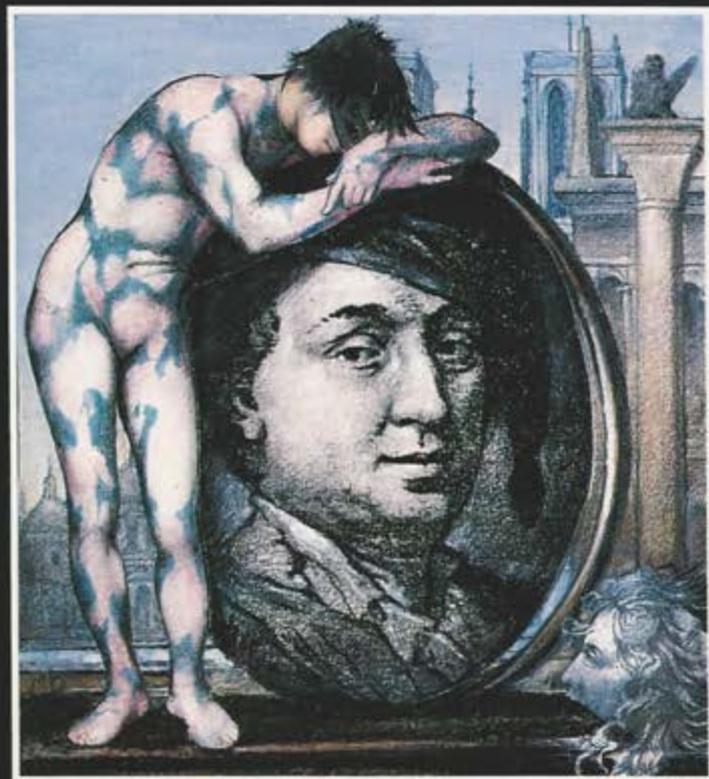


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



L'ANNO GOLDONI

LA CERIMONIA DELL'INAUGURAZIONE PRESENTE
SCALFARO, I CENTO PROGETTI, I PRIMI SPETTACOLI

L'ITALIA PER UN MAESTRO DEL SECOLO:
JULIEN GREEN PREMIO DIEGO FABBRI

L'EDIZIONE 1993 DELLA FESTA DEL TEATRO:
GASSMAN PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA

ADDIO A GIOVANNI TESTORI E A FRANCO BRUSATI

PROCESSO ALLA CRITICA, SECONDA PUNTATA

TESTI: *LE BACCANTI* DI EURIPIDE NELLA TRADUZIONE DI
RENATO RANDAZZO, CON UNA RICOSTRUZIONE DEL *LAMENTO
DI AGAVE - IL SOGNO NASCOSTO*, NOVITÀ DI EVA FRANCHI

LA SCENA INTERNAZIONALE: A COLLOQUIO CON IL NOBEL DEREK WALCOTT E CON IL
CANADESE BRAD FRASER - LE STAGIONI DI PROSA A PARIGI, LONDRA, BERLINO E VIENNA

MARIANGELA MELATO ALLO STABILE DI GENOVA - MADDALENA CRIPPA IN *CASA DI BAMBOLA* - GEORGES PEREC,
CLASSICO DELL'AVANGUARDIA - VISITA ALLA CASA-MUSEO DI TRIONFO - RINASCITA DEI PICCOLI TEATRI ROMANI

Ardini - Argenti - Battistini - Bisicchia - Boggio - Bonanni - Calendoli - Cannella - Carraroli - Caveggia - Chiarelli - Chiesa
- Clerici - Compatangelo - Del Serra - De Monticelli - Finzi - Fontanelli - Gasparetti - Geron - Giovanelli - Giannachi -
Groppali - Grossi - Gunnella - Infante - Libero - Marrè - Mastagni - Mazzoleni - Melilli - Minotti - Monti - Nigro -
Ottolenghi - Palma - Pampinella - Paniccia - Pilone - Pulvirenti - Quattrini - Rigotti - Ronfani - Sambin - Scignano - Vettori

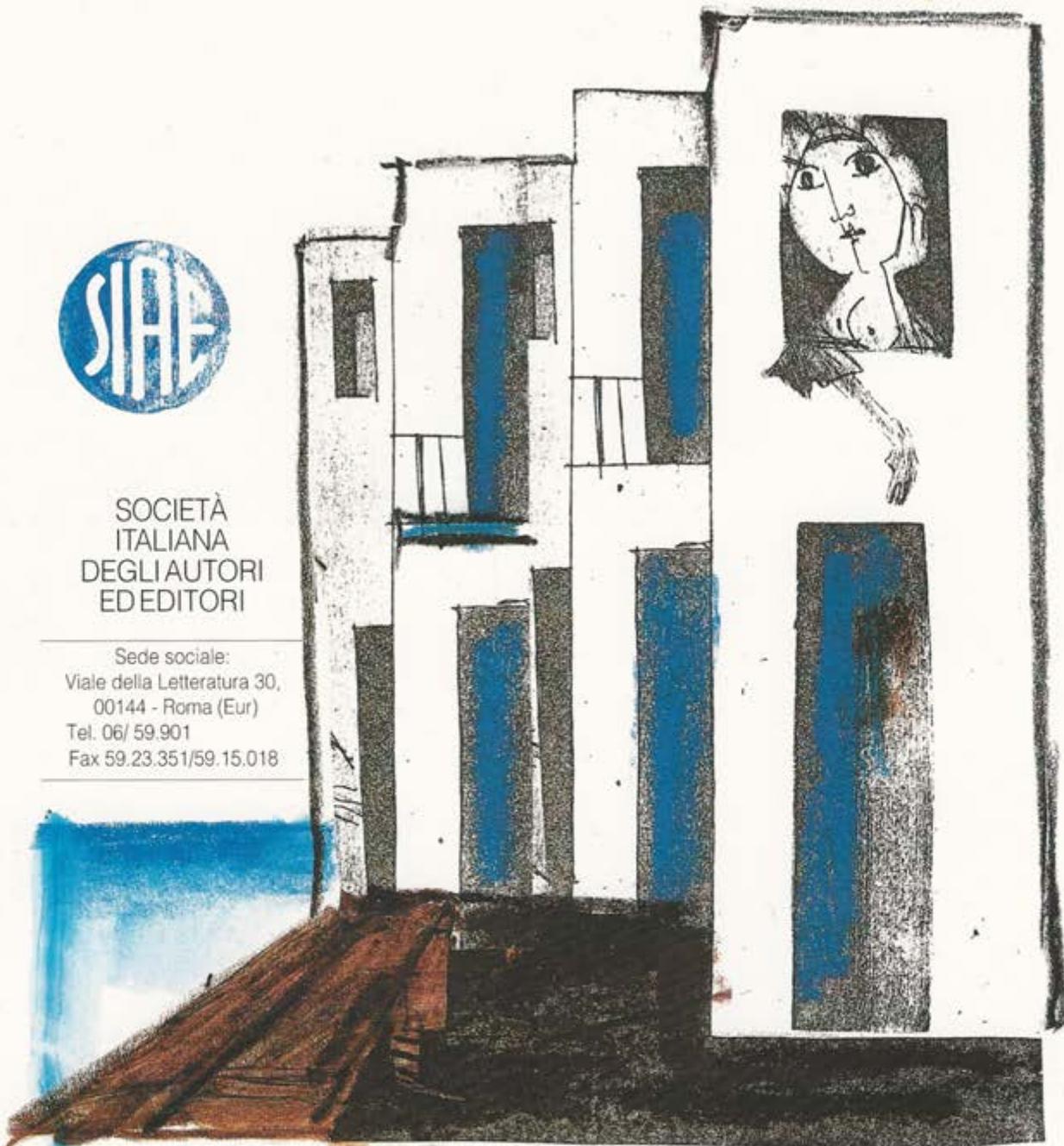
RICORDI

LA SIAE PER IL TEATRO



SOCIETÀ
ITALIANA
DEGLI AUTORI
ED EDITORI

Sede sociale:
Viale della Letteratura 30,
00144 - Roma (Eur)
Tel. 06/ 59.901
Fax 59.23.351/59.15.018



Milano, aprile 1882. Nasce la S.I.A.E. (Società Italiana 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, da Edoardo Sontogno a Emilio Treves. Da allora la S.I.A.E. continua a lavorare per gli autori e per gli editori.

Come può sapere un autore quante volte, in quante forme e dove viene utilizzata la sua opera?

Attraverso la sua sezione D.O.R. (Drammatica, Operette e Riviste), la S.I.A.E. tutela, prima di tutto, il repertorio teatrale italiano ed estero garantendo i diritti degli autori drammatici.

La S.I.A.E. svolge inoltre, a favore delle Compagnie teatrali e degli utilizzatori in generale, un'attività di intermediazione nell'acquisizione del consenso dell'autore alla rappresentazione della propria opera. La S.I.A.E. costituisce, perciò, un punto di riferimento per tutti gli operatori dello spettacolo

e una sede naturale di composizione di conflitti di interessi, eventualmente generati dal difficile connubio di elementi artistici e patrimoniali caratteristici della natura stessa dello spettacolo teatrale.

La S.I.A.E. cura la pubblicazione dell'annuario statistico "Lo Spettacolo in Italia", l'annuario "Teatro in Italia". Inoltre, fin dal 1932, ha istituito e aperto al pubblico la Biblioteca e la Raccolta Teatrale del Burcardo che comprende circa 35.000 pubblicazioni.

HYSTRIO

Editore:

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

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

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

Redazione:

Fabio Battistini, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Natalina Fracasso

Design:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Giovanni Antonucci, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Michel Bataillon, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Arminio Biondi, Andrea Bisicchia, Maricia Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Giorgio Fontanelli, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Francesca Gentile, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, Ginette Herry, Carlo Infante, Emilio Isgrò, Marco Lamberti, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Gianni Manzella, Anna Luisa Marré, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliaro, Claudia Pampinella, Valeria Panizza, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Francesco Saba Sardi, Giovanna Santoro, Nathalie Saraute, Agge Savio, Giorgio Scrafini, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobriano, Ubaldo Soddu, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentini, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Mario Zorzi

Dall'estero:

Duccio Paggella (New York), Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalonde (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Alfred Simon (Parigi), Grazia Pulvirenti (Vienna)

Direzione, Redazione e Pubblicità:

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:

Promodis Italia Editrice

Distribuzione:

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

Abbonamenti:

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

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

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

EDITORIALE - Un radioso futuro

3

GOLDONI '93 - Il via al Bicentenario a Venezia presente Scalfaro - L'Italia per Goldoni; gli impegni del governo - Più di cento i progetti delle celebrazioni - *Le massere* con la regia di De Bosio - La scuola italiana dimentica Goldoni - L'Arlecchino nero di Ravenna Teatro - Il Teatro goldoniano in Cina - La recensione in versi: *Il campiello* di Strehler - La radio e l'editoria per il Bicentenario - *M. Boniver, U. Ronfani, B. Mazzoleni, A. Bisicchia, C. Cannella, M. Sambin, C. Ventrucci, R. Pilone, G. Finzi*

4

I MAESTRI - Julien Green Premio Fabbri: cronaca della cerimonia a Forlì, recensione di *Non c'è domani*, intervista con lo scrittore - Testimonianze di *Bo, Vigorelli, Montale, Benjamin, Maritain, Mauriac, Hesse, Mann - F. Monti, U. Ronfani, R. Minotti*

21

LABORATORIO - Georges Perec, un classico dell'avanguardia - *L. Vettori*

28

LA FESTA - A Gassman il Premio Montegrotto Europa 1993 - Gli altri premiati: Bertani, Fuscagni, Guerzoni - Il Premio alla Vocazione per aspiranti attori

30

TEATROMONDO - Incontro con il Nobel Derek Walcott. *Prima* a Stoccolma del suo dramma *L'ultimo Carnevale* - La drammaturgia sconosciuta del tranquillo Canada - A colloquio con Brad Fraser, l'autore di *Resti umani* - La scena inglese fra mercato e impegno - Berlino: Frank Castorf, Achim Freyer e il teatro tedesco dopo la riunificazione - Vienna: stagione contrastata al *Burgtheater* fra Goldoni, Cechov e Kleist - Parigi: Recupero dal Novecento, da Claudel a Cocteau, in una stagione di routine - *Immagini* italiane in Russia allo Stabile di Voronezh - *A.P. Sanavio, E. Groppali, G. Giannachi, A. Nigro, G. Pulvirenti, C. Clerici, M.L. Compantangelo*

32

HUMOUR - Foyer - *F. Caleffi*

48

I MAESTRI - Visita alla casa-museo di Aldo Trionfo - *D. Ardini*

51

INCHIESTA - Critici di Teatro oggi: imputati e vittime - Nuovi interventi di *O. Bertani, M. Boggio, P. Calvetti, V. Carraroli, C. Facchinelli, E. Franchi, F. Garnero, C. Infante, L. Libero, A. Longatti, S. Mamone, G. Marchi, F. Monti, E. Pani, G. Panizza, C. Pistillo, G. Pullini, D. Rigotti, A. Scavone, G. Serafini, E. Zocaro*

53

SCRITTURA - Il grande teatro metafisico di Roma - *R. De Monticelli*

64

LETTERA ROMANA - Occhio, signori, al Teatro piccolo - *G. Calendoli*

67

TEORIA - Fondamenti del lavoro teatrale: scena e visione - *M. Del Serra*

68

LABORATORIO - In Toscana gli stages invernali della Costa Ovest - *S. Mastagni*

69

PROGETTI - Mariangela Melato per tre anni allo Stabile ligure - *I. Chiesa*

70

L'INTERVISTA - Una terza ribalta per il Teatro della Tosse - *L. Sicignano*

72

LABORATORIO - Stadio o teatro?: un convegno e un seminario a Genova - *Abruzzo: quando uno Stabile lavora con e per i giovani - C. Argenti, A. Bonanni*

74

RITORNI - Maddalena Crippa in *Casa di bambola* di Ibsen - *A. Bisicchia*

77

EXIT - Testori: nel nome di Dio e del Teatro - Franco Brusati, il Teatro contro la solitudine - Addio alla Hepburn, a Mariani, a Colombo - *U. Ronfani, F. Caleffi, F. Battistini, V. Carraroli*

78

CRONACHE - La ricerca al milanese Teatro Greco - L'iniziazione al teatro dei ragazzi siciliani - Piccolo story: seguito - *L. Grossi, C. Cannella*

83

BIBLIOTECA - Ristampe: Steiner e il tragico *Fabulazzo* di Dario Fo - Schede

85

CRITICHE - Tutti gli spettacoli della stagione di Prosa

88

SCENE IMMATERIALI - La memoria del nuovo - *C. Infante*

119

I TESTI - *Le Baccanti* di Euripide nella traduzione di *R. Randazzo*, con libera ricostruzione del perduto *Lamento di Agave*, presentazione di *Andrea Bisicchia* - *Il sogno nascosto* di *E. Franchi* da un'idea di *N. Gazzolo*

120

IN COPERTINA - Arlecchino piange la morte di Goldoni - Dipinto di *Mario Donizetti* per un francobollo del Bicentenario



TEATRO DI ROMA

diretto da
Pietro Carriglio

ACEA

AGENZIA ITALIANA



Energie Ambiente

SPONSOR UFFICIALE

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

UN RADIOSO FUTURO

Il referendum del 18 aprile abrogativo del ministero per il Turismo, lo Spettacolo e lo Sport; la proposta, cauzionata dal ministro Boniver, di dare vita ad un nuovo ministero detto delle Attività artistiche e del Tempo libero e caratterizzato da un trasferimento di competenze alle Regioni; la crisi dei festival d'estate dovuta in non pochi casi ai «terremoti» politico-amministrativi verificatisi negli enti locali; il progetto federativo nel settore del Teatro pubblico, anch'esso in difficoltà, nel quale si inserisce l'«asse» fra gli Stabili di Milano e di Roma di cui s'è fatto sostenitore Pietro Carriglio; una serie di segnali consociativi che vengono da impresari del Teatro privato per premunirsi contro la fine ormai confermata dell'assistenzialismo di Stato e per sottrarsi alle forche caudine di un sistema iugulatorio di credito allo Spettacolo; infine la polemica sulle alte paghe di dive e mattatori messe a confronto con i minimi salariali di fame dei *peones* del palcoscenico: la stagione di Prosa si chiude nell'irrequietezza e nella confusione generalizzata. Né basta l'effetto tonificante del Bicentenario goldoniano – quello slogan *L'Italia per Goldoni* che s'aggrappa ai trascorsi splendori della scena nazionale – per fugare gli smarrimenti e le inquietudini che paralizzano la società teatrale.

Questo numero di *Hystrio* esce prima della consultazione referendaria e, in tanta confusione, non possiamo e non vogliamo azzardare eccentriche anticipazioni sul futuro – che non è mai stato così incerto – del Teatro italiano.

Siano consentite tuttavia alcune considerazioni: le seguenti.

1 - La crisi del sistema politico o, per tutto dire, la fine della prima Repubblica non risparmia – ed era inevitabile – il Teatro assistito, lottizzato, sottratto agli uomini di cultura, gestito dagli assessori e dai burocrati, da tempo alla deriva per la mancanza di una legge quadro e per l'eccessiva discrezionalità burocratico-amministrativa delle circolari ministeriali.

2 - Poiché la botte dà il vino che ha, non c'è da stupirsi se, fatta salva la buona volontà dei proponenti, il fu-

turo del nostro Teatro e delle altre attività dello Spettacolo viene affidato ad un carrozzone di modeste competenze e di assai limitate ambizioni che ricorda anche troppo la gestione delle attività dopolavoristiche dell'inafausto Ventennio.

3 - Il fatto che nessuno, se non qualche isolato cultore di utopie, osi rilanciare l'idea di un ministero degli Affari culturali (per allinearci, se non altro, su una prevalente posizione comunitaria); e che l'argomento ufficialmente addotto contro la costituzione di questo ministero sia – fra tanti sperperi, sperequazioni e malversazioni – che «tanto non ci sono i soldi», la dice lunga sull'assenza di volontà riformatrice in questo Paese, nonostante tante chiacchiere sul cambiamento.

4 - Dovrebbero colpire l'improvvisazione costernante dalla quale sono emerse le misure e le proposte per il dopo referendum, l'assenza di un dibattito intorno al futuro della scena nazionale, il silenzio degli esperti e degli artisti, l'incoscienza arroganza dei padroni del vapore di ieri e di sempre, la mancanza di idee del parlamento. Invece questa afasia culturale è data per scontata e inevitabile. Gli stessi riflessi di difesa degli organismi e delle categorie del Teatro che ricordavamo all'inizio, sono fin troppo palesemente dettati dalla preoccupazione del proprio *particolare*, risultano privi di prospettive diverse dalla salvaguardia di piccoli, privati interessi.

E allora? Allora ci stiamo preparando, anche per il Teatro, un futuro piccolo-piccolo. Continuerà il clientelismo; il centralismo romano si coniugherà con l'effimero culturale degli enti locali, le leggi del botteghino finiranno per spingere ancora più in basso le nostre stagioni di Prosa, la nomenclatura del Teatro pubblico continuerà a progettare alleanze senza porsi la questione morale della funzione di questo teatro nella società. E i giovani continueranno a fare le loro innocue rivoluzioni culturali negli scantinati.

Siamo pessimisti? Sì, ma come non esserlo quando la Cultura e l'Arte sono finite in certe mani e, se tutto va bene, continueranno ad esserlo per il radioso futuro del nostro *tempo libero*?

HY



IL CAPO DELLO STATO A VENEZIA PER IL BICENTENARIO

L'ITALIA PER GOLDONI

«Viviamo la ricorrenza del 6 febbraio – ha detto il ministro del Turismo e Spettacolo – non come commemorazione ma come cerimonia vitale, che proclama l'attualità di un genio del Teatro il quale, scrivendo la più grande Commedia Umana di tutti i tempi, ci ha dipinti così come siamo, con le nostre virtù e i nostri difetti, e ha lasciato all'Europa un patrimonio inestimabile» - L'impegno di tenere alte le sorti del Teatro e dello Spettacolo italiani.

MARGHERITA BONIVER



Ecco il testo del discorso pronunciato dal ministro Margherita Boniver il 6 febbraio alla Fondazione Cini di Venezia, alla presenza del Capo dello Stato Oscar Luigi Scalfaro, per aprire ufficialmente l'Anno Goldoni.

Duecento anni orsono, il 6 febbraio 1793, moriva in povertà a Parigi, mentre infuriava il Terrore, Carlo Goldoni. Due giorni dopo Joseph Marie Chénier, fratello del drammaturgo giacobino Andrea Chénier, chiedeva e otteneva dalla Convenzione, che al cittadino Goldoni venisse restituita la magra pensione che gli era stata erogata a Versailles come insegnante di italiano della famiglia reale.

Si chiudeva così, mentre la storia dell'Europa e del mondo cambiava il suo corso, l'esistenza di un artista geniale nel quale tutti, anche fuori dal nostro Paese, hanno riconosciuto uno dei padri fondatori del teatro dell'età moderna.

La sua opera, non ancora colta in tutta la sua inesauribile ricchezza, pensata, sentita e recitata come dialogo fra gli uomini, cioè comunicazione collettiva, come sentire comunitario, apriva una visione nuova dell'arte teatrale che ormai, grazie a lui, appartiene a ogni società civile.

Anche per questo il programma predisposto per il Bicentenario goldoniano vuole rappresentare un momento di grande solidarietà della società civile nazionale. È oggi un segnale di notevole importanza, trovare un momento comune, per celebrare, in nome della cultura alta, un autore che ha saputo essere grande veneziano, italiano ed europeo. Il patrimonio culturale italiano rappresenta un valore straordinario, di portata mondiale e storica, ed è giusto che in occasioni come questa sia l'Italia tutta a muoversi e stringersi attorno ad uno dei suoi grandi artisti.

Dunque una necessità di fare cultura attraverso lo spettacolo: questo Goldoni italiano in Europa, incarna lo spirito di una nuova cultura ad ampio respiro, una cultura fatta non solo di celebrazioni fini a se

stesse, ma di autentiche spinte ideali verso una rivalutazione del patrimonio culturale italiano.

Se questo è lo spirito del Bicentenario goldoniano, era logico muoversi verso la interdisciplinarietà del programma. L'intero mondo della cultura celebrerà Goldoni, per testimoniare l'importanza e per rendere un dovuto omaggio al suo genio.

IL LAVORO DEL COMITATO NAZIONALE

Teatro, musica, cinema, editoria, televisione: questi i punti di riferimento del Bicentenario goldoniano. Come presidente del Comitato nazionale auspico che le nostre intenzioni, quelle cioè di dare un forte segnale di impegno culturale nel nome di Carlo Goldoni siano recepite da tutti.

Grazie al lavoro svolto dal Comitato nazionale goldoniano, in particolare dal Comitato esecutivo e dal Comitato promotore veneto, il Bicentenario goldoniano si apre ufficialmente oggi con momenti celebrativi in tutta Italia e con un programma particolarmente solenne qui, a Venezia, alla presenza del Capo dello Stato.

Noi viviamo perciò questa giornata, signor Presidente, non come commemorazione, non come celebrazione fra ombre e fantasmi del passato, ma come cerimonia vitale che proclama l'attualità di un genio del teatro che esalta l'azione rinnovatrice della sua opera sulla cultura europea, che incita la difesa di quella specificità dell'arte teatrale sempre necessaria e sempre minacciata in epoche come la nostra, in cui dobbiamo tutti imparare il buon uso delle nuove tecnologie mediatiche.

In questa Venezia, che ai tempi di Goldoni sembrava destinata a contemplare il tramonto della sua storia gloriosa e che invece perpetua il suo fascino e il suo splendore, in questa città senza eguali, nella quale egli vedeva a ragione il più grande palcoscenico del mondo, noi oggi salutiamo il ritorno di Carlo Goldoni. Non più «veneziano fuggiasco», non più artista perseguitato in patria dalle incomprensioni e dalle gelosie ed esule più o meno volontario nella Francia della monarchia morente; ma il figlio illustre che qui ritrova, insieme alla gratitudine e all'amore della sua gente, i pieni titoli della sua gloria di uomo e di artista, che il tempo ha ingrandito anziché spegnere.

UN GENIO CHE CI APPARTIENE

E se in *Una delle ultime sere di Carnovale*, la commedia del suo congedo da Venezia, abbiamo potuto sentire tutti la malinconia di chi lascia una terra amata, io vorrei che invece, oggi, qui si avverta – mentre si apre ufficialmente l'anno di Goldoni – la soddisfazione, in parte per dire l'orgoglio, e certamente la gioia di averlo ritrovato, in una luce nuova, nella consapevolezza che non appartiene al passato ma al nostro presente di uomini e donne, italiani, europei.

In questa giornata, che riunisce qui a Venezia idealmente accanto a Lei, caro Presidente, tutte le forze vive della cultura e dello spettacolo, Goldoni ci viene incontro nei colori di una leggenda, che ha contribuito egli stesso ad alimentare quando, già ottuagenario si era raccontato ai posteri nei *Mémoires*, ma anche nella luce di una verità storica che lo ha accumulato ai grandi spiriti del secolo dei lumi.

Senza voler stabilire graduatorie di merito, desidero complimentarmi con tutto il teatro italiano per lo sforzo fatto, in periodi non facili, nel proporre un vasto programma di spettacoli e manifestazioni, a partire da quelle *Massere* che il Teatro Stabile Veneto presenterà stasera a Venezia. E vorrei anche esprimere l'augurio che le circostanze consentano a Giorgio Strehler, maestro della regia goldoniana di tenere fede agli impegni generosamente assunti in onore di Goldoni, come già questa sera farà a Milano con la nuova edizione del *Campielo* e con la «Festa goldoniana» al Teatro Studio.

Da oggi, il Bicentenario è nelle mani dei protagonisti più autentici, gli artisti della scena, gli operatori teatrali, gli uomini di cultura, e il pubblico.

Carlo Goldoni con la sua arte, le sue opere, i suoi personaggi, potrà aiutarci, durante questo anno del Bicentenario, nell'impresa di tenere alte le sorti del teatro e dello spettacolo italiano.

Con questa speranza, caro Presidente, dichiaro aperto l'Anno goldoniano. Viva Carlo Goldoni! □

A pag. 4, da sinistra a destra: il presidente della Regione Veneto Franco Frigo, il ministro del Turismo e Spettacolo Margherita Boniver, il Capo dello Stato Oscar Luigi Scalfaro e la figlia, all'apertura ufficiale dell'Anno Goldoniano. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Ugo Ronfani, il sindaco di Venezia Ugo Bergamo, Margherita Boniver, Franco Frigo e Nicola Mangini, direttore della Casa Goldoni a Venezia; il messaggio di Ferruccio Soleri, nel costume glorioso di Arlecchino: tra il pubblico il Capo dello Stato e la figlia, il direttore generale dello Spettacolo Carmelo Rocca e le autorità venete.



Senza Strehler la notte per Goldoni

Mentre a Venezia, il 6 febbraio, si apriva l'anno Goldoni alla presenza del presidente della Repubblica Scalfaro, a Milano il teatro di Strehler – a causa delle note vicende – si vedeva costretto a rispondere con malinconica sobrietà alla tanto attesa celebrazione.

La sera del 6, nei tre teatri del Maestro, Piccolo, Lirico e Teatro Studio, non sono mancati il pubblico, gli applausi, le autorità. Ma nonostante i 140 attori protagonisti delle *Baruffe*, dell'*Arlecchino* e del *Campielo* si impegnassero a gridare la loro gioia goldoniana, l'assenza di Giorgio Strehler ingrigiva le calli e pesava come piombo su tutto e su tutti. Sulla scena di via Rovello ha debuttato *Il campielo*, nella ripresa di Carlo Battistoni. Su una scena a luci fisse, Giulia Lazzarini, Giancarlo Dettori, Laura Marinoni e Rosalina Neri. Dell'edizione del '75 ci sono Luigi Diberti, Edda Valente ed Elio Veller. L'allestimento ci restituisce l'immobilità della storia.

Le autorità sono venute a portare il loro contributo di solida speranza: il sindaco Giampiero Borghini, il direttore generale dello spettacolo Carmelo Rocca, il presidente della Regione Fiorella Ghilardotti, l'assessore alla Cultura Marco Parini, i registi Maurizio Scaparro e Lamberto Puggelli. A mezzanotte il popolo delle tre sale è stato trasferito, in pullman, al Teatro Studio, per la festa goldoniana che, in realtà, di festoso aveva ben poco. Strehler non c'era. «Ma la mia assenza non è un gesto teatrale – ha mandato a dire da Franco Graziosi –, è l'espressione di un riserbo estremo, mentre il nostro glorioso teatro è colpito da oscure manovre che certo non giovano né alla verità né alla giustizia». Il sindaco Borghini non ha fatto mancare la propria solidarietà: «Ho ricevuto oggi una lettera molto personale di Strehler in cui il regista mi esprime il suo dolore. La farò leggere a tutti quelli che lo hanno definito arrogante».

Pamela Villorosi ha orchestrato come poteva polemiche, amarezze e allegrie goldoniane. Gli attori in abito di scena hanno ricordato che l'illustre ospite era Carlo Goldoni, ma inevitabilmente il pensiero di tutti era rivolto a lui e al suo esilio svizzero. Intanto gli allievi del Teatro alla Scala e della scuola del Piccolo cantavano arie di Mozart e Galuppi. Non c'è stato brindisi: la notte goldoniana si festeggiava a Tangentopoli. □



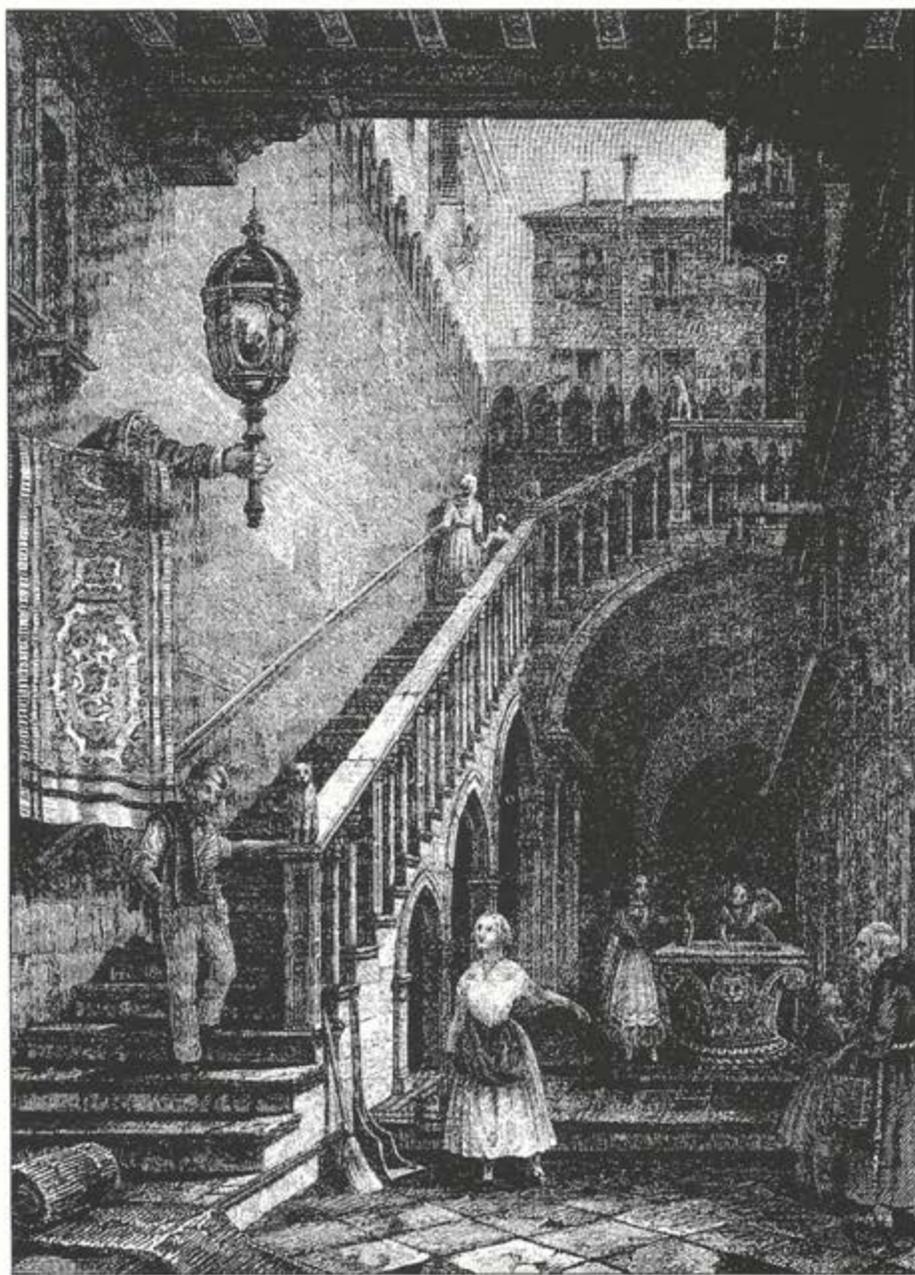
I LAVORI DEL COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI

COSÌ IL BICENTENARIO

Più di cento i progetti nei settori del teatro, della musica, della televisione e della radio, dell'università, dell'editoria, del cinema - La spontanea adesione degli uomini della Cultura e dello Spettacolo ha avuto ragione delle difficoltà politiche e finanziarie - La mobilitazione dei grandi registi e il fervore della ricerca per «reinventare» Goldoni - I progetti speciali, il contributo veneto, la ristampa dell'opera integrale e le iniziative per l'estero.

UGO RONFANI

Pubblichiamo stralci della relazione del segretario e coordinatore artistico del Bicentenario sul programma elaborato dal Comitato nazionale, e presentato a Roma, in conferenza stampa, il 20 gennaio.



Debbo presentarvi il programma generale che gli studiosi e gli operatori della Cultura e dello Spettacolo hanno progettato insieme e che il Comitato esecutivo insediato il 7 ottobre 1991 a Milano dall'allora ministro Tognoli, dopo essersi per due volte consultato con il Comitato nazionale e a più riprese con quello veneto, ha coordinato, valutato e per quanto possibile messo in esecuzione.

Questo lavoro, che ha comportato poco meno di trenta riunioni, ha verificato la risposta del mondo della Cultura e dello Spettacolo all'invito di celebrare ma anzitutto di riproporre nella vivezza di un «classico contemporaneo» Carlo Goldoni; ha determinato gli orientamenti finali per l'adozione dei tre Progetti speciali per il Bicentenario previsti con la circolare ministeriale; ha fornito dati valutativi incidenti sulle decisioni riguardanti gli ahinoi, insufficienti, ridotti contributi pubblici per lo Spettacolo.

Dicendo che esporrò il programma d'insieme ho inteso premettere che non presenterò l'elenco delle proposte, delle iniziative e dei progetti - sono nel loro insieme più di cento - pervenuti al Comitato per il Bicentenario; e che salvo motivate controindicazioni potranno fregiarsi del logo c/o del patrocinio del ministero. Sarebbe superfluo, perchè fra i materiali forniti dall'Ufficio stampa figura per l'essenziale, analiticamente, il quadro programmatico del Bicentenario.

Voglio a questo proposito dire subito che, volendo il Bicentenario essere soprattutto un'occasione unitaria, di aggregazione e di solidarietà, per la cultura e il teatro italiani, noi abbiamo esaminato con eguale attenzione tutte le proposte pervenute, senza prevenzioni e discriminazioni, anzi quest'attenzione intensificandola quando le iniziative avevano i segni della novità, della ricerca, dell'invenzione.

L'estate scorsa, quando incontrammo il ministro Boniver a Taormina, poco dopo la sua nomina, noi del Comitato esecutivo eravamo preoccupati, per non dire scoraggiati. Vicende elettorali, politiche e ministeriali avevano determinato un tempo morto di cinque mesi nella preparazione del Bicentenario. Di questi ritardi, della discrepanza per alcuni di noi dolorosa fra l'ideazione e l'esecuzione, nessuno forse è responsabile, non certamente i Comitati nazionale ed esecutivo. Dobbiamo inscrivere questi ritardi in una situazione oggettiva, e nel quadro di contenimento della spesa pubblica che non ha consentito, ad esempio, il varo di una Legge speciale per il finanziamento specifico dell'Anno Goldoni. Dobbiamo dare atto, anche, che la direzione dello Spettacolo ha cercato di ovviare, con i mezzi a sua disposizione, a questa difficoltà.

Fortunatamente il nuovo ministro ha dimostrato di credere nel Bicentenario di Goldoni, ha presieduto le riunioni del Comitato e i risultati si sono visti: abbiamo ampliato le competenze dell'esecutivo con l'inclusione di Italo Gomez e di Angelo Libertini per gli aspetti musicali e cinematografici; abbiamo cooptato Giulio Bosetti in quanto direttore dello Stabile veneto; abbiamo ottenuto il concreto apporto operativo dell'Ente teatrale italiano e riattivato proficuamente rapporti con la Rai, ottenendo finalmente che i problemi interni all'azienda non facessero dimenticare i doveri che l'emittente di Stato ha nei confronti della grande cultura teatrale, con la Presidenza del Consiglio, il che ci permette di annunciare la pubblicazione, a maggio, di un Annuario goldoniano di ricchi e dignitosi contenuti, e con il Poligrafico dello Stato, che ha fissato per il 6 febbraio l'appuntamento con i filatelici per l'emissione di valori postali del Bicentenario, su bozzetti del pittore Mario Donizetti. E abbiamo definito, sempre in collaborazione con la Presidenza del Consiglio, il logo e il manifesto del Bicentenario, nel manifesto avendo voluto accentuare - *L'Italia per Carlo Goldoni* - il momento unitario, nazionale delle celebrazioni, il senso di una definitiva reintegrazione del «Venezian fuggiasco», che trent'anni della sua vita li aveva trascorsi nella Parigi dell'Illuminismo e della Rivoluzione, nel grande patrimonio culturale del nostro Paese.

EFFETTO BOOMERANG?

Ci sono ormai i segnali - sulla stampa, nei media, nell'opinione pubblica - di questo «grande ritorno»; e l'impegno nostro è adesso quello di prolungare l'effimero delle occasioni celebrative in una seconda riforma, direi, della Riforma goldoniana che ha dato respiro al moderno teatro europeo, di trasferire sulla scena contemporanea, italiana e europea, il Gran Teatro del mondo di Carlo Goldoni, liberato dagli stereotipi, riscoperto, riproposto alla luce dei preziosi contributi di quasi mezzo secolo di regia critica, e oltre ancora.

È giusto chiederci, a questo punto, se nel Bicentenario il teatro italiano non farà troppo Goldoni. Io ricordo che all'insediamento del Comitato, nell'ottobre del '91, Lucio Ardenzi aveva messo in guardia contro il rischio di un eccesso di produzioni goldoniane. Avvertimenti del genere sono risuonati su alcuni giornali. «Attenti, - si è letto -

CRONACA DEL 6 FEBBRAIO

Arlecchino lo ha accolto in una Venezia in festa

«È quello di oggi, un segnale importante: trovare un momento comune per celebrare, in nome della cultura alta, un autore che ha saputo essere grande veneziano, italiano ed europeo. Il patrimonio culturale italiano rappresenta un valore straordinario, di portata mondiale e storica ed è giusto che in occasioni come questa sia l'Italia tutta a muoversi e stringersi attorno ad uno dei suoi grandi artisti». Dalle parole pronunciate dal ministro del Turismo e Spettacolo, senatrice Margherita Boniver, ben si comprende lo spirito che ha animato l'apertura del Bicentenario goldoniano, il 6 febbraio a Venezia. Questo spirito - di promuovere e rinnovare il patrimonio culturale italiano anche attraverso lo spettacolo - è stato riaffermato dalla presenza del Capo dello Stato, che ha dato così diretta testimonianza dell'importanza dell'avvenimento.

Il presidente Scalfaro, in mattinata, ha incontrato alla Fondazione Cini i membri del Comitato nazionale per le celebrazioni goldoniane, presieduto dallo stesso ministro Boniver, segretario generale Ugo Ronfani, del Comitato esecutivo, presieduto da Franz De Biase, e del Comitato veneto per il Bicentenario, presieduto da Carlo Alberto Tesserin, ed ha espresso parole di ringraziamento per l'importante opera svolta. In tale occasione il ministro Boniver ha consegnato al presidente il primo conio, in oro, della medaglia commemorativa preparata dall'Istituto Poligrafico e Zecca di Stato.

Alle 11, nella sala Palladiana della Fondazione Cini, ha preso il via la cerimonia di apertura del Bicentenario. Alla presenza di numerose autorità, di personalità del mondo della cultura e dello spettacolo, ha preso la parola il sindaco di Venezia, Ugo Bergamo, che ha ricordato l'importanza mondiale di una città come Venezia per lo sviluppo della cultura e ha riaffermato la necessità di una più incisiva diffusione dell'opera di un maestro della scena come Carlo Goldoni. E dagli stessi presupposti ha preso le mosse Franco Frigo, presidente della Regione Veneto: «Inizia oggi un anno denso di avvenimenti teatrali: speriamo possa lasciare nella gente di teatro un segno vivo di ripresa, affinché si trovino nuove forze, pur nelle difficoltà che percorrono il mondo del palcoscenico». Riferendosi al programma promosso dal Comitato nazionale e dal Comitato veneto, Frigo ha constatato l'internazionalità del Bicentenario.

Nel suo discorso il ministro Boniver ha sostenuto con forza l'idea del Bicentenario, anche se il contesto politico e culturale è difficile. «Senza voler stabilire graduatorie - ha dichiarato - desidero complimentarmi con tutto il teatro italiano per lo sforzo fatto, in periodi non facili, nel proporre un vasto programma di manifestazioni. Teatro, musica, cinema, editoria, radio, televisione: questi i punti di riferimento; e come presidente del Comitato nazionale, auspico che le nostre intenzioni - quelle cioè di dare un forte segnale di impegno culturale nel nome di Carlo Goldoni - siano recepite da tutti». Concludendo, il ministro ha affermato che «da oggi il Bicentenario è nelle mani dei protagonisti più autentici, gli artisti della scena, gli operatori teatrali, gli uomini di cultura e il pubblico».

A conferma di quanto affermato dal ministro, ha poi preso la parola il professor Nicola Mangini, direttore di Casa Goldoni. Dopo una precisa analisi della poetica goldoniana e della diffusione dell'opera del Veneziano nei maggiori teatri e alle corti d'Europa e del mondo, Mangini si è soffermato sul linguaggio di Goldoni, ricordandone la «antiletterarietà della scrittura, che ne evidenzia l'intima struttura teatrale: un linguaggio che proprio sulla scena trova la sua espressione più funzionale».

Non potevano mancare, alla fine, due grandi interpreti goldoniani: Giulio Bosetti e Ferruccio Soleri. Due «teatrali» che da anni sono portatori del messaggio goldoniano, e che hanno dato vita e voce al grande maestro: i Mémoires e la maschera di Arlecchino sono stati, per loro tramite, l'incipit spettacolare dell'anno goldoniano.

Altri momenti della giornata del 6 febbraio - la cui cerimonia inaugurale alla Fondazione Cini è stata trasmessa in diretta dalla Rai, sia alla televisione che via radio - sono stati una visita alla Casa Goldoni (dove il professor Cesare De Michelis ha illustrato al ministro il progetto Marsilio per la Omnia goldoniana), una visita al monumento a Goldoni, dove Ugo Ronfani, Nuccio Messina e attori veneti hanno preso la parola e si è tenuto un concerto di musiche del Settecento; e la prima delle Massere, produzione dello Stabile veneto con la regia di Gianfranco De Bosio, al Teatro Goldoni, presenti il presidente Scalfaro, il ministro Boniver e i componenti il Comitato nazionale. □

all'effetto boomerang del Bicentenario».

Un quotidiano non dei minori, invece, forse per difetto di informazione ci ha mosso il rimprovero opposto, di fare troppo poco Goldoni: ed ha costretto il ministro a una precisazione di principio perchè, singolarmente, fra coloro che si lamentavano del troppo poco figuravano proprio alcuni registi che potranno fare importanti allestimenti goldoniani soltanto grazie alle sovvenzioni ministeriali al teatro pubblico.

Ci sarà, noi pensiamo, un effetto boomerang del Bicentenario soltanto se andranno in scena dei brutti Goldoni, se trascureremo la riscoperta del Goldoni sommerso, se useremo Goldoni per capricciose operazioni matatoriali. Soltanto in questi casi avremo fenomeni di rigetto. In realtà, la domanda di avere dei Goldoni è diffusa, la voglia di allestire dei Goldoni è sincera e va oltre il calcolo di usarlo come *passepaspartout* per accedere alle sovvenzioni ministeriali. Ci è piaciuta l'osservazione di Franco Quadri: perlomeno, l'Anno Goldoni costringerà a correggere una pigra tendenza a fare un repertorio classico limitato a due nomi, Shakespeare e Pirandello. E ci è sembrata interessante un'altra osservazione, di Aggeo Savioli, secondo cui il «parlar veneziano» dell'Anno Goldoni vorrà dire tonificare la lingua del teatro e della nazione, dominata dalla splendida tradizione napoletana ma anche dalla volgarità di un romanesco di estrazione televisiva,



con la splendida ricchezza dei suoi dialetti: nella fattispecie con quello che il compianto Gianfranco Folena definì in un saggio magistrale il «superdialetto» di Goldoni. Se poco o tanto, se ripetitivo o innovativo, e

di quale livello sarà il Goldoni del Bicentenario sta a voi giudicare percorrendo le schede tematiche contenute nelle cartelle stampa. Per essere obiettivo, un giudizio d'insieme dovrà tener conto che la cultura teatrale, oggi nel nostro Paese, è quella che è; che lo studio critico dell'opera di Goldoni attende un rilancio, speriamo dal Bicentenario, e che la ricerca e la sperimentazione non attraversano un momento propriamente esaltante. Ma le grandi forze produttive del teatro pubblico e di quello privato hanno risposto «presente» al richiamo del Bicentenario; incidenti di percorso a parte, il Piccolo di Milano ha costruito su Goldoni tutto il suo cartellone, compresa quella teatralizzazione dei *Mémoires* che Strehler ci aveva promesso e che noi ci ostiniamo a lasciar in programma; i registi di provata fede goldoniana sono o saranno all'appuntamento, da De Bosio a Squarzina, da Missiroli a Patroni Griffi; e non hanno disertato il Bicentenario anche i registi che amano i rischi della ricerca, da Castri a Cecchi, da Garella a Cobelli: ma mi fermo alle citazioni, e non faccio l'elenco dei grandi attori e delle grandi attrici impegnati in questi allestimenti per non incorrere in omissioni ingiuste.

Se poi pensiamo che intorno ad un progetto inusuale e stimolante come quello del *Teatro comico*, di cui si prenderà cura Maurizio Scaparro, si articoleranno circuitazioni anche all'estero e trasferimenti massmediatici; che organismi teatrali come il Festival delle Ville Vesuviane hanno insistito per aprire vetrine goldoniane anche al Sud; che all'Accademia Silvio d'Amico, con un progetto di Mariela Boggio, e in altre scuole di teatro i giovani intendono misurarsi con Goldoni; se consideriamo che l'intenso, fecondo rapporto del Goldoni librettista con i grandi musicisti coevi sta condensandosi in un nutrito programma *Goldoni e la musica* affidato al Cidim e che sta coinvolgendo anche compositori contemporanei; che anche il cinema mostra di voler lasciare la sua impronta nel Bicentenario; se, ancora, andiamo ad esaminare altri progetti che colpiscono per la loro originalità, da Branciaroli che vuole misurarsi con l'*Arlecchino* a Montesano che si vede nei *Gemelli* guidato da Soleri; dall'Idi che entra in campo con letture spettacolo di testi «goldoniani» del Novecento a cattedratici, come Puppa, che collaborano con attori o attrici del Nuovo Teatro, come la Zappa Mulas, per proporre recital antologici destinati anche all'estero (e dovrei ancora dire di «sfide» singolari come quella di Mario Maranzana che intende fare incontrare Goldoni con i grandi spiriti europei del Settecento, di trasposizioni in musical di testi goldoniani come quella ideata da Meroni, o ancora di spettacoli composti - prosa e musica - come quello immaginato da Carlotta Barilli e Loredana Mauri: ma tante altre sono le proposte stimolanti); se teniamo conto di una così variegata progettazione del Bicentenario, allora possiamo sperare che, al momento di tirare le somme, il discorso su Goldoni avrà registrato una crescita della nostra cultura teatrale e del modo di fare i nostri classici.

Il Comitato esecutivo, secondo il mandato ricevuto con il suo insediamento, ha proceduto alla valutazione e alla classificazione dei progetti in quattro categorie. Progetti speciali, di preminente importanza, per i finanziamenti specifici di cui alla circolare ministeriale; e il ministro li ha già indicati.

Le tre reti radiofoniche della Rai alla ricerca del Goldoni sconosciuto

Anche la radio celebra il Bicentenario goldoniano con una serie di trasmissioni (alcune già avvenute) volute dal vicedirettore generale Corrado Guerzoni e che vanno da interviste a personaggi del mondo dello spettacolo e della cultura a conversazioni sulle iniziative goldoniane nei vari campi, a un'ampia scelta delle commedie.

Entrando nel merito della programmazione delle tre reti radiofoniche, diamo qui una panoramica degli appuntamenti già avvenuti e di quelli che si susseguiranno nel corso del 1993.

Radiouno. Il 6 febbraio, data d'inizio delle celebrazioni goldoniane, è andato in onda il programma *Vegnimo a dir el merito*: un'intervista immaginaria all'autore veneziano e interviste vere a personaggi (De Bosio, Davico Bonino, Pressburger, Castri, Lassalle e Ronfani, per citare alcuni nomi) che sono impegnati, con spettacoli ed eventi di vario genere, a ricordare l'artista scomparso. Mentre dal 14, sempre di febbraio, ha avuto inizio un ciclo di 13 puntate intitolato *A tavola con Goldoni*, a cura di Graziella Galvani, sui seguenti temi: *I gusti della Serenissima*, *La convivialità è un arte*, *Il sapore dei viaggi*, *Arlecchino e la sua fame*, *Matinée alla cioccolata*, *Senza il caffè non si può star*, *Inviti appetitosi*, *Carnevale ogni fame vale*, *La fame di villeggiatura*, *Sotto la tavola di famiglia*, *Fame e digiuni immaginari*, *Vecchi: non si mangia al dente*, *Chi è di scena: si mangia*.

Radiodue. Sono state già trasmesse, nel gennaio '92, cinque commedie firmate, tra gli altri, da registi come Giorgio Pressburger e Giorgio Bandini, e 45 puntate (marzo '93) tratte da una edizione dei *Mémoires* nella traduzione di Eugenio Levi, per la regia di Filippo Crivelli e l'interpretazione di Giampiero Bianchi. Durante l'estate sarà invece replicata una versione storica (1953) della *Trilogia della villeggiatura* (regia di Guglielmo Morandi, tra gli interpreti Lilla Brignone, Antonio Crast, Riccardo Cucciolla, Giusi Raspani Dandolo, Wanda Benedetti), introdotta da Ugo Ronfani. Di Goldoni si occuperanno anche il programma letterario domenicale *Parole nuove* e il contenitore *Pomeriggio insieme*.

Radiotre. A partire dal 6 febbraio è in onda un ciclo di 13 puntate di Guido Davico Bonino per la regia di Marco Parodi, dal titolo *Alla ricerca del Goldoni perduto*. In cartellone le scene più illuminanti di 39 commedie goldoniane (tre per ogni puntata) sconosciute al grande pubblico, illustrate nell'intreccio e nei temi dal conduttore e intervallate da brani di autori della tradizione musicale settecentesca, che hanno lavorato su libretti del Veneziano (Vivaldi, Galuppi, Paisiello, Cimarosa, Haydn, Mozart e altri). Questi i titoli: *La bancarotta*, *Il truffatore*, *L'uomo prudente*, *L'avvocato veneziano*, *La finta ammalata*, *Il Molière*, *Il tutore*, *Il feudatario*, *I mercatanti*, *La donna vendicativa*, *Torquato Tasso*, *I malcontenti*, *La villeggiatura*, *Il raggiratore*, *Il medico olandese*, *L'amante di sé medesimo*, *La donna sola*, *La bella selvaggia*, *Lo spirito di contraddizione*, *L'apatista*, *La donna bizzarra*, *Le morbinose*, *La donna forte*, *I morbinosi*, *La scuola di ballo*, *Pamela mariata*, *La guerra*, *Un curioso accidente*, *La donna di maneggio*, *La buona madre*, *La scozzese*, *Il buon patriotta*, *L'osteria della posta*, *L'amore fraterno*, *Il matrimonio per concorso*, *Gli amanti timidi*, *Le inquietudini di Zelinda*, *Il genio buono e il genio cattivo*, *L'avar fastoso*. A maggio, all'interno del programma *Terza pagina*, verranno trasmesse conversazioni di aggiornamento sulle attività goldoniane a cura di Ugo Ronfani. *Clau-dia Cannella*

Sono il progetto della Regione Veneto che riporta il teatro goldoniano nei campielli, riprendendo una tradizione ch'era stata inaugurata da Simoni fra le due guerre; il progetto che vede cooperare la Biennale e la Compagnia del Teatro italiano intorno al *Teatro comico* nell'allestimento di Scaparro, con la partecipazione di grandi interpreti e implicazioni cinematografiche; e il progetto che attraverso il coordinamento del *Théâtre des Nations*, con la collaborazione dell'Éti, sarà il fulcro di una rassegna internazionale per Goldoni; e avrà momenti importanti a Venezia, ovviamente, dove si terrà anche – lo ricordo – il Convegno internazionale sul teatro in Europa promosso su richiesta italiana dai ministri della Cultura della Cee, convegno che farà la sintesi di tutta una nutrita attività convegnoistica delle università e dei centri studi.

Seconda categoria dei progetti esaminati, quelli ritenuti di rilevante interesse, sottoposti per competenza alla Commissione Prosa (perché il Comitato – lo dico per chi non lo ricordasse – aveva funzioni di propulsione, di coordinamento e di selezione, ma non di finanziamento o di produzione diretta). Per questa seconda fascia, sono stati elementi costitutivi del giudizio la garanzia dei livelli artistico e produttivo; l'originalità dei progetti; le possibilità di circuitazione sia all'interno che all'estero; l'incidenza dei coefficienti ricerca e sperimentazione, la capacità di coinvolgimento dei giovani; le possibili integrazioni musicali o massmediatiche. Se e in quanto ha voluto farlo, la competente commissione ha avuto così a disposizione gli elementi per giudicare ai fini delle provvidenze ministeriali. Salvo ad approfondire l'argomento, diciamo che l'aver proposto, con progetti persuasivi, Goldoni è diventato criterio preferenziale o – in un quadro di compressione delle risorse – non penalizzante ai fini dei contributi.

Una terza fascia di progetti, considerata degna di attenzione, potrà fregiarsi del logo e/o del patrocinio ministeriale; ed è auspicabile che le eventuali risorse degli enti locali e degli sponsor privati intervengano a sostenere la determinazione di realizzarli dei proponenti.

Si apre adesso – anche negli altri settori come l'editoria, a cominciare dalla ristampa dell'Opera Omnia, sostenuta dal Comitato, da parte della Marsilio editori – la fase delicata, difficile, della realizzazione dell'insieme delle iniziative.

Ci sforzeremo di rispondere al meglio alle attese; e crediamo di potere anticipare che sarà nostra cura richiamare l'attenzione degli organi di governo del teatro su alcuni progetti che sarebbe a nostro parere sbagliato abbandonare per strada: come la «vetrina goldoniana» per il Sud, il coinvolgimento dei giovani della Silvio d'Amico, l'allestimento di recital per la circuitazione all'estero da concertare con la Farnesina, momenti della ricerca e della sperimentazione intorno a Goldoni. □

A pag. 6, la casa natale di Goldoni. A pag. 8, Carlo Goldoni in una incisione di Rados dal ritratto del Bramati. In questa pagina, dall'alto in basso: «La barca dei Comici», di Casimiro Brugnone de Rossi e i due francobolli commemorativi disegnati da Mario Donizetti.



Goldoni e la musica alla Scala

Progettata e realizzata dallo scenografo Sebastiano Romano, ideata dal maestro Giampiero Tintori e curata da Alberto Bertoglio dell'Università degli studi di Milano, la mostra «Lo spazio della musica fra le Memorie di Carlo Goldoni» è stata allestita lungo le sale del secondo piano del Museo teatrale Alla Scala. Essa ripropone, attraverso la voce di un Goldoni ormai vecchio e stanco, lontano dalla natia Venezia (voce recitante Edoardo Siravo), alcuni fra i momenti più significativi del suo lungo e costante rapporto con la musica. In un contenitore-caleidoscopio, delimitato da velatini e quinte, i dipinti scenografici e i costumi-scultura appositamente realizzati si riflettono in frammenti di specchi per alludere alla realtà effimera di alcuni momenti della vita di Goldoni, dalla presentazione dell'*Amalassunta*, in un salotto milanese, all'incontro con i capricciosi cantanti dell'epoca per le celebri rappresentazioni veneziane. Il catalogo, col percorso della mostra e contenuti di carattere scientifico, fra cui la cronologia delle opere musicali di Goldoni, è pubblicato dalla Selis Edizioni. F.B.



I francobolli del Bicentenario

Accogliendo la richiesta del Comitato nazionale per le Celebrazioni goldoniane, l'amministrazione delle Poste e Telecomunicazioni ha disposto l'emissione di due francobolli commemorativi di Carlo Goldoni del valore di 500 lire per ciascun soggetto; detti francobolli sono stampati dall'Officina carte valori dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, in rotocalcografia, su carta fluorescente non filigranata, formato carta mm 30 x 40, formato stampa mm 26 x 36, dentellatura 131/4 x 14, colori in quadricromia, tiratura in tre milioni di esemplari per ciascun soggetto, foglio di cinquanta esemplari.

La vignetta di uno dei due francobolli rappresenta la Commedia dell'arte ai tempi di Carlo Goldoni attraverso la raffigurazione di tre tra le maschere più significative: Colombina, in primo piano, Mezzettino a sinistra ed Arlecchino a destra. Sullo sfondo è rappresentata una scena all'aperto di Commedia dell'arte. La vignetta dell'altro francobollo – che riproduciamo sulla copertina di questo numero di *Hystrio* – raffigura Arlecchino che piange la morte di Carlo Goldoni poggiato sul ritratto del commediografo. Sullo sfondo sono rappresentati alcuni particolari delle Procuratie e della Chiesa della Salute di Venezia e della Chiesa di Nôtre Dame di Parigi. Completano le vignette la legenda *Carlo Goldoni 1793-1993*, la scritta *Italia* ed il valore 500.

Precisiamo per i filatelici che i due bozzetti, molto suggestivi, sono del maestro Mario Donizetti, artista di fama internazionale, residente a Bergamo, che ha una lunga frequentazione con il teatro per avere eseguito, fra l'altro, una serie di ritratti dei nostri attori più noti. □

REGIA DI DE BOSIO PER IL *COUP D'ENVOI* DEL BICENTENARIO

LE BURLE DELLE MASSERE PER IL RITORNO DI GOLDONI

UGO RONFANI



Il ritorno di Goldoni, il 6 febbraio, anniversario del Bicentenario è stato anche il ritorno della folla dei suoi personaggi. E se il Piccolo, sia pure nell'atmosfera inquieta determinatasi per le note vicende, ha presentato il trittico strehleriano delle *Baruffe*, dell'*Arlecchino* e del *Campielo*, al nuovo Stabile del Veneto diretto da Giulio Bosetti è toccato il privilegio di rappresentare in prima nazionale per il presidente Scalfaro, il ministro Boniver e il Comitato del Bicentenario, un'opera di Goldoni che mancava dalle scene da quarant'anni: *Le massere*, regista Gianfranco De Bosio.

Cominciata nel 1754 e rappresentata l'anno dopo, nel periodo del contratto con il Teatro San Luca, *Le massere* (le servette) è una commedia in cinque atti, in dialetto e in versi martelliani, fragile quanto a intreccio, ma colorita e vivace, un divertimento carnevalesco che echeggia sia la *tabernaria* latina che la *poissarde* in auge nella Francia del Settecento. Lo stesso Goldoni la considerava «poco interessante»; eppure, con il suo

fitto montaggio di quadri tenuti insieme dal basso continuo del carnevale, a furia di invenzioni argute, va oltre il bozzetto e diventa *tranche de vie*, quadro di costume.

Tutto ruota intorno alle voglie della vecchia massera Rosega (una sorprendente Marisa Fabbri); agli amori del suo padrone Raimondo per Dorotea; alla gelosia della moglie di lui Costanza, e agli intrighi e alle beffe di serve, camerieri e commessi: Zanetta, la Meneghina, Anzoletto, Titta, Momolo. Un anello consegnato da Raimondo a Zanetta per la sua padrona Dorotea, venduto invece dalla stessa Zanetta, mette in moto la fragile vicenda. Mascherata come la padrona, Zanetta si lascia corteggiare da Raimondo. Il resto della vicenda è un ricco concertato di figure e situazioni, dall'avvio con il garzone fornaio che risveglia la calle alla questua di un secchio d'acqua, alla caccia che Anzoletto dà alle servette, fino alle scene di osteria con i due vecchi millantatori Biasio e Zulian. Il finale è virtuoso, come spesso in Goldoni: promesse di cambiar vita e perdoni.

Fra i primi a scoprire il nuovo Goldoni nel dopoguerra, De Bosio sa lavorare come pochi il «superdialetto» goldoniano e in questi anni si è applicato ad esplorare la ricca galleria dei personaggi femminili del Veneziano: prima *Le donne de casa soa* e adesso, appunto, *Le massere*. Dove il mondo femminile – quello delle massere e delle padrone coinvolte nella vicenda – risulta nettamente vincente su quello degli uomini, siano l'incostante Raimondo, ricondotto all'ovile dalla tenace Costanza, o i due vecchi Biasio e Zulian, ridicolissimi nel loro tardivo gallismo di cui si fanno beffe le loro serve. E non vale, alla fine, mostrare che le massere – svestite delle maschere, degli orpelli e delle trasgressioni – vengono risucchiate nell'ordine borghese: in realtà, in questa commedia apparentemente convenzionale, Goldoni riesce a comunicare come il presentimento di un femminismo di estrazione popolare.

De Bosio ha saputo evidenziare queste innervature tematiche. Egli ha bene evidenziato il «superdialetto» goldoniano; con l'aiuto di musiche di scena tanto espressive quanto discrete firmate da Lorenzo Ferrero ha sottolineato la felice musicalità dei martelliani del testo (mai prevaricanti sulle finanze psicologiche delle situazioni); ha dato coloriture in grottesco ai contrasti fra giovani e vecchi e, giustamente, ha accentuato la centralità della vecchia, pazza Rosega, in questo aiutato da una Marisa Fabbri bravissima nel caricaturare le sue voglie tardive, alla fine patetica quando la rivolta di Carnevale si spegne.

In un dispositivo scenico fatto di «acquarelli veneziani» di Pasquale Grossi, di siparietti come cesure nel concertato, di movimenti coreografici in parte ancora da regolare (come le luci, a mio parere un po' statiche), hanno condiviso il trionfo di Marisa Fabbri, Alvisè Battain e Giulio Farnese, i due vecchi, malfermi millantatori. E sono piaciute al pubblico – che alla fine ha fatto grandi feste – Patrizia Punzo che era una Costanza di travagliata virtù, il nevrotico libertinaggio di Giorgio Locuratolo come Raimondo, l'affannata irrequietezza di Romita Losco che era la Meneghina, l'intraprendenza di Marina Biondi, Dorotea, la freschezza sfrontata di Fabio Poggiali, Anzoletto, e la turbolenza delle altre massere, Cecilia La Monaca e Bianca Tonello. □

Nella foto: Marisa Fabbri ne «Le massere».

GLI ASPETTI DIDATTICI DEL BICENTENARIO

LA SCUOLA ITALIANA DIMENTICA GOLDONI

Si spera nell'effetto promozionale della ricorrenza goldoniana, ma non basta - Bisogna coinvolgere gli studenti in lezioni-spettacolo, con l'ausilio degli audiovisivi - Senza rinunciare al repertorio in dialetto, che è essenziale se si vuole fare capire a fondo la grande Commedia Umana del Veneziano.

BIANCAMARIA MAZZOLENI



«**P**ourquoi Goldoni?» si chiedeva Bernard Dort, nella prefazione a *Baroufà Chioggia* (Paris 1966). Parodiandolo, mentre si celebra il bicentenario della morte, si potrebbe dire: perchè no o perchè così poco Goldoni nelle scuole?

L'avventura drammaturgica del nostro maggior commediografo, il suo iter umano ed artistico non vengono affrontati nei dovuti modi; eppure la diffusione del suo teatro nel mondo ha raggiunto tali proporzioni che già si registrano progetti ed iniziative di una certa rilevanza all'estero, soprattutto in Francia (per i motivi che ben conosciamo, cioè per gli ultimi trent'anni che egli vi trascorse). In Italia si parla molto della ricorrenza, anche se finora Goldoni, in ogni ordine di scuole e persino all'università, risulta essere - accanto a un Pirandello, a un Manzoni, a uno Shakespeare o a un Molière - uno splendido assente. Di lui si finisce per conoscere al più le date di nascita e di morte e i titoli di alcune commedie. È prevedibile che, in occasione della ricorrenza, qualche professore di buona volontà non mancherà di rispolverare *La locandiera* o *La bottega del caffè* da far leggere o magari rappresentare ai propri allievi. Potrà bastare questo a maturare in loro la consapevolezza del valore del drammaturgo veneziano? Non sarà più proficuo trasformare in lezione-spettacolo una ricerca a livello interdisciplinare che tenga

conto dell'attualità dell'autore e del suo proiettarsi verso una dimensione europea? A questo proposito già nel '79 Mario Baratto (in *Studi goldoniani*, Venezia 1979, n. 5) giudicava l'addio a Venezia di Anzoleto in *Una delle ultime sere di carnevale*, «un tentativo di ritrovare l'Europa, di allargare la dimensione del proprio impegno al di là del suo Paese».

Come affermano noti pedagogisti, c'è forse un unico modo di rendere intuitiva una realtà: rappresentarla drammaticamente, uscendo dal verbalismo della conoscenza indiretta delle cose. Ma quando si parla di animazione nelle scuole, la si intende il più delle volte come mezzo di evasione, di divertimento, e non come un modo alternativo per far confluire in un evento scenico tutti i momenti dello studio, passando da uno stadio conoscitivo a uno creativo, come insegnamento interdisciplinare, specie se si svolge a livelli superiori a quelli elementari. In questo senso può avere un suo spazio anche nei licei e nelle università, dove però spesso non esiste neppure il minimo essenziale di spazi e strutture.

Posso citare un'esperienza goldoniana personale svolta con alcuni allievi dell'Università «La Sapienza» di Roma, che si è rivelata valida pur dentro i limiti che sono propri di questo tipo di sperimentazione.

Se all'università si studiano le lingue straniere,

pur troppo non è stata ancora istituita una cattedra per insegnare la straordinaria lingua veneziana di Goldoni, l'unica che, tra tutti i vernacoli italiani, fosse usata da un senato, da una diplomazia, come lingua ufficiale, l'unica pure che può mettere in luce con chiarezza e vigore polemico i valori del mondo goldoniano. Attraverso di essa, l'autore dava voce al suo popolo, non per accender fuochi rivoluzionari nel campo sociale, bensì per comunicare la sua realtà etica. Nei *Mémoires* si legge «*La vérité a toujours été ma vertu favorite*».

Si decise dunque di optare, nella scelta del testo, per una commedia in dialetto, *I rusteghi*, e questo non solo per il valore etico-sociale di quello che costituisce un preciso documento storico del vissuto dei veneziani nel XVIII secolo, ma, appunto, per l'importanza che ha rivestito la conquista del linguaggio originale da parte di allievi provenienti soprattutto da regioni del Sud. Superate le iniziali difficoltà, ciò ha consentito di penetrare a fondo nello spirito dei personaggi, di apprezzare l'insostituibilità di certe espressioni, di quegli intercalari che fanno parte della costruzione «musicale» dell'opera, in una composizione perfetta, dove non si può sostituire o sottrarre nemmeno una nota.

A complemento delle lezioni-spettacolo si sono attuati dei siparietti didattici, con interventi critici ad apertura o a chiusura di scena, con scelte

musicali che tenevano conto dell'importanza di accostare il dialogo strumentale del musicista al contrappunto dialogato del commediografo, con proiezione di diapositive che ricreavano l'ambiente e l'atmosfera in cui nacque e visse Goldoni. La ricerca ha dimostrato l'attualità del testo, di cui gli studenti stessi hanno individuato gli spunti nell'intercomunicabilità dei coniugi (Lunardo e Margherita, Simon e Marina), nella contestazione delle mogli e dei figli (Lucietta e Filippetto), nel femminismo ante litteram di Siora Felice, dando un loro vivo contributo critico e talora creativo entro un processo culturale di gruppo sfociato, in conclusione, nel piacere di recitare insieme. È risultata così la bipolarità psicologica dello studente spettatore-attore, che, in quanto tale, non può essere considerato né dilettante né professionista, attribuiti impropri dal momento che egli non esercita questo lavoro con continuità ai fini dell'altro divertimento o per diletto personale, ma per seguire un particolare metodo di studio, basato su ricerca e sperimentazione, diverso e senz'altro più vivo di quello tradizionale.

PACIFISMO COMICO

Irridire ai lati esteriori dei costumi, senza addentrarsi nella sostanza o nel problema, rinunciando ad interventi rivoluzionari nei riguardi del sociale, è tipico della drammaturgia goldoniana. Manlio Dazzi definiva ciò un pacifismo comico, ma certo non apostolico, anche se, a ben scavare tra i testi meno noti o i libretti per musica, si scoprono delineate, con corrosiva violenza, le immagini della società contemporanea con tutti i suoi contrasti interni – specie tra la classe della decadente nobiltà e quella della emergente borghesia – alla ricerca di un difficile equilibrio. Ciò che cerca di evidenziare Goldoni, in modo rigoroso e imparziale, è soprattutto il culto della famiglia, strettamente connesso all'etica umana, in quanto «ogni scompiglio nella vita domestica si ripercuote su quella pubblica e perfino su quella della nazione», come dice nelle sue memorie, che sempre chiariscono il suo pensiero. Per certi aspetti, la situazione è ancora paragonabile a quella attuale: la coscienza del precipitare della società, il desiderio di ritrovare gli antichi valori. Ingenuità fuori tempo? Forse, ma nelle creature di Goldoni c'è anche il gioco delle parti, che taluni ritengono tutto e solo pirandelliano. Sollecitiamo dunque i giovani alla ricerca attraverso la suggestiva «drammatizzazione come itinerario conoscitivo» alla riscoperta dell'uomo o del commediografo Goldoni. Il Bicentenario offre un'occasione unica. Scuole e università se la lasceranno sfuggire? □

A pag. 11, tre foto de «I rusteghi» affrontati come lezione-spettacolo all'Università di Roma.

I ragazzi milanesi incontrano Goldoni

Senza mondanità (e senza il presidente della Repubblica) anche il teatro ragazzi festeggia il Bicentenario goldoniano con *Suo umilissimo servitore Carlo Goldoni* di Marino Zerbini, prodotto dal Centro Fontanateatro di Milano. La vicenda si svolge durante gli ultimi anni di vita del commediografo, nella Parigi della Rivoluzione: una pensione di Stato che non arriva più e pesanti ristrettezze economiche da affrontare, tali da costringere il nostro a vendere preziosi volumi della sua biblioteca. E proprio il centesimo, la copia autografa dei suoi *Mémoires*, smarrito durante una passeggiata al parco, fa da *trait d'union* con le vicende di una compagnia di comici italia-

IL BICENTENARIO STIMOLA L'EDITORIA

Le regie goldoniane di Strehler e i *Mémoires* come laboratorio

ANDREA BISICCHIA

Catherine Douel Dell'Agnola, *Gli spettacoli goldoniani di G. Strehler*, Bulzoni, 1992, pp. 194, lire 32.000.

Angela Guidotti, *Goldoni par lui-même*, Edizioni Dell'Orso, 1992, pp. 64, lire 20.000.

In occasione del Bicentenario si infittiscono le pubblicazioni su Goldoni, parecchie delle quali indirizzate verso il lavoro di palcoscenico. Ho dinanzi a me due volumi di Biancamaria Mazzone che propongono come oggetto di studio le messinscène del *Ventaglio* e di *Una delle ultime sere di carnevale*. Il primo, pubblicato da Bulzoni, si sofferma sulla fortuna scenica della penultima commedia goldoniana, non solo in Italia, ma anche in Francia, Germania, Spagna, Inghilterra, America, Russia ecc., il secondo analizza la «Commedia dell'addio», nella realizzazione di Luigi Squarzina.

Gli studi recenti sono ormai orientati a ricercare nell'interpretazione registica quel contributo che ha svecchiato non solo una certa metodologia critica, ma che ha permesso anche un diverso lavoro di ricerca, attento a cogliere l'evoluzione tecnica, metodologica, della regia italiana applicata a Goldoni.

Un volume utile per gli appassionati di teatro è quello di Catherine Douel Dell'Agnola che ha analizzato le messinscène goldoniane di Strehler, al Piccolo Teatro, in oltre quarant'anni di attività, in occasione della ripresa, per quest'anno, di tre delle sue migliori regie, quelle di *Le baruffe chiozzotte*, di *Arlecchino, servitore di due padroni* (settima edizione) e del *Campielo*.

Si tratta di messinscène ormai entrate nella storia del secondo Novecento, e che lo spettatore attuale può confrontare, grazie al libro della Douel Dell'Agnola, con le edizioni precedenti. Non ci sono dubbi, ormai, che il teatro d'autore vive in funzione del teatro di regia, pertanto il percorso dello storico del teatro deve muoversi necessariamente dal teatro alla scena, dal momento della sua composizione a quello della trasposizione sul palcoscenico; è un percorso che coinvolge due responsabilità creative e che permette l'uso di strumenti documentari che coinvolgono la tradizionale bibliografia critica, con una bibliografia della storia delle messinscène.

Lo studio della Douel Dell'Agnola è basato sull'analisi di otto regie strehleriane eseguite al Piccolo, benché vengano prese brevemente in considerazione anche le regie della *Trilogia della villeggiatura* realizzate a Vienna nel '74 e a Parigi nel '78.

Un ampio spazio è dedicato alle sei edizioni di *Arlecchino, servitore di due padroni*, con un metodo di ricerca filologica applicato alla scena, che permette di conoscere le varianti che hanno caratterizzato le diverse versioni, oltre che una maniera di lavorare, la cui evoluzione, nel tempo, si è trasformata nella evoluzione di Strehler regista, attento ad identificare nel '47 il suo compito di neodirettore di un teatro stabile con quello di Goldoni, quando riconosce nel commediografo veneziano, l'antesignano di una nuova forma di teatro che Strehler stesso sta ricercando negli anni di fondazione del Piccolo.

Successivamente, il lavoro di Goldoni si intreccia con quello di Brecht e persino di Goethe e quindi con una specie di contaminazione tra classici. Con pazienza l'autrice ci trasporta dalle «lezioni» del maestro a quelle dell'esecuzione, coinvolgendo gli scenografi, i musicisti, gli attori, ed arricchendo il suo lavoro con un ricco apparato iconografico.

Anche Goldoni dovette affrontare queste battaglie, come si può vedere dal volume di Angela Guidotti: *Goldoni par lui-même*, dove la studiosa che lavora presso l'università di Pisa, analizza il momento della composizione delle commedie goldoniane, quando l'autore veniva sollecitato da motivi contingenti che riguardavano i committenti, le compagnie, i teatri. La Guidotti si sofferma particolarmente sulle prefazioni e sui *Mémoires* per mettere quasi a confronto l'autore con le sue creazioni, per chiarire quanto gli interventi teorici potessero funzionare in rapporto alle continue e diverse esigenze poste da impresari e capocomici e soprattutto, giustificare certe configurazioni dei personaggi, la modifica dei dialoghi, con il ribaltamento della scrittura scenica.

Grazie al Bicentenario, l'editoria sta vivendo un momento incandescente, si annunzia una nuova versione dei *Mémoires* curata da Paolo Bosisio per Mondadori, mentre lo stesso Bosisio ha preparato per Electa *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, di cui ci occuperemo ampiamente sul prossimo numero. □

ni, che anche fuori dalla scena vivono le stesse dinamiche della finzione teatrale, «imprigionati» in quei caratteri che Goldoni, con la sua riforma, aveva voluto liberare ed umanizzare. Il prezioso libro passa di mano in mano, ma alla fine ritorna in possesso del legittimo proprietario che, tra equivoci e peripezie, aiuterà i comici a risolvere i loro problemi, ora in veste di avvocato, ora di commediografo illuminato, ora di affettuoso e saggio «nonno».

Il progetto, dal taglio onestamente artigianale per scene e costumi e con qualche approssimazione nella recitazione (cose che comunque non hanno disturbato gli entusiasti ragazzi delle elementari e delle medie che riempivano il teatro), funziona bene nel suo triplice intento: dal punto di vista didattico offre quante più notizie possibili sulla vita, le opere e la poetica di Goldoni; da quello tea-

trale riesce a creare una commedia agile e briosa nei dialoghi scongiurando il pericolo di sbadigli o, fatto più frequente quando si lavora per i ragazzi, di anarchia in sala; e, infine, il ritratto che ci viene presentato del Veneziano, a parte il cliché di una certa svagatezza d'artista, risulta vivo: quello di un uomo che, nonostante l'età, è ancora disposto a mettersi in discussione e a lasciarsi coinvolgere nel gioco della vita e del teatro.

Alla fine dello spettacolo l'autore-attore Marino Zerbini ha risposto alle domande dei ragazzi, prima intimiditi e poi irrefrenabilmente curiosi.

Un «bravo» dunque a Fontanateatro che, con le sue trentamila presenze a stagione e tournées da Trento a Palermo, senza grandi clamori o lamentazioni per i soldi che mancano, si addossa il difficile compito di formare il pubblico di domani. *Claudia Cannella*



Anche gli artisti per Goldoni

Goldoni e il suo teatro hanno sempre stimolato gli artisti. Ne è risultata una iconografia molto ricca, con le firme dei più grandi pittori del tempo e di reputati incisori, chiamati ad illustrare le successive edizioni delle opere del veneziano.

Anche in occasione del Bicentenario ci sono artisti che si sentono ispirati dal teatro goldoniano.

La scultrice Vannetta Cavallotti (che è, fra l'altro, la nipote di un personaggio di rilievo del teatro del secolo, il compianto Lucio Ridenti, che fu fondatore e direttore de *Il Dramma*) ha eseguito alcune sculture di grandi dimensioni che fanno rivivere aspetti della *Commedia umana* del Goldoni, e che il Comune di Bergamo ha esposto nel *foyer* del Teatro Donizetti, festeggiando insieme alla Cavallotti anche un altro artista bergamasco, Mario Donizetti, autore dei bozzetti per l'emissione filatelica del Bicentenario.

Il pittore Franco Murer, dal canto suo, sta preparando una mostra che evocherà la folla dei personaggi del Goldoni, mostra che sarà esposta in varie città, anche all'estero. Murer ha eseguito alcune litografie a colori che sono state offerte in omaggio, il 6 febbraio scorso a Venezia, al capo dello Stato, al ministro per il Turismo e Spettacolo e alle personalità convenute per l'apertura ufficiale dell'anno Goldoni.

In questa pagina, di Murer, alcune di queste litografie: *Arlecchino, servitore di due padroni*, *I rusteghi* e *La putta onorata*. □



COME UNA GIOVANE COMPAGNIA AFFRONTA GOLDONI

I QUARANTA GIORNI DI MOR ARLECCHINO

Il regista della co-produzione Ravenna Teatro, Tam e Teatromusica per il Bicentenario ripercorre le tappe che hanno trasformato un canovaccio dimenticato del Settecento in un apologo sui servi e i padroni del nostro tempo.

MICHELE SAMBIN

Ho davanti a me, sparsi sul tavolo, i provini delle foto dei ventidue infortuni di Mor Arlecchino. Piccole immagini mute, sequenze di movimenti, che sintetizzano lo scorrere del tempo dello spettacolo. Dietro a questa esile memoria dell'opera finale c'è un lungo lavoro di molte persone: rapporti intrecciati, nuove scoperte, piccole delusioni, grandi entusiasmi, confronti sofferti, un universo vitale e dinamico, una forte esperienza che ci ha assorbito per quaranta giorni e che ha prodotto una strana inversione, per cui la realtà è diventata quella vissuta in teatro, sul palcoscenico, mentre il resto, le necessità primarie, sono diventate effimere. Ognuno di noi, protagonisti dell'esperienza, avrà una sua visione segreta e personale di questi quaranta giorni; io ho il compito e anche il piacere di raccontare la mia.

Tutto è cominciato da una combinazione di pulsioni interne e sollecitazioni esterne. Da qualche anno, tra i due nuclei artistici Albe (oggi Ravenna Teatro) e Tam c'era una strana attrazione, una voglia più volte espressa di incontrarsi, fondersi in un comune lavoro artistico.

Io avevo da poco concluso lo spettacolo su Ruzante che mi aveva fatto riflettere sulla necessità di un confronto con il passato e sulla possibilità che gruppi impegnati nella ricerca recuperassero dai classici gli elementi in grado di parlare al presente.

In occasione delle celebrazioni goldoniane sono stato sollecitato a valutare l'ipotesi di un confronto col «Maestro». L'idea mi è apparsa come una sfida. Se nel confronto con Ruzante era stato possibile esaltare la musicalità del linguaggio lasciando che il «messaggio» uscisse in maniera allusiva e profonda dalle azioni degli attori, affrontando Goldoni era impossibile non confrontarsi con la «commedia», l'intreccio, la narrazione, i personaggi... Chi conosce il mio lavoro sa che in questo territorio non mi muovo a mio agio. Il mio teatro si basa su elementi diversi, era quindi necessario collaborare con altre teste, mettere in gioco altre pratiche teatrali. È per questo che, sommando la voglia di incontro Albe Rt e Tam e la necessità di collaborare con chi sa raccontare attraverso la parola, è partito il progetto Goldoni. Marco Martinelli avrebbe scritto il testo, io avrei fatto la regia, in scena attori misti dell'una e dell'altra compagnia. Non è stato facile, nella vastissima opera goldoniana, trovare un punto di partenza, un appiglio cui aggrapparsi per iniziare a lavorare sul «nostro Goldoni». Tutto ci sembrava così lontano: le trame scontate, i personaggi consumati dalle troppe riedizioni. Cercavamo qualche cosa che pur mantenendo una struttura goldoniana ci permettesse di parlare di aspetti

Le metamorfosi di Arlecchino acrobatico Zanni del Terzo Mondo

I VENTIDUE INFORTUNI DI ARLECCHINO, di Carlo Goldoni. Trasposizione (allegoria moderna) di Marco Martinelli. Regia (ritmata su musiche afro-europee) di Michele Sambin. Scene (funzionalità) e costumi (stilizzazioni d'epoca) di Michele Sambin, che firma ed esegue anche le musiche con El Hadiy Niang. Con Mor Awa Niang (scatenato Arlecchino nero) e Luigi Dadina, Ermanna Montanari, Pierangela Allegro, Mandiaye N'Diay (Scapino di colore) e Laurent Dupont (impegno, dinamismo). Coprod. Ravenna Teatro e Tam-Teatromusica.

Arlecchino? Un vu cumprà, sulla scena e nella vita. La savana africana invece delle valli bergamasche. La pelle nera sotto la maschera nera. Doveva succedere: infinite sono state le metamorfosi di Arlecchino Batocci, ne sa qualcosa Strehler, che nel tirarlo fuori dal cestone dei comici dell'Arte, nel '47, si trovò di fronte a un personaggio ch'era «uno nessuno e centomila», tanto che per rimodellarlo per Moretti prima e per Soleri poi si fece dare una mano non soltanto da Stanislavskij e Meyerhold ma anche da Charlot e Keaton.

E adesso la nouvelle vague goldoniana – quella che aborre bautte e ventagli, passetti e mossette – ha deciso che la maschera-feticcio del Gran Teatro del Mondo di Goldoni sia uno zanni del Terzo Mondo, vu cumprà o lavavetri e forse sanculotto del Duemila, chissà.

Mor Awa Niang, 25 anni, di Dakar, era predestinato al ruolo. Per quel nome, Mor, e perché prima di venire sull'Adriatico faceva il saltimbanco e il griot, leggi cantastorie, sulle orme del nonno. Nell'89 si inserisce nel gruppo afro-romagnolo delle Albe, compagine originaria di Ravenna Teatro, e compone un Arlecchino degli spiriti in *Siamo asini o pedanti?*; poi è un griot, ossia se stesso, in *Lunga vita all'albero*. Adesso – con l'aiuto di Goldoni, ch'era sicuramente anti-razzista, e di Maurizio Costanzo, che l'ha voluto al suo show – ecco il balzo verso la popolarità. Marco Martinelli, fantasioso drammaturgo delle ex-Albe, e Michele Sambin, regista-musicista del Tam Teatromusica, si sono consorziati per fare di Mor Awa Niang la vedette dello spettacolo più originale, per non dire più rivoluzionario, del Bicentenario. E ci sono riusciti.

Il plot viene da un canovaccio di sette pagine col quale, raccontando *Les vingtdeux infortunes d'Arlequin*, Goldoni aveva nel 1763 riciclato secondo i gusti dei parigini, e per ragioni alimentari, le avventure della sua beneamata maschera. Martinelli ha trasposto il tutto in un motel e mescolando con disinvoltura Settecento e Novecento, ha raccontato la comica – ma non tanto – via crucis del suo eroe. Nel guazzabuglio s'intrecciano due storie: quella del figlio di Pantalone, Lelio (Laurent Dupont), che dovrebbe andare a Venezia a cercare la sorella Sapienza (Pierangela Allegro) insieme all'autista Spinetta (la vivace Ermanna Montanari), e invece preferisce poltrire nel motel amoreggiando con la servetta Angelica, e la vicenda dello sventurato Arlecchino, che all'inizio si scatena nel dejng, danza dei lottatori senegalesi, ma poi vien preso a calci e bastonate, derubato, e si ritrova alle dipendenze dell'altazzosa Sapienza, la quale fa un matrimonio di interesse con il maturo Dottor Balanzone. Al povero Mor Arlecchino saranno preclusi sia le nozze con Colombina, che Goldoni aveva generosamente previsto, sia l'agognato ritorno al paese e perfino la solidarietà di razza di Scapino (Mandiaye N'Diay), padrone del motel. Fine secolo nero, insomma, in attesa forse dei nuovi Sanculotti nell'Europa dedita ai riti cannibaleschi del consumismo (l'avidio Pantalone – Luigi Dadina – mangia letteralmente una mano della concupita Angelica).

Il rammodernato canovaccio ha una sua vis satirica. In proscenio Sambin imprime ritmi svelti, insieme allo scatenato percussionista afro El Adiy Niang. Interviene anche – meno funzionalmente – il Settecento musicale. Restano da regolare alcune azioni d'insieme, da equilibrare lazzi antichi e gag dei nostri tempi. Ma *I ventidue infortuni* – anche per il vitalismo acrobatico e contagioso di Mor Awa Niang, molto applaudito insieme agli altri – tengono la promessa di un Goldoni rimesso a nuovo: nostro contemporaneo. *Ugo Ronfani*

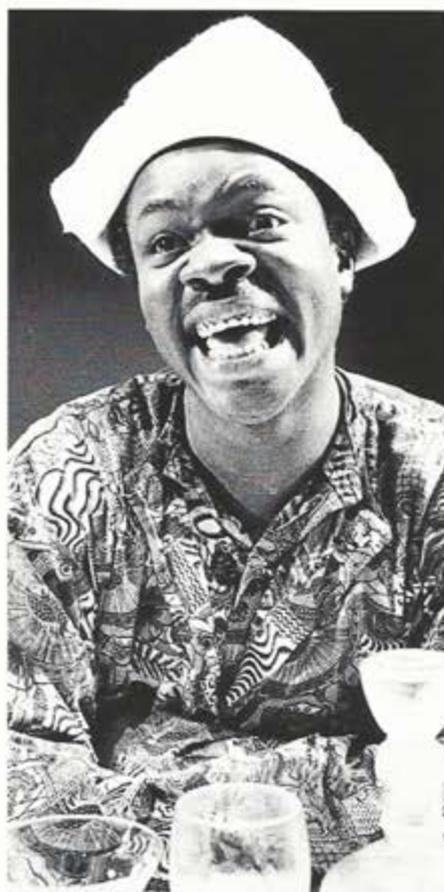
della società contemporanea. Alla fine Marco si è imbattuto in uno scenario scritto da Goldoni nel periodo francese. La forma dello scenario avrebbe dato la possibilità a Martinelli di scrivere un testo con una certa libertà pur appoggiandosi ad una trama e a personaggi che Goldoni ricavava a sua volta dai canovacci della Commedia dell'arte. Determinante, per la scelta di questo scenario è stata la vicenda di Arlecchino e la serie delle sue disgrazie, innestata in una storia parallela di padri e figli ambientata da Goldoni ad una «lega» da Milano. La presenza di Arlecchino era fondamentale. Si pensava infatti alla possibilità di continuare e approfondire la figura dell'Arlecchino nero, Mor, già presente in precedenti spettacoli scritti da Marco e che qui avrebbe potuto svilupparsi e assumere una posizione centrale. Marco inizia a scrivere e trasforma le dieci pagine di Goldoni in una ventina di cartelle in cui la vicenda si apre e trova da un lato forti riferimenti al reale contemporaneo, dall'altra crudeli invenzioni simboliche. Tutto però è ancora accennato, non esistono dialoghi, il testo rimane sotto forma di scenario; ma i personaggi ci sono e il collegamento personaggio sulla carta e attore che lo deve interpretare comincia a produrre immagini nella mia testa. Inizia il mio lavoro. La mia idea è che nei vari elementi – scena, costumi, musiche, luci – non ci deve essere una connotazione temporale unica. Bisogna accentuare piuttosto la compresenza di segni che appartengono al '700 che si intrecciano e liberamente si sovrappongono a segni del '900. La scena è dominata da un unico corpo architettonico, astratto e funzionale al tempo stesso che, ruotando, presenta nei tre atti facce, punti di vista diversi. Il suo essere neutro lascia spazio agli attori e quindi ai costumi, agli oggetti scenici di creare immagini che oscillano tra le due epoche.

Blu, rosso e giallo: i colori che caratterizzano i tre atti. Sono allo stesso tempo riflesso dei sentimenti dei personaggi e riferimento naturalistico. Le superfici colorate consentono, inoltre, una coerente convivenza di oggetti diversi come candele e automobili, spade e valigie da aereo.

La musica, elemento fondamentale per il mio modo di concepire il linguaggio teatrale, subisce lo stesso trattamento. L'obiettivo è far dislegare sulla scena suoni del '700 veneziano con sax jazzistici o percussioni senegalesi. Parte una lunga indagine alla ricerca di brani di autori settecenteschi lontani dalle consumate melodie vivaldiane, per trovare composizioni meno note in grado di sopportare le forzature a cui le sottopongo nel missaggio con suoni contemporanei ed etnici.

Nasce infine una specie di sceneggiatura/partitura che imposta il lavoro degli attori in relazione allo spazio e alle luci e dove vengono definite alcune situazioni sceniche chiave. Dopo una serie di incontri preliminari tra attori, autore, regista, tecnici e organizzatori, durante i quali c'è un continuo rimbalzo di idee e reciproci contributi, arriviamo al grande appuntamento: il primo dei quaranta giorni che ci separano dal debutto. Siamo tutti coscienti dell'impresa folle in cui ci siamo impegnati e le frasi ricorrenti sono: «la fusione alchemica tra gli opposti non è cosa facile» «deve avvenire un miracolo» ecc.. Perché folle? Solo ora, a distanza, e avendo ormai superato le difficoltà, mi rendo conto che l'idea di mettere assieme, in quaranta giorni, i due nuclei artistici con personalità e pratiche teatrali molto diverse e per alcuni aspetti opposte; due culture come quella europea e quella africana; due epoche, '700 e '900; due autori, Goldoni e Martinelli; tre universi musicali, Vivaldi, Smbin e il folk africano; il primo cimentarsi delle due compagnie in una struttura drammaturgica in tre atti, è impresa folle. Eppure è andato tutto bene. Un miracolo? Penso piuttosto a una grande maturità, a una reciproca capacità di dare e ricevere artisticamente e umanamente.

Nei primi giorni c'è stato un lavoro di impostazione generale. Avevo in mente di affrontare il lavoro nella sua globalità per poi scendere a definire le singole situazioni sceniche. Ho iniziato infatti chiedendo agli attori di lavorare sul loro percorso, dall'inizio alla fine, creando gli incontri,



studiando gestualità e spostamenti nello spazio in maniera approssimativa senza cioè sapere che testo avrebbero detto in quella o quell'altra situazione. Volevo che tutti – attori, autore, regista, tecnico luci e fonico – avessero fin dalle prime prove un'idea dell'opera nella sua totalità e che dalla totalità partisse il lavoro di affinamento. Un po' come uno scultore di fronte a un blocco di marmo scava, elimina per poi arrivare a levigare. Subito dopo è cominciato ad arrivare il testo. Per Marco la scrittura teatrale è qualche cosa di assolutamente legato agli attori con cui sta lavorando. Come Goldoni scriveva per quel dato gruppo di attori, così anche per Martinelli è fondamentale avere un dialogo con i soggetti per cui sta scrivendo. C'è un continuo rimbalzo di stimoli tra autore e attore, il testo non può prescindere dalla scena, nasce giorno dopo giorno attraverso la verifica quotidiana, un paziente lavoro di taglia e cuci, esattamente come fa il sarto sul corpo del cliente.

I quaranta giorni sono passati veloci in un continuo rimbalzo di reciproche suggestioni: un'azione ispirava un testo, un testo suggeriva una musica, una luce stimolava un gesto.

È stata un'immersione totale, un'apnea durante la quale ognuno, con le sue competenze, ha portato contributi alla costruzione sincronica di quella macchina complessa e articolata che è lo spettacolo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*.

Non sono io a dover valutare il risultato; a me resta il piacere di avere incontrato delle belle persone con cui spero di continuare a condividere progetti artistici e rapporti umani. Voglio allora ringraziare Pierangela, Laurent, Marco, Ermanna, Gigio, Mor, Mandiaye, Giancarlo, Enrico, Marcella, Serena e soprattutto El Hadi, con cui ho condiviso quella straordinaria esperienza che è suonare assieme. □

Nella foto: Mor Awa Niang, l'Arlecchino nero de «I ventidue infortuni di Arlecchino» di Goldoni.

Un dibattito sul sommerso goldoniano

A Ravenna il debutto della coproduzione Ravenna Teatro/Tam Teatromusica *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* è stato un'ottima occasione per riflettere sull'Attualità di Goldoni. Dall'incontro, così intitolato, sono scaturite interessanti annotazioni sulla figura di Arlecchino. Paolo Puppa, docente dell'Università di Venezia, ha avuto il compito di introdurre l'universo goldoniano. Egli individua una *ambiguità* che attraversa l'intera produzione dell'autore veneziano, e trova nella presenza di Arlecchino la conferma di ciò. «Arlecchino è l'ultimo a resistere come maschera, all'interno del processo realistico e nei continui percorsi di compromesso dell'intellettuale Goldoni con la macchina teatrale e con la politica molto severa del suo tempo». Antonio Attisani, anch'egli docente all'Università di Venezia nonché direttore artistico del Festival di Santarcangelo, ha portato poi il discorso sull'attualità di Goldoni. «Un autore contemporaneo non è uno che parla del contemporaneo, ma che parla *al* contemporaneo. Ogni classico gode di questa incandescenza e anche Goldoni parla al di là della tara storica». Secondo Attisani, l'Arlecchino riscritto da Marco Martinelli e interpretato dall'attore africano Mor Awa Niang, «da personaggio diventa simbolo della differenza e nei colori del suo abito porta i colori del mondo». Lo stesso Martinelli, nel prendere la parola, ha riportato in prima persona l'esperienza che lo vede autore di un Arlecchino nero. «Gli Arlecchini del '500 erano carnali, terrigni. Ballavano con la pancia, non con le punte. Proprio come nella danza degli attori senegalesi che lavorano con me. Ecco l'idea di un Arlecchino africano, un *pauvre étranger*, estraneo a questo mondo e destinato ad essere bastonato e crocifisso come quello del canovaccio goldoniano da cui ho tratto questo spettacolo». Infine, riallacciandosi al discorso di Attisani su un bicentenario che stenta a riaffrontare Goldoni chiedendosi *perché* si fa teatro e *per chi*, Ugo Ronfani ha sottolineato l'intenzione del Comitato delle celebrazioni di produrre sinergie tra lo studio e la gestione del testo. «In Italia non sono stati rappresentati più di una ventina di testi quando ne esistono centoventi, e molti dignitosi. Io sono qui a testimoniare l'intenzione del Comitato di riportare alla luce questo sommerso goldoniano. E da segretario e coordinatore artistico del Bicentenario, promuovo in prima persona il tentativo di stimolare questo teatro addormentato che è la scena italiana». *Cristina Ventrucci*



LA LUNGA MARCIA DI GOLDONI IN ASIA

INFORTUNI E SUCCESSI DI ARLECCHINO IN CINA

Uno specialista, Weijie Yu, spiega per Hystrio il percorso accidentato che, dopo l'avvento del «teatro parlato», ha introdotto Goldoni sulla scena cinese attraverso Stanislavskij e Brecht - Sulla lettura del repertorio goldoniano ha pesato l'influenza dei russi - Zuoling Huang, lo Strehler di Shanghai.

ROSANNA PILONE



Metodo Stanislavskij, Brecht o una tradizione riletta in chiave moderna? Con questi interrogativi si apre la storia di Carlo Goldoni in Cina, un autore che vede in quel Paese varie edizioni e che ha avuto vita tribolata. Ne parliamo con Weijie Yu, giovane docente dell'Accademia teatrale di Shanghai.

HYSTRIO - Quali commedie goldoniane sono state messe in scena in Cina? Che rispondenza hanno avuto tra il pubblico? E che significato ha questo autore nella storia del teatro moderno del Paese? Le domande sono molte e vanno accompagnate da una premessa.

WEIJIE YU - Occorre dire che il teatro di prosa (o parlato, come diciamo noi in Cina: *huaju*) è nato solo attorno agli anni Venti-Trenta. Prima esisteva quella forma d'arte nota come «opera», celebre quella di Pechino, che non equivale al melodramma occidentale, ma si pone come un insieme di canto, danza, momenti parlati e mimati, acrobatici. Un tipo di spettacolo legato alla vecchia società confuciana.

A PECHINO VIA MOSCA

H. - Come dire che il teatro di prosa cinese non ha alle spalle una lunga tradizione, ma che ha dovuto inventarsi o apprendere un nuovo metodo e una diversa concezione teatrale.

W.Y. - È così. Il che non è stato facile: le difficoltà sono state e sono molte. Le hanno avute all'inizio, appunto nei primi del Novecento, quando sono stati messi in scena Shakespeare ed Ibsen, le difficoltà persistono oggi, quando mettiamo in scena Shaffer o Pinter.

H. - E con Goldoni?

W.Y. - Goldoni ha avuto una vita abbastanza difficile e all'inizio, forse, non è stato capito. Certo, non era semplice comprendere la commedia dell'arte italiana e la sua riforma. Comunque, il suo *Arlecchino, servitore di due padroni* è stato rappresentato per la prima

volta negli anni Cinquanta, quando venne fondato a Pechino il Centro sperimentale di prosa, che iniziò l'attività proprio con questa commedia. Il testo cinese venne ripreso da una traduzione dal russo. Era il 1956.

H. - Curioso questo passaggio da Venezia a Pechino, con intermediario Mosca.

W.Y. - Non tanto. Occorre tenere presente che nel 1949 c'era stata la rivoluzione popolare, e che quelli erano gli anni della collaborazione cino-sovietica. Le Accademie teatrali di Shanghai e Pechino sono state fondate allora, e lì insegnavano maestri russi, scenografi, registi, ecc.. E insegnavano il metodo Stanislavskij, l'unico al momento considerato valido per avvicinarsi alla commedia parlata. Lo spettacolo ebbe successo, anche perché nuovo ovviamente, ma soprattutto perché esaltava l'intelligenza e il buonsenso di Arlecchino, un servitore appartenente al ceto più basso della società nel quale il pubblico, appena liberato, si identificava. Ma, sotto un altro profilo, lo spettacolo si rivelò una forzatura. Perché, Stanislavskij imperante, venne accentuata la ricerca psicologica dei personaggi, il ritmo risultò lento e pesante, la scenografia abbastanza inverosimile, e il tutto andò a danno della vivacità dell'insieme, dell'improvvisazione e dei movimenti flessibili sul palcoscenico. La stessa cosa accadde anni dopo quando venne messa in scena *La locandiera* e poi *La vedova scaltra*, rispettivamente nel 1982 e nell'84.

H. - Una volta evidenziati questi errori, sono stati apportati dei cambiamenti? E l'impostazione di base rifiutata?

W.Y. - I mutamenti sono stati lenti. Voi dovete anche ricordare che per dieci anni - il periodo della rivoluzione culturale - siamo stati fermi. Sulle scene cinesi non c'era spazio se non per alcune opere-modello a carattere rivoluzionario. Comunque, l'innovazione c'è stata ed è tutt'ora in atto, grazie al lavoro di un regista anziano e famoso, Zuoling Huang, che è anche direttore artistico del Teatro d'ar-



te del popolo di Shanghai. È un po' come il vostro Giorgio Strehler a Milano. Non solo lui ha introdotto Brecht in Cina ed altri autori occidentali, ma ha contestato in parte Stanislavskij e ha suggerito di guardare sia ad altre scuole di recitazione che alla nostra tradizione classica. Quella dell'opera appunto che, a suo avviso, ha delle affinità con la commedia dell'arte italiana.

IL CHOU E LA MASCHERA

H. - Crede che qui sarebbe difficile parlare dell'opera cinese tradizionale?

W.Y. - Certo, è un discorso abbastanza complesso del quale in Occidente si sa poco. Possiamo dire solo una o due cose. Per esempio, che l'opera di Pechino ha quattro ruoli fissi di cui uno, il «personaggio comico» *chou*, ricorda Arlecchino, che la vivacità «corporea» del palcoscenico tradizionale, e cioè i movimenti degli occhi, delle gambe, delle braccia, anche questo appartiene ad Arlecchino. E allora è qui quella «via cinese» alla prosa auspicata da Zuoling Huang: un incrocio fra le diverse scuole occidentali e la propria tradizione. Anche quella più recente, tipo il Teatro della «farsa di Shanghai», un genere di origine popolare sorto negli anni Trenta-Quaranta, e che via via sta raggiungendo un livello più alto.

H. - Ma servirebbe anche la conoscenza diretta, forse.

W.Y. - Indubbiamente. Ma oggi, rispetto a soli dieci anni fa, tutto è più semplice: pensi solamente alle possibilità che offrono gli audiovisivi. Comunque, in Cina si è svolta la tournée di una compagnia italiana, l'Ata Teatro della Regione Lazio, che nel 1988 ha portato proprio Arlecchino servitore di due padroni.

H. - Dunque alla fine molte cose sono state corrette da quella prima rappresentazione del 1956?

W.Y. - Sì. Ma molto resta ancora da fare. E piuttosto, a quando il teatro cinese in Italia? □

A pag. 16, da sinistra a destra, due momenti de «La locandiera» allestita dall'Accademia di Shanghai nel 1992. In questa pagina, da sinistra a destra e dall'alto in basso: ancora due foto de «La locandiera» e due foto de «La vedova scaltra» anch'essa allestita dall'Accademia di Shanghai nel 1983. Foto di Wang Jianping.

TEATRO LITTA

DAL 19 APRILE AL 29 MAGGIO

FUORISERIE '93

Progetto sul teatro comico d'autore
a cura di Marco Guzzardi

interpretato da

**LUCA SANDRI EMILIANA PERINA
MARCO ZANNONI**

in

Futuro verde, Guglielmo Zucconi

L'occasione, Umberto Simonetta

Buone attitudini, Enrico Vaime

Il lupo, Maurizio Micheli

regia: Umberto Simonetta

musiche originali: Virgilio Savona

scene e costumi: Lella Libretti

Produzione Teatro degli Uguali
Compagnia Stabile del Teatro Litta

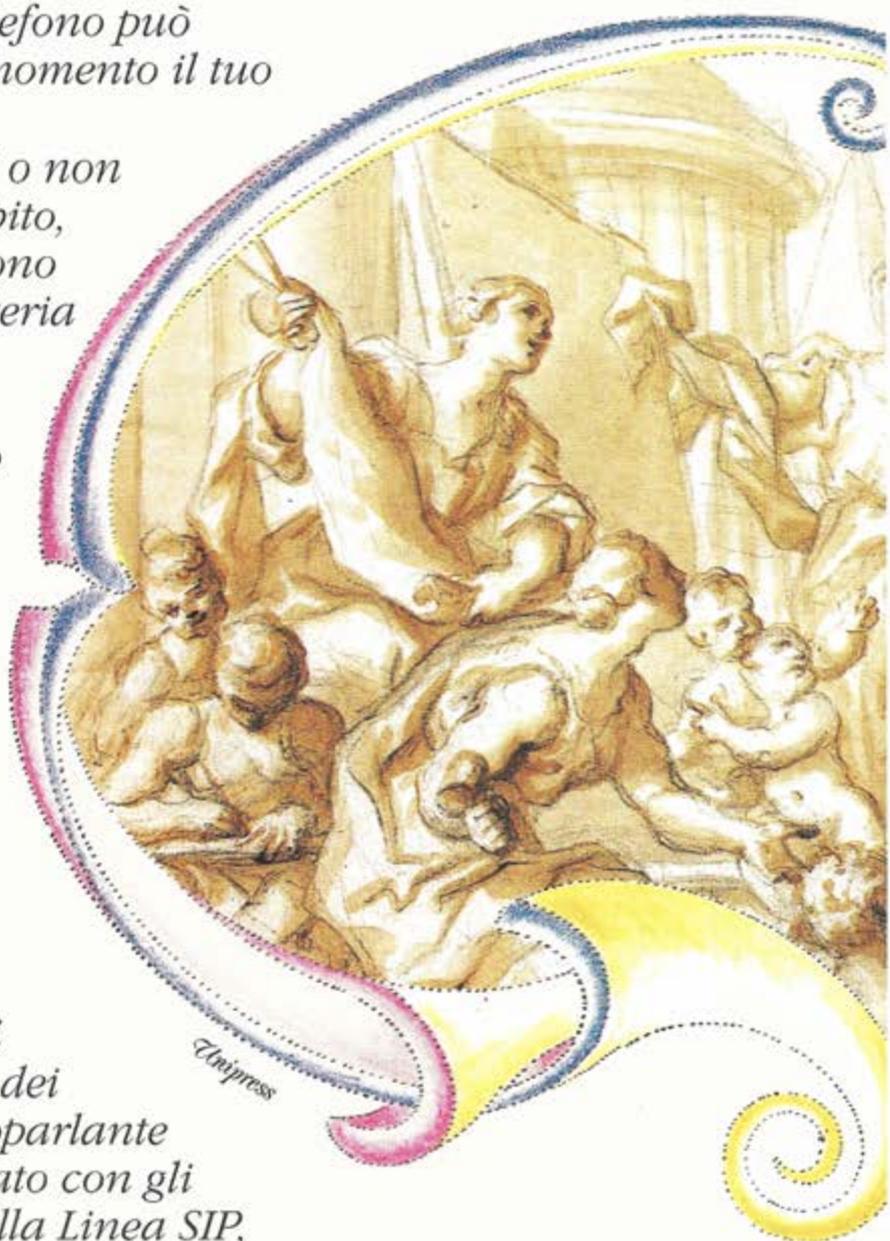
TUTTE LE SERE ALLE ORE 21
DOMENICA RIPOSO
Prenotazioni tel. 86454545

Segui la C

Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'.

Anche se non ci sei o non vuoi rispondere subito, Sirio Memo, il telefono della SIP con segreteria incorporata, è in grado di inviare un breve annuncio con la tua voce e di registrare i messaggi dei tuoi interlocutori telefonici.

La rapidità con cui puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze, la possibilità di selezionare a mani libere con l'ascolto dei segnali tramite altoparlante e il design coordinato con gli altri apparecchi della Linea SIP,



un telefono esper



ua Musa

*rendono l'uso di Sirio Memo
particolarmente piacevole sia in
ambiente domestico che
lavorativo.*

*Con Sirio Memo, grazie
all'elevato contenuto
tecnologico delle
prestazioni e alla
grande affidabilità
qualitativa, puoi
con facilità
trasferire nel
quotidiano
l'estro
comunicativo
proprio
dell'arte.*



risponde per te

SIP

LA RECENSIONE IN VERSI: GOLDONI AL PICCOLO

TRA LA NEVE E I CORIANDOLI LA FAME NEI CAMPIELLI

GILBERTO FINZI

Una piazzetta (che a Venezia si dice campiello), dove tutti parlano a tutti e di tutti, sboccatamente, sparlano – urla e stridi (un troppo forte «gridato» sulla scena) di tre streghe (la Neri, la sorda e la sorniona) che infuocano e sfocano i loro sé di povere megere, le misere cacce, le protervie sfatte, rincuorando mammone i trucibaldi cuccioli, le bianche novizze, nere le carie le vene le artriti, bige persino le palandrane le zimarre del già ricco in rovina, pronto a perdere libertà per Gasparina.

Simmetrie, dissimmetrie, lavori in corso della storia di sempre, la disumana povertà, la fame non più non meno turpe oggi – vedi le mene per rimediare un pasto, una dote, una donna, le tante tragedie di un'ora per non perdere vita e sentire amore un'ultima volta (che ridere falso, che pena, il cuore delle vecchie donne) – di quei fermi rapporti di quella burrascosa immobilità, dei ruoli oscenamente esatti fra bianchi e neri, tra vecchi e giovani, tra neve e coriandoli parla un commediografo (o commediante? o solo comico?) che nel gelo della sua invernata scopriva il teatro senza trama, il filo del destino. □

La recensione in versi di Gilberto Finzi tocca questa volta al Campiello di Carlo Goldoni nell'allestimento di Strehler, ripreso da Battistoni, andato in scena al Piccolo Teatro di Milano il 6 febbraio scorso, protagonisti Giulia Lazzarini, Giancarlo Dettori, Rosalina Neri, Laura Marinoni, Valentina Fortunato e Luigi Diberti. La resa perfetta del lavoro goldoniano non impedisce al critico-poeta alcune considerazioni basate sull'evidenza: dal punto di vista sociale, la povertà e la fame nella Venezia del '700 si traducono nella vecchiaia prima del tempo di donne sfiancate dalla vita e dal lavoro e in giochi sofferti per la ricerca di un pane e di un marito per le figlie; dal punto di vista strettamente teatrale, l'osservazione che il campiello pare, ed è, sostanzialmente privo di trama, tutto intessuto intorno a una vita sociale che non c'è, un vero e proprio lavoro corale senza personaggi e senza un intrigo. Si muovono (anzi, si agitano) sul palcoscenico figure con un passato ma non un futuro: come i Sei personaggi, o i clowns di Beckett. □



CRONACA DI UNA GRANDE GIORNATA A FORLÌ

GREEN PREMIO FABBRI

Carlo Bo, *presidente della giuria: l'auspicio che i giudici di Stoccolma gli assegnino il Nobel* - Vigorelli: *nel suo Journal la chiave per vivere il nostro tempo* - Ronfani: *un teatro del mistero e della speranza ancora tutto da scoprire* - Piccioni: *il magistero di uno scrittore cui cattolici e no debbono molto* - Sequi: *Non c'è domani, o il sottotesto di un cupo dramma sulla Sicilia.*

FANNY MONTI

Nella sede universitaria di Palazzo Mangelli a Forlì - Sala Gandolfi gremita di pubblico: molte le personalità del mondo della cultura, dello spettacolo e della pubblica amministrazione; presenti anche i figli di Diego Fabbri, Ilaria e Nanni, e il figlio adottivo di Green - martedì 9 febbraio ha avuto luogo la cerimonia di consegna a Julien Green, scrittore, drammaturgo, accademico di Francia, del Premio per il Teatro «Diego Fabbri - Città di Forlì» IV edizione, promosso ed organizzato dagli Incontri internazionali Fabbri in collaborazione con il Comune, la Cassa dei Risparmi e la Cassa Rurale ed Artigiana locali.

Maria Vasumi Mattarelli, presidente degli Incontri internazionali Fabbri, ha aperto la manifestazione sottolineando, tra l'altro, che l'assegnazione del premio a Julien Green da parte della giuria (composta da Carlo Bo, presidente, Leone Piccioni, Ezio Raimondi, Ugo Ronfani, Giancarlo Vigorelli e Benvenuto Cuminetti, segretario) risulta in piena sintonia con lo spirito dello statuto, il quale prevede che tale riconoscimento sia proposto a personalità del teatro «che si ispirino alla concezione etica e religiosa che fu di Fabbri».

Una breve storia delle attività degli Incontri (nati a Forlì nel 1984) e la definizione dello spirito che connota e qualifica queste attività hanno completato l'intervento della presidente, conclusosi con un commosso, ammirato ringraziamento al grande scrittore francese.

Sono seguite le parole di benvenuto da parte del sindaco Sauro Sedioli, il quale a monsieur Green, «un americano a Parigi» legato all'Italia da ragioni affettive e spirituali, ha rivolto il grazie della città.

Le opere di Green - ha detto Sedioli - «invitano a interrogarci costantemente sui significati più profondi dell'esistenza»; esse costituiscono un alto contributo alla cultura contemporanea.

Il sindaco ha anche dato lettura del messaggio inviato da Giovanni Spadolini. In esso il presidente del Senato, dopo avere espresso la sua adesione alla cerimonia, ha messo in rilievo il valore dell'opera di Green di ceppo e timbro europei. Green - ha scritto Spadolini -

che sempre rifiutò l'etichetta di scrittore devozionale, ha vissuto il suo cattolicesimo come una continua lotta; il segreto del valore dei suoi libri sta proprio in questo innesto tra redenzione cristiana e forza aggressiva del male.

Giancarlo Vigorelli, dopo aver ricordato come Diego Fabbri sia stato lettore appassionato, convinto e «persino imitante» di Green (di qui la pertinenza della scelta della giuria) si è soffermato a rievocare i suoi rapporti giovanili con le opere del grande scrittore. Il *pamphlet* che Green scrisse contro i cattolici di Francia, «devozionali parrucconi, pronti a mal conciliare vita spirituale e vita politica», costituì una specie di vademecum che accompagnò le sue prime emozioni di giovane lettore e studioso. Vennero poi i romanzi e i diari: Vigorelli si confessa un patito del *Journal* e degli epistolari di Green, poiché essi forniscono la chiave per comprendere a fondo lo scrittore. Il *Journal* di Green ci ha accompagnato - continua Vigorelli - in tutti questi anni, ad intendere e interpretare il mondo contemporaneo la cui decifrabilità risulta così difficile. Nei diari - settant'anni di vita e di storia - l'autore parla di tutto, di politica come di letteratura, «con franchezza, discrezione, lealtà»; ogni avventura, ogni accadimento sono visti *sub specie aeternitatis*, in un'ottica al quale il mondo contemporaneo non è più abituato.

OGGI E L'ETERNITÀ

Ugo Ronfani (traduttore di *Demain n'existe pas*, alla cui rappresentazione il pubblico forlivese ha assistito la stessa sera del Premio, nell'allestimento del Centro teatrale bresciano) dopo avere sottolineato la «completa compatibilità tra la natura del Premio e le connotazioni letterarie e morali di Green», e dunque la felice scelta preconizzata dal senatore Leonardo Melandri, dà testimonianza critica, anche attraverso ricordi personali (incontri con Fabbri a Parigi in occasione di una ripresa di *Processo a Gesù*, incontri con Green in diverse occasioni) del parallelismo esistente tra la vocazione letteraria e spirituale del drammaturgo forlivese e quella dello scrittore francese. Fabbri stes-

so ebbe a dire a Ronfani che «aveva trovato nell'opera di Green, profondamente espressi i temi che avevano alimentato il suo teatro: il male, l'espiazione, la via della salvezza». Si può parlare perciò di fraternità spirituale dei due autori, che «si sono nutriti dello stesso messaggio cristiano non per costruire opere edificanti, perciò sterili, ma per andare alla ricerca della luce e della speranza, attraverso i percorsi del rischio, della pena, della fatica di vivere, di una ambiguità necessaria, se si vuole arrivare alla verità». Il relatore passa poi a illustrare l'opera drammaturgica di Green, con particolare riferimento a *Demain n'existe pas*, che è stato «scoperto» dalla Casa Ricordi, rappresentata a Forlì da Angela Calicchio, e al quale Sandro Sequi e i suoi attori hanno dato efficaci e persuasiva vita scenica. E conclude il suo intervento evidenziando l'attaccamento di Green all'Italia: è speranza del maestro di passare i suoi ultimi tempi nella nostra terra; a lui, l'augurio che il desiderio si realizzi e il grazie, anche per la predilezione.

Leone Piccioni, con viva commozione innescata dall'aver conosciuto di persona Julien Green, «testo di appoggio» per la sua esistenza, e dal ricordo parallelamente affiorato di Fabbri, carissimo amico, sottolinea l'importanza che la tradizione cattolica francese (Bernanos, Péguy, Claudel, Mauriac e Green) ha avuto per la sua generazione, in un momento in cui sembrava che «una monocultura dovesse appiattire tutto». Nelle opere di questi grandi scrittori Piccioni afferma di avere trovato il sostegno per opporsi al rischio delle non-scelte, letterarie e dello spirito. Piccioni chiarisce poi la differenza di umori spirituali e di realtà psicologiche che intercorre tra la prima parte della ricerca letteraria di Green e la seconda, quella che segue alla conversione. Anche se, dopo questa data, permane il fatalismo che grava sulle sue figure, risucchiata dalla lotta tra il bene e il male, esso diventa però un mistero di là dal quale c'è la speranza: «la visione generale dell'uomo cessa di essere così negativa». Da ultimo, dopo avere ammirativamente definito lo stile di Green nella sua fluidità e limpidezza, e dopo aver ricordato l'importanza e l'efficacia del *Journal*, Piccioni ringrazia il maestro «per tutto quello

Il ringraziamento di Julien Green



Fin dal mio quindicesimo anno (non oso dire quanto tempo sia passato) venire in Italia è sempre stato per me come una festa o un premio. Ed ecco che oggi il Premio Fabbri mi reca un premio. Ne sono tanto più commosso in quanto mi viene consegnato dal senatore Carlo Bo e perchè il mio nome è stato associato da lui e da Ugo Ronfani a quello di Diego Fabbri, di cui prediligo *Processo a Gesù*.

C'è in questo lavoro teatrale un personaggio che interessa molti cristiani, per non dire tutti. È quello della donna dai capelli gialli, una Maria Maddalena moderna. Una donna che vive dell'amore fisico, chi oserebbe condannarla? La vediamo presente al Processo fatto a Cristo; d'istinto essa si dichiara dalla parte di Colui che viene accusato, rifiutato e che si vuol condannare. La sua scelta è dalla parte dell'Amore assoluto.

Coscientemente o incoscientemente, non siamo forse tutti giunti allo stesso punto? Ritengo che nella mia carriera di scrittore io abbia più che sfiorato il problema dell'Amore assoluto, inevitabile per ognuno di noi nelle condizioni di questo ventesimo secolo.

Nei primissimi anni del 1900 il mondo ha conosciuto un terremoto, quello di Messina, e un naufragio, quello del Titanic. Ero allora un giovinetto, e queste due catastrofi non hanno cessato di ossessionarmi. Poi il secolo ha attraversato altre catastrofi; abbiamo avuto guerre e rivoluzioni e quant'altro scambiammo per liberazioni di ogni genere. Sono sempre stato a favore della libertà dell'individuo, sia esteriore che interiore; tuttavia i pericoli esterni mi sono sempre apparsi come proiezioni dei nostri propri tormenti, e l'Amore come la nostra unica via di uscita.

Negli anni Trenta, forse lo sapete, *XX secolo* era il nome di un treno rapido negli Stati Uniti. Ora, il nostro ventesimo secolo è deragliato più volte. È stato rimesso alla meno peggio sulle rotaie, ma nessuno sa verso che cosa si conduca, né quale sia la prossima stazione. Spero che avrà un nome diverso da *Non c'è domani*; non posso tuttavia pensare a questo titolo senza che esso abbia il significato di un monito per l'intera umanità: *Non c'è domani* è l'eterno. Oggi, il tempo soppresso per sempre, quel tempo cui disperatamente ci aggrappiamo come per ritardare l'ora della nostra beata eternità.

Con una di quelle piccole ironie della vita, la mia opera considerata così buia viene messa in scena in un Paese la cui lingua è grondante di sole; ma non dimentico che se per gli italiani è innato il senso del canto, lo è anche quello del dramma. Nella vostra lingua, quanto a me, non voglio ascoltare che la voce dell'Amore.

Grazie dunque alla fondazione *Diego Fabbri*, al suo generoso presidente senatore Leonardo Melandri, grazie a Forlì dal profondo del cuore. □

Nella foto, da sinistra a destra, un momento della cerimonia. Si riconoscono: Leone Piccioni, il sindaco di Forlì, Sauro Sedioli, Carlo Bo, la signora Maria Vasumi Mattarelli, presidente degli Incontri internazionali Fabbri, Nanni Fabbri, Giancarlo Vigorelli, Ugo Ronfani e Sandro Sequi.

che ha scritto, per essere stato un solido appoggio in anni di vita culturale e letteraria difficili, che forse non sono ancora superati».

Sandro Sequi, regista e direttore artistico del Centro teatrale bresciano, premesso che fin dalla giovinezza conosceva l'opera letteraria di Green (*Adrienne Mesurat* e *Leviathan* sono stati due romanzi amati), dice dell'interesse suscitato in lui dalla lettura di *Demain n'existe pas*, propostagli ancora nel testo francese. Il dramma di Green, nel quale la qualità letteraria valorizza la dimensione teatrale, rispondeva agli intenti e alle esigenze del Teatro Stabile di Brescia, teso verso produzioni di impegno culturale e nelle quali «la parola è importante quanto la visione». In *Demain n'existe pas*, di cui grande è la fascinazione anche per la suspense che innesca, si ritrovano – osserva Sequi – tutti i motivi fondamentali di Green, «il suo mondo profondo». Pertanto la regia ha privilegiato, più che la lettera del testo, lo spirito dell'autore.

Carlo Bo, il lettore di Julien Green «forse più antico» tra i presenti, sottolinea anche lui l'importanza che per la sua formazione ebbe, all'interno della letteratura francese, il genere dei diari. In particolare, tre diari hanno contribuito ad allontanare la sua generazione «dalle secche in cui la cultura e la letteratura l'avevano portata»: ne sono autori André Gide, Charles Du Bos e Julien Green. Se il tempo e la lettura di documenti emersi dopo la sua morte hanno corretto e ridotto l'immagine di Gide (che Bo nella giovinezza aveva considerato un maestro), intatta risulta invece oggi ancora la figura di Du Bos e carico di spiritualità il suo diario, pur nella dimensione prevalentemente letteraria che lo connota. Quanto a Green – verso il quale profonda è la gratitudine che manifesta – il suo lungo *Journal*, ancora in atto, ha sì l'immediatezza di «una cronaca sminuzzata, fondata su una rete di paesaggi e di momenti», ma in esso si coglie anche «un modo di fare letteratura, di vivere la letteratura, o, più semplicemente, di vivere».

Bo passa a definire la dimensione della spiritualità religiosa di Green che, dopo la conversione del '39, non ha mai rinunciato a testimoniare in favore della fede cattolica, pur mantenendo una sua autonomia da ogni gruppo, anche da quello di Maritain cui, peraltro, era molto legato.

L'origine americana dello scrittore, il suo aver goduto di due culture, quell'«essersi portato dal Sud americano tutto un patrimonio di memorie e di storia» gli hanno consentito di «diventare un perfetto scrittore della letteratura francese moderna e contemporanea», senza cadere nei vizi del nazionalismo. Green è quindi un autore di respiro europeo; lo testimonia anche il grande successo da lui conseguito negli ultimi anni in Germania. «Dietro la sua partenza verso la letteratura – osserva Bo – c'è la terra del grande romanticismo inglese e tedesco». Sottolineata poi la luce di speranza che non è mai completamente assente dai testi – anche teatrali – di Green, Bo auspica che, proveniente dalla provincia italiana, giunga ai giudici di Stoccolma una voce che li solleciti ad assegnare al «grande interrogatore delle mille realtà e dei mille misteri che compongono la nostra esistenza» quel premio che merita, e che «è nei voti dei migliori lettori di questo tempo». □

TESTIMONIANZE SU JULIEN GREEN

UN MAESTRO DEL SECOLO

CARLO BO

D*emain n'existe pas* è un testo minore di Julien Green, o almeno passa per minore, ma accade spesso in questi casi che nel «meno» si trovino e si vedano meglio quelli che sono i punti costanti di resistenza di uno scrittore. In effetti qui ci sono tutti i grandi motivi dello scrittore, a cominciare dal senso del tempo. Con una novità: il tempo dell'opera è il futuro mentre generalmente il Green punta lo sguardo sul passato: quello molto lontano della sua terra d'origine, del profondo Sud americano e quello registrabile nelle vicende più comuni dell'umanità. Se si guarda bene, la grande impresa di Green è stata quella di confrontare il visibile con l'invisibile, sì da non chiudere mai definitivamente la prima questione dell'uomo, della sua presenza, del suo significato, insomma delle ragioni per cui siamo sulla terra. Dal punto di vista della «resa» o se si preferisce della struttura-tipo del suo lavoro, dobbiamo notare che alla restituzione degli ambienti e delle vicende, quanto mai minuziosa e puntigliosa, corrisponde la zona del «nero» e dell'imprevedibile e questo fa sì che alla fine il vero padrone resti il tempo, un tempo fornito di un enorme strofinaccio che cancella tutto e tutto rimette in questione. La regola ci sembra rispettata nell'operetta: da una parte c'è il quadro dell'ambiente che Green ha provveduto a decifrare su documenti della storia e della cronaca, dall'altra parte c'è l'evento misterioso e umanamente inspiegabile che sta per decapitare una città e una popolazione. Non è per la verità un tema nuovo, aveva già sollecitato Voltaire e in tempi più vicini a noi (sia pure in una diversa situazione) Wilder, ma nelle precedenti esperienze letterarie la domanda imposta dalla catastrofe era diretta, nel senso che ci si rivolgeva a Dio senza esitazione e senza riguardi. Qui Green procede con maggiore cautela, dal momento che si limita a contrapporre tutto il visibile possibile del fatto e la premonizione della rovina. Per certi versi il contrasto assume un tono violento quando si passa dal tran tran della vita quotidiana di una città di provincia con le sue abitudini e i suoi miti familiari alla premonizione, all'eventualità che domani tutto sarà cambiato e stravolto. Ma gli attori della vicenda accettano soltanto di intravedere eccezionalmente un'ipotesi, che fino a quel momento è concentrata su uno spettacolo cinematografico che passava sugli schermi di Messina in quei giorni. Un'ipotesi da evocare nei momenti d'urto e ribellione contro lo *status quo* dei personaggi: pro-



prio come quando uno, esasperato da certe situazioni, invoca la morte per sé e per gli altri. Altro contrasto da sottolineare è questo: da una parte l'ordine di una situazione borghese e dall'altra il caos che la catastrofe avrebbe generato. Bisogna usare il condizionale perché il testo resta chiuso nei limiti del normale epperò tutto dovrebbe procedere secondo la norma: un contrasto che gli uomini nella maggioranza dei casi risolvono eludendo il problema della morte. Tutti sappiamo che dobbiamo morire ma nessuno è disposto a pensare alla propria morte, al momento della morte e al modo della fine. Green si serve del terremoto di Messina per riproporci una questione capitale, per ripeterci che non siamo in grado di guardare la morte in faccia e pertanto ci rifugiamo nella negazione assoluta. (1990)

GIANCARLO VIGORELLI

Gli italiani, che ancora non hanno applaudito il drammaturgo, prima di conoscere il Green romanziere di *Mont-Cinère* (1926), di *Adrienne Mesurat* (1927), di *Christine* (1928), di *Epaves* (1932), di *Le visionnaire* (1934), di *Minuit* (1940), di *Varouna* (1940) fecero stranamente la conoscenza con un Julien Green pamphletista religioso, travestito sotto lo pseudonimo di Théophile Delaporte, autore appunto del famosissimo *Pamphlet contre les catholiques* (1924). Fu Giuliotti a tradur-

re, non a caso, quel libretto incandescente di polemica cattolica in pieno fascismo, e tanto i poteri ecclesiastici quanto quelli statali allora si diedero la mano per «silenziare» quegli anatemi anticonformisti; a guerra finita, Longanesi capì che era l'ora giusta per tirare fuori quel libro semi sconosciuto da ambo le parti e nel 1946 ristampò *I cattolici*. Vale la pena di trascrivere qualche fulmineo paradosso che il neoconvertito Green ha scatenato con furore mistico contro i propri confratelli nella fede:

1. «*I cattolici si sono tanto abituati alla loro religione, da non aver più bisogno di saper se è vera o falsa, se ci credono o no; e una siffatta fede, puramente meccanica, li accompagna fino alla morte*».
2. «*Sono stati allevati nel cattolicesimo, ci vivono, ci muoiono, ma non capiscono né ciò che rappresentano, né ciò che avviene intorno a loro e nulla avvertono del mistero che li avvolge e li divide dal mondo*».
3. «*Fra tutte le forze del mondo, l'indifferenza è la più temibile. Il cielo contro lei nulla può. Essa sventa le trame più forti dell'amore. Essa vuol dannarsi e si dannerà. Essa è la sola eresia che conta*».
4. «*Bisognerebbe essere tutti i giorni convertiti di fresco al cattolicesimo, avere una fede stupefatta*».
5. «*Ma questo amore divino è sì temibile, che il clero non vuol saperne, e si studia di preservarne coloro che si chiamano fedeli. Nulla è più nudo d'amore delle prediche che*

Una commedia nata in Italia



UGO RONFANI

Julien Green: un americano a Parigi. Ma un americano (perché americano egli resta come uomo e scrittore, del profondo Sud di dov'erano venuti i genitori), che si sente anche italiano, per ragioni multiple, affettive e culturali, che hanno salde radici nella sua giovinezza. Al punto che l'Italia ricorre spesso nel suo sterminato e famosissimo *Journal*, e che di ambiente italiano, anzi siciliano è la commedia *Demain n'existe pas*. Commedia che è stato non il solo, ma il principale argomento di una conversazione che, prima di accingermi a tradurre il testo, ho avuto con lo scrittore oggi più che novantenne, ma dotato di una salute invidiabile e di una lucidità intellettuale straordinaria (green in inglese significa verde: predestinazione...), nel suo nuovo appartamento parigino della rue Vaneau, dove si è trasferito con il figlio adottivo anch'esso scrittore, e con una governante di colore (il profondo Sud, dicevamo), dopo che lavori di restauro l'avevano scacciato dall'*Hotel particulier* della rue de Varennes, a due passi dall'ambasciata d'Italia.

«L'Italia, — conferma Green — è presente a più riprese nel *Journal*, soprattutto nel secondo volume, là dove parlo di Venezia, Mestre, Treviso, Genova e Roma, i luoghi che avevo veduto con gli occhi incantati della giovinezza. E con il fervore del convertito di fresco, che andava in cerca delle pitture di Giotto e del Beato Angelico, delle colline di Francesco d'Assisi, delle cattedrali. Durante la prima guerra mondiale ho prestato servizio, come infermiere volontario, nelle retrovie italiane; e così ho potuto conoscere Mestre, Treviso, Trento e Venezia, di cui mi sono innamorato come il Petrarca di Laura. Poi, quando ho abbracciato la religione cattolica, mi è parso naturale andare a Roma, per visitare la Casa di Pietro. A quell'epoca avrei voluto essere pittore; viaggiavo in lungo e in largo per visitare i vostri musei e studiare i primitivi, e Raffaello, e Leonardo. In Italia vivevano due mie sorelle, Mary a Roma ed Eleonora a Genova». *Parliamo di Demain n'existe pas. Perché la Sicilia, Messina più precisamente? E perché quell'indicazione di tempo, 26 dicembre 1908?*

«Perché ho sentito il bisogno di esorcizzare, scrivendo, una delle due ossessioni della mia giovinezza. Una era stata il naufragio del Titanic, l'altra il terremoto di Messina. E questa seconda ossessione, devo chiamarla così, mi tornò alla memoria nell'agosto del 1950, proprio mentre mi trovavo in Sicilia, a Taormina, per un periodo di vacanze subito dopo essere stato a Monaco per ritirare il *Grand Prix Littéraire*. Louis Jouvet mi esortava a scrivere per il teatro e così, rinunciando all'ozio dell'estate, nella villa davanti al mare di Taormina in cui avevo preso alloggio, rimescolai quegli antichi fantasmi del terremoto. E cominciai a scrivere la pièce. Ma dopo alcune pagine mi arrestai; mi mancava, sul momento, un minimo di documentazione indispensabile, e così accantonai il progetto e lavorai a *Sud*. Ripresi *Demain n'existe pas* molto più tardi, dopo essermi documentato sul terremoto di Messina alla Bibliothèque Nationale, leggendo tra l'altro le cronache di Matilde Serao; e la terminai nel 1980. Ma intanto Jouvet era morto. Invece del suo giudizio, ormai impossibile, mi interesserà, su questa pièce siciliana, il giudizio del lettore e dello spettatore italiano».

Ho trovato, leggendola, il Green visionario, inquieto e tormentato dei grandi romanzi degli anni Venti, quello che cerca il senso dell'esistenza dietro le piccole cronache degli uomini e che affronta la questione del male attraverso la dialettica della Grazia. E ho trovato — posso dirlo? — la stessa atmosfera stregata di un racconto esemplare come Il ponte di San Luis Rey di Thornton Wilder.

«Amo molto anch'io quel racconto. Scrivendo *Non c'è domani* (approvo la versione italiana del titolo), ho inteso esattamente mettere in scena piccole storie di ordinaria follia mentre, nella notte del 26 dicembre 1908, il destino si prepara a frapper le grand coup. Ho messo nella commedia le figurine della mia Taormina, della mia Sicilia. Nella casa dove vive la Signora Lucchesi, vedova costretta a fare l'affittacamere per sopravvivere, si muovono la figlia irrequieta Lina, che sta per abbandonare il marito morente per un medico napoletano, Marco, intraprendente ed estroverso, di cui è innamorata l'altra figlia, Celestina, anche se fidanzata con il timido, irresoluto Adolfo. C'è anche un figlio sordomuto della Signora Lucchesi, Stefano, il "figlio della colpa", l'idiota secondo i familiari e "un santo" secondo la madre, l'unico a presentire forse ciò che sta per accadere; e c'è una giovane coppia venuta da Milano che affitta una stanza per vivere, immaginano gli altri, alcune giornate d'amore, in realtà per dare l'addio alla vita. Passioni, capricci, illusioni, piccoli egoismi e futili collere, mentre si consuma la falsa allegria di una festa di fine anno, e piove a dirotto su Messina, e si moltiplicano i segni della morte e della catastrofe ormai imminente...».

si odono nei nostri tempi».

6. «C'è nel cattolicesimo una specie di vertigine. Ciò è conforme a ciò che è fatto secondo le proporzioni del cielo, non degli uomini. Il cattolicesimo è fatto per attirare gli uomini a sé, non per abbassarsi fino a loro».

7. «Non possiamo salvarci se non abbiamo il senso della nobiltà».

8. «La morte sulla croce non abolì l'inferno».

9. «I cattolici son rimasti uniti per ragioni divine; ma la causa umana della loro unità è il torpore».

10. «La ragione — e non a torto — chiama follia il cattolicesimo, elisir troppo forte per un'anima indebolita dal ragionamento. Se la verità è troppo forte, la vomitiamo». (1955)

EUGENIO MONTALE

Le caratteristiche esteriori più evidenti dell'arte di Green sono note: destini chiusi in ambienti provinciali, corrosi da vizi, da micidiali passioni, che in una luce di follia profonda nella morte. Uno stile compatto, un poco monotono nella sua regolarità, immerge tali narrazioni in un'atmosfera grigia e pesante, mai rischiarata. I nomi ricordati da coloro che hanno voluto trovar punti di riferimento sono quelli di due scrittori americani, Nathaniel Hawthorne ed Edgar Poe; e per conto nostro aggiungerei ancora un terzo nome: Emily Brönte. Ma se subito si chiarisce che Green è un cattolico convinto della razza inquieta e intransigente dei giansenisti e che il problema religioso è il motivo più profondo della sua vita, come il *Diario* conferma quasi ad ogni pagina, possiamo dire che siamo arrivati al cuore della questione che ci interessa: la fede del cattolico nell'intervento sempre possibile della Grazia in lui urta contro un determinismo inflessibile di stampo protestante; mentre un bisogno di purità impossibile a raggiungersi in ragione della sua stessa assolutezza contrasta con una delirante sensualità.

L'autre sommeil è un racconto tutt'altro che facile, e forse anche per ciò ha sempre occupato un posto particolare nell'opera di Green. «Se cotesta seconda metà della vita che crediamo di veglia fosse solo un secondo sonno, appena diverso dal primo, da cui ci destiamo quando crediamo dormire?» si chiede Pascal; e in questa narrazione Green illumina con un'analisi quasi raccapricciante nel suo freddo ardore le piaghe dell'animo di un adolescente cui la tentazione, il peccato e il sentimento della morte rivelano d'un tratto il senso della vita. «L'altro sonno» è l'adolescenza ormai conclusa, gremita di fatti e di eventi che nella loro naturalezza sono, per chi sappia guardarli, più misteriosi e indecifrabili di quelli che si subiscono nel sonno.

L'arte di Julien Green, animata da tanti problemi, mossa dall'urgenza di conoscere il mondo come lo configura la fede cattolica, non sembrerebbe fatta per destar l'interesse di un grande pubblico. Green è d'intelligenza più difficile, non solo di un Mauriac, com'è ovvio, ma anche di un Bernanos, di un Graham Greene o di un Evelyn Waugh, tanto per citare quattro autori cattolici molto letti; eppure i suoi lettori sono, in Francia e in Italia, abbastanza numerosi. D'altronde Green è ancora uno scrittore stilisticamente traducibile e il contrasto ch'è alla radice dell'arte sua ha anticipato parecchi motivi

dell'attuale romanzeria esistenzialista. È vero che in lui non si trovano solo anime morte, anime cieche ma anime vive, bramose di salvezza, di luce interiore; ma queste anime vive precipitano anch'esse, perché cercano in terra quel senso della vita che dovrebbero cercare solo in cielo; e pertanto, pur contraddicendosi e lasciando il lettore a bocca amara, Green riesce per questa via ad essere uno scrittore attuale, a inserirsi in un gusto e in una moda. (1950)

WALTER BENJAMIN

Green non scrive nulla di vissuto. Il suo vissuto si chiama scrivere. Ma nemmeno escogita. Giacché ciò che scrive non ammette spazio o libertà d'azione. Niente, continua lui, gli è più sospetto, durante il lavoro, che la semplice azione, lo svolgersi di una trama. La trama non escogitabile. Egli si accosta al manoscritto perché la vita delle sue figure si protragga, per quel tanto che è richiesto dalle pagine successive. E senza aver potuto nel frattempo riflettere o analizzare nulla, il giorno dopo ritorna là dove si era interrotto. Questo è, e si può chiamarlo senza peccare d'indulgenza, un procedimento visionario e la causa dell'eccesso di rigore, della chiarezza allucinatoria con cui le sue figure si muovono. La distanza di Green dal comune romanziere sta tutta nella distanza che separa rendere presente da descrivere.

Rendere presente: e ci si rivolga, prima che all'elemento magico di questa parola, al suo elemento temporale. Due tipi di naturalismo è giocoforza distinguere: Zola che descrive le persone e le situazioni come poteva vederle soltanto un contemporaneo, e Green che le rende presenti come non avrebbero mai potuto apparire a un contemporaneo. E dove lo fa? Nella nostra fantasia? Questo dice poco. Lo fa nel nostro spazio temporale che è loro straniero e che le rinchiuso in sé come una volta di vuoti anni in cui l'eco rimanda i loro stessi sussurri e grida. Soltanto questo secondo presente eterna ciò che era; e perciò il rendere qualcosa presente è un atto di magia. Green non descrive le persone, le rende presenti in certi momenti fatali. Il che significa che esse si atteggiavano come se fossero apparizioni. Adrienne Mesurat, che si mette alla finestra a guardare la villa di Maurecourt, il vecchio Mesurat che si accarezza la barba, Madame Legras che prende il largo con la collana di Adrienne: così e non diverso sarebbe ciascuno dei loro gesti se essi dovessero rivivere questi istanti come povere anime al di là della tomba. Nella sconsolata stereotipia di tutti i momenti veramente fatali essi stanno davanti al lettore come una figura dell'inferno dantesco nell'irrevocabilità di un'esistenza dopo il giudizio universale. Tale stereotipia è il segno dello stadio infernale. Se si approfondisce, si scopre che destino vuol dire la forma perfetta, la forma senza la grazia, in cui il caso esercita il proprio dominio.

È inverosimile la più sconcertante. Giacché il perfetto sconcerto è lo sconcerto della perfezione. Come Pascal che nel cielo stellato non incontrava che un deserto di silenzio eterno, così al grande conoscitore del destino, a questo scrittore, nella perfetta concatenazione dei destini che sonda, non si manifesta che il desolato abbandono di tutte le creature.

IL DRAMMA DI GREEN DIRETTO DA SEQUI



Non c'è domani: un dramma fra il terremoto e l'eternità

ROSSELLA MINOTTI

Ritratto di famiglia in un interno. Ma *Non c'è domani* per queste monadi, per questi grumi di solitudine e destino che Julien Green ha costretto in un'idea per la scena: l'attesa del terremoto, a Messina, nel 1908. Per loro, per i protagonisti del dramma *Non c'è domani*, esiste solo un eterno, incombente futuro che si fa continuamente presente. Il regista Sandro Sequi ha seguito in maniera perentoria il climax di solitudine che è la linea portante del testo di Green, tradotto da Ugo Ronfani per il pregevole allestimento del Centro teatrale bresciano, edito dalla Ricordi Teatro e dalla stessa, attivissima casa editrice sponsorizzato per la realizzazione scenica.

Non c'è domani, scritto da un americano a Parigi si potrebbe dire, visto che Green è di origine americana pur essendo nato e vissuto nella capitale francese, è ambientato in Italia. E la descrizione della Messina del 1908 alle soglie del terremoto risente di questo straniamento culturale-territoriale. All'occhio dell'autore le cupezze della decadente borghesia siciliana d'inizio secolo appaiono immani, ingigantite dall'incombente destino di morte. Ma il fato si tinge di giallo, di misterica fede. E la religiosità dell'autore si arrende di fronte al mistero della morte. Così si dipanano le vicende di questa strana famiglia, o meglio di questo inferno familiare che nella sua complessa genealogia sfiora i confini del giallo restando però sempre in quelli dell'ideale.

Probabilmente nessuno si salverà, suggerisce il regista fin dall'inizio, presentandoci con l'ausilio delle belle scene e dei rigorosi costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta uno spettacolo listato a lutto di grande fascinazione estetica. La famiglia compare infatti dietro un velario nero, già preda delle ombre. Unica anima tesa verso la luce è quella, ambigua, del sordomuto, figlio ignorato o bistrattato dal resto del clan. Supposto impostore? Tutta la vicenda nel suo corrompersi viene raccontata al pubblico attraverso gli occhi e il «diverso» sentire del ragazzo, «santo» per la madre, «simulatore» per il medico, salvifica figura nell'allestimento del regista, che vi trova l'appiglio per ridare speranza al racconto di vite senza speranza.

È una scelta coraggiosa quella di Sandro Sequi, che decide di accentuare la cupezza della vicenda in un rigoroso ed estenuante rigor vitae che con la morte ha un debito insanabile, quasi quanto quello della famiglia col bottegaio. La compagnia conduce esemplarmente la discutibile ma bella scelta registica, con qualche cedimento gridato nel terzo atto e un inutile squarcio di luce finale di troppo effetto, che toglie credibilità alla pur invocata catarsi.

Tutti bravi gli interpreti, dalle belle caratterizzazioni di Gianni Agus e Tullio Valli, alla commovente Anita Laurenzi, alla gelida e convincente Sabrina Capucci. Il giovane Pino Censi si muove con grande sensibilità nel difficile ruolo del sordomuto Stefano, istrionico come sempre Aldo Reggiani si impadronisce dello spettacolo nel ruolo del dottore napoletano. E bravi anche: Beatrice Faedi, Alessandro Pala, Sergio Mascherpa, Carlo Vergano e Francesca Mainetti. □



JACQUES MARITAIN

La mia ammirazione per Julien Green è sconfinata. Trovo meraviglioso che un americano sia il più grande scrittore francese del nostro tempo. Vedo in ciò un segno più che notevole dell'universalità dello spirito umano, come pure l'eccellenza di quello strumento che è la lingua del mio Paese.

Questo non è dovuto soltanto alla poesia eccezionalmente profonda che abita Julien Green e al suo perfetto rigore in tutto ciò che concerne le esigenze dell'arte. Credo che il segreto della sua grandezza sia un'assoluta fedeltà al vero, che occupa l'intero spirito e regna a tutti i livelli del mondo interiore. Fedeltà che traspare dapprima nella sua opera narrativa, interamente centrata su quella che si potrebbe chiamare la verità dell'immaginazione, e che lo costringe a scrivere soltanto se egli vede i suoi personaggi; ma essa anima anche, dall'inizio alla fine, e sotto ogni aspetto, la sua vita come pure il suo lavoro di scrittore.

I suoi personaggi sono, come per ogni grande poeta, una faccia di lui stesso, e lo sono con una tale verità che ci fanno avvertire

l'indicibile comunione di tutti gli uomini, nelle profondità insondabili della loro natura e della sua notte miserabile e sacra: tenebre disseminate di stelle.

Nella vita, egli ha avuto lo stupefacente e straziante privilegio di conoscere nella loro forza implacabile tutte le seduzioni alle quali noi siamo sottoposti, e che la bellezza, da qualsiasi parte provenga, esercita sui figli di Adamo. L'anima, in noi, è al contempo avvinta e irrimediabilmente ferita dall'impermanenza del tempo: essendo essa stessa immortale, vorrebbe rendere eterno l'attimo che fugge. Nulla di più commovente della passione con la quale Green si applica a fissare la luce e l'ombra senza pari di ciò che passa, e che ci è tanto più caro proprio perché non sarà più.

Ma quel che vorrei dire prima di ogni altra cosa è che, recando in sé l'immensa – e torturante – ricchezza umana di cui ho appena parlato, non si trova in Julien Green alcuna commistione, alcuna confusione, tra i valori di ordine contrastante di cui tale ricchezza è piena, alcuna falsificazione dell'uno a opera dell'altro. Assolutamente diverso in questo da Baudelaire, con il quale nondimeno le crudeltà della sublime poesia creano in lui

certe affinità – ma nel quale aveva la sua parte un elemento di mistificazione e condiscendenza alla menzogna come ai paradisi artificiali, responsabile delle debolezze e discontinuità della sua opera ammirevole –, l'irriducibile primato del volere della verità fa sì che in Julien Green ciascuna delle seduzioni il cui dominio si estende sull'uomo rimanga rigorosamente al suo posto e al suo rango, senza mai la minima illusoria sovrapposizione né il minimo ingannevole sconfinamento. Egli ha conosciuto tutti i richiami della felicità carnale e del «piacere». Ha conosciuto tutti i richiami dell'anima. E mai uno di tali richiami è stato contaminato dall'altro. Sicché l'invincibile fedeltà al vero ha sempre lasciato intatta in lui un'invincibile fedeltà allo spirito.

FRANÇOIS MAURIAC

Se certi personaggi sono copiati dal vero, se altri escono dalla nostra costola come Eva da Adamo, le grandi figure romanzesche, quelle che non si dimenticano, ci sembrano al tempo stesso osservate e create: frutti di quell'unione che l'artista consuma con il mondo esterno. Tale ci appare Adrienne Mesurat.

Lei non è Julien Green, ma Julien Green si sforza di essere Adrienne Mesurat: tocca quel che lei tocca, sente ciò che lei sente; s'incorpora nella sua creatura. Per meglio seguirla, si sottomette a quella regola oggi troppo negletta, e senza la quale nessun racconto acquista vita: Julien Green si figura nei minimi particolari i luoghi frequentati dai suoi personaggi; conosce le scale, i corridoi; sa quanti gradini ci sono nella rampa e che, alla svolta della strada, grappoli di gliepine pendono da un muro. Segue Adrienne passo dopo passo, con talora, le esitazioni e i brancamenti di un cieco che non ha più fiducia nella propria guida.

A questa ragazza, Adrienne Mesurat, è dispensato il dono fatale di non attirare nessuno. Non è soltanto perché abita in una cittadina di provincia, tra una vecchia sorella tistica e un padre dalle feroci manie, che questa bella creatura non suscita in alcun essere il minimo amore. La solitudine s'attacca ad Adrienne come una malattia; ella è nata sepolta viva, soffoca. Il suo amore per quel medico da poco, incrociato una sola volta per strada, è lo stretto spiraglio da cui vengono alla prigioniera un po' d'aria e di luce. Sia che ella favorisca la fuga della sorella ormai allo stremo, sia che in un momento di follia getti il padre dalle scale e lo lasci a rantolare lì per una nottata intera, Adrienne obbedisce all'istinto del prigioniero che noi tutti siamo stati in sogno, e che valica un muro, poi un altro ancora, fino ad arrivare a quello di fronte al quale ogni sforzo è vano. La solitudine di Adrienne le è consustanziale. Scomparsi i suoi carnefici, non sfugge al magico cerchio. Nel corso del suo lugubre viaggio a Montfort-l'Amaury, a Dreux, la ragazza porta con sé, come un astro spento, un'atmosfera in cui nessuno potrebbe vivere. Quel che ella cerca d'istinto presso la sua losca vicina, Madame Legras, è un testimone, un'altra creatura in cui rispecchiarsi, in cui trovare rassicurazione, e dalla quale l'infelice spera di ottenere una chiarificazione di sé. Ma Madame Legras somiglia alla maggior parte degli esseri umani, più ansiosi di sfruttarci che di comprenderci. Per gli

altri non si tratta di veder chiaro in noi, ma di approfittare di noi. Che preda allettante quella ragazzina che non sa se è o no una criminale! Dubito che quell'orchessa di Madame Legras (ma Green è così casto nella sua esposizione) abbia sprezzato il corpo di Adrienne.

Di un romanziere che non è Julien Green, E. Berl scriveva: «L'universo al quale crede è un universo idealista in cui ciascun personaggio descrive, in una solitudine eterna, la sua inevitabile traiettoria». E, poiché il romanzo non può fare a meno dei conflitti, Berl ritiene che la sua fine sia prossima. Ma noi vediamo, con *Adrienne Mesurat*, che il romanzo mette a frutto ciò che gli si oppone e s'adeguа alla nostra visione delle creature. Il romanzo dell'umana solitudine, il romanzo del conflitto impossibile esiste: lo abbiamo sotto gli occhi. Nella villa di Charnes, il vecchio Mesurat e le sue due figlie vivono sempre insieme e sempre separati, al contempo tanto vicini e tanto estranei quanto lo possono essere le creature viventi. (1928)

HERMANN HESSE

Possiamo come presagire il mondo dal quale scaturiscono le possenti creazioni poetiche di Green: è un mondo di dolore sordo, un inferno di angoscia e di morte che Green evoca e al quale dà voce con le parole di ogni giorno. Il risultato è un iperrealismo straordinario e penetrante, una visione che regge il confronto con le pagine più ardite della letteratura del fantastico e dell'occulto.

Julien Green, questo francese dal nome inglese, è un sobrio incantatore, e ognuna delle sue opere mette a nudo con sempre maggior precisione e incanto il nocciolo amaro della sua saggezza: che nella sofferenza è il cuore e l'anima della vita.

KLAUS MANN

Julien Green appartiene alla famiglia dei grandi poeti epici. Non gli mancano né la forza né il respiro necessari a catturare e a rappresentare la vita nella sua infinita varietà. Con una sorta di impietosa unilaterale, egli si limita a un unico tema: il tema del dolore. Il dolore diviene il sentimento fondamentale di ogni essere vivente. Non la tristezza o la malinconia, come nell'angoscia, ma piuttosto il greve, grande e disperato dolore della creatura irredenta, quel dolore in cui ogni nostro sentimento si riversa come nella sua patria. E ogni sentimento non è che il preludio, l'introduzione a esso, tanto che di una donna in preda a un'irritazione passeggera o a sentimenti di vendetta oppure innamorata, Green dice, con maestosa naturalezza: «E il dolore scorse di nuovo entro il suo cuore, come il mare torna a ricoprire la spiaggia».

Nel nostro secolo soltanto uno scrittore ha osato addentrarsi più profondamente e con maggior passione e tormento nel campo del religioso e del filosofico: Franz Kafka. E solo un autore contemporaneo è più audace e più scrupoloso di Julien Green nel sondare gli enigmi e le contraddizioni del proprio essere: André Gide.

In verità Julien Green si situa in qualche luogo a metà tra questi due spiriti d'eccezione: Gide a Kafka. □

Biografia essenziale



Julien Green, nato nel 1900, è di origine americana, ma nato a Parigi e di formazione e di cultura francesi. I suoi primi romanzi descrivono passioni tormentate, in un clima soffocante di città e provincia: *Mont-Cinère* (1926), *Adrienne Mesurat* (1927), *Leviathan* (1929). In seguito la sua narrativa si è volta ad un allucinato approfondimento della vita interiore: *Le visionnaire* (1934), *Minuit* (1936), *Moirà* (1950). Il suo travaglio interiore appare nel suo *Journal* in sei volumi pubblicato tra il 1938 e il 1955. È anche scrittore di teatro: *Sud* (1953), *L'ennemi* (1954), *L'ombre* (1958), *Demain n'existe pas* e *L'Automate*, tutti pubblicati dalle Editions du Seuil. Dedicandola a Louis Jouvet, Green comincia a scrivere *Non c'è domani* a Taormina, durante un suo soggiorno in Italia, ambientando la commedia a Messina, alla vigilia del tremendo terremoto della notte del 26 dicembre 1908. Pièce dall'atmosfera «stregata», *Non c'è domani* è un testo misterioso e intrigante, degno del migliore Green visionario, inquieto, travagliato dai grandi interrogativi sul senso dell'esistenza, sulla morte, sulla trascendenza. Il testo è stato messo in scena in Germania e in Austria suscitando un grande interesse.

Recentemente la Longanesi ha pubblicato, di Green, il romanzo: *Le stelle del Sud*, un libro d'amore e di dolore ambientato negli Stati Uniti d'America a metà del secolo scorso, nel pieno della guerra di Secessione.

Green è uno dei rari scrittori viventi ad essere pubblicato nella prestigiosissima collana della Pléiade di Gallimard. Green si convertì dal protestantesimo al cattolicesimo nel 1939. Il rapporto tra carne e spirito è un dibattito fondamentale nella sua opera. Per lui la fede è un filo teso sull'abisso degli orrori. Tutti i suoi personaggi sembrano segnati fin dalla nascita e riassumono in sé gli interrogativi più profondi dell'esistenza. Green è senza alcun dubbio uno dei grandi testimoni della letteratura di questo secolo. □

A pag. 23, Nanni Fabbri consegna il premio a Julien Green. A pag. 24, Sabrina Cappucci e Pino Censi in «Non c'è domani», regia di Sandro Sequi. A pag. 25, foto totale della compagnia del Ctb nello spettacolo. A pag. 26, dall'alto in basso e da sinistra a destra, un momento del convegno tenutosi a Brescia: Roberto Buffagni, la signora Mattarelli, Carlo Bo, Green, il sindaco di Brescia Paolo Corsini e Vincenzo Giffoni, presidente del Ctb; il presidente della Cassa di Risparmio, il direttore della Cassa Rurale, Green e Angela Calicchio di Ricordi Prosa a Forlì. In questa pagina: una recente immagine di Julien Green durante il soggiorno in Italia.

SCOPERTA RITARDATA IN ITALIA DEL SUO TEATRO

GEORGES PEREC, UN CLASSICO DELL'ULTIMA AVANGUARDIA

L'analisi di L'Augmentation e di La poche Parmentier rivela filiazioni con i testi di Queneau e Ionesco, ma anche l'originalità di una comicità basata sulla ripetizione linguistica e sul rigore di una logica spinta verso l'assurdo.

LAURA VETTORI



tagonista assente si rivolgono tutti i «personaggi», voci senza volto, astrazioni numerate. Altrettanto fantomatico e assente, eppure perno della commedia è l'altro protagonista antagonista del personaggio impiegato: il capo ufficio, che parla e si esprime con la voce della Proposta, della Ipotesi Positiva, della Ipotesi Negativa, della Scelta, della Conclusione. A tutte queste si aggiunge la «voce» surreale e quasi fatale del Morbillo.

LA LINGUA DEI BUROCRATI

La pièce sviluppa, da una parte, una sottile satira del linguaggio burocratico-amministrativo e la rappresentazione di un mondo chiuso e limitato, di una professione ritmata dalla monotonia delle azioni ripetitive, la restituzione insomma d'un ristretto orizzonte in cui i protagonisti si esprimono attraverso la voce di personaggi astratti; dall'altra parte, l'opera di Perec propone una acuta analisi del linguaggio attraverso varianti di stile, tutte le possibili e immaginabili varianti, come è stato per Queneau in *Exercices de Style*. Di qui le battute ripetute, che quasi si confondono tra minime differenze e sfumature: l'*Entreprise, Consortium, Trust, Organisation* «vaste, gigantesque, noble», che «retribue, emploi, utilise»; in una ricorrente gamma d'uso dei modi e dei tempi dei verbi, con risvolti di sottile gioco matematico: «1° Lei va a trovare Iolanda... 1° Lei fa quattro chiacchiere con Iolanda... 1° Lei continua a far due chiacchiere con Iolanda... 6° Lei continua ad attaccare un bottone alla Iolanda...».

La grottesca vicenda dell'impiegato protagonista assente passa attraverso una serie di alternanze, di speranze e di delusioni, e la vita si consuma, mentre si mutano nel tempo le situazioni e i personaggi: M.lle Yolande che diventa M.me Yolande, va poi in pensione, quindi in ospizio, anzi in manicomio; è sostituita da M.lle Hermeline; il capo ufficio muore di morbillo ma arriva un altro capo, e tutta la trafila per ottenere l'aumento di stipendio ricomincia. La vita e le sue vicende si alternano con ripetitività ossessiva e aberrante, per cui la commedia risulta la tragedia della routine, della banalità umana, in una continua rincorsa di andate e ritorni. Tutto ciò Perec lo rappresenta con una straordinaria carica di ironia: dopo quarantatré anni di fedele servizio, il protagonista non otterrà l'aumento sognato tutta la vita, ma avrà la medaglia del lavoro, nastro tricolore, autorità presenti alla cerimonia. E per l'aumento di stipendio bisognerà aspettare «una circostanza più favorevole», «un'occasione più felice», «una congiuntura meno rischiosa», soprattutto, bisognerà cominciare di nuovo, aspettando il capo in corridoio, fuori dalla porta dell'ufficio nella speranza di potergli parlare. Ripetizione di atti, discorsi, parole, stereotipi, perché la vita si presenta sempre inesorabilmente uguale. La commedia si conclude così come era cominciata: nella sua riconoscibilità, sola certezza è l'assurdo.

I PRECEDENTI DI L'AUMENTO

Perec aveva affermato una volta di non aver mai scritto la stessa opera due volte, ma questa affermazione è smentita dalla realtà dei fatti. *L'Augmentation* è stata preceduta da un analogo testo pubblicato su *L'Enseignement programmé* (N. 4, dicembre 1968) con il titolo: *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*: un lungo monologo mozzafiato, senza punti né virgole, poi ripreso due volte in *Communication et Langage*, 1° trimestre 1973 e *La Limande* N. 1, per uno stage all'École Normale di Saint Cloud, come gioco informatico. Perec ritorna ancora sull'argomento ne *La vie mode d'emploi*: in uno degli ultimi godibilissimi capitoli, il XCVIII, un impiegato di una gigantesca Società, la Catma, il Si-

A differenza del romanziere, Georges Perec drammaturgo non era fino a poco tempo fa noto in Italia. Perec è autore di due pièces, *L'Augmentation* e *La poche Parmentier*, due testi tra i più radicali del teatro dell'assurdo, sotto l'unico titolo *Théâtre I°*, come se nell'intenzione dell'autore potesse seguire *Théâtre II*, *Théâtre III*, ecc.. Solo alla fine del '91, al festival di Asti, il Teatro di Udine ha presentato per la prima volta *L'Augmentation*. In Francia questa commedia era stata portata sulla scena per la prima volta nel febbraio 1970 al Théâtre Gaîté-Montparnasse; in seguito altre rappresentazioni la fecero conoscere al pubblico francese. Nel 1982 la pièce fu rappresentata al Théâtre de la Huchette, proprio quando Perec era gravemente malato e non poté vedere la messa in scena dell'amico Marcel Cuvelier, già regista delle più note commedie di Ionesco. *L'Augmentation* (*L'Aumento*), racconta le vicissitudini di un impiegato per ottenere un aumento di stipendio dal suo capo ufficio, ma i personaggi non sono il capo ufficio o l'impiegato, come si potrebbe credere. I personaggi sono delle astrazioni al limite dell'intercambiabile, che investono il tessuto dell'umano e del naturale presentato con sottile gioco di alternanze: 1) *La proposta*; 2) *L'ipotesi positiva*; 3) *L'ipotesi negativa*; 4) *La scelta*; 5) *La conclusione*. Perec usa con abilità le due ipotesi, la negativa e la positiva. Ne risulta una sorta di ricorrente balletto, due passi in avanti e tre all'indietro, un gioco dell'oca o di scacchi, tutto per arrivare a dimostrare l'impossibilità di ottenere quell'aumento di stipendio che è lo scopo di tutta l'esistenza di un impiegato, protagonista assente, come accade in altre commedie dell'assurdo. A questo pro-

gnor Réol, deve attraversare una serie infinita di vicende, attendere i momenti opportuni, aspettare il capo ufficio spesso assente o fuori stanza, andare a fare due chiacchiere con la Signorina Iolanda prima di riuscire a parlare al capo. Nel romanzo però, a differenza di quanto avviene nella pièce *L'Aumento*, la vicenda si conclude felicemente: il Signor Réol avrà l'aumento di stipendio.

