo Ducale. «Nel segno di Monteverdi». Ore
16,30. Mostra di strumenti antichi e incontro con G.E. Cortese. Ore 21,30.
Concerto Ensemble Ero Maria Barbero, Lavinia Bertotti, Cristina Miatello.

Concerto Ensemble Ero Maria Barbero, Lavinia Bertotti, Cristina Miatello. Musiche di Frescobaldi, Monteverdi, Rossi.

7 luglio - GENOVA: Musica Palazzo Ducale. «Nel segno di Monteverdi». Ore 16,30. Mostra di strumenti antichi.

8 luglio - GENOVA: Teatro Palazzo Ducale, ore 21,30. Lina Sastri in recital di canzoni e poesie napoletane, in collaborazione con Ansaldo.

11 luglio - GENOVA: Musica Palazzo Ducale. «Nel segno di Monteverdi». Ore 21,30. Concerto Ensemble Tiziano Bagnati, Massimo Lonardi, musiche di Falconiero, Foscarini, Frescobaldi, Banfi Milanese, Kapsberger, Piccini, Roncalli, Stradella.

13 luglio - GENOVA: Musica Palazzo Ducale, «Nel segno di Monteverdi». Ore 16,30, Mostra di strumenti antichi e incontro con G.E. Cortese.

16 luglio - GENOVA: Musica Palazzo Ducale. "Nel segno di Monteverdi». Ore 16,30. Mostra di strumenti antichi. Ore 21,30. Concerto Ensemble Concerto Vago. Musiche di Caccini, Frescobaldi, Monteverdi, Picchi.

18 luglio - GENOVA: Musica Concerto Itinerante. Ore 21 Palazzo Ducale. Ore 21,30 Cattedrale S. Lorenzo. Musiche di Cavalli e Monteverdi. Ensemble Bernardo e Paride Dusi di Brescia, coro "Alfredo Casella" di Alessandria. Diretti da G.M. Bosio.

24/25 luglio - CALTAGIRONE: «La Scala illuminata». Ore 21,30. Quattromila lumini illuminano la scala di S. Maria del Monte.

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Con il Patrocinio: Presidenza del Consiglio dei Ministri; Unesco; Accadernia di Spagna; Ambassade de France: Centro Culturale Francese di Roma. Enti promotori: Ministero del Turismo e dello Spettacolo; Presidenza della Regione siciliana, assessorato regionale del Turismo, delle Comunicazioni e dei Trasporti della Regione siciliana; Regione Liguria, assessorato alla Cultura; Provincia di Siracusa, Azienda provinciale turismo; Comune di Caltagirone, Azienda autonoma soggiorno e turismo

INCONTRI CON L'ARTE E LA CULTURA



LA PROMOZIONE CULTURALE

lanifestazioni promosse dal Gruppo Fininyest realizzate in collaborazione con aziende el Gruppo o con altre imprese.

TTALIA CHE CAMBIA ATTRAVERSO MANIFESTI DELLA RACCOLTA SALCE lilano - Palazzo della Permanente, 1989 oma - Spazio Peroni, 1990

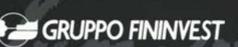
OOTBALL. I DOMINI DEL CALCIO: IEMORIA, CULTURA, COMUNICAZIONE oma - Spazio Peroni, 1990

IZIANO ashington - National Gallery of Art, 1990 - '91

A BRAIDENSE (mostra) lilano - Palazzo della Permanente, 1991

A CULTURA DEL LIBRO DELLE BIBLIOTECHE NELLA DCIETA' DELL'IMMAGINE (convegno) ilano - Biblioteca Nazionale Braidense, 1991

LOGIUM. FRATEGIE DELLA FOLLIA (convegno) ilano - Piccolo Teatro, 1991



MOSTRA DEL LIBRO E DELLA STAMPA ANTICHI Milano - Palazzo della Permanente, 1990, '91, '92

BREAK CONCERTO Itinerari musicali nella pausa di mezzogiorno Milano - Teatro Manzoni, dal 1987 Torino - Teatro Carignano, dal 1989

APERITIVO IN CONCERTO Appuntamenti domenicali con la musica Milano - Teatro Manzoni, dal 1986

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA Stagioni musicali Milano - Teatro alla Scala, dal 1982



Alcune delle manifestazioni sostenute dal Gruppo Fininvest attraverso iniziative di comunicazione.

DA RAFFAELLO A GOYA... DA VAN GOGH A PICASSO Milano - Palazzo Reale, 1987

VINCENT VAN GOGH Roma - Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1988

MIRO' AL CASTELLO DI RIVOLI Rivoli - Castello, 1988

DE CHIRICO NEL CENTENARIO DELLA NASCITA Venezia - Museo Correr, 1989

PIETRO PAOLO RUBENS Padova - Palazzo della Ragione, 1990 Roma - Palazzo delle Esposizioni, 1990 Mllano - Palazzo della Permanente, 1990

TIZIANO Venezia - Palazzo Ducale, 1990

NEOCLASSICO. ARTE, ARCHITETTURA E CULTURA A TRIESTE Trieste - Museo Revoltella, Palazzo Sartorio, Tempio Anglicano, 1991

IN OUR TIME. IL MONDO VISTO DAI FOTOGRAFI DI MAGNUM Roma - Palazzo delle Esposizioni, 1991 Milano - Rotonda della Besana, 1992

ANTONIO CANOVA Roma - Palazzo Ruspoli, 1991 - '92 Venezia - Museo Correr, 1992

RISORGIMENTO, MITO E REALTA' Milano - Palazzo della Permanente, 1992