Si confrontino ora le evidenti analogie di due testi. Il lungo monologo, *L'arte e la maniera di affrontare il capo ufficio per chiedergli un aumento di stipendio*: «Dopo avere a lungo riflettuto e avendo preso il coraggio a quattro mani lei ha deciso di andare a trovare il capo ufficio per chiedergli un aumento di stipendio lei va dunque a trovare il capo ufficio e diciamo per semplificare dato che bisogna sempre semplificare che il capo si chiami signor Xavier cioè signor o Mr X dunque lei va a trovare Mr X e delle due possibilità o Mr X è nel suo ufficio o Mr X non è nel suo ufficio se Mr X fosse nel suo ufficio non ci sarebbero apparentemente problemi ma evidentemente Mr X non è in ufficio dunque a lei non resta che una sola cosa da fare spiare il suo ritorno o arrivo in corridoio...». E l'inizio de *L'Augmentation*: «1) Lei ha a lungo riflettuto e ha preso la decisione di andare a trovare il suo capo ufficio per chiedergli un aumento. 2) O il capo ufficio è in ufficio, oppure non è in ufficio. 3) Se il capo fosse in ufficio, lei busserebbe e aspetterebbe la risposta. 4) Se il capo non fosse in ufficio, lei spiarebbe il suo ritorno in corridoio. 5) Supponiamo che il capo ufficio non sia in ufficio. 6) In questo caso lei spia il suo ritorno in corridoio».

PELARE PATATE A NIZZA

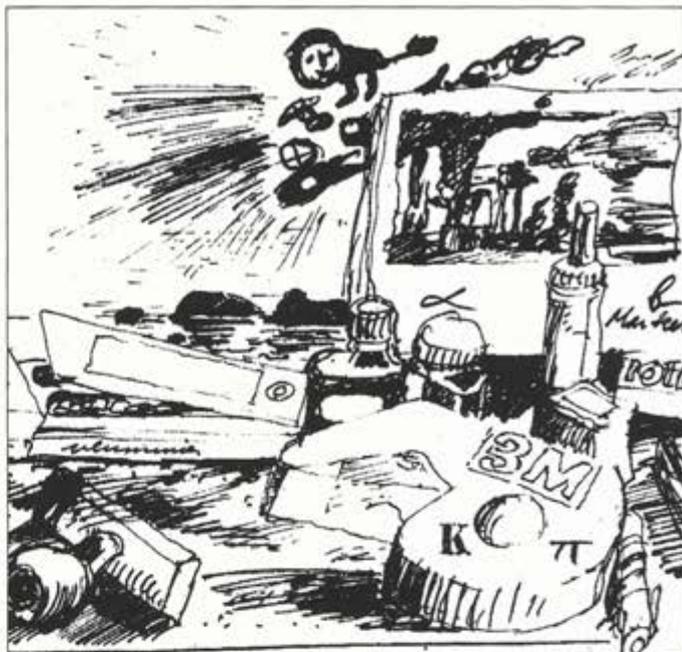
La poche Parmentier, tradotto con *Il posto delle patate*, è stata rappresentata per la prima volta in Francia nel febbraio 1974 al Théâtre de Nice. *Le Monde* del 22 marzo 1974, recensendo la commedia, la definiva «une purée des pièces sans armature» e l'autore dell'articolo si soffermava piuttosto sull'aspetto provocatorio della scelta della città di Nizza da parte di Perec, considerando che la città è per lo più consumatrice di melanzane e pomodori che di patate. Si considerava ancora l'omaggio di Perec ai nizzardi che avevano aiutato Parmentier a sfuggire alla ghigliottina.

Ne *La poche Parmentier* sei personaggi che l'autore fa agire tra l'altro sulla traccia della commedia di Labiche, *La station Chambaudet*, si parlano in una stanza, piccolo universo delirante alla ricerca di «qualcosa», una verità che non riescono a identificare, la ragione forse per cui si trovano tutti assieme in un luogo sconosciuto senza porte e finestre. Li occupa il compito di sbucciare delle patate: argomento ritornello è la patata; ma attorno a questo tema le divagazioni, i ricordi, le finzioni di recita, di commedia o tragedia. I drammi personali dei sei personaggi catturano ininterrottamente l'attenzione dello spettatore o del lettore. I protagonisti con l'affannoso annaspere nella memoria, nella ricostruzione dei loro frammentari ricordi, dal passato confuso, fanno pensare al bambino di *Wou le souvenir d'enfance*; quel bambino che cerca la ricomposizione dei pezzetti di vita come un puzzle.

La poche Parmentier è una commedia strampalata e bizzarra, un nuovo «drame comique», dove ancora «le comique tue». Presto ci si accorge che i personaggi sono come morti, rinchiusi nella stanza senza porte e finestre; al di là un guardiano, un medico che passa tutte le sere. Sono lì con i loro ricordi: la guerra, i tragici avvenimenti, gli orrori, i drammi personali – un universo di follia, «espèce de paranoïa».

Talora Perec prende a prestito anche battute da Ionesco, quasi un omaggio al grande drammaturgo dell'assurdo: «*Quand on somme des fois il y a quel qu'un, des fois il n'y a personne*» e ancora «*ils avaient oublié le gaz? Non, ils avaient cru que c'était leur peigne*».

Le battute da Ionesco (già Perec nel suo testo olipiano si era servito del titolo *La cantatrice chauve* per fare *La cantatrice sauve*), da Labiche, da Shakespeare – l'ultima parte della commedia non è altro che la traduzione dell'ultima scena dell'*Amleto* – si mescolano al gioco linguistico dei doppi sensi:



lentilles, lenti-lenticchie; «*la fin des haricots, le navet*», per fare qualche esempio.

L'opera è anche sulla linea di una lunga tradizione che va dall'Andreini, dal Corneille de *L'Illusion Comique*, a Pirandello: una commedia del teatro nel teatro.

Nel suo svolgersi la pièce diventa e ci appare sempre più serrata, intensa, incalzante e senza scampo, fino a concludersi in tragedia. Come i personaggi de *La Disparition* alla ricerca della verità, così i protagonisti de *La poche Parmentier* muoiono nella finzione o nella vita, uno a uno, in un gioco di ruoli dove la morte trionfa in un drammatico mondo di follia, perchè «le azioni dei pazzi vanno al di là d'ogni previsione dei sani di mente».

NOTE

* Tradotto in italiano con il titolo: *Teatro - Il posto delle patate preceduto da L'Aumento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (traduzione di Laura Vettori).

I testi a cui ci si riferisce

Georges Perec: *Théâtre I*, Paris Hachette, Pol, 1981;

Georges Perec: *Teatro - Il posto delle patate preceduto da L'Aumento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Per la biografia di G. Perec

Claude Burgelin: *Georges Perec*, Paris, Les Contemporains, Seuil, 1988;

Philippe Lejeune: *La mémoire et l'oblique - Georges Perec autobiographie*,

A pag. 28, Georges Perec in un disegno di Raymond Moretti. In questa pagina, ricostruzione apocrifia del luogo di lavoro di Perec dai suoi scritti (particolare).

Georges Perec subentra a Ionesco alla Huchette di Parigi

A distanza di quasi undici anni dalla morte di Georges Perec e dalla rappresentazione dell'*Augmentation* al teatro de La Huchette a Parigi, Marcel Cuvelier – attore e regista delle più famose commedie di Ionesco – ha rimesso in scena la pièce nello stesso teatro. *L'Augmentation* – l'*Aumento*, ovvero «Come disporre delle maggiori possibilità di successo nel chiedere al proprio capo ufficio un adeguamento di stipendio, quali che siano le condizioni sanitarie, psicologiche, climatiche, economiche, o di altra ragione» – è stata rappresentata per la prima volta nel 1970. *L'Augmentation (incrementum)* è anche una figura retorica che consiste nell'accumulare una serie di argomentazioni per convincere; è un simbolo del confronto dell'uomo con il mondo delle macchine (non a caso l'idea era venuta a Perec pensando a un impiegato al computer). In questa edizione al teatro de La Huchette la sce-

na è del tutto disadorna, solo una rete sullo sfondo rappresenta l'ingabbiamento dell'impiegato protagonista-assente, nel suo mondo di lavoro; due attori, nei ruoli della «Proposta» e della «Scelta»; quattro attrici, con vestiti di colori differenti, bianco, giallo, rosso e blu, nei ruoli rispettivi dell'«Alternativa», dell'«Ipotesi positiva», dell'«Ipotesi negativa» e della «Conclusione»: tutti hanno dato vita a uno spettacolo aderente al testo, pieno di humour e insieme di quei tocchi tragicamente grotteschi tipici di Perec. L'accento di base in questa messa in scena, come in quella di undici anni fa, era l'immobilità: infatti gli attori hanno recitato seduti o in piedi, con pochi gesti, ma le minime variazioni di stile, la mobilità-immobilità delle situazioni sono state rese sulla scena con felicissimo esito, data la grande professionalità degli attori e del regista.

L'allestimento italiano dell'*Aumento*, curato da

Alessandro Marinuzzi al Festival di Asti di un paio di anni fa, poneva l'accento sulla continua mobilità degli attori attorno a un personaggio al centro della scena. Il contrario ci è invece apparso nello spettacolo francese. In un'altra edizione dell'*Augmentation* alla Mairie de Montreuil, nell'aprile dello scorso anno, il giovane regista Marc-Ange Sanz realizzava un'altra metamorfosi interpretativa: il pubblico seguiva gli attori nello spazio reso disponibile attraverso le stanze e gli uffici vuoti del municipio di Montreuil. Alla prima al teatro de La Huchette, a fine gennaio, grande è stato il successo di pubblico: il ritorno della commedia di Perec, in cartellone per due mesi, è stato festeggiato dai fedeli perechiani francesi e stranieri. Hanno recitato, con la regia di Marcel Cuvelier come si è detto, Catherine Aymerie, Gerard Bayle, Marie Cuvelier, Valérie Dupin, Marie Hermes e Bernard Jousset. *Laura Vettori*

Premio Montegrotto-Europa per il Teatro 1993

PROMOSSO dal Comitato Manifestazioni di Montegrotto Terme
con il patrocinio del Ministero del Turismo e Spettacolo,
della Regione Veneto e della Provincia di Padova.
Organizzazione artistica a cura di *Hystrio*.

Programma

VENERDI 18 GIUGNO - Palazzo del Turismo

Ore 10 - *PREMIO ALLA VOCAZIONE* - Audizioni pubbliche di aspiranti attori.
Giovani delle scuole di recitazione regionali e nazionali
partecipano al concorso con un brano a scelta.
Ai premiati il Trofeo alla Vocazione e una impegnativa di ingaggio in Teatri Stabili.
Ore 15 - Continuazione delle audizioni pubbliche di aspiranti attori.
Ore 21 - Concerto dell'orchestra *RONDÒ CLASSICO*.

SABATO 19 GIUGNO

Sala conferenze dell'Apt

Ore 10.30 - Assemblea dell'Associazione nazionale Critici di Teatro.

Palazzo del Turismo

Ore 10 - *PREMIO ALLA VOCAZIONE* - Seconda giornata delle audizioni.
Ore 17.30 - Comunicazioni della giuria sui risultati del Premio alla Vocazione.
Ore 21 - Cerimonia-spettacolo delle premiazioni presenti autorità
invitati e pubblico. Ingresso libero.

PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA 1993 A VITTORIO GASSMAN

PREMIO VIDEOTEATRO 1993 A CARLO FUSCAGNI

PREMIO RICORDI PER LA RADIOFONIA A CORRADO GUERZONI

PREMIO PER LA SAGGISTICA TEATRALE «LUCIO RIDENTI»
A ODOARDO BERTANI

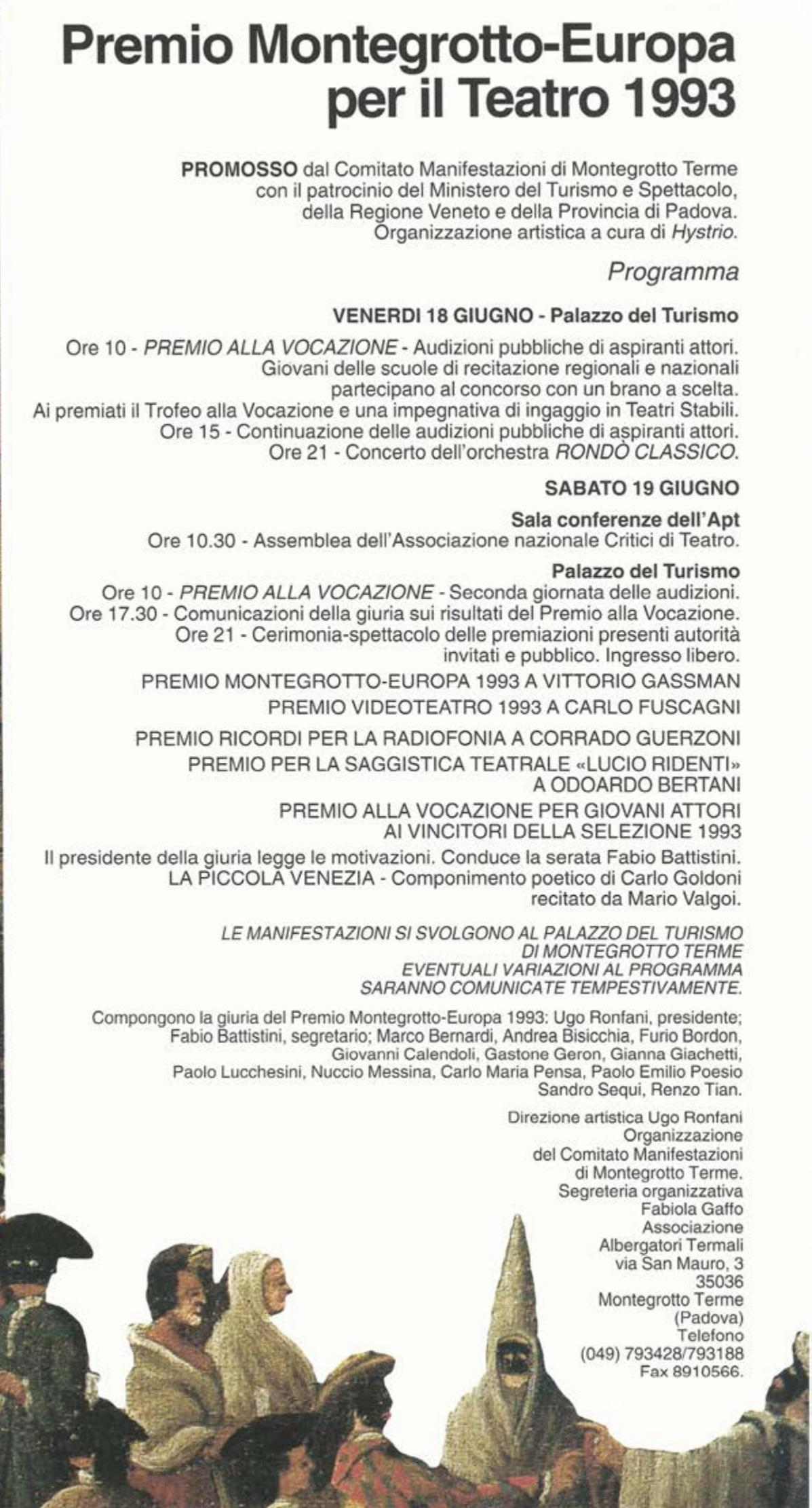
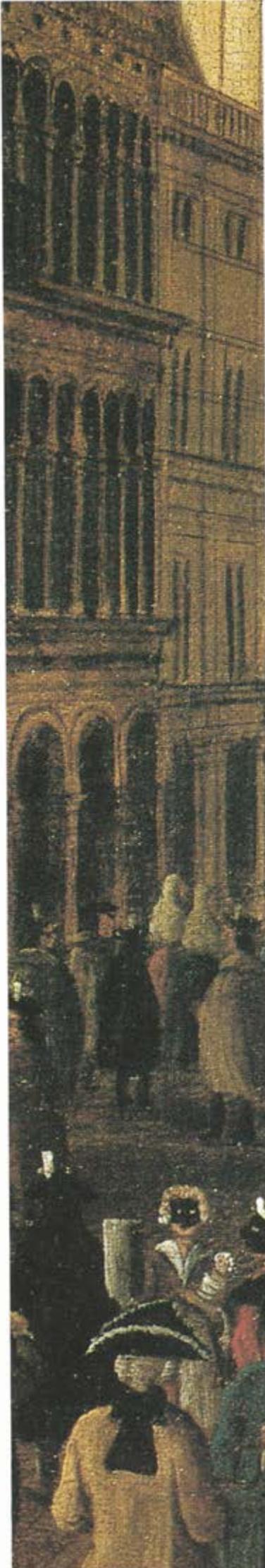
PREMIO ALLA VOCAZIONE PER GIOVANI ATTORI
AI VINCITORI DELLA SELEZIONE 1993

Il presidente della giuria legge le motivazioni. Conduce la serata Fabio Battistini.
LA PICCOLA VENEZIA - Componimento poetico di Carlo Goldoni
recitato da Mario Valgoi.

LE MANIFESTAZIONI SI SVOLGONO AL PALAZZO DEL TURISMO
DI MONTEGROTTO TERME
EVENTUALI VARIAZIONI AL PROGRAMMA
SARANNO COMUNICATE TEMPESTIVAMENTE.

Compongono la giuria del Premio Montegrotto-Europa 1993: Ugo Ronfani, presidente;
Fabio Battistini, segretario; Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Furio Bordon,
Giovanni Calendoli, Gastone Geron, Gianna Giachetti,
Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio
Sandro Sequi, Renzo Tian.

Direzione artistica Ugo Ronfani
Organizzazione
del Comitato Manifestazioni
di Montegrotto Terme.
Segreteria organizzativa
Fabiola Gaffo
Associazione
Albergatori Termali
via San Mauro, 3
35036
Montegrotto Terme
(Padova)
Telefono
(049) 793428/793188
Fax 8910566.



Intorno a Gassman la Festa giovane di Montegrotto

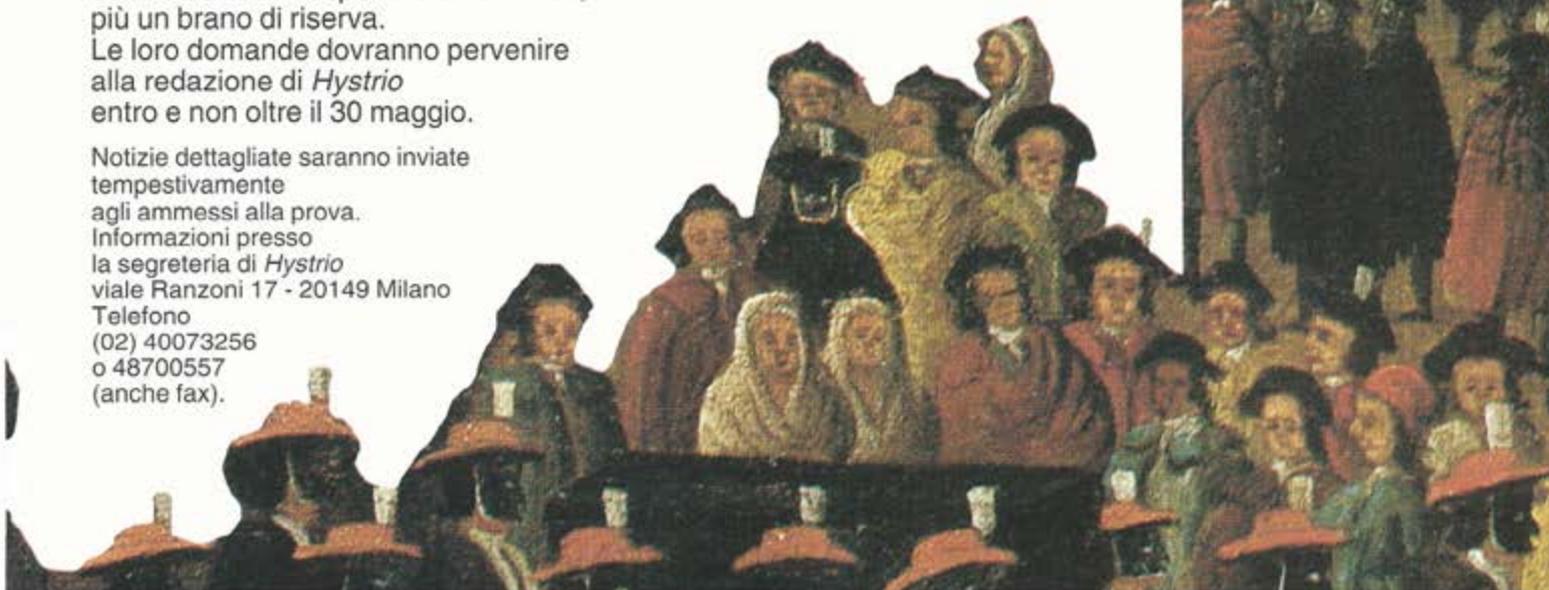
18-19 GIUGNO: quinto appuntamento per la Festa del Teatro di Montegrotto Terme. La manifestazione figura ormai fra gli avvenimenti culturali e artistici di rilevanza nazionale, anzi europea, perchè sull'Albo d'oro dei Premiati sono stati scritti i nomi di Andrea Jonasson, Vaclav Havel, Vittorio Mezzogiorno, Gigi Proietti e, quest'anno, **Vittorio Gassman**. L'attore è reduce dai successi del suo *Moby Dick*, spettacolo accolto trionfalmente nel mondo; ha festeggiato i suoi vitalissimi settant'anni con un libro di narrativa; sta realizzando un film tratto dai suoi racconti e ha ardimentosi progetti per la scena: è parso giusto alla giuria, perciò, conferirgli il *Premio Montegrotto-Europa per il 1993*.

Con lui saranno premiati, la sera del 19 giugno, **Carlo Fuscagni**, direttore di Rai 1, *Premio Videoteatro* per l'innovativa versione televisiva della *Tosca* in luoghi reali, a Castel Sant'Angelo, e per i progetti simili che ha per il Bicentenario goldoniano; **Corrado Guerzoni**, vice direttore generale della Rai, *Premio Ricordi per la Radiofonia*, in riconoscimento dell'impulso dato alla rinascita della Radio come mezzo di informazione e di comunicazione culturale e per lo spazio in esso riservato al Teatro; **Odoardo Bertani**, critico teatrale, *Premio Ridenti per la Saggistica* con un volume di scritti illuminanti su Goldoni edito da Garzanti. Completano il quadro dei premiati, anche quest'anno, i quattro vincitori (due per la selezione nazionale e due per quella veneta) del **Premio alla Vocazione** per aspiranti attori, l'originale concorso che ormai attira su di sé l'attenzione delle future leve del palcoscenico, e che ha già offerto a non pochi giovani l'opportunità di entrare in carriera. I critici di Teatro, infine, avranno l'opportunità di riunirsi in Assemblea per discutere del futuro della loro professione e dell'associazione che li rappresenta. Il resto sarà – si veda il programma – all'insegna del Bicentenario, di un festoso ritrovarsi, di una volontà di credere nella intramontabile giovinezza del Teatro.

Informazioni utili per il Premio alla Vocazione

La segreteria del Premio ha provveduto a pubblicare sul numero precedente di *Hystrio*, ad inviare alle Scuole di recitazione, e spedisce a chiunque ne faccia richiesta, norme particolareggiate per partecipare alla 5ª edizione del *Premio alla Vocazione*. L'età massima consentita per la partecipazione alla prova è di 27 anni (1966). Per chi non abbia frequentato o non frequenti scuole di recitazione è prevista una pre-selezione che si svolgerà sabato 22 maggio a Montegrotto Terme, secondo modalità che saranno comunicate agli interessati. I candidati alle selezioni del 18 e 19 giugno dovranno presentarsi davanti alla giuria con un brano ridotto a monologo della durata non superiore a 10 minuti, più un brano di riserva. Le loro domande dovranno pervenire alla redazione di *Hystrio* entro e non oltre il 30 maggio.

Notizie dettagliate saranno inviate tempestivamente agli ammessi alla prova. Informazioni presso la segreteria di *Hystrio* viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Telefono (02) 40073256 o 48700557 (anche fax).



INCONTRO A STOCCOLMA CON IL PREMIO NOBEL DEI CARAIBI

WALCOTT: IL METICCIATO COME LINGUA DEL TEATRO

Il poeta, che dirige il Theatre Workshop di Trinidad e che per la scena ha scritto Sogno sulla montagna delle scimmie e Ti-Jean e i suoi fratelli, ha appena terminato una attesa, singolare versione caraibica dell'Odissea.

ANNUSKA PALME SANAVIO

All'indomani della consegna del Nobel, nell'accogliente *hall* del Grand Hotel, Derek Walcott parla di sé stesso. Dice, «Ho avuto un'educazione di tipo coloniale e sono fatto di sangue olandese, sangue africano e sangue inglese, sicché alla fine non sono nessuno. Oppure, io stesso sono una nazione». Poi precisa quale sia questa sua «nazione». «...La mia gente ama la retorica, la rappresentazione, la bravura, il melodramma, il chiasso per le strade, il carnevale, le maschere... Ringrazio Dio di essere nato in tutto questo perché da qui è venuto il mio amore per il teatro, sia come comportamento quotidiano che come rappresentazione sulla tavola del palcoscenico».

Malgrado i suoi impegni universitari a Boston, negli Stati Uniti, Walcott dirige dal 1961 il Theatre Workshop di Trinidad di cui per anni è stato il drammaturgo principale. La pubblicazione delle sue commedie negli Stati Uniti fu un evento letterario e nel 1971 la sua produzione newyorchese di *Sogno sulla montagna delle scimmie*, di cui firmava anche la regia, ottenne l'Obie per il miglior lavoro straniero. Seguì per il New York Shakespeare Festival *Ti-Jean e i suoi fratelli*, che l'autrice di queste righe è stata autorizzata a tradurre in italiano.

«Come il *Sogno*, anche *Ti-Jean* è una favola», ha scritto Edith Olive sul *New Yorker*: «due poemi in forma drammatica o commedia in poesia, e la poesia è rara nel teatro moderno». In realtà, si tratta di due moralità di tradizione medievale, con un forte contenuto farsesco come appunto in molte moralità, e con grande uso di canti e di danze. Il multirazziale mondo caraibico si innesta in quello cristiano.

Il testo della commedia *Ti-Jean e i suoi fratelli* sarà pubblicato questa primavera da Adelphi nella sua versione italiana. In parte in prosa, in parte in versi, fa seguito a *Mapa del nuovo mondo*, la prima raccolta di poesie sempre edita da Adelphi, che ha presentato Walcott ai lettori italiani. Dalle pagine *Ti-Jean* andrà sulla scena: è infatti il testo scelto da San Miniato per il festival del luglio prossimo.

Nel trittico *L'ultimo carnevale*, *Manzo, niente pollo* e *Un ramo dell'azzurro Nilo*, la



farsa (*Manzo* ecc.) fa da perno a due drammi per raccontare la storia sociale e politica degli ultimi cinquant'anni di Trinidad. Walcott ha un atteggiamento dialettico sui rapporti tra i diversi gruppi etnici e nega l'importanza della «razza», al tempo stesso in cui afferma quella del suo luogo d'origine: quello biografico, s'è visto, Trinidad, ma anche quello remoto, ideale e idealizzato, l'Africa.

«La razza non ha significato nulla per me, da quando mi sono fatto adulto», dice. Quasi a esemplificare questa dichiarazione, nella produzione de *L'ultimo carnevale*, presentata a Stoccolma, anche questa per la regia dell'autore, i personaggi erano tutti interpre-

tati da attori svedesi che si presentavano con la loro pelle, senza nessun trucco «etnico»: anche se interpretavano personaggi neri. Nel *Sogno* la nostalgia per l'Africa, la «montagna delle scimmie», è chiara e struggente. Il protagonista, Macaco, dà voce a una ricorrente mitologia degli africani delle isole, il ritorno alla remotissima madre: «... Una volta in barca, dopo molte lune e molte canzoni vedremo l'Africa, le sabbie dorate, i fiumi dove i leoni vengono a bere leccando l'acqua con le loro lingue rosse, poi i villaggi, gli uccelli, il suono dei flauti». Uno pensa ad immagini analoghe nel breve romanzo di Hemingway, *Il vecchio e il mare*.

C'è probabilmente un ricordo di difficoltà sofferte nell'infanzia da Walcott nella lunga battuta di un altro personaggio del *Sogno*, Souris, quando evoca fantasmi lontani: «Quand'ero ragazzino e vivevo nel buio, avevo tanta paura e il buio ed io eravamo la stessa cosa. Dio era come un grande uomo bianco e ne avevo paura». E poi: «Ciò che mi avevano insegnato da piccolo era che ero nero come il carbone e di sognare il latte».

Commenta Walcott, «Le guerre di razza sono un controsenso. Formiche dai colori diversi lottano tra di loro. Non ho rapporti preferenziali né lealtà verso nessuna razza in particolare». Ripete le parole di un altro personaggio del *Sogno*, Caporal: «Vedo una nuova luce, le glorie della mia razza! che razza? Io non ho razza».

Come ogni scrittore che si rispetti, Walcott ha una sola lealtà imprescindibile ed è verso la lingua nella quale si esprime, l'inglese. Nelle sue pagine, secondo un altro premio Nobel, Joseph Brodsky, l'inglese «assume un respiro oceanico». Dice Walcott: «Sono cresciuto in una situazione dove sapevo che l'inglese era un'altra lingua. Però, era la mia lingua. Anche se ho sempre sentito che quella lingua apparteneva a un altro e in qualche modo io l'avevo presa a prestito. Penso che l'inglese – prosegue – sia un gioco di cadenze. Sento parlare un inglese e so che è qualcuno che rappresenta l'Impero ma non sento lo stesso tono se leggo Shakespeare. Lì, non sento la voce dell'Impero, non trovo cadenze di violenze o imposizioni».

L'ultima opera di Derek Walcott è una sorta di riscrittura caraibica dell'*Odissea* e porta il



titolo dell'antica opera di Omero. Il testo è stato rappresentato per la prima volta la scorsa estate a Londra dalla Royal Shakespeare Company e sarà ripresentato, sempre a Londra da un'altra compagnia, i primi giorni di giugno di quest'anno.

«Non voglio essere etichettato all'interno di un solo genere letterario» dice Walcott, per spiegare questo suo ricorso, dopo la fiabafarsa, all'epos. Aggiunge: «Qui, come per *Ti-Jean e i suoi fratelli*, scandisco i versi in maniera diversa dalla matrice classica e spesso mi sorprendo a contare le sillabe sulle dita».

Derek Walcott è nato nel villaggio di Castries, nell'isola caraibica di Santa Lucia, nel 1930. Restò orfano di padre giovanissimo e fu cresciuto dalla madre, che insegnava in una scuola metodista, con il fratello gemello Roderick. Quest'ultimo ha accompagnato a Stoccolma lo scrittore per la consegna del premio.

Walcott si professa credente, però spiega: «Dio non ha bisogno di fungere da protagonista, nella poesia, perché non è suo compito sostituirsi all'ego del poeta. Sono credente e la mia riconoscenza si manifesta nell'onestà con cui utilizzo i suoi doni. Secondo me, la poesia è in un certo modo un filo che ci unisce a Dio e io sono convinto che Dio lo sa e lo capisce». □

A pag. 32, Marie Richardson in «L'ultimo carnevale» di Derek Walcott. In questa pagina da sinistra a destra: ancora Marie Richardson con Rolf Skoglund; bambini mascherati durante il carnevale. La regia è dello stesso autore. Le foto di Mats Bäcker.

A STOCCOLMA IL DRAMMA DI WALCOTT



L'ultimo carnevale nei Caraibi prima della rivolta del *Black Power*

A I Dramatens di Stoccolma Derek Walcott, premio Nobel per la Letteratura 1992, ha messo in scena *L'ultimo carnevale*, la sua commedia creata dal Group Theatre di Seattle nel 1983. In teatro il suo realismo metafisico ben si adatta alla saga familiare, raccontata nella pièce, dei fratelli Delafontaine. Discendenti dai colonizzatori, sono forse gli ultimi signori della loro stirpe e vivono a Trinidad, in una vasta piantagione di cacao, con lo stesso spirito dei signori russi nel loro giardino dei ciliegi. Il maggiore, Victor, trova evasione nella pittura e Oswald, pur essendo a capo dell'azienda, nell'alcol. La loro villa, Santa Rosa, finirà incendiata nella rivoluzione nera del '70, promossa dal Black Power infiltratosi dai vicini Stati Uniti. Segue la repressione, in un bagno di sangue.

La commedia si svolge su un doppio piano: il passato, rievocato dalla protagonista Agatha Willet nelle conversazioni col giornalista nero Brown, e il presente. Sono due le attrici che interpretano Agatha, giovane ragazza e donna matura; a volte tutte e due si trovano sulla scena contemporaneamente.

Nel 1948 Trinidad era ancora una colonia britannica. Agatha, con la testa fulva intrisa di idee socialiste e umanitarie, sbarca da un quartiere operaio di Londra a Port of Spain, sedotta dalle tele di Victor Delafontaine che ha ammirate in una esposizione londinese. Diventerà la governante dei bambini di Delafontaine, che sono rimasti orfani di madre. Tutta la pittura di Victor si ispira a Watteau ed è simboleggiata da un quadro idillico-pastorale dei primi del '700, *Ritorno a Citera*. Trinidad diventa per Agatha la mitica Citera, isola dell'amore, luogo dell'anima e della fantasia, «nella quale il tempo non ha orologio».

Tra Victor, Oswald e la ragazza si crea un triangolo sentimentale, ma sarà Victor a fare di lei la sua amante, lasciandola alla sua morte nella proprietà di Santa Rosa. Tra i padroni permissivi e i domestici capeggiati da George, un anziano zio Tom, c'è aria di famiglia, ma Agatha allarga questo rapporto alfabetizzando i piccoli e abolendo le gerarchie.

Tra un carnevale e l'altro incalzano i tempi nuovi, mentre in casa i signori si travestono da Toulouse Lautrec e Jane Avril e fuori si balla il calypso, al suono delle steel band che hanno sostituito i tamburi. Nel '62 viene proclamata l'indipendenza dell'isola e ci si avvicina alla rivolta del '70 quando Sidney, il nipote del vecchio cameriere George, diventato generale dei ribelli, sarà ucciso e Jean Beauxchamps, ex servetta di casa, verrà eletta ministro.

«Perché esista la storia, un paese deve avere delle rovine», aveva detto Agatha al suo arrivo nell'isola. L'unico oggetto che si salva dopo l'incendio di Santa Rosa è un vecchio grammofono che suonava un tempo dischi di musica classica, quando Oswald intonava l'aria di Vasco da Gama *O paradiso* nell'*Africana* di Meyerbeer, e le ragazze cantavano pestando il cacao.

Come un personaggio del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, Agatha deve ammettere: «Avrei dovuto trasformare quest'isola, ma è stata l'isola a trasformare me». Da angelo della storia Agatha ne diventa la testimone. E Walcott è un George Bernard Shaw caraibico. *Annuška Palme Sanavio*.

RIFLESSIONI SU UNA DRAMMATURGIA SCONOSCIUTA

QUALCHE BOMBA TEATRALE DAL TRANQUILLO CANADA

Fraser e Delisle, Moses e Ryga, Atwood e McDonald, Marchessault e Mighon: autori di punta con cui fare i conti per capire un teatro difficilmente omologabile, misconosciuto, che appartiene a due lingue e a due culture.

ENRICO GROPPALI

Finora, almeno per noi, il Canada stava agli Stati Uniti come la Comunità Elvetica sta all'Italia. Forse la natura stessa del luogo, splendido ma impervio, con brusche variazioni climatiche e territori disabitati, ocludeva qualsiasi via di comunicazione culturale tra il nostro Paese e il Canada.

Ma ecco, dopo anni di disattenzione se non di deplorabile letargo, balzare prepotente in piedi una nuova drammaturgia scaltrita e raffinatissima, poliedrica e inafferrabile, cupa e variegata come le due anime e le due lingue di questo Paese eccentrico e sterminato che, come tutti i luoghi mentali, racchiude in sé una sanguinosa mitologia nordica (la barbarie, forse l'unico equivalente contemporaneo della parola barbarie, in questo ventesimo secolo di cui ci si approssima a celebrare la fine) e un rimando alla lezione psicologica e alle atmosfere morbide e rarefatte del Mito di Parigi.

Eppure, a guardare da vicino le opere di commediografi giovani e meno giovani, un'impressione rapida e folgorante si fa strada: le due anime a volte s'incrociano, si sovrappongono, si intersecano e danno luogo a un prodotto difficilmente omologabile secondo i criteri invalsi dell'analisi semiologica, della classificazione letteraria e, peggio, dell'arido dato sociologico.

Penso, soprattutto, a un'opera capitale dello sconcerto contemporaneo con il suo culto esagitato e febbrile della psicoanalisi seguito a ruota dalla caduta verticale dei tabù legati alla famiglia crollati rovinosamente, insieme all'ombra rassicurante di Freud, attorno alla nevrosi della nuova generazione.

Un'opera ascrivibile all'universo francofono come *Un oiseau vivant dans la gueule* di Jeanne-Mance Delisle, vincitrice nell'87 di un premio importante come il Governor General's Award for Drama, che racconta una storia di morbosa attrazione, complicata da un'antica complicità sfociata nell'assassinio del padre (un Laio delle nevi e dei ghiacci) da parte dei due fratelli gemelli, protagonisti della pièce e autori-simbolo di un incesto forse sognato e mai effettuato che finisce per coinvolgere, nella tragedia di una cellula in via di disgregazione come la famiglia (ma qui il triplice rapporto tra i due fratelli e una donna fa piuttosto pensare a uno squilibrato tentativo di comune di moda in Europa occidentale alla fine degli anni Sessanta) il concetto stesso di sopravvivenza. Ebbene, questa pièce è scritta nella lingua della Francia e della sua cultura ma la sua ambientazione, il suo culto paradossale e calcolatissimo della progressione, i rimandi indiretti a una storia già consumata prima ancora che si alzi il sipario, non hanno nulla in comune col neoromanticismo apocalittico cui ci ha abituato - per fare un illustre referente femminile - la drammaturgia di Marguerite Duras.

Il ventesimo secolo della Delisle è un universo in via di liquidazione, che non è in grado di opporre alla mitologia (letteraria) dello sfacelo nessuna speranza e nessun inedito punto di riferimento. Qualcosa di analogo a questo esasperato giro a vuoto attorno al fantasma ricorrente di una nevrosi giudicata inguaribile si avverte in uno scrittore di lingua inglese e di origine indoamericana distante anni-luce dall'ambito dialettico e culturale della Delisle: Daniel David Moses che, in *Coyote City* (1990), fonde con una tecnica originalissima il

mito in liquidazione della frontiera con l'universo ancestrale dei sogni dominato dall'incubo ricorrente dei ricordi.

Cosa accade in *Coyote City*? Accade che il fidanzato morto della protagonista le telefona e le dà appuntamento al Silver Dollar, il luogo in cui la sua breve vita terminò in una rissa, accade che Lena fugge di casa per recarsi all'appuntamento col fantasma, accade che sua sorella Boo, anch'essa innamorata dello scomparso la segua in città con la scusa di assisterla...

Il denominatore comune tra l'indoamericano e la scrittrice *québécoise* risiede in due punti essenziali per la comprensione dell'intera drammaturgia canadese: l'analisi sociale dello scempenso individuale che l'autore compie dall'esterno come se contemplasse più desolato che sarcastico un interno in via di deflagrazione, e la solitudine immedicabile dell'individuo che, incapace di fondare un'altra cellula di aggregazione come di evadere dalle abitudini acquisite, si rifugia nell'universo onirico da cui mutua il ritmo sempre più incalzante e la struttura, spesso ciclica e ripetitiva, dell'ossessione che fa da ambiguo supporto e leit-motiv al testo (quest'ultimo carattere si riscontra anche in *Resti umani non identificati* di Fraser).

Come nella più sorprendente narratrice canadese di oggi, Margaret Atwood, che intreccia con suprema levità motivi antichi e ricorrenti dell'infanzia al degrado ambientale della metropoli industriale distruggendo la nozione acquisita di tempo cronologico a favore della circolarità spaziale della storia fatta di avvenimenti centrifughi in cui gli anni decadono a volgari aneddoti di un universo che rifiuta di uniformarsi al ritmo severo delle lancette dell'orologio, questi autori confermano passo, ritmo e plausibilità del tessuto dialogico a un tempo interiore di assoluta astrazione.

È il caso di George Ryga, uno dei decani della drammaturgia di lingua inglese (Ryga è nato nel 1932), che in *Paracelsus* dissolve il presente (due ricercatori che dissertano sulla durata della vita e sulla possibilità di prolungarla) in un passato filtrato dalla coscienza critica dei personaggi di oggi che evocano un personaggio storico per garantirsi l'esistenza di quel passato di memorie collettive che un Paese giovane come il Canada non può ancora possedere.

E la lista continua e si allunga, trascorrendo imperturbabile dalla *fringe* anglosassone alla *couche* francese: Jovette Marchessault ha pubblicato nel 1985 per le *Editions de la pleine lune* un testo emblematico della condizione femminile come *Anaïs, dans la queue de la comète* dove per dimostrare l'inconciliabilità tra due universi di segno opposto attinge largamente al personaggio e alla mitologia della Nin e alla sua tormentata *liaison* con Henry Miller mentre John Mighon, in *Scientific Americans* (1987) mette in guardia la sua generazione contro i rischi della ricerca clinica nell'era della computerizzazione, ed Anne-Marie McDonald parafrasa Shakespeare trasformando i suoi drammi nel più ironico e scaltrito dei *divertissements*. Tra tentazioni edipiche, sconsolati reportage sulla civiltà tecnologica, evocazione dei grandi spiriti dei secoli passati, e scenari idillici devastati dalla subitanea apparizione del delitto, il Canada si avvia a diventare uno dei protagonisti tra i più eccentrici e disattesi della scena teatrale di oggi e, probabilmente, di domani. □

A COLLOQUIO CON L'AUTORE DI *RESTI UMANI*

FRASER: SESSO È DOLORE NON UN CONFETTO ROSA

Storia di un testo scandaloso che dal Canada è arrivato in Italia - «Nel mio thriller è più importante scoprire l'identità del nostro io che il nome dell'assassino» - Un nuovo testo: L'uomo brutto, dai Lunatici di Middleton.

ENRICO GROPPALI

Un anno fa, a Toronto, scoprii per caso in una libreria dall'aspetto lindo e asettico come una farmacia, una copia di un testo a me ignoto scritto da un autore sconosciuto. Titolo: *Resti umani non identificati e la vera natura dell'amore*. Autore: Brad Fraser. Cominciai a leggerlo.

Iniziava con un resoconto *hard*, da film dell'orrore: la brutale esecuzione di un ragazzo che, ucciso da un maniaco, viene scoperto impiccato a un albero prospiciente l'auto su cui la sua fidanzata ha passato, rabbrivendo, la notte in attesa del suo ritorno. La situazione d'avvio, così insolita e agghiacciante, m'incuriosì e, dopo qualche esitazione, lessi il dramma da cima a fondo. Non ne conoscevo il contenuto e, data la situazione neogotica dell'inizio, mi chiesi quali fossero le intenzioni dell'autore e se non si trattasse dell'ennesima replica estetizzante e snob di quella cultmania ormai imperante, che ha scoperto nel vampirismo e nella magniloquente truculenza del suspense a forti tinte una sicura ricetta per la compilazione di un successo di cassetta.

Scoprii invece che Fraser trattava ben altri argomenti: l'omosessualità femminile e maschile, la solitudine, l'emarginazione, la fine del sogno radicale di un sovvertimento della regola sociale, la radice occulta della perversione e dell'assassinio. Mi informai: *Resti umani*, scritto nel 1985, aveva impiegato quattro anni prima di venir messo in scena e, anche allora, in mezzo a polemiche e a difficoltà di ogni sorta (non ultima la fuga della regista chiamata a dirigerne la prima edizione) ma, da quel momento, era passato da un trionfo all'altro, a Edmonton, a Toronto, a Chicago e a New York. Il suo *producer* si dichiarava irreperibile, non c'era nessun mezzo per contattare l'autore, ogni volta che tra amici canadesi mi veniva spontaneo citare il nome di Fraser calava un silenzio imbarazzante più tenace, occlusivo e gelido della cortina di ferro che ci ha isolato per anni e anni dai Paesi dell'Est.

Eppure non mi rassegnai e, tornato in Italia, tradussi il testo e ne parlai con calore ai responsabili del Teatro dell'Elfo che, per il loro passato di curiosità e di ricerca, avevano sempre sfidato con successo i tabù dei con-



servatori. È grazie a loro, ad Elio De Capitani e a Ferdinando Bruni, che la pièce – un'allegoria cinica e ilare, esasperata e patetica ma mai, dico mai, frivola, di una delle frange più vivaci e interessanti della giovane generazione – è andata in scena con successo al Porta Romana, prodotto da Teatrithalia, la formazione nata dalla fusione del teatro che ospita lo spettacolo col Teatro dell'Elfo, suscitando interesse, censure, discussioni, proteste e assoluzioni.

Vogliamo aprire un dibattito interrogando direttamente l'autore? Ascoltiamolo.

HYSTRIO - *La stupisce che, in un Paese come l'Italia, che pure ha vissuto vent'anni fa un momento politicamente impegnato*

sfociato nella contestazione e poi nel terrorismo, Resti umani sia stato accolto, sulla stampa, con diffidenza?

FRASER - No, non me ne stupisco. Perché la società con la sua indifferenza ai problemi che assillano quotidianamente l'individuo è sostanzialmente la stessa sia in Europa che nel Nordamerica. Si fa dappertutto un gran parlare di benessere, e si trascurano i problemi psicologici del singolo individuo, la sua difficoltà di comunicare e il suo bisogno d'amore. Spesso la società illude l'individuo e finge solo in apparenza di placarne o sublimarne le attese, come accade a David, il protagonista della commedia, che non riesce più a lavorare come attore ed è costretto

Via al Premio
Riccione 1993

Viene bandito il «Premio Riccione Ater per il teatro» 1993, attribuito ogni due anni a un'opera originale di autore italiano, mai rappresentata, come contributo allo sviluppo della drammaturgia contemporanea. Il Premio è aperto a tutte le forme di espressione teatrale e non esclusivamente al teatro di parola. I copioni vanno inviati in dieci esemplari alla Segreteria, Palazzo del Turismo Riccione, entro il 15 maggio 1993. La giuria è composta da Odoardo Bertani, Sergio Colomba, Marisa Fabbri, Cesare Garboli, Maria Grazia Gregori, Enzo Moscato, Franco Quadri, Luca Ronconi, Ugo Ronfani, Segreteria Maroly Lettoli. Organizzazione Fabio Bruschi. Direzione artistica Giuseppe Di Leva.

La commissione giudicatrice sceglierà un unico testo al cui autore sarà assegnato un riconoscimento di 10 milioni di lire. Nel caso di ex-aequo la somma dovrà essere divisa tra i vincitori. Qualora non ritenesse nessuna opera meritevole del premio, la commissione può decidere di non assegnarlo. È anche previsto un premio speciale della giuria, intitolato a Paolo Bignami. Eventuali segnalazioni possono venire conferite ad altri lavori presentati, con apposite motivazioni.

Un premio alla produzione di 50 milioni di lire per concorso alle spese di allestimento sarà assegnato all'opera vincente o a quella tra le segnalate che offra i migliori requisiti per la messinscena. L'attribuzione è delegata a una commissione composta dal presidente della giuria, dal direttore artistico del premio, dal presidente dell'Eta o dai loro delegati, alla luce dei progetti di allestimento presentati che offrano garanzie di realizzazione.

Non possono partecipare al concorso autori che abbiano già conseguito il primo premio in precedenti edizioni. Sono anche escluse dalla selezione le opere già inviate a precedenti edizioni del premio o premiate o segnalate in altri concorsi.

Gli autori che intendono conservare l'anonimato fino all'assegnazione del riconoscimento useranno un motto o uno pseudonimo da ripetersi su una busta contenente il loro nome, indirizzo e recapito telefonico.

Verrà anche attribuito il premio speciale «Aldo Trionfo», al di fuori del concorso, a un autore o a personalità o enti particolarmente meritevoli. La scelta sarà effettuata dalla giuria unitamente al direttore artistico. La cerimonia di premiazione avrà luogo a Riccione nell'autunno 1993. □

MILANO - «Spettacolo come scuola» è il nuovo slogan adottato dal Centro culturale San Fedele che ha promosso una iniziativa di tutto riguardo: un festival di spettacolo per ragazzi.

MILANO - Cuoreminimo è il titolo della rappresentazione che il Laboratorio progettazione dello Spettacolo degli studenti del corso di scenografia della facoltà di Architettura di Milano ha realizzato, fondendo, come è sua consuetudine il lavoro scenografico all'approccio teatrale. Tema: l'amore.



a fare il cameriere in un ristorante.

H. - Questo significa, secondo lei, che la società attuale non ci permette di rappresentare la vita ma solo di viverla alle sue condizioni?

F. - Sì. E allora l'effetto che si scatena è devastante. A David è sottratta la capacità d'immaginare la vita, di lui come attore la società intende disfarsi, anzi l'ha già lasciato al suo destino e questo incide sul suo comportamento che diventa cinico, detestabile e addirittura autolesionista, perché David nega rabbiosamente il suo disperato bisogno d'amare e tratta i suoi partners occasionali alla stregua di corpi da possedere e dimenticare.

H. - E il turbamento degli altri personaggi? Anche nel loro caso le turbe psicologiche o sessuali devono essere attribuite alla repressione sociale di un mondo dedito unicamente ai beni di consumo?

F. - In parte, in gran parte è così. Caterina, per esempio, fa di David il proprio eroe romantico e trasgressivo e cerca di imitarne gli atteggiamenti tentando persino di andare contro le sue stesse inclinazioni. Fa all'amore con Jerri, la lesbica, non perché si senta attratta da un'esperienza nuova, ma perché ha introiettato il modello di David al punto da volere ad ogni costo emularlo, a rischio di compromettere il proprio fragile equilibrio emotivo. Il caso di Walter poi, è esemplare, perché reprime il desiderio che ha dell'amico al punto di uccidere tutte le donne che gli cadono tra le braccia. *Resti umani*, da un certo punto di vista, può essere letto come un thriller dove più che l'identità dell'assassino è importante scoprire l'identità del nostro io.

H. - Che legami individua tra un dramma come il suo e le opere di altri drammaturghi del suo Paese?

F. - Ben pochi. L'unico commediografo che mi abbia realmente influenzato è Tennessee Williams, che da voi è considerato - così mi dicono - *démodé*. Beh, io non condivido questa opinione: Tennessee Williams, nel suo Paese e nella sua generazione, è stato l'unico a parlare esplicitamente di sesso e a tentare di analizzare i meccanismi mostran-

do la perversione, il puritanesimo, il sadismo della società in cui ha vissuto.

H. - E Edward Albee?

F. - Non ha affrontato gli stessi temi col rigore e la disperazione di Williams. In *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, la coppia famosa dei protagonisti è in realtà una coppia gay che l'autore, per non vedersi preclusa la via di Broadway, ha censurato facendola diventare una coppia eterosessuale.

H. - Quali sono le letture che hanno avuto più importanza nella sua formazione?

F. - Quella dei *comics*, poi i grandi scrittori gotici, Edgar Allan Poe, Horace Walpole e anche e soprattutto Mary Shelley.

H. - A cosa sta lavorando attualmente?

F. - Ho appena ultimato la stesura di *The Ugly Man* (L'Uomo Brutto). È una riscrittura molto personale dei *Lunatici* di Middleton, con sette personaggi come nei *Resti Umani*. Quello che mi ha attratto nel testo elisabettiano di partenza è la verità della simulazione: un uomo dall'aspetto orribile s'impone sessualmente a una donna giovane e bella che sottostà al suo ricatto e ne rimane condizionata al punto da non provare alcun desiderio per l'amato cui l'Uomo Brutto del titolo doveva condurla, in qualità di mezzano. Il sesso non è un romanzo per signorine: questo dramma risente di Williams e anche di Faulkner ma, attenzione, è come se la vittima di questo gioco perverso di seduzione e di morte fosse una creatura forte come Barbara Stanwyck finita, non si sa come, nello stesso clima di *Sanctuary*.

H. - Come definirebbe il sesso?

F. - Con le parole dell'*Uomo Brutto*: «un'esperienza dolorosa e oscura, ben diversa da quel confetto color di rosa che le case produttrici di preservativi vogliono farci credere». □

A pag. 35, il commediografo Brad Fraser. In questa pagina: «Resti umani non identificati e la vera natura dell'amore» messo in scena a Milano per Teatridithalia da Ferdinando Bruni e Elio De Capitani.

PANORAMICA SULLA SCENA INGLESE CONTEMPORANEA

IL TEATRO BRITANNICO TRA MERCATO E IMPEGNO

Nonostante i tagli alle sovvenzioni del vecchio governo Thatcher e i rischi di una sponsorizzazione di basso profilo, la produzione teatrale d'Oltremarina resta vitale e diversificata - La lezione di Pinter, per le sue incidenze sociologiche, prevale su quella di Beckett nei nuovi autori come Edgar, Barker, McGrath, Bond, Hare e Brenton - Ritorno alla «parola forte» con l'irlandese Friel, Caryl Churchill, Anne Devlin e Pam Gems - La denuncia della pornografia di Sarah Daniels e la lingua come arma sociale in Jim Cartwright - Il caso di Alan Ayckbourn, abile manager di se stesso.

GABRIELLA GIANNACHI

Uno degli aspetti più interessanti del panorama teatrale britannico contemporaneo è costituito dalle varietà stilistiche e contenutistiche sviluppatesi nel corso di questi anni. La molteplicità delle voci, le potenzialità espressive degli attori, il generale riconoscimento dell'importanza dell'esistenza di diversi tipi di spazi teatrali hanno condotto alla convivenza di generi molto diversi e spesso contrastanti. Certamente, le sovvenzioni statali disposte in passato e gli ideali alla loro base hanno permesso la genesi e facilitato l'affermazione pubblica di molti autori, favorendo spazi alternativi e strutture pubbliche all'interno del panorama sociale del Welfare State, ma bisogna ribadire che sono state anche e innanzitutto le potenzialità culturali ed espressive dell'arte teatrale ad avere scelto di mantenere un ruolo di primo piano all'interno del panorama culturale britannico. Nonostante i drastici tagli nei sovvenzionamenti pubblici già operati dal governo Thatcher (i cui effetti continuano a farsi sentire), nonostante che voci precedentemente attive tacciano o abbiano mutato il loro tono e la loro intensità, nonostante le lamentele e le effervescenti riunioni, i convegni accademici e le assemblee sindacali, la scena teatrale britannica resta caratterizzata dalla vivacità e dall'intraprendenza dei suoi protagonisti.

DUE SILENZI

Da Beckett a Pinter: il loro successo non ha necessariamente implicato né per loro, né per le generazioni successive, la stereotipa ripetizione di canoni tradizionali.

Beckett ha dedicato gli ultimi anni della sua vita alla riduzione della parola teatrale alla sua forma più pura e precisa o – come disse Aldo Tagliaferri – più iperdeterminata, laddove la parola teatrale non è soltanto quella





sonora, ma è anche apoteosi scenica del linguaggio drammatico. Riducendo i suoi personaggi ad una immobilità fisica quasi scultorea e al tempo stesso fornendoli di una parola estremamente tenace, tesa all'espressione di una poetica dell'annichilimento, Beckett ha condotto l'arte teatrale al limite estremo della modernità. Pinter, seguendo itinerari diversi, ma in un certo senso paralleli, è giunto a conclusioni simili: la sua parola e la sua azione scenica costituiscono una radiografia dello stesso silenzio che Beckett sosteneva di «non poter non colmare». In Pinter il disagio della presa di coscienza della modernità si esprime nella forza fisica del silenzio, in Beckett nella sua forza meditativa. Il senso di minaccia derivatone è in Pinter tutto terreno e la conseguente ansia esistenziale si esprime in un continuo conflitto relazionale, laddove l'aspetto appunto statico, o scultoreo, di Beckett esprime l'apoteosi dell'individualismo filosofico e dell'isolamento fisico dell'uomo moderno, il che implica la completa inutilità dei pensieri forti e assieme la fragilità logica di quelli deboli.

Questa duplice spinta, verso la comunicazione impossibilitata e verso l'impossibilità della comunicazione, si è risolta teatralmente in due correnti delle quali quella pinteriana sembra essere al momento quella predominante, non solo perchè Beckett ha talmente perfezionato nel corso degli anni la sua poetica da rendere forse impossibili ulteriori affermazioni di ogni parola teatrale in quella direzione, ma anche perchè una politica di sovvenzioni teatrali ha stimolato le compagnie e gli autori a investigare una corrente storicamente più britannica, vale a dire più empirica e sociologica. Gli enti sovvenzionatori favoriscono infatti le attività di quei gruppi e di quegli autori che propongono in primo luogo linguaggi e tematiche contemporanee, conflitti relazionali anche identificabili storicamente, ad un pubblico per lo meno idealmente eterogeneo. È vero che non tutti i settori sono stati ugualmente premiati dalla politica delle sovvenzioni pubbliche ed è anche vero che i recenti, numerosi tentativi di collaborazione con gli sponsor non sono sempre a vantaggio del settore artistico. Ciò nonostante possiamo affermare che non sarà probabilmente anco-

ra questa la decade del silenzio e della rinuncia alla parola: la scena teatrale sembra per ora sopravvivere ed essere in grado di mantenere viva la sua eterogeneità.

DAL LONTANO NORD

Per quanto riguarda lo sviluppo della corrente sociologico-empirica, sono fondamentalmente due le correnti che si sono venute a creare accanto a quella già esistente dei teatri commerciali, vale a dire dei teatri non sovvenzionati, e cioè quella dei circuiti cosiddetti nazionali e quella dei circuiti cosiddetti alternativi. In Inghilterra i due non sono molto diversificati se non per le somme di denaro coinvolte e le dimensioni o i siti degli edifici scenici, ma gli autori passano dall'una all'altra con molta disinvoltura. Il circuito commerciale è quello che infine assorbe le opere che hanno avuto maggiore successo e che promettono un vasto pubblico da entrambi i settori nazionali e alternativi. Un autore come Alan Ayckbourn sintetizza perfettamente le voci dei tre circuiti: il teatro in cui ha coraggiosamente scelto di operare, del quale è direttore artistico, regista e drammaturgo è a Scarborough, in un edificio sperimentale di forma circolare, nel Nord, lontano dalla capitale, dalla stampa, dagli enti sovvenzionatori. Qui Ayckbourn prova, cambia, prova ancora e infine mette in scena i suoi testi. Da questo circuito locale le sue opere passano quindi nei maggiori teatri cittadini, o circuiti nazionali, tra i quali lo stesso National Theatre, il tanto discusso teatro sulle rive del Tamigi costituito da tre sale di dimensioni diverse e dalle politiche artistiche a loro volta diversificate, e raggiungono quindi il grande pubblico e la stampa internazionale. Infine i suoi testi vengono messi in scena dal settore commerciale, garantendo il successo economico, il trasferimento a Broadway e nei maggiori teatri stranieri.

Si tratta certamente di un meccanismo perfetto, del quale Ayckbourn è il sommo artefice e maestro, e meglio di quanto io possa descriverlo mi venne da lui stesso sintetizzato nell'affermazione: «Sono un'industria autosufficiente». La maestria di Ayckbourn nel sedurre pubblici e critici così distanti e diversi è però un caso quasi isolato. I suoi te-

sti sono messi in scena più di quelli di qualsiasi altro autore, Shakespeare incluso, e la sua straordinaria produttività non è certamente eguagliata da molti drammaturghi, né in Inghilterra, né altrove. Tenendo conto di quanto detto, possiamo affermare che la scena teatrale in Gran Bretagna è caratterizzata da un continuo interscambio fra gli autori dei diversi circuiti e che spesso quelli operanti a livello locale in una decade passano in quella successiva ai circuiti nazionali. Gli anni Sessanta hanno ad esempio visto qui, come altrove, lo sviluppo di un teatro politicizzato, o impegnato, che ha prodotto una serie di autori che spesso negli anni Settanta hanno acquistato una certa notorietà e sono conseguentemente stati assorbiti dai circuiti nazionali. I loro nuovi testi hanno parzialmente rinunciato alla necessità di provocare reazioni immediate, di tipo sessantottesco, e intendono ora portare più che altro alla riflessione su istanze sociali o addirittura sociologiche. Autori come David Edgar, in parte Howard Barker, John McGrath, David Hare, Howard Brenton e naturalmente Edward Bond, fra i quali però solo Hare ha una certa notorietà in Italia, per la sua cinematografia più che per la sua opera come drammaturgo, appartengono ad esempio a quest'ultima corrente che probabilmente trova la sua massima espressione in *Pravda*, il testo co-scritto nel 1985 da Hare e Brenton e che Paolo Bertinetti in *Linea d'ombra*, nel 1987 identificava giustamente come quello che più ha costituito un «atto di fiducia nel teatro, nelle sue capacità espressive, nel saper cogliere la realtà inchiodando lo spettatore con la sua magia». Nessuna meraviglia quindi che parlando di Inghilterra si continui a citare e proporre questo testo anche all'attenzione del pubblico italiano.

IL NUOVO PINTER

Prima dello sviluppo e in seguito del successo di questa corrente politico-sociologica scrivevano autori come Osborne, Wesker, Pinter e Arden, fra i quali forse solo Pinter e Wesker possono ancora definirsi scrittori di teatro, Pinter soprattutto, suscitando recentemente un interessante dibattito sul recupero del linguaggio teatrale forte a proposito del suo testo scritto nel 1989, *Mountain Language*, ma le cui opere e la cui attività anche parateatrali, nel caso di Wesker e Arden, e recentemente di Pinter per il suo impegno nel caso Rushdie, hanno certamente sollecitato le generazioni successive ad interessarsi della contemporaneità, a coltivarla con cura, a tentare di definirla, ancora ed ancora, come avrebbe potuto dire Beckett: «In modo sempre uguale, sempre diverso».

All'interno della contemporaneità si distinguono naturalmente dei settori di specializzazione contenutistici e di strumentalizzazioni stilistiche. Come si è già detto a proposito di Pinter (che intanto ha dato alle scene *Moonshine*) e astraendo all'interno di un panorama teatrale così variegato da rendere comunque vaga ogni generalizzazione, una delle tendenze più sentite e coltivate è quella della «parola teatrale forte». In una nazione che ha d'altronde visto un autore quale Shakespeare condensare in ogni termine una serie di sostrati teatrali così vari e storicamente sempre «attivi», non ci stupisce che la nuova generazione ritorni alla parola come allo strumento di base, non in quanto più for-

te dell'azione, ma in quanto creante, significante, l'azione drammatica. Brian Friel, uno dei più interessanti autori di teatro irlandesi, nel suo testo *Traslations*, nel 1981, ci parla dell'assurda crudeltà, del conflitto anglo-irlandese proponendo un testo caratterizzato da una interessante serie di sfumature sulle affinità e differenze fra lingua e linguaggio. Le traduzioni del titolo sono quelle dei luoghi geografici irlandesi imposte dal governo britannico nel corso degli ultimi secoli, ma sono anche quelle, secondo la letteratura proposta sul concetto di traduzione, che al tempo stesso significano comunicazione e impossibilità della comunicazione. Friel offre inoltre nel suo testo una originale analisi dei problemi insiti nei nebulosi confini del conflitto fra individualismo e nazionalismo. Per quanto riguarda l'uomo come la parola, la società come la lingua.

TEATRO AL FEMMINILE

Lo stesso, con diversi propositi, hanno fatto entro certi limiti Caryl Churchill, Pam Gems e Anne Devlin, e in modo più o meno intenso le più giovani Debbie Horsfield, Charlotte Keatley, Sarah Daniels, Claire McIntyre, Timberlake Wertenbaker e Christina Reid per quanto riguarda il femminile, come sesso e come genere. Per queste autrici l'elemento linguistico costituisce più o meno consciamente uno strumento per accostare la scrittura teatrale non solo all'elemento contenutistico «donna», ma anche per fare una vera e propria riscrittura della storia del femminile, delle sue emozioni, del suo pensiero, del suo essere nel mondo. Per esse infine la lingua diviene anche creazione di «azioni teatrali femminili», dove la parola, assieme all'espressione scenica che può corrispondere, esprime un nuovo modo, nuovo in quanto femminile, di muoversi nello spazio.

È però soprattutto la generazione più giovane a sperimentare in questa direzione, laddove autrici come Caryl Churchill e Anne Devlin si considerano più che altro impegnate politicamente e ogni poetica del femminile viene filtrata da più pregnanti, e nel caso delle autrici irlandesi Christina Reid e Anne Devlin, più dolorose istanze politiche. Sarah Daniels in *Masterpieces*, prodotto dal Royal Court nel 1983, ha scatenato un intenso dibattito sulla pornografia e sulla censura: l'analisi linguistica di questa intensissima opera è in questo senso una denuncia del modo in cui il linguaggio maschile ha descritto e tuttora descrive il femminile con «odio e risentimento». La vibrante forza di questo scomodo testo ha fatto uscire non più di una persona dai teatri, donne incluse.

Un altro autore che si è per lo meno parzialmente mosso in questa direzione è Anthony Minghella che nel suo testo pubblicato nel 1986 *Made in Bangkok* esplora fra l'altro le stereotipi immagini del maschio seduttore e della sua arma principale, il linguaggio. Ancora una volta si tratta di un linguaggio forte e socialmente paralizzante, di un linguaggio che ha costruito attorno a sé una barriera autodifensiva che impedisce ogni tentativo di comunicazione con l'altro sesso, avvolto dall'opacità della sua difesa linguistica, vuota retorica, ripetizione infinita di cliché tradizionali. Solo svuotando la retorica e riducendola allo scheletro di se stessa è possibile ritornare al livello comunicativo e ri-

scrivere quindi il rapporto uomo-donna. Minghella si muove nella stessa direzione anche sul piano internazionale denunciando in questo caso la retorica delle società cosiddette industrializzate nei confronti dei Paesi del Terzo mondo. In questo caso però la sua denuncia è più politica che linguistica e per quanto riguarda questo aspetto la sua opera può essere ricondotta alla corrente cosiddetta sociologica della quale abbiamo parlato prima.

In una direzione parallela si muove anche Jim Cartwright il cui testo *Road*, pubblicato nel 1986, fa della lingua una densa e potente arma sociale. Utilizzando l'espedito del coro-cantastorie-narratore l'autore è in grado di creare spazi prospettici che si aprono e chiudono seguendo il corso della parola. La lingua si fa creatrice di spazi e al contempo fa luce sugli angoli oscuri di una poverissima strada del Lancashire che potrebbe diventare l'Inghilterra, l'Europa, l'intero mondo industrializzato. Descrizione e denuncia si fondono e l'orrore derivante dalla descrizione degli squallori della società contemporanea, tutti condensati nello strumento verbale, è altrettanto ricco e realista, quanto suggestivo. La sua seconda opera *Bed*, nel 1989, si apre su un enorme letto che ricopre quasi l'intero palcoscenico e dove giacciono sette persone anziane. Questo testo, costituito per lo più dal balbettio di una delicata serie di frammenti di memoria, non riesce però a riprodurre la stessa intensità linguistica di *Road*, ma anche in questo caso l'azione, quasi del tutto inesistente come movimento per via della estrema staticità imposta dall'idea del letto, è quasi tutta verbale.

I SOTTOGENERI

Oltre all'introspezione del genere femminile, politico e sociale, ci sono diversi altri cosiddetti sottogeneri, come quello omosessuale, sia maschile che femminile, quello pacifista, quello rappresentativo delle minoranze etniche, lo stesso musical. Ci sono naturalmente varie compagnie, le cosiddette compagnie sperimentali, che privilegiano il movimento rispetto alla parola, e ci sono ovviamente i classici, riletti, rivisitati, ma sempre attuali, o attualizzati. Ed è così che si ritorna a Shakespeare, che secondo molti costituisce tuttora il teatro inglese, si ritorna a Beckett, che molti considerano irlandese, o francese, o comunque straniero, si ritorna alla lingua, alla sua potenziale pluridiscorsività, alla sua capacità di denuncia, di rappresentazione, di significazione. Che la scena teatrale britannica degli anni Ottanta sia stata caratterizzata da una sorta di fase di riflessione certamente anche legata all'annichilimento dovuto alla sensazione che tutto sia già stato detto e scritto, ma anche dall'esigenza verso un'apertura internazionale, soprattutto verso i Paesi dell'Est; che in sostanza ci siano state contemporaneamente un'introspezione e una proiezione verso l'altro da sé, tutto questo non può che promettere esiti positivi. Sempre che lo Stato o il mondo dell'industria continuino a incoraggiare la voce della democrazia. □

A pag. 37, Arnold Wesker. A pag. 38, Harold Pinter.

TEATROMONDO

MOSCA - *Elstin = crisi. Non solo sul terreno politico. La vita culturale, prospera negli anni di ferro del regime sovietico proprio per reazione e tentativo d'evasione nell'immaginario, ora languisce. Si continua a far la fila per il pane, non la si fa più ai botteghini dei teatri.*

NEW YORK - *La compagnia milanese Viva Verdi group di Fabrizio Caleffi e Kyara van El-linkhuizen ha ricevuto l'Artistic Achievement Award per la pièce Farewell to Europe, in scena al Teatro La Guardia e al Village; il lavoro è stato giudicato meritevole del riconoscimento nell'ambito del mese della cultura italiana: i due autori, anche interpreti del lavoro, sono stati festeggiati all'Ata theatre (uptown).*

NEW YORK - *Alberto Arbasino ha giudicato «rozza» la nuova commedia di David Mamet Oleanna in scena off Broadway. La pièce presenta schematicamente l'odioso personaggio di una neo-moralista alle prese con un professore, che accusa di molestie sessuali.*

BERLINO - *Il Berliner, tempio brechtiano, preferisce Zavattini-De Sica al «suo» commedografo: opere da tre soldi sono ormai fuoricorso nella ex Ddr, mentre Zadek mette in scena un lavoro tratto da Miracolo a Milano. Nella Milano post-stretheriana, non sarà il caso di riscoprire il grande Brecht pre-comunista?*

LONDRA - *Anche la capitale elisabettiana ha il suo «radio days»: si tratta del brillante musical-nostalgia Radio Times, ambientato in uno studio radiofonico nel 1941.*

LONDRA - *Un Cyrano travestito da marziano per sbaragliare l'amante di Roxane: questa la trovata del regista russo Moshinsky al Theatre Royal. Protagonista del capolavoro di Rostand è John Wells: potenza dei cognomi!, anche Orson s'era servito dei marziani per burlarsi dell'America più credulona in un celeberrimo radiodramma fantascientifico.*

PARIGI - *Contre-jour di Jean-Claude Brisville mette in scena l'incontro tra uno scrittore e la sua donna ideale, sognata nei romanzi e nella realtà virtuale del teatro.*

PARIGI - *Evento della stagione: Michèle Morgan e Jean Marais al Bouffes-Parisiens in Les Monstres sacrés di Cocteau (1939).*

PARIGI - *Alfredo Arias ha portato in scena la sua infanzia latino-americana nel cabaret Mortadela, divertente divagazione rappresentata a La Cigale, un locale di Pigalle.*

NIZZA - *L'attore-di-culto Pierre Clementi, protagonista in un teatrino off della pièce Cronaca di una morte ritardata, ha parlato con la stampa delle sue prigioni: ha trascorso un anno e mezzo in carcere a Roma per salvare, a suo dire, l'onore di una signora. Ha aggiunto di avere scritto dalla sua cella a Pasolini. E di non aver ottenuto risposta.*

MADRID - *No pasaran! Almodovar si è messo alla testa di una dimostrazione organizzata per impedire la chiusura del Teatro Alfil, caro alla capitale della movida. «Nel 1982 questa era la città più divertente del mondo. Adesso vogliono che assomigli a Oslo» ha dichiarato il regista di Tacones lejos. E, per il momento, l'ordinanza è revocata: l'Alfil non chiuderà.*

MADRID - *Bob Wilson storicizzato, museificato, ma non, ci auguriamo, mummificato: il suo Einstein on the Beach del 1976 è stato riproposto nella capitale iberica.*

BERLINO: IL TEATRO DOPO LA RIUNIFICAZIONE

L'ESTETICA DEL DISTURBO DEL SOVRINTENDENTE CASTORF

Rottura con la vecchia scuola registica e apertura ai giovani sotto le linee programmatiche del nuovo responsabile della Volksbühne - Tafferugli coi naziskin per Clockwork Orange di Burgess - Un festival per Achim Freyer.

ALESSANDRO NIGRO



Il turista di passaggio a Berlino resterà colpito da un'immagine insolita che si incontra sempre più frequentemente su programmi, gadget e manifesti: una ruota raggiata cui si attaccano due gambe rudimentali. Questo segno, a metà geroglifico primitivo a metà scarabocchio infantile, è il nuovo logo della Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ed è il simbolo della politica teatrale del nuovo sovrintendente, Frank Castorf. Si tratta in realtà di un marchio a fuoco del XVI secolo utilizzato come segno di riconoscimento dai banditi di strada. E «banditesca», piratesca, comunque alternativa vuole essere la linea culturale di Frank Castorf che – al di là del giudizio sulla programmazione – ha comunque il merito di aver fatto di questo stupendo teatro di Berlino Est un punto di riferimento e un luogo di incontro giovanile. Ci si vede ormai, tra le moltissime possibilità che Berlino offre, anche al caffè del Salone rosso della Volksbühne, in cui vige la regola di non la-

sciare spazi inutilizzati: concerti rock, letture, mostre, video sia nel caffè che nei foyer attirano ed intrattengono un pubblico che si vuole e si spera giovanile e arrabbiato. In linea con questa politica di apertura (che si riallaccia alla prima tradizione del teatro costruito da Oskar Kaufmann nel 1913-14) e di rottura sono stati aboliti gli abbonamenti e ogni sera vengono regolarmente messi in vendita 840 posti.

Chi è il «bravo» Frank Castorf, il nuovo sovrintendente? 41 anni, nato nel quartiere di Prenzlauer berg, Castorf viene allontanato da Berlino agli inizi degli anni Ottanta in seguito a conflitti con le autorità e relegato in Pomerania. Malgrado la lontananza, riesce comunque a dare fastidio con le sue regie non convenzionali che irritano sia i dirigenti che il pubblico. Quella di Castorf si potrebbe definire l'«estetica del disturbo»: i suoi allestimenti, da Shakespeare fino agli autori contemporanei, si distinguono per un repertorio di effetti acustici e ottici ormai canoni-

co (che spazia dal fastidioso allo scurrile, dal rumoroso al volgare) e per massicce manipolazioni del testo.

Nell'insieme il teatro castorfiano appare atardato allo sguardo disincantato dello spettatore occidentale, ma non lo si può disgiungere dal background recente di intolleranza e di repressione delle libertà in cui il regista ha vissuto. Sì, forse, tra i tanti fenomeni generati dal terremoto della riunificazione vi è anche questo strano effetto, provocato dallo sfasamento generazionale artificialmente creato dalla chiusura dei confini della Rdt, di rivivere o rivedere quello che da noi si credeva ormai appartenere ad un passato più o meno lontano. E per capire le contraddizioni del nuovo tessuto sociale berlinese gioverà ricordare che la seconda rappresentazione dell'ultima fatica di Castorf, *Clockwork Orange* di A. Burgess (il film di Kubrick era stato a suo tempo interrotto nella Rdt) è stato momentaneamente interrotto per tafferugli provocati da un gruppo di naziskin attratti dal tema della pièce e presto delusi dall'evolversi della serata.

FREYER E TOSCANINI

È proprio alla Volksbühne che ha avuto luogo dal 27 febbraio al 6 marzo uno degli ultimi avvenimenti teatrali più interessanti, il festival dedicato a Achim Freyer. Allievo prediletto di Brecht, collaboratore di Besson (nel '70 aveva curato le scene, proprio alla Volksbühne, de *L'anima buona di Sezuan*) e di Ruth Berghaus, questo talento multiforme (pittore, scenografo, regista) è stato celebrato con una mostra e una retrospettiva dei suoi lavori tra cui ha spiccato *Achim Freyer e Toscanini provano la Traviata*. La sua concezione teatrale estetizzante e marionettistica (come non pensare, osservando i disegni di scena, a Oskar Schlemmer?) ha potuto liberamente estrinsecarsi in uno spettacolo fatto di ripetizioni spasmodiche e attese continuamente frustrate, di alternanza tra stasi assoluta e movimento meccanico. E benché appartenga ormai alla storia e non costituisca più una novità, il tema dell'automata, della marionetta acquista qui nuovo spessore dalla sua fusione con la base orche-



strale diretta da un Toscanini furente e travolgente e dalla sua applicazione ad un genere di spettacolo già di per sé fortemente codificato come quello dell'opera.

Incontro Achim Freyer nel caffè del teatro, dopo la rappresentazione. È un uomo con barba e capelli argentati e lo sguardo innocente di un bambino. Dopo un attimo di imbarazzo ci si ritrova a chiacchiere di tutto senza problemi, davanti ad una aringa affumicata ed un bicchiere di birra. Dei suoi lavori parla con molta modestia, come se fosse ancora un principiante e non un personaggio famoso che appartiene alla storia del teatro. E dopo poco, senza che glielo si chieda, cambia argomento e comincia a raccontare della sua vita privata. Nella Repubblica democratica tedesca tutti parlavano sottovoce o non parlavano affatto. Quando nel '72 si reca in tournée in Italia con Besson (mi elenca tutte le città una dopo l'altra come se fosse ieri) la cosa che più lo meraviglia è proprio la possibilità di parlare ad alta voce, di discorrere di tutto in luoghi pubblici. E proprio in una trattoria di Firenze – continua a raccontarmi – prende la decisione di fuggire. Nella sua valigia mette gli elenchi del telefono, la consegna al capogruppo dicendo di doversi allontanare per pochi istanti e non torna più. Sua moglie, cui le autorità recapitano il bagaglio, sfoglierà gli elenchi telefonici per settimane alla disperata ricerca di un segnale in codice. «Ma io avevo voluto solo appesantire la valigia», continua Freyer come se fosse ancora oppresso da un senso di colpa. Della Toscana, dove da molti anni ha una casa e dove ama soprattutto dipingere, mi dice che è stata per lui un equivalente paesaggistico della Marca Brandenburgo, a lungo perduta, e conclude indicandomi con un sorriso le figlie gemelle in tenuta post-punk sedute al tavolo vicino.

LA DANZA A BERLINO

La Berlino riunificata ha posto nuovi problemi anche per il mondo della danza, che vanno dalla paura che accomuna tutto l'ambiente della cultura di tagli delle sovvenzio-

ni (e si ricorderà per inciso che la danza a Berlino, a livello di ripartizione di fondi, non viene considerata autonomamente ma ancora congiuntamente alla prosa e alla musica), alla necessità di ridiscutere la geografia dei teatri e degli ensemble per favorire una diversificazione dell'offerta.

L'esigenza di discussioni intorno a questi problemi ha portato ad organizzare il convegno *La danza a Berlino*, che si è tenuto dal 12 al 14 febbraio presso il Teatro Podewil. Nel corso delle tre giornate si sono discussi pubblicamente i criteri con cui l'amministrazione comunale di Berlino assegna i fondi di sovvenzionamento ai gruppi liberi (che qui in Germania hanno vita assai più facile che non da noi), la necessità di ridisegnare i contorni dei corpi di ballo delle tre opere berlinesi (Deutsche Oper, Staatsoper e Komische Oper), l'esigenza di creare un ulteriore ensemble pubblico esclusivamente per la danza contemporanea e l'opportunità di aprire un teatro dedicato solo alla danza. Dietro ai dibattiti, cui hanno partecipato sovrintendenti, critici e coreografi berlinesi e non, si è presto configurato il desiderio ambizioso, ancora tutto da verificare, di fare in futuro di Berlino la metropoli della danza. Ma nel presente la realtà è naturalmente ben più complicata. Quest'anno, per la prima volta dopo molti anni, il tradizionale festival di danza dell'Akademie der Künste è stato accantonato per mancanza di fondi, mi racconta il responsabile per le arti drammatiche Dirk Scheper, che trova che la danza presso l'Accademia soffra non solo della scarsità di fondi, ma anche della poca considerazione che vi gode rispetto ad altre forme artistiche. Il compito immediato, a suo avviso, è quello di aprire Berlino, che vi è chiamata per posizione geografica e tradizione culturale, alla cultura dell'Est. Cosa che tutti hanno detto all'indomani della riunificazione ma che nessuno ha ancora realizzato. □

A pag. 40, e in questa pagina, due momenti di «Freyer und Toscanini proben Traviata», regia di Achim Freyer, Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, stagione 1991-92.

Todi Festival e *Hystrio* promuovono il Premio Falcone-Borsellino

1) È istituito il Premio di Teatro Falcone-Borsellino, promosso dal Festival di Todi e dalla rivista *Hystrio*, editore Ricordi. Compongono il Comitato promotore Mariela Boggio, ideatrice dell'iniziativa, Ugo Ronfani, direttore di *Hystrio*, e Silvano Spada, direttore del Festival di Todi.

2) Scopo del Premio è onorare le figure dei giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, e, con le loro, la memoria delle altre vittime della violenza criminosa, promuovendo la scrittura, la scelta e la proposta scenica di testi teatrali che, nel riconoscimento del ruolo del teatro nella società civile, partecipino con i loro contenuti alla denuncia del crimine organizzato, del potere senza legittimità, dell'intolleranza che genera morte.

3) I testi – aderenti a queste indicazioni tematiche – debbono costituire uno spettacolo della durata di un'ora all'incirca, con un massimo di personaggi non superiore a sei. Entro queste indicazioni non vengono posti limiti alla creatività degli autori, che potranno adottare qualsiasi forma espressiva, comprese quelle dell'orazione pubblica, dell'arringa di tipo processuale o dell'intervento dibattimentale.

4) I testi dovranno pervenire in cinque copie, entro il 31 aprile 1993, alla sede di *Todi Festival* (via Ciuffelli, 31 - 06059 Todi - Perugia), o presso la rivista *Hystrio* (viale Ranzoni, 17 - 20149 Milano). È ammesso l'uso dello pseudonimo.

5) La giuria sarà composta dai promotori del Premio e da quattro critici o operatori teatrali cooptati di anno in anno. Ogni membro del Comitato promotore indicherà un componente la giuria e il quarto membro sarà scelto a maggioranza, mentre il presidente della giuria sarà scelto ogni anno fra i quattro membri aggiunti.

6) La giuria sceglierà a suo insindacabile giudizio, entro il mese di maggio del 1993, tre testi che saranno letti o rappresentati nell'ambito di *Todi Festival 1993* a cura della direzione della rassegna.

7) Il pubblico del *Todi Festival* sarà chiamato ad esprimere il suo giudizio definitivo mediante votazione. Il testo risultante vincitore sarà premiato con la somma di tre milioni di lire e sarà pubblicato sulla rivista *Hystrio*; ai testi secondo e terzo classificato andrà un trofeo artistico.

8) Eventuali accordi con enti ed organismi della distribuzione per la circuitazione o la diffusione mediatica delle opere prescelte non impegnano i promotori e la giuria. □

VIENNA: STAGIONE CONTRASTATA AL BURGTHEATER

FRA GOLDONI, CECHOV E KLEIST IL PREFERITO È DÜRRENMATT

Mediocre celebrazione goldoniana con L'impresario delle Smirne - Uno Zio Vania tradizionalmente stinto e una Caterinetta cialtronesca e indisponente - Esuberante e surreale la Vecchia signora di Annemarie Düringer.

GRAZIA PULVIRENTI



Celebrazioni goldoniane anche al Burgtheater di Vienna. In cerca come sempre di novità, il direttore, Claus Peymann, ha proposto un'opera poco nota del commediografo, *L'impresario delle Smirne* (1759), allegra parafarsi dei tristi intrighi e delle stucchevoli farse che si recitano prima del levarsi del sipario. Peymann suggella il suo ultimo allestimento con un ironico *happy-end*, che - come del resto tutta l'impostazione dello spettacolo, tranne il riuscitissimo finale del terzo atto - risulta caricato e decisamente distante dal mondo goldoniano, dalla comica grazia ed impalpabile leggerezza in cui si muovono sempre anche i caratteri più crassi dell'autore. A Vienna non c'è Venezia, né alcuna allusione alla città lagunare: una scena nera e vuota, sullo sfondo un sontuoso sipario chiuso, una macchina per il caffè nel primo atto ad indicare l'albergo di Beltrame, un baule inzeppato di costumi per la camera di Lucrezia, un divano carico di variopinti cuscini per il turco Ali, un fondale con arcobaleno, mare e mezzaluna per il gran finale. E tutto ciò potrebbe risultare una stilizzata cornice per una metafora senza tempo del teatro e dei luoghi topici in cui si svolgono le scene a sipario chiuso, prima dello spettacolo vero e proprio: alberghi, camerini, *chambre séparé*.

In questa metastorica cornice, però, il gioco non

funziona. Tutti i personaggi sono caricature, non lasciano intravedere nessun dramma umano dietro quelle meschine beghe e lotte cui gli artisti sono costretti per sopravvivere. Il mondo dell'opera e del teatro non ha nulla di affascinante, di attraente, di onirico: è presentato come un triste circo, in cui nulla rimane oltre la sete di denaro. L'ambizione stessa sembra degradata ad un puro interesse economico; le tre cantanti, che si contendono il ruolo di prima donna, sono grottesche arrivate mai sfiorate dal sogno dell'arte, mendicanti, ma non di certo delle muse ferite dalle ali spezzate. Solo Kirsten Dene riesce a dare spessore umano alla sua Tognina, pur nella comicità irresistibile della sua brillante interpretazione: una prima donna ormai invecchiata, cui il successo non arride più, né l'amore, ma che con grinta impone la sua autorevolezza sulle due più giovani colleghe, la stridula e spigolosa Ursula Höpfner (Lucrezia) e la sbiadita Andrea Clausen (Annina).

Il poeta è un untuoso scribacchino, la sua musa una macchina per scrivere (Roman Kaminski); il turco Ali (Thomas Thieme) non è una figura esotica, a disagio nel mondo civilizzato, ma un volgare grassone ben inserito nel serraglio allestito sulla scena; l'agente Nibio (Franz Csencsits) fa il guitto con un che fra il gangster e lo sceriffo da

film western. Il Conte Lasca è un tetro e grigio furo, interpretato da un arcigno Johann Adam Oest senza sfumature di briosa comicità; Carluccio (Robert Meyer) è, fra sdolcinatezze e svuolvoli ammiccamenti, la caricatura del falsettista, Pasqualino (Urs Hefti) quella del tenore donnaio-impenitente. Manca quindi ogni tensione, l'inquietante frattura fra arte e vita, ovvero il teatro come sogno e la realtà umiliante di contratti, compromessi e menzogne.

CLASSICI BISTRATTATI

Peymann supera in utopia il lieto fine goldoniano, con una sorta di trionfo del ridicolo che sembra ironizzare l'allegria ironia del finale della commedia nonché l'allestimento stesso: mentre gli artisti riconciliati cantano in coro - e cantano comicamente da attori - ritorna Ali e pace è fatta, la mezza luna brilla nel cielo rischiarato da un arcobaleno, il sogno rinasce, la farsa trionfa.

Un solo momento dello spettacolo è stato vivace, brillante ed originale, quel finale del terzo atto durante il quale, davanti allo sguardo esterrefatto di Ali la scena si affolla, come un incubo, di tutti quei personaggi che Lasca ritiene indispensabili per la fondazione di un teatro d'opera: dai musi-

canti dell'orchestra al cassiere che compare travestito da leone, dal corpo di ballo ai portieri nella divisa color cachi del Burgtheater, dal coro agli scenografi vestiti da imbianchini, alle costumiste, truccatrici, claqueur. Un unico momento di irresistibile umorismo in uno spettacolo che ha perso la sua originaria comicità per quell'eccessivo caricare i toni farseschi, per l'assenza della verve del brillante dialogo, per un certo riso sguaiato che sconosce l'impalpabile soavità del sorriso a fior di labbra, più difficile, ma più consono a Goldoni e alle sue fantasiose re-invenzioni della realtà.

Fra le novità della stagione in corso ancora due classici, *Zio Vanja* e *Caterinetta di Heilbrönn*, ed infine il capolavoro dello svizzero Friedrich Dürrenmatt, *La visita della vecchia signora*, produzioni ben differenziate negli intenti e nei risultati artistici. Stinto e debole l'allestimento tradizionalista e convenzionale di Achim Benning per Cechov, indisponente e cialtronesco il Kleist imbandito da Hans Neuenfels fra nudità, costumi sadomaso e simbologie psico-erotiche, originalissimo e scintillante il Dürrenmatt ultramoderno di Hans Hollmann. Lo *Zio Vanja* ha rappresentato una riprova di quella tendenza che risolve la rappresentazione della noia cechoviana in una messinscena noiosa, lenta, priva di smalto. Inoltre tutti gli interpreti, ad eccezione dell'intensa e raccolta Regina Fritsch nella parte della delicata e mesta Sonja, hanno dato una prova abbastanza deludente, ad incominciare dal Vanja di Michael Heltau, uno fra i più apprezzati attori delle scene austriache, che non sembra aver scavato a fondo il dramma del personaggio, secondo Heltau un burbero invidioso stanco di vivere e interiormente morto. Anche l'applaudito dottore del tedesco Edgar Selge risulta piuttosto superficiale, un profilo appena accennato, senza spessore e profondità, nel terzo atto un invasato, piuttosto che un idealista perduto fra le sue utopie, mentre la Elena di Nicolin Kunz è snob e civettuola, priva di mistero, banale. Bene si muovono sulla fredda scena di Herbert Kapplmüller la grande Annemarie Düringer



(Njanja), Romuald Pekny, un austero ed asfittico professore.

Nulla rimane della splendida favola kleistiana nell'allestimento curato da Neuenfels; Caterinetta (Anne Bennent), in preda a continui svenimenti e contorsioni, è dichiaratamente una squilibrata, il Conte von Strahl (Marcus Bluhm) uno sbruffone, Kunigunde (Kitty Speiser) non sarà come in Kleist una bambola senz'anima, che si deve ricomporre ogni volta prima di apparire – artificiosità che si contrappone alla cieca ed impulsiva naturalezza e totalità primigenia rappresentata dalla protagonista –, ma un'ermafrodita. La favola misteriosa ed enigmatica diventa un bric-à-brac di simboli erotici ed antimilitaristi. Basti un solo esempio: il segreto tribunale della Santa Vema è costituito da uomini che espongono le loro nudità fra catene, con in testa delle maschere di animali di cui imitano i versi.

Due grandi interpreti per un'effervescente ed esu-

berante *Visita della vecchia signora*: Annemarie Düringer, la sublime «vecchia signora» della scena viennese, un'arrogante e surreale marionetta dalla gamba di legno e dalla mano d'avorio, e Fritz Muliar, attore della vecchia leva che con l'autorevolezza di un solo gesto tiene in sospenso il fiato della platea. Spiritose le scene girevoli, in continua trasformazione di Herbert Kapplmüller, ottimi i costumi di Anette Schröder, briosa e surreale l'atmosfera di questa tragicommedia, in cui la stridente risata della Düringer nasconde il bacio della morte. □

A pag. 42, ensemble finale per «L'impresario delle Smirne» di Goldoni. In questa pagina, Annemarie Düringer e Fritz Muliar nel testo di Dürrenmatt.



Cassa Rurale ed Artigiana di Forlì

NEL CUORE

DELLA CITTA'

111 111 111

PARIGI: RECUPERI DEL NOVECENTO

IL TEATRO SI VESTE DI MUSICA IN UNA STAGIONE DI ROUTINE

Peter Brook ha adattato Pelléas et Mélisande da Debussy e Maeterlinck, Isabelle Huppert è la Pulzella d'Orleans nella Jeanne d'Arc di Claudel e Honegger, Jean Marais e Michèle Morgan sono i Mostri sacri di Cocteau.

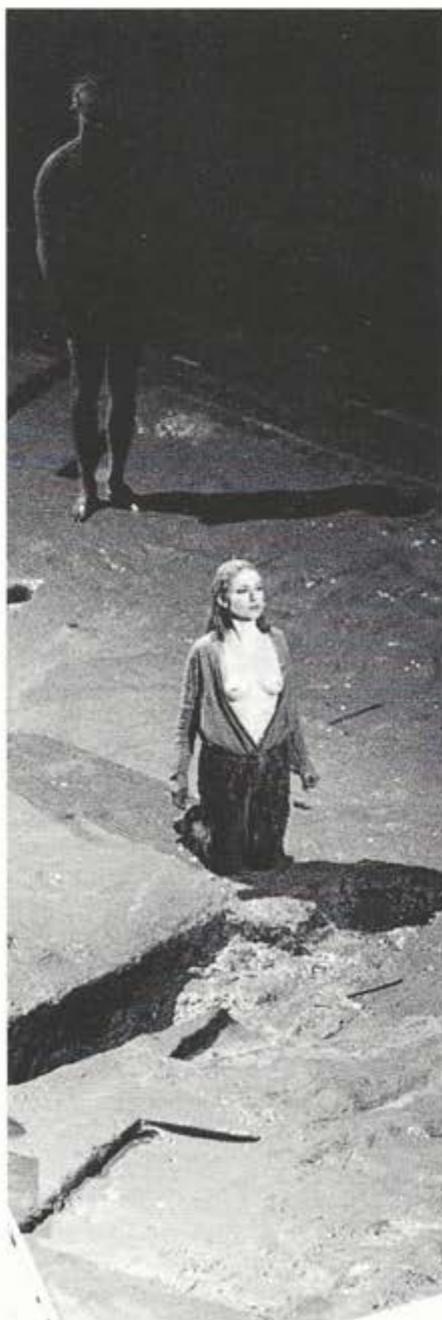
CARLOTTA CLERICI

Peter Brook e Isabelle Huppert danno fuoco alle polveri e la stagione parigina fa centro con due spettacoli che si pongono, fra gli altri, quasi fuori concorso: *Pelléas et Mélisande* a firma del grande regista e la *Jeanne d'Arc au Bûcher* nell'interpretazione dell'attrice che già l'anno scorso abbiamo ammirato in *Mesure pour Mesure* di Shakespeare-Zadec.

Adattando l'opera di Debussy e Maeterlinck, Brook e il musicista Marius Constant danno un seguito alla felice esperienza della *Tragédie de Carmen*. Il lavoro è ridotto alla purezza di linee essenziali: i personaggi sono soltanto i cinque principali, la musica che accompagna il canto è affidata a due pianoforti.

RIGORE E FASCINO

Le Bouffes du Nord si rivelano uno spazio ideale: subito varcata la soglia si entra nel mondo del *Pelléas*, la scena è costituita dalla sala nella sua interezza, dalle pareti rosse un po' scrostate, dai due enormi tappeti persiani dai colori caldi e stinti: uno nello spazio del palcoscenico e l'altro che invade lo spazio della platea. Ai due lati di questa pianta centrale, simmetrici, si trovano due specchi d'acqua rettangolari (la fontana dei ciechi e il mare) illuminati dalle pagliuzze dorate sul fondale. Pochissimi altri elementi, poco più che macchie di colore: il drappo rosso che riveste il pianoforte, i drappi color pervinca delle due poltrone e del sofà, l'oro dei paraventi sullo sfondo e un enorme vaso di ortensie bianche e violette. Sui toni neutri e scuri dei costumi si staglia la tunica rossa che riveste Mélisande al suo primo e misterioso apparire nella foresta e, subito dopo, il bianco dei veli che l'avvolgono, attraversati dalla luce, circondando di un alone di grazia questo personaggio così innocente e fragile e al tempo stesso così sensuale. Fondamentale è il colore anche nell'uso delle luci, nel loro sfumare dai toni caldi e solari a quelli lattiginosi e azzurri della notte senza mai fratture, in un trascolorare che accompagna e sottolinea il flusso ininterrotto della musica. Sulle note del pianoforte e sull'omogeneità della linea canora le scene si snodano



dalla prima all'ultima in una continuità che non lascia un attimo di respiro, senza strappi, come una corrente trascinante nella quale i personaggi si muovono avvolti dallo stupore, spinti da emozioni di cui non sembrano avere consapevolezza, incapaci di coglierne le ragioni, di arrivare a una verità. Se la cifra dello spettacolo è in questa tonalità, nell'atmosfera sospesa e incantata che avvolge ogni cosa, vi sono tuttavia alcuni momenti che restano particolarmente impressi. Ad esempio la scena in cui Mélisande si pettina affacciata alla finestra: Pelléas sta seduto davanti a lei, ma dà l'impressione che davvero non si possano toccare, che vi sia una distanza che lei colma avvolgendolo dall'alto nell'amplesso tenerissimo e struggente dei suoi lunghi capelli e dei suoi veli. E ancora Pelléas e Mélisande che arrivano vagando per il parco alla fontana, i brevi istanti palpitanti e gioiosi in cui la donna gioca col proprio anello nella luce accecante del sole. O la scena finale, l'acme dell'intrecciarsi delle passioni e il loro epilogo fatale: lo smarrimento di Pelléas e Mélisande di fronte alla reciproca dichiarazione d'amore, il loro abbraccio e l'abbraccio mortale di Golaud che con una mano cinge il fratellastro e con l'altra lo pugnala per ritrovarsi sgomento di fronte a un delitto che non sa perché ha commesso, tutto avviene con fluidità e senza forzare alcun tono.

La sera in cui abbiamo visto lo spettacolo gli interpreti erano: Thomas Randle (Pelléas), Kyoko Saito (Mélisande), Armand Arapian (Golaud), Roger Soyer (Arkel), Norma Lerrer (Geneviève) e Clément Ducol (il piccolo Yniold). Al piano Olivier Reboul e Vincent Leterme.

SCANSIONI SONORE

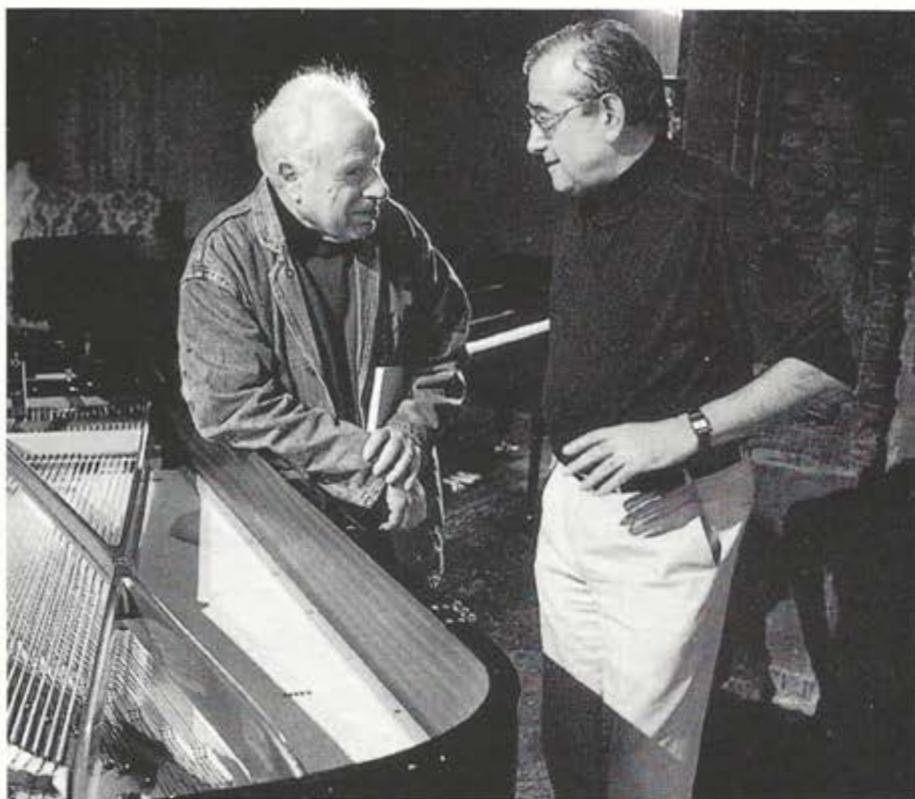
Estremo rigore, estrema pulizia formale anche nella *Jeanne d'Arc au Bûcher* di Paul Claudel e Arthur Honegger diretta dal coreano Myung-Whun Chung, con la regia di Claude Regy, all'Opéra Bastille. L'oratorio della Giovanna d'Arco nasce nel 1935 da una catena di entusiasmi: Ida Rubinstein sogna di incarnare la Pulzella in uno spettacolo costruito alla maniera dei misteri

medioevali – che ha appena scoperto nelle ricostruzioni di Jacques Chailley – e lo commissiona a Honegger che, a sua volta folgorato dall'idea, si rivolge a Claudel. Ne nasce una collaborazione strettissima e un'opera in cui testo poetico e musica trovano una perfetta corrispondenza. Nello spettacolo dell'Opéra questa costruzione di elementi eterogenei in equilibrio fra loro, giocata sull'alternanza di recitazione, canto a solo e canto corale, viene presentata con una severità e una solennità che conferiscono forza e vitalità teatrale. E insinuano un sospetto: c'è qualcosa di sulfureo, nella potenza dello spettacolo, a denotare un misticismo sul crinale fra limpidezza e invasamento.

IL TEATRO E LA VITA

La scena (di Daniel Jeannetcau, costumi di Ann Williams) è quasi da Apocalisse: il marrone è l'unico colore, il marrone del fango che ricopre ogni cosa, che inonda il palcoscenico nudo – un terreno desertico minato da un'enorme crepa – che riveste i coreuti immobili, imprigionati nel golfo mistico. Al centro del palcoscenico si leva, imponente, la trave del rogo e in una nicchia scavata in essa a vertiginosa altezza è incastonata come in un bozzolo ligneo Isabelle Huppert. Efficace realizzazione scenica, questa, dell'idea di Claudel di giocare su due piani paralleli, quello basso e quello sovrastante e incombente del rogo. Giovanna discenderà una volta soltanto, durante la scena del processo, restando per tutto il resto dello spettacolo prigioniera del suo strumento di condanna, assolutamente immobile a guardare fisso davanti a sé e a pronunciare parole rigidamente inserite nella griglia della musica, ritmate, scandite da una voce giocata su sonorità sempre sostenute senza arrivare però alla soglia del grido. Nella grandezza e nudità della scena, sono delle figurine gli altri personaggi: Frate Domenico (insieme a Giovanna l'unico ruolo parlato, interpretato da Redjep Mitrovitsa), il Porco (Ian Caley) – la cui allegoria è sottolineata dal passaggio di un'enorme testa di maiale spinta da un capo all'altro del palcoscenico – la schiera di comparse mosse come pedine da una coreografia studiata. Ricordiamo infine Hamada Rie nel ruolo della Vergine, Anne-Sophie Schmidt e Nadine Denize in quelli di Marguerite e Catherine, Robert Dume e Romuald Tesarowicz in quello dei due araldi. Tipica espressione di una routine di qualità è invece uno spettacolo comunque di rilievo nella seconda metà della stagione parigina, proposto alle Bouffes Parisiens: *Les monstres sacrés* di Cocteau interpretato, non a caso, da due «mostri sacri» della scena francese, Michèle Morgan e Jean Marais, con la regia di Raymond Gerome.

La storia è semplicissima: una coppia matura di grandi attori, Esther e Florent, vede la propria tranquilla routine sconvolta da Liane, una giovane attrice innamorata di lui. Dopo un fallimentare tentativo di *ménage à trois*, Esther se ne va. Ma fallimentare si rivela anche la convivenza di due generazioni che non parlano lo stesso linguaggio e, alla fine della pièce, l'antica coppia si ricostituisce. Interessante è l'intersecarsi continuo di due piani, quello della vita del teatro e quello della vita reale: è il successo sulle scene che cementa l'amore di Esther e Florent, è del grande attore che si innamora Liane e



Esther, nel suo tentativo di ricomporre il dramma, sembra cercare di dirigere una rappresentazione. Se questo non le riesce, se i sentimenti umani non si mostrano tanto governabili, è comunque un felice finale di commedia il finale del lavoro.

«È una pièce leggera – ha detto Cocteau – in cui le lacrime e il grido sono contenuti». Lo spettacolo delle Bouffes Parisiens tiene fede a questa leggerezza, scorrendo con un ritmo serrato di grande vivacità. Vi è forse, nell'indulgere alla risata, una concessione di troppo al boulevard, qualche tratto caricatu-

rale convenzionale ed eccessivo. Soprattutto di fronte all'eccellente interpretazione della Morgan e di Marais, toccante, malinconica e di estrema naturalezza. □

A pag. 44, Isabelle Huppert in «Jeanne d'Arc au Bûcher». In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Peter Brook e Marius Constant; Kyoko Saito come Mélisande.

NOTE DI UN AUTORE DI CASA NOSTRA PROPOSTO IN RUSSIA

IMMAGINI ITALIANE ALLO STABILE DI VORONEZH

Un teatro vivo e reso ai più alti livelli - Un pubblico che accorre ogni sera, prezzi popolari e intercambiabilità dei ruoli in un Paese dove il dopo-pere-strojka rischia però di distruggere quanto di positivo era stato costruito.

MARIA LETIZIA COMPATANGELO



Quando lo squillo della terza campanella si è dissolto nell'aria, le mezzeluci di sala si sono spente ed il mormorio del pubblico che si disponeva ad assistere al nuovo spettacolo «dell'autrice italiana» si è contratto in attento silenzio, mi sono detta «Allora ci siamo proprio...»: ero in Russia, a Voronezh, in un magnifico teatro, per assistere alla prima della mia commedia *Immagini*.

Già, perché quando nell'agosto 1991 il tutto ebbe inizio - pur lusingata dall'invito dell'Associazione «Rovereto, un teatro per l'Italia» presieduta da Leonardo Franchini - a quel primo incontro con due esponenti del ministero della Cultura russo - Valery Podgorodinskij e Vadim Lokshin -, non avrei immaginato che una delle mie commedie sarebbe stata subito scelta, tradotta in russo, proposta ai migliori teatri ed allestita in poco più di un anno. Così sino all'ultimo, ho continuato a considerare l'intera faccenda come molto gratificante ma in fondo molto, molto *lontana*. Poi, l'in-

vito con la data della première: 4 novembre 1992. E quella cosa *lontana* è entrata a far parte della mia vita lasciandomi un segno straordinario. Perché ho potuto vivere un modo di fare teatro che mi ha completamente innamorata. Un teatro *vivo* e sempre reso ai massimi livelli, in un Paese in cui la cultura non è considerata un hobby, qualcosa di accessorio o inutile.

UN VERO PUBBLICO

Mi vengono alla mente mille esempi, ma forse è meglio cominciare con ordine: *Immagini* (pubblicata nella Collana Inediti della Siad, primo Premio Anticoli Corrado e segnalata al Premio Idi 1987) è stata messa in scena dal Teatro stabile «Aleksandr Kolzov» di Voronezh, una grande città a sud di Mosca, con la regia di Anatoly Ivanov, molto conosciuto e stimato in patria, direttore artistico di questo grande complesso che vanta

un ensemble stabile di quaranta attori e altrettanti tra tecnici, scenografi, costumisti, personale organizzativo ed amministrativo. L'edificio, del XIX secolo, è il tipico teatro all'italiana con veluti, stucchi, affreschi, eleganti foyers, grande palcoscenico e - cosa più importante di tutte - una sala da 650 posti sempre piena. C'era il pubblico: non invitati, non addetti ai lavori, il *pubblico*. Che ogni sera riempiva il teatro, correndo a comprare il biglietto (il cui costo è bassissimo, circa 15 rubli) e a prendere posto puntuale, con il desiderio di essere lì per vivere due ore di magia. Questa partecipazione (promossa dall'efficiente organizzazione diretta da Igor Cizhmakov) viene ampiamente ripagata dalla bravura, originalità e professionalità degli artisti, che lavorano tutto l'anno, provando e recitando a ritmo continuo; ho sentito molti teatranti italiani bollare questa organizzazione del lavoro come *impiegatizia*: quanto snobismo e quanta poca sostanza in queste affermazioni! La realtà è che con il teatro di repertorio

agli attori si richiede di studiare continuamente; ma a quelli che hanno talento si permette di ricoprire ruoli importanti anche da giovanissimi, di sperimentarsi e di crescere. C'è molta selezione iniziale ma poi possono fare in pace il proprio lavoro. Francamente, mi sembra una buona base per diventare veri artisti.

CINQUE MESI DI PROVE

E infatti gli attori scelti per *Immagini* da Anatoly (che insieme al suo consulente letterario Timofeev ha curato traduzione e adattamento) avevano un controllo del corpo e della voce mirabili; erano bravi e convincenti, dotati di humour. Straordinarie la scenografia, le luci, la scelta delle musiche e la coreografia: lo spettacolo, che è piaciuto al pubblico, era di grande suggestione, con divertenti contrappunti umoristici, curato in ogni dettaglio. È stato in prova cinque mesi, la qual cosa, unita al rispetto e all'amore che mi dimostravano tutti, mi ha impressionata e lusingata: ancora non avevo scoperto quanto fosse profondo e radicato nei teatranti russi il rispetto ed il rapporto di naturale necessità tra gli interpreti e la parola del drammaturgo. Molto comico poi è stato quando mi sono resa conto che ai miei cinque personaggi Anatoly ne aveva aggiunto un sesto senza parole: e io che per convincere le produzioni italiane devo affannarmi a spiegare come i cinque personaggi con un doppio nome possono essere interpretati da soli quattro attori! Lo stesso attore che in *Immagini* faceva questa specie di comparsa (conquistando più di un applauso a scena aperta) l'ho visto recitare la sera successiva come protagonista ne *Il matrimonio di Gogol*. La partecina che in Italia verrebbe retrocessa a «doppione» era interpretata da Rymma Manokovskaja, una delle più note attrici comiche russe. Anche per lei applausi a scena aperta: e il momento di alleggerimento umoristico da me previsto perfettamente reso, con grande giovamento per l'intera commedia.

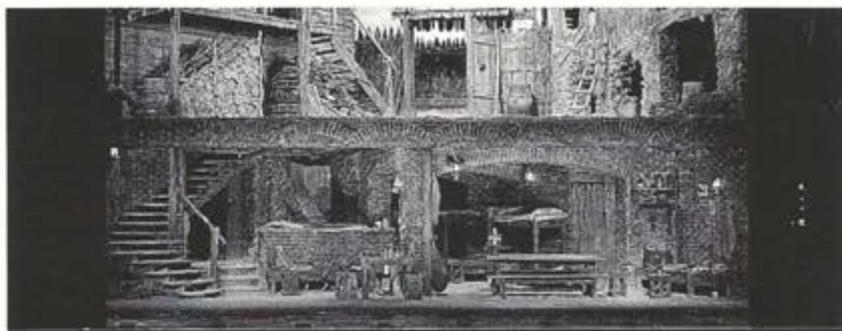
Ecco la risposta al ministro Boniver che nel corso della consegna dei Premi Idi 1992 chiedeva cosa occorresse per promuovere la drammaturgia contemporanea e per riportare il pubblico a teatro. Bisognerebbe affrontare ogni testo con lo stesso entusiasmo e rispetto, innanzitutto; e poi valorizzarlo in ogni sua parte con le capacità ed i supporti artistici adeguati: sono proprio i nuovi testi quelli che più hanno bisogno dei migliori interpreti, che ne sappiano comprendere e valorizzare ogni sfumatura, di belle scenografie e teatri accoglienti: le rare volte in cui le nuove commedie sono state realizzate così, hanno ben dimostrato di saper «tenere il botteghino».

Perché in Italia non è neanche concepibile che un cosiddetto primattore reciti - divertendosi a farlo, e dimostrando anche così la sua bravura - una partecina? Perché da noi non esiste il teatro di repertorio: è la facile risposta. Già, ma siamo sicuri che ciò che è adesso sia per volontà divina e non possa essere modificato, dal momento che tutta l'Europa teatrale, nella sua maggiore civiltà, ci mostra che almeno una struttura del genere *deve* esistere in un Paese che non voglia adibire alla propria storia culturale? Perché le commedie vengono pesate e squartate in etti, alcuni più pesanti, altri buttati là come scarti, altri eliminati, sbilanciando e sveltendo puntualmente l'opera che nel suo complesso è stata pensata e scritta come un unico organismo? Perché il divismo è giunto a livelli tali che non solo l'autore deve stare ben attento a non scrivere due parti equipollenti, ma deve rassegnarsi da principio, se vuole avere la fortuna di essere interpretato da un «grande», al fatto che questi si contornerà probabilmente di incapaci, per primeggiare incontrastato?

ANCHE MARIVAUX

Il mio soggiorno di ospite ricoperta di premure e gentilezze è durato nove bellissimi giorni; e dei quattro trascorsi a Voronezh ho grande nostalgia delle sere passate a teatro; la prima di *Immagini* (che resterà in repertorio per anni e parteciperà al

HOSSEIN METTE IN SCENA *LES BAS-FONDS* A Parigi un Gorki monumentale



UGO RONFANI

Un sociologo dello spettacolo, non un critico dovrebbe parlare del teatro che fa a Parigi Robert Hossein. Con una mentalità da manager di uno Stabile (esperienza maturata a Reims) ma lavorando in una struttura privata; amministrando la propria impresa come in altri tempi Jean Vilar gestiva il Tnp di Palazzo Chailot (dirigere un teatro - diceva Vilar - è come occuparsi della Régie Renault); mettendo in cartellone spettacoli nazionali popolari di grossa presa, Hossein riesce ad attirare le masse. I suoi allestimenti sulla Rivoluzione francese nel bicentenario, dei *Miserabili* di Victor Hugo, del *Cyrano de Bergerac* con J.P. Belmondo e, adesso, dei *Bassifondi* di Gorki tengono l'affiche per intere stagioni, muovono l'invidia degli altri produttori, fanno brontolare i critici ma sono una indiscutibile, riuscita dimostrazione di quel che bisogna fare per strappare le folle al video.

Ci sono due Robert Hossein: l'attore cinematografico che fu in voga ai tempi della *nouvelle vague* insieme all'ex-moglie Marina Vlady, il regista che per lo schermo ha filmato prima film cerebrali (*Gli assassini vanno all'inferno*) e poi di stile gotico-vampiresco (*Nuda per un delitto*, *La belva di Düsseldorf*), e l'uomo di teatro, come direttore del Centre Dramatique de Reims e poi a Parigi, nel megateatro della Porte Maillot, dove «sfondò» con un adattamento della *Corazzata Potemkin*. Adesso, con *I bassifondi*, è in cartellone al Théâtre de Mogador, ex tempio dell'operetta e del music-hall ai piedi di Montmartre, che un impresario egiziano di origini italiane, Fernand Lumbroso, ha rilanciato dopo la morte di un leggendario personaggio del «Paris Théâtre», Henri Varna, che aveva portato alla ribalta Tino Rossi, Paulette Goddard, Marcel Merks, Charles Aznavour, Annie Cordy. Senza complessi, con grandi spiegamenti di mezzi e dunque rischiando non poco sul piano finanziario, in un impianto scenografico di Pierre Simonini monumentale a dir poco (Simonini, di origini emiliane, è lo stesso che ha realizzato le scenografie del *Cyrano*), mettendo in palcoscenico un cast di una quarantina di attori, una decina di grande qualità, Hossein ha voluto riprendere *Les Bas-fonds* anche nel ricordo dell'ormai mitico allestimento di Strehler con cui, maggio 1947, era cominciata l'attività del Piccolo.

Sono andato a vedere lo spettacolo, un occhio al palcoscenico che ricostruisce su due piani, sotto un minaccioso cielo di piombo e con efficace accanimento veristico, la casa padronale e gli antri sotterranei dell'«albergo dei poveri», e l'altro alla sala dei vetusti velluti rossi, gremitissima di spettatori di ogni età, prevalentemente operai ed impiegati, venuti con le famiglie al completo. Davanti all'adesione popolare nessuno, sulla stampa francese, ha osato storcere il naso perché la *tranche de vie* gorkiana oscilla fra un realismo datato ed effettoni *larmoyants*: l'«innocenza» dello spettacolo è speculare all'innocenza del pubblico cui è destinato, le ragioni di cassetta s'incontrano con le virtù didattiche di un teatro che - parole di Hossein - «vuole denunciare la miseria e l'ingiustizia, dare vita agli umiliati ed offesi, offrire a chi è in difficoltà una parola di speranza». Retorica? Populismo? Demagogia? Ecco, qui sta il punto. *Les Bas-fonds*, inevitabilmente disertato dalla élite che rifugge dal patetismo melodrammatico, ha tuttavia un suo vigore persuasivo. Merito dell'onesta traduzione di una esperta slavista, Géna Cannac, e della regia di Hossein, che ha letterariamente frequentato Dostoevskij, che mostra di capire l'anima russa, che ha acquistato una grande padronanza delle regole del teatro di massa. E che - mi è parso - crede in quello che fa. Merito anche degli eccellenti attori. □

Festival del Teatro italiano a Togliattigrad in febbraio); l'emozione, l'applauso ritmato del pubblico, l'intervista in tv, la festa... Ma anche le sere successive, dove ogni volta trovavo una nuova scenografia a sorprendermi dal palcoscenico (un appuntamento desiderato, non l'obbligo dell'addeba ai lavori) e dove mi sono così divertita con Gogol, Vainovich, Marivaux. E gli attori talmente bravi e ben diretti che pur non conoscendo il russo capivo tutto perfettamente!

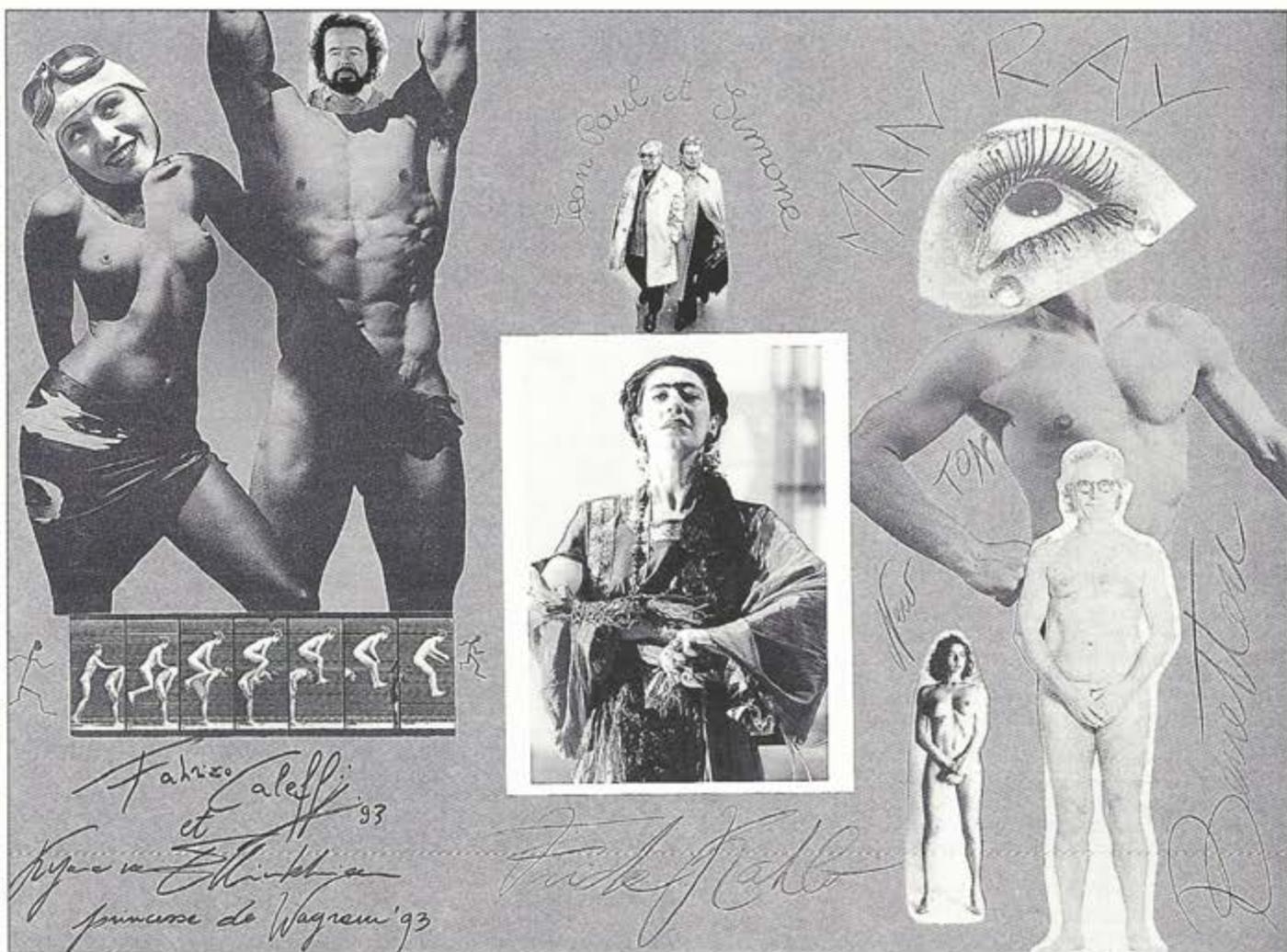
La lingua non è stata un problema, infatti. Forse c'era il teatro, il teatro vero, a fungere da speranza. E quanto questo sia importante lo si può capire solo stando lì, vedendo le difficoltà reali che il popolo russo deve affrontare, e la sua dignità e civiltà che forse non basteranno a reggere l'urto dello sconvolgimento profondo che «le gioie del capitalismo» stanno ponendo in essere. Soprattutto a San Pietroburgo e a Mosca si nota la crudeltà di questo passaggio che rischia (dopo la perestrojka, l'età dell'oro per gli intellettuali) di distruggere tutto quanto di ottimo è stato costruito in campo culturale, sia dal punto di vista delle strutture, che dal punto di vista dell'educazione e della consuetudine della gente alla cultura.

Con tutti i cari amici russi ci siamo detti arriverci a presto e dentro di sé ciascuno di noi, ognuno per ragioni diverse, deve aver mormorato un piccolo, sorridente «...speriamo». □

A pag. 46, foto di gruppo per «Immagini» a Voronezh. Seduto, secondo da sinistra, è il regista Anatoly Ivanov; al suo fianco Maria Letizia Compantangelo.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI



«Cravatte/cravatte nere e sciarlette/e sciurette/colle sue pellicette/impiegate dispiegate in parata/che mezzecalzette 'ste sciurette!»

Questo è Foyer e Foyer può recensire il pubblico; questo è il pubblico del Manzoni per Dorelli: gente che va a teatro con la cravatta del Milan! Noi, da parte nostra, ci siamo andati con la migliore disposizione di spirito (e di corpo): champagne e Molossol - prima della «prima»; purtroppo, il Sevruga era finito... eppure, le bollicine dell'euforia son subito evaporate alla vista di Johnny che si prodigava a propinarci presunto umorismo inglese. Battute su Sir Lester Piggot e sulla vita privata di Bacon: platea perplessa sui legami tra costumi gay e breakfast. I ricordi in bottiglia sono distillati dalla riduzione di Brusati, geniale autore e regista; preferiremmo assistere a sue novità. Registriamo il suo disappunto per l'iniziativa di Ronconi di mettere in scena non il vero vincitore del Premio Riccione, ma un peraltro registicamente maltrattato testo segnalato su aquile bambine che a taluni son parse piuttosto galline...

Scene da un matrimonio. Lui sa stare in sella come Sir Piggot. She's from Tuscany. Lui è attore e regista: cinema, teatro, tv. La cerimonia s'è svolta nella terra dello sposo, David Brandon, irlandese. I coniugi vivranno a Roma. Viva gli sposi!

«...è difficile che Andrew Lloyd Webber pensi di trarre un musical da *La Nausea*»: parola di Caistor (ah, *nomen omen!*, non suona come Castoro?). L'affermazione di cui sopra è contenuta in un pezzo per l'*Independent* dove Sartre e Simone son paragonati a Stanlio e Ollio. Ma è un complimento, Castorone mio, ancorchè involontario. I due del *Deux Magots* stanno in paradiso e siedono allo stesso tavolo di Laurel & Hardy; l'inferno sono gli altri. Il vs Principe Frivolo ricorda un'estate al Forte: *wunderkind*, mi trovai a un tavolo di ristorante accanto a quello di Simone, assistendo così a un suo gag. L'autrice di *I Mandarinini* mangiava la buccia dei fichi, gettando la polpa; mio padre la corresse; de Beauvoir volle poi portarmi al cinema: il film era *La Guerra dei Bottoni*.

Dopo tanta Stasi/chi si meraviglia di cotanta Crisi? Stasi sta per po-

lizia segreta della Ddr. Ddr sta per Devi darci Ragione. Ma la storia ha dato loro torto: per loro è andata storta. E la dignità l'ha salvata solo il leader uscente. Invece, del collega Heiner Muller si dice che collaborò con la Stasi.

Salvatores *carabiniere*: nei secoli Fidel.

«...per ora il mio impegno con Cuba è come marxista... l'Oscar che ho vinto lo userò in favore di Cuba...». Possiamo segnalare sommessamente all'amico castrista che ci son giovani cubani «castratisi» contraendo volontariamente l'Aids per protesta contro il Barbudo? E Castro è un fenomeno di popolarità nell'ex Urss: Veronica Castro. Star di telenovelas. No, non è parente.

«Anche i Vanzina con *Sognando la California* si convertono alla sindrome di Salvatores? O è piuttosto Salvatores ad essere da sempre, inavvertitamente, vanziniano?»: così parlò Gianni Canova. Consiglio agli insonni, vale a dire ai tipi svegli: a notte alta, cercate su qualche telecanale il film *Le Soldatesse del Mago Zurlini*. E confrontatelo con Mediterraneo.

Un altro carabiniere: Nichetti Maurizio.

È uscito il film *Stefano Quantestorie*. Poggia su un solido impianto teatrale. Firma la sceneggiatura Laura Fischetto. Vera innamorata del teatro ancor prima che commediografa. Si vede/si sente/col teatro è differente.

Ay! che del teatro ci tocca parlare soprattutto in forma obliqua, perchè capita d'incontrare un po' di buon teatro solo lontano dai teatri. Della stagione in corso, fin qui che dire? Ci suscita l'effetto Gascoigne. Stupite d'un simil gesto da parte del vs Principe Frivolo? Sappiate che esistono solo due tipi di rutto: quello proletario e quello aristocratico. Notasi altresì che il superstite proletariato estraneo alle manie della borghesia è ormai una forma d'aristocrazia...

Un'altra incursione al cinema per proporre un problemino di gusto. Attento, estetista (messaggi & massaggi, citofonare Zecchi): come la mettiamo se le sette ore del film di Syberberg sul fenomeno Hitler sono, con buona pace di Susan Sontag, che le reputa «una delle grandi opere del XX secolo», noiose & presuntuose, mentre un documento di propaganda nazionalsocialista affascina al di là dei contenuti e se poi ci mette mano Leni Riefensthal...

Ho cominciato prestissimo a spendere (spendermi) come un adulto; per questo, posso continuare da adulto a spendere (spendermi) come un adolescente. Insomma, la mia disposizione verso il mondo è opposta a quella di chi dovunque trova il lato *escondido* e tignoso delle cose: perchè andare fino a Oaxaca per ritrarla come Quarto Oggiaro? Il *genius loci* l'ha colto Frida Kahlo. Vita e opera di questa pittrice affascinano Madonna Ciccone, che sogna di farne un film. E magari il suo senso della dismisura saprebbe render gli eccessi della Grande Visionaria. La cosa non è riuscita alle teatranti di *Yo, Frida Kahlo*, visto al Verdi, di cui piace segnalare la simpatica solerzia della nuova Ufficio Stampa. Uno stile tardo cantinaro, vaghe allusioni: che delusione!

Suggerimento numero 2 agli insonni: cercate nei palinsesti notturni *Un volto tra la folla* di Elia Kazan. Il film narra di un teleconduttore detto Solitario. Vi spiegherà «fenomeni» tipo Santoro. O perchè prospera gente come il Bonolis che abbiamo ascoltato farneticare di Anna Frank. Forse pensava fosse l'autrice del *Diario di Laura Palmer*.

Inauguriamo una *Foyer hot line*: cominciamo con Della Pasqua. È un'attrice vincitrice l'anno scorso a Marienbad, no, a Montegrotto. Mi ha scritto, rispondendo con spirito a una nostra cronaca in queste colonne. Merita un'altra citazione. E un invito a un dopoteatro. *Black tie. Call me*.

Seconda chiamata per Paolo Rossi: lo sa che e quanto somiglia al fotografo *maudit* Mapplethorpe? Potrebbe farne un'intrigante interpretazione. Ha anche l'anima del ruolo. Serve una mano? *Call me*. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi e Kyara van Ellinkhuizen: «Rubio come un chili campesino è di taluni il destino». Prima e meglio di Benetton e Sgarbi, è stato Michael Musto del Village Voice di Nyc ad usare il suo nudo come citazione; è a lui e alla sua ironia che ci riferiamo, con la consueta cosmopolita esterofilia.



Una grande stagione per Goldoni

Le baruffe chiozzotte
Arlecchino
Il campiello
I mémoires

TEATRO
Piccolo Teatro di Milano
D'EUROPA

QUALCOSA DI DIVERSO SULLE NOSTRE RIBALTE

UN INVERNO DI SORPRESE DALLA DANZA D'OLTRALPE

Béjart, Forsythe e Bortoluzzi hanno presentato novità di rilievo ispirate alla favola di Madame Le Prince de Beaumont, al linguaggio del computer e a Pasolini - Alla Scala Carla Fracci interprete ideale di Onegin di Cranko.

DOMENICO RIGOTTI

Sotto il sole nero di Tangentopoli si ha ancora voglia di danzare? A meno che non lo si faccia solo per esorcizzare certi fantasmi che stanno all'orizzonte, parrebbe di sì. Sulle ribalte italiane c'è ancora spazio per la poesia e da esse può anche arrivare qualche messaggio non inutile. L'inverno che abbiamo lasciato alle spalle ce ne ha dato prova. Anche se si è trattato per lo più di «eventi» venuti d'Oltralpe. Vogliamo prenderne in considerazione qualcuno?

La prima lieta sorpresa, e proprio per Capodanno, ci è arrivata dalla vecchia Francia. Grazie al Ballet Théâtre dell'Opéra di Bordeaux dove, da tempo emigrato (uno dei molti figli della diaspora), opera un ex-grande ballerino e non meno bravo coreografo: Paolo Bortoluzzi. A capo del bel complesso, ci ha portato il fascino di un'autentica ma sempre godibile fiaba. Una fiaba tipicamente francese la cui popolarità è stata rinfrescata di recente anche dal privilegiatissimo cartone animato della premiata ditta Walt Disney. Bortoluzzi ha però lavorato con sensibilità ben diversa dei cartoonist di Hollywood. In poche rapide sequenze capaci di sintetizzare l'affascinante racconto (che è metafora del vero amore) uscito dalla penna di Madame La Prince de Beaumont, memore della lezione del suo maestro Béjart, ma fedele anche ad una tradizione che non teme di esaltare i movimenti collettivi così come i più romantici passi a due, il coreografo genovese ha scelto di esporre la fiaba con il più brillante stile classico tutto però venato di bella modernità. E ha trionfato perché il balletto - visto sulla ribalta del genovese Teatro Carlo Felice - è stato realizzato con felicissime intuizioni e impaginato con una eleganza oggi rara. Il merito, non va sottaciuto, è dovuto anche alla collaborazione con uno scenografo e costumista di lusso: Beni Montresor anche lui un grande esiliato.

Ospite di quel Teatro Romolo Valli di Reggio Emilia che tra i primi in Italia lo aveva fatto conoscere e apprezzare, proprio contemporaneamente a Bortoluzzi è riapparso anche William Forsythe, «genio e sregolatezza» (o forse no, al contrario: tutta regolatazza) della danza contemporanea. L'inafferrabile Billie ha presentato uno dei suoi ultimi lavori. Forse anche il più provocatorio. Provocatorio fin dal titolo *Alienation*. Un balletto tutt'altro che facile da decodificare ma attraversato da un'utopia: quella di salvare l'uomo multirazziale e la sua poesia. Nel suo tripartito spettacolo, ottenendo esiti diseguali (non ci è parso il più riuscito, anche se certo interessantissimo), Forsythe si è servito di tre «forti» e diversi linguaggi della comunicazione. E cioè il computer padre della nostra società tecnologica, il vec-



chio e pur sempre amato musical e quella che si potrebbe definire la poesia muta. Più sorprendente di tutte forse la prima parte veramente composta al computer anche se poi alla ribalta i danzatori erano liberi di sviluppare il programma. Cioè i loro intensi (e ardui) movimenti. E i danzatori erano quelli del Balletto di Francoforte di cui Forsythe è da un decennio alla guida. Strepitosi, se vogliamo giudicarli con un retorico aggettivo. Quale aggettivo invece sceglieremmo per i ballerini della nuova formazione di Béjart? Cioè il Rudra Béjart Lausanne. Accontentiamoci di dire bravissimi. Il Rudra, si sa, è nato dalle ceneri del disciolto, perché troppo dispendioso, Béjart Ballet Lausanne. È formato da una doppia dozzina o poco più di giovanissimi interpreti (ma nella città elvetica accanto alla Compagnia è già sorto anche un atelier per la formazione di altre forze) adatti a balletti brevi e che si potrebbero definire da camera. Quali appunto quelli appena usciti dalla fantasia del coreografo marsigliese. E già portati sotto il titolo di *Cinema... Cinema* anche in lunga tournée italiana. Una tournée che ha toccato quelli che possiamo definire i punti nevralgici della danza nel nostro Paese. L'amata Venezia naturalmente al teatro La Fenice, per cominciare, poi Cremona (dove Béjart s'è concesso il lusso di far sfoltire Sylvie Guillem, oggi l'étoile delle étoiles, e oggi più béjartiana che mai, in un «estemporaneo» a solo *Sissi*), Reggio Emilia, Bologna, Firenze e Modena.

Cinque coreografie nel programma e tutte dedicate appunto alla nuova musa ispiratrice del grande coreografo: cioè la Settima Arte. Meglio a dire, il cinema d'autore. Quello che secondo Béjart ha i suoi poli di riferimento in Chaplin (ecco il balletto *Mister C...* realizzato con Annie Chaplin), Fritz Lang, Godard e il nostro Pasolini. Una scommessa irta di ostacoli e forse non del tutto vinta. Almeno non superata con *Opéra* che era poi il pezzo forte della rassegna. Béjart con questo balletto (o opera totale?) ha tentato infatti l'impresa di coniugare l'epica pasoliniana con il pathos del melodramma. Così la Roma violenta di Pasolini e l'universo verdiano si sono fusi e confusi in una dilatazione di tempi e di spazi. I ragazzi di vita a confondersi con i vari Attila e Nabucco mentre i film pasoliniani trovavano riassunto in sequenze fugaci ma non memorabili. Salvo forse quella parentesi fresca e carica di umori (dunque godibilissima) ispirata a *Uccellacci e uccellini*. Di più, il Risorgimento insinuarsi nel presente attraverso i fuochi della Resistenza. Troppe cose, in altre parole, citate ma anche assente una vera drammaturgia, uno scenario chiaro e interessante.

Una drammaturgia al contrario ben presente ne *Il mandarino meraviglioso*. Anche un balletto questo che ispirandosi ad una gestualità tipicamente espressionistica (il Fritz Lang di *Metropolis* a far da guida) è andato al cuore stesso della celebre partitura di Bela Bartók.

Béjart, Forsythe, Bortoluzzi. Ma qualcosa di molto positivo è venuto anche da casa nostra. Dalla Scala. E per merito principale di Carla Fracci. L'intramontabile étoile è stata la protagonista ideale di *Onegin* di John Cranko modellato sulle romantiche musiche di Ciaikovskij mai apparso sulla scena milanese e «recuperato» giustamente quest'anno in cui ricorre il centenario della morte del grande compositore russo. È stato, quello della Fracci, un danzare sereno e orgoglioso, capace di esaltare una coreografia già di per sé sola affascinante, perché l'artista d'origine sudafricana ben ha saputo fondere insieme le componenti stilistiche del celeberrimo poema di Puskin: sogno e realtà, ode ed elegia, realismo e squisitezze romantiche. La Scala si è arricchita di un titolo importante e la Fracci ha aggiunto una figura in più alla sua bellissima e già lunga galleria di eroine drammatiche. □

Nella foto: il Rudra Bejart Lausanne, nuova formazione bejartiana.

VISITA GUIDATA CON DANIELA ARDINI

NELLA CASA MUSEO DI ALDO TRIONFO

L'appartamento, che si trova al centro di Genova, è per la qualità degli arredi e per la ricchezza dell'archivio uno straordinario documento visivo sul regista e il suo teatro: quasi un magico palcoscenico che ce li restituisce vivi.

DANIELA ARDINI

Il benvenuto all'arrivo lo danno alcuni arabescati disegni di alberi genealogici: la storia di famiglia è illustrata come un fumetto colorato, il tratto è fine e complicato ma i colori sono sintetici e esplosivi. C'è il mondo arabo insieme e Andy Warhol.

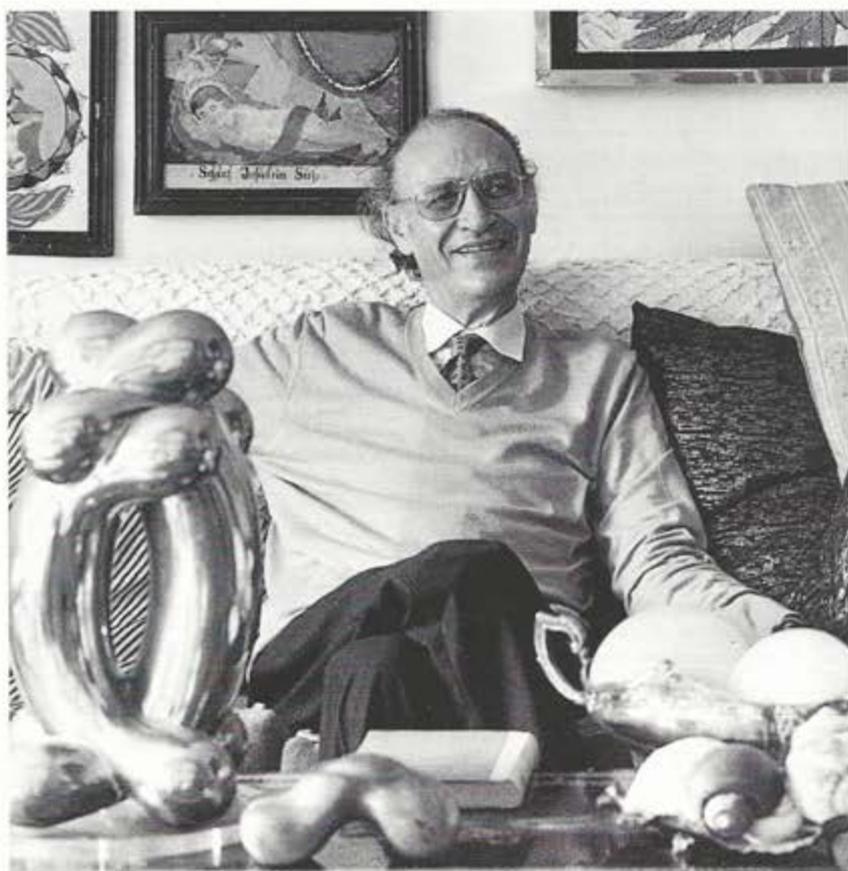
«Da un lontano Sabato citato nei patronimici discendono Moise e Salomon, e da Moise si ebbe il figlio Israel e da Israel Sabato che sposa Anna dello Strologo e va a Tunisi nel 1859: da loro nasce Cesare e Cesare sposa in seconde nozze la cugina Amalia dello Strologo e ha Carlo Raul "il papà delle caldaie", ingegnere, che si trasferisce a Genova e sposa Lea Regina Lumbroso nata a Mahdia in Tunisia e dalla loro unione nasce Cesare Aldo detto Dado, ingegnere e poi regista».

All'ingresso ancora grandi quadri della scuola del Magnasco, una piastrella antica dipinta a mano, e le statuette del presepe napoletano in posa e costumi colorati, qualche piccolo disegno scenografico, poi cose, conchiglie, un gilet Settecento. Si tira una tenda di pesante tessuto (oh, le amate tende... oh, sipari e cortine di tanti spettacoli!) e oplà! la scena cambia come in un varietà e si apparecchiavano ai sensi in un gran pout-pourri di colonna sonora i fasti e i profumi di una cerimonia del tè che svaporano da una collezione di tazzine Ottocento francesi, il lucente velluto violaceo del salotto della zia Ada, e trine leggere e merletti e ventagli madreperlato in un caleidoscopico sovrapporsi, contrastare, annullarsi, emergere in primo piano di oggetti, di cose più o meno belle, più o meno vere e perciò sempre teatrali.

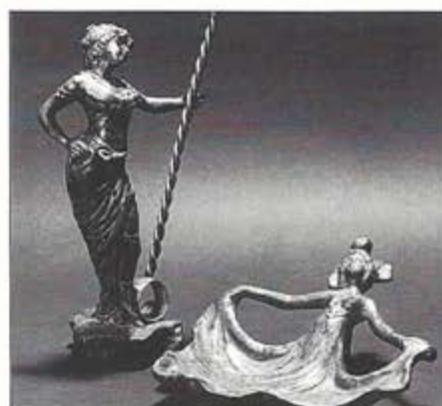
Cercare un ordine se non sul filo della memoria non sarebbe possibile... E partiamo dai banchi di scuola!

LA MANO DI UN BIMBO

Tra le fasciose foto funeree di austeri signori con occhi profondi e visi marcati - i Sabato, Moise, Israel, Cesare dell'albero della famiglia - tra gli antichi dagherrotipi da trattare col riguardo di un tocco leggero, tra ricordi di amici, attori, spettacoli e ancora parenti, alle pareti, qua e là per tutta la casa, vive per noi quell'unica foto di un grup-



La regista Daniela Ardinì (*Lunaria* di Vincenzo Consolo, *Cassio governa a Cipro* di Giorgio Manganelli, *Aminta* di Torquato Tasso e le edizioni radiofoniche de *Al pappagallo verde* di Schnitzler e de *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt) è andata a visitare per conto di *Hystrio* la bella casa di Cesare Aldo Trionfo, il maestro del teatro contemporaneo che ci ha lasciati nel 1989. L'appartamento è in un palazzo del Novecento situato nello storico quartiere di San Vincenzo, al centro di Genova. Per la qualità dell'arredamento e dei cimeli, oltre che per l'accurato archivio sull'attività del regista, l'appartamento è uno straordinario documento visivo su Trionfo e il suo teatro. Visitandolo si può pensare di assistere ancora ad un suo spettacolo. Si ringrazia lo scenografo Giorgio Panni per averci aperto questo spazio.



po di bimbi – calzoncini neri e maglietta per la classe di ginnastica – con la maestra dallo sguardo un po' spento e un bambino elegante, dalle ossa minute, ad apprendere il gesto che un giorno sapremo sicuro.

«Si-gno-rine le sa-lu-to! MissA-li-ce, co-me sta?» (La principessa dei dollari, operetta in 3 atti per pianoforte solo. Musica di Leo Fall). Nell'angolo profondo del salotto buono si presenta il pianoforte con la sua coda: indossa un tappeto a frange, mostra l'ornamento di cristalli e Limoges a vari colori, ricorda la mano leggera di un bimbo che studiava già allora Carl Orff, Chopin, Debussy...

Gli occhi si alzano e scorgono tra un olio arabo e un piccolo Bacco dai riccioli neri e dalle forme perfette due quadri secondo Ottocento – ancora famiglie – con alcune figure più scure – i loro morti – dipinte con un tratto più morbido, evanescente, ma nonostante l'assenza sempre presenti, ancora parte di un grande tutti attivo e operoso... Ed è come se i quadri si dilatassero raffigurando generazioni passate e future, volti noti o sconosciuti, la mamma, il nonno, il padre, i nipoti, i cugini, gli amici, e l'albero genealogico prende vita, diventa il segno preciso di un'arte, la matrice di un'ispirazione, e nello stesso tempo la sua linfa, il suo succo, il suo nutrimento.

BAMBINO: Tutù è andato a passare qualche giorno dalla nonna, in campagna. La

nonna abita in una vecchia villa, / che ha le stanze grandi grandi. / In quelle stanze Tutù può correre e saltare a suo piacere. / In città, invece, Tutù abita in una casa / piccina piccina. / Dove non si può correre. / Dove non si può saltare. (da Il mito di Prometeo: dalle aste al diluvio. Di Cesare Aldo Trionfo. Con brani di libri infantili. Novelle di Villiers de l'Isle-Adam e sopra tutto frammenti dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese). Quanti bambini ti guardano dall'alto della sala da pranzo! Signorini col colletto inamidato, bambini in fasce trapunte, occhi tristi, riccioli d'oro. Le varie epoche si mescolano, si incrociano... E la credenza della mamma con le ricette da Talismano ricordo di Tunisi – il cus-cus, le rechta, il dolce di datteri e poi caldi-caldi, brik, tortino di azzime, Charlotte Creole, mousse... – e le care figurine Liebig ricordo di essenze, profumi, aromi e sapori, primo incontro infantile con l'Opera Lirica!

TOMBE E ANGELI

Qualche paillettes rimane ancora sull'abito stinto che fu nella Borsa: sta nell'armadio all'ingresso dove ogni tanto lui stesso cercava qualcosa – cappellini pizzetti guanti volants ombrellini o tutù – per definire un personaggio, un colore, un effetto.

«La festa è terminata. Sin qui avete visto i giochi della Bestia. D'ora in poi potrete ve-

dere proprio la Bestia... che è stata, che non è più, che è...» (da Nerone è morto? di M. Hubay).

La Rivista rispunta dalle foto della Wandissima appese allo studio, dai libri «Sentimental» della sua libreria, dalle riviste, pudiche, anni Cinquanta, dove Coccinelle occhieggia fatale e altre bambole *en travesti* sono fissate nel gesto del loro mutarsi, in camerino, silenziose e struggenti, chiassose e clawnesche.

Si apre il sipario. Appare un cimitero da grand'opera: tombe gotiche. Angeli appesi. Erme. Cippi. Teschi. Bare scoperciate. Sepolcri di Giulietta e Romeo. Luce da Boecklin. Tutto «romantico». (Didascalia che introduce l'apparizione di Mefistofele nel Faust Marlowe-Burlesque).

È riportando gli accenni, i motivi ripetuti delle figure da cimitero di Genova che si chiude questo percorso: citazioni ti inseguono per tutta la casa, in biscuit sul tavolino o consolle, da una china o da un olio, come dal libro preciso che memora proprio Staglieno, aperto, lì, a bella vista su una poltrona; e lo sguardo della mente va oltre i muri fino alla tomba della famiglia Trionfo, nera, squadrata, lucido simbolo a conclusione di un itinerario di memoria, finale ricongiungimento, anello perfetto. □

A pag. 51, il regista Aldo Trionfo. In questa pagina, cimeli e quadretti del museo Trionfo.

CRITICI DI TEATRO OGGI: IMPUTATI E VITTIME

RIPENSARE DA CAPO LA FUNZIONE DELLA CRITICA

Gli interventi pubblicati in questa seconda puntata della nostra inchiesta comprendono anche opinioni di registi, docenti che esercitano la critica drammatica e recensori di testate di provincia. Sono stati inviati da (in ordine alfabetico): Odoardo Bertani, Maricla Boggio, Paola Calvetti, Valeria Carraroli, Claudio Facchinelli, Eva Franchi, Franco Garnerò, Carlo Infante, Luciana Libero, Alberto Longatti, Sara Mamone, Giovanni Marchi, Fanny Monti, Beppe Navello, Egidio Pani, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Giorgio Pullini, Domenico Rigotti, Antonio Scavone, Giorgio Serafini e Ettore Zocaro.

Odoardo Bertani

1 - La critica drammatica ha conosciuto un momento espressivo felice nei primi decenni di questo dopoguerra per molte ragioni, quali la sostanziale compattezza culturale, la in prevalenza comune formazione classica e la leggibilità derivante di un teatro rinnovatosi, non rivoltatosi, il permanente gusto di una individuale ricerca stilistica, la quiete dell'anima non aggredita dalle prevaricazioni televisive, il senso di un partecipativo impegno «politico» innovatore, la persuasione di essere ancora necessaria (ed oggi lo è più che mai). La sua «crisi» rispecchia i tanti crolli che le sono avvenuti intorno, nella società, e che si riflettono - ma non in tutti i casi - in una minore tensione civile, in uno smarrimento d'identità, in un affievolimento del senso della moralità del ruolo.

2 - Non so se l'audience è mai stata più alta. E servirebbe davvero. Tanti lettori superficiali non fanno pubblico, e come pubblico intendo quello pensato da Apollonio o da Brecht. E poi, ogni critico ha il suo pubblico (come ogni città il suo assessore), se lo sa fare, parlandogli con competenza, onestà (ideologica), sicché esso senta di «mangiare» il teatro come un pane appetitoso.

3 - L'«arsenale critico» sta scritto nelle recensioni del periodo prima citato: una messe di esempi sulla dottrina che occorre e sui comportamenti da tenere e sulle finalità del servizio che si rende.

4 - I rapporti col sistema non sono vergognosi: il sistema non è il Male. Si tratta, però, di non confondere i ruoli e di non tenere, ad esempio, il piede in due staffe. O, si diceva, di non servire Dio e Mammona. D'altra parte vale il caso per caso. Chiudere la bocca alle competenze è un privarsi di un appoggio critico e del poco sapere in circolazione.

5 - La critica è o non è. La Nuova è perfino incaricata di saperne di più. I veri nodi sono poi sempre gli stessi.

6 - Dipendono non tanto dalla autorevolezza, ma dal criterio in base al quale la gerarchia del giornale pensa, vuole e articola le pagine dello Spettacolo. Duole la mancanza di rispetto per il prodotto intellettuale. «Tagliare» non è un fatto di forbici, ma di censura (inconscia?) del pensiero nella sua completezza di verità. La prima censura

è nello spazio concesso, in sede programmatica, alla critica (quella vera, non basata sulle conferenze-stampa, cioè imbonitrice).

7 - «Sporcarsi le mani» o stare su una «torre d'avorio»? Forse, ogni tanto, è opportuno scendere in piazza, e dare un segno di noi. Ma lo scrivere esige silenzio, attorno.

8 - No. Occorrerebbe una seria meditazione circa

La crisi della critica drammatica rispecchia i tanti crolli che le sono avvenuti intorno nella società, e che si riflettono in una minore tensione civile, in uno smarrimento d'identità.

la difesa di un compito non ancora alienabile.

9 - Vedi risposta 7.

10 - È in corso una interferenza delle università. I risultati non sembrano strabilianti. Stupefacente è come si supera la diversità tra il pensare scientifico e quello giornalistico. Storicamente, la critica giornalistica per decenni ha fornito idee e metodi per la lettura: è stata un successo, e di qui, forse, la corsa a rimpiazzarla col favore delle cattedre.

11 - Amen. Lo dice chi è stato tra i fondatori (dal notaio) dell'Associazione.

12 - Nulla da segnalare. □

Maricla Boggio

La crisi della critica teatrale ha molte ragioni. Partendo da una circostanza esterna, gli spazi nei giornali. Per quanto mi riguarda, ho scritto per 22 (ventidue) anni su l'Avanti, che due anni fa ha deciso di non dare più spazio alle recensioni - tranne un pezzo-pastone una volta alla settimana, che ha continuato a fare Ghigo De Chiara - perché aveva evidentemente da riempire in maniera diversa le sue pagine: non ho quindi più scritto su questo giornale, che aveva una sua funzione di informazione e di critica per tutti i gruppi che via via venivano visti da noi. Nonostante una lettera firmata da un numeroso gruppo di operatori teatrali di fama, il giornale non ha cambiato la sua

posizione; si è persa così una voce della critica, una presenza continua e attenta, perché oltre a me, in pratica anche De Chiara non ha più avuto lo spazio quotidiano di prima.

Come si può, dopo tale situazione di fondo, discutere sulla funzione della critica, quando si viene privati del proprio spazio? Ci sono, è vero, altri spazi, nei quali personalmente ho cercato di riversare le mie osservazioni. Ma anche L'Ora di Palermo - dove collaboravo regolarmente come corrispondente da Roma - ha chiuso i battenti, per mancanza di fondi, e anche qui alcune voci della critica teatrale, oltre che di altri settori, hanno smesso di farsi sentire. Da Guido Valdini a Francesca Taormina a Lina Prosa e così via, oltre a me. Io credo che un «arsenale critico» non sia la definizione migliore; secondo me potrebbe parlarsi di un'etica, oltre che di un'estetica, un modo di scrivere che non falsi mai il dato da cui si parte, che richieda un'informazione approfondita, e che soprattutto si immedesimi, con umiltà di cronaca prima che con autorevolezza di critica, nelle situazioni che esamina, nei modi espressivi di un determinato gruppo, senza mai decontestualizzare da un tipo di società, di epoca, di linguaggio, ecc..

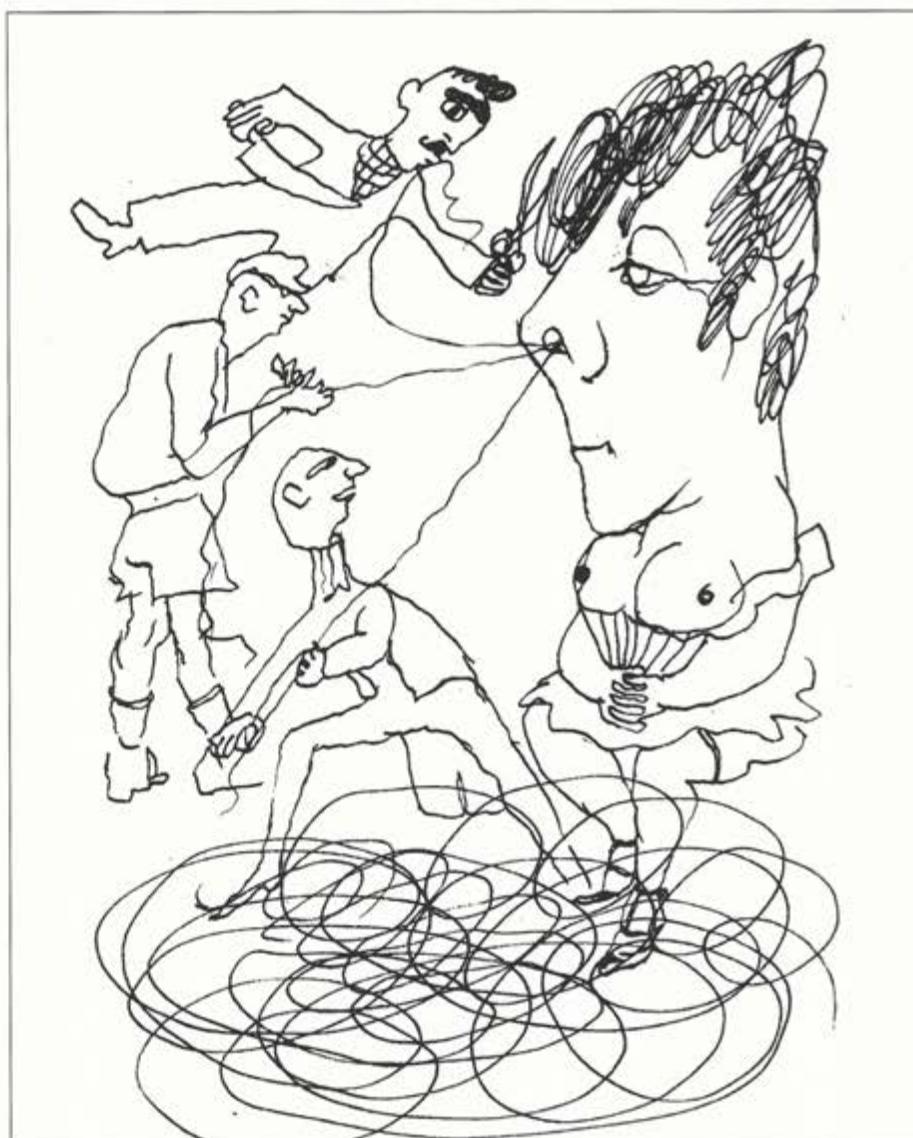
Il distacco del giudizio critico vale per motivi di estetica. La definizione «sporcarsi le mani» - che credo di aver coniato assieme ai miei amici-colleghi di allora: Roberto De Monticelli per primo, e poi Bertani, De Chiara, Savioli, Tian - è usato poi come titolo di un seminario da me fatto con la cattedra di Teorie e tecniche di comunicazioni di massa (allora tenuta all'Università di Roma da Luciano Codignola) e l'Accademia nazionale d'Arte drammatica (dove anche insegnavo e da cui provenivo come regista); agli studenti e allievi attori, che si trovavano alle mie lezioni, insieme, si facevano leggere le critiche teatrali apparse sui quotidiani, in merito a spettacoli che si andava a vedere insieme; la sera, poi, nel teatrino dell'Accademia, una volta alla settimana, si riunivano studenti, pubblico e critici e si facevano dei grandi dibattiti: gli studenti facevano domande sul modo di scrivere, di criticare gli spettacoli, e alcune volte dissentivano da quanto aveva detto il critico, o gli chiedevano i motivi per cui aveva definito in un modo o in un altro la recitazione, la regia e così via. Ricordo che Elio Pagliarani era sempre in disaccordo con gli altri critici, una volta disse benissimo di un *Nerone* di Hubay di cui tutti, per la regia baracca di Aldo Trionfo, avevano detto peste e corna. E Pagliarani aveva sostenuto la sua posizione, e alla fine era stato applaudito.

Adesso il rischio, spese volte ricorrente, in cui

incombe il critico, è quello di essere blandito, corrotto dai nuovi padroni; ci sono direttori di teatro, registi e operatori dello spettacolo che offrono incarichi, consulenze, traduzioni, cicli di letture, a critici o affini; in teoria non c'è niente di male in tutto ciò, non sarebbe giusto impedire ad un critico - molti dei quali sono anche persone che svolgono diverse attività di scrittura anche creativa nel campo del teatro - di svolgere anche tali sue sacrosante mansioni. Tuttavia occorre esercitare tale diritto con misura e lontano dai pericoli di lusinghe: quale critico, impegnato a espletare un lavoro in un teatro stabile, ben robustamente pagato, dirà poi veramente tutto quello che ci sarebbe da dire in merito ad uno spettacolo realizzato da quell'ente? E casi di questo genere sono tanti. D'altra parte l'Associazione dei critici, che fino a qualche anno fa era una palestra di dibattiti, di convegni, di confronti, da circa un paio d'anni non ha più svolto alcun programma; non può quindi neppure ergersi a moralizzatrice, né d'altra parte tutti i critici sono iscritti a tale associa-

Se la critica già di per sé mostra delle crepe e lascia spazio al sospetto che sia in un certo senso piegata dal denaro, come potrà esercitare una funzione che sia veramente utile?

zione, anzi molti fra i critici di maggior spicco nei giornali più letti non vi sono ormai più iscritti. Se la critica già di per sé mostra delle crepe, lascia spazi al sospetto che sia in un certo senso piegata dal denaro, come potrà esercitare una funzione veramente utile, e di giudizio critico, con un reale peso sull'opinione non soltanto del pubblico, ma di quanti lavorano a realizzare spettacoli, nei confronti dei quali sarebbe da esercitare la funzione più utile di una critica che non si limitasse a dire bene o male, ma riflettesse, sui testi, sull'andamento della scrittura, sulle svolte della regia, sul-



LE DOMANDE DELLA NOSTRA INCHIESTA SUI CRITICI

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

le varie implicazioni interpretative a livello di stili, di gruppi, di protagonisti e così via?

L'Associazione dei critici di teatro è in grave crisi. Priva di un gruppo direttivo efficiente, gravata dai debiti, incerta sulle sue competenze e sulle sue funzioni. Andrebbe ristrutturata. Non «salvata» così com'è, perché ci pare che allo stato attuale delle cose non ci sia molto da salvare, ma invece da cambiare, per tornare semmai, in parte, a quanto prima si era fatto di buono, e tenendo conto dei tempi mutati, delle aggressioni ingigantite dei mass media che hanno abbassato i gusti, i linguaggi, le modalità espressive. Forse occorre fondare una associazione nuova per tornare a incidere sul teatro, con forme più intrecciate di operatività tra critici «puri» e registi, interpreti, creatori di nuovi teatri, gruppi, ecc.

A tale ipotesi ci dichiariamo disponibili, sperando per certo che sono parecchi altri i critici, ancora desiderosi di lavorare in questa direzione, disposti a incontrarsi e a riunirsi per tornare a far vivere un'idea in progress di teatro, un'utopia di teatro per domani. □

Paola Calvetti

Premetto che, oltre a occuparmi di teatro di danza svolgo solo di rado il compito di critico-recensore. Lavoro invece molto per la Rai, nella trasmissione Mixer, che negli anni – e non senza fatica – ha sviluppato una sezione Mixer Danza. Più della prosa, infatti, legata alla parola, la danza si presta

Giornali e riviste promuovono e sostengono miti reali ma anche presunti divi dello spettacolo, e la critica vera e propria arriva come ultimo, ininfluente passaggio di una catena.

a produzioni da immettere all'estero, Stati Uniti compresi (e la Rai lo fa con discreto successo anche di mercato). La ragione per cui non svolgo attività critica dipende in parte da una mia scelta, ma anche dal fatto che i collaboratori e i giornalisti che svolgono essenzialmente attività di libero professionista, sono più o meno costretti a «produrre» pezzi su richiesta, mentre delle recensioni si occupa generalmente il critico titolare.

1 - La crisi o il malessere che dir si voglia esiste. Credo nasca da un bisogno di rimettere in discussione il lavoro del giornalista e del critico in senso assoluto: il rischio costante, infatti, è quello di diventare parte di un ingranaggio di cui siamo più o meno tutti coinvolti, a seconda del potere d'influenza. Nella danza, tolti gli spettacoli – scarsi – prodotti in Italia, siamo in balia degli impresari che importano e distribuiscono spettacoli, dei loro uffici stampa che promuovono il tal spettacolo, mandano comunicati e indicano conferenze stampa: il giornalista riporta, presenta e poi il critico recensisce. Spesso gli iter globali della notizia, dall'annuncio dello spettacolo alla recensione, non hanno collegamento fra loro. Non credo che parlarne e discuterne in termini di etica professionale si possa considerare un «discorso alla moda».

2 - I giornali e le riviste formato «pacchetto» sono talmente ricchi di immagini, tendono a promuovere o sostenere miti veri o presunti tra i divi dello spettacolo, che la critica vera e propria arriva come ultimo – e ininfluente – passaggio di una catena instaurata, come ho detto prima, dal primo comunicato stampa sullo spettacolo o sul personaggio in questione. Credo sia vero: una critica negativa o positiva influisce di rado sull'audience e sulla conseguente formazione culturale del pubblico. L'invasione dello spettacolo televisivo nelle pagine di quotidiani e settimanali, poi, tende a penalizzare la recensione più «seria».

3 - No. Il discorso è talmente lungo e articolato che merita una dissertazione diversa da una semplice lettera come questa.

4 - Rapporti del critico con: a) il sistema teatrale:

a) volte sono inquinati; b) gli organi di informazione: dipende dal contratto che ha il giornalista con la proprietà del giornale. (Proposte: un albo, maggiore considerazione da parte del caporedattore spettacoli dopo anni di militanza del giornalista free-lance, specializzato); c) con il lettore: dovrebbe essere di servizio.

5 - Nel mondo della danza questa distinzione è essenzialmente anagrafica. Finché ciò che distingue la «vecchia» generazione e la nuova è il fatto che gli «anziani» hanno «visto» Anna Pavlova o chi per essa, il dialogo è nullo. Scomparsa la positiva e costruttiva figura del vice, allevato dal critico, ognuno fa da sé e si cerca spazio sui giornali.

6 - Pessime, perché poco sicure, precarie riguardo al datore di lavoro; contaminate riguardo al sistema teatrale. Ci sono i consiglieri del ministro che fanno anche i critici: è morale? Ognuno dovrebbe scegliere di fare un solo mestiere. Ma deve anche essere pagato abbastanza per poterlo svolgere senza doversi cercare altri lavori per integrare i suoi introiti. Manca in Italia – e nella danza è il deserto – una nuova generazione di programmatori teatrali, di futuri direttori artistici, quelli che si definiscono operatori culturali: la cultura, il teatro, la danza sono nelle mani di assessori più o meno illuminati o ottusi che gestiscono denaro pubblico per «fare teatro».

7 - Ripeto: chi fa critica non deve programmare e organizzare, né presiedere festival o rassegne. È preferibile il «distacco», affinché chi recensisce abbia la coscienza e le tasche pulite. Sarà moralista, ma non vedo alternativa. Argomento da svi-

luppate.

8 - Assolutamente no. Urge una definizione professionale contrattuale del ruolo.

9 - La critica è innanzitutto dovere di presenza. Ovunque, magari con una intelligente suddivisione di ruolo fra critico titolare (di solito il più anziano in termini di militanza) e vice.

10 - Se lei pensa che in Italia esiste una cattedra (sulla carta) di storia della danza e non è ricoperta... come diceva Totò: «Con questo ho detto tutto»...

11 - Conosco poco l'Associazione critici drammatici. Nel mondo della danza ci si fa le scarpe l'uno con l'altro. □

Valeria Carraroli

1 - L'una e l'altra cosa. Il malessere è dovuto all'indiscutibile dequalificazione del settore (critici improvvisati, italiano difficile per coprire i vuoti di contenuto, voglia di «giudicare» più che di spiegare). Ma la supposta crisi è anche una questione di moda e di voglia di squalificare il setto-

Il critico dovrebbe ricordare ogni sera di essere un testimone, nient'altro, ma capace di vedere perché, come ha detto Goethe, «si vede solo quello che si conosce».

re per meglio confondere critiche vere e pubblicità mascherate.

2 - La perdita di audience è una conseguenza diretta della perdita di credibilità. La critica drammatica ha bisogno di più professionalità: anche giovani.

3 - Ogni critico dovrebbe ricordare ogni sera di essere un testimone. Nient'altro. E un buon testimone deve saper vedere perché, come ha detto Goethe, «si vede solo quello che si conosce».

4 - Con il sistema teatrale: più aggiornamento, più modestia, più elasticità. Con il lettore: più chiarezza, più pezzi di «servizio».

5 - Non credo. La critica è una sola: l'applicazione puntuale di idonee griglie interpretative, estetiche e gnoseologiche.

6 - Difficili. Ha sempre meno spazio e corre sempre più il rischio di riprodurre come un'eco le opinioni che ci si aspettano da lui.

7 - «Sporcarsi le mani» serve a capire. Imbrigliarsi in un sistema produttivo ricattatorio serve solo ad imbrogliare i lettori.

8 - No. Il ruolo andrebbe rilanciato. Basti guardare alle scuole di giornalismo: dove sono i corsi specifici per l'aspirante critico? E poi, dopo la scuola, quali opportunità ha un giovane di entrare nella redazione spettacoli, se non per fare titoli su titoli? Eppure rilanciare il settore è anche formare nuove leve.

9 - «Luogo teatrale», se «teatro» è ancora un evento sociale e non solo mondano.

10 - Le cattedre sono quasi inesistenti. □

Claudio Facchinelli

Anche se la mia frequentazione del mondo della critica teatrale è soltanto tangenziale, vorrei esprimere alcune considerazioni in margine al ruolo che il critico potrebbe svolgere in un ambito specifico, che è quello cui sono rivolti i miei interessi culturali e di lavoro: il teatro prodotto per la scuola o dalla scuola.

Vorrei preliminarmente sottolineare che si tratta di un terreno delicato, ove si possono porre le premesse per un corretto e positivo approccio al teatro, ma anche compromettere irreversibilmente

Bisogna avere considerazione per il pubblico giovane. Troppo spesso le critiche sono scritte in un linguaggio da addetti ai lavori, per chi va a teatro due o tre volte alla settimana.

l'atteggiamento e la fruizione del futuro pubblico adulto.

Su tale terreno un possibile ruolo del critico mi sembra si possa individuare in due diverse linee di intervento, peraltro strettamente collegate.

La crescente diffusione della pratica teatrale nella scuola secondaria superiore, come spazio di creatività, di esplorazione di codici comunicativi ed espressivi fino a ieri estranei al curriculum scolastico, costituisce il segno sicuramente positivo di una evoluzione culturale, in qualche modo contrapposta alla dilagante ed inquietante egemonia del piccolo schermo. Ma questa tendenza dovrebbe essere sostenuta con una particolare attenzione da parte degli studiosi di teatro e in particolare dai critici teatrali.

Ciò di cui sentirei il bisogno è un'ampia pubblicistica, oggi poverissima se non inesistente, che favorisca ed indirizzi tale fenomeno emergente, amplificando e pubblicizzando le esperienze più significative, fornendo indicazioni e supporto sia agli insegnanti interessati e disponibili a far entrare nella scuola tali esperimenti, sia agli operatori teatrali – animatori, attori, registi – che si dedicano a tale lavoro.

La seconda linea di intervento è quella di una maggiore considerazione del pubblico giovane. Troppo spesso le critiche teatrali sono scritte in un linguaggio da addetti ai lavori, e sono pensate per uno spettatore che va a teatro due o tre volte

alla settimana, che ha visto tutto il visibile, e costituiscono uno strumento assolutamente inadeguato ad orientare un giovane che si avvicini per la prima volta al mondo del teatro. Il neofita del teatro, che si accosta ad una forma d'arte che, come la musica, dipende da un medium interpretativo, ha bisogno di alcune regole di grammatica, sia per la lettura di uno spettacolo di impianto tradizionale, sia per la proposta innovativa, per la ricerca di avanguardia. Una maggiore sensibilità e disponibilità in proposito, date le implicazioni e ricadute nel lungo periodo, mi sembrerebbero costituire, da parte del critico teatrale, un lungimirante investimento culturale. □

Eva Franchi

1 - La critica drammatica, a mio avviso, è decisamente malata: purtroppo non si cura. O non vuole curarsi. Il discorso della crisi circola soltanto - e non è alla moda - fra gli addetti ai lavori, non

Nelle grandi città c'è una parcellizzazione paurosa dell'attività teatrale: è diventato difficile scegliere ed è ormai impossibile recensire tutto.

coinvolge «gli altri» e rischia perciò di essere sterile.

2 - Totale mancanza di fiducia: la categoria patisce un grave inquinamento etico e professionale. È fuor di dubbio che esistano critici «veri», onesti e qualificati, ma sono dispersi in una folla di critici improvvisati - spesso sono soltanto dei «cronisti» neanche molto preparati - e discutibili anche sul piano dell'onestà. Si ha verso i critici la stessa sfiducia, che si nutre per i politici: le motivazioni sono valide, ma si finisce anche per cadere nel tranello qualunquistico e fare di tutto un fascio. Però è dovere dei critici fare il primo passo verso un mutamento.

3 - Ognuno ha il diritto di interpretare liberamente la propria professione, ma più che un «arsenale critico» comune sarebbe utile l'adozione di un linguaggio personale, però sempre accessibile. Il critico non dovrebbe mai dimenticare che non scrive per sé o per i colleghi, ma scrive per i «non addetti ai lavori» ai quali dovrebbe offrire un servizio, una possibilità limpida di approfondimento e di acculturamento. Questo, spesso, è totalmente dimenticato. L'ermetismo espressivo di una certa critica ufficiale è uno dei motivi che determinano la perdita di «audience».

4 - Quello che penso l'ho già integrato nella risposta n. 3, almeno in parte.

5 - Temo che sia un falso problema o una mistificazione. Io non sono un «critico»: sono un autore e un docente di discipline teatrali. Un docente di base alle prese con giovani che vogliono accostarsi al teatro, con l'infelice mondo degli Amatori (ingiustamente ignorato o maltrattato da tutti), con persone che amano il teatro e chiedono di essere aiutate per avvicinarlo, conoscerlo. Non saprei proprio da che parte cominciare per illustrare una critica di tradizione e una critica nuova. Ma che significa? Che si vuole ottenere? Ghettizzare chi non ha più vent'anni? O premiare le stonature del «giovannilismo» a tutti i costi? Esiste una critica intelligente, utile ed esiste una critica ottusa e insignificante. Così come non esiste un teatro «dei giovani» e un teatro «dei vecchi». Sono distinzioni demagogiche che non incantano più nessuno. Esiste un teatro che «dice qualcosa» e un teatro «inutile». Da quando mondo è mondo.

7 - Se è vero come è vero che l'uomo non cambia, è altrettanto vero che mutano i costumi e le abitudini. Oggi la figura del critico - gran signore della platea - che «non fa altro» è inconcepibile. Anche per concrete e ineluttabili ragioni economiche intese come diritto alla sopravvivenza. Sono convinta che il «distacco» sarebbe una tutela dell'autonomia di giudizio. Ma sono altrettanto

certa che non si può più imporlo a nessuno. La critica, che io sappia, non è lo sport preferito dei miliardari. L'importante è che si «sporchino le mani» e non «la coscienza». E che si evitino i coinvolgimenti poco chiari, quelli che ingenerano il sospetto del *do ut des* o peggio: parlo proprio di «corruzione».

9 - Una equilibrata, corretta, costruttiva critica teatrale dovrebbe essere presente in ogni luogo ove si «faccia teatro». In un arricchimento della «professionalità» un critico impegnato dovrebbe proporsi sempre come docente non paludato, ma disponibile al dialogo che sia informazione, percorso culturale.

Non ho veste né autorità per rispondere concretamente alle altre domande. Però segnalo una situazione che mi sembra grave: nelle grandi città - Roma soprattutto - c'è una parcellizzazione paurosa dell'attività teatrale; è difficile scegliere, è impossibile recensire tutto. Ma sui quotidiani, ormai, si esercita un'attività critica quasi inutile, valida solo per gli archivi. Quando leggo la recensione di uno spettacolo che ho visto un mese pri-

ma, ora è altrove o addirittura smontato e io l'ho anche un po' dimenticato: a che serve quella fatica? □

Franco Garnero

1 - Il già difficile accesso alla professione di giornalista, che si fa ancora più arduo se riferito a certi settori specialistici (cultura e spettacoli), e di fatto quasi impossibile se rapportato agli incarichi più rappresentativi e gratificanti (critico drammatico, musicale, cinematografico), ha come conseguenza un ricambio minimo all'interno della categoria dei critici drammatici. Il risultato è la sclerotizzazione in gruppi chiusi, che tendono a ripetere se stessi nella forma di espressione e di intervento, così come nella selezione degli spettacoli da recensire. Nella realtà che conosco meglio, quella piemontese, il maggiore quotidiano dedica la riflessione critica quasi solo agli spettacoli presentati all'interno dei cartelloni dei teatri «ufficiali» (stabile e simili), limitandosi a segnalare (neanche sempre) le altre produzioni, che

Il critico oggi tende a fornire pareri che si denotano sempre più come personali, senza esprimere le ragioni su cui si fonda il giudizio.

spesso sono le più originali e interessanti per il pubblico degli appassionati. Infine la tendenza a ridurre lo spazio critico a vantaggio di quello informativo rende minime le possibilità di innovare in questo settore.

2 - Il critico tende a fornire pareri che si denotano sempre più come personali senza esprimere in modo chiaro le ragioni su cui si fonda il giudizio sullo spettacolo. Il pubblico non conosce il metro di giudizio né gli strumenti oggettivi di valutazione pertanto non può farsi influenzare da un parere formulato con meccanismi che gli sfuggono. Inoltre i pareri sono sempre ammorbidenti, illustrativi e non analitici. Infine i critici hanno paura «di fare i portatori d'acqua»: quando richiesti di fare una intervista o di seguire una notizia storcono la bocca terrorizzati al pensiero di essere confusi con un cronista: questo atteggiamento elitario fatalmente li porta a perdere i contatti con il pubblico.

3 - No. Ogni critico, una volta completata la sua formazione, deve elaborare il suo arsenale critico, mettendone a parte il suo pubblico, affinché possa conoscere le regole del gioco.

5 - Assolutamente no. Il critico dovrebbe frequentare tutti gli stili, ne va della sua competenza e credibilità professionale.

7 - Tassativamente da evitare; in ogni caso la libertà di giudizio rimane compromessa, almeno agli occhi del lettore.

8 - Più che di ruolo formativo sarebbe opportuno parlare di ruolo guida. E comunque non mi sembra che ci sia questa consapevolezza, anche per i limiti della critica espressi al punto 1) e 2).

9 - Il critico dovrebbe essere presente in tutti i luoghi indicati nella domanda, portando la sua esperienza e il suo particolare punto di vista.

10 - Non sono in contrasto. □

Carlo Infante

1 - È un dato di fatto la crisi di credibilità della critica teatrale. Si sono infatti esaurite due funzioni «storiche»: una tradizionale, fondata sul ruolo canonico del recensore che pilota le buone abitudini



dei consumi di spettacolo e l'altra «tendenziosa», sviluppata dagli anni Settanta in poi per radicalizzare lo scontro culturale secondo la strategia estremista dell'avanguardia.

Oggi la crisi della critica procede in misura (d'uomo) proporzionale alla crisi d'identità del critico. È forse necessario che il critico possa quindi individuarsi con serenità in definizioni più precise. Capire insomma cosa si è, in quale configurazione professionale e culturale ci si riconosce di più

Il problema di fondo è che manca una cultura del teatro fondata sull'esperienza, sul teatro vissuto come campo magnetico di linguaggi diversi che possano rigenerarsi.

(anche perché in questo caso i ruoli possono interagire): giornalista, autore, consulente, produttore ed operatore.

2 - La perdita di credibilità è quindi grave in via direttamente proporzionale alla quantità di potere che si suppone di esprimere. Ci vorrebbe meno potere di giudizio e più capacità di comunicazione e di induzione al consumo culturale. E l'audience riguarda il veicolo di comunicazione su cui si va.

3 - L'unico buon arsenale per un critico teatrale è quello dell'esperienza di visione. Può aver letto tutto ma se ha visto poco il suo bagaglio si fa fardello. E «vedere teatro» nel caso di un osservatore attento e motivato significa anche conoscere le condizioni in cui il teatro vive con i suoi protagonisti.

4 - Quando la figura del «critico militante» aveva ancora senso si produceva un inevitabile corto circuito tra le competenze e ci si comprometteva. Ci si sporcava le mani insomma. L'adesione al teatro era fondamentale, ci si proiettava dentro, fino al punto d'esserne complici. E si faceva confusione certo, ma eccellente. Esperienze da rivendicare quelle di allora poiché hanno espresso delle verità inalterabili nel tempo. Verità di esperienze vissute in scontri culturali forsennati, estremisti, ideologizzati certo, ma densi di un'umanità e di una tensione inimmaginabili oggi.

5 - Non è né logica né auspicabile una distinzione tra una cosiddetta critica tradizionale e una ancora più indeterminata *nuova critica* o «tendenziosa», come ho detto prima. In un Paese caratterizzato dal non ricambio (generazionale e politico), questo problema riguarda solamente i giochi di redazione nelle testate. Dal punto di vista dei «linguaggi» dell'analisi critica si sono persi i contesti di riferimento. Tutto il resto è letteratura e buona volontà del critico disposto a fare esperienze personali.

6 - Ciascun critico, secondo le sorti politiche a cui fa riferimento, conquista spazi di prestigio in cui manovrare. Le testate quotidiane sono per molti una gabbia (dorata o rugginosa, secondo i contratti), i periodici un luogo improbabile e scriteriato, la televisione una terra desolata, e la radio uno «scenario invisibile» fin troppo ignorato.

7 - Sì è in qualche modo già detto sopra.

8 - Il problema di fondo è che manca una «cultura del teatro» fondata sull'esperienza, sul teatro vissuto come campo magnetico di linguaggi diversi che si rigenerano. In questo senso sarebbe importante riattivare un dibattito sul teatro come «luogo della complessità», sgombrando l'equivoco in cui nuove generazioni di critici e di autori cadrebbero pensando che il teatro sia solo letteratura drammatica.

9 - È il discorso più lungo. Forse è proprio il perno della faccenda. Al punto 4 si è già detto qualcosa. Parlando della mia esperienza formata sull'onda degli antagonismi culturali degli anni Settanta, direi che il critico «giusto e necessario» è quello che sa trovarsi dentro le cose e non in platea. Oggi non m'identifico più nella figura del critico bensì in quella di produttore audiovisivo (per la radiofonica e la videoregistrazione indipendente), e in quella di consulente e direttore artistico di pro-

getti che creano sinergie tra la scena e la comunicazione, nonché in quella di giornalista, per poter fare circolare idee su campi d'esperienza artistica poco sondati. Quindi c'è stata in me una mutazione culturale, anche se in fondo coerente con una concezione chiara a monte: quella di una «critica militante» decisa a intervenire sulle situazioni teatrali per produrre «movimento». Di conseguenza - e con questo rispondo agli ultimi punti del questionario - credo che altri, con altre moti-

vazioni, si siano inseriti, per loro strategia coerente, nel sistema universitario creandosi un ruolo oggettivo.

Sì, in fondo, credo proprio che si possa affermare una crisi di ruolo, una crisi della specificità del critico, e che di conseguenza un'Associazione nazionale debba faticare molto per legittimarsi. Di corporazioni ce ne sono sin troppe, c'è già quella dell'Ordine dei giornalisti che nonostante tutte le contraddizioni svolge un suo ruolo di riferimento per questa «casta» in cui ci fa spesso molto comodo riconoscerci. □

Luciana Libero

1 - Più che di crisi parlerei di *agonia* della critica drammatica, che non è un discorso alla moda ma una realtà tangibile e riscontrabile in tutta la stam-

Non esistono più maestri né allievi, ma spesso ottusi recensori in agguerrita competitività con le leve più giovani. Forse i critici italiani, i cosiddetti titolari, vogliono estinguersi come i dinosauri.

pa italiana che procede per riduzioni dello spazio a vantaggio di articoli di supporto e di evidente promozione. Ma il problema non è solo di mutamento di esigenze negli organi di stampa, quanto della totale mancanza di *ricambio generazionale*. Non esistono più *maestri* né allievi ma spesso solo ottusi recensori in agguerrita competitività con le leve più giovani. Inoltre nessun giovane di senso si avvierebbe oggi ad intraprendere una professione misconosciuta e sottopagata riguardo alla quale potrebbe raggiungere dei seri risultati non prima dei cinquant'anni. Forse i critici italiani, i cosiddetti «titolari», vogliono estinguersi come i dinosauri e con essi fare morire anche la critica teatrale.

2 - Più che di perdita di audience parlerei di perdita di credibilità, di autorevolezza ma soprattutto di *utilità*: essendo il teatro sempre più un mercato ancorato alla politica, alla lottizzazione, al botteghino, ai «nomi», agli abbonati, non si comprende quale possa essere più la funzione della critica, i cui giudizi/commenti, positivi o negativi, sono spesso ininfluenti ai fini della circolazione, del successo, della fruizione di uno spettacolo teatrale.

3 - Certo che dovrebbe esistere un arsenale critico, a cominciare dalla reale competenza di chi scrive di teatro, competenza che si forma con gli studi ma anche con la pratica e la frequentazione del teatro. La critica teatrale è una forma di giornalismo culturale, pertanto dovrebbe rifarsi alla normale deontologia giornalistica, basata su regole di *autonomia*, correttezza professionale, possibile obiettività; regole che vengono puntualmente disattese.

5 - Non vedo alcuna distinzione tra critica tradizionale e *nuova critica* ma solo tra una critica in-

telligente e competente che sia in grado di valutare il nuovo e una critica asservita al sistema teatrale. I *nuovi* critici, quando esistono, sono oggi degli ostinati ingenui che si affannano a parlare bene di spettacoli il cui successo dipende da tutt'altri parametri. Alla perdita di autorevolezza ha fatto seguito una critica di *potere*: conta chi scrive sui giornali più importanti, chi ha le mani in pasta al ministero, nelle commissioni, nei festival, nelle giurie. L'intero mondo teatrale - a parte alcune rare eccezioni - blandisce con prebende o con altro tale potere o è subalterno ad esso. E se qualcuno non è asservito non è per indipendenza ma perché ha un potere maggiore del critico.

4/6 - Le condizioni di lavoro sono di pura e semplice connivenza, di servilismo rispetto ai «big», quando non di vera e propria corruzione. Il rapporto con il sistema teatrale è spesso gestito in termini di ricatto: la critica negativa diventa strumento di pressione per ottenere consulenze, incarichi, adattamenti. Riguardo agli organi di informazione le condizioni di lavoro sono precarie e disagiate: il critico teatrale è considerato un privilegiato perché «firma» e perché non ha l'obbligo di stare in redazione. Questo quando è un «interno» con i medesimi diritti di un qualsiasi redattore (stipendio, indennità, ferie, straordinari, ecc.). Se è un esterno viene guardato con estrema diffidenza e considerato ugualmente un privilegiato: ma è un alibi a tutto favore dell'azienda. Forse si aprono degli spazi nei nuovi media, sia pure condizionati da un'informazione spettacolare e poco approfondita. Ma ancora il problema è a monte: nessun giornale, nessuna emittente, pubblica o privata, assume oggi un critico, a meno che non accetti di svolgere altre funzioni.

7 - Quanto alle mani sporche, mi pare una questione oziosa: oggi il problema non è di sporcarsi o meno le mani, ma di tenerle pulite, almeno qualche volta.

8 - Alla direzione dei giornali non importa nulla del ruolo formativo del critico, il quale è spesso ritenuto un ingombro obbligatorio come le notizie sulle farmacie aperte. Nei casi migliori (quando il critico è bravo e stimato) viene considerato un ostacolo ai piani aziendali di collocazione del personale. Per cui (come ho già detto al punto 6) un buon critico deve essere soprattutto *esterno* alla redazione e rompere le scatole il meno possibile. Lo stesso dicasi per la Fnsi e per la Fieg, che hanno consentito e consentono sacche di lavoro nero e, di concerto con l'Ordine, modalità di accesso alla professione giornalistica del tutto funzionali agli editori. Proposte al riguardo? Rivolgersi ad un buon avvocato.

9 - La critica teatrale può e deve essere dappertutto si faccia qualcosa di interessante per il teatro. Ma l'esserci o non esserci dipende unicamente dalle capacità di resistenza fisica del critico titolare il quale è spesso come Dio: presente in terra, in cielo e in ogni luogo (che conti).

11 - L'unico ruolo che potrebbe avere oggi l'Associazione nazionale dei critici sarebbe quello di sciogliersi o al massimo di fare una seria *auto-critica* su come abbia consentito in questi anni che la critica teatrale scomparisse dalla scena nella più generale indifferenza. □

Alberto Longatti

Come responsabile delle pagine di cultura e spettacoli di un quotidiano, oltre che come critico teatrale, mi sembra giusto rilevare che non è dei giornali la responsabilità di una presunta disattenzione da parte del pubblico per le recensioni degli spettacoli. Semmai quella dell'indifferenza del

pubblico per i giudizi critici è una vecchia questione, che puntualmente si ripropone ad ogni dibattito sull'argomento: ma i giornali non dedicano oggi minor spazio alla critica teatrale di quanto non ne riservassero una ventina d'anni fa, anzi. E posso dire, dal mio osservatorio di provincia, che il pubblico mostra di leggere le recensioni e qualche volta si fa anche sentire, per esprimere la sua opinione e magari per manifestare il suo dissenso.

Sono piuttosto dell'avviso che il ruolo svolto dalla critica sui giornali – un ruolo di servizio, d'informazione, di ragguaglio, di puntualizzazio-

Il ruolo della critica non è adeguatamente rappresentato nell'ambito della Federazione della stampa, che invece dovrebbe dare voce ad una categoria di particolare qualificazione professionale.

ne prima ancora che di commento – non sia adeguatamente rappresentato nell'ambito della Federazione della Stampa, che invece dovrebbe dar voce ad una categoria professionale di particolare qualificazione culturale. Voglio dire cioè che un critico teatrale può non essere un giornalista (e allora la sua presenza all'interno dell'Associazione Critici di Teatro, che comprende tutti coloro che si occupano della scena in ogni campo, è necessaria ma in senso generico); ma se lo è deve attivare la sua specifica funzione, correlata e complementare rispetto a quella svolta dagli studiosi, dai tecnici, dai ricercatori. Ed è anche logico che nella veste di tramite fra gli operatori teatrali (che per la verità non lo aiutano molto nel suo compito, fornendo scarso materiale esplicativo) e il pubblico, il critico-giornalista debba esser materialmente coinvolto nel meccanismo scenico per capirlo a fondo e collaborare anche, con osservazioni e proposte, per renderlo più efficace. Tutto ciò, naturalmente, senza assumere incarichi diretti di consulenza o impegni organizzativi che non sono compatibili non soltanto con il ruolo del critico ma nemmeno con la posizione autonoma del giornalista, che risponde del suo operato al giornale in cui lavora e ai suoi lettori, non ad altri.

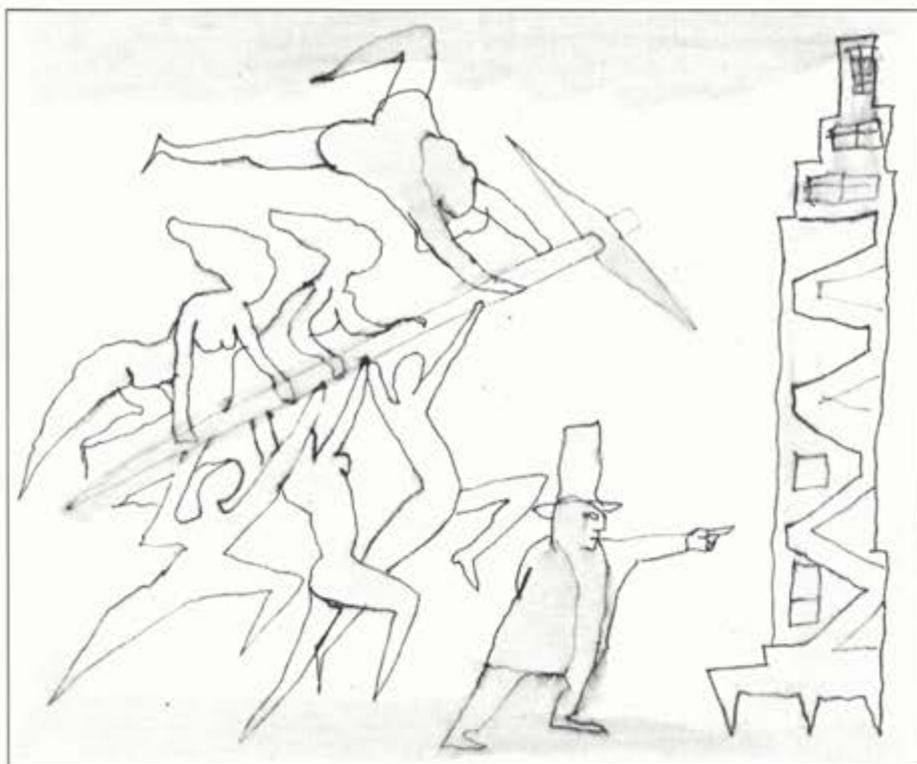
Un'ultima osservazione. Le distinzioni da farsi (non qualitative, ma proprio di posto «in trincea») fra le tipologie del critico dovrebbero indurre ad una maggiore collaborazione degli uni con gli altri: e questo per un utile scambio di esperienze professionali e anche, perché no, per una distribuzione di compiti di reciproco vantaggio anche nel contesto dell'Associazione Critici. □

Sara Mamone

1/2 - C'è una crisi reale nella critica drammatica, già da lungo tempo in balia di casualità, lottizzazione, compromessi o emarginazioni. Che il 12 per cento degli spettatori sia influenzato dalla critica mi sembra un dato irrealistico e ottimistico. La perdita di prestigio del critico è determinata da vari fattori: primo fra tutti l'appannamento della funzione sociale del teatro; poi il prevalere del giornalismo pubblicitario; quindi l'opinione diffusa che i giudizi dei critici siano lottizzati. La sfiducia è generale e va al di là delle pur esistenti singole eccezioni.

3 - Dovrebbe.

5 - La contrapposizione non mi è mai sembrata logica, quindi tanto meno auspicabile. La varietà delle espressioni spettacolari è comunque tale da rendere volta a volta necessario l'uso di strumenti critici diversi. Che essi siano padroneggiati contemporaneamente da un solo critico o si distribuiscano per campi di competenza mi sembra assolutamente irrilevante.



6 - Sono molto variabili. Bisogna fare una distinzione netta fra il critico che opera in città sedi di produzioni teatrali e il critico «locale» che lavora in città di scarsa o nulla produzione. È evidente che in questo caso le condizioni di lavoro del critico sono praticamente di semplice registrazione di ciò che passa, mentre nelle sedi di produzione teatrale si possono determinare rapporti, a volte proficui a volte ambigui, di collaborazione. Per quanto riguarda i nuovi media mi pare di poter constatare una generale monolitica ignoranza dell'espressione teatrale, e quindi il critico, nel più brillante dei casi, viene chiamato a completa-

auspicabili rapporti istituzionali. Ovviamente auspicabili rapporti singoli e personali. Nei casi in cui il critico sia anche docente universitario è auspicabile un'assoluta mancanza di rapporti tra le sue due anime (ove queste ci siano).

11 - Stato dei rapporti associativi di categoria: pessimi. Tutto è affidato ai rapporti di stima personali. Naturalmente se l'Associazione nazionale Critici teatrali riuscisse a risorgere dalle proprie ceneri e a diventare davvero un'associazione nazionale non romanocentrica, avrebbe davanti a sé il compito affascinante e impari della rifondazione di un mestiere. □

C'è una generale, monolitica ignoranza dell'espressione teatrale, sicché il critico, nel più brillante dei casi, viene chiamato a completare occasionali salotti.

re la formazione di occasionali salotti. Quello del rapporto fra la critica teatrale e i media è un problema che richiederebbe forse una collettiva presa di posizione di quel che ancora resta delle associazioni di categoria.

7 - Essendo venuta ormai a mancare una qualunque linea coerente nella gestione del mestiere, mi pare che «sporcarsi le mani» o restare distaccati sia affidato esclusivamente alle personali capacità e iniziative. All'interno di queste sarebbe ovviamente auspicabile quel minimo di deontologia che consiglia di non occupare contemporaneamente palcoscenico e poltrona di platea.

8 - Nient' affatto. Il lavoro del critico, ormai quasi totalmente distaccato dal lavoro del redattore, è affidato sempre più all'arbitrio di redattori del tutto estranei alla riflessione e anch'essi travolti dallo scandalismo e dall'ossessione dello scoop, per cui, tranne casi di personale forza redazionale, il lavoro del critico teatrale appare sempre più relegato in collocazioni marginali. Diverso il discorso per quanto riguarda i settimanali.

9 - Credo che la critica teatrale debba comunque, nell'ambito della resistenza fisica dei suoi esponenti, essere presente in ogni situazione in cui si manifesta una teatralità.

10 - Non so se i ruoli siano chiari, ma a mio parere devono restare di assoluta separazione. Le funzioni e i destinatari sono diversi. Non considero

Giovanni Marchi

1 - Non si tratta di discorso alla moda ma di realtà, 1) perché la crisi delle ideologie ha portato di conseguenza alla crisi di tutte le critiche, specialmente culturali, 2) perché certi valori (o mode) borghesi hanno cambiato ambiente per affermarsi e valorizzarsi. Il teatro è stato per secoli il luogo privilegiato per autori, attori e pubblico per proporre esempi di vita, modelli d'impegno civile e sociale, oltre che per emergere e per farsi notare: ora ci sono altri luoghi specie per quest'ultimo scopo, primo fra tutti la televisione, e poi il cinema, la radio, ma anche i giornali, la moda, i salotti. La critica drammatica svolgeva la sua funzione sociale quando tutte le persone che contavano nella società erano interessate a partecipare al rito delle prime teatrali, oppure quando le ideologie dominanti proponevano modelli per cambiare il mondo e cercavano di farlo con allestimenti di determinati lavori, con regie adatte, con critiche mirate. Se qualcuno ha scritto di teatro negli anni del cosiddetto impegno, ricorda che per emergere non era tanto importante il rigore culturale, quanto la connotazione politica.

2 - Chi va a teatro è in genere un pubblico motivato e culturalmente preparato, per cui per andare a vedere uno spettacolo può prescindere dal giudizio della critica. Non era auspicabile il sistema di

un tempo di andare a teatro solo se ne parlava bene il critico alla moda. La funzione critica ha altre motivazioni, e il pubblico che la legge vuole ritrovarvi alcune sue intuizioni e interpretazioni, e non solo la spinta a vedere uno spettacolo.

3/9 - Mestiere-professione, vocazione-missione: il critico come lo scrittore non può farne a meno ed è evidente che ciascuno nella sua sfera d'interessi esistenziali, spirituali da una parte ed economici e pratici dall'altra, ne è coinvolto. Come per

Il pubblico che legge la recensione del critico vuole ritrovarvi alcune sue intuizioni e interpretazioni, non solo la spinta a vedere uno spettacolo.

tutte le attività, è giusto che il critico impari bene il suo mestiere, lo svolga con approfondimento culturale costante, si rinnovi con attenzione rivolta a tutti i campi dello spettacolo, faccia dell'informazione la base della sua attività e della formazione il suo primo impegno.

10 - I ruoli non sono incompatibili, ma è chiaro che hanno tempi e modalità diverse. Nell'università il docente deve fare ricerca, come primo impegno, e poi didattica per informare e formare i suoi allievi. La ricerca non è sempre e solo speculativa, ma può essere anche applicata e dunque fatta sul campo, come avviene in parte nelle facoltà scientifiche. Il critico teatrale, se ha un impegno fisso in un giornale, oltre a svolgere un pesante e diurno lavoro redazionale, dev'essere disponibile ogni volta che è necessaria la sua presenza a teatro, e andare molte volte in giro per l'Italia, per le prime più importanti. Per il docente universitario mi pare più congeniale una rubrica settimanale o mensile su giornale, rivista, radio, televisione, di osservatore critico e di studioso delle nuove tendenze del teatro. Non bisogna dimenticare che se non è infrequente il caso che docenti universitari si sono dedicati alla critica teatrale, non è raro che critici e autori e animatori di teatro si sono inseriti nella carriera universitaria.

11 - Ogni associazione, per il fatto stesso di essere nata e di esistere, ha la sua ragion d'essere: può avere i suoi momenti di fioritura e di decadenza, a seconda dei progetti che la ispirano o delle delusioni che la attraversano. Ma penso che i soci debbano fare di tutto per renderla viva e attiva, servendo come centro di collegamento e di propulsione per svolgere meglio la propria attività. L'Associazione nazionale Critici di teatro ha un patrimonio di convegni, nazionali e internazionali, di pubblicazioni, d'interventi che è eccezionale in rapporto agli anni della sua esistenza, specialmente se messo a confronto con l'attività di altre associazioni consimili. Ed è bene che continui a operare per il coordinamento tra i vari soci, per la reciproca emulazione e per proseguire nel lavoro di ricerca, di analisi e di confronto delle tematiche, delle tendenze e dei problemi del teatro e dello spettacolo in Italia e nel mondo. □

Fanny Monti

1 - È malessere, determinato dalla progressiva sottrazione di peso culturale alla funzione della critica. Sarebbe quasi auspicabile una crisi che è sempre segnale dell'inizio (o della necessità) di nuove scelte.

Stare in mezzo alle cose, ossia sporcarsi le mani, significa anche conoscere a fondo una realtà. Occorre però non confondere i ruoli.

2 - Leggere è in disuso e chi scrive ha spesso come modello il semplicismo tv. Forse si salvano (e salvano) le informazioni critiche fornite da certi programmi radiofonici.

3 - Un «arsenale critico» comune è indispensabile. Ammettiamo che esista, ma «chi pon mano ad esso»?

4 - Premetto che la mia è un'attività di provincia, in provincia (scrivo di spettacolo nell'edizione di Forlì del *Resto del Carlino*); coi «miei» lettori parlo e discuto anche negli intervalli e nel post-rappresentazione. E questo rende privilegiato e vivo il rapporto. Il sistema teatrale è una «divinità» (?) lontana.

5 - La critica è informazione e guida su un «fondale» di motivazioni storiche.

6 - La posizione della critica è di «difesa» - non sempre ad hoc - di fronte a superpotenze.

7 - Stare in mezzo alle cose, ossia «sporcarsi le mani» significa anche conoscere a fondo una realtà. Certo, occorre non confondere i ruoli.

8 - La risposta è no.

9 - La critica teatrale non è «altro» dal teatro; ha quindi il dovere di essere presente e di intervenire in tutti i «luoghi» dove «si fa teatro».

10 - Critica drammatica e docenza universitaria dovrebbero essere in... buoni rapporti, illuminati. E non è così. □

Egidio Pani

Rispondo con un intervento globale. E comincio osservando che c'è una crisi di crescita. Il teatro cresce, assume forme nuove e diverse.

I pubblici contributi condizionano tutto il mercato teatrale italiano ma il critico teatrale è ancora uno specialista della lettura del testo, non ha gli strumenti di conoscenza per comprendere l'economia e la politica dello spettacolo, che pure oggi presiedono tutta la produzione teatrale.

Lo spettacolo è visto ancora come singolo prodotto «culturale» e non come il risultato di un complesso rapporto produttivo in cui hanno grande parte relazioni di varia natura.

In un sistema teatrale basato sui contributi pubblici lo spettacolo è visto ancora come singolo prodotto culturale e non come un complesso risultato produttivo.

Il critico interviene molto raramente in merito alla politica teatrale, sui problemi di carenza delle strutture, non sa «leggere» i costi finanziari di uno spettacolo e quindi è incapace di intervenire sui processi reali di nascita dello spettacolo.

La sua funzione si limita quindi a quella di certificare, con notarile pazienza, l'avvenuta «prima» ai fini dei ritagli stampa per il ministero.

D'altro canto la scrittura critica dello spettacolo è ancora amleticamente straziata tra la tradizione che benissimo si incrocia con la neoaccademia dei docenti universitari e che resta, comunque, lontana dalla precisione tecnica e dalla semplicità espositiva che sarebbe necessaria per rendersi leggibili da un pubblico sempre più distratto.

La politica dei contributi ministeriali, d'altro canto favorisce il proliferare delle produzioni.

Il teatro si va caratterizzando in modo multiforme, con l'uso dei mezzi multimediali e del computer. Vi assume sempre più importanza la musica.

E poi: è teatro di prosa il monologo barzellettiero del comico tv in tournée? È teatro il pseudomusical? E la congerie di letture a due, le poesie, le confessioni in pubblico?

D'altro canto, proprio le interconnessioni sempre più evidenti tra mercato del teatro e tv imporrebbero un affinamento degli strumenti critici a disposizione anche per l'evidente forte rinnova-

mento delle tecniche di recitazione, dei nuovi procedimenti innovativi della illuminotecnica e della scenografia.

La critica «invecchia»; il teatro, piaccia o non piaccia, cambia pelle; diminuisce il pubblico metropolitano mentre si mantiene stabile quello della provincia.

Poiché i grandi giornali cercano di ridurre ruolo e spazio alla critica, i critici cercano di contrastarlo favorendo la ricerca della critica-evento (o «notizia») che si consumerebbe nel momento in cui tutti recensiscono una «prima» (figuratevi la «notizia»!). Invece di curare il rapporto reale con un proprio pubblico di lettori-spettatori che quindi possono dare un senso al lavoro critico. Così nessuno ci legge più, oltre il titolo del «pezzo».

È evidente, in conseguenza, che lo sporcarsi le mani è un falso problema (perché non ci si dovrebbe sporcare l'anima); e che sono contrario a qualunque ufficialità della critica, ad un suo preteso «ruolo formativo» ed altre cose consimili. □

Gabriella Panizza

1 - Secondo me la crisi è reale e per la mia personale esperienza realizzata in sedi diverse, è molto più acuta e sentita a livello di testate importanti. Ho constatato infatti che in molte di esse, lo spazio riservato alla «critica pura» diventa sempre più esiguo mentre l'informazione sullo spettacolo tende ad assumere il carattere di cronaca.

2 - Per quando riguarda l'influenza esercitata dalla critica, posso affermare che nell'ambito del quotidiano al quale collaboro, a Mantova, essa è ancora fortemente sentita e che molti lettori chiedono il mio parere (nelle città di provincia questo è ovviamente possibile) all'uscita dei programmi per decidere se fare o meno l'abbonamento o limitarsi ai «titoli» che io giudico essere «garantiti» dalla serietà delle compagnie e dalla qualità degli interpreti. Così come accade che nell'intervallo di uno spettacolo, persone che non conosco, mi si accostino per sapere cosa ne penso della rappresentazione, mentre dopo la pubblicazione del mio pezzo, sono frequenti le telefonate che ricevo, non solo da amici ma, appunto, dai lettori.

4 - I rapporti con il lettore, come ho detto, in città come la mia sono facili. I rapporti con il sistema teatrale, invece, negli ultimi anni per me sono stati più difficili, perché da quando non collaboro più a testate importanti avendo ideato un festival di cui mi è stata affidata la direzione artistica, viaggio poco e quindi mi manca la possibilità di intervenire a convegni cui partecipino anche i responsabili dei vari organismi teatrali. Avverto la mancanza di un periodico scambio di idee almeno a carattere regionale, e penso che sarebbe una buona cosa se l'Associazione critici avesse un rappresentante di zona con cui fosse agevole avere dei contatti.

5 - A mio parere no; la critica (se realmente tale: la cronaca di spettacolo è altra cosa) può esprimersi in maniera diversa, come in fondo fa ogni autore, ed il critico lo è; ma non essere contrapposta ad una parte di se stessa.

7 - Questo è un quesito che secondo me va suddi-

«Noi attori non abbiamo diritto all'eternità; di noi rimarrà soltanto quello che i critici avranno scritto».

viso in due risposte: a) ritengo conservi la sua attualità perché il fatto di «sporcarsi le mani» consente al critico di entrare nel vivo dell'accadimento teatrale acquisendo più approfondita conoscenza dei problemi di scelta, di organizzazione, di produzione e quindi di essere, in sede critica, più obiettivo nel suo giudicare. b) Certamente non va sottovalutata la necessità di conservare quel distacco in materia di giudizio che so-

Condizione per essere buon critico il rispetto per il lavoro dei teatranti

BEPPE NAVELLO

Scelgo una risposta globale. Certo una crisi della critica c'è. Probabilmente è un inevitabile portato storico: l'avanzamento degli studi, il successo del metodo scientifico e la sua applicazione alle discipline umanistiche rendono sempre più inascoltata l'opinione singola che in poche ore deve trarre conclusioni su prodotti d'arte di notevole complessità.

I metodi della critica scientifica aggrediscono l'oggetto di analisi da più punti di vista, lo collocano all'interno di relazioni storiche, culturali, sociali, linguistiche: soprattutto le conclusioni sono il risultato di contributi diversi ed avanzano lentamente, con prudenza.

Per queste ed altre ragioni la critica militante dovrebbe avere preso atto che il costume ottocentesco dell'elzeviro, del parere fulminante, dell'opinione individuale e spesso anche umorale ha fatto il suo tempo, mentre resta intatto il valore della testimonianza «a caldo», giornalistica, che tiene conto della propria fretta e della propria condizione di testimone coinvolto negli avvenimenti, della propria necessità di dare un giudizio sintetico e di prima mano, non meditato; il giornalista dovrebbe sempre ricordare che chi ha lavorato per mesi ad un progetto, forse ha motivi e ragioni e convinzioni rispettabili anche nell'errore; mentre quasi sempre il rispetto del lavoro altrui è invocato soltanto a senso unico, quando i critici rivendicano il loro diritto di parola, assoluto e libero, senza condizionamenti o confronti o possibilità di replica.

Si ha qualche volta la sensazione, invece, che prevalga in certi cronisti teatrali il gusto dello spettacolo e dello scandalo a tutti i costi: gusto che ha contagiato in questi ultimi anni tutti i personaggi pubblici della televisione, della politica e dello sport.

L'invettiva, la battuta magari superficiale ma fulminante pagano di più in termini di spettacolo della meditata riflessione intorno ad un tema. E richiedono minore fatica e minore impegno.

A questa prima considerazione generale, ne aggiungerei una che ha più diretti riferimenti all'attuale momento storico. La critica italiana alla fine degli anni Settanta, ha condotto una battaglia probabilmente motivata contro la degenerazione del teatro pubblico; battaglia che è diventata ben presto anche un ridimensionamento di quel teatro critico e di regia che il teatro pubblico aveva, più di trent'anni prima, contribuito a rendere egemone nel nostro Paese.

Ne è seguita l'inevitabile restaurazione di un teatro capocomicale e del prim'attore che, se non era mai morto del tutto, si era certamente rassegnato negli anni precedenti alle ragioni espressive e critiche del teatro di regia.

In qualche modo le operazioni dei primi attori che cavalcavano soprattutto le ragioni del pubblico e che confezionavano spettacoli in attivo, venivano giudicati con molte più attenuanti, in quanto non alimentavano deficit; ed il successo commerciale finiva qualche volta per diventare elemento giustificativo anche delle sue ragioni d'essere estetiche: come dire che c'era almeno un elemento morale a rendere plausibile l'esistenza di quello spettacolo, il gradimento del botteghino.

Abbiamo letto così recensioni entusiaste a spettacoli abborracciati dove non c'era altro che un grande attore vagante in mezzo a babilonie espressive, a cercare nella propria memoria culturale (cioè in precedenti più felici esperienze) appigli per tirare avanti fino agli applausi finali. Tutto questo ha creato confusione in noi e nel pubblico.

Certo il nostro teatro è diventato più brutto. E allora è cresciuto parallelamente, in contrapposizione, un atteggiamento di distacco e di noia, in una parte dei critici italiani, che personalmente ho sempre sentito con molto stupore. La critica cinematografica, per esempio, ho come l'impressione che si senta maggiormente «dentro» il cinema.

La critica teatrale italiana è nei confronti del teatro spesso arcinamente ostile; quasi si chiamasse fuori da un mondo e da responsabilità che sono quanto meno comuni. Proprio per questo sono personalmente a favore di una critica che si sporchi le mani, che conosca i meccanismi teatrali, che partecipi alla vita pubblica del teatro, che susciti discussioni e problemi.

È arricchendo la reciproca conoscenza, e la consuetudine al lavoro comune che si contribuisce alla ricerca ed all'avanzamento degli studi, allo sviluppo dei linguaggi scenici. Certo, è auspicabile, da parte delle associazioni dei critici, l'adozione di un qualche codice di comportamento. Si passa talvolta il segno in coinvolgimenti e disinvoltura, noi teatranti e i critici. Tra campanili, protettori familiari e sodali impegnati in traduzioni ed adattamenti, spesso la funzione di indicazione della critica è stravolta. Non c'è da stupire se un sondaggio indica una percentuale preoccupantemente bassa di lettori di recensioni: quel 12 per cento non è soltanto l'ennesima conferma che gli italiani leggono notoriamente pochi giornali, ma anche che non si fidano più del parere dei critici, che nella giungla di messaggi cifrati, delle minacce o allusioni o blandizie inviate a questo o quel teatrante, a questo o quel teatro, i lettori non trovano l'unica cosa che cercano, un resoconto onesto e leggibile dello spettacolo.

E invece è troppo importante che esista la critica, che si possa esprimere, che possa intervenire in tutte le sedi, in tutti i momenti della riflessione e della vita teatrale: è troppo importante che attori, registi, drammaturghi siano osservati in modo non episodico, isolando ogni singolo spettacolo come unico oggetto di valutazione, ma invece collocandolo dentro un percorso più complesso e più articolato; è troppo importante che i critici siano liberi di scegliere e di esprimersi, con uno spazio adeguato e non mortificante. E l'alleanza dei teatranti e delle istituzioni teatrali per centrare questi obiettivi è indispensabile.

Ma questa alleanza potrà essere efficace quando anche noi riusciremo ad affrancarci da lottizzazioni e compromissioni, da furbie e viltà.

In queste righe, infatti, si è parlato dei problemi della critica soltanto perché era l'oggetto di questa indagine: ma vorrei concludere dicendo che essa non può che essere il prodotto del mondo che la genera, il nostro decadutissimo mondo di teatranti corrotti e balbettanti, lottizzati e protetti, addormentati da un mercato ingessato dagli scambi che non osa rischiare né sperimentare più niente, che preferisce la protezione dei politici, alla risposta del pubblico. In una parola, dobbiamo smetterla di lamentarci della critica: abbiamo esattamente la critica che ci meritiamo e che ci assomiglia. □

vente è assai arduo mantenere se si è coinvolti in prima persona in produzioni teatrali. Come quando scrittori un artista per uno spettacolo da te ideato e diretto, sulla base di una stima professionale ben precisa, eppoi ti trovi a doverne scrivere in occasione di spettacoli realizzati da altri, che non ti soddisfano o peggio ti deludono. Mi è accaduto una sola volta da quando dirigo Sabbioneta in festival, di essere in tale posizione e confesso di aver trascorso quasi l'intera notte, al rientro da teatro, davanti alla macchina da scrivere cercando il modo giusto per esprimere la mia opinione senza ferire una persona che mi era stata di aiuto in tutte le edizioni del festival e verso la quale, nutro un debito di riconoscenza. Per concludere: sono convinta che il critico può «sporcarsi le mani» e tuttavia conservare la propria autonomia di giudizio. Pagandone, se necessario, il prezzo.

8 - Temo - e lo dico con dispiacere - che del ruolo formativo che la critica esercita non siano, oggi, in molti a curarsi. Spazio al critico potrebbe essere il tema di un convegno della nostra Associazione.

9 - La critica teatrale ha non solo il dovere d'intervento e di presenza in tutti i luoghi nei quali «si fa teatro» ma dovrebbe avere, a mio parere, anche il diritto di presenza in quelle sedi in cui si gestiscono le sorti del teatro, e dalle quali invece spesso la si esclude. Per esempio, gli organismi teatrali dovrebbero avvalersi della consulenza di un esperto qual è appunto il critico all'atto della scelta programmatica e anche durante le prove di spettacoli.

10 - Non ho conoscenza diretta della situazione.

11 - Sì, ne sono profondamente convinta. Direi che la nostra Associazione in collettivo ed ogni critico, individualmente, hanno un ruolo di «coscienza del teatro». Magari inascoltata quando la sua voce diventa scomoda, ma che non si può ignorare, poiché il critico è il testimone della vicenda teatrale. Mi ha detto Ivana Monti: «Noi attori non abbiamo eternità; di noi rimarrà soltanto quello che i critici hanno scritto...». □

Carmelo Pistillo

1 - Non parlerei di moda. Il mestiere del critico ha avuto una sua naturale evoluzione fino a ramificarsi nella società non solo teatrale. Tutto ciò ha funzionato ed è servito alla crescita della professione, prima che l'avvento dei nuovi media e del-

La natura del critico è camaleontica. Ogni giorno cambia secolo, città, veicolo di trasporto, pubblico, agenda e amore. Il critico è dunque un attore sui generis.

le vecchie «cortisie» obbligasse il critico ad adeguarsi ad altre e più convenienti leggi. La crisi d'identità o malessere cui soggiace la critica drammatica nasce all'esterno del mestiere in senso stretto. Per esempio: all'istinto e alle più o meno discutibili capacità di giudizio, all'opportunità di enfatizzare o mitigare il valore di uno spettacolo e alle simpatie personali nutrite dal critico verso questo e quello, si sono sovrapposte esigenze di audience e di parziale complicità verso le lobbies e le «mode».

L'inevitabile malessere della critica italiana riflette, anche se ancora in modo confuso e superficiale, la più profonda e complessa crisi del nostro teatro.

2 - L'inchiesta dice pure che il testo influenza lo spettatore al 55,3%, l'autore al 47,6% e gli attori al 43,7%. Ciò può significare, se non m'inganno, che la «cultura» della gente che va a teatro è più autorevole e condizionante del contributo specialistico e che, la semplice informazione e comunicazione di un evento teatrale, è più efficace di quella circostanziata elaborata dal critico. E poi,

c'è un'altra ragione non di poco conto: la lealtà di giudizio. Buona parte del pubblico «colto» ha inteso ormai che il critico è pregiudizialmente schierato e spesso privo di equilibrio tecnico.

3 - L'arsenale critico comune? Certo che esiste. Suggestivo di completarlo con la risposta a una domanda che sarebbe piaciuta a Gauguin e che ognuno, per onestà intellettuale, dovrebbe porsi: «Perché faccio il critico?». Credo che anche il cosiddetto sistema teatrale ne trarrebbe giovamento. Nel caso la risposta fosse convincente, si potrebbe introdurre un'esperienza fondamentale. Almeno per una stagione il critico dovrebbe fare l'attore o il regista, l'impresario o l'addetto stampa, ecc.. Si badi bene, questo passo va fatto senza che il critico abbia alcuna ambizione in merito. Sarebbe un trucco detestabile.

5 - È un'idea a suo modo ideologica e pedante, anche se ritengo che in qualche misura ciò già avvenga. Solo che viene usata una parola mascherata: fazioso. Il problema è forse un altro. Il critico non deve sognare di fare il regista mentre cerca di fare lo scrittore.

6 - Condizioni disagiate. Poco tempo per moltissimi rapporti, e per di più all'interno di un sistema sinergico, ma non disciplinato e retto da regole interpersonali. La natura del critico, fortunatamente, è per definizione camaleontica. Ogni giorno cambia secolo, città, veicolo di trasporto, teatro, pubblico, qualche volta agenda e amore: il critico dunque è un attore sui generis. I nuovi media: è una questione di rapidità. La critica drammatica è inevitabilmente poco letta e tardiva, se paragonata alla velocità con cui lo spettatore guadagna spesso «l'uscita di sicurezza». Lo spettatore batte il critico anche perché durante lo spettacolo parla, commenta, s'annoi. Sembra un paradosso ma il nuovo e più vero media rimane lo spettatore con le sue piccole arguzie, i suoi diffusi luoghi comuni e i suoi disarmanti alibi televisivi.

7 - Un versetto del Vangelo secondo San Matteo recita: «Siate dunque prudenti come serpenti e semplici come colombe». Qualcuno, senza eccessivo trasformismo, ci riesce.

9 - La poltrona in platea non basta più. La critica ha precisi doveri di intervento. Non può limitarsi alla scrittura del pezzo o alla cronaca. Ci sono spazi nel tessuto teatrale che vanno occupati intelligentemente e con civiltà anche dal critico. Qualcuno dotato di curiosità e talento ci prova. Chi non è disponibile e non ci prova, ma potrei sbagliarmi, s'illude di essere un grande scrittore o di diventarlo post mortem. □



Il segreto del critico sta nel mantenere l'entusiasmo e la passione anche nell'autonomia di autonome battaglie di parte. Spettatore in platea, ma con un fuoco dentro.

più viene risucchiato dall'invadenza del mondo della musica leggera e della cronaca televisiva. E, per quanto riguarda il teatro, dal privilegio dell'intervista agli artefici dello spettacolo precedente lo spettacolo stesso: utile e interessante, per carità ma tendente a sostituire l'analisi, a posteriori, dello spettacolo stesso.

7 - La risposta era implicita nelle precedenti: non arriverai a difendere il mantenimento delle mani «pulite», quanto delle mani «libere».

8 - Non parlerei di ruolo «formativo» della critica. La critica teatrale non ha mai formato nessuno. Essa dialoga, soltanto, con lo spettatore già di per sé interessato, e curioso di misurarsi personalmente con il parere di un altro (ammettiamolo pure) più informato e fornito di esperienza. Così come lo spettatore dialoga con l'amico che gli siede sulla poltrona accanto, così il giorno dopo dialoga idealmente con lo scritto del critico e rimedita sulle proprie impressioni. In questo senso può darsi che si formi, ma si tratta di una formazione autonoma, e riservata a chi ha già la predisposizione a formarsi «nel rapporto». Tutto il resto sfugge alla mia concezione della vita teatrale.

9 - No, come alla risposta 4, per me la critica teatrale è una poltrona in platea: una poltrona attenta, assidua, che non sdegni di rivedere uno spettacolo anche più volte, lo studi, corregga la propria prospettiva critica (e preliminarmente legga il testo, per misurarne le trasformazioni degli esecutori). Per il resto, lasci fare agli altri: presente dunque come testimonianza, assente dovunque come «azione».

10 - Forse è inevitabile che il docente non sia sempre «anche» critico militante (non tutti possono praticamente esserlo). Sarebbe bene, però, che il docente fosse un metodico e appassionato frequentatore dei teatri: e questo non sempre avviene purtroppo, con danno della attualità e vivacità del suo insegnamento.

12 - Oggi la critica rischia di dividersi: fra l'impegno, talvolta settario, di chi fa parte di un gruppo di teatranti attivi anche in altri settori, e combatte accesa per un'idea precisa, ma parziale; e

Giorgio Pullini

1 - Forse è un tema ormai obbligato, come quello della crisi del teatro. Come il teatro è sempre stato un fenomeno elitario (salvo poche eccezioni), così la critica ha sempre avuto una funzione particolare: soltanto informativa per i più, che non frequentano i teatri, ma li seguono indirettamente; più specifica per chi li frequenta, ma se ne serve (giustamente) solo come termine di confronto per i propri (autonomi) giudizi, senza lasciarsene troppo influenzare.

2 - Non è una perdita di audience (ma non usiamo, per favore, questa terminologia radiotelevisiva: è come riconoscere subito che siamo del tutto asserviti a quei mezzi di comunicazione). Credo che sempre, fra il potenziale pubblico di lettori di un giornale, solo una minima parte abbia letto le recensioni teatrali, e la grande maggioranza si sia limitata a scorrerne i titoli. Donde l'importanza di questi ultimi, che sono invece dettati dalla redazione, e spesso sfasano l'equilibrio della recensione stessa, isolandone un particolare (positivo o negativo che sia) rispetto al senso generale.

3 - L'«arsenale critico» dovrebbe consistere nel dovere di informare anzitutto, non solo sul testo ma anche e soprattutto sullo spettacolo; e di essere chiari, precisi, non supponenti, ma rispettosi del lavoro altrui (dei teatranti), oltre che del diritto del lettore di capire.

4 - Il critico non dovrebbe avere nessun rapporto diretto (e complice) con il sistema teatrale, sia degli organizzatori (impresari, dirigenti, responsa-

bili, ecc.), sia degli esecutori (attori, registi, scenografi), e perfino degli autori (nei limiti del possibile). Il critico dovrebbe essere uno spettatore che fa, da tempo e per libera scelta, la funzione dello spettatore; e che, per questo, si è fornito di una preparazione specifica da buon studioso e lettore, ma che, quando si siede in poltrona, cerca di osservare quanto sta accadendo sulla scena senza pregiudizi e senza presunzione; e di riferirne con il massimo di onestà e obiettività possibile, ma anche con passione (argomentandola) o con sdegno (argomentandolo): che sono, appunto, il segno dell'obiettività come buon proposito.

5 - Cos'è la «nuova critica»? Quella delle riviste di avanguardia e ricerca teatrale? In tal caso, più che di nuova critica, si tratta di critica specializzata nel senso che è condizionata da presupposti teorici e tecnici, comprensibili per lo più da gruppi di «addetti ai lavori» formati alla stessa fucina di schemi. Per il resto, la critica resta quella aggiornata, in quanto, come ormai da decenni, impegnata a considerare non solo i valori del testo, ma anche, e in simbiosi, quelli della realizzazione scenica (e non solo della recitazione). Non so se si possa definire critica «promozionale»: è semplicemente la critica moderna (l'altra, quella soltanto testuale, è ormai sepolta).

6 - Per quanto mi riguarda, le condizioni di lavoro del critico, oggi, dovrebbero essere soprattutto di «difesa» dall'invadenza di questi gruppi di condizionamento. Per quanto riguarda i giornali, si tratta, nei limiti del possibile, di difendere il diritto della critica teatrale allo spazio, che sempre

l'indifferenza, la routine stanca di chi è libero da impegni di tal genere, ma denuncia anche la noia di un lavoro «subito». Il segreto sta nel riuscire a mantenere entusiasmo, passione, anche nell'autonomia di battaglie «di parte». Spettatore in platea, ma con un «fuoco» dentro. □

Domenico Rigotti

1 - Crisi? Tutt'altro che un discorso alla moda. Ma è una crisi legata all'evoluzione del teatro che

Siamo all'usa e getta anche per il teatro. Il critico è costretto a dare risalto a spettacoli venduti come evento, in realtà bassi prodotti commerciali.

sta diventando sempre più prodotto di consumo. Siamo di fronte all'usa e getta anche per il teatro. Una piccola dimostrazione arriva anche dai cosiddetti «nuovi comici» che inflazionano le ribalte ma che le ribalte accettano di buon grado perché arricchiscono il botteghino.

2 - Penso che questo 12 per cento sia già una buona quota. L'importante è che continui ad esserlo;

ma dubito.

3 - Forse esisteva. Oggi mi pare che ciascuno segua una strada del tutto personale. O almeno i più che ancora esercitano questo mestiere.

4 - Senza diventare dei Pilato, senza arroccarsi sull'Aventino; ritengo sia più prudente starsene ai margini. Questo per il sistema teatrale. Con il lettore ognuno poi può sporcarsi le mani come meglio ritiene.

5 - Non mi piacciono le suddivisioni in categorie. Chi fa critica da trent'anni è logico che sia un «tradizionale» ma non è detto che anch'esso non faccia del nuovo.

6 - Mi limito ai quotidiani e ai periodici. Rispondo: a seconda degli umori con chi è a capo delle pagine degli spettacoli. Di conseguenza ora idilliaci ora pessimi. Questione di gusti, spesso.

7 - Esige un discorso circostanziato. Un frammento di quel che penso è già nella risposta alla domanda n. 4.

8 - Direi pochissimo.

9 - Spesso è davvero solo una poltrona in platea (beninteso nei teatri borghesi).

10 - Non ho esperienze.

11 - Sono un utopista. Rispondo di sì. Intanto, ci vorrebbe più tensione morale da parte di tutti.

12 - Uno soltanto. In negativo. Quello in cui il «povero critico» è costretto a dar risalto a spettacoli venduti come un evento, in realtà bassi prodotti commerciali. E questo si verifica quasi settimanalmente. A proposito, come si sarebbero comportati Silvio D'Amico, Sandro De Feo, Roberto De Monticelli? □

Antonio Scavone

1 - Rispondo in tre punti. Più che di malessere, fondato o snobistico, ritengo che la critica drammatica in Italia stia vivendo una situazione di impasse, di una serpeggiante incertezza tanto sull'identità socio-culturale della sua valenza, quanto sul destino più propriamente critico-filologico delle sue funzioni. La critica drammatica si dibatte talora coraggiosamente tra un «essere»

La statuizione della critica – intesa come corporazione, centro di potere – si manifesta nei modi più vari: dalle cooptazioni arbitrarie alle scelte personalistiche, dalle protezioni ideologiche ai padrini di famiglia.

e un «dover essere» che, forse, come conflitto, è secondario rispetto al problema più importante e cioè quello dell'«esser-ci», semmai. Talvolta la critica sembra disancorata dall'attualità, da una finalizzazione più generale, da un obiettivo superiore. Questo limite, questa incertezza scaturiscono ovviamente dalle spaccature socio-culturali, dagli squilibri tra ciò che il teatro propone e ciò che invece la realtà è, ma, nondimeno, la critica ripiega a volte su se stessa, assolvendo compiti di omologazione (è questo, poi, il difetto di idee e di indipendenza), mancando uno dei suoi scopi più attesi, cioè quello di indicare e fondere, scegliere ed amalgamare le «forze in campo», i materiali proposti, le energie genuine e diremmo di classe, la vitalità «internazionale» del nostro teatro (se c'è).

2 - La critica non ha mai smosso il pubblico per delle ragioni a mio avviso molto semplici: innanzitutto la disabitudine culturale del pubblico a leggere i giornali – e quindi anche le critiche, i resoconti – dalla quale deriva una disposizione culturale per così dire incompiuta e irrisolta nei confronti degli spettacoli che si vedono, spesso intesi come surrogati o prolungamenti di show televisivi; ma c'è anche una ragione intrinseca della critica drammatica: quella che potremmo chiamare la «statuizione» della critica (intesa come corporazione, come centro di potere, ecc.) che si manifesta nei modi più vari: dalle cooptazioni arbitrarie alle scelte personalistiche, dalle protezioni ideologiche ai padrini di famiglia. Tutto ha un

DENUNCIA DELL'ASSEMBLEA DELL'ANCT

Un'informazione degradata oggi emargina la critica teatrale

L'assemblea straordinaria dell'Associazione nazionale critici di teatro, riunita al Teatro di Rifredi il 1° marzo scorso, ha esaminato i numerosi problemi all'ordine del giorno. Di fronte alla prospettata eventualità di uno scioglimento, l'assemblea ha ritenuto inopportuno procedere su questa strada, allo scopo di non cancellare il patrimonio di attività politico-culturale costituito nell'arco di quasi un venticinquennio. Tuttavia, constatato lo stato di grave difficoltà organizzativa e strutturale, causato anche dalla generale crisi che investe il teatro italiano, l'assemblea ha predisposto misure per assicurare una fase di continuità e fronteggiare l'emergenza e aggravata dalla presentazione delle dimissioni del presidente Lamberto Trezzini e del segretario Giorgio Guazzotti.

L'assemblea ha inquadrato i problemi associativi sopraindicati in una analisi della situazione di difficoltà e di malessere in cui si svolge l'esercizio della critica teatrale oggi in Italia. Riservandosi di aprire un ampio dibattito pubblico in materia, l'assemblea ha inteso denunciare per intanto lo stato di decadimento, di incuria e di abbandono nel quale è lasciata attualmente la critica teatrale, in un sistema dell'informazione e in una concezione del lavoro culturale nei quali prevalgono non le competenze, la riflessione, la formazione del lettore e del cittadino, ma un effimero acritico, sordo alle vere ragioni della cultura e dell'arte, puramente promozionale e pubblicitario e in definitiva volgare e diseducativo. E ha deciso di segnalare questo stato di cose, che si aggiunge ad altri sintomi numerosi di un abbassamento dei livelli della cultura e dell'informazione nel nostro Paese, all'Ordine nazionale dei giornalisti, alla Federazione editori giornali e alla Federazione della stampa italiana. □

senso, un significato, uno scopo: non importa se siano o no legittimi, quello che conta è che al pubblico spesso non viene fornita un'adeguata chiave di lettura di scopi, sensi e significati. E, d'altra parte, si comportano allo stesso modo autori e registi.

7 - Per esperienza personale al Teatro Politecnico

2 - La ragione principale credo sia quella della distanza che certi critici prendono dall'accadimento teatrale in sé, dal loro ruolo di cronisti. In secundis mi sembra ci sia un colpevole livellamento di giudizio che, quindi, fa perdere la credibilità.

3 - Non credo. Mi auguro che il miglior baluardo, anche per la propria libertà intellettuale, sia la propria coscienza.

4 - Penso che bisognerebbe avvicinarsi al lettore proponendo servizi adeguati alle richieste. Perché non trattare il teatro come il cinema? Ovvero perché non indirizzare il pubblico verso il teatro utilizzando criteri più moderni: fornendo trame, cast, guide dettagliate? Avendo, insomma, anche funzione divulgativa?

5 - No. Non possono prescindere, attualmente, l'una dall'altra.

6 - Non ho mai subito pressioni di nessun tipo: concludo che siano soddisfacenti. Certo, non può esistere un critico che si liberi dalla realtà in cui vive, non sarebbe attendibile. La convivenza è possibile.

7 - Credo che sia necessario che il «critico» partecipi attivamente alla vita teatrale, lasciandosi più possibile al di fuori di quella politica. Auspico un critico-autore, un critico-regista. Io stesso scrivo per il teatro, ho recitato e ho diretto.

8 - Non ne sono abbastanza consapevoli. Le colpe sono da entrambe le parti. La critica si è allontanata dal pubblico; le istituzioni non ne hanno mai intuito l'unicità del ruolo.

9 - La critica dovrebbe essere quanto più possibile «ubiqua».

10 - No. Lo snobismo universitario è spesso rivolto anche verso la critica. Trovo che le strutture universitarie che si occupano di teatro siano fatiscenti. Salvo rari casi. Comunque non adeguatamente formative.

11 - Ha un ruolo, sicuramente. Ma è abbastanza presente? Alcuni critici ne ignorano l'esistenza o non hanno nessun contatto. Latitante è il termine

di Roma, in qualità di direttore artistico, ritengo che non sia da discutere l'autonomia della critica quanto, piuttosto, la qualità «globale» dell'analisi critica, di una analisi critica. In questo senso ho notato la mancanza di un corpus critico omogeneo, di un'esegesi filologica che magari facesse anche piazza pulita di registi e autori, spettacoli e messinscena ma tutto questo non c'è: c'è il critico – acuto, dubbioso, scaltro, profondo – ma non «i» critici, non «la» critica. Si rimprovera alla critica di non essere al passo coi tempi, di non crescere quanto cresce un testo o uno spettacolo: questo monito resta improponibile per molti critici, vale purtroppo come aspettativa per la critica. □

Giorgio Serafini

1 - Realtà, credo. Non vedo un orientamento «filosofico» preciso, mi sembra che molto sia lasciato al caso, anche per esigenze pratiche e «giornalistiche». Specie nel ricambio, nelle nuove leve (delle quali faccio parte).

Perché non trattare il teatro come il cinema? Perché non indirizzare il pubblico al teatro con intendimento divulgativo fornendo trame, cast, guide dettagliate?

giusto.

12 - Mi sembra di notare troppa ambiguità. Non vedo nessuna chiarezza scemata da considerazioni diplomatiche. Troppi i critici «a sostegno», poche le voci realmente autonome. □

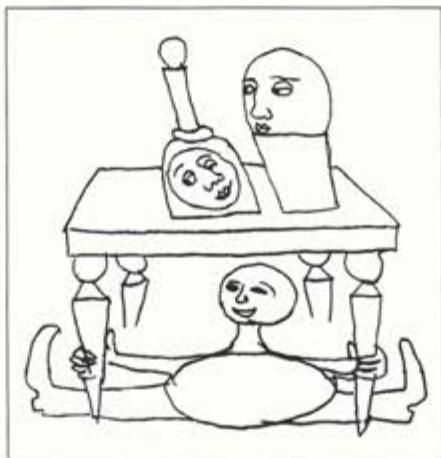
Ettore Zocaro

1 - Non si tratta di un discorso alla moda, ma di una realtà che trova riscontro negli spazi sempre più ridotti concessi dalla stampa, dalla televisione e dalla radio alle notizie e alle recensioni riguardanti il teatro.

2 - La critica non ha avuto mai un'influenza determinante sulle fortune di uno spettacolo. L'ha avuta e continua ad averla nella formazione culturale di molti spettatori potenziali che poi diventano la parte «attiva» di uno spettacolo.

3 - Esiste indubbiamente un «linguaggio comune». Le regole sono più o meno sempre le stesse. La critica teatrale – insieme a quella musicale – le sa usare con maggior rigore. Raramente si hanno sbavature.

4 - In linea generale, il critico non dovrebbe avere rapporti con il sistema teatrale ma, per una ragione o l'altra, finisce con l'averne. L'essenziale è che siano rapporti soltanto professionali tutte le volte che è consultato come esperto. Far parte di giurie e di comitati deve essere valutato volta per volta, a seconda della loro importanza e dell'orientamento culturale che comportano. I rapporti con gli organi di informazione e con il



cienza» dell'una e dell'altra parte non giova al dialogo, alla comprensione. Ognuno è arroccato sulle proprie posizioni. La più intransigente, comunque, è la «giovane critica», decisa a tener conto soltanto dei valori innovativi.

6 - Le condizioni di lavoro sono peggiorate perché i nuovi «media» non sopportano la critica in senso generale. Per quanto riguarda la critica teatrale si preferisce che ce ne sia sempre meno perché disturba gli «eventi» della Società dello Spettacolo, peraltro legata a forti interessi pubblicitari, economici e ad interessi politici non sempre

L'Associazione nazionale Critici di teatro potrebbe avere un ruolo rappresentativo e influente se ne facessero parte tutti i critici che contano. Invece non è così.

lettore devono essere il più indipendenti possibili.

5 - Esiste in effetti una contrapposizione fra critica «tradizionale» e «nuova critica». Quest'ultima è attenta in special modo al teatro di ricerca e sperimentale, cercando di cogliere le esigenze del pubblico più giovane. L'atteggiamento di «suffi-

trasparenti. Quotidianamente il critico di teatro deve battersi per guadagnare il proprio spazio sui giornali. Il più delle volte non viene gratificato perché tenuto ai margini. Il rapporto con direttori e capo-redattori si è fatto faticoso. Gli articoli vengono bruscamente tagliati e ridotti a poche righe per far spazio a quelli che parlano diretta-

Questi i nuovi interventi per l'inchiesta aperta da *Hystrio*

È continuata in queste pagine – e continuerà anche nel prossimo numero se riceveremo nuovi contributi – l'inchiesta sulla condizione della critica drammatica in Italia, che abbiamo aperto sul numero precedente per rendere conto di uno stato di crisi, inscritto in una crisi del sistema teatrale ormai evidente, e per esaminare le possibilità di superarlo, restituendo al critico di teatro la funzione e la dignità perduti.

Dopo i ricchi e qualificati interventi pubblicati la volta scorsa, il dibattito usufruisce stavolta di altri contributi che hanno il pregio di non escludere una franca autocritica e di inquadrare la questione nel tormentato tessuto culturale di questi anni. Senza ignorare che sta cambiando il modo di fare teatro, di conseguenza l'esercizio stesso della critica e la sua funzione nella società dello spettacolo. Come dimostra il dibattito apertosi in seno all'Associazione nazionale Critici di Teatro, al cui interno si è manifestata una tendenza favorevole allo scioglimento dell'organismo.

Chi ha ancora da dire sulla questione risponda al questionario di *Hystrio*: rinnoviamo l'invito. □

mente e indirettamente di televisione. Persino quei giornali che attaccano la televisione sul terreno degli spot pubblicitari che sottraggono alla stampa mezzi vitali per sopravvivere si inchinano a qualsiasi banalità televisiva, anche a quelle di cui si potrebbe fare a meno.

7 - Il critico può anche «sporcarsi le mani», purché conservi le sue ideologie culturali di fondo. Forse il «distacco» dal «sistema» oggi non è più possibile. Ma è questione di misura, di tatto, di forza autonoma. Purtroppo si assiste a casi non confortanti, soprattutto quando i critici vengono invitati a tradurre e ad adattare il testo straniero che sarà poi portato in scena e che per forza di cose gli toccherà recensire. Bisognerebbe stare molto attenti a impegni di questo tipo. Creano nel pubblico un sospetto pregiudizievole che non gioca a favore della critica. Per i coinvolgimenti nella produzione bisognerebbe stabilire (se possibile) nuove regole. Troppi episodi recenti non sono stati positivi.

8 - Nessuno di questi organismi ne è cosciente. Il giornale è un prodotto che non tiene conto sufficientemente dei 10-11 milioni di spettatori che annualmente frequentano il teatro. La limitatissima editoria teatrale e lo scarsissimo numero di riviste che si occupano di teatro contribuiscono ad aggravare il vuoto. In termini di definizione contrattuale-professionale del ruolo non so. Bisognerebbe stabilire a priori il numero degli articoli e degli spazi che a un critico (ufficialmente riconosciuto da regolare accordo) compete. Ma occorrerebbe una grossa pressione sui giornali, rivendicando il ruolo sempre più specifico che spetta al giornalismo scritto rispetto all'informazione televisiva.

9 - La critica non deve essere oggi soltanto una «poltrona in platea», secondo la definizione ottocentesca. Ma deve essere molto di più: una presenza critica ovunque si fa teatro, senza però compromessi. La linea di fondo deve restare immutata, anche quando si richiedono elasticità e diversità di comportamenti. Il discorso non deve mai dimenticare i suoi principi, la sua unitarietà.

10 - Non tutto è chiaro fra critica drammatica e docenza universitaria. Ma entrambi «comunicano» qualcosa del teatro, al più alto livello, sia pure con mezzi diversi. La comunicazione della critica è forse meno specialistica dell'insegnamento cattedratico perché non deve mai dimenticare il pubblico a cui è diretta nelle sue diverse componenti. Il lato giornalistico non è elemento riduttivo bensì la via per far capire con più agilità e immediatezza tutto il peso di un giudizio.

11 - L'Associazione nazionale Critici potrebbe avere un ruolo rappresentativo e influente se ne facessero parte tutti i critici che contano. Invece sono diversi a non farne parte; non ho mai capito il perché. Soltanto se si riesce a «compattare» il quadro generale, e avere mezzi sufficienti per tenersi in vita, potrà avere il ruolo che per il momento, nonostante le sue dignitose ed essenziali iniziative, improntate a scelte severe, non sembra avere.

12 - Non ritengo l'opportunità di indicare «casi» indicativi. Non ha importanza. Quel che conta è lo stato generale di malessere strisciante. È difficile dire, se le cose dovessero aggravarsi (l'involuzione culturale a cui i media costringono il settore), quali possono essere le prospettive. C'è già chi predica l'abolizione della critica drammatica. In un clima che non sopporta critiche, pronto ad essere sempre ottimistico, con stuoli di plauditori arruolati dai partiti e dai gruppi finanziari, la critica drammatica è certamente la più esposta perché la più debole. Se la critica dovesse scomparire, la prima a essere eliminata sarà inevitabilmente quella teatrale. Qualche giornale l'ha già fatto. □

I disegni che illustrano le pagine sulla funzione della critica sono tratti dal volume di Giuseppe Appella «Mino Maccari», Milano 1978, per gentile concessione di Vanni Scheiwiller.

TACCUINO DI UNA PASSEGGIATA FILOSOFICA

IL GRANDE TEATRO METAFISICO DI ROMA

ROBERTA DE MONTICELLI

Conoscete zi' Nicola? Io l'ho incontrato tardi, a Roma, all'Eliseo. Zi' Nicola l'ha inventato il grande Eduardo nel 1948, e da allora passa ogni tanto per una ribalta, intatto. A lui la parte riesce sempre benissimo, perché non parla affatto, non parla più. Non parla più perché l'umanità è diventata sorda, ma non rinuncia affatto a esprimersi per questo: no, lui si esprime con i fuochi d'artificio. Castagnole e tricke tracche e girandole, scoppi e frizzi e fischi e lampi e fumo: sono orazioni furenti o battute al vetriolo, ma anche dissensi veementi e litigiosi puntigli. Non è per nulla malinconico, zi' Nicola, è appassionato e bisbetico: suo nipote, l'unico che capisce il suo linguaggio, a malapena riesce a interloquire, fra un razzo e una gragnuola, quando lui intavola una delle sue infuocate conversazioni*. Zi' Nicola è di Napoli, ma io l'ho incontrato a Roma, io che vengo da Milano: e uscendo per la via Nazionale – non è strano – con le tracce sulfuree della sua eloquenza negli occhi, ecco, mi sono ritrovata in patria. Tutti gli smozzicati eroi della parola-rottame, tutti gli ipocondriaci e nebulosi Krapp e Clov d'altri e più nordici deserti urbani non valgon niente accanto a zi' Nicola. Non sono mica veri come lui. Non per noi.

Patria? Vi sembrerà una parola fuori luogo, questa che mi s'era ficcata in un emisfero del cervello, mentre nell'altro imperversava la stizzosa festa pirotecnica di zi' Nicola. E man mano che il tempo smorzava nella memoria le punte più arcigne della sua oratoria, ecco, le sue girandole m'illuminavano le vie di Roma, che ha il teatro nell'anima e l'anima tutta visibile... Colpa dell'illusoria luce dei suoi lampi, e della svagata ventura degli incontri, se anche i pensieri prendono il corso improvvisato di una passeggiata.

Ecco un capolavoro minimo che la riassume, quest'anima tutta piazze e scale e fontane e rovine, questa interminabile scenografia barocca: una sua immagine minuscola e graziosa, dovuta alla benigna ironia del Raguzzini... La piazza Sant'Ignazio: ma dove al mondo una chiesa dedicata a un santo così atrocemente introspettivo e mistico sarebbe attorniata dalle quinte leggiadre e dolcemente pronube di tre palazzetti da commedia degli equivoci?

Eppure questo è l'aspetto più evidente della nostra anima, là dove riesce a darsi forma, a farsi idea. La forma è sempre scenografica, l'idea sempre illusionistica, e la vertigine del sacro è indistinguibile dal brivido dell'effetto scenico. E non parlo degli effettacci, no: dove il sacro è più profondo, là è più leggero e – per così dire – immortale il colpo di scena. Non vale questo perfino, anzi non vale soprattutto per l'interno di San Pietro? Ma non è ancora il momento di entrarci.

PLATONE, ARISTOTELE E RAFFAELLO

È vero che più in armonia con questa forma e idea, nel suo punto più alto, è Raffaello, più di Michelangelo e più di ogni altro genio. Basta guardare l'opera che tutti, ma proprio tutti, imparano a conoscere fin sui banchi di scuola: la *Scuola di Atene*, il grande affresco che rappresenta il convegno ideale della filosofia. Ciò che più conta in questa celebre composizione è forse la mossa di danza, il *pas de deux* delle due figure centrali: Platone e Aristotele a braccetto, come l'intelligenza di cose divine, e quella delle umane. Questo passo di danza è come la matrice coreografica di tutta la scena: e una scenografia umana è appunto una coreografia. E non solo queste due figure, ma



tutte le altre vivono ciascuna nel gesto che la identifica. Vivono di gesti, molto più per intima consonanza alla regia del tutto, che per motivi iconografici o didascalici. Tutte le figure di tutti gli affreschi della Stanza della Segnatura, del resto, vivono del loro gesto ovvero recitano il loro ruolo in questo universale spettacolo dello spirito, delle sue arti e della sua storia, che ha nel cielo l'autore, sul trono di Pietro il regista e in Raffaello lo specchio plaudente. Dio, il papa, l'artista: tutta gente di teatro. Il mondo è teatro: le architetture della città sono, proprio come negli affreschi, le inquadrature scenografiche del suo dramma. Forse quando quegli affreschi vennero eseguiti, appena prima che il monaco tedesco cominciasse a imperversare lassù a Wittenberg, e la stagione dei papi laici (principi spietati ma grandi registi dell'idea rinascimentale) declinasse nell'autunno della Controriforma, senso, liturgia e recita quotidiana della propria parte erano tutt'uno.

C'è aria, tanta aria nelle coreografie di quella stanza raffaellesca. Non vuoto: aria. Le architetture profilano uno spazio pieno di respiro. Non c'è affatto un vuoto di cui avere orrore, da riempire il più possibile di carne e di forze. Questa pare l'idea (registica, per così dire) a cui il monaco furente sbarrò la strada: che il teatro del mondo fosse arioso. Che fosse un gioco, serio e drammatico e pieno di senso, ma pur sempre un gioco: cioè, come dice un dotto, «un'azione... che impegna in maniera assoluta, che ha un fine in se stessa, accom-

pagnata da un senso di tensione e di gioia». Che ha un fine in se stessa: non come, più tardi, lo spettacolo inscenato dalla trascendenza per insegnarci che la vita è sogno, e che dietro le sue sorridenti parvenze ghignano i teschi, o che ciò che par vero è teatro e ciò che par teatro nel teatro, o finzione al quadrato, è invece ombra del vero invisibile...

Queste complicazioni della drammaturgia barocca vengono dopo, ma ci riguardano veramente, in fondo? Resta il fatto che fu sbarrata una via di conoscenza che la nostra mente aveva preso come per sua spontanea inclinazione all'alba dell'età moderna. Lo si vede dalla vita di quei papi e delle loro corti meglio che dai trattati dei filosofi, che gli uomini colti avevano già imparato a giocare – ma senza alcun cinismo, alcuno scetticismo, e soprattutto senza alcuna ipocrisia – con i simboli del divino. Se ne facevano abiti di eleganza umana, figure della propria intelligenza e del proprio potere, ma anche metafore dei fondamenti non dominabili, «trascendenti» di ogni vita, natura, amore, fortuna, morte.

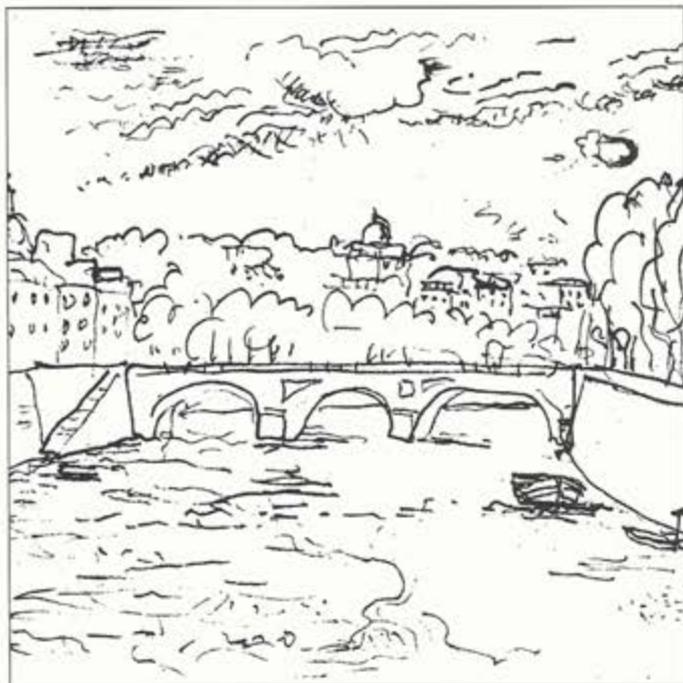
Tuonava Lutero: «Infine – oggi ancora – noi vediamo che più si ha scienza e spirito e più ci si prende gioco di questa dottrina che viene considerata una favola, e apertamente». Perché, non sono ciò che gli uomini hanno di più serio, le favole? Ma tanto peggio per quell'impresa che era già quasi riuscita del tutto: riconciliare, nei molti volti del simbolo e nell'unità del pensiero, Iddio e gli dei, la sacra follia e l'esperta saggezza. Perché la mente non si risolvesse, presa nel duplice, smodato orgoglio di un'ascesi morale interiore e di un dominio razionale delle cose, a «purgarsi» di tutte le immagini che le fingevano idee nelle apparenze. Tanto peggio per le *litterae* – («O saeculum, o litterae, iuvat vivere», cantava il cavaliere Heinrich von Hutten, l'amico tradito di Erasmo, ma sarebbe invece morto così giovane e già così solo) – tanto peggio per questo gioco simbolico fatto per vivere nel decoro delle forme il proprio turno sulla scena realissima del mondo, senza assoluti né di dogma né di matematiche. Com'è che gli spazi ariosi diventano spazi vuoti di cui avere orrore? Perché tanta calca di carni nel cielo e nell'inferno di Michelangelo? Forse, purgandolo dell'anima e delle sue immagini sacre e profane, il mondo visibile è bell'e pronto per diventare pura, infinita e vuota sostanza estesa.

L'IMMENSO VORTICE DI MICHELANGELO

È come se la *Scuola di Atene* ci dicesse: per noi, per la nostra anima che rifugge dal senso non visibile, fuori di queste architetture piene d'aria e di queste coreografie grandiosamente liturgiche non resterà forma né senso, ma pura vita soltanto e informe divenire. Se Raffaello in quell'affresco rende omaggio a Leonardo prestando il suo volto a Platone, Michelangelo appare nel ruolo di Eraclito. Geniale intuizione, che di lì a poco si vedrà in qualche modo confermata dal fluidificarsi dello spazio in una sorta di plasma per ogni forma provvisoria e cangiante, o fonte sorgiva e inesauribile di sempre nuove visioni: e Roma si scioglierà e scorrerà defluendo nelle sue fontane, dalle forme più mobili dell'acqua stessa e più mutevoli della luce. Vedere Eraclito in Michelangelo è intuire nel suo tormento il seme del Barocco.

Ma nessuna interiorità anche profondissima sfugge alla logica teatrale della nostra anima. Come una delle prime opere di Michelangelo, il bassorilievo della battaglia dei centauri, così il suo capolavoro, il Giudizio Universale. Anche qui si tratta di coreografie, scenografie umane: non dell'ordine, qui, ma rispettivamente del caos e della fine, ed entrambe, in termini michelangelioleschi, coreografie del vortice. E in entrambi i casi il vuoto, il centro del vortice – quel vuoto da cui forse rifuggiva l'orrore dei suoi tardi eredi, che non lasciò di vuoto, a Roma, che il cielo – quel vuoto è creato da un gesto. Il gesto violento e onnipotente di un dio, sia Apollo o Cristo, che imprime un moto vorticoso all'universo. Forse anche il gesto di un terribile direttore d'orchestra, o piuttosto – poiché la musica del pittore è per gli occhi – di un regista.

Del resto, per continuare questa passeggiata per Roma, un confronto fra San Pietro e uno dei modelli ispiratori del progetto di Michelangelo, il Pantheon, aiuta molto a comprendere la logica teatrale anche dei nostri più celebri interni, purché pubblici. Al Pantheon si entrava per leggere l'orologio del cielo: non un solo particolare della forma, della collocazione, dell'interna scansione di pieni e vuoti nel rivestimento interno della cupola era privo di un senso funzionale: liturgico anche, ma in quanto carico di informazione. Il tempio era una rivelazione quotidiana del dio-natura, un sistema di decifrazione di quel cielo, col suo orologio e il suo calendario solari, che la lucerna aperta lasciava in comunicazione con la Terra e con la casa sacra della città.



LA POLTRONA DEL DIO INVISIBILE

I pagani non avevano bisogno d'altra messa in scena per partecipare, attraverso quel foro circolare, alla divinità del tutto – quasi quel foro fosse ovviamente e visibilmente l'apertura ontologica di cui favoleggiano le elucubrazioni della tarda metafisica tedesca – o più semplicemente la bocca aperta di un «oh!» di stupore, il segno della meraviglia che si dice sia madre del filosofare.

Ora, già usurpando al mondo antico quello spazio, i cristiani ne fecero, da perfettamente autosufficiente o in sé sacro che era, un teatrale contenitore di sacre rappresentazioni: vi si rappresentavano le Ascensioni, e al popolo incapace di percezioni astratte si offriva lo spettacolo da fiera di divinità carrucolate su per la volta, e poi nel cielo, attraverso quella che ormai era divenuta la lucerna di una soffitta teatrale.

L'idea fu resa stabile, quasi sacra rappresentazione permanente, nello spazio omologo di San Pietro. L'immenso baldacchino del Bernini, fatto col bronzo rubato al Pantheon, è, nelle sue spirali ascendenti, una sorta di ascensione congelata, eternizzata. È un evento divenuto *nunc stans*, gloria perenne: e gloria pura, fasto senza visibile soggetto, teatrale apoteosi pronta sulla scena di ogni replica, per ogni officiante. È il trionfo della scenografia, che da inquadratura dell'azione si fa essa stessa azione intemporale, dramma e svolgimento attuale e perenne, atto puro.

Come puro, metafisico e teatralissimo emblema – il potere in sé, o meglio la maestà in quanto tale, a prescindere da chi li recita – è la gigantesca poltrona, o come si dice la cattedra, che in questo tempio occupa il fuoco di tutti gli sguardi, il punto di fuga di ogni prospettiva, insomma il centro illuminato della scena, perennemente avvolto nella luce sfolgorante del riflettore d'alabastro. Vuota, sospesa in aria, circondata di gloria: una poltrona. E c'è teologia più palmare e insieme più teatrale di questa, che un oggetto ad un tempo concretissimo e simbolico sia levato alla gloria dei cieli, e insieme significhi e rimpiazzi la divina maestà che non si vede? Che una sedia, ed una sedia vuota, significhi e rimpiazzi Dio? Ecco, in questa sedia glorificata, sfolgorante di lucido disincanto eppure anche di misteriosa potenza illusionistica si contempla – tragico e devoto, numinoso e beffardo – il più metafisico dei nostri *coups de théâtre*.

A San Pietro – perfino a San Pietro – la nostra anima si riconosce, e non sa se applaudire, inginocchiarsi, o disperare. □

* Si tratta naturalmente dell'enigmatico personaggio de *Le voci di dentro* di Eduardo De Filippo, rappresentata ultimamente a Roma nel gennaio 1992, con C. Giuffrè e M. Scarpetta.

I disegni sono di Orfeo Tamburi. A pag. 64, veduta del Tevere con il ponte Cavour. In questa pagina, particolare per la scena de «La bugiarda» di Diego Fabbri, 1955.

LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



Dopo i trionfi riscossi si infoltisce la schiera dei teatri in cui replichiamo il successo di CHARTA: la nostra biglietteria elettronica. Un sistema evoluto, eccezionalmente rapido e sicuro, che consente la prenotazione del posto da ogni punto remoto collegato al teatro via telefono, visualizzando l'intera pianta di ogni spettacolo in cartellone.



Un'installazione di grande pregio, che elimina la possibilità d'errore e velocizza tutte le operazioni. Un traguardo della ricerca applicata, raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

Leoni Daniele si è qualificata nel 1987, col grande successo riscosso dalla prima bi-

glietteria elettronica, installata al Teatro Comunale di Bologna.

Negli anni successivi hanno fatto la stessa scelta: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Regio di Torino, Teatro Verdi di Trieste, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro Valli di Reggio Emilia.

LETTERA ROMANA: TORNA IL TEMPO DELLE CANTINE?

OCCHIO, SIGNORI AI TEATRI PICCOLI

GIOVANNI CALENDOLI

I grandi teatri di Roma sono stati in passato i luoghi dove si celebravano vittorie e sconfitte decisive per leventure dell'arte con la partecipazione appassionata e, talvolta, scalmanata degli spettatori, anche se questi spettatori indossavano eleganti abiti da gran sera.

Basterà ricordare per tutte la furibonda battaglia che divampò la notte del 10 maggio 1921 nel Teatro Valle per la prima rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Vera Vergani piangeva, invano confortata da Dario Niccodemi, direttore della compagnia. Luigi Almirante dava in escandescenze. Luigi Pirandello fu costretto a fuggire da una porticina di servizio per sottrarsi alle ire degli avversari.

Adesso, alle prime non pochi spettatori e non poche spettatrici ostentano un abbigliamento casual, con giubbotti e maglioni che ricordano le divise dei paracadutisti; ma non si scatenano più le battaglie. Da molti anni vige un'olimpica pace teatrale e, d'altra parte, gli spettacoli che i grandi teatri presentano sono calcolati e dosati in maniera tale – e nella scelta dei testi e nella scelta degli interpreti – da assicurare preventivamente il placido consenso di quella ampia fascia del pubblico benpensante, nella quale vige l'ideologia consuetudinaria del senso comune teatrale. Questo pubblico ha una riserva di tiepidi applausi da consumare regolarmente a dosi fisse.

Eppure il teatro continua a vivere nonostante tutto, a trasformarsi, a riservare sorprese imprevedibili ed ha ancora le sue vittorie e le sue sconfitte in battaglie, che si combattono però in altri luoghi. Questi luoghi sono i teatri minori – piccoli e minimi – collocati per la maggior parte in aree periferiche, che in molti casi sono diventate centri urbani autonomi e separati nell'interno della metropoli.

A Roma questi teatri minori, con una programmazione pressoché continua, sono più di trenta e alcuni di essi, come l'Abaco, il Catacombe 2000, il Colosseo e i Satiri, dispongono di due sale. Il Teatro dell'Orologio ne ha addirittura tre. E con un ritmo lento ma costante (al contrario di quanto accade per le sale cinematografiche, che chiudono) il numero delle piccole scene aumenta: recentemente, nei pressi di piazza Buenos Aires, si è inaugurato con una certa solennità un teatrino di duecento posti intitolato a Tirso de Molina.

Il pubblico di questi teatri è diverso da quello dei grandi teatri. Sono spettatori affezionati, generalmente abitanti nel quartiere, che non di rado finiscono con l'aggregarsi in bande di tipo quasi iniziatico. E sono spettatori che esaltano o condannano senza pietà, perché considerano lo spettacolo come un'occasione per esprimere se stessi ed il teatro come un'istituzione che occupa uno spazio civico di loro pertinenza. Cioè sono autentici spettatori. Per completare il discorso, v'è da dire che mentre i grandi teatri, come si è detto, presentano quasi sempre spettacoli progettati al fine di ottenere il consenso (con le limitazioni conseguenti), nei teatri piccoli o minimi accade ancora di assistere a spettacoli che hanno una carica di provocazione, come possono averla la rappresentazione di nuovi autori italiani e di stranieri non noti (per esempio, *Soldati a Ingolstadt* di Marieluise Fleisser con la regia di Adriana Martino al Teatro Colosseo) o la proposta di problemi di attualità (per esempio, *Caro Gorbaciov. La lunga notte di Anna e Nikolaj Bucharin* di Carlo Lizzani e Augusto Zucci al Teatro dell'Orologio) o la ripresa di testi classici in una chiave diversa (per esempio, *Tamerlano il grande* di C. Marlowe con la regia di Carlo Quartucci al Teatro del Vascello).

È perciò spiegabile che gli spettatori non siano più gli inerti assisten-



ti ad un rito senza attesa; ma si sentano coinvolti e partecipino anche dissentendo polemicamente. Solo nelle sale minori, almeno a Roma, succede ormai che dopo la rappresentazione gruppi di spettatori si trattengano a discutere su quanto hanno visto ed ascoltato.

Questa è la situazione obiettivamente fotografata ed a nostro modesto avviso meriterebbe di essere più attentamente studiata sia dai vari organi di informazione (che concedono i loro spazi soltanto ai «mostri sacri» veri o decotti) sia dai gestori della cosa pubblica (che finiscono col privilegiare nelle sovvenzioni un teatro pacificamente predisposto al successo).

I teatri piccoli e minimi hanno oltretutto un'importante funzione promozionale: anche senza volerlo, sono incubatrici di nuovi spettatori. Ed il male più grave della scena italiana, come le statistiche documentano implacabilmente, è costituito appunto dallo scorso numero di spettatori. □

Nella foto: Carla Tatò in «Tamerlano il grande» di Marlowe.

FONDAMENTI DEL LAVORO TEATRALE

SCENA E VISIONE

MAURA DEL SERRA

Due termini che formano il soggetto-oggetto di questa breve riflessione sono uniti da una particella che ha per me un senso vivamente dialettico, dinamico, e vorrei dire, energetico: infatti la scena — in quanto «materia» spaziale, macchia insieme oscura e luminosa in cui prende corpo la «forma» dell'immaginario dell'autore — è scena della visione e per la visione, sua proiezione attiva e plastica, sua vera e propria incarnazione: sua policroma carne e sangue, si può dire, rispetto alla mente che ha concepito vicende e personaggi nel bianco e nero soggettivo, assolutizzante e silenziosamente (a volte ingannevolmente) «poetico» del foro interiore. Una carne e un sangue formati sia dal mobile e vicendevole corpo fisio-psichico degli attori, sia dal «doppio» dell'autore, il regista, che è tradizionalmente ciò che il critico è per l'opera letteraria o artistica: una sorta di *artifex additus artificis* o fido maestro sostituto, di moderatore inventivo fra autore, attori e pubblico: un *artifex* che nel corso dell'età contemporanea ha progressivamente abbandonato le vesti feriali del capocomico tuttofare per pararsi di quelle festive e togate dell'interprete, dell'*alter ego* e quasi del demiurgo platonico-wagneriano (come fa fede anche l'etimo del sostantivo: *régisseur*, poi *regista*, è filiato da *regere* e gemello di *rex*): demiurgo e riplasmatore di un testo che tende appunto a diventare — almeno nell'ottica dei registi stessi, e specialmente se l'opera è un classico, vero o presunto — una nuova materia prima per elaborazioni, sperimentazioni ed alchimie stilistico-formali il cui apice e i cui eccessi, toccati negli anni Settanta, si tende oggi tuttavia ad abbandonare in favore di un'interazione col testo più parallela che perpendicolare, più normalizzante che esplosiva (al limite, neo-accademica). Fatta salva la necessità costante di questa interazione, vitale per l'opera drammaturgica come, appunto, carne e sangue, moto ed espressione lo sono per dar voce interpersonale, transitiva, ai nostri pensieri e desideri, mi sembra da sottolineare in misura non minore la reciprocità del dittico sostantivale del titolo: scena e visione, scena della visione, ma anche visione e scena, visione della scena e per la scena: cioè proiezione spontanea, esternazione da parte dell'autore, di quelle potenze dell'anima, tanto sua personale quanto collettiva, nella misura in cui l'autore è, o può essere, creatore e non solo creatura del suo tempo, suo *medium* appassionato, ma critico ed oggettivo fino all'impersonalità di eschileana, shakespeariana e verghiana memoria: che è la condizione del superamento della fantasticheria soggettiva in vera visione, e che dà luogo a quelle concrezioni di policroma trasparenza, insondabilmente refrattarie ed elastiche alla dissezione strutturale, a quegli organismi che chiamiamo «le grandi opere».

Durante il farsi dell'opera l'autore proietta dunque quelle potenze interiori, quelle voci, su una scena parimenti interiore, ma non puramente fantastica, una scena «immaginale» più che immaginaria, nel senso che gli antichi e le religioni tradizionali davano all'espressione *mundus imaginalis*: il mondo dei corpi sottili, delle forme creatrici, forme-pensiero e forme simboliche, intermedio fra quello fisico e quello spirituale, loro duttile e affascinante connettivo, portatore dei segni e del linguaggio (dell'*inventio*): il mondo, insomma, degli archetipi, giacché lo spazio-tempo, le idee-luogo e le idee-destino, le situazioni e i personaggi ideati dal drammaturgo sono sempre — per quanto concreti e contingenti — degli archetipi (l'amante, l'amico, la madre, il padre, il figlio, la coppia, il traditore, e il tradito, il burocrate, il distruttore, il fallito, il sognatore, ecc.): rinviano sempre, più o meno consapevolmente, ai «destini generali» dell'uomo, al gioco eterno e alterno fra essere e dover essere, essere ed esistere, apparenza e sostanza, idillio e tragedia, trasgressione e norma, grido e canto: ovvero, secondo la polarità iconica e simbolica più tipica del teatro, fra voce e silenzio, maschera (*persona*) e volto. E questo special-

mente nel caso del teatro che accetta come sua definizione convenzionale e tradizionale quella di *teatro di parola* (che è anche inscindibilmente, teatro di idee): il teatro, cioè in cui io credo, e che privilegia una parola non puramente strumentale all'intreccio, al *plot* situazionale ed agli «effetti» del mestiere scenico, non una parola-libretto assorbibile in qualsiasi «musica» (o rumore) mimico-interpretativo: bensì una parola poetica in senso etimologico, portatrice di dignità euristica e di pienezza significativa, matura e ferma (ancorché sostanziata di ricerca) nell'esprimere la *Weltanschauung* dell'autore, dinamicamente precisa e quasi lenticolare nello scolpire le sfumature caratteriali ed emotive dei personaggi, ma sintetica nello slancio architettonico della costruzione di cui è pietra angolare. E l'autore di un tale teatro dovrà essere e/o tenderà ad essere (sulla linea del grande teatro classico, barocco e romantico europeo) un autore-poeta mozartianamente comico e tragico, capace letteralmente di «fare il verso» alla vita, di suscitare l'altezza e la profondità corale di una parola che sia insieme parola-idea e parola-gesto, e che abbia il carattere esemplare, icastico, testimoniale capace di suscitare nello spettatore l'antica, aristotelica catarsi.

Catarsi, senso profondo — ovvero direzione, *telos* — che troppo spesso manca od è gratuitamente rifiutata nei testi contemporanei, per lo più ancora tributari — per forza d'inerzia, si direbbe — di quello che Pasolini definiva sprezzantemente, nel celebre manifesto del '68, il «teatro della chiacchiera», cioè il piccoloborghese teatrino del rispecchiamento minimale e dell'ammiccio corrivo allo spettatore, ovvero adepti aggiornati del «teatraccio», cioè di quello che resta dell'avanguardistico «teatro del gesto e dell'urlo» (cito ancora Pasolini): ed è, in entrambi i casi, un teatro dove il pubblico «stagna» o si annoia educatamente.

Un teatro, dunque, del *dover essere*, quello di cui parlo, un teatro utopistico, astrattamente volontaristico e filosofico? Direi piuttosto un teatro di visione e di espressione, di parole e di vita, di parola, cioè, al servizio attivo, arduo e gioioso della vita: capace di non svuotarne di senso la ricchezza fonda e quotidiana nella superficialità schocante dello spettacolo, oggi che, nella civiltà dell'immagine onnipervasiva, tanto la visione intuitiva quanto la meditazione e l'osservazione analitica tendono ad essere sostituite dallo «spettacolo in diretta», calco meccanico e consumistico, brutalmente fulmineo del Dasein. Un teatro, quindi, il cui carattere sia quello della convivenza partecipe fra attori e spettatori di una situazione drammatica, che sia a sua volta non generica, ma generale, universale, comune (nel senso di «comunitaria» e non di «banale»): che è, poi il carattere stesso del teatro cosiddetto classico, antico e moderno, e il presupposto dell'identificazione attiva e durevole dello spettatore «plurimo» di fine millennio.

È questo il teatro di cui faccio «oriente» e specchio del mio lavoro, il teatro con cui, nei limiti dei miei mezzi assai incoativi e *in progress* mi sono misurata e che ho perseguito nelle sette *pièces* in verso e in prosa che ho composto negli ultimi anni (*La fonte ardente*, *La fenice*, *L'albero delle parole*, *La Minima*, *Andrej Rubljöv*, gli atti unici *Il foglio* e *Specchio doppio*), tutti centrati su personaggi in vario modo «esemplari» polarizzanti e trascinati ancorché complessivamente problematici e tragicamente interagenti col loro rispettivo *milieu* appunto in virtù, della loro ricerca di una geometria del cuore e della mente, di una *religio* anti-istituzionale, e meta-istituzionale, di una giustizia dello spirito che illumini il mondo riscattandone la violenza e il caos apparente: di una «scena» viva e perenne per la loro visione. □

STAGES INVERNALI DELL'ATELIER COSTA OVEST

IN TOSCANA IL BUEN RETIRO PER GLI ATTORI DI DOMANI

SILVIA MASTAGNI

Pisa, ottobre 1992. Si lavora su una drammaturgia a tema: *I sette a Tebe* di Eschilo, il *Coriolano* di Shakespeare e il *Wallenstein* di Schiller. Una specie di materiale di partenza sul quale i diplomati dell'Accademia di Arte drammatica costruiscono altre storie, sfidano possibili interpretazioni.

Montalcino, dicembre 1992. Quindici allievi provenienti da scuole teatrali italiane uno dopo l'altro salgono sul piccolo palcoscenico del Teatro degli Astrusi, giocano con una maschera, hanno solo i gesti, la voce, un'idea e inventano personaggi diversissimi. Gli altri quattordici fanno pubblico.

Anghiari, gennaio 1993. Tutti in cerchio prevalentemente seduti, i membri della compagnia di Leo De Berardinis, i ragazzi del Cuts di Arezzo, qualche ospite di turno. Si tentano tutte le combinazioni possibili (i ragazzi provano da soli o si alternano agli attori o sono questi ultimi a mettersi in scena), i copioni girano, c'è chi riceve il compito di leggere, chi offre le battute d'appoggio, chi già interpreta il personaggio.

LE CASE PER ATTORI

Apparentemente tre progetti diversi accomunati però da un'unica ipotesi di partenza e da un identico fine. I corsi di formazione teatrale organizzati nell'inverno scorso dall'Atelier della Costa Ovest in collaborazione con la Regione Toscana, e nel caso di Pisa con Provincia e Teatro Verdi, formano insieme «La casa dell'attore»: idea ambiziosa e in fondo giustificata dal difficile stato in cui versa la condizione dell'attore nel panorama teatrale nazionale. «Quando abbiamo pensato a "La casa dell'attore"», sostiene Paolo Pierazzini, direttore artistico dell'Atelier «non intendevamo aprire nuove scuole di teatro quanto offrire la possibilità di una formazione per così dire permanente: perfezionamento didattico per giovani attori e pedagogia teatrale rivolta a chiunque avverta una situazione di disagio, di inadeguatezza espressiva».

Più che scuole, del resto, questi teatri sembrano luoghi intimi e ritirati in cui pensare e sviluppare i progetti paralleli di una messa in scena estiva: un grande evento per il quale l'intera cittadina di Montalcino diverrà un laboratorio aperto con il popolo dei teatranti nelle strade, nelle piazze e soprattutto nella meravigliosa fortezza cinquecentesca. È allora che gli studi dell'inverno vedranno la luce fino a divenire nella prossima stagione produzioni ospitate nei piccoli teatri storici dell'entroterra toscano. «In Toscana manca un teatro stabile, noi riempiamo il vuoto con questi contenuti», ripete Paolo Pierazzini.

Intanto la strada per arrivarci è tutt'altro che facile e gli stage invernali lo hanno in un certo senso rivelato. Si tratta di ricostruire la grammatica e la sintassi dello spettacolo, di ricucire la figura dell'attore tramite l'interazione di vari linguaggi. A Montalcino ad esempio i quindici allievi (di età inferiore ai 25 anni) hanno lavorato su un materia-



testuale di base scelto da Siro Ferrone, docente di Storia dello spettacolo all'ateneo fiorentino. «I testi, tra i quali primeggia *Il romanzo dei comici di campagna* di Scarron, sono stati individuati per la loro evidente comunanza di linguaggio: in chiave rigorosamente metateatrale sono narrazioni che riguardano il mestiere dell'attore (Goethe, Goldoni, ecc.), in tal caso veri e propri appunti di scena (Copeau, Vachtangov, ecc.)», ammette Siro Ferrone. «Con i ragazzi abbiamo lavorato dapprima direttamente sul materiale, poi in palcoscenico relazionando il personaggio all'attore. Il romanzo di Scarron che ha per protagonisti una compagnia di attori girovaghi utilizza una scrittura barocca, crea situazioni formalizzate ma è stato come un test per riuscire a capire meglio chi possa ricoprire una parte, chi un'altra. Tutto naturalmente in vista dell'allestimento estivo».

COME IL CIARLATANO

Teatro come racconto con linguaggi autonomi e non esclusivamente verbali. Fondamentale allora il contributo di Enrico Bonavera (attore): con lui gli allievi hanno lavorato in due spazi diversi. La giornata a Montalcino inizia in fortezza, dove i ragazzi partecipano ad una fase di addestramento motorio, imparano ad avere la consapevolezza del movimento. Successivamente la lezione si sposta in teatro dove ancora sulla base del testo di Scarron, la scena viene simulata per così dire a ruota libera. Bonavera la chiama la «tecnica del ciarlatano»: «Un testo ti porta ad avere una memoria di parole. L'importante è saper gestire la propria presenza ottenendo un flusso verbale affascinante ed al tempo stesso economico. Il ciarlatano ha una cosa da vendere e lavora con un'urgenza e una necessità. L'urgenza gli impone di ammalare il pubblico e la necessità di riuscire nel

minor tempo possibile è dettata dalla fame».

Insieme a Ferrone e a Bonavera, il corso di Montalcino ha conosciuto altri docenti: da Bruno De Franceschi, musicista e insegnante della Civica di Milano, che ha curato l'aspetto vocale dell'interpretazione andando alla ricerca non solo delle potenzialità tecniche ma anche della voce organica dell'attore, a Massimo Navone, regista, allo stesso Pierazzini incaricato di affrontare il passaggio dal copione di base alla sceneggiatura. Sta a sé il discorso affrontato e svolto da Dario Marconcini, regista e direttore del Teatro di Buti, e da Mimmo Cuticchio, puparo in odore di tradizione cavalleresca: ambedue impegnati sul fronte della narrativa popolare.

Ad Anghiari, invece, i percorsi seguiti dall'Atelier della Costa Ovest si sono incrociati con altri: in primo luogo la rotta intrapresa da Laura Caretti, docente di Storia dello spettacolo, e dagli allievi-attori del Magistero di Arezzo, e la via appena iniziata nel gennaio scorso che ha portato Leo De Berardinis e la sua compagnia ad affrontare *I giganti della montagna*. Insieme, intorno al grande enigma dell'incompiuto pirandelliano, Leo e gli allievi hanno studiato le pause, le modulazioni della voce, hanno curato il ritmo, la musica sottesa al testo. Ai Ricomposti di Anghiari, l'ultimo dei piccoli teatri scoperti e di nuovo abitati, il lavoro sull'attore ha avuto un carattere filologico, puntiglioso, e per dieci giorni Leo dietro ad un tavolino ha spiato i passi, i movimenti, l'esibizione degli altri. «In un mondo senza microscopio è come se lo avessimo di nuovo ritrovato», ci ha detto Laura Caretti. Intanto Leo, ultimo grande artista maieutico, continuava la sua lezione. □

Nella foto: Leo De Berardinis al laboratorio di Anghiari.

UNA PRIMADONNA PER TRE ANNI ALLO STABILE LIGURE

A GENOVA SI RIPARTE INTORNO A MARIANGELA

Ivo Chiesa spiega perché ha proposto alla Melato di essere il nucleo di una nuova Compagnia che conterà sui veterani ma sarà aperta anche ai giovani - Un tram che si chiama desiderio, regista De Capitani, in collaborazione con l'Eliseo, e L'affare Makropulos coprodotto con lo Stabile di Torino, regista Ronconi - L'intenzione è puntare su una compagine di alto livello.

IVO CHIESA

Sono persuaso che la condizione della nostra scena di prosa sia preoccupante, e che richieda cure che non si potranno trovare se non ripensando a com'era questa nostra scena prima della lezione e dell'azione di Silvio D'Amico, e a come felicemente seppa trasformarsi nel periodo fra l'immediato dopoguerra, a cavallo della stessa guerra anzi e gli anni '70; e infine a com'è diventata oggi, con addosso non solo un bel po' delle malattie contro cui si erano battuti con fortuna D'Amico e gli uomini della generazione da lui educata, ma anche devastata da malattie nuove, prima fra tutte quella costituita da presenze di segno politico che spesso escono dai ruoli, utilissimi, che loro competono, sia arrivando a ingenerenze indebite, sia agendo, altrettanto indebitamente, in prima persona. Molto peggio dei mercanti che Copeau voleva scacciare dal tempio, che erano pur sempre uomini di teatro, anche se più attenti alle ragioni del botteghino che a quelle dell'arte.

Nella mia durissima e a lungo pressoché solitaria diagnosi sullo stato del teatro di prosa in Italia non ho mai lasciato fuori il teatro pubblico. Ma con la stessa fermezza ho sempre sostenuto, e sostengo, che se i Teatri Stabili pubblici non esistessero sparirebbero dai già esangui programmi stagionali quasi tutti gli spettacoli di caratura internazionale, o che a quei livelli si avvicinano. Questo non vuol dire che me ne accontento, anche perché è soprattutto nel nostro settore che si annidano quei guasti di derivazione politica, con quei loro non gradevoli sentori di burocrazia, di giochi di piccolo o piccolissimo potere, di ambizioni sbagliate e peggio, di cui prima parlavo.

NUOVA MENTALITÀ

La prima regola per fare del buon teatro consiste nella ricerca di una riconoscibilità del gruppo di persone che rappresentano il Teatro dal palcoscenico, cominciando dagli attori maggiori fino a quelli che della compagnia costituiscono l'ossatura e fino ai tecnici, che se non arrivano al pubblico come immagine direttamente percepibile, hanno peraltro influenza sul clima in cui si svolge il lavoro comune (oltre che, ovviamente, sulla qualità di quella parte che li riguarda in prima persona), arrivando in definitiva anch'essi al pubblico per come lo migliorano, questo lavoro, e per come lo rendono più facile per i loro compagni attori.



Da più di quattro secoli la storia del teatro in Europa è stata fatta da gruppi - le compagnie, ma si - di questo tipo, sia pure subendo (con forse una sola eccezione, la Comédie) radicalissime modificazioni e trasformazioni che sarebbe pedante ricordare.

Basterà dire che oggi si oppongono al concetto di compagnia non tanto i mutamenti che il tempo ha portato con sé, dal metodo privatistico dell'impresa giocata su un solo testo, dove le distribuzioni sono imposte dai testi via via scelti, fino all'avvento dei teatri d'arte e delle istituzioni pubbliche, dove le linee di regia e le scelte di repertorio possono assumere valore primario, quanto il cambiamento di mentalità degli attori, che ovunque cercano di conservarsi disponibili anche alle occasioni di cinema e di televisione, e che in Italia trovano per di più anche all'interno del teatro un'abbondanza di scelte (tornerò su questo) quale altrove non esiste.

D'accordo quindi: oggi non esiste in Europa nulla di paragonabile, per parlare dei privati, alle Compagnie triennali italiane del secolo scorso o ai Quattro del Cartel o alla Renaud-Barrault-

Valère-Dessailly o alla Morelli-Stoppa-Visconti o alla Compagnia dei Giovani, così come non si possono trovare confronti, per venire al teatro pubblico, agli autori-registi-attori del Berliner Ensemble o al Tnp di Vilar-Philippe-Casars-Sorano, e così via.

Rimane tuttavia il dovere, per un Teatro Stabile pubblico, di giocare le sue prime, essenziali, insostituibili carte sulla formazione e sulla conservazione di una sua Compagnia Stabile, sia pure intesa come ormai in tutta Europa la si intende.

PASSIONE TEATRALE

Il Teatro di Genova ha sempre cercato di muoversi nella direzione della Compagnia Stabile, ma non posso non confessare che da qualche anno lo fa meno bene. In parte me ne assumo la responsabilità, in parte ripeto l'accusa già tante volte rivolta ad un sistema di intervento statale che lungi dal favorire, sia nel campo privato che in quello pubblico, una sana unione di forze, ne provoca la dispersione.

Anche se da qualche anno si sta tentando di porre rimedio ai guasti di un decennio di vuoto a livello politico e di burocrazia, rimane ancora vero che di teatro in Italia se ne fa sempre troppo, e che troppe sollecitazioni, troppe tentazioni si uniscono a quelle del cinema e della televisione nell'invogliare i nostri attori (che ai diversi livelli sono pochi, se ci fermiamo a quelli veri) a scegliere un po' dappertutto le occasioni più allettanti (o che tali appaiono alla luce della superficialità, dell'indifferenza verso il da farsi oggi imperanti).

A nessuno o quasi, oggi, vengono offerte occasioni paragonabili per numero e qualità a quelle che vengono offerte a Mariangela Melato. Ebbene, Mariangela Melato ha firmato col Teatro di Genova un contratto per le tre prossime stagioni; e per circa otto mesi per stagione: anche questa inconsueta durata ci riporta ai tempi di una volta.

Su Mariangela Melato io intendo ricostruire la nostra Compagnia Stabile, senza dimenticare - anzi facendone tesoro - i nostri attori abituali, da Eros Pagni anzitutto a Ferruccio De Ceresa, a Ugo Maria Morosi, a Paolo Graziosi, a Gianna Piaz, spero Elisabetta Pozzi, Anna Bonaiuto, Sara Bertelà e Camillo Milli, o a quelli che più recentemente hanno incominciato a lavorare con noi come Anna Galiena, Massimo Ghini, Virgilio Zernitz, Carola Stagnaro, per non citare i giovani

che sono con noi da anni, spesso provenienti dalla nostra Scuola. (Non posso parlare ovviamente di Vittorio Gassman, che ha davanti a sé una strada troppo sua, e neppure di Luca De Filippo e di Lello Arena, che guidano Compagnie loro).

Ma si riparte, si ricomincia con Mariangela, in coerenza con la nostra storia, che ha conosciuto i suoi momenti più alti, più ricchi di fervore, quando ha potuto contare a lungo su attori-guida: Enrico Maria Salerno nei primi anni della mia direzione, poi Alberto Lionello, poi Lina Volonghi. Somiglia a Lina, nell'animo, Mariangela. Nella passione, questa qualità ormai rara nel nostro teatro, che porta con sé generosità, disponibilità, capacità d'incontro con i compagni, voglia di pensare, di discutere, di progettare, di lavorare.

Credo che tutto ciò che sto dicendo riveli una voglia di rivolta. Non ho detto rivoluzione, che sarebbe impossibile per un uomo del mio ruolo. Ma almeno una lotta contro certi vizi di ritorno, fino a non molto tempo fa impensabili, questa si può ancora, forse, riuscirci.

La pena di certe distribuzioni, per esempio, scendenti talvolta anche da noi più per assenza di attori disponibili che per mancanza di mezzi economici. Adesso che ho, insieme ai registi, una nuova alleata, spero che si potrà accentuare il tentativo di ritornare a quelle distribuzioni che hanno fatto la fortuna della scena italiana per oltre tre decenni e che in Europa continuano a costituire la norma.

E la pena della stupida querelle, per fare un altro esempio, sul superamento del ruolo del regista. Anche a questo riguardo il Teatro di Genova, da sempre teatro di attori e di regia impegnati insieme nel rispetto dei testi, preciserà ancora meglio il senso del suo lavoro.

Nelle stagioni '93/94, '94/95, '95/96 e augurabilmente in altre ancora, Mariangela Melato affronterà quattro interpretazioni. Le prime due sono ormai vicine. Mariangela sarà Blanche in *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams e sarà Emilia Marty ne *L'affare Makropulos* di Karel Capek.

Il Teatro di Genova non produrrà da solo questi due spettacoli. Per *Un tram che si chiama desiderio* avremo il Teatro Eliseo come partner, e ne siamo lieti visto che si tratta del maggior teatro privato del nostro Paese: per quello che è e per la storia che ha alle spalle. Non meno lieti siamo che primo motore della produzione sia il Festival dei Due Mondi di Spoleto, dove lo spettacolo nascerà la sera del 2 luglio prossimo. Lo riprenderemo poi, per il Teatro della Corte, per l'Eliseo, per il Teatro Nuovo di Milano e per i teatri di altre città a partire dai primi di gennaio '94.

La regia di *Un tram che si chiama desiderio* sarà di Elio De Capitani: al quale o prima o dopo mi sarei dovuto rivolgere, sul filo della linea che unisce i «nuovi», o abbastanza nuovi del nostro Paese ai maestri della scena europea (ma d'ora in avanti solo Benno Besson, con il quale l'intesa è profonda sotto ogni aspetto e che dovrebbe darci uno spettacolo all'anno).

L'affare Makropulos lo produrremo col Teatro Stabile di Torino. Un altro partner gradito, e questa volta doppiamente visto che la coproduzione con uno Stabile del livello di quello di Torino mi consente anche di riavere con noi Luca Ronconi, al quale il Teatro di Genova deve due dei suoi spettacoli di cui è più orgoglioso: *L'anitra selvatica* di Ibsen e *Al pappagallo verde*, unito a *La contessina Mitzi* di Schnitzler. Lo spettacolo andrà in scena al Teatro della Corte di Genova il 9 novembre '93 per essere poi a Torino dal 7 dicembre, in contemporanea con le rappresentazioni al Teatro Regio dell'opera di Janacek con lo stesso titolo e con la stessa regia.

Con i due spettacoli di cui ho dato le coordinate essenziali copriremo una stagione e mezza. Resta un uguale tempo per altri due spettacoli su testi che Mariangela ed io sceglieremo insieme. □



COMUNE DI REGGIO EMILIA
ASSESSORATO ISTITUZIONI CULTURALI

TEATRO DEL VICOLO

in collaborazione con la Fondazione A. Simonini - Istituto Zanelli

STAGE INTERNAZIONALE DI COMMEDIA DELL'ARTE

REGGIO EMILIA ITALIA 2 - 26 AGOSTO 1993

SCUOLA INTERNAZIONALE DELL'ATTORE COMICO

REGGIO EMILIA ITALIA 20 SETTEMBRE - 9 DICEMBRE 1993

DIREZIONE ANTONIO FAVA

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

Nella foto a pag. 70: Mariangela Melato.

CONVERSAZIONE CON LUZZATI E CONTE

LA TERZA RIBALTA DEL TEATRO DELLA TOSSE

La cooperativa genovese che da diciotto anni richiama un pubblico giovane, all'insegna della partecipazione e del gioco, sta per diventare la prima multisala teatrale italiana - Uno spazio-prove e una scuola di scenografia.

LAURA SICIGNANO

A Genova, città introversa e sonnolenta, il Teatro della Tosse costituisce dal 1975 un organismo in continua crescita. Sotto forma di cooperativa (molto poco sostenuta dai finanziamenti ministeriali), è riuscito a conquistarsi una larga fascia di pubblico, costituendo un polo di attività e cultura in un centro storico tra i più degradati, ma più ricchi di patrimonio artistico in Italia. Il Tdt sta ora per ultimare la realizzazione di una terza sala teatrale, a ridosso delle due già esistenti. Tonino Conte ed Emanuele Luzzati, direttori artistici, spiegano a *Hystrio* il piccolo miracolo.

HYSTRIO - Quali sono stati gli spazi teatrali genovesi che hanno scandito le tappe della vostra crescita?

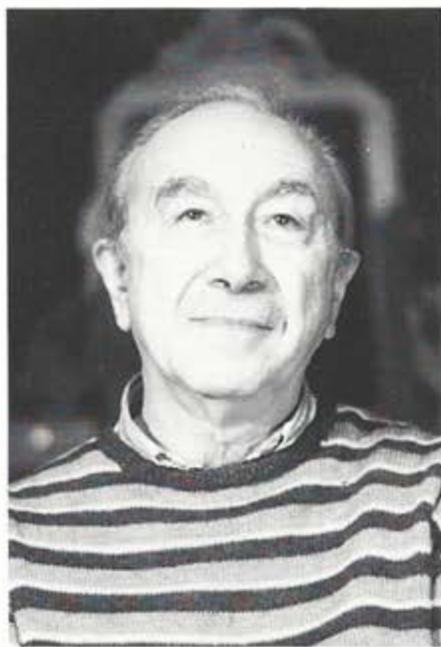
CONTE - Abbiamo cominciato in Salita della Tosse, da cui il nome della compagnia: nel gruppo originario ci affiancavano, tra gli altri, Rita Cirio e Aldo Trionfo. In Salita della Tosse abbiamo esordito con un fortunatissimo *Ubu re*. Ma il nostro intento era quello di costruire uno spazio culturale aperto ad iniziative anche extrateatrali. Dopo una lunga serie di peregrinazioni, siamo approdati al Cinema Alcione.

LE PRIME TRACCE

H. - Quali segni caratterizzanti avete lasciato negli spazi teatrali che via via occupavate?

LUZZATI - All'Alcione, attualmente adibito a cinema a luci rosse, realizzai una decorazione ispirata ad Alfred Jarry, filo conduttore dei primi allestimenti del Tdt. La sua forza dirompente si prestava ad infrangere la seriosità connaturata a quello spazio: realizzai scritte e disegni molto liberi e ironici, mescolando il tratto del carboncino a macchie di colore. Al momento di lasciare quello spazio, si organizzò una festa d'addio: io cominciai a stendere del nero sui disegni, poi con gran coraggio tutti gli spettatori imbrattarono le pareti decorate, così da non lasciare traccia di noi. Ma era un arrivederci perché avremmo avuto una nuova sede...

C. - Il sindaco Cerofolini ci suggerì l'ex teatro Sant'Agostino: lo avremmo avuto a patto di occuparci noi stessi della ristrutturazio-



ne. Con enormi sforzi abbiamo realizzato due spazi: l'Agorà e, al piano superiore, il teatro vero e proprio, l'attuale Sala Campana di circa 250 posti. L'Agorà con sedie e tavolini, ospita spettacoli più agili, quasi da cabaret, e apre dopo le 22,30: l'iniziativa del Dopoteatro, che in Italia raramente è sopravvissuta, al Tdt ha avuto un'ottima riuscita.

H. - Questo nuovo volto del Tdt che genere di decorazioni ha ispirato a Luzzati?

L. - Un intervento completamente diverso rispetto al precedente, essendo il teatro di Sant'Agostino più «libero»: nell'atrio ho realizzato due collage che ricordano un certo mondo di cabaret tedesco o americano.

H. - Ed ora, grazie ai finanziamenti devoluti in occasione delle celebrazioni colombiane, ad ottobre vedrete realizzato il progetto di una terza sala teatrale.

C. - In tempo sulle previsioni. Con uno stanziamento di oltre due miliardi avremo un teatro di 500 posti: come esistono le multisale cinematografiche, noi vorremmo inaugurare la prima multisala teatrale, cioè tre sale

con un'unica cassa e un unico grande atrio. Le tre sale non potranno funzionare subito contemporaneamente, ma consentiranno da un lato di avere a disposizione uno spazio-prove, dall'altro opereremo finalmente in un teatro «standard», capace di ospitare qualsiasi spettacolo, cosa impossibile fino adesso date le dimensioni ristrette del palcoscenico attuale.

L. - In questa terza sala vorrei disporre tre pannelli astratti che avevo realizzato per un locale di Santa Margherita negli anni '50-'60.

IN 40.000 SUL MOLO

H. - Oltre alla terza sala teatrale, quali iniziative promuoverete per la prossima stagione?

L. - Al nuovo teatro si affiancherà la scuola di scenografia diretta da me. Selezioneremo una dozzina di ragazzi, impegnati in un lavoro soprattutto pratico: la scuola si integrerà così con il nostro laboratorio stabile, una struttura ora unica in Italia, dove nessun teatro realizza più in proprio scene e costumi, a scapito di un rapporto più vivo con lo spettacolo e di continuo studio.

H. - Qual è la caratteristica più significativa del sodalizio tra Conte e Luzzati nella realizzazione degli spettacoli?

L. - Un'utilizzazione inconsueta dello spazio, per esempio. Siamo stati costretti ad adattarci ai luoghi, inventando delle soluzioni specifiche: ho imparato questo già alla Borsa di Arlecchino, che era nient'altro che un lungo corridoio con un palchetto in fondo.

C. - All'interno del teatro abbiamo sperimentato soluzioni diverse: nel *Re in bicicletta*, per esempio, la platea è stata trasformata in pista ciclabile. All'esterno abbiamo spettacolarizzato piazze, castelli, paesi interi, con straordinaria risposta di pubblico: abbiamo avuto anche 40.000 persone in un giorno con *Molo Magico* a Genova.

H. - Anche il fattore «popolarità» vi ha spinto a realizzare una terza sala più capiente della precedente?

C. - Con una capienza doppia rispetto alla attuale potremo accogliere quel pubblico

che spesso dobbiamo mandare via per «tutto esaurito».

H. - Qual è la ragione della popolarità dei vostri spettacoli?

L. - La presenza di un elemento ludico: la gente ha voglia di giocare, è stufo di messaggi, ha voglia di vedere delle cose che, per altro, non sono così vuote come ad una prima impressione potrebbero sembrare, ma hanno un senso, che può anche essere quello del gioco e della partecipazione.

C. - La chiave della nostra popolarità consiste forse nel fatto che non facciamo teatro d'avanguardia, né di convenzione, ma un teatro libero, che si avvale di tutti i mezzi espressivi. Non mi interessa teorizzare il mio lavoro, ma i nostri spettacoli possono essere letti sia in modo molto ingenuo dai bambini e da quello che si chiamava il «popolo», sia anche da un occhio diverso, da un pubblico esigente ed esperto. Il nostro è un teatro senza aggettivi, al di fuori di ogni categoria: fin dai tempi di Trionfo, che è stato il regista più insolito, audace inclassificabile. Per noi un maestro indimenticabile. □

A pag. 72, lo scenografo Lele Luzzati.

CRONACHE

A Tarcento l'Ecole des Maitres

Ecole des Maitres: la scuola dei maestri. Tramontata l'utopia difficile dell'autoformazione, la professione dell'attore teatrale torna, com'è stata per oltre tre secoli, un'arte fondata sulla trasmissione diretta: *technè* di bottega, procedimento pedagogico.

Ecole des Maitres: l'iniziativa è giunta al terzo anno di attività riunendo, sotto gli auspicci e con il finanziamento della Comunità europea, maestri della scena contemporanea e allievi di tre Paesi (Francia, Belgio e Italia) appena usciti da un'esperienza accademica e alla ricerca di un perfezionamento. Il confronto - che vuol vivere di nuove e al tempo stesso di antiche caratteristiche - ambisce a reimpostare i modelli e i criteri di trasmissione della cultura e della pratica teatrale. Diversamente dall'alfabetizzazione, di cui si fanno carico accademie e scuole di teatro, l'*Ecole des Maitres* persegue infatti un magistero particolare e specialistico. «Reazioni per contatto» e «trasferimenti osmotici», in ciò consiste l'obiettivo dell'iniziativa (diretta da Franco Quadri per conto dell'Eta) che alla fine di gennaio, a Tarcento, un piccolo centro a poca distanza da Udine, ha messo di fronte una trentina di allievi e uno fra i più autorevoli registi della scena europea: Peter Stein.

Itinerante e internazionale nelle premesse artistiche e organizzative, l'*Ecole* aveva già contato lo scorso anno sull'esemplarità teatrale di Luca Ronconi e del regista e scenografo franco-greco Yannis Kokkos (a Bruxelles, in collaborazione con il Crepa) e del russo Lev Dodin (a Parigi, in collaborazione con il Théâtre de la Cité). In Italia l'iniziativa si è affidata all'organizzazione del Centro servizi e spettacoli di Udine e ha scelto Stein come testimone del proprio lavoro sulle strutture e sul senso contemporaneo dei testi classici.

Il *Giulio Cesare* di Shakespeare, la tragedia che Stein aveva allestito la scorsa estate al festival di Salisburgo, prima tappa di una trilogia che si completerà quest'anno con *Coriolano* e nel 1994 con *Antonio e Cleopatra*, è stato il terreno da sondare assieme ai giovani allievi. Una settimana di

MILANO: UN CONVEGNO SU NATHAN IL SAGGIO

Saggezza e tolleranza in Lessing

Molti erano seduti per terra o piazzati davanti ai video del foyer, tanto numeroso era il pubblico che ha seguito il convegno *Saggezza e tolleranza*, svoltosi il 17 marzo al Teatro Studio di Milano, promosso dal Goethe Institut in occasione dello spettacolo *Nathan il saggio* di Lessing, per la regia di Guido De Monticelli. Si trattava, per la maggior parte, di studenti delle superiori e dell'università attratti da un tema di grande attualità e nello stesso tempo di evidente interesse letterario. A Fausto Cercignani, dell'Università Statale di Milano, è toccato il compito di aprire il convegno con un intervento, «*Nathan il saggio*» e il «700 tedesco», che con grande chiarezza e rigore ha fornito le coordinate culturali, filosofiche e religiose di un secolo, in Germania, particolarmente contraddittorio, in bilico tra l'illuminismo di provenienza anglo-francese, il pietismo franco-olandese e le cupezze preromantiche di matrice inglese. A seguire, Emilio Bonfatti, dell'Università di Padova, ha affrontato il problema de *La fortuna del «Nathan» in Europa*: un successo editoriale (fine '700) nel Nord protestante della Germania, ma nello stesso tempo un fallimento teatrale dovuto sia alla convinzione che questo poema didascalico fosse più adatto alla lettura che alla messinscena, sia alla censura che non accettava un discorso di tolleranza religiosa in un momento in cui la comunità ebraica andava rafforzandosi economicamente e socialmente in Germania. A chiudere la mattinata, Johann Drumbl, dell'Università Cattolica di Milano, nel suo intervento *Kein Mensch muss müssen. Ambivalenza del dovere*, ha analizzato, su basi filologiche, l'uso del verbo dovere nel testo di Lessing laddove Nathan, rivolgendosi al derviscio, esprime il concetto illuminista di libertà individuale secondo il quale nessun uomo deve essere costretto a sottomettersi a una necessità morale non condivisa, e tendere invece ad una sovrapposizione ideale tra dovere e volere.

Nel pomeriggio, poi, si è entrati nel merito dello spettacolo prodotto dal Teatro di Genova e dal Teatro Stabile di Catania: dopo un intervento di Paolo Chiarini, dell'Università di Roma, dal titolo *La religione sulla scena. Dalla Drammaturgia d'Amburgo a «Nathan il saggio»*, la parola è passata a Guido De Monticelli che, con un linguaggio illuminato da fantasia e metafore, ha messo a fuoco la sua lettura della figura di Nathan e di quel che rappresenta: è un mercante, vive nel suo tempo, è ricco, ma prima di essere un ebreo è un uomo. Un uomo che utilizza la conoscenza per mediare i «picchi» del cuore e i cui insegnamenti non passano attraverso l'indottrinamento, ma attraverso la riflessione che fa seguito all'errore umano. A Marco Sciacaluga, in rappresentanza di Ivo Chiesa, è infine toccato il compito di chiudere il convegno ricordando l'estrema attualità del testo. Il testimone è quindi passato a Ugo Ronfani, moderatore della successiva tavola rotonda, *I tre anelli della pace: dialogo tra un cristiano, un ebreo e un musulmano*, cui hanno partecipato Giuseppe Laras, rabbino capo della Comunità ebraica di Milano, Kahled Fouad Allam, docente di Islamistica all'Università di Urbino, e monsignor Gianfranco Ravasi, docente di Egesi biblica. Laras, analizzando la parabola dei tre anelli come espediente lessinghiano per trattare il tema della tolleranza senza incorrere nei rigori della censura, ha ribadito l'attualità del problema evidenziando, da un lato, il pericolo che il dogmatismo religioso crei intolleranza e violenza, dall'altro il dovere dell'uomo di fede di tutelare e promuovere la libertà di credo nella società. In una prospettiva storica si è collocato l'intervento di Fouad Allam, che ha visto nel ritorno dell'intolleranza e dell'individualismo la degenerazione di due spinte ideologiche contrastanti insite nella Rivoluzione francese: il cosmopolitismo, che spogliava l'individuo della sua identità e la tendenza, di matrice tedesca, a un recupero delle origini, del concetto di popolo e di nazione.

Ritornando, infine, alla teologia, monsignor Ravasi ha sottolineato che le tre grandi religioni monoteistiche hanno un nucleo profondo di verità comune, che non è l'identità, ma il riuscire a mantenere un equilibrio tra trascendenza e immanenza. Compito dell'uomo di fede è quindi la continua ricerca di questo nucleo pesante comune, senza peraltro rinnegare l'individualità peculiare di ogni credo religioso, lasciando «a Dio la verità (che è infinita), e all'uomo la sua ricerca continua». *Claudia Cannella*

lavoro seminariale con due sessioni giornalieri sono servite non a montare un'ipotesi scenica, improbabile - ha chiarito Stein - per il poco tempo a disposizione, ma ad approntare gli strumenti indispensabili a «dare senso» al testo.

Il regista tedesco e i trenta attori hanno lavorato sull'«illusione di contemporaneità» che segnala i grandi lavori del passato, partendo dal legame embrionale esistente fra la tragedia e la lingua in cui è stata scritta. «Io credo - ha ripetuto più volte Stein - che l'attore debba aderire al testo conoscendone anche la forma linguistica originale».

Fra analisi in video dello spettacolo e escursioni nei luoghi dove l'eredità classica si trasmette ancora attraverso i segni del presente (Aquilaia e Cividale, tappe fondamentali della civilizzazione latina settentrionale, sono poco distanti), il lavoro di Stein ha posto al centro della pratica teatrale un metodo razionale, statuto fondamentale della professione d'attore, che a suo avviso si sarebbe spostata, negli ultimi vent'anni, verso le tentazioni del proselitismo dei guru o verso l'esotismo di un teatro transculturale. Allusioni brillanti e polemiche ad altri *maitres* della scena internazionale, Jerzy Grotowski e Peter Brook, cui Stein contrappone la forza del suo teatro «convenzionale» fedele ai valori costitutivi del testo. Come

del resto dimostra la messa in scena del *Giulio Cesare*, filmata durante le repliche alla Felsenreitschule di Salisburgo e letteralmente «fatta a pezzi» nella settimana a Tarcento. In questa direzione il regista sta ancora oggi lavorando, da una parte come *dramaturg* del *Coriolano* (la regia sarà affidata all'inglese Deborah Warner), dall'altra nel contrastato allestimento moscovita di un'*Oresteia*, mentre già si disegna il futuro impegno in un'*Edipo re* di Sofocle, seguito forse dalla tentante grandezza di un *Faust*. *Roberto Canziani*

AOSTA - L'associazione Divina ha presentato lo spettacolo *Il mestiere dell'attrice* di Mariella Fabbri, regia di Simona Gonella.

FIRENZE - L'Associazione Teatro ha presentato il «Lunedì del monologo» al Teatro 13. In scena testi di Woody Allen, Cesare Zavattini, Luca Della Robbia.

FIRENZE - Un convegno all'università ha ricordato Ludovico Zorzi, a dieci anni dalla scomparsa. Tra i partecipanti, Roberto Alonge, Claudio Meldolesi, Ferruccio Marotti, Ferdinando Taviani.

UN CONVEGNO E UN CORSO UNIVERSITARIO A GENOVA

STADIO O TEATRO?

Il tifoso va alla partita anche per una necessità di autorappresentazione attraverso l'evento sportivo - Partendo da questa premessa Buonaccorsi ha promosso iniziative all'università - Rappresentato Teppisti! di Manfredi.

CRISTINA ARGENTI

Un corso universitario e un convegno sul tema «Calcio come spettacolo» ideato da Eugenio Buonaccorsi, docente di Storia del teatro all'Università di Genova. Uno spettacolo sul calcio: *Teppisti!* di Giuseppe Manfredi, per la regia di Sergio Maifredi prodotto dal Teatro Garage. Genova, due squadre in serie A e una cultura che talvolta stenta a decollare, culla di una nuova tendenza intellettuale che ha scoperto e rivalutato quella passione prevalentemente domenicale che coinvolge migliaia di persone, donne e uomini di tutte le età e professioni. Abbiamo chiesto a Eugenio Buonaccorsi, ispiratore di questo binomio di condurci nel percorso che si è aperto con questa esperienza.

HYSTRIO - Perché questo progetto? E come è stato condotto?

BUONACCORSI - Che il calcio sia un fenomeno di grande importanza è pacifico. Anche gli intellettuali hanno smesso di storcere il naso di fronte all'argomento. Gli studi che sono stati realizzati in Italia e all'estero hanno avuto finora un'impostazione sociologica, antropologica e storica. La novità è quella di aver collocato il calcio nell'orizzonte dello spettacolo. Questa scelta è stata fatta perché viviamo nella società dello spettacolo; e il calcio si è sempre più trasformato da evento agonistico in rappresentazione. Sono coinvolti i tifosi che non vogliono più essere spettatori della vita altrui ma attori della propria. Lo dimostra, per esempio, il loro modo di partecipare attraverso le coreografie da stadio. Grazie alle indagini compiute dagli studenti abbiamo accertato che la presenza allo stadio soddisfa una necessità di autorappresentazione che si manifesta con la partecipazione allo spettacolo della partita. Un altro fatto importante è costituito dalla presenza delle donne.

DONNE ALLO STADIO

H. - Ma è da tempo che le donne vanno allo stadio...

B. - Sì, ma da qualche tempo si assiste ad un allargamento del fenomeno. Il suo significato è diverso. Le donne non sono più costrette a seguire il calcio per assecondare il piacere e il costume dei partners maschili. Si tratta di un mondo femminile che vive il calcio senza andare a rimorchio.

H. - Com'è stata accolta questa ricerca in ambito universitario?

B. - La sua unicità - si tratta di un'esperienza pilota in Italia - ha richiamato l'interesse di studiosi di livello. E nel mondo sportivo abbiamo trovato un clima di simpatia.

H. - Gli studenti?

B. - Abbiamo affrontato un'esperienza che nella facoltà di Lettere è innovativa. Da parte loro ho

MANFRIDI AL TEATRO GARAGE



Teppisti: quando il tifo si sfoga nella violenza

TEPPISTI! (1984), di Giuseppe Manfredi. Regia (ottima) di Sergio Maifredi. Scene (iperrealismo) e costumi (caricatura) di Romeo Liccardo. Con (giovani e bravi) Luca Catanzaro, Roberto Recchia e Raffaella Russo. Vietato ai minori di diciotto anni. Prod. Teatro Garage, Genova.

Regista e attori giovanissimi e sconosciuti, tema attuale, autore contemporaneo: miscela rischiosa su cui ben pochi produttori avrebbero il coraggio di scommettere. Il risultato premia l'audacia del Teatro Garage, attivo da quattordici anni nel capoluogo ligure. *Teppisti!* è uno spettacolo forte, ben diretto e ben recitato, in cui si riscontra una costante e preziosa attenzione al rapporto tra forma e contenuto, testo e messinscena. Manfredi tratta un argomento attuale, la violenza diffusa tra le frange estremiste dei tifosi di calcio. Ci arriva spinto da un duplice stimolo: la televisione, che trasmette le immagini della strage di Heysel, e la traduzione, a cui nello stesso periodo stava lavorando, di un testo teatrale del drammaturgo inglese Barry Keeffe, *Abide with me*, dal nome di un inno religioso che i tifosi del Manchester United, protagonisti della storia, hanno scelto per onorare la loro squadra. Il testo, quindi, più che un'invenzione è un adattamento di un soggetto di Keeffe alla realtà italiana.

L'adesione ad un tema che si trova fra la cronaca dei giornali, rischiava di portare l'autore sui versanti del documento e della denuncia. Ma Manfredi controlla l'emozione, elimina lo psicologismo, il riferimento troppo esplicito alla realtà sociale, che si trovavano in Keeffe, e decide per un finale molto tragico, la morte di uno dei ragazzi.

Inoltre, ed è la scelta più importante, inserisce il linguaggio realistico dei protagonisti, fatto di gergo e di parolacce, nella struttura metrica rigorosa dell'endecasillabo.

Il regista Maifredi e lo scenografo Liccardo ingabbiano gli attori dietro un'alta cancellata che divide l'ingresso allo stadio dalle mura degli spalti. Cico, Nando e Giovanna non hanno trovato il biglietto per una partita cruciale, una finale di coppa. Rimangono fuori, si abbarbicano tra le lamiere dei ponteggi esterni e ascoltano la radiocronaca. Vivono la loro emarginazione con una rabbia che ben presto si sfoga in violenza. La recitazione di Catanzaro, Recchia e Russo è molto tesa, giustamente in bilico fra iperrealismo e straniamento. *Eliana Quattrini*

trovato un grande entusiasmo, hanno sentito quel tanto di sfida che c'era, sapevano che stavano uscendo dai sentieri tradizionali.

H. - Il convegno ha fatto conoscere l'argomento del corso ad un pubblico più largo. Quali le reazioni?

B. - I giornalisti hanno sentito l'iniziativa come una novità. Inizialmente abbiamo notato una certa diffidenza, perché gli studiosi non vengono considerati degli addetti ai lavori. Poi, durante l'incontro, c'è stato un proficuo scambio di opinioni. In fondo, un'iniziativa del genere può permettere ai cronisti di allargare i loro orizzonti, anche perché una caratteristica negativa del giornalismo specializzato è quella di non tenere sempre conto delle ricerche che sono state compiute. La gente comune è rimasta colpita dalla particolarità dell'evento e si è sentita anche giustificata nel proprio interesse per il calcio dall'autorità degli studiosi, mentre solitamente sentiva la sua passione sportiva come un disvalore culturale.

VIA CRUCIS DOMENICALE

H. - Dello spettacolo Teppisti! è stato detto che è costruito come «una Via Crucis verso una Pietà sporca di sangue». Com'è stato accolto questo spettacolo che porta il calcio nel Mito, da chi vive il calcio come tifo domenicale?

B. - Manfredi è un autore che aspira alla tragedia, come ha spesso detto. Anche Teppisti! si colloca in questa prospettiva. Sergio Maifredi ne ha fatto una vera «Passione» teatrale e questo è stato il segno per spostare in una dimensione mitica il fenomeno-calcio. E la messinscena si rivela più rivolta a spettatori di teatro che non a puri tifosi. Maifredi e Manfredi sono stati attratti, più che da un intervento sulla cronaca e sul documento, da un linguaggio teatrale fondato sulla metafora.

H. - Lei ha detto, durante il convegno, che per ridare forza al teatro bisogna non pensare che si rivolga alla massa, ma auspicare il ritorno ad un



pubblico elitario. Che tipo di élite sarebbe la più idonea per assistere a uno spettacolo che affronta un fenomeno di massa?

B. - Lo spettacolo di massa che riguarda il calcio è la partita. Gli spettacoli sul calcio sono approfondimento, riflessione, trasfigurazione dell'evento. Non bisogna alimentare l'illusione di inseguire i grandi numeri, per quanto riguarda

il pubblico, attraverso un allestimento teatrale. Resta il fatto, però, che il teatro contemporaneo non può esimersi dall'intervenire sui miti dell'immaginario collettivo. Tra questi, il calcio oggi è uno di quelli che esercita più fascino. □

Nella foto: Eugenio Buonaccorsi.

DALLA PARTE DEI PENSIONATI

PROGRAMMA
PENSIONE & VANTAGGI
DELLA CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ

SUBITO

UN BELLISSIMO REGALO PER LEI!

Cassa dei Risparmi di Forlì



IN ABRUZZO UNA PALESTRA TEATRALE

QUANDO UN TEATRO STABILE LAVORA CON E PER I GIOVANI

Sotto la direzione artistica di Lorenzo Salveti il Tsa riprende l'attività di intervento didattico sul territorio con *Il cavallo di Troia* e *Progetto Pescara*.

ANNALUCIA BONANNI

Il *cavallo di Troia* e il *Progetto Pescara* sono i due progetti didattico-culturali con cui il Teatro Stabile abruzzese, sotto la direzione artistica di Lorenzo Salveti, riprende quest'anno la sua attività di intervento sul territorio. Il *cavallo di Troia* è un'iniziativa promossa nelle scuole superiori e nelle università abruzzesi che prevede una serie di laboratori teatrali e drammaturgici teorici e pratici i quali daranno luogo a spettacoli realizzati dai ragazzi insieme agli insegnanti e con l'ausilio del personale del Tsa. Oltre 25 scuole in 15 centri dell'Abruzzo stanno lavorando sul grande tema dell'immaginario omerico, dall'*Iliade* all'*Odissea*, sui miti, dunque, della guerra e del viaggio. Nella prima metà di maggio si terrà nella città di Popoli una rassegna dei lavori realizzati, una sorta di «Olimpiade giovanile del teatro» cui parteciperanno circa 3.000 tra insegnanti, studenti, professionisti del teatro.

DONNE IN GUERRA

Col *Progetto Pescara* lo Stabile abruzzese prosegue invece l'attività di didattica teatrale destinata agli aspiranti attori, ai giovani professionisti, agli studenti universitari e così via. Per loro è stato realizzato quest'anno un laboratorio della durata di quasi due mesi, tra febbraio e marzo, all'interno del quale si sono svolti seminari sulla recitazione, sulla scenografia, mostre, incontri e spettacoli. Un intero palazzo al centro della città di Pescara è stato allestito e scenografato: vi hanno trovato posto una mostra fotografica di Tommaso Le Pera, che ha documentato con le sue immagini l'attività dello scenografo Bruno Buonincontri, al di fuori dell'arco scenico, nonché una serie di piccoli spazi teatrali, sei in tutto, dove si sono svolti gli stages di recitazione e gli spettacoli finali. Sul lavoro dell'attore hanno tenuto laboratori settimanali quattro grandi rappresentanti e teorici del teatro non solo italiano: da Orazio Costa a Enzo Sulini, che ha condotto un seminario pratico sul metodo Stanislavskij-Strasberg, da Ferruccio Soleri, che ha tenuto un laboratorio sulla Commedia dell'Arte, a Nicolaj Karpov, regista dell'Accademia nazionale d'arte drammatica di Mosca che ha lavorato sul movimento scenico e la biomeccanica.

Lorenzo Salveti ha condotto poi un affollato seminario su *Le Troiane*, centrando l'attenzione sui grandi personaggi femminili di Ecuba, Cassandra, Elena e Penthesilea in tutte le diverse sfaccettature che diversi autori, da Euripide a Kleist, hanno dato loro. Rosa Maria Tavolucci, diretta dallo stesso Salveti, ha poi dato un saggio su una possibile messa in scena, in forma di monologo, della *Cassandra* di Christa Wolf. Tutto il lavoro



si è poi concluso con un saggio finale dei partecipanti e confluirà nell'allestimento dello spettacolo *Le Troiane* prodotto da Tsa per l'estate '93. Anche la drammaturgia ha avuto il suo spazio con un laboratorio di William Zola su *Le novelle della Pescara* di D'Annunzio.

IL GIOCO E LO STUDIO

A Lorenzo Salveti chiediamo di illustrarci la filosofia sottesa ai due diversi progetti. «Per quanto riguarda *Il cavallo di Troia*, - risponde il regista - il progetto si inserisce nell'attività per le scuole che abbiamo iniziato con la *Fedra* e che continueremo a fare, tenendo in piedi una sorta di laboratorio permanente al servizio della scuola. Quest'attività è del resto collegata a quella delle produzioni, come dimostra anche il fatto che sono aumentati di molto gli abbonati giovani alle stagioni teatrali abruzzesi. L'attività nella scuola significa sì momento di studio ma anche momento ludico; importante è lo stare insieme, il fare teatro insieme, con creatività, compiendo così un esercizio umano, quello della comunicazione, fondamentale in un momento come questo che è di sclerosi della comunicazione. Il *Progetto Pescara*, invece - prosegue Salveti - fa parte della nostra attività annuale di didattica e training teatra-

le: c'è la riflessione teorica con Mejerhold, Stanislavskij e con Orazio Costa, l'unico in Italia che abbia sistematizzato il suo pensiero sul lavoro dell'attore. Mi è sembrato importante anche il tema della Commedia dell'Arte, su cui intendiamo lavorare in futuro insieme a Ferruccio Soleri. Infine abbiamo dato spazio ai laboratori pratici, sul tema della donna nella guerra. Tutto il progetto si avvale della collaborazione dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica, dell'Università di Pescara nonché di vari gruppi teatrali che operano nella regione. Quello che mi preme sottolineare è che nelle nostre intenzioni questo progetto dovrebbe essere un punto di incontro su cui far nascere altre cose, altre iniziative e attività. È per noi come il titolo di una collana i cui libri devono essere ancora scritti. Credo che il teatro pubblico debba farsi carico della formazione delle nuove generazioni, offrendo momenti di "palestra teatrale". Tutto questo non ha la pretesa di essere sperimentale o alternativo ad alcunché. Continueremo a fare gli allestimenti "veri", il teatro di giro, cercando di rispondere a esigenze diverse anche se collegate. La cultura teatrale è come un castello fatto con le carte: ognuna puntella e regge l'altra». □

I Rbdomanti leggono *La Fenice*

In due affollate riunioni, a Cesano Boscone prima e al Filodrammatici di Milano in seconda serata, i Rbdomanti hanno letto la commedia di Maura Del Serra su Suor Juana Inez De la Cruz, la poetessa e suora messicana del Seicento. *La Fenice*, premio Flaiano 1992, è un testo di una «limpidezza ammirevole e di una sobria e sapiente sicurezza», scrive Mario Luzi, che la Del Serra ha scritto liberamente rielaborando i dati vitali di Suor Juana De la Cruz. Un testo asciutto e lirico di grande tensione religiosa, un teatro dello spirito che, in un momento come quello in cui viviamo, urge e preme per essere rappresentato e discusso. E se ne sono accorti subito gli spettatori che assistevano alla puntuale lettura dei Rbdomanti che hanno avviato con l'autrice un dibattito interessato e non gratuito. Alla riuscita della serata hanno contribuito la regia di Lucio Morelli, e l'interpretazione degli attori primi fra tutti Laura Rozza, Claudio Orlandini, Roberta Turconi, Mauro Melzi e l'intervento del nostro direttore Ugo Ronfani. F.B.

Nella foto: Lorenzo Salveti.

NAVELLO DIRIGE LA CRIPPA IN CASA DI BAMBOLA

ALLA RICERCA DI NORA ALLE SOGLIE DI STRINDBERG

ANDREA BISICCHIA

Nel maggio del 1990 approda a Venezia *Casa di bambola* con la regia di Ingmar Bergman, e sin dall'inizio il linguaggio scenico del regista svedese sembra contraddire tutte le lezioni del dramma borghese, sia per l'abolizione della scena convenzionale, il tradizionale salotto borghese sostituito da una piattaforma centrale, con riproduzioni di interni; sia con la rinuncia alle entrate e alle uscite degli attori che rimarranno sempre in scena, nei corridoi laterali della piattaforma, sulla quale salgono ogniqualvolta il personaggio lo richiede.

Si tratta di una soluzione non completamente originale, più volte adoperata da registi anche italiani. L'originalità di Bergman consiste in una scelta ideologica diversa, che va oltre Ibsen per accostarsi all'adorato Strindberg. Non ci troviamo dinanzi ad un'operazione clamorosa; aveva suscitato più scandalo un *Rosmersholm* (stagione 1979/80) con la regia di Massimo Castri, che aveva ridotto i personaggi da sei a due, ed aveva frazionato strutturalisticamente la parola ibseniana facendo ricorso a una radio che trasmetteva brani del testo mentre la scena, divisa a metà, offriva due spazi contigui ai protagonisti, che sembravano parlarsi attraverso un muro o attraverso il buco della serratura.



del testo, sfrondata dalle figure secondarie (niente servitù, una sola bambina, con una presenza ben precisa), snellito nei dialoghi, teso nelle situazioni, messinscena costruita a sequenza con una tecnica «cinematografica»: il primopiano degli interpreti, la cura dei dettagli (il divano che sarà sostituito da un tavolo, l'albero di Natale sul fondo, la cassetta delle lettere che contiene la missiva di Krogstad e su cui si abbatte un taglio di luce, le calze nere con cui Nora cerca di sedurre l'amico Rank, le forbici con le quali mima le sue tentazioni suicide, il letto di ferro battuto con le coperte mosse, che appare in una specie di dissolvenza, con chiusura momentanea del sipario, verso la fine di quella che Ibsen stesso definì una «tragedia del nostro tempo»). Nelle regie d'autore, le piccole cose assumono sempre un significato universale, ed i segni dello stile si caratterizzano proprio per l'uso particolare dei dettagli.

L'edizione di Beppe Navello con Maddalena Crippa, protagonista insieme a Roberto Alpi, parte dallo studio di Groddeck e ricerca una somiglianza tra Ibsen e Strindberg, spostandola sempre più verso un teatro della crudeltà. Così, attraverso un testo apparentemente innocente, Navello fa lievitare un groviglio di rimozioni, di ambiguità erotiche non confessate, dentro le quali si dibatte la contraddittoria umanità di Nora, un'eroina un po' bugiarda, mitomane, carica di sensualità. □

AGIRE IN SOGNO

La scelta di Castri appariva precisa: sulla scia di Szondi, intendeva mostrare l'impossibilità del dramma. Anche Bergman cerca di evitare la facile soluzione del dramma borghese e spinge la sua lettura verso un registro tragico, esasperando i tempi dell'azione e quelli dei sentimenti. A livello esegetico, il carattere tragico di *Casa di bambola* era già indicato da Groddeck, anche se la tragicità veniva stemperata dalla natura onirica di Nora, che aveva fatto del sogno un motivo di vita. Più che bambola, Nora è una sognatrice; ella s'incanta dinanzi all'accadere, anche quando è di origine drammatica e, se può fare qualcosa per cambiare gli eventi, lo fa quasi in sogno. Gran parte della letteratura drammatica di fine Ottocento non nasconde certe tensioni verso il fantastico e verso la dimensione onirica, basterebbe pensare a Maeterlinck, a certo Strindberg ad Hofmannsthal, al D'Annunzio dei due *Sogni* o allo stesso Ibsen del *Peer Gynt*, il cui protagonista è un giovane sognatore, candido e libertino, che pur di allontanarsi dal mondo reale, si rifugia in quello mitico dei Troll.

Il sogno a cui allude Groddeck è quello del «prodigio», del dono d'amore, ovvero del donare se stessi in cambio di nulla o, forse, di quel «miracolo» che Nora si aspetta dal marito.

Il conflitto di Nora si consuma in una specie di baratto tra sogno e realtà. Questo stato apre per Nora possibili varianti che vanno oltre il «norismo», quello ancora presente nella regia di Strehler del '51, o nella messinscena di Francesco Macedonio del '74 per lo Stabile di Trieste, che lo arricchiva

di un certo ottimismo presente anche in alcune messinscene televisive, più attente a «sceneggiare» il testo e a renderlo più gradevole. (Vedi l'edizione di Gian Domenico Giagni nella traduzione e adattamento di Dante Guardamagna del '68 con Giulia Lazzarini, Renato De Carmine e Anna Misserocchi; quella dell'82 con la regia di Leonardo Cortese con Giulio Bosetti e Micaela Esdra).

AMBIGUITÀ EROTICHE

Il ludismo porta all'edizione di Nanni del 1984 con la Kustermann, la quale si muove sulla scena in un'atmosfera infantile che la rende bambina in un mondo di adulti e che assume nei confronti della realtà l'atteggiamento della donna che non è riuscita a crescere. Per questa edizione rimando al saggio di Roberto Alonge apparso nello stesso anno della messinscena in *Dal testo alla scena*, saggio che si attarda sulla interprete considerata una «Nora infantile, ricchissima di sfumature, ora trepida e ora sognante, ora ilare e ora atterrita». Ho visto l'edizione di Nanni al Teatro di Porta Romana (10 gennaio 1984) e sono d'accordo con Alonge, anche perché consideravo, quella lontana sera, il linguaggio registico un po' datato. Ma quel che mi colpì negativamente, in questa realizzazione, fu la scelta dei comprimari, non sempre adatti ai ruoli che richiedono attori addestrati ad un teatro meno superficiale.

L'edizione di Bergman era rigorosa in ogni scelta e scandita da un ritmo che aveva i tempi di un metronomo, un ritmo costruito prima sulla riduzione

Nella foto: Maddalena Crippa.

LECCE - Il gruppo *Koreja*, in collaborazione con l'Etì, ha promosso al Teatro comunale di Nardò una rassegna di nuovo teatro italiano, da Moscato a Remondi e Caporossi.

ROMA - Sfortunato O'Neill per Alida Valli: era in scena al Teatro dei Satiri, guidata dalla regia di Cherif, ma alla ribalta sono venuti troppi topi, mentre affioravano contrasti con la gestione della sala. Risultato: repliche interrotte.

ROMA - Al teatro dell'Orologio Serata di Rappresentazione delle Isabelle. Chi sono le Isabelle? Signore (e signorine) del teatro, da Maricla Boggio a Dacia Maraini, da Eva Franchi a Ileana Ghione.

MILANO - L'associazione Seme di Marzo, nata nel 1989, presenta un ricco cartellone per la stagione e importanti iniziative collaterali, come la personale del pittore-commediografo Gian Marco Montesano, reduce da una fortunata trasferta teatrale a New York.

VENEZIA - Al convegno di studi Goldoni sulla scena dell'Ottocento hanno partecipato, tra gli altri, Paolo Puppa, Cesare De Michelis, Mario Messinis.

IL SILENZIO DOPO LA LUNGA CONVERSAZIONE CON LA MORTE

TESTORI: NEL NOME DI DIO E DEL TEATRO

Un'esistenza intensa, vissuta tragicamente e sospesa tra ascesi mistica e umane debolezze - Narratore e poeta, critico e pittore, aveva trovato nel discorso drammaturgico lo sbocco più consono al suo bisogno di testimoniare la passione per la verità e la pietà per l'uomo - Dalle riscritture scespiriane per Franco Parenti agli ultimi strazianti monologhi per Branciaroli.

UGO RONFANI

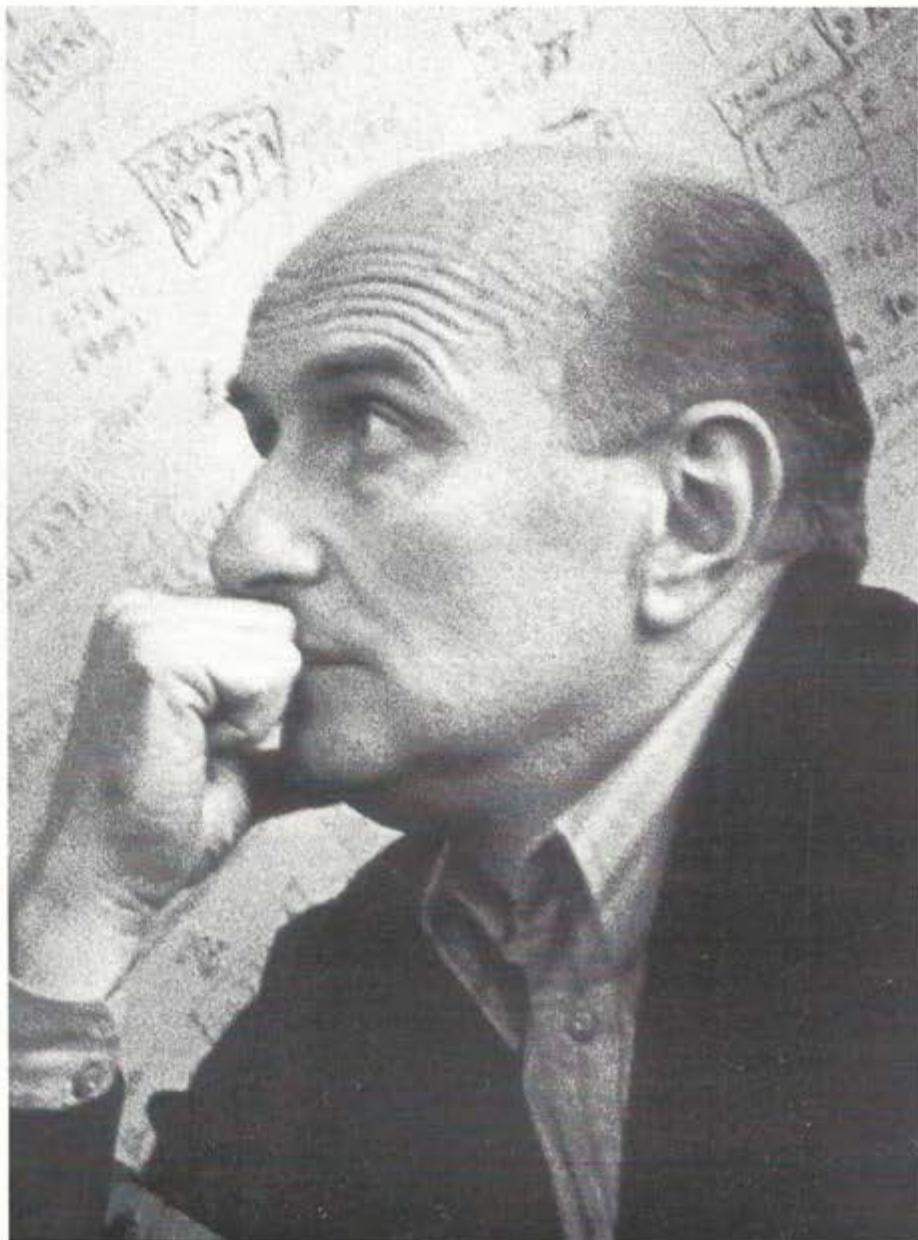
Quell'estrema pace, l'abbraccio che di recente lo aveva riconciliato con il cardinale Martini, annunciava il congedo. Giovanni Testori ha terminato il 15 marzo scorso la sua lunga conversazione con la morte, sostenuta fino all'estremo dal cobalto, dalla morfina ma, soprattutto, da quell'accettazione religiosa, stupefacente nella sua natura vitalmente pugnace, del mistero della Croce, dal rigurgito mortuario che in lui tornava, ossessivo pur nell'adorazione del grembo materno, tabernacolo della nostra carnale origine. E così, come l'altro grande ribelle della cultura cattolica lombarda, padre Davide Turollo, che l'aveva preceduto un anno fa per lo stesso male, Testori si è spento nell'obbedienza al disegno divino, che alla sua tormentatissima anima, accesa dalle fiamme del profeta Elia, aveva prescritto la prova di una lunga sofferenza fisica.

Voglio dire, subito, che dal primo manifestarsi del cancro Giovanni, come padre Davide, mai aveva manifestato insofferenza o rivolta, anzi pareva che nella trasparenza cereale del suo sguardo e nella voce velata, anzi un po' roca - l'uno e l'altra apertamente contrastanti con il fuoco della scrittura - l'uomo si fosse abbandonato all'idea che si compiesse, anche per lui, l'ora di un'oscura giustizia, di un ritorno a quel «niente» descritto nel suo ultimo teatro come il tunnel che avrebbe condotto alla verità e alla luce.

CENSORI E NEMICI

Voglio anche si sappia che il male non lo aveva isolato, anzi gli aveva fatto sentire più acutamente quel sentimento di pietà che nei suoi romanzi, per questo detti realisti da cervelli aridi, e nei suoi drammi, dove la scrittura diventava opera di misericordia, gli aveva sempre fatto prendere la parte dei poveri, degli emarginati e dei sofferenti.

La sua biografia, che s'intreccia fitta con il suo lavoro letterario ed artistico (un «operaio» dai molti talenti: narratore, poeta, drammaturgo, critico d'arte, pittore, sceneg-



giatore e negli anni Settanta commentatore di costume, con la stessa passione di un Pasolini, sul *Corriere della Sera*) è stata povera di eventi clamorosi. Il clamore, intorno a lui, lo facevano gli altri, censori e nemici, ivi compresi i farisei. Davanti al frastuono avversario egli sollevava appena il capo dal foglio o dalla tela, poi riprendeva a vivere la sua interiore Apocalisse: e quella era, sì, cupa e balenante come le tele del suo Caravaggio, lacerata come le anatomie del suo Bacon, trafitta di spine come i crocefissi dei suoi calvari piemontesi e lombardi su cui molto e bene ha scritto. Le angosce, le ribellioni e le collere erano tutte nell'opera, fosse rima o prosa o pittura di deformate sintassi, com'era accaduto ad Artaud, a Céline o a Bernanos; e già quando gli accadeva di prendere la parola nei dibattiti più infervorati, come quelli di «Comunione e Liberazione», o di leggere egli stesso su un palcoscenico il suo teatro fatto di corpo, di sesso, di sangue, di madri crocifisse, di amori negati e di morte, già tendeva a comprimere l'incendio dentro di sé, ad abbassare verso la confidenza o il lamento il registro espressivo.

LA SUA LOMBARDITÀ

Si sentiva a suo agio nella «lombardità» come nel ventre benedetto della madre amata come anima pura, esibita contro la sporcizia del mondo, innalzata alla contemplazione liturgica. La Novate natia, idilliaca, industriosa e manzoniana; le aule della Cattolica dove aveva incontrato uno dei suoi due maestri, Mario Apollonio (l'altro sarebbe stato Roberto Longhi, «signore della pittura»); gli anni ruggenti di Brera con gli amici di corrente, il prediletto Morlotti, Cassinari e Francese; la Milano viva di Vittorini e di Politecnico (il primo lungo racconto, *Il dio di Roserio*, sarebbe uscito nei Gettoni vittoriniani), ma anche i rapporti con gli altri intellettuali che facevano teatro come Costa, Strehler e Visconti (con il quale avrebbe tratto da un suo racconto de *Il ponte della Ghisolfia* il soggetto per il film *Rocco e i suoi fratelli*): ecco la sua area biografico-culturale. E la koiné di una mai interrotta sperimentazione linguistica che nel teatro soprattutto, prima di diventare esasperata phoné espressionistica negli ultimi, tragici lavori (*Edipus*, *Factum Est*, *Conversazione con la morte*, *disOrè*), è stato impasto di comasco, brianzolo, latino macaronico, apporti pluri-dialettali e stranieri. E ha costruito la celebre rilettura scespiriana dell'*Amleto* e del *Mac-betto*, portata al successo da Parenti sul palcoscenico del Pier Lombardo negli anni Settanta. Ci sono stati in questa «lombardità» — di cui Testori era pago e fiero, quasi la sentisse antidoto alle «perdizioni» dell'astratta letteratura —, gli echi dei tre «grandi»: il Parini, la cui moralità civili lo infiammavano di succhi contestatari; il Manzoni, al quale nell'84 avrebbe dedicato una riscrittura teatrale populista, *I Promessi sposi alla prova* e il Porta, con la sua fisicità che lo soggiogava. Oltre agli Scapigliati del secondo Ottocento, che gli aprirono gli occhi sulla Milano minore e minima e, nelle prime prove narrative degli anni Cinquanta (un po' dimenticate, perché il teatro, la critica d'arte e il giornalismo di costume avrebbero poi preso il sopravvento; ma da rileggere urgentemente), lo guidarono alla scoperta dell'hinterland, del suo sottoproletariato, delle sue saghe fa-



miliari, delle sue solitudini. In tempi di facili classificazioni le prove narrative del ciclo *I segreti di Milano* (da *Il ponte della Ghisolfia*, 1958, al *Fabbricone*, 1961, passando attraverso *La Gilda del Mac Mahon*, *La Maria Brasca* e *L'Arialdia*) furono collocate nella scia del movimento neorealista; ma ad una verifica si coglierebbe la densità sperimentale di quelle pagine dal punto di vista linguistico e, quanto ai contenuti, le inquietudini e i fermenti che avrebbero poi determinato il passaggio alla fase «tragica» della scrittura di Testori: quella «caravaggesca» della sua poesia, *I trionfi* e *L'amore*, in cui apriva e mostrava le ferite di una storia privata che dall'ansia dello scandalo della carne prevaricatrice, di una sessualità diversa, di una impossibilità di socializzare la violenza sarebbe giunta a considerare la colpa e il rimorso come spinte verso la «riconversione» religiosa. In tempi di soddisfatte certezze e di false virtù la rappresentazione, da parte di Luchino Visconti, dell'*Arialdia*, tragedia

plebea dominata dall'eros, suscitò — 1960 — polemiche con la censura e tafferugli, trent'anni dopo noi possiamo vedere in quel testo cupo, dove si sovvertiva il «disordine morale costituito», il principio di una pietosa rappresentazione della grande miseria umana. Che fu fino all'ultimo il tormento creativo di Testori, nella convinzione che alla notte segue il giorno, al buio la luce. Perché le sue «bestemmie» furono sempre e soltanto una preghiera al Dio sconosciuto, mai però rinnegato. □

A pag. 78, Giovanni Testori. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Testori e il ponte della Ghisolfia in una foto del 1959; alla fondazione del Salone Pier Lombardo, inaugurato con «Amleto» di Testori, Franco Parenti, lo scenografo Gian Maurizio Fercioni, la regista Andrée Ruth Shammah e l'autore.

PER DIRE ADDIO A AUDREY HEPBURN



In guanti bianchi da qui all'eternità

Hai sentito? È morta la Hepburn. Quale, Audrey o Katherine? Ricordate (ma no, certo che no) quel dramma di Niccodemi, La nemica, dove annunciano a una madre che uno dei suoi figli è morto in guerra e lei domanda: chi dei due? Ho ascoltato il crudele quesito in un caffè del centro e ho subito augurato lunga vita alla Regina d'Africa dei nostri cuori, alla cara Katherine, per cui provo particolare affetto da quando un'antologia nordamericana ha accostato i suoi e i miei versi. Ma ho capito che la pur cruda domanda era ad alta carica emotiva, come in Niccodemi: chi la poneva, amava Audrey. Di un amore più stretto di quello che ci lega alle Stelle. La sua ora brilla in un angolo speciale di quel planetario che è la nostra memoria cinematografica. Ho saputo della sua orrenda malattia in un drugstore di Manhattan, dai rotocalchi sulla rastrelliera della cassa. E ho condiviso il mio dolore con la cassiera. A NYC ci sono cameriere (che sognano di fare le attrici) capaci d'ignorare il nome di Bogart. Ma Audrey non la dimenticheranno. Che importa che sia morta a Tolochenaz, un paese il cui nome suona simile a un lugubre totentanz? Ha percorso la vita in guanti bianchi: il suo feretro sia solo un baule Vuitton per l'eternità. Fabrizio Caleffi

Un addio anche a Carlo Colombo

È scomparsa un'altra figura di spicco del Teatro italiano e milanese in particolare. Carlo Colombo, socialista, già direttore dell'Avanti!, aveva fondato e diretto dal 1959 la «Compagnia stabile del Teatro milanese» con sede al Gerolamo. Il teatrino di piazza Beccaria, riaperto nel 1958 dall'infaticabile Paolo Grassi con una serie di recital (da Eduardo a Lilla Brignone, ai monologhi italiani di Paola Borboni), aveva conosciuto un felice ed interessante recupero di quel teatro lombardo riportato al successo negli anni Trenta da Anna Carena e recuperato poi come patrimonio culturale da Strehler con la famosa messinscena di El nost Milan di Bertolazzi del 1956.

Colombo aveva radunato intorno a sé un manipolo di attori validissimi, da Elena Borgo a Emilio Rinaldi, da Piero Mazzarella a Giuliana Poglioni, da Leda Celani a Mara Revel, Anna Priori, Carlo Montini. Erano gli anni di quella lunga e fortunata stagione teatrale che si apriva di regola all'Odeon con la commedia nuova di Dario Fo, contrappuntata dai fermenti dei Gobbi (Franca Valeri, Giustino Durano e Alberto Bonucci), dai Gufi, dal cabaret di Franco Nebbia, dalle serate di Milly, dai Brecht memorabili del Piccolo. E intorno le grandi mostre a Palazzo Reale, i concerti del Conservatorio, gli exploit della Callas e della Fracchi.

Fra i tanti spettacoli del Gerolamo ci fu anche L'arca de Noè, tratta dal Velocifero di Luigi Santucci, con gli acclamatissimi Piero Mazzarella e Paola Borboni, che ricorda di quel tempo anche le lunghe prove che finivano all'alba dell'Anima buona di Sezuan al Piccolo, quando gli stradini iniziavano la loro faticosa giornata.

Cosa è rimasto di quel tempo, di quelle notti e nebbie fra I povercrist o Un galantom in tribunal dell'ex sindaco Greppi, del Testament di Ciro Fontana o del Lament del Marchionni di gamb avert tratto dal Porta? Cosa è rimasto di quel tempo di lavoro faticoso e onesto guadagno?

Solo il ricordo, ormai. Fabio Battistini

CRONACHE

FIRENZE - Rappresentato in prima assoluta nel luglio scorso al Festival di Asti Gli alibi del cuore di Fabio Maraschi non è una commedia sull'Aids, la peste del secolo contro la quale ha combattuto per oltre sei anni, senza speranza; intanto, nel raccontare la vicenda di un attore omosessuale colpito dal virus, come avverte Marco Mattolini, Maraschi non circoscrive il problema in quell'orizzonte, ma analizza le conseguenze che una malattia a rischio mortale porta nella vita di tutti i giorni. In secondo luogo descrive le dinamiche che si attuano in un ambito familiare assolutamente normale e in un giro di amicizie molto solidale con le esigenze particolari del malato. Maraschi pone l'accento sull'indifferenza e su quel sottile senso di fastidio che proviamo di fronte al dolore degli altri. Lo spettacolo è stato ripreso al Teatro Niccolini di Firenze, sempre con la regia di Mattolini, le scene e i costumi di Paolo Bernardi e l'interpretazione di Athina Cenci, Delia Bartolucci, Anna Casalino, Lorenzo Gioielli e Patrick Rossi Gastaldi.

ROMA - Angelo Corti è scomparso prematuramente all'età di 63 anni, minato da un tumore. Marito di Marise Flach, dopo un esordio in tv, omino di gomma con Cobelli del Mago Zurli, ha condotto corsi di mimo alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano, partecipando a spettacoli importanti nella vita del Piccolo da Schweyk nella seconda guerra mondiale a Marat-Sade e al celebre Arlecchino, dove nel 1977 ha sostituito, per un periodo, Ferruccio Soleri.

Numerosissimi i suoi interventi dietro le quinte per una geometria del movimento a fianco di registi quali Strehler e Ronconi, per il quale in un lavoro continuato e sensibilissimo aveva collaborato dall'Ignorabimus di Holz a Strano interludio di O'Neill, da Gli ultimi giorni dell'umanità

di Kraus al recentissimo L'aquila bambina di Syxty. Dal 1971 era docente di educazione del corpo all'Accademia d'Arte drammatica di Roma. F.B.

ROMA - Franca Manetti, sorella di Ida Carrara e Maria Tolu è morta a Roma all'età di 85 anni. È stata colpita da influenza mentre era impegnata al Teatro Eliseo nelle repliche del Berretto a sonagli di Pirandello accanto alla sorella Ida e al cognato Turi Ferro.

Discendente della antica famiglia d'arte dei Carrara, aveva partecipato sin dagli anni Cinquanta a quasi tutti gli spettacoli del Teatro Stabile di Catania a fianco dei grandi interpreti del teatro siciliano.

PER RICORDARE UN AUTORE DI RESPIRO EUROPEO

BRUSATI, IL TEATRO CONTRO LA SOLITUDINE

UGO RONFANI

Il segno più forte Franco Brusati – deceduto a 71 anni, il 28 febbraio, dopo lunga malattia – lo ha lasciato nel cinema, come regista di film di successo, *I tulipani di Harleem*, *Pane e cioccolata*, e come sceneggiatore per registi come Lattuada e Monicelli. Ma anche se messa ai margini nelle biografie in mortem, la sua passione per il teatro è stata tenace, confermata nel corso di oltre trent'anni da sei commedie scritte con una cadenza ch'era lenta proprio a confermare la serenità di questa seconda vocazione. In questa sede, appunto, ricordiamo l'uomo di teatro.

Brusati aveva amato il regno delle ombre del cinema e, prima ancora di portarsi a Roma nel '49 per fare l'aiutoregista di Camerini e Rossellini, aveva amato anche il giornalismo di colore e di evasione. Ma il teatro era sempre stato, per lui che allo spirito critico univa una sensibilità acuta, e dunque conosceva momenti di estraneità e di solitudine, un mezzo per dare, più del cinema, risposta agli interrogativi della sua natura apparentemente facile e svagata, in realtà inquieta, e per tentare di comunicare con gli altri.

«Il teatro, – diceva – è sempre un esame di coscienza. Che il commediografo lo voglia o no, la sua opera esprime una critica e un giudizio sulla società in cui viviamo, e naturalmente su noi stessi».

Aveva messo la parola «fine» alla prima commedia, *Il benessere*, scritta in collaborazione con Fabio Mauri, nel '59, tre anni dopo il suo primo film *Il padrone sono me*, quando già premevano commissioni di sceneggiature che gli facevano temere la routine. Di questa prima pièce, sollecitata da Andreina Pagnani, si disse che ricordava *Gli indifferenti* di Moravia e i romanzi della borghesia nera di Green. Tenuta splendidamente a battesimo dalla compagnia Proclemer-Albertazzi-Ricci-Magni venne nel '63 *La fastidiosa*; e questa volta, per il severo ritratto di una famiglia rosa dal «fastidio» della coscienza, ci accorgemmo che il milanese Brusati, nutrito di studi giuridici, aveva sulla società borghese lo stesso sguardo lucido di un Thomas Mann. Il terzo lavoro teatrale fu nel '66, per la Proclemer-Albertazzi e con la regia di Zeffirelli, *Pietà di novembre*, ispirato dall'enigma di Lee Oswald, l'assassino del presidente Kennedy, e dominato dall'ossessione dostoevskijana del gesto «definitivo». Con *Le rosse del lago* fu ancora al centro dell'indagine di una società avviata al di-



sfacimento, ma in un clima di confortevole decadenza, di estenuata ironia che inaugurò la nuova maniera di Brusati, aperta a suggestioni cechoviane, più lieve e pungente e allusiva, più anglosassone anche, alla maniera di Pinter e Albee. Messa in scena nel '74 dalla Morelli, da Stoppa e Salerno, la commedia ha retto benissimo ad una successiva ripresa con Ferzetti, Devico e la Campori, a cura di Calenda. Abbiamo ancora avuto, nove anni dopo, *La donna sul letto*, con la temperamentosa interpretazione di Edmonda Aldini accanto a Paolo Graziosi, e la regia dell'autore; infine nell'87, regista Missiroli, *Conversazione galante*, sorta di Marivaux nero, interpreti la Proclemer e Albertazzi. Riconosciuto, come Pirandello e Fabbri, uno dei pochi autori italiani di respiro europeo e rappresentato all'estero, soprattutto in Francia, Brusati ha anche tradotto – ma dovrei dire ricreato – testi stranieri, come *I massibili* di Aimée per Brachetti, *Danza di morte* di Strindberg per la Proclemer e Fer-

zetti, *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee per la Malfatti e Pani.

Sentiva venire la morte, ma lo stile e il pudore gli impedivano di manifestare smarrimenti e paure. Stasera, con il volume delle sue sei commedie dell'Ubulibri sul tavolo, ho di lui soltanto immagini di eleganza, di giovinezza, di fantasia ironica, e ricordi di amicizia. Le sue apparizioni sulla Riviera adriatica al volante di una decapottabile da gentleman, le nostre passeggiate a Riccione dopo le riunioni della giuria del Premio per il teatro, con Marisa Fabbri e Aldo Trionfo, che ci ha lasciato anch'esso; quel pomeriggio di Natale passato a casa mia con il panettone e il manoscritto di *Conversazione galante* che stava terminando... Finita la commedia, Franco. Ma quanto sei stato attento, umano e tenero, nel recitarla. □

Nella foto: il commediografo e regista Franco Brusati.



Un ultimo brindisi a Mariani fondatore del Gruppo della Rocca

VALERIA CARRAROLI

«Vivere è la cosa più rara al mondo – diceva Oscar Wilde –. La maggior parte della gente esiste, e nulla più».

Dev'essere per questo che quando se ne va qualcuno che ha lasciato il segno rimane un vuoto incolmabile, pieno di silenzio. Il pubblico che da tanti anni segue con affetto e passione il Gruppo della Rocca ora si sente così: smarrito.

Adesso che Mario Mariani non c'è più, portato via in pochi mesi da un tumore inarrestabile a soli 62 anni, le platee italiane si chiedono chi mai restituirà loro le interpretazioni straordinarie che dagli anni Cinquanta hanno fatto di ogni suo personaggio una creazione emozionante e irripetibile.

Le sue creature teatrali non si dimenticano: gigantesche sotto il peso dell'abisso poetico che le illuminava, perdute e subito fragili di fronte alla vita. Complesse. Curve sotto il peso del mistero che affatica il mondo. Profonde e commosse come l'uomo che fino a ieri le animava.

E tornano in mente il suo pensoso Machiavelli del '70 nella *Clizia* di Roberto Guicciardini, il Bottom surreale del *Sogno di una notte di mezza estate*, nato nel '72 sotto la guida di Egisto Marcucci, il maestoso Prometeo dell'83, che ha troneggiato nello *Josef K. fu Prometeo* di Guido De Monticelli, il Debuissis sconvolgente della *Missione* di Heiner Müller a firma, nell'85, di Guicciardini. Tutte prove indimenticabili di un attore grandissimo che al palcoscenico ha dedicato l'esistenza. Regalando al pubblico che lo amava un teatro più vero e più chiaro. Un miracolo che Mario Mariani ha compiuto ogni sera, per quarant'anni. Senza stanchezza. Sempre fedele a quel Gruppo della Rocca che ha fondato e in cui ha creduto. Con la pazienza tenace di uno studente al lavoro. Con le vertigini artistiche che soltanto a un maestro delle scene è concesso sfiorare.

Adesso Mario Mariani non c'è più. Il teatro è più povero, il pubblico è più solo. Rimane l'eco di tanti applausi, quando, a spettacolo finito, lui usciva a ringraziare con i compagni, sorridente e un po' schivo – senza indugi, senza trionfalismi – come dopo un buon lavoro ben fatto. Che domani va ricominciato.

È così che vorremmo salutarlo adesso: con un lungo applauso. E un lungo brindisi a una carriera unica e bellissima. Magari con quello Chateau Neuf du Pape che nell'86 inebriava il suo Casanova, nel *Casanova al castello Dux* di Karl Gassauer, e che ora vorremmo versare nelle coppe per un ultimo grazie: di tante serate trascorse insieme. Di essere vissuto per il teatro. E non soltanto esistito. □

Modesta proposta per un premio ai peggiori

Caro Direttore, il teatro – dicono – è alla canna del gas, la nuova drammaturgia è spesso sciatta e superficiale, ci sono più mercanti che uomini di teatro e più mestieranti che attori veri.

Tutti si lamentano, piangono miseria, si invidiano reciprocamente in pubblico e in privato, affilano (più o meno in segreto) i coltelli per vendette trasversali degne di un racconto di Sciascia.

C'è però un momento magico che riporta il sorriso (fasullo) sulla faccia di ognuno di loro: la consegna di un premio. E ce n'è per tutti: autori, registi, attori, costumisti, scenografi, per non parlare dei cosiddetti «premi speciali» che possono toccare a chiunque, prossimamente, forse, anche al gatto di Clinton.

Il presentismo è d'obbligo, lo sbaciucchiamento (a suggellare improbabili amicizie e congratulazioni di rito) garantito. E tutto questo in nome di che cosa? Di spettacoli ritenuti di grande valore, di attori e registi che dovrebbero rappresentare i massimi livelli della categoria.

Alcuni lo sono, altri no. Il guaio è che il momento della consegna di un premio assomiglia sempre più alla vendita delle indulgenze promossa dai corrotti Papi avignonesi; e forse a costoro, per sentirsi depositari dell'arte scenica, basta usare una coppa o una targa (quando non si tratta di milioni sonanti) a mo' di detergente, per lavare coscienze non sempre pulite.

Perché, invece, non proviamo a lavare i panni sporchi in pubblico? Potrebbe essere una cura salutare. Tra tanti premi se ne potrebbe istituire uno per il peggior spettacolo, il peggior regista, il peggior attore e via dicendo; magari con un sistema di votazioni referendario – tra addetti ai lavori e non – su terne di nominazioni, come avviene per il Premio Ubu. Al di là dell'aspetto apparentemente goliardico dell'idea, credo che rompere il velo di omertà che avvolge alcune malfatte e malfattori (o semplicemente qualunque, che è anche peggio) del teatro italiano potrebbe offrire uno spiraglio di riflessione e magari di cambiamento.

Hystrio mi pare la sede più adatta per promuovere una simile iniziativa. Che ne pensa?

Grazie per l'attenzione e un cordiale saluto. Una moralista post litteram

Fo: «vecchie» novità e tangenti inattuali?

Nel n. IV di *Hystrio* Furio Gunnella dà notizia – a proposito della corrente stagione di prosa – «di una novità di Fo per la moglie Franca Rame, *Settimo: ruba un po' meno*, la cui attualità risulta fin dal titolo».

In realtà *Settimo: ruba un po' meno* fu pubblicata da *Sipario* nel n. 220-221 anno 1964 e presentata come l'ultima commedia di Fo, che effettivamente la dedicava alla moglie.

Nel successivo numero di *Sipario* (222), a rappresentazione avvenuta al Teatro Odeon di Milano il 4 settembre 1964, ne riferiva Roberto Rebora.

Senza dubbio Fo avrà per le attuali rappresentazioni apportato delle modifiche alla commedia, cosa del resto che egli fa, direi, quasi di sera in sera; però da questo a parlare di «novità» c'è una bella differenza.

In una recente recensione della commedia si osservava – penso giustamente – che, trasportata nella realtà di oggi, *Settimo: ruba un po' meno* ha perduto molto della sua iniziale efficacia. Nara Pelizza, Pavia.

NEW YORK - Come hanno sottolineato tutti i giornali, non è riuscita a raggiungere il secolo e a festeggiarlo insieme alla «sua» arte: Lilian Gish è scomparsa all'età di novantasei anni. Aveva cominciato con D.W. Griffith, il regista-condottiero di Nascita di una nazione. Altman la volle in Un matrimonio nel 1977. Poi, a novant'anni, Le balene d'agosto con Bette Davis. Questo è il cinema: il cinema che muore. Rinascerà?

TREVISO - Gino Cavalieri, grande interprete del teatro goldoniano è morto all'età di 97 anni. La sua più celebre interpretazione è forse quella della Putta onorata diretta da Renato Simoni e Giorgio Strehler.

BEDFORD (New York) - La storia del cinema l'ha scritta e diretta lui, Joseph Mankiewicz, 83 anni, di cui non dimenticheremo The Barefoot Contessa, Eva contro Eva, Improvvisamente l'estate scorsa. Un paio di anni fa il grande sceneggiatore e regista era stato celebrato dal Festival di Venezia.

IBIZA - A 70 anni è morto l'attore britannico Denholm Elliott a causa di una tubercolosi contratta in seguito all'Aids. Diplomato alla Royal Academy of Dramatic Art era approdato al cinema negli anni '60 con successo. Di lui ricordiamo le recenti interpretazioni in Camera con vista e Maurice di James Ivory.

INCONTRO CON WALTER VALERI

Il Teatro Greco: nuovo spazio per la ricerca, ma senza padrini

LIVIA GROSSI

Esiste uno spazio a Milano fuori dal controllo e dalla protezione dei consueti «padrini» che si è prefisso, e sembra che i risultati non manchino, di ridare senso e dignità al teatro di ricerca e sperimentazione. Un luogo di riferimento per quelle compagnie, o singoli artisti che, riconoscendosi negli intenti, possono contare su un teatro concepito proprio per loro e dove gli spettatori sono chiamati a partecipare a momenti di vera e propria creazione teatrale, senza finalizzazione commerciale. Non stiamo parlando dell'«isola che non c'è», ma di un primo segnale di quella zona pensante del teatro che non si vuole arrendere alla sempre più dilagante mercificazione culturale. Stiamo parlando del Teatro Greco: un piccolo ma prezioso spazio riaperto, dopo parecchie vicissitudini, dalla Cooperativa Quelli di Grock e gestito, per la programmazione, dal direttore artistico Walter Valeri. È con lui infatti che andiamo ad iniziare una conversazione sulla nascita di questo teatro, le difficoltà che dovrà affrontare e i prossimi progetti.

HYSTRIO - Con quali intenti nasce il Teatro Greco e che cosa significa riaprire un teatro in un momento come questo, dove la fabbrica cultura impone solo investimenti di sicuro profitto?

VALERI - Quando la cooperativa mi chiese di collaborare programmando la stagione, già da tempo osservando i cartelloni teatrali milanesi, mi rendevo conto di quanto poco spazio (escludendo il Crt), veniva dedicato al teatro sperimentale. In un clima di generale restrizione e chiusura di spazi, intendevo offrire a quella generazione di 35-40enni prima allevati e poi abbandonati (Valdoca e Raffaello Sanzio, per citarne alcuni), la possibilità di continuare a presentare le proprie creazioni. Oltre a tutto, queste compagnie ricevono sovvenzioni dal ministero, quindi denaro pubblico, ma non hanno in una città come Milano spazi per le loro rappresentazioni. Dopo un giro di consultazioni e adesioni, il Teatro Greco ha aperto i battenti, tra enormi difficoltà economiche, non avendo aiuti né dal Comune, né dal ministero. La prima stagione, comunque, ha visto in cartellone ben diciotto compagnie.

H. - Come siete riusciti a fronteggiare le spese?

V. - La Cooperativa ha sostenuto le spese di strutturazione, mettendo inoltre a disposizione il proprio lavoro (scuola di teatro e centro produzione per ragazzi e adulti) a favore delle compagnie ospiti, che hanno lavorato tutte a incasso.

H. - Una concezione, quindi, del teatro come spazio e strumento di lavoro.

V. - Certo. Infatti, il primo anno Quelli di Grock, dietro mia richiesta, hanno rinunciato al palcoscenico per le proprie produzioni, proprio per sottolineare la scelta di questo teatro che, a differenza di altri, intende porsi come servizio e spazio per compagnie che, una volta affermate, avranno altri luoghi per presentare le proprie creazioni.

H. - A distanza di tre anni, anche se non c'è ancora un cartello stradale che segnali la presenza del teatro, il Comune ha riconosciuto la validità delle vostre proposte?

V. - Sì, ha concesso un finanziamento non al teatro in quanto tale, ma alla rassegna *Il Paese dei*

Teatri, dandoci per il primo anno venti milioni, per il secondo trenta e per il terzo quaranta. La rassegna è nata per dare un filo conduttore ai diversi spettacoli presentati. Il primo anno l'attenzione è andata ai differenti caratteri regionali, lingue e dialetti, di cui la nostra nazione è ricca. La seconda ha visto privilegiare il rapporto tra scena e poesia, l'uso del verso libero in scena; quest'anno è stato scelto il mito, la ricerca e la sperimentazione di questo.

H. - Qualche anticipazione, o sogno proibito per il futuro?

V. - Per quanto riguarda i nostri programmi intendiamo innanzitutto continuare ad essere punto di riferimento per tutti quei gruppi che sono passati dal Teatro Greco (finora si contano quarantadue compagnie). La grande utopia invece è quella di creare in Italia altri due o tre spazi analoghi al nostro, per mettere in moto una circolazione di sangue teatrale nuovo. In un'utopia, ma a me cara primavera, sarebbe stupendo riuscire ad organizzare un festival europeo, magari di due o tre settimane durante le quali le diverse compagnie di teatro di ricerca possano trovare un momento di confronto e dialogo. Secondo me Milano è molto al di sotto, sia da un punto di vista strutturale che di progettualità teatrale, di quello che il pubblico può assorbire come intelligenza e maturità. □

L'iniziazione al teatro dei ragazzi siciliani

Come si affronta un testo teatrale per capirlo, conoscerne le modalità di stesura dall'ispirazione alla scena, valutarne la resa in palcoscenico riuscendo a discernere l'apporto del lavoro di rappresentazione rispetto a quello iniziale, dell'autore: questi i temi di tre giorni di convegno a Palermo, promotori il Teatro Biondo, l'Associazione teatro-scuola, l'Accademia nazionale Silvio D'Amico e il Comune, nell'ambito di «Progetto giovani '93». «Teatro-scuola» raduna cinquemila studenti e insegnanti palermitani. Francesco Paolo Ursi, professore di liceo e a suo tempo animatore di teatro universitario, fondò una dozzina di anni fa questa associazione, volendo avvicinare i ragazzi al teatro.

Centinaia di ragazzi con i loro insegnanti hanno seguito gli interventi dei relatori. Il direttore dell'accademia, Luigi Maria Musati, ha suscitato un interesse convinto e divertito mostrando a titolo esemplificativo la differenza tra una frase scritta in un romanzo o in una novella - destinata cioè alla lettura - e una battuta, riferita a quello stesso protagonista in circostanze analoghe. La costruzione del testo teatrale è stata poi affrontata da tre scrittori. Franco Scaldati, palermitano, ha ribadito poche cose essenziali, uscendo dalla sua proverbiale riservatezza dietro domande postegli da Roberto Guicciardini, attuale direttore del Teatro Biondo: l'universo di Scaldati gravita fortemente sulla ricerca di un linguaggio che parte dal dialetto e ad esso si rapporta nelle forme dell'invenzio-

ne. Fabio Doplicher ha portato come esempi due suoi testi, elaborati per altrettanti spettacoli firmati come regista da Guicciardini: l'intesa precedente con chi allestisce la rappresentazione ha rivelato tutta la sua importanza, nel trasporre materiali storici in chiave metaforica e fantastica, tenendo sempre presente ogni necessità pratica di allestimento. Mariola Boggio ha portato l'esempio di testi derivanti da materiali presi dall'osservazione di una realtà sociale fortemente in crisi: dal documento alla trasposizione scenica, cioè, in modo che il dato contingente si muti in esempio valido al di là della sua connotazione cronachistica, e valga per ogni spettatore come realtà sentita individualmente, al di sopra del dato. Alcuni filmati Rai - *Orazio Costa-lezioni di teatro* - realizzati dalla Boggio attraverso le scuole fondate dal regista (Bari, Firenze, prove di spettacoli, interviste a lui e ad attori formati al suo metodo, e la stessa accademia, dove Costa è tornato ad insegnare, dopo una pausa di parecchi anni, e che per trent'anni lo ha avuto maestro dei più bei nomi del teatro italiano) hanno suscitato nei giovani particolare interesse a questo metodo che parte dalla «mimesica» - ossia dalla capacità immedesimativa dell'uomo in qualunque altra entità, o parola -, per riuscire a rendere in scena tutto il complesso mondo creato dall'autore attraverso la sua scrittura.

Numerose le domande degli studenti nel corso delle tre giornate, e già da prevedere i risultati di questa forte sollecitazione al teatro: se non tanti attori in più, tanti spettatori consapevoli dell'unicità espressiva del teatro, della sua irripetibile forza di comunicazione e di suggestione, che lo rende diverso e insostituibile rispetto a tutti gli altri moderni mezzi di comunicazione. M.B.

MILANO - Renzo Casali, presidente dell'Istituto di Antropologia e della Scuola europea di Teatro e Cinema, e Teresa Ricco, presidente della Fundación Willaldea, hanno condotto uno stage sul Green Village Willaldea che cresce nella Pampa, fuori dalle ultime case di Buenos Aires.

MILANO - Il Teatro Officina ha compiuto vent'anni. Teatro storico della periferia milanese, l'Officina continua la sua attività fuori dai grandi circuiti teatrali. Con un cartellone '92/93 che spazia da Cocteau a Lorca e con un laboratorio di teatro tenuto da Massimo De Vita, l'Officina si è fatto promotore di una serie di interessanti rassegne sul teatro e sulla poesia. L'assessorato alla Cultura del Comune di Milano gli ha inoltre affidato un progetto di intervento e valorizzazione culturale delle zone decentrate.

MILANO - Fontanateatro, centro di produzione di teatro per ragazzi è giunto al suo decimo anno di vita. Con la sala Fontana completamente rinnovata dal gennaio '93 il centro ha annunciato una serie di spettacoli novità fra i quali Provacchi ancora Arlecchino per la regia di Marcello Chiaranza, che prende spunto dal bicentenario goldoniano per approfondire l'autore delle Baruffe; Cappuccetto dei colori; Racconti a dieci dita, con la regia di Enrico Colombo e Rosabianca e Rosa-rossa di Pia de Vita.

MILANO - Meraviglie nella terra di mezzo è il titolo della nuova rassegna teatrale che è stata presentata dal Laboratorio Progettazione dello Spettacolo degli studenti del corso di scenografia della facoltà di Architettura di Milano. Il laboratorio operante già da tre anni mira alla realizzazione al vero delle scenografie, insieme alla produzione di brevi eventi teatrali.

MILANO - Nuova Prosa, rivista milanese quadrimestrale di narrativa ha pubblicato il primo capitolo de I Malapardi, romanzo ancora in preparazione dello scrittore Fabrizio Caleffi.

COMPLICAZIONI ANCHE POLITICHE

Piccolo story: sempre crisi

La crisi comunale a Milano ha ulteriormente allontanato la soluzione della vicenda del Piccolo Teatro. Un ritardo preoccupante perché, da un lato non si può immaginare che l'attività di una istituzione come il Piccolo rimanga congelata per mesi, e dall'altro perché ci sono impegni produttivi precisi da rispettare, legati al Bicentenario goldoniano. Tutto questo senza dimenticare che la regolamentazione statutaria del Teatro dev'essere modificata conformemente alle nuove disposizioni ministeriali.

Dal punto di vista giudiziario è da registrare l'audizione da parte del giudice De Pasquale (8 gennaio) di Achille Peirano, l'ex contabile del Piccolo che si era autoaccusato della gestione poco chiara dei fondi Cee destinati alla scuola del teatro. Una confessione che, a quanto pare, non ha convinto il magistrato: il 25 gennaio, infatti, veniva chiesto per il regista, per la Vinchi, la Bassan e il Peirano il rinvio a giudizio per concorso in truffa e malversazione.

Strehler ha fatto sapere, dal suo «esilio» nel Canton Ticino, in un'intervista alla radio della Svizzera italiana, di «sentirsi perseguitato», ricordando analoghe situazioni in cui si erano trovati, secondo lui, altri personaggi della cultura e della storia d'Italia: dallo schiavo subito da Toscanini quando si era rifiutato di eseguire alla Scala *Giovinetta* all'esilio volontario di Benedetti Michelangeli e di Bergman, su fino a Carlo Cattaneo, i cui resti mortali riposano presso la chiesa di San Giorgio a Lugano. Ha ribadito inoltre, il maestro, di considerarsi «dimesso da italiano» non nell'intento di sottrarsi alla giustizia, ma per potere in futuro svolgere serenamente, forse proprio in Svizzera, il suo lavoro. Intanto, sull'altro fronte della crisi - la costruzione della nuova sede -, Adolfo Colombo, ingegnere della Metropolitana milanese, è subentrato a Marco Zanuso nella direzione dei lavori nel cantiere del Piccolo. Zanuso ha risposto querelando per diffamazione l'assessore ai Lavori pubblici Piergianni Prosperini e presentando un ricorso al Tar per annullare la delibera con cui la giunta gli aveva tolto l'incarico. Il 6 febbraio l'inaugurazione dell'Anno goldoniano si è svolta a Milano in sordina, per l'assenza di Strehler. D'altra parte i due nuovi spettacoli goldoniani, *Arlecchino* e *Il campiello*, che si sono uniti alle precedenti *Baruffe*, sono stati curati soltanto a metà dal regista e, affidati ai suoi assistenti Battistoni e D'Amato, hanno lasciato perplessi alcuni critici. L'assessore Prosperini, una volta di più non tenero con Strehler, si è così espresso alla prima dell'*Arlecchino* (per lui era anche la prima volta che, al Teatro Studio, assisteva ad uno spettacolo del regista): «Questa roba qui mica è Goldoni... Oltretutto non parlano neanche in veneto... A me piace il teatro tradizionale... Ah, se Strehler continuasse a fare il commediografo (regista, ndr) invece di ostinarsi a tirar su quel mausoleo (la nuova sede, ndr)» (*La Repubblica*, Corsera, 28.1.93).

La stampa intanto, ha continuato a raccogliere numerosi attestati di solidarietà per un pronto ritorno di Strehler. Fra i tanti (*La Repubblica*, gennaio '93), Mariangela Melato: «Avrei voluto che lui avesse reagito dicendo "sto qua e vi faccio vedere chi sono"». Salvatore Veca: «Rispetto la tua scelta ma resto convinto che il tuo posto è assolutamente qui». Carlo Maria Badini: «Abbiamo rispetto per la sua amarezza, ma vogliamo credere che più forti siano i suoi legami con l'avventura

quotidiana del palcoscenico». Claudio Abbado: «Il suo nome è usato, in modo particolarmente volgare, perché si è voluto "creare lo scandalo"». Carla Fracci: «I maestri magari possono anche essere "bruciati vivi", ma non se ne vanno e tu non te ne devi andare». Emilio Tadini: «Oggi Strehler è un classico. E il suo lavoro provoca anche contraddizioni, certo. Ma anche questo è il suo ruolo. E credo che sia un ruolo indispensabile». Inge Feltrinelli: «Solo a Milano Strehler ha potuto sviluppare la sua creatività... Tutti dobbiamo adoperarci e lavorare per la nuova Milano del Duemila. Possiamo aspettarci questo anche da Giorgio Strehler?». Riccardo Muti: «L'augurio è che voglia continuare ad operare al Piccolo e alla Scala per offrire i frutti della sua maturità artistica in un momento difficile della città e della nostra cultura».

Il 23 febbraio una doccia fredda: il Comune ha deciso di costituirsi parte civile contro Strehler. Provvedimento, per altro, che si colloca nella prassi ordinaria quando il Comune rivendica un danno subito, in questo caso il contributo straordinario di 300 milioni versato nell'89 alla scuola del Piccolo e secondo l'accusa destinato ad altre finalità. Strehler non ha fatto eccezione, nonostante Borghini avesse cercato di opporsi quanto più possibile. «Commenti? Meglio non farli, verrebbe fuori solo uno sfogo amarissimo» è stata la reazione di Nina Vinchi. Intanto il consigliere missino De Corato è tornato alla carica chiedendo le dimissioni di Strehler e minacciando di sporgere denuncia contro Borghini alla Procura della Repubblica per omissione d'atti d'ufficio e abuso di potere nel caso in cui, martedì 9 marzo, il Sindaco avesse portato in giunta il ritiro della delibera di costituzione di parte civile del Comune nei confronti del regista (comunicato stampa del gruppo consiliare Msi-Dn, 6 marzo '93). Fatto puntualmente verificatosi, poco prima dello scioglimento del consiglio comunale, quando, in una raffica di delibere, figurava anche la revoca, poi approvata, poco prima dell'arrivo del commissario di governo.

La questione resta aperta: Strehler è sempre a Lugano, ma ha anche chiesto per il processo il «rito immediato», ribadendo la sua estraneità ai fatti. Adesso tocca alla magistratura. *Claudia Cannella*

Altri percorsi in Lombardia

MILANO - Nata cinque anni fa grazie alla collaborazione di quattro Comuni capoluogo, Altri percorsi si proponeva di inserire nella programmazione tradizionale dei teatri proposte più giovani e produzioni più stimolanti, evitando così la ghettizzazione di solito riservata a questo tipo di teatro e «costringendo» il pubblico pigro e sospettoso degli abbonati a conoscere quanto c'è di nuovo. L'iniziativa si è estesa nella stagione scorsa a quindici Comuni e quest'anno ne coinvolgerà venti, a sancire un successo che va da un rilancio territoriale del teatro, al coinvolgimento di nuove fasce di pubblico, all'acquisita consapevolezza da parte anche di piccoli centri del dovere di corrispondere alla domanda di cultura. Queste le cifre delle ultime due stagioni: 200 rappresentazioni; 30.000 presenze nell'annata '91-'92 per un costo globale di 800 milioni; oltre un

miliardo di spesa prevista per quest'anno a fronte di un apporto regionale di 400 milioni. I Comuni coinvolti nell'iniziativa sono Brescia, Cantù, Casalmaggiore, Castiglione delle Stiviere, Cesano Maderno, Como, Cremona, Lecco, Lodi, Mantova, Monza, Pavia, Romanengo, Saronno, Sondrio, Soresina, Ugnano, Varese, Darfo, Vestone.

Tra i numerosi spettacoli ricordiamo: A piacer vostro di Shakespeare (regia N. Garella, prod. Teatro Filodrammatici), *Barbablù di Trakl* (regia C. Lievi, prod. Centro servizi e spettacoli di Udine); La bottega del caffè di Fassbinder (regia F. Bruni-E. De Capitan, prod. Teatridithalia), Il castello di Holstebro (regia E. Barba, prod. Odin Teatret), Corpo insegnante di S. Benni-L. Poli (regia L. Poli, prod. Le parole le cose), 12 Cenerentole in cerca d'autore di R. Cirio-E. Luzzati (regia F. Crivelli, prod. Teatro della Tosse), Il guardiano di Pinter (regia A. Santagata, prod. Crt), La Maria Brasca di Testori (regia di A. Shammah, prod. Teatro Franco Parenti), Michael Kohlhaas di von Kleist (regia R. Rostagno, prod. Compagnia Baliani), Otello atto IV e V di Shakespeare (regia L. De Berardinis, prod. Teatro di Leo), Più grandiose dimore di O'Neill (regia Cherif, prod. La famiglia delle ortiche), Prigioni di coppia di Villiers-de-l'Isle-Adam e A. Schnitzler (regia C. Pezzoli, prod. T.S. Parma - T.S. Abruzzo), Rasoi di Moscato (regia M. Martone, prod. Teatri Uniti), La storia di Romeo e Giulietta da Shakespeare (regia G. Vacis, prod. Laboratorio Teatro Settimo), 122 infortuni di Mor Arlecchino da Goldoni (regia M. Martinelli, prod. Teatro delle Albe-Tam Teatro Musica), C.C.

TORINO - Il Teatro dell'Angolo e Hiroshima Mon Amour di Torino hanno organizzato, come ogni anno, a fine marzo il buffafuori un concorso di giovane teatro di cabaret. Gli organizzatori, appoggiati dall'assessorato alla Gioventù cittadino, hanno selezionato i prodotti più validi; premiati poi dal giudizio finale del pubblico. Giovani comici e cabarettisti sotto i 35 anni, siete cordialmente invitati per la prossima edizione: Teatro dell'Angolo, via Industria, 2 - 10144 Torino.

VENEZIA - Accogliendo l'invito della Fininvest a partecipare al Carnevale di Venezia 1993, l'Acit ha creato insieme al Crt il «Festival del Teatro di Figura Goldoni e dintorni 1793-1993». I due centri veneziani, uno con sede a Palazzo Nani, a Cannaregio, e l'altro agli ex cantieri navali della Giudecca, avevano creato il primo teatro di figura nel 1987 con la presenza di quindici compagnie impegnate a valorizzare una forma d'arte poco conosciuta a Venezia: il teatro delle ombre, dei burattini delle marionette, ma soprattutto lo spettacolo di immagini e quadri animati senza l'intervento di attori tradizionali, già inseriti nelle arti contemporanee con illustri predecessori come Klee, Kandinskij, Schlemmer, Dufuffet e altri. Gli spettacoli di quest'anno hanno avuto luogo nel Teatro delle Fondamenta Nuove.

PALERMO - Alice, opera in tre atti e dieci scene di Giampaolo Testoni su libretto di Danilo Bramati liberamente ispirato al romanzo di Lewis Carroll, ha debuttato al Teatro Massimo con la regia di Sandro Sequi. L'opera edita da Ricordi era diretta da Daniele Callegari, le scene e i costumi erano di Giuseppe Crisolini Malatesta. In dieci scene ripartite nei tre atti con quasi venti protagonisti che si agitano in un ritmo vorticoso ed incalzante Testoni immerge il viaggio doloroso di Alice «alla scoperta di un mondo tutt'altro che meraviglioso che certo cambierà quello sguardo ingenuo e non sappiamo con certezza cosa Alice avrà imparato alla fine del sogno, dopo un contrastato processo che subirà in quanto ostinatamente estranea a quella logica così perversa».

RIFLESSIONI INTORNO ALLA RISTAMPA DI STEINER

CON BECKETT LA RISCOPERTA DEL TRAGICO CONTEMPORANEO

ANDREA BISICCHIA

George Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, 1992, pp. 321, L. 25.000.

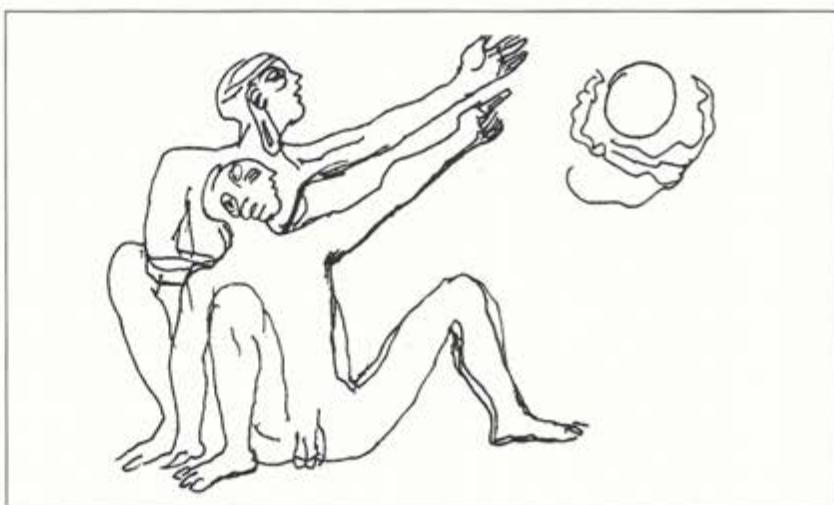
George Steiner sta vivendo, in Italia, un periodo di grande popolarità grazie a *Il correttore*, pubblicato da Garzanti, che proprio in questi giorni, ha ristampato, nella collana «Gli elefanti», *Morte della tragedia*, uno dei suoi testi esemplari, un vero e proprio classico, dato che su di esso si è formata una generazione di studiosi e di studenti che hanno avuto a cuore il problema del Tragico. In Inghilterra il volume apparve col titolo originale, *The Death of Tragedy*, nel 1961, mentre la prima edizione italiana è del '65, nella serie «Saper tutto» sempre di Garzanti.

Recentemente il dibattito sul Tragico ha trovato la sua sede ideale presso l'Università Cattolica di Milano, che ha dedicato al problema due volumi editi da Vita e Pensiero, uno curato da Annamaria Cascetta *La Tragedia inattuale* (1988) ed uno d'impostazione più filosofica: *Il Tragico - Filosofi a confronto*, apparso nello stesso anno.

Steiner, dopo aver condotto il lettore sulla scia delle enigmatiche epifanie del Teatro greco, dopo avergli fatto «ascoltare» l'immaginosa oratoria degli elisabetiani, dopo averlo immerso nei tragici lutti raciniani, gli fa notare come l'ideale Tragico tra Racine e Ibsen soffra di una lunga eclisse, appena interrotta da Schiller e Büchner, mentre, grazie a Verdi e a Wagner, la Tragedia classica ritrova una particolare incarnazione nell'opera musicale. Attraverso un simile itinerario, lo studioso inglese s'imbatte in una quantità di problemi, primo fra tutti quello che riguarda la possibilità di scrivere tragedie oggi, nell'ambito di un'idea razionale, cristiana o marxista dell'uomo, o quello, ancora più attuale, della rinascita della forma tragica in un periodo di sconfitte e di disordine. Così l'analisi del linguaggio delle sue metamorfosi e degli stili tragici nella storia della letteratura e nella coscienza dell'Occidente, diventa per Steiner il presupposto per verificare la funzione di un genere che oggi si dà per morto sia perché, forse, è assente la coscienza della fatalità, sia perché il conflitto finito-infinito è stato dirottato verso problematiche di carattere scientifico piuttosto che tragico. Ma sembra difficilmente contestabile che il Tragico sia una condizione permanente dell'esistenza e che la Tragedia sia indispensabile per penetrare nel mistero del vivere umano. I tentativi di razionalizzare tutto, di risolvere i conflitti o le catastrofi con mezzi tecnici o scientifici, non sempre hanno raggiunto dei risultati soddisfacenti; le forze irrazionali hanno avuto il sopravvento e con esse l'irreparabilità della Tragedia; sta di fatto che gli autori del Novecento sembra ne abbiano causato un'eclissi parziale.

Dico parziale perché l'analisi di Steiner, soprattutto quando affronta la mitologia del moderno, si sofferma ai limiti della drammaturgia beckettiana, senza valutare a fondo quanto di tragico ci sia nel suo teatro, pur non avendo adottato la forma tradizionale della Tragedia. Certo, la letteratura drammatica moderna ha fatto un particolare uso

Fabulazzo o gli umori di Dario Fo



Dario Fo, *Fabulazzo*, Kaos Edizioni, Milano, 1992, pagg. 386, L. 40.000.

«Eduardo era senz'altro un uomo schivo. Lo infastidivano i petulantini e gli adulatori. Ma era un uomo generoso e disponibile fino al paradosso. (...) In comune abbiamo il metodo, la riscrittura continua, l'applicazione a ricreare (gli spettacoli) ogni volta. Anche il suo teatro non era mai definitivo». Sono parole di Dario Fo sull'autore di *Questi fantasmi*, suo maestro. Insieme a Franca Rame, Fo tiene a sottolineare questa sua filiazione nella premessa a questo *Fabulazzo*, raccolta di articoli, interviste, testi teatrali e fogli sparsi, che in quattrocento pagine gustose e fittissime abbraccia più di trent'anni di attività teatrale e non dell'autore di *Mistero buffo*.

Fo autore, regista, comico, costumista, scenografo ma, soprattutto, irriverente buffone che con il suo teatro ha fatto da specchio deformante alla nostra società, rimandandoci l'immagine grottesca dei nostri mali. Scrive in un articolo sull'*Espresso* datato 1983: «I componenti del branco dei magnificanti spocchiosi garofolai, detti Psi per il suono che emettono nelle loro danze di potere, stanno finendo uno dietro l'altro in gabbia (...) gaudenti smodati delle ammucciate di araffa a sgrinfio». Profezia? O soltanto analisi realistica del funzionamento del nostro sistema politico? Quello che sicuramente emerge dalle affermazioni di Fo sono la costanza e la coerenza da «tormentone» con cui le idee politiche di «impegno sociale» e di «presa di posizione dentro la quotidianità» ricorrono nella sua carriera teatrale, fin dai primi esordi.

Questa raccolta che copre tre decenni dal 1960 al 1991 ne è lo specchio assolutamente fedele: le interviste al «cane sciolto senza collare», come Fo si definisce, si mescolano a testi di satira politica e sociale, ad annotazioni di viaggio, a interventi polemici su casi giudiziari e a testi teatrali veri e propri. Ma su tutti una chicca: un ritratto del grande Eduardo, prezioso, da custodire. *Claudia Pampinella*

ed abuso della mitologia antica, ma nessuna mitologia creata nel Novecento ha eguagliato la forza tragica e la forma drammatica di quella antica. Per Steiner autori come Hofmannsthal, Jeffers, Cocteau, Eliot, Claudel, Gide, O'Neil, Sartre o Anouilh, che hanno lavorato su personaggi e temi classici, sono dei vandali, dei profanatori di tombe del passato. In loro manca la necessità tragica, dato che l'errore, la sofferenza, la sconfitta trova-

no sempre un riscatto sia di tipo cristiano che di tipo razionale. La Tragedia, per esistere, deve essere messa in una condizione pre-razionale, deve basarsi sul presupposto che esistono nella natura e nell'anima forze occulte e incontrollabili capaci di sconvolgere l'intelletto. In Beckett c'è tutto questo e, forse, bisognerebbe partire da lui per una concezione meno parziale del Tragico contemporaneo. □



L'ARTE DELLA COMMEDIA

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI
SULLA DRAMMATURGIA DI EDUARDO

A CURA DI
ANTONELLA OTTAI e PAOLA QUARENghi

BULZONI EDITORE

I cento e cento volti di Eduardo autore

L'arte della commedia, atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo, a cura di Antonella Ottai e Paola Quarenghi, Bulzoni Editore, Roma, 1990, pagg. 161, L. 19.000.

Il volume raccoglie gli interventi di un convegno, tenutosi a Roma nel settembre del 1988 a cura del Centro Teatro Ateneo e del dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università La Sapienza. L'aspetto specifico privilegiato nell'opera è stato quello legato alla *produzione d'autore*, senza tuttavia dimenticare i necessari collegamenti con l'Eduardo attore, capocomico, regista. Si sono individuate, nei numerosi saggi, «le forme e i temi ricorrenti nella sua drammaturgia, la relazione, mai sufficientemente studiata, con la tradizione, ma allo stesso tempo la inevitabile emancipazione da essa». Si è ricostruito il percorso drammaturgico esemplare dal comico al grottesco-umoristico fino al tragico moderno. Partecipanti autorevoli Isabella Quarantotti De Filippo, Franca Angelini, Paola Quarenghi, Maurizio Grande, Huguette Hatem, Antonella Ottai, Roberto De Simone, Agostino Lombardo, Ferruccio Marotti, S.M.G.

Una eroina nera contro i colonizzatori

Marco Martinelli, *Lunga vita all'albero*, Edizioni Essegi, Ravenna, 1991, pagg. 93.

«Che fine ha fatto Alinsitowe Diatta?». La storia di questa eroina nera è diventata leggenda nello spazio di una manciata di decenni. Alinsitowe, la cui esistenza è documentata fino agli anni Quaranta, ha lottato ostinatamente, sola con il suo coraggio, contro il sopravvento dei colonizzatori bianchi e per formare una coscienza nazionale nella sua gente. Su questo nucleo Marco Martinelli ha inserito elementi tratti da tradizioni popolari nostrane e perfino un episodio della nostra Resistenza, riuscendo comunque a comporre un testo teatrale equilibrato e gustosissimo, dove il linguaggio orienta come una bussola tra i caratteri dei personaggi. Il testo, trasportato sul palcoscenico dal Teatro delle Albe, per la regia dello stesso Martinelli, smentisce clamorosamente l'arcigno luogo comune secondo il quale la nuova drammaturgia italiana non è degna di nota. A. C.

Vino, tabacco e... spettacolo

Lo spettacolo in Italia (Statistiche 1990), Pubblicazioni Siae, Roma, 1992, pagg. 288, L. 25.000.

È probabile che siano in pochi a sapere o ad immaginare che in dieci anni il numero degli schermi cinematografici si è ridotto di oltre 5.000 unità, o che i drammaturghi più rappresentati nel nostro Paese, dopo gli italiani al primo posto, siano quelli inglesi, o ancora che un irrisorio ma convincente 2% di tutte le pellicole proiettate incassa oltre il 77% del totale. Può anche suonare strano che la spesa degli italiani per bevande alcoliche o tabacco ammonti a tre volte quella per spettacoli e trattenimenti. È più comprensibile, invece, che circa l'80% delle spese per assistere a manifestazioni sportive se la inghiottisca il calcio. Ma allora l'Italia è un Paese di beoni, tabagisti e tifosi? Questo volume non si sbilancia nell'interpretare i dati. Li espone e li rielabora. Le statistiche, costruite sui dati del 1990, approfondiscono i seguenti ambiti di indagine: attività teatrali e cinematografiche, manifestazioni sportive, televisione, trattenimenti vari. Per ognuno di essi è specificata la spesa pro-capite, l'entità dei consumi e delle presenze in relazione alla popolarità dei comuni e la distribuzione geografica dell'utenza. Inoltre sono numerose le serie storiche a valori deflazionati ed ulteriori, rigorose rielaborazioni dei dati raccolti. Avanza di parole, prodiga di cifre, questa pubblicazione è una miniera di informazioni per chi sa apprezzare l'eloquenza dei numeri. Anna Ceravolo

I testi per la scena di un ingegnere teatrante

Nat Russo, *Teatro I*, Edizioni del delfino moro, Albenga, 1992, pagg. 80, L. 10.000.

Nella collana *Maestri e Margherite* è uscito il primo volume (il secondo è in preparazione) sul teatro di Nat Russo, ingegnere specializzato in scenotecnica e progettazione di edifici per lo spettacolo, autore e regista teatrale.

Due sono i testi contenuti nella pubblicazione: *Liberty Emporium*, pièce sulla grande poesia italiana della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento, divisa in quattro parti rispettivamente dedicate a Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Guido Gozzano e Dino Campana; e *Le preziose ridicole non sono morte*, una libera riscrittura attualizzata de *Les précieuses ridicules* dell'autore transalpino Jean-Baptiste Poquelin dit Molière. Claudia Cannella

Il gioco del teatro nella Roma del Bernini

Gian Lorenzo Bernini, *L'impresario*, Salerno editrice, Roma, 1992, pagg. 124, L. 12.000.

La Salerno editrice pubblica nella preziosa collana Minima accanto a *Markheim* di Stevenson, *Dieci lettere private di Machiavelli* e *Solo di Strindberg*, tanto per citare gli ultimi titoli, l'unica commedia a noi pervenuta del grande Bernini, architetto, scultore e scenografo, rivale di Francesco Borromini e grande artefice della Roma barocca di Urbano VIII e Innocenzo X. L'originale — privo di titolo, scoperto nel 1963 e pubblicato da Cesare D'Onofrio col titolo *Fontana di Trevi* (in quanto ritrovato in un fascicolo relativo ai lavori di riparazione della Fontana di Trevi, nel 1642) — è per la prima volta presentato a cura di Massimo Ciavolella in una edizione critica e con il titolo, già proposto nell'edizione inglese, *L'impresario*. Di particolare importanza l'intenzione, dichiarata dal Bernini, di scrivere una commedia «in cui si potessero scoprire tutti gli errori che seguono nel maneggiare le macchine ed insieme la loro correzione»: e questo per l'interesse del Bernini al teatro e soprattutto al rapporto tra artificio scenico e pubblico, sì che *L'impresario* si presenta (pur nella sua forma incompleta, essendo giunto a noi non finito) di notevole interesse. F. B.



Gl'Innamorati di Goldoni tra regia e analisi testuale

Paola Polesso, *L'amor borghese*. Lettura registica de *Gl'innamorati* di Carlo Goldoni. Editrice Clueb Bologna, 1990, Bologna, pagg. 120, L. 12.000.

Paola Polesso, filologa e docente di teatro all'Università di Bologna, nonché regista, si autoconfessa ne *L'amor borghese*.

Il saggio che è contemporaneamente un'interpretazione registica, operazione base di ogni messa in scena e un'analisi critico-testuale attenta della commedia di Carlo Goldoni *Gl'innamorati* è indirizzato agli addetti ai lavori e non.

L'autrice scompone il testo goldoniano e analizzando scena dopo scena i dieci personaggi della commedia, chiarisce il perché delle proprie scelte registiche.

Il libro che si apre con un'introduzione e si chiude con una nota critica storico-letteraria a firma sempre della Polesso è un interessante esempio di sperimentazione registica di stampo teorico-letterario di un testo teatrale.

Una sola piccola perplessità: quanto potrà un'ipotetica messa in scena sfruttare realmente del saggio in questione? Claudia Pampinella

Ritorno di interesse per l'autore di Bertoldo

Roberto L. Bruni, Rosaria Campioni, Diego Zancani, *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra*, Firenze, Olschki, 1991, pagg. 356, s.i.p..

Il poeta, scrittore di vicende popolari e cantastorie bolognese Giulio Cesare Croce (1550-1609) è entrato nella storia della letteratura soprattutto per *Bertoldo e Bertoldino*, ma in verità scrisse moltissimo: circa 500 opere tra brevi (in genere quattro fogli) e lunghe. Oggi ne sono rimaste 425, delle quali si sa che 150 sono sparse in biblioteche straniere, soprattutto inglesi.

Oggi, grazie all'importante saggio scritto da studiosi di fama del quale si sta dicendo, si sente l'esigenza, soprattutto in ambienti accademici, di un'edizione critica di tutte le opere reperibili dell'autore emiliano, rigorosamente censite in un catalogo riportato integralmente nel volume, che costituisce il contributo bibliografico più importante relativamente alle opere stesse di G.C. Croce, autore che come si sa ha interessato il cinema e per molti aspetti interessa anche il teatro.

Ne consegue un notevole impegno di riattualizzazione, che in Emilia ha contemplato, tra le altre cose, la rappresentazione teatrale, a cura del Comune di San Giovanni in Persiceto, paese che diede i natali a G.C. Croce, di un dialogo crocesco con movenze di contrasto, fino ad oggi pressoché sconosciuto in Italia e riportato in appendice al libro, insieme con altre composizioni rare a trovarsi. *Giampaolo Chiarelli*

L'esperienza del mondo nell'Erudito di Lessing

G.E. Lessing, *Il giovane erudito* (prefazione di Gioachino Chiarini), Ets Editrice, Pisa, 1992, pagg. 167, L. 18.000.

Lo spirito con cui vengono viste le cose e considerati i personaggi fa di questa commedia un'indovinata parodia del suo protagonista, un giovane talmente dedito agli studi da vivere solo per questi e per la fama che possono procurargli.

Gotthold Ephraim Lessing, il grande scrittore tedesco vissuto dal 1729 al 1781, in questa sua opera ha magnificamente caratterizzato, dandogli inconfondibili connotati teutonici, il personaggio dell'erudito giovane e pieno di sé, impersonato in Damis, figlio del ricco mercante Chrysanter, che a soli vent'anni di età è padrone di una vasta cultura e ha scritto, tra le altre cose, un trattato filosofico sulle monadi, per il quale aspetta con ansia di vincere il premio dell'Accademia Prussiana. Preoccupato per le stranezze del figlio, Chrysanter vuol dargli moglie, e anzi ha in mente per lui una giovane bella, onesta e mite che potrebbe renderlo più tranquillo. Ma Damis, un po' misogino e tutto preso dai suoi studi, non sembra facilmente disposto a ubbidirgli.

Il filo conduttore della commedia si svolge tra diversi personaggi che la ravvivano (la giovane e piccante Lisette, la bella Juliane, l'innamoratissimo Valer, il devoto servitore Anton), ma lo spessore dell'opera sta principalmente nelle molteplici occasioni di scaramucce verbali, quasi tutte provocate da Damis, mai prolisse anche per la discrezione degli altri personaggi. Notevole l'esperienza del mondo, dei vizi umani e del valore di cui dà prova Lessing in questa commedia, che termina in un modo che, se ci si lo poteva aspettare in un primo tempo, a partire dal secondo atto già si pensava potesse avere un'intonazione più prevedibile e scontata. Ne esce un giovane erudito incapace di rassegnarsi per la mancata attribuzione del premio dell'Accademia Prussiana al suo trattato sulle monadi, più che mai irritato e ignaro

UN LIBRO-COLLOQUIO CON SCAPARRO

Sii umile e ascolta, regista

GIORGIO FONTANELLI

Titti Marrone, *Il mestiere di regista teatrale - La pratica artistica e i luoghi di formazione, a colloquio con Maurizio Scaparro*. Ed. Marcon, 1992, pagg. 142, L. 25.000.

Si dice che Virgilio Marchi, uno dei «padri» della scenografia, ovvero (come lui preferiva chiamarla) dell'architettura scenica italiana, alle prove generali de *La nuova colonia* cacciasse via Luigi Pirandello, terrorizzato come lo vide circa l'eventualità tutt'altro che improbabile che il famoso finale del maremoto non si realizzasse come doveva.

Disse al poeta che lui ormai la sua parte l'aveva fatta, e chiese di essere lasciato solo con i tecnici. Com'è noto, la sera della «prima», le cose non andarono bene comunque: ma l'episodio si inquadra correttamente in uno degli insegnamenti fondamentali, e nuovissimi, del Marchi: la fiducia e il rispetto incondizionato per le maestranze teatrali.

A questa stessa buona scuola esplicitamente dice di appartenere anche Maurizio Scaparro, nel lungo colloquio concesso a Titti Marrone, e pubblicato ora dal G.E. Marcon: e già si scopre nel titolo, *Il mestiere di regista teatrale*.

Siamo dunque lontani dal romanticismo della «missione teatrale» del Guglielmo Meister goethiano; così come dallo snobismo dei primi della classe, di Strehler e di Abbado, i quali, «fra un volo e l'altro», spergurano a se stessi e al mondo che dovrà pur venire il giorno in cui faranno insieme qualcosa di (ovviamente) bello e di grande.

È che, più seriamente, Scaparro avverte che il teatro ne vive e sopravvive di gigantografie tanto più che, anche a livelli modesti, sempre rimane un'attività protetta, assistita. Serenamente persuaso che, comunque vada, sarà sempre l'attore a bastare, e non certo il regista, Scaparro invita all'umiltà, e all'ascolto, soprattutto della realtà esterna: specie quando essa si esprime col tono aggressivo e inquietante dei mass-media, dei quali non si può ignorare la presenza, pur senza lasciarsi ipnotizzare da essi. Vanta anzi, in questo, di avere scelto la cifra stilistica, ch'è anche cifra morale, della massima sobrietà di allestimento, a cominciare da quell'*Amleto* confezionato su e con Pino Micol, che rese celebri entrambi. Nè si contraddice guidando, come fa a Roma, il Centro per la ricerca di nuovi linguaggi dello spettacolo: nel quale tuttavia salutarmente non sono mai stati pronunciati assiomi come «decentramento» e «coinvolgimento», e tanto meno «dissacrazione».

Al contrario, Scaparro asserisce di avere sin dall'inizio una discrezione estrema nei confronti del testo e dell'autore, e proprio per questo avremmo avuto desiderio e necessità di conoscere il suo parere su una questione imbarazzante ed antica, cioè quella dell'esistenza (o meno), del valore quantomeno potenziale (o meno) di una drammaturgia nazionale. Per questo, siamo anche disposti ad aspettare un secondo «colloquio». □

della sua mediocrità, e convinto di essere un genio misconosciuto. *Giampaolo Chiarelli*

Synge, il drammaturgo dell'autonomia irlandese

John M. Synge, *Tutto il teatro*. Cooperativa editrice Il Ventaglio, a cura di Palmira De Angelis e Odetta Tita Farinella, 1991, Milano, pagg. 268, L. 25.000.

Il volume raccoglie tutta la produzione teatrale di una delle figure più rappresentative del movimento di Rinascita irlandese di fine secolo: John M. Synge (1871-1909), che contribuì insieme a W.B. Yeats e Lady Gregory all'attività sperimentale dell'Abbey Theatre di Dublino. Corredato da un saggio introduttivo di W.B. Yeats scritto nel 1905 molto interessante sul piano soprattutto biografico e artistico perché scandaglia la vita e il percorso della sua ispirazione poetica, e da un altro molto puntuale dei curatori, il libro ci restituisce le commedie di quest'autore che trasse ispirazione dalla vita umile dei contadini e dei pescatori d'Irlanda e che sostenne strenuamente il dialetto anglo-irlandese. Synge sottolineò infatti l'impossibilità di cancellare i legami con l'Inghilterra, e si oppose al recupero della madre lingua celtica, appoggiato dagli intellettuali del suo Paese in una sorta di rivendicazione indipendentistica dall'Inghilterra. In una traduzione chiara e drammaturgicamente efficace, nonostante le dif-

ficoltà di trasporre in italiano il dialetto anglo-irlandese, Il Ventaglio rende giustizia ad un autore di teatro, misconosciuto in vita, ma ampiamente apprezzato postumo. *Claudia Pampinella*

Romagna come Russia nella prosa di Guerra

Tonino Guerra, *A Pechino fa la neve (Una cosa teatrale)*, Maggiori editore, pagg. 93, L. 20.000.

Una cosa teatrale è un sottotitolo significativo per un testo che si presenta più con la libertà del cinema che con i limiti della scena. Il lavoro di Guerra s'impenna su un Protagonista senza nome che si confessa, ricorda o ricerca, in quella che è del resto un'idea non nuova del presente: «il tempo è una durata di giorni che tutti insieme fanno il presente».

Storie del passato, riflessioni sull'esistere s'intrecciano con divagazioni e fantasie sul presente/futuro, il tutto legato ad un Paese apertamente indicato come Romagna ma anche a una Russia attuale in un pirotecnico susseguirsi d'invenzioni intellettuali o sceniche e con momenti di grande virtuosismo teatrale. Nonostante uno sconcerto quasi ionoschiano, nonostante il fatto che la lettura di un testo teatrale in genere sia sempre manchevole e impropria, *A Pechino fa la neve* è una pièce di notevole interesse, degna di essere attesa a una (probabilmente difficile) rappresentazione. *Giorgio Fontanelli*



Fo e la Rame correggono il *Settimo* comandamento

UGO RONFANI

SETTIMO RUBA UN PO' MENO, DUE, di Dario Fo e Franca Rame (rifacimento, con aggiornamenti quotidiani, di una commedia di 28 anni fa). Impianto scenografico e regia (satira, farsa, humour noir) di Dario Fo. Interpretazione (glamour, autoironia, aplomb comico) di Franca Rame.

Pantaloni e giacca neri di sciantung, camicetta rosa, zazzaretta bionda alla Mondaini (di cui riprende un po', a tratti, il birignao quando non si diverte a rifare Franca Valeri), occhialoni vistosi da frequentatrice di via Montenapoleone, una Franca Rame visibilmente felice di poter mordere soavemente nei polpacci dei politici e dei faccendieri di Tangentopoli celebra il primo anniversario dell'operazione Mani Pulite. Per il gaudium del suo pubblico, uscito dalla clandestinità anarco-teatrale dei tempi eroici ed allargatosi a quanti, dopo essersi bevuti le trasmissioni giustiziere dei Lerner, dei Santoro e dei Costanzo, adesso intendono buttare in ridere questo brutto pasticciaccio all'italiana. Un ridere verde, ma un ridere, tipo «la mia risata vi seppellirà».

Come dire che ogni sera l'Elfo è stracolmo, che le risate fanno da basso continuo per tutte le due ore e mezza di spettacolo, che scoppiano applausi a scena aperta, che nella sua verva alla Camilla Cederna la Franca è ciononostante una sanculotta della satira politica. E che la ditta Fo-Rame fa affari d'oro. A giusto titolo, del resto: perchè - com'è detto nel prologo - gli eroi di questa prima Repubblica fondata sulla tangente dovrebbero, a rigore, delle royalties, per non dire dei diritti d'autore, ai coniugi Fo. Lo spettacolo originario, vecchio di quasi sei lustri, raccontava infatti, sul tono della farsa nera, di un ospedale in cui i vecchietti in agonia venivano lottizzati dagli infermieri, lesti a prendersi le tangenti dalle pompe funebri. Quel diavolo di Chiesa (che la Rame ci mostra indaffarato a sgorgare un water ripieno dei milioni estorti alla Baggina e della sua paura, il giorno in cui i carabinieri l'avevano preso con le mani nel sacco) non ha inventato nulla, e così gli artisti della tangente, messi alla gogna - non tutti, un centinaio, i più noti - con ritratti gigantografati su tre pannelli girevoli: da una parte, il Grande Circo Barnum della politica malavitosa dipinto dal pennello allegro di Fo, e dietro gli inquisiti, gli arrestati, i rei confessi, i pentiti e gli indignati che si dichiarano vittime di macchinazioni.

Alla fine della sua causerie satirica, Franca raccomanda agli spettatori, svuotati dal gran ridere di ritrovare sulla strada di casa, la stessa rabbia e la stessa indignazione con cui lei e Dario hanno scritto il loro pamphlet teatrale: e qui il discorso si fa complicato. Voglio dire che un Paese di arrabbiati e di indignati, di moralisti scatenati nella caccia a corruttori e corrotti non può molto, per cambiare le cose, se ciascuno non comincia a fare le pulizie di Pasqua in casa propria. La farsa di ventotto anni orsono ha prodotto la farsa civile di Tangentopoli; dopo un anno siamo entrati nella fase in cui si ride per la caduta degli Dei ma adesso (senza allentare la tensione civile, per carità) bisognerà inventare qualcos'altro. Per fortuna, una volta completato il suo gioco al massacro - dalla Chiesa story all'eclisse dell'«uomo saponetta» Andreotti, passando per l'appassito leader del Garofano - Franca Rame sottolinea che, quanti siamo, noi italiani siamo tutti furbi. Ossia: ridiamo pure degli inquisiti e degli arrestati eccellenti, ma facciamo l'esame di coscienza.

Non voglio privare chi andrà all'Elfo per, ridendo, indignarsi del piacere di scoprire da solo i contenuti dello spettacolo. Dirò soltanto che la Franca, oltre a proporci le poco plutarchiere «Vite parallele» dei personaggi caduti nella tagliola di Mani Pulite, percorre statisticamente i fasti della nomenclatura: le 34 autorizzazioni a procedere concesse contro i parlamentari, sulle 240 richieste, le 15 mila auto blu e le 671 vetture di scorta che costano un occhio della testa in un Paese con 2 milioni di miliardi di debito pubblico, e via dicendo. Ma siccome non si vive di sole tangenti, i film porno, la sessualità d'antan e quella della vulgata televisiva, le Feste dell'Unità con lo stand della roulette, la protesta operaia che si esprime con i bulloni, i lamenti planetari del nostro buon Papa, l'allegria del proletariato in cassa integrazione ed altri «segni dell'epoca» vengono ad integrare con esilaranti divagazioni questo happening di massa delle virtù civiche, di cui Franca è Vestale e Baccante nello stesso tempo. □

Il teatro prende in giro la televisione spazzatura

PANNI SPORCHI SHOW, di Attilio Corsini e Arnaldo Bagnasco (presa in giro con humour). Regia (ritmo e sguaiataggini, come in tivù) di Attilio Corsini. Scene (divertenti) di Uberto Bertacca. Costumi di Grazia Alfonsi. Musiche di Viviana Toniolo. Con Sandro Merli, Viviana Toniolo, Pietro De Vico e Anna Campori (impagabili), Stefano Altieri, Anna Lisa Di Nola, Simone Colombari, Giancarlo Caponera, Anna Casalino, Stefano Messina, Cristiana Cornelio, Sandro De Paoli, Paolo Giovannucci, Fernando Spadaccino, Stefania Meccia, Maurizio Maretto e Gianni Meccia. Prod. Comp. Attori e Tecnici, Teatro Vittoria, Roma.

Almeno per una volta, forse la prima, il teatro prende in giro la televisione. Come? Mettendola in scena così com'è: stupida, ridicola, volgare, mostruosa e alla ricerca del sensazionale a tutti i costi. La satira della tivù spazzatura che un teatrante come Corsini è un «convertito al tubo catodico» come Bagnasco, il quale per chi non lo ricordasse ha lavorato con Buazzelli in veste di regista e attore, è divertente e intelligente. Ad una trasmissione televisiva itinerante partecipano famiglie molto disgraziate: più iatture hanno e meglio è perché il premio, che consiste nella vincita di due organi (cuore e rene) o di cento milioni, va a chi raggiunge lo *share* più alto, vale a dire quella percentuale di ascolto della trasmissione rispetto al totale dei telespettatori. Naturalmente c'è un conduttore, un bravo Sandro Merli, una valletta, uno sponsor, Lavandissima, una ditta di lavatrici, che obbliga i partecipanti a scendere le scale (ingombrati di panni sporchi) come Wanda Osiris, ci sono i provini (il primo tempo) e la gara (il secondo tempo). E ci sono loro, i piccoli mostri: la nana in crisi di identità perché troppo alta che verrà operata in diretta; la signora Giselda che, poiché suo marito è carente di ormoni, ha adottato un trovatello brasiliano e ha voluto anche una figlia in



provetta, entrambi alla ricerca del padre; i nonni consuoceri (Anna Campori e Pietro De Vico deliziosi) che hanno deciso di unire le loro solitudini alla ricerca degli organi per il trapianto necessario.

Lo spettacolo funziona, il pubblico viene anche coinvolto con i classici giochetti da trasmissione televisiva, e alla fine c'è persino lo sponsor in persona (un *repechage*, Gianni Meccia) che si presenta e si mette a cantare la canzone che lui vorrebbe più scurrile. Insomma il grottesco e la satira di questa commedia senza troppe pretese ci fa riflettere e ci fa ridere amaro. *Valeria Panizza*

I quadri sanguinanti della Passione di Frida

YO, FRIDA KAHLO. Ideazione drammaturgica (frammentaria) e regia (avanguardia datata) di Donatella Massimilla. Scene (folk) di Ben Moolhuysen. Costumi (etnici) di Annette Soumilas. Con Olga Vinyals Martori (una Frida somigliante), Elisabetta Pogliani e Cristina Barni. Prod. Ticvin e Teatro del Buratto.

L'abbiamo incontrata e subito amata al MoMa di New York. Ci ha emozionato lo scorso dicembre al Beaubourg di Parigi. Gisèle Freund, una delle più grandi fotografe del Novecento, l'ha conosciuta e ha catturato con la *camera* la sua anima inquieta. Ma solo Frida stessa poteva interpretare il suo personaggio, quello di una pittrice i cui quadri sanguinano, spargendo sangue sulle pareti dei maggiori musei del mondo. E quello di una donna innamorata (di Diego) di un amore che vibra e si riproduce all'infinito. Diego Rivera, artista neogoyesco messicano, viene cullato e protetto dai colori delle tele della sua *esposa*: Frida Kahlo. Dunque, era davvero difficile riprodurre teatralmente la vita tragica e straordinaria di questa donna. Azzoppata da una malattia, trafitta nel sesso dalla trave di un tram coinvolto in un incidente, Frida traduce la sua Passione in passione per il vivere. Massimilla è andata a cercarne le tracce in Messico. Ha ottenuto uno spettacolo disuguale: la soluzione più felice è l'altalena tra Frida bambina e la Puta Muerte. «I vecchi sono gli adolescenti della morte» (Fabrizio Caleffi). E Frida visse la sua adolescenza fin da bambina. *Kyara van El-linkhuizen*

Tre giovani inariditi in viaggio verso la morte

TROMPE-L'OEIL, di Federico Cagnoni, Fabio Camilli e Laura Martelli (freschezza e semplicità di linguaggio). Regia di Cagnoni. Musiche di Bruno Moretti. Scene di Fabio Pagani. Con Fabio Camilli, Laura Martelli, Rocco Papaleo e Luca Zingaretti (naturali e affiatati). Prod. Ass. cult. Europa Duemila di Massimo Ghini e Dario De Luca, Roma.

I meriti di questo sestetto di attori-autori e regista sono molteplici. Primo aver trattato il tema droga senza fini moralistici, né in modo didascalico, ma come fosse fiction con una punta di giallo. Secondo: l'uso di un linguaggio immediato, semplice, quotidiano, senza cadere nei minimalismi all'americana, reso da una recitazione altrettanto scevra da retorica e compiacimento. Terzo: l'urgenza di rappresentare un fenomeno molto diffuso tra le persone normali, insospettabili, nelle quali l'inabissarsi verso l'inardimento non sia dovuto né all'emarginazione, né alla mancanza di riferimenti, né alla noia o al lusso. Bianca e Claudio sono la giovane coppia che va ad abitare in un piccolo appartamento, Nico è il loro amico omosessuale, Giampiero è l'inquilino del piano di sopra che inizia i tre alla coca. Rispettivamente interpretati da Laura Martelli (brava nello svelarsi fragile e immatura), Fabio Camilli, Rocco Papaleo (ottima caratterizzazione) e Luca Zingaretti (perfetto nel suo gioco di venditore di morte). *Valeria Panizza*



Intrighi, baruffe e amori di una grande commedia plebea

IL CAMPIELLO (1756), di Carlo Goldoni (1707-1793). Regia (magistero confermato) di Strehler, ripresa da Carlo Battistoni. Scene e costumi (astrazione lirica) di Luciano Damiani. Musiche (id.) di Fiorenzo Carpi. Movimenti mimici (efficaci stilizzazioni) di Marise Flach. Con Giancarlo Dettori, Giulia Lazzarini, Laura Marinoni, Valentina Fortunato, Rosalina Neri, Edda Valente e Gianni Mantesi, i più autorevoli in un cast di qualità comprendente Giulia Franzoso, Roberto Zibetti, Luigi Diberti e Elio Veller. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Le lacerazioni di Strehler, il quale si scusa per la propria assenza scrivendo «il Teatro per ora mi è impossibile, mi fa troppo male...». La crisi del Piccolo, di cui tanto si parla e straparla senza che il consiglio di amministrazione si svegli dal letargo. Le sonorità un po' retoriche del Bicentenario e il gioco dei confronti fra il nuovo allestimento, ricavato da Battistoni e l'edizione madre del '75 (ma come fidarsi della memoria?). Tutto questo è già cronaca di un avvenimento che è stato, francamente, enfatizzato, per non dire spettacolarizzato secondo l'andazzo dei tempi.

Per le ragioni suesposte, ho voluto vedere questo «Campiello-bis» nel corso di una normale replica, convinto che un *regard froid* aiutasse il giudizio critico. Oltre a tutto, ho così potuto misurare le reazioni di un pubblico «normale», estraneo alle polemiche e alle analisi sofisticate: reazioni - dico subito - assai positive, fatte di lieta partecipazione, applausi a scena aperta e, alla fine, grandi festosità.

Perché questa piccola-grande commedia plebea, questa fragile storia di un Carnevale povero che si conclude con le nozze della pruriginosa Gasparina e del Cavaliere e con la pacificazione dei popolani dopo liti e baruffe, resiste meravigliosamente al tempo. La grazia «mozartiana» dei suoi endecasillabi e settenari veneziani; la misura e la verità umane e sociali di questo affresco sulla povera gente (da mettere al centro della riforma goldoniana, del progetto di sostituire il personaggio alla maschera, le cose della vita agli artefici del vecchio teatro); quel magico cerchio di affetti e di ripulse dentro il quale si consuma il difficile rapporto fra madri, figlie e fidanzati, e fra questi e i forestieri; tutto questo turbinio di vita vera, dai ritmi ora aspri e ora dolci, dai toni ora allegri e ora tristi, fanno del *Campiello* un vero gioiello dell'arte teatrale di tutti i tempi.

Certo: le magie di Strehler e dei suoi collaboratori (quella Venezia innevata, nordica, dove le vedove si accapigliano con palle di neve, quella scena di Damiani semplicissima, il fondale e le quinte bianco zinco con i tracciati astratti delle finestre di dove si spia la vita degli interni, la poz-zanghera che riassume la laguna, l'invenzione delle scale di legno e la povertà dei lumi nell'aria bigia) son fatte per colpire l'immaginazione innocente dei giovani che s'accostano per la prima volta allo spettacolo. Per noi queste meraviglie agiscono attraverso lo specchio appannato della memoria, riducendo gli effetti della sorpresa, forse traendo allo scoperto qualche sottolineatura non indispensabile, qualche tono alto nel recitato: come sempre avviene quando si copia dall'originale. Ma voglio dare atto a Battistoni - che ha lavorato «senza rete», sugli appunti del primo allestimento e sui suoi ricordi - di avere fatto per il meglio, con fedele spirito di adesione. Aggiungo che alcuni dei nuovi attori hanno saputo introdurre aspetti di novità. Giancarlo Dettori, ad esempio, è ammirevole per la capacità di reinventare su toni di malinconia cecoviana la *joie de vivre* del suo Cavaliere napoletano, la pungente estraneità del personaggio a contatto con l'esuberante plebe del campiello. E la Gasparina di Giulia Lazzarini, tutta comiche affettazioni e spocchiosi pregiudizi, può piacere o meno con le sue leziosaggini foniche, ma finisce per essere una figurina di indimenticabile vivezza. Laura Marinoni ci regala, per questo esordio al Piccolo, la fresca ferezza di una Lucietta di taglio sicuro; Rosalina Neri, sdentata e nostalgica di antichi amori, Valentina Fortunato, ruvida e brontolona, e Edda Valente sono le tre «vecchie» che animano tutta la sarabanda; e i giovani Giulia Franzoso e Roberto Zibetti son degni di stare alla pari con il Mantesi, corposo Fabrizio, e il Diberti, solido Anzoletto. *Ugo Ronfani*



Quando la pia novizia si scatena nel can-can

SANTARELLA (1889), di Eduardo Scarpetta (1853-1925). Rielaborazione, regia e interpretazione di Luigi De Filippo (ricette della premiata ditta De Filippo). Scene (teatro all'antica italiano) di Aldo De Lorenzo. Musiche (incrocio di inni sacri e temi di operetta) di Sergio Giarrusso. Con Luisa Amatuucci, Tullio Del Matto, Ciro Ruoppo, Anna D'Onofrio, Oscar Di Maio, Rossella Serrato, Matteo Salsano, Ferdinando Maddaloni, Cesare Belsito, Susy Del Giudice, Maria Laura Rondanini, Pina Irace (scuola napoletana garantita all'origine). Prod. Lucio Mirra.

Col permesso degli accigliosi, che forse il teatro non lo amano, chiediamoci: perché si ride e si sorride, davanti a uno spettacolo come questo? Perché è un teatro travestito da Babbo Natale, che depone sotto l'albero i suoi doni, lazzi e frizzi, gag e pulcinellate, travestimenti e quiproquo, rabbuffi e lietifini, il tutto avvolto nella cartadoro della farsa di Scarpetta, padre naturale dei De Filippo, dunque nonno di Luigi De Filippo. Sullo sfondo c'è il vaudeville francese, per l'esattezza *Made-moiselle Nitouche* di Meilhac e Milland, ch'eran stati i Garinei e Giovannini della Parigi fine '800. Scarpetta prese, di quel non memorabile testo, la situazione centrale: una educanda che le pie suore di un convento considerano un esempio di devozione, votata al velo, e che invece, appena può, trascura il *Gloria in excelsis* per cantare le ariette frivole e piccanti di un'operetta, *La figlia dell'imperatore*, che il frustrato organista - Felice Sciosciamocca - manco a farlo apposta, nel cui animo coesistono Bach e Offenbach - sta per rappresentare sotto falso nome in un teatro di Napoli. Avere già indovinato che la quasi novizia, «più diavolo che femmina», sostituisce la capricciosa primadonna la sera del debutto, porta al successo l'operetta e - lieto fine oblige - convola a nozze col tenentino che, fra le mura del convento, aveva appena ricusato. Mentre don Felice resta a guazzare nei guai: dovrà però vedersela con il fidanzato della primadonna, un gelosissimo maggiore sputafuoco, e con la madre badessa, allibita davanti alla doppia natura dell'organista. In un prologhino di sua invenzione Luigi De Filippo ha introdotto un Pulcinella buttafuori, ha profuso la

sua corposa comicità, non ha lesinato in effetti caricaturali per sé e per gli attori, ha abbondato in riflessioni ad alta voce, commenti complici e «a parte» per l'inclito pubblico, affinché tutto fosse ben chiaro. Santa ingenuità o il colmo della malizia teatrale? Sono per la seconda ipotesi: la farsa, a teatro, richiede mestiere. E il mestiere non manca a questi attori napoletani venuti a mangiarsi la nebbia dei Navigli. Ecco le moine della briosa Santarella di Luisa Amatuucci (non per nulla nipote di Isa Danieli) e la sua metamorfosi in sciantosa che conosce la mossa. Ecco le collere da Otello di Tullio Del Matto nella divisa del maggiore Bombarda; ecco gli strafalcioni dell'impresario venuto dalla gavetta come lo rende Oscar Di Maio; ecco le smanie da pupo libertino del marchese Camillo di Cesare Belsito, le ignare beatitudini della badessa di Anna D'Onofrio e della suocera impersonata da Maria Laura Rondanini, gli strilli della primadonna Rossella Serrato, le baruffe fra il Salsano e il Ruoppo, custode e cuoco che tirano ad acciappare i numeri del lotto e i sospiri amorosi dell'impomatato tenentino di Ferdinando Maddaloni. Ugo Ronfani

Due attori in corsa sognando la Grande Mela

MARATONA DI NEW YORK, di Edoardo Erba. Regia (vitalistica) di Edoardo Erba. Scene (efficaci) di Tiziano Santi. Luci di Claudio Coloretto. Musiche di Cesare Perotti. Con (molto bravi) Luca Zingaretti e Bruno Armando. Prod. Teatro Stabile di Parma-Teatro Argot, Roma.

Probabilmente in questo atto unico, che dura poco meno di un'ora, di Edoardo Erba (già apprezzato autore del Festival delle Ville Tuscolane con *Curva cieca*) non c'è solo la trovata curiosa e di effetto: due giovani, Mario e Stefano, corrono (da fermi, è evidente, ma lo sforzo è reale) inesausti, e con convinzione si allenano per la mitica maratona nella Grande Mela. Sono i loro dialoghi che incuriosiscono e divertono: nella solitudine e nello sforzo del training i due pensano e parlano molto. Pare assodata, infatti, la grande libertà associativa dei discorsi e la catarsi liberatoria durante questo tipo di allenamento. Allora eccoli parlare di donne, di amicizia, di salute, di ricordi, di morte, di miti e di tutto.

Un chiacchiericcio solo in apparenza casuale. Quello che all'inizio si mostra più fanatico e convinto alla fine si rivela pieno di dubbi, e vicever-



sa. Ma - qui sta lo scioglimento finale - forse è tutto un sogno, forse un incubo; e c'è anche un cadavere di mezzo.

Davvero straordinari i due interpreti che danno il meglio della loro grinta, rabbia, cameratismo e... sudore. Luca Zingaretti è il ragazzo più timido e Bruno Armando - il quale però dovrebbe star attento a non eccedere in «recitazione all'americana» - è il più fanatico, convinto di eguagliare l'eroe leggendario ateniese. Scena (foglie ingiallite sparse e un muro nero in prospettiva) di notevole efficacia. Valeria Panizza

Personaggi gutteschi alla ricerca del nuovo

NELL'INTERSTIZIO DELL'INTERDIZIONE, di e con Gianni Marrani. Scene, costumi e musiche a cura di Gianni Marrani.

Dispiace vedere un professionista come Gianni Marrani sprecare il suo tempo (e quello del pubblico) in spettacolucci di quart'ordine senza capo né coda. Dispiace perché Marrani è un bravo attore. Sa fare il teatro e sa fare il cabaret. Preferisce il cabaret? Benissimo. Ma lasci da parte esibizioni come questo *Nell'interstizio dell'interdizione*. Qualche battuta divertente per cominciare, poi tutto diventa subito soporifero, ingabbiato nella voglia di stupire a tutti i costi senza trovare vie diverse dai vecchi schemi protestatari che negli anni '60 hanno fatto il teatro nuovo, oggi lo soffocano di cose già dette. Risultato: assenza di contenuto, rarefazione del pensiero, vuoto pneumatico di emozioni. Alla fine si esce annoiati da un testo troppo fragile che racconta la storia di personaggi-guitti alla ricerca disperata e inconcludente di un Teatro Diverso, di un'idea da mettere in scena. E in scena resta solo l'assenza di idee. Un po' poco. Valeria Carraroli

Il fallimento degli ideali da Weimar ai giorni nostri

OPLÀ, SIAMO VIVI! (Commedia nera), di Renato Gabrielli. Regia (lucida e attenta) di Maurizio Paroni De Castro. Scene, luci e costumi (progettati con efficace semplicità) di Gabriele Amadori. Con Giuseppe Battiston, Silvano Melia, Massimiliano Spezzani, Gaetano D'Amico, Paola Baldini, Renato Gabrielli, Luigi Cantini, Silvio Castiglioni, Claudia Botta, Eliel Ferreira. Prod. Crt, Milano.

In scena un lavoro semplice e coraggioso dedicato alla memoria del grande scrittore espressionista tedesco Ernst Toller che già nel '27 si confermò con questo testo uno dei più consapevoli e rivoluzionari interpreti della situazione politica e sociale che attraversava la Germania in quell'epoca. Nel grande contenitore della commedia, la storia, che si svolge nella repubblica di Weimar, non è e non vuole essere un adattamento o un'operazione di attualizzazione, bensì una vera e propria reinvenzione. L'intreccio presenta il dramma di una democrazia sull'orlo del collasso culturale e politico e non può ovviamente che rimandare lo spettatore alla nostra attuale situazione.

Giocato su due differenti piani, il testo di Gabrielli pone in modo molto lucido e nello stesso tempo decisamente ironico, il crollo dei valori di un rivoluzionario, Karl Müller che, trascorsi otto anni in un manicomio diretto da un nietzschiano professor Reinhold, alla sua uscita si dovrà scontrare con una realtà ricca solo di profonde delusioni. I suoi ex compagni di lotta infatti si sono agilmente integrati nel sistema dove, ognuno a proprio modo, gli fa capire che i tempi sono cambiati. È proprio questa corsa del tempo appunto la batta-

glia persa dai personaggi, alcune vere e proprie caricature da avanspettacolo, come il Poeta e l'Impresario (Giuseppe Battiston e Silvano Melia) prigionieri uno dell'altro delle proprie prenzioni e avidità, o come August Schlamm, il più eroico tra i vecchi compagni, ora ministro senza alcun scrupolo, o Klara Stern, l'ex fidanzata di Miller, tanto dolce un tempo quanto fredda e decisa oggi, nonché Pemper, surreale contadino scaraventato in città per assolvere la missione che gli angoscia la vita: la difesa del suo campo di rape. Sicuramente molto godibile, nonostante la tematica più che seria (non a caso a fianco del sostantivo «commedia», è stato apposto l'aggettivo «nera»), lo spettacolo si avvale di un'intelligente regia che riesce a tenere viva l'attenzione del pubblico grazie all'alternarsi di differenti generi teatrali (si va dalla gag a momenti di forte lirismo) e alla bravura degli attori che sono riusciti a sottolineare i propri personaggi con sensibile personalità. *Livia Grossi*

Gli sproloqui di Adramelech vittima della non esistenza

ADRAMELECH, da *Le monologue d'Adramelech* di Valère Novarina. Traduzione (ardua) e drammaturgia (suggestiva) di V. Malosti e V. Valeri. Collaborazione artistica di Giorgio Barberio Corsetti. Costumi di Metella Raboni. Realizzazioni scenografiche (simbolica confusione nero su nero) di M. Lucci e F. Iacomini. Con (vigore e rarefazione ben intrecciati) Valter Malosti. Prod. Csrt Pontedera e Compagnia Giorgio Barberio Corsetti.

Valter Malosti, attore di intensa espressione, in questo monologo ha infilato le mutande e la canottiera di Adramelech, ultimo escluso dal banchetto terrestre. «Dal buco del mondo», con un flusso dirompente di parole slegate dal delirio, questo derelitto lancia il suo clamore gigante. È il linguaggio tutto vortici e iperbolici di Valère Novarina, drammaturgo elvetico abitante a Parigi, che nel 1985 ha estratto questo brano teatrale da un proprio scritto precedente.

Il misterioso protagonista traccia una sorta di cronaca visionaria e frantumata della propria esistenza, incomprendibile, vana e stupida come una cavità cieca-buco cosmico o buco umano, senza cessare mai di sproloquiare, l'uomo si aggira confuso, trafelato e in piena sconnessione, sale e scende su una scala traballante, entra ed esce da un contenitore, deconcentrato in comportamenti senza senso, torrenziale, privo di punti di riferimento in sé e intorno a sé, urta e si imbratta avvolgendosi come un bozzolo nel proprio stato primitivo. In questo caos non c'è strazio, né decadenza, né annullamento: si tratta solo di una assoluta inesistenza. La esprime l'insensatezza di un linguaggio maccheronico di marca medioevale che frulla con violenza e clamore il patois e la poesia, il parlar colto e quello volgare. Con buona pace dei silenzi beckettiani. *Mirella Cavaglia*



EDIZIONE DEL BUONGIORNO SENZA STREHLER



Arlecchino doppio e triplo per i Giovani del Piccolo

ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (1745), di Carlo Goldoni (1707-1793). Regia (laboratoriale) di Giorgio Strehler e Enrico D'Amato. Scene (essenzializzate) di Ezio Frigerio. Costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi e movimenti mimici di Marise Flach (dai precedenti allestimenti). Con Ferruccio Soleri (assoluta padronanza del ruolo), Enrico Maggi, Fabio Balasso e gli ex allievi del corso Copeau della Scuola del Piccolo (grande impegno). Prod. Piccolo Teatro, Milano.

È l'ottava edizione dal '47: 1.637 le recite in 34 Paesi, da perdersi nel fare i conti se non ci fosse il programma di sala che ritrae, con enfasi giustificata, la «storia immortale» di questa *pièce fetiche* del Piccolo, legata ai nomi di Moretti e Soleri, affollata di Pantaloni e Brighella di chiara fama, di Clarici, Beatrice e Smeraldine poi celebri, primato del nostro-export teatrale. In una presentazione fra lirismo e retorica da maître, Strehler spiega l'apparente contraddizione di un *Arlecchino del Buongiorno* dopo quello dell'*Addio*. Si erano congedati - dice - gli attori da decenni interpreti dei personaggi dello spettacolo, ma era giusto passare il testimone ai giovani dell'ex Primo Corso della Scuola del Piccolo; ed ecco allora questa edizione «battesimale», portafortuna.

Edizione che si propone per il Bicentenario, in un cartellone squassato dalla tempesta abbattutasi sul Piccolo, con uno Strehler che recita, anzi vive, la parte dell'esiliato sulle rive del Lemano ed ha affidato ad uno dei suoi assistenti, D'Amato, direttore della Scuola, la ripresa dello spettacolo, limitandosi ad un intervento personale negli ultimi giorni, per qualche ritocco e per rincuorare i ragazzi.

Le giustificazioni per la ripresa ci sono. Il Bicentenario, si è detto, e la «messa in orbita» professionale dei ragazzi usciti dalla fabbrica del Teatro di via Rivoli. Aggiungiamo pure il piacere, e il dovere, di onorare Ferruccio Soleri, titolare del ruolo dal '61, detentore di tutti i segreti della maschera-personaggio, didatta al quale i ragazzi del Piccolo debbono tantissimo e in servizio attivo con intatte energie. Infine, diciamo che era giusto mettere questo «gioiello teatrale» a disposizione dei più giovani, gli studenti che alla prima mescolavano risate e applausi a quelli della claque cameratesca degli allievi della Scuola.

Strehler non c'era. Ma era presente, con i segni di un allestimento che riassumeva un magistero registico, la sua ben nota convinzione che una regia sia opera indefinita di ricerca e di approfondimento. È continuato, in questa ottava edizione, il processo di «astrazione lirica» che in oltre quarant'anni ha trasformato l'*Arlecchino* in spettacolo di puri ritmi e cadenze, di sintetiche citazioni, di recuperi all'interno della storia della Commedia dell'Arte, della Riforma goldoniana, della linea stilistica del Piccolo. Ma stavolta si trattava di presentare, anche, i risultati di un lavoro laboratoriale: di qui la decisione di usare i trenta giovani attori per i dieci ruoli, configurando un'alternanza di tre, quattro compagnie: quella che recita sul palcoscenico quasi nudo e le altre che aspettano il loro turno in platea. L'artificio didattico rallenta i ritmi, determina sovraesposizioni di effetti, riprese di situazioni, controscene non sempre opportune: una ricchezza interpretativa che ingenera però dispersioni. È mancata, date le circostanze, la fase finale, della trasformazione del lavoro di laboratorio in sintesi spettacolare. Della giovinezza di Soleri, riproposta con arte e mestiere, ho detto; elogio l'entusiasmo, la generosità ma anche l'acquisita professionalità del Maggi, Dottor Lombardi e cameriere di locanda; del Balasso che si alterna al De Colle e al Torrieri nella parte del figlio Silvio; dei tre Pantaloni, il Bongiovanni, il Calabresi e lo stesso De Colle; delle tre Clarice, la Campanile, la Comerio e la Maragno; dei tre Brighella, il Criscuoli oltre il Bongiovanni e il Torrieri; dei quattro Florindo, il Guariso oltre ai sopracitati, delle quattro Smeraldine, la Maragno, la Negrin, la Onorato e la Torelli; dei mimi e musicisti. *Ugo Ronfani*

REGISTA-ATTORE ACCANTO ALLA BONFIGLI



Bosetti alle prese con gli *Spettri* nella «selva oscura» di Ibsen

SPETTRI (1881), di Henrik Ibsen (1828-1906). Traduzione (nitida) di Margherita Podestà. Regia (incisiva restituzione filologica del testo) di Giulio Bosetti (anche interprete del pastore Manders). Scene e costumi (nordici, con vistosa esattezza) di Maria Alessandra Giuri. Musiche (senza prevaricazioni) di Giancarlo Chiaramello. Con Marina Bonfigli (intensa Signora Alving), Massimo Loreto (convincente falegname Engstrand), Sergio Romano (Osvald, con appassionato trasporto) e Roberta Del Greco (Regine, giovanilmente fiera). Prod. Teatro Stabile del Veneto.

C'erano molti studenti, al Nuovo di Milano, per questo riallestimento del mitico, osannato, vituperato e, ormai, poco frequentato dramma di Ibsen, che nella Scandinavia fin de siècle fu considerato farina del diavolo (c'era tutto, infatti, per seminare sgomento nelle anime timorate: disolutezze, adulterio, incesto, sifilide, eutanasia...), ma che oggi sembra piuttosto l'archoemuseo di una società impregnata di positivismo, moralisticamente manichea, ignara dell'imminente rivoluzione psicanalitica.

Credo che la presenza dei giovani spettatori sia la giustificazione più valida per questo repêchage: mantenere viva la memoria teatrale, proporre alle nuove generazioni uno dei testi più rappresentativi della cultura teatrale dei nonni e dei padri, riesumare «gli spettri», per l'appunto, di un'Europa che aveva preteso di liberarsi di secolari tabù e invece camminava verso nuovi Medioevi: ultimo, la peste dell'Aids. Se non sbaglio, i giovani s'accostano a questo testo più che secolare armati di quell'ironia postmoderna del resto compatibile, credo, con il sarcasmo con cui Ibsen aveva guardato ai suoi personaggi introducendo nella ripresa – che Bosetti, affascinato dalla macchina teatrale ancora solidissima nonostante la vanificata problematica morale, e dalle virtualità interpretative che offrono i cinque personaggi, ha invece voluto integralmente fedele nella lettera e nello spirito – i reagenti del relativismo culturale e morale di questa nostra epoca.

Un'altra ragione del riallestimento, interna alla logica di un «teatro di attori», dev'essere stato il desiderio, giustificato, di offrire a Marina Bonfigli – ch'era stata a volte sacrificata nelle ultime produzioni di Bosetti – un ruolo all'altezza delle sue possibilità. E difatti, se c'è nello spettacolo una angolazione nuova, questa consiste proprio nella centralità – affermata dall'interprete, con quasi algida autorevolezza – della figura della madre, la cui «moralità borghese» determina il campo magnetico degli accadimenti, delle passioni, dei rancori, delle catastrofi. Mentre la stessa scelta di un giovane emergente, Sergio Romano, per la parte di Osvald (un ruolo che non hanno disdegnato grandi attori) sta ad indicare una relativa subordinazione della figura del figlio nello schema del dramma: vittima, nel corpo, della tara ereditaria che lo conduce alla pazzia e vittima, nello spirito, delle lacerazioni famigliari dominate con proterva fermezza dalla madre. Bene ha fatto, il Romano, ad opporre alla ferocezza moralistica e alle trepidazioni materne rese con grande perizia dalla Bonfigli una fragilità fatta di innocenza ferita e di nevralgiche assenze: così come la Regine di Roberta Del Greco, con la sua bionda, nordica treccia, è efficacemente un insieme di ribellismo giovanile, di astuzia popolana, di amaro vittimismo. Massimo Loreto è ottimo nel rendere, con misurati effetti, l'abiezione e l'ipocrisia striscianti del falegname Engstrand, il falso padre di Regine. E Bosetti, favorito dal physique du rôle, incide a bulino la rigidità saccente, il moralismo disarmato e i sotterranei roveli del pastore Manders, immerso negli astratti furori di una fede sterile. La sua regia si appoggia sul verismo, sconfinante in un iperrealismo allucinato, delle scene, dei costumi e delle luci, esclude forzature espressionistiche o grottesche ma riesce a staccarsi dai canoni del naturalismo per impregnare la vicenda dei misteri di un ipotetico sottotesto. *Ugo Ronfani*

I fantasmi e le maschere della Napoli di Eduardo

QUESTI FANTASMI (1946), apparizioni raccapriccianti in tre atti di Eduardo De Filippo. Regia (eduardiana, brillante) di Armando Pugliese. Scene e costumi (napoletanità, classe) di Enrico Job. Con Luca De Filippo (efficacissimo, complesso Pasquale Lojacono), Isa Danieli (splendida caratterizzazione), Gea Martire (id.), Gigi Savoia (bravo) e, tutti di buon livello, Tosca D'Aquino, Gigi De Luca, Umberto Bellissimo, Franco Folli, Angela Capurro. Prod. Arte della Commedia.

I fantasmi della commedia eduardiana – vaudeville dolcemente fra sceneggiata, teatro del grottesco e pirandellismo – materializzano le «voci dentro» di una Napoli pronta a trovare il magico e il fantastico nascosti nella vita di ogni giorno. Pasquale Lojacono, marito innamorato e inguaiatissimo della bella e delusa Maria, prende per un fantasma l'irrequieto e danaroso Alfredo, amante della moglie, che frequenta di nascosto la casa e vi lascia bene in vista danaro e doni. L'allucinazione (o la finzione: il pregio del nuovo allestimento consiste proprio nello spingere all'estremo l'ambiguità del protagonista, i *Sei personaggi* aiutando) è tanto più plausibile in quanto i Lojacono hanno preso possesso gratis di un enorme appartamento in un palazzo napoletano del Seicento che la voce popolare dice abitato dai fantasmi: abitandoci sfatteranno la leggenda e «bonificheranno» l'edificio maledetto. L'arrendevolezza di Pasquale verso il fantasma-rivale (dal quale, in una escalation di pretese, si aspetta il danaro per aprire una pensione) suscita il disgusto di Maria. Alla fine l'apparizione dei famigliari dell'amante (fantasmi anch'essi, secondo il Lojacono) interrompe la relazione adulterina e... Non dico il finale, indico soltanto che in uno straordinario monologo il marito-becco prega il fantasma-rivale di non abbandonarlo.

Un pezzo di teatro puro, questo monologo: come l'altro, famoso, sul ballatoio, nel quale un Lojacono rimpiantato grazie ai doni del rivale fa l'elogio della «tazzulella 'o café» rivolgendosi ad un dirimpettaio invisibile, il Professore, ch'è l'arguto, metafisico testimone-pubblico della vicenda. O come il racconto delle fantasie che gli fa



all'inizio Carmela, la sorella scema del portiere, o le ruberie che questo commette attribuendole alle apparizioni; o la scena dei fantasmatici familiari dell'amante di Maria che squassano la coscienza di Pasquale durante un temporalone; o la scena dell'armadio nel quale sta nascosto il bell'Alfredo con i fiori e il pollo arrosto per l'amata, dove Feydeau e Pirandello si danno la mano...

Commedia godibilissima, di arguta moralità, ma a patto che regista ed interpreti ottengano l'amalgama fra il realismo partenopeo e le invenzioni fantastiche ad esso intrecciate. Ora questo amalgama avviene benissimo grazie all'estro, sempre sorvegliato e veloce, del regista Pugliese, al gioco di equilibrio fra realtà e finzione di tutti gli interpreti e all'arioso spazio scenografico di Job, propizio agli incantamenti e ai trucchi. Se Isa Danieli è grande nella caricatura tragicomica della moglie tradita, se Gea Martire è una spiritata, balbuziente, indimenticabile Carmela, se il Savoia stilizza assai bene gli impieghi dell'amante, il De Luca è un saporoso portinaio mariuolo e la D'Aquino cesella la mestizia della moglie fedifraga. Ma il punto prospettico di tutto l'insieme è Luca De Filippo, fedele alla lezione del padre fin nell'ironia velata e nei silenzi eloquentissimi; e inoltre attento a giocare fino in fondo la carta dell'ambiguità, per poi mettere a nudo l'umanità distorta, patetica, di Pasquale Lojacono. *Ugo Ronfani*

Una Mazzamauro ironica nella spirale dell'alcool

SOLO QUANDO RIDO, di Neil Simon. Traduzione di Sergio Jacquier. Regia (definita, incalzante) di Alberto Lionello. Scena (dà nel segno) e costumi (sembrano americani veri) di Lucio Lucchini. Musiche di Jacopo Fiastri e Paolo Vivaldi. Con Anna Mazzamauro (ironica, irruente), Carlo Colombo (onestà trepidante), Antonella Fabbriani (brava, bella e maestosa), Stefano Silvia, Paola Migneco e Riccardo Polizzi Carbonelli.

Un soggiorno in una clinica disintossicante ha tenuto lontana dal bicchiere Emy Meara, ex-cantante frustrata; ma il disagio del ritorno a casa, la solitudine, il richiamo forsennato dell'alcool, le sconfitte degli amici intaccati dai malesseri urbani la sospingono nella spirale della ricaduta. La donna, con disincanto, ferocia e ironia se ne lascia risucchiare. Saranno la tenerezza caparbia della figlia e la sua vitalità d'adolescente ad aiutarla a riemergere.

Eccellente attrice, la Mazzamauro, senza mezze luci percorre le evoluzioni della fragilità psichica, e con maestria attraversa il testo incalzante mettendone in luce leggerezze e profondità. *M.C.*



INCONTRO ITALO-CINESE AL TEATRO DI ROMA



Tulandò ricorda da Pechino anche Gozzi nel Bicentenario

UGO RONFANI

TURANDOT, di Carlo Gozzi (1720-1806), rielaborazione di Wei Minglun. Regia (acrobatico-fiabesco, con ironia) di Lin Zhaohua. Musiche (strettamente locali) di Lu Songling. Costumi, scene, coreografie (sfarzo, colori, movimento) di Shi Cuizing, Li Liansheng, Ru Shaorui. Con Yang Fengyi (Turandot), Ma Shunde (Principe), Zhao Lin (Lanr), Liu Jianyuan (Imperatore), Zhang Shaohua e Huang Baixue (Vecchio e giovane nano), Niu Hui (Principe di Jin Ling), Liu Jinjun (Ospite di Basu). Coprod. Opera di Pechino e Teatro di Roma.

Il Teatro di Roma parteciperà al Bicentenario goldoniano con regia di Missiroli e Squarzina. Ma lo ha cominciato con una provocazione culturale, all'insegna di un vistoso esotismo: una *Turandot* (una *Tulandò*, come pronunciano gli attori) euro-asiatica su testo - anzi, libretto - del nemico giurato di Goldoni, con gli apparati scenici del *musical* di Pechino. Il meticcio teatrale inventato da Pietro Carriglio è di sicura presa, e induce il pubblico festante a stupori ed entusiasmi infantili. Il fiabesco puro di Carlo Gozzi - che incantava Schiller e Croce, e che per noi si regge *à jamaïs* sulle ali della musica di Puccini e delle favolose Figurine Liebig opportunamente riprodotte nel programma di sala - ha i colori dell'arcobaleno, gli svolazzi delle sciarpe di seta, l'impeto dei duelli acrobatici, la grazia delle danze delle fanciulle-fiore, la comicità dei falsi nani dell'Imperatore, la crudeltà e le lacrime degli innamoramenti (opportunosamente *occidentalizzati* nella resa mimica) e i trucchi antichi e le incredibili abilità dell'Opera di Pechino, che questa volta «non si svende», com'è accaduto nel corso di certe tournées europee, ma ci appare in tutto il suo smaltato splendore.

Sarebbe vano cercare, nel festoso spettacolo tutto ambientato in un Paese delle Meraviglie dove donne e uomini sono metamorfizzati ai nostri occhi in insetti fantastici, la visionarietà di Artaud, l'inventiva di Vachtangov, il grottesco di Cobelli o il lirismo epico di Brecht, che una *Turandot* compose negli ultimi tempi della sua vita. Siamo proprio sospesi nella sfera celeste della fiaba, senza orrori che non siano comici, senza crudeltà che non siano sconfitte dal dio nascosto che da sempre, nel mondo delle favole, piega o redime orchi, streghe e carnefici. C'è come una gioia vitale anche nelle scene tragiche, quando le teste dei pretendenti che cadono sotto la scure o il suicidio della fedele schiava Lanr o il duello fra Turandot e il Principe senza nome determinano non le cupezze del dramma occidentale, ma gesti e sonorità veloci. È un dato tipico di questa drammaturgia, che sfoga la tragedia nella danza, nelle arti marziali, nell'acrobazia, nei toni sovracuti del canto. Canto non più umano, ai nostri orecchi, ma di uccelli, o semidei: e qui lo spettatore esercitato può cogliere magari, nel frasteggiare degli strumenti orientali suonati dal vivo, echi degli esotismi introdotti da Puccini nella sua *Turandot*. La fiaba, secondo lo schema di Propp, finisce bene: erano stati risparmiati da *Tulandò*, amazzone misogina ma non orchessa, i pretendenti che non avevano saputo decifrare gli enigmi o resistere alla sua spada; e il Principe senza nome, conquistato dai languori amorosi di lei, la porta in luna di miele - dove? - in Italia.

La bella voce di Arnoldo Foà spiega le cinque scene dei due tempi dello spettacolo: ma la gestualità della fiaba, anche se cinese, è una sorta di esperanto. Le danze dei ventagli, delle lance e delle spade sono di una precisione acrobatica applaudita a scena aperta. I due nani - eunuchi, svelti a sdoppiarsi in figure atletiche - parlano a loro volta l'esperanto della comicità circense. I rituali danzati dell'amore hanno grazia e calore. E l'evocazione della schiava amata e immolata per lui, nel sogno del Principe senza nome, rompe lo schema algido della fiaba e si fa poesia pura, grande teatro. □



Un grande E.M. Salerno nel *Commesso* di Miller

MORTE DI UN COMMESSE VIAGGIATORE (1949), di Arthur Miller. Traduzione (ottima) di Gerardo Guerrieri. Regia (perizia e calore umano) di Enrico Maria Salerno, anche magistrale interprete. Scene (mediocri) di Paolo Bregni. Costumi di Aldo Butti. Con Benedetta Buccellato (vera, toccante), Stefano Benassi e Fabio Cavalli (efficacemente, i due figli). Sergio Basile, Carlo Valli e Stefano Tamburini (i migliori di un buon cast). Prod. Cooperativa Teatro per l'Europa.

Perché Enrico Maria Salerno ha sentito il bisogno di giustificare la ripresa di *Death of a Salesman* con ragioni di cassetta? Ho visto in realtà uno spettacolo rigoroso e vigoroso, attraversato dal calore umano, capace di commuovere (all'uscita signore con gli occhi rossi) e di trascinare i giovani all'applauso. Omogeneo e di livello il cast; senza strappi il delicato ordito di scene quotidiane e di flash-back che son poi, in Miller, frammistioni temporali stipate nella memoria dell'antieroe Willy Loman. A un Salerno che ha ricondotto il suo grande mestiere ad una sincera partecipazione emotiva (quasi che attraverso il suo povero commesso viaggiatore volesse abbandonarsi ad una confessione), ha corrisposto una Buccellato che nel ruolo della dolce e rassegnata Linda (parte non secondaria, in realtà cardine di questa tragedia piccola-piccola) è stata tanto giusta e toccante quanto nei *Sei personaggi* con Salerno, regista Zeffirelli, era apparsa sopra il rigo. Supremo elogio, la sua Linda non ci ha fatto rimpiangere quella della pur grande Rina Morelli. Non solo: sono stati degni partners dei protagonisti Stefano Benassi, assai persuasivo nel ruolo del fragile, disadatto Biff, il figlio promesso alla gloria degli stadi e crollato sotto il peso dell'adulterio del padre; Fabio Cavalli, che nella parte di Happy ha ben reso lo stesso ottimismo irresponsabile del genitore, e Sergio Basile, aderente alla rilettura di Salerno nel rendere l'ispida umanità di Charley; nonché Carlo Valli, cui toccava di rendere la presenza «metafisica» di Ben, il fratello fortunato riemerso dalla memoria per spingere Willy verso il suicidio che l'avrebbe riscattato da una vita mediocre. Funzionale, con il suo discreto patetismo, la musica. Unico neo la scena multiuso di Bregni, brutta e poco funzionale, insomma inferiore al resto.

Altra gradevole sorpresa è stata l'intatta attualità della pièce. Nel '49 l'America si era riconosciuta nel commesso viaggiatore che per tutta la vita si

era sacrificato con scrupolo in un lavoro anonimo, nella speranza di preparare per i figli un grande avvenire; e che andava a uccidersi in macchina dopo avere acquisito la traumatica consapevolezza della propria nullità, pago di lasciare ai suoi l'ammontare di una polizza di assicurazione. In Italia, con Visconti, avevamo visto l'immagine di un'America amara. Ma oggi, ecco, *Death of a Salesman* non è soltanto un documento d'epoca; oggi il pubblico ha trovato là sulla scena – mi è parso – tutte le inquietudini del nostro presente, la dolorosa provvisorietà del falso carnevale consumistico con recessione, il rischio dell'emarginazione del lavoratore anziano nell'economia in crisi, le ambizioni deluse dei ceti medi, e l'incomunicabilità fra padri frustrati e figli smarriti.

Le inquietudini del presente, insomma, hanno gettato luci oblique sulla via crucis di Willy, uomo simbolo, nella giungla della città, aggrappato ai ricordi di un piccolo eden perduto e alle tenaci illusioni che Salerno è stato bravissimo a rendere con boria patetica e ingenuo ottimismo. La «lezione» sociale di Miller s'è come incarnata nell'atmosfera del presente. Ugo Ronfani

Le magie del cinema muto nei giochi onirici di Kemp

MIRELLA CAVEGGIA

THE BIG PARADE, performance (superba) di Lindsay Kemp con undici versatili attori e Carlos Miranda al pianoforte. Regia (meticolosa e devota) di Lindsay Kemp. Coreografia (rigorosa e grottesca) di Zoltan Imre. Musica (eseguita al piano con maestria) di Carlos Miranda. Regia delle luci (determinante) di John Spradbery.

Un turbinio di memorie, e per Lindsay Kemp i frammenti del primo grande cinema senza parola diventano una visione incandescente. Nata da una splendida immaginazione e intitolata come un film americano del passato, questa «sfilata» non è una novità, come l'annunciato e sospeso *Cinderella*, ma è un esempio ragguardevole dell'arte superba ed elegantissima del mimo e danzatore inglese.

Il tema del muto, da sempre oggetto di passione per l'autore, offre il destro per un'operazione sofisticata dove teatro e cinema affondano il loro intreccio nella realtà della vita. È un gioco intessuto di ambiguità, che prende le mosse da un teatro di posa in rovina, in uno sfondo sbrecciato e cadente, fra scheletri di porte e scale impervie. Al suo interno balenano evocazioni, simboli e idoli del cinema muto, ma ne emergono anche risvolti, pieghe e ferite. L'arco di tempo, lungo e breve, si disegna fino all'arrivo del sonoro, contaminazione e offesa mortale alla nuova arte. Avventure e drammi, nati da artifici e alimentati da illusioni, gonfiati dalla sensualità e tinti di un grottesco fascino del gesto e dello sguardo si rincorrono in scene fulminanti, stagiate nel rigore del bianco e nero o appena accese di toni gialli e bruni. La suggestione di quelle antiche pellicole, insieme ad un corredo di didascalie viene richiamata da brevi scene lussureggianti e caricaturali che animano undici attori – tutti uomini –, tutti molto bravi. I passaggi muti si rincorrono punteggiati dalle divinità di un olimpo perduto: Douglas Fairbanks, acrobata e spadaccino, Theda Bara, diva tenebrosa, Mary Pickford, sbarazzina e ingenua, Rodolfo Valentino, amante fatale, Greta Garbo, incarnazione del mistero. Il mosaico è raggelato dalla sua smaccata raffinatezza e tiene a distanza i contenuti umani spingendoli al margine del palcoscenico, dove Kemp, nel ruolo chiave di un regista che adombra Eric von Stroheim, indirizza l'azione con l'ausilio di un megafono afono e spesso impotente, ogni tanto irrompe in scena con qualche intervento gesticolante, con crudeltà e violenza, ma per il resto agisce nell'ombra osservando il suo gioco di prestigio dove il campo senza limiti dello schermo cinematografico si restringe nelle assi del palcoscenico, per poi ridilatarsi nella vita, pronta a sua volta a deformarsi in finzione.

Per evocare l'emozione cinematografica con procedimenti teatrali Lindsay Kemp si avvale di qualche accorgimento: le luci che dilatano dal centro alla periferia le scene messe a fuoco, le dissolvenze ottenute con fumi, le deformazioni prospettiche, il ritmo rapido impresso dai movimenti concitati degli attori-ballerini, la velocità dei quadri che suggeriscono tecniche di tagli e montaggi. La musica, suonata come un tempo dal vivo, trasporta e accentua il contenuto emotivo della pantomima. Il racconto è pieno di fascino, e se a tratti procede a sobbalzi, e fatti e immagini che compongono l'intreccio inestricabile non sono sempre di comprensione immediata, questo aggiunge una luce di mistero: anche il tessuto della memoria talvolta è sfrangiato e inafferrabile. Rimane di fatto lo spettacolo, che offre volteggi nelle profondità e nelle altezze della fantasia, che riflette i sogni e li stimola, si ricorderà per la nettezza del segno, la finezza e la perfetta fusione degli elementi visivi con quelli sonori. □

Fra nebbie e pacchi l'Ibsen di Maltauro

CASA DI BAMBOLA, di Henrik Ibsen. Traduzione, adattamento e regia (talento) di Marco Maltauro. Scene di Vincenzo Juvalé. Luci (ottime) di Valerio Di Filippo. Musiche originali (giuste e accattivanti) di Daniele Silvestri. Con Teresa Pascarelli (straordinaria presenza scenica), Marco Maltauro (padronanza), Mario Patané (convincente), Giancarlo Lizzani e Lea Barletti (puntuali). Prod. Teatro Politecnico, Roma.

Maltauro, giovane attore proveniente dall'Accademia, dopo varie esperienze anche come autore e regista-interprete, si misura, insieme a un nugolo di coetanei, con un grande classico, nel pieno rispetto filologico non solo del testo (a parte il taglio del ruolo della bambinaia) ma anche della messa in scena. La sua Nora, per intenderci, non è come vorrebbe Goddreck, una mitomane solo presa dalla smania di sognare, immaginare, favoleggiare. O per lo meno non solo. Ma è una donna, giovane così come l'ha descritta l'autore, che se alla fine se ne va è per davvero, per sempre e non «semplicemente perché ha giocato alla fuga della bambola», come appunto dice lo psicanalista tedesco che la vedrebbe ritornare. Insomma Maltauro è per «la tradizione» che la vuole una commedia a tesi con i suoi stretti legami con il movimento femminista (con un vezzo in più: non fa rientrare la sua Nora nemmeno agli applausi finali). Non per questo la sua idea registica risulta convenzionale. Anzi. L'ambientazione scenografica sfrutta a tutto campo gli spazi che offre il teatro così che tutte le stanze di casa Helmer sono visibili contemporaneamente. Unici arredi i pacchi giocattolo di Nora, in quantità smodata, e la scrivania in plexiglas di Torvald. Un'atmosfera di nebbie (nebbie vere e luci di taglio molto espressive) e di incomprensioni regna in questa abitazione di persone che non comunicano; la collaborazione temporale è indefinita. Nora è una bella, intensa bambola dai riccioli d'oro resa, in tutte le sue sfumature infantili, ingenua, giocosa, fino alle esasperazioni di donna in crisi, dalla brava e vibrante Teresa Pascarelli che recita con una naturalezza e semplicità rare. Maltauro è un Torvald altrettanto penetrante e assente. Una prova notevole per un cast under 30. Valeria Paniccia



ANCHE REGISTA DI UNA BELLA RIEDIZIONE



Turi Ferro è il più grande come Ciampa nel *Berretto*

UGO RONFANI

IL BERRETTO A SONAGLI (1917), di Luigi Pirandello (1867-1936). Versione in italiano con la regia e l'interpretazione (degne di ogni elogio) di Turi Ferro. Scene (elegantissime, essenziali citazioni dal barocco siciliano), di Stefano Pace. Costumi (di segno sicuro) di Elena Mannini. Musiche (id.) di Dora Musumeci. Con Ida Carrara (Signora Beatrice), Marcello Perracchio (il Delegato Spanò), Anna Malvica (la Saracena e poi la madre di Beatrice in sostituzione di Franca Manetti, indisposta), Federico Grassi (Fifi), Maria Tolu (la Serva) e Ileana Rigano (la moglie di Ciampa): un cast tutto di livello. Prod. Ardenzi-Stabile di Catania.

Un giorno, quando si scriverà la storia delle interpretazioni del *Berretto a sonagli*, che Sciascia ha definito «la più perfetta commedia di Pirandello», si attribuirà il primato non al pur grandissimo Angelo Musco (che l'aveva tenuta a battesimo, in siciliano, nel giugno del '17 al Nazionale di Roma) o ai Randone e agli Stoppa, pur considerati insuperabili nel ruolo, ma a Turi Ferro. Mi rendo conto che l'affermazione può sembrare a taluni un'enormità, ma andate a vedere Turi Ferro in questo suo ultimo allestimento della italianizzata *Birritta*, prodotto di concerto dallo Stabile catanese e dalla Plexus di Ardenzi, e probabilmente mi darete ragione. Dopo aver provato, altrettanto probabilmente, la mia stessa emozione, nel constatare quanto un attore, a furia di passione per il suo lavoro e di amore per il personaggio, riesca ad assumerlo completamente su di sé, questo personaggio, e a farlo sangue e carne e anima, a calarsi completamente nel suo ragionare e nel suo sentire.

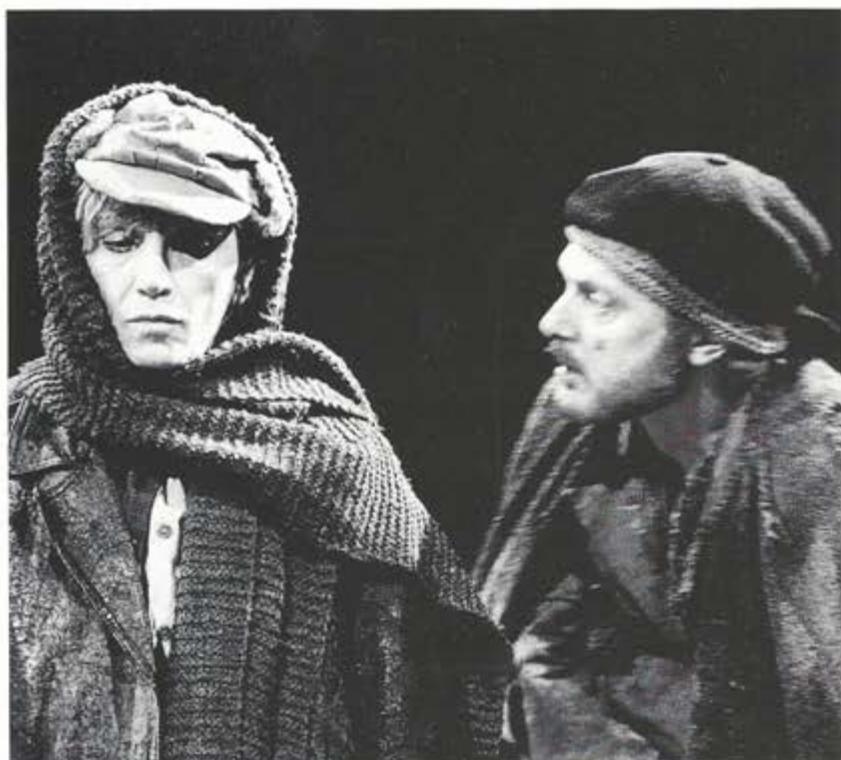
Turi Ferro è lo scrivano Ciampa, l'umile ma dignitoso antieroe che obbliga a smentirsi la padrona la quale ha mostrato al paese le sue corna, e la spinge alla follia affinché tutto «ritorni nell'ordine», e lo è dalla testa ai piedi, come si dice: non per accumulazione di convenzioni o artifici, non per stanslavskijana sapienza, ma per la capacità, a dir poco sorprendente, di scendere negli abissi della sua coscienza offesa, e in rivolta.

La sicilianità dell'attore conta per qualcosa, e i tre allestimenti precedenti, il primo nel '70, anche: in oltre vent'anni Ferro ha potuto manovrare in ogni dettaglio la partitura pirandelliana, prendersi addosso i gesti, i movimenti e i tic (quella mano portata al capo per caricare come un orologio la corda della «zona civile» del cervello, come voleva Pirandello) e, calibrare i ritmi e gli effetti, in ogni dettaglio. Ma per diventare «virtualmente coautore» (come lo è in effetti: ha ragione Sarah Zappulla Muscarà a scrivere, nel programma di sala, che qui il personaggio è ricreato imprimendo alla finzione il senso di una verità estrema) Turi Ferro ha dovuto, prima, imprigionare in sé quel massimo di forza emotiva ch'è consentita ad un attore.

Elogi incondizionati anche al Turi Ferro regista. Lui siciliano, ha saputo tenersi lontano dal pittoresco, dal folklore; modulare con equilibrio gli effetti per sé e per gli altri; scegliere il partito preso di una vigorosa, scarna, intensa sobrietà espressiva. Non, come registro di lettura, il sarcasmo che precipita nel grottesco, ma un'ironia glaciale, mascherata di remissività, oscillante tra il furore e la tristezza, fino alla isterica allegria della scoperta che la sua vendetta, a tutela della propria onorabilità, sarà la pazzia inventata per la Signora Beatrice, la moglie di colui che gli ha rubato la moglie e l'onore.

Ida Carrara dà, di Beatrice Fiorica, i veleni della gelosia, gli arpeggi della vendetta e lo smarrimento dell'incontro con la pazzia senza mai forzare i toni, eppure con intensità. E non sono convenzionali, diretti con così ferma mano, gli altri attori: il Perracchio, un Delegato di gogliano spessoro; il Grassi, che controlla il difficile personaggio di Fifi, il fratello di Beatrice; la Malvica, ch'è una Saracena di crudo realismo, non folklorizzata e la Tolu, che tratteggia la soave, tremula vecchia serva. Tantissimi e meritissimi applausi. □

PROTAGONISTA PIERA DEGLI ESPOSTI



Viaggio nell'Europa delle guerre sopra il carro di Madre Coraggio

FABIO BATTISTINI

MADRE CORAGGIO E I SUOI FIGLI (1938), di Bertolt Brecht. Musiche di Paul Dessau. Traduzione di Ruth Leiser e Franco Fortini. Regia (impegno nel grottesco) di Antonio Calenda. Scene (funzionale linearità) di Nicola Rubertelli. Costumi (atemporalità) di Guido Schlinkert. Elaborazioni musicali di Germano Mazzocchetti. Con Piera Degli Esposti (sarcasmo e ironia), Angela Pagano (ottima Yvette), Antonio Zanoletti (un cuoco avido e sornione), Luisa Marzotto (una Kattrin di bella evidenza), Edoardo Scatà, Diego Perugini, Giorgio Colangeli, Antonio Faa, Antonio Tallura e Paolo Coletta (tutti impegnati). Prod. Teatro d'Arte.

Torna, a più di cinquant'anni dalla prima assoluta di Zurigo (1941, protagonista Therese Giesche), la grande figurazione di Anna Fierling, vivandiera al seguito della guerra dei trent'anni, che attraversa con il suo carro l'Europa del 1600 dalla Svezia alla Germania; una guerra, è bene sottolinearlo subito, di grandi Stati, ma della cui matrice economico-religiosa la *Courage* non assorbe che il commercio che con i suoi piccoli e miserabili affari di svendite e saccheggi le permette di trascinarsi la sua raminga esistenza e di affermare la sua individualità al di là della Storia, proprio alla fine del dramma di Brecht, quando in una guerra che sembra non aver mai fine, resta sola, dopo aver perduto i suoi figli e gli occasionali compagni della sua vita ancorata a quel carro - zattera o guscio di tartaruga - con il quale si identifica, «iena dei campi di battaglia» in una grande metafora del mondo visualizzata da Brecht alla maniera del *siglo de oro* spagnolo o dei grandi elisabettiani. È il Brecht della maturità, quello di *Vita di Galileo*, del *Processo di Lucullo* e dell'*Anima buona di Sezuan*.

Piera Degli Esposti ha messo a fuoco in questo anno di repliche il personaggio della *Courage* aderendo perfettamente alla ironia sarcastica della ballata brechtiana, superando l'inevitabile identificazione psicologica con un personaggio che tocca le corde più viscerali di ognuno di noi. La sua interpretazione, premiata con l'Ubu, ci offre una mutevole sfaccettatura della Gran Madre che assume di volta in volta figurazioni camaleontiche, cupe o giovanilmente proterve. La regia di Antonio Calenda cerca di sfuggire al realismo melodrammatico con un incalzare rapido degli eventi, un ammicciare canagliesco che rovescia e segna in grottesco la patinatura brechtiana delle luci, fredde e livide. In questa linea, guidati da Angela Pagano (una prostituta Yvette, misera e autorevole) e Antonio Zanoletti (un cuoco avido e sornione) - perfettamente a loro agio nei songs di Dessau -, una manciata di giovani attori fra i quali bisogna ricordare Luisa Marzotto, Edoardo Scatà, Diego Perugini, Giorgio Colangeli, Antonio Faa e Antonio Tallura. □

Suoni, parole e immagini nell'*Ebdomero* di De Chirico

EBDOMERO, dal romanzo di Giorgio De Chirico. Adattamento (fedeltà ai nonsensi) di Nico Garrone. Regia (inventiva) di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Roberta Tocchio. Luci di Juray Saleri. Suono di Peter Cerone. Con Sandro Lombardi, Alessandra Antinori (ottimi), Federico Tiezzi e quattordici figuranti. Prod. I Magazzini.

Terzo appuntamento per I Magazzini con questo breve o lungo racconto, unica opera narrativa di Giorgio De Chirico. *Ebdomero*, scritto nel '29, è un flusso ininterrotto di parole e immagini, inquietanti e familiari, un delirio di situazioni figurative alla presenza continua di una voce narrante che è poi quella del leggendario Pictor Optimus. È sicuramente uno dei testi meno teatrali che si possono immaginare, ma Tiezzi, pur convinto di ciò, ci regala in questa sua ennesima prova una performance di alto livello in cui il sogno, il reale, il metaforico e anche il divertimento sono ben coniugati. Una lettura visione dunque dopo quelle già prodotte nel '79 a Firenze alla Rassegna internazionale degli Stabili e quella che, nell'81, rappresentò l'Italia al Theater der Welt di Colonia dove Fassbinder ne riprese alcune sequenze per il suo film *Theater in Trance*. Sandro Lombardi è sia *Ebdomero* sia colui che interpreta la parte del protagonista, cioè l'attore, Alessandra Antinori, impersona la sua musa; entrambi interpreti sensibili. Sono coadiuvati nella resa apocalittica dell'operazione da marinai, lottatori, tre ballerini di tango (due bambini e uno attempato), un venditore di cravatte cinese, e dalla comparsata dello stesso Tiezzi che si presenta nascosto sotto un'armatura in ferro.

Un evento che trascende l'occasionalità della mostra di De Chirico al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Valeria Panizza





Il mistero dell'attore in una lettera per la scena

LETTERA AGLI ATTORI, di Valère Novarina. Traduzione (chiara ma riduttiva) di Gabriella Drudi. Regia (esattezza dei tempi) di Bernard De Coster. Con (interprete unico, giovane, efficace) Pietro Pizzuti. Prod. Théâtre Rideau di Bruxelles.

Uno spettacolino di un'ora e un quarto, pazzo e geniale, antidepressivo, nuovo per noi italiani e – quando si dice il caso – scritto da un francese che ha avuto antenati contadini in Piemonte, Valère Novarina, e recitato da un giovane attore nato a Roma, naturalizzato belga e che a Bruxelles ha fatto studi incrociati di sociologia e recitazione, Pietro Pizzuti.

Novarina è un *touche-à-tout*, romanziere drammaturgo attore pittore, che negli anni Ottanta s'è imposto in Francia dalla ribalta estiva di Avignone, come un caso a se stante, nella linea di un neodada-surrealismo (non so definire altrimenti il suo stile) che ha d'improvviso imposto un modo tutto nuovo di fare teatro. Nuovo? Novarina – dicevo – introduce nel frullatore del suo teatro molte cose di ieri, gli ingredienti dei teatri trasgressivi dei dada, dei surrealisti, dei futuristi, dei patafisici. Ma tien conto, eccome, dei suoi contemporanei, Ionesco in primis; e siccome non ha complessi guarda addirittura a Woody Allen: che è, come sapete, un filosofo travestito da clown. Senza trascurare, per via della sua mancanza di complessi, un Louis de Funès: la sua *Lettera agli attori*, scritta quando si trattava di convincere alcuni interpreti ad entrare nella logica abracada-

TROILO E CRESSIDA A REGGIO EMILIA

Lussuria e ottusa violenza per Shakespeare secondo Cobelli

UGO RONFANI

TROILO E CRESSIDA (1602), di William Shakespeare (1564-1616). Traduzione (efficace) di Enrico Groppali. Regia (satira in grottesco) di Giancarlo Cobelli, anche riduttore-adattatore. Scene e costumi (stilizzazioni di classe) di Paolo Tommasi. Colonna sonora (enfatica) di Dino Villatico. Con Rino Cassano, anche coregista, Elena Ghiaurov e Giovanna Magliona (nei ruoli rispettivamente di Cressida e Andromaca e Elena e Cassandra), e 17 giovani attori fra i quali Giuseppe Calcagno, Mauro Mandolini, Antonello Scarano, Fabio D'Avino, Giampaolo Valentini, David Sebastì. Prod. Emilia Romagna Teatro.

Troilus and Cressida è un'opera insolita di Shakespeare che ha per sfondo la guerra fra i troiani e gli achei, come derivata dall'*Iliad* di Chapman e dalle *Histories of Troy* di Caxton e Lydgate. Vi si mescolano frammenti di grecità, suggestioni medioevali e riferimenti cinquecenteschi; l'andamento è antiepitico e le intenzioni sono satirico-grottesche. Calzante la definizione di Piero Reborja: la storia di una sguadrina e di un cornuto. Coerente con l'approccio adottato un quarto di secolo fa per *Antonio e Cleopatra* (interpreti i giovani Piera Degli Esposti e Schirizzi), Cobelli ha accentuato il carattere di tragicommedia, giocando lo spettacolo sull'irrisione. Egli ha messo alla berlina, con sarcasmo, lo spirito della guerra; ha inteso mostrare che i guerrieri del mito omerico hanno capricci, vanità e gelosie da primattori, Elena è una sorta di *filles de joie*, Ulisse è un furbo malefico, Cassandra un po' scimunita, Paride un libidinoso, Cressida una incostante e Troilo un ingenuo.

Questa lettura – dice Cobelli – gliel'ha suggerita il massimo scespirologo, Jan Kott, secondo cui il «cigno dell'Avon» scrisse mosso dal disgusto questo testo sullo scontro fra due civiltà, quella troiana della lussuria e quella greca del bellicismo, entrambe degradate, svuotate di valori, destinate a soccombere.

Tragicommedia nera, insomma: immaginate, nella trascrizione di Cobelli, un Giraudoux «troiano» riveduto da un Genet deciso a divertirsi, con intrusioni brechtiane per soprammercato: tanto che il personaggio di Tersite (un ottimo Cassano) ha funzione di coro in abiti contemporanei, si aggira fra ginecei e campi di battaglia per irridere al «crepuscolo dei semidei» e alla fine si scatenava in una danza con la calva, mostruosa mezzana di Cressida, come fossimo appunto nei bassifondi dell'*Opera da tre soldi*, per poi lanciare alla platea: «Bene, adesso la storia è finita, io vado a casa a schiacciare un pisolino e lo schifo e la rogna ve li grattate voi».

Lo spettacolo è una vetrina del nudo femminile, e soprattutto maschile, a illustrare un culturismo da arti marziali e una lascivia da bordello. L'irrisione è più forte proprio perché fanno da contorno le armature, i trofei guerrieri e i costumi da *revue nue* disegnati con sfarzo da Tommasi. Anche la traduzione di Groppali tenuta su livelli retorici, l'uso parodiato dello stile samurai, una recitazione stentorea e le amplificazioni guerresche della colonna sonora concorrono a evidenziare il partito preso registico, di grottesca deformazione del gioco elisabettiano.

Cobelli ha potuto ottenere questi risultati – che potranno piacere o no (al pubblico, plaudente, sono piaciuti), ma che sono di vistosa, aggressiva spettacolarità – perché ha avuto a disposizione un gruppo omogeneo di giovani attori, tutti alle prime armi o quasi, con i quali ha lavorato per oltre un mese intorno al testo nella solitudine propizia al raccoglimento di un albergo a quattro chilometri dalla cima dell'Abetone. Letture a tavolino, improvvisazioni sui personaggi, montaggi scenici, esercizi ginnici e commenti sul lavoro compiuto: attraverso questo insieme di attività laboratoriali in progress, Cobelli – che è stato anche mimo e attore – è riuscito ad ottenere un cast equilibrato ed omogeneo, straordinariamente motivato e, per una volta, affrancato dagli stereotipi scespiriani così frequenti sulle nostre scene. E se non tutti gli interpreti sono allo stesso livello di professionalità, se alla cura dedicata alla plasticità dei tableaux vivants non sempre corrispondono timbri recitativi maturi per il predominare di toni stentorei, l'operazione risulta nell'insieme di grande interesse: un approccio nuovo, antiaccademico, ricco di stimoli sul pubblico. □

brante di una sua pièce, è condita con brani di uno sperticato elogio all'attore comico francese che forse ricorderete nella serie del *Gendarme di Saint-Tropez*.

Fingendo, da nipotino di Jarry e da lettore di Pèrec, di attingere ai grandi teorici della recitazione, Diderot e Stanislavskij, ma per buttarsi alle spalle, in una visione della natura dell'attore tutto engagement corporale, anzi fisiologico coinvolgimento («C'è un intero mondo da vedere nella parola e nello spazio abitato dagli attori; il linguaggio funziona come una suite, una fuga che lo obbliga al viaggio», e via dicendo), Novarina chiede all'interprete della sua *Lettera di essere* il gran burattinaio della lingua del teatro, il mimo della phoné, l'operaio dell'espressione che manipola il lessico come Charlot maneggiava gli ingranaggi delle macchine mostruose in *Tempi moderni*.

Docilmente Pietro Pizzuti (sulla falsariga della

scattante regia del belga De Coster, nel frattempo deceduto a soli 37 anni) aderisce a questa richiesta di «mobilitazione totale» delle risorse psicofisiche chiesta dall'autore. Egli assomiglia all'attore comico, di cinema e cabaret, Darry Cowl, poco noto da noi ma popolare in Francia; e su questa maschera sovrappone patetismi alla Charlie Chaplin e nevrosi alla Woody Allen. Le patafisiche teorizzazioni di Novarina sono da lui «inghiottite» con una recitazione ed una mimica ricchissime di effetti, ora comicamente solenni ed ora stralunate, con coloriture grottesco-espressionistiche. E il «mistero buffo» dell'attore – che parla appollaiato su una poltrona rossa, balla con immaginarie maliarde, s'inchina alla luce di una triplice fila di riflettori, si blocca ai ricorrenti rumori di un sipario di ferro, quando non scivola sull'onda di songs alla Kurt Weill – diventa una tragi-comica finale, moltissimo e giustamente applaudita. Ugo Ronfani



La «sventata saggezza» della povera Marianna

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA, di Dacia Maraini, dal suo romanzo. Regia (suggestive trasposizioni) di Lamberto Puggelli. Scenografie (raffinate stilizzazioni) di Roberto Laganà. Musiche (rarefazioni tematiche) di Giovanni Busatta. Con Paola Mannoni, Stefania Graziosi e la piccola Chiara Seminara (le tre Marianne, in ottimo concertato), Piero Sammataro, Umberto Ceriani, Alessandra Costanzo ed Edoardo Borioli, in un buon cast di 17 attori. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Più che persuasivi mi son parsi i risultati ottenuti con la versione teatrale, della stessa autrice, di *La lunga vita di Marianna Ucria*, il testo forse più maturo della Maraini, certamente il più costruito, per l'intreccio di temi storici e di costume con urgenze femministe di sicura presa umana: meriti riconosciuti dalla giuria del Campiello. Marianna Ucria, duchessa di Fontanasalsa – sordomuta non per nascita, come hanno voluto far credere, ma per un trauma patito quando, bambina, aveva subito la violenza di uno zio – è una dolente figura di donna che sente e si esprime a modo suo, ma senza poter comunicare, e nel contempo una sorta di incarnata allegoria di una Sicilia al femminile, dalla «lingua tagliata». Condannata al silenzio, per non soccombere si rifugia in un mondo irreale e si adatta come può ad un *milieu* ostile. La pagina scritta puntava sul dialogo interiore, con ricchezza di toni; e il teatro avrebbe consentito la dialettica degli scontri fra i «normali» e la diversa, le crudeltà e gli inganni dei malintesi e degli equivoci nel rapporto fra la «donna murata» e gli altri. Dico «avrebbe» perché questo gioco intorno alla nobildonna sordomuta, così angosciosamente pirandelliano, sulla scena non viene spinto all'estremo. Marianna Ucria non varca la linea della follia, non si esilia selvaggiamente nella sua diversità ma si muove – fra le luci e le ombre della società palermitana del '700 come evocata da De Roberto o Tomasi di Lampedusa – con una sua «sventata saggezza», che le consente di accettare il mondo più di quanto avesse fatto la madre, tormentata da quella maternità infelice. Sicché subisce la convivenza con il marito-zio, alleva quattro figli, si libera nella scrittura e in vedovanza, addirittura, conosce i palpiti di un amore e l'orgoglio della sua solitudine. La versione teatrale conserva una struttura narrativa e s'innerva nelle storie di contorno. Ciò che

non poteva essere reso per scavo interiore risulta dalla scissione di Marianna in tre figure che coesistono e si parlano sulla scena: la bambina ferita dalla violenza (Chiara Seminara), Ucria giovane tutta vibrante di vita interiore (Stefania Graziosi, ferma e seducente sotto apparenze di fragilità) e la donna matura, che si sveglia alla coscienza e alla fierezza del suo esistere benché «fuori» o «contro» (Paola Mannoni, che conquista il pubblico con una carica drammatica forte ma contenuta). All'arricchimento prismatico del personaggio corrisponde la moltiplicazione delle invenzioni registiche, in una scena tutta specchi, trasparenze e rifrazioni, a rendere la realtà scoppiata che vive la duchessa mutola, la frantumazione della memoria, delle sensazioni, delle passioni. In un quadro scenico suggestivo come una settecentesca lanterna magica, folto di eleganti stilizzazioni, coabitano finezze da boudoir e aspre arcadie, in un magma musicale che ha la dolcezza meccanica del carillon. Piero Sammataro è misurato ma colorito e intenso nella parte del marito-zio; Umberto Ceriani è un padre con le tentazioni di fuga di un Don Giovanni siciliano; Edoardo Borioli è un umoroso abate di famiglia; Alessandra Costanzo l'agitata madre e Iole Micalizzi la frastornata nonna. Applausi dal pubblico romano e forse, se non ci sbagliamo, una diffusa voglia di raggiungere, poi, i fondali psicologici del romanzo. Ugo Ronfani

L'asino d'oro della Tosse: un abbozzo di spettacolo

IL LIBRO DELLE METAMORFOSI ovvero ASINUS AUREUS, di Umberto Albini e Tonino Conte, tratto dalle metamorfosi di Apuleio. Regia (indefinita) di Tonino Conte. Scene (intriganti) di Lele Luzzati. Musiche (gradevoli) di Giampiero Alloisio. Costumi (non originali) di Bruno Cereseto e Daniele Sulevic. Con (un cast senza infamia né lode) Roberta Alloisio, Aldo Amoroso, Lorenzo Anelli, Laura Boccacci, Nicholas Brandon, Enrico Campanati, Bruno Cereseto, Francesca Corso, Pietro Fabbri, Giuliano Fossati, Dario Manera, Carla Peirolero, Veronica Rocca, Vanni Valenza. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Proseguimento dell'esperienza cominciata con la messa in scena dei *Dialoghi* di Luciano, l'ultima creazione della Tosse ha scelto uno scrittore latino, Apuleio, con l'intenzione di tratteggiare due volti della cultura antica del II secolo. In quest'ultimo spettacolo però lacune e, a tratti, una certa superficialità sono apparse più forti delle buone intenzioni. La messa in scena della Tosse è sembrata infatti sintomo che, passati i tempi d'oro dell'ultimo Trionfo, si stiano ora producendo solo noiosi tentativi di copia di una qualità originaria che non può più essere realizzata senza una sincera *verve* artistica. *L'asino d'oro* di Apuleio, antologizzato da Umberto Albini, presenta un testo che poco ha confidenza con le tavole del palcoscenico, pieno di parole e formule che meglio sarebbero lette nel silenzio piuttosto che recitate davanti ad una platea. Nella rappresentazione vera e propria non si trova neanche una mano registica che riesca con qualche intuizione e qualche idea a teatralizzare i racconti dello scrittore latino. Anche gli attori della compagnia, che in passato avevano dato mostra di migliori doti (uno per tutti Enrico Campanati) appiattiscono le loro qualità per esprimersi in un pesante e annoiato «dire».

Se da un lato si possono apprezzare le scene di Lele Luzzati che non smentisce il suo talento, dall'altro si è disturbati dalla precarietà tecnica che prevale sul funzionamento dei meccanismi. Il testo che racconta le avventure e le disavventure del giovane Lucio trasformato in asino a causa di uno scambio di filtri magici, non raggiunge il pubblico neanche come concetto didattico e gli attori tendono a raccontare i loro personali stili piuttosto che a trovare una forma di espressione nuova consona ad una originalità che ormai si limita ad un ricordo. Cristina Argenti



Una Medea del Dopoguerra per ricordare Dino Buzzati

IL DESERTO DEI TARTARI (adattamento di Guido Davico Bonino), LE CRONACHE DI RINA FORT, di Dino Buzzati (1906-1972). Messa in scena (sobria, intensa) di Andrée Ruth Shammah. Con (ammirevole) Rosa Di Lucia. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano.

Il teatro ha i suoi capricci. Buzzati scrisse anche per le scene: non soltanto quel *Caso clinico* che Camus volle tradurre in francese, ma una dozzina di testi, insoliti anche nella forma. Proponendosi di ricordare lo scrittore a vent'anni dalla morte nel suo cartellone tutto dedicato a Milano, il Teatro Franco Parenti ha scelto tuttavia il narratore, con una versione scenica del famoso, *Deserto dei Tartari* dovuta a Davico Bonino, e il cronista giudiziario dei resoconti sul processo Fort, dal nome della cameriera condannata all'ergastolo nel gennaio del '50 per avere ucciso la moglie e i tre figli dell'amante. Non ci lamentiamo: condotta prima in luoghi deputati o mondani - le stanze del *Corriere della Sera*, casa Buzzati, lo Spazio Krizia - e conclusasi nel teatro di via Pierlombardo, l'operazione ha avuto nella Ruth Shammah una regista-vestale efficace e nella Di Lucia una sensibile, intelligente interprete. Se ho rilevato l'anomalia,   stato per ricordare che, adesso, il teatro di Buzzati aspetta di essere riscoperto.

Parliamo dunque dell'operazione in s , al di l  del ricordo dello scrittore di Belluno celebrato in un viluppo di cultura e mondanit , con abbondanza di aneddoti, ai limiti di una sorta di «agiografia milanese». E diciamo della triplice lezione di scrittura letteraria, di giornalismo e di recitazione in cui   consistita la serata al Franco Parenti.

Limpida e accorta, la trasposizione drammaturgica del *Deserto dei Tartari*, se non poteva restituire integralmente la doppia metafisica dello spazio e del tempo che anima il romanzo, ha bene evidenziato il senso dell'attesa del «nemico», che alla fine si scopre essere la morte, in cui consiste il destino del tenente Giovanni Drogo, nella lontana Fortezza Bastiani. Divise di militari di altre epoche nelle nicchie del foyer dove s'  svolto lo spettacolo, un orologio a muro e un metronomo a scandire il ritmo della pagina, l'interprete, vestita dello stesso grigio delle divise da fatica dei soldati, clessidre sul lungo tavolo grigio riservato agli altri invisibili personaggi: i pochi ma essenziali segni scenici voluti dalla Shammah hanno contribuito bene alla «teatralizzazione» del racconto. Rosa Di Lucia ha detto il testo - che aveva, con ammirevole applicazione, memorizzato quasi per intero - sul tono piano, assorto voluto dalla pagina ipnotica di Buzzati, con la sua sistematica dilatazione degli effetti, la sua simbologia «nordica», il confluire di motivi magico-allegorici, il goticismo dei paesaggi, l'afflato neo-romantico che, pi  degli abusati rimandi a Kafka, costituisce l'essenza dell'opera.   stata quella di Rosa Di Lucia, della sua bella voce tutta risonanze interiori, una «poetica animazione notturna» (l'espressione   nel romanzo) di un libro che continua a suggestionare i lettori di tutto il mondo.

Ed eccola poi, l'attrice, col cappotto nero e la sciarpa gialla indossati al processo da Rina Fort - Medea senza grandezza uscita dalla cronaca del primo sensazionale delitto del dopoguerra - apparire dalla gradinata del teatro, chiedere di essere ascoltata dal pubblico raccolto in palcoscenico e, con le parole del cronista Buzzati (pagine in bilico fra giornalismo e letteratura, introdotte dalla voce di Indro Montanelli), evocare il processo per la strage di via San Gregorio, offrirsi prima all'ira giustiziera della folla, belva acquattata nella contemplazione atonica del proprio delitto, e poi aprire un varco alla piet , quando - nell'ipotesi fantastica del cronista - va a cercare, vecchia, la casa dove ha ucciso, e vede un mondo mutato, senza memoria, con tre bambini che giocano in un giardinetto. Il cronista Buzzati, qui, raggiungeva l'orrore e la piet  di Dostoevskij; e Rosa Di Lucia, alla fine travolta essa stessa dall'emozione,   stata applauditissima. Ugo Ronfani

KRYPTON SI MISURA CON BECKETT



La nostalgia del doppio perduto per Krapp naufrago della parola

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP (1958), di Samuel Beckett (1906-1989). Traduzione (ottima) di Carlo Fruttero. Regia (aderenza poetica, elaborazione tecnologica) di Giancarlo Cauteruccio, che firma con Paolo Calafiore il (rigoroso, funzionale) dispositivo scenico. Musiche originali (coinvolgenti) di Giusto Pio. Costumi (estro circense) di Claudia Calvaresi. Con Massimo Verdastro (appassionata, meticolosa interpretazione) e Fulvio Cauteruccio (espressivit  mimica). Prod. Krypton, Scandicci.

Un calabrese, Giancarlo Cauteruccio, studi di architettura, e una abruzzese, Pina Izzi, studi di biologia, uniti sulla scena e nella vita per realizzare una loro «utopia teatrale». E una municipalit , quella di Scandicci, alle porte di Firenze, che ha messo a loro disposizione i mezzi per concretarla, in uno spazio di nuova costruzione adatto ad attirare i giovani. L'utopia   stata in questi dieci anni tenacemente perseguita fino a costituire un gruppo omogeneo, Krypton, qualificatosi nella ricerca tecnologica ed elettronica applicata, in particolare con interventi della luce nello spazio scenico. Ecco allora, 1983, una *Eneide* epico-elettronica accolta da Ellen Stewart a La Mama di New York, ecco l'allestimento di *Angeli di luce* al Fabbricone di Prato, in un coesistere del Vangelo di Giovanni e di Handke; e spettacoli compositi come *Tibet 88*, *Forse uno studio su S. Beckett*, *Me Dea di Palladino o Teorema*; e ancora una serie di interventi drammaturgici su ambienti naturali come *Elettriche lune* alla Versiliana o *Alberi a Taormina*.   andata cos  definendosi una poetica di Krypton, che Cauteruccio chiama non impropriamente un «neobarocco elettronico»: quasi un recupero di secentesche invenzioni sceniche realizzato con spazi prospettici tagliati dai laser, o accentuazioni visuali e sonore destinate a produrre esplosioni sensoriali e nuove dinamiche di palcoscenico.

Quanto fin qui detto per introdurre il lavoro di Cauteruccio intorno a *Krapp's last tape* di Beckett. In partenza, la formula che lo stesso Beckett, maestro di logica, appunto per questo suo famoso atto unico, «b-A (b)-A-B-a», su uno dei taccuini di regia rintracciati dall'anglista fiorentina Laura Caretti: cos  intendendo fissare il gioco dell'alternanza fra la voce registrata e quella dal vivo dei due Krapp, il vecchio e il giovane. Il regista ha per cos  dire visualizzato lo sdoppiamento del Krapp che ascolta trent'anni dopo, al magnetofono, il Krapp della «scatola 3, bobina 5», prima di tentare di registrare un'ultima confessione che sprofonda nel non senso, nell'afasia, nel nulla. Sulla scena buia, squadrata alla base dalle linee rosse del laser, si fronteggiano due consolle da studio radiofonico. Appare, in primo piano, il Krapp giovane (Flavio Cauteruccio), cui una maschera di latex conferisce i tratti giovanili dell'altro, e con i gesti di un automa riemerso dal passato «dirige» l'evocazione fonica del Krapp numero due, abbarbicato all'altro tavolo, ad ascoltare il nastro dei ricordi, dopo il meticoloso cerimoniale indicato nelle didascalie da Beckett, comprese le famose banane sbucciate e mangiate durante la recita. Il secondo Krapp   affidato a Massimo Verdastro, un giovane attore formatosi alla Bottega di Gasman e che ha lavorato con Peter Stein: egli ha risorse mimiche che gli consentono di bene accentuare l'estrema, patetica goffaggine del clown, ed   anche efficace nel rendere sia la grottesca nostalgia dell'ascolto del vecchio nastro che la deriva e la decomposizione della parola, del tempo e del senso. L'altro Krapp, il giovane, intanto mima il suo «doppio perduto». Meno tecnologicamente complesso degli spettacoli precedenti, l'allestimento rispetta scrupolosamente i valori del testo, e cos  la pagina lirica che sta al centro del ricordo - quella di una gita su una barca derivante fra i canneti, associata ad una storia d'amore - conserva tutta l'evidenza del teatro di parola. Per ispirare per  i movimenti di un naufrago, abbrancato alla consolle che ondeggia prima di affondare nei gorghi del nulla. Ugo Ronfani



Montesano diverte con i guai di un italiano piccolo piccolo

BEATI VOI!, di Terzoli e Vaime. Regia (mestiere e gusto) di Pietro Garinei. Scene (eleganti e funzionali) di Uberto Bertacca. Costumi (allegri e chiassosi) di Lucia Mirisola. Musiche e canzoni (melodie amarcord) di Claudio Mattone. Coreografie (esperte) di Don Lurio. Con Enrico Montesano (al meglio) e 16 soliste e solisti (bravi e affiatati nella danza e nel canto) fra cui Antonio Murro, Stefania Casalone, Sonia De Micheli, Elisabetta Rulli, Lilla Costarelli, Pietro Roma. Prod. Music 2, Roma.

Sembravano scrosci di pioggia. Erano gli spettatori che al finale di *Beati voi!*, invitati da Montesano, strappavano come un sol uomo il giornale trovato sotto la poltrona. Perché? Perché i giornali pubblicano brutte notizie sicché, per stare tranquilli, conviene strapparli anziché leggerli. Anzi bruciarli: un bel rogo simulato chiude il musical natalizio che Terzoli e Vaime, secondo la loro collaudata ricetta, hanno scritto per il ritorno al teatro leggero di Montesano, reduce da una scorriera colta in area Pirandello (*L'uomo, la bestia e la virtù*) e in attesa di farsi il suo Goldoni da Bicentenario (*I gemelli veneziani*).

Se l'abbruciamento dei giornali è la soluzione giusta, ossia se convenga fare come lo struzzo, testa nella sabbia per non vedere, giudicate voi. Fatto sta che all'uscita gli spettatori del Sistina avevano l'aria contenta. Fa bene sfogarsi. Per buona misura Montesano, scatenato, s'era poco prima lanciato in una di quelle filippiche tanto alla moda contro i politici. E non aveva risparmiato nessuno.

È stato il trionfo liberatorio del *jus murmurandi*, in strada gli spettatori scoppiavano di soddisfazione e canticchiavano le arie orecchiabili del maestro Mattone.

È stata la saga bicolore – il rosa e il nero – di un italiano piccolo piccolo, di nome Enrico, che vede la luce il 2 giugno del '46, insieme alla Repubblica. «Beati voi!» – dice il padre salutandolo il lieto evento. – Dopo la guerra, i bombardamenti, la fa-

me e i lager, per male che andrà sarà sempre meglio. Dunque allegri e godetevi la vita».

Il nostro Enrico ci prova, e così sbatte la testa contro il muro di una realtà parecchio diversa dal sogno italiano del '47. Conosce i rimorsi per le piccole fornicazioni da oratorio, vaga timido e solitario fra le luci psichedeliche del sabato sera, si diploma da geometra quando c'è la crisi edilizia, si sposa con una sessantottina vergine e femmini-

MAL (UMORI) Er Tennessee Williams de Tor Pignattara

Qui, Quo, Qua e Là sono i personaggi della «sit com» mancata di Marino Volevamo essere gli U2. «Sit com» sta per «situation comedy», genere televisivo d'intrattenimento: non avendo raggiunto livelli da seconda serata, che di prime time non se ne parla proprio, il commediografo in oggetto dalla sua pièce ha tratto un film (!), accolto in quel di Venezia da schiaffi & sberleffi – letteralmente. Con la rappresentazione delle peripezie dei suoi musicisti-per-fare-sega (niente brividi, in romanesco corrisponde al bigiare lumbard). Marino si autocandida al ruolo di *Er Tennessee Williams de Tor Pignattara*; dai risultati, lo si direbbe piuttosto un *Neil Simon pariolino* – lost in Yonkers, dal titolo di un recente lavoro del vero Simon.

Ehi, ma parlar male di un italiano contemporaneo non è sparare sulla Croce Rossa? Beh, di pronto soccorso ha bisogno la nostra scrittura teatrale, ferita da simili bufale: con 'ste sole si fa poca strada. E nella direzione sbagliata. Fabrizio Caleffi

sta, va in bianco la prima notte di nozze perché la tivù trasmette lo storico allunaggio dell'uomo, fa trasloco la prima domenica dell'austerità quando c'è il blocco della circolazione, si risposa quando appaiono premonitori i disturbi degli «anta» e perde due nonni in una volta, perché quello vero se ne va lo stesso giorno del decesso dell'amato Pertinocchio. Scende sul Bel Paese la caligine del disinganno; i bei momenti ci sono ma si fanno rari: l'epica conquista della prima Seicento, la Buick della gioventù povera con sedile ribaltabile tipo *garçonnière*; l'età dell'oro del cinema all'italiana con Totò, Aldo (Fabrizi), Ugo (Tognazzi), Anna (Magnani) e Walter (Chiari), la fiaccolata in piazza San Pietro, che chiude il primo tempo, con Giovanni XXIII che chiede ai genitori di portare ai bambini la carezza del Papa. Tutti questi flash consentono ad un Montesano in gran forma di recitare, ballare, cantare, fare l'imitatore e il trasformista, cesellare il personaggio dell'italiano qualunque con ironica sentimentalità e garantirsi la complicità e la simpatia del pubblico. Pietro Garinei regola e muove i vari, delicati congegni del musical con la sicurezza, stavo per dire l'autorità, di un maestro del genere, la Roma di Bertacca è un gioioso dépliant turistico, hanno la gaiezza del carnevale di Rio i costumi che indossano i boys e le girls che Don Lurio dirige dall'alto della sua esperienza. Ugo Ronfani

Divertono senza pretese le Parole d'amore di Manfredi

PAROLE D'AMORE... PAROLE, di Nino Manfredi, anche paroliere, regista e interprete (mestiere, comunicativa). Scene e costumi (gioioso kitsch, con l'aiuto di Fornasetti) di Erminia Manfredi. Musiche (gradevolmente melodiche) di Daiano. Con Fioretta Mari (simpaticamente promompente), Gianluca Guidi e Rita Charbonnier (molto bravi). Prod. Teatro Carcano, Milano.

Riecco la «commedia in musica»: quasi una com-



media musicale che ha prodotto il Carcano per il debutto milanese di Nino Manfredi, autore e regista, al quale evidentemente non bastano i successi telecinematografici, memore com'è di essere uscito dall'Accademia con Gassman e Buzzelli e di avere recitato, fra uno sketch con Panelli e un duetto con Delia Scala, a fianco di Ricci o con Strehler.

Certo la cosa è leggera, spumeggiante e un po' - come dire? - divagante. Più gracile di quella sua commedia di costume, *Viva gli sposi* di qualche anno fa. Raccontando di un padre in dirittura d'arrivo sulla terza età, deciso a sposare una ragazza virtuosa e complessata ch'è la figlia di un'allumeuse estrovertita e pasticciona, di cui finge di innamorarsi il figlio del maturo spasimante per mandare a monte l'eccentrico matrimonio, raccontando questo quadrangolo padre-figlio e madre-figlia con diagonali incrociate (perché saranno i due ragazzi a sposarsi, come avete capito), Manfredi ha cercato di fare un Coward o un Simon all'italiana. Ci è riuscito a metà: si gira troppo intorno alla bassa insinuazione del figlio, che il padre è giunto all'età fatale dei pannoloni; si cerca a fatica un finale a sorpresa che sorprendente non è e il ritmo delle battute non è quello, pirotecnico, dei due assi del teatro leggero anglosassone. Non basta: una delle dieci (gradevoli) canzoni intorno alle quali, a conti fatti, ruota il teorema quadrangolare allude, fatalmente, all'altra bevanda sponsorizzata dal nostro: «Senza amore - dice - cos'è la vita?... Un macinino, e noi due chicchi di caffè solo in attesa dell'uscita...».

Stiamo allegri, insomma, e possibilmente un po' bambini. Come questo Arnolfo nient'affatto molieresco che dipinge alla Miro, scola bottiglie e ha il colesterolo alto, dal figlio laureando in medicina trattato per l'appunto come un bebè. I saggi, qui, sono i due ragazzi, anche troppo, e i due matti il proprietario del vecchio cuore che fa tic-tac e l'irrequieta Thery.

Manfredi, inutile dirlo, ha un suo modo sornione, infallibile, per catturare la simpatia del pubblico, e canta i suoi *couplets* rivestiti della musica *old time* di Daiano come se fosse ai tempi in cui faceva ditta con la Scala o la Vanoni. Fioretta Mari si conferma una veterana sempregiovane del teatro leggero e poggia bene sul registro del comico involontario. Gianluca Guidi è un figlio d'arte perfetto: ha le intonazioni leggermente stralunate di papà Dorelli, la gaia leggerezza di mamma Masiero, si muove e canta benissimo, sprizza simpatia e gli si può pronosticare un grande avvenire. Della ragazza che cerca un marito-padre, Rita Charbonnier fa un ritratto spiritosamente aguzzo e con la sua voce fresca ed educata si prende la sua parte di applausi nella passerella delle canzoni. Perché no, dunque? Lasciamo divertire Manfredi: ci diverte. N.F.

Scelta anti-kolossal per Dracula in musica

DRACULA, IL MUSICAL, di Roberta Lerici. Regia (tranquilla) di Roberta Lerici. Scene (dimesse, ma efficaci) e costumi (gradevoli) di Silvana Fusacchia. Musiche (non incisive e non sempre fuse al racconto) di Francesco Verdinelli. Con Roberta Lerici (un po' Ofelia e un po' bambolina Lenci, tenerissima), Antonio Conte (aitante e intimidito), Felice Leveratto, Umberto Conte, Marina Lorenzi e Antonio Palumbo. Prod. Ragdoll.

Il principe delle tenebre che vola dappertutto nell'ambito delle sue celebrazioni, nelle ristrettezze del palcoscenico ha rischiato di starnazzare. Ma la lettura vellutata che della solita storia fa Roberta Lerici, autrice e attrice intelligente dal garbato umorismo, riesce comunque a divertire, se non altro per la novità: nessuno l'aveva cantata e ballata prima. Debutto non vivacissimo, ma promettente. In questo musical che ha il coraggio della sua dimensione anticollale, le voci non perfettamente impostate e l'amalgama non ancora composto fra parola, canto e ballo sono peccatucci che le repliche laveranno. *Mirella Cavaglia*



Una danza di morte a tre nell'America profonda di O'Neill

UGO RONFANI

PIÙ GRANDIOSE DIMORE, opera postuma (1962) di Eugene O'Neill. Traduzione di Bruno Fonzi. Adattamento e regia (di grande qualità) di Cherif. Scena (costruttivismo simbolico) di Arnaldo Pomodoro. Musiche (evocative, raffinate) a cura di Paolo Terni. Con Alida Valli (interpretazione superlativa), Anna Maria Gherardi (degnata antagonista), Sandro Palmieri (intenso), Carlo De Mejo e Antonio Piovanelli (efficaci). Prod. La famiglia delle ortiche.

America 1832, gli anni ruggenti della presidenza Jackson e della conversione industriale del Paese. Vedova di un finanziere, non ancora rassegnata alla vecchiaia, madre castratrice, Deborah vive in un padiglione immerso in un giardino una vita immaginaria. Si immagina alla corte dei re di Francia, vuole fare del figlio Simon un Napoleone della finanza. Odia la nuora, l'ambiziosa Sara, un'irlandese, che glielo ha irretito.

Più grandiose dimore (il titolo viene da una poesia del bostoniano Wendell Holmes inserita nel dramma) è la quarta ed ultima opera postuma del padre della drammaturgia americana, sopravvissuta alla furia distruttrice che assalì O'Neill prima della morte. Così come ci è apparsa, allestita con intelligenza e sensibilità assolute, un paio d'ore di testo, ha tutte le caratteristiche del capolavoro. L'angustia del palcoscenico dello storico, travagliato e restaurato teatrino dei Satri e l'impegno assoluto di un nucleo di «autoemarginati» del teatro (il nordafricano Cherif e Alida Valli fra questi, reduci dai *Paraventi* di Genet) rendono soltanto più meritoria l'impresa. È bello che fra i mercanti del tempio agiscano persone così disinteressate, cui vanno associati gli altri attori del cast (fra questi il figlio di Alida Valli, Carlo De Mejo), lo scultore Pomodoro, autore di un bellissimo dispositivo scenico, Nicola Trussardi, che firma costumi di araldica eleganza, e Paolo Terni, autore di una ispirata colonna sonora.

More Stately Mansions, ambientata nel decennio 1832-1841 e parte di un ciclo storico incompiuto, è una summa del teatro di O'Neill. La mitizzazione della realtà, i due maestri scandinavi, Ibsen e Strindberg, la tradizione naturalistica incrinata dall'irrompere della psicanalisi (ma come poteva intenderla un americano del Novecento) e un irrompere di passioni selvagge che anticipava Williams: c'è proprio tutto, e Cherif si applica a mettere a nudo spunti e derivazioni, imponendo agli attori una recitazione «rialzata», tutte indiscrete e ironiche investigazioni, nella linea che Ronconi ha proposto per O'Neill. L'operazione, culturalmente raffinata e sempre lucida, si spinge fino alle soglie del teatro di travestimento storico di Giraudoux, della drammaturgia della crisi di identità di Pirandello, del teatro dell'ambiguità di Pinter, fino alla «tragedia borghese» di Pasolini: e il risultato è l'esaltazione delle virtù anticipatrici di O'Neill.

È una «danza di morte» a tre, madre, figlio e nuora, che scatena una spirale allucinante di alleanze e di ipocrisie, di gelosie e di orgoglio, di volontà di sopraffazione e di pietà. Privato e pubblico si intrecciano: la lotta per il predominio nella *holding* è uno scontro sadico, crudelissimo, fra una madre dominatrice, un figlio che s'illude di affrancarsi dal dominio materno e si consegna come schiavo alla moglie-madre, dopo essersi illuso di vendicarsi di entrambe e prima di crollare per sempre. Una tragedia dell'orgoglio e della solitudine, in un'America alienata nel «sogno industriale»; una parabola amara sulle altre, «più grandiose», introvabili dimore. Questa geometria «a caldo delle passioni» è stata iscritta da Pomodoro in un contenitore complessivamente ovoidale, che si trasforma a vista e propone sul fondo, dietro un reticolo con segni astratti, dorati, di un giardino immaginario, il sepolcro-alcova di Deborah. Alida Valli appare, a 72 anni, al culmine di una straordinaria maturità. È una statua di orgoglio, un fiume di malinconia, l'ombra del passato e l'ironica dominatrice del presente, una giocatrice ipocrita e una vittima disarmata del cuore: e tutto questo senza inganni e forzature, con umanissima partecipazione. La diva dei telefoni bianchi, oggi, è un'attrice grandissima. Bellissima anche la prova di Anna Maria Gherardi, fiammeggiante di fierezza, felina. Il Palmieri prende toni ronconiani per esprimere la nevrosi del figlio-marito Simon; ma ci mette un calore autentico. Finissima la stilizzazione che Carlo De Mejo fa di Joel, l'altro figlio; e di rilievo la caratterizzazione del Piovanelli. Alla prima calorosissimi applausi. □



Povero Ionesco, che brutta lezione!

LA LEZIONE, di Eugene Ionesco. Regia e interpretazione (amatoriali) di Guido Ferrarini. Scene (inutili) di Fabio Sottili. Con Alessandra Cortesi e Barbara Corradini (dilettantesche). Prod. Teatro Aperto-Dehon.

«Attento, professore: la matematica conduce alla filologia e la filologia al delitto». E il delitto è compiuto: da una ingiudicabile filodrammatica. È proprio il caso di dire: povero Ionesco! Che sfortuna ha avuto in Italia: così poco (anche se mai così male) rappresentato. Questa volta, all'atto unico ionesciano, che ha più di quarant'anni ma non li dimostra, è toccata una versione mediocre: lenta e ignara delle dinamiche del grottesco del Maestro franco-rumeno. Comunque, questa è stata una delle rare occasioni di ascoltare un testo geniale. Ad occhi chiusi. *Kyara van Ellinkhuizen*



Colpi di vita col calcetto nel Bronx di Bologna

CALCIOBALILLA (Baciami vs Mastroianni), di Giorgio Comaschi e Giovanni Egidio. Regia (apprezzabile spontaneità) di Giorgio Comaschi, anche cointerprete (efficacemente discorsivo) con Marcello Foschini (gustosamente comico-patetico). Scenografia (iperrealista) di Leonardo Scarpa e Giancarlo Basili. Prod. Nuova Scena-Teatro Testoni, Bologna.

Il filone della nuova comicità felicemente continua, al Testoni, con *Calciobalilla*, testo a quattro mani dei giornalisti sportivi Giorgio Comaschi e Giovanni Egidio, che lo stesso Comaschi interpreta insieme a Marcello Foschini, ex del Trioreno. Chiaro il titolo: sotto lo sguardo da gufo di un vecchio avventore che marca i punti quando non sonnecchia (teatro verità: il tenentario del ruolo è un tipografo in pensione), in un bar del Bronx bolognese non ancora raggiunto dai biliardini elettrici (clima da *Amarcord* emiliano, e mettiamoci il *Bar Sport* di Benni, i film di Pupi Avati con, sullo sfondo, la memoria della Padania di Zavattini e dei *Vitelloni* di Fellini in chiave postmoderna), due amici si sfidano in un interminabile, epico torneo col calcetto da tavolo. Più misterioso il sottotitolo, *Baciami vs Mastroianni*, dove *vs* sta per *versus*, come si dice per i grandi match di pugilato; sottintendendo che sfidante e titolare hanno dei soprannomi. *Baciami* è William Stanzani, rappresentante in vini e liquori, introverso e un po' filosofo, che spera di sedurre Giuliana leggendo poesie di Prévert mentre gli amici badano ai fatti: è stato chiamato così dal giorno in cui, durante una poco amichevole partita all'oratorio, ha perso tre denti. *Mastroianni* è invece Maurizio Toschi, così chiamato per avere fatto la comparsa in una filodrammatica, ex terzino mai decollato dai campetti di periferia, impiegato tutt'oggi all'Ipercoop, ballista che predica la maniera forte con le Giuliane del quartiere: «Mastroianni stanga, ragazze: poche parole e zàcchete». Sfilano durante l'interminabile partita ricordi, confessioni, litigi, impuntature, balle e le complicità di un'infanzia comune. Due vite piccole piccole ritagliate sui miti dello sport, delle canzoni, del cinema, delle calde estati romagnole. *Baciami* è per il calciobalilla classico ma *Mastroianni* «frulla», ossia bara facendo girare all'impazzata le manopole. Frulla anche Mastro, nella vita, facendo una gran maionese di tutto, Maradona e le Giuliane, i Rolling e la politica. Il pezzo più di-

vertente è un suo sproloquio sui misteri italiani: Gigi Riva e Andreotti, la cupola e la Jugoslavia, Craxi e la Cia.

Aleggia sui due, mitica, l'ombra del grande Tàkete, il Pelè del calciobalilla, un borgo con lenti spesse due dita, che giocava guardando la televisione eppure dava cappotto a tutti. Senza usare la frullata; e Tàkete fu chiamato dall'urlo che lanciò un attimo prima del gol decisivo alle finali di Roma.

Il secondo tempo, appena un quarto d'ora, è basato su una bella trovata: ecco in palcoscenico, ingigantiti come in una pagina di Swift, gli omini del calciobalilla e *Baciami*, in un sogno di tre anni dopo, trovarsi ad essere uno di quegli omini e come loro giudicare il mondo, compresi *Mastroianni* e il tabaccaio che gli ha rubato Giuliana, i quali continuano a giocare accaniti. Il sogno di *Baciami*, con cui si conclude la microepopea del calciobalilla, è che gli omini marcino in fila alla conquista del mondo, sull'onda di una marcia rivoluzionaria, ma ahinoi *Mastroianni* non ha perso il vizio di frullare... Comaschi, che si dà un'aria furba e pulita da Silvio Orlando, quello del *Portaborse*, esprime bene la filosofia minimalista del suo personaggio e il Foschini, Proietti della Padania, profilo e gesti di Pinocchio, sprigiona una solida comicità. *Ugo Ronfani*



Dal trittico di Bacon tre storie di emarginati

TRE STUDI PER UNA CROCIFFISSIONE, di Danio Manfredini, anche regista e interprete (di coinvolgente verità). Collaborazione Andrea Mazza. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Nel '44 l'irlandese Francis Bacon, il pittore più inquietante del secolo, inaugurò il nuovo, contrastato corso della sua pittura dipingendo *Tre studi di figure per la base di una crocifissione*. Le figure erano distorte, mostruose e dovevano esprimere - spiegò l'artista - un rapporto conflittuale, drammatico, fra l'uomo e la realtà: «Vorrei che i miei quadri apparissero come se un essere umano fosse passato su di essi, lasciando una scia della sua presenza e tracce mnemoniche di eventi passati...».

È possibile trasferire il voyeurismo di Bacon, lucido e crudele, dalla tela alla scena, attraverso il lavoro dell'attore? Ecco la sfida che Danio Manfredini - attore-autore che da sempre mette in scena l'emarginazione, la solitudine, la diversità - ha

lanciato a se stesso con un trittico che fin dal titolo fa riferimento all'opera baconiana. *Tre studi per una crocifissione*, fuggevolmente ed impropriamente proposto nella rassegna Milano d'Estate 1992, trova adesso la sede ed il pubblico giusti all'Out Off, la sala di via Duprè che il potere teatrale milanese ha in questi anni sistematicamente sottovalutato ma che è il laboratorio forse più interessante della nuova ricerca.

Scarso il pubblico, ma tenace, e plaudente con quasi fanatica convinzione; fra i giovani generosamente interessati ai messaggi che Manfredini lancia dalla terra di nessuno dove follia e ragione si contrastano, anche qualche spettatore maturo, curioso di seguire l'evoluzione di un attore emerso cinque anni orsono per una toccante reinterpretazione del *Miracolo della rosa* di Genet.

Manfredini - ch'è anche pittore, insegna tecnica vocale alla Paolo Grassi di Milano e anima come un altro attore «anomalo», Dario D'Ambrosi, un laboratorio di creatività in un ospedale psichiatrico - attinge dal vero, come si dice, le sue proposte per la scena. E se dunque i codici espressivi sono quelli della pittura di Bacon, se il secondo ed il terzo momento del trittico sono derivati da due fra i suoi autori *maudits*, il Koltès di *La notte poco prima della foresta* e il Fassbinder di *Un anno con tredici lune*, il primo studio muove scopertamente dall'osservazione clinica di un caso di schizofrenica solitudine in un asilo psichiatrico, la cui soglia l'attore varca recitando l'incipit dell'*Inferno* dantesco, per incontrare una smarrita larva umana cui il senso del vivere inesorabilmente sfugge. Il brano da Koltès si apre con una danza frenetica e disperata di un marginale che urla una richiesta d'amore ad un altro uomo, nella giungla della città: e la perfezione mimica e gestuale di Manfredini lo apparenta ad un Lindsay Kemp della notte, ad un cimiteriale Charlot. Mentre l'ultimo monologo, quello fassbinderiano, è l'asciutta, dolorosa confessione di un transessuale illusorio di trovare un equilibrio con la trasformazione chirurgica in donna, e delira ancora d'amore mentre inghiotte i barbiturici della sua sconfitta. Compenetrato nei ruoli, intenso e misurato l'autore-interprete; un viaggio al termine della follia, ma anche alla linea d'orizzonte della pietà. U.R.

Off uff Broadway: doppio misto con Simon

A PIEDI NUDI NEL PARCO, di Neil Simon. Traduzione di Tullio Kezich e Alessandra Levantini. Regia (televiviva) di Ennio Coltorti. Scene e costumi (casuali) di Stefano Pace e Mariolina Bono. Con Sergio Castellitto (approssimativo), Margaret Mazzantini (esagitata), Lauretta Masiero (efficacissima), Luigi Pistilli (sicuro), Massimo Olcese. Prod. Lucio Ardenzi-Plexus T.

Import-export: quando un prodotto arriva deteriorato, la responsabilità è o dell'esportatore o dell'importatore. Tennis: in doppio misto, una Navratilova e un McEnroe possono infliggere un bel 6-0 alla sgradevole Monica Seles e a un Edberg fuori forma. Ho visto lavori di Simon a Broadway: il prodotto esportato è ottimo. Qui se ne dà una versione lontana dalla qualità di origine controllata. Tennisticamente, i coniugi Castellitto, protagonisti, non piazzano una battuta. Masiero-Pistilli rilanciano da fondo campo, poi basta una volè e voilà fanno punto.

Mazzantini è poi sciaguratamente indotta a un delirio psicomotorio da giovanilismo giamburresco più consono a Rita (Pavone) la Zanzara. Simon non è un autore di *Casa Vianello*. E, purtroppo, Sergio e Margaret non sono Raimondo e Mondaini. La storia dei neosposi tra amore e conformismo va avanti a forza di scrittura, mentre la versione italiana, in contrasto con quanto dichiarato da Simon nel press book («L'arte non è sesso e parolacce»), si limita a inserire un paio di espressioni-turpiloquio, senza né storicizzare né aggiornare i prezzi degli affitti a Manhattan. *Fabrizio Caleffi*



Scorribande da Napoli a Parigi nello spumeggiante varietà di Savelli

UGO RONFANI

CAFÉ CHAMPAGNE, divertimento musicale (davvero divertente) scritto e diretto (verve, intelligenza) da Angelo Savelli. Elementi scenici e costumi (spiritose rivisitazioni del varietà) di Tobia Ercolino. Arrangiamenti musicali (briosi) di Marco Bucci, eseguiti dallo stesso, da Pasquale Filastò e Simone Ermini. Con Antonella Cioli, Gennaro e Gianni Cannavacciuolo (bravura, comicità, affiatamento). Prod. Teatro Pupi e Fresedde, Rifredi.

Li ha voluti Pippo Baudo, non Strehler. Per fortuna. Perché avendoli scelti come ospiti fissi del suo varietà televisivo *Partita doppia* ha salvato - l'audience, i cachets... - la pericolante stagione della premiata (ma negletta dal governo del teatro) ditta Pupi e Fresedde. La compagnia animata da Savelli e insediata nel quartiere pratoliniano di Rifredi, a lato di un circolo operaio che pare uscito da una pagina del *Metello*, è stata una delle realtà teatrali emergenti di questi anni, insieme alla toscana Arca Azzurra, a Teatro Settimo, alla Marcido Marcidoris, alle Albe, al Piccolo di Catania. Eppure, nonostante non abbia mai sbagliato uno spettacolo, abbia realizzato scambi con l'estero, sia riuscito ad entusiasmare un pubblico giovane, abbia vivificato una Firenze teatralmente depressa e portato in giro allestimenti di successo come il «musical povero» *Carmela e Paolino*, nonostante tutto questo ha continuato a ricevere dal ministero, gran sovvenzionatore di almeno una trentina di compagnie inutili e parassitarie (siamo pronti a fare i nomi), poco più di una elemosina. Latitanti gli enti locali, tutti incasinati in beghe locali, senza Pippo Baudo Pupi e Fresedde rischiava di chiudere. Per una volta, dunque, la tv non è stata nemica del teatro. Tocca al ministero, adesso, stropicciarsi gli occhi per vedere che cosa fanno, con intelligenza e senza noiosità, Savelli e i suoi ragazzi. E tocca ai teatri italiani accorgersi che *Café Champagne* non è un mucchietto di fratraglie televisive (anche se viene rappresentato in fine settimana per gli impegni dei tre attori nello show di Baudo), e fa ridere dal principio alla fine un pubblico fra i dieci e gli ottant'anni, che alla fine - come ho constatato di persona - si spolmona a chiedere bis.

Café Champagne è - secondo l'azzeccata definizione dello stesso Savelli - uno spettacolo anomalo, frutto di smaccati furti e di invenzioni estemporanee, di incursioni fra i materiali più svariati del vecchio e meno vecchio varietà. Lo scopo «nobile» - oltre il divertimento sicuro - è quello di tentare fra due poli ideali, Napoli e Parigi, una drammaturgia della canzonetta in due tempi: Ottocento-Belle Époque, e Novecento. Il genere è apparentemente minore (ma Cocteau, quando glorificava *Le boeuf sur le toit*, contrapponeva alle mufte del teatro la freschezza innocente del music-hall). E il repertorio che sfilava nel caffè Vecchia Napoli (e ricostituito fra palcoscenico e platea, dove Gennaro Cannavacciuolo e Antonella Cioli alternano i ruoli di camerieri pronti a servire estrosi menù in musica e di intrattenitori di inesauribili risorse) sarebbe un'antologia di risapute citazioni atte a sollecitare pigre, orecchiate memorie, se non agisse il fluido di una reinvenzione di macchiette, situazioni e temi da parte dei tre attori, impegnati in un gioco affettuosamente parodistico. Lo spettacolo emana, per intenderci, lo stesso charme del felliniano *Luci del varietà*, e nel finale un patetismo alla *Limelight*. E se fra i tavolini dei caffè si muovono i fantasmi di Scarpetta e Petrolini, di Franzì e Totò; se riappaiono le sciantose della mossa e le Mistinguette naufragate ai piedi del Vesuvio, ti rendi conto che i tre bravissimi attori - bravissimi nel fondere gesto parola e canto, senza una smagliatura, senza un tempo morto, con cambiamenti di intonazioni degni di Fregoli - non imitano nessuno, non vestono abiti altrui, ma ricreano una ad una le auree regole del varietà per istinto naturale, per ricerca autonoma dei tesori di un mondo perduto.

Che cosa citare? Le scenate di gelosia del cameriere per la soubrette sguattera? La parodia di *O' zappatore* di una truculenta comicità? La Cioli che s'improvvisa *chanteuse-sur-Seine* senza poter dimenticare Posillipo? L'applicazione lunare di Gegè, che stravolge tutto «alla francese»? La cavalcata novecentesca con scorriere nel varietà futurista? Tutta la serata è godibile, di giovanile intelligenza, di sana comicità. □



Sette bastardi con strage per Brachetti il trasformista

IL MISTERO DEI BASTARDI ASSASSINI, di Robert Thomas (1931-1987). Traduzione e adattamento (disinvoltura, *verve*) di Nino Marino. Regia (stile fumettone in grottesco) di Guglielmo Ferro. Scene (vedi regia) di Giovanni Licheri e Alida Cappellini. Costumi (estro kitsch) di Patrizia Bongiovanni. Musiche (miste a tuoni) di Tiziano Popoli. Con Arturo Brachetti (superlativamente trasformista, ma anche attore), Monica Scattini e Roberto Citran (vivaci caratterizzazioni sopra il rigo). Prod. Plexus T, Roma.

Lucio Ardenzi, impresario talent-scout, s'è messo in testa di trasformare in vero attore il trasformista diabolico abile e poeticamente lunare Brachetti, ex seminarista rivelatosi al Paradis Latin di Parigi, lanciato da Scaparro in *Variété* e partner del compianto Tognazzi in *M. Butterfly*. C'è riuscito: in questo sgangherato grottesco teatrale del francese Robert Thomas - proprio perché sgangherato, puro contenitore boulevardier con otto morti e risaputissimi colpi di scena - il nuovo Fregoli riesce a persuaderci anche come inventore, se non di personaggi, di silhouette ritagliate con abilità e bravura. Quanto ad Ardenzi, ha compiuto la sua brava rivoluzione culturale: ha capito che come commedia *Les batards* era improponibile, soprattutto se giocata tutta sulle qualità mimetiche di Brachetti, e ha dato carta bianca ad un giovane regista nutrito di succhi post-modernisti, Guglielmo Ferro. Questi ha letto (non fino in fondo, purtroppo: l'operazione avrebbe dovuto essere estesa al linguaggio di scena, alla recitazione dei personaggi di contorno, all'uso delle musiche) il «giallo» umoristico di Thomas come un fumettone. Contaminando il tutto con il nuovo cinema all'italiana, a cominciare dall'impiego di un adattatore che ha già trasposto opere cinematografiche per il teatro, Nino Marino, e di due rampanti dello schermo: il padovano Roberto Citran, qui nel ruolo di un ispettore di polizia imbranato, emulo del Clouseau di Peter Sellers, e l'italo-americana (o quasi) Monica Scattini, che ha lavorato con Scola, Monicelli, Risi e fa la parte di una miliardaria platinata in caccia di eredità. Di eredità infatti si tratta, in *Les batards*. Robert Thomas - di cui ho ancora in memoria i successi parigini degli anni Sessanta che emigrarono all'estero ed interessarono Hitchcock: *Trappola*

per un uomo solo, *Eva, Freddy, Bisogna maritare la mamma* - ha immaginato che, morto un vecchio libertino miliardario, l'unico suo figlio legittimo (prima apparizione di Brachetti, destinato a morire presto in scena) sia oggetto delle criminose attenzioni dei fratellastri e delle sorellastre (sette per la precisione: tutte divertenti, applaudite caratterizzazioni del nostro Arturo), interessati a fargli la festa per ereditare in sua vece. La logica della pièce è quella del gioco dei birilli: ne cade uno e trascina con sé gli altri. Nella scena in gotico kitsch, fra tuoni e scrosci di pioggia, fra urla di spavento della mantenuta del morto e stupide deduzioni dell'ispettore, uno dopo l'altro i bastardi si eliminano a vicenda con armi banali come un coltello da cucina e l'arsenico o con mezzi più sofisticati, come una freccia e un cappio. Un capitano pacifista, un notaio menagramo, un travestito in arte Sissi e un prete che va in ritiro spirituale alle Seychelles figurano fra i sospettati del massacro. I due colpevoli, che diventano uno per l'ultimo *coup de théâtre*, non ve li dico; e del resto non son sicuro di non essermi perso nel far di conto.

Dietro le quinte Brachetti cambia abiti e parrucche in un battibaleno (anche per i saluti finali), gorgheggia in falsetto e parla da basso profondo, fa il travestito con le caldane e la zitella pruriginosa con una versatilità e una precisione ammirevoli. Ugo Ronfani

Pirandello maestro di farse borghesi

BORGHESIA IN FARSA, due atti unici di Luigi Pirandello: *Cecè e La patente*. Regia (raffinata) di Giulia Brogi. Musica di Claudio Rovagna. Scene e costumi (belle e funzionali le prime, spiritosi i secondi) di Daniela Franchi. Con Giulia Brogi, Giovanna Carnevali, Daniela Franchi, Mattia Mariani e Silvano Meneguzzo (tutti bravi: una bella squadra).

Bella la scenografia, ottima l'interpretazione, eccellente la regia. Musica e costumi di qualità. Questi due atti unici sono davvero ben fatti: godibili, essenziali, intelligenti, spiritosi e un po' amari. Sornionamente paradossali, secondo il migliore spirito pirandelliano.

Il merito va senz'altro agli attori, in perfetta sintonia fra loro e sempre intonati su ritmi asciutti che regalano allo spettacolo l'ossigeno di un'agilità preziosa per gustare fino in fondo il guizzo spregiudicato del linguaggio pirandelliano. Notevole, tra l'altro, la performance del giovane Mattia Mariani, sorprendentemente puntuale nei panni di Cecè e di Chiarichiaro: due parti da protagonista che Mariani affronta con misura e valorizza con estro artistico di tutto rilievo. Spicca accanto a lui per calore interpretativo il bravo Silvano Meneguzzo, che sa riempire di ansia smarrita un commendatore Squatriglia e un giudice D'Andrea miti e seri tra le ombre frantumate delle crudeltà quotidiane. Li aiutano non poco Giovanna Carnevali e Daniela Franchi.

Ma il merito va in egual misura alla lettura registica. Pulita, lucida e sorvegliata. Discreta come una direzione d'orchestra giocata in minore, eppure scolpita con mano ferma nell'intuizione stilistica di una scelta senza sbavature: lasciar parlare Pirandello. Con la trasparenza rocciosa e adamantina di un arco a tutto sesto. Una regia di nitore romanico, tagliente e assertiva proprio perché nuda: come le maschere che recitano la vita. Chiarezza semplice (ma non facile) per illuminare in un lampo le complessità abissali della disperazione pirandelliana: che Giulia Brogi cela appena, quasi un estremo gesto di pudore gnoseologico, sotto il segno onnipotente e scaramantico dell'ironia. Così, forte di un'ottima energia pro-

fessionale, la formazione Candido '90 fronteggia un Pirandello quest'anno un po' inflazionato (e talvolta maltrattato) con consapevolezza e freschezza invidiabili. Calato il sipario, resta il sapore di un mondo inspiegabilmente cattivo. Valeria Carraroli

Bilanci a suon di musica per il signor Novecento

IL SIGNOR NOVECENTO, di Vincenzo Cerami. Regia di Vincenzo Cerami e Nicola Piovani. Impianto scenico di Franco Buzzanca. Musica scritta e diretta da Nicola Piovani (interprete rigoroso delle illusioni e tragedie del secolo). Voci cantanti (ottime) Francesca Breschi, Donatella Pandimiglio. Costumi di Silvia Polidori. Con Lello Arena, Norma Martelli e i tredici solisti dell'Orchestra Aracoeli di Roma. Prod. Compagnia della Luna.

Ben arrivato signor Novecento in questo secolo di guerre e liberazioni, di speranze futuriste e misurata apatia degli anni '80. Ben arrivato in questa storia piccola piccola, completamente intonata ai principi ispiratori della fantasia creativa di Vincenzo Cerami. Il Secolo, con i fatti e le date da ricordare a memoria, compare e scompare sul palcoscenico, mentre il signor Novecento (un Arena a suo agio nelle vesti dell'incauto «primo figlio dell'epoca») ripercorre le tappe simboliche della sua esistenza e fa il conto delle cose che ha perso o conquistato. Il tutto si riduce in realtà ad un'unica certezza: la moglie Pandora (Norma Martelli), esempio di fedeltà coniugale, grigia ma autentica presenza e altro spettacolo spalla di primo piano. Intanto il Secolo va e la musica di Piovani e dei tredici solisti dell'Orchestra Aracoeli, autentica spina dorsale dell'invenzione drammaturgica, aderisce alle caratteristiche del momento in virtù degli accenni ora cupi e maestosi (l'appello ai morti del secondo dopoguerra), ora dissonati e briosi con esplicite incursioni nell'avanspettacolo (per inneggiare al «provvido» consumismo con Arena in paglietta e frack sgargiante). Cerami firma così una vera e propria partitura musicale con tanto di rime, prevalentemente sullo stile ironico-gozzianiano. A mò di commento in controcanto funzionano le due voci soliste, mentre la luna (unico arredo scenico proiettato sullo sfondo)



mostra il suo volto volutamente cangiante. Vincenzo Cerami e Nicola Piovani, coregisti della produzione, dopo il propedeutico *Le cantate del fiore e del buffo*, si dimostrano pregevoli maestri nelle tecniche del racconto in musica. *Silvia Mastagni*

Le avventure di Pantofolino chagalliano uomo dei sogni

C'È UN OMBRELLINO IN VOLO (da *Voyage dans un parapluie* di J.P. Lescot). Traduzione e libero adattamento di Pietro Formentini. Animatore delle ombre Mauro Sarina. Prod. Teatro Gioco Vita, Piacenza.

Alcuni spettacoli di Teatro Gioco Vita, come *Odissea*, *Il castello della perseveranza*, *Orlando furioso*, restano alla memoria come esempi di realizzazioni colte, creative, capaci di affascinare adulti e bambini. Dopo diverse esperienze teatrali questo gruppo, che ha sede a Piacenza dove gestisce un teatro, il San Matteo, diventato punto di riferimento per tante nuove forme spettacolari, aveva trovato la propria caratterizzazione stilistica nelle ombre. Gli allestimenti citati, che hanno riscosso straordinario successo in tutto il mondo, utilizzavano sagome diverse, ma anche il corpo dell'animatore/attore, schermi mobili, trasparenze colorate e così via, in regie articolate che andavano ben oltre il semplice telo dietro cui far scorrere delle silhouettes. Parallelemente a queste grandi opere - che hanno portato Teatro Gioco Vita a collaborare anche con la Scala e diversi altri enti lirici - la compagnia ha mantenuto viva l'attenzione verso i bambini, della materna e del primo ciclo delle elementari, con allestimenti brevi, favolistici, che si sviluppano per facili situazioni. C'è un ombrellino in volo appartiene a questo genere di realizzazione spettacolare, un racconto di poco meno di un'ora, con un solo animatore, semplici sagome dietro ad uno schermo, narrazioni e dialoghi preregistrati. Ombre colorate, sagome stilizzate, tinte che mutano come sfondi, con personaggi che volano, evocano appena Chagall, con il protagonista, Pantofolino, che sogna e viaggia nel cielo con il suo ombrellino tra tante meravigliose avventure: finirà anche dentro al mare, dove verrà salvato da un pesce, e farà innamorare la lieve danzatrice equilibrata del circo, Rina, che alla fine dovrà sognare a sua volta per poter incontrare nuovamente quell'uomo volante. *Valeria Ottolenghi*

Risate allarmate per Bassi nella terra dei «babbioni»

L'IMPRENDITORE, di e con Leo Bassi (eccellente cosmopolita). Immagini di scenografia (magistrali) di Frank Herscher.

Leo Bassi, francese d'impostazione europea e di caratura internazionale, sceglie il Litta di Milano per il felice debutto assoluto del suo Nuovo Teatro. Bassi è della categoria dei D'Ambrosio: contiamo su attori/autori così per il futuro delle scene. Sa sconcertare con questo nitido show Leo Bassi, che incontra tra i graffiti camuni della Valcamonica l'epos *lumbard*, da tradurre in videogioco di realtà virtuale. È aggressivo il suo rapporto con il pubblico, costretto a vivere la risata come allarme e sollievo, mentre, in scena, consapevole neomarinettiano, il performer rifiuta sdegnoso la battuta. Il test della torta in faccia vale dieci inchieste dei magazines: Bassi minaccia di buttarla contro l'unico spettatore nato con una «faccia da torta», poi riesce a sorprendere tutti con l'arma spudorata dell'ovvio. La sua omelia, per piccina che sia, spiazzava quelle che imperveravano nella telesagrestia di Stato. Bassi è incompatibile con la tivvi. Peccato. Per i telespettatori: lo scorso autunno il Nostro ha ottenuto un bel successo a New York city (partecipava anche lui ai contributi colombiani). Sarebbe bello che trionfasse anche nella terra dove fioriscono i babbioni. *Fabrizio Caleffi*

LA FARSA IRRISPETTOSA DI PAOLO POLI



Nasce dalle ceneri di Edipo la leggenda di Papa Gregorio

MIRELLA CAVEGGIA

LA LEGGENDA DI SAN GREGORIO, due tempi di Ida Omboni e Paolo Poli dal poemetto medioevale di Hartmann von Aue. Regia (elegante) di Paolo Poli. Scene (una piacevolezza unica) di Emanuele Luzzati. Costumi (spiritosi) di Santuzza Cali. Maschere (humour ed espressività) di Gabriella Saladino. Coreografia (deliziosamente ingenua) di Claudia Lawrence. Musiche (sapientemente prescelte) di Jacqueline Perrotin. Con Paolo Poli (ineffabile), Marco Magno, Luca Pietrantonì, Rosario Spadola, Daniele Vitali (bravi e affiatati).

«Spaventevole storia che dimostra che il diavolo lavora a maggior gloria di Dio», la leggenda di San Gregorio ha stuzzicato la fantasia di Paolo Poli, che l'ha tratta in scena con scintillante irriverenza ispirandosi alla poesia narrativa di Hartmann von Aue, poeta cavalleresco del medioevo tedesco.

Lo spettacolo, concepito dall'attore toscano insieme ad Ida Omboni, narra la storia del figlio incestuoso di una principessa coppia fraterna, Gregorio appunto, il quale, girando per il mondo per riscattare gli oscuri natali, sposa senza conoscerla la propria madre. Quando scopre la sua colpa, il peccatore, in cerca sempre di gravi castighi, si ritira su di una rupe solitaria dove consacra per diciassette anni la sua vita alle privazioni e al pentimento. Dopo di che, per designazione della stessa voce di Dio, è eletto papa.

In un simile groviglio di incesti, in mezzo ai motivi della lirica cortigiana, Paolo Poli si muove con la disinvoltura e la vivacità di una farfalla fra i fiori, sfoggia con impertinenza le pagine del codice prezioso che mette insieme e profana con ironia e leggerezza di tocco i temi religiosi e ascetici. Lo spettacolo è ricco e completo, una festa per gli occhi, che si appagano delle scene di Lele Luzzati, inconfondibili per la grazia rigorosa, la luce e il colore, il segno affettuosamente caricaturale. Concorrono alla letizia dell'insieme le maschere di Gabriella Saladino e i costumi di Santuzza Cali, realizzati in uno stile che alterna il candore primitivo e la maestà bizantina.

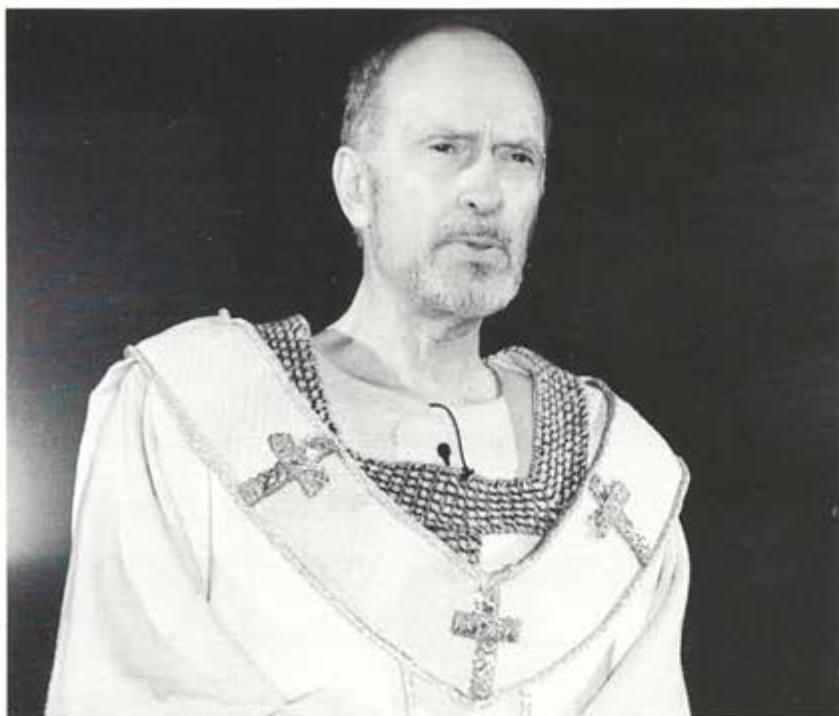
Danze, pantomime, canti e musiche antiche raccolte da Jacqueline Perrotin, burattini, bambole e personaggi di un estroso bestiario affollano questa fantasia teatrale, imprimendole un bel ritmo.

Paolo Poli, che ha anche curato la regia, dà la sua voce ai personaggi, giostrando con agilità su una colonna sonora preregistrata, mimata con sapienza e buffa enfasi dai compagni di scena (Marco Magno, Luca Pietrantonì, Rosario Spadola, Daniele Vitali).

Leggiadro dalla punta del naso alla punta delle dita, Paolo Poli sfoggia nei suoi pensierini eretici un'innocenza incipriata di malizia, un'allegra impudenza in barba ai benpensanti, a confermare l'acutezza della sua intelligenza nutrita di studi. Di volta in volta la metamorfosi ne fa un adunc e impennacchiato dignitario, un fratellino un po' amabile e un po' avido, un pescatore scalcinato, un pontefice sontuoso, una dama vestita di broccati color porpora. Nel saio del monaco narratore egli dipana il filo del racconto con eloquenza e loquacità «contro il silenzio che è la lingua madre di noi monaci», lascia scorrere riflessioni filosofiche irrorate di saggezza e compunzione, condite di dissacrazione, una più saporita e spassosa dell'altra («se l'uomo fosse davvero l'immagine di Dio non saprei proprio cosa pensare di lui», «l'uomo è una farfalla che col tempo diventa un verme»).

Alla fine Paolo Poli si congeda dal pubblico, che lo applaude, con storielle di animali, raccontate con garbo e un gesto che non cessa di divertire e sedurre. Il tempo non l'ha segnato. Forse con quei diavoli vermigli, a cui da sempre indirizza bouquets di soavi sberleffi, il simpatico attore toscano ha sottoscritto un compromesso. □

NELLA CATTEDRALE DI LUGANO



Se l'arcivescovo di Eliot è Mefistofele convertito

UGO RONFANI

ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE (1935), T.S. Eliot (1888-1965). Traduzione di Tommaso Giglio e Raffaele La Capria. Mise en espace (rigoroso nitore), scenografia e costumi di Fabio Battistini. Suono (coro della cattedrale istruito da Vincenzo Giudici) di Gianenrico Meroni e Gianfranco Pongelli. Con Franco Graziosi (intensa lettura interpretativa), Ketty Fusco, Pinuccia Galimberti, Anna Maria Mion, Luisa Oneto e Mariangela Welti (vibrante coro delle donne), Luigi Faloppa, Claudio Ridolfo e Mario Baio (i tre sacerdoti), Anna Nicora (un messaggero), Stefano Orlandi, Vittorio Quadrelli, Alberto Mancioffi e Diego Gaffuri (i quattro tentatori e i quattro cavalieri). Nella cattedrale di Lugano, per i Vespérali.

Franco Graziosi ha vestito le insegne del potere religioso e del martirio di Thomas Becket, l'arcivescovo di Canterbury che il Nobel T.S. Eliot ha posto al centro del suo dramma più famoso, *Murder in the cathedral*. L'evento ha avuto un rilievo particolare non soltanto per il prestigio dell'attore, la cui conversione professionale al dramma sacro è stata più che persuasiva per intensità e rigore, ma anche per l'eccezionalità del luogo. Il testo eliotiano è stato infatti recitato - una mise en espace ch'è stata più di una lettura interpretativa - all'interno della cattedrale romanica di Lugano. E il regista, Fabio Battistini ha bene usato lo spazio ecclesiale, attenuando l'impatto degli arredi di epoche posteriori col dosaggio delle luci, proiettando le disincarnate sagome dell'altare su un grande schermo in Pcv animato da bagliori luminosi, alternando il Gregoriano alle misure più alte e solenni del *Magnificat* del polacco Penderecki.

La sobrietà dei movimenti scenici, la tripla orchestrazione delle voci, dei suoni e delle luci condotta con un crescendo ritmico nei movimenti dei due grandi scontri dell'arcivescovo, prima con i quattro Tentatori incontrati sul cammino accidentato verso la santità e poi con i Cavalieri assassini di Enrico II; infine la limpida traduzione di Giglio e La Capria, assai chiarificatrice, sono stati premiati con la massima concentrazione da parte del pubblico. Dato il carattere della manifestazione gli applausi erano banditi, ma sono esplosi a lungo alla fine, a manifestare l'emozione collettiva accumulata nelle due ore della rappresentazione.

A fianco di un Franco Graziosi che ha bene interiorizzato gli affanni e l'ascesi di Thomas Becket senza mai indulgere in effetti di maniera, e dando forte rilievo alla sfida finale ai suoi aggressori (i quali, secondo un'invenzione «modernista» voluta dal regista, hanno eseguito la sentenza con una sventagliata di mitragliatrice), hanno recitato attori di buona professionalità, di ottima dizione, tutti partecipi ed efficaci. Condotto dalle voci esperte di Ketty Fusco e Luisa Oneto, il coro delle donne è stato vibrante di dolorosa umanità: il miracolo della poesia ha trasformato questi fantasmi del Medioevo nelle figure crudelmente attuali delle cronache degli orrori che si consumano in Serbia. □

Nel grigiore dell'ufficio
il fuoco fatuo dell'adulterio

AMORE E UFFICIO... ESCLUSO SABATO E DOMENICA, di Stefano Satta Flores e Marina Pizzi. Regia (dinamica scorrevolezza) di Silvio Giordani. Scene (efficienti) di Valeria Cianci e Alessandra Sforzini. Con Silvana Bosi (godibile pienezza), Daniela Petrucci (assai disinvolta), Pietro Longo (legnosa riservatezza), Gabriella Silvestri (caratterizzazione assai puntuale), Gianluca Serrato, Mario Di Franco e Monica Guazzini (tutti pienamente in parte).

Non c'è un alito di esistenziale drammaticità in questa commedia di Stefano Satta Flores e Marina Pizzi, che nel titolo *Amore e ufficio... Escluso sabato e domenica* riassume il senso di una relazione nata fra due impiegati e consumata sotto gli occhi conniventi o pettegoli di tutti i colleghi. Ma c'è piuttosto il sapore di un moderno vaudeville che riporta sulla scena il respiro corto dei nostri tempi con un campionario, limitato ma incisivo, di mediocrità sociale pigramente adagiata su un tran tran di consumistica sicurezza. Dove perfino l'adulterio perde ogni sapore trasgressivo, sopraggiungendo inatteso, fra pudichi turbamenti, a rimettere in discussione pedestri problemi di bilancio. In scena infatti un serio e riservato padre di famiglia alle prese col mutuo della casa, a cui capita di incontrare la donna dei suoi sogni in una graziosa collega, anch'essa sposa e madre, dedita a inseguire con casalingo entusiasmo fantastiche liquidazioni. E sarà il loro un amore che assume nell'asfittica grettezza dell'ufficio riflessi di fiammata eroica, destinata tuttavia a spegnersi con la viltà furtiva di un trasferimento chiesto di nascosto davanti alla malinconica prospettiva di una monocamera con bagno. Attorno ai due una zitella che vive di riporto ansie ed angosce dell'amica, uno scapolo con arie da viveur, un giovane che già si adagia sull'imminente matrimonio e un'immane pettegola pronta a tagliare i panni addosso a tutti. Condotta da Silvio Giordani con spiritosa scioltezza sulle scene, povere ma funzionali, di Valeria Cianci e Alessandra Sforzini, la commedia si avvale di un simpatico manipolo di attori brillantemente impegnati nei rispettivi ruoli. Tra cui, accanto a Daniela Petrucci e Pietro Longo, che sono due ineccepibili amanti, s'impone l'esatta e godibilissima verva di Silvana Bosi nei panni della cameriera Assunta. Antonella Melilli



Il patto mefistofelico di una rockstar in playback

L'ULTIMO ROCK ALL'INFERNO, di Renato Giordano. Regia (tesa) di Renato Giordano. Scene (funzionali) di Salvatore Manzella e Giulio Perrone. Con (misurata aderenza) Nicola D'Eramo e Sabrina Knafnitz.

Il cinismo dei nostri tempi non risparmia neppure gli artisti se oggi si ricorre alla tecnologia per costruire letteralmente un personaggio da gettare sul redditizio mercato del rock, abbinando in playback la presenza scenica e la voce di due individui diversi. Come nel caso del duo Milli Vanilli, che rivelò nel corso di una clamorosa conferenza stampa il falso di una carriera realizzata senza aver mai cantato una nota. E proprio a questo episodio si è ispirato Renato Giordano per *L'ultimo rock all'inferno*, da lui scritto e diretto. Al centro della vicenda una famosa rockstar tallonata, fra ricatti e umiliazioni, dall'incubo di quel partner sconosciuto di cui va mimando la voce. Giordano ne coglie il solitario inferno nel buio di una stanza persa nella notte metropolitana, che nel puntino rosso della sigaretta e nei bagliori del televisore acceso tradisce il senso di un'inquietudine insonne.

Accanto al cantante una giovane fan, elettrizzata al risveglio dall'aver fatto l'amore col numero uno del rock, esasperando in lui il peso di un'ormai intollerabile finzione. Mentre la sagoma, che si profila fin dall'inizio dietro le tapparelle mandate, getta sull'ingenuità della ragazza e sull'insofferenza perfino violenta del suo idolo, la vena ironica di una suspense da autentico thriller. E tragico è in effetti il finale che vede stramazza il cantante, deciso ormai a gettar la maschera, sotto i colpi con cui l'ignoto killer interviene a impedirgli di trascinare nella sua rovina l'enorme giro d'affari legato al suo silenzio. La regia di Giordano rende così, nella conchiusa e pacata brevità di uno spettacolo condotto con sorridente ironia, i meccanismi violenti di un mondo disumano, che sacrifica al denaro ogni dignità di sentimenti. Mentre Nicola D'Eramo imprime alla sua rockstar una fisicità astiosa e nevrotica, validamente appoggiata dalla trasparente spontaneità di Sabrina Knafnitz, che è la giovane fan. Antonella Melilli

Per le arguzie di Goldoni un professionista della bugia

IL BUGIARDO, di Carlo Goldoni. Riduzione e adattamento di Enrico Groppli. Regia (tocco popolare) di Antonio Salines. Musiche di Enrico Salines. Con Antonio Salines, Sergio Zecca, Mario Scaletta, Michele Trotta, Michelangelo Ragni, Graziella Diano, Francesca Bianco, Elio Bertolotti, Peppe Bosone, Barbara Lerici (tutti solerti interpreti con la spiacevole pecca di un non naturale accento dialettale). Prod. Libera Scena Ensemble e Centro Culturale G. Belli.

Capolavoro di arguzia, *Il bugiardo*, ondeggia ancora fra la commedia dell'Arte e la commedia di carattere. L'allestimento, non «sofistico», di Antonio Salines sembra dare affettuoso rilievo al primo connotato, con qualche strizzata d'occhio al pubblico, senza inseguimenti agli effetti di leggerezza, il trambusto creato da Lelio, geniale dicatore di bugie circostanziate e senza ripensamenti, è immerso in un clima caricaturale. Il ritmo è calco, il girotondo dei personaggi ha toni farseschi ed echi striduli, specialmente quando sono le donne ad entrare in campo. Ma il protagonista, pur caricando anche lui di enfasi le filastrocche delle «spiritose invenzioni», riesce a mantenere gli equilibri e a contenere gli eccessi con tocchi appropriati di umanità.

Tutta da gustare la metamorfosi della faccia da micione sornione dell'attore torinese in una straordinaria maschera, sgradevole e gelatinosa come la menzogna. Mirella Cavaglia

CON LA KUSTERMANN E REGISTA MISSIROLI



La vita tormentata di Uliva eroina dell'agiografia popolare

ANTONELLA MELILLI

RAPPRESENTAZIONE DEL VIAGGIO DI ULIVA. Adattamento di Corrado D'Errico. Regia (garbata) di Mario Missiroli. Scene e costumi (preziosità rinascimentale) di Sergio D'Osimo. Musiche (raffinate) di Benedetto Ghiglia. Coreografie (suggestive) di Hal Yamanoichi. Con Manuela Kustermann (sospesa tra ironia e candore), Ivo Garrani (precisa aderenza), Edoardo Siravo, Clara Galante, Anna De Martini.

Scritta da un anonimo fiorentino agli inizi del Cinquecento, ma derivante secondo il D'Ancona da una precedente edizione quattrocentesca, la *Rappresentazione di Santa Uliva* è stata messa in scena per la prima volta nel 1933 da Jacques Copeau entro la magnifica cornice del chiostro di Santa Croce. Ma è col più laico titolo di *Rappresentazione del viaggio di Uliva* che Mario Missiroli torna a riproporre il testo, uno dei più vivi e preziosi della nostra drammaturgia, impennato intorno a una santa che tale non è, se non per l'inedefittibile fede che dei Santi chiama ed ottiene il soccorso. Dove fra tutti emerge quel motivo della fanciulla perseguitata la cui fortuna si estende dalla narratrice delle *Mille e una notte*, alla Justine del Marchese De Sade. La regia di Missiroli tende a restituire il carattere agiografico del racconto con una commistione di freschezza popolare e di sorridente raffinatezza, utilizzando anch'egli l'adattamento di Corrado D'Errico. Dove Uliva, che il padre vorrebbe far sua sposa e che nel testo originario riesce a mozzarsi ambedue le mani, più credibilmente le immerge in un braciere ardente per vederle rifiorire poi sui torturati moncherini grazie all'intercessione della Vergine. Mentre i due re di Bretagna e di Castiglia, che in successione la salvano dalle fiere, vengono assimilati in un'unica persona, che di lei s'innamora e la sposa, e a cui finirà per ricongiungersi nell'agnizione finale con cui si conclude, nella città papale, la lunga serie delle sue disavventure. Alla scenografia di Sergio D'Osimo, articolata in tre pannelli girevoli sormontati da un tripudio di candidi cirri, il compito di delineare nel segno della pittura rinascimentale l'ambiente su cui si svolgono i diversi momenti della narrazione, mentre barbagli leggeri d'ironia giungono dalla fissità di figurine aggraziate che scandisce le stazioni del lungo viaggio di Uliva. Mentre le coreografie di Hal Yamanoichi innestano nel ritmo garbato dell'allestimento la suggestione di una plasticità silenziosa che nell'intrecciarsi dei corpi va disegnando il flettersi di rami pietosi verso la fanciulla sfinita o il protendersi del petto nudo di una polena sul minaccioso agitarsi delle onde.

Accanto a Manuela Kustermann che conduce il rassegnato candore della sua Uliva sui gesti di una ingenua iconografia popolare, Ivo Garrani affronta con precisa aderenza il doppio ruolo del padre e del demoniaco barone che attenda alla virtù della fanciulla. Mentre Edoardo Siravo veste con giovanile freschezza i panni del re di Castiglia e Clara Galante, nella parte della suocera malvagia, si oppone con funerea incisività a quella Vergine tutta rosa e celeste che si esprime nel canto dolcissimo di Anna De Martini. □

IL NUOVO TESTAMENTO CON ERICA BLANC



Lionello mattatore irresistibile del teatro leggero di Guitry

MOGLI, FIGLI E AMANTI (Il nuovo testamento), di Sacha Guitry (1885-1957). Traduzione (spigliata) di Roberto Mazzucco. Regia (vivacemente in grottesco) di Alberto Lionello, anche splendido protagonista. Scenografia (cineserie '900) di Uberto Bertacca. Costumi (estrosa eleganza) di Grazia Alfonsi. Musiche (l'air de Paris) di Axon-Svidercoschi. Con Erica Blanc (spiritosamente caricaturale) e (gustose caratterizzazioni «spinte») Aldo Alori, Anna Maria Bottini, Maria Capocci, Emanuela Amato, Sebastiano Nardone, Sergio Lucchetti. Prod. Arte della Commedia.

Per farci sapere che tutto va bene, che i guai di salute sono passati e che la vita, cioè il teatro, continua, Alberto Lionello è andato a riprendersi un successo del suo Sacha Guitry. Dico suo perché Lionello, nel genere brillante, ha sempre recitato come Guitry scriveva, con gli stessi ritmi, con la stessa verve.

Dell'ineffabile Sacha - che scrisse più di Goldoni, 130 commedie, nonostante fosse considerato uno sfaticato viveur - Cocteau disse che a furia di scrivere forse compose una formidabile commedia umana. Attenzione: sembra un autore leggero, anzi spesso lo è; eppure una scaltra intelligenza delle leggi della scena - avuta in eredità dal padre Lucien, famosissimo attore - ed una rara capacità di mescolare allegria vitale e umori satirici innalzano il suo teatro dai livelli consueti del vaudeville. A patto di saperlo recitare nel giusto modo: arte - dice Lionello con qualche impazienza, ed un po' di malinconia - ch'è andata perdendosi.

Ma lui eccolo, mattatore irresistibile di questo teatro «leggero» che poi, a ben guardare, parte da Feydeau ma incrocia Pirandello, e già sconfina nelle aree di Anouilh e Giraudoux. Mattatore e deus-ex-machina, perché anche regista, Lionello sa imprimere alla sua compagnia i ritmi e le coloriture giuste «alla Guitry», in particolare ottenendo che la bella ma anche brava sua compagna, Erica Blanc, appaia trasfigurata dal ruolo, capace di appoggiarsi su un *birignao* mondano-borghese per disegnare la figurina di una moglie svampita della Terza Repubblica.

Lui, Jean, medico dei quartieri alti, s'accorge che la moglie Lucie lo tradisce con un ganimede da strapazzo, l'allampanato Fernand (Sergio Lucchetti) ch'è figlio di un collega da lui beneficiato, il radiologo Adrien (Aldo Alori, dai comici furori). Si dà il caso che la moglie del radiologo, Marguerite (Anna Maria Bottini, spiritosamente boulevardière), abbia tradito il marito con Jean; che la nuova segretaria del medico, Juliette (Emanuela Amato, fresca e maliziosa come da copione quanto la precedente, impersonata da Maria Capocci, era zitellescamente devota) scateni la gelosia di Lucie, mentre altri non è se non la figlia naturale di Jean; e che un maggiordomo intimidente e un po' sinistro (Sebastiano Nardone, efficace) scruti tutto e tutti dall'alto. Dati questi ingredienti, il pirandellismo - naturalmente comico - della pièce scatta quando si trova la giacca di Jean, così creduto suicida, e in una tasca il «nuovo testamento», scritto contro la moglie adultera, e che svela tutti gli altarini. Prevalgono le regole di comportamento dell'ipocrisia borghese: di qui la trasformazione di Guitry in un piccolo Molière dell'epoca retrò. E Lionello in un fu Mattia Pascal cui è estraneo il tragico, che spara gli aforismi e i paradossi del suo autore ridendo tra la barba, che strabuzza minacciosamente gli occhi per prepararsi e prepararci alla risata, che gioca con la Lucie di Erica Blanc - tutta sfrangiture ironiche, ho detto - come il gatto col topo. Ugo Ronfani

Una coppia di singles con nevrosi post divorzio

LA STRANA COPPIA, di Neil Simon. Traduzione di Luigi Lunari. Regia (non pignola) di Alvaro Piccardi. Costumi (anni Sessanta) di Ludovica P. Leonetti. Con Andy Luotto (in attesa di una sfumata), Mario Marengo (delizioso, ma chiede miglior dizione e tagli alla fissità), Stefano Lescoveli, Giambattista Boni, Antonio Maronese, Loretta Cester e Bruna Mandolino. Prod. Doppio Gioco.

Due amici, Oscar e Felix, dividono in un appartamento la condizione di singles riciclati dopo il divorzio. Sono agli opposti. Il primo (Luotto) celebra in un disordine mortale la recuperata libertà, l'altro (Marengo) santifica la domesticità perduta riassetando la casa con fare nevrotico. L'insolito ménage che sembra rivendicare pari opportunità rispetto a quelli tradizionali, non se ne scosta molto: fra scenate e musi, dispetti e cattiverie, i due si comportano come marito e moglie in rotta di collisione. Fino alla comica lacerazione.

Felice di misurarsi con il palcoscenico, l'accoppiata uscita dalla diaspora di *Quelli della notte* di Arbore, si applica con entusiasmo. Il marchio televisivo a tratti li segna a scapito della dimensione teatrale. Andy Luotto, un po' blasé, devoto alla regia, si lascia ancora sfuggire il comando e si scompone, mentre il suo compagno di scena s'inchioda troppo nelle sue fissità surreali. E se Luotto può addolcire il gesto e la voce (bellissima), Mario Marengo, attore diverso da tutti, ha in serbo una gamma di capacità e un talento, che basta estrarli. Mirella Caveggia

Quando una sconosciuta penetra nella nostra vita

L'AIDE-MEMOIRE (plaisanterie, humour), di Jean-Claude Carrière. Regia (comicità e ironia) di Bernard Murat. Scene (elegante studio-appartamento) di Nicolas Sire. Costumi (stile Armani) di Carine Sarfati. Luci di Jacques Wenger. Suono di Michel Maurer. Con Fanny Ardant (ambigua, charmante) e Bernard Giraudeau (divertente). Comédie des Champs Élysées, Parigi.

Lei entra nell'appartamento di lui: è una sconosciuta, senza passato, senza identità; è svagata,



incoerente, ma forse solo in apparenza. Lui è un uomo di mezza età, puntuale, preciso, metodico, yuppie, single, dongiovanni, e cataloga le sue conquiste in una specie di album dove ad ogni pagina è incollata la foto di una donna, corredata di brevi annotazioni e dei segni particolari. C'è una situazione dunque, ma non sappiamo nulla di questa donna che penetra nell'elegante monolocale; nemmeno lei lo sa, nemmeno lui vuol saperne di lei.

Dapprima confuso, disorientato, l'uomo finisce per accantonare la sua superbia e si perde, si innamora di lei, abbandona tutto, il lavoro, l'appartamento e partirà solo, come un clochard, lasciando l'intrusa (che è stata al gioco, cioè ha dato alito all'amore) in casa sua.

La commedia sembra scritta all'ombra di Pinter. Carrière, in questo testo senza pretese ma ironico, curioso, allegorico, abile nel dialogo, abbandona le sue capacità di sceneggiatore bunueliano e drammaturgo di Peter Brook, per divertirci e tenerci in sospenso fino all'ultima battuta. E infatti il finale è aperto.

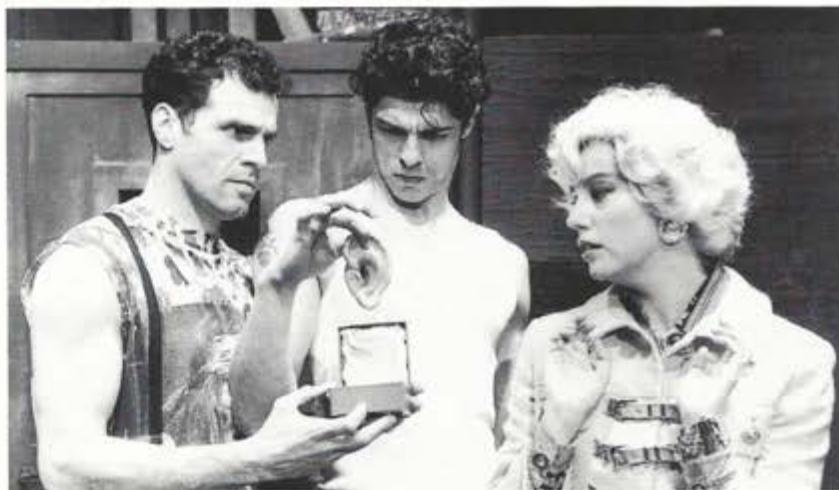
Fanny Ardant ha molto charme, si muove con elegante disinvoltura e cattura il pubblico per la sua ambiguità. Bernard Giraudeau è ridicolo e comico senza strafare. Ritmo, raffinatezze umoristiche e ottimo lavoro sugli attori da parte del regista. I parigini hanno applaudito con molto calore. Valeria Panizza

Il cinema diventa teatro nel *Sogno di Pirandello*

SOGNO (MA FORSE NO), di Luigi Pirandello. Adattamento e regia (esemplarmente creativi) di Walter Pagliaro. Scena (accortamente onirica) di Giorgio Ricchelli. Costumi (raffinatissimi) di Elena Mannini. Coreografie (essenziali) di Gianfranco Paoluzzi. Riprese cinematografiche (determinanti) di Blasco Giurato. Con Lucilla Morlacchi (seducente), Roberto Herlitzka (nevrotico-abstracto) e con i danzatori Gloria Pomardi (intrigante) e Mario Fedele (intelligentemente ambiguo). Prod. Centro Diaghilev, Bari.

Mentre andava completando la prima stesura dei *Giganti della montagna*, Luigi Pirandello era contemporaneamente attratto dal tentativo di conciliare la sua produzione letterario-teatrale con il nuovissimo mezzo cinematografico che proprio in quegli ultimissimi anni Venti era giunto al definitivo passaggio dal muto al sonoro. Uno degli esempi più significativi dell'avvertito richiamo di gettare un ponte tra le opposte sponde del palcoscenico e del teatro di posa è costituito dallo «scenario per attori, danzatori, musicisti» che l'agrigentino scrisse nel 1929, probabilmente a Berlino, all'insegna di *Sogno (ma forse no)*. L'elemento onirico che domina soprattutto la prima parte della breve composizione ha convinto il regista Walter Pagliaro a cimentarsi nella rischiosa impresa di dare consistenza scenica ad una vera e propria sceneggiatura cinematografica che muove da un essenziale nucleo narrativo per evolversi in una tipicamente pirandelliana rielaborazione drammaturgica di secondo grado, lasciando ampio spazio ad una concomitante azione coreografica che si concretizza in un cortometraggio di speculare necessità espressiva. Ambientato nei suggestivi interni primo Novecento del Palazzo dell'Acquedotto pugliese, innalzato a Bari dall'architetto e scenografo Duilio Cambellotti, il film di Blasco Giurato diventa l'essenziale prima parte di una proposta multimediale che integra il bianco e nero del *Sogno* con il versante «realistico» della seconda parte della parabola, allorché i due protagonisti si ritrovano a confrontarsi in carne e ossa sul loro rapporto messo in crisi dall'imprevisto ritorno dell'amante precedentemente in carica, riemerso ricchissimo da un'avventura esotica.

La bacchetta magica di Prospero sorregge Pagliaro nella trasposizione felice dalla pagina al palcoscenico di una materia fatta appunto della labile sostanza dei sogni, quasi vago anticipo di ben altro arsenale delle meraviglie. *Gastone Geron*



In una farsaccia tele-teatrale una Sandrelli brava come Marilyn

FURIO GUNNELLA

LE FAREMO TANTO MALE, di Pino Quartullo (e Claudio Masenza). Scena (scantinato con tubi) di Uberto Bertacca. Costumi (chiassosa contemporaneità) di Raoul Settimelli (collaborazione di Gianni Versace). Musiche (rock di barriera) di Andrea Ridolfi. Con Stefania Sandrelli, Alessandro Gassman e Pino Quartullo, anche regista (tutti e tre ottimi, divertiti e divertenti). Prod. David Zard. Collaborazioni in video di Pippo Baudo, Enrica Bonaccorti, Gabriella Carlucci, Vittorio Gassman, Sylva Koscina, Ettore Scola e altri.

«Non pretendo di diventare di punto in bianco la Duse», ha detto con esemplare modestia Stefania Sandrelli per il suo debutto in teatro. La Duse no, ma Marilyn Monroe sì, può pretendere di esserlo, almeno a giudizio del pubblico di questa «prima» di *Le faremo tanto male*. Con lei sono stati festeggiati l'autore-regista-interprete Pino Quartullo, e un Alessandro Gassman vitalissimo, spiritoso e buon cantante, così bravo che qualcuno ha chiesto al padre, presente in sala, se non avesse paura di questa concorrenza in famiglia.

Diciamola tutta: il pubblico - un condensato del *tout Rome* del teatro, del cinema e della televisione, anche per via della partecipazione in video di tanti divi ch'erano gli invitati d'onore alla «prima» - era fin troppo complice e benevolo. Ma anche se l'applausometro fosse «truccato», il successo dell'annunciata tournée è assicurato. Quartullo non è né Shakespeare né Pirandello, la sua commedia fa finta di demolire la tivù ma in realtà ne ripete i tic; tuttavia il divertimento è assicurato e lo spettatore ha diritto perfino a una rappresentazione satirico-grottesca dell'Italia d'oggi.

Dicono che David Zard - l'impresario che ha portato in Italia Dylan, i Rolling Stones e Madonna - abbia investito nell'impresa più di un miliardo. Non so se l'informazione è attendibile, ma credo che l'abbia azzeccata. Il pubblico ci sta, non soltanto quello teledipendente e beota. C'è molto *Biberon* e *Drive In*, ma anche un po' di Flaiano e di Fo.

È un'opera rock in stile comico che tratta del rapimento di Federica Pitti della Robbia, ex diva del cinema che conduce una trasmissione a quiz sugli animali, *Animaliz*, di basso profilo e di ancora più basso ascolto. I rapitori sono due fratelli borgatari, Marco, che si dà arie da intellettuale e ha dichiarato la guerra alla tivù spazzatura, e Ruggero, benzinario che sogna assurde catarsi di classe. Portano la diva decaduta nei sotterranei di un cinema abbandonato (la scena di Bertacca è perfettamente inquadrata con l'architettura del Palladium, sala da catch e da rock, e col quartiere della Garbatella) e fanno sapere tramite *Novella 2000* che la libereranno se e quando la Rai abolirà l'ignobile trasmissione. Errore di calcolo: la trasmissione non interessa nessuno e l'«inferno dei palinsesti» non dà segno di vita. Escalation dei rapitori, cui partecipa la diva, decisa a far parlare di sé: ma perfino i famigliari credono al colpaccio pubblicitario.

Federica intanto seduce Ruggero il benzinario, e si dà da fare per trasformare il rapimento in un caso nazionale. Bisognerà però che i rapitori recapitino alla Rai un orecchio della rapita (in realtà si tratta di un macabro reperto da obitorio) per «commuovere» i media; ma l'aziendaismo Rai reagisce proclamando che la trasmissione *Animaliz* dev'essere difesa ad ogni costo, tanto che viene affidata a Gabriella Carlucci. Travaso di bile di Federica, sconcerto dei rapitori e sconfitta dell'utopico progetto di mettere al bando la tivù spazzatura, mentre spinte terroristiche mettono a ferro e fuoco il Paese, Rai compresa. Del fattaccio resterà un memoriale della diva destinato a *Panorama*; Marco sceglierà l'eremitaggio in un paese del Molise.

Bisogna sapere che la commedia era stata scritta per Sandra Milo, che però aveva piantato in asso la compagnia, chi dice perché aveva capito che nella commedia la prendevano in giro e chi sostiene per il veto dell'amico Bettino. Peccato per Sandrocchia; Stefania Sandrelli - come ho detto - ha rinverdito sulla scena i trionfi cinematografici di *Divorzio all'italiana*, *Sedotta e abbandonata*, *Ci eravamo tanto amati*. In parrucca argento, splendente di fulgida maturità, inizialmente un po' intimidita e poi via via più sicura, ironica, svampita, sempre affidandosi al suo istinto di attrice, mai volgare per naturale eleganza anche nelle scene hard, strappabaci nelle parti cantate, Stefania-Marilyn ha conquistato il pubblico. Alessandro Gassman (Ruggero) ha raffinato con l'ironia la sua immagine di «giovane lupo» di periferia, e ha strappato applausi nei momenti di disarmata ingenuità. Mentre Quartullo ha dato sapiente comicità ai suoi astratti furori antitelesivi (finti, del resto). □



Se un archivio-video diventa il Grande Fratello

UNA TRANQUILLA NOTTE DI..., da *Baol* di Stefano Benni. Adattamento e regia (briosi) di

Follia a teatro quarta edizione

Nelle pieghe del disagio psichico, dove si annidano sconcerto e poesia, illusioni, deliri ed emozioni insopportabili, si addentra la rassegna *Follia a teatro 4, visione come esasperazione del reale*, curata da Giorgio Sebastiani Brizio, quest'anno in abbinamento con la Bollati Boringhieri, una casa editrice specializzata in pubblicazioni collegate alla psichiatria.

Si tratta di una serie di spettacoli difficili e coraggiosi, che comunque e sempre tessono una trama di rapporti violenti con lo spettatore. C'è la luce della verità nella follia: la scorge chi assiste ai suoi racconti, estranei nelle premesse e nelle conclusioni alla dimensione del reale, con i loro contenuti assurdi e non correggibili come il delirio stesso. Ora che i matti non sono più di moda, il teatro con queste tematiche ravviva la propria funzione civile e sociale.

Ha aperto la rassegna *Freud mein Freund* di Gianni Colosimo, una riedizione del 1978, in cui l'interprete, avvolto dalla solitudine, di fronte ad alcuni oggetti dell'infanzia compie una lancinante indagine sulle verità sepolte nella coscienza. È seguito *Caffè*, di Daniela Nicosia, nato in un laboratorio tra le sbarre di un carcere femminile; due novità assolute: *In piedi gli idioti che credono di essere felici* di Franco Cardellino, *Il fresco viene dall'ombelico*, di F. Beux e L. Ostacoli, sconsolata e straziante quotidianità di una follia senza tracce di poesia. E dopo *Scarpette rosse* di Tiziana Lucattini, opera di una compagnia teatrale romana che da quindici anni lavora per l'infanzia e la gioventù, è ritornata la voce monologante di Walter Malosti che in *Ella di Achternbusch* compie un viaggio verso il silenzio, della follia ultima tappa. *Mirella Cavaglia*

Cesare Gallarini. Coreografie (ironiche) di Marina Siena. Installazioni scenografiche (funzionali) di Paolo e Alessandro Gerardi. Musiche originali (elettroniche) di Silvio Pandolfi. Costumi (proteiformi) di Marlis Brinkmann. Con (spiritosi senza eccessi) Marco Della Noce, Eraldo Moretto, Margherita Volo, Roberto Maggioni, Luca Fagioli, Asker Pandolfini, Tony Rucco, Giangilberto Monti, Brunella Andreoli, Roberto Fossati. Prod. Quelli di Grock/Teatro Eduardo di Opera.

Liberamente tratto dal romanzo umoristico-avventuroso di Stefano Benni *Baol*, l'allestimento gioca con maestria – senza soluzione di continuità – sulla confusione e il dissidio fra realtà «vera» e «virtuale» in un ipotetico (ma non mancano palesi riferimenti alla nostra partitocrazia) Paese governato da un gerarca tiranno. Un mastodontico archivio-video permette di manipolare la volontà dei sudditi, bloccati sulla scena nei ruoli dei generi audiovisivi (il divo, la pornstar, l'attore del regime, fra gli altri). Né manca il conflitto buoni contro cattivi che il regista Cesare Gallarini evidenzia, in un'aspra satira, servendosi delle tecniche del fumetto, del giallo, dei cartoni animati e delle guerre stellari cinematografiche, ben sorretto dai frizzanti e ritmici interpreti. S.M.G.

E.M. Caserta recupera una Corallina del Brenta

LA GASTALDA (1751), di Carlo Goldoni. Regia (brillante) di Ezio Maria Caserta. Scene e costumi (appropriati) di E.M. Caserta. Musiche a cura di Aldo Piubello. Luci di Ilario Marcolini. Con Ezio Maria Caserta (vivacità, perizia), Isabella Caserta (interpretazione in crescendo), Raffaele Gangale (simpatia), Francesca Guidoni, Monica Lombardo, Maurizio Pongiluppi e Roberto Vandelli (gustose caratterizzazioni). Prod. Teatro Scientifico di Verona-Regione Veneto.

Campionario d'indagine per una prospettiva poliedrica, Goldoni, anche nelle opere meno note, esibisce tutti i segni caratterizzanti la forma teatrale della «commedia». In questo senso va vista *La Gastalda*, che un regista studioso e impegnato come Ezio Maria Caserta ha prelevato dall'oblio. Ce l'ha riproposta – per la prima volta – nella partitura originaria in dialetto e non è com'è nella raccolta Pasquali, ove il parlato della protagonista è stato tradotto in lingua italiana appositamente per l'interprete, dato che la Marliani era toscana.

Corallina, la servetta protagonista, vive in una villa sul Brenta, è stata allevata a Venezia in casa Bisognosi e non può che parlare in veneziano. L'opera appare rivitalizzata dal suo eloquio, autentica e giocata sul «meraviglioso» e sul «sor-

prendente», mercé una scelta che contempla il rispetto della sua condizione «reale» d'ambiente. Tutta l'organizzazione dialogica (così come il modulo canonico del comico) segue la trafila di formulari della Commedia dell'Arte (qui-pro-quo, comico di battuta, d'atteggiamento, di situazione), elemento che emerge anche dall'incedere e dalla gestualità dei tipi fissi: Arlecchino (l'affamato), Brighella (l'eccessivamente servile), gli Innamorati (sdolcinati) e Pantalone (il vecchio ricco, innamorato di una giovane, qui reso buffo dalla trovata di porlo su una sedia a rotelle).

Il testo, splendidamente interpretato dagli attori (segnaliamo la triade dei protagonisti: Isabella Caserta, Corallina; Roberto Vandelli, Brighella e Lelio ed Ezio Maria Caserta, Pantalone), si presta ad una lettura di tipo sociologico e ci offre uno squarcio vedutistico della fauna umana settecentesca in villeggiatura.

Lo spettacolo, retto da una regia esperta, è molto mosso ed equilibrato nei passaggi, con incastri ai posti giusti. Si sviluppa in modo agile, leggero, spiritoso, autoironico; è tenuto con misura umoristica da un attento Caserta, ottimo anche nel ruolo del maturo innamorato. Segnaliamo la bella interpretazione di Isabella Caserta che si muove con grazia e verità, offrendo alla protagonista una voce duttile, con buoni passaggi timbrici per rendere completa la coniugazione della gamma dei sentimenti possibili. Di schietta comicità il Lelio di Vandelli, che propone con notevole forza comica anche Brighella. A posto tutti gli altri, in particolar modo Raffaele Gangale (Arlecchino e Florindo). *Rudy De Cadaval*

Se l'atteso principe azzurro si riduce a una fiala di sperma

RECAPITO PROSSIMO, scritto e diretto (partitura scenica carica d'ironia) da Luigi Gozzi. Ideazione scene e costumi di Luigi Gozzi. Musiche (beffarda atmosfera felliniana) di Antonia Gozzi e Guglielmo Pagnozzi. Con (ottime interpretazioni) Marinella Manicardi, Luisa Cottifogli, Belinda Diamanti e Marco Cavicchioli. Prod. Tne/Moline.

Una scena mentale moltiplicata dall'immagine simbolica delle tre sorelle in attesa di una qualche manifestazione di senso sotto forma di premio, di dono, di sposo, forse di altra attesa ancora. Potrebbe portarlo il soggetto-oggetto, il principe, il messo o chi al suo posto recita l'irruzione della contaminazione del corpo e del desiderio nello spazio intollerabile dell'assenza: persino i muri – su cui i corpi rimbalzano come su ostacoli elastici – appaiono segni ambigui, intralci enigmatici di una smaniosa e ossessiva, imprecisata speranza: una festa tutta luci e incontri mancati con fatale regolarità. Se poi il premio, la fiala portata dal messo, è davvero quella che contiene il liquido spermatico del principe, anche l'amore subisce lo stesso processo di desublimazione esibito dai personaggi, nessuno dei quali rinvia a contenuti univoci, ma si fa centro allusivo di codici umoristicamente polivalenti. *Magazzino* è il titolo segreto della commedia, scrive Gozzi, il deposito delle fiale spermatiche accumulate dalle sorelle sui resti dei tanti, reiterati fallimenti d'incontro: col dubbio, allora, che la scena non sia neppure quella attuale, ma come il suo stesso incubo destinato a non spegnersi.

È tutto un gioco di rimandi e sostituzioni, quest'ultima prova di Gozzi, di virtuosistiche e ironiche diversioni metateatrali, una trama densa di emblematici e collaudati raccordi che dal mito alla favola, dalle suggestioni dell'antropologia a percorsi più sicuramente freudiani approdano al teatro come al luogo per eccellenza della moltiplicazione e intercambiabilità dei ruoli, dell'equi-

voco e della maschera.

Registri diversi percorrono una partitura tanto stratificata: luci, colori, trasparenze e veli assecondano la tentazione provocata dalle suggestioni figurative della scena. La Manicardi e la Cottifogli, si dividono, da «buone sorelle» (Lina e Pina), la scena di una complicità rumorosa e spesso ostile, di una comune solitudine, gelosamente protetta e insieme, da entrambe, negata, di una straripante nevrosi attraversata, a tratti, da tenaci pulsioni infantili e da una voglia di teatro che rifiuta, nella sua globalità, le valenze tragiche e patetiche di quella perenne attesa nelle divagazioni e variazioni decisamente comiche disseminate nel testo. Belinda Diamanti, la piccola Rina, gioca il ruolo di un' amplificazione muta al gioco del doppio: a suo carico - a carico dell' espressività della sua danza - le sfumature di una ribellione sorda, conseguenza dei tentativi di una sua radicale esclusione, anche questo motivo esemplare che caratterizza la figura e il ruolo narrativo o teatrale della terza sorella. Forse perché il trio femminile è tanto completo nella sua efficacia espressiva, il principe-messo Cavicchioli appare a tratti di deludente spessore interpretativo. Partecipa tuttavia con professionalità al compatto gioco di squadra che il Teatro delle Moline neppure questa volta ha disatteso. Paola Daniela Giovanelli

Un girotondo di sentimenti con firma garbata di Rohmer

IL TRIO IN MI BEMOLLE, di Eric Rohmer. Regia (ben fatta) e scelta musicale (da Mozart e Bruckner) di Massimiliano Milesi. Scene di Annalisa Iannuzzi. Luci (ottime) di Sergio Sciarretta. Con Laura Jacobbi e Giorgio Spaziani.

Un testo piacevole per uno spettacolo grazioso. Ad andare a vedere *Il trio in mi bemolle* di Rohmer si trascorrerà una serata sorridente: le musiche sono ben scelte, la scenografia è simpatica, gli attori adeguati. Un tantino acerba forse la Jacobbi, che appare un po' troppo se stessa mentre sembra lasciare poco spazio alla voce del personaggio di Adele. Ma nel complesso, anche grazie alla più matura prestazione di Spaziani, lo spettacolo corre via in una carrellata di sette quadri «formato cinema» registicamente ben costruiti. E la platea segue con partecipazione la storia di questi due giovani che si inseguono senza trovarsi e inciampano intanto nell' arte, nella musica, nella voglia di scoprire una dimensione dialettica in cui confrontarsi sia anche amarsi e diventi così poesia. Un girotondo di sentimenti leggero e garbato, dipinto con il pennello spensierato della semplicità. Valeria Carraroli

Nostalgia della felicità per Beckett e i suoi figli

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Regia (intelligente e composta) di Michele Perriera. Scene (essenziali) di Enzo Venezia. Costumi (adeguati) di Lisa Ricca. Luci (puntuali) di Alfonso Orlando. Con Serena Barone, Gigi Boruso, Ester Cucinotti, Gloria Liberati (tutti molto bravi). Prod. Teatro Teatés, Palermo.

Non c'è più pappa, non c'è più medicina, ma di teatro da vedere ce n'è ancora tanto. E in questo *Finale di partita* si rivela in ottima salute. Perché siamo di fronte a uno spettacolo ben costruito in cui gli attori svolgono il loro compito con sforzo professionale degno di rilievo. La regia è pulita e lascia respirare un testo che, a rispettarlo (come ha giustamente fatto Perriera), resta una delle stelle del Gotha teatrale di tutti i tempi. Un testo straordinario che tra le mani di questi quattro bravi interpreti non manca di disegnare un' atmosfera commossa, soffocata dalla nostalgia della felicità che non c'è. Dietro ogni gesto, oltre ogni parola, si legge bene il dolore impossibile dei figli del nulla, mentre platea e palcoscenico respirano insieme i veleni di un ormai irrinunciabile illuminismo, roso dal mistero, paziente nella speranza della fine. Meritati gli applausi. V.C.

INTERESSANTE ALLESTIMENTO A CATANIA



Il campiello di Malmantile nell'Arcadia buffa di Goldoni

IL MERCATO DI MALMANTILE (1757), di Carlo Goldoni. Regia e progetto scenico (inventiva, comicità) di Gianni Salvo. Musiche (interessante mixer fra il '700 e il contemporaneo) di Pietro Cavalieri. Elementi scenografici e costumi (in grottesco) di Sebastiano Milluzzo e Rosalba Galatioto. Con (verve, affiatamento, abilità canora) Toni Lo Presti, Loredana Poidomani, Elisabetta Alma, Agostino Zumbo, Cinzia Insinga, Leonardo Marino, Gianluca Enria, Genny Lacava. Prod. Piccolo Teatro di Catania.

Malmantile: un paese-che-non-c'è di un immaginario goldoniano, con un vivace mercato ch'è l'equivalente esotico-fiabesco di un campiello veneziano. È uno dei tanti drammi giocosi scritti dall'altro Goldoni, il librettista, e all'epoca lestamente musicato da Giuseppe Scarlatti. Il liettissimo, applauditissimo recupero - per non dire «la scoperta» - da parte del Piccolo di Catania ha senza dubbio rilevanza culturale. E ci conferma nella convinzione che non ci sarà un vero Bicentenario se non si trarranno alla luce tesori come questi, di un sommerso goldoniano che riserva belle sorprese.

Il Goldoni scrisse *Il mercato di Malmantile* secondo i codici dell'Arcadia, ma pasticciandoli allegramente, badando con ironia alle sdolcinature del «divino» Metastasio. Si firmò Polisseno Fegejo Pastor e confezionò un concentrato comico-satirico delle convenzioni arcadiche. Nell'operazione intervenne, provvidenzialmente, il suo «geniaccio»; e così ecco il «capriccio» settecentesco trasformarsi, sul finale, in un sarcastico pamphlet che inneggia ai vizi della società del tempo, ipocrisia, doppiezza e pusillanimità, così fiutando i venti rivoluzionari dell'89. Il Metastasio cercava musicali armonie, questo Goldoni gioca invece con il meccano del linguaggio arcadico per tirare rime tramate di intenzioni parodiche, esagerazioni caricaturali, licenze poetiche. È un Goldoni che sembra ubriaco di parole, pronto a storpiare il senso per una rima, quasi sul punto di inventare pasticci patafisici con due secoli di anticipo.

Il suo Conte della Rocca, diviso tra la vaporosa vedova Giacinta e la svampita Brigida, figlia del governatore Lampridio, gorgheggia spensierato «Finsi d'amore il foco per divertirmi un poco». Brigida, invece, esprime la sua ira verso il Conte infedele ruggendo in settenario «perfida belva arcana», mentre il padre governatore si strugge per la contadinotta Lena, una Madame Sans-Gêne avanti lettera. Smascherato pubblicamente, il falso nobile Rubiccone, ciarlano che vende intrugli sanitari, confessa: «Son i miei marchesati i miei cerotti»; e via sproloquiando. Dove gli sproloqui poetici si fanno appunto lingua comica del teatro. Gli intrecci amorosi sono molteplici e hanno ben poco di arcadico. Alla fine, se il destituito Lampridio e la figlia sciocca si rassegnano a seguire Rubiccone nelle fiere, Lena, un caratterino fra la Locandiera e la Bisbetica domata, si mette giudiziosamente con il contadinotto Berto, ch'è della schiatta degli Arlecchini, e Giacinta si conquista il rinsavito Conte della Rocca.

Pur con mezzi finanziari limitati, Salvo ha saputo giocosamente evidenziare la materia comica, disseminando la veloce vicenda di gustose invenzioni, insufflare nell'allestimento uno spirito «feliniano». Il gioco a moscacia con cui la Lena (che ha un interprete deliziosa in Loredana Poidomani, giovane attrice di sicuro avvenire) e il complice Berto (Gianluca Enria, di una comicità corposa) inducono Lampridio a confondere un'oca e delle mele con le delizie dell'anatomia femminile, è un bel pezzo di teatro. E così il duetto fra la stessa Lena e Lampridio, dove questo cava dal corpo della fanciulla effetti musicali disparati.

La nuova partitura del maestro Cavalieri è pregevolissima; ingegnose elaborazioni elettroniche fondono temi d'epoca e arie e ritmi del musical. Edicole che diventano quinte, con effetti alla Luzzati, sono l'essenziale dell'impianto scenografico. E gli attori, tutti, si lasciano prendere dall'*entrain* registico di Salvo, sanno varcare i confini del goldonismo di maniera per inventare mimiche, gesti e ritmi connaturati all'azione; e sono convincenti anche nelle parti cantate. Li abbiamo citati in locandina, sono tutti da elogiare e hanno avuto molti applausi. Ugo Ronfani



Il mito degli Argonauti tra eroismo e solitudine

COLCHIDE, di (versi icastici fuori campo) Walter Valeri. Regia (evocativa per immagini). Scene (originali marchingegni scenotecnici). Luci (espressioniste) di Claudio Intropido. Coreografie (scultoree e ritmiche) di Valeria Cavalli e Susanna Baccari. Musiche originali (per percussioni a vista e molteplici strumenti) di Patrizio Farielli. Con (efficaci e intensi) Roberto Fossati, Claudio e Walter Intropido, Alessandro Larocca e Andrea Ruberti. Prod. Quelli di Grock, Milano.

La leggenda degli Argonauti offre al regista Claudio Intropido una miniera di spunti per il riaggiornamento di un mito. Il sacro eroismo di Giasone e dei suoi si misura, mediante una gestualità spiazzante ma rigorosa, con lo sradicamento e la solitudine più umani. Continui frammenti di vita profana interagiscono con quelli del rito e del dovere guerriero, evocando passioni e nostalgie della

Nuovo teatro dentro i navigli

In un momento di ripiegamento della vita culturale, sulla scia di una crisi economico-morale devastante, è giusto segnalare una nuova realtà teatrale che a Milano ha scelto di operare in un proprio piccolissimo spazio. Scelta coraggiosa perché autonomia, in questi casi, significa anche assenza di sostegni pubblici o privati. Chi ha gettato «Seme di marzo» (questo l'augurale nome dell'associazione culturale nata nel 1989 in via Fusetti 9) sono Alessandro Del Bianco e la spagnola Mabel Lopez, una coppia di teatranti a tutto tondo, se li vediamo agire come attori, registi e insegnanti: infatti loro è anche la responsabilità della scuola triennale operante all'interno di Teatro Cinque, il loro spazio ai bordi dei navigli. Sperimentare la dialettica tra un teatro di parola e un teatro di corporeità è la via intrapresa da «Seme di marzo», con l'obiettivo di un «teatro d'incontro», come indicano loro stessi, che possa colmare l'attuale carenza di etica nel lavoro dell'attore. Ma il tentativo di «Seme di marzo» non è unicamente improntato ad un ideale di «teatro che non c'è»: la scuola da loro tenuta, infatti, mira alla formazione di attori in grado di confrontarsi con il reale panorama teatrale, forti di una preparazione tecnica che investe tutti gli aspetti del lavoro.

Accanto ad ospitalità straniere e italiane, tra le produzioni di questa stagione segnaliamo *L'Africa misteriosa*, spettacolo per bambini, e *Il contrabbasso* di Patrick Suskind. Ma il manifesto programmatico della giovanissima associazione è lo spettacolo *Il veleno del teatro* di Rodolfo Sirera, autore spagnolo tradotto per la prima volta in italiano da Mabel Lopez, che ha fornito un interessante contributo ad un panorama povero di nuova drammaturgia. Nello spettacolo vediamo a confronto due idee di teatro, la convenzione e la partecipazione autentica, anche rischiosa, ma, in definitiva, partita da un «senso di necessità». *Laura Sicignano*

RAFFINATO ALLESTIMENTO DI DANIELA ARDINI

Se la proustiana *Recherche* viene riscritta da Malaparte

ELIANA QUATTRINI

CON PROUST (titolo originale *Du côté de chez Proust*, 1948), di Curzio Malaparte. Traduzione (buona) di Romano Paolo Coppini e Rolando Nieri. Studio drammatico (raffinato) di Daniela Ardini e Giorgio Panni. Con Aldo Vinci (semplificatorio), Paolo Portesine (elegante), Anna Achillea (calzante), Graziella Cerri, Anna Nicora, Mara Nicosia, Nicoletta Tangheri. Prod. Lunaria, Genova.

Daniela Ardini, com'è suo stile, non illustra passivamente un testo ma lo prende in esame e lo spiega, esponendosi molto, con scelte registiche marcate che nascono dalla logica per diventare estetica. In questo caso si innamora di una commedia che è soprattutto un gioco intellettuale. Curzio Malaparte la scrive in francese per uno spettacolo parigino del 1948. Fa scalpore, perché mette in scena lo scrittore Marcel Proust, morto una ventina d'anni prima e ancora vivo nel ricordo di molti. L'unico ulteriore allestimento è firmato dieci anni dopo da Enzo Ferrieri per il milanese Teatro del Convegno. Poi, fino ad oggi, nessun'altra versione. La ripresa della Ardini e di Giorgio Panni ha un po' il sapore della riscoperta. Ma più che essere fedeli a Malaparte sono fedeli a Proust. Lo scrittore italiano conosceva molto bene il capolavoro del francese, *A la recherche du temps perdu*, lo dimostrano le lunghe didascalie e la descrizione dei tre protagonisti: Marcel Proust, Robert De Saint Loup e Rachel Quand du Seigneur, rispettivamente autore e personaggi del lungo e bellissimo romanzo. *Du côté de chez Proust* (che nel titolo parafrasa uno dei libri della *Recherche*, cioè *Du côté de chez Swann*) ne dà un'interpretazione in chiave classista alla luce dell'ideologia marxista in cui Malaparte fermamente credeva. Saint Loup rappresenta l'aristocrazia, Proust la borghesia e Rachel il proletariato. Si immagina che Proust si trovi in casa di Saint Loup, che ha appena salvato Rachel da un poco probabile suicidio. Il popolo entra nel territorio dell'aristocrazia e ne evidenzia l'ineluttabile decadenza, mentre disprezza l'opera di trasformismo della classe intermedia che pur di farsi accettare ha tradito se stessa. Questo il testo, pieno di riferimenti alla vita parigina, alla moda della Belle époque, ai fatti di cronaca del tempo.

La Ardini rispetta le intenzioni di Malaparte ma attenua la sua volontà provocatoria e cosparge lo spettacolo di un tono raffinato e complesso che è tipico delle pagine e della scrittura proustiana. Nelle note del testo c'è la descrizione minuziosa dell'ambiente in cui si svolge l'azione. La Ardini semplifica molto, anzi esclude del tutto una scenografia documentaristica: il vaso modern style, l'Arlecchino di Picasso, i soprammobili giapponesi. Salva soltanto la citazione dei manichini alla De Chirico e del ritratto della duchessa Oriane de Guermantes realizzato da Elstir. I manichini metafisici e trasparenti, montati su ruote, diventano parte dell'arredo scenografico, il quadro si materializza in un'attrice adagiata su cuscini lussuosi, al centro della scena, che via via mostra i segni deformanti del decadimento fisico e morale, ovviamente riferibile al ceto che rappresenta. Altro chiaro messaggio è dato dalla moltiplicazione del personaggio di Rachel, non una ma quattro diverse attrici, a significare l'evoluzione sociale, la superiorità anche numerica e la progressiva autocoscienza del popolo.

Idee chiare tradotte con mano vellutata, precisione nella direzione degli attori, familiarità con i temi colti, classe innata nella messinscena: questi i meriti della Ardini che, non a caso, dedica lo spettacolo ad Aldo Trionfo. □

lontana madrepatria. Sulla scena – simbolica tof-
da – anche un'originale palestra con funi e pedane
lignee, nonché tralicci metallici girevoli, dove
l'epico diventa ludico e occasione passatempo,
non priva di riferimenti circensi. Efficaci e armoni-
ci gli interpreti fra le autunnali, violente luci e le
musiche, per la pugna e l'otium del guerriero, che
non escludono richiami dal genere western. *Sandro M. Gasparetti*

Oklahoma!: il vecchio West canta i buoni sentimenti

OKLAHOMA! (1943), di Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. In lingua originale. Regia (tradizionale) di Jeffrey Dunn. Scene e costumi (le prime ridotte all'essenziale, i secondi coloratissimi, stile vecchio West). Coreografie (determinanti, specialmente nelle scene di danze collettive) di Agnes De Mille e Mary Lynne Suseck. Orchestra diretta (con brio) da Neil Bennett. Con Rick Heiser (Curly), John Bolton (Will), Susan Halc (Laurey), Kerry Butler (Ado Annie), George Dudley (Jud) e Ciro Barbarò (Al Hakim).

Uno spettacolo davvero gradevole e divertente, questo *Oklahoma!* portato in Italia dalla compagnia itinerante dell'American Music Company, dopo una trionfale tournée che ha toccato, fra l'altro, Germania, Scandinavia, Olanda, Austria e Svizzera.

Rimane intatto – e forse qualcuno, abituato allo sfarzo di certi moderni *musical* americani, potrebbe perfino rimanere deluso – il fascino di un'opera che vide la luce negli anni '40, con quell'alone di semplicità e buoni sentimenti che non fanno più parte del modo di vivere e di pensare contemporaneo.

La storia racconta, sullo sfondo di un mitico *wild west* agli albori della colonizzazione, dell'amore fra i giovani Curly e Laurey, parallelamente a quello di Will e Ado Annie, che prima di convolare tutti a giuste nozze dovranno superare diverse prove e brucianti gelosie. Numerosi i personaggi di contorno che arricchiscono l'intreccio con forti caratterizzazioni e, a loro volta, protagonisti delle celeberrime canzoni che hanno fatto la fortuna dello spettacolo. Tutti i contrasti alla fine si ricompongono in un quadro idilliaco di felicità al quale non può che seguire la spontanea esaltazione del paesaggio e della gente della terra dell'Oklahoma.

Ispirato alla commedia *Green Grow the Lilacs* dell'americano Linn Riggs (originario di quello Stato), il musical incontrò un grande successo al suo debutto (nel '43) a Broadway, per l'equilibrata integrazione fra trama, personaggi, musica e danza. Qualità che, insieme alla magia di un mondo scomparso, e alla sorprendente vitalità ed entusiasmo di tutti gli interpreti, ha contagiato anche il pubblico. *Anna Luisa Marré*

Dolcezza e malinconia di un racconto di Natale

TANGO VIENNESE, di Peter Turrini. Traduzione di Umberto Gandini. Regia (toni patetico-decadenti) di Francesco Macedonio. Scene (fiabesco supermercato natalizio) di Lele Luzzati. Musiche (variazioni sul tango) di Livio Cecchelin. Con (verità e tenera ironia) Cochi Ponzoni e Ariella Reggio. Prod. La Contrada, Trieste.

Risale all'80 la prima messinscena, in Austria, di *Joseph und Maria* del carinziano Peter Turrini (oggi autore della «scuderia» Ricordi), riproposta sui palcoscenici italiani dalla compagnia La Contrada di Trieste col titolo di *Tango viennese*.

È la storia di due solitudini dai nomi non casuali (Joseph e Maria) che si incrociano in una notte non qualsiasi, quella di Natale. Maria è la donna delle pulizie di un grande magazzino, è vedova, trascurata dal figlio, odiata dalla nuora.

Joseph, il guardiano notturno, è un malandato randagio senza famiglia, libero pensatore, socialista ancora pronto a credere nel riscatto dei lavo-

AL SETTIMO LA MEMORIA MONOLOGANTE



C'è l'attore multimediale nella grande favola della vita

MIRELLA CAVEGGIA

Il capitolo «Il mestiere dell'attore» nella stagione teatrale del Laboratorio Teatro Settimo ha messo in scena un piccolo festival della memoria monologante. Fra gli altri titoli, *Liquori fatti in casa*, *Liberi tutti* e *Enciclopedia*. Nel primo spettacolo, prodotto dal Teatro Settimo con il Granbado, e scritto da Remo Rostagno, Gabriele Vacis (qui anche regista) e Beppe Rosso (buon interprete), è la memoria piemontese di marca paesana, a diventare favola: le dà vita e colore Beppe Rosso che, data un'occhiatina ai racconti di Fenoglio, con la larga parlata delle Langhe chiama in scena un passato anni Sessanta intriso dell'odore pungente dei robusti distillati delle campagne e di petulantini minuzie di provincia. Il paesone si anima fra partite di pallone elastico e l'arrivo della corriera, si confonde alla presenza di una procace coiffeuse straniera nuova insediata, trova una battagliera identità nella caccia collettiva ad un micio, presunto indemoniato. La scenografia è un tripudio trasparente di fiaschi senza paglia che appesi come palloncini o disseminati in terra sotto un telo di juta, evocano tagliarde bevute e le brune ondulazioni langarole. Ancora un po' acerbo, forse a tratti più da leggere che da ascoltare, lo spettacolo ogni tanto tira troppo l'elastico della naïveté, ma, colmo di tenera bonarietà, ameno ed esente da languori nostalgici, spande il sapore della simpatia.

La dimensione di provincia, questa volta quella veneta, investe *Liberi tutti*, che Marco Paolini ha elaborato insieme a Gabriele Vacis (anche qui in regia), ispirandosi alla lettura del film di Perguad *La guerra dei bottoni* e agli scritti di Luigi Meneghello. L'assolo dipinge un mondo trafelato di ragazzotti sempre per strada o all'oratorio, sorvegliati a distanza da un incisivo Don Tarcisio, parroco sanguigno dalla burbera bonarietà. I giovani in braghe corte guizzano fra flipper e bagni sul greto del fiume, aderiscono allo sciopero dei chierichetti, si consegnano a sborne iniziatriche in attesa dell'età adulta. Marco Paolini ha deliziato con la sua recitazione agilissima, ha descritto con affabilità, talento e abilità un Veneto dai colori pastello, semplice e buono, investito da folate irriverenti di comunismo adolescenziale. Il suo racconto, esemplare per grazia e freschezza, ha la luminosità di un sorriso, diverte, rasserena e soprattutto dice il vero. E invece danzato *Enciclopedia* (prod. Sutki, Torino). In questo a solo Roberto Castello, con il suo gesto colmo di ironia e di espressione, interpreta le idee, le emozioni e i sentimenti della vita e della danza. Estrae tic e ossessioni dei seguaci di Tersicore, e passando dall'a alla zeta, fa una ghirlanda di rapidi schizzi. Li enuncia a voce, volteggiando intorno all'argomento, lo penetra con grazia, raggiunge le soglie della trasformazione, si ritrae con distacco gioioso, in una coreografia dall'eleganza kitch e sontuosa che è tutta un piacere. □

ratori. Si incontrano, timidamente si avvicinano, si raccontano improbabili passati «eroici» – lei come soubrette giramondo, lui come attivo fautore della lotta al nazifascismo – e alla fine decidono di passare insieme quella notte, rifugiandosi in un amplesso che li riscalda e li protegge dalla solitudine in cui li ha relegati la vita. E così l'asettico supermercato, con le sue luci al neon e i suoi prodotti invitanti ma fasulli, viene dai due trasformato da contenitore delle loro vuote esistenze in una bottega fantastica i cui oggetti colorano il grigiore di una vita permeata di malinconie mitteleuropee. La scena di Lele Luzzati, pur nella sua gradevole fantasia favolistica, salta però questi passaggi, inventando un accogliente Paese dei baloc-

chi del consumismo che, nell'offrire ai due protagonisti già belli e pronti gli strumenti per raccontarsi, lascia ben poco spazio alla loro creatività immaginifica. Ariella Reggio è sorprendentemente brava nei panni della tenera Maria, che unisce alle «rusteghe» concretezze, di chi ha dovuto sempre arrangiarsi da sola, fantasie mitomani, a tratti surreali, di ex artista d'avanspettacolo. Un po' troppo bohémien, invece, Joseph – interpretato da un comunque convincente Cochi Ponzoni – nel delegare ai fumi dell'alcol i guizzi di vitalità e la malinconica lucida follia, che rendono lui e Maria anime gemelle, forse per una notte soltanto, di un naufragio esistenziale. *Claudia Cannella*



Poca rabbia e ironia per Osborne riciclato

RICORDA CON RABBIA (1956), di John Osborne. Regia e interpretazione (non prive di interesse) di R. Diego Pesaola. Scena (monolocale squallido di impianto realistico) di Bruno Garofalo. Costumi di Valeria Campo. Musiche jazz di John Coltrane e Miles Davis. Con Gianni Abbate (bene), Giselda Volodi (problemi di dizione) e Branca de Camargo (avvenenza, qualche acerbità). Prod. Il Palcosceno.

Anche il teatro «ricorda con rabbia». A Londra, a quanto leggo, *Look back in anger* è nel cartellone della stagione, in una riedizione alla quale ha messo mano l'autore. E qui da noi ecco la riproposta di una giovane compagnia animata dall'italo-argentino Diego Pesaola, laurea al Dams, tirocinio con Grotowsky e con l'Actor Studio. La compagnia, il Palcosceno, dispone di molto entusiasmo e pochi mezzi, è tenuta fuori dal grande circuito distributivo (il che, ovviamente, rende problematica la sua crescita professionale) e opera soprattutto in Liguria, nella Riviera di Ponente. Da quanto ho detto avete capito che il gruppo del Palcosceno è uscito dai limiti del pur benemerito teatro amatoriale pur senza avere raggiunto lo stadio finale della professionalità. Questo sia detto senza l'intenzione di sottovalutare il contributo suo, e di compagnie analoghe, alla vita teatrale nel nostro Paese: sono in questo d'accordo con quanto sosteneva Diego Fabbri, che il teatro ha bisogno come il pane anche di chi opera fuori dai grandi teatri e dai vistosi borderò.

Era stato Sbragia a indurre in Italia nel '57, con a fianco Monica Vitti e Virna Lisi, il testo osborniano, che dopo il debutto, l'anno prima, al Royal Court di Londra era stato salutato dalla critica come l'avvio del rinnovamento del teatro inglese. Non c'è bisogno di dire il resto: la pièce diventò una sorta di manifesto dei «giovani arrabbiati», fu letta soprattutto nelle sue implicazioni sociali (la «rabbia» di Jimmy, l'antieroe di questa antitragedia degli *angry young men*, era la protesta di chi vorrebbe ma non può credere in un ideale di vita) e venne considerata all'origine di scelte contestatrici, dallo stile punk al Maggio '68. Tanto che Nanni Garella, insieme a Patrizia Zappa Mulas, aveva creduto di poterla riproporre come docu-

mento-verità di una generazione ancora negli anni Ottanta, con il Centro teatrale bresciano.

Oggi il clima è diverso; la rabbia è diventata semmai disincanto e ironia. Ha fatto bene, perciò, il Pesaola ad attenuarne la portata socio-politica (sfumando tutta la parte che concerne il conflitto fra Jimmy Porter, attore disoccupato che vende dolciumi insieme all'amico complice e succube Cliff, e i famigliari altolocati della remissiva moglie Alison), per puntare invece sulle innervature psicologiche della pièce e sulle difficoltà di comunicazione fra i quattro personaggi. Immersa in una sciolta colloquialità, la vicenda scivola - mi è parso - in area pinteriana; mentre un piglio «americano» della regia (non per nulla Pesaola ha frequentato l'Actor Studio) arieggia qua e là Tennessee Williams.

Il risultato è senza dubbio la messa in valore dei congegni teatrali e delle qualità del dialogo. Poi ci sono - dicevo prima - i limiti oggettivi dell'allestimento. Pesaola, che è Jimmy, ha buone risorse come attore, ma deve imparare a disciplinarsi e a pulire il suo registro vocale. Gianni Abbate, che è Cliff, è sobrio negli effetti ed efficace, anche se deve «sciogliersi» di più nel ruolo. Giselda Volodi, al suo esordio, ha sensibilità, ma deve porsi il problema di una dizione che poco rispetta pause, gradazioni ed effetti. E l'avvenente Branca de Camargo, che è l'antagonista Helena, deve ancora concludere il ciclo dell'apprendistato. *Ugo Ronfani*

Tra redingote e tanghi al Teatro dell'Angolo

REDINGOTE. Coreografia, scene e costumi di Anna Sagna. Musiche di Kreisler e Ravel, arrangiate da Francesco Comazzi. Suono e luci di Tullio Tombolani. Con Carola Aimone, Silvia Gatti, Orsetta Elter, Bo Fang, Philip Kilner, Ofelia Mari, Lorenzo Montrasio, Rosanna Rabezzana. Prod. Sutki, Torino.

Un drappello di esseri umani in redingote - segno esteriore di signorilità e di eleganza -, sono i soli sopravvissuti di una società estinta per esaurimento di contenuti. Ridotti all'astrattezza dell'automatismo dei gesti e a ripetitivi rituali, circondano un personaggio diverso, l'artista, l'unico in cui alita la vita. L'essenzialità severa,

monacale, il clima cupo e acromatico recano suggestioni potenti di marca tedesca. Nessuna frangia, nessun eccesso, esemplare rigore stilistico e bella interpretazione di danza moderna di un gruppo affiatato. *Mirella Caveggia*

SCENTIMENTAL, Zumpa & Lallero di Padova. Scritto, diretto e interpretato da Beatrice Zuin e Diego Carli. Collaborazione coreografica di Elena Randi. Musiche (note e piacevoli all'orecchio) e arrangiamenti (arguti) di Piero Pinato.

Una coppia di ballerini, scalcinata caricatura di Fred e Ginger, in ritardo sulle prove, devono improvvisare davanti ai loro spettatori già in sala. Svogliati e sgangherati, prepotente e ottuso lui, nervosa e astuta lei, entrambi dominati da un reciproco odio feroce a cui l'eterna lotta fra i sessi non è estranea, sono costretti a mandare avanti a stratonioni lo spettacolo per l'arrivo degli spettatori. Lo fanno senza mai pronunciar parola a suon di tanghi, di languide czarde, di cha-cha-cha che sono esilaranti giochi al massacro. Fra stonature, inciampi, bisticci e avvinghiamenti da spasimi, gettano sulla povera Danza una luce grottesca e miserabile che la sfigura e la rende irresistibile. Dopo che i flussi psicologici li hanno travolti fino al parossismo, giunge il finale a sorpresa. Spettacolo speciale, fuori dai provincialismi con bravi e intelligenti interpreti. Piacerà a quelli della banda del nonsense. *Mirella Caveggia*

Due effimere paternità per il barone Giuffrè

I CASI SONO DUE (1941), di Armando Curcio. Regia (accorta) di Carlo Giuffrè (anche magistrale interprete). Scene e costumi (elegante chiososità partenopea) di Aldo De Lorenzo. Musiche (anni '40) a cura di Romolo Grano. Con Mario Scarpetta (ottimo coprotagonista) e (tutti della grande scuola napoletana) Teresa Del Vecchio, Aldo De Martino, Paolo Triestino, Clara Bindi, Piero Pepe, Massimo Andrei, Claudio Venezia. Prod. Lucio Mirra-Diana Oris, Napoli.



Armando Curcio (1900-1957) napoletano verace che si divide fra il teatro e l'editoria, non era Plauto, né Goldoni. E neppure Eduardo. Ma da artigiano della scena dotato di humour e sensibilità confezionò copioni che, rappresentati dai De Filippo (*A che servono questi quattrini?*), *La Fortuna con l'effe maiuscola*) tennero allegre le platee fra le due guerre e dopo, negli anni duri e onesti della ricostruzione.

I casi sono due cuciono insieme a filo grosso la farsa ottocentesca, la sceneggiata alla Scarpetta, la pochade francese *fin de siècle* e, navigando fra archetipi della comicità antica e popolare, propongono questa morale di ovvio candore: i figli sono la benedizione della vecchietta, ma a patto di esserseli allevati fin da piccoli, altrimenti sono guai.

Se però questi non eccelsi materiali vengono affidati ad un attore-capocomico (rieccola, la vecchia formula) che ha l'esperienza e la napoletanità schietta di Carlo Giuffrè (ma attenzione: Giuffrè ha frequentato anche il teatro «colto», con la Compagnia dei Giovani ad esempio), e coinvolgono otto attori di buona scuola partenopea ben diretti, in funzione di satelliti del primattore (uno di questi, Mario Scarpetta, coprotagonista, ha addirittura un nome portafortuna), allora l'esito è garantito. Ecco una di quelle serate teatrali inattese, tonificanti, assai godibili e, ahinoi, sempre più rare.

Dunque, una storia di ordinaria agnizione, con finale a sorpresa. Il vecchio, acciaccoso, svanito barone Ottavio Del Duca, che non ha avuto figli dalla moglie, cerca un figlio avuto in gioventù fuori dal matrimonio e lo ritrova proprio in casa sua: è il cuoco Gaetano Esposito, sfaticato e imbroglione. Il barone, dato sfogo all'emozione, cerca di educarlo insegnandogli i dieci comandamenti (ed è, questa, la parte più esilarante della farsa). Un investigatore arruffone e zelante gli presenta però un altro figlio, uno spilungone baciapile, asserendo che questo è non l'altro è il figlio cercato. Nel dubbio il nobiluomo, che preferisce il figlio mariuolo, indaga presso i contadini che hanno allevato il bambino e scopre che questo aveva una voglia su una natica. Ora, la voglia ce l'ha il cuoco, non l'altro. Il barone lo reintegra dunque nei suoi diritti ma Gaetano, per paura che il padre cambi idea ogni tre giorni, sceglie la libertà, dopo essersi impadronito dell'argenteria di casa.

La materia di scena è soffice come la panna montata. Le musiche sono quelle degli anni d'oro della radio, tipo *Se potessi avere mille lire al mese*. La scena è un vistoso soggiorno che, quando la gioia delle due effimere paternità scalda il cuore del barone, s'apre su un Vesuvio da cartolina. Un cagnolino color lattemiele sostituisce infine il figlio mariuolo, per la gioia degli spettatori cinofili. Carlo Giuffrè si alza sopra la convenzione, il suo barone lunare, pieno di acciacchi immaginari, che ripiomba in una malinconica apatia dopo gli entusiasmi della breve paternità, è assai più di una macchietta. *Ugo Ronfani*

In un groviglio di ricordi il profumo della passione

PASSIONE, di Laura Curino, Luca Favetto e Roberto Tarasco (testo originale, ben tessuto). Regia (ben costruita) di Roberto Tarasco. Con Laura Curino (vibrante e mobilissima). Prod. Teatro Settimo, Torino.

Piccola, minuta e trasognata nella nudità della scena, vestita con l'abituaccio buono, Laura Curino, affonda nel buio del passato e con trepidazione lo illumina della tenerezza del ricordo. Vi scorge i momenti di un'infanzia e di un'adolescenza piena di trasalimenti, dove hanno lasciato il segno le figure femminili letterarie di cui lei ha vissuto e rivive in scena le passioni. Sono personaggi dei testi di Pasolini, di Goethe, di Allende, ma anche donne in carne e ossa che con virtù e difetti hanno portato nella sua vita il calore dell'impronta umana.

Della materia di osservazione che trae da uno

IL RITORNO DELL'ALLEGRA BRIGATA

Il musical della ringhiera con gli ineffabili Legnanesi

UGO RONFANI

LEGNANESI STORY, di Musazzi, Barlocco e Testa. Regia (naïf da teatro amatoriale) di Alvaro Testa. Scenografie e coreografie (id.) di Angelo Poli e Elena Zanin. Con 26 (genuinamente comici) attori non professionisti fra cui Mario Lino, Angelo Mortarino, Rino Maraschi, Luigi Zoni, Giuseppe Parini, Saro Campisi, Libero Galimberti e il cantante Ciro. Coordinamento Dante Barlocco.

Rieccoli. La prematura scomparsa dei due leader storici, Tony Barlocco, ch'era la fatale Mabilia, e Felice Musazzi, la caustica Teresa, non ha determinato la fine dei Legnanesi. Forti di oltre quarant'anni di successi e della complice amicizia di tutta una vita, gli straordinari dilettanti venuti alla ribalta nel '48 all'Oratorio di Legnarello, e che il veto dell'austero cardinale Schuster alla promiscuità sulla scena aveva costretto a recitare *en travesti*, hanno deciso di continuare. Dante Barlocco, fratello di Tony, si è dato da fare; intorno al gruppo originario si sono aggregati dei giovani; ad Angelo Mortarino, di Varese, è toccato di sostituire Musazzi e Mario Lino, di Mortara, ha indossato le parrucche della Mabilia. Ed ora via forte, con uno spettacolo amarcord sui loro successi in attesa di allestire - giurano - l'ultimo copione lasciato da Musazzi, *Va là tranvai*.

Nel secondo dei due tempi (da sfolire) ci sono due lunghe scene che stranamente, per una compagnia nata in un oratorio, hanno intonazioni quasi anticlericali. Si evoca il funerale di un poverocristo, morto per aver cercato di fermare un tram con la capoccia, e si stigmatizza la grettezza dei parenti e dello stesso curato, con le loro lacrime da coccodrillo. Poi si mette in scena una processione per l'arrivo del nuovo parroco, introdotta da suore dai forti bicipiti, che si agitano come fossero su un bal musette, e completato con l'arrivo di un vescovo poco propenso a riconoscere le sue pecorelle nelle beghine della parrocchia. Le due scene mi han fatto ricordare quel che Visconti - fra i malleadori della sgangherata grandezza dei Legnanesi insieme ad Arbasino, Fellini e Garinei e Giovannini, i quali nel '70 li avevano voluti al Sistina di Roma - aveva detto con un riferimento allora di moda: che in fondo erano l'unica compagnia italiana «autenticamente brechtiana». Tesi sostenibile, per il loro gusto di circoscrivere la realtà popolare con quotidiane parabole e in tono straniato; ma a patto di escludere ogni intenzione epico-didattica, perchè tutto quello che i Legnanesi vogliono è divertirsi e divertire, del tutto involontariamente ritrovando le matrici antiche di un comico nostrano, dalla farsaccia plautina alla spaccata ruzantiana alla sceneggiata napoletana.

Il resto dello spettacolo è un'insalata russa di brani dei precedenti spettacoli come *I poveri crist superstars*, *Lenzoeu d'jer e d'incoeu*, *Teresa degli spiriti* o *Il cortile dei miracoli*. Con scorie nel vecchio varietà, nei musical alla Wanda Osiris e nella *revue* del Moulin Rouge, con tanto di approssimativo, perciò esilarantissimo French-Cancan. Non manca - *actualité oblige* - un allegro tormentone sui guai italiani, dalla mafia alle tangenti, con qualche spiffero di leghismo; ma il pregio dello spettacolo - molto applaudito - non è qui, è in una comicità con radici contadine e dal sapore del pane, in un grottesco ingigantimento delle storie di tutti i giorni, nelle cronache di cortile e di ringhiera, nell'autenticità di un dialetto lombardo, nella schietta volgarità dei discorsi sul corpo e sul sesso, nel clima baruffante dei rapporti, nell'approssimazione delle scenografie, delle coreografie e della recitazione amatoriale. Che in certi casi (come negli sketches con il Mortarino e il Lino) colpisce nel segno per una naturale e corposa comicità. Per il resto, mettiamoci pure qualche reminiscenza letteraria, quelle del Bertolazzi e del Bettini; mettiamoci anche un comune rimpianto per il piccolo mondo antico della Lombardia, la nostalgia dei teatrini di oratorio che piacevano a Fabbri, una voglia di storie grasse di osteria, un bisogno di scaldarci con una realtà dal volto umano per compensare la siderale alienazione televisiva. Fatto sta che *Legnanesi story* risulta prezioso, per il nostro vivere, quanto il *Pescatore di Chiaravalle*. □

scrigno immaginario l'attrice fa materia di narrazione: realtà, ricordo, fantasia, tutto è aggroviagliato in disordine. Ma con entusiasmo e felicità disinibita lei vi gira intorno in punta di piedi e nel passato che fa brillare lei si rispecchia con stupore e con gioia ritrova un punto di quiete.

Il monologo, una dichiarazione d'amore ai colori e ai profumi della vita e del teatro, si dipana fedele alle regole della drammaturgia con un linguaggio intelligente e limpidamente discorsivo che si flette a lingue e dialetti. *Mirella Caveggia*

Giovani bella presenza a scuola di strip-tease

LADIES' NIGHT, di Anthony Mc Carten e Stephen Sinclair. Regia (di supporto) di Roberto Marafante. Scene e costumi (divertenti e casuali) di Chiara Defant. Con (recitazione straniata di Rosa Fumetto, improvvisata degli altri attori) Rosa Fumetto, Alberto Alemanno, Carlo Conversi, Giorgio Podo, Angelo Sorino, Bruno Verdrosi. Prod. Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi.

Un gruppo di giovani, un po' per noia un po' per far quattrini, decide di dedicarsi all'avventura dello strip-tease maschile. Scarsi scrupoli morali, qualche lieve preoccupazione rispetto alle ragazze, la banda esprime il meglio di una generazione attuale: vocazione al nullismo e debolezza di identità. Trovano così una maestra di vita vissuta, che insegna loro la tecnica sottile dell'arte di spogliarsi. Da brutti anatroccoli sgraziati e maldestri, vengono trasformati dall'intermedia signora in avvenenti star da *Crazy Horse*. Così, nel rutilante finale, offrono il meglio di sé: pettorali traslucidi, cosce da attaccante, muscoli gonfiati e, luccicanti, audaci perizoma.

Più adatto ad una platea di gay che non di timide signorine in cerca di emozioni, lo spettacolo offre una interessantissima Rosa Fumetto, sinuosa come una serpe, gelida come un'attrice del Berliner Ensemble. I giovani, aspiranti enteneuses, sembrano spassarsela soprattutto tra di loro. Ma questo *Ladies' night* nasconde, sotto l'apparente minimalismo, un furbastro ammicco al botteghino. *Luciana Libero*



Per maritarsi la zitella inscena un bel suicidio

L'INQUILINA DEL PIANO DI SOPRA, di Pierre Chesnot. Traduzione (così così) di Sergio Jacquier. Regia (routine) di Gianfranco De Bosio. Scene (living sdoppiabile) di Gianfranco Padovani. Musiche (banali) di Luciano e Maurizio Francisci. Con (divertiti, divertenti, affiatati) Lia Tanzi, Giuseppe Pambieri e, amica del cuore, Valeria Martinetti. Prod. Pros.Sa e Teatro Carcano.

Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi hanno voluto svagarsi un po', ed eccoli in una versione italiana di *La voisine du dessus* di Pierre Chesnot, autore brillante che vorrebbe stare al passo con i Roussin e i Marceau ma che, in realtà, resta nella nebulosa boulevardière dei Camolett, delle Dorin e compagnia.

Tutto è già nel titolo: un solitario professore di storia antica, tendenzialmente misogino, che costruisce automi e burattini (Bertrand, alias Pambieri) si precipita la sera di un 13 agosto nell'appartamento parigino dell'inquilina del piano di sopra (Sophie, quarantenne in crisi, ruolo della Tanzi). In un maldestro tentativo di suicidio, questa ha lasciato aperto il rubinetto del bagno e gli ha allagato l'alloggio. Avete già capito come va a finire, ma condividerete lo stupore di Bertrand se vi dirò che la cicogna, alla fine, farà le cose in grande, con un bel parto trigemellare. Fra l'allagamento e il lieto evento assistiamo ai tentativi di seduzione di Sophie nei confronti di Bertrand, con altri suicidi rientrati, disavventure varie, cene piccanti, strip-tease, fughe del maschio refrattario e intervento della polizia.

Litigi e dispetti costellano la lunga marcia verso l'innamoramento, ma la fragile piece di Chesnot assomiglia alla *Bisbetica domata* come la notte al giorno. E ci sarebbe da chiedersi perché due attori come Pambieri e la Tanzi si siano lasciati incastare se non fosse fin troppo chiaro che cosa li ha attirati: la possibilità di fare un «gioco di coppia», di ricamare con il mestiere, che è solido, e la loro naturale velleità per divertirsi e cercare di divertire. Difatti l'interesse, limitato, della serata sta tutto nelle loro rispettive esibizioni. Lia Tanzi, che fa gran sfoggio di guèpières e negligès per sedurre il suo professore, e puntare sulla captatio benevolentiae del pubblico maschile, e che usa (con moderazione) delle comiche leziosaggini in cui è maestra, risulta nel ruolo di Sophie spiritosa e im-

prevedibile. E Pambieri fa un divertente ritratto del suo professore sessualmente distratto, presago che dire donna vuol dire danno, brontolone, infantile. L'affiatamento consente ai due attori di cavare effetti comici anche dalle situazioni più insignificanti: come la pericolosa cenetta a base di minestra congolese, polpette messicane e deshabillées cui deve sottostare Bertrand o le grandi manovre di Sophie che da seduttrice vuol farsi passare per sedotta. De Bosio, che ha già diretto altre volte la coppia, ha dato una mano per la regia ma, occupato nei suoi allestimenti goldoniani, è stata una mano leggera. N. F.

Amori farseschi e surreali nella Sicilia del Seicento

LA NOTTE DI PALERMO, di Tommaso Aversa. Regia (scorrevole semplicità) di Roberto Guicciardini. Scene e costumi (funzionali) di Benedetto Ghiglia. Con Gabriella Fazzino, Donatella Russo, Franco Scaldati, Enza Rappa, Antonio Silva, Giovanni Argante, Roberto Burgio (tutti assai bene in parte) e con Giacomo Civiletti (vigorosa caratterizzazione). Prod. Teatro di Roma e Teatro Stabile di Palermo.

Sul palcoscenico, con la sonorità della voce e la capacità esplicativa del gesto, le parole si aprono nella suggestiva ricchezza di un linguaggio, aulico e popolare insieme, che passa con straordinaria inventiva dai toni farseschi a quelli sentimentali o addirittura surreali, imponendosi ben presto come l'autentico protagonista dello spettacolo. Ed è proprio questo in fondo il vero merito dell'allestimento, con cui Roberto Guicciardini restituisce alla scena *La notte di Palermo* del presocché dimenticato Tommaso Aversa, cimentandosi con la variegata e sfarzosa intensità di un seicentesco dialetto siciliano. La commedia, concepita nel rispetto di una classica unità di tempo e di luogo, torna a svelare così gli smaglianti riflessi di un piccolo gioiello drammaturgico, non ignaro della lezione di un Tasso o di un Machiavelli, della cui *Mandragola* sembra addirittura parafrasare il prologo. Mentre l'agile maestria e la creatività perfino barocca con cui l'autore si addentra nell'uso di forme poetiche diverse, risplende e domina nella narrazione, improntata ad una semplicità da Commedia dell'Arte, evocando sulla scena un po' rigida di Benedetto Ghiglia l'oscurità di un giardino incantato di luna e di gelsomi-



no. Dove i sospiri di due nobili fanciulle, interpretate con disinvoltura da Gabriella Fazzino e da Donatella Russo, si intrecciano all'impulsiva gelosia del Flaminio di Roberto Burgio, all'enfatica follia del Fidurico di Giovanni Argante e alla svagata sicurezza del Don Alfonso impersonato da Antonio Silva. Mentre, accanto a questa Palermo alta, i sanguigni frutti dell'assoluta terra di Sicilia emergono con saporosa incisività dalla schiera variegata dei servi. Che hanno la schiena curva di Agatuni, interpretato da Franco Scaldati, egli stesso autore di commedie in dialetto siciliano, l'indefettibile voglia di marito della Porzia di Enza Rappa e la vitalissima grossolanità di Tiberiu, reso con colorito vigore dal bravissimo Giacomo Civiletti. Antonella Melilli



Gli automi innamorati di Büchner il visionario

LEONCE E LENA (1836), di Georg Büchner (1813-1837). Regia (fiabesco e ironia) di Carlo Cecchi, anche interprete (toni picareschi e lunari) del ruolo di Valerio. Scene e costumi (astoricità, cromatismi) di Tina Maselli. Musiche (efficaci rarefazioni al piano e alla tromba, esecutore Diego Ruviddotti) di Franco Piersanti. Con Raffaella Azim (Lena, estenuazioni romantiche), Tommaso Ragno (Leonce, giovanili astratti furori) e - bene in parte - Paola Bechis, Toni Cafiero, Arturo Cirillo, Francesco Migliaccio, Massimo Piparo e Paola Roman. Prod. Crt, Milano.

All'apice del successo (*Ritter, Dene, Voss* a teatro, *Morte di un matematico napoletano* al cinema), in procinto di allestire una *Locandiera* pas-comme-les-autres per il Bicentenario, Carlo Cecchi si è concesso un divertimento raffinato. Ha riletto a modo suo, nella chiave di un ironico romanticismo post-modernista, *Leonce und Lena* del geniale Georg Büchner, morto a 23 anni, autore di soli tre testi drammatici ma considerato l'iniziatore del teatro moderno in Germania, e di cui il regista-attore fiorentino aveva allestito nel '74 *Woyzeck*.

Chi conosca Cecchi può immaginare gli esiti dell'operazione. Messa da parte ogni collocazione storica, evidenziati i lati comici e grotteschi del testo, che irride al dramma arcadico, Cecchi s'è lasciato portare dalla sua naturale avversione per la retorica di palcoscenico ed è andato a cercare -

come dire? – il sottotesto. Trovandolo in una irridente, ma mai sarcastica celebrazione del *tædium vitae* che imprigiona Leonce tra i fasti di una corte da operetta: uno stato che gli fa emettere leziosi sospiri per l'«amore che non c'è» e che, dopo la ribellione contro il matrimonio impostogli dalla ragion di stato, accetta – moderatamente felice – le nozze con la bella e giovane Lena, incontrata per caso durante i suoi vagabondaggi, e che altri non è se non la principessa prescelta.

La *fabula bûchneriana* è assolutamente improbabile, tant'è vero che l'epilogo consiste in false nozze orchestrate dal filosofo-vagabondo Valerio e dalla governante di Lena, per non derubare i sudditi dei festeggiamenti promessi dal re, protagonisti due automi che soltanto alla fine scopriamo essere i due giovani. Ma sotto l'allegoria fiabesca alla Andersen ribolle il mosto della scrittura visionaria di Büchner, c'è la descrizione satirica-rivoluzionaria dell'inefficienza della corte e, soprattutto, si disegna la trama di un grande gioco fra realtà volgare ed immaginario, noia e nostalgia, amore e morte. Ora Cecchi – dopo avere scarificato la parte narrativa, riconducendo il tutto ad un teatro mentale – estrae all'insegna di un'ironia garbata questa sostanza poetica, proposta come «evento in atto» fatto della scespiriana «materia dei sogni». Il contenitore scenico è un grande recinto dalle pareti gialle, con porte macchiate di rosso, un grande tavolo da pranzo e un divano rosa sostitutivo del trono. Valerio, *deus ex machina* della vicenda, servo di scena e filosofeggiante fool, è nell'interpretazione di Cecchi un «camminante» in pastrano militare, con la bottiglia in tasca quando non viene portata alle labbra, ed ha la natura scaltra di Pulcinella, con relative inflessioni partenopee. Il suo recitare è un gustoso, ammiccante, divertito e divertente narrare a mezza voce il sottotesto della fiaba. Le citazioni da Shakespeare, Hofmannsthal, Wedekind, Dürrenmatt non escludono un tono di fondo chapliniano. La Lena di Raffaella Azim è gentilmente sospesa nel regno celeste delle donne-bambole. Tommaso Ragno dà espressività romantica alla noia principessa di Leonce; sono incisivi la Roman, il Migliaccio, la Bechis, il Cirillo. *Ugo Ronfani*

Un Pinter rielaborato da Santagata e Morganti

IL GUARDIANO (1959), di Harold Pinter. Regia (spiccatamente naturalistica) di Alfonso Santagata. Scene e costumi della Compagnia Santagata e Morganti. Con Claudio Morganti (Aston, il fratello psicopatico), Giancarlo Ilari (Davies, il *clochard* intruso di particolare efficacia) e Alfonso Santagata (Mick, il fratello prepotente).

L'allestimento de *Il guardiano*, diretto da Santagata, vive autonomamente dal testo originario di Pinter. Risulta quindi deludente per i cultori del teatro dell'assurdo inteso in senso tradizionale, che si aspettano quella particolare atmosfera sospesa e stralunata – nonché piena di sottintesi e di ambiguità – che risulta dall'uso di un linguaggio scarno dove la battute sono pronunciate secondo ritmi accelerati, con pause improvvise o cambi di scena segnati da oscuramenti totali.

Qui Santagata e Morganti, con il barbone Giancarlo Ilari (il guardiano), danno vita, invece, a una libera interpretazione dell'originale, leggendo «dal di dentro», ovvero impadronendosi a modo loro, sulla scorta di un cammino artistico che, fra l'altro, è stato premiato dai successi de *Il calapranzi* di Pinter (che, nel 1984, fruttò alla compagnia il Premio della Critica e il Premio Ubu) e, più recentemente, *Finale di partita* di Beckett.

Ma si sa, d'altra parte, che l'interesse di Santagata e Morganti per certa drammaturgia contemporanea, è stato dettato da un personale iter di ricerca espressiva: in questo caso, più che di una «messinscena» si tratta dell'incontro di due mondi, quello dell'autore e quello degli interpreti con il loro bagaglio di esperienze personali, come il contatto con l'emarginazione, il razzismo, l'attuale società multietnica. Basta saperlo. *Anna Luisa Marre*

PROTAGONISTA PATRIZIA ZAPPA MULAS



Gl'innamorati secondo Garella fra i comici dell'arte e Pirandello

UGO RONFANI

GL'INNAMORATI AL TEATRO COMICO, di Carlo Goldoni (1707-1793). Adattamento e regia (teatro nel teatro, stimolante posposizione Novecento) di Nanni Garella. Scene e costumi (incroci fra epoche, richiami al capocomico) di Antonio Fiorentino. Con Patrizia Zappa Mulas (interpretazione ricca ed intensa), Graziano Piazza (Fulgenzio furiosamente passionale), Umberto Raho (Fabrizio, con estrosità caricaturali), Cristina Borgogni (bravura, eleganza nel ruolo di Flaminia), Antonio Francioni (il Conte, spiritosamente), Emanuela Grimalda, Maurizio Cardillo, Stefania Stefanin e Alessandro Bandini (gustose caratterizzazioni). Prod. Nuova Scena, Bologna.

Il giovane Fulgenzio, innamorato dell'ispida, gelosa Eugenia, arriva in scena cantando *Parlami d'amore Mariù*, indossa calzoncini alla zuava e sembra De Sica nel film *Grandi magazzini*. Siamo in un teatro anni Trenta, come si capisce dalle scene di tela traballanti buttate in palcoscenico, e un gruppo di attori «di giro» prova *Gl'innamorati*. Comportandosi come attori del goldoniano Teatro Comico inciampati nella finzione pirandelliana dei *Sei personaggi*.

Comincia così lo spettacolo del Bicentenario commissionato da Nuova Scena a Nanni Garella, una volta di più buttatosi – Dio gli renda merito – in un'operazione di «dissodamento», con un bel gruppo di attori giovani che stanno fino in fondo nel gioco – molto applaudito dal pubblico, dopo un po' di sconcerto iniziale – e frugano nel Goldoni «sommerso». Benissimo; con spettacoli così non si rischia di impantanarsi nelle ripetizioni celebrative.

Garella ha preso la «più psicologica» fra le commedie goldoniane (frequentata da tutte le primedonne dell'Ottocento, dalla Marchionni alla Duse) e ha mostrato che dietro al divertissement moraleggiante sulle follie degli innamorati gelosi c'era – vedi terzo atto – uno studio magistrale sulle psicologie turbate dalle passioni. Nelle loro tempestose esternazioni («Povera gioventù scongiurata! Non è da romanzo il coltello con cui vuol ferirsi l'amante invasato...») Fulgenzio ed Eugenia non son più maschere, o caratteri, ma persone: e dunque già immersi «realisticamente» nell'Ottocento borghese.

Bisognava cogliere queste novità, questi sconfinamenti nel melodramma e nel dramma. Garella lo ha fatto giocando sui contrasti e mettendo a fronte – come ho detto – il Goldoni riformatore e quello del Teatro Comico che ancora frequentava le maschere: ma trasferendo il tutto nel teatro capocomico del Novecento, un occhio al pirandellismo ironicamente caricaturato dei *Sei personaggi*, «secondo quella costante della scena italiana che ama mescolare finzione e vita».

I richiami, liberamente trascritti dal Teatro Comico, alle vicende interne della compagnia girovaga occupano buona parte del primo atto e son gelosie, litigi, storie di paghe, vapori di primedonne e fame cronica. Pare a me che queste sovrapposizioni, per sortire i voluti effetti comico-grotteschi, debbano essere recitate dagli attori con una seriosità minore, anzi con nonchalance, e a ritmi più incalzanti e leggeri. E difatti gli effetti aggiunti risultano più efficaci nel secondo e soprattutto nel terzo atto, quando scorrono via veloci, con rapide funzioni di «controcanto» (la famiglia fuoriscena degli affamati attori, la sberla del capocomico alla primadonna, l'arrivo della falsa cantautrice spagnola che farà Clorinda, la sonnolenza del suggeritore...), e consentono che il testo di Goldoni si installi in tutta la sua «sovranità». Seducente sia come divetta anni Trenta che nei panni della esagitata, contraddittoria Eugenia, fiera, umiliata, testarda, malinconica e alla fine appagata, Patrizia Zappa Mulas ha saputo tracciare un arcobaleno di passioni amorose, in un ruolo finalmente all'altezza delle sue possibilità. Nella parte di Flaminia, Cristina Borgogni ha dato elegante rilievo ai contrasti con la sorella. Come Fulgenzio, con le sue esplosioni di rabbioso amore, Graziano Piazza è stato quasi una rivelazione. Umberto Raho ha associato verve e mestiere per darci un ritratto colorito di Fabrizio, lo zio vanitoso e millantatore. Il sussiego del Conte di Antonio Francioni, la spigliatezza di Stefania Stefanin come Cantatrice e Clorinda, la malinconia del poeta affamato di Alessandro Bandini e il trasformismo di Emanuela Grimalda nella parte della serva son state altre gradevoli sorprese dell'allestimento. □

IL SICILIANO «GRUPPO JARBA» A ROMA

Un girotondo di coppie contadine nel cerchio arcaico del dialetto

MARICLA BOGGIO

FATTO IN CASA, di Nino Romeo. Regia, scene e luci di Nino Romeo e Graziana Maniscalco (anche interpreti). Prod. Compagnia Gruppo Jarba, Catania.

Lavorano insieme da più di dieci anni; marito e moglie nella vita, in teatro si moltiplicano nei ruoli al punto da poter essere a tutti gli effetti un «gruppo»: sono i catanesi Nino Romeo e Graziana Maniscalco. Nell'introdurre lo spettacolo crediamo di dover partire dal linguaggio: si tratta di una forma reinventata dal dialetto catanese, contratto, ritmato, piegato alle esigenze della situazione attraverso la scelta di parole composte, scure di suono oppure dilatate come un lamento o un urlo di piacere; molte parole sfuggono allo spettatore non addestrato alla parlata siciliana, ma alla comprensione razionale si sovrappone una forte suggestione che emana dalla rappresentazione nelle forme gestuali in cui si sviluppa. La scena è di semplicità estrema: un perimetro di lampadine delimita lo spazio-stanza del palcoscenico; all'interno di tale delimitazione, un letto matrimoniale di linea essenziale, giaciglio di gente contadina. Su questo letto si svolge, in sei episodi che si susseguono ininterrottamente fino ad una sorta di epilogo, una storia di coppie. Giace l'uno sul letto - che è di morte - mentre l'altra gli sta vicino piangente, finché quello si desta e i due cominciano a parlare; sono un padre ed una figlia; ricordano, rivivono, si affrontano. È il sesso a muovere i discorsi, gli sguardi, i comportamenti: una genitalità assoluta, che non conosce pudori, moralità, limiti, ma ricerca l'unità del tutto, esalta la forza del sangue, l'attrazione indomabile, la soggezione ad una voce implacabile e tuttavia dolce come un richiamo infantile che non conosce dettami; e nella fisicità si consuma questo dialogo d'amore assoluto, dalle lacrime di lei per lavare i piedi del padre, all'orina al sangue; ma c'è una tale intensità in questo ricercare delle radici, in questo rimuovere gli anfratti profondi dell'essere, che non sfiora mai, il dialogo, la volgarità né l'imbarazzo. Altri cinque sono gli episodi che seguono, in un girotondo «schmitzleriano» di sapore arcaico e di matrice greca: moglie e marito si rinfacciano tradimenti e abbandoni; amanti rivivono l'ansia dell'incontro spiato dai rispettivi coniugi e reso ancor più esaltante dal pericolo; madre e figlio rimandano la memoria all'infanzia del piccolo, che come un piccolo animale caprino cercava il seno materno; e ancora, amanti disperati e smaniosi al punto da coricarsi entrambi su quel letto che alternativamente era stato di morte per uno dei due, e suicidarsi bevendo ciascuno una parte di veleno di un'unica fiala, un modo ancora per tornare ad essere uno per forza d'amore; finché l'epilogo ridona una sorta di oscura pace, da limbo: sono due esseri vaganti, a cercarsi non conoscendosi, emersi dal mito. □

Seneca patafisico al circo dei Marcido

SPETTACOLO, dalla Fedra di Lucio Anneo Seneca. Adattamento e regia (in grottesco) di Marco Isidori, anche nel ruolo del Nunzio. Scene e costumi (estro, applicazione) di Daniela Dal Cin. Con (intensità vocale e gestuale) Lauretta Dal Cin, Maria Luisa Abate, Ferdinando D'Agata, Corrado Parodi, Costanza D'Agata, Raffaella Baratta, Paolo Stratta e Sabina Abate. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.

Luca Ronconi - un nome una garanzia - ci crede e ha messo a disposizione il Carignano di Torino per *Spettacolo*, l'ultima produzione della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, la piccola comunità familiare nata fra le baite del Piemonte, attualmente operante a Torino e che da dieci anni, fra l'indifferenza dell'establishment teatrale, in onorata povertà ma, anche, con qualche soddisfazione (come un Premio Ubu) fa della sperimentazione in un clima di originale, inconfondibile autonomia. Il nuovo, folle spettacolo muove da frammenti della tonitruante Fedra dello stoico Lucio Anneo Seneca, lo sfortunato precettore di Nerone.

Come definirlo? Uno *Spettacolo* appunto, come recita il titolo: ossia l'uso di altisonanti lacerti della tragedia della regina Fedra, moglie di Teseo, innamorata del figliastro Ippolito, secondo la versione del filosofo romano ripresa da Euripide,

e che Racine avrebbe a sua volta ripreso. Ma uno libero, anzi liberissimo per «fare teatro», cioè giocare (*jouer*, in francese, sta per recitare) con il corpo e la voce usando l'orrenda storia di punizioni divine e di sangue come una *fabula* volta in grottesco, come un disinvolto assemblaggio di invenzioni sceniche, iconiche, mimiche e sonore (invenzioni frutto di una ricerca collettiva: questo va sottolineato). Sicché il testo, alla fine, si riduce a pretesto, e la tragedia diventa un grottesco, una ri-creazione mentale di emozioni simulate, di stereotipi enfatizzati, di destrutturazioni ironiche. Alla base dell'operazione c'è la vecchia, sempiterna irrisione patafisica, la stessa gloriosa irriverenza che aveva spinto Alfred Jarry a scrivere il *Faustroll* per fare il verso a Goethe. Il circo, come nel teatro di Jarry, è presente in buffo controcanto con il testo, e anche il music-hall. Il coro indossa smoking e cappelli a cilindro bianchi; Fedra ha un abito rosso spampinato, da star; i personaggi si trasfigurano in clown e ballerine; appaiono ombrelli e macchine di tortura che richiamano i trapezi degli equilibristi e le planche dei lanciatori di coltelli. E il prologo è «concertato» da un Isidori trasformato in esagitato direttore d'orchestra ed eseguito in base ad una partitura lettrista, di parole in libertà, che ritroviamo sul programma di sala insieme agli elementi scenici eseguiti con gusto e perizia artigianale dalla brava Daniela Dal Cin. E efficace, oltre al prologo, la scena finale della condanna a morte di Fedra (alla quale tocca anche una scena di nudo integrale alla sbarra), dove il movimento dei nastri rossi del costume simula

una cascata di sangue tape-à-l'oeil. Dopotutto, Seneca era un anticlassico, barocco anzitempo: e la profanazione di questo barocco patafisico è soltanto una profanazione a metà. Notevoli i risultati del lavoro vocale degli attori, che fanno la parodia della metrica romana su toni gutturali o «in caduta». E che chiudono con efficaci movenze di automi, mentre risuona l'aria di una canzone anni Sessanta, *Il re dei pagliacci*. Ugo Ronfani

Erotismo e pediluvii per la Thérèse di Diderot

L'EROTICA RAGIONE OVVERO LA ROSA È IL PIÙ BEL FIORE, liberamente tratto da *Thérèse Philosophe* attribuito a Diderot. Riscrittura (alquanto fedele) e regia (buona) di Riccardo Reim. Con (recitazione abile e creativa, con sprazzi di genialità) Lucia Ragni.

Una sorta di boudoir da marchese De Sade. Un donnone in un settecentesco e svolazzante abito bianco è intenta a scrivere una lettera in punta di piuma mentre affonda le estremità in una grigia tinozza. Primo e migliore segnale dello spettacolo: testa avvolta in elucubrazioni da secolo dei lumi, piedi nella materialità liquida di un pediluvio. Poi inizia la lunga narrazione della «povera» Thérèse: sedotta da un gesuita, condannata per diffamazione. Ma la storia vera è solo un pretesto per una labirintica dissertazione sul sesso, la religione e il potere. In gran parte affidato alle doti artistiche della Ragni, lo spettacolo si fonda principalmente su una recitazione magistrale con la quale l'attrice non fa che trasgredire continuamente col gesto, esplicito e ammiccante, l'impianto intellettuale del filosofico discorso. Ne viene fuori il ritratto di una illuminista assetata di sesso e graziata dall'ironia che riflette, con grande intelligenza, su eros e ragione. Sbilanciato più sul grottesco, che sull'approfondimento dell'affascinante personaggio di Thérèse, il monologo è un gustoso divertissement con il pregio di essere interpretato da un'ottima attrice. *Luciana Libero*

Paradossali analogie tra anatre e uomini

VARIAZIONI SULL'ANATRA (1977), di David Mamet. Traduzione (vivace) di Alessandra Genola. Regia (intelligente) di Giovanni Calò. Musiche di Gaetano Liguori. Con (bravi) Vasco Mirandola e Ted Keijser. Prod. Teatro Libero, Palermo.

Un parco. Su una panchina due individui si scambiano considerazioni sulla vita delle anatre. È un dialogo paradossale, che fra le coloriture squisitamente ecologiche affronta i problemi della vita e della morte. In un alternarsi di battute talvolta apparentemente banali, talvolta esilaranti si delineano le personalità dei due uomini, le loro manie, la loro ansia di comunicazione. L'analogia tra mondo animale e mondo umano è tanto più profonda quanto più sembra toccare delle punte di estrema superficialità. Questo testo scritto e sapientemente costruito da Mamet nel '77, ha mantenuto nell'allestimento del Teatro Libero di Palermo la sua modernità anche grazie ad una regia attenta e puntuale a firma Giovanni Calò. A rendere queste «variazioni» ulteriormente godibili sono stati gli attori che hanno dato vita ai due personaggi: un Vasco Mirandola di misurata classe e un Ted Keijser (scuola Lecoq) di rara naturalezza. Le musiche di Liguori poi hanno interpretato sapientemente «questo testo assai semplice», come lo definisce Mamet nelle indicazioni per la messa in scena, lasciando liberi gli attori e il regista nel modo di affrontarlo. *Claudia Pampinella*

SCENE IMMATERIALI

LA MEMORIA DEL NUOVO

CARLO INFANTE



L'avanguardia, più della tradizione forse, ha bisogno di memoria. Dato che il mondo è in trasformazione continua, accelerata, è necessario trarre lezione dalle pratiche della sperimentazione per cogliere il senso del divenire culturale. Il mondo va così veloce ormai che forse non ha più senso creare qualcosa di nuovo. E forse proprio per questo è sempre più importante qualificare l'attenzione, la percezione delle cose in divenire.

Ricordarsi l'esperienza dell'avanguardia, in quanto «tradizione del nuovo», come ricerca continua di nuove forme e attitudini, può essere quindi basilare per la formazione culturale di nuove generazioni che oggi si misurano con la creazione artistica e teatrale in particolare.

La «memoria del nuovo» può quindi essere intesa come una strategia ideale di approcci al mondo delle trasformazioni cogliendone i meccanismi strutturali.

In campo teatrale tutto questo assume un valore decisivo dato che l'avanguardia tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta ha prodotto esperienze formidabili di creazione inedita e per molti versi antagonista alle forme date e convenzionali di teatralità. Si può tranquillamente affermare che il Nuovo Teatro in Italia ha creato un vero e proprio movimento capace di ristabilire i termini del fare e vedere teatro. Un movimento unico al mondo per molti versi. Una condizione di «confusione eccellente» (un'ossimoro maoista che rende bene l'idea del clima di allora) che ha prodotto un humus determinante per esperienze che hanno inventato linguaggi e comportamenti, che hanno tentato una rifondazione del teatro coniugando la drammaturgia scritta in «scrittura scenica».

Sono molteplici gli aspetti che richiedono considerazioni specifiche e principalmente occasioni in cui sistematizzare la memoria di esperienze che altrimenti rischiano l'oblio.

In questo senso «Memoria del Nuovo» è anche il nome di un progetto di lavoro per la documentazione e la formazione culturale che si

sta delineando ad Ivrea, culla dell'avanguardia teatrale italiana con il convegno del 1967 che sancì l'avvento del Nuovo Teatro.

Altro progetto iscritto in questa strategia operativa sulla «memoria» è la produzione di un Cdrom (Compact disk read only memory), ovvero un supporto digitale a lettura laser per la documentazione dell'attività teatrale de La Gaia Scienza, in particolare della compagnia Solari-Vanzi.

Si tratta di un prodotto multimediale che non intende solo svolgere al miglior grado una funzione documentaria con l'acquisizione di estratti video, repertori fotografici, programmi di sala, testi teatrali, scritture sceniche, recensioni critiche, bozzetti scenografici, ma rivelare dei processi di creazione.

Attraverso la composizione ipertestuale (la proprietà di «navigare» attraverso le informazioni per associazioni e analogie) sarà ad esempio possibile sviluppare in parallelo alla presentazione di uno spettacolo tutti quei «sottotesti» che motivano l'attore nell'interpretazione.

Saranno cioè sviluppati quei frammenti che fanno il «discorso teatrale»: evocazioni parallele che arricchiscono la scrittura scenica, coniugando alla drammaturgia citazioni di contemporaneità e archetipi, visioni cinematografiche e suoni etnici, opere pittoriche e schegge letterarie.

Il Cdrom è iscritto in un progetto di editoria elettronica dal titolo *La scatola nera* sostenuto dal Ccar della Regione Lazio e realizzato da Impronte Digitali.

IL COREOGRAFO ELETTRONICO

La videodanza ha ormai trovato un suo punto di riferimento privilegiato. È a Napoli con «Il coreografo elettronico», rassegna e premio internazionale a cura di Elisa Vaccarino. La quarta edizione si svolgerà dal 19 al 20 maggio e prevede quest'anno un'importante novità. Si tratta di una sezione speciale intitolata *Premio Ricordi* che intende promuovere, per un triennio, la produzione di questa videocreazione ispirata alla scena.

Gli organizzatori del premio (l'associazione Napolidanza) con il contributo della Casa editrice Ricordi e la collaborazione dell'Istituto francese di Napoli invitano autori e musicisti a presentare prodotti di videocreazione per una durata tra i tre e i dieci minuti. Gli elementi richiesti per la partecipazione al concorso (*deadline* il 3 maggio) sono in primo luogo lo *storyboard*, la sceneggiatura composta per immagini (disegnate o fotografiche); un video in Vhs che documenti le esperienze da cui si proviene; ipotesi di scelte musicali (si sollecitano collaborazioni con giovani compositori contemporanei); piani di fattibilità. La Ricordi mette a disposizione dieci milioni di lire. Per informazioni: Napolidanza 081/681854.

LA SCENA IN VIDEO

A Riccione dal 27 al 30 maggio si svolgerà l'ottava edizione del Ttvv, la rassegna internazionale di teatro in televisione e video. Dallo scorso anno è giunto a dirigerla Giuseppe Di Leva che darà al premio anche una connotazione radiofonica: la monografia d'autore sarà su Harold Pinter, sul teatro televisivo e radiofonico appunto. Altra monografia sarà quella sui fratelli Aldo e Carlo Giuffrè. Uno «speciale» sarà poi dedicato a Carlo Cecchi. □

Goffrey Carey, Thorsten Kirchoff e Marco Solari durante le prove di «Racconti inquieti» a Santarcangelo, 1986.

EURIPIDE

LE BACCANTI

TRADUZIONE DI RENATO RANDAZZO IN DODECASILLABI GIAMBICI
E METRI VARI INTEGRATA CON LA RICOSTRUZIONE LIBERA
SULLE FONTI ANTICHE INDIRETTE DEL PERDUTO «LAMENTO DI AGAVE»



PROLOGO

DIONISO - A questa terra dei Tebani io Dioniso, figliuolo di Zeus, vengo. Nacqui a Semele, prole di Cadmo, quando l'arse il fulmine. Assunta da divina umana immagine, di Dirce appresso al fonte e all'acqua Ismenia. Di mia madre folgorata là il tumulo, accanto a questa reggia, vedo e vivido ancora fumigare per la folgore di Zeus i resti della casa misera di mia madre, che fu ad Era eterno odio. Elogio Cadmo, che prelude a estranei il passo a questo luogo, che di pampini di vite fertile io copersi a cerchio. Avendo abbandonato la Lidia e della Frigia le pianure aurifere e avendo visitato i piani torridi dei Persiani e le fortezze Battrie, le argenti terre mediche, l'Arabia felice e tutta l'Asia, che si stende sul mare salso e bella insieme barbari e greci entro città turrite mescola, questa città ho raggiunta fra le elleniche per prima, onde, là miei coreuti e pratiche pie istituiti, qui appaia ai mortali Demone. Nell'Ellade per prima Tebe l'ululo mio gridava, costretta della nebride a farsi veste e nella mano prendere il tirso, mia lancia guerresca d'edera, perchè me, Dioniso, da Zeus dicevano non nato quelle che meno dovevano, intendo dire di mia madre Semele le tre sorelle, ma che, umano talamo gustato, a Zeus ella addossava biasimo, da Cadmo istruita. E voce diffondevano che Zeus in lei delle nozze il mendacio superbo con la morte estinse. In furia per questo fuori dalle case le spinsi e sopra il monte insane ora dimorano. A prendere anche le costrinsi l'abito del rito. A tutto il seme poi femminile, quant'erano in città, il senno disfrenai folle dalle case ed ora in alto a rupi aperte siedono, di sotto i pini verdi con le figlie di Cadmo. È forza infatti a Tebe accogliere precetto d'iniziarsi ai riti bacchici, seppure lotta, e ch'io difenda la madre Semele, Nume agli uomini mostrandomi, che a Zeus per ella nacqui. La tirannide su Tebe Cadmo insieme con la gloria donò a Penteo, sangue della figlia, che solo in me al divino nega ossequio, e dalle libagioni mi discaccia e nient'affatto include nelle suppliche. Per questo a lui e a tutti i Tebani saggio io darò della mia divina nascita. Ad altra terra, addotte qui nell'ordine le cose, il piede porterò, perchè abbia ancora altrove a rivelarmi Demone. Ma se di Tebe la città con astio ed armi trarre tentasse le Baccanti giù dal monte, stratega io delle Menadi le intimerò guerra. Per questo, abito mortale vesto e diedi aspetto al mio essere di corpo umano. Femmine, mio tiaso, che dallo Tmolò, scudo della Lidia, migraste, e che ministre sacre e socie condussi del cammino fin da barbare contrade, orsù, i nativi frigi timpani, strumenti della madre Rea e bacchici, in alto sollevate e qui, alle reggie dimore di Penteo intorno, strepito sì da essi traete, che i Tebani vedano. Frattanto io tra le fratte Citeronie con le Baccanti andrò carole a tessere.

Esce. Irrompono dalle due parodi le Baccanti.

PARODO

CORO - (*Strofe*) Dall'asiana contrada, il sacro Tmolò mutato, mi slancio per Bromio a dolce fatica, a salutare affanno, gridando di Bacco l'evoè.

(*Antistrofe*) Sul cammino chi c'è? Chi? In casa arretri il passo e nel pio timore la bocca rinserri. Chè del rito i canti per Dioniso sem-

pre intonerò.

(*Strofe a*) O beato chi, felice i misteri divini sapendo, in santità viva la vita e nel tiaso l'anima esalti, sui monti baccheggiando e cercando devote penitente; e della Grande Madre Cibele le orgie pio coltivando e in alto il tirso agitando, cinto nel capo d'edera, Dioniso adori. Andate, Baccanti, andate, Baccanti, Bromio Dioniso, figlio Dio d'un Dio, giù conducendo dai frigi monti per l'ampie strade dell'Ellade, Bromio...

(*Antistrofe a*) ...che la madre, mentre ancora custodiva nel grembo, volando la fiamma di Zeus, immaturo depose, dolente gli strazi genitali, e nella vita dalla folgore fu spenta. Nel germinale nido della sua coscia lo chiuse tosto il Cronide Zeus, occulto ad Era, fermo fissandolo ivi con fibbie d'oro. E quando le Moire compirono il tempo, genera un Dio di corna taurine e l'incorona di serpi. Donde alle chiome le Menadi serpenti cacciati insertano.

(*Strofe b*) O di Semele Tebe nutrice, incoronati dell'edera. Fiorisci, germoglio del verde smilace, bello nel frutto, e aggiogati a Bacco con virgulti di rovere o di pino, e la veste maculata della nebride spargi di fiocchi di bianco crine. Intorno alla ferula che disfrena sii santa. Tosto danzerà tutta la terra, quando Bromio spinga i tiasi al monte, dove attende la turba muliebre, reietti telai e spole, per smania di Dioniso.

(*Antistrofe b*) O riposi dei Cureti e santi antri di Creta, culla a Zeus, dove a me i Coribanti dall'elmo triplo inventarono questa ruota di pelle arta. L'acuto sospiro e l'armonia mescolarono di flauti frigi al rullo di Bacco, che in mano alla Madre Rea posero, accordo agli evoè muliebri. Dalla Dea Madre poi i Satiri, insani all'intelletto, l'ottenevano ed insieme l'unirono con le danze delle triennali funzioni, che portano nel cuore di Dioniso letizia.

(*Epodo*) Dolce sui monti chi dai tiasi in corsa al suolo stramazzi, della nebride avendo la sacra veste, cacciando il sangue del capro scannato, ebbrezza crudivora, slanciandosi verso i monti frigi, verso quelli lidii, mentre «Bromio evoè!» primo intona. Scorre di latte il piano, scorre di vino, scorre della stilla delle api. Come fumo d'incenso sirio, Bacco su levando il fuoco della torcia, rutilante dalla ferula, si slancia, alla corsa, alle danze irritando noi erranti, con grida eccitando, all'etra agitando la morbida chioma. E d'evoè c'infiamma, tuonando così: «O andate Baccanti, o andate, Baccanti, dello Tmolò orfidente alle pendici, danzate i canti di Dioniso al brivido cupo dei timpani, esaltando l'evio Dio con gridati evoè a boato, sui ritmi frigi, quando il morbido flauto sacro le sacre licenze infremita, che le vaganti rinserrano al monte, al monte»; e la Baccante, qual puledro dietro madre pascente, rapita a sbalzi affretta il piede.

Entra Tiresia in abbigliamento bacchico: il tirso, la nebride e la corona d'edera intorno al capo.

PRIMO EPISODIO

TIRESIA - Chi sulle porte? Fuori fa' d'Age-nore uscire il figlio Cadmo, il quale Sidone lasciò e turrata fece questa acropoli di Tebe. Vada alcuno e annunzi che Tiresia lo cerca. Sa a che io qui venni e quel che pattui io vecchio con lui più vecchio: i tirsi in mano prendere, la nebride vestire e foglie al capo indurre d'edera.

Cadmo dalla reggia: in abbigliamento bacchico.

CADMO - In casa io essendo, come, o carissimo, la saggia voce tua di saggio ad udirla mi giunse nota! Acconcio, ecco, nell'abito del Dio io sono, poichè noi al più possibile grandezza accrescere dobbiamo a Dioniso: è figlio di mia figlia ed egli Demone apparve agli uomini. Dove bisogna danzare? Dove sostare il piede ed il capo scuotere? Tu vecchio, o Tiresia, guida me vecchio. Tu sai. Oh, stancarmi non potrei di battere col tirso notte e giorno il suolo! D'essere vecchietti volentieri noi abbiamo dimenticato.

TIRESIA - Io e tu proviamo identici sentimenti. Danzerò anch'io, perchè mi sento giovane.

CADMO - Al monte in carro dobbiamo ascendere?

TIRESIA - Ma no! Così al Dio onore non si tributa.

CADMO - Da bambinaio farò io vecchio a te vecchio.

TIRESIA - Lassù, guidandoci il Dio, andremo agevoli.

CADMO - Danziamo in Tebe solo noi per Dioniso?

TIRESIA - Noi soli bene, gli altri male pensano.

CADMO - Troppo l'indugio. Alla mia mano attaccati.

TIRESIA - Ecco la mano. Come sposo stringila.

CADMO - Gli Dei io mortale, sprezzando, non provo.

TIRESIA - A noi non piace intorno agli Dei dispute interessere. I patrii culti e le credenze nostre consone col tempo nessun sofisma può abbattere. Alcuno dirà che vecchiaia contamina, poichè il capo cingo d'edera, in brama di danzare. Ma se il giovane lo debba e no il vecchio il Dio non indica. Onori parimenti da tutti e non da limitato numero vuole ricevere.

CADMO - Poichè non vedi questa luce, o Tiresia, per te profeta mi faccio e ti anticipo che rapido Penteo, il figlio d'Echione, cui consegnai il regno, alle case accelera. Com'è sconvolto! Che dirà d'orribile?

Entra Penteo che non si accorge in un primo tempo di Cadmo e di Tiresia.

PENTEo - Fuori di questa terra a caso mi trovo, quand'odo che malanni si diffondono novelli in questa città: che le femmine, le case lasciate, pietà bacchica fingendo, per i monti su scorazzino ombrosi, danzando in onore al Demone recente, Dioniso o comunque si chiami. E pieni, mi si dice, in mezzo ai tiasi s'innalzano crateri e che soggiacciano, or qua e là in tane discoste, le femmine ai maschi; pie, in vista, cultuanti Menadi, ma più che a Bacco serve alla libidine. Quante sorpresi, in ceppi stanno in carceri comuni e servitori le sorvegliano. Quante discoste poi sono, Ino ed Agave, che ad Echione mi generò, e di Atteone la genitrice, Autonoe dico, dai monti bracerò e, in ferrei legami serrandole, dalla trista follia bacchica libererò tosto. Uno straniero dicono venuto sia dalle contrade lidie: stregone, incantatore, biondo ai riccioli fragranti, vinato in viso, d'erotiche malizie pieno gli occhi. Ed anche dicono che questi giorno e notte si rimescoli con le fanciulle, simulando regole di Bacco. Se entro questa cinta capiti ch'io lo sorprendo, dal busto troncatagli la testa, squassiti di chiome e battiti di tirso fine avranno. Egli dice esistere un Nume Dioniso e che cuto fu questi un giorno nella coscia intima di

Zeus e che egli sia quello arso dalla fiaccola del cielo con la madre sua, colpevole d'aver addotto Zeus quale sposo. Simili oltraggi, che, chiunque sia, osa lo straniero come non sono degni di terribile capestro? Ma che spettacolo è questo! In nebridi ornate io vedo il terascopo Tiresia e baccheggiare con la ferula il padre di mia madre. O grande ridere! Vergogna, o padre, m'è demente scorgere in voi vecchiaia. Non sbalzerai quell'edera? La mano non farai dal tirso libera, o padre di mia madre? Tu, o Tiresia, a questo l'inducessi, perchè agli uomini il nuovo Dio portando, vuoi con viscera e con pennuti spiati farti il gruzzolo. Vecchiaia ti salva, se no, tra le Menadi staresti in ceppi, poichè riti sudici importi. Insieme vino, mense e femmine congiungi e puro più nelle orgie nulla resta.

CORO - Sacrilego! Straniero, tu non veneri gli Dei, non Cadmo, il quale la terrigena progenie seminò. Figlio d'Echione essendo, tu fai oltraggio ai consanguinei?

TIRESIA - Quando oratore scaltro trae da nobili principi spunto, bene esprimersi opera grande non è. Tu, come se saggio, celere hai lingua, ma nel tuo dire non c'è giudizio. Un potente, tracotante ed abile nel dire, se di senno manca, perfido diventa cittadino. Questo demone novello, che tu beffeggi, quanto in Ellade grande sarà, non saprei a parole esprimere. Due cose, o giovinetto, in pregio gli uomini hanno: la Dea Demetra o Terra, chiamala con quale dei due nomi vuoi, che nutrica gli uomini con frutti adusti, ed il figlio di Semele. Questi venne emulo a Demetra, trovò ed espresse l'umore dai grappoli, lo diede ai miseri uomini, che immemori diventano di pene, se del liquido sono colmi della vite. Oblio e sonno ai quotidiani mali unico egli dà, nè farmaco c'è altro dei dolori. Inoltre egli, che pure è un Dio, si liba agli altri Dei, sì che per lui gli uomini riscuotano vantaggi. E tu ne fai del ridere che alla sua coscienza lo caci Zeus? L'essere del fatto insegnerò a te. Tolto il pargolo Dio al fuoco lampeggiante, Zeus se lo portò nell'Olimpo. Era voleva estrometterlo dal cielo.

Zeus allora inventò astuzia, quale un Dio può. Una parte spezzò dell'etere, che chiude in giro il mondo, e fece un Dioniso, che diede ad Era in ostaggio delle ire. In seguito i mortali, il termine corrotto ostaggio, nella coscia dissero che fu di Zeus cucito; e nella favola il vero si confuse. Anche fatidico è questo Nume e molta virtù mantica deriva dalla folle, ebbrezza bacchica. Infatti, quando il Dio copioso penetri qualcuno, lo rende insano e del futuro presago. Di qualche virtù pure partecipa di Ares. Quando la paura esercito in armi e in fila sgomenta, anzi che lancia di guerra imbracci, tale travaglio è opera di Dioniso. Lo scorderai saltare anche sulle rocce delfiche il piano a due corni, mentre le fiaccole tiene e scuote ed avventa il frassino di Bacco. Per l'Ellade poi grande lo vedrai. Penteo, ascoltami: non credere che l'autorità tutto può sugli uomini, e, se ti sembra, non fartene credenza, poichè da tuo senno malato ciò diviene. Il Dio nella città accoglia a fa' libazioni e baccheggia ed incorona il capo. Dioniso le donne ad essere caste verso Cipride non forzerà. Ma da natura seguita esserlo sempre in ogni cosa. Intendere bisogna questo. Se la donna è onesta, tra bacchanali anche, non mai degenera. Vedi, tu godi, quando in molti attendono alle tue porte e la città magnifica il nome di Penteo. Anch'egli, immagino, diletto prova, al-

lorquando l'onorano. Sia io che Cadmo, su cui tu fai l'ironico, perciò faremo danze, cinti d'edera nel capo. Coppia candida, ma dove sentiamo di danzare; nè convincermi da tue parole mi farò a combattere gli Dei. Di un male terribile quanto mai tu soffri. E scampo al male, che da farmachi ti venne, per farmachi non puoi avere.

CORO - O vecchio, saggio sei. E Febo tu offendere non potrai, onorando in Bromio un grande Dio.

CADMO - Figliuolo, bene consigliò Tiresia. Unisciti a noi! Alle mode conformati! Fuori dal mondo voli e, se anche valido sei di senno, dissennato pensi. Anche se questo, come tu dici, un Dio non è, da te si dica e si accrediti con utile mendacio, sì che Semele a un Dio si creda madre e venga gloria a noi ed alla stirpe tutta. Sai la misera sorte d'Atteone, del quale fecero scempio nelle boscaglie le crudivore cagne, da lui nutrite, perchè più abile di Artemide nelle cacce si vantava. Perchè tu ciò non soffra, qui vieni che t'incoronano il capo d'edera. Con noi concedi onori al Dio.

PENTEIO - Non accostare la mano! Altre volte vattene a baccheggiare. Imbrattarmi della tua insania oserai? Di tua follia questi, che ti fu maestro, il fio pagherà. Alcuno si affretti, orsù, agli stazzi, dove costui specula su uccelli. Schianta, fracassa, fa' cumulo di tutto con bronconi e ai venti l'infule disperdi e alle tempeste, perchè al massimo lo morderò in tal modo. Altri braccatemi su e giù per la città il femmetto ospite, che nuovo morbo immette nelle femmine e insozza i talami. Qui trascinatelo legato, appena preso, perchè meriti la morte della pietra, e veda in pratica che baccheggiare qui non è piacevole.

Entra nella reggia. Le guardie sulle orme di Dioniso.

TIRESIA - O sciagurato, non sai dove ti spinge il tuo parlare? Ormai pazzia ti domina, e folle prima eri. Andiamo noi, o Cadmo, e per costui, seppure rozzo, e per la città grazia imploriamo dal Dio che nessun male operi. Seguimi ormai con il bastone d'edera e al corpo mio, come io al tuo, fa' d'appoggio. È sconcio che due vecchi a terra cadano. Andiamo, orsù! Dobbiamo noi servizio a Bacco, figlio di Zeus. Cadmo, oh, lacrime non mai Penteo alle tue case ingeneri! E ciò affermo non per virtù mantica, ma d'esperienza. Folle egli follie blatera.

Tiresia e Cadmo escono.

PRIMO STASIMO

CORO - (*Strofe a*) Santità veneranda degli Dei, santità, che sulla terra porti l'ala d'oro, odi queste cose di Penteo? Odi sacrilega baldanza contro Bromio di Semele, contro il Dio primo dei Beati nei tripudi belli di corone? Di questo egli ha culto: danzare in mezzo ai tiasi, ridere al suono di flauti, mettere fine agli affanni, quando splendente il vino sulla mensa dei Numi appare, quando fra l'edera dei conviti agli uomini il cratere avvolge il sonno.

(*Antistrofe a*) Di una lingua senza freni e di stolidezza senza leggi meta è la sciagura. Ma tranquilla vita e saggio agire rischi non sanno e le dimore tengono salde. Seppure remoti ed in cielo, gli Uranidi le cose dei mortali sotto lo sguardo hanno. Saggio non è chi sottilizza e non pensa cose mortali. Noi siamo di breve stagione e brama di cose grandi può il presente non farci accetto. Un

tale costume, per me, appartiene agli uomini travati al senno e folli.

(*Strofe b*) Giungere potessi a Cipro, isola d'Afrodite, dove soggiornano gli Amori, carezza delle anime mortali; ed alla terra, che si feconda dei rivoli non pluviali di centiforce barbaro fiume; e dove è la bellissima di fama Pieria, casa delle Muse, dell'Olimpo clivo santo, colà guidami, Bromio, Bromio, signore divino delle Baccanti. Ivi le Cariti, ivi l'Amore, ivi pio il tuo rito per le Menadi. (*Antistrofe b*) Gode delle mense gioiose il Demone, figlio di Zeus, ed ama la pace dispensiera di gioie, nutrice dea di prole. Letizia egli donasi senza affanni nel vino e a chi felice vive e a chi coltiva tristezza. Ma chi vuole trascorrere le notti care e i giorni sempre triste, odio acquista presso il Nume. Da chi troppo presuma lontano con la mente ed il cuore stare è saggezza. Quello che il popolino più sciocco crede ed ama, questo io possa credere.

Le guardie portano Dioniso legato. Qualcuno avvisa Penteo, che esce dalla reggia.

SECONDO EPISODIO

GUARDIA - Penteo, la caccia cui ci invia, eccola cacciata qui: l'andata non fu inutile. Mite ci fu la fiera, nè fuggibile al piede si sottrasse; offrì anzi docili le mani, senza che mutasse in pallida la guancia rubiconda. Esortava ilare che lo legassimo e lo conducissimo. E stava fermo, agevolando l'opera a me. Per cui deferente gli dissi: «Straniero, non da me ti traggio, ma ordine è di Penteo, che m'invio». Le Menadi, quelle che a forza traesti e, in ceppi strette, tu rinchiudesti nel pubblico carcere, queste fuggirono ed ai piani sfrenano, dai ceppi sciolte, e «Bromio Dio» invocano. Da sé si sciolsero per esse i vincoli dei piedi, nè mortali chiavi schiusero le porte. Molte cose strane avvengono da che questi è in Tebe. Regolare sappiti.

PENTEIO - Pazzi! Nei lacci delle mie mani, agile tanto non è, che sfuggami. Sgradevole non sei, o straniero, al corpo, per le femmine almeno, per cui a Tebe vieni. Fluvida la chioma e lunga sulle guance e sapida di voluttà appare; ma non da pugile. E come sei di carnagione lattea, dal sole certo all'ombra proteggendola! Eh già, con la bellezza cacci Afrodite. Orsù, per prima di' della tua nascita.

DIONISO - Vanto non c'è. Rispondere è facile. Del Tmolio tutto fiori parlare udisti?

PENTEIO - Uddi. Di Sardi la città esso ricinge.

DIONISO - Vengo di là. Mia patria è la Lidia.

PENTEIO - Donde tu porti questi riti in Ellade?

DIONISO - Ci pose in mare il figlio di Zeus, Dioniso.

PENTEIO - Un Zeus colà, che nuovi Numi genera?

DIONISO - No. Lo stesso, che qui aggiogò a sé Semele.

PENTEIO - L'ordine in sogno ti diede o visibile?

DIONISO - Vedendo e visto, egli mi diede le orgie.

PENTEIO - Ed in che senso tu le orgie interpreti?

DIONISO - Chi Bacco non onora non può apprendere.

PENTEIO - E ai celebranti un po' ne viene d'utile?

DIONISO - È pio che l'ignori. Ma giova ap-

L'APPASSIONATA RICERCA DEL GRECISTA RENATO RANDAZZO

NEL LAMENTO DI AGAVE LA VERITÀ DELLE BACCANTI

ANDREA BISICCHIA

Composta da Euripide in Macedonia, tra il 408 ed il 406 a.C., *Le Baccanti* fu l'unica tragedia rappresentata postuma dal figlio, nell'ambito di una trilogia comprendente anche *Ifigenia in Aulide* e *Alcmeone a Corinto* di cui è rimasto soltanto il titolo. L'argomento era tratto dal *Pentèo* di Eschilo, che aveva composto un'opera dal titolo *Le Baccanti*, entrambe andate perdute.

La traduzione che proponiamo è del grecista Renato Randazzo, scomparso nel 1984, il quale, servendosi del dodecasillabo giambico e di metri vari, ha compiuto un'opera di ricostruzione libera, sulle fonti antiche indirette, del perduto *Lamento di Agave*, lavorando su due manoscritti del XIV secolo, il Palatinus P (ora Vaticanus 287) ed il Laurentianus I, 32,2 (non completo, ma migliore per la lezione in genere), da cui è derivata la vulgata del testo greco delle *Baccanti*.

Il lavoro compiuto da Randazzo è di alto rigore filologico, tutto teso alla ricostruzione del *Lamento di Agave*; pertanto la traduzione, per nulla allettata da esigenze moderniste, segue pedissequamente il testo originale. L'utilità di questa traduzione, anche per gli uomini di teatro, consiste proprio nella fedeltà alla tragedia euripidea, nella riproduzione del ritmo e della parola poetica, da cui un regista potrebbe partire per un suo adattamento scenico, aiutato anche dal finale, costituito appunto dal *Lamento di Agave*, senza il quale *Le Baccanti* rimarrebbero incomplete. Sarebbero prive, fra l'altro, di quel sentimento del dolore che accompagna l'atto di una madre che, sconvolta dalla follia, dopo la ribellione a Dioniso e il conseguente perdono, comincia a rendersi conto delle atrocità commesse nei confronti di Pentèo, il re di Tebe succeduto a Cadmo, che ha sempre osteggiato insieme alla madre Agave (e alle sorelle di questa: Autonoe, Ino), il culto del dio, mentre il coro proclama beato chi si abbandona all'estasi dionisiaca. Goethe definì *Le Baccanti* la più bella tragedia di Euripide. In verità, sul piano esegetico, fu ed è oggetto di interpretazioni diverse. C'è chi vi ha letto la conversione del poeta alla fede degli dei, dopo averli per lungo tempo osteggiati; c'è chi la considera una spietata condanna nei confronti del fanatismo religioso; c'è chi vi riscontra il conflitto tra razionalità e irrazionalità.

Renato Randazzo si è accostato alle *Baccanti* con l'animo del filologo attento a ricercare le intenzioni filosofiche e religiose di Euripide, a suo avviso timoroso degli dei, convinto che le parole empie di un animo empio non costituiscano empietà, ma *ethopotia*, e che la tragedia vada letta come l'epifania del dio o l'affermazione della divinità contro la miscredenza.

Per Randazzo Euripide non si schiera con Dioniso, non essendo né il poeta di una fede determinata, né il poeta dell'ateismo e del razionalismo; pertanto *Le Baccanti*, prima che essere la tragedia della fede, è una grande opera di poesia. Per questo Randazzo si è dedicato alla parola del poeta, per questo ne ha scoperto tutti i tormenti metrici, ed ha rispettato anche nelle parti corali il metro lirico-orchestrale del testo greco, le quan-



RENATO RANDAZZO era nato a Siracusa nel 1917. Laureato presso l'Università di Bologna e docente di Lettere latine e greche, ha lasciato traccia indelebile negli studi classici con pregevoli traduzioni dei tragici greci. Fra queste, *Le Troiane di Euripide*; *L'Ippolito coronato* e *Per l'uccisione di Erato-stene di Lisia*; *Oresteia di Eschilo*; *Ecuba* e *Le Baccanti di Euripide*, traduzione in trimetri giambici integrata dal *Lamento di Agave*; *Eracle ed Andromaca sempre di Euripide*. In prosa teatrale, *Alceste*, *Medea*, *Ippolito* e *Le Baccanti di Euripide* (Armando Curcio Editore); in endecasillabi e metri vari *L'Agamennone di Eschilo*.

Molte opere da lui tradotte sono state allestite al Teatro greco di Siracusa.

Ha inoltre scritto lavori di narrativa, sceneggiature cinematografiche e opere specialistiche di cultura classica. Ha ricevuto una nota di elogio ufficiale e una medaglia d'oro come benemerito della Cultura dal ministero della Pubblica Istruzione e una medaglia d'oro dall'Istituto nazionale del Dramma antico. È deceduto il 30 aprile 1984. □

tà sillabiche, facendo spesso coincidere la posizione ritmica con gli accenti tonici. Accanto a queste esigenze di ordine metrico-linguistico, Randazzo ha voluto intervenire sul *Lamento di Agave*, intendendolo come canto di dolore che si esplica attraverso il suono e le parole di una madre sconvolta dal corpo dilaniato del figlio, e facendo convivere erudizione e passione sia nella scelta interpretativa che in quella linguistica. □

prenderlo.

PENTEIO - Indori bene questo, per accendermi.

DIONISO - Riti pii in odio hanno chi pio non si mostra.

PENTEIO - Com'era il Dio, che affermi d'aver visto?

DIONISO - Come voleva: io non potevo imporglielo.

PENTEIO - Col non dire porti acqua alla tua macina.

DIONISO - Non chiaro è il chiaro dire per lo stolido.

PENTEIO - Questo il primo luogo, in cui porti il Demone?

DIONISO - Queste orgie mie i barbari tutti danzano.

PENTEIO - Degli Elleni assai peggio, infatti, pensano.

DIONISO - Su ciò meglio. Alle leggi certo perdono.

PENTEIO - Di notte oppur di giorno i riti celebri?

DIONISO - Di più di notte: mistica è la tenebra!

PENTEIO - Le donne avvicini con inganno lurido!

DIONISO - Anche alla luce puoi trovare il suicidio.

PENTEIO - Pagherai il fio di scaltra tua malizia.

DIONISO - Tu!, perchè contro il Dio sei stolto ed empio.

PENTEIO - Che audacia e chiacchiera in questo uomo bacchico!

DIONISO - Che soffrirò, di'! Che farai d'orribile?

PENTEIO - Ti taglierò per prima i molli boccoli.

DIONISO - Sacra è la chioma! Per il Nume l'educo.

PENTEIO - Poi... Quel tirso via dalle mani! Dammelo!

DIONISO - Di Dioniso è, non mio. Da te prendilo.

PENTEIO - Il corpo ti proteggeremo in carcere.

DIONISO - Mi scioglierà il Dio stesso, quando io l'ordini.

PENTEIO - Quando potrai invocarlo con le Menadi!

DIONISO - Ciò che ora io soffro vede, presso standomi.

PENTEIO - E dov'è? Gli occhi miei nulla vedono.

DIONISO - Con me. Tu, essendo empio, non puoi scorgerlo.

PENTEIO - Legatelo! Costui me e Tebe oltraggia!

DIONISO - Di no dico io, che so, a voi al senno invalidi!

PENTEIO - Di sì io, che più di te possiedo imperio!

DIONISO - Che fai, che vivi, chi sei, non sai apprendere.

PENTEIO - Penteo di Agave e del padre Echione!

DIONISO - Penteo, il nome tuo dolor significa!

PENTEIO - Via, via! Giù tra i cavalli incatenatelo presso le greppie, sì che buie veda tenebre. Danza colà! Queste, che con te vennero compagne di sozzure, o schiave in vendita daremo o di tamburi e mani i battiti stroncati, ai miei telai asservirò a tessere.

DIONISO - Andrò via. Ciò che non bisogna, lecito non è che io soffra. A tua violenza premio imporrà Dioniso, che non esistere tu dici. In me tu lui oltraggi e invii in carcere.

Dioniso è condotto via dalle guardie. Penteo rientra nella reggia.

SECONDO STASIMO

CORO - (*Strofe*) D'Acheloo figlia, veneranda vergine bella Dirce, nelle tue fonti un dì il pargolo di Zeus sostenesti, quando dall'immortale fuoco l'involdò il padre divino nella coscia, così gridando: «Su, Ditirambo, in questo mio maschio utero vieni. Proclamo a Tebe di chiamarti in questo modo, o Bacco». Ma tu, o Dirce beata, me respingi, che guido in te tiasi cinti di corone. Perchè mi rifiuti? Perchè mi fuggi? Ancora, sì, per i grappoli cari della vite di Dioniso, ancora cura ti sarà di Bromio.

(*Antistrofe*) Si rivela stirpe dalla terra nata, che dal dragone venne, Penteo, che da Echione terrigeno nacque non mortale uomo, ma mostruosa fiera grifagna, gigante quasi contro gli Dei ribelle. Presto farà legare me, che a Bromio servo, e dentro già le case tiene occulto il mio tiasota in buia prigione. Volgi, o Dioniso figlio di Zeus, su siffatte cose l'occhio? Non vedi lottare con il bisogno i tuoi profeti? Soccorri, o Signore, il tirso d'oro scagliando dall'Olimpo, e spegni in lui il brutale oltraggio.

(*Epodo*) In qual punto di Nisa, terra di fiere, o su quali delle coricie vette, o Dioniso, col tirso precorri i tiasi? Forse nei talami di fitta verzura dell'Olimpo, dove fu tempo che Orfeo, citarando, dietro col canto si ammaliaiva alberi insieme e insieme belve montane? O beata Pieria, ti onora il Dio Evio! Egli verrà a danzare insieme i suoi riti e guiderà le Menadi riddanti, l'Assio valicato dall'acque fuggenti e il Lidia, operoso di bene e di letizie umane, e il padre fiume, che di bellissime acque impingua la regione, feconda di cavalli.

Dall'interno della reggia la voce di Dioniso.

TERZO EPISODIO

DIONISO - Ohé! Udite, udite il mio grido, ohé!, Baccanti, ohé!, Baccanti!

CORO - Che grido è questo? Che grido e donde l'Evio a me lo ripete?

DIONISO - Ohé! ohé! di nuovo io grido, io il figlio di Semele e di Zeus.

CORO - Ohé! ohé! signore, signore, vieni adunque nel nostro tiaso, o Bromio, Bromio!

Moto e fragore tellurico, perduranti.

O possente fremere del suolo della terra! Ah, ah! Presto le case di Penteo si squarceranno in crolli! Dioniso trascorre per le case. Veneratelo! Veneriamolo! Oh! Guardate! Ecco gli architravi di pietra scuotersi dalle colonne! Bromio alalà! urlerà dentro le case!

DIONISO - Desta del lampo l'abbagliante fiaccola! Brucia le case di Penteo! Bruciale!

Dalla tomba di Semele si alza una fiamma. Fragore sismico.

CORO - Ah, ah! Il fuoco non vedi, non scorgi attorno al tumulto sacro di Semele la fiamma, che traccia rimase del colpo su lei del tuono fiammante di Zeus? Umili al suolo, umili prosternate le membra tremanti, o Menadi! Il Possente, che su e giù dibatte le case, il figlio di Zeus avanza!

Le Baccanti si prosternano. Dalla reggia esce Dioniso.

DIONISO - Barbare mie femmine, così sbi-gottite umili state prosternate? A voi non

sfugge, a quel che sembrami, Bacco, che a Penteo le dimore scosse. Alzatevi! Fate animo e dalle carni il tremito scrollatevi!

CORO - O del rito bacchico fulgore a noi grandissimo, gioia agli occhi ritorni, dopo tanta solitudine!

DIONISO - Animo perdeste dunque, quando a voi veridico parve che Penteo mi gettasse in buio presepio?

CORO - Come non? In sventura tu, chi m'era, per proteggermi? Ma, incontrato un uomo empio, in qual modo fosti libero?

DIONISO - Senza sforzo io stesso mi affrancai, in maniera facile.

CORO - Non incatenò le mani tue in contorti vincoli?

DIONISO - Beffa in questo egli ebbe anche. Credendo in lacci stringermi, non toccò o legò me, ma nutriva speranze futili. Nelle mangiatoie, dove mi chiuse, un toro si stava. Corde attorcigliò a questo alle gambe ed agli zoccoli, l'anima soffiando, di sudore tutto gocciolate, stretti sulle labbra i denti. Accanto io essendo, placido me ne stavo seduto ed osservavo. Ed ecco un fremito scuote le dimore e appare Bacco, che sul tumulto della madre il fuoco avviva. Ed egli vide e accendersi crede le sue case e affanna qua e là e ai servi strepita che portino l'acque d'Acheloo. E sforzo inutile compie ciascun servo.

Tralasciata poi tale opera, fosca spada afferra, me credendo in fuga, e slanciasi nelle case. Bacco allora, almeno così mi parve, dico mia opinione, avvampa luce dentro l'atrio. Contro questa quegli in furia avventasi e la perfora, quasi me uccidesse, dando colpi al lucente aere. Ma ancora altri colpi Bacco infligge: a terra frantuma tutte insieme a lui le case e tutto quanto scardina, vista a lui amarissima rendendo i lacci a me attorti. Stanco, ora, gettata via la spada, affanna succube, ché, uomo essendo, osò venire contro un Dio a battaglia. Dalle case calmo io uscito, sto con voi, curandomi poco di Penteo. Il tacchettio suo, ecco!, cogliere mi pare dentro. Tosto qui verrà dinanzi all'atrio. Cosa ancora mai dirà? Tranquillo attendo, in collera quanto voglia sia. Calmo e accorto il saggio si educa.

Dalla reggia Penteo, pieno d'ira e cruccio.

PENTEIO - Tremende cose ho sofferto! Libero m'è in fuga lo straniero, sciolti i vincoli, in cui lo strinsi poco fa. Eh, eh! L'uomo, eccomi! Che è questo? Come appari nel vestibolo presso le case mie, eludendo il carcere?

DIONISO - Fermati! All'ira il piede non discioglierò!

PENTEIO - Da dove sbuchi, ai lacci miei sottrattoti?

DIONISO - Sarà - ricordi? -, io dissi, chi me liberi.

PENTEIO - Chi? Tu racconti sempre nuove favole.

DIONISO - Chi all'uomo le viti feconda in grappoli.

PENTEIO - Non certo bella impresa ascrivi a Dioniso.

DIONISO - Per te empio no, ma gloria avrà per l'Ellade!

PENTEIO - La rocca tutta chiusa in giro sia, ordino!

DIONISO - Perchè? Oltre le mura gli Dei non saltano?

PENTEIO - Acuto, acuto sei, ma non dove devi.

DIONISO - In quel che devo acume ho grandissimo. Piuttosto da quell'uomo ascolta docile. Dal monte a dirti qualche cosa qui

viene. T'aspetterò qui. A fuggire non penso.
Entra un mandriano.

MANDRIANO - Penteo, del suolo di Tebe sovrano, dal Citerone giungo, dove candida la neve sempre brilla raggi fulgidi.

PENTEIO - Qual nuova porti, venendo sollevato?

MANDRIANO - Baccanti vidi, che possenti s'frecciano le bianche membra in alto, punte da stimolo, e vengo qui, o mio re, perchè desidero narrare a te e alla città quante insolite e più che portentose cose compiono. Ma voglio udire se vuoi tu che libero io le vele alzi a parlare oppure ammaini su là; perchè, signore, temo il tuo animo regale assai e d'impulsi e d'ira celere.

PENTEIO - Racconta: andrai da me di pena incolume. Con chi alle leggi sta, non può ira esistere. Ma quante cose più dirai terribili sulle Baccanti, tanto più aspro premio darò a costui, ch'esperte istrui le femmine.

MANDRIANO - Al monte di buoi in mandria moltitudine spingevo, all'ora che la terra intepida al primo sole; e subito tre tiasi di donne in coro io vedo. All'uno Autonoe era signora, all'altro tua madre Agave, al terzo coro Ino. E tutte dormivano, le membra stanche. Ed alcune appoggiavano il dorso a chiama d'abete; altre a foglie di quercia, a terra, il capo abbandonavano, dovunque. Ma oneste, non, come asseveri, ubriache di cratere e per i sibili del flauto in caccia di nascosta Cipride, nel fitto bosco. Ad un tratto il corrupeo muggito udito dei miei buoi, rizzatasi tua madre in mezzo alle Baccanti, l'ululo levò che dal corpo il sonno scuotesero. Ed esse, dai loro occhi il sonno florido respinto, in piedi vidi ornate e rapide, stupite, giovani e vestute e vergini ancora senza giogo. E prima sciolsero sugli omeri le chiome; poi, le nebridi composte, quelle cui dalle fibbie erano sganciate, ai velli maculati attorsero serpenti, che alle guance le leccavano. Alcune, poi, le poppe ancora turgide del fresco parto, daino in braccio o cuccioli di agreste lupo presi, li allattavano col bianco latte dei lasciati pargoli. E il capo poi chiudevano con edera in sero, in quercia e con fiorito smilace. Batté una il tirso sulla roccia e liquido di rugiadosa acqua ne spremere; il nartice affonda un'altra nella terra e sprizza zampilli il Dio di vino. Brama avevano di bere bianco alcune, allora scavavano il suolo a graffi delle dita e scorrere facevano del latte. E intanto l'edera e il tirso in dolci di miele rigagnoli trasudano, sicchè, se tu spettacolo tale veduto avessi, chiesto venia avresti al Dio, cui adesso porti biasimo. Bovari e pecorai, allora riuniti, di parole vociate insieme disputa facemmo sopra i fatti strani e orribili. E uno, di Tebe e di parole pratico, a tutti disse: «O voi, che i montani angoli sacri abitate, avete il desiderio di dare caccia dai concili bacchici ad Agave, madre di Penteo, e grazia averne dal nostro signore?» Ottima sembrò la sua proposta, e tra le macchie fronzute ci acquattammo. All'ora debita, il tirso quelle, inizio al rito, crollano, «Iacco», gridando, «figlio di Zeus, Bromio», ad una voce. Il monte intero s'anima di Bacco, in corsa le fiere sfuriano e nulla resta senza moto. Ed Agave corrente innanzi a me passa. Per prenderla, voglioso balzo fuori dalla macchia, che m'occultava, e quella grida: «O celeri mie cagne, caccia siamo di questi uomini. Orsù, venite a me dietro, seguitemi, di tirso armate». Fuga scempio ci scansa dalle Menadi, che le bestie, al pascolo intente, assaltano, da ferro libere le mani. Vacche

avresti visto floride di poppe tra muggiti in due dividere dall'una con le mani, ed altre sperdere vitelle a pezzi. Fianchi o piedi bifidi su e giù scagliati e dagli abeti pendere e sanguinare avresti visto. Indomiti se prima e nelle corna irosi c'erano tori, da mille e mille mani giovani sospinti, a terra di peso crollavano. Squartati poi venivano più rapidi che tue pupille e ciglia, o re, si serrino. Poi, come uccelli a volo sollevatesi, sulle pianure sottostanti piombano, che lungo l'Asopo corrente crescono fecondo il grano a Tebe; e ostili su Isia piombando e su Eritre, le quali avvallano le case ai piedi della Citeronia rupe, ogni cosa sottosopra mettono e dalle case i piccoli rapinano. Quanto, poi, sulle spalle pongono, o bronzo o ferro, senza lacci stabile si ferma, intatto da caduta. E ai riccioli, poi, fuoco avevano, ma non bruciavano. Spinti dall'ira e armati di ferro, uomini le ladre Menadi inseguono; e orribile spettacolo qui io vidi, o re mio. Avventano di punta gli uni, eppure non feriscono. Il tirso dalle mani quelle vibrano, ed esse donne gli uomini feriscono e in fuga spingono, un Dio certo aiutandole. Quindi alle stesse fonti, donde mossero e che il Dio scaturì loro, ritornano e si detergono del sangue, mentre splendido le serpi loro il corpo rendono, leccandolo del sudore che dalle guance gocciola. Signore, questo Dio ospita, chiunque esso sia, in questa città; ché dicono, a quel che sento, che egli, ad altri meriti grande, donò la vite che dimentico fa l'uomo d'ogni pena. Senza il vino, non c'è amore ed altra gioia non resta per gli umani.

CORO - Temo parlare con parola libera ad un tiranno, ma dirò a lui. Dioniso secondo a nessuno Dio fu per nascita!

PENTEIO - Ormai qui presso come fiamma si spande l'insulto bacchico, onta grande all'Ellade. L'indugio or basta! (*Ad una guardia*) Andando via precipita d'Elettra alle porte, ed a tutti l'ordine reca, a scudati, a cavalcanti celeri cavalli, a quanti la pelta palleggiano e le corde degli archi esperti saettano, che a guerra li chiamo contro le Menadi. Infatti è cosa che sorpassa i limiti, se patiremo che donne ci offendano.

DIONISO - Consigli udisti, ma non ti modifichi, o Penteo. Sebbene a me tu triboli hai inflitto, io dico a te che l'armi prendere non devi contro un Dio, ma pace chiedere. Bromio s'opporrà a che tu le Menadi scacci dai monti, per lui in festa bacchica.

PENTEIO - Consigli non sarà che io accetti. Bastati da lacci fuga. Se no, pena reintegro.

DIONISO - A lui ch'è Dio, io mortale, offrirei vittime più che recalcitrare irato al pungolo.

PENTEIO - Come degne offrirò muliebri vittime, con guerra aspra a le rughe Citeronie.

DIONISO - E tutti fuggirete. Ed onta, il bronzo scudo cederà al tirso delle Menadi.

PENTEIO - Nel forestiero incontro un tipo indocile, che tacito nulla soffre e nulla opera.

DIONISO - D'accordo, amico, ancora tu puoi metterti.

PENTEIO - Forse dei servi miei, servo facendoti?

DIONISO - Senz'armi, qui ti porterò le femmine.

PENTEIO - Ahi! Nuovo inganno egli a mio danno escogita.

DIONISO - Quale, se l'arti mie salvarti tentano?

PENTEIO - Bello accordo, onde i riti vostri trionfino!

DIONISO - Accordo, sì, ci fu, ma con il Demone.

PENTEIO - Or basta. Taci! Le armi qui portatemi!

DIONISO - Ah! Vorresti sul monte vederle in mandria?

PENTEIO - Potessi! Oro ti donerei in gran numero.

DIONISO - Perchè caduto sei in sì acuta smania?

PENTEIO - Mi affliggerei a vederle briache fradice.

DIONISO - Però ti piace spiare lo spiacevole.

PENTEIO - Silente, a caccia sotto i pini. Sappilo.

DIONISO - Seppure stai furtivo ti rintracciano.

PENTEIO - Allora a chiara vista. Qui sei logico.

DIONISO - Mi vuoi della via guida, per deciderci?

PENTEIO - Sì. E al più presto che puoi. Non chiedo proroga.

DIONISO - Di pepli, orsù!, di bisso il corpo ammantati.

PENTEIO - E che? Da uomo finire debbo in femmina?

DIONISO - Ché non ti uccidano, se uomo là ti vedano.

PENTEIO - Parlasti bene. In te c'è senno atavico.

DIONISO - In queste cose mi fu maestro Dioniso.

PENTEIO - Come avverrebbe ciò, che bene escogiti?

DIONISO - Dentro le case, io adatterò a te l'abito.

PENTEIO - Che abito? Ho vergogna, se femmineo.

DIONISO - Brama non più hai di spiare le Menadi?

PENTEIO - Che foggia vuoi di veste addosso mettermi?

DIONISO - Al capo lunga chioma voglio appenderti.

PENTEIO - Richiedo a te di quale foggia l'abito.

DIONISO - I pepli peduli e sul capo l'infula.

PENTEIO - Altro, oltre questo, aggiungere desideri?

DIONISO - Il tirso in mano e la screziata nebride.

PENTEIO - Non voglio, no, vestirmi come femmina.

DIONISO - Ma sangue scorrerà, se vuoi battaglia.

PENTEIO - Esatto! Andiamo prima a fare indagini.

DIONISO - Più saggio che con mali mali attingere.

PENTEIO - Come, in via, dei Cadmei la vista eludere?

DIONISO - Ti guiderò per solitari vicoli.

PENTEIO - Tutto, purché non sia io riso alle Menadi. In casa entrato, sceglierò a mio placito.

DIONISO - È tuo diritto. Io qui starò ad attendere.

PENTEIO - Andrò e deciderò se armato mettermi per strada oppur proclive ai tuoi sollevati.

Entra nella reggia.

DIONISO - O donne, l'uomo nella rete scivola. Verrà fra le Baccanti a pena prendersi di morte. Dioniso, ora è giunto il compito tuo: non lontano, infatti, sei. Puniamolo! Per prima cosa fuor di senno ponilo, lieve pazzia infondendo in lui, ché facile, se in senno,

non indosserebbe l'abito muliebre. Voglio che i Tebani ridano delle minacce assidue, in cui temibile egli era, vedendolo in via trascorrere a femmina truccato. Or vado a stringere Penteo nella veste, in cui egli avvolto, all'Ade scenderà, straziata vittima delle materne mani. Avrà infallibile prova che c'è di Zeus il figlio Dioniso, che è nato Dio sovrano e potentissimo, quanto larghissimo di cuore agli uomini.

Entra nella reggia.

TERZO STASIMO

CORO - (*Strofe*) Notturna io a danza finalmente il bianco piede batterò per Bacco, all'etere diffuso di rugiada il collo scatenando qual cerbiatta che, oltre le ben ritorte trappole saltata, esulta nelle verdi gioie del prato, non più sconvolta dalla caccia e dalla muta incalzante dei cani ululati dal padrone sulla preda? Veloce alle tempeste dell'affanno essa divora la pianura, lungo il fiume, e nella selva solitaria giunge la sua pace, all'ombra dei virgulti che l'uomo ignorano. Saggiamente mai cos'è? Qual più gradito dono sulla terra dagli Dei che il premere la mano vittoriosa sul capo degli odiati? Ciò, che è bello, è caro sempre.

(*Antistrofe*) Di piede è lenta, ma sicura procede forza degli Dei, che stolto pensiero dei mortali, a l'empietà incline e che alle cose degli Dei non cresce onore, raddrizzare sa. Nel tempo, che lungo scorre, variamente il Nume può celare il piede; ma la preda dell'empio a lui mai sfugge. Ed infatti più in là delle usanze meditare e avere sapienza non bisogna. Non fatica certo richiede il convenire che abbia forza questo: il divino, qual mai sia esso, e quel che fu nel tempo sempre usato e fu congenito. Saggiamente mai cos'è? Qual più gradito dono sulla terra dagli Dei che il premere la mano vittoriosa sul capo degli odiati? Ciò, che è bello, è caro sempre.

(*Epodo*) Felice chi del mare fuggita la tempesta, tocca il porto! Felice chi sugli affanni si libra! Ché la gara di felicità e potenza non si posa e l'uno vince l'altro variamente. Ma a mille e a mille sono le speranze per mille e mille umani; e l'una a lieto evento loro giungono, altre non toccano la meta. Chi dell'oggi viva la letizia felice io dunque stimo.

Dalla reggia esce Dioniso. Quindi, al richiamo di questi Penteo.

QUARTO EPISODIO

DIONISO - Ehi, tu che vuoi occhiare ciò che non lecito, a te, Penteo, io dico. Vieni all'atrio innanzi, ch'io ti veda donna, Menade, Baccante nella veste che t'agevola spiare tua madre e la sua torma. Scorgere di Cadmo figlia alle tue forme sembrami.

PENTEIO - Vedere doppio il sole e Tebe duplice e doppia rocca a sette porte mi sembra. Tu, che mi guidi, sembri a me l'immagine d'un toro. Sul tuo capo corna spiccano! Fiera eri prima? Ormai sei davvero un toro.

DIONISO - Il Dio, che prima a noi era non benevolo, ci scorta pio e vedi quello che tu devi.

PENTEIO - A chi somiglio? Sta Ino nella sagoma a te davanti oppure mia madre Agave?

DIONISO - E l'una e l'altra sei, credo, guardandoti. Ma fuor di squadra cade questo ricciolo. Non l'ho così composto sotto l'infula.

PENTEIO - Lì dentro, da baccante, in su scagliandolo ed in avanti, usciva fuori regola.

DIONISO - Suvvia, l'aggiusteremo noi, cui è compito averti in cura. Il capo in alto rizzati!

PENTEIO - Fatto! M'affido a te. Al suo posto ponilo!

DIONISO - Ti casca la cintura e non in ordine i pepli in piega alle caviglie scendono.

PENTEIO - Sul piede destro, sì. Ma bene sembrami che scendano qui i pepli, lungo il tendine.

DIONISO - Il posto mi darai d'amico massimo, quando stupito vedrai pie le Menadi?

PENTEIO - A questa mano o a destra il tirso mettere debbo, perchè a baccante più io sia simile?

DIONISO - A destra. E con il piede dovrai sorreggerlo destro. Ti lodo, perchè al senno sdrucchioli.

PENTEIO - Potrei del Citerone in spalla togliermi recessi e femmine con esso bacchiche?

DIONISO - Potresti, se volessi. Prima no. Integro non t'era il senno. Ma ora t'è, come utile.

PENTEIO - Portare pali debbo oppur lo scardino, di spalle e mano aiutandomi ai cocuzoli?

DIONISO - Le sedi almeno delle ninfe venere e dove Pan al zufolo s'esercita.

PENTEIO - Giusto! Non debbo sulle donne vincere di forza. Un pino m'offrirà ricovero.

DIONISO - Ricovero avrai là, dove ricovero s'addice a te, che spia vai delle Menadi.

PENTEIO - Avvicchiate, come uccelli, starsene credo fra macchie in dolcissimi vincoli.

DIONISO - Di spiare questo adunque ti do incarico. Le coglierai, se prima te non colgano.

PENTEIO - Per mezzo la città di Tebe guidami, ché solo agisco in essa da uomo intrepido.

DIONISO - Tu solo per essa, tu solo triboli e necessarie lotte in ciò t'aspettano. Ma seguì! A te compagno io vengo salubre. Di là altri porterà te.

PENTEIO - Mia madre Agave.

DIONISO - Esempio in alto a tutti.

PENTEIO - A questo accelero.

DIONISO - Verrai portato dalle...

PENTEIO - Oh, sì delizia!

DIONISO - ...mani stesse materne.

PENTEIO - Forzi al morbido.

DIONISO - A morbido senz'altro.

PENTEIO - E ben lo merito!

DIONISO - Orribile tu, orribile, e ad orribili affanni corri, e troverai gloria che arriva al cielo. Tu le mani ora, Agave, e voi, di Cadmo figliuole congermini, tendete. Al gran cimento io guido il giovane. Sarò io che vincerò e lo sarà Bromio. Delle altre cose scienza sarà il seguito.

Esce dietro Penteo, che già s'è avviato al monte.

QUARTO STASIMO

CORO - (*Strofe*) Ite, veloci cagne della Rabbia, ite al monte, dove di Cadmo le figlie tieno tengono. Scatenatele a furia contro il truccato a femmina, rabbioso spiante delle Menadi. La madre prima da rupe aperta o da un ramo lo vedrà che insidia, ed alle Menadi avviso griderà: «Chi costui dei Cadmei ricercatore di noi scorrenti i monti al monte, al monte venne, venne, o Bacchiche? Chi mai

lo partorì? Di donna sangue egli non è certo, ma di leonessa o di Gorgoni libiche stirpe». Palese appaia Diche, il ferro porti e a morte trapassi la gola all'ateo, rozzo, ingiusto d'Echione germe terrigeno!

(*Antistrofe*) Egli di mente ingiusto e stolto all'ira ai riti santi tuoi e di tua madre si reca, o Bacco, con animo dissennato e frenetico cuore protesi a vincere di forza quella che vittoria ha sempre. Libera dagli affanni avrà vita, chi sarà modesto ed umile verso le cose degli Dei. Non invidia il sapere, ma gioia perseguo nelle altre cose grandi e sempre chiare; e pia la vita edifico in purezza notte e di, nemica essendo, a onore dei Numi, delle costumanze che son fuori della giustizia. Palese appaia Diche, il ferro porti e a morte trapassi la gola all'ateo, rozzo, ingiusto d'Echione germe terrigeno.

(*Epodo*) Manifestati toro a vedere o policipite drago o fiammeggiante leone. Va', o Bacco, e il cacciatore delle Baccanti avvolgi con viso ridente in laccio, che sia morte a lui che s'avventa sul gregge delle Menadi.

Entra un servo che viene dal monte.

QUINTO EPISODIO

SERVO - O casa, fortunata già nell'Ellade, del vecchio di Sidone, che il terrigeno seme del drago fecondò nel serpico terreno, seppure servo, io ti commiserò.

CORO - Che c'è? Qual nuova porti dalle Menadi?

SERVO - È morto Penteo, il figlio di Echione.

CORO - Appari grande Dio, o signore Bromio!

SERVO - Che parli? Che dicesti mai? Che soffrano sventure i miei padroni esulti, o femmina?

CORO - Evoè!, io straniera, innalzo in modi barbari! Non mi nascondo più, temendo i vincoli.

SERVO - Tebe a tal punto senza uomini giudichi, da tollerare le insolenze barbare?

CORO - Dioniso può, non Tebe, su me. Dioniso!

SERVO - Scusarti posso. Ma dei mali ridere degli altri non è, o donne, cosa nobile.

CORO - Di quale morte spiegami, raccontami perisce un empio, mentre l'empio macchina.

SERVO - Poi che, lasciate indietro le casupole di questa terra, oltrepassammo l'Asopo, l'ascesa della rupe Citeronia venne affrontata: avanti a guida l'ospite straniero, poi Penteo ed io per ultimo. Seguivo infatti il mio padrone. Taciti ai piedi e nella voce, valle erbifera scegliemmo in prima, a spiare non visibili. Ombrosa di pineto e d'acqua rorida era una forra a picco; qui le Menadi, le mani intente a cure gaie, sedevano. Alcune ai tirsi dechiomati l'edera nuova stringevano, altre si passavano a gara di eco in eco un canto bacchico, puledre quasi da gioghi adorni sciolte. Penteo, l'infelice, in calca femmine non scorse e questo disse: «Non distinguo da qui, o straniero, le non vere Menadi. Se invece da un'altura a un pino ascendere potessi il collo lungo, meglio scorgere potrei l'impudicizia delle Menadi». Dello straniero qui vid'io un miracolo. D'un pino stretto il ciuffo al cielo aereo, l'abbassa, giù comprime, al suolo curvalo nerastro, come un arco o segno a circolo si traccia da compasso nel girevole suo correre. Così dal monte l'albero piegava a terra il forestiero, un'opera compiendo non umana. Poi

sull'albero posto Penteo in mezzo ai rami, erigersi lasciava lento il fusto senza tremiti, guidandolo su con le mani, vigile a che Penteo non scoccasse. L'albero s'allungò all'alto cielo, sopra gli omeri tenendo il mio padrone. Più che scorgere fu visto dalle Menadi. Visibile poi a su sedere ancor non era, e a gomito non più mi vidi il forestiero. E l'etere di voce rintronò, mi parve Dioniso: «Fanciulle, l'uomo guido, che deridere intende voi, me e i riti miei. Punitelo!». Così incitava, e disfiammò terribile tra terra e cielo ritto un fuoco. L'etere ghiacciò, del prato ammutolì la foglia e nella valle udito fiera in ululo tu non avresti. Quelle, poichè avevano non chiaro colto il suono, si drizzarono in piedi e sguardi or qua ed or là figgevano. Ed egli esortò ancora, e come udirono distinto l'ordine di Bacco, celeri non meno ai piedi che colombe, sfrenano di Cadmo a gara in corsa le figlie: Agave la madre, le sorelle sue e le Bacchiche in massa. E per la forra giù ed il turbine delle acque e pei dirupi si rovesciano, dall'alito del Dio fatte frenetiche. E appena assiso il mio padrone scorsero sul pino, contro lui rabbiosi ciottoli dapprima scagliano, di poi proiettili ramosi saettano, da rupe alzatesi di fronte come torre. Ma non colpivano. Smarrito s'accucciava in alto il misero, più in là del loro impegno. Infine, a folgore da querce rami svelti, di essi usavano qual ferrei pali a sbarbicare l'albero. Poichè al faticare loro termine non si mostrava, allora così disse Agave: «Suvvia, disposte intorno a cerchio, o Menadi, all'albero aggrappatevi, per prendere la fiera di lassù, ché non comunichi del Dio i segreti cori». Ed abbrancarono mani a miriadi il pino e lo schiantarono dal suolo. In alto stando, a precipizio Penteo a terra rovinò con gemiti moltissimi: capiva, infatti, d'essere vicino al male. Prima fu all'eccidio la madre sua ministra, in lui avventandosi. Ed egli strappa dal suo capo l'infula, perchè, riconoscendolo, la misera Agave non l'uccida, e palpeggiandole la guancia dice: «Madre, io sono il piccolo tuo, sono Penteo, che in casa a Echione procreasti. Pietà di me, o madre, vengati, e per le mie demenze non uccidermi, perchè tuo figlio sono». E quella vortice di schiuma farfugliando, gli occhi a turbine storcendo, sorda non ascolta i pungoli del senno, in quanto a Bacco in preda, e l'animo non muta. E con le braccia roncigliatali la mano manca, forza sulle costole del misero con i piedi fa e via l'omero gli lacera, le mani avendo valide per opera del Dio. Sull'altre costole strazia le carni a lui, ansando, Ino, e Autonoe assalta insieme con tutte le Menadi in turba. Ed era tutto un urlo unisono: Penteo di dolore fino all'ultimo sussulto di respiro, di vittoria in quelle. Un braccio l'una, l'altra portasi un piede col calzare. E a nudo lacere le coste appaiono; e con le mani sordide del sangue di Penteo si lanciano poi le carni a palla fra di loro. Trovasi ora il corpo sparso, parte ai piedi d'ispidi anfratti, parte tra le arboree tenebre della boscaglia, non ricerca facile. Il capo poi infelice, a caso avendosi in mano, qual di leone sia selvatico, la madre se lo porta infisso al culmine del tirso per il Citerone. E affrettasi, lasciate le sorelle fra le Menadi danzanti, a queste mura, della lugubre preda superba, e «Bacco» – grida – «coniuge mio nella caccia, io presi, te mio complice, la preda, e bella unisce la vittoria». Ma questa premio le darà di lacrime. Da questo orrore via andrò prima che Agave qui giunga. Aver saggezza e venera-



bili le cose tenere degli Dei è bellissimo precetto. Ma pure credo prudentissimo che in pratica i mortali se lo mettano.
Esce.

QUINTO STASIMO COMMATICO

CORO - La danza di Bacco danziamo, la pena urliamo di Penteo, discendente dal drago, che la veste muliebre ed il tirso-ferula, mio bello Ade fido, si prese, guida di morte a lui un toro essendo. Cadmee Baccanti, il canto e la vittoria insigne in gemiti, in pianto, ella muta! Impresa, sì!, bella, avere la mano sgocciolante del sangue del figliuolo! Ma verso qui corrente ecco vedo Agave, madre a Penteo, che stravolta vagola con gli occhi. Su, accogliete il coro bacchico!
Entra Agave, che porta sul tirso il capo di Penteo.
AGAVE - (Strofe) Baccanti dell'Asia!
CORO - Perchè tu m'invochi?

AGAVE - Dai monti alle case portiamo ricciuta di fresco tagliata, che caccia mi è beata!
CORO - Vedo e socia nel coro ti accolgo.
AGAVE - Catturavo senza reti questo giovane leone! Guardatelo, ecco!
CORO - Da quale deserto?
AGAVE - Citerone...
CORO - Che, Citerone?
AGAVE - ...la morte gli diede!
CORO - Chi prima diede il colpo?
AGAVE - Mio fu il merito!
CORO - Beata Agave sei!
AGAVE - Fama ne ho nei tiasi!
CORO - Chi poi?
AGAVE - Di Cadmo...
CORO - Di Cadmo?
AGAVE - ...le figlie! La fiera dopo, dopo me, ferirono!
CORO - Felice sei in caccia!
AGAVE - Meco mangiane!
CORO - (Antistrofe) Che mangio, o infelice?

AGAVE - Novello il vitello da poco la guancia all'ombra di tenera chioma fiorisce di prima peluria.

CORO - Qual di fiera selvaggia è la chioma!

AGAVE - Bacco a caccia saggia guida sulla fiera saggiamente guidò Baccanti!

CORO - Di caccia sa il Nume.

AGAVE - Tu mi lodi?

CORO - Che? Sì, ti lodo!

AGAVE - Presto anche i Cadmei...

CORO - e il figlio alla madre...

AGAVE - ...daranno gloria!

CORO - Per la cattura...

AGAVE - di leoncello simile!

CORO - Superbo!

AGAVE - Stupendo!

CORO - N'esulti?

AGAVE - Ne gioisco, perchè grandiosa, grande e in più visibile ho fatto caccia per questa terra!

CORO - Adunque, mostra ai cittadini, o misera, la caccia che tu porti alta vittoria.

AGAVE - O voi, che dimorate in Tebe, splendida di torri, a contemplare fiera simile venite, che noi Cadmea prole, frassini non maneggiando, né cinghie di Tessali, né reti, cacciavamo con le cuspidi soltanto delle nostre mani candide! E che bisogno c'è di vano futilità e da artigiani avere attrezzi comodi? Noi invece, con le mani catturatela, con esse qua e là disperdemmo lacere le membra della fiera. Or dove trovasti il vecchio padre mio? Qui venga. E dove mai Penteo, il figlio mio? Si prenda e arrampichi di scala i gradi ben costruiti e ai triglifi in alto delle case il capo appiccichi del leone, che di caccia io porto premio.

Entra Cadmo, seguito da servitori che portano su un'agreste barella il cadavere smembrato di Penteo.

ESODO

CADMO - Seguitemi, portando triste carico Penteo. Innanzi, o servi miei, seguitemi a queste case, che al corpo appartennero che porto, fra l'angoscia ritrovato del rifrugare mille volte gli angoli del Citerone. A pezzi e non in unico luogo lo ritrovai, ma fra i difficili intralci della selva. Dalle Bacchiche, infatti, giunto col vecchio Tiresia entro le mura, giù in città mi dissero degli atti iniqui delle figlie. Mi piego a risalire il monte e il figlio strazio mi porto delle Menadi. Ed Autonoe io vidi, che proceò una volta Atteone ad Aristeo, ed Ino insieme, misere ancora in estro fra i querceti. Di Agave mi disse uno che qui con piede bacchico venuta fosse; e il vero udii, l'orribile di lei vedendo innanzi a me spettacolo.

AGAVE - Vantarti, o padre mio, tu puoi moltissimo d'averne, più d'ogni uomo assai, dell'ottime figliuole seminato. Tutte, ma unica me dico, che da telai e spole l'animo a compiti più grandi volsi: a prendere le fiere con le mani. Ed ecco il premio io porto, come vedi, sulle braccia, perchè si appenda alle tue case. Prendilo tu in mano, o padre. Di mie cacce gloria menane ed a banchetto amici convoca, ché beato sei, noi fatte cose simili!

CADMO - O vista orrida! O strazio senza limite d'un crimine che triste mani fecero! Bella abbastesti per gli Dei la vittima di cui tu Tebe e me invitasti a pascerci! Ahimè, miserie tue e poi mie! Terribile assai vendetta, anche se giusta, Bromio possente Dio prese su noi congermini!

AGAVE - Uh, come strana e cupa d'occhio agli uomini vecchiezza da natura! Fosse valido mio figlio nella caccia, pari in indole a me, sua madre, essendo, quando si avventa contro le fiere insieme con i giovani tebani! Ma virtù sua nel combattere gli Dei rifulge solo. Al senno portalo tu, o padre. Chi a venire qui sollecita lui, perchè egli veda la mia letizia?

CADMO - Dolore piangerete, ahimè!, terribile, se mai comprenderete i vostri crimini. Ma se resista eterno in voi delirio, tristi seppure, non sembrerete misere.

AGAVE - Che c'è di triste in questo o che... non misere?

CADMO - In prima l'occhio tuo abbandona all'etere!

AGAVE - Fatto! A che esorti me a guardare l'etere?

CADMO - Lo stesso ancora oppur mutarsi sembrati?

AGAVE - Limpido più di prima ora: splendido!

CADMO - Esserti errante ancora avverti l'animo?

AGAVE - Errante? Non capisco. Il senno sembrami ritorni e i precedenti sensi mutino.

CADMO - Rispondere puoi e udire consapevole?

AGAVE - Di che parliamo, o padre, non rammemoro.

CADMO - In quali case entrasti con le fiaccole?

AGAVE - Mi desti sposa a Echione terribile.

CADMO - A lui, tuo sposo, partoristi un pargolo?

AGAVE - Penteo, seme mio e di lui reciproco.

CADMO - Di chi tu porti il capo sulle braccia?

AGAVE - D'un leone a me le cacciatrici dissero.

CADMO - Su guarda! Breve a te sarà il resistere!

AGAVE - Ahimè! Che vedo? Cosa le mie mani portano?

CADMO - Osserva bene e apprendrai più esplicito.

AGAVE - Ahimè infelice! Strazio io vedo orribile!

CADMO - D'un leone sembra a te che sia l'immagine?

AGAVE - No! Il capo di Penteo io tengo, misera!

CADMO - Prima che tu capissi fu mio gemere.

AGAVE - Chi l'ammazzò? In mia mano come trovasti?

CADMO - Gradito tu non giungi, o vero lugubre!

AGAVE - Su parla! Per l'angoscia il cuore palpita.

CADMO - Tu! E le tue sorelle con te l'uccisero.

AGAVE - In casa o dove avvenne l'assassinio?

CADMO - Dove le cagne Atteone smembrarono.

AGAVE - Sul Citerone a che a sua andò disgrazia?

CADMO - Schernire il Dio voleva e i riti bacchici.

AGAVE - E noi lassù per qual s'andò proposito?

CADMO - Folli voi, e la città fu in furia bacchica.

AGAVE - Ormai è chiaro. Vendetta fu di

Dioniso!

CADMO - Voi l'offendeste, che Dio fosse incredibile.

AGAVE - Dov'è del figlio il corpo dilettesimo?

CADMO - Raccolto con fatica lo porto. Eccolo!

AGAVE - È tutto nelle membra bene in ordine? Se folle io fui, perchè Penteo in biasimo?

CADMO - D'oltraggio al Dio fu insieme a voi colpevole; perciò egli strinse voi e lui ad una pena unica e me e la mia casa distrusse, poichè vedovo di figli maschi sono, e vedo, o misera, il frutto del tuo ventre di tristissima e molto indegna morte morto. Solide tenevi queste travi e a te guardavano le case, o figlio di mia figlia, e trepida la città sottostava. E il vecchio offendere in me nessuno ardiva, sol guardandoti in volto, perchè degna pena solvere a lui toccava. Spregiato or da qui esule, io Cadmo il grande, andrò, che la bellissima tebana stirpe semina. O carissimo degli uomini - seppure tu non sei, nel novero, o figlio, ti terrò degli uomini più cari -, il mento tu non più toccandomi, nè più parlando a me, padre di tua madre, chiederai, stretto serrandomi al petto: «Chi ingiuria o te non venera, o vecchio? Alcuno accora te, mostrandosi villano? Chi? Rispondi, ch'io comprimere l'offesa, o padre, possa». Ed ora misero io sono, iniqua la tua sorte, lacrime tua madre desta e i tuoi parenti gemono. Se alcuno c'è che ancora spregi i Demoni, da questa morte creda i Numi esistere!

CORO - Di te mi dolgo, o Cadmo. Ma legittima fu pena a lui, seppure tu ne lacrimi.

IL LAMENTO DI AGAVE

PRIMA PARTE

AGAVE - Tu vedi, o padre, quanto è mutata la mia fortuna. Morto qui innanzi è il mio Penteo, ed io, sua madre, che con le mie sorelle scempio di lui ho fatto, vendetta farne non posso e lacrime non desto, se ne piango. Ché spiacevole il mio gridare nel cuore altrui penetra, seppure di sventura il limite io giunsi del tollerare umano. Odioso crimine commisi, non sapendo, ma memoria non guarderò come uccisi e, sulla vittima aprendo il cuore suo, dirà sacrilega me ed assassina turpe. Ahi, ahi, succube io fui del Dio che mi odia! Un tempo fulgida sorrise a me la vita, quando a Echione notturna nelle mani in mille fiaccole sposa mi desti! Tebe canti ed ululi levò di plausi d'Imene a me che, florida di serti e giovinezza, entravo timida e pien di gioia a lui in casa. E me dicevano beata fra le donne, che preda docile al forte amore del potente Echione andavo incontro. E più beata poi dissero ed agli Dei diletta, quando trepida stringevo al seno il frutto del mio talamo e sussultava a me il cuore in petto all'essere chiamata madre da Penteo. Nome non più si addice a me di madre, ché degna non ne sono. Ingannevole allora parlavo al figlio, quando i riccioli nel grembo mio celava, o d'ombra pavido o che il turbasse il padre e la sua bronzea asta o che in me conforto a cruccio piccolo cercasse. «Figlio mio, - dicevo - vigila su te tua madre, che tesserà d'innanzi corone a te la vita. Vieni placido sul cuore e non temere mai. A me affidati, ché fede e sicurezza tua nell'animo materno troverai». Di morte immagine fu la parola cuore! A che risparmi ancora a me la vita? Ormai gli spasimi del parto sono va-

ni e vane veglie su lui trascorsi! Speranza, ah!, dolcissima che confortato avrebbe il mio crepuscolo finita sei! Penteo, ahimè!, non l'ultimo saluto mi darà. Ahimè!, fra le misere madri tutte tristissima e miserrima sono io, che da natura nacqui vipera maligna e l'odio succhiai dalle sterili Erinni! Sulla mia culla le lacrime caddero delle Moire! Ahimè!, le Menadi perchè la pena atroce non m'infliggono di Penteo? Perchè la morte negano a questo crudo cuore e non distruggono il segno in me di donna? Sul terribile e infame Citerone, o padre, compiere dovevi sopra me giustizia rigida, che non vedrei qui morto il figlio e scempio alla mia mano le sue carni! O lugubri mie nozze, o scellerato di che Ilitia mi fece madre, o veglie assai sacrileghe sul capo di Penteo, impreco gl'Inferi Numi su voi e vi maledico! E possano non mai trovare oblio di questa empia Agave le azioni e mai il mio nome porti femmina!

CORO - Di te, o donna, io sento pietà, ma Dioniso, signore mio, non credevate a Semele figliuolo, tu con le sorelle, ed ostico rivale il Dio trovò in Penteo: Menadi scrutare volle da profano; Dioniso, ch'è Dio, avversò egli da mortale stolido. E per le Menadi incontrò che premio il Dio sa dare a chi lo bene merita. Tu, o Cadmo, senza colpa grave verso Dioniso, scontare pure devi, con martirio per te discaro, delle figlie il crimine. Ma dei Superni accetta la giustizia, che di bontà si nutre e scruta l'animo del giusto e dell'ingiusto. Orsù, sorreggiti col cuore e il Nume prega. Ecco Tiresia io vedo, che sul cieco piede affrettasi a queste parti. In quel che dica ascoltalò!

Entra Tiresia, affannato.

TIRESIA - Qualcuno agli occhi miei non neghi ausilio ed alla reggia mi conduca. Celerare un altro chiami Cadmo, chè nuove utili, seppure mostruose, io porto.

CADMO - Tiresia, qui, accanto a te mi trovo. A me sorreggiti, carissimo, chè vecchiaia simile ci accoppia bene. Parla, qual nuove utili a noi tu porti? Parla, luce donami, tu non veggente, che mia vista illumini.

TIRESIA - O Cadmo, dov'è il misero cadavere?

CADMO - È qui, con pena sul monte io raccolto.

TIRESIA - Ed Agave dov'è, che ne fece strazio?

CADMO - Sta qui. Ma lungi e triste in pianto mutolo.

TIRESIA - Al corpo presso alcuno forse trovati?

CADMO - I servi, che con me qui lo condussero.

TIRESIA - Nessuno a loro accosti! Lungi vadano da qui e nell'acque per tre di si purghino di Dirce e dell'Ismeno e precì a Dioniso ripetano tre di: né prima tornino in Tebe che l'assenta il Dio medesimo. Or presto dalle case per femminee mani si porti bianco manto ed Agave soltanto, al figlio morto avvicinati, lo veli. Servi poi altri lo trasportino, da me guidati, all'antro, ricettacolo del drago da te ucciso. Il Dio quest'ordine mi diede. Quando, in città giunti, dispari via ci divise, tu qui, alla mia specola io andavo. Stanco m'accingeva a prendere riposo, ed ecco voci a me alte giungono in casa. Al monte ritornai solleccito, tosto che appresi della strage orribile, nel Dio fidando io cieco. Giunto, subita gran luce gli occhi ciechi miei distenebra e valli e forre e il monte tutto illumina; le verdi cime e i folti abeti visu-



li dapprima, in vista chiara a me poi apparvero assieme ai pini. Ed una voce limpida, dal cielo forse o dalle valli fumide di sole o forse dalle stesse viscere del monte, freddi del divino brividi mi diede, sì parlando: «A che, Tiresia, t'aggiri ancora sopra il monte? Tua opera non qui da me si chiede. A Tebe affrettati! Sicuro troverai di mia vittoria il segno su Penteo, presso il tumulo di Semele, mia madre, che di semine divino Dio mi nacque. Ivi visibile mio Nume apparirà. Ma si purifichi in prima Tebe di quell'empio Echionide che morto lei attrista. Di lui s'interrino le sparte membra occulte e a sparso spargere, là dove Cadmo ottenne la terrigena messe, del drago i denti a sparsa semina inseminati: sì che le ire plachino per sempre d'Ares, che vendetta medita del figlio drago da Cadmo ucciso, e ilare di Tebe la città i miei riti bacchici accolga, con Penteo la terrigena essendo morta stirpe cruda. Funebre pompa non sia o corteo; sol l'esequie la madre curi, perch'egli non contamini la mia città d'infuosto rito. Vattene, pur cieco, nel buio certo! A Tebe vigile veggenza mia ti scorterà. Tiresia». In tal modo parlò il Dio e riferisco identico.

Dalla reggia ancelle recano il velo funebre.
CADMO - Le ancelle ecco, che il bianco velo recano.

TIRESIA - A terra, presso ad Agave lo posino!

CADMO - Compiuto è il rito. Che altro vuoi, Tiresia?

TIRESIA - Lo sguardo tutti distogliete da Agave!

CORO - Sollecita il dovere tuo adempi, o Agave, ch'è l'Evio mio signore bramo scorgere. Di terra in terra lontano desiderio io porto dell'evento. Presto, orsù!, opera!

IL LAMENTO DI AGAVE SECONDA PARTE

AGAVE - Sì triste ufficio, caro a chi di un caro la morte piange, odioso il Nume a me impose. Ombre del figlio, che da colci, che

un di promise festa, strage subiste, vi prego, comprimete in voi ogni ribrezzo, ch'è muta di dolore a voi m'accosto e piangere non oso la pena che mi strugge. Ma se l'umano errare pietà riscuota presso i Numi e a voi nell'al di là propizia sorte sia, sì come nel cuore mio imploro, benigne a chi vi uccise concedete che mesta, piegata alle ginocchia, copra con mani tremanti le vostre misere spoglie; e muta patite che preghi, sol come estranea donna, accanto a un morto che Tebe non può gemere. Ecco protendo della morte il velo sulle piagate membra vostre e chiudo gli occhi, alzando al cielo contrito il viso, e dell'Ade gli Dei tre volte invoco che miti nel regno delle ombre accolgano Penteo, che sconta altrui follie. Onnipossente Zeus, che Diche veneri e degli umani i sentimenti interpreti, or dammi forza di poggiare le mani sui resti di colui, che Tebe resse e non felice figlio fu d'eroe infelice. Toccandolo, ahimè!, delle ciglia perchè frenare debbo il pianto? Che colpa in me fu mai, se un crudo Demone il senno mi travolse? T'imploro, dolce frutto delle viscere, l'assenso donami ch'io madre gémiti la tua perdita gioventù e contro il petto dolenti vibri percosse per questo addio estremo sulla terra. Senti? Son io, Agave, tua madre, che umile scongiuro. Perchè ascolto neghi? Lacrime materne di dolore sono queste, ecco, che dalle guance stilla a stilla scendono sul petto triste. Ah, come il labbro mutolo, che tante volte «madre» disse, dénega il riso! O dolci occhi, che specchio ad Agave già caro foste, perchè al cielo immobili guardate? E voi, guance, che fido talamo cercaste nelle mie mani, ahimè!, squallide vi vedo del colore, in voi sì florido! O forte collo di Penteo, dunque così la truce madre in te troncò la salda voce, che Tebe tutta dalle torri scuoteva a riverente ossequio? O cara mano, che, compressa dolcemente al seno, più volte e più baciai, or quanto, ahimè!, fredda, rigida tu sei al mio contatto! E voi, membra, che forti e belle in Tebe d'ogni donna foste sospiro, e voi, braccia, che prime per la possanza giovanile di-

cevano i tebani, oh!, come orribili di sangue siete! Perché venisti al monte, o mio diletto? Qual brama incusse folle a te nel petto il Dio? Perché la madre dietro ad empio rito volevi da demenza affrancare, o forte cuore? E che dirò ad Ino, che ad Autonoe, che quale figliuolo t'ebbero, or che dal Demone, che non conobbe oblio, subimmo atroce pena, tu ed io? Nulla io oramai più sono, e poi che la vita in te io spensi, nulla donarti a pari posso, ahimè!, misera, se non quest' inno che deliro gemo e queste lacrime che pie sul ciglio premono, conforto amaro ed unico che resta con i ricordi, ad un tempo, delle case, un di superbe e floride. Ah, ah, su me tu le pupille levi! Perché a me, che rea sono, estremo ridi tu il tuo sorriso? Ah, figlio mio Penteo, a tanto strazio tuo e mio nascere tua madre non doveva!

CORO - Compiuto è del velame il rito funebre. Al luogo estremo questo corpo rapidi portate! Io sento già nell'aria Dioniso!
Dei servitori al cenno di Cadmo, accorrono, per portare via il cadavere di Penteo.

CADMO - Pronti, o mia luce, i servitori aspettano che tu li guidi al lacrimoso tumulto.

TIREZIA - In pio silenzio chiuse tutti tengano le bocche e libera la via a noi lascino. Nessuno guardi noi portanti il feretro, se vuole scampo da contagio. Avviamoci!

I servitori sollevano sulle spalle la barella con il corpo di Penteo.

AGAVE - In nome di Zeus, a paro e pii sollevino Penteo, ch'egli fu re e rispetto merita. Vi prego, avviatevi con mesto incedere, ch'io possa seguire, seppure tremula nel piede, un poco queste carni misere, fin dove si concede e il cuore tolleri.

Tiresia e i servitori, che portano Penteo, escono. Cadmo trattiene Agave.

Addio, Penteo, figlio mio dolcissimo! Tu padre al resto penserà fra gl'Inferi, laggiù. Addio, figlio mio! Divisi piccola stagione noi terrà. Addio! L'addio ultimo accogli del mio cuore! Ora sorreggimi, o padre. Alle deserte case guidami, ch'io pianga il lutto di mie pene innumeri.

Agave, sorretta da Cadmo, ritorna verso la reggia. Sommeso brontolio di tuono.

CORO - Tremare di nuovo il suolo io sento. Dioniso ritorna per le case! Prono, bacchiche, piegate il corpo! Il lieto evento avverasi, da tempo atteso! Si rivela Dioniso!

Tutte le Baccanti si prostrano, mentre continua il sommeso brontolio.

CADMO - O triste ritorno di due, che dispari di colpa, accomunati a pari lacrime fummo. Ah, quanto, ahimè!, infausti gli amori di Semele! O Zeus, se mai tu sei, commiserà la coppia misera che il piede strascica verso dolore ignoto. Pietà acquistasi il lutto nostro?

AGAVE - Ahimè!, o case, qual angolo remoto in voi darà la pace al povero mio corpo? Come entrare in voi, possibile per me? Chi delle femmine in casa saluto mi darà? Chi a me, dal talamo all'alba sorta e attesa il pianto e gli ululi notturni a rinnovare, aprirà l'animo e mi darà conforto? Certo, tedio farò nel lungo pianto mio, ahimè!, e femmina dirà: «Perché non tace quella querula cagna, che turba i nostri sogni e oltraggio fa al sole che risorge? Via la caccino da qui. Ramminga vada e ad altri triboli suoi noiosi dica!» E dove? Donne ed uomini mi fuggiranno in Tebe. Oh, allora schiantisi la terra e me riassorba, se mi negano pietà anche gli uomini. Ora, padre, spingimi in queste case e

lascia che si celino nel lutto i miei dolori. Ahimè, sostienimi!

Fuori scena confuso e tumultuoso vocio.

CORO - Tumulto incerto di voci all'acropoli sale. Che mai sarà? Di Menadi ululo sembra che sia. Alla volta nostra vengono, «Morte a Penteo ancora!», urlare sembrano. AGAVE - No, padre! Ahimè!, difendi Penteo! Aiutami!

CADMO - Entriamo nelle case.

AGAVE - Donne, aiutatemmi!

CADMO - Perdona, Dioniso!

AGAVE - Perdona, Dioniso!

CADMO - Entriamo nelle case!

AGAVE - Entriamo. Spingimi.

CORO - Appari, Diritambo! Appari, Dioniso! Accogli d'Agave le preci! Mostrati! Mostrati, Bacco! Appari, o bello Bromio!

Appare sulla porta d'ingresso della reggia, a sommo della scalinata, Dioniso. Si sente ancora il vociare fuori scena, che si placa all'ordine del Dio.

DIONISO - Non oltre andate, Cadmo! Lì, fermatevi! E voi frenate l'ira, donne bacchiche di Tebe. Un Dio vi parla, Bacco, Bromio, Dioniso, Iacco io sono, che per Semele, donna mortale, Zeus mio padre Demone mi generò non mortale. Fra gl'Inferi ormai Penteo, sacre si conservino per lui le leggi dei defunti! Uditemi, ora, Tebani. Queste case tempio eterno al culto mio consacro io, Dioniso; e questa tomba ancor fumante agli Elleni altare sia di riti pii. Quanti onorino mia madre Semele, in me un Dio benevolo avranno, ch'è me crederanno germine di Zeus divino e non d'amore illecito mortale parto. Io eterno nacqui e Semele mi nacque a Zeus, per cui ora gode gloria beata fra i beati in cielo, come merita. Qui, a mia rivelazione pongo termine. Costei, che madre fu dell'empio Echionide, mortale ostile a me, che Dio sono, esule eterna andrà da Tebe con Autonoe ed Ino, sue sorelle triste. Dopplice pena di doppia colpa insieme pagano. A Semele, mia madre, oltraggio fecero, fama spargendo ch'ella, non vergine per uomo non degno, a Zeus imputò con abile malizia il fallo, e a tale credenza poi crescendo Penteo, che di miscredenza il premio scontò per mani loro. Ora legittima vendetta presa e resa venerabile la casa dove nacqui, i riti bacchici, Tebane, in santità con queste Menadi danzate pie. Nel senno vi ripristino, perché sennate sempre siate bacchiche. Tu, o Cadmo, che pietoso questo tumulto chiudesti al passo altrui ed a me benevolo in parte fosti, pena antica e debita pagando al drago, che uccidesti giovane, drago diventerai¹ e la sposa Armonia, che a te mortale Ares concesse, in colubro natura sua deformerà. L'oracolo di Zeus predice che, guidando barbari, con la tua sposa buoi aggiogati a un veicolo tu spinga. Assai città con un esercito immenso abatterai. Ma ad esso Lossia, dopo che gli saccheggerà l'oracolo, darà ritorno triste. A te e ad Armonia scudo però sarà Ares e nell'isola dei beati poi stabilirà il tuo vivere. Da Zeus, non da mortale padre io Dioniso nato, ciò dico. Se voi, allora, ad essere sennate aveste appreso, quando lecito, ora sareste lieti e io a voi propizio.

AGAVE - In colpa fummo. Or t'imploriamo, Dioniso.

DIONISO - Credeste tardi in me! Non quando era obbligo.

AGAVE - È vero, sì: ma troppo tu ti vendichi.

DIONISO - Da voi, infatti, io, pur Dio, subivo oltraggio.

AGAVE - Nell'ira un Dio non deve all'uomo scendere.

DIONISO - Antico assenso a ciò Zeus padre mi diede!

AGAVE - Ah, esili tristi, o vecchio, a noi s'assegnano.

DIONISO - Perché a voi indugio in cose che l'ignorano?

CADMO - O figlia, ah, come a male assai terribile giungemmo, io, le sorelle tue e tu misera! Andrò io, cadente e misero, fra barbari meteco; e mi rimane ancora oracolo che contro l'Ellade mistura barbara conduca in armi; e la mia sposa Armonia, ch'è figlia di Ares, mutata in serpe ispida, io drago condurrò contro are e tumuli di greci, a capo di astati mettendomi. Né pace avrò dai mali, io triste, o requie, neppure quando giù Acheronte valichi.

AGAVE - O padre, senza te da qui andrò esule!

Si stringe a Cadmo.

CADMO - A che t'aggrappi a me, figlia mia misera, qual cigno sopra un cigno vecchio e candido?

AGAVE - Dove mai andrò, bandita dalla patria?

CADMO - Non so. Soccorso è il padre inutile.

AGAVE - Addio, brune travi! Addio, paterina mia terra! Infelice io ed esule dal nuziale nido, ti lascio.

CADMO - Verso la casa di Aristeo muovi ora, o figlia, e il bando porta ad Ino e Autonoe.²

AGAVE - Compiango te, o padre!

CADMO - Ed io per te, o figlia, e per le tue sorelle lacrimo!

AGAVE - Spietato questo oltraggio Dioniso potente portò certo alle tue case!

CADMO - Da voi, infatti, soffri gravi insulti, avendo in Tebe un nome senza onore.

AGAVE - Fortuna a te, o padre!

CADMO - Fortuna a te, o figlia dolente, se mai raggiungerla tu possa!

AGAVE - Scortatemi, ancelle, perché meste compagne d'esilio prenda le sorelle. Possa io venire dove, nè l'esecrato Citerone mi veda, nè il Citerone io con questi occhi, nè mai di tirso rimanga una memoria! L'abbiano Baccanti altre a cuore!

Esce sorretta dalle ancelle in direzione opposta a quella di Cadmo.

CORO - Molti del divino gli aspetti. Molti fuor di speranza eventi compiono gli Dei. Quanto creduto al fine non giunse e dell'inaspettato la via trovò il Nume. A questa conclusione divenne il dramma.

¹ Verso integrato liberamente per rispetto della sticomitia.

² «Da tollerare...» integrazione libera. Nel testo è caduto il verso.

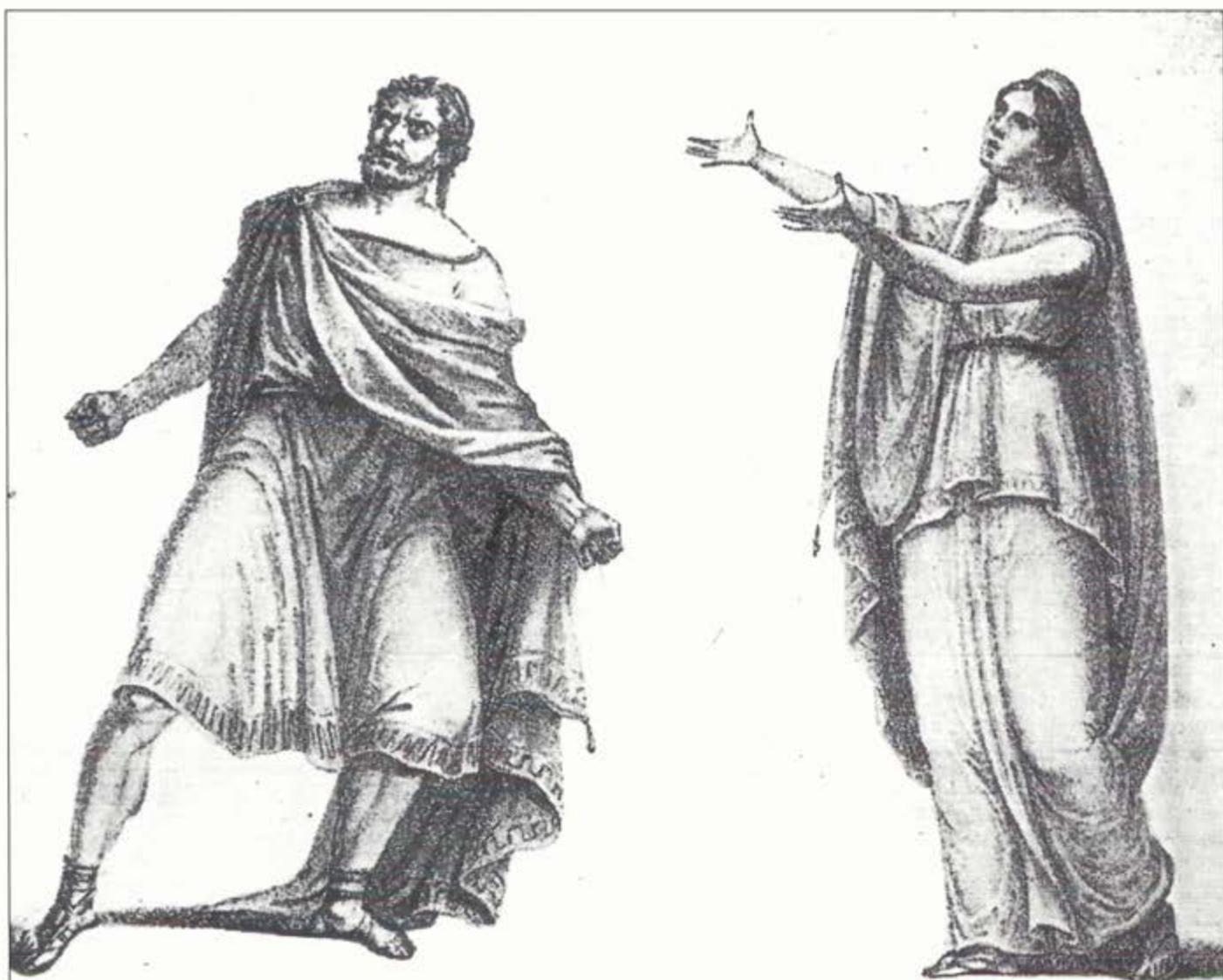
³ Con «drago diventerai...» ricomincia il testo greco a noi giunto, che da «Tu vedi o padre, a quale sorte misera io venni», inizio del *Lamento di Agave*, fino a questo punto presenta una vasta lacuna. Cfr. R. Randazzo: *Le Baccanti*, Introduzione e Note critiche, Siracusa, 1963.

⁴ Il testo greco dice: «Muovi ora, o figlia, alla di Aristeo...». Manca «casa», che forma il ritmo del trimetro. «E il bando...» è libera aggiunta. Cfr. R. Randazzo, op. cit. Note critiche.

Nelle illustrazioni alle pagg. 120, 127 e 129, disegni e foto per «Le Baccanti» al teatro greco di Siracusa, 1950.

IL SOGNO NASCOSTO

di EVA FRANCHI. Da un'idea di NANDO GAZZOLO



Inique stelle.....

Gran Dio pietà

PRIMO TEMPO

Lo studio di Davide. Scrittoio, un divano, due poltrone. I mobili sono antichi, preziosi. Alti scaffali pieni di libri. Sul pavimento un grande tappeto. È notte.

Lara, canticchiando un motivo ballabile, appare sul fondo, in controluce. Il resto della scena è al buio. La ragazza indossa un abito da sera, semplice, ma elegante, nascosto, in parte, da un giacchino di pelliccia. Sempre canticchiando si sfilia le scarpe dai tacchi altissimi e le scaraventa, con sollievo, in un angolo lontano. Poi si toglie il giacchino e lo tiene sospeso in aria, con una mano.

DAVIDE - (All'esterno) Lara... Lara... Dove sei?

LARA - (Lascia cadere il giacchino a terra) In cima al mondo. Sarò accolta in mare, come un gabbiano ferito, o diventerò nuvola, sospesa fra le stelle. (Scoppia in una risata sonora, ma fresca, innocente)

DAVIDE - (Compare a sua volta sul fondo. Indossa uno smoking di ottimo taglio, preme un interruttore e la luce invade la scena) Tu sei matta.

LARA - Neanche per sogno. Mai stata così saggia: sono al vertice della consapevolezza.

DAVIDE - Che ci fai, nel mio studio, a quest'ora?

LARA - (Con un inchino, insistendo su un tono buffamente lirico) Nel «nostro» studio: qui, oh mio signore, noi consumiamo il tempo, i giorni e la vita.

DAVIDE - Sono le tre del mattino, ti rendi conto?

LARA - (Si precipita addosso a Davide e gli butta le braccia al collo: lui se la tiene vicina, con tenerezza) Ma è la mia festa!

DAVIDE - Appunto: è finita da tre ore. (Le sfiora la fronte con un bacio leggero)

LARA - Non voglio dormire. Non voglio star sola. Voglio stare con te. È proibito?

DAVIDE - È scriteriato. (Si stacca da Lara, con delicatezza)

LARA - (Accusatrice) Sei stanco e non vuoi ammetterlo.

DAVIDE - Io ragiono.

LARA - Serve a un tavolo.

DAVIDE - (Severo, ma solo per un attimo) Cosa?

LARA - Ragionare. Non serve. Riflessione buon senso prudenza: ma che schifo!

DAVIDE - (Raccoglie, sul pavimento, il giacchino di pelliccia) Almeno finché è nuovo potresti avere un briciolo di riguardo: sai quanto mi è costato? Un patrimonio.

LARA - E dài! Con tutti i tuoi soldi!

DAVIDE - Sono meno ricco di te. Proprio da oggi.

LARA - È vero! L'avevo dimenticato. (Improvvisamente ansiosa) Cambia qualcosa?

DAVIDE - (Dopo una lieve esitazione) Spero di no.

LARA - (Recupera la sua allegria. Strappa il giacchino dalle mani di Davide e lo indossa) Mi sta bene?

DAVIDE - Mm mm. Abbastanza.

LARA - (Affermativa, categorica) Sono bella.

DAVIDE - Non mi pare.

LARA - Come no?

DAVIDE - Graziosa: è diverso.

LARA - Non ti piaccio.

DAVIDE - Chi lo sa?

PERSONAGGI

DAVIDE, cinquant'anni circa. Conserva, integra, una raffinata prestanza fisica. Alto. Magro. Ha modi sempre cortesi, appare paziente, disponibile, ma nasconde, dentro, una rischiosa virtualità di passione, di violenza.

LARA, diciotto anni. Esile, graziosa, fervida, ma imprevedibile: sempre pronta al capriccio, all'improvviso sbalzo d'umore.

GIULIA, dimostra una quarantina d'anni. È attraente, sofisticata. Veste con bella eleganza. Ha carattere impulsivo, capace di aggredire, ma altrettanto capace di dedizione e generosità.

FRANCO, ha trentacinque anni. Piacevole aspetto fisico. Ostenta modi bruschi, appare forte e sprejudicato, ma, al fondo, non lo è: non del tutto.

LA SCENA

Si suggerisce una scenografia essenziale, di contorno, in cui si possano inserire con facilità - cambiando l'arredamento - «l'ambiente studio» e «l'ambiente soggiorno» in casa di Davide.

Il secondo quadro del primo tempo si svolge su un palcoscenico spoglio.

MUSICHE

È indispensabile l'elaborazione di un'appropriata colonna sonora che sottolinei i momenti più importanti della vicenda e segnali i passaggi di tempo

LARA - Adesso ti odio. Ma poco poco: quasi niente. (Un silenzio. Lara si sfilia il giacchino, lo depone su una poltrona e lo accarezza) Quante bestiole saranno state uccise per confezionarlo?

DAVIDE - Troppe. Dovevi pensarci prima.

LARA - Dovevi «dirmelo», prima.

DAVIDE - (Con dolcezza) Certe scelte, bisogna farle per proprio conto.

LARA - Naturalmente sei in collera. Mi accontenti e poi ti arrabbi: non mi perdoni.

DAVIDE - Naturalmente. Comunque non è un peccato grave.

Un silenzio. Davide ha un atteggiamento indulgente. Lara è inquieta.

LARA - (Esplosiva) Uffa! Sbaglio tanto, lo so, combino cavolate: il fatto è che mi sento un gran casino «dentro», proprio nella testa.

DAVIDE - Non parlare a quel modo: non mi piace.

LARA - Sicuro! Apro bocca e perdo subito la grande occasione di star zitta. Uffa uffa uffa! L'ho detto, finalmente!

DAVIDE - (Teso) E allora?

Un silenzio.

LARA - (Mortificata) Non lo penso. Non volevo dirlo. (Un silenzio. Lara accarezza ancora il giacchino) È stupendo, tutto morbido: lo tratterò come se quelle bestiole fossero ancora vive.

DAVIDE - Adesso esageri. Cos'è? Cattiva coscienza?

LARA - Eh sì! Da piccola credevo che gli animali avessero uno spirito immortale: esisteva un paradiso apposta per loro. T'immagini se fosse vero?

DAVIDE - A questo punto della notte non ho più immaginazione.

LARA - (Riprende il tono lirico, ma è un po' angosciata, non convinta) «Il cervo tocco da dardo mortale innalza il suo grido lamento e la damma innocente saltella per la pianura. Convieni che gli uni vegliano mentre gli altri dormono. Così va il mondo».

DAVIDE - Ehilà, che brava! Amleto: atto terzo. Ma che c'entra?

LARA - (Improvvisamente è di nuovo serena: riprende il gioco della solennità saccente) Non c'entra: è un'emersione dell'inconscio, una memoria poetica.

DAVIDE - Oddio! Sai, almeno, cos'è una damma?

LARA - Accidenti se lo so! La femmina del daino. O del cervo. Giù di lì, insomma. Per un attimo ho sofferto più del cervo ferito: ho raggiunto la «cognizione del dolore».

DAVIDE - (Batte lentamente le mani in un accenno di applauso) Fine della puntata. (Paziente) Vuoi smetterla?

LARA - (Corre, di nuovo, fra le braccia di Davide) No. Ancora un poco, ti prego.

DAVIDE - Un poco... quanto?

LARA - (Sommessa) Tutto quello che si può. E di più. (Alza la voce) Ancora ballare. La lalla la là... (Tenta di costringere Davide a ballare: Davide la ferma)

DAVIDE - Non insistere: sei stonata.

LARA - Aiutami tu: è un ordine. Trallalà... rarà... (Cominciano a ballare e Davide si decide anche a cantare) Hai una voce dolcissima: lo dicono tutti. Persino i critici. E balli con l'indifferenza di un cavaliere sconfitto. Davide si arresta di colpo e costringe Lara a fare altrettanto.

DAVIDE - Vuoi provocare, eh? Smorfiosa. Sarai punita: adesso ti faccio vedere io, ti faccio vedere! (La stringe con forza e la trascina in complicate piroette, cantando ad alta voce) Soddisfatta?

LARA - (Gioiosa) Tanto. Delitto e castigo, ma figurati! Sono più selvaggia e carogna di te. (Cantano insieme, tutti e due. Danzando velocemente) Ancora: gira... gira più forte... Gira! (Si arrende all'improvviso) Basta! Basta! Fermati, ho male...

Il ballo finisce. Davide, preoccupato, sorregge Lara e l'accompagna sino al divano: la costringe a stendersi.

DAVIDE - Troppo champagne, lo sapevo. Idiota. Colpa mia. Stenditi, forza, su! (La tocca, l'accarezza) Sei calda, scotti. Dovrei picchiarti, qualche volta!

LARA - (Si sta riprendendo) Neanche con un fiore, guai a te!

DAVIDE - Passa?

LARA - Sì sì, è già passato. (Davide tenta di muoversi) Non andartene. Ti prego.

DAVIDE - Preparo qualcosa di caldo: una camomilla, una tisana...

LARA - Non c'è bisogno, mi farebbe nausea. Basta che tu venga vicino...

Davide si accosta: siede sul divano e Lara gli appoggia il capo sulle ginocchia. Davide le sfiora i capelli: le mani gli tremano un poco.

DAVIDE - Sei capricciosa, ostinata. E troppo euforica.

LARA - Ho paura di star sola.

DAVIDE - Fra sei ore ho un turno di dop-

piaggio e a mezzogiorno mi aspettano in teatro: non ho dato un solo sguardo al copione in tutta la giornata.

LARA - Così hai proprio deciso: *Mirra* di Alfieri Vittorio. Non c'era niente di meglio? DAVIDE - Per l'amor di Dio, basta! Non ricominciare.

LARA - Ma perchè hai accettato?

DAVIDE - Ne abbiamo già discusso troppo. Alfieri rappresenta sempre un'occasione importante, da non perdere: punto e a capo. L'argomento è chiuso.

LARA - Però non sei tu il «protagonista».

DAVIDE - (*Sorridendo*) Chi l'ha detto?

LARA - È evidente, chiaro come il sole: l'eroina è «lei», una ragazzetta qualunque. S'innamora del padre e muore. Ma che stupida!

DAVIDE - Cosa diavolo vuoi dimostrare? LARA - (*Ostinata*) Che è stupida, semplicemente. Stupida stupida stupida diecimila volte.

DAVIDE - Ma davvero davvero?

LARA - Sissignore. *Mirra* non combatte mai, non si difende, non aggredisce: sta lì e crepa. Ti pare possibile?

DAVIDE - Non sono io, l'autore. E questa non è soltanto febbre: si chiama delirio.

LARA - (*È di nuovo quieta, serena, accattivante*) Posso venire alle prove?

DAVIDE - Sei troppo chiacchierona, rompicatole.

LARA - E io vengo lo stesso.

DAVIDE - Poi ne parliamo. Adesso basta.

LARA - Quando avrò finito l'Accademia lavoreremo insieme: ti piaccia o no dovrai imbarcarmi almeno come assistente alla regia. Ci pensi?

DAVIDE - Non troppo.

LARA - Perchè «no»?

DAVIDE - Ho anch'io le mie paure. (*Sorride*)

LARA - Diventi molto bello quando sorridi. Il guaio è che sorridi poco.

DAVIDE - Non lo faccio apposta.

Un silenzio. Lara si rincantuccia in un angolo del divano, lontana da Davide.

LARA - Scusami.

DAVIDE - Stai meglio?

LARA - Sì sì. Solo che... Ecco, certi giorni, certi momenti... non dovrebbero finire mai.

DAVIDE - Verranno altri giorni, altri momenti.

LARA - E se non venissero più? (*Pausa. La voce di Lara diventa un sussurro*) Che spavento.

DAVIDE - Ma dài!

LARA - (*Di nuovo euforica*) Ragazzi, che buono, lo champagne! Non ce n'è un altro goccino, da qualche parte? Mi sento giù.

DAVIDE - Nessun goccino: la prossima volta brinderemo con succhi di frutta e aranciate.

LARA - Che discorsi! Devo farci l'abitudine: aspetta e vedrai.

DAVIDE - Già visto: il risultato non è affatto incoraggiante.

LARA - Niente champagne. Niente parolacce. Niente sigarette. Non si può andare in viaggio da sola. Proibisci troppo, mio signore.

DAVIDE - Soltanto quello che ti fa male.

LARA - Tu sai sempre tutto, eh?

DAVIDE - Tutto... no. Qualcosa. Sono nato prima di te.

LARA - Non dimenticherò niente, nemmeno il più piccolo particolare: le candele sul tavolo, il soufflé al salmone, le bollicine dello champagne e... e la musica. Altro che di-

scoteca! Roba da mocciosi. «Quella» era musica: dolce, sommessa... faceva venire voglia.

DAVIDE - Di che?

LARA - Non so... Di lasciarsi andare. (*Improvvisamente aggressiva, sospettosa*) Ti conoscono tutti in quel locale: ci vai spesso?

DAVIDE - Non più. Ci andavo una volta, tanti anni fa.

LARA - Con chi?

DAVIDE - (*È stanco, un po' triste*) Non lo sai?

Lungo silenzio.

LARA - Scusa. (*Si alza. Raccoglie scarpe e giacchino*) Domenica sei libero: andiamo all'opera?

DAVIDE - Domenica sarò a Neuchâtel.

Pausa.

LARA - Ah già.

Un silenzio. Davide si siede al suo scrittoio, recupera un copione e comincia a sfogliarlo.

LARA - Forse dovresti portarmi con te, ogni tanto.

DAVIDE - Forse.

Pausa.

LARA - È un'ottima clinica, vero? Non la trattano male.

DAVIDE - La trattano benissimo.

LARA - Quanti anni ha? Non me lo ricordo.

DAVIDE - Trentotto. Ma è come se ne avesse cento. O mille. Irene non ha più età. Né coscienza. Né memoria.

Un silenzio.

LARA - (*Fervida, ma con una punta di sollievo*) Non potrà mai tornare a casa.

Una leggera sospensione.

DAVIDE - No.

LARA - (*Precipitosa*) Però non è colpa mia.

DAVIDE - Non dire sciocchezze. Certo che no. Perchè queste domande?

LARA - Ho... dei pensieri. Di notte mi sveglio e ho pensieri strani. Al mattino non ricordo niente.

DAVIDE - Si tratta di sogni, non pensieri. Va a letto, sei stanca: devi dormire.

LARA - Poi vieni?

Pausa.

DAVIDE - No. È tardi.

LARA - Io ti sono riconoscente, sai?

DAVIDE - Perchè?

LARA - Perchè esisti. Ti voglio bene.

Pausa.

DAVIDE - Lo so.

LARA - Una serata meravigliosa.

Pausa.

DAVIDE - Succede una sola volta di compiere diciotto anni.

LARA - Buona notte.

DAVIDE - Ciao, amore.

LARA - Ciao, papà. (*Se ne va*)

Buio. Stacco musicale.

Su un palcoscenico: è in prova Mirra di Alfieri. C'è disordine: praticabili non ben sistemati, materiali plastici, costumi, la spada di Ciniro, copioni, proiettori spenti. Sul fondo, al centro, una breve gradinata. Su uno sgabello è appoggiato l'impermeabile di Franco. Lara, nervosa, passeggia su e giù: tocca oggetti a caso, li sposta, sembra un'anima in pena. Indossa un cappottino corto e chiaro che la fa apparire particolarmente giovane. Franco, in piedi sulla gradinata, ha il copione di regia in mano e parla rivolgendosi verso l'alto. Dietro le quinte una voce femminile, stonata, canta «oh mio bambino caro».

FRANCO - Pagina 73: «Al suon d'un mortal pianto oh ciel non t'inoltrare...». Trovato? Vai col blu in progressione. (*Effetto di luce*

azzurra) No, non questo: troppo lunare. Dev'essere livido, tempestoso. (*La luce cambia*) Bene. Tuono in lontananza. (*Si sente uno scoppio fragoroso*) Ho detto in lontananza: minaccia di temporale, non la fine del mondo. (*Il rumore viene ripetuto in attenuazione. La voce che canta è diventata fastidiosa*) Wilma, o chiudi la bocca o chiudi la porta. (*Una porta viene immediatamente sbattuta con violenza*) Quello che più m'incanta, nella gente di teatro, è il grande spirito di collaborazione. (*Rivolto ancora verso l'alto*) Daccapo e di seguito. (*Tutto viene rapidamente ripetuto*)

LARA - Papà è sempre disponibile.

FRANCO - (*Ignorandola*) Ci siamo. Alt. Prendi nota, poi verifichiamo sugli attori. E sulle voci. Tieni conto che sono sfiatati.

LARA - Papà non perde mai la voce.

FRANCO - Dalla maledizione di Ciniro «più figlia non m'è costei...».

LARA - Papà non potrà mai maledire una figlia, neanche per sbaglio.

FRANCO - Chiudi i rumori e metti solo lampeggi, sino alla fine.

LARA - «Io moriva innocente... empia ora muoio». Buio sipario applausi. Uao! Che strazio.

FRANCO - (*Esplodendo*) Madonna pellegrina, ti vuoi star zitta? Anche un po' ferma, se non è chiedere troppo.

Lara va a sedersi in un angolo, mortificata e offesa.

LARA - Mi scusi.

FRANCO - (*Sale e scende per la gradinata*) Questa scalinata traballa tutta, sembra un'altalena. (*Alza la voce*) Bisogna rinforzare i gradini. (*Abbassa il tono*) Se Sua Maestà si fracassa un piede dobbiamo pagarla come fosse nuovo, il divo. (*Alza di nuovo la voce*)

C'è nessuno da quelle parti? Mi sento solo.

(*Pausa*) E quando mai? (*Pausa*) Mai. Sono presenti soltanto se scatta lo straordinario: nelle altre ore bivaccano al cesso. O al bar: è il massimo. (*Da dietro le quinte proviene di nuovo la voce che canta «oh mio bambino caro»: passa e si allontana. Franco si sforza di non reagire. Lara ha una risatina improvvisa e tenta inutilmente di nascondersela*)

Ridi ridi: chi ride in gioventù piange in vecchiaia. Sai che significa questo bordello? Il patatrac della democrazia.

LARA - Me ne infischio, della democrazia.

FRANCO - Appunto. Quando il principio d'autorità fa cilecca, la democrazia va a remengo.

LARA - Amen.

FRANCO - Precisamente. Stavo per dirlo anch'io. (*Impugna la spada del re e comincia un finto duello*) «Dagli atri muscoli, dai fori cadenti - zac zac - dai campi, dai boschi, dall'arse fucine stridenti, dai solchi bagnati di servo sudor - zac zac - un volgo disperso repente si desta...». (*Infilza la spada dentro un blocco di vermiculite espansa*)

Tsè! Col cavolo, che si desta!

LARA - (*Impaziente*) Ma quando tornano?

FRANCO - Boh! Giornata bighellona, tutti in libera uscita: lor signori sono andati a mangiare un panino, la prova è sospesa.

LARA - (*Stupita*) Sospesa?

FRANCO - Fino alle quattro: non abbiamo la protagonista, si è sentita male, ahimè!

LARA - Se è malata lo spettacolo non potrà andare in scena.

FRANCO - Non è malata: solo un po' di nausea.

LARA - Allora è incinta. È il destino delle ragazzette: credono di essere tanto furbe e

SCHEDE DELL'AUTRICE



EVA FRANCHI è nata a Torino. Autrice di opere teatrali e radiofoniche ha insegnato Discipline teatrali al Teatro Stabile di Torino per poi passare dal 1960 al '75 al Conservatorio Bartolomeo Bruni di Cuneo. Membro del consiglio di amministrazione della Siad (Società italiana autori drammatici) e del Premio Vallecorsi, è attualmente anche direttore artistico del Festival di Pesaro. Vincitrice del Premio Ruggeri nel 1962 con *La magnifica notte*, ha pubblicato su *Ridotto* una serie di testi, via via segnalati al Vallecorsi, ai premi *Idi* e *Anticoli Corrado*. Nel 1983 ha vinto il Vallecorsi con *La ragazza dai capelli di lana*. Radiodrammi e originali radiofonici sono stati trasmessi dalla Rai e dalla Radio Svizzera italiana. Ricordiamo: *La ragazza di Dachau*, 1973, regia di Ernesto Cortese; *Il caso di Simone Mercier*, 1975, regia di Massimo Scaglione; *Un amore qualunque*, 1977, regia di Francesco Dama; *Il vecchio della montagna*, dal romanzo di Grazia Deledda, 1977, regia e coautore Ruggero Jacobbi; *Diciassettesimo giorno di luna*, 1978, regia di Umberto Benedetto; *L'albero dalla corteccia bianca*, 1978, regia di Ida Bassignano; *Domani e poi domani*, 1979, regia e coautore Ruggero Jacobbi; *Quando suonano campane d'oro*, regia di Gilberto Visintin; *La stagione del melograno*, 1980, regia di Giancarlo Sammartano; *Caterina di Russia*, 1981, regia di Aldo Trionfo; *Figli ed amanti* (in collaborazione con Ruggero Jacobbi), 1982, regia di Massimo Scaglione; *Il cucchiaino d'argento*, 1983, regia di Ernesto Cortese; *Ritratto di famiglia*, 1982, regia di Francesco Dama; *Storia di una regina: Cristina di Svezia*, 1991, regia di Lucio Romeo. La sua opera *In fondo alla strada*, finalista all'*Anticoli Corrado* 1985 è in programmazione al Teatro di Stato Devlet di Ankara. Ha pubblicato su *Hystrio* la traduzione di *Fuga per un cavallo e un pianoforte* di Hervé Dupuis (numero 2, 1992) nell'ambito di una attenzione al teatro del Québec-Canada, per il quale ha tradotto *Kraken* di Patrick Quintal e *Don Chisciotte* di J.P. Ronfard. □

poi ci cascano come mosche nel miele.
FRANCO - Tu, invece... eh? (*Comincia a trafficare qua e là, pianta chiodi nei gradini, sposta proiettori, praticabili ecc.*)
LARA - Io sono perfettamente informata.
FRANCO - Ti ha spiegato tutto papà, immagino.
LARA - Con papà si può affrontare qualunque argomento.
FRANCO - Buono a sapersi! Non me n'ero accorto.
LARA - Che cos'ha contro di lui?
FRANCO - Oh niente. Grande attore e uomo delizioso: crepo d'invidia.
LARA - Cerchi d'imitarlo.
FRANCO - Piuttosto mi sparo. (*Un silenzio. Franco si mette a fischiettare*)
LARA - Comunque potrebbe dare forfait: avere un malanno serio.

FRANCO - Non illudiamoci. Lei non è una «ragazzetta»: è una professionista. Ha ventiquattro anni, possiede un legittimo consorte e ha partorito da tre settimane.
LARA - Se è così, non può essere Mirra.
FRANCO - Perché mai?
LARA - Mirra è una vergine impura, non una femmina gonfia di latte.
FRANCO - Basta avere le phisique du rôle, darla a bere: questo è il teatro. Perché impura?
LARA - Perché è impuro l'amore. La passione presuppone il peccato, altrimenti che passione è?
FRANCO - Li hai proprio tutti, i pensieri immacolati! Brava.
LARA - Mirra è innamorata del padre, vorrebbe non esserlo, ci prova, alla fine s'arrende e si uccide: pfff!

FRANCO - Non si tratta di purezza, secondo te?

LARA - Complesso di castità: è diverso. E mancanza di coraggio. L'amore, bisogna accettarlo, imporlo, comunque sia, a qualunque prezzo. Si può uccidere, per amore, ma non si deve morire: è idiota.

FRANCO - Quanti... quanti anni hai?

LARA - Sono adulta. Maggiorenne. Non si vede?

FRANCO - Si vede pochissimo. E si sente troppo.

LARA - (*Ridendo*) Perché sono una strega. (*Improvvisamente il suo tono diventa particolarmente ingenuo, infantile*) Potrei anche recitare, se volessi, ma non voglio. Non mi va.

FRANCO - Qual è l'ostacolo.

LARA - Ho provato. Ma, di fronte al pubblico, comincio subito a balbettare. È per questo che... che le attrici mi sono antipatiche. Tutte. Loro si mettono lì e fanno sembrar vera qualsiasi menzogna. Io... io non posso, non riuscirei mai.

FRANCO - Tuo padre è un magnifico attore.

LARA - Ma lui non mente, non sarebbe capace: ha bisogno di credere, come me. Lui è sempre... è sempre «vero». Un uomo vero. Il più straordinario, il più onesto che io conosca.

FRANCO - Non ne conosci nessun altro?

Un silenzio.

LARA - Perché mi dà del tu? È la prima volta che c'incontriamo.

FRANCO - Perché sei una mocciosa. Pettegola e rompiballe. Puoi fare altrettanto, in ogni caso: facilita la comunicazione.

LARA - La sopprime. Una volta il «tu» era una conquista, bisognava meritarselo: aveva un significato.

FRANCO - Dove stavi, in quel tempo felice?

LARA - Non c'ero, naturalmente. Ma lo so.

FRANCO - Sei piena di convinzioni, a quanto pare.

LARA - Cerco di essere consapevole: è male?

FRANCO - Tutt'altro. Un'autentica rarità, per i nostri giorni: io, per esempio, sono tutto al contrario.

LARA - E cioè?

FRANCO - Sbatto a mosca cieca anche contro me stesso.

LARA - L'incoscienza è autodistruttiva: provoca guai disastrosi.

FRANCO - Che cos'è? La psicanalisi di Freud o una teoria personale?

LARA - Il risultato di un rebus: sono parecchio abile nel trovare le soluzioni.

FRANCO - Beata te. A me non riescono neppure le parole incrociate.

Un silenzio.

LARA - Ehi! Tu.

FRANCO - Io, sì.

LARA - Non mi piaci, non mi piaci affatto.

FRANCO - Non sei la prima a dirlo. Sono un incompreso. Però piaccio moltissimo alle monache e ai gatti randagi.

LARA - Ma che fortuna!

FRANCO - Sul serio. Due anni fa mi sono spaccato un braccio e la suorina della notte, all'ospedale...

LARA - (*Interrompendo*) Raccontale a qualcun altro, le tue sconcezze.

FRANCO - Non sai cosa ti perdi. Comunque dovresti almeno conoscere il mio gatto: gli manca un orecchio, ma è un genio senza confronti, capace di tutto. Mi venera alla follia, lui.

LARA - Povera bestia.
 FRANCO - Perché ce l'hai con me?
 LARA - Non ce l'ho con te. È che... quando sono scontenta, nervosa, mi metto a dire stupidaggini, parlo a vanvera.
 FRANCO - Ti capita sovente?
 LARA - Ogni tanto.
 FRANCO - Un sintomo preoccupante. Ma la prognosi non è del tutto infausta: stai migliorando.
 LARA - Trovi?
 FRANCO - Come no? Sono almeno quattro minuti che non pronunci la parola «papà», ti pare niente? Mentre mi stavo incazzando con le luci, l'hai invocato una mezza dozzina di volte: troppe, per una figlia sola.
 LARA - Tu non vuoi bene a tuo padre!
 FRANCO - Io non ce l'ho neanche, un padre. Mai avuto.
 LARA - Oh mi dispiace. Scusami.
 FRANCO - Non sono un bastardo, che vai farneticando? È morto prima. Prima che io nascessi. Così è morta anche mia madre. Dopo. Di crepacuore. Risultato: sono un orfano inconsolabile: la faccenda riesce a commuoverti?
 LARA - No. Perché ne parli come se fosse uno scherzo, una cosa da ridere.
 FRANCO - In genere non ne parlo mai.
 LARA - Invece dovresti: ti darebbe consolazione, sollievo.
 FRANCO - Non ne ho bisogno.
 LARA - Sei un duro, eh, signor regista? Un tipo vigoroso.
 FRANCO - Non ho ancora imparato a risuscitare i morti.
 Un silenzio.
 LARA - Perché fai il regista?
 FRANCO - Perché ho la fregola della complicazione. Non temo la fatica, ma mi seduce l'effimero, la precarietà.
 LARA - Tu non credi a niente.
 FRANCO - Quasi.
 LARA - Io ti piaccio?
 FRANCO - Non lo so, dovrei pensarci: a stomaco vuoto ho reazioni tardive.
 LARA - Non sono tanto male.
 FRANCO - Non troppo.
 LARA - Papà dice sempre... (S'interrompe: è un po' mortificata) Bé... lui mi vede graziosa: succede a tutti i padri, suppongo.
 Un silenzio.
 FRANCO - Hai mai fatto l'amore?
 LARA - Si allontana di scatto voltando le spalle a Franco. La sua reazione è eccessiva.
 LARA - Nessuno può farmi certe domande: non lo sopporto.
 FRANCO - Okay okay, come non detto. Chiuso. Sono un bisonte, lo riconosco.
 LARA - (Sta quasi per piangere) Non parlarne mai più: te lo proibisco.
 FRANCO - D'accordo d'accordo. Me ne frega niente, fra l'altro, figurati un po'! Ma tu hai bisogno di scioglierti: rilassati, figliola, datti una calmata.
 LARA - Non chiamarmi «figliola».
 FRANCO - Non hai neppure qualche corteggiatore ascetico, un boy friend?
 LARA - I giovincelli mi disgustano: sono impacciati e noiosi.
 FRANCO - Ah. Posso coltivare qualche speranza, in tal caso.
 LARA - Che età hai?
 FRANCO - «Nel mezzo del cammin»: sto atterrando sui trentacinque.
 LARA - E non sei sposato?
 FRANCO - Non è obbligatorio, che io sappia.
 LARA - Avrai almeno un'amante.

PRESENTAZIONE DELL'AUTORE

Questa commedia nasce da un'idea di Nando Gazzolo: posso puntigliosamente affermare che il testo mi appartiene dalla prima all'ultima sillaba, ma devo onestamente ammettere che – senza Nando Gazzolo – non l'avrei mai scritto né immaginato.

Appartiene a lui l'inquietante tema centrale che, all'inizio, mi aveva raggelata e quasi respinta: l'incesto fa sempre paura. Gli appartiene il riferimento alla *Mirra* di Alfieri ed è sua la richiesta di un personaggio – Davide – con determinate caratteristiche psicologiche ed esistenziali: ho cercato di costruirglielo addosso quasi fisiologicamente in una costante, assillata memoria della sua voce e della sua persona. Come dire che si è trattato di un'autentica operazione drammaturgica: una gran bella esperienza che mi ha procurato tremori ed emozioni, ma che dovrebbe risultare normalissima inserendosi nel fatidico triangolo – autore, interprete, pubblico – che, sempre ed ovunque, scandisce l'evento teatrale.

Sempre ed ovunque, ma non qui: in Italia no. A casa nostra la fatica del drammaturgo è dannata, ridotta alla farneticazione solitaria, spesso inutile: raggiunge palcoscenico e pubblico solo nell'ambito del coraggioso, ma riduttivo «fai da te» o nel miracolo di sempre sospette «grazie ricevute». Le conseguenze sono patologiche: la qualità della scrittura stenta a crescere, il rigore professionale va a farsi benedire, la dialettica critica non funziona, il pubblico disorientato si allontana e la nostra drammaturgia somiglia sempre più al classico gatto che si azzanna la coda. Diventa molto difficile contraddire Luca Ronconi quando afferma, con cipiglio categorico, che in Italia non esiste una cultura teatrale.

E allora? Allora non sto a chiedermi se questo copione troverà la sua terza componente, indispensabile per diventare «spettacolo»: non voglio neppure saperlo. Un singolo caso non fa testo e, di per sé, non è rilevante. Considero una fortuna aver potuto lavorare in un certo modo, all'ombra di un attore prestigioso e di grande umanità: la pubblicazione mi consola tantissimo. Avanzare pretese o porre troppe domande significherebbe sprofondare in una voragine di scatole cinesi... Mai sentita la filastrocca del re testone e matto? «C'era una volta un re seduto sul sofà che disse alla sua serva raccontami una favola e la serva incominciò: c'era una volta un re seduto sul sofà che disse alla sua serva raccontami una favola...» eccetera eccetera. È sempre la stessa storia, appunto: una storia noiosa. Anche un po' patetica. □

NANDO GAZZOLO SULLA COMMEDIA

Chissà perché nell'uso quotidiano è entrato fin troppo il termine «complesso di Edipo» ma non quello che ne è il parallelo femminile, ovvero il «complesso di Mirra», la mitica figlia del re di Cipro. Innamorata del padre, si unì a lui con uno stratagemma. Scoperta, fu mutata da Afrodite nell'albero della mirra, e dal tronco partorì Adone... ma questa è un'altra storia. La sua figura ha ispirato, come sappiamo, Alfieri, ed è stato proprio rileggendone il dramma che mi è venuta l'idea, per nulla originale, di una rivisitazione del mito in chiave moderna. Abbastanza originale, però, mi parve l'idea che andavo maturando: la figlia di un attore, assistendo in teatro a una prova del padre, alle prese, appunto, col testo dell'Alfieri, sente di identificarsi sempre più col personaggio di Mirra. Al termine della prova si svolge così una specie di psicodramma tra padre e figlia, il cui esito mi è tutt'ora nebuloso. Conoscendo la mia patologica pigrizia anche nell'afferrare una penna, confidai questa idea di base a Eva Franchi, che pigra non è, e che ha un notevole talento drammaturgico. Detto fatto, la mia cara amica Eva si è messa al lavoro, e ne è fortunatamente uscita... un'altra commedia. Non solo perché l'opera si dilata e si sviluppa anche con altri personaggi, in altre sedi e direzioni, ma soprattutto perché l'ottica del dramma si è spostata «dalla parte di lei» anziché «dalla parte di lui». Niente di più prevedibile trattandosi, appunto, della scrittura di «Eva» e non di quella di... «Adamo». Sono grato a Eva Franchi per questo suo lavoro così affascinante e avvincente, che sarei felice di rappresentare. A Dio piacendo. E piacendo agli impresari, ai circuiti teatrali, al ministero, e... ai padrini di varia estrazione, i quali ultimi, temo, contano ancora. Nando Gazzolo

FRANCO - Oddio... cerco d'arrangiarmi. Se capita...

LARA - Dov'è?

FRANCO - Non ne ho la più pallida idea.

LARA - Questo è amore, secondo te?

FRANCO - «Era» amore, in certo qual modo: è finito e se n'è andata.

LARA - Devi averla molto delusa.

FRANCO - Tantissimo, lo ammetto.

LARA - Sei arido, indifferente: si capisce a volo.

FRANCO - Sono squattrinato: è tutta un'altra dimensione.

LARA - Il denaro non conta: non può contare.

FRANCO - Dipende dai punti di vista.

LARA - Io sono ricca. Dispongo d'un patrimonio: case, terre, conti in banca... quella roba lì, ecco.

FRANCO - Hai le migliori qualità del mondo: anche ereditaria.

LARA - Ho deciso di rinunciare: regalerò ogni cosa.

FRANCO - Saggia intenzione. Prova a farmi un fischio, dopo.

LARA - Perché dovrei?

FRANCO - Alla pari, chissà, potremmo instaurare un dialogo, combinare un'intesa.

LARA - Sprecheresti tempo: io appartengo solo a me stessa.

FRANCO - Niente amore, mm?

LARA - Non ho detto questo.

FRANCO - Ma cosa caspita credi che sia?

LARA - (*Seria, convinta*) Nessuna parola lo può definire: le parole sono piccole, insufficienti. L'amore è una luce... una luce, sì, dentro un cristallo rovente: penetra nel cuore e lo spacca.

FRANCO - Un'immagine eroica. Piuttosto sanguinosa, ma eroica. Poi che succede? Si va a fuoco?

LARA - Certo. Tutto brucia: è annullamento, disintegrazione. Così si conquista il silenzio, la solitudine perfetta.

FRANCO - L'amore non è solitudine: scherziamo?

LARA - Tu non puoi capire: sei volgare, qualunque. Per te conta soltanto il sesso, è chiaro, il rapporto fisico.

FRANCO - Oh cavolo, sicuro che conta, non sarà tutto, ma conta. Se si può.

LARA - E quando non si può?

FRANCO - Quando non si può è una fottutissima iella.

LARA - È un privilegio, invece. Vedi che non capisci? L'amore vero sta chiuso nell'anima, nella testa... Non si consuma.

FRANCO - Tu hai paura, questa è la verità. Una paura pazzca.

LARA - (*Con precipitazione ingenua e ansiosa*) Io? Io, paura? Non so che significhi. Mai avuto paura, neanche del buio, quand'ero piccola. Eppure succede a tutti i bambini. Stavo con i nonni, ho dovuto starci un bel po': erano sempre zitti, tenevano tutte le persiane accostate, guai a far rumore. I nonni materni, voglio dire: sono loro che mi hanno lasciato tutti quei soldi e io non so che farmene, non mi piacevano e non mi piacciono neppure i bambini perché non è affatto bello essere al mondo a pochi mesi, a pochi anni e non poter decidere niente. Forse gli altri nonni erano diversi, ma non li ho conosciuti, sono morti giovani, papà non ne parla mai...

FRANCO - (*Interrompendo*) Ehi ehi ehi! Calma, oh!

LARA - (*Un po' stranita, fuori dalla realtà*) Eh?

FRANCO - Mi stai spiattellando tutti i segreti di famiglia: non sono un ficcanaso. E non era questo l'argomento.

LARA - Volevo solo spiegarti che non ho nessuna paura. Mai. Lo giuro.

FRANCO - Ti credo sulla parola. Però adesso dovresti soffiarti il naso.

LARA - (*Ubbidiente*) Ah sì, subito.

FRANCO - Sei mai andata da «Charlie»?

LARA - Non frequento discoteche.

FRANCO - Neanch'io. «Charlie» non è una discoteca, è un mio amico che, in realtà, si chiama Carletto: ha un ristorante carino, niente malaccio, a due passi da qui: ce lo facciamo, un pollo allo spiedo con patatine?

LARA - Non ho fame.

FRANCO - Dico più tardi: stasera.

LARA - La sera non esco mai da sola.

FRANCO - Papà non vuole.

LARA - «Io» detesto il pollo con patate.

È entrata rapidamente Giulia: indossa, sul suo vestito, il costume di Cecri, una tunica scura e severa.

GIULIA - Hai perfettamente ragione: è una schifezza. Noi abbiamo consumato salmone e champagne. Ciao, piccola.

LARA - (*Sostenuta*) Salve.

GIULIA - Lo champagne a mezzogiorno è squisito, più che a cena: sostiene, riconcilia con la vita.

LARA - Non dovevate mangiare un panino?

GIULIA - Tuo padre è un gentleman: non offrirebbe mai un panino a una signora.

LARA - Adesso dov'è?

GIULIA - Si sta cambiando: aspetta, non essere noiosa.

LARA - A una certa età l'alcool rovina l'epidermide.

GIULIA - Spera d'arrivarci, a quell'età, e non avrai più preoccupazioni. (*Malmenando il costume*) Come sto?

LARA - Malissimo.

GIULIA - Vuoi una sberla?

LARA - Provaci.

GIULIA - Mi romperi le mani: sei di bronzo. E purtroppo hai detto il giusto, una volta tanto.

LARA - Ma no!

GIULIA - (*Avvicinandosi a Franco*) Avevo chiesto a Wilma di mettere una bordura al fondo, qualcosa di colorato, per ravvivare il panorama del mezzo lutto, ma tu hai posto il veto: dove siamo, all'Onu?

FRANCO - Sei una regina, non una bajadera.

GIULIA - Non vedo la differenza.

FRANCO - Ah bè, allora...

GIULIA - Se dici stronzate, io mi adeguo subito: è la mia specialità.

FRANCO - Ciascuno la sua aristocrazia.

GIULIA - (*Si strappa il costume di dosso e lo scaraventa a terra*) Questo straccio, puoi pure buttarlo alle ortiche: addosso a me, in scena, non lo vedrai mai.

FRANCO - Perché non reciti nuda? Faresti un figurone.

GIULIA - L'hai detto. Se non altro potremmo dimostrare che hai avuto almeno «una» intuizione registica.

FRANCO - Se non altro avremmo il conforto di avere almeno «uno» spettatore garantito: Alfieri in mutande, risuscitato dalla tomba.

GIULIA - Così hai raggiunto il tuo livello ottimale, te lo annuncio con grazia e cortesia: sei un coglione, un coglione rifatto.

FRANCO - È arrivata «madamaprimadonna»: la colei che parla come Zarathustra al mercato del pesce.

GIULIA - La «colei», se vuole, ha ancora tanto prestigio da ridurti in polpette: vacci piano.

FRANCO - Ho sempre sognato una fine gloriosa.

GIULIA - Ma crepa!

FRANCO - Marchesa, mi hai rotto: vogliamo darci un taglio?

Un silenzio.

GIULIA - (*Calma e «sinceramente» pentita*) Sono una bestia. Non ci piove. Scusami, tesoro, non volevo: chissà che mi è venuto in mente... Forse ho fatto davvero male a bere champagne. Tu hai mangiato?

FRANCO - No.

GIULIA - Mi rincresco. Vado a prenderti due tramezzini, una birra...

FRANCO - Lascia perdere: sono sazio.

GIULIA - Sei un giovane pieno d'idee, di fantasia: sono felice di lavorare con te, sul serio, è la verità. Mi perdoni?

FRANCO - Sarebbe la terza volta in un giorno: propongo un'indulgenza planetaria, la sera del debutto.

GIULIA - Touchée! D'accordo. Puoi prendermi a calci se faccio ancora scenate: ti autorizzo.

FRANCO - (*Conciliante*) Va tutto bene, Giulia: ti stai preoccupando troppo e ti va via la testa, non è da te. Avremo successo, sarà un magnifico spettacolo: prendiamola con ottimismo, eh?

GIULIA - Non è per lo spettacolo: sto diventando nevrastenica. Mi dai una sigaretta?

Franco offre una sigaretta a Giulia e gliel'accende. Davide compare in cima alla gradinata: indossa un mantello di velluto rosso con bordure dorate.

LARA - Papà...

DAVIDE - (*Ignorando volutamente Lara*): «Non pianger, donna. Udito in breve ho il

[tutto:

Euriclea di svelarmelo costrinsi.

Ah! Mille volte pria morir vorrei,

Che all'adorata nostra unica figlia

Far forza io mai. Chi pur creduto avrebbe,

Che trarla a tal dovessero le nozze

Chieste da lei? Ma, rompansi. La vita

Nulla mi cal, nulla il mio regno, e nulla

La gloria mia pur anco, ov'io non vegga

Felice appien la nostra unica prole».

GIULIA - Oh Dio che bello! Sei una meraviglia, Davide: ti sta d'incanto.

LARA - (*Intimidita*) Papà. Ciao, papà.

DAVIDE - Troppo sgargiante, per i miei gusti.

GIULIA - Il rosso è il colore dei re.

DAVIDE - Soltanto?

FRANCO - Come bandiera ha fatto il suo tempo: non lo gradisce più nessuno, il rosso.

DAVIDE - Eh già.

GIULIA - Davide non ha mai approvato il comunismo.

FRANCO - È stato buon profeta.

DAVIDE - Sono stato intempestivo, come al solito: gioco sempre fuori campo. Mai capita la filosofia del tornaconto.

FRANCO - Un idealista, vuoi dire.

DAVIDE - Pressappoco.

FRANCO - Con o senza illusioni?

DAVIDE - Senza, senza: per carità!

FRANCO - Profeta e idealista: dovrò chiamarti «maestro», di questo passo.

DAVIDE - Perché no?

LARA - (*Adesso è impaziente*) Papà, sono qui: non mi vedi?

DAVIDE - (*Con dolcezza un po' stanca*) Ti ho vista sì. E ho una gran voglia d'arrabbiar-

mi: ti avevo raccomandato... Lo sai che non puoi venire: dovresti essere a casa, a studiare.

LARA - Ho studiato, ho finito. Tata non c'è, oggi: è la sua giornata di permesso. Mi pareva che...

DAVIDE - Ti sei sbagliata.

LARA - Mi pareva che potevo venire a prenderti, per una volta, e poi cenare fuori, insieme.

DAVIDE - Stasera ho un impegno.

LARA - Con chi?

DAVIDE - Ho un impegno e basta. (A Franco) Da dove cominciamo?

LARA - Posso stare a sentire?

FRANCO - Certo che puoi. Dopo t'accompagno io.

DAVIDE - Dopo prendi un taxi. (A Franco) Allora? (Scende la gradinata e va al centro: anche Giulia e Franco si avvicinano)

FRANCO - (Sfogliando il suo copione) Ultima scena: collaudiamo le luci. Ho tagliato il lamento di Euriclea, la nutrice: serve a niente. Passo io le battute di Mirra. L'epilogo deve essere rapido, violento. Tutto è compiuto. Mirra si è trafitta con la spada del padre e, prima di morire, confessa il suo amore incestuoso. Cecri e Ciniro sono genitori straziati, ma soprattutto increduli. Rifiutano la verità: per loro è inaccettabile. Una maledizione: «il mistero».

GIULIA - Mi butto sul doloroso: piango.

FRANCO - Dolore e sgomento: senza birignao.

GIULIA - Non lo faccio mai.

FRANCO - Ti avverto soltanto: è un rischio. Cecri è una madre ingenua, ansiosa, non ha mai avuto la minima percezione: un pensiero così mostruoso non poteva neppure sfiorarla.

LARA - Per me fa finta. Tutti fanno finta: sono impostori. Anche l'Alfieri.

DAVIDE - Per favore, Lara!

FRANCO - Davide, sta attento: non cedere troppo ai tuoi bei toni sommessi: la maledici davvero, con patimento, lacerazione, ma ci devi mettere anche rifiuto, collera. (Pronuncia la battuta con durezza) «Più figlia non m'è costei. D'infame amore ardèa ella per... Ciniro».

DAVIDE - Io la sento in tutt'altro modo. Perché dico «Ciniro» e non... «il padre»?

GIULIA - È orrore, no?

DAVIDE - (Ha una lieve esitazione) È rimorso.

LARA - Così ne fai un vigliacco.

FRANCO - Ha ragione: il rimorso presuppone una partecipazione di colpa.

DAVIDE - E non c'è? Tutti i presagi, gli oscuri affanni di Euriclea, il promesso sposo di Mirra che si uccide per primo perché ha intuito la verità, non c'è dubbio, tutto questo non mi dà almeno... un tremore, un sospetto anche informale?

FRANCO - No. Il sospetto ti obbligherebbe a reagire.

DAVIDE - In che modo?

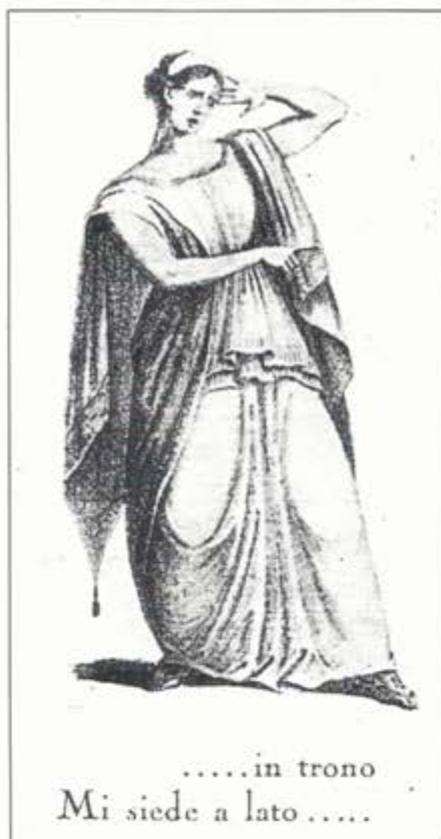
GIULIA - (Un po' turbata) La tragedia impone sempre la stessa soluzione: il protagonista muore.

FRANCO - Bello. Ciniro s'ammazza perché sua figlia è innamorata di lui. Cos'è? Siamo più bravi di Alfieri? Riscriviamo tutto?

DAVIDE - Non sono più bravo di nessuno: voglio capire.

FRANCO - E devi capire di non aver capito niente.

LARA - Come un cretino, ecco. Ma «lui»



non lo è.

DAVIDE - Intendevo un rimorso improvviso... Il rimorso di aver chiuso troppo a lungo gli occhi e la mente. L'amore di una donna giovane, inesperta, non è mai un segreto: le straripa dagli occhi, dalla pelle, si vede, si deve sentire...

FRANCO - E con questo?

DAVIDE - Dovevo... Ciniro doveva strapparglielo dalla testa, guarirla. Una ragazza, a quell'età, è innamorata dell'amore, non di un uomo. E, in quell'uomo, concentra sogni, illusioni, speranze... Basta farle capire che... che la realtà è diversa.

GIULIA - Una donna ama un uomo per quello che è: ama soprattutto i suoi difetti, le sue debolezze.

DAVIDE - Mirra è una bambina. E suo padre aveva l'obbligo di rendersi conto, d'intervenire: questa è la tragedia.

GIULIA - Perché non l'ha fatto, secondo te?

DAVIDE - Me lo sto chiedendo, ma non trovo la risposta.

LARA - Perché gli piaceva essere amato: è semplice.

DAVIDE - Adesso te ne vai. Prendi un taxi e torni a casa. Alle prove non ti voglio: ingresso proibito. Chiaro?

LARA - (Fuori di sé) Per quel che me ne importa! Certo che me ne vado. Sparisco subito. Tientele, le tue prove, la tua Mirra scema, i tuoi spettacoli... Ma chi credi d'essere? Chi se ne frega? Basta, basta: è finita. Sta dove vuoi, con chi ti piace, per me puoi anche andare all'inferno. (Fa per andarsene, ma ha subito un ripensamento) Hai detto da «Charlie», vero, Franco? Alle otto. Pollo, patatine e vino rosso: ne vado matta. Alle otto. Sarò puntualissima. (Esce di corsa)

FRANCO - Oh Cristo. (Getta il copione, afferra il suo impermeabile e la rincorre) Aspetta un momento! (A Davide e Giulia) La prova è finita. Lara! Sta a sentire, fermati... (Se ne va in gran furia)

DAVIDE - (Ansioso, somnesso) Fuori fa freddo...

GIULIA - (Rigida) Lasciala andare. (Un silenzio) Vuoi parlarne?

DAVIDE - Di che cosa?

GIULIA - Se non lo sai tu!

DAVIDE - Non c'è nulla da dire.

GIULIA - Allora parliamo d'altro. Cosa preferisci? Il Medio Oriente o la crisi delle istituzioni?

DAVIDE - Ti credevo un'amica.

GIULIA - Lo sono. Ma non contarci troppo.

DAVIDE - Mi serbi rancore, è così?

GIULIA - Con che diritto? Vent'anni fa sono stata io ad andarmene.

DAVIDE - E adesso?

GIULIA - Noi donne siamo bizzarre: possiamo andarcene, appunto, tradire, ma poi non accettiamo d'essere sostituite. Un puntiglio, immagino.

DAVIDE - Mi piacevi molto.

GIULIA - Ti piacevo soltanto. E io ero una giovane debuttante ambiziosa, refrattaria alle rinunce.

DAVIDE - Non ho mai imposto rinunce: a nessuno.

GIULIA - Oh no, certo: hai troppo fair-play. Tu non imponi, non chiedi: ti limiti a prendere.

DAVIDE - Io?

GIULIA - A te non basta una donna: ti occorre una sacerdotessa in estasi e muta. Vuoi adorazione, consenso: guai a distrarsi. In ogni caso ti ho rimpianto, se il saperlo può consolarti... Non appartieni alla razza peggiore: almeno... sei gentile.

DAVIDE - Tu no, a quanto vedo.

GIULIA - Io mi sento in trappola: vivo sulle spine. In tutti questi anni abbiamo girato al largo l'uno dall'altra, tutti e due. Improvvisamente mi hai cercata, lavoriamo insieme. Perché?

DAVIDE - È stato un caso.

GIULIA - Non tirarti indietro, Dio benedetto, parla, sfogati. Franco è un chiacchierone: avrebbe preferito la Grimaldi, lo so. Sei stato tu a decidere.

DAVIDE - Forse. Ma senza premeditazione. Istinto, semplicemente. Sono solo da troppo tempo e mi sento «fuori» del tempo: commetto errori, non trovo il rimedio.

GIULIA - A che cosa?

DAVIDE - A tutto.

Un silenzio.

GIULIA - Ce l'hai, una donna? Una qualunque, per scaldarti il letto ogni tanto. (Pausa) No, eh? (Pausa) No. È grave: la castità non è mai stata il tuo forte.

DAVIDE - Sono cambiato. Dentro. Ho provato, non credere, ma non sono riuscito a... Non posso.

GIULIA - Ti ripugna?

DAVIDE - Non ho più voglia.

GIULIA - Io sì, invece. Peccato.

DAVIDE - È carino, da parte tua: sei generosa.

GIULIA - Cerco di avere le idee chiare. E gioco a carte scoperte: puoi fare altrettanto?

DAVIDE - Io non ho le idee chiare.

GIULIA - Tu continui a contemplarti: ti esalta l'annientamento, il sacrificio supremo.

DAVIDE - Che ne sai?

GIULIA - Ho buona memoria, ti conosco. Non sei cambiato abbastanza: è una tua fissazione, una delle tante.

DAVIDE - So di essere colpevole: non c'è bisogno di ricordarmelo.

GIULIA - Mi sono espressa male e ho esa-

gerato. Scusa. *(Un silenzio)* Come sta, Irene? Non te l'ho ancora sentita nominare: neppure una volta. Come se non esistesse.

DAVIDE - Ti pare proprio? *(Pausa)* Peggiora. Sembra impossibile, ma è così. Un mucchietto d'ossa inchiodate a una carrozzella: non parla, non sente. Una cosa morta da quindici anni. Eppure vive e peggiora.

GIULIA - Perché non è morta. Magari.

DAVIDE - Non dire sciocchezze.

GIULIA - Sciocchezze? Non è vero, forse? Non sarebbe stata la salvezza fin dal primo giorno? Per lei e per tutti. Non l'hai mai sperato? Prova a dirlo.

DAVIDE - Ho sperato per anni... non di vederla guarita... ma... ma un po' meglio, meno torturata.

GIULIA - Hai fatto il giro del mondo, ti sei dissanguato per curarla, lo sappiamo tutti, fa parte del tuo «palmarès»: quando entri in scena ti applaudono anche per questo.

DAVIDE - Non ne provo alcun piacere: di che mi accusi?

GIULIA - Non accuso, tento di strapparti fuori da un groviglio di malintesi, di preconcetti. Credi d'essere un caso unico? Un'eccezione? Succede tutti i momenti. Un incidente d'auto fa parte della normalità: è quasi banale.

DAVIDE - Dimentichi un particolare: modesto, ma insopportabile. Io ero al volante.

GIULIA - E con questo?

DAVIDE - Se ti sembra poco!

GIULIA - Mi sembra ingiusto. Ingiusto e crudele. Ma c'è di peggio. Si stringono i denti, si va avanti.

DAVIDE - In nome di chi? Per che cosa?

GIULIA - Perché si deve vivere. A qualsiasi costo.

DAVIDE - Il costo, per qualcuno, è particolarmente salato.

GIULIA - Non sei una vittima.

DAVIDE - Mai pensato niente del genere.

Un silenzio.

GIULIA - L'amavi molto? *(Davide non risponde: fa un semplice cenno affermativo con la testa)* Un matrimonio memorabile: il giovane attore famoso e la soave fanciulla piena di soldi. In quei giorni mi raccontavo che l'avevi sposata solo per i quattrini.

DAVIDE - Non ho mai toccato il suo denaro. Persino dopo... dopo la disgrazia, ho provveduto con le mie forze. I suoi genitori mi hanno serbato rancore anche per questa dignità: la chiamavano superbia, testardaggine.

GIULIA - Anche?

DAVIDE - Per loro ero... ero il responsabile, un assassino. O quasi.

GIULIA - La vedi spesso?

DAVIDE - Una volta al mese. Prima andavo sovente, mi fermavo... Adesso i medici non lo consentono. Poi sta male. E a me resta il dubbio - un chiodo fisso, piantato qui - che... che capisca, in qualche modo, che sappia. Non è più lei, nessuno potrebbe riconoscerla, ma gli occhi non sono cambiati. Sempre quelli. Scuri e accesi in mezzo alla faccia smorta. E tu parli come se... come se io ci provassi gusto, ne approfittassi.

GIULIA - Io sono la «first lady» delle supposizioni a casaccio: abbi pazienza.

DAVIDE - Comunque stai cercando di aiutarmi, me ne rendo conto. È la prima volta - mi credi? - è la prima volta che ne parlo con qualcuno.

GIULIA - Non sei più riuscito a vivere, a distrarli... Sbaglio?

DAVIDE - Continuo a chiedermi com'è

successo, cos'è stato... Non ho ricordi. Niente. Neppure un'ombra, un'immagine. Ho avuto anch'io una lunga degenza, ma alla fine mi sono salvato. Lei, invece...

GIULIA - Lara viene con te quando vai alla clinica?

DAVIDE - *(Con un po' d'imbarazzo)* No. Non... non l'ha mai vista.

GIULIA - Ti sembra logico?

DAVIDE - Era così piccola... tre anni. Un cucciolo spaventato.

GIULIA - Ma poi è cresciuta.

DAVIDE - A che sarebbe servito? Irene... Irene non poteva più avere alcun sollievo e Lara... per Lara sarebbe stata un'esperienza atroce. Atroce e inutile.

GIULIA - Eh già. Lara non deve soffrire, non deve guardare, non deve sapere...

DAVIDE - Sa tutto, fin dal primo giorno. Ha saputo anche troppo presto. È vissuta a lungo con i nonni. Io... Prima l'ospedale, poi Irene... i tentativi, i pellegrinaggi, da un medico all'altro, da un capo all'altro del mondo. Non volevo arrendermi. A lei non pensavo mai: era amata, al riparo. Quando l'ho ripresa con me mi sono accorto che... che aveva patito un suo piccolo inferno: piccolo, ma intollerabile per la sua età. Si sentiva tradita, buttata via. Eravamo stati bene, insieme, tutti e tre. Avevo addirittura in animo di abbandonare la carriera, non m'importava più: Irene sognava una casa in campagna, un giardino pieno di fiori, di piante. Avrei fatto doppiaggio e basta. Avrei potuto scrivere, finalmente. Una vita semplice: Lara cresce, nascono altri figli, invecchiamo con serenità, senza traumi...

GIULIA - Perché non vuoi rassegnarti?

DAVIDE - Sono rassegnato.

GIULIA - Non sto parlando d'Irene.

DAVIDE - Sei complicata: è difficile seguirti.

GIULIA - Mi segui benissimo, ma non vuoi affrontare il problema: cerchi protezione, cerchi un alibi. Non ci sto, Davide. E sai perché? Perché ti voglio bene davvero, Cristo Santo.

DAVIDE - Strano modo di voler bene.

GIULIA - Non ne conosco altri.

DAVIDE - Lara non ti piace, vero?

GIULIA - No. Mi sgomenta. Sembra una bimba viziata, immatura, e lo è, ma è anche qualcosa di più: si porta, dentro, una specie di violenza assoluta, un po' folle... Fa paura.

DAVIDE - Lara? Ma che idea! Non la conosci: è buona, sai? Timida, affettuosa. E neppure viziata: solo apparenza. Non mi ha mai creato nessuna difficoltà: i figli, oggi, anche i migliori, sono scabrosi, danno apprensione, stargli dietro è una fatica mortale. Lara no. È sempre stata limpida, fervida, remissiva.

GIULIA - Non è affatto remissiva: ti adora, è diverso. Ma tu la maltratti, in questi giorni: è una novità, evidentemente.

DAVIDE - Qualche volta... qualche volta un padre ha l'obbligo di essere severo. L'indulgenza diventa pericolosa, a un certo punto.

GIULIA - Quale punto.

DAVIDE - Adesso. Adesso che... è grande.

GIULIA - Non le hai mai negato niente, vero?

DAVIDE - No. Ma non ha mai avuto pretese eccessive: esigenze dappoco, capricci infantili. Quando... quando me la sono riportata a casa e me la sono sentita addosso, fra le mani, così piccina, spaurita, io... io ho giurato che l'avrei protetta, difesa, che niente e nessuno l'avrebbe toccata, le avrebbe fatto

del male... Ho giurato che lei avrebbe avuto tutto quello che mai più avrei potuto offrire a Irene. E così...

GIULIA - E così l'hai nascosta in una gabbia d'oro, piena d'amore e di giocattoli.

DAVIDE - Ti sembra tanto... anormale?

GIULIA - Normalissimo. Il meno che potesse accadere. Eri disperato, malconcio: lei significava la sopravvivenza, era tua, la parte sana d'Irene. Solo che... senza volere, probabilmente... l'hai cresciuta per te, a tua immagine, per tuo uso e consumo, dimenticando che non sei il centro dell'universo.

DAVIDE - Come dire che sono un perfetto egoista, un farabutto.

GIULIA - Solo in parte. Per il resto sei un infelice cronico, pigro, e che patisce il freddo.

DAVIDE - Sono un uomo, un comune mortale: non ho avuto la possibilità di scegliere.

GIULIA - Forse no. Ma avevi il compito di sapere che tua figlia non è tua per niente. Devi lasciarla libera, prima o poi.

DAVIDE - È quello che sto facendo.

GIULIA - Nel modo più sbagliato. Con furia. All'improvviso.

DAVIDE - Un padre è sempre maldestro in queste situazioni, eccessivo. A Lara è mancata la presenza della madre, di una donna...

GIULIA - Per questo hai cercato me?

Un breve silenzio.

DAVIDE - Non apposta. Stavi nella memoria, nel mio inconscio, mi è venuto naturale...

GIULIA - Per chi mi prendi? Stupida sì, ma non vivo sulla luna: non più.

DAVIDE - Non intendevo offenderti né servirmi di te.

GIULIA - Ah no?

DAVIDE - No. E perché, poi?

GIULIA - Te lo spiego io, il perché.

DAVIDE - Sono stanco, Giulia, mi scoppia la testa, non ne posso più: ne parliamo domani, un altro giorno, ti spiace?

GIULIA - Ne parliamo subito: qui, adesso. Tu mi ascolti e stai zitto, capito? Zitto. *(Frustra nella sua borsa, nervosamente, prende una sigaretta e l'accende)* Prima che cominciassero le prove mi hai invitata, per una settimana, nella tua bella casa. È bella davvero, accogliente: ottima cucina e confortevoli stanze per i forestieri. Abbiamo passeggiato in giardino, mi hai offerto Mozart e Beethoven, abbiamo fatto chiacchiere a vuoto, sul terrazzo, sorseggiando il tè. Ero tutta contenta, quasi commossa: mi sentivo come l'ospite di un lord inglese. E ti ero grata, figurati, grata con tutta l'anima per quell'occasione di stare insieme, ricucire un minimo di familiarità che ci consentisse, dopo, di lavorare con scioltezza, senza imbarazzo.

DAVIDE - Che tu ci creda o no, questa era la vera intenzione.

GIULIA - Bugiardo.

DAVIDE - Se lo dici tu!

GIULIA - Imbrogli anche te stesso: questo è il guaio senza rimedio. Lara mi ha visto come il fumo negli occhi, fin dal primo momento...

DAVIDE - Ma no.

GIULIA - Ostile e sorpresa. Ho il sonno leggero e l'ho sentita: ti ha fatto un gran pianto, subito, la prima sera.

DAVIDE - Era tutt'altra cosa: tu non c'entri.

GIULIA - Lì per lì l'ho creduto anch'io. Mi faceva comodo pensarlo: mi sono crogiolata nel calduccio della tua premura, delle tue attenzioni.

DAVIDE - Erano oneste, ti piaccia o no.

GIULIA - Tutta impostura: un inganno me-

schino, disgustoso. Stavo là come sono qui ora, con te, su questo lurido palcoscenico, perché hai deciso di farle credere che c'è qualcuno nella tua vita, che non sei solo, che esiste un'altra donna.

DAVIDE - Ma è assurdo, andiamo!

GIULIA - È la verità: nega se puoi.

DAVIDE - Proprio perché ti stimo, ti rispetto... ho sperato che Lara potesse... - che so? - trovare, in te, un aiuto che non riesco a darle, non più.

GIULIA - Da un minuto all'altro: di colpo. Perché?

DAVIDE - È stata una balordaggine, lo ammetto, ti chiedo scusa: che altro vuoi?

GIULIA - Tu e tua figlia siete vissuti in una specie di isolamento ovattato, voi due soli: mai uno screezio, nessuna... ambiguità.

DAVIDE - È così. Più o meno, insomma. Siamo... siamo molto legati.

GIULIA - Ma, d'improvviso, questo perfetto equilibrio s'è spaccato, ha smesso di funzionare...

DAVIDE - Funziona benissimo. Però...

GIULIA - Però siete al limite dello scontro, del rancore. Se ne accorgerebbe anche un cieco. Tenerezza e coltellate: l'amore che diventa smania di ferire, di offendere...

DAVIDE - È tutta colpa mia: troppa precipitazione. Una bimba pura, innocente, dolcissima... L'hai sempre vista così, ti sembra che non debba cambiare mai... Invece, un giorno, l'accorgi che è diventata grande: una donna. Lara è molto ricca, sai? Irene non è in grado d'ereditare e i nonni hanno lasciato tutto a lei. Quando ha compiuto diciotto anni l'ho accompagnata dal notaio per le pratiche necessarie. Stava tutta rigida, seduta a un'enorme scrivania, tante cartacce davanti e la penna in mano... «Devo firmare, papà?» Le ho visto, negli occhi, una sorta di smarrimento... smarrimento, ma anche rimprovero. Non l'avevo preparata a riflettere, a decidere: hai ragione tu. Non trovavo le parole, non riuscivo a rispondere...

GIULIA - Hai risposto?

DAVIDE - No. Ha provveduto il notaio, l'ha tranquillizzata. Lara ha sorriso: un sorrisetto strano, un po' saccante. Ha firmato subito, in fretta, senza guardarmi.

GIULIA - E poi?

DAVIDE - Non c'è altro. Mi sono semplicemente reso conto che... che d'ora in avanti... deve imparare a vivere la «sua» vita e io... io non ho il diritto...

GIULIA - Per via dei soldi.

DAVIDE - (A fatica) In tutto. (Cede all'improvviso) Bisogna che se ne vada, che si stacchi da me. È grande, è ricca, io non le servo più. Deve andarsene, capisci? Aiutami, Giulia, per favore.

GIULIA - Ci sto provando, ma nemmeno te ne accorgi.

DAVIDE - Cosa devo fare?

GIULIA - Niente. Finora ti è stata appesa al collo e non vuole lasciarti. È tempo che butti le braccia al collo di qualcun'altro, che entri nel letto di un uomo, di un altro. Sei disposto a sopportarlo?

DAVIDE - (Violento) Ma è ancora così giovane!

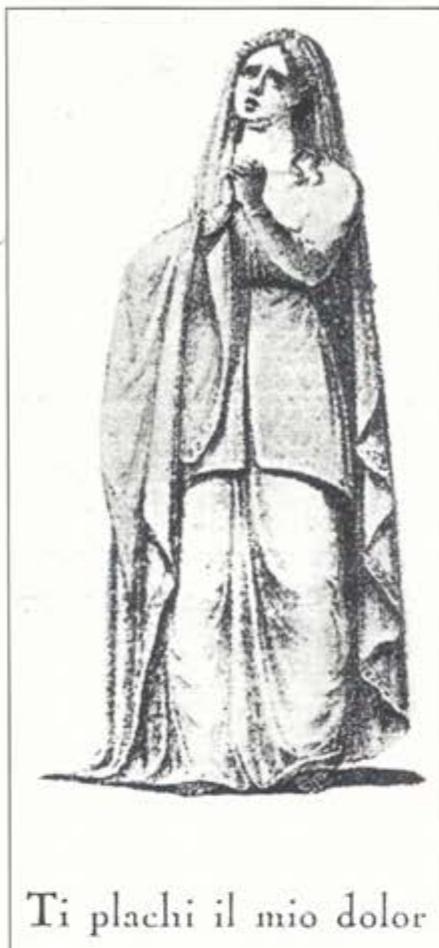
GIULIA - Sei disposto o no?

DAVIDE - (Smarrito) Non lo so... Non lo so.

Un silenzio.

GIULIA - Cerca di scoprirlo. E spera che accada presto. (Se ne va).

Davide rimane solo con la sua stanchezza e la sua sofferenza.



Ti plachi il mio dolor

Buio.

SECONDO TEMPO

Un «soggiorno» in casa di Davide. Arredamento raffinato e sobrio. S'intravede, fuori, un terrazzo con piante e fiori. È sera inoltrata. Davide è seduto su una poltrona. Franco e Lara stanno ballando come due forse matti. La musica viene da un mangianastri: è la vecchia canzone di Celentano «Il tuo bacio è come un rock». Franco canta a squarciagola. L'atmosfera è allegra: «troppo». Tutti sono molto eleganti.

FRANCO - Questo ti va, finalmente?

LARA - Lo chiami rock? È una lagna: roba per nonnetti.

La musica finisce: Franco si abbatte sul divano, ansimando.

FRANCO - Oh Dio, il fiatone! È il rock dei miei verdi anni, figliola: li ho perduti da quel dì! Ci piaceva qualcos'altro, insieme al fracasso.

LARA - Oh guarda!

FRANCO - Gradisci una dimostrazione?

LARA - Non in pubblico, giovanotto: più tardi. (Gli scocca, all'improvviso, un rapido bacio sulla bocca)

GIULIA - (Entrando con una caffettiera in mano) Chi vuole ancora caffè?

FRANCO - (A Lara) Non farlo mai più.

LARA - Perché no?

FRANCO - Potrebbe venirmi un colpo. Potrei diventare matto. (Lara lo tempesta di piccoli baci sul viso) Basta, basta, oh! Un po' di creanza: il popolo ci guarda.

GIULIA - Siamo gente di larghe vedute, noi: state comodi. Lo volete o no, questo caffè?

LARA - Brodaglia. Voglio un drink. (Va a riempirsi un bicchiere e lo vuota d'un fiato)

DAVIDE - Basta, Lara: lo sai, ti fa bruciare lo stomaco.

LARA - Non più, mi sono corazzata. E lui non me lo proibisce, vero, Franco? Franco non fa mai proibizioni.

FRANCO - No. Ma ha un desiderio furibondo: prenderti a sculacciate.

GIULIA - Sarebbe ora. (Versa il caffè per sé e per Davide)

LARA - Avresti il coraggio? Anche solo con il pensiero?

FRANCO - Con il pensiero mai: preferisco un buon randello.

LARA - Cosa festeggiamo? Non me lo ricordo.

GIULIA - Il nostro ritorno. Sei contenta?

LARA - Tanto tanto. E tu, papà?

DAVIDE - Certo che sono contento. Ma in pezzi. Ho bisogno di dormire un'intera settimana.

FRANCO - (Alzando un bicchiere) Brindo alla fine della tournée!

LARA - Addio Mirra!

FRANCO - Qui, miei dilette amici, si dividono le nostre strade.

GIULIA - Sono divise da un pezzo, mi pare. Neanche una volta siete venuti a vederci: «una», in sei mesi!

FRANCO - I registi non devono assistere alle repliche: spengono la fantasia e rovinano il fegato.

GIULIA - Non ti fidi?

FRANCO - Neanche un po'.

GIULIA - E fai male.

LARA - Vi abbiamo spedito un fottio di telegrammi.

GIULIA - Oh sì, ci avete commossi: «crepi il lupo saluti e baci».

LARA - Cosa cavolo pretendereste?

GIULIA - Io niente.

FRANCO - A conti fatti è andata piuttosto bene, eh Davide?

DAVIDE - Meglio del previsto: non speravo tanto.

GIULIA - Critiche meravigliose, dappertutto: teatri pieni così, da rimandare indietro il pubblico.

DAVIDE - Bé, non esageriamo!

LARA - E Mirra?

GIULIA - È di nuovo incinta, poverella: sta perdendo un sacco d'occasioni.

LARA - Una completa deficiente.

FRANCO - È prolifica: che male c'è?

GIULIA - Un figlio è sempre una benedizione: dovrete provarci.

LARA - Non li fa quasi più nessuno, i figli: perché proprio noi?

GIULIA - Perché giovani alla salute.

LARA - Io ammetto solo i figli artificiali. Saranno tutti «artificiali», prima o poi.

FRANCO - Dici?

LARA - Sicuro. La clonazione. Oppure il freezer.

FRANCO - Chi ti ha raccontato queste pazzane?

LARA - L'ingegneria genetica. Ci siamo quasi: prendi un embrione surgelato, lo fichi dentro la pancia di una scimmia e te ne vai in crociera. Dopo nove mesi, oplà, il fanciullino è pronto: scappa fuori da solo, a razzo.

DAVIDE - Lara, insomma!

FRANCO - Io resto fedele all'antica ricetta del mio avo Sigismondo.

LARA - Com'è?

FRANCO - Conto d'illustrartela, un giorno o l'altro.

DAVIDE - Hai qualche nuovo progetto, Franco?

FRANCO - Sì. Basta con le tragedie. Donne nude, lustrini e canzonette: si fatica meno e rende un fracco.

DAVIDE - Hai del talento: non sciuparlo.

FRANCO - Ma è una cosa seria, ti assicuro: uno splendido music-hall. Americano. Scherzi a parte è una faccenda chic, importante. Non te la propongo perchè non è il tuo genere.

DAVIDE - Per l'inverno ho già preso altri impegni.

LARA - Con chi?

DAVIDE - Televisione. Uno sceneggiato su San Pietro Clavér.

LARA - Tu farai il santo, immagino.

DAVIDE - No. Un Cardinale.

LARA - E Giulia, chi è? La badessa del convento?

GIULIA - Giulia va a casa. E si compra un cane: fa compagnia, dicono.

LARA - Nel music-hall, ci lavoro anch'io.

DAVIDE - Ah sì? Non me l'hai ancora detto.

LARA - Te lo dico adesso.

FRANCO - Tua figlia ha grinta, chi l'avrebbe immaginato? E le sta spuntando il bernoccolo scenografico: deve darci dentro, ma fa già discreti bozzetti, niente male.

DAVIDE - Ti sei messa a disegnare? Da quando?

LARA - Da sempre.

DAVIDE - Questa, poi... Non l'ho mai saputo.

LARA - Ciascuno i suoi segreti. Una volta te l'ho fatto vedere, un disegnetto. Ma ti sei messo a ridere.

DAVIDE - Davvero?

LARA - Una volta. Tanto tempo fa. Franco invece...

FRANCO - Franco ha l'occhio clinico. Figliola, faremo grandi cose, insieme.

LARA - (Ridendo, ma con sforzo, e tempestandolo di piccoli pugni rabbiosi) Se ti sento ancora dire «figliola», io t'ammazzo.

FRANCO - Ti vuoi calmare?

DAVIDE - (A Franco) So che le hai fatto compagnia, in tutti questi mesi. È la prima volta che resta sola così a lungo: ti devo ringraziare.

FRANCO - Ma le pare, signor padre? È stato un onore: un'esperienza illuminante. Come baby-sitter avrei un avvenire, sto diventando celebre. Baby-sitter e San Giuseppe, casto e giocondo.

LARA - Sei nervoso?

FRANCO - (Sincero) No, piccola. Ma ho ingurgitato qualche drink di troppo.

LARA - E allora?

FRANCO - Vedo vedo vedo...

LARA - No. Non guardare. Fammi ridere: sono triste. E voglio tanta musica. (Canticchia le prime note di «Strangers in the night») Questa: morbida e aggressiva.

FRANCO - (Accennando il motivo musicale inserisce la relativa cassetta. Lara e Franco cominciano subito a ballare) Voilà! Ti senti allegra, adesso?

LARA - Felice. Stringi più forte.

Tenendola stretta Franco continua a cantare e aumenta il volume di voce.

GIULIA - (A Davide) Noi non balliamo?

DAVIDE - Ma certo, cara. Subito.

Ballano tutti e quattro per qualche attimo. Franco si ostina nella sua esibizione canora.

GIULIA - Sei più scordato di una pianola rotta: abbi compassione.

FRANCO - Io non ho la sua voce.

GIULIA - Verità sacrosanta.

DAVIDE - Taci e ascolta: impara qualcosa. (Comincia a cantare a mezza voce. Con molto garbo)

«...»

Something in your eyes was so inviting, something in your smile was so exiting, something in my heart told me I must have you.

Strangers in the night...»

Fino a che non sarà definitivamente interrotto, Davide continuerà a cantare in sottofondo, anche mentre gli altri parlano.

FRANCO - Canti come un angelo.

LARA - Lui è un angelo, non lo sapevi?

Ballano tutti.

GIULIA - Io avrei un'idea.

FRANCO - Una soltanto, spero: non mettermi paura.

GIULIA - Potremmo andarcene tutti al mare, per un po': non ho una villa al Circeo, ma la mia casetta è piuttosto gradevole.

LARA - Quante camere da letto?

GIULIA - Due. È la modesta dimora di famiglia.

LARA - Due non bastano. O sì?

FRANCO - In questi casi finisco sempre sul biliardo. Se c'è. Ma riesco ad arrangiarmi anche dentro una vasca da bagno. Basta trovare il... (Squillo di telefono) Scocciatori. Lo svantaggio d'essere famosi. Lo stacco?

DAVIDE - (S'interrompe per rispondere e ricomincia subito a cantare, sempre ballando con Giulia) Meglio rispondere: non si sa mai.

FRANCO - Allò, ci siamo tutti, un po' sbronzi, ma molto ben disposti. Prego? (Pausa) Zitti un po', zitti! (Tutti si fermano. Davide tace. La musica continua) Mi scusi. Lo chiamo subito. Per te, Davide: da Neuchâtel.

Davide va al telefono, Franco si affretta a spegnere il mangianastri.

DAVIDE - Sono io, sì... Quando? ...Ma lei crede che... Ho capito, sì. Grazie, dottore: la ringrazio molto. Spero d'arrivare in tempo. (Depone il ricevitore) Irene. Ha avuto un collasso mezz'ora fa. Il medico dice che...

FRANCO - Dammi le chiavi della macchina: te la porto al cancello.

DAVIDE - (Fa cenno di no) Faccio da solo.

LARA - Papà...

GIULIA - Va a cambiarti, Lara: ti preparo il nécessaire, una borsa con qualche ricambio.

LARA - (Angosciata) Io... io non sono mai andata a Neuchâtel.

GIULIA - Stavolta ci vai. Muoviti. Non verranno altre occasioni.

FRANCO - (A Lara) Non aver paura: sono qua, vi accompagno.

GIULIA - Tu non vai da nessuna parte: tocca a loro, a loro soltanto.

FRANCO - Ma Giulia...

GIULIA - (Interrompendo) Noi restiamo, io e te: torneranno, sta tranquillo, torneranno.

LARA - Papà... papà, di qualcosa! Non mi aiuti?

DAVIDE - Non posso, amore. Non posso più.

Buio. Stacco musicale.

Sono passati dieci giorni. È pomeriggio, sul tardi. Lara indossa una lunga camicia da notte, castigata e bianca: ha i capelli sciolti sulle spalle e tiene, in braccio, una vecchia bambola di pezza. È pallida, sofferente.

Giulia è vestita con eleganza e ha, in testa, un sofisticato cappello nero, a tesa larga.

Buio anche a sipario aperto.

Nell'oscurità risuonano, sommesse, le voci

di Davide e Lara: sono le voci di un sogno o di un ricordo.

VOCE DI DAVIDE - Lara... Lara... Dove sei?

VOCE DI LARA - (Allegra) In cima al mondo. Sarò accolta in mare come un gabbiano ferito, o diventerò nuvola, sospesa fra le stelle.

Scoppia in una risata che si prolunga, si spezza e si ripete con un ossessivo effetto sonoro. Silenzio. Un breve e secco ricordo musicale. Nel buio Franco accende una sigaretta e il riverbero del fiammifero gli rischiarizza parzialmente il viso: è quasi in ribalta, a sinistra. Le luci salgono gradualmente illuminando le figure di Lara e di Giulia. Franco non è più visibile.

LARA - Continua a chiamarmi: hai sentito?

GIULIA - No.

LARA - (Con un sorrisetto) Fai finta, eh? (Un silenzio. Lara accarezza la bambola, scuote la testa con incredulità, poi comincia a cantare sottovoce)

«Quattro semi nel baccello,

quattro torri sul castello,

una rosa nel bicchiere

e la spada al cavaliere...»

GIULIA - Ti va di cantare: buon segno.

LARA - Mi piace, mi consola. Una volta non potevo: stonavo subito. Adesso riesco a spremermi dalla gola una magnifica voce. Come lui. Forse me l'ha data in prestito.

GIULIA - O gliel'hai presa. Insieme a tutto il resto.

LARA - Sei gelosa, ecco. (Riprende il canto a bocca chiusa, ma s'interrompe di colpo) È importante quel cappello, così grande e nero: ti dona molto. Si vede subito che sei un'attrice.

GIULIA - Ciascuno il suo mestiere.

LARA - Io non ho nessun mestiere: sono troppo giovane. (Improvvisamente ansiosa, quasi spaventata) E non posso crescere, non devo: non più. Vero che non devo crescere?

GIULIA - Piantala.

LARA - Mi maltratti, è vergognoso. Dovresti avere cura di me: l'hai promesso.

GIULIA - L'ho promesso: per questo sono qui.

LARA - Però ti sono antipatica.

GIULIA - (Scoppiando in una risata) Soltanto un po'. E non in tutte le occasioni.

LARA - (Aggressiva) Non ridere! Te lo proibisco.

GIULIA - A me non puoi dare ordini: il bel tempo è finito, principessa.

LARA - (Leggera, provocatoria) Siamo in autunno, cadono le foglie e oggi piove.

GIULIA - Infatti.

LARA - (Con candore eccessivo) Ho detto qualcosa che non va?

GIULIA - Tu non parli mai a sproposito: sei deliziosa, volitiva e scaltra.

LARA - Lo dici come se ti facesse nausea: non è un difetto.

GIULIA - Alla tua età sì.

LARA - (Intimidita) Non so come siano gli altri: quelli della mia età, voglio dire.

GIULIA - Eh già. Anche questo è vero, probabilmente.

LARA - (Angustata) Probabilmente?

GIULIA - (Quasi gentile) Faccia tosta e incoscienza: ne hai da vendere. Ma è difficile distinguerle.

LARA - (Offesa, con le lacrime in gola) Mi credi una bugiarda: sei convinta, dillo.

GIULIA - Io non ho certezze, mai avute: le lascio agli imbecilli.

LARA - (Seria) Una convinzione non signi-

fica certezza: c'è differenza. Una notevole differenza. Comunque il pretesto è buono per riempirmi di schiaffi. Se li merito.

GIULIA - Non servirebbe.

LARA - (*Adesso è quasi sorridente*) Chi lo sa? Il metodo è antico, poco legittimo, ma funziona ancora per imporre le distanze.

GIULIA - I ceffoni dovevano arrivare prima: tanto tempo fa.

LARA - Giulia, hai mai avuto un figlio?

GIULIA - No, per mia fortuna.

LARA - Non l'hai neppure desiderato?

GIULIA - Fatti miei: non ti riguardano.

LARA - (*Esaltandosi*) L'avresti picchiato? L'avresti picchiato, il tuo bambino?

GIULIA - Per il suo bene, sì.

LARA - (*Violenta*) E qual è, il bene di un figlio? Chi lo decide?

GIULIA - (*Preoccupata, forse pentita*) Basta, per favore, calmati! Per favore, Lara!

Un silenzio.

LARA - (*Calma, remissiva*) Non sono cattiva.

GIULIA - No, non sei cattiva.

LARA - Cerco soltanto... cerco di difendermi.

GIULIA - Da che cosa? Da chi?

LARA - Da tutto.

Un silenzio.

GIULIA - Dovresti andare a letto: sei smorta. Il medico dice che hai bisogno di dormire.

LARA - (*Sommessa*) Ho paura dei sogni: mi sveglio subito. (*Pausa*) Perché sei vestita così?

GIULIA - Avevo pensato di portarti fuori, svagarci un po'... Non è il caso.

LARA - Puoi andare da sola, se ti fa piacere.

GIULIA - (*Rigida*) Non c'è nessun posto... (*S'interrompe*) È ancora presto, ecco.

LARA - (*Insinuante*) Rimorso? Dove? Responsabilità?

GIULIA - Non sono obbligata a rispondere.

Un silenzio.

LARA - (*Riprende il suo canto accarezzando la bambola, ma smette presto*) Franco non è venuto. Solo promesse, anche lui. Poi non mantiene.

FRANCO - Sei proprio sicura? (*Emerge dall'ombra. Indossa l'impermeabile, spegne la sigaretta in un portacenere. Accenderà quasi subito un'ennesima sigaretta*)

GIULIA - (*Perplessa*) Perché non ti sei fatto sentire?

FRANCO - Perché ho rischiato il coma a forza di aspettare. Qui è peggio che al Camposanto: mancano i vivi.

LARA - Anche tu sei diventato «un'ombra»: non fai più rumore.

FRANCO - Io rappresento un semplice sfondo: l'infima tessera del grande mosaico.

GIULIA - Nervi?

FRANCO - Gusto del disastro: ci convivo splendidamente.

LARA - Ascoltare di nascosto è proibito: una maleducazione grave.

FRANCO - Sono maleducato. Ma non stavo ascoltando.

GIULIA - Davvero?

FRANCO - Non ho più curiosità: dite sempre le stesse cose, anche quando state zitte.

GIULIA - Allora perché sei qui?

FRANCO - Prova a indovinare.

LARA - (*Con infantile cortesia*) È gentile da parte tua. Quando vuoi sai essere molto carino, seducente. Io ho bisogno di te, ma non intendo costringerti: tu non hai nessun torto.

FRANCO - Assoluzione completa: Dio sia lodato. È prevista una penitenza, immagino:



sono pronto, avanti!

GIULIA - (*Ridendo*) Carino, seducente e non colpevole: perché non ne approfitti?

Tre piccoli aggettivi e tutto si risolve: il caos diventa armonia.

FRANCO - Mi sento un cretino: il più grosso cretino del pianeta.

GIULIA - Potresti almeno fare un tentativo.

FRANCO - In cambio di che cosa?

GIULIA - Del premio finale.

FRANCO - Troppo onore.

Lara ha ripreso a canticchiare sottovoce cullando la bambola.

FRANCO - Guardala bene: non la merito.

GIULIA - È incantevole quando sorride: il ritratto dell'innocenza.

LARA - Sono molto malata: avrei potuto diventare pazza.

FRANCO - È stata soltanto una crisi nervosa, ormai è passata: non hai più febbre, vero, piccola?

LARA - No. Ma ho la testa strana.

GIULIA - Presto starai benissimo.

LARA - Quando torna?

GIULIA - Fra qualche giorno.

LARA - L'ha detto a te?

GIULIA - Alla governante, per telefono: tu riposavi.

LARA - Se mi vedesse così si arrabbierebbe.

GIULIA - Ti ha vista anche peggio, perciò ti ha rimandata a casa.

LARA - E Franco è venuto a prendermi. Perché proprio tu?

GIULIA - Perché tuo padre l'ha chiamato. Mi sembra logico.

LARA - Sei venuto volentieri?

FRANCO - Come no? Questo e altro, per un amico.

LARA - Credevo l'avessi fatto per me.

GIULIA - Soprattutto per te: sta tranquilla.

LARA - Però gli è dispiaciuto.

FRANCO - Mi è dispiaciuto vederti soffrire.

LARA - Adesso cosa vorresti?

GIULIA - Lo sai perfettamente. Lo sapete tutti e due. Ma preferite sbattere la testa al muro. Basterebbe così poco... Invece no.

Orgoglio, morbosità, ostinazione: non vi manca niente.

FRANCO - Come mai parli al plurale?

GIULIA - Anche tu sei entrato nel gioco: ti diverte?

FRANCO - Al contrario. Rifiuto le aberrazioni, ma ci sono cascato dentro: mi hanno travolto.

GIULIA - Cerca di uscirne. Muoviti.

FRANCO - Magari. Se potessi.

LARA - Giulia continua a recitare la *Mirra*: sta ancora dentro «l'ansiosa sovrana».

GIULIA - Le repliche sono finite da un pezzo.

FRANCO - Ma lo spettacolo prosegue.

GIULIA - In ogni caso ho dimenticato la parte.

LARA - Io no. So tutto il copione a memoria. Gliel'avevo detto, a papà, di lasciar perdere.

FRANCO - Avevi ragione. Non è stata troppo brillante, come iniziativa.

LARA - Ti secca molto avermi conosciuta.

FRANCO - No, piccola: questo no.

LARA - Tu mi vuoi bene?

FRANCO - Voler bene è un'arte: richiede tolleranza, sacrificio. Non sono il mio sport preferito.

LARA - Voler bene è un'insufficienza, ora lo so: le mie aspirazioni sono cresciute, guardo sempre più in alto.

GIULIA - Sta attenta: potresti cadere dalle stelle.

LARA - È un rischio che bisogna correre.

FRANCO - Per arrivare dove?

LARA - Per catturare la vita, la felicità, l'amore.

FRANCO - Tu sei capace di amare qualcuno? Sai come si fa?

LARA - (*Accostandosi a Franco, con grazia*)

«Amo sì, poichè a dirtelo mi sforzi. Io disperatamente amo, ed indarno.

Ma qual ne sia l'oggetto, né tu mai, Né persona il saprà: lo ignora ei stesso... Ed a me quasi io l'niego».

Pausa.

FRANCO - Niente da obiettare: sei bravissima.

LARA - (*Fa una piccola riverenza, prima a Franco, poi a Giulia*) Buona notte, mio principe. Buona notte, mia regina. Pregate, amici cari, pregate per il nuovo giorno: vi annuncio gravi afflizioni se più non sorgerà l'aurora. (*Riprende sommessamente il suo canto e se ne va*)

«Quattro semi nel baccello, quattro torri sul castello, una rosa nel bicchiere...»

Un silenzio.

FRANCO - Non dire che è colpa dei tranquillanti: mi metto a urlare, spacco tutto.

GIULIA - E poi?

FRANCO - Mi levo di torno. Sparisco. Basta.

GIULIA - L'hai presa proprio brutta!

FRANCO - Sì. Ma la testa mi rimane sul collo: non la regalo a nessuno.

GIULIA - Ti è già volata via.

FRANCO - Mi ha incastrato fin dal primo momento: sembrava così integra, così dol-

ce...

GIULIA - E lo è. Ha soltanto bisogno d'aiuto.

FRANCO - Non da me.

GIULIA - Anche da te.

FRANCO - Quale aiuto? Appena sta meglio la sbatto su un prato e le spiego i misteri della vita: è questo, il tuo consiglio?

GIULIA - Perché no? Magari si sblocca. Si arrende. Forse avresti già dovuto.

FRANCO - Bisogna approdare in due, a certe conclusioni: sarò un balordo, ma conservo un minimo di decenza, io.

GIULIA - Non è una questione di decenza.

FRANCO - Non mi vuole: questa è la realtà. Credevo fosse timidezza, tremore... Una ragazza ha sempre paura, la prima volta. Patisce. Ma non è questo il problema. E tu lo sai. Lo sappiamo tutti, però parliamo d'altro.

GIULIA - Allora vattene subito.

FRANCO - Prima voglio mettere in chiaro, presentare il conto: vi siete serviti di me, tutti quanti, e io non accetto d'essere usato gratis.

GIULIA - Nessuno ti ha chiesto favori.

FRANCO - Ah no? Hai un bel coraggio. Proprio tu. Che avevi in mente durante la tournée? Eh? Speravi che succedesse... Io e Lara eravamo soli, sempre insieme... Invece no, non è accaduto. La trappola non ha funzionato e così, per rabbia, hai preteso che andasse in quella maledetta clinica: hai manovrato con tanta scaltrezza che persino Davide non ha potuto opporsi. Ti piace il risultato? Sei soddisfatta?

GIULIA - Era necessario. Anche per te.

FRANCO - Ti sei votata alla beneficenza. Da quando?

GIULIA - Doveva andarci, a Neuchâtel, doveva vederla: era l'unica speranza, l'unica soluzione possibile. Ne ha sofferto, è stata male, però adesso può salvarsi, guarire.

FRANCO - Che ci guadagni, in cambio?

GIULIA - Non aspetto ricompense. E non sto difendendo una cuccia al caldo.

FRANCO - Comunque ha stregato anche te. GIULIA - Chi?

FRANCO - Davide: quel signore tanto cortese.

GIULIA - Farei qualsiasi cosa per aiutarlo.

FRANCO - Ma che brava persona! Mi commuovi: ti ammiro molto.

GIULIA - Gli sei stato contro, hai sputato veleno fin dal principio: mi sono chiesta tante volte perché. Invidia, probabilmente.

FRANCO - Autodifesa, istinto: non sbaglio mai. E non mi fido dell'uomo troppo per bene: scava scava, al fondo, ci trovi sempre un gran figlio di puttana.

GIULIA - Tu non lo conosci.

FRANCO - Lo conosco a memoria. E ne ho fin sopra i capelli.

GIULIA - Davide è il compagno più buono, più tenero che una donna possa incontrare, ma guai a deluderlo: basta un'ombra, un niente, e l'hai già perduto.

FRANCO - Schizzinoso, il grande patriarca. GIULIA - Neanche un po'. Un solitario. In mezzo agli altri fatica a vivere, fargli male è la cosa più semplice del mondo.

FRANCO - Con te, a quanto dicono, non ha ecceduto in delicatezza: di che gli sei grata?

GIULIA - La gente parla sempre troppo. Se fossi stata un po' meno stupida, meno aggressiva, Irene non sarebbe comparsa all'orizzonte e tutto questo si sarebbe evitato. Arrivi a capire, adesso? Ci riesci?

FRANCO - «Se»! Hai evocato l'undicesimo comandamento. Se Gesù Cristo non fos-



se nato, Hitler non avrebbe potuto inventare i campi di sterminio: te lo sei mai detto?

GIULIA - No.

FRANCO - Appunto. Rinvangare il passato serve a un accidente.

GIULIA - Ma a qualcuno è concesso d'intravedere il futuro. Sei ancora in tempo. Ti manca solo un po' di fiducia, di pietà.

FRANCO - A beneficio di chi?

GIULIA - Di te stesso, tanto per cominciare: credi d'essere immacolato? Di te e degli altri.

FRANCO - Mai avuta la vocazione del santo: non fa per me.

GIULIA - Smettila di fare il matto! Rifletti. Lara è prodigiosa: difficile, ma prodigiosa. Gli somiglia molto. Non riuscirai più a sostituirla.

FRANCO - Se gli somiglia tanto preferisco rinunciare.

GIULIA - Davide si farebbe uccidere pur di vederla al sicuro.

FRANCO - Lara non è che una bestiola marcia, sporca: è stato lui ad infettarla. Quel bastardo.

GIULIA - Non è vero, stai sbagliando tutto. Aspetta: non commettere il mio stesso errore. Lara non conosce altre strade: prima o poi verrà da te. Non lasciarla andare: prendila e tienila stretta così com'è, senza far domande. Non pensi... che valga la pena?

FRANCO - Dipende. Se avrò ancora voglia. *Buio. Stacco musicale.*

Lo stesso ambiente. Qualche tempo dopo. Davide sta scrivendo. Lara, stesa sul divano, sfoglia una rivista.

LARA - Per me è un nome inventato: lei insiste a spergiurare di no, ma non è vero. Giada. Tss! Nessuno si chiama Giada sul serio. È bugiarda, non credi?

DAVIDE - (In ritardo) Eh?

LARA - Dovresti ascoltarmi, quando parlo. Almeno fare finta.

DAVIDE - Ero distratto. Che stavi dicendo?

LARA - Questa qua: la ballerinetta. Franco l'ha scritturata per il music-hall: la trova molto ok. È convinto che sia «una stella»: invece è soltanto «sexy», spazzatura. Giada è un nome autentico, secondo te?

DAVIDE - Può essere.

LARA - Ha già fatto due aborti: li spiattella in faccia a tutti. La pillola ingrassa, dice. A me non succederebbe.

DAVIDE - Cosa?

LARA - Trovarmi in quell'inghippo. Me l'hai insegnato tu.

DAVIDE - Lara!

LARA - Non è così?

DAVIDE - Io ti ho spiegato che...

LARA - (Interrompendo) Me l'hai spiegato con nobiltà. Tu parli sempre con nobiltà, ma sotto sotto è tutta un'altra faccenda.

DAVIDE - Mi sono spiegato malissimo, evidentemente. Spero che...

LARA - Non sono incinta. Non ancora.

Un silenzio.

DAVIDE - (A disagio) Il mondo cammina, cambiano le abitudini, i costumi, però un figlio... è una cosa importante, delicata: prima di averlo o di respingerlo...

LARA - Sono importante, io?

Un silenzio.

DAVIDE - Dovresti saperlo.

LARA - Lo sapevo. Ero sicura. Ma poi...

DAVIDE - È un momento difficile, capita a tutte le ragazze. Sai come si chiama? Crisi di consapevolezza. Quando invecchierai sul serio ti verrà da ridere, a pensarci. L'adolescenza è una stagione crudele: diventa bella nel ricordo, proprio perché è lontana, perduta per sempre.

Lara scoppia in un gran pianto.

LARA - È terribile, papà: sono sempre lì, con la testa, non riesco a liberarmi...

DAVIDE - Non piangere, non piangere, tesoro, ti prego. Passerà, vedrai, passerà presto...

LARA - Non dovevi portarmi a Neuchâtel: non dovevi costringermi.

DAVIDE - Non ti ho imposto niente.

LARA - Sì che me l'hai imposto. Per far piacere a Giulia. Faresti qualunque cosa per accontentarla.

DAVIDE - Giulia non c'entra.

LARA - Non mi avevi mai portata, prima.

DAVIDE - È stata una debolezza, una prudenza di troppo. Ne abbiamo discusso, ogni tanto, ma non ho mai trovato il coraggio di decidere. Ora che è morta non pensi che... che dovevi vederla, almeno una volta?

LARA - Io non conoscevo Irene: non la ricordo.

DAVIDE - Irene era tua madre.

LARA - Non ho mai avuto una madre.

DAVIDE - Non per colpa sua.

LARA - E di chi, allora?

Un silenzio.

DAVIDE - Colpa mia, lo sai benissimo, non te l'ho nascosto.

Un silenzio.

LARA - Perché ho pensieri tanto cattivi?

DAVIDE - Sei di fronte al tuo primo dolore: fa male.

LARA - Bisogna abituarci?

DAVIDE - Sì fa l'abitudine a tutto.

LARA - Io no. Mi rifiuto. Io non voglio.

DAVIDE - Nessuno di noi può decidere sino in fondo: la sofferenza, l'amore, la gioia, ci piombano addosso, feriscono, se ne vanno... La creatura umana non ha la forza di controllare la sua capacità di sentire...

LARA - Per questo... si muore?

DAVIDE - Anche per questo.

LARA - Non soffro perchè Irene è morta. Vorrei, ma non posso. Soffro perchè sono confusa. (Pausa) Io... Io non la immaginavo così.

DAVIDE - Così, come?

LARA - Come l'ho veduta: tutta grigia, contorta.

DAVIDE - La malattia l'aveva deformata.

LARA - Subito?

DAVIDE - Poco per volta, ma con ferocia continua.

LARA - Nel tuo studio c'era un ritratto: tanti capelli scuri e gli occhi timidi, dorati. Una bocca ben disegnata. Per me Irene significava quel ritratto. Dov'è finito?

DAVIDE - Sempre nel mio studio, ma chiuso in una scatola.

LARA - Perchè?

DAVIDE - Si è rovinato: il restauro non era più possibile.

Un silenzio.

LARA - È successo qualcosa, a Neuchâtel: devo dirtelo?

DAVIDE - Se vuoi. Se puoi darti sollievo.

LARA - Un medico ti ha chiamato dalla porta e tu sei uscito insieme all'infermiera.

DAVIDE - Sì, è vero.

LARA - Sono rimasta sola con lei. La stanza era quasi al buio: soltanto una piccola lampada sul comodino. Aveva gli occhi chiusi e il viso minuto, scavato di rughe, di tribolazioni. Respirava a stento: mi sono accorta che, fra un respiro e l'altro, passava sempre più tempo. Avrei voluto soccorrerla: sentivo il bisogno di aiutarla perchè soffriva tanto. La guardavo e mi chiedevo chi fosse: non era Irene, era un'altra. Un'estranea: una sconosciuta. Mi sono avvicinata al letto - ho dovuto farlo - con una mano le ho toccato la fronte, scottava, poi ha sollevato, di colpo, quelle palpebre grinzose: gli occhi erano duri, sbarrati, e mi fissavano pieni d'orrore. Orrore di me. Voleva maledirmi, forse. Non so quello che è accaduto dopo.

DAVIDE - Ti sei messa a gridare, ti hanno portata via.

LARA - È vissuta ancora?

DAVIDE - Pochi minuti.

LARA - Tu l'hai vista morire?

DAVIDE - Sì, l'ho vista. E le ho richiuso gli occhi: erano vuoti e spenti. La tua è stata un'allucinazione: il primo scontro con la morte è sempre uno sgomento, una violenza.

LARA - Non... non intendeva vendicarsi?

DAVIDE - Di che cosa? Irene era incapace di rancore, di vendetta. La sua mente si è oscurata tanti anni fa, ma se è vero che l'agonia rende a tutti un barlume di coscienza, lei l'ha consumato nell'amore per te. Ti amava con tutta se stessa: non avrebbe potuto rinnegarti. Mai. Per nessun motivo.

Un silenzio.

LARA - Tu ci pensi, alla morte?

DAVIDE - Qualche volta.

LARA - Cosa significa, secondo te?

DAVIDE - Un traguardo. Il più inevitabile. In fondo è la nostra unica certezza.

LARA - Non ne hai paura.

DAVIDE - Non più tanto. Con gli anni s'impara ad accettarla: lo sgomento resta, ma l'idea del trapasso diventa meno terrificante.

LARA - La morte è soltanto brutta.

DAVIDE - Non sempre. È misteriosa: può dare tormento o liberazione. Ognuno deve patirla da sé.

Pausa.

LARA - Io non ci avevo mai pensato, prima.



...Guardalo, ci si ferma
Ritto e feroce su l'aperta soglia

DAVIDE - Non devi pensarci più: è troppo presto. Hai bisogno di guardare avanti: andare oltre.

LARA - E dopo? Credi che ci sia qualcosa, dopo?

DAVIDE - Vorrei credere - succede a tutti, immagino - e non ci riesco. Mi porto, dentro, una mia religiosità privata, istintiva, la sento, ma non risolve il problema.

LARA - Vuoi dire che Irene è scomparsa per sempre, cancellata: un pugno di cenere e basta.

DAVIDE - Quand'è spirata, subito dopo, si è ricomposta in una specie di esausta serenità e, per un attimo, ho avuto la convinzione che la sua vera essenza, la sua parte migliore, vibrasse da qualche parte, nell'infinito. In quell'attimo ho sperato che Irene fosse diventata un battito eterno del cuore universale.

LARA - Ci speri ancora?

DAVIDE - Sono troppo riflessivo, troppo laico: la razionalità disarmo presto le consolazioni della fede.

LARA - (Testarda, ma disperata) La fede è soltanto incantesimo, stordimento: non so che farmene. Distruggerò quell'immagine: non è riuscita a farmi impazzire e io la distruggerò. Sono più forte e sono viva, qui, ora: esigo la mia parte d'infinito in Terra.

DAVIDE - Dovrai conquistarla. Ma senza furore. Quello che cerchi sta dentro di te: devi scoprirlo con dedizione, con cautela.

LARA - Gran bella predica: quasi convincente. Ma io non ci casco: ho troppa fretta. (Un silenzio) Ricordi il giorno che sei venuto a prendermi?

DAVIDE - Certo che lo ricordo. Stentavo a riconoscermi: ero mortificato, a disagio. Avevi un cappottino blu, scarpette di vernice e le calzine bianche. Quando sono entrato nel salotto della nonna mi hai fatto l'inchino.

LARA - Una bambina piuttosto educata.

DAVIDE - I nonni ci sapevano fare. Molto meglio di me.

LARA - Stavo male con loro: non sorrideva-

no mai, una casa scura e triste. Di notte nascondevo la testa sotto il cuscino e piangevo zitta: ero convinta che tutta la vita sarebbe trascorsa così, al buio, che nessuno sarebbe arrivato per salvarmi. Invece eri tornato, finalmente: non osavo nemmeno guardarti, ti ho visto come... come uno splendore. Mi hai presa per mano e mi hai portata qui.

DAVIDE - La casa era nuova: l'avevo costruita per Irene, ma lei non ha fatto in tempo a vederla finita.

LARA - (Rigida) Noi ci siamo vissuti bene: io e te. Da soli.

Pausa.

DAVIDE - In quei due anni non avevi mai sperato che... che anche lei potesse tornare?

LARA - No. I grandi s'illudono sempre che i bambini non capiscano... Io mi rendevo conto e come, non mi sfuggiva niente. Era come se fosse già morta. I nonni davano tutta la colpa a te e io li detestavo: due vermi spocchiosi.

DAVIDE - Non pensarlo mai più. Avevano le loro ragioni. Perdere la propria creatura è il castigo più feroce che il destino possa scaraventarci contro. Se succedesse qualcosa a te... se qualcuno, anche involontariamente, ti facesse del male... non so come reagirei.

LARA - Non prendermi in giro, almeno.

DAVIDE - Sei il bene più prezioso che io abbia avuto: l'unico bene che mi è ancora consentito. Per questo...

LARA - (Interrompendo) Per questo mi offendi, mi mandi allo sbaraglio, all'inferno...

DAVIDE - No, amore, no: non è così.

LARA - Sì, invece.

DAVIDE - Portarti a casa, quel giorno, è stato un calvario: temevo di non farcela. Ero sfinito, non provavo più né rabbia né dolore: solo un'estrema stanchezza. Anche il pensiero di te mi angustiava, il futuro mi appariva come un gran vuoto privo di senso. La notte mi offri soltanto incubi: troppa angoscia, troppi fantasmi mi chiudevano la gola in un grumo di spavento. Nessuna via d'uscita. Poi, d'improvviso, il mondo si è capovolto. Non ti ho sentita arrivare: un fruscio leggero... come un batter d'ali. Ti sei arrampicata sul letto, avevi freddo, i piedini gelati, e ti sei accucciata addosso a me senza dire niente. Eri così fragile che avevo paura di romperti solo a sfiorarti. Ti sei addormentata subito e io... io ho ricominciato a esistere.

Un breve silenzio.

LARA - Mi piaceva tanto dormire vicino a te. Ancora adesso. In braccio a te mi sento felice, tranquilla. Non esiste altro: non esiste nessun altro.

Un silenzio.

DAVIDE - (A fatica) La protezione... la tenerezza... non possono superare certi limiti: bisogna liberarsene.

LARA - Ma perchè?

DAVIDE - Impediscono di vivere in modo sano. La vita impone regole, ha le sue leggi: guai a barare.

LARA - La trasgressione è proibita. E allora? Basta saperla affrontare, non essere deboli: in questo sono più coraggiosa di te.

(Pausa) La odiavo, sentivo terrore all'idea che potesse guarire, tornare a casa. Non sopportavo più quella testa inchiodata al muro: sono stata io a rovinare il ritratto. Ho stracciato la tela con un coltello: le ho sfigurato il viso. Avevo undici anni. Tu lo sapevi, non negare: l'hai sempre saputo. (Pausa) E non mi hai mai portata a Neuchâtel. (Un silenzio) Com'era quando l'hai conosciuta? (Pausa)

Ho il diritto di saperlo.

Pausa.

DAVIDE - È difficile ricostruire immagini tanto lontane, tanto logore: si sono sovrapposte troppe cose.

LARA - Però ti piaceva.

DAVIDE - Sì, mi piaceva.

LARA - Più di tutte le altre?

DAVIDE - Quali altre.

LARA - Le altre. Avevi già trentaquattro anni, no? Chissà quante, prima.

DAVIDE - Succede, da giovani: smania di vivere, di conoscere...

LARA - E lei?

DAVIDE - Lei... cosa?

LARA - Quanti amori, prima di te? Te li ha raccontati?

DAVIDE - Aveva la tua età. Non c'era... non c'era stato nessuno.

LARA - Ma se ci fosse stato, come... come avresti reagito?

DAVIDE - Non avrei voluto saperlo.

LARA - Hai tutte le perfezioni, un autentico gentleman: Giulia lo dice sempre.

DAVIDE - L'infedeltà viene dopo l'amore, non lo può precedere.

LARA - Quante volte sei stato infedele?

DAVIDE - Non ti sembra di esagerare?

LARA - Tante, eh?

DAVIDE - Nessuna. È durato talmente poco...

LARA - E io? Come sono nata? Per caso o mi avete... voluta?

DAVIDE - Irene sentiva molto affetto per i bambini.

LARA - Tu no.

DAVIDE - Sì. Ti abbiamo desiderata, voluta.

LARA - Perché?

DAVIDE - Senza perché. Un figlio è la sintesi naturale dell'amore: rifiuta il calcolo, le reticenze...

LARA - (*Interrompendo*) La natura deve fare il suo corso.

DAVIDE - Dovrebbe.

LARA - Un vero mistico dei sensi: schierato contro la programmazione.

DAVIDE - Può essere inevitabile, ma è sempre rischiosa, avvilente.

LARA - Se glielo racconti al Papa, chissà com'è contento!

DAVIDE - Io non ho più niente da raccontare.

LARA - Troppo comodo. E stravagante. Tutto a un tratto hai esaurito le scorte dell'immaginazione, della menzogna.

DAVIDE - Dove vuoi arrivare?

LARA - Voglio sparire. Vorrei non essere nata. L'amore, la natura, l'abbandono... Cosa vuoi farmi credere? Confessa la verità, trova il coraggio, almeno una volta! Sei lì, nel letto, dentro di lei, le sbavi addosso, la squarci e io sono costretta a germinare da quel lerciume. Avete pensato a me? Eh no!

Che significato, io: che conto? In quel momento ha trionfato soltanto la vostra sudicia foia. Ma io rispondo no a tutti e due - non m'importa se era malata e poi è morta - io non voglio, non ho deciso niente e non voglio, mi fa schifo. Hai sentito? Schifo. (*La sfuriata si esaurisce in un gran pianto di bambina indifesa*)

DAVIDE - Non fare così, calmati, ti suppli-

co: non costringermi...

LARA - Tu mi hai costretta. Sempre. Sei il padrone, no? Puoi frustarmi, cacciarmi via: perché non lo fai?

DAVIDE - Perché ho torto. Se lo riconosco, se non discuto, prometti di ragionare?



LARA - Non posso ragionare: non me l'hai insegnato. Quando ci provo, mi vengono idee mostruose. Sono un mostro?

DAVIDE - Sei esaurita. Spaventata.

LARA - È come se mi avessero chiusa dentro un tunnel: non vedo l'uscita. Tu non mi vuoi più, mi respingi. Perché mi respingi, papà?

DAVIDE - Devi importi di guardare altrove: sto invecchiando, non lo vedi?

LARA - Ma vè!

DAVIDE - Siamo stati imprudenti. Bisogna ritrovare il giusto equilibrio: la normalità.

LARA - Che vuol dire «normalità»? Essere uguale agli altri?

DAVIDE - Significa rispettare se stessi.

LARA - E poi?

DAVIDE - S'impara a tacere.

LARA - S'impara a mentire: per viltà, ipocrisia. Grazie no. Io no. Io sono diversa.

DAVIDE - La diversità, qualche volta, è un dono, un privilegio, ma proprio per questo bisogna tenerla nascosta, proteggerla. Altrimenti...

LARA - Altrimenti che succede?

DAVIDE - Si sporca. Gli altri la sporcano: la rendono brutta, oscena.

Un silenzio.

LARA - Dimenticherai quello che ho detto?

DAVIDE - Spero che lo dimentichi tu: non è vero, non è così.

Un silenzio.

LARA - Hai intenzione di sposarla, Giulia? Adesso sei libero, puoi farlo.

DAVIDE - Alla mia età non si ricomincia daccapo.

LARA - Però... con Giulia...

DAVIDE - Sa essere paziente, è ragionevole.

LARA - Ci vai a letto?

DAVIDE - Questo non ti riguarda. Basta, Lara: basta.

LARA - (*Tentando il tono dell'indifferenza*) Allora... se sono io che vado a letto con qual-

cuno... questo non riguarda te.

DAVIDE - Certo che mi riguarda: hai diciotto anni.

LARA - Appunto. Sono matura. Fammi capire: tu sì e io no?

DAVIDE - Sono tuo padre, mi preoccupa: è un dovere.

LARA - Se l'amore è così bello... È bello, no?

DAVIDE - Sì. Ma guai a sbagliare. Per una donna, soprattutto: la donna è sempre quella che soffre di più.

LARA - (*Con amarezza*) Mi vuoi tanto bene, lo so: infinitamente. (*Un silenzio*). Che ne facciamo, di tutti quei soldi?

DAVIDE - Sono tuoi. Al sicuro. Il nonno li ha investiti con saggezza: era previdente.

LARA - Volevo darli a te. Per curarla. Provvedere alla clinica, ai dottori, alle medicine... Adesso non servono più.

DAVIDE - Non sprecarli. La carriera, in teatro, è dura, sempre appesa a un filo. Franco è bravo, però...

LARA - (*Stupita, come se ne avesse completamente dimenticata l'esistenza*) Franco?

DAVIDE - Mi sembrava che...

LARA - (*Categorica*) Lo trovi adatto: il mio uomo giusto.

DAVIDE - Non deve piacere a me.

Un silenzio.

LARA - È davvero bello, l'amore?

DAVIDE - Bisogna crederci: essere in due a credere. Allora diventa miracoloso.

Un silenzio.

LARA - Tu vuoi che me ne vada, vero, papà? (*Un silenzio*). Rispondi, ti prego, devo saperlo.

DAVIDE - (*A fatica*) Sono convinto che sia meglio.

LARA - Per chi?

DAVIDE - Per te. Per tutti e due.

Un silenzio.

LARA - Se non ce la faccio... posso tornare a casa? (*Un silenzio. Davide non risponde*) D'accordo, papà, ho capito. Ci proverò, te lo prometto: ci proverò.

Lara si avvia. Davide cede all'impulso di richiamarla.

DAVIDE - Lara... (*Lara si ferma senza voltarsi, esita un attimo, poi esce, la voce di Davide si affievolisce: è appena percettibile*) Lara.

Musica in sottofondo: il volume è sommerso, poi aumenta gradatamente sino a diventare una componente protagonista e conclusiva che coincide con l'estrema solitudine di Davide. Le luci cambiano e segnalano, con un lento passaggio, il trascorrere del tempo. Squilla il telefono. Davide solleva il ricevitore, ma non risponde. Dal microfono esce la voce di Giulia.

VOCE DI GIULIA - Sono Giulia. Perché non hai chiamato? È tanto che aspetto... Davide, mi senti? Lo so che stai lì... Rispondi, ti prego... Non vuoi parlare? ...Neanche con me? ... Di qualcosa, per favore! ...Davide, Davide...

Davide riappoggia il ricevitore e interrompe la voce di Giulia.

La musica è alta, importante. Le luci cambiano ancora e Davide è soltanto più una sagoma scura. Poi, il buio.

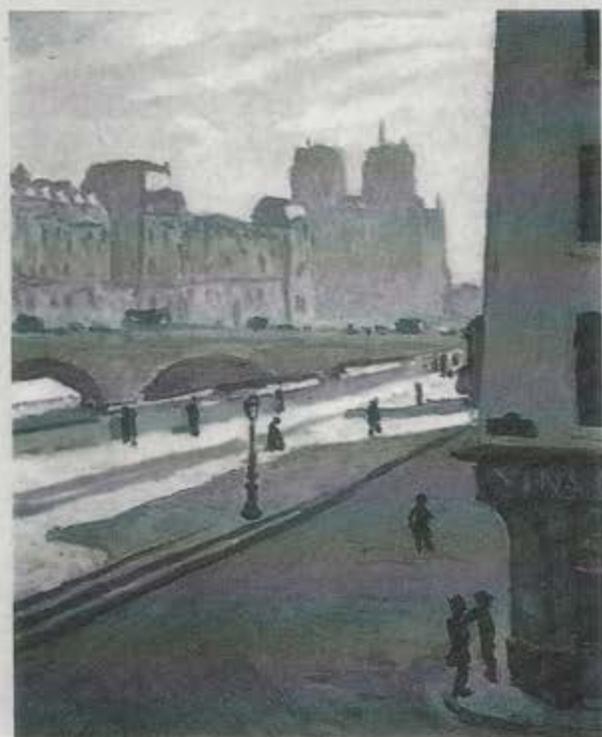
SIPARIO

I disegni che illustrano la commedia sono tratti dal volume ottocentesco di Antonio Morrocchesi «Lezioni di declamazione».

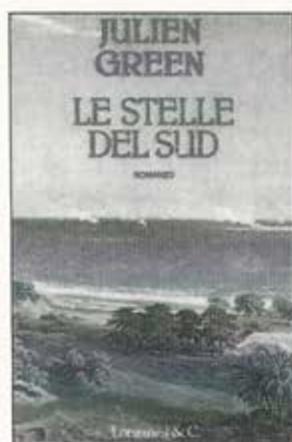
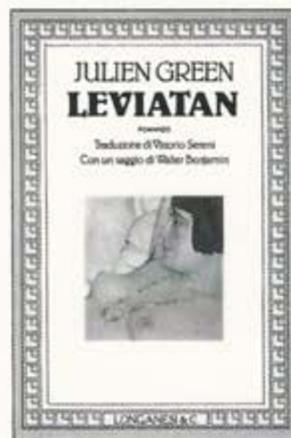
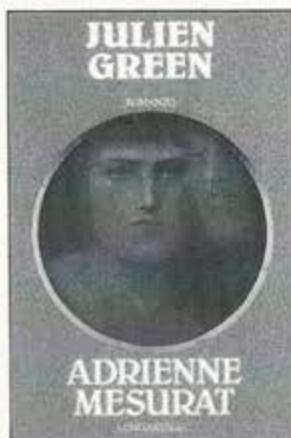
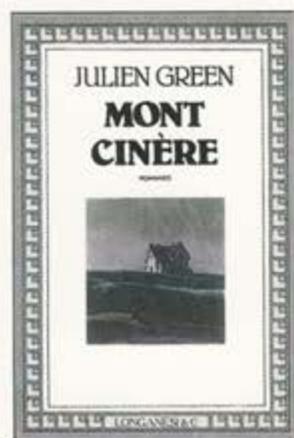
JULIEN GREEN

RELITTI

Romanzo • Longanesi & C.



OPERE DI JULIEN GREEN
già pubblicate da Longanesi



LONGANESI & C.



Acquarello di Folon

Muovere energia

Snam e il metano.

Un lungo viaggio per arrivare nelle nostre case, per portare calore ed energia a milioni di famiglie e migliaia di imprese italiane.

Ogni giorno da Algeria, Russia, Olanda e anche dall'Italia, 23000 chilometri sotto il mare e dentro la terra, con grande attenzione all'ambiente in cui viviamo.



Snam

IL CUORE DEL METANO



OCCASIONI DI TEATRO

Alberto Bassetti, *Il ventre* - Rocco D'Onghia, *La vita vera del signor Chichinda* - Edoardo Erba, *La notte di Picasso* - Cesare Lievi, *Variété-Un monologo* - Angelo Longoni, *Hot Line* - Giuseppe Manfredi, *Intervista ai parenti delle vittime* - Ugo Ronfani, *Una valigia di sabbia* - Manlio Santanelli, *Parlandone da morto*

Supplemento a

H HYSTRIO

Rivista di teatro e spettacolo

RICORDI

RICORDI TEATRO

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

Volumi pubblicati

Manlio Santanelli
L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE
prefazione di Renato Palazzi

Edvard Radzinskij
UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ
traduzione di Milli De Monticelli e Anjuta Gancikov

Pavel Kohout
POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE
traduzione e prefazione di Flavia Foradini

Giuseppe Manfridi
STRINGITI A ME, STRINGIMI A TE
prefazione di Ugo Ronfani

Alberto Bassetti
LA TANA
prefazione di Luigi Squarzina

Josè Saramago
LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI
traduzione di Giulia Lanciani, prefazione di Ugo Ronfani

Ljudmila Petrussevskaia
TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO
traduzione di Claudia Sugliano,
prefazione di Fausto Malcovati

Julien Green
NON C'È DOMANI
traduzione di Ugo Ronfani, prefazione di Carlo Bo

Rocco D'Onghia
LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI
prefazione di Maria Grazia Gregori

Giuseppe Manfridi
CORPO D'ALTRI
prefazione di Paolo Puppa

Paolo Puppa
LE PAROLE AL BUIO
prefazione di Giuseppe Manfridi



RICORDI

OCCASIONI DI TEATRO

Alberto Bassetti, *Il ventre* - Rocco D'Onghia, *La vita vera del signor Chichinda* - Edoardo Erba, *La notte di Picasso* - Cesare Lievi, *Variété-Un monologo* - Angelo Longoni, *Hot Line* - Giuseppe Manfredi, *Intervista ai parenti delle vittime* - Ugo Ronfani, *Una valigia di sabbia* - Manlio Santanelli, *Parlandone da morto*

Supplemento a

H HYSTRIO

Rivista di teatro e spettacolo

RICORDI

L'AUTORE C'È MA È SOLO

Autore, se ci sei batti un colpo... L'autore c'è, il colpo lo batte ma il più delle volte non succede niente.

È impensabile che nella congerie dei copioni che pervengono alle giurie dei premi di Teatro – dal Riccione al Premio Idi, dal Flaiano al Vallecorsi al Pirandello, ma altri ce ne sono degni di credito – non figurino testi meritevoli di andare in scena, a rinvigorire gli esangui cartelloni delle nostre stagioni di prosa.

Molti di quei copioni – lo sappiamo – sono mediocri, e ce ne sono di pessimi. Ma – ripetiamo – nel Paese di Goldoni e Pirandello c'è ancora chi sa scrivere per il teatro. Scrive, costui, e poi il cassetto custodisce le sue illusioni, diventa la tomba del sogno lecito ma irrealizzabile dell'autore che vorrebbe essere rappresentato. Quanti sono i copioni risultati vincitori ai concorsi teatrali che arrivano in scena? Pochi, pochissimi. Gli archivi quarantennali del Premio Riccione sono un «cimitero degli elefanti».

Perché questo avvenga è noto e arcinoto. Le ragioni – esterofilia, comoda preminenza dei classici, clamorose inadempienze del teatro pubblico, dittatura dei mattatori, leggi di mercato, conti di botteghino, svuotamento culturale del ministero e delle istituzioni teatrali, indigenza programmatica delle rassegne d'estate, ecc. ecc. – hanno composto la funerea partitura del «lamento del drammaturgo italiano» che da anni viene intonata in raduni, convegni, assemblee e tavole rotonde finanziati, fra l'altro, proprio da quanti avrebbero il dovere di allestire le novità dei nostri autori, e non lo fanno.

Niente lamenti, dunque, qui e ora. Ricacciando in gola la tentazione (che sarebbe grottesca – lo riconosciamo – nell'Europa teatrale alle soglie del Duemila) di dare ragione a Ugo Betti, il quale reclamava negli anni Trenta l'estensione dell'autarchia culturale al teatro, con l'imposizione di quote obbligatorie di drammaturgia nazionale nei cartelloni della prosa, noi pubblichiamo, in questo quaderno di *Hystrio*, un'infilata di otto testi appena sfornati da altrettanti autori.

È un'iniziativa concordata fra il settore Prosa della Ricordi e la nostra rivista. L'accompagnano una «professione di fede» nell'autore italiano di un regista coraggioso e un'intervista che illustra proponimenti e obiettivi della nuova struttura che, all'interno della Ricordi, opera per la promozione del teatro contemporaneo e dunque per la difesa dell'autore italiano.

Tutto questo per dire che deve finire la stagione degli sterili lamenti. L'autore italiano c'è, batte un colpo e aspetta che succeda qualcosa.

IO PERÒ SCOMMETTO SULL'AUTORE DI DOMANI

ANTONIO CALEDA

È sempre più arduo, oggi, dar credito alla speranza di tempi migliori, nell'arte e nella vita. Constatazione amara, ma sofferatamente veritiera. Eppure, di fronte al progressivo impoverimento del nostro teatro, vien fatto di pensare che la situazione non potrà continuare oltre. Vien fatto di credere che soprattutto le pubbliche istituzioni capiranno di doversi dare una regolata e volteranno le spalle alle stanche stagioni dell'accademismo. Cosa sostiene la mia fede? La certezza assoluta che il teatro non è sede della mimesi di successo, ma un luogo autorizzato (uno degli ultimi) alla metafora umana, un luogo in cui ci si ritrova, faccia contro faccia, per celebrare in modo assolutamente irripetibile il rito dell'allusione poetica alla realtà.

Il palcoscenico cui tendiamo non può cominciare ad esistere, in ogni caso, senza un elemento fondamentale, direi anzi costitutivo: i nuovi autori drammatici. Schiatta spesso bistrattata, percossa non di rado da frustrazione, eppure affollata e pervicace, quella dei nuovi autori è una popolazione a me assai cara, dalla quale non prescindo e che informa intimamente il mio essere regista e produttore. Essa idealmente è – non ho dubbi e non temo retorica affermandolo – la memoria del tempo, l'insieme delle testimonianze ad esso relative, la cifra viva e presente dell'«umano» in teatro e nelle aree ad esso limitrofe.

Dedico dunque ai drammaturghi del mio oggi, conosciuti e sconosciuti, tutta l'attenzione possibile. A volte come lettore chiamato al giudizio, facendo parte della giuria di qualche concorso, più spesso da semplice teatrante, con una curiosità e una trepidazione che trovo in me immutate rispetto ai giorni in cui, ragazzo, affrontavo le prime letture specifiche. Adesso come allora il testo teatrale mi pone interrogativi sul mondo e sulle leggi che lo muovono. Ma il copione contemporaneo aggiunge a ciò una consapevolezza ulteriore, lo sguardo poggia in diretta sulla realtà più prossima, spesso non vista o addirittura ignorata, e mi denuncia artefice, oltre che parte in causa, di essa.

Nell'opera teatrale mi affascina poi la parola, l'uso della parola che l'autore fa o aspira a fare (a volte è percepibile, e meritevole, persino un tentativo). Non amo i lessici variegati, mi basta che un suono diventi (o voglia diventare) immagine, senso, problema. La parola evocatrice è forse il fascino principale del teatro: prova ineludibile dell'esistere, strumento di conoscenza, reperto d'accusa e di difesa capace di istruire processi puri così come efferati linciaggi, autorizzato a rilevare l'*hic et nunc* così come infinite possibilità «altre».

La parola che amo, e vado cercando negli autori, non è perciò levigata, fragile, bidimensionale, quella sotto la quale poco può nascondersi. Inseguo la parola tesa e astratta, vibrante di febbri, scabra, faticosa, propria dei drammaturghi che si interrogano e interrogano senza mezzi termini, spietatamente. Ambirei scovarla, tesa e astratta, in ambiti miracolosi, sacer-



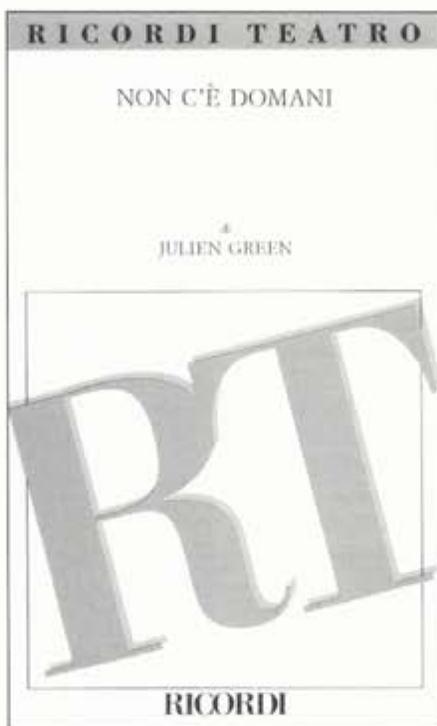
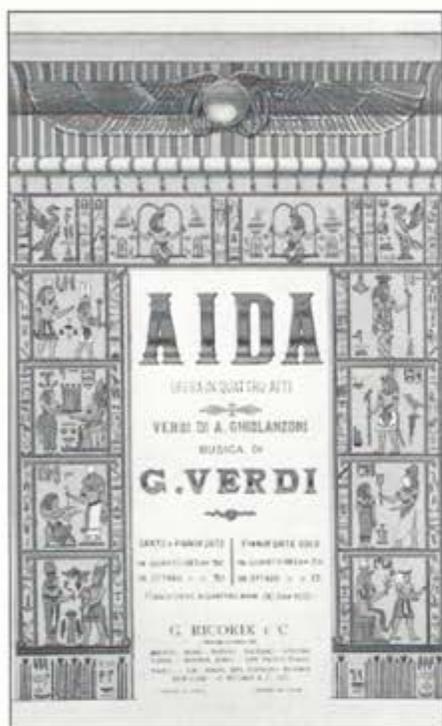
dotessa dei riti, tessera chiave di mosaici artificiali e concretissimi in cui ciascuno ritrovi, lampante, la via segreta dei codici, il bandolo delle liturgie, lo scioglimento dei rebus. E poi le architetture, le impalcature su cui questa parola poggia il dramma. Ne vorrei di tremende, vere e proprie discese all'inferno, prive di scampo e di ritorno.

Come rappresentare, se no, la disperazione? E senza disperazione, come pensare al teatro, il teatro capace di scardinare l'accademia per tornare all'uomo? □

Nella foto: il regista Antonio Calenda.

RICORDI PROSA: LA VOLONTÀ DI ESSERE EDITORE TOTALE

CLAUDIA CANNELLA



1808: Giovanni Ricordi, ex vetraio e copista che ama la musica, firma l'atto di costituzione della casa editrice che porta il suo nome. La novità sta nel rapporto diretto che il fondatore stabilisce con i musicisti. Ne acquisisce i diritti d'autore prima che diventino famosi e riesce così a legare al suo marchio, tra gli altri, coloro che diventeranno i pilastri del melodramma italiano, da Rossini a Verdi. A quasi duecento anni di distanza l'orizzonte si allarga. Nella scia di quella geniale iniziativa la Ricordi apre, nel 1987, un settore prosa che abbina ad un ruolo editoriale funzioni promozionali e produttive, come sottolinea la responsabile Angela Calicchio, alla quale abbiamo posto alcune domande.

HYSTRIO - Com'è nata la collana di prosa? Com'è venuta l'idea di aprire questo nuovo settore?

CALICCHIO - L'idea di aprire un settore che si occupasse della pubblicazione e della promozione di testi teatrali è nata su sollecitazione della Vap, la società dei diritti d'autore sovietica, che noi rappresentiamo in Italia per il repertorio musicale. L'invito della Vap coincideva con mutate condizioni politiche: in Russia, cominciava il periodo della

glasnost e autori, che prima non avevano possibilità di esprimersi e di mettere in scena le loro commedie, acquisivano il diritto di parola in patria e all'estero. Si cominciò col promuovere una commedia di Alexandr Galin, uno degli autori più affermati della drammaturgia russa degli ultimi anni. *Retrò* - questa la commedia - fu messa in scena dallo Stabile di Genova con Elsa Albani e Ferruccio De Ceresa nella stagione '85-86. Ebbe molto successo anche perché affrontava il tema della terza età allora abbastanza nuovo nel teatro. L'idea organica di un progetto editoriale che esprimesse la volontà di essere presenti in modo meno occasionale si concretò nell'87, quando pubblicammo il primo volume della collana prosa, *L'aberrazione delle stelle fisse*, di Manlio Santanelli. Fino all'89 questo fu l'unico testo pubblicato; successivamente aumentammo il ritmo editoriale: prima con quattro pubblicazioni all'anno, e dal '93 con sei. Dal 1990 la Ricordi, desiderando instaurare un rapporto più diretto con il mondo del teatro, diventa inoltre l'editore di *Hystrio*, la rivista di teatro fondata e diretta da Ugo Ronfani.

H. - Quali sono le funzioni del settore prosa Ricordi e quali le differenze rispetto al resto

dell'editoria teatrale italiana?

C. - Ci siamo proposti fin dall'inizio, grazie all'esperienza maturata in campo musicale fin dai tempi di Giovanni Ricordi, fondatore della casa editrice, come «editore totale», nel senso che acquisiamo i diritti di pubblicazione e rappresentazione di un testo teatrale e offriamo agli autori un'attività di promozione. Il copione, ancora prima della stampa, viene spedito e sottoposto agli addetti ai lavori - registi, attori, direttori di teatri, impresari - per sollecitare un interesse alla messinscena. Ciò non vale soltanto per i testi che formano ad oggi la collana; abbiamo ormai un catalogo di autori italiani e stranieri che comprende più di seicento titoli. Siamo l'unico editore in Italia che opera in questo senso, anche se questo tipo di progettazione editoriale è diffusa in altri Paesi d'Europa, soprattutto in Germania. Si tratta di una scommessa a lungo termine; il nostro obiettivo è quello di diventare un punto di riferimento per l'autore, condurre insieme una battaglia per il rinnovamento del repertorio, in un teatro che non sia più separato dal proprio tempo.

H. - Che tipo di drammaturgia vi preme promuovere?

C. - In generale cerchiamo di privilegiare una drammaturgia non di consumo, che non inseguia la cronaca e l'effimero. Scegliamo testi che non siano destinati a una fugace messinscena, perché crediamo in un investimento a lungo termine. La pagina scritta, poi, che ha funzione di memoria, impone una responsabilità diversa dal punto di vista editoriale. Ci interessano quegli autori che affrontano le grandi questioni dell'epoca, nella convinzione che il teatro debba sempre conservare la sua capacità di metaforizzare il senso dell'esistenza, di stimolare la ragione e il sentimento. Sono parecchi gli autori italiani di prim'ordine che un teatro pubblico meno diviso tra una programmazione di routine e l'«evento» potrebbe inserire nel suo repertorio; non mi riferisco soltanto a quelli con cui abbiamo già un rapporto editoriale ma devo citare quanto meno Moscato, Chiti, Scaldati.

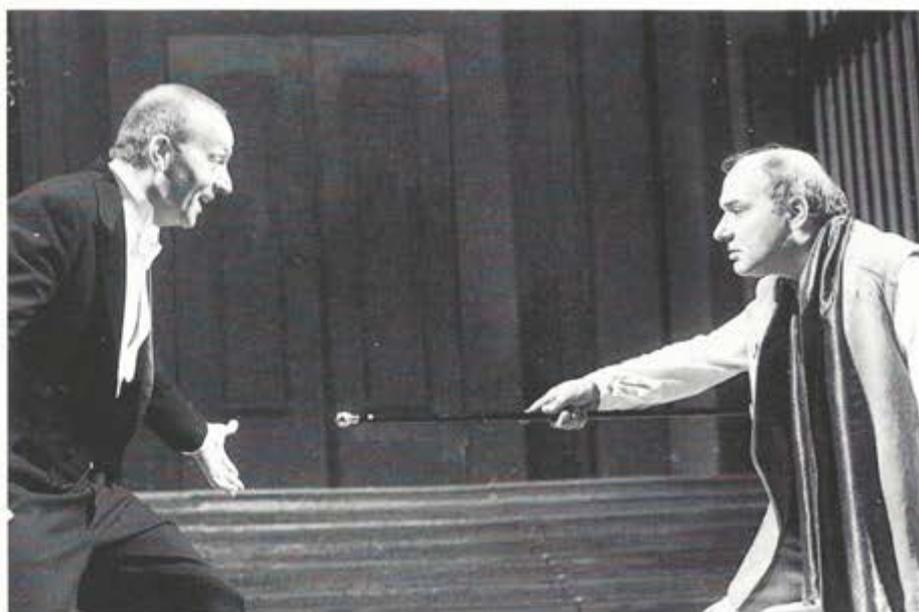
H. - Quali sono gli autori italiani e stranieri di cui vi occupate?

C. - Giuseppe Manfridi, Manlio Santanelli, Rocco D'Onghia, Alberto Bassetti, e di recente Cesare Lievi, Edoardo Erba, Angelo Longoni, Ugo Ronfani tra gli italiani. Fra gli stranieri vorrei ricordare: Julien Green, José Saramago, Peter Turrini, Ljudmila Petrusovskaja, Pavel Kohout, Jorge Goldenberg, Enzo Cormann, Odon von Horvath, Werner Schwab, Felix Mitterer, Francisco Nieva.

PRIMA DI TUTTO LEGGERE

H. - Quali sono fino ad oggi le iniziative - letture, convegni, produzioni e messinscena - a cui avete partecipato?

C. - Per quel che riguarda le letture sceniche, consuetudine diffusa in Europa ma trascurata in Italia - dove non c'è ancora la dovuta attenzione per la drammaturgia contemporanea, sicché le iniziative volte a far conoscere i nostri autori sono modeste - devo dire che negli ultimi due o tre anni, credo grazie anche al nostro lavoro, sono aumentate le occasioni di allestimento. La lettura scenica risponde da una parte a una prima necessità dell'autore di «sentire» la propria commedia, di avere un primo approccio con la voce dell'interprete; dall'altra è un'occasione per il pubblico e per gli addetti ai lavori di conoscere un testo prima che venga sancita la sua esistenza in forma di spettacolo. Il pubblico, laddove abbiamo promosso queste iniziative, ha manifestato curiosità e interesse, perché aveva modo di «spiare» il teatro, di assistere, presente l'autore, a quelli che sono i momenti di passaggio dal testo alla messinscena: un po' come stare dietro alle quinte. Abbiamo cominciato al festival di Spoleto '91 con tre letture di autori italiani: Manfridi con *Stringiti a me, stringimi a te*, Bassetti con *Il ventre*, e D'Onghia con *Tango americano*; leggevano, tra gli altri, Ottavia Piccolo, Margherita Buy e Fiorenza Marchegiani. Era per il festival la prima iniziativa in questo senso, e fu premiata con un incredibile successo di pubblico. Dopo Spoleto, Taormina, estate '91. Si organizzò, grazie alla disponibilità di Gabriele Lavia, sulla terrazza del Palazzo dei Congressi, «Aperitivo con l'autore», una serie d'incontri coordinati da Ugo Ronfani che prevedevano, oltre alla lettura interpretativa dei testi, un dibattito tra il pubblico e gli autori. In quell'occasione si presentò *La seconda vita di Francesco d'Assisi* di Saramago, *Non c'è domani* di Green e





Tre ragazze vestite d'azzurro della Petrusvskaja; leggevano Adriana Innocenti, Piero Nuti, Ferdinando Pannullo, Anita Laurenzi, Aldo Reggiani, Sabrina Capucci.

DA TAORMINA A CIVIDALE

Nel '92, sempre a Taormina, «Aperitivo con l'autore» propose le letture sceniche di *Knepp* di Goldenberg, *Salvator Rosa* di Nieva e *Une station service* di Bourdet con, tra gli altri, Rosa Di Lucia, Massimo Popolizio e Anita Laurenzi. Ad Astiteatro debuttarono *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici* di D'Onghia, messo in scena dal Gruppo della Rocca per la regia di Roberto Guicciardini, e *Le parole al buio* di Puppa, mise en espace a cura di Silvano Piccardi, con Patrizia Zappa Mulas e Piero Nuti. Al Mittelfest di Cividale del Friuli, in collaborazione con il Teatro Stabile di Trieste, andò in scena, con l'adattamento e la regia di Giorgio Pressburger, *Una solitudine troppo rumorosa* di Hrabal, di cui abbiamo i diritti d'autore. Il festival delle Ville Tuscolane aveva in programma *L. Cenci* di Manfridi, mise en espace con Roberto Herlitzka e Pamela Villoresi; *Curva cieca* di Erba e una lettura de *Il nemico* di Julien Green a cura di Franco Però, mentre il festival delle Ville Vesuviane allestiva *E così ti prego, mio principe* di Steigerwald e *Paradiso rosso* di Nina Sadur, per la regia di Renato Giordano, successivamente trasmessi su Radiotre. Nel triennio 1990-93, oltre a quanto già citato, dei testi pubblicati sono andati in scena: *L'aberrazione delle stelle fisse*, con il titolo *Vita natural durante*, di Santanelli, stagione 1990, con Sergio Fantoni e Marina Confalone, produzione La Contemporanea; *Posizione di stallo* di Kohout, Compagnia dell'atto, con Renato Campese ed Enzo Robutti; *Amo-*



re della Petrushevskaja, Roma, Teatro Colosseo, regia di Tonino Pulci; *Corpo d'altri* di Manfredi, regia di Ennio Coltorti, con Marina Malfatti e Ivana Monti, produzione festival di Borgo Verezzi-Taormina; *Non c'è domani* di Green, regia di Sandro Sequi, con Anita Laurenzi, Gianni Agus, Aldo Reggiani, produzione Ctb; *La tana* di Bassetti, regia di Antonio Calenda, al Teatro La Comunità di Roma; *Le parole al buio* di Puppa, festival di Madonna di Campiglio, estate '93. Fra i testi non pubblicati, di cui abbiamo i diritti, vorrei ricordare gli allestimenti di *Tango viennese* di Turrini, produzione Teatro La contrada di Trieste; *Sarkofag* di Gubarev, regia di Guido De Monticelli; *Il duello*, da Cechov, produzione Crt; *Notte tedesca* di Amann; *Play Macbeth* e *Augusto Augusto* di Kohout, regia di Gianni Salvo, produzione Piccolo Teatro di Catania. Anche la radio è stata per noi un veicolo di promozione di testi, grazie in particolare a Radiotre. Sempre nel triennio 1990-93 sono infatti andati in onda *L'appartamento di Colombina* e *Amore della Petrushevskaja*, *Hallo Mr. Einstein* e *Joe e Marianne* di Schlierf, *La signorina Pollinger* di Horvath, *La partenza* e *L'ospite* di Olwell, *Sibirien* di Mitterer. Facciamo poi tradurre i nostri testi in inglese, francese e tedesco, per promuovere gli autori italiani anche all'estero.

PROTEGGERE LA CREATIVITÀ

H. - *Prospettive e progetti per il futuro?*

C. - Presto, mi auguro, avranno il loro batte-

simo sulla scena *Knepp* di Goldenberg, *Caccia ai topi* di Turrini, la riduzione per il teatro di *Retablo* di Consolo, *Fratelli d'estate* di Cesare Lievi (di cui ho visto una bella realizzazione alla Schaubühne di Berlino, con la regia dello stesso Lievi), i provocatori *Hot Line* e *Brucciati* di Longoni e *Ultimi passi per la salvezza dell'Epiro*, novità di Manfredi che rielabora il mito di Andromaca facendone un lucidissimo apologo sull'etica. Intanto Manlio Santanelli e il regista Guido De Monticelli stanno lavorando ad un progetto drammaturgico che avrà come titolo *Robinson-Homo specie*. Continuerà la collaborazione con Taormina Arte per «Aperitivo con l'autore» e con altri Festival interessati a realizzare letture o allestimenti di novità italiane. Per quanto riguarda le pubblicazioni, oltre alle sei uscite annue, che rimangono monografiche, vorremmo, a cominciare dalla fine del '93, raccogliere in un unico volume due o tre testi dello stesso autore.

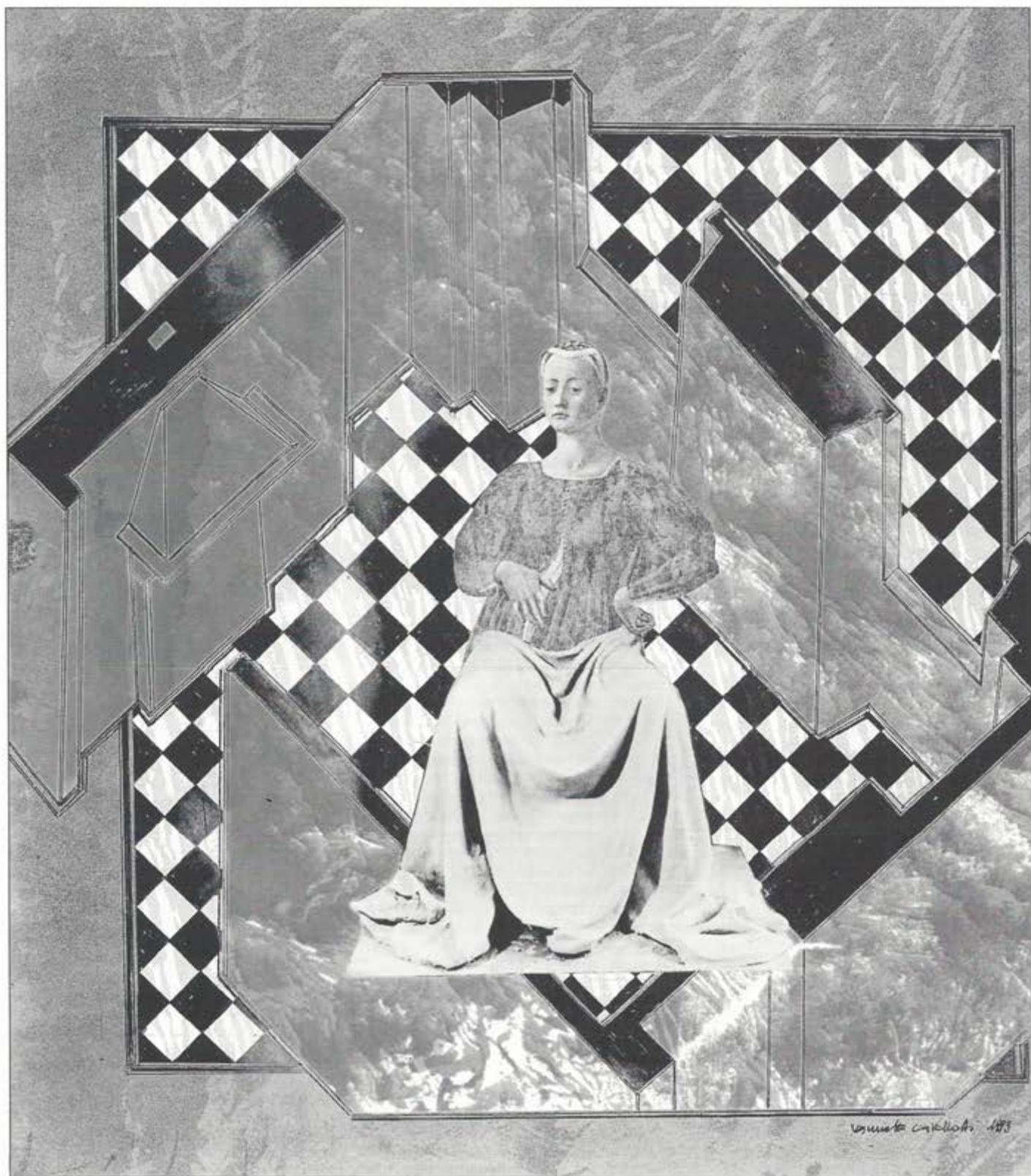
Che altro? Purtroppo il teatro italiano di oggi colloca in una posizione marginale i nuovi autori, li condanna all'ansia di essere poco e male rappresentati, li vuole in balia di giudizi spesso incompetenti, quando non si chiede loro «avresti una bella commedia, con pochi personaggi, divertente?», richiesta quest'ultima che, nell'indifferenza degli addetti ai lavori, ha attualmente del miracoloso. Ritengo che si debba fare qualcosa affinché tante energie non vadano disperse e la creatività venga invece alimentata, sostenuta, protetta. Forse occorrerebbe inventare nuovi spazi di lavoro, in cui le nuove idee possano da subito farsi sostanza, in osmosi

con attori e registi. Una via per ritrovare il senso di una vocazione, per ricondurci a un'idea di teatro necessario. Mi piacerebbe che alla domanda «che lavoro fai?», uno scrittore italiano potesse rispondere: «l'autore di teatro». □

A pag. 4, da sinistra a destra: copertina dello spartito di «Aida» di Giuseppe Verdi; copertina della collana Ricordi Prosa; la prima edizione del «Falstaff» di Verdi, disegnata da Adolfo Hohenstein. A pag. 5, dall'alto in basso: «E all'alba mangiammo il maiale» di D'Onghia, regia di Stefano Monti; «E così ti prego, mio principe» di Steigerwald, regia di Renato Giordano; «Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici» di D'Onghia, regia di Roberto Guicciardini. A pag. 6, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Roberto Herlitzka e Pamela Villoresi in «L. Cenci» di Manfredi, regia dell'autore; Marina Malfatti e Ivana Monti in «Corpo d'altri» di Manfredi, regia di Ennio Coltorti; Patrizia Zappa Mulas e Paolo Puppa in «Le parole al buio» dello stesso Puppa, regia di Silvano Piccardi. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: alcuni momenti degli «Aperitivi con l'autore» sulla terrazza del Palazzo dei Congressi a Taormina, 1992; il coordinatore Ugo Ronfani, il regista Massimo Luconi e gli attori; il pubblico; il direttore artistico del Festival, Gabriele Lavia con Giancarlo Condè, Rosa Di Lucia, Anita Laurenzi e Gianfranco Barra.

IL VENTRE

di ALBERTO BASSETTI



Umberto Eco 1973

PRIMA PARTE

Buio totale. Cinque tocchi di orologio a pendolo. Ora una luce, solo a proscenio, illumina una donna di quasi cinquant'anni, che passeggia avanti e indietro, agitata. Dietro di lei il buio.

LA DONNA - Dove sei?... (Si blocca. Riprende a camminare) Dove sei?... (Aprire un'immaginaria porta a proscenio, guardando verso la platea) Dove sei?... (Pausa) Valentina!... Valentina, dove sei?... (Pausa. Guarda lontano. Urla) Valentina!!! (Aspetta, impaziente, tormentandosi le mani. Piano, come tra sé) Valentina... Di questi tempi... Ma... Come si può... Come?... Come si fa?... (Silenzio. Guarda) Ecco... Ah, finalmente... (Saluta con la mano. Sorride. Ad alta voce) Come mai... Ma com'è, non senti?... Lo sai che mi preoccupa se non so dove sei... (Allarmata) Attenta!... Dio mio, ti dico sempre di guardar bene, prima di attraversare... Poi ti lamenti che sto in pensiero... Con tutto quello che si sente... (Pausa. Guarda con attenzione) Ma... Valentina... che cosa vogliono?... Chi sono, Valentina?... Li conosci?... Non dargli spago, Valentina, su, vieni a casa... E voi, cretini non avete mai visto una donna? (Tra sé) Una donna poi... (Sorride compiaciuta, guardando) Una bambina... Valentina... (Di nuovo allarmata, alza la voce) Forza, Valentina, a casa. Non devi parlare con quella gente... Figurati, ragazzacci dentro una macchina... (Ascolta, sorride con aria furba) Sì, l'ora... proprio a te dovrebbero chiedere l'ora... Non sono neanche intelligenti... Se c'è una scusa più cretina... (Tra sé) Povera Valentina, così ingenua... Ma perché dai sempre confidenza... (Forte, allarmata) Valentina! Cosa fai?... Ma come mezz'ora, che significa mezz'ora. (Guarda. Pausa) Non... Non salire... No... (Grida) Valentina!!! (Quasi senza forze) Potrebbero essere... Magari... Non sai chi sono, non li conosci... Perché... (Pausa. Riacquistando energia) O forse sì, li conosci... Li conosci?... Chi sono, Valentina?... Chi te li ha presentati, dove vai? Ma come... Valentina... Valentina: torna a casa! (Come volesse lanciarsi fuori, si blocca) A che ora torni, Valentina? (Spostando la testa come a guardare qualcosa che si allontana) Torna presto, Valentina, ti ho fatto la torta alle fragole... (Urla) Valentina... Valentina... (Si porta le mani ai capelli. Si lamenta piano, forse vorrebbe piangere)

La scena si illumina lasciando vedere una cucina. Sulla sinistra il lavandino e la macchina con i fornelli; al centro un tavolo con due sedie; a destra una grossa poltrona dove sta una giovane sui venticinque anni, seduta completamente immobile, lo sguardo fisso davanti a sé.

La Donna, dal sommesso lamento, passa progressivamente al riso; infine sorride. Guarda la Giovane sulla poltrona.

LA DONNA - Grazie a Dio sei qui... (Pausa) Al sicuro. (Guarda per un po' la Giovane, poi riprende a parlare) Che orribile sogno... Ma non era un sogno... Un pensiero, sì... un brutto, bruttissimo, orribile pensiero cattivo... Te ne andavi, tre brutti ragazzi su una macchina ti portavano via... Approfittavano della tua enorme ingenuità, ti rapivano... (Sorride tra sé, quasi sforzandosi nello scacciare il brutto pensiero) Beh, non era un

PERSONAGGI

LA DONNA
LA GIOVANE, che non parla

rapimento vero e proprio, no... Approfittavano... Però non erano proprio tanto brutti... E la macchina era grande, bella... Doveva essere una macchina inglese, sì... Ma no, no: in realtà neanche ti rapivano, no... Perché tu volevi andare con loro... Sei salita, spontaneamente... (Gira nervosamente la spalla alla Giovane, ma è un movimento quasi impercettibile) Che imprudenza, di questi tempi... Ma come... (Quasi con rabbia) Ma come si può essere così... (cerca la parola) imprudenti, sì... Anzi no: incoscenti!... E non lo dico solo per te, sai?... No, guarda un po': lo dico anche per me! Certo!... Devo pensare anche a me stessa, un po', no? E non devo star sempre lì, preoccupata, a pensarci, a struggermi: «Chissà dove sarà, con chi, a che ora torna?»... Bisogna pensare anche agli altri, lo sai?... Anche ai genitori, certo, e non solo quando vi serve qualcosa, no! Avete anche dei doveri, voi figli! (La fissa. Si calma)... Tanto più, vedi: era solo un brutto, bruttissimo pensiero (Piccola pausa) cattivo... Tu non potresti, lo so... Non potresti, mai... Non potresti, perché non lo vuoi... E... Se veramente potessi? Se tu... Potessi? (La fissa, a lungo) Ma no, ma no... (Le va vicino, accarezzandole il viso con ambedue le mani, curvandosi amorevolmente su di lei) Tu non mi lasceresti, vero?... Nemmeno se potessi farlo!... Dove vorresti andare, meglio di qui?... Con chi ti sa capire, apprezzare, volere bene... Tua madre... (Pausa) Che adesso ti dà una bella fetta di torta! (Va alla macchina, si inginocchia, controlla il forno) ...Alle fragole, la tua preferita... (La saggia con un coltello) Niente da fare, ancora qualche minuto: ti piace cotta bene... Croccante... (Continua a guardarla restando accoccolata; poi si alza, va al proscenio, prende a guardare da un'immaginaria finestra) Poverà, sì... Mi sento che poverà... Ma che ci importa, anzi, è più bello, per noi, no? (Ridacchia, ma come una bambina che vorrebbe trattenersi) Sono così buffi, quando corrono, là fuori... Si riparano sotto il loro ombrello, o magari sotto un giornale o... (Interrompendosi, allarmata) Mai sotto una pianta, però, mai! Gli alberi sono pericolosi durante i temporali... Mi fanno così paura, Dio!... Stai attenta, attirano i fulmini, si sentono certe notizie! Ecco, ecco un insegnamento che avrei voluto darti! (Si gira verso la Giovane. Pausa) Ma lo vedo, sì, lo vedo che hai fame; ed io, stupida, sto qui a parlarti del tempo! Ora sarà pronta, lo so, ho capito. (Va alla macchina) Sono così contenta quando vedo che hai fame! (Estrae la torta) Cosa ci vuoi bere, assieme?... Latte?... Sì, un bel bicchiere di latte, con un bel cucchiaino di gelato frullato, eh? Come piace a te!... E ti fa bene! (Sta affettando la torta. Prepara il piattino. Poi prende il latte da una brocca e lo versa in un bicchiere. Passa il contenuto del bicchiere nel frullatore e dal frigorifero estrae una vaschetta di gelato, da cui preleva due cucchiainate che introduce nel frullatore, aggiungendovi dello zucchero. Durante queste operazioni, canta)
L'aurora di bianco vestita

...
Sei anche tu
Come il mattino
Dipingi il sole
Negli occhi miei

...
(Accende il frullatore, il cui fastidioso ronzio accompagnerà questo suo monologo immerso nei ricordi, ovattandolo con il suo sottofondo) Come canto male: tuo padre sì, aveva una voce... Quando stava di buon umore, certo, quando gli andava di cantare. (Si appoggia al tavolo, ripensa) Era così buono con me, affettuoso... Sempre un sorriso, una frase, un pensiero... Aveva sempre un pensiero gentile per me... Si ricordava, sempre, di festeggiare: ogni occasione... Il nostro anniversario... il mio compleanno... L'onomastico... Natale... L'ultimo regalo che mi fece fu una splendida collana di coralli... Rosa... Con gli orecchini uguali... (Sorride) Non mi piace abbinare collana e orecchini... Però, erano così belli... Li avrei portati, certo: una volta la collana un'altra gli orecchini... Che bel colore, dovevano essergli costati... (Pausa) Veramente splendidi. (Pausa. Poi, con lo stesso tono) Glieli sbattei in faccia, proprio in faccia, sul serio, non è un modo di dire... Ossia: gli orecchini, in faccia; la collana la spezzai e cadde in terra... Pallina dopo pallina... Porco... Quel vigliacco, credeva di comprarmi, dopo quello che aveva fatto... Era proprio un bel porco, tuo padre: un vero maiale... Avrebbe preso a pizzichi il didietro di qualsiasi ragazza, perfino per la strada. Se non fosse stato per le convenzioni: ci teneva lui, a certe cose... Tutta apparenza. Certe persone riescono veramente a sembrare per bene, perché sanno fingere... E lui era un tale bugiardo, il tuo papà. (Torna a fissare la Giovane) Tua madre non ti ha mai mentito: una madre non mente ai propri figli, e lo sai... È per questo che sei sempre qui con lei... Non ti fa mancare nulla. Lei, lo sai... (Torna a parlare in tono pratico) Anche se a volte si perde in chiacchiere. (Spegne il frullatore, mette una fetta di torta nel piatto) Eccola, la tua bella torta. (Poggia il piatto sulle gambe di Lei. Prende un grosso tovagliolo mettendoglielo come bavaglio. Comincia ad imboccarla. La Giovane apre la bocca e morde, mastiando piano, ritmicamente) Ti piace, è buona, eh, la torta della mamma. (Le fa dare un secondo morso, poi si alza per prendere il bicchiere) Bevi, bevi... (La giovane apre la bocca: l'altra inclina il bicchiere per farla bere) Così, tesoro... È vero che è buono? (Ma dalla bocca riesce una buona parte di liquido) Ma cosa c'è? Non è buono, non ti piace?... Oppure vuoi fare solo dei capricci, eh?... Mi sa di sì, che è proprio così ecco, per farmi disperare! (Si alza, va a prendere una striscia di carta dal rotolo da cucina che è al muro. La pulisce, parlandole con dolcezza) Ma come, alla tua età, fai sempre così, sempre tutti questi capricci... (Colta da un pensiero, si ferma. Prende il bicchiere ed assaggia il frullato: scuote la testa) No, no, macché! Mi hai fatto preoccupare: per un momento ho temuto che fosse poco zuccherato, o inacidito; invece no, va benissimo; è proprio come piace a te! Dai riprova! (Ora la giovane beve, diversi sorsi. La Donna è soddisfatta) Lo vedi, lo vedi che è buono?... Ma come potrebbe la mamma farti qualcosa che non ti piace? Certo, chiunque altro potrebbe, chiunque, stanne certa... Non ti fidare!!!... Ma tua madre no: una madre, non può!... So-

lo, solo una madre può sapere, capire... (Chiude gli occhi, li strizza forte) Non ci posso pensare, no... No, no!!!... Quando io non ci sarò più, io, e... Tu, che farai?... Cosa sarà... (Le accarezza i capelli) Chi pinnerà questi bei capelli... Chi ti aiuterà... Chi ti laverà, vestirà, (le tocca le spalle, quasi massaggiandole) cucinerà... Tutto, tutto... Chi?... Tesorino mio! (La abbraccia stringendola) La tua mamma, è sempre qui, con te... E tu, con lei... C'è, sì, c'è chi preferiva andarsene... In giro, sempre in giro, lasciarci sole, sole; noi, me; per le sue donnacce, per le sue amichette... E poi quei regali... Per comprare: cosa?... Non sono una di quelle, io! Non mi lascio comprare!... E con te, di: ci restava mai con te?... Sì, qualche volta usivate, sì, e sempre soli, senza di me, perché lui doveva farsi grande, quelle volte, ti riempiva di regali, premure... Serviva a qualcosa? Il denaro! Con il denaro, gli uomini, pensano di sistemare tutto... Surrogare i nostri bisogni... Di amore... Dolcezza... Comprensione... (Prende a carezzare forte i capelli della Giovane, poi a baciarle il capo, la fronte, le guance, tutto il viso) L'amore di una madre, l'amore di una donna... È un'altra cosa: tenerezza, tepore, sicurezza... Gli uomini sanno solo usare, sfruttare, toccare, sporcare... Ma te, nessun uomo ti toccherà, no... E perché dovrebbe toccare... Queste belle braccia, queste spalle, questi seni... (Le tocca i seni, li soppesa, carica di emozione per ciò che sta dicendo, ma senza morbosità) La tua mamma può provvedere a tutto... A tutto, per la sua bambina... (Si alza, quasi di scatto) Però, tuo padre... Che schifoso! Sai, quante volte ha provato a farlo, proprio qui, su questa poltrona? Diceva che se in una cucina c'è una poltrona, deve senz'altro servire a quello scopo... Capi-sci?... Io, che su quella poltrona ho lavorato a maglia per te, prima che tu nascessi... Ho letto, tante cose... Sapevo tutto, sulla maternità... Guarda: ho voluto tenerli qui, in cucina, sempre vicini. (Trae da uno scaffale diversi libri, e li guarda, li sfoglia) Guarda, guarda com'è bella, la nascita... Tutte queste mamme con le pance gonfie... Lì, proprio lì... (Si riaccosta alla poltrona) Proprio qui, su questa poltrona, ho contato i minuti, sì... Le doglie, mi son cominciate proprio qui, e non mi sono mossa finché non è venuto tuo padre. Gli ho detto: «Senti qui, è ora, ci siamo!». Lui era così agitato! Neanche ha messo la mano sulla mia pancia, no. Ha detto solo: «Qui ci vuole un dottore!». Ha telefonato, il dottore è venuto, con la levatrice... (Pausa. Si tocca il ventre) Dolore, che bel dolore, il dolore più bello che ho mai provato... Ma... Un uomo che può saperne?... Non è solo la pancia, no... Non è il seno... Ogni parte, ogni fibra... Acqua... Latte... Il corpo è sbilanciato, non hai più equilibrio... Ti pulsa dentro, ti dà i calci, si muove... Piacere, dolore, gioia, voglia di vomitare... (Pausa) Entrò che era tutto fatto. Ebbe il coraggio di dirmi: «Tutto bene?». Capi-sci? «Tutto bene?... Dio, come sono stato in pena!». Capi-sci, lui, era stato in pena! Povero! Voleva essere compatito... Uomini!... E tuo padre, era un uomo... (Cambia tono) Sia fulminato: dovunque ora sia! (Si riprende, si sistema il vestito, dandosi un contegno) Bene, su, basta: non parliamo più di queste cose... Lo sai che mi danno dispiacere... Che mi fanno star male... Molto male! E non fanno bene neppure a te: perciò basta, basta, basta, basta!!! (Si avvicina alla Giovane, le sorride ora

amabilmente, le toglie il bavaglio) Non importa se non hai fame, adesso, non è il caso di preoccuparcene, per carità, non bisogna farne un dramma... È scritto pure sui libri... Mangerai dopo, più tardi... Appena ti tornerà l'appetito... (Sta rimettendo la torta nella credenza. Si ferma: ripoggia sul tavolo la torta, che prende ad osservare) Già, ti ci vorrebbe proprio, per il tuo bene, sai... Lasciarti senza cibo, perché no, ti farebbe bene. Molto bene... Poi, dopo sì che ti verrebbe, l'appetito... È brutto essere viziati... Così impareresti a farti cucinare! (Con voce un po' alta, trattenendosi) Già: per chi l'ho fatta questa torta, io? (La guarda) Per te, lo sai!... E per chi, sennò, per tuo padre? Sei proprio il suo ritratto, più ti guardo... Due gocce d'acqua... Beh, ma questo si sa: la femmina prende dal padre... Avessi avuto il maschio, chissà, forse lui somiglierebbe a me: tutto sua madre!... In meglio, certo, sarebbe ancora più bello, perché avrebbe anche qualcosa del suo papà... Era bello, lui... Ma io ho te, piccola bambina: te solo te, tenera... Che però non mangia, la capricciosa, fa le smorfie, risputa il cibo che le dò... (Urta) Che cosa sono: una serva, peggio, un animale da lavoro?... Sai solo farmi disperare! Basta!!! (Prende a camminare su e giù nervosamente) E sempre qui, io, chissà dov'altro, se non qui, io, a cucinare, preparare, pulire... Ma ora basta, però! Non ne posso più non ne posso più non ne posso più!... (Pausa. La guarda) Mi fate disperare, ecco, disperare, tutti quanti... (Torna vicino alla torta) È così buona questa torta, vero? Guarda, guarda che strato di fragole... Gesù: è alto almeno un dito... Che profumo... Mentre la sfoglia è fina, croccante... È proprio venuta bene... (La assaggia, spezzandone un po' con la mano) Mmmhhh... è squisita, guarda... Per mangiarla io... Lo sai che per i dolci, io... (Ne spezza un altro po', mangia) È veramente buona... (Fissa la Giovane. Non dice nulla, le si avvicina col piatto della torta in mano, ne spezza un boccone per la Giovane, che macchinalmente prende a masticare. Un altro pezzo, che la Giovane mangia. La cosa si ripete più volte) Aaahhhmmm... Visto, che ti piace, che è buona?... Tu, tu sei proprio come tuo padre... Goloso, anche lui... Sai... Lo sai cosa voleva fare una volta? (Smette di imboccarla. Poggia il piatto sul tavolo, sorride, pur cercando di trattenersi, poi ride più apertamente, sempre tenendo la mano davanti alla bocca, come per vergogna) No, no, questo non posso dirtelo... Che porco, però... Che tipo... Ne aveva di fantasia... E per certe cose, poi... Per questo, era così difficile seguirlo... Un simile uomo, poteva affascinare chiunque... Chiunque non fosse come me... Non avesse il mio senso morale! Certo, ne avrà trovate, di quelle: ma non me, no! Certo che no!... Anche se, a volte... Ma no, no: una madre, è una madre! Andasse pure con tutte le donnacce che vuole, che servono ai maiali come lui!... (Pausa confidenziale) Ma ti ricordi, ricordi quanto gli piaceva il miele, a lui, ricordi quando facevamo colazione?... Quelle fette di pane croccante che colavano, sbrodavano, sprizzavano miele... Esagerato, sempre, in tutto!... Beh... Sai cosa voleva fare, una volta?... (Fa un giro su se stessa, quasi accennando un ballo. Mugugna due strofe di «La vie en rose»). Si blocca) Sai cosa voleva fare, tuo padre? (La guarda a lungo, fissamente, ancora con un enigmatico sorriso sul volto) No, non te lo dico, povera

piccola... Cosa ne sai, tu, di certe cose? Per fortuna, forse: meglio così! Non proverai quello che ho passato io, e starai sempre qui, qui, qui, qui qui qui con la tua mamma che ti vuole bene, ti cura, ti accudisce, ti capisce. (Le è andata vicino, si è inginocchiata accanto alla poltrona, per abbracciare la Giovane. La stringe, ancora accovacciata in terra, a lungo, in silenzio).

Suonano sei rintocchi di orologio a pendolo. La giovane si alza e si avvia alla porta.

LA DONNA - (La guarda dal basso, ancora in terra) Davvero non vuoi fermarti ancora un minuto?

La Giovane, girandosi verso di lei, abbozza un sorriso; allunga una mano a sfiorare quella della donna, che sta compiendo lo stesso gesto. Esce. Si sente la porta di casa aprirsi e poi chiudersi. La Donna per un attimo resta appoggiata alla poltrona, poi va al tavolo; accenna a riordinare la cucina. Ma è come se volesse solo distrarsi. Lascia subito perdere, va all'immaginaria finestra, guarda fuori. Canta, piano, una canzoncina, una filastrocca di carattere atmosferico. Si tocca le braccia quasi avesse freddo. Poi si blocca, si gira, guarda la poltrona. Piano, si avvicina, la tocca; come a palparne il calore, coglierne l'odore, capirne i ricordi. Siede, immobile, le braccia sui braccioli, le ginocchia unite nella posizione che aveva la Giovane. La stessa espressione fissa.

FINE DELLA PRIMA PARTE

SECONDA PARTE

La Donna è al tavolo. Ascolta la radio accompagnandone il motivo con la sua voce, sommessamente. Probabilmente sta facendo le parole crociate. Squilla il telefono. Lei si blocca. Rimane immobile mentre il telefono squilla cinque, sei, sette volte. Allora si alza, va a rispondere.

LA DONNA - Pronto?... Ah, sì, sei tu: ciao... No, niente... No, figurati, per niente... (Pausa più lunga) Co... Cosa?... Ma come... Come sarebbe: non puoi?... «Parto?»... Vai via: dove? Dove vai, Valentina, dove? (Pausa. Con voce spenta) Più... Mai più... (Si rianima) Davvero non ci vedremo più? Ma tu sei mia figlia! Verrò io a trovarti, e... «Federica»? Ma che mi interessa?... Federica: ma chi è questa Federica?... Valentina, tesorino mio, ma che cosa c'entra, cosa vuol dire, non sono cose possibili... Gli oggetti si possono scambiare, le cose, non... Ma tu non puoi, no, assolutamente!... Cosa, cosa è deciso: niente è deciso! Senza neanche consultarmi! Ma tu non puoi fare questo, non puoi farmelo! (Lunga pausa) Non mi importa, non le aprirò nemmeno... Non mi importa se è allo stesso orario! (Lunga pausa) Alle cinque?... Come sempre, sicuro?... Beh, non so se le aprirò... Non credo... Può sempre provare... Aspetta... Aspetta: noi... Io... Non ci vedremo più?... È davvero questo che vuoi?... (La voce lamentevole si fa, solo per un attimo, rabbiosa) Ingrata!... Va bene, sì, ma anche da lì, anche se sei lontana, telefona, e scrivimi... Scrivi! Qualche volta... Sì, sì, ciao... Addio, cara...

La Donna va a sedere nella poltrona, dopo aver alzato il volume della radio. Lunghi secondi. Continua a sentirsi il suono della radio. Le luci sfumano. Buio totale. Silenzio. Cinque tocchi di orologio a pendolo. Ora una luce, solo a proscenio, illumina la Don-

na.

LA DONNA - (Come aprendo un'immaginaria finestra. Piano, tra sé) Federica, Federica... Eppure, le cinque sono passate! (Guarda dietro di sé) Sì, sì, sono passate... Federica, ma dove sei? (Passeggia nervosamente) Federica, non farmi stare in pena... (Di nuovo affacciandosi) Ecco, ecco! (Chiamata forte, guardando in giù) Federica: presto, dai, vieni su, ti stavo aspettando! (Fa cenno con la mano, ma si blocca, assumendo un'espressione preoccupata. Urla) Attenta! (Ora piano, con ansietà) Quante volte, quante volte devo dirtelo, guardala lì, in mezzo alla strada, si ferma, a fare ciao con la mano, a salutare... (Dolce) Sei sempre la stessa... (Più forte) Vieni subito su, e stai attenta quando attraversi, quante volte devo ripeterlo? Devi guardare: prima da un lato, poi dall'altro... E guarda bene per terra! (Riprende a parlare piano, tra sé) Quando cammini, non guardi mai dove metti i piedi... Male: si può scivolare, inciampare, cadere, rovinarsi per tutta la vita...

Si gira verso l'interno del palcoscenico, che ora viene illuminato, lasciando vedere la scena del primo atto. La Giovane, la stessa, è lì, immobile sulla poltrona, lo sguardo fisso.

LA DONNA - (Guardandola, ancora da lontano) Ma tu non hai di questi problemi, no... È un male, certo, ma è anche un bene... Tu sei qui, sempre qui, con la tua mamma... Federica... (Le si accosta, accarezzandola per un attimo. Poi le va dietro, e le massaggia le spalle) Senti, senti qui come sei magra! Non ci resterà più niente... Devi mangiare, mangiare! Sempre tutte quelle storie: ma stavolta no, stavolta non potrai dire proprio nulla! Sono scesa in centro, dal miglior macellaio della città: ho preso della vitella, il pezzo migliore, e poi ho detto di tritarmela... Ha sgranato gli occhi: «Ma come, signora, queste belle fettine?» Io: «Sì, proprio quelle!» «Ma se vuole, abbiamo dell'ottima carne per il macinato e...». Si è interrotto, l'ho incenerito con il mio sguardo. Per chi mi aveva presa? Posso permetterlo, io!... Perché di tuo padre, almeno in questo, non posso dire proprio nulla! Non ci ha mai fatto mancare niente, anzi... (Va al frigorifero, estrae il pacchetto della carne, accende uno dei fornelli elettrici, rimodella un po' la carne, attende, poi la piazza sulla piastra. Facendo queste operazioni, canta)

Solo per te, Lucia
Va la canzone, mia
Come in un sogno di passion
Tu sei l'eterna mia vision
Una vision, d'amore
Che mi tormenta, il cuore
Come in un sogno vivo per te
Sol per te, Lucia

«Solo per te, Lucia». Bel coraggio, il bellimbusto! Me la cantava proprio qui, qui, sotto il naso... Non so per chi mi avesse preso, non lo so... Smise di cantarla quella volta che ero qui, dove sto ora, questo stesso fornello, lo ricordo come fosse ieri: presi la pentola e gli tirai l'acqua addosso. Non gli feci granché, capirai, l'acqua non bolliva, l'avevo appena messa su: ma lui certo non lo sapeva... Si prese proprio un bello spavento... Gli stava bene... La smise di cantare quella canzone... Ed anche con Lucia, la finì... Capi, che io sapevo... Un altro rospo da ingoiare: un'altra delle sue... Certo, da giovane era proprio bello... Così alto, magro, sempre elegantissimo... Lo tenevo come un damerino... Bah,

Un discorso amoroso che maschera la volontà di dominare l'altro

ALBERTO BASSETTI

Il ventre vede in scena, in una cucina insolitamente dominata da una grossa poltrona, una Donna ed una Giovane, divise per età da un salto generazionale. Ipotizza un inquietante «monologo a due», su diverse componenti del «discorso amoroso». Dominante, ma non esclusiva, è la relazione genitore-figlio. Un amore che tutto dà, ma che proprio in quell'assoluto immette una forte componente di egoismo, di esclusività che fa giungere addirittura la protagonista a concepire questa immagine di figlia immobile, impossibilitata a gestirsi e dunque per sempre costretta a provocare-recepire-subire questo rapporto di dipendenza che, seppure accentuato con toni quasi espressionisti, può essere interpretato sottolineandone il risvolto drammatico, oppure quello grottesco, o addirittura esibendo un ironico distacco dalla forte materia. Una partitura flessibile da adattare alla sensibilità dell'interprete.

La Donna utilizza la Giovane quale oggetto sensibile, proiettando su di esso le proprie emozioni, in una sorta di immedesimazione che è l'equivalente del tedesco *einfihlung* (partecipazione emotiva o empatia), concetto estetico derivato dalla psicologia. Sensazioni organiche scaturiscono verso e mediante l'oggetto. La Giovane è dunque una creazione artistica della Donna, ma anche la sua necessità.

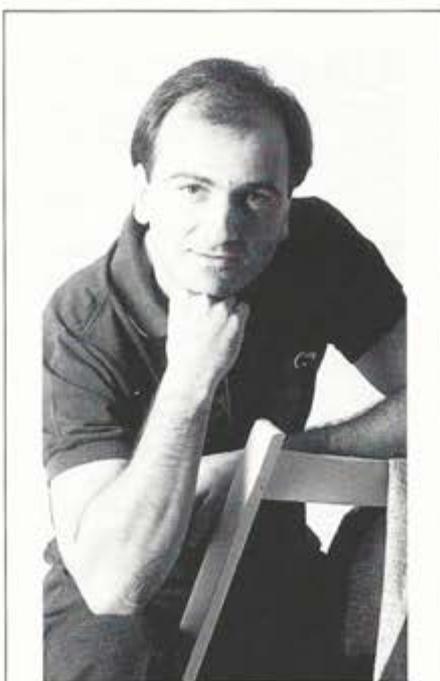
Anche perché la realtà non è quella del malessere descritto nel monologo della Donna. La sua immobile e muta interlocutrice ha tutta l'effettiva capacità di essere «altro». Purchè sia passata l'ora scandita dalla pendola. Perché? È lo scadere dell'ora di una seduta psicanalitica? È la fine di un patto mercenario concordato tra le due? E se anche fosse? Chi è il paziente, chi il terapeuta? Tutto si confonde senza giungere ad una effettiva chiarificazione. Anche perché ogni tentativo di spiegazione sarebbe falso, didascalico e pretestuoso. Come voler spiegare oggettivamente le tortuose, inafferrabilmente liquide latomie del nostro inconscio, delle relazioni soprattutto con noi stessi, poi con gli altri.

Difatti, anche nella scena finale, laddove il legame si ribalta e la Giovane sembra essere sul punto di conquistare una sua indipendenza, il richiamo del passato la porta a desistere. Ma per quell'ora, solo per quell'ora. Poi? □

era proprio un maiale... Una volta l'aveva portata qui, capisci? Io non c'ero quel giorno, e tuo padre... Va bene che per lui, chissà... Chissà, cosa non gli sarebbe passato per il cervello! Cosa avrebbe escogitato, lui... Se fossi rientrata in tempo... Chissà... Forse, avrebbe desiderato una moglie pronta a soddisfare tutte le sue voglie, le sue... Perversioni, sì, proprio... Ma ha fatto male i conti... Sono una per bene, mica una di quelle... Quelle che si divertono, io, no... Io, non mi sono rifatta una vita, no! Per restare con te!... Ne avevo di uomini attorno, figurati!... Ossia, ne avrei avuti: se lo avessi voluto, se fossi uscita!... Non sono da buttare via... (Si tocca il seno. Alza la gonna a guardarsi le gambe. Si ricomponde. Ripensa) Avrei dovuto arrostitirlo, ecco, attendere che l'acqua bollisse, certo, e poi dirgli: «Ecco: per la tua Lucia!» (Annusa) Dio, la carne! (Prende una paletta, gira la carne) Me n'ero scordata, per colpa di quel... Tanto ti piace ben cotta, no?... Anche se un po' di sostanza se ne va... Un po' più cruda ti farebbe meglio... (Si blocca. Poi spegne la piastra. Con la mano afferra la carne, ovviamente ancora caldissima e con rabbia la sbatte per terra. Come fuori di sé, si rigira verso la Giovane) Basta! Basta, basta, basta, con questa pagliacciata!... Ma che facciamo... Da quanti giorni, eh, da quanti mesi? Quanto tempo... Ho perso il conto... E

se fossero anni? Eh, sì, magari sono proprio anni, anni che facciamo la stessa commedia, questa recita senza pubblico, senza essere attrici, senza essere pagate... Per chi, per cosa? (Pausa) Ma veramente ti serve tutto questo? E a me, a me: serve? Possibile che veramente tu, io... Ma basta! Lo so: tutti abbiamo bisogno di qualcosa. Tutti abbiamo dei gusti, magari strani... Eh, pensa a tuo padre, per esempio: ne ha, lui, ne ha!... ma questo tuo bisogno... Ma è davvero un bisogno, poi? Ogni giorno, ogni giorno... (Le va vicino, si pone in ginocchio davanti alla Giovane) Senti, mia cara: davvero non sei stufa, eh? Dai. Non posso credere che veramente tu abbia bisogno di tutto questo... No... Non può essere, ma d'altra parte, che ne so?... Io non so nulla di te: neanche il tuo vero nome... Tutto cominciò per caso in quell'ospedale... Ti manca proprio così tanto? Eh, certo, la madre... Ma davvero non sei stufa eh? Devi farti forza: ma cos'hai di diverso da tutte le altre? A tutti succede, prima o poi: è il corso della vita... Ma ridursi... Ridurre te, e me, a compiere tutto questo, tutt'i giorni... Cos'è per te? Un rito? Una recita? Una seduta psicanalitica, eh? Analisi: è questo, è così che la intendi? Dai, basta, su, rispondimi: per la mia parte non ci stò più! (Attende) Ecco come sei! Ma io non sono più disposta, ecco: punto e basta! I dottori! Ci sono i dottori, per

questo! Ospedali, cliniche, manicomi!!! (Si rialza, prende a camminare pensando, nervosamente, toccandosi le mani, ma parlando chiaramente, ben convinta delle sue parole. Si ferma, la guarda) Ecco: punto e basta! (Si rende bene conto di ciò che ha detto. Lo ripete, quasi fiero del suo coraggio) Punto... E... Basta! Dio, era così semplice. (Più forte, in tono recitativo) Punto e basta! Punto, e basta: basta, punto! Basta, e punto! (Ora seria, riflette. Poi sorride felice, parlando piano) Punto e basta, basta un punto, punto e basta. Era così facile, ed ora è finita... È finito... Questo tormento: viscerale, profondo, così forte, duro, violento... Tu volevi, sì; ma anche io, sì, è vero, sono prontissima ad ammetterlo... Certo, perché negarlo: anch'io ero sottomessa a questo gio... Gioco? Gioco? O necessità, istinto... La madre, sì, la Grande madre; a una figlia, una figlia che stesse sempre con lei, che ne avesse tanto bisogno, e che stesse sempre con lei, e che non volesse mai andar via, mai, mai via... Neanche se avesse voluto... Ah, ah... (Ride, nervosa) E come avrebbe potuto? Non avrebbe potuto, mai!... Era un gioco... No... Era molto di più: ma ora è finito. Il pomeriggio, alle cinque, non starò più ad aspettarti, no, ogni giorno, ogni giorno, no, che noia. Dio da non farcela più! Ora, invece, sarò... Libera! Libera Libera Libera! Me ne andrò tutti i pomeriggi al cinema; no, a teatro, la sera: e al circo sì, perfino lì: voglio vedere se mi fa ancora paura, come quando ero piccola! La domenica al circo e a pranzo fuori, sì, e la sera a cena, ed anche nei locali, a ballare: ballerò, ballerò, sì, ballerò! (Mima una danza tipo valzer)... E magari li incontrerò un uomo, un vero uomo, proprio come lui... O magari ci troverò proprio lui, figurati, un porco simile, figurati se non sarà lì, lui, a fare il maiale con qualche donnaccia! Ma gliela farò vedere io stavolta... Non sono già da buttare... Ma non sono più una bambina, ingenua, no, non si illuda... Cosa vuoi fare, l'amore?... Subito?... Voglio dire: qui, nel locale? Magari nei gabinetti, sì, ne sarebbe capace, lui, schifoso! Ma va bene!... Oppure in piedi, dietro una tenda? Una di quelle pesanti tende di velluto, ed io mi ci aggrapperei, sì, e le morderei, per non urlare di piacere, cercando di trattenermi, di non urlare tutto il mio... (Si blocca, come per gustare la parola che sta per pronunciare) Godimento... Sì, godimento... (Pausa. Solo per un attimo, è come imbarazzata. Forse per questo guarda la Giovane con rabbia) Allora, hai capito?... Hai capito, o no?... Te ne devi andare, via, vattene, vattene, scìò!... Ma ti vuoi alzare?... Hai capito o no che la «mamma» non ci sta più a farti da balia, eh? Forza, meno storie, sei grandicella abbastanza ormai: vattene via! (Le si avvicina) Ti ci vuole qualche sberla, eh, come da piccola? (Alza la mano) Guarda che non scherzo! Alzati: vattene! Alzati e vattene altrimenti... (Le dà un sonoro ceffone sul viso) Non ti basta? (Ancora due schiaffi) Te lo avevo detto, no?... (Attende) Non vuoi che io perda la pazienza come una vecchia isterica, no... Non puoi dirlo questo, di me!... Dai, alzati... (Urla) Vuoi alzarti?!? Senti: mi hai proprio stufata! Non ne posso più di te; non ne posso proprio più! (Prende un canovaccio da cucina) Allora, signorina, ci alziamo? (Sorride all'impassibilità dell'altra. Arrotola il canovaccio. Lo passa sotto al rubinetto dell'acqua, bagnandolo. Lo tiene con ambedue le mani) Allora? (La guarda con sfida.



ALBERTO BASSETTI

È nato a Roma nel 1955 dove vive. Laureato in lettere con una tesi in filosofia morale, esordisce in teatro nel 1989 con *Il segreto della vita*, atto unico che lui stesso mette in scena al Teatro dell'Orologio di Roma. Nel luglio dello stesso anno riceve il Premio Fondi-La Pastora per *Stato padrone*. L'anno successivo va in scena *Plautus*, commedia in lingua latina scritta in collaborazione con Antonio Calenda che è anche regista dello spettacolo. Con *La tana* riceve il Premio Idi; la commedia è prodotta quest'anno dalla «Fascino Et» con la regia di Calenda. Sempre nel '91 viene segnalato al Premio Fava per *La macina. Il ventre* viene presentato in lettura drammatizzata al Festival di Spoleto. Nel 1992 collabora alla drammaturgia per *Madre Coraggio e i suoi figli* di Brecht messo in scena da Calenda per Piera Degli Esposti. Lo stesso anno è segnalato al Premio Idi per *Scandalo!* Altri suoi lavori: *Vite mai vissute; In memoria di Davide Lazzaretti; L'uomo in disparte; Echì; Assi sconnesse su struttura ascendente.* □

Attende un paio di secondi, poi sferra un colpo sulle gambe della Giovane) Hai visto? Credevi che non lo avrei fatto, eh? E perché? Eh, dimmelo tu perché non dovrei farlo: perché, perché? (In crescendo, sempre più forte, finché non prende a colpire ripetutamente, con grande violenza, le gambe della Giovane; poi il corpo, le braccia, ancora, ancora, fino ad un terribile colpo al volto. Giunta al parossismo si ferma, fissandola. Attende una reazione. Silenzio. Poi, a voce bassa) Scusa, ti ho fatto male, non volevo... Sono solo un po' nervosa, lo sai, che è per via di... Tuo padre, sì, lo sai... Lui, sempre lui, quel mascalzone... (Le si inginocchia nuovamente davanti, la prende per le spalle, la scuote

forte) Su, piccola mia, gioia mia, tesoro, su, ora basta... Veramente, basta, su... Dai... Via, smettiamola, per una volta, almeno per oggi, su... Su, non mi sento bene: d'accordo così? Oggi niente recita, colpa mia! Io sto male: per oggi sospendiamo. Colpa mia, eh... Da domani va bene, riprendiamo: ma oggi no, ti prego, proprio no! (Attende) Alzati, dai, o almeno... Non ce la faccio, non ce la faccio proprio. Parlami, dimmi qualcosa: e alzati! (Fa un passo indietro e attende. Pausa)

La Giovane punta le braccia sui braccioli della poltrona. Con enorme pesantezza, sforzo, insicurezza, si solleva. Resta in piedi lì, lo sguardo sempre fisso, davanti a sé.

LA DONNA - (Con un sorriso quasi di trionfo) Finalmente!

La Giovane non si muove, se non per un leggero tremolio, un fremito delle gambe che sembrano non reggere il peso del corpo, facendola vacillare. Ancora. Ancora. Poi cade di botto in avanti, come un sacco pieno. Tutto senza un urlo, un gemito. La Donna, invece, ha un sussulto, ma il grido le resta in gola. Si inginocchia terrorizzata a guardare la Giovane, controllarla, rigirandola, scrutandole il viso.

LA DONNA - Ecco, guarda, sangue... Ti esce il sangue dal naso, lo hai battuto... Dio, ma cosa è successo? Ed io, cretina, che stavo qui ad un passo, a meno di un metro, e non ho capito... Non ho fatto in tempo: deficiente, deficiente, deficiente! (Con sforzo la tira su, la rimette in poltrona; la Giovane ha le braccia giù, e anche il viso pende in avanti) Aspetta, aspetta, prendo l'aceto... (Va alla cucina, prende una boccetta d'aceto che le fa annusare, bagnandovi il canovaccio, pulendole il sangue dal viso) Ecco, ecco, stai così, tieni su la testa, su, su. (Poggia la roba sul tavolo) Ma ora parla, su, di qualcosa alla tua mamma... (Pausa) Presto su... (Da supplichevole il tono si fa per un attimo tagliente) Devo chiamare il dottore?... Lo sai che lui, poi, ti ordina subito le iniezioni... (Torna al tono agitato. Le accarezza il viso, le muove leggermente le spalle) Ma... Perché non... Su... Perché non parli?... Non può essere... Ma tu perché, perché... Cos'hai? (Stacca le proprie mani dalle spalle di lei, la guarda con espressione ormai attonita) Cos'hai, tesorino mio, amore, piccola mia?... (Le passa la mano davanti agli occhi, poi le dà leggerissimi colpetti sulle guance) Oh, piccolina mia... Ti ho colpito troppo forte? Veramente? Oh, mio Dio, ma potevi dirmelo, gridare, urlare, fermarmi... (Pausa) È terribile. (Si alza in piedi, prende a tormentarsi le mani) O forse è qualcosa che hai mangiato? Sì, che ti ho dato io... Fammì pensare... (Pausa) Tesorino mio, cuore di mamma, ti racconterò di tuo padre... No, vedrai, una cosa bella stavolta, davvero!

La pendola suona sei colpi.

La Giovane si alza, prende la borsa e va verso la porta, come nella prima parte.

LA DONNA - Aspetta! (Pausa)

La Giovane si gira. Lei va al tavolo, apre il cassetto, estrae una busta. La dà alla ragazza che la prende con un sorriso e la mette nella borsa, senza neanche guardarla. La Giovane esce. La Donna va a richiudere il cassetto, siede, riprende a fare il cruciverba. Ma subito si alza, per andare ad accendere la radio. C'è una canzone allegra, ritmata, forse un «reggae». Lei mette al massimo il volume, sempre con le spalle girate, accennando movimenti del corpo, quasi

ballando. D'improvviso si ferma, spegne, guarda la poltrona, con voglia. Lentamente la raggiunge, si siede, assumendo l'atteggiamento immobile, impassibile, come nel finale della prima parte. Poi, dando una leggera spinta coi piedi, fa dondolare la poltrona.

FINE DELLA SECONDA PARTE

TERZA PARTE

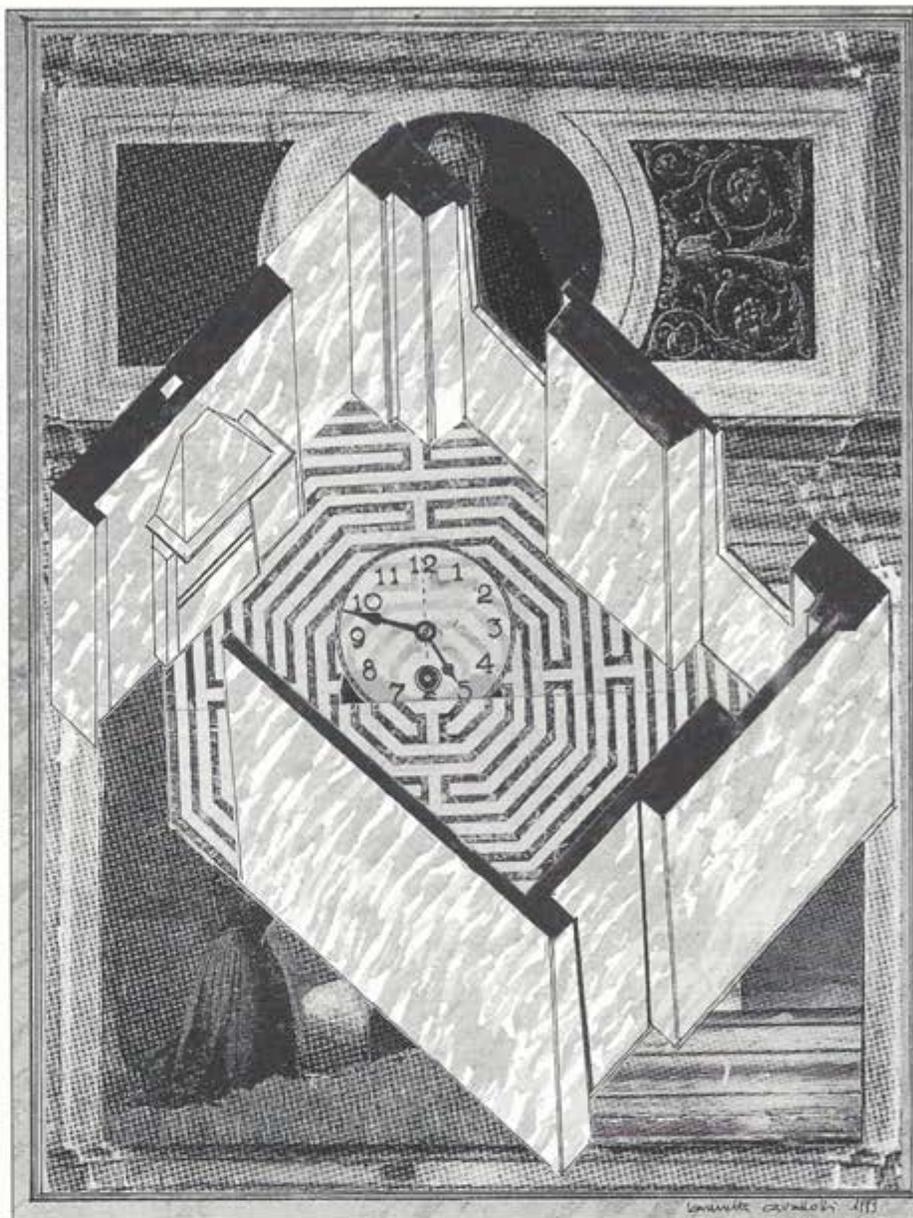
Cinque colpi di pendola.

Entra la Giovane. Il tavolo ed il proscenio sono pieni di balocchi: giochi, pupazzi e bambole di ogni tipo, giocattoli meccanici. Lei è subito attratta da essi; neanche guarda la poltrona che è comunque in penombra e girata di centottanta gradi rispetto alla posizione precedente (guarda perciò verso l'angolo tra fondale e quinte di destra). Sul tavolo, la scatola di un medicinale, forse sciroppo, con un cucchiaino che ne spunta. La Giovane attiva alcuni giocattoli automatici, ne tocca altri meccanici, accarezza le bambole. Luce sulla poltrona, che si sposta; ossia lo schienale scende mentre l'appoggio per le gambe si solleva. La Donna compare dunque guardando la Giovane (ed il pubblico) da sotto in su, in posizione anomala.

LA DONNA - Ti piacciono?... Sono tutti i tuoi giochi di bambina... Più altri nuovi, che ti ho preso. Sei contenta? Spero di sì! Devi giocare, distrarti: sto per andarmene. Morire.

La Giovane dà sguardi quasi distratti alla Donna. Continua ad occuparsi dei giochi; un senso di pudore, ritegno, è forse subentrato all'infantile entusiasmo iniziale: li osserva, li sfiora.

LA DONNA - Solo una medicina può tenermi in vita, ma devo prenderla ogni ora, sempre. Questo sarà molto difficile per me, che sono sola e non posso muovermi. Perciò, so che presto scomparirò. Ma prima, prima voglio dirti, dirti tutto... Prima di scomparire... Di te, di me, di tuo padre... Spiegami la vita. (Lunga pausa. La Donna cerca di sistemarsi meglio sulla poltrona, il cui schienale va però ancora più giù mentre le gambe si sollevano, acuendo il senso di inferiorità che la posizione ostenta) Ho saputo... Stavolta è vero... vuoi partire... (Pausa) Stai per partire: è così? E proprio adesso... Proprio adesso che sono in queste condizioni, malata... Ma si sa, è così... Si spende una vita, a dedicarsi... E chi si dedicherà, a noi, quando servirà?... Vai (con ironica enfasi che non cela l'amarrezza) in America. L'America... Come: tutti dicono che l'America è qua! Ma è un po' poco, per giudicare. Quale America? Non quella del Sud, spero! Con quello che si sente, con quello che succede.... La gente scompare, non se ne sa più niente... Nulla! Neanche se sono morti!... Ma tu no, tu sei intelligente... In America sì, ma del Nord, vero?... Non in Canada, però: tu non hai idea di quanto possa esser freddo, lì!... Che ne sai, tu, mica hai provato... E non ridere di quello che dico! Lo so cosa pensi: che neanche io ho provato, ma che c'entra? Io sono tua madre, ho il doppio della tua età, ne saprò più di te! Vedrai cosa ti faranno mangiare lì, ah! (Ride, di scherno, ma non senza preoccupazione) Il filetto di vitello... Le crosticine... Patate al forno senza un filo d'olio di troppo: scordatelo! Scorda tutto questo: v'è pure ad ingozzarti di quella roba lì, quei paninacci grassi, unti, che colano salse plastificate, come diavolo li chiamano!... (Pausa) Poi tor-



nerai, e la mamma ti farà mangiare leggero, ma sostanzioso... Se la ritroverai... (Detto con leggerezza. Poi riprende) In bianco, solo per qualche giorno: il tempo di rimetterti, riambientarti... In questo nostro mondo che non sarà il migliore, non sarà perfetto: ma è il nostro!... Di tua madre... Tuo padre... Tuo... (Pausa) Vedrai, prenderai qualche brutto malanno. Dio: prego di no! Ma ho come un presentimento... Stanotte, per esempio, ho fatto un sogno... Ero in un posto sperduto, lontano: quasi un deserto. Mi giro, mi giro intorno più volte, su me stessa: infine, là, ecco un bosco... Ho un po' di timore, ma anche gioia, a vedere quel verde: vegetazione viva, vera, viscosa... Entro. Arriva poca luce, ma questo non mi spaventa, anzi: i raggi che filtrano sono bianchi, puliti... Strano: sento come un suono d'organo, lontano... È bello, sì, è bello... Comincio a correre, a correre, e a chiamare... «Mamma, mamma», grido... Ora ho paura, tanta paura... Come ritroverò la strada... Persa... Uscire... La strada... Tornare... E proprio allora cominciano a spuntare dal terreno come... Funghi... È così umido... Ma non sono veramente funghi... Sembrano, ma... Sono pezzi, parti... Di te... Sì, come (risolino) tanti funghi... Ma ciascuno è un po' te... Sono felice, non sono

più sola, non ho paura: raccolgo un pezzo... Lo mangio: comincio a sentirmi più bella, più giovane... Un altro ancora, e un altro, un altro... Sempre, sempre più forte, più giovane... Mi sento così... Ma poi, vedo... Oh, è brutto raccontartelo... Ma... Non posso... Eri un po' come... Marcia... Muffa... No, devo dirtelo: avevi i vermi! Sì: vermi! Io vorrei liberarmi, vomitare ma... Non posso: non voglio privarmi di quel... Cibo... Però sento che mi sto ammalando, che sto peggiorando... Cosa fare? Arrivo ad uno stagno, voglio bere. Mi specchio nell'acqua: sono vecchia, vecchia... Sto male... Per colpa tua... Del cibo... Sento ancora quel suono: forte forte... L'organo... (Porta le mani alle orecchie. Pausa. Ora in tono tranquillo, razionale) Quel cibo che fa tanto male e che tu, lo so, mangerai laggiù... (Pausa) Ho chi me le ha raccontate, queste cose, per esperienza diretta! E poi, la radio la ascolto, io! So! Sono informata. (Poi, dolce) E ascolto tanta musica... (Cambia tono) Musica: bella musica sentirai. Laggiù... Qui, qui da noi c'è la bella musica... Sì, anche lì ci provano, ma la vera tradizione... Tuo padre mi portava, sai, ai concerti. Sapessi come mi facevo bella... Per lui, tutto per lui... Anche perché... Quella musica... mi piace. Sì, ma lui era scontento

lo stesso. Diceva che mi addormentavo, e che tutti intorno mi guardavano, e lui ci faceva una figuraccia. Figurati se può esser vero. Magari, era un attimo che tenevo gli occhi chiusi, per concentrarmi. E poi, perché la gente avrebbe dovuto guardare me? Guardassero lo spettacolo!... Ognuno ha i suoi gusti sapessi quanta gente si addormenta, all'Opera! E non ne avrei avuto il diritto io, che tutto il giorno badavo alla casa, e a te, una figlia che... Beh, non mi hai reso la vita facile, inutile nasconderselo. (Pausa) Sei stata tanto, tanto malata... Anche se ora stai bene... Almeno, così sembra... Tanto bene che vuoi partire, andartene, lasciarmi sola... E che sarà di me? Questi oggetti, questa casa, questa poltrona... Tutto per te... Quel che ho messo da parte... Che tuo padre... Che i miei mi lasciarono... Perfino i miei giochi sono lì, tra i tuoi... ho speso poco, per me. Forse anche troppo, poco. Ma non ho rimpianti, non ho mai amato troppo le cose... Te, te sì che ti ho amata... Perciò sono contenta che ora tutto questo sia per te. Tutto per te... Sì, lo so cosa pensi... Che sono ancora giovane, che ho ancora il mio fascino... Potrei rifarmi una vita, no? È questo che pensi?... Non ci sarebbe nulla di strano: né a pensarlo; né, tanto meno, a farlo... Dimentichi però un piccolo particolare, mia cara: sto morendo... Muoio... Se ero io a pesarti, puoi fare a meno di andartene... Se invece ti piaceva stare con me, con tua madre, ora sarà tutto più bello... Potrai stare sempre qui, nella nostra casa... Toccare i miei oggetti, usarli... Rivenderli, magari... Ne saresti anche capace, chissà!... Sentiresti ancora la mia presenza, ma certo non potrei più annoiarti con le mie chiacchiere, perciò vedi? Tutti vantaggi, nessuno svantaggio: perché partire?... E poi, ovunque vai, non puoi dimenticarmi: più sarai lontana, più sarò dentro di te... È naturale: perché, un giorno, tu sei stata dentro di me... (Prende a cantare con un filo di voce lenta)

Ancora, ancora

Insieme, insieme...

Balla, dai, balla un po'... Per tua madre, come quand'eri piccola... Fammi vedere come ci si muove, tu che puoi muoverti. Lascia un attimo quei giochi. (Riprende a cantare. L'altra si muove, ballando, un po' sconnessa, timida e forse contro voglia)

Dovunque vai/ sarò con te...

Dovunque andrò/ sarai con me...

Perché lasciarsi/ non si può...

L'Amore non/ si spegne, no...

La Donna smette di cantare. La Giovane si ferma, vicino alla poltrona.

LA DONNA - Per sempre (Pausa) Senti? Neanche ho più voce... Poi, stare in questa posizione... Vuoi provare?... Giusto a tuo padre, chissà, sarebbe piaciuto trovarmi così... (Risolino) Posizione orizzontale, pronta per l'uso... Ma lui non aveva bisogno di nessuna posizione particolare: tutte, le avrebbe provate... in macchina, in pieno centro, capisci? C'eravamo fermati, troppa pioggia, non

si vedeva nulla... Perché quei temporali così improvvisi, violenti, pazzi?... Come una scarica... Gli piacevano: come una liberazione erotica, questo pensava... Ma come possono venire in mente certi accostamenti? Avrebbe voluto approfittarne: mi toccò, i vetri erano appannati e oscurati dagli schizzi di pioggia... Me ne infischiai dell'acqua che cadeva, me ne infischiai della vergogna, dell'umiliazione che dovetti provare. Lì, dal giornalaio di fronte presi in mano la più oscena delle pubblicazioni che teneva esposta, gli dissi: «Questa!». L'avrei anche pagata, ma tuo padre mi aveva raggiunta, si preoccupava che stessi bagnandomi... Il giornalaio rientrava la roba esposta: che faccia fece. Quella rivista già zuppa di pioggia, la aprii... Un'immagine disgustosa di un accoppiamento mi balenò solo un attimo davanti agli occhi: giù, giù, giù, sul viso del maiale, e poi sul petto; e poi, poi, la gettai a terra, ai suoi piedi, e gli dissi: «E ora, soddisfatti con questa. Ma prima, riportami a casa: da nostra figlia!»... Pagò, dovette pagarla, quella rivista che ormai era carta bagnata, in terra, finalmente sudicia come sudicio era il suo contenuto... Quelle donne, quelle sì, che ci sarebbero state, a fare qualsiasi porcheria, anche in macchina, sì, tanto meglio, lì, con la gente che ti passa vicino... (Pausa) Ed ora, questa madre, la lasci sola. Di nuovo, ancora come tuo padre... L'ultima volta che lo facemmo... Fu su questa poltrona: alla fine volli accontentarlo... Non so, ma lui ci teneva... invece, se ne andò... Aveva ottenuto ciò che voleva... mi aveva piegata... Pronta per dargli di più, molto di più... Ciò che gli avevo sempre negato: volevo essere veramente sua, lo avrei strappato alle sue (lieve pausa) donnacce... Io ero sua moglie, legittima. Ora, ora che con me... Ma sì: uomini! Non si accontentano mai: bestie, bestie in calore, sempre in agguato... Noi, siamo diverse, donne... Tu, sempre bambina... Ma devi imparare, sapere... (Attira la Giovane a sé) Tuo padre si sdraiò su di me, così... in fondo, cosa cambiava?... Qui, è comodo come un letto... (La Giovane si inginocchia accanto alla poltrona. La abbraccia e la tocca, come scrutandola. La donna ha un risolino) Cosa?... Dove... Lì? Sì. La pancia, la pancia di tua madre... Sì, sì mamma ti capisce... Sembra proprio quel giorno... il lettino della sala parto... E tu eri ancora qui, dentro, sì: dentro di me, nella mia pancia. (Risolino) Però è buffo, a pensarci... (Pausa) Che strano... Le sole persone che mi sono state dentro: tu, e tuo padre! (Ora ride) Lui, per darmi te, che sei venuta da lui, e, da me... Sembra un ciclo, un cerchio, perfetto: ma non lo è... Ciò che è perfetto, è eterno... Non si separa, come ha fatto lui, come fai tu... Sempre, sempre con me, dentro me... Lui, per darmi piacere: tu, dolore... Ma il dolore che mi davi tu dentro era più bello del piacere che mi dava lui... Glielo leggevo negli occhi... Stava con me pensando solo a finire, andarsene, via... (Pausa) Sì è così uniti, una cosa sola, poi...

Sembra impossibile... Lontano... Ti guardo... È successo veramente? No, è troppo distante! Tu eri qui, qui... (Fa sdraiare la Giovane su di sé, stringendola forte) E non volevi uscire, volevi restare ancora attaccata... Spingevano, hanno dovuto spingere, da sopra, per staccarci... Ed anche io dovetti spingere, forte... Per allontanarti da me, mentre ora vorrei fermarti, perché sei tu che vuoi andare: dove? Io resto sola, sola come allora... Tu via, di là, non c'eri più, io ero vuota, tutto era vuoto... Tutto tornerà vuoto... Via... Via... (Raccontando, sempre più coinvolta, ha avvinghiato a sé la Giovane, baciandola sul viso e sui capelli, con gran calore. Sospiri di sofferenza e godimento si mescolano nel ricordo, creando un'atmosfera carica di sottile ambiguità) Sai, la prima cosa che mi disse, poi? Che per un po' non avremmo potuto far l'amore, e avremmo potuto giocare colla fantasia... Capisci?... Ero già madre, e lui pensava a godere nuovamente di me... che ora avevo te, così tenera quando ti appoggiarono a me e mi stringevi forte forte forte, qui... (Si scopre il seno)

La pendola batte sei colpi.

La Giovane si stacca: guarda la Donna senza espressione, si gira; si avvia ad uscire.

LA DONNA - ...Alessandra, non stai andando veramente no?... O almeno, lo sai... È l'ora: bisogna essere precisi... Sono tanto malata. Indica la scatola di sciroppo sul tavolo! Là...

La Giovane va al tavolo, prende lo sciroppo, si accosta alla poltrona, comincia a versare il contenuto. Guarda la Donna. Pur avendo sollevato il cucchiaino, lascia che il liquido coli in terra, lentamente: colorato, viscoso, denso. La Donna osserva, con dolore. Ma lo stupore, o l'orgoglio, le impedisce di parlare. Dopo avere scolato anche l'ultima goccia, la Giovane lascia cadere in terra flaccone e cucchiaino. Sta per uscire, ma si blocca. LA DONNA - Lo sapevo... (Senza guardarla, restando nella stessa posizione, ma esprimendo soddisfazione, gioia, speranza: canticchia con voce fiavole)

Ballerinetta va a ballar

Con le scarpette rosa...

La Giovane, senza guardarla, va a raggiungere i giocattoli a proscenio. Si china: senza esitare, raccoglie un bambolotto, lo stringe al petto. Resta così, inginocchiata lo sguardo fisso in avanti.

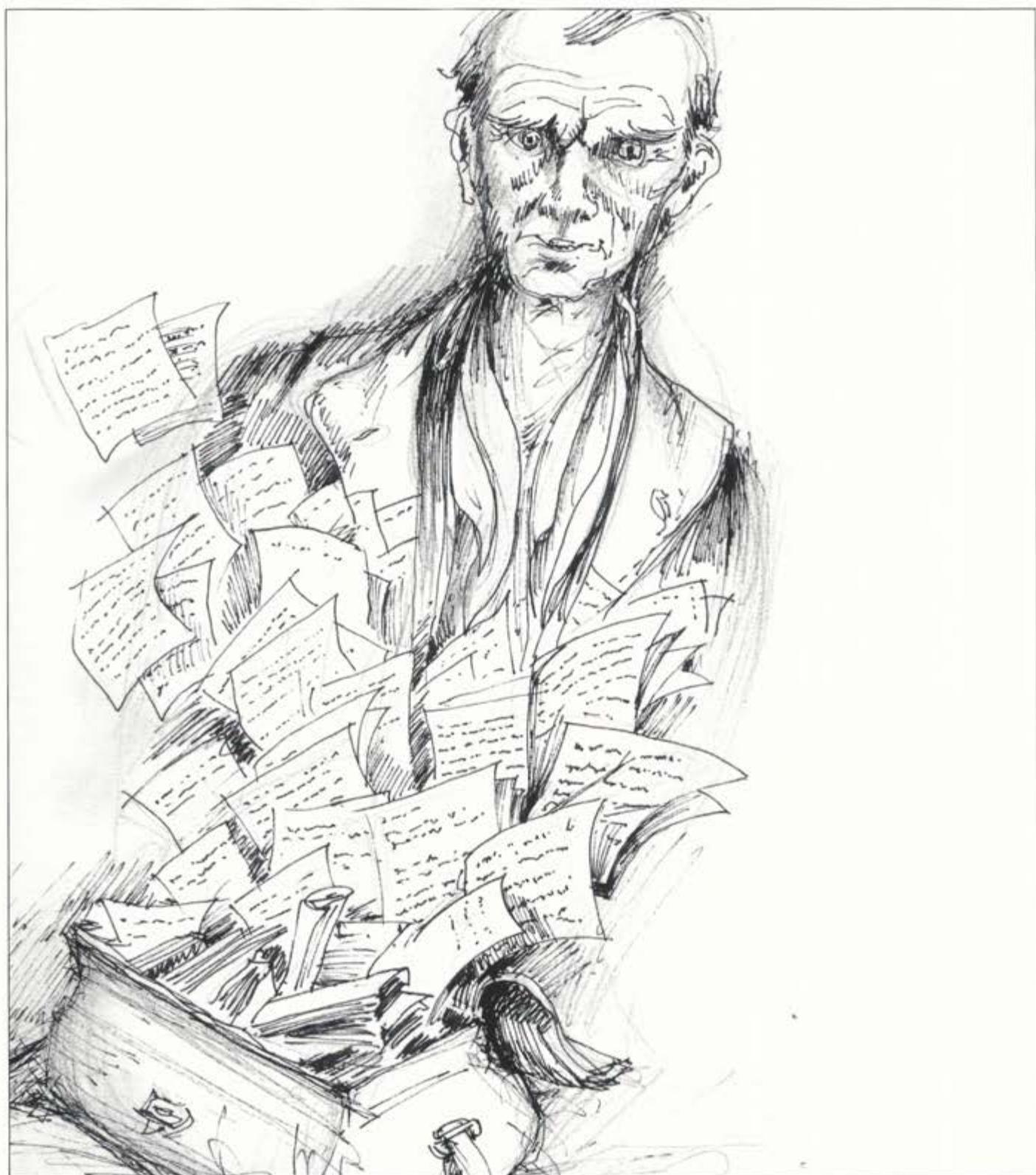
La donna muove la leva laterale: la poltrona ha uno scatto e torna in posizione normale. Comincia a dondolare. Si accende la luce della radio-sveglia, che prende a diffondere una frenetica musica di violini magiari: sempre più veloce, sempre più assordante. Ora anche la poltrona oscilla velocissima, mischiando il suo ritmico cigolio alla musica.

SIPARIO

I disegni per «Il ventre» sono stati eseguiti da Vannetta Cavallotti.

LA VITA VERA DEL SIGNOR CHICHINDA

di ROCCO D'ONGHIA



«Timeo Danaos
et dona ferentes»

PERSONAGGI

SIGNOR CHICHINDA
IL VIAGGIATORE
CLEMENTINO
LA SUORA
UNA VOCE DI DONNA

La scalinata d'accesso e una parte limitata dell'atrio di un antico e decadente convento nel quartiere vecchio di una città di mare. La scena è quasi interamente occupata da una lunga scalinata ridotta in cattivo stato in una rientranza dell'edificio che si estende a destra e a sinistra. Alle pareti che delimitano la scalinata vi sono a destra quella che una volta era una apertura ad arco adesso malamente murata con dei tufi, a sinistra una grata ed una sconnessa e tarlata porta, più in alto entrambe le pareti presentano finestrone.

La scalinata termina nella parte superiore con una altissima porta a vetri da cui si accede nell'atrio del convento. All'interno dell'atrio di fronte alla porta a vetri vi è un portone.

SCENA PRIMA

L'alba di un freddissimo giorno d'inverno. I gradini della scalinata sono ammantati di brina. La porta a vetri ed il portone dall'altro lato dell'atrio son chiusi. In cima alla scalinata un viaggiatore è seduto su di una enorme valigia. È minuto, quasi un nano, gonfio, grigio, di una età indefinibile, i capelli brizzolati ondulati ed unti, gli occhietti acquosi. Indossa un abito a quadri logoro, una camicia con un collo spropositato ed un farfallino a pois, ai piedi delle scarpe di vernice bianca. Sta per lunghi momenti immobile, ogni tanto con una mano percuote l'aria forse per scacciare un fastidioso pensiero o chissà un ricordo. All'improvviso prende a dondolarsi sconsideratamente col valigione. A metà scalinata steso su dei cartoni dorme qualcuno. Il suo corpo è completamente avvolto in più coperte una sull'altra. Da destra spostando dei blocchi di tufo sbucca Clementino. È un vecchietto smilzo, mal rasato, pochi denti in bocca. Tutto in lui sembra spento meno i suoi occhi, color cobalto, ma ce ne accorgiamo solo se toglie gli occhiali dalle lenti molto spesse. Indossa una male abbottonata antiquata e frusta divisa da custode raccattata chissà dove. Ai piedi vistose scarpe da ginnastica. Guarda la grata di fronte a lui. Il viaggiatore si dondola. Clementino avanza carponi verso la grata. Fa dei versi strani con la bocca e si aggrappa alle barre di ferro.

CLEMENTINO - Su, su da bravo vien fuori. Ah lo so che sei lì.

(Silenzio) Sei furbo eh! Tutta la notte m'hai tormentato con quel tuo miao-miao-miao. Reggendosi alla grata miagola a lungo cercando di attirare l'attenzione del gatto. Da una delle finestre del piano superiore lanciano uno scarpone in testa a Clementino così che il suo miagolio si trasforma in un urlo di dolore. Massaggiandosi il punto in cui è stato colpito riprende a parlare verso l'interno oltre la grata.

CLEMENTINO - T'ho pregato. Per favore. Per favore smettilla. Lasciami dormire. Era una notte tranquilla. Nessuno sarebbe più arrivato. (Il viaggiatore si dondola più velocemente, Clementino sembra accorgersi della sua presenza soltanto adesso. Ridacchia) Pare che i viaggiatori sian costretti alla resa... Immobilità.

Il viaggiatore cade e rotola giù per i gradini

insieme col suo valigione. Riesce a fermarsi a metà scala. Si alza. Si pulisce con le mani, alla meglio, il vestito. Raccoglie la valigia e ritorna su.

CLEMENTINO - Eppure la notte era quella giusta. Le mie spine nel cuore non producevano strugimento. (Il piccolo viaggiatore si risiede sulla valigia) I miei ricordi eran così lontani da me che mi sembrava d'averla perduta la memoria. (Il viaggiatore si alza e cerca qualcosa per terra) Forse ero finalmente arrivato dove dovevo. In una zona d'ombra o sotto l'acqua. (Il viaggiatore raccoglie un pezzo di specchio) La vita è là, là fuori, ma... Distante. Separata da te. (Il viaggiatore si osserva attentamente allo specchio, ha un ciuffo di capelli in disordine) Come se la mia esistenza si fosse di colpo pulita. Lì in quel mio rifugio, in un cantuccio avrei potuto mettermi a sognare. (Il viaggiatore tenta vanamente di rimettere a posto il ciuffo) Mi sentivo di nuovo ragazzo. Era come se per qualche magia fossero fuggiti via, lontano da me, i miei patimenti, gli strazi, le offese, le ingiustizie subite, i guai, le sciagure mie. (Il viaggiatore si bagna le dita sulla lingua e poi le strofina più volte sui capelli che si rimettono a posto) Ero libero. Non mi illudevo certo che fosse per sempre, ma per una notte almeno ci speravo. Avrei voluto dormire alla grossa, ronfare, fischiare come una vecchia locomotiva e sognare. Sognarmela tutta diversa la mia vita. (Rivolgendosi oltre la grata) Ma tu me l'hai impedito. Tutta la notte con quel tuo miao-miao-miao. Hai reso impossibile la completezza del mio agio. M'hai tenuto anche tu in ostaggio con il tuo miagolio, subbuglio del mio sonno. (Ghignando) Certo avrei potuto prendere un coltello e l'avremmo fatta finita. Ma come potevo? Oh io la conosco bene la violenza di questo nostro feroce mondo senza cuore, la crudeltà inesorabile dei torpidi abitanti di questa fosca lercia ottusa città. (Il viaggiatore riprende a dondolarsi) Ho appreso che i cieli su di noi sono di piombo e non conoscono la pietà. È tanto tempo ormai che ho ravvisato che da questo nostro pianeta sono state bandite l'amore e la compassione. (Il viaggiatore fa temerarie evoluzioni con il suo valigione) Ma io il sovrano dei calci nel culo, l'esimio signore dei concitati per le feste, su questa Terra preferisco essere considerato un fuorilegge e non li ho dimenticati. Non ne sono stato capace. È una delle mie poche soddisfazioni, uno dei pochi meriti che m'attribuiscono. Non sono Dio. Non sono il Destino di un piccolo gatto. Non desidero essere il suo Sonno Eterno.

Da uno dei finestrone lasciano cadere sui gradini un piccolo gatto morto. Clementino si volta, con le lacrime agli occhi corre verso il gatto, lo tiene fra le mani. Alza la testa verso i finestrone.

CLEMENTINO - (Rabbioso) Maledetti vi divertite a torturarmi! Ma scoprirò chi siete

e allora faremo i conti. (Gli fanno una pernacchia) Oh signor gatto i cieli sono immensi e non provano alcuna commiserazione per noi esseri minuscoli ed impotenti costretti a subire la tortura di questo intricato tempo dolente.

VOCE DI DONNA - Vuoi tacere una buona volta vecchio demente?

CLEMENTINO - La mia presenza vi disturba. È vero? Ma non me ne andrò, non me ne andrò. (Guardando il gatto) L'unico affetto che m'era rimasto.

Tira fuori da una delle tasche della sua divisa una busta di tela e vi infila dentro il gatto morto. Il viaggiatore fa un grande capitombolo lungo tutta la scalinata, portandosi appresso la sua valigia. Da sotto le coperte spunta fuori la testa di un vecchio. Clementino corre in soccorso del viaggiatore, ma quello pronto si tira su.

CLEMENTINO - Fatto male?

VIAGGIATORE - Nulla...

CLEMENTINO - Neppure un graffio. (Solleva la valigia) Pesante. Con tutti i colpi che prende non si apre mai.

VIAGGIATORE - È ben chiusa.

CLEMENTINO - (Passa la valigia al viaggiatore) Che ci porta là dentro?

VIAGGIATORE - Cenere.

CLEMENTINO - (Divertito) Eh, cenere... Come mai si trova da queste parti?

Il viaggiatore sta tornando in cima alla scala.

VIAGGIATORE - In questa città? È la prima volta che ci metto piede... D'altronde ci son pochi artisti...

CLEMENTINO - Lei è un artista?

VIAGGIATORE - (Rimettendo la valigia dove era) No.

CLEMENTINO - Ma si occupa d'arte?

VIAGGIATORE - In un certo senso sì.

Il vecchio rimette la testa sotto le coperte. Il viaggiatore si accomoda sul suo valigione.

VIAGGIATORE - Le piace la musica? Mi piace la musica. La musica che suonano le stelle. Non serve a nulla. Nessuno la sente, ma a me piace. Come spiegare? Un delicato minuzioso bisbiglio. Cos'altro si potrebbe compiere, cos'altro si potrebbe diventare se non si possedesse tutto il giorno tutti i minuti del giorno il prezioso dono di quella sonuosa musica? Poco importa che nessuno riesca a sentirla. Sono convinto che le stelle comunichino tra di loro e da questa loro relazione si generi la melodia. Lei forse mi potrà capire. Sente? Riesce a sentire? (Clementino fa cenno di no) Si concentri. (Clementino si concentra) Allora? (Clementino scuote la testa) No? Peccato. Che si perde? Ecco ecco credo che nei cieli ci sia corrispondenza. I cieli gemono. Versano lacrime... I cieli conoscono la misericordia... Sono gli esseri umani soli, senza pace, senza armonia, col frastuono che è in loro. Spesso mi chiedo quale sia il senso del vagare, del salire aggrappandosi, del labile durare boccheggiano, dell'ammainare, capitombolare... Una sterile buffonata?

CLEMENTINO - Può darsi. Si chiarirà...

VIAGGIATORE - Non si chiarirà mai. O forse. Ma non lo si leggerà in nessun volume il senso. Nessuno ce lo esporrà... E se dovesse accadere nessuno ci crederà. Fantasie si dirà. Ecco. Come posso spiegarle? (Rapito) Certe notti che vado per le umide strade girando o resto fermo in qualche banchina delle stazioni o sul molo di un porto sto sempre col naso per aria, si perché sono rapito da quel carezzevole sussurro melodico del cie-

lo che io solo odo e allora mi sembra di capire il senso... È semplicemente quel trovarsi col naso per aria finalmente equilibrati incrollabili, capofamiglia di se stessi mansueti. Forse è perché si giunga a quel sentirsi che stiamo.

Dall'interno dell'atrio giunge una suora bassa e grassa. Apre la porta a vetri.

SUORA - Perché fate tanto baccano? Nessuno vi impedisce di stare qui, ma almeno abbiate rispetto di coloro che lassù dormono... CLEMENTINO - Sorella, son tre giorni che non mangio...

SUORA - Ma se t'ho veduto ieri sera alla mensa...

CLEMENTINO - Si son venuto, ma non sono riuscito a cenare...

SUORA - Va bene seguimi in cucina, ti preparo una zuppa di latte. *(Accorgendosi del viaggiatore)* È lei chi è? Non la conosco.

VIAGGIATORE - Sono un viaggiatore.

SUORA - Un viaggiatore? Ha fame? *(Il viaggiatore non fa a tempo a rispondere perché la suora si è distratta rendendosi conto che sotto le coperte c'è qualcuno)* E lì chi sta? *(A Clementino)* Andate pure da soli in cucina, ora vi raggiungo.

Clementino deciso entra nell'atrio. Il viaggiatore è incerto se entrare o no. Clementino a gesti lo invita a raggiungerlo. Finalmente il viaggiatore si decide, prende la valigia ed entra. La suora con cautela scende i gradini e s'avvicina alla montagna di coperte. Solleva dai lembi due o tre coperte.

SUORA - Non si dorme sui gradini del convento!

Da sotto le altre coperte sbucca la testa del vecchio.

SUORA - *(Riconoscendolo)* Signor Chichinda! Alla sua età non si deve dormire all'agghiaccio... Su, venga dentro, venga dentro, venga dentro a riscaldarsi.

Il signor Chichinda lentamente si alza. È un vecchio di settanta anni, alto e secco, i capelli bianchi tagliati a spazzola, il viso pieno di rughe, lo sguardo attento e vivace. Indossa un giubbotto di pelle nera da camionista, il pantalone di una tuta da lavoro, scarponi e a tracolla porta una vecchia e capiente borsa di cuoio. La suora raccoglie le coperte.

SIGNOR CHICHINDA - All'agghiaccio m'avete lasciato voi. Era chiuso. Ho bussato e non m'avete aperto...

SUORA - Sarà tornato molto tardi...

SIGNOR CHICHINDA - Sono tornato quando sono tornato. All'ora che le birrerie chiudono. Quando non si può più bere e neppure più parlare... Non così tardi credo. Non vi è notte che possa tardare ancora ammaliato come sono dal canto delle sirene del mio scrivere. Mi sono affrettato a rientrare. Ho gridato. V'ho supplicato d'aprire. Non mi avete dato ascolto. Ho raccolto qui intorno dei cartoni. Qualcuno da una finestra m'ha calato giù queste coperte. Ho tentato lo stesso di celebrare il prodigioso rito del mio testimoniare, ma vi era poca luce. Perché spegnete tutte le luci qui intorno? *(Dall'atrio fa ritorno il viaggiatore, posa la valigia e resta ad ascoltare)* Per ore ed ore son rimasto con gli occhi sbarrati ad inseguire le parole per sposterle tra di loro, ma non riuscendo ad incatenarle nel magico reclusorio della pagina quelle volavano via come piccoli insetti e si perdevano per l'aria molto lontano da me. Così pure s'è levata in volo la notte senza che abbia potuto compiere ciò per cui sono venuto al mondo. *(S'accorge che il viaggio-*

Se un uomo combatte la solitudine ascoltando le sirene della scrittura

ROCCO D'ONGHIA

Nello scrivere questo testo la mia attenzione si è ancora rivolta ad un uomo, in questo caso ad un artista, al termine della vita, che deve confrontarsi con il proprio fallimento. Il signor Chichinda vive in un ospizio dei poveri e lo si potrebbe scambiare per un malandato vecchio, folle e vagabondo. Ma dice di essere un notevole narratore, un misconosciuto maestro. Un gelido giorno d'inverno racconta la sua vita ad uno strano viaggiatore. La sua esistenza è stata difficile, magra, risicata; divisa in due: di giorno costretto ad adoperarsi in umili mestieri, di notte ammaliato dal canto delle sirene del suo scrivere. Chichinda ha scelto per sé lunghi anni duri, i problemi e le difficoltà della gente comune, l'indigenza, la solitudine ed il dolore; ha voluto sopportare tutto per diventare un pino d'inverno colmo di neve, una civetta che di notte riesce a scorgere tutto ciò che quelli che hanno una vita comoda non possono vedere neanche nei giorni limpidi con il sole, un prigioniero dei suoi sogni: scrivere fogli pieni di meravigliosi pensieri. E questa scelta si rivela essere il suo quanto di sfida al destino.

Chichinda conosce bene il sapore della contingente sconfitta: la gente che incontra lo ignora, la città lo ha dimenticato, il mondo lo ha cancellato. Ma egli è arrivato dove voleva arrivare: alla piena comprensione di se stesso; ed è ormai in grado di «disprezzare il plauso dei contemporanei e affidare il suo diritto alla giustizia dei posteri». Scrivendo la vicenda di questo apparente fallimento mi attraeva, attraverso il tratteggio di un personaggio «sopra le righe» porre una riflessione sul mestiere di scrivere; e allo stesso tempo ho voluto rendere un omaggio a certi grandi artisti che amo, i quali come Chichinda si sono interamente confrontati con la vita vera. □

tore lo sta osservando, gli si avvicina) Senza volerlo ho ascoltato i vostri discorsi. Pure io la sento la musica delle stelle. *(Il viaggiatore si fa più attento)* Le monache di questo convento credono che io sia un povero vecchio folle e vagabondo. Ma non è così. Le dico: per campare ho fatto cento mestieri. Ma sono uno scrittore.

Il viaggiatore ha una luce di contentezza negli occhi.

SUORA - Oh, lo sappiamo signor Chichinda, lo sappiamo... *(Lo sostiene per un braccio)* Ma ora andiamo dentro o ci prenderemo un malanno. Era da molti anni che non avevamo un inverno tanto freddo.

SIGNOR CHICHINDA - *(Lasciandosi condurre all'interno)* Un notevole narratore!

SUORA - Sì, sì...

SIGNOR CHICHINDA - Non mi lascio incantare monaca. La sua è la condiscendenza che si dà agli esaltati, la prudente compiacenza che le hanno insegnato a mostrare nella pratica con i dementi e tutti gli altri squilibri mentali. La sua finta condiscendenza è la storia della mia vita. Ma lei provi a domandare nei circoli frequentati dai giovani artisti d'avanguardia o a qualcuno dei critici letterari più attenti chi sia Chichinda. Le risponderanno tutti allo stesso modo: un misconosciuto maestro... Così le risponderanno.

Entrano nell'atrio. La suora chiude la porta a vetri. Si allontanano all'interno. In cima alle scale il viaggiatore passeggia sorridente.

SCENA SECONDA

Qualche ora dopo. Clementino sta scopando. In cima alla scala un bidone della spaz-

zatura e accanto una paletta. I finestroni sono spalancati.

CLEMENTINO - *(Stizzito)* Non so cosa mi trattenga qui. Dovrei andarmene... Diventare un viaggiatore. Ma come si fa alla mia età? E dove vado? Adesso almeno un buco per dormire ce l'ho... Ricattatrice. Prima m'offre la colazione e poi mi schiaccia la scopa fra le mani e mi fa lavorare.

Continua a scopare profferendo impropri. La suora è all'interno, nell'atrio. Sul davanzale di uno dei finestroni hanno messo a stendere un materasso. Da un altro finestrone qualcuno svuota un cestino di rifiuti lasciandoli cadere sulla scalinata non distante da dove è Clementino.

CLEMENTINO - Ma che modi! Chi vi ha insegnato l'educazione?

La suora apre il portone, si intravede il giardino del convento con alberi spogli e rinsecchiti. La suora si allontana. Da un altro finestrone svuotano un secchio più grande di rifiuti che cadendo colpiscono in pieno Clementino. Si scrolla d'addosso i rifiuti, cerca di pulirsi alla meglio.

CLEMENTINO - *(Infuriato, agitando i pugni)* Vigliacchi, colpite sempre alle spalle! Fatevi vedere! *(Raccoglie la scopa che gli era caduta di mano)* Venite fuori se avete coraggio! *(Brandisce la scopa)* Lasciate cadere altri rifiuti e andrò a conferir con la madre superiora. Faccio scoppiare il finimondo!

Provenienti dal giardino s'avvicinano il signor Chichinda ed il viaggiatore che non abbandona mai il suo valigione. Clementino guardando continua a spazzare. Il viaggiatore apre la porta a vetri, il signor Chichinda dietro di lui sta raccontando. Il viaggio-

tore sistema la valigia e si siede. Il signor Chichinda resta in piedi.

SIGNOR CHICHINDA - Non so come mi trovassi lì, quanti e quali giri avessi compiuto, profugo in una strana danza sgomenta d'ombre e di silenzi. Da quale viaggio intriso di nebbia ero giunto al luogo, quella officina cupa sul mare trasparente. Ed eccomi straniero in tutto simile agli altri, il casco, la tuta, il trapano ingombrante nelle mani unte gonfie. Le mie mani che lavoravano nude stavano tristi e screpolate. Non le guardavo perché le conoscevo, sapevo che lontano da lì di notte erano pallide e delicate, volavano leggere e se si posavano su di una pagina bianca la pagina per la commozione si riempiva di parole tutte belle. Ecco avevo questo di strabiliante io: ero un uomo solo che viveva due vite separate. Un uomo solo diviso in due. Ed era così buffo che certe volte ridevo e piangevo e ridevo e davo colpi di tacco sul pavimento e manate sul tavolo per il divertimento come uno che ha la sbronza allegra e gli vien facile di fare il pagliaccio in compagnia. Ma io ero solo. Eppure se sbirciavo ai vetri della credenza, se concedevo uno sguardo appena più prolungato verso la finestra o se finalmente decidevo di accordare fiducia ai miei occhi e mi osservavo allo specchio non ero più uno soltanto. Ma due. Due con la stessa faccia e lo stesso corpo. Due. Ma non due gemelli o due persone uguali, due persone diverse, due che non si frequenterebbero mai, forse due nemici. E questi due tra di loro sconosciuti ero io che contemplandomi diventavo misterioso a me stesso e forse mai davvero avrei saputo chi ero. (*Guarda con un mezzo sorriso il viaggiatore che appare molto interessato*) Per tutti ero soltanto l'operaio della «squadra lavori» ed erano ormai anni che venivo mandato in giro per gli stabilimenti dello Stato a riparar porte, finestre ed ogni sorta di oggetto che non funzionava più e a cercare di farlo di nuovo funzionare. Con tutto l'impegno che potevo ed il rispetto che dovevo a quell'oggetto qualche volta ci riuscivo e qualche volta no e così sotto il mio tavolo vi erano un mucchio di oggetti morti che uno sull'altro formavano ancora qualcosa di vivo. Una luce disperata sprigionava da quelle mischiate forme e da loro proveniva un suono puro che da principio era soltanto un singulto, un melodico cigolio, poi pian piano diventava musica ed ognuno di noi operai ne prendeva quel che poteva e voleva. Accanto a me lavoravano anche altri uomini il cui destino era intrecciato al mio, simile e così diverso dal mio. Eppure di giorno ero a loro così uguale: portavo gli stessi pantaloni e le stesse camicie comprate al mercato, possedevo le stesse scarpe di modesta qualità e le portavo da molto tempo, mangiavo lo stesso cibo e bevevo la stessa birra e da che lavoravo li gravavo come ero dalle stesse preoccupazioni, schiacciato da un cielo troppo denso, ero diventato più minuto ed esattamente come ognuno di loro un buon uomo sciupato e sgangherato. (*Clementino con la paletta raccoglie la spazzatura e la butta nel bidone*) Stavano con me, ma ignoravano quello che andavo compiendo di notte, neppure lo immaginavano, forse se m'avessero veduto alla macchina da scrivere a riempir fogli su fogli dominato prigioniero piegato dall'ingombrante cielo pieno di stelle dei miei sogni neanche ci avrebbero creduto. Avrebbero riso di me, m'avrebbero picchiato in testa con il manico della lima,

avrebbero detto che m'ero trattenuto più del dovuto in osteria e così a furia di bere m'ero bevuto pure il cervello. (*Scende alcuni gradini*) Conoscevano di me quel che rifletteva loro lo specchio semplice della propria esistenza e credevano la mia in tutto simile: la famiglia, il lavoro, l'osteria. La vita magra dura vera. La vita risicata racchiusa in un piccolo cerchio con piccoli sogni comuni, con grande soltanto la paura a sera di non farcela più ad esserci per dar seguito a quel poco che s'è potuto cominciare. (*Tira fuori da una tasca del giubbotto un fazzoletto e s'asciuga il naso umido per il freddo; scende, s'avvicina a Clementino e gli si rivolge*) Un pezzo di cartone, per favore. (*Clementino afferra un cartone, lo strappa e ne passa una parte al signor Chichinda*) Grazie. (*Va in cima alla scala, posa il cartone sul gradino e si siede sopra a qualche metro dal viaggiatore*) Ma anche in quelle cose di ogni giorno ero diverso. Non avevo una famiglia io, non una vera famiglia. Non avevo una sposa. Non avevo figli. Non avevo fratelli o sorelle. Avevo perduto mio padre e m'era rimasta soltanto una madre anzitempo vecchia. Ma per lei non ero suo figlio, lei mai ha partorito figli, per lei ero soltanto un povero giovane gentile che di tanto in tanto si recava a farle visita. (*Nell'atrio c'è un viavai di persone anziane*) Lei da tempo era saltata fuori dal carro tetro e sconnesso dell'esistenza ed era andata a vivere su di una nuvola all'ultimo piano dello stesso vecchio palazzo dove allora abitavo io, comunicava con le ombre dei suoi cari defunti (*dall'atrio giunge la suora*) e si nutriva di gatti, rondini e gabbiani che per loro sventura si trovavano a passare sui davanzali delle sue finestre...
SUORA - (*A Clementino*) Hai terminato di scopare? Tra poco si formerà la fila per il pranzo alla mensa...

CLEMENTINO - Sì.

Introduce nel bidone anche la scopa e la paletta.

SUORA - Portiamo il bidone dentro.

La suora e Clementino sollevano il bidone dai manici e lo portano dentro.

SIGNOR CHICHINDA - Molti anni fa mia madre stava morendo. Una sera, tornando dall'officina a casa più tardi del solito, entrando nel portone vidi un corpo riverso per terra, era lei gonfia di sangue livida. S'era buttata giù dalle scale. Non c'era alcuna persona accanto a lei, nessuno si era accorto di quel che era accaduto e così lei stava sola con l'ombra della sua morte ed un flebile lamento che non era rimpianto, ma ancora solo e soltanto inquietudine. Mi chinai ed anch'io ero solo. Se non fosse stato per il grande dolore che mi mordeva il corpo inesistente. Sentivo semplicemente un grande vuoto. Mia madre teneva gli occhi chiusi, ma poi come se m'avesse sentito arrivare li aprì. Mi guardò con la sua bella faccia triste e mi disse con il suo bel sorriso amaro: «Ti son venuta incontro, figliolo». Non ricordo più come, ma riuscii a condurla in ospedale. Rimase quindici giorni in sala rianimazione e non mi lasciavano entrare che per pochi minuti, non avevo un parente, un amico, una donna, nessuno che mi potesse consolare. Soltanto lo scrivere m'avrebbe potuto dar conforto, ma il mio cuore era terra desolata e nessuna parola nuova poteva nascere da me in quei giorni. Non scrivevo e neppure mi recavo al lavoro, ero sempre in ospedale, passeggiavo per le corsie, sostavo a lungo sulle panchine dei giardinetti antistanti, portavo da mangia-

re ai gatti, ve n'eran tanti, impararono subito a riconoscermi. In quei giorni ebbi di nuovo una famiglia, per la prima volta ebbi dei figli da proteggere ed accudire: quei gatti smunti e malandati. Ero proprio il loro degno padre. Mi sentivo così malconco. Eppure non ero il tipo che si riempiva gli occhi di lacrime, ho sempre resistito bene alla solitudine e al dolore, ma allora mi accorgevo di non possedere alcun riparo. Quando ero particolarmente triste entravo nella sala mortuaria e mi confondevo tra i parenti e gli amici di quello che era deceduto e sembravo anch'io un parente o un amico, sembravo addolorato e lo ero davvero, ma non per quel defunto e certuni eran molto giovani, pensavo a mia madre e al modo come stava terminando la sua vita, pensavo che se fosse morta sarei stato io solo davanti alla sua salma, soltanto io lei ed i becchini nella sala mortuaria. Ma mia madre non morì. Una mattina arrivai all'ospedale con un sacchetto di ciambelle calde, ma nei giardinetti non un gatto mi era venuto incontro. Era strano perché gli altri giorni salivano sui muretti per accogliermi, spuntavano dalle siepi miagolando, eseguivano strane danze saltando da un punto all'altro fino a giungere poi tra i miei piedi. Eran gatti affettuosi come i gatti non sono quasi mai. Ma quel giorno non c'erano. E neppure mia madre c'era nel suo solito letto. La cercai nella sala mortuaria, ma lì non l'avevano portata. Ritornai indietro e provai a chiedere ad una infermiera, in un primo momento non sapeva dirmi ed andò ad informarsi. M'annunciò che se ne era tornata a casa. (*Fa ritorno Clementino, ha l'aria furtiva e le tasche gonfie, scende i gradini fino al suo rifugio, sparisce nel buco*) Non potevo crederci, ma lì la ritrovai, cercai d'abbracciarla, ma lei con una smorfia di disgusto mi tenne lontano da sé. Stava bene, cucinava. Tanti magri conigli giacevano spellati sul tavolo di marmo. Le chiesi se si sentiva bene, mi puntò gli occhi addosso. In modo subdolo e con un mezzo sorriso perfido esclamò: «Sono appena tornata da una breve vacanza in montagna». (*Clementino mette fuori la testa, sta rosicchiando qualcosa, ha nelle mani un pezzo di baccalà*) «Mamma ieri sera t'ho lasciata che eri ancora in sala di rianimazione» dissi. Ma un estraneo le avrebbe creduto. Sembrava davvero che fosse stata ad una di quelle gite per gli anziani. Ma in quel preciso istante m'accorsi di un sacco ai suoi piedi e di una coda che spuntava. La verità mi esplose nel cervello. M'avvicinai al sacco e controllai. Guardai i conigli sul tavolo di marmo, ma non erano conigli. Erano i miei poveri gatti. Tranquilla mia madre, dopo che con un coltellaccio aveva diviso in tanti piccoli pezzi uno dei gatti più grandi e lo aveva infilato nella pentola, disse: «È inutile che lei continui ad insistere signor amministratore, la mia quota condominiale è stata già bella e pagata». Così mi congedò.

Dall'atrio arriva trafelata la suora, il viaggiatore ha il tempo di dire soltanto due parole.

VIAGGIATORE - Queste madri!

SUORA - (*Agitata*) Signor Chichinda la prego si alzi e venga con me. (*Chichinda resta tranquillamente seduto*) Signor Chichinda m'ha sentito? Deve venire con me!

SIGNOR CHICHINDA - Proprio ora che avevo preso a sgomitolare i miei ricordi?

SUORA - Su si alzi e poi alla sua età non può starsene seduto sui gradini come un ragazzino...

SIGNOR CHICHINDA - O come un mendicante...

SUORA - Su, non mi faccia perdere tempo... M'hanno ordinato di condurla di sopra.

Il signor Chichinda rassegnato si alza.

SIGNOR CHICHINDA - (Al viaggiatore) Veda che ho ancora da ricordare...

VIAGGIATORE - Stia tranquillo...

SIGNOR CHICHINDA - Non vorrei che poi avesse fretta...

VIAGGIATORE - Resta del tempo. L'attenderò.

Il vecchio e la suora entrano. Clementino vien fuori dal suo rifugio. S'avvicina al viaggiatore. Estrae dalla tasca un pezzo di baccalà e lo lancia al viaggiatore che l'afferra al volo.

CLEMENTINO - (Furbo) Baccalà alla pan-tesca. Rubato in cucina!

Il viaggiatore sorride e mette il baccalà in una tasca della sua giacca.

CLEMENTINO - Non ha fame? Tra poco s'apre la mensa.

VIAGGIATORE - E allora mangerò.

CLEMENTINO - (Complice) La madre è viva.

VIAGGIATORE - La madre?

CLEMENTINO - Sì. La madre del signor Chichinda è ancora viva. Pare che abbia più di cento anni. Ogni tanto annunziano la sua morte, ma non muore mai. (Il viaggiatore ride divertito) Una grinzosa tartarughina. Un folle decrepito mausoleo. Lei sta lassù. (Indica una finestra) È ancora molto lucida. È lei che ordina a qualcuno di tormentarmi.

Prima m'hanno scaraventato dei rifiuti in testa. È lei, ma lo fa perché mi scambia per il figlio. È convinta che io sia suo figlio. (Il viaggiatore si dondola con il suo valigione)

Lo odia, se potesse lo ucciderebbe. Se si decide seriamente a dar seguito ai suoi propositi è probabile che sia io a rimetterci le penne. Ma perché ogni volta che parlo lei si dondola? (Il viaggiatore fa una grossa risata) Lei è proprio un viaggiatore?

Dietro la porta a vetri appaiono dei vecchi decrepiti che curiosi osservano il viaggiatore.

VIAGGIATORE - Sì.

CLEMENTINO - Un viaggiatore che non viaggia più.

VIAGGIATORE - Cosa glielo fa pensare?

CLEMENTINO - È fermo qui... c'è un motivo?

VIAGGIATORE - Sì c'è un motivo. Ma presto riprenderò il viaggio.

SCENA TERZA

È sera tardi. Fa sempre più freddo. L'atrio del convento è nella più completa oscurità. Il signor Chichinda è ai piedi della scala. Sale a fatica, sostiene il peso di una cassa di legno. La porta a sinistra sbatte e cigola. Lentamente il vecchio giunge in cima alla scala. Posa la cassa per terra. Prova ad aprire la porta a vetri, ma non ci riesce perché è stata chiusa a chiave. Batte con le mani contro i vetri.

SIGNOR CHICHINDA - (Urla) Aprite, aprite!

Batte con più forza contro i vetri. Qualcuno apre la porta a sinistra. È il viaggiatore che regge sempre il suo valigione. Guarda verso Chichinda.

SIGNOR CHICHINDA - (c.s.) Spalancate questa maledetta porta monache della malora!



ROCCO D'ONGHIA

È nato a Taranto, dove vive, nel 1956.

Ha frequentato il liceo scientifico e l'università (facoltà di legge) che ha abbandonato dedicandosi a vari mestieri. Attualmente lavora come aggiustatore meccanico nell'Officina manutenzione dei servizi base presso il Castello Aragonese dove svolge anche attività sindacale. Dopo aver svolto una intensa attività in compagnie amatoriali come attore e regista, ha fondato nel 1983 l'associazione culturale Teatro Studio Prometeo con la quale ha tenuto presso il quartiere periferico e popolare di Statte, una serie di laboratori su Brecht, Beckett, la Commedia dell'Arte e Pirandello.

Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici scritto nel 1988 e segnalato al Premio Riccione Ater nel 1989 è stato oggetto di una lettura scenica al Festival internazionale dell'Attore di Parma nel 1990 ed è andato in scena al Festival di Asti, prodotto dal Gruppo della Rocca con la regia di Roberto Guicciardini nel 1992. Altre sue opere: *La porta della tranquillità; Birra a fiumi e vecchi ricordi; Giorni felici nella camera bianca sopra il mercato di fiori; Il carro di Rhazes*; per la rassegna Teatro e cibo del Teatro del Buratto di Milano ha scritto *E all'alba mangiammo il maiale*, mentre il suo ultimo lavoro *Tango americano* è stato oggetto di una lettura scenica al Festival di Spoleto nel 1991. □

VIAGGIATORE - Signor Chichinda...

SIGNOR CHICHINDA - Chi è? (Si volta, vede il viaggiatore) Ah, è lei...

VIAGGIATORE - L'hanno lasciata un'altra volta fuori.

SIGNOR CHICHINDA - Così pare...

VIAGGIATORE - Venga qui, è un po' sporco, ma almeno è un riparo.

SIGNOR CHICHINDA - A che serve?... So io come combattere il freddo. Mi si avvicini un momento.

Il viaggiatore gli si avvicina, Chichinda si piega e batte una mano contro la cassa.

SIGNOR CHICHINDA - Beamish. La birra preferita da Samuel Beckett. Una cassa intera.

Fa scorrere il coperchio. Estrae due bottiglie, una la passa al viaggiatore. Richiude la cassa, solleva in alto la sua bottiglia.

SIGNOR CHICHINDA - Questa è la giusta medicina contro il gelo.

I due si accomodano, il viaggiatore sulla valigia, il vecchio sopra la cassa. Il signor Chichinda apre la bottiglia e prende a sorseggiare la birra. Osserva attentamente il viaggiatore che non beve, non ha neppure aperto la bottiglia e la tiene tra le mani.

SIGNOR CHICHINDA - Lo sapevo di essere un irregolare. È vero che sulla mia carta d'identità accanto alla dicitura professione vi era scritto: operaio. Ed era questo che dichiaravo di essere quando negli uffici mi chiedevano quale fosse il mio mestiere. Ma è vero anche che io sentivo di esercitare un

trucco quando con una punta da otto infilata nel trapano facevo un buco dentro il ferro per sistemarci un perno. Mi sembrava di essere uno dei porcellini dei cartoni animati che si traveste da lupo affinché il lupo vero non lo mangi. Ecco per vivere ero obbligato ad una recita e certe volte mi stupivo io stesso della mia bravura. Negli spogliatoi mi guardavo allo specchio ed ero ammalato dall'immagine di me stesso con la tuta unta, il casco giallo e gli scarponi anti infortunio. Passeggiavo davanti agli armadietti e con la coda dell'occhio continuavo a rimirarmi. Se fossi stato una cameriera alla mensa o una delle magazziniere sarei stata invaghita di uno come me. Gli avrei mandato una lettera d'amore e nel foglio piegato un petalo di rosa. Quando l'ufficiale dirigente faceva esporre in bacheca l'elenco dei vari tumi gli altri operai approvavano con la testa se leggevano il mio nome accanto al loro perché durante il viaggio nel furgoncino, oppure sulla imbarcazione, per raggiungere il posto di lavoro dove era necessario il nostro intervento ridevano tutto il tempo cantando canzoni sconcie e raccontandoci episodi piccanti di amori da due soldi che per altro mi inventavo di sana pianta. Ma quando prendevamo a lavorare nessuno più cantava o diceva delle stupidaggini. Mostravamo tutti delle facce serie serie, ci davamo delle arie come se quel nostro lavoro, che certe volte consisteva soltanto nel riparare delle serrature o porre nuovi infissi, fosse stato il più difficile di tutti i lavori, come se noi fossimo non degli umili operai ma degli artisti in una bottega del Rinascimento o degli scienziati addetti alla manutenzione del mondo. Ed io credevo così tanto a questa finzione mi immedesimavo mi calavo fino in fondo nella parte che per come lavoravo meticoloso, preciso, tutto pieno di spocchia nessuno dei miei compagni avrebbe potuto sospettare mai quello che davvero ero. È giusto ricordare che quando la dolce condanna del mio scrivere mi costringeva a lunghe e insonni notti di prigione i mattini che seguivano le mie dita eran così rigide ed io molto maldestro dovevo ogni volta piegarle che tutto mi scappava di mano e alla terza volta che la chiave fissa o il dado toccava terra il mio ca-

po strabuzzava gli occhi sbuffava ed urlava: «Ma dove vai girando la notte, dove hai la testa? Le mani ti son diventate di ricotta e stai col naso per aria come un cazzo pieno d'acqua!». E poi andava raccontando a gran voce in giro che mi ero svuotato una botte all'osteria. *(Beve l'ultimo sorso di birra e lascia rotolare rumorosamente la bottiglia per i gradini)* Oppure inventava che mi ero rincitrullito per dei begli occhi in modo che dove andassi per quel giorno ero seguito da gente che sghignazzava, *(dal suo rifugio fa capolino Clementino)* mi dava pacche sulle spalle, mi lanciava battute per metà convinti che fossi ancora sbronzo e per metà innamorato.

Clementino viene fuori dal suo rifugio, ha una coperta addosso ed un cappello in testa. Guarda il viaggiatore.

CLEMENTINO - Ci si sbronzano eh!

SIGNOR CHICHINDA - Ma se non ha neppure aperto la bottiglia...

CLEMENTINO - Non le piace la birra?

VIAGGIATORE - La berrò domani.

CLEMENTINO - Ah!

Il signor Chichinda si alza, poi si ripiega a far scorrere il coperchio della cassa. Clementino s'avvicina speranzoso.

SIGNOR CHICHINDA - Beamish...

CLEMENTINO - Eh?

SIGNOR CHICHINDA - Lei beve qualsiasi tipo di birra eh?

CLEMENTINO - Che domande! *(Chichinda estrae alcune bottiglie di birra, le posa per terra, chiude il coperchio, si alza)* Stavo bene lì dentro, quasi al calduccio. Non mi succede quasi mai eppure m'era riuscito di addormentarmi, stavo cominciando ad essere

visitato dai sogni e qualcosa mi diceva che non sarebbero stati tutti cattivi... Ma come si fa a non sentire l'odore della birra! In una sera talmente fredda. Ad una età avanzata come la mia in cui i guai ed i motivi di infelicità son così numerosi da non riuscire neppure a ricordarli tutti. E non c'è un barlume di speranza o una consolazione che possa in qualche modo rasserenarti... E quindi si è disposti ad afferrarsi a qualsiasi cosa, ad un pur minimo diletto. Un pezzo di baccalà. Una coperta. *(Il signor Chichinda gli passa una bottiglia di birra)* Una bottiglia di birra. Grazie tanto! Per continuare ad illudersi di non essere morti, completamente spariti, cancellati nel mondo. *(Aprè la bottiglia e beve, così fa anche Chichinda)* Erano anni che non bevevo una birra buona come questa. *(Continua a bere)* Non sono finito male perché ero un ubriacone. Non lo sono mai stato. Sono quel che sono. In Francia dicono: un clochard. Un leccapiatti della mensa dei poveri. Un umile rovistatore di spazzature. Degli esseri umani ho solo la parvenza, ma da tempo ormai mi sono mutato in uno scarafaggio. Ho avuto anch'io un lavoro, una casa, una famiglia. Ma ho tutto perduto. Mi piacerebbe conoscere il motivo per cui tutto quello che sono andato toccando nel corso della mia esistenza s'è guastato. Ma forse la mia vita è andata come è andata semplicemente perché era scritto così da qualche parte nell'oscuro codice del sovrachiante cielo. Ed ora sto qui. Non c'è alcuno che sia disposto a versare una lacrima per me, nessuno che mi ricordi. Ma non mi importa più. Quel che mi turba e mi costerna adesso è vedere che questa bottiglia si è già svuotata.

Lascia andare giù per la scala la bottiglia vuota. Al piano superiore si apre un finestrone.

VOCE DI DONNA - Silenzio! Và a dormire ubriacone!

CLEMENTINO - Venite ad aprire, c'è il signor Chichinda. *(Scende alcuni gradini)* Seguo il consiglio... Vi auguro una buona nottata...

SIGNOR CHICHINDA - Aspetti... Prenda qualche bottiglia.

CLEMENTINO - Volentieri...

Si apre la porta a vetri, appare la suora. Clementino quatto quatto si avvicina alle bottiglie di birra.

SUORA - *(Irritata)* Non portate rispetto per i malati, per gli anziani, per coloro che qui lavorano tutto il giorno... Sua madre per prima signor Chichinda si è molto lamentata... Venga dentro ora che presto nevierà... E così la si finirà di far frastuono e schiamazzi. *Clementino raccoglie da terra due bottiglie di birra e pian piano si allontana.*

SIGNOR CHICHINDA - *(Autoritario, alla suora)* Lasci la porta aperta e si ritiri, non ho ancora sonno.

SUORA - *(Incerta)* Non voglio più sentire baccano e non si dimentichi di chiudere una volta entrato, le lascio la chiave nella serratura...

SIGNOR CHICHINDA - Non mi annoi più! La suora va via. *Clementino si è messo carponi e sta per rientrare nel suo rifugio.*

SIGNOR CHICHINDA - *(Cordiale, a Clementino)* Allora ha preso la birra?

CLEMENTINO - Sì. Le sono grato. Buona notte.

Sparisce nel buco.

SIGNOR CHICHINDA - Buona notte a lei. *(Guarda intensamente il viaggiatore)* È venuto qui per me, non è vero?

Il viaggiatore dà cenni di assenso con la testa. Il signor Chichinda apre un'altra bottiglia di birra e beve.

SIGNOR CHICHINDA - Ma non ha fretta... VIAGGIATORE - No.

SIGNOR CHICHINDA - *(Inseguendo i propri ricordi)* Avevano ragione i miei vecchi compagni di lavoro: io vivevo come fossi stato davvero ubriaco e innamorato allo stesso tempo. Di tanto in tanto capitavo in una qualche osteria, m'accomodavo ad uno dei tavoli accanto alla finestra che dava sul molo e bevevo scrutando il mare. Il mare governa il destino di questa città dimora dolente. Bevevo coscienzioso boccale su boccale fino a svuotare due o anche tre botti di quelle piccole. Perché molto proprio molto dovevo bere per dimenticare quel che avevo compiuto ed ero stato durante il giorno. Ma c'era di buono che restavo sempre lucido, anzi bevendo diventavo in tal modo intelligente che finalmente mi sembrava di poter capire me stesso ed il mondo intorno. Capire perfino il destino. E allora odoroso di porto, di vento e di birra dovevo correre a casa gravido com'ero di parole, capace però di esporre i miei pensieri soltanto attraverso la macchina da scrivere. Pure io avevo subito il fascino di una qualche piccola e tenera cameriera d'osteria che aveva trattenuto più a lungo il suo sguardo su di me o che fuggevolmente quasi per ridere mi aveva spedito con le dita esili e sciupate un bacio da dietro i vetri gocciolanti di grasso della cucina. Pure io avevo provato l'incanto di certe operaie sculettanti davanti alle officine, qualcuna che andava in cerca di uno sposo oppure di una di quelle malmariate. Ma mai sono stato innamorato. Io ero innamorato delle parole che come per magia si ponevano una accanto all'altra e diventavano una frase che ti

incendia il cuore. Ero caduto preda della letteratura. Ne ero così perduto che non potevo pensare di tenere una donna accanto o di contribuire a mettere al mondo dei figli. Per lunghi anni tutte le notti prima me ne stavo beato a leggere e a studiare, in seguito presi a scrivere. Pagine su pagine tutte belle avrei voluto mettere al mondo. Di queste avrei voluto esser padre. Stavo seduto alla fioca luce della lampada sul mio tavolino nella casa in penombra, il foglio bianco infilato nella macchina da scrivere, gli occhi mi bruciavano e la testa mi cadeva, avrei voluto rannicchiarmi su me stesso e dormire tutto l'inverno. Ma non potevo permettermi il lusso di dormire, le mie dita aspettavano fiduciose di battere sui tasti un'altra frase, sì io non potevo permettermi il lusso di dormire neppure un'ora. Avevo appeso alle pareti del mio appartamento dei ritratti. Appena aprivo la porta nell'ingresso c'era il signor Joyce che mi salutava. Il ritratto del signor Pirandello alla sua scrivania stava sul tavolo in cucina. Sullo specchio in bagno avevo incollato una piccola foto ingiallita del signor Celine e nella mia unica stanza da sopra il divano mi guardava il signor Brecht mentre da sul comò il signor Kafka mi sorrideva triste. Quando stavo proprio crollando per la stanchezza, stordito vedevo delle ombre aggirarsi per la casa. Avevo ancora gli occhi aperti ma forse stavo già sognando. *(Il viaggiatore s'è alzato, afferra il valigione, apre la porta a vetri, scambia un breve sguardo col signor Chichinda che sorride, il viaggiatore entra dentro l'atrio ed ora nel buio sembra luccicare)* Mi sembrava di vedere questi miei amatissimi scrittori i cui libri conosco a memoria, tutti, perfino il signor Joyce ed il signor Kafka, confabulare intorno al mio tavolino. Così confortato dalla loro presenza schiacciavo un pisolino. All'alba quando mi risvegliavo il foglio prima vuoto ora era tutto scritto. Un foglio pieno zeppo di meravigliosi pensieri.

Solleva la cassa di birra ed entra nell'atrio dimenticando di chiudere la porta. Comincia a nevicare.

SCENA QUARTA

Qualche ora dopo, al termine della notte. Nevica abbondantemente. Dall'atrio vien fuori il signor Chichinda tenendosi ben stretto la sua fedele borsa di cuoio. Scende lentamente la scalinata, si ferma e si siede su di un gradino incurante della neve che ormai comincia a coprire tutto.

SIGNOR CHICHINDA - Sto bene. Mi dico. A volte. Quando mi sveglio. Quando apro gli occhi e mi scopro nascosto in quello che ora è il mio letto. Cento letti vicino al mio. Cento ed uno letti nella camerata e rantoli sospiri sputi e tosse. Una allegra brigata stanca e maleodorante. M'alzo e sono già pronto per uscire, mi corico sempre vestito, non mi spoglio più da molti anni, e non lascio mai la mia vecchia borsa. Passo come un'ombra attraverso le ombre di ciascuno di questi letti e vado al bagno. Un bel odore d'urina e di merda. Piscio e poi mi guardo allo specchio sotto la luce al neon e la mia faccia è tutta gialla come quella dei cadaveri ed io penso che pur vivendo ancora da molto tempo, ormai sono cadavere. E mentre io penso rido e dico. Sto bene. Lo dico ai miei occhi che bruciano davanti allo specchio. Le pareti sono umide ed anch'io sono umido.

Gli sciacquoni perdono e c'è questo suono lo sciabordio mentre mi faccio la barba e non sono solo. Sto bene. Vedo allo specchio due zoccole che rasentano il muro tranquille. Ed anch'io a mio modo sono tranquillo perché qui dovevo arrivare, qui mi hanno condotto le mie azioni. Me lo sono scritto da solo e in anticipo il romanzo della mia vecchiaia. Lascio il bagno e la camerata dei maschi e m'aggio per i corridoi. Entro nelle stanze delle femmine e mi fermo ad ogni letto. Nessuna di loro dorme. Alcune stanno rannicchiate pelle ed ossa con gli occhi sbarrati dentro il buco dentro la prigione dei loro cupi pensieri con l'aguzzino cervello che le induce a tornare dove non c'è più nulla dove tutto è andato perduto. Altre grasse enormi stanno spaparanzate come regine in esilio si pettinano i candidi capelli si passano lo smalto sulle unghie il rossetto sulle labbra smorfeggiano cantando antiche strofette d'amore. Certune stanno abbracciate alla busta contenente la propria esigua pensione e che pure permette loro di essere lì legate ai propri sacchi di plastica pieni di quel poco e di quel tanto dei giorni faticosi che pure ora si ricordano belli. Ecco il mio harem. Come un sultano solenne passo in rassegna le mie malinconiche mogli rugose io che mai ho avuto una donna mia. Di queste mie compagne so tutto anche se le conosco soltanto da mesi, alcune soltanto da giorni. Di ognuna di loro possiedo una fotografia che sta qui dentro la mia testa di quando erano giovani e leggiadre di quando erano innamorate di un uomo o di un bambino che portavano per mano. Nella stanza più piccola quella di fronte alla cappella vi è mia madre. Era una donna alta e grossa un tempo quando anch'io ero più giovane ora si fa ogni giorno più piccina così che ogni giorno mi dico domani non la troverò più. Ma poi ogni volta che alzo le lenzuola lei è lì sotto. Un delirante scricciolo incartapecorito. Soltanto la voce è rimasta identica a quella di quando ero bambino. Una voce potente roboante da gigante. Sto bene. Mi dico. A volte. Quando sollevo le lenzuola. Mia madre urla. Urla da far accapponare la pelle. Non mi riconosce. Crede che io voglia stuprarla. Crede che io sia un ladro venuto a derubarla di tutto il danaro che in questi lunghi anni è andata racimolando e tiene nascosto nel materasso. Accorrono le suore. Mia madre urla sempre più forte. Ordina loro di picchiarmi. Ordina di legarmi e bastonarmi. Mi insulta come fossi il suo peggiore nemico e forse per lei lo sono per davvero. Mi sputa in faccia. Quando finalmente le suore riescono a farla calmare mi siedo sul davanzale di un finestrone e mi dico che non c'è nulla che va male è semplicemente la mia esistenza. E tengo stretta tra le dita la fotografia che sta qui dentro la mia testa di mia madre ancora ragazza bella e in carne con la pelle color pesca sorridente in un giorno soleggiato di primavera. E mi ricordo come dopo la morte di mio padre ha cominciato ad eliminarmi dalla sua mente. Mi ricordo di quando ho lasciato la «squadra lavori» e dei cento mestieri che ho fatto in seguito e delle cento case che io e mia madre abbiamo cambiato in giro per la città sempre più divisi separati l'una dall'altro e sempre più uniti. Legati. Fino a giungere dove siamo. E quando lascio il convento cantileno

lungo la via che sto bene. Mi faccio una ragione mi do una spiegazione del perché mia madre m'abbia eliminato dalla sua mente. Non me ne devo fare un cruccio. Ecco. Mi dico. Sei stato un errore. Nel compito fino allora ben riuscito. E poi per sempre rovinato. Della sua esistenza. È la mia vita. Certe volte per strada devo convincere me stesso che sto bene. Che il mondo non mi ha cancellato. Che la città non mi ha cancellato. Sono il cantore di questa città. Anche se il garzone del lattaio che mi passa davanti con la sua bicicletta non mi conosce. Anche se tutta la gente che incontro non mi conosce... La gente che incontro e che non mi conosce sa dove andare. Io non lo so più. Forse sono già arrivato. Mi fermo davanti alla libreria *Edipo* e guardo le vetrine. Quanti libri nuovi che ci sono! Tutti belli colorati. E c'è un libro vecchio. Un libro antico. Un libro di Chichinda. Il cantore del fallimento. Fa un bello effetto quel libro vecchio solo solo fra i tanti nuovi e non se ne sta triste. Tutto orgoglioso se ne sta. Alzo gli occhi e li vedo riflessi nella vetrina. Si rinnova l'antico incanto. I miei amati scrittori. Il signor Joyce. Il signor Pirandello. Il signor Celine. Il signor Brecht. Il signor Kafka. Mi sorridono. Dopo avermi seguito per tanti anni e tante case se ne erano andati, all'improvviso mi avevano lasciato solo. Che nostalgia per quelle notti insieme! Ma eccoli di ritorno. Non so la ragione e non mi importa di saperla. Camminiamo insieme e la via è piena di gente che non mi conosce. Ma non dò più valore a questo ora. Non sto più così male. Sono contento di poter passeggiare al fianco del signor Kafka che è molto più giovane di me e mi può essere figlio. Entriamo nella birreria *L'immortalità* e ci sediamo a bere una birra. E mentre ne beviamo una di quelle scure e forti quei cinque eccelsi scrittori mi parlano. Tutti insieme ma con una voce sola. Ascolto attentamente. Mi dicono che arriverà un viaggiatore. (*Si apre la porta a sinistra e dietro appare il viaggiatore con il suo valigione*) Sapevo che saresti venuto... So dove andremo e chi mi attende. Il signor Chichinda è quasi completamente coperto di neve. Il viaggiatore gli si avvicina molto lentamente sorridendo. SIGNOR CHICHINDA - Eh sono stato proprio un pazzo! Ecco. Ma tornare indietro non si può. Ero così giovane. Frequentavo l'università, ma a studiare non pensavo. Sin da allora avevo la testa da un'altra parte. Vivevo la vita che mi davano da vivere i miei amati scrittori e non ne conoscevo altre. Vivevo leggendo. Se pensavo alla mia esistenza futura ritenevo che col passare degli anni avrei imparato anch'io a compiere quei miracoli. Avrei donato agli altri, agli sconosciuti lettori del mondo, azioni pensieri e sogni, altre vite da vivere leggendo. Quando mio padre morì dovetti cercarmi un lavoro. Ci pensai a lungo. Non volevo un posto in qualche ufficio, né portare giacca camicia e cravatta ogni giorno. Percepivo che iniziava un capitolo nuovo della mia esistenza. Capivo che cominciava la mia effettiva università e non sapevo neppure quanto sarebbe durata. Desideravo mettermi alla prova con la vita vera. E la volevo dura e difficile. Che facesse venire ogni giorno le lacrime a viverla. La vita normale e dolorosa di centi-

naia di milioni di persone che non si lagnano neppure un minuto. Persone che non sono importanti che forse non contano niente. Ma che sanno resistere. Hanno la pelle ruvida la più solida che ci vuole per sopportare l'infelicità. Reputavo che dovessi portare le mie scarpette su di una strada tortuosa e accidentata e lasciare che si mutassero in scarponi molto brutti a mostrarsi. Dovevo abbandonare i miei giorni di sole alle spalle ed affrontare i cupi cieli su di me. Sopportare tutto senza lasciare uscire neppure un lamento. Cigolare soltanto come un pino d'inverno colmo di neve. Dilatare i miei occhi come le civette di notte per scorgere nel buio tutto ciò che quelli che hanno una vita comoda non riescono a vedere neanche nei giorni limpidi col sole. Stavo giocando a dadi contro il destino. Lo stavo sfidando a braccio di ferro. Gli avevo dichiarato guerra io al destino e volevo vincere. Ma prima di poter pervenire a quel giorno già sapevo che sarei dovuto cadere nel fango. Sarei stato beffato e deriso colpito alle spalle come gli sciocchi dai bambini nei villaggi. Ma avrei sempre rialzato il capo. Tenuto duro. Partendo da quella stazione di tormento, dagli altri la gente comune, sarei arrivato dove ero diretto. A me stesso.

Il viaggiatore posa una mano sul capo del signor Chichinda che è ormai tutto coperto dalla neve.

EPILOGO

È mattina. Ha smesso di nevicare, ma la neve che si è raccolta è molta e c'è un forte vento. La suora avvolta in un pesante cappotto è in cima alla scalinata, ha con sé una grande pala.

SUORA - Signor Chichinda! Signor Chichinda!

VOCE DI CLEMENTINO - (*Flebile*) Aiuto... Aiuto!

La suora scende cautamente per i gradini. Si avvicina al rifugio del barbone. Rimuove con la pala la neve che ostruisce il passaggio. Clementino quasi assiderato esce dal suo precario rifugio. La suora prende da una tasca una fiaschetta di liquore e la passa a Clementino.

SUORA - Ha veduto il signor Chichinda? CLEMENTINO - (*Dopo aver bevuto*) Non è rientrato?

SUORA - No.

Clementino cercando di rialzarsi rimuove della neve e vien fuori la borsa del signor Chichinda.

CLEMENTINO - E questa cos'è?

SUORA - La borsa del signor Chichinda. *La suora spala la neve con energia. Ma non trova il corpo del vecchio scrittore. Clementino apre la borsa ed il vento porta via con sé un numero incredibile di fogli dattiloscritti. E con questi le foto di Joyce, Pirandello, Céline, Brecht e Kafka. E per ultima la foto di un certo signor Chichinda.*

FINE

Il disegno per «La vera vita del signor Chichinda» è stato eseguito dal pittore Dino Abbracciavento.

LA NOTTE DI PICASSO

di EDOARDO ERBA



PERSONAGGI

NERO
LORENZO

Un lungo corridoio piastrellato di bianco. Sulla destra si aprono tre porte. Sulla sinistra due grandi finestre. Fuori è buio. Un debole lampione illumina lo sterrato.

Nero si affaccia ad una delle porte. Si guarda intorno per vedere se non c'è nessuno in vista. Esce.

Nero ha un'età poco definibile. È trasandato. Ha la barba lunga.

Nero raggiunge la porta più vicina. Spia dal buco della serratura. Tende l'orecchio per sentire se da dentro vengono rumori. Non sente niente. Bussa adagio.

Nessuno risponde. La porta non si apre. In compenso si apre uno spiraglio nella porta successiva. Lorenzo ha infilato la faccia nello spiraglio. Vede Nero. Esce. Si chiude la porta alle spalle.

Lorenzo è un po' più giovane di Nero. È agitato. Ha gli occhi pesti.

LORENZO - L'hai sentito prima?

NERO - Ha ricominciato?

Lorenzo fa cenno di sì.

NERO - Allora oggi non ce la fa.

LORENZO - Torno alla radio.

Lorenzo rientra e chiude. Nero rimane un momento incerto, poi si avvicina alla porta di Lorenzo.

NERO - Perché non ci proviamo noi due? Sento che è la sera buona. Ho la testa piena di idee.

LORENZO - (Riapre) Ho tutto sullo stomaco.

NERO - Senza di lui lo finiamo stasera.

LORENZO - Ho i bruciori.

NERO - Fai uno sforzo. Un piccolo sforzo. Minimo.

Lorenzo non si decide a uscire.

NERO - Yogurt?

Lorenzo tira fuori di tasca un cucchiaino.

NERO - Torniamo all'autogrill.

Nero torna verso la sua stanza. Lorenzo lo segue fin sulla soglia.

LORENZO - L'ho disegnato.

NERO - L'hai disegnato? È un grande giorno. Siamo in dirittura d'arrivo.

Nero entra in stanza. Esce con un vasetto di yogurt. Lo passa a Lorenzo.

NERO - Fammelo vedere.

LORENZO - (Prende lo yogurt e comincia a mangiare avidamente) L'ho stracciato.

NERO - Ti sei vergognato? Perché ti sei vergognato? Mai. Guarda Picasso. Faceva un quadro al giorno.

LORENZO - C'è andato un giornalista da Picasso.

NERO - Quando? Guarda che è morto. È già un mito. Una leggenda. È morto.

LORENZO - Gli chiede: Picasso... (Si incanta)

NERO - Va avanti. Non distrarti. Sento che è importante. Che ci farà fare una svolta.

LORENZO - Il giornalista gli chiede: Picasso...

NERO - Picasso?

LORENZO - Picasso, qual è la sua opera migliore? (Si tira giù i calzoni. Mostra il mem-

Tutti gli splendori del teatro povero nel buio *huis clos* di un manicomio

EDOARDO ERBA

Quando ho letto *Per un teatro povero* di Grotowsky avevo i capelli lunghi sulle spalle e vedevo Genova nel mio futuro: era una grande città, stava sul mare e aveva quel tanto di sordido che mi piaceva.

Penso, in tutti questi anni, di essere stato a Genova solo due volte senza fermarmi più di un pomeriggio e soprattutto senza ricordare nemmeno una riga del libro di Grotowsky. Il titolo però mi ha segnato. Credo in un teatro povero. Povero e stracarico di vita, come i vicoli di Genova. Guardo al teatro ricco con lo stesso sospetto con cui un camallo vede scendere da una Mercedes metallizzata una coppia elegante e schizzinosa.

La notte di Picasso, come il più recente *Maratona di New York*, è pensata per un teatro povero. L'ho messa in scena la prima volta nel '90 a Roma, al Centro Sociale di Dario D'Ambrosi. Gli attori recitavano in un corridoio di Villa Maraini, questa specie di reggia abbandonata, di sanatorio, di manicomio. Li avevo chiusi fra due tribune, togliendo ogni via d'uscita. L'unico movimento che facevano per tutto il tempo era andare avanti e indietro, indietro e avanti come animali in gabbia. Abbiamo fatto tre sere di repliche entusiasmanti. Tanto che Dario D'Ambrosi alla fine mi ha detto: è bellissimo, ma non farlo mai fuori da un manicomio. L'anno dopo *The night of Picasso* è andata in scena a Los Angeles, allo Stages Theatre, fra Hollywood e Sunset Boulevard. È rimasta in cartellone tre mesi. □

bro) Eccola qui la mia opera migliore!

NERO - È grandissima! Questa ci fa svoltare. (Lo abbraccia) Che commozione! Picasso ha fatto i capolavori per riprendersi. Perché era depresso. Per una notte come questa era depresso. Ci credo che era depresso! E allora il mattino dopo si svegliava e cic cic cic sporcava la tela, così, come fa uno nervoso, che fa qualcosa per distendersi. Cic cic cic e ha fatto dei capolavori. Io di Picasso ho quest'idea. Picasso sta pensando alle cose che ha visto alla sera. E ne ha viste, di cose. Ma il giorno dopo come si fa? Il giorno dopo non si può. Ci hanno provato in tanti. Gli elementi migliori di tutte le generazioni ci hanno provato...

Lorenzo raschia il fondo del vasetto.

LORENZO - Siamo alla fine.

NERO - Dobbiamo fare i riassunti. Vai da una cameriera di sessant'anni, da una donna di campagna, e cosa le dici?

LORENZO - Dimmi il nome di un artista moderno.

NERO - Ti dice mica Stravinskij.

LORENZO - Nella musica del Novecento non c'è un vero genio universale.

NERO - E nel cinema? Chi è il primo nella hit parade del cinema? Charles Spencer Chaplin.

LORENZO - Charlot.

NERO - No, Charly Chaplin. Da quando è morto si è unificato col suo personaggio. Un po' come Paolino Paperino e Walt Disney.

LORENZO - Come Hanna & Barbera.

NERO - No. Hanna & Barbera no.

LORENZO - Perché?

NERO - Walt Disney è una parola come Coca Cola, è diventato un simbolo, un suono. Non è più un uomo.

LORENZO - È l'essenza di un cartone animato. È... (Si incanta)

NERO - Cos'è? Non distrarti. È importante. È capitale.

LORENZO - Ho anch'io una storiella su Picasso.

NERO - L'avevamo già superato.

LORENZO - Ero un bambino e andavo a spasso con Gigi, che era un vicino di casa.

NERO - Mai tornare indietro.

LORENZO - Lui mi teneva sempre per mano, forse aveva paura che scappassi via. Gigi era un pensionato che si leggeva tre giornali tutti i giorni. Passava il tempo a sentire le notizie alla radio. Arriviamo in una piazzetta. È una piazzetta tutta a sassi, le facevano con i sassi del fiume. C'è un bambino piccolissimo, nero, tutto sporco. È sdraiato sui sassi e sta disegnando con la matita su un foglio di quaderno. Aveva fatto un disegno tutto storto, tutto sghembo, con le gambe e le braccia fatte come delle croci. E gli aveva scritto sotto, in stampatello: Picasso. Gigi si abbassa, prende il foglio. L'ha guardato e ha detto: questo non è Picasso. È picasasso!

Lorenzo si è incantato di nuovo. Nero non lo guarda. Silenzio.

NERO - Quanto siamo stati sull'autogrill?

LORENZO - Forse è stata solo un'introduzione un po' lunga.

NERO - Di questo passo non scriveremo mai un film. Abbiamo sbagliato approccio.

LORENZO - Io volevo fare una postilla al discorso di prima.

NERO - Quale discorso?

LORENZO - Quale postilla?

Silenzio. Improvvisamente dalla stanza chiusa si sente qualcosa. Potrebbe essere una cantilena, un lamento, una risata isterica.

Lorenzo comincia ad agitarsi.

NERO - Ti rendi conto del danno? Due anni buttati dalla finestra. Bisognerebbe strozzarlo. Dove vai?

LORENZO - La radio. Forse stanno già trasmettendo.

NERO - Perché fa così? Stavamo lavorando

benissimo.

Nero si mette davanti alla porta di Lorenzo, che vorrebbe rientrare.

NERO - Resisti ancora un attimo. Lo fa apposta. Lo sai. Dobbiamo pensare al lavoro noi due. Ci vuole grinta. Determinazione. Non è una cosa da signorine.

La risata è finita. Lorenzo rimane immobile. Tenendolo sotto controllo, Nero si avvicina all'altra porta. Si abbassa e guarda dal buco della serratura.

LORENZO - Cosa fa?

NERO - Si pulisce le unghie.

LORENZO - Quando si puliva le unghie succedeva qualcosa.

NERO - Era il momento che cominciava a pensare.

LORENZO - L'autogrill l'ha inventato lui.

NERO - Era il più lucido di noi tre.

LORENZO - Una testa...

Nero e Lorenzo si fanno un cenno d'intesa. Nero rientra in camera. Lorenzo lo segue fin sulla soglia. Nero esce con un vecchio registratore a nastro.

Appoggia il registratore da qualche parte. Lo accende.

LORENZO - È partito?

NERO - Dove eravamo rimasti?

LORENZO - Fermalo. Non mi ricordo.

NERO - (Lo spigne) No, così non si può lavorare. Concentrati. (Lo riaccende)

LORENZO - Lui beve il caffè e lei sta girando nel market...

NERO - Avanti...

LORENZO - ...perché per uscire dall'autogrill bisogna per forza passare dal market...

NERO - Questo è chiaro. Fai un passo avanti.

LORENZO - ...perché qualcosa si compra sempre. Magari un prosciuttino, una cazzata...

NERO - Schiodati.

LORENZO - A un certo punto nel bar entra l'altra. Lui la vede, la riconosce. Ha un brivido.

NERO - Avevamo detto che non si conoscevano.

LORENZO - Non sappiamo che cosa è successo prima ma sono sicuro che lui e l'altra si conoscono. Hanno avuto un contatto segreto.

NERO - Sono due anni che non si conoscono.

LORENZO - L'abbiamo cambiato insieme due settimane fa. E sei stato proprio tu.

NERO - Io non ho memoria? Non puoi approfittarti.

LORENZO - Lui è lì al caffè un po' scazzato e lei è giù al market. Davanti hanno le vacanze. Sono le loro vacanze. Vanno in vacanza. Questo dev'essere chiaro e si capisce perché sono ancora pallidi ma sono già vestiti da vacanza. Coi bermuda a colori.

NERO - Ma il film è bianco e nero. Perché il bianco e nero è più drammatico, rende i contrasti...

LORENZO - Zitto. Li sto vedendo. Entra l'altra. Lui la guarda. Sorpresa. Qualcosa sta per esplodere. L'altra butta giù il caffè.

Guarda lui. Lui non resiste. Vorrebbe, ma non riesce a resistere. Scende dalle scale.

Lui non sa perché ma le va dietro. Camminano di fianco. È un bel momento. Passano per il market e non si accorgono neanche di lei che sta guardando un prosciutto, girata dall'altra parte. Escono dall'autogrill. L'altra va verso la sua macchina. Lui l'accompagna. Alla macchina non ce la fanno a dividersi. La tensione è bestiale. Lui sale in mac-



EDOARDO ERBA

È nato a Pavia nel 1954 e vive a Milano.

Laureato in lettere moderne, ha frequentato la scuola di drammaturgia del Piccolo Teatro di Milano.

Ha scritto testi per la radio, la televisione e soggetti per il cinema (*Euforia degli abissi* e *A fior di pelle* in collaborazione con Traverso e Fumagalli; *Francesca*, in collaborazione con Rocco, finalista al Premio Solinas 1988; *La ferita*, soggetto e regia per Rai Tre e *Fragile*, premiato dall'European Script Found al Festival di Cannes 1989 come miglior soggetto italiano). Per il teatro, intensa la collaborazione con Traverso (*Babysitter*; *Blackout* e *Stella polare*, tutti del 1984 e *Un centimetro ogni ottanta battiti*, 1985); *Il vescovo e la sua governante* (con Mancini, 1986); *Favola calda* (con Bisio e Traverso, 1987); *Guglielma* (con Bisio, Conforti e Alberti, 1989); *Aspettando godo* (con Bisio e Conforti, 1991) e *La prima volta* (con Andreoli e Storti, 1992).

Altri testi: *Ostruzionismo radicale*, 1986; *L'appeso*, 1988; *La notte di Picasso* rappresentato al Teatro al Parco di Roma nel 1990 e nel 1991 allo Stages Trilingual Theater di Los Angeles con *Porco selvatico*, *Tessuti umani*, 1992; *Curva cieca* (Festival delle Tuscolane, 1992) e *Maratona di New York*, Premio di Teatro Candoni Arta Terme 1992, in scena il febbraio scorso al Teatro Due di Parma. □

china. Lei si è fermata al market perché aspettava che lui scendesse. Non lo vede arrivare e va al bar per vedere se è lì. Non c'è. Allora guarda dalla vetrata. Appena in tempo per vedere lui e l'altra che se ne vanno sulla spider. Lei rimane di sasso. Invece lui è sulla macchina. Vediamo l'altra che guida. È il diavolo. Lui è agitato. L'altra è di ghiaccio. Tutti e due sentono la tensione. Lui le sorride per rassicurarla, ma l'altra rimane fredda. Lui sente il rimorso per quello che ha

fatto però si vergogna di questo rimorso. La guarda come per chiederle scusa. Le stringe la mano. Anche l'altra scioglie questa faccia di ghiaccio. Lui diventa affettuoso. L'altra sorride. È piena di sesso.

Nero ha seguito il film sulla parete bianca.

Lorenzo è sposato.

NERO - Come ti senti?

LORENZO - Ho dato troppo.

NERO - Mi hai fatto godere. Il momento in cui dal primo piano dell'altra con la faccia di ghiaccio stacchi su di lui che da preoccupato diventa affettuoso e torni su di lei piena di sesso... è il manifesto del film.

LORENZO - Ho speso molto.

NERO - Per fare un manifesto così ci vorrebbe Picasso.

LORENZO - Oppure potrebbero essere due immagini sovrapposte. Come le figurine del formaggio Mio.

NERO - Lo faremo stampare. Prima di Natale voglio il manifesto. Il manifesto è l'immagine. È tutto. Se c'è il manifesto c'è il film. Se c'è il film ci siamo anche noi. Questa è forte. Abbiamo ingranato. Sono ispirato. È una grande sera. Bisogna ricordarsela. Gira?

Lorenzo dà un'occhiata per controllare se il nastro gira.

NERO - Lo senti? Stiamo creando. C'è un momento più bello? È come un film. Devo farlo.

LORENZO - Cosa?

NERO - Un film su due che parlano di fare un film.

LORENZO - Forse il film del futuro è questo.

NERO - Quale, quale?

LORENZO - Ho ancora i bruciori.

NERO - Vuoi un altro yogurt?

Lorenzo fa cenno di sì.

NERO - Dopo te lo dò. Parla.

LORENZO - Davvero?

Nero lo rassicura.

LORENZO - Tu dici: faccio un film su due che parlano di un film, così, perché una volta o l'altra devo aver il coraggio di farlo. Per te è una specie di scherzo, quasi lo fai per me. Poi tutto il resto della tua opera viene cancellato, non sei nessuno. E invece con questo film fondi un nuovo linguaggio...

NERO - Hai detto una cosa tremenda.

LORENZO - ... Come Francesco.

NERO - Petrarca?

LORENZO - Me l'hai raccontato tu.

NERO - Cosa?

LORENZO - Che ha scritto tutta la vita. Sempre in latino.

NERO - Un bordello di opere.

LORENZO - E poi ha scritto una stronzata in volgare, come uno scrive così, una poesia in dialetto. Oppure registra due che parlano di fare un film. Secoli dopo cosa succede dell'opera latina?

NERO - Completamente dimenticata. Non sanno neanche più chi l'ha scritta, è conservata in codici vaticani. Il Canzoniere invece è letto in tutte le corti d'Europa.

LORENZO - E oltretutto lui ha fondato una lingua.

NERO - È la mia ossessione.

LORENZO - Quello che hai in testa di fare non conta niente. Sono le cose che escono all'improvviso quelle importanti.

NERO - Tipo questa registrazione?

LORENZO - L'arte del futuro è la conversazione su nastro. Dice: di conversazioni su nastro il Novecento ne ha lasciate pochissime, e tutte insignificanti. Tranne una con-

versazione a due dell'anno tal dei tali. Questo è lavoro di scarto del film. Dopo che l'hai fatto dici: scarto i nastri, poi le prime cose che ho scritto, le foto... Stai per buttare tutto nel fuoco e la solita sorella ooop... un momento. Li prende tutti. Dice: aspetta, a me sono piaciuti. Li mette in un armadio. Secoli dopo in biblioteca c'è un pirlino di studente universitario che non sa su cosa fare la tesi. Tutti gli argomenti migliori sono già via. Allora vede un nomino piccolo così. Il tuo. Chi cazzo era? Fruga negli scaffali e trova uno stipo con dentro dei nastri. Ma questi nastri parlano un linguaggio che è il nostro. Ecco la musica che ci aspettavamo. Con questo ci faccio carriera. Gli scienziati si interessano subito alla cosa. È un caso planetario. Perché è una possibilità di passaggio nel tempo. Come questa gente secoli prima si è conquistata un passaggio nel tempo? È una cosa che anche loro stanno studiando. In questo modo scoprono che alcuni l'avevano già fatto. E si mettono a studiare questi casi da Francesco fino a noi. C'è un filo che li lega. Alla fine dicono: avevano già capito tutto solo che non lo sapevano.

NERO - Parli come un santo. Guarda qua. Ho i brividi. La pelle d'oca.

Lorenzo ridacchia soddisfatto.

NERO - È chiaro che questa sera è nato un nuovo genere letterario: la conversazione su nastro. Perché quello che io ho in mente di fare non conta niente. Sono le cose che incidiamo lì sopra quelle importanti. E noi ne abbiamo dette di cose...

LORENZO - Abbiamo parlato due anni interi, qui dentro.

NERO - Abbiamo smosso il finimondo.

LORENZO - Peccato che abbiamo usato sempre lo stesso nastro.

Dalla stanza chiusa escono delle urla.

LORENZO - (Si agita) Forse alla radio l'hanno già detto.

NERO - Ti prego. Non adesso. Non cedere. Siamo a un punto decisivo.

LORENZO - (Va verso la sua stanza) Se ricominciano devo saperlo.

NERO - (Sbarrandogli la strada) Se torni dentro è finita. Finisci come lui. Lo capisci questo?

Le urla si fanno più forti. Lorenzo e Nero sono faccia a faccia.

NERO - Cerca di ascoltarmi. Cerca di capirmi. Abbiamo poco tempo. Pochissimo. È il girone di ritorno. Non possiamo più sbagliare.

LORENZO - Fammi passare.

NERO - Oh Cristo! Smettila. Non diranno niente alla radio.

LORENZO - Io ascolto quello che non dicono. Basta un segnale. Magari una canzone. Io ci sto attento. Voglio saperlo prima.

NERO - Lui lo sa che fai così. Lo fa apposta a gridare.

LORENZO - Come nei campi.

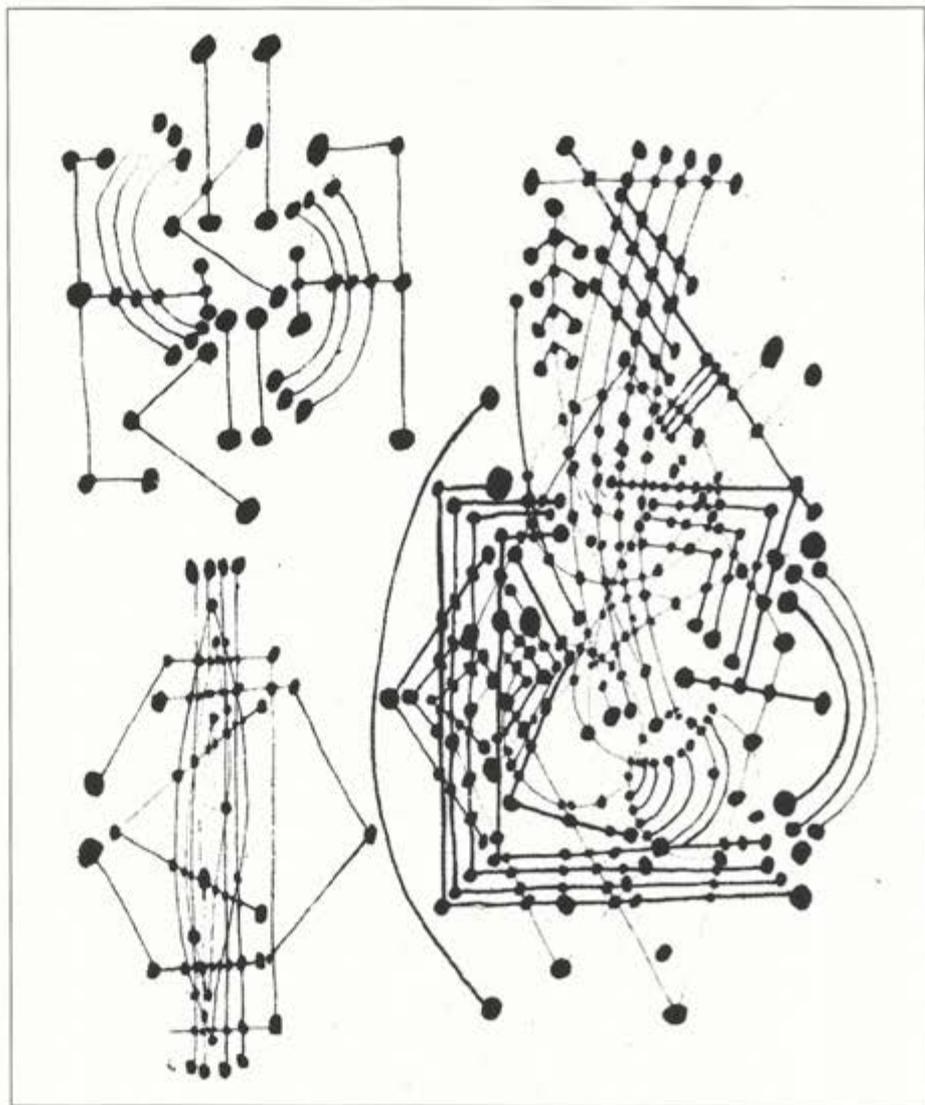
NERO - (Grida) Tu non ci sei mai stato! Perciò non dire come nei campi se non ci sei mai stato!

LORENZO - (Si mette a tremare) Non voglio tornarci.

NERO - I campi non ci sono più. Li hanno distrutti prima che tu nascessi. Mettitele in testa. Fattene una ragione. Hai perso un'esperienza. Saresti stato un eroe, un martire, un povero coglione. Saresti stato qualcosa. Ma non ci sono più.

Le urla sono cessate.

NERO - Ha smesso. Cosa ti dicevo? Non ha resistenza. Noi dobbiamo stare qua. Aspet-



tare che smetta. Semplice. Lo farebbe anche un bambino. Come ti senti? Meglio? Ne abbiamo passate tante. Ho alzato la voce? D'accordo. Scusiamoci. Non pensiamoci più. Certe volte il lavoro mi scassa i nervi. Sai cosa? Ci faremo una pausa. Le pause sono importanti. È lì che si lavora. Le notti di Picasso. Tieni a mente. È lì che si crea il capolavoro. Perché non parli?

LORENZO - Ho la lingua gonfia. Non riesco a muovere i muscoli involontari, che di solito vanno da soli... tipo anche la respirazione. Ogni tanto mi dimentico di respirare.

NERO - Yogurt?

LORENZO - Con tanto zucchero.

Nero va a prendere un altro vasetto di yogurt. Lo zucchera esageratamente. Lo passa a Lorenzo. Lui comincia a mangiarlo. Si calma.

Nero va a vedere dal buco della serratura della stanza chiusa.

LORENZO - Cosa fa?

NERO - È sdraiato per terra.

LORENZO - È sfinito.

NERO - Era quando gli uscivano le cose migliori.

LORENZO - Prima bisognava stroncarlo.

NERO - Certe volte bisognava picchiarlo.

LORENZO - Ti ricordi quando l'hai lasciato tutta notte al freddo?

NERO - Sì è coperto con l'imbottitura del motore.

Ridacchiano.

LORENZO - Ho concepito il film.

NERO - Sai cosa mi fa impazzire? Sai tornare in argomento. Sei un mastino. Lo sei sempre stato. Sei la forza di questo lavoro. Il motore immobile. L'instancabile creatore.

LORENZO - Dobbiamo lasciare l'autogrill.

NERO - L'aspettavo da un pezzo. Due anni di lavoro su una scena. Grandioso. È l'estremo sacrificio. Parla.

LORENZO - Pensa a quante merde di pellicole si buttano via per fare film di merda.

NERO - Retorica fecale. È l'essenza del lavoro.

LORENZO - Se uno avesse avuto l'idea di filmare un uomo da quando nasce fino a quando muore il futuro avrebbe la più grande opera di tutti i tempi. La vita.

NERO - È una cosa nuova. La prima cosa veramente nuova dall'avvento del cinema sonoro.

LORENZO - L'osservazione della vita dell'uomo da quando nasce a quando muore è molto più della costruzione del Colosseo, delle Piramidi o della Grande Muraglia. In questo film non c'è montaggio. Solo una presa diretta lunghissima. C'è una persona che nasce e cresce con la telecamera davanti.

L'Attore Totale. Se da quando nasce ha sempre la telecamera davanti ci fa l'abitudine. Si convince che è normale. Certo, ci sarà differenza rispetto alla vita di un uomo qualsiasi, ma questa differenza è poca cosa confronto al vantaggio di poter osservare tutta una vita in modo completo e riproducibile.

NERO - Potrebbe sponsorizzarlo la Kodak.

Ho i brividi. (Si allontana)

LORENZO - Dove vai?

NERO - (Entrando in stanza) A pisciare.

LORENZO - (Lo segue fin sulla soglia) C'è una cosa da dire su questa opera colossale: si potrà vedere la vita, solo che nessun uomo potrà vederla tutta. Nessuno riuscirà mai a passare la vita davanti a uno schermo. Ne potrà vedere solo dei pezzi. Passeranno generazioni di studiosi prima di poter capire il significato dell'opera...

NERO - (Dalla stanza) Chi se ne frega. Metti che ci vogliano mille anni. Però questa è l'unica opera che può veramente dare una svolta all'umanità.

LORENZO - (Sta finendo lo yogurt) Devo dire urgentemente altre due cose. Le opere del futuro le faranno solamente le nazioni. Ad esempio i viaggi spaziali sono un'opera d'arte degli Stati Uniti. Il viaggio sulla Luna, di chi è quello?

NERO - (Da dentro) Degli Stati Uniti.

LORENZO - Loro sono un artista del futuro. Lorenzo posa il vasetto vuoto. Si incanta.

NERO - (Dalla stanza) E l'altra cosa?

LORENZO - Non me la ricordo più.

NERO - (Dalla stanza) Aspetta. Concentrati. Non lasciartela sfuggire.

LORENZO - Non lasciarmi solo...

Lorenzo non riesce a continuare.

NERO - (Dalla stanza) Se credi nella nuova forma d'arte devi andare avanti anche da solo.

Lorenzo fissa il registratore. È perso.

NERO - (Dalla stanza) Non è ammissibile. Vuol dire che siamo ancora a uno stadio sperimentale.

Lungo silenzio.

LORENZO - La sensazione è di vertigine. Ho visto un buco. Parlare a diecimila persone è infinitamente più piccolo. Ora sto parlando alle moltitudini del futuro.

Nero esce dalla stanza. Lorenzo sta tremando.

LORENZO - Torno alla radio.

NERO - Eh no, cazzo. Tu alla radio non ci torni. È rotta da due anni la radio. Non trasmette più. L'hai distrutta. L'hai buttata nel cesso.

Lorenzo cerca di passare. Nero lo prende per la camicia. È furibondo.

NERO - Non puoi più arrenderti. Siamo andati troppo in là. L'opera totale non possiamo aspettare che la facciano gli altri.

LORENZO - (Ha paura) Lasciami andare.

NERO - (Lo prende per il collo) Lo so che non ti piace, perché è una scelta drammatica. È facile dire: troviamo uno che si presta fin dalla nascita a fare l'Attore Totale. Pensiamo invece una cosa: (indica la stanza chiusa) lui viene filmato, allora io sono l'artefice di quest'opera. (Comincia a picchiarlo con metodo) È una scelta tremenda, ma come fai a convincere gli altri se non convinci prima te stesso? Devi filmare lui. Filmarlo fino alla morte. E man mano che l'opera diventa colossale devi superare resistenze incredibili. Quando gli altri si accorgono che non stai facendo il filmino delle vacanze, quando il potere si accorge di quello che stai facendo e della sua portata rivoluzionaria tenteranno di eliminarti. Mi ascolti? Se tu hai organizzato la cosa in modo tale che vada avanti comunque...

LORENZO - (Con un filo di voce) Lui è già nato. L'esperimento è incompleto. Non ha lo stesso valore. Se manca anche un giorno, un giorno solo tutto il lavoro perde di significato. La cosa importante è filmare la vita

dall'inizio alla fine. Sennò tanto vale scrivere la Divina Commedia.

NERO - (Smette improvvisamente) È vero. Non vale la pena.

Nero fissa il vuoto. Lungo silenzio.

LORENZO - Mi è venuta in mente.

NERO - Cosa?

LORENZO - La seconda cosa. Il Messia è già qui.

NERO - Il Messia?

LORENZO - Nel momento in cui noi pensiamo la cosa pensata è già viva. Quando Nicola ha scoperto che la Terra girava intorno al Sole è stato un casino enorme.

NERO - Copernico?

LORENZO - Quando noi scopriremo che la Terra è un essere vivente di cui noi siamo i parassiti, questo ci creerà uno scompenso pari a quello di quando la Terra scoprirà che anche gli altri pianeti sono esseri viventi e che tutto l'Universo è un grande essere in espansione. Anche se allora avrà già cominciato a contrarsi... Ne discende che il pensiero è materia universale esattamente come l'erba, lo yogurt o un film.

NERO - Esiste una teologia euclidea e una teologia non euclidea. Tu sei il sacerdote della teologia non euclidea. Fra te e quelli che sono venuti prima s'è operata una rottura, un cambio epocale. Tu sei un profeta.

LORENZO - Una volta ero vicino alla fermata della metropolitana. C'era della gente attorno a un tavolino, tipo quelli che raccolgono firme. C'era un cartellone con scritto: hai pensato che il Messia potrebbe scendere qui, adesso?

NERO - Che fermata era?

LORENZO - Perché ci sono tre cose che arrivano all'improvviso: un oggetto trovato, uno scorpione e il Messia.

Nero fissa Lorenzo che ha la mano alzata e le dita che fanno un tre.

LORENZO - Perché mi guardi? Mi fai paura.

NERO - Non distogliermi. Ho visto qualcosa. Una cosa improvvisa. Irrefrenabile. Dobbiamo fare i riassunti.

Lorenzo è spaventato.

NERO - Stanotte dopo due anni abbiamo lasciato l'autogrill. Non hai spiegato come ci sei arrivato, ma questo fa parte del primo mistero.

LORENZO - Mi sento come lui se mi guardi così.

NERO - Poi è saltato fuori per la prima volta a livello cosciente la nascita del nuovo genere letterario, la conversazione su nastro, inventato a livello incosciente da lui... (Indica la stanza chiusa)

LORENZO - Lascialo fuori.

NERO - Perché è lui che ha voluto il registratore. È teorizzata invece da te. Che nella stessa notte, cioè adesso, inventi anche il film totale con l'attore totale. Ovvero la somma, l'essenza del sapere umano. Che getta le basi per la religione del prossimo millennio e ti immette di diritto nella hit parade dei profeti.

LORENZO - Non insistere. È pericoloso.

NERO - Con la fondazione della teologia non euclidea ti classifichi primo fra i Battisti. Ora è chiaro il collegamento fra questo evento e il fatto che per la prima volta ti accorgi che qualcuno sta ancora aspettando il Messia. Quindi...

LORENZO - Non dirlo. Lo so. L'ho capito. Lo sapeva anche lui. Poi sarà troppo tardi. Nessuno avrà più scampo. Lui griderà. Il velo del tempio si squarcerà. Ci saranno i tuo-

ni. Un brivido attraverserà la Terra...

NERO - Sei il Messia!

Una risata dalla stanza chiusa. Potentissima. Prolungata.

Il corridoio ne rimbomba. Lorenzo si prende la testa fra le mani.

NERO - Il mondo già ti deride.

LORENZO - Cosa devo fare?

NERO - Convinciti. Lui non ce l'ha fatta. Non era degno. È scritto da un'altra parte. È scritto prima. E non era lui.

LORENZO - Ho lo stomaco in gola. Ho bisogno lo yogurt.

NERO - Adesso ne puoi fare a meno. Ne devi fare a meno. Pensa a quello che sei.

LORENZO - (Alza la voce) Vammelo a prendere!

NERO - Sei proprio tu. Ora ti riconosco. I miei occhi si aprono. La cataratta mi cade. Sei la mia creatura.

LORENZO - Per un momento sono stato immenso.

NERO - Lui è un coglione. Assumilo fino in fondo.

LORENZO - Non ce la faccio.

NERO - Un piccolo passo. Ormai è facile. Ci sei quasi arrivato. Se ti credono tu esisti. Se esisti tu, esisto sicuramente anch'io.

Lorenzo si incanta. Silenzio.

LORENZO - Le conversazioni su nastro cosa diventeranno in futuro?

NERO - L'ultimo capitolo della Bibbia.

LORENZO - Il Messia Elettrico.

NERO - Sembra il titolo di un libro. Bisogna pubblicarlo prima o poi.

LORENZO - Noi non pubblicheremo più niente. Registreremo tutto. Questo sarà il nostro lavoro da stasera fino alla morte.

NERO - Giusto. Il primo comandamento. Registrare tutto. Registrare subito.

Nero va a controllare che il registratore sia in funzione.

LORENZO - Però io da piccolo non volevo mica fare il Messia. Volevo fare l'avvocato.

Nero si accorge che il nastro gira a vuoto.

NERO - Lorenzo?

Lorenzo e Nero si guardano.

NERO - È finito il nastro.

LORENZO - Da quanto?

Nero allarga le braccia.

NERO - Lo mettiamo da capo?

Lorenzo scuote la testa. Crolla a sedere per terra.

Da dentro la stanza si sentono dei passi.

NERO - Non agitarti. Ci penso io.

LORENZO - È finita.

NERO - Non farà niente. Non può. Non può più.

LORENZO - Cosa gli hanno fatto?

Nero non risponde. Si avvicina al buco della serratura e guarda dentro. Si sposta di scatto.

NERO - Zitto. Ci sta guardando.

Silenzio. Lorenzo si è chiuso in sé. Sta tremando.

NERO - Torna dentro.

Nero lo fa alzare e lo accompagna fino alla porta.

LORENZO - Nero? Alla radio l'hanno già detto? Qui siamo già nei campi, vero?

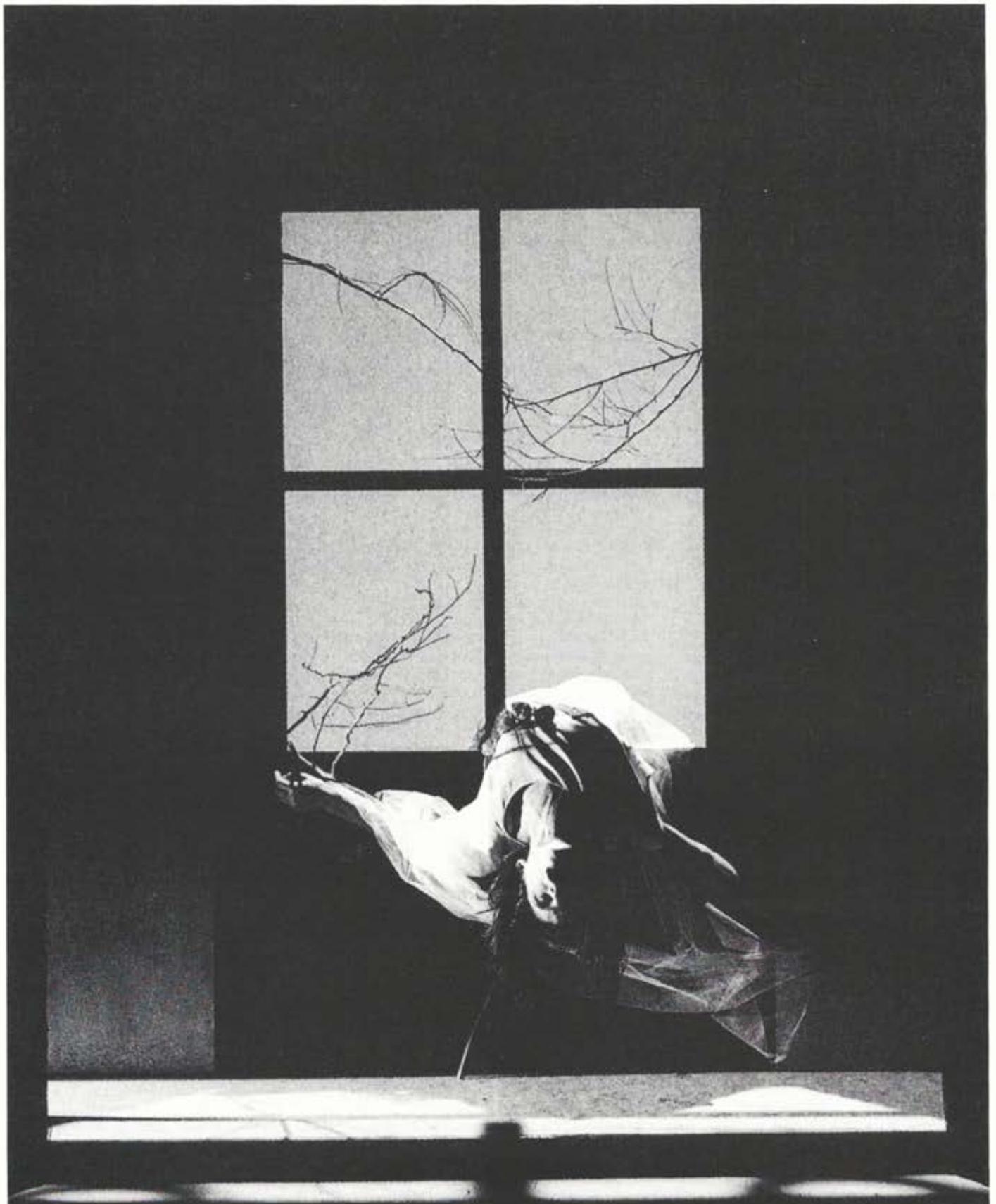
NERO - Riprendiamo domani.

BUIO

I disegni di Picasso sono tratti dal volume di Hans L.C. Jaffé edito da Garzanti, 1965.

VARIÉTÉ-UN MONOLOGO

di CESARE LIEVI



Una stanza, un letto, un armadio, un pianoforte. Cristiano canta una canzone come in uno show. Silvia, quasi invisibile, è distesa sul letto. Di colpo Silvia si sveglia e getta addosso a Cristiano tutto ciò che le capita sott'occhi: il cuscino, alcune riviste, un libro, un abito, un bicchiere d'acqua, eccetera. Cristiano si comporta come un attore sorpreso dalle reazioni violente del pubblico. Quasi chiedendo scusa si ritira dietro una quinta.

SILVIA – (*Rivolgendosi al pubblico*) Era uno degli uomini della mia vita. Uno dei sette. E non capisce, come gli altri sei del resto, che se ne deve stare tranquillo dove il mio amore e il mio odio lo hanno relegato: nell'altro mondo, e smetterla di venirmi a torturare con i suoi shows. Avete sentito cosa ha cantato? Piagnisteo romantico sentimentale. Insopportabile. L'ho ucciso perché era insopportabile. Come gli altri sei del resto. Prima li ho addormentati, dopo li ho uccisi. Nella vasca da bagno. Alcuni anche più grandi e grossi di questo. Dei veri gorilla. Dei mammoth. Delle montagne di muscoli. E lardo. Che schifo! Uccisi come formiche, con naturalezza, con nonchalance... Poi il cadavere l'ho gettato in acqua. C'è un lago qui dietro. Lo sentite?

Dopo alcuni secondi si sentono onde sbattere contro la riva.

Ecco adesso lo sentite. Un lago profondo trecentottantasei metri. Basta mettere il cadavere in un sacco di iuta assieme a una pietra, legarlo bene con lo spago e gettarlo dalla finestra. In un secondo cadavere, pietra e sacco non esistono più, inghiottiti dalle acque, dai suoi abissi.

Quanto amo questi abissi! Cupi, tenebrosi, allucinati abissi!

Entra una piccola suora con un vassoio su cui vi sono pastiglie e un bicchiere d'acqua. Oh! Grazie madre. Quante pastiglie devo prendere? Dodici?

La suora fa cenno di sì.

Che tempo fa oggi?

La suora non risponde. Silvia non bada al silenzio della suora, ingoia le pastiglie e parla.

Di sicuro c'è il sole. Da anni, da queste parti, per fortuna c'è sempre il sole. Una polenta cocente che scalda e illumina tutto. Le cose si sfaldano nella sua luce. L'acqua del lago s'abbassa sempre più e gli abissi si estinguono. Madre, voi mi capite?

La suora fa cenno di sì.

Ecco le ultime due pastiglie. Le ingoia assieme o una alla volta? Una alla volta è meglio. Fatto. Potete andare.

La suora esce.

Non è vero quello che ho detto. Sentite?

Si sente cadere la pioggia.

Piove. Tutti sanno che qui non fa che piovere, ma le suore vogliono sentire il contrario, vogliono che i loro ospiti credano che splenda il sole, vogliono che noi, i loro ospiti, siano felici, che ci sia attorno e sopra di noi sempre il calore del sole e noi, che sappiamo che piove, perchè lo sentiamo attraverso le pareti e a volte, quando non c'è nessuno a guardarci, lo vediamo, perchè vediamo cadere la pioggia per ore e ore lungo i vetri della finestra o dentro il lago proprio qui sotto, noi, perchè le suore vogliono sentire che splende il sole, diciamo che splende il sole, anche di notte, che gli alberi sono secchi, che la terra è arsa e il lago in via di prosciugarsi, diciamo che non riusciamo a dormire a cau-

PERSONAGGI

SILVIA
CRISTIANO
STEFANO
PRIMA SUORA
SECONDA SUORA
IL MUSICO INVISIBILE

sa del sole, ma che non fa niente, che gli abissi, e questo interessa alle suore, sono in via di estinzione, che per fortuna nostra e loro splende il sole.

Nel frattempo un armadio s'è spostato da sinistra al centro della scena. Da dentro l'armadio si sente Cristiano cantare.

È ancora lui. Non vuole capire di smetterla. È come un bambino: ha visto che siete qui e vuole attirare la vostra attenzione. È meglio lasciarlo fare.

Mentre Cristiano canta, l'armadio si apre lentamente, nella stanza si fa buio, dentro l'armadio cade la neve, finita la canzone, cessa di cadere la neve; Silvia chiude l'armadio e riaccende la luce.

Beh! Ora ci lascerà in pace per un po'. Lui viene per vendicarsi. Perchè l'ho ucciso. Perchè gli ho dato del sonnifero, l'ho steso nella vasca, ho lasciato che l'acqua lo coprisse, l'ho messo in un sacco di iuta con uno spago e l'ho gettato nel lago. Lui viene e canta. Canzoni degli anni Sessanta e Settanta. Le sue preferite.

Si sente fuori scena un disco.

Sentite? Non è Bob Dylan, ma lui. Sapeva imitare così bene Bob Dylan che si è fatto incidere un disco con scritto sopra «Bob Dylan imitato da Cristiano Crotoni». Aspettate, forse ho il disco nell'armadio. No. Forse è sotto il letto.

Silvia cerca sotto il letto.

Macchè, non c'è neanche qui. Fa niente.

Silvia si stende sul letto e ascolta il disco un po' gracchiante di Bob Dylan-Cristiano. Di tanto in tanto canticchia, sbagliando le parole del testo.

Dio mio! Quanti anni sono passati! Non ricordo più le parole del testo. E tu Cristiano, dopo la tua cosiddetta conversione, cantavi questa canzone almeno due volte al giorno. Per mesi interi non hai fatto che cantare questa canzone. Kant usciva ogni giorno alle tredici per fare una passeggiata (ogni giorno più puntuale di un orologio) tu ogni giorno, al mattino e alla sera, cantavi Bob Dylan. Eppure odiavi Kant. La tua passione era Hegel e la tradizione dialettica. E stentavi a capire – in fondo hai sempre capito poco del mondo che ti stava attorno – che erano costruzioni filosofiche – come dire? – demenziali, sì, che l'idealismo in tutte le sue versioni era demenziale e che aggiornarlo o capovolggerlo non serviva a niente, che Hegel era e rimane un presuntuoso, un folle... che l'idea o la storia – usa le parole che vuoi –... Ah! lasciamo perdere... Kant era un genio. Quando ti lessi una frase di Schopenhauer che diceva: «Hegel un pensatore forte? Non mi faccia ridere. Ci sono stati solo tre pensatori forti: Buddha, Platone e Kant. Hegel è un ciarlatano», quando ti lessi questa frase ti spuntò negli occhi una rabbia da felino, adesso mi sbrana, pensai, adesso mi fa polpette.

I tuoi coetanei – quelli che contarono vera-

mente e contano tuttora – gli artefici della nostra storia (ah! tu diresti della nostra miseria, certo, ne sono certa, tu se potessi parlare diresti gli artefici della nostra miseria) beh! forse chiamarli artefici è un po' troppo, diciamo i compagni di strada della nostra storia (e se proprio vuoi della nostra miseria) loro, i tuoi coetanei, quelli bravi, leggevano e studiavano altre cose, loro in fondo non odiavano Kant e tanto meno Schopenhauer, loro amavano Marx (anche tu lo amavi, è vero) ma loro...

Silvia fa cenno a qualcuno di entrare.

Venga, venga pure avanti. Ah! Ho capito. Aspetti.

Silvia gira l'interruttore della luce. La stanza cade nel buio. Avanza la stessa suora di prima. Ha una torta in mano con venti candeline. Con voce sottile e stralunata, quasi venisse da un altro pianeta, canta: «Tanti auguri a te, tanti auguri a te...».

Grazie. Mille grazie.

Silvia batte le mani e soffia sulle candeline. Buio. Subito di nuovo luce. Silvia è sola.

I colleghi di Cristiano, i suoi avversari, erano dal punto di vista filosofico molto più evoluti di lui, furbi e smagati. Marxisti senza miti e voglia di fare i veggenti: «Il proletariato trionferà e la storia sarà redenta». Che follia! Ignoravano la dialettica e credevano solo alla politica: lascia da parte l'Enciclopedia delle scienze filosofiche e leggi il giovane Hegel, Holderlin magari, gli consigliavano, ma lui non ascoltava. Lui sperava... La dialettica applicata al divenire storico, proclamava, mostra chiaramente che la società borghese sarà negata e superata dalla sua negazione, il proletariato, il quale... Cristiano sperava che... no, qualcosa di più, era certo che il proletariato avrebbe schiacciato il capitale, è già evidente in Hegel, argomentava, la dialettica vuole... la dialettica non vuole niente, gli dicevo io, la storia non ha leggi di sviluppo, è una fogna che stagna e solo per errore la si crede in movimento. Vincerà il più forte, nient'altro.

Quanto vi ho detto su Cristiano non deve trarvi in inganno. Era fanatico di Hegel e della ragione dialettica, è vero, ma la sua vera passione (quella che decide di una vita) era un'altra: la musica leggera. Coltivata vagamente durante la giovinezza e poi repressa, un giorno esplose improvvisa. Voglio comperare una chitarra, disse, e subito lo fece. Quindi comprò una batteria e quindi ancora un pianoforte. In una settimana spese stipendi di mesi in dischi, strumenti musicali e impianti di amplificazione. È una cosa seria, gridava, è la mia salvezza e io t'ammazzo se lo vai a dire in giro, t'ammazzo.

In breve tempo la vita di Cristiano cambiò completamente. Continuava a tenere corsi su Hegel e la tradizione dialettica, ma di malavoglia. Leggeva lo stretto necessario e cercava di sfruttare al massimo il patrimonio accumulato in anni di lavoro diligente e continuo. Il numero dei suoi studenti diminuiva sempre più, ma non ne soffriva. Così è meglio, diceva, sai che ora ci vado volentieri in università, leggero, leggero? Quel mondo di professori grevi e gretti non mi opprime più – io ascoltavo un po' stupida – quel mondo in cui ho investito le mie energie più alte, non mi tange. Il tizio mi ha attaccato di nuovo, ha usato in un articolo contro di me termini da postribolo, ma chi se ne frega? Vogliono avere ragione? E ce l'abbiano! Per anni ho dimenticato ciò che conta ora... ora sono stato accecato sulla via di Damasco, mi sono

convertito, non pensare che rinneghi la mia concezione del mondo, tutt'altro, Hegel...

In realtà non si era convertito per niente, aveva solo calato le brache, amareggiato e confuso dal fatto che aveva sbagliato tutto, che il mondo era andato per conto suo e non per le vie che voleva lui. Ascoltare e fare della musica, seguire i desideri segreti, quelli che non ho fatto che seppellire in anni di lavoro, questa è la soluzione, diceva, questa è la salvezza. Fare il cantante, lo showman, il clown.

Si sente un corale lontano.

Sentite? È l'ora della preghiera. Ora i monaci e le suore qui vicino congiungono le mani e chinano la testa. Noi, i pazienti, osserviamo un attimo di silenzio.

Il corale si avvicina sempre più; la parete di fondo si fa trasparente lasciando scorgere un cielo chiaro, luminoso; una palla rimbalza sulla scena; una suora gioca a mosca cieca; poi un'altra ancora; un'infermiera attraversa la scena sopra un monopattino; una suora bambina la insegue ridendo; scompaiono.

Cristiano dedicava tutto il suo tempo libero alla musica. Non esisteva nient'altro. Una mania. Un'ossessione. C'è più Schopenhauer in te che in me, gli dicevo, io non mi sono mai spinta tanto in là. Nirvana, estasi, ebbrezza non mi hanno mai attirata, tu invece...

Si sente cadere la pioggia.

Piove ancora. Qui non fa che piovere. Se aprite quella finestra, vedrete la vera immagine della nostra vita: grigio, tutto grigio.

Cristiano raggiunge il culmine della sua perversione musicale e canora quando decide di trasformare la nostra cantina in un piano bar e lì organizzare degli shows. Mi chiese di aiutarlo, e dissi di sì. In fondo non mi dispiaceva la sua mania, meglio un matto, pensavo, che un noioso professore, un sinistro veggente, e poi sembra il dottor Jekyll e mister Hyde: al mattino esce in giacca e cravatta e la sera si traveste per cantare, giacche in lamé, uno smoking, giubbetti di cuoio, borchie, jeans stracciati, capelli impomatati, collo alla dolce vita fuori moda, sigarette...

Si spalanca la porta e appare un sassofonista; suona; poi scompare e la porta si richiude.

Ah! Oggi c'è anche lui, Stefano, un nostro amico, l'unico che poteva assistere agli shows in cantina. Un grande del sax, come avete sentito, anche se da noi suonava sempre il pianoforte. «Lo strumento più arrogante che esista», sosteneva, e Cristiano: «il sassofono fa un rumore da scoreggia», gli rispondeva, «insopportabile».

La porta si spalanca di nuovo, di nuovo il sassofonista.

Oggi neppure lui mi lascia in pace. Vuole che racconti la sua storia, ne sono certa.

Rivolgendosi al sassofonista.

Va bene, la racconterò, ma smettila con quell'ordigno.

Il sassofonista smette e rimane sull'uscio.

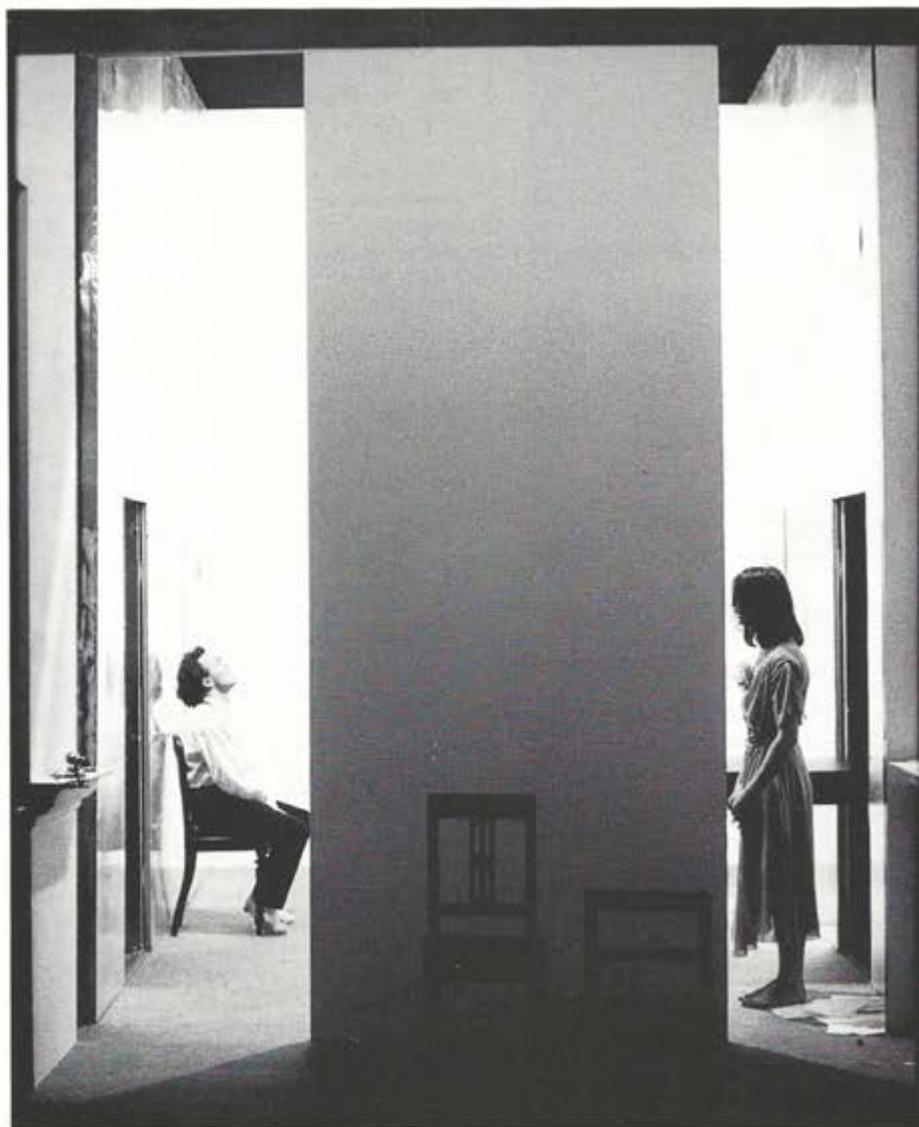
A me non piace nè il pianoforte nè il sassofono, ma non faccio testo: non ho simpatia per la musica, è sospetta, invisibile e feroce, è infida, disarmata e poi uccide, piacere per anime rantolanti, quella leggera poi: oppio di massa, autocastrazione di intere classi e nazioni.

Il sassofonista si rimette a suonare.

Va bene, ho capito, non divago, arrivo al punto.

Il sassofonista smette.

Stefano suonò il pianoforte per alcuni mesi, poi Cristiano si stufò. È meglio che tu stia in



Barbablù è diventato donna e Hegel finisce in canzonette

CESARE LIEVI

Ho scritto *Variété-Un monologo* nella tarda estate del 1992, un capriccio che vede unite due forme antitetiche, quella del monologo e della rivista, e svolge in modo paradossale, a volte leggero, a volte esasperato e drammatico temi esistenziali e filosofici degli ultimi anni; la fine del pensiero dialettico e la sua fiducia in una legge di sviluppo della storia, la delusione del «politico», il ritiro nel privato, lo sfogo del «mistico».

Silvia, la protagonista, vive rinchiusa in una stanza (è una clinica, una prigione?) visitata continuamente da Cristiano, uno dei sette uomini che ha ucciso (così almeno dice; ma lei è davvero il Barbablù-donna cui più volte accenna?) il quale, un tempo fanatico di Hegel e del pensiero dialettico, «viene e canta»: di tutto ciò che fu, di tutta la sua storia, è rimasta solo una manciata di canzonette. Della sua passione filosofica e politica solo una banale musicchetta.

Silvia è pazza: perché tutto è finito così? In un fantasma canoro? Silvia odia Cristiano. Ma anche lo desidera, lo vuole vicino. Dice infatti: «Sapete che a volte, quando sta lontano a lungo, sento la sua mancanza? E quando viene mi sento felice, anche se poi mi arrabbio, piango, urlo? Lo fa per vendicarsi, ma anche per amore. Quando è qui (ah! lo sa bene) non ho paura, guardo le mie mani e le vedo, vedo anche voi e so con certezza dove sono... Allora, allora, dico, qui potrebbe finire, qui non sarebbe poi tanto male chiudere». *Sipario*

□



CESARE LIEVI

È nato a Gargnano del Garda nel 1952.

Ha esordito con una serie di spettacoli realizzati insieme al fratello Daniele, scenografo, e i componenti del Teatro dell'Acqua al quale è andato il Premio Ubu per la ricerca nel 1984. Lievi passa poi alla regia di testi classici tedeschi (*Torquato Tasso di Goethe; La morte di Empedocle di Hölderlin; Clavigo di Goethe*) affermandosi poi in Germania con *Il ritorno di Cristina* di von Hofmannsthal; *Il nuovo inquilino* di Ionesco; *Enrico IV* di Pirandello; *La stanza e il tempo* di Botho Strauss e *Barbablù* di Trakl.

Si dedica anche a regie operistiche da *La clemenza di Tito* di Mozart a *Macbeth* di Verdi al *Parsifal* di Wagner dato al Teatro alla Scala di Milano nel 1991.

Nel 1992 va in scena alla Schaubühne di Berlino il suo testo *Fratelli d'estate*. □

platea con Silvia, gli disse, a controllare come vado. In realtà non controllavamo niente. Faceva tutto Cristiano. Noi guardavamo soltanto, e se protestavamo, ci diceva: «Guardare è importante, senza di voi le mie esibizioni sarebbero puro onanismo». «Una sega» – diceva – «mentre voi – dici poco – trasformate una cosa volgare in una sublime, in uno spettacolo».

In platea ci annoiavamo da morire (Cristiano ci terrorizzava: state attenti, spalancate bene gli occhi, concentratevi...) finché un giorno nacque – voi mi capite, stare ore e ore uno vicino all'altro, un uomo e una donna! – dell'attrazione e poi dell'intimità. A volte, approfittando di un momento di quiete (le prove duravano anche dieci ore senza pausa) riuscivamo persino a baciarsi e a mangiare dei tramezzini. Un giorno ci sorprese, non mentre ci baciavamo, bensì mentre mangiavamo dei tramezzini.

Al sassofonista.

Proprio come sta facendo lui adesso, e fu un disastro: disgraziati si mise a gridare, fedifraghi, collaborazionisti, pubblico da tivù

privata, come la massa: prima i bassi istinti, poi... ma che dico, mai... detrattori della fatica e della fantasia, fuori di qui, fuori.

Durante l'invettiva la voce di Silvia è venuta a sostituirsi con quella di Cristiano; il sassofonista si spaventa ed esce.

Adesso se ne starà via per un po'. Non continuo la sua storia perché è banale, io ve l'ho raccontata solo per far piacere a lui. Si sente solo da queste parti e non riesce ad accettare, come un po' tutti qui, d'essere morto. Ma torniamo a Cristiano.

La mia vita con lui divenne presto un inferno. Vivevamo assieme, eppure ci sentivamo divisi, era come se lui fosse sempre sul palcoscenico e io sempre in platea.

V'era un bocascena tra di noi, macché dico?, qualcosa di più di un bocascena, un oceano... eravamo due pianeti persi in un universo di canzonette, e se pensavo alle discussioni, ai pensieri che una volta ci animavano, a quel che prima eravamo: una coppia di intellettuali, ai pensieri che facevamo cozzare uno contro l'altro, al mondo che creavamo solo con la forza delle idee, mi veniva una bile cosmica.

Di tutto questo non era rimasto nulla. Solo banalità. Nulla. Mi veniva la bile, e mi dicevo: che ci sto a fare in questa casa? Ma esiste qualcosa fuori di qui? Esiste ancora Schopenhauer? Esiste Hegel? No, sono morti, massacrati da lui, dalle sue canzonette. Mi sentivo sola, persa nel vuoto e così, un giorno, per disperazione, per anelito di salvezza, gli ho dato del sonnifero, l'ho steso nella vasca, ho lasciato che l'acqua lo coprisse, l'ho messo in un sacco di iuta assieme a una pietra, ho legato il sacco di iuta con uno spago e l'ho gettato nel lago, nei suoi abissi. Voi lo sapete: c'è un lago qui dietro.

Silvia fa cenno a qualcuno dietro la porta.

Venga, venga pure avanti. Ah! Ho capito. Aspetti.

Silvia gira l'interruttore della luce, la stanza cade nel buio; avanza la stessa suora di prima; ha una torta in mano con venti candeline; con voce sottile stralunata, quasi venisse da un altro pianeta, canta: «Tanti auguri a te, tanti auguri a te».

Grazie, mille grazie.

Batte le mani e soffia sulle candeline; buio; subito di nuovo luce; Cristiano canta sul fondo; il lenzuolo del letto scivola via lentamente, sotto si intravede Silvia: ha un bavaglio e mani e piedi legati; la canzone finisce; applauso scrosciante; Silvia si sveglia come da un incubo; Cristiano si inchina ed esce ridendo; una suora viene a slegare Silvia.

Grazie, grazie mille. Non so com'è accaduto, stavo sognando quando improvvisamente ho sentito gambe e braccia doloranti. O Dio! Ho gridato, ed ero già sveglia. È stato Cristiano, ne sono certa, per obbligarmi ad ascoltarlo. Lei lo conosce? Ha un viso strano, ambiguo, irresistibile. Chi lo guarda negli occhi ci cade dentro. Lei forse no, ma una donna normale... Lei ha Dio. Lei cade dentro gli occhi di Dio. Entra nella sua carne e Dio entra dentro di lei. Lei è più fortunata, con Cristiano invece...

La suora esce abbassando la testa.

Ero innamorata di Cristiano. Forse lo sono ancora, anche se l'ho ucciso. Quando viene qui e, per vendicarsi, canta, fredda devi essere, mi dico, algida, fredda, ghiaccio, e vorrei saltargli addosso, sbrannarlo, mangiarlo. In fondo mi spiace averlo ucciso, ma era l'unica alternativa.

Lentamente si fa buio.

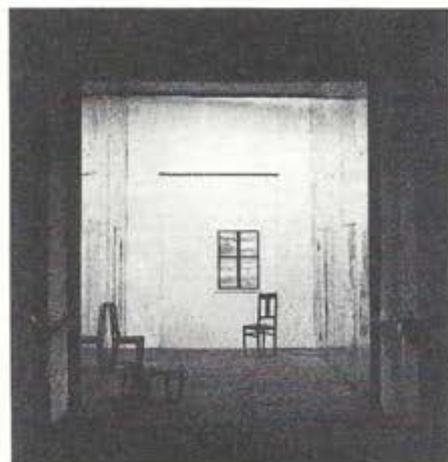
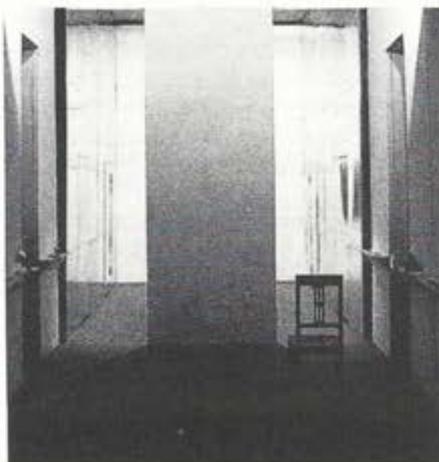
Vedete? Sta calando la sera. Presto questa stanza piomberà nel buio. Il letto, la finestra, le pareti cesseranno d'essere quel che sono. Anch'io cesserò d'essere me stessa... Fuori di qui continuerà a essere giorno. Le suore dicono: continuerà a splendere il sole. Io invece dico: continuerà a piovere.

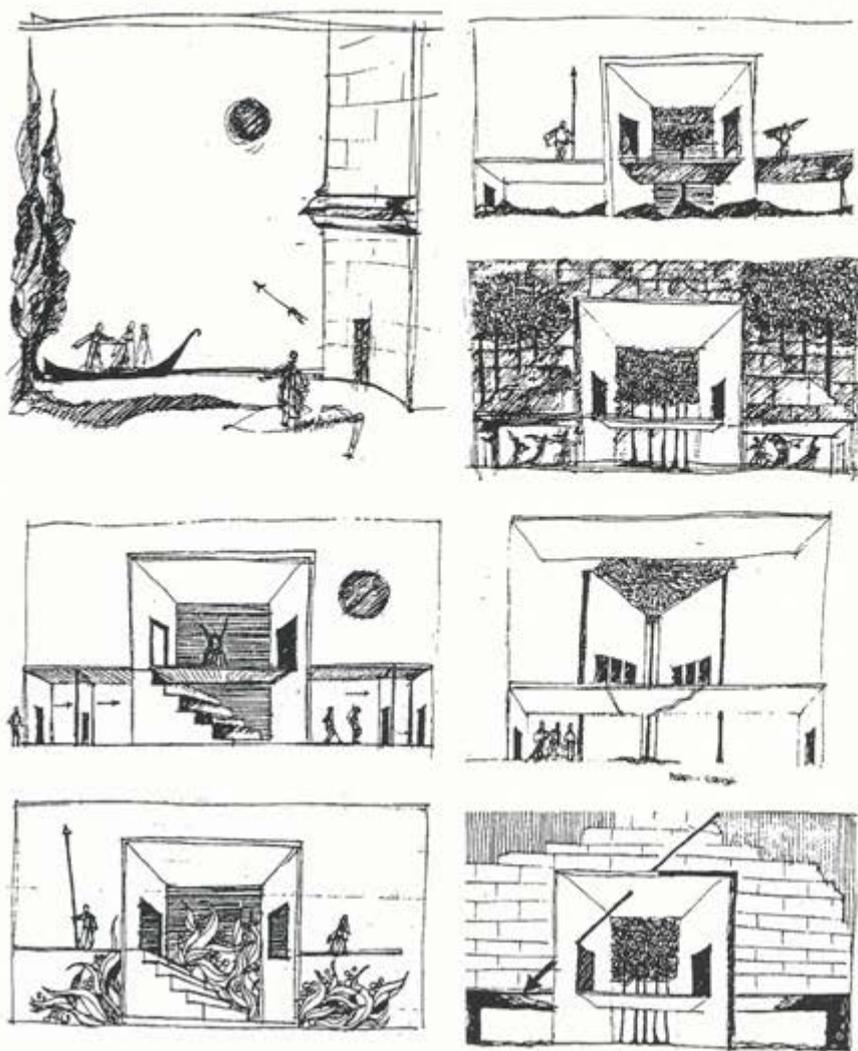
Buio; di nuovo luce; Silvia è seduta in un angolo, ha una lunga barba blu; il lenzuolo del letto scivola via molto lentamente, sotto s'intravede Cristiano; ha un bavaglio e mani e piedi legati.

Sono il tuo sogno. La tua assassina. E voglio rivelarti un segreto. Dopo averti ucciso, mi misi in cerca dei tuoi avversari, quelli che secondo me avevano ragione – tutti i tuoi avversari per il semplice fatto di essere tali avevano ragione – ma stentai a trovarli. Si erano mescolati agli altri, confusi nella melma, imbrattati e se parlavano lo facevano così svergognatamente e così a vanvera che stentavo a riconoscerli. Ero smarrita, sbalestrata. Sai che a volte ho avuto nostalgia delle tue canzonette? Paragonate al mondo che mi circondava mi parevano più reali, più vere, forse anche più umane. Ma che ci potevo fare? Ormai ti avevo ucciso. Ci siamo uccisi a vicenda, pensavo, e la vita è di altri ora, di quelli che stanno sotto la pioggia, lontani, irraggiungibili. Eppure non calai le brache: mi accompagnai ad altri, a quelli della melma, e ogni volta, per sette volte...

Buio; si sente Silvia sussurrare in fretta, agitata, tutta di un fiato.

Ecco, torna. Benissimo. Chissà cosa ci canterà. Il mio candito; il mio cioccolato; il mio amore; accendete le luci. Fatelo entrare; dai, dai, le luci.





Luce; Silvia è seduta su una sedia, le spalle al pubblico; Cristiano è sul fondo e canta una canzone popolar-comunista; dopo la prima strofa si ferma; Silvia si rivolge al pubblico.

Come potete vedere e sentire, Cristiano non cantava solo canzonette volgari, il suo repertorio includeva anche canzoni all'insegna dell'impegno, della passione e della ideologia. Mi sbagliavo, lo devo ammettere, quando lo aggredivo e dicevo: banalità, insensatezze, follie, smettila, torniamo a essere due intellettuali seri, tu fanatico di Hegel, io...

Silvia si rigira e Cristiano riprende a cantare; alla fine Silvia applaude; Cristiano s'inchina, esce e torna di nuovo in scena; un'altra canzone; questa volta molto, molto romantica; quando la canzone sta per finire Silvia si alza, accenna a un passo di danza. Ha gli occhi chiusi e pare in estasi; con l'ultima nota cade a terra svenuta; buio; di nuovo luce; Cristiano canta sul fondo; il lenzuolo del letto scivola via lentamente; sotto si intravede Silvia: ha un bavaglio e mani e piedi legati; la canzone finisce; applauso scrosciante; Silvia si sveglia come da un incubo; Cristiano si inchina ed esce ridendo; una suora viene a slegare Silvia.

Grazie, grazie mille. Non so com'è accaduto, stavo sognando quando improvvisamente ho sentito gambe e braccia doloranti. O Dio! Ho gridato, ed ero già sveglia.

Da un'altra porta entra un'altra suora; ha una torta in mano con venti candeline; con voce sottile e stralunata, quasi venisse da un altro pianeta, canta: «Tanti auguri a te, tanti auguri a te».

Improvvisamente si spegne la luce.

No, accendete per favore. Non mi hanno ancora slegata.

Luce; rivolgendosi alla suora con la torta.

Le spengo dopo, le dispiacerebbe tornare tra cinque minuti?

La seconda suora esce.

È stato Cristiano a legarmi, ne sono certa. Lei lo conosce? Ha un viso strano, ambiguo, irresistibile. Chi lo guarda negli occhi ci cade dentro. Lei forse no, ma una donna normale... Lei ha Dio. Lei cade dentro gli occhi di Dio. Entra nella sua carne e Dio entra dentro di lei. Lei è più fortunata, con Cristiano invece...

La prima suora esce abbassando la testa.

Le suore dicono: vincere il tempo. Restare inerti in un attimo senza passato e futuro, questo è Dio. Questo dobbiamo raggiungere. Celebrano continuamente il mio ventesimo compleanno per ricordarmi che il tempo non trascorre (sapete che le candeline non si consumano mai?) che Dio è lì, a portata di mano, «e perchè non l'afferri?» mi dicono, ma io: «non mi bastano i riti», rispondo loro. «Noi trapassiamo».

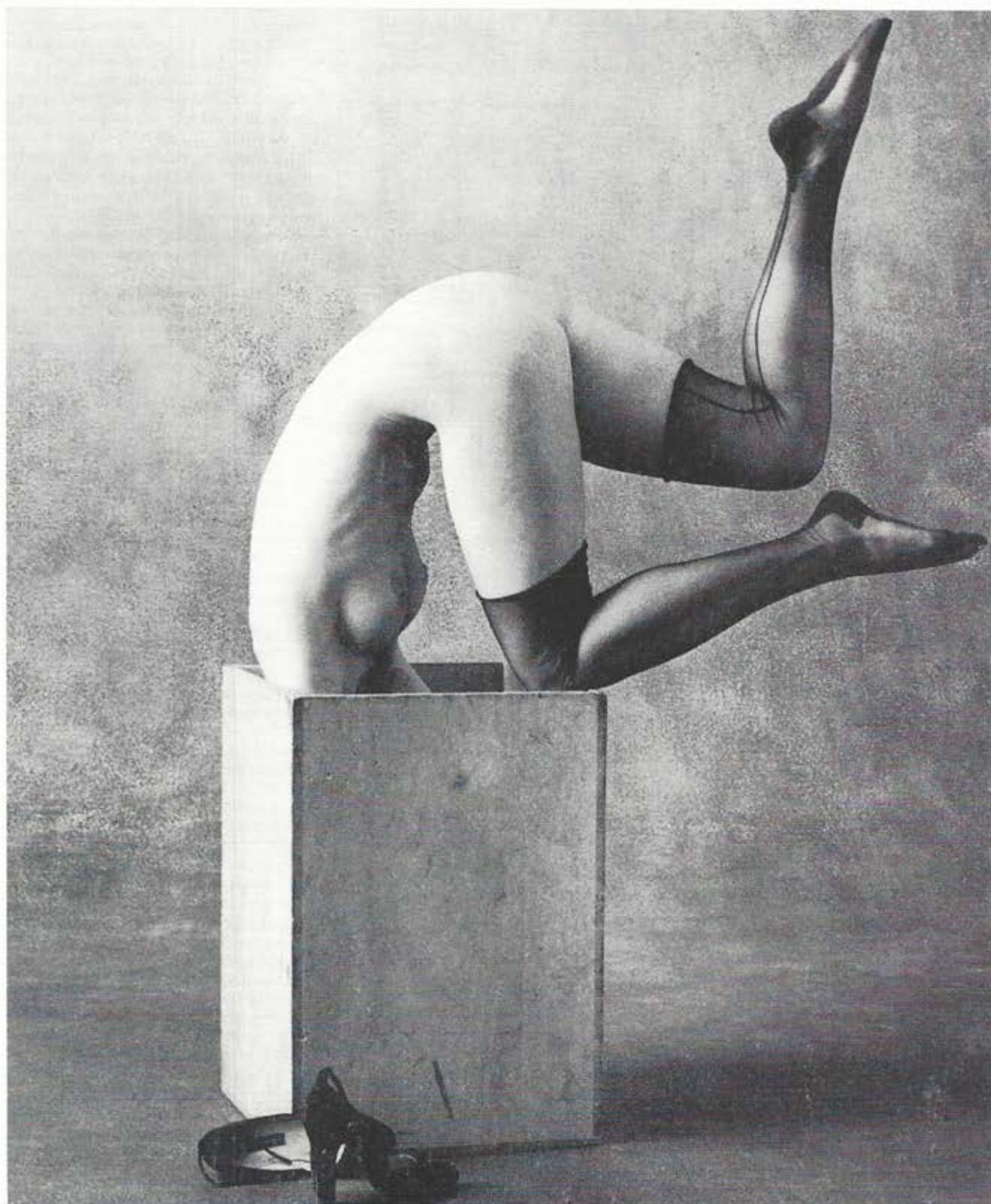
Cristiano torna e canta. Sapete che a volte, quando sta lontano a lungo, sento la sua mancanza? E quando viene mi sento felice, anche se poi mi arrabbio, piango, urlo? Lo fa per vendicarsi, ma anche per amore. Quando è qui (ah! lo sa bene) non ho paura, guardo le mie mani e le vedo, vedo anche voi e so con certezza dove sono... allora, allora, dico, qui potrebbe finire, qui non sarebbe poi tanto male chiudere.

I disegni che illustrano «Variété-Un monologo» sono di Daniele Lievi, le fotografie si riferiscono a «Barbablù» di George Trakl, regia di Cesare Lievi, scene e costumi di Daniele Lievi.

HOT LINE

(LINEA CALDA)

di ANGELO LONGONI



Lei entra, appoggia la borsa e alcuni giornali sulla scrivania. Si toglie il soprabito, lo appende ad una piantana. Apre la borsa e cerca in modo nervoso qualcosa. La ricerca si protrae inutilmente e Lei, indispettita, rovescia sul tavolo tutto il contenuto della borsa. Finalmente trova delle pastiglie e ne ingoia un paio. Tossisce. Si accende una sigaretta, tossisce di più. Si dirige al telefono a gettoni, inserisce delle monete, compone un numero.

LEI - Pronto? Tesoro sono la mamma. Non sento niente. Abbassa la tv... Sì, aspetto. Breve attesa.

Non puoi tenerla così alta... quante volte te l'ho detto? La nonna? Non è ancora arrivata? No? Sì, in ufficio... certo... lavoro... Amore... sono appena arrivata... Adesso viene la nonna... Non parla arrabbiare... mi raccomandando... se no poi domani non torna... lo sai com'è.

Pausa.

No... non può... lo sai... no, non può giocare agli stunt man... dai. Ha telefonato papà? No? Non ti preoccupare... te l'ha promesso... domenica andate al mare... Te l'ho detto... sono in ufficio... C'è una bellissima scrivania... due segretarie che battono a macchina... un computer... no, senza videogiochi... Il fax... come quello di papà... Sì, certo...

Suona il telefono sul tavolo.

Amore adesso devo andare... Ti richiamo tra poco... No, no... di alla nonna che chiamo io. Sì, ciao... ciao.

Appende. Va al tavolo, risponde al telefono. LEI - Pronto? Ah sì... Certo che mi ricordo. Eccomi qua.

Ride.

Non ti senti bene? Oh poverino. Trentanove di febbre? Povero ciccio. Sì, bella... alta... un tailleur sotto il camice... tacchi a spillo... una valigetta... Sono il tuo medico... dammi del lei per favore. Fai fatica a respirare? Fammi sentire.

Pausa.

Respira profondo. Più profondo. Con me... insieme a me.

Respira, ansima.

Fammi vedere la lingua... dai... fuori la lingua. Sì, di più... così... La lingua... Aahhh. Uh, che tosse. Levati la maglietta caro... Come sei liscio. Hai la pelle di un neonato... sai di borotalco. Adesso sdraiati sulla pancia che ti prendo la temperatura... Su, fai il bravo bambino. Girati. Ecco, così... Col sederino all'aria.

Pausa.

Che bel cuiletto. Proprio carino. Adesso il termometro. Adagio... te lo infilo adagio adagio... Alzati un po'... così... inarca... Lo bagno un po'... con la lingua. Ecco, fatto. Non te ne sei nemmeno accorto... vero? Guarda guarda... che carine... Qui sotto... Dondolano. Fermo. Non ti muovere. Lasciami fare... le accarezzo. Non ti preoccupare, non te le stringo. Poi anche se volessi... Sono io il dottore. Ti faccio tutto quello che voglio. Mmm... com'è cresciuto... Ma non dicevi che eri malato? Mi dici le bugie? Non sei così malato... Volevi stare così a quattro zampe davanti al dottore, eh? Vediamo quanto hai di febbre. Solo trentasette. Proprio bugiardo. Adesso devo castigarti... E sì... il termometro non basta più. Adesso la mano... tutta. Non dovevi dire le bugie. Ecco sì... tu se vuoi puoi farlo, sì... Sì, fallo... Più forte, coraggio. Ecco, ci sei riuscito? Bravo... bravo bambino.

Hot Line, Red Line, Telefono Caldo, Telefono Erotico... questi sono i nomi di alcuni servizi che in molte città si stanno moltiplicando per fornire prestazioni esclusivamente verbali a chi teme o non può avere rapporti sessuali dal «vivo» o a chi predilige la forza suggestiva e meno «pericolosa» della parola.

PERSONAGGI

LEI, un'età intorno ai trent'anni.

AMBIENTE

Una specie di ufficio modesto.

Un tavolo, un appendi abiti, un telefono portatile, e uno a gettoni appeso alla parete.

Sul tavolo una bottiglia d'acqua, un bicchiere, un posacenere, molte riviste e quotidiani, qualche libro e fogli battuti a macchina.

Appende. Il telefono immediatamente risuona. Lei sospira, risponde.

LEI - Pronto? Sì. Come state? Sempre inseparabili, eh?

Pausa.

Come no... sono qui per voi, solo per voi.

Silenzio.

Tu... tu sei forte, le tue mani sono forti e anche le spalle... sei... come un'isola. La salvi, la ripari... nessuno può farle del male se ci sei tu.

Pausa.

E tu? Sei ancora bellissima. Tu hai bisogno di un uomo forte. Hai bisogno di essere presa... Hai bisogno di essere difesa...

Pausa.

Dagli altri, dagli altri uomini...

Pausa.

Caro tu devi impedirle di andare con gli altri uomini. Devi impedirle di volerli... C'è un unico sistema... e tu lo conosci. Dimostrale di essere il migliore... di essere ancora il più forte. Tu conosci le cose che lei vuole, quelle che le piacciono... da sempre. Sì, avanti.

Pausa.

Sì... sì tu diglielo che ti piace... Digli: «mi piace, stringile... più forte, fammi male, fammi sentire che sei forte. Adesso con la lingua, dai». La senti? È calda, veloce. Sei bravo... sei forte... Falla scendere. Più giù... giù. Ti piace il suo sapore, vero? Dille che ti piace. Lei vuole sentirselo dire, lo sai. Mangiala... bevila...

Pausa.

E tu la senti la sua lingua? Ti solleva. Ecco... ecco. Anche tu devi parlare e dirglielo che ti piace... dovete dirvelo... come avete sempre fatto.

Pausa.

Adesso lui deve salire. Vai... entra... dai. Daglielo, daglielo... Forte, vai veloce. Falle sentire che sei forte, che sei ancora tu il migliore. Avanti, prendila, spaccala. Tu sei il più forte. Più svelto, più svelto che lei viene. Insieme, voglio che veniate insieme... Avanti! Ecco... Meraviglioso... Nessuno come voi... nessuno mai... siete i migliori.

Pausa.

Voi sì che sapete amare. Gli altri vogliono solo succhiarsi il sangue.

Pausa.

Io lo so bene... gli altri vogliono solo stare a vedere... fino a che punto ci si riduce... con la noia, l'isteria, le manie... Divorarsi lentamente. È così, è la natura... la gente vuole ridurre gli altri ad essere un'altra persona... diversa da quella che li ha fatti innamorare. Perché il piacere sta tutto lì... nel cambiare una persona... È sempre la stessa storia. Metti un uomo, una donna, una scopata appena decente e poi iniziano i guai. Voi no... voi siete inseparabili... Voi avete solo bisogno di un aiuto... del mio aiuto, per essere felici, no? Solo della mia voce... per ricominciare... ancora...

Appende. Il telefono immediatamente risuona, risponde.

LEI - Pronto? Ah, ciao. Dove vuoi andare oggi? Va bene. Ecco, siamo arrivati. C'è un sacco di gente. Tutti eleganti. Sì... molte donne, bellissime. Una ti sta già guardando. Le piaci, sono sicura. Continua a fissarti... poi guarda me con invidia. Sì, sono certa che mi invidia... ti vuole... No, no... non s'è accorta di niente. Sì, sono sicura. Tu pensa solo a sorridere... sorridi. Se mi allontanassi sono sicura che verrebbe qui e ti salterebbe addosso... puttana. Anche gli uomini ci guardano... modestamente. No, nemmeno loro si sono accorti. Dimmi solo quando vuoi cominciare.

Pausa.

Bene. Ti sto davanti, appoggiati.

Ride.

Oh! Sei già pronto. Stupendo. Adesso mi apro la camicetta. No, certo, non ho niente sotto. Sì sono voltati tutti, ci stanno guardando. Sono allibiti.

Ride.

Hanno delle facce... Dai, dai voltati, alzami la gonna. Senti? Senti dove le calze finiscono la mia pelle com'è morbida?

Ride.

No, non le ho messe... come m'hai detto tu. Senti sono eccitata, sono già pronta. Ti slaccio i pantaloni.

Pausa.

Sei fantastico. Sì, ti stanno guardando, sì. Sono così stupiti che si sono immobilizzati. Guardano. Abbiamo tutti gli occhi addosso. Sono tutti eccitati, sono sicura. C'è una bionda con la bocca aperta che si sta toccando. Ci guarda e si tocca... troia. I loro occhi sono spalancati. Sono tutti eccitati, infoiati. Dai, adesso scopami davanti a tutti. Fai vedere chi sei, scopami, fammi godere, falli godere. Mi piace da pazzi, mi piace che ci guardano. Continua, continua così. Dai, sì... se fai come ti dico nessuno capirà che sei cieco perché scopi benissimo, scopi come uno che ci vede.

Silenzio. Lei allontana il ricevitore e smette di recitare la parte.

Pronto? No, dai aspetta... Scusa. Sì, sì... ho sbagliato... sì. Sì... sì, hai ragione... l'ho detto... m'è sfuggito. Comunque nessuno ha sentito... Va bene... scusami... Se vuoi ricominciamo. Rifacciamo tutto dall'inizio. D'accordo? D'accordo? Bene...

Pausa. Poi ricomincia.

Ecco, siamo arrivati. C'è un sacco di gente. Tutti eleganti. Sì... molte donne, bellissime. Una ti sta già guardando. Le piaci, sono sicura. Continua a fissarti... poi guarda me con invidia. Sì, sono certa che mi invidia... ti vuole... No, no... non s'è accorta di niente. Tu pensa solo a sorridere... sorridi.

SFUMA A BUIO

Le perversioni e i dolori del sesso nelle fantasie violente del telefono

ANGELO LONGONI

Negli ultimi anni le nostre abitudini sessuali e sentimentali hanno subito trasformazioni radicali, siamo diventati tutti più casti e morigerati e i tempi delle avventure e delle seduzioni sono tristemente finiti. Si sono riscoperti, un po' per forza, i vecchi valori: la fedeltà, la coppia chiusa, il matrimonio, la verginità.

Nella gran confusione generata dall'Aids, di sesso, però, si parla molto, se ne parla ovunque e in tutti i modi. Si scomodano politici, mezzi busti, soubrettes, transessuali, psicologi, dive dell'hard core, scrittori... Non potendolo fare il sesso è diventato oggetto produttivo, un vero business, protagonista di palinsesti e home video, di piaceri privati e operazioni pubbliche. Così il sesso attivo è stato sostituito dall'immagine del sesso.

Per chi non si fida più della tradizionale avventura esistono sistemi del tutto nuovi di fruire in modo sicuro il sesso. Hot line, Red Line, Telefono Caldo, Telefono Erotico... questi sono i nomi di alcuni servizi che in molte città si stanno moltiplicando per fornire prestazioni esclusivamente verbali a chi teme o non può avere rapporti sessuali «dal vivo» o a chi predilige la forza suggestiva e meno «pericolosa» della parola. Come funzionano? Semplicissimo. Si chiama, una signorina illustra il servizio e le tariffe (circa 80.000 lire per 5-10 minuti), se il cliente accetta viene prontamente richiamato da un'altra signorina che con proprietà di linguaggio e mostrando una discreta cultura è in grado di affrontare e soddisfare egregiamente le più svariate fantasie del cliente. C'è chi desidera un colloquio con una dominatrice severa chi vuole che si evochi la mamma, chi vuole sentir parlare male delle donne da una donna, chi ha fantasie lesbiche, chi cerca di modificare «a distanza» la propria omosessualità, chi ha fantasie violente, chi è solo curioso, chi è immobilizzato da un handicap, e anche, paradossalmente, chi è malato di Aids e non può più avere contatti fisici. Questo «servizio» mi sembra che contenga più di altri una metafora sorprendente dei tempi che ci tocca vivere, uno spaccato umano impressionante in un dramma di desiderio e asetticità, di fantasia e rinuncia.

Sessualità a rischio, difficoltà di intrattenere relazioni umane, crisi dell'istituzione familiare: da questa situazione nascono forme di solitudine cariche di una violenza che appare innocua perché affabulata nel colloquio telefonico, rappresentata verbalmente anziché agita, ma che è comunque in grado di materializzarsi sconvolgendo la vita della protagonista e di suo figlio, un bambino di sette anni. *Hot Line* è la storia di un incubo frutto della suggestione, della paura di eventi che si fatica a credere possibili, della potenza di un inverosimile in grado di soverchiare il reale e di sostituirsi ad esso. *Hot Line* è una scheggia di follia che rimbalza veloce toccando le perversioni e i dolori della quotidianità sommersa di un deteriorato mondo di adulti e che si infrange contro ciò che è intoccabile: l'innocenza dell'infanzia. □

La scena si illumina nuovamente. Lei è al telefono a gettoni. Parla ed è lievemente alterata.

LEI - Ho detto soltanto che arrivi in ritardo... tutto qui... mamma... mamma... non ho detto niente... Per favore, smettila. È per il bambino... non è una polemica... Non devo separarmi? Grazie... Mamma... chiudiamola qui... d'accordo? Certo che sono in ufficio... Non capisco, cosa vuoi dire? Come? L'avvocato. Ha fatto chiamare dall'avvocato? Prima dice che ci accordiamo e che il bambino viene a prenderlo una volta alla settimana e poi mi fa chiamare dall'avvocato? Ma cos'è successo? Sono in ufficio... mamma... non posso adesso. Ma certo... per te io ho sempre torto... Senti... devo andare. A che ora te ne vai? Sì, grazie, preparami qualcosa... quando torno me lo scaldo... sì... Ciao... ciao...

Inserisce una moneta e compone nervosamente un numero.

LEI - Pronto? Sono io. Cos'è questa storia dell'avvocato? Non mi interessa se non hai tempo. Voglio che mi spieghi. Cosa? No, non ce l'ho un avvocato io. Avevi detto che... Tu avevi detto... adesso ti rimangi tutto... Sì, il bambino... Cosa? È cambiato tutto? E perché?

Pausa.

Cosa? Cos'hai fatto? E da chi? Da chi l'hai saputo? No... no, no... Hai fatto una cosa simile? Mi hai fatto seguire? Sei uno schifoso... sei... È un lavoro... Non posso tirare avanti con quello che mi dai tu... Cosa? Il bambino... no, non puoi... No, non ce l'ho un avvocato... non lo voglio... non lo voglio. Perché l'hai fatto? Perché... Pronto... Pronto. *Dall'altra parte hanno appeso. Anche lei appende. Riflette. Poi rialza il ricevitore, in-*

serisce un'altra moneta e inizia a ricomporre il numero ma il telefono sul tavolo suona e lei è costretta a rispondere.

LEI - Pronto? Pronto?

Pausa.

Allora... Cos'è... sei timido?

Pausa. È molto nervosa.

Guarda che non ti mangio mica, sai...

Pausa.

Pronto? Vabbé, se vuoi stare zitto fai come ti pare... per me...

Pausa più lunga.

Ah, ti sei deciso finalmente.

Pausa.

Come hai detto? Leo? Un bel nome.

Pausa.

Ah sì? Bé se ti piace certo. Leo... Leo...

Leo... Leo... Leo...

Pausa.

Grazie. Molto gentile. Anche tu hai una bella voce. No, non mi sembra... Non ci siamo mai visti... Tu dici? Credo che ti sbagli.

Pausa.

Sì, bionda. No, non dico balle.

Pausa.

No, non sono bionda. Però se tu mi vuoi bionda... D'accordo, non ti dico balle... se non vuoi non te le dico. Non sono bionda. Sono castana.

Pausa. Prende un'altra pastiglia.

Senti Leo il tempo passa... non mi vuoi parlare un po' di te?

Pausa.

Cos'hai detto? I bambini? Ah. Ti piacciono i bambini? Bé anche a me. No, non ho un bambino. No, t'ho detto. Mi piacciono... come a te... credo.

Pausa.

Perché sono teneri... indifesi. Perché sono una donna. Mi piace proteggerli, accarezzarli...

Pausa.

Materna? Lo si può essere anche senza avere un figlio.

Pausa.

Perché t'arrabbi? Dimmi quello che vuoi.

Pausa.

Come? Va bene... Inizia pure.

Pausa. Inizia a parlare come se ripettesse.

Mi piacciono i loro occhi perché hanno bisogno, esprimono un continuo bisogno. Bisogno... di continue cure... Curare la loro debolezza... la loro paura... Mi piace la loro pelle così liscia... esposta ai pericoli... Questo la pelle degli adulti così corrotta... impura... amo la pelle dei bambini. Basta così poco per ferirla, per segnalarla... Non riesce più a proseguire.

Sì sono qui Leo...

Pausa.

Come? Devo continuare da sola?

Pausa. È in difficoltà.

Leo, non so...

Pausa.

No, pensa come sarebbe bello se invece... Non gridare. Forse potresti... Farli giocare...

Pausa.

Sì, ho capito quello che vuoi. Leo! Aspetta, fammi finire... Per favore... Leo.

Pausa. Guarda l'orologio.

Mi spiace Leo... è scaduto il tempo.

Appende. È decisamente provata, va al telefono a gettoni, alza il ricevitore ma il telefono sulla scrivania suona nuovamente. Lei ha una reazione di rabbia appende il ricevitore e va a rispondere all'altro telefono.

LEI - Pronto?! Pronto? Cosa?

Pausa. Non capisce.

Non riesco a... Pronto? Cosa succede?

Pausa.
Come? È caduto il telefono? Non capisco... parla chiaro. Cosa? Ah... scusami.

Pausa.
No, scusami... non capivo...

Pausa.
Schifo? No. No ti dico. Non mi fai schifo... assolutamente.

Pausa.
Non importa cosa sei. Sì, lo immagino, non è facile.

Pausa.
Squallido? Non so, dipende. Molta gente lo è. Non credo che tu lo sia. Non devi vergognarti di avermi chiamata. Hai solo bisogno di parlare... tutto qui. No, non mi dà fastidio la tua voce... faccio un po' fatica ma non è niente...

Pausa.
Gli altri? Vogliono confrontare la loro infelicità alla mia. Quella degli altri rende più sopportabile la nostra. Sì, guadagno... normale... Cosa?

Pausa.
Scusa, non ho capito. No, stai calmo... forse è il telefono disturbato. Non ti arrabbiare.

Pausa.
Senti... dimmi cosa vuoi... sai... il tempo passa. Solo parlare? D'accordo. No, non sto fingendo adesso. Sì, lo faccio quasi sempre... ora no, non ne ho bisogno, tu non mi hai ancora chiesto niente.

Pausa.
Solitudini... sesso. Altri come te? Sì. Forse con problemi diversi... anche se non so ancora quali sono i tuoi.

Pausa.
Sesso... È il problema di tutti. La prossima volta... sarai a tuo agio sono sicura. Come ti chiami?

Pausa.
Angelo. Che bel nome. No, non lo dico per dire... Come? Senza ali?

Ride.
Bé, se vuoi... Devo dirlo? Lo dico? Spastico! L'ho detto. Vedi, niente schifo, niente paura... niente di niente... Angelo... sì, senza ali. Come vuoi... Ci risentiamo. Alla prossima. Ciao.

Appende. È stanca, si accende una sigaretta. Va al telefono a gettoni e compone un numero. Aspetta ma nessuno risponde, è disperata. Appende. È incerta se telefonare di nuovo. Il telefono sul tavolo suona. Va a rispondere.

LEI - Angelo! Spenderai un sacco di soldi. Hai deciso? Hai fatto presto. Bene. Ah... Insieme?

Pausa.
Bé, è un po' strano. No, mai... sì, è la prima volta. Non ti interesserebbe qualcos'altro? Va bene, come vuoi... ci provo.

Lunga pausa. Cerca di concentrarsi. Non riesce a fare nulla, poi inizia a fingere di piangere ma la finzione si trasforma in un vero pianto incontrollato.

BUIO

La scena si illumina lei è al telefono.
LEI - Pronto? Certo... mi ricordo benissimo. Aspettavi l'esito di quegli esami... Sì? Ah... Mi spiace.

Pausa.
Macchie? Febbre... Sì, lo so... anche i capelli... si perdono.

Pausa.
Però a volte riescono a fermarlo. Ho letto da



ANGELO LONGONI

È nato a Milano nel 1956, dove vive. Diplomato in drammaturgia alla Civica scuola del Piccolo Teatro di Milano dopo aver lavorato come attore in teatro e televisione ha scritto e diretto: *Necronomicon* e *L'età dell'oro* (Milano d'Estate 1982 e '83). Nel 1987 vince il Premio Riccione Ater con *Naja*, prodotto dal Teatro di Porta Romana e dal Festival Asti-Teatro nel 1988 e poi pubblicato dalla Mondadori negli Oscar. *Naja* vince anche il Premio Maschera d'Argento di Sipario 1989, il Biglietto d'oro a Taormina Arte, il Premio internazionale Teen Agers e il Premio Torre per l'impegno civile. Nel 1988, *Uomini senza donne* è premiato al Fondi-La Pastora. In qualità di sceneggiatore firma la serie televisiva *Atelier* (Rai Due), collaboratore alla realizzazione di *Buon giorno Italia* (Canale 5), finalista del Premio Solinas e del Premio Rai Tre per *Caccia alle mosche*, ideatore e regista della serie televisiva in sessanta puntate *Verde pistacchio* prodotto da Junior tv e sceneggiatore di cinque radiodrammi gialli per Rai Due dal titolo *Brivido italiano*. Regista e adattatore de *I ciechi* di Maelterlinck (1990) ha scritto e diretto *Money* (Teatro di Porta Romana, stagione 1990-91). □

qualche parte che adesso c'è una cura...

Pausa.
Scusa. Quanti anni hai? Trentadue? Non ridere, dai! Come fai ad avere voglia di scherzare? Come hai fatto a... sì insomma... a prenderlo? Donne... No, nel senso... niente droghe... non sei... Sì, non sei omosessuale...

Pausa.
Hai voglia? Molta...

Pausa.
No, non ho paura. Per telefono non è possibile... La morte? Cosa... Fottere la morte...

Ci posso provare.

Pausa.
Potremmo scoprire mentre sei nel letto davanti al prete. Ti darebbe la benedizione e il perdono mentre gli dici che sei contento di crepare così, che è la morte migliore. Ridergli in faccia.

Pausa.
Banale? Mi spiace. Sì, sono stupida... d'accordo.

Pausa.
D'accordo... ripeto come vuoi tu. La morte è venuta fottendo...

Pausa.
Fottere la morte. Chiavare la morte. È venuta con una donna. Deve andare in una donna.

Pausa.
Senti... non è facile... Se smetti di innervosirti magari ci riesco... Fammi capire.

Pausa.
Stai dicendo che tu vuoi... Che altre donne? Come hanno fatto con te?

Pausa.
L'hai già fatto? Senza avvisarle.

Pausa.
Non ti credo. La gente che telefona qui non ha mai il coraggio di fare quello che dice... altrimenti non telefonerebbe. No, non ci credo.

Pausa.
I nomi? No non mi interessano. Non voglio sapere... no... non voglio sentire. No!

Pausa.
Anzi sì, dimmeli. Chi sono? Avanti.

Pausa.
Che fai, stai zitto?
Pausa. Cambia atteggiamento.
Sai una cosa? Non me ne frega niente se devi crepare. Non mi interessa. Anzi, meglio... uno stronzo di meno. Anzi ti auguro di crepare nel modo peggiore. Spero che ti venga di tutto. Sì caro... Scommetto che è proprio quello che vuoi sentirti dire... Non è così? Sì, che è così...

Pausa.
Ho solo paura che non sia vero... che tu ti sia inventato tutto... Il tempo a tua disposizione è finito, caro...

Appende. Il telefono suona ancora. Lei risponde.

LEI - Pronto? Ah... Leo. No, non ce l'ho con te. È il mio lavoro. No, non ho figli...

Pausa.
Insisti?

Pausa.
Bé? Sei già stanco? Sì, certo... tu sai tutto di me... sì...

Pausa. Diventa seria, preoccupata.
Cosa vuoi dire? Te lo sei inventato... Non sai niente di me... I bambini... Mi piacciono... come a te...

Pausa. Continua con riluttanza.
Sì, ho capito ti piace fare male ai bambini...

Pausa.
Mi spiace se non lo dico come vuoi tu. Sì, lo so che paghi... Non pagare Leo... fai quello che vuoi... Senti, chiedi di un'altra persona... va bene? Qui ce ne sono altre. Non sono l'unica qua. Ma perché? Perché ho un figlio... Ma io non ho un figlio.

Pausa.
Come? Sì, l'ho comprato, ce l'ho davanti.

Apri un giornale.
Sì, l'ho aperto.

Pausa. Lo sfoglia.
Devo leggere? Un neonato trovato in un cassonetto dell'immondizia. Un bambino ucciso... Tratta di bambini al mercato nero... Prostituzione infantile... Rapimenti di bam-

bini per video porno sadici... uccidono bambini e ne riprendono la morte dopo sevizie di ogni tipo.

Pausa.

Sei in buona compagnia Leo. Sarai contento.

Pausa.

Ti piace farli impaurire Leo? È la paura che ti interessa, vero? Hai paura Leo... tu hai più paura di loro...

Pausa.

Dimmi Leo, cosa t'hanno fatto da piccolo? Non volevi parlare dei bambini? Parliamo di te quand'eri bambino... Anche tu sei stato un bambino, no? Cosa t'hanno fatto... povero bambino...

Pausa.

Qual'è il tuo segreto Leo? Vuoi fare male ai bambini... forse dei bambini ti hanno fatto male... o eri geloso del fratellino... o è colpa della mamma... Urla Leo... dai... urla maiale. No, tu non sai chi sono... non mi conosci... non minacciarmi... Sei solo un verme. Il peggiore... Ma non è grave non ti si distingue dagli altri... Tempo scaduto Leo.

Appende. È decisamente provata. C'è sul suo viso un'inquietudine, un dubbio. Va al telefono a gettoni e compone un numero.

LEI - Amore, come stai? Sei solo? La nonna? È venuto papà a prenderla? Era arrabbiata? Sei sicuro?

Pausa.

Adesso guarda un po' la televisione... tra un po' torno. No, subito non posso. Sì, domani ti porto al cinema... e noleggiamo le tartarughe... sì... Stai tranquillo che la mamma arriva. Sì, ciao amore... ciao...

Appende il telefono. È distrutta. Compose un altro numero, attende.

LEI - Sei in casa? Se sei in casa rispondi! Figlio di puttana... Cosa stai facendo? Se ti azzardi a dire qualcosa a mia madre te la faccio pagare per tutta la vita. Te lo giuro... Hai capito?

Appende. Qualche istante e il telefono sul tavolo suona.

LEI - Pronto? Sì, ciao... no, figurati... non sei la prima. Nessun problema, per me non c'è differenza.

Pausa.

Quanti anni hai? Ventotto...

Pausa.

Mai? Nemmeno una volta? Non devi vergognarti. Molti la considerano una virtù. Gli uomini... soprattutto. Io? Ci ho fatto l'abitudine... riescono ad essere disgustosi.

Pausa.

Se fino ad oggi non li hai voluti... avrai delle ragioni. Fisicamente? Sì, qualcuno... certi riescono ad essere dolci... per un po' almeno. Pochi, pochissimi.

Pausa.

Nemmeno con le donne? Né uomini, né donne.

Pausa.

Non ne sei sicura...

Pausa.

L'hai trovato? Ti sposi? Bene. Un uomo importante... e non sei contenta? Ha i suoi vantaggi.

Pausa.

Hai paura? Di... quello. Bé, se ti sposi mi sa che lo dovrai fare. Io? Ti interessa? Bé, se proprio vuoi...

Pausa. Inizia a parlare e non si capisce se inventa o dice cose vere.

Avevo diciassette anni... Stavo con un ragazzo della mia scuola, simpatico... carino. Ci provava ogni volta che aveva la casa libe-

ra. A me non andava, non ci riuscivo. Avevo paura che arrivasse qualcuno. Un giorno mi dice che si va nella villa di un suo amico in montagna... Era un bel posto... Anche il suo amico era con una ragazza e subito si sono imboscati in qualche stanza. Noi ci siamo messi su un letto in una camera gelida. Faceva un freddo terribile. Lui ha iniziato subito... io avevo paura ma ormai dovevo farlo, ero venuta fin lì apposta. Lui mi è salito sopra e ha cominciato a spingere, un male terribile. Più spingeva e più avevo male, ma non succedeva niente... non riusciva a entrare. S'è arrabbiato perché diceva che era colpa mia. Ma io non potevo farci niente se mi si stringeva... mica facevo apposta. Allora lui ha dato un colpo più forte degli altri. Ho sentito un male terribile e un rumore fortissimo. Mi sembrava di cadere, non capivo niente... Lui s'è messo a urlare... Allora ho capito che s'era rotto il letto e lui era rimasto con una mano sotto il legno spezzato. Sanguinava poveretto... e sanguinavo anch'io... in un altro posto. Non riuscivamo più ad alzarci... eravamo incastrati. Più tardi l'ho accompagnato a farsi cucire il braccio... dieci punti gli hanno dato. Mentre eravamo all'ospedale lui si è avvicinato, mi ha sorriso e m'ha chiesto se mi era piaciuto. Io non ce l'ho fatta a trattenermi e sono scoppiata a ridere. Lui poveretto non capiva. È stato lì che ho capito che gli uomini sono sempre ridicoli.

Pausa.

Non sono molto rassicurante... no. Un uomo importante... intelligente... Non è detto che sia un bene... Vedi, all'uomo intelligente, spesso piacciono le donne stupide e puttane. Molto più di quelle pulite e colte che ritiene stupide allo stesso modo. Un uomo importante vuole stare tranquillo, vuole una donna bella che non parli troppo.

Pausa.

Tu sei bella? Lo saprai, no? Non lo sai... L'anima...

Pausa.

Non sai separare l'anima dal corpo?

Ride.

Un uomo direbbe che questo accade perché hai solo il corpo... e non l'anima. Sai qual'è la moglie ideale per un uomo? Un'idiota in reggicalze, con un profumo arrapante, truccata da puttana, con le ciglia finte, i tacchi alti, capace di fingere un orgasmo in ogni momento, che non faccia richieste esagerate o discorsi profondi, che sappia lavare i piatti e fare la signora, che scopi bene, che faccia pompini mentre loro guidano l'automobile, che non parli di figli né di ex amanti o mariti, che non pianga troppo quando viene mollata ma che si disperì invece quando rimane vedova...

Pausa.

Tu sei così? No. Bé, puoi sempre diventarlo cara.

BUIO

Lei è al telefono.

LEI - Ecco, ho preparato tutto caro. Ho pregato a lungo... sei in tutti i miei pensieri. Finalmente avrai quello che hai sempre aspettato. Quello che ti è stato promesso. Il tuo premio, la tua consacrazione, la tua comunione. È tutto come allora. Senti il profumo dell'incenso? L'odore della cera? Ti sei vestito come si deve? Pantaloni all'inglese, calzoncini... Anche il cappellino? Sai che la

mamma non vuole che esci senza il cappellino. La mamma... Ricordi? È tutto uguale. Eri lì con lei e ti teneva la mano mentre tu pregavi. Sentivi la sua voce che bisbigliava e che sembrava un soffio umido. Ti faceva rabbrivire. Ricordi? ...adesso e nell'ora della nostra morte amen... adesso e nell'ora della nostra morte amen. Adesso e nell'ora della nostra morte amen. Amen... amen...

Pausa.

Mentre la mamma ti fa pregare tu guardi l'altare. Tu guardi me. Come allora sono lì in mezzo alle rose, in mezzo alla luce che danza. Guardami caro. Sono ancora lì. Guardami. In mezzo alle rose, nella teca di vetro. Come sono bella, così immobile. Divina sull'altare. Tutti possono guardarmi ma nessuno mi ha mai toccata. Intatta. Vergine da secoli. La santa bambina... Preservata dagli uomini e dal tempo. Solo per te. Sono tua. Ricordi cosa diceva la mamma? Diceva che io ero la più buona, la migliore... Diceva di stare attento alle altre bambine... di non fidarti di loro... Bambine cattive... Lascia stare le bambine. Guarda la santa... lei sì... la santa bambina... Pregha la santa bambina... Vieni, adesso sei diventato il mio custode, avvicinati. Adesso puoi... Adesso abiti qui... Nella mia casa... Vieni... Sali sull'altare. Tutto si schiude al tuo passaggio. Guardami... la mia bellezza è un mistero. Sfiora le mie labbra, baciami. Implorami. Solo tu puoi entrare nella teca. Solo tu puoi salire sull'altare. Entra. Solo tu puoi entrare. Entra... Adesso... adesso e nell'ora della nostra morte amen. Sì... così... adesso... Lei ci sta guardando. La mamma... Come quando celebri la messa. Tu sopra la santa... Come quando confessi, i segreti... i peccati... Tu dentro la santa. Sul tuo altare... Mentre la mamma ti guarda ancora...

Appende. Il telefono suona.

LEI - Ah, sei tu? Sì, certo... è venuto. Hai fatto bene a mandarmelo. Del resto è l'unico modo che hai per sapere... Eh sì, sarebbe tremendo. La colpa... la responsabilità... la vergogna...

Pausa.

Lui... sì... Lui è stupendo, fantastico. Non devo certo convincerti di questo... se non lo sai tu... che... Avevi ragione, appena l'ho visto ho sentito il sangue salirmi alla testa. Era così... così... maschio. Profumato, sbarbato, i capelli un po' lunghi sulla nuca... La camicia bianca che faceva risaltare l'abbronzatura. Era bellissimo, ma anch'io gli facevo effetto. Sai... una donna lo sente quando piace a un uomo. È come se loro emettessero un grido muto, un odore...

Pausa.

Mi ha baciato stringendomi il culo sotto la gonna. Ce l'aveva già come il marmo, la sua eccitazione era contagiosa. Io avevo le autoreggenti con le culotte di seta... Le sue dita giocavano con la pelle e con la seta, sopra, sotto... dentro. Mi sono sentita sollevare come per miracolo. Mi ha depositata sul divano, ha finito di spogliarmi.

Pausa.

La sua lingua... se conoscessi la sua lingua... La muoveva aumentando e diminuendo velocità e pressione... come se fosse una piuma o come se fosse una mano. Conosceva il mio corpo come il suo... con una capacità... con una sapienza... Lui... lui sa tutto di una donna, ama il corpo di una donna fino nei minimi particolari... conosce tutti i dettagli. Non ho potuto resistere sono scesa gliel'ho preso riempiendomi tutta la bocca... era enorme.

Poi lui ha iniziato. Prima lento, solo un po', poi fuori... me l'ha fatto sospirare sai... Poi improvvisamente... ha smesso di giocare e mi ha scopato. Mi muoveva, mi alzava e mi girava solo con la forza delle mani e del suo cazzo... senza che m'accorgessi. Poi mi ha fatto quello che vorresti avere tu, magicamente... senza incertezze... L'ha sfilato e me l'ha messo dietro... ho sentito caldo, rovente... poi finalmente anche lui è venuto. La sua faccia... la vedessi in quel momento.

Pausa.

Lui non è come te. Puoi stare tranquillo. Lui è un uomo, un vero uomo. Lui non lo sa quello che fai di nascosto... Lui non lo sa quello che tu desideri... Malgrado tutto sei riuscito a non rovinarlo. Stai tranquillo. Puoi continuare a fare la tua vita senza rimorsi... Lui non è come te... non lo sarà mai...

Pausa.

La maledizione, per quelli come te, è di innamorarsi sempre d'un vero uomo. Ma vedi... un vero uomo vuole sempre una donna per sé, non un altro uomo.

Pausa.

Una donna lo sente quando piace a un uomo. È come se loro emettessero un grido muto, un odore... Un odore che tu non emetterai mai... L'odore di tuo figlio.

Appendè. È un po' preoccupata. Va al telefono a gettoni compone un numero ma appende subito. Ne compone un altro.

LEI - Mamma, pronto? Sì... sì... ho già capito tutto... non m'interessa... Ascolta... mamma... ascolta... No, non voglio parlare adesso... no... zitta... stà zitta! Perché sei venuta via? L'hai lasciato da solo? Ti avevo chiesto per favore... mi avevi detto che rimanevi... ho chiamato adesso ed era occupato. Non m'interessa cosa t'ha detto... mamma... mamma...

Appendè con rabbia. Sta per ricomporre il numero ma il telefono suona, risponde.

LEI - Pronto? Ah, sì...certo...

Estrae un foglio dalla scrivania e inizia a recitare leggendo.

Tutto si deve ripetere fino a farti morire. La tua storia... come le altre... sui giornali... alla televisione. Come allora... la stessa colpa. Quella palla di sangue... nell'immondizia. Quella ragazzina... Chi è peggio di te? Peggio di voi due...

Pausa.

È tutto pronto. Loro stanno arrivando...

Pausa.

Sei nudo sulla sedia. Le corde che ti legano sono strette. Le mani dietro la schiena. Le gambe divaricate. Ti sto mettendo un fil di ferro tra i denti e lo faccio correre dietro la nuca e lo annodo attorno a un cacciavite, giro il cacciavite, il fil di ferro si stringe... si tende...

Pausa.

Ti cambia la faccia... Hai la bocca spalancata.

Sembra che urli... ma sei zitto... muto. Non osi. Sento solo il tuo respiro come un fischio. La saliva ti cola lungo il mento, sul collo. Ascolta. Si avvicinano.

Pausa.

È sempre più forte... Loro sono qui ormai. Senti? È come un canto. È come una musica... ma sono urla. Sono qui, tutti quanti... tutti quelli come te... come lei... Vogliono vederti...

Pausa.

Anche per loro, una palla di sangue... niente di più... Senti sono qui... sono arrivati... Lei è in testa... li guida... Vuole essere presente sempre, lo sai... ogni volta... Vuole ricordare, e farti ricordare... sa bene che anche tu lo vuoi... Aspetto solo un suo gesto.

Pausa.

Eccolo... io posso cominciare. Prima col fuoco... Voglio sentire la puzza della tua pelle bruciata. Ti entro nella carne facendomi spazio come se fosse burro. Chi è peggio di te? Con le unghie ti allargo le ferite, ti strappo i piccoli brandelli che pendono. Bruci... Ti bagni... sangue saliva... Lei ti guarda e sorride... È come allora, poco più d'una bambina. Quanto amore... Per quanti anni vi hanno fatto dormire insieme. Le stesse cose, gli stessi giochi. Nessuno pensava che finisse così.

Pausa.

La lama del mio coltello è affilata e sulla punta ha dei denti... L'appoggio al tuo occhio destro... Entra con facilità. Un piccolo movimento laterale del polso e la estraggo. L'occhio la segue... pende. Solo uno... con l'altro continui a guardare. Devi guardare.

Pausa.

Anche lei guarda. Guarda le ferite e si ricorda delle sue. Lo sa che tu mi desideri come hai desiderato lei. Ecco adesso mi spoglio, guardami, sono nuda. Monto su di te, guardami... le mie tette ti stanno davanti agli occhi. Sento che ti stai eccitando, lo sento perché sotto di me qualcosa si muove. Mi fai schifo. Ti piscio addosso. Bagno la tua eccitazione che è stata la causa di tutto. Non hai visto che ho in mano il coltello? Ecco prima che finisca... Tutti ci guardano. Te l'ho preso in mano, te lo stringo alla base così rimane duro, così il sangue non può andarsene. Ecco il coltello, la lama dentata... Ecco lei ti guarda. Mi bastano due colpi. Non c'è più. Sei come una fontana... Ridi... hai pagato... sei libero... Lei ti guarda... ti perdona, si perdona... Povera sorellina... Chi è peggio di te? Chi è peggio di lei? Vi hanno fatto dormire insieme... non lo sapevate che sarebbe finita così. Tu l'hai perdonata... chiedile di perdonarti. Povera sorellina... con quella palla di sangue nell'immondizia... Gliel'hai appena dimostrato. Chi è meglio di te? Chi?

Appendè. Va al telefono a gettoni, compone un numero attende, poi lo ricomponde. Non

risponde nessuno. Suona il telefono sul tavolo.

LEI - Pronto? Ancora tu? Senti Leo... no... Chiedi di un'altra e lasciami in pace.

Pausa.

Hai trovato quello che volevi... E cosa?

Ride.

Sì, certo... ovvio. E com'è? Biondino... Sei, sette anni... Un bel bambino... Solo.

Pausa.

Bene, adesso hai quello che volevi, no?

Pausa.

Io? Io ti devo dire cosa fargli? Non lo so proprio.

Pausa.

Dov'è? Sul divano...

Ride nervosa.

Legato imbavagliato... Nudo?

Pausa. Non gli crede.

Senti Leo...

Pausa.

Non so. Accarezzalo... Sì, soltanto.

Pausa.

Non ti basta Leo? Devi fargli male a tutti i costi? Fallo...

Pausa.

Senti... Picchialo, graffialo... Fagli quello che vuoi...

Pausa.

Cosa fai? Pronto? Leo...

Pausa.

Leo!

Pausa.

Leo, cosa fai? Pronto?

Pausa.

Leo... Cosa stai facendo? Non ci credo... Non è vero... Leo...

Pausa.

Un coltello? Leo...

Pausa. Con ansia.

Leo... dimmi dove sei? Dove? In una casa?

Pausa.

Cosa vuoi dire. No, io non ho un figlio...

No... Te l'ho già detto...

Pausa.

Dove sei? Leo. Dimmi dove sei. Il divano...

Come? Bianco?

Pausa. Si alza di scatto.

Sì, era occupato, il telefono era occupato...

No! Leo! Un quadro... sopra il divano... un quadro... Che quadro? Leo... No! No!

Un urlo e poi il buio.

FINE

L'illustrazione che apre «Hot Line» è di Cristian Vogt. Titolo: «In camera».

INTERVISTA AI PARENTI DELLE VITTIME

di GIUSEPPE MANFRIDI



Il Ragazzo è seduto davanti a un televisore spento. Su un bracciolo della poltrona sta il telecomando.

RAGAZZO - E così
sembra proprio che
l'età della stanchezza per il sottoscritto sia
[finita]

Finita con te.
A me non importa di non averti capito.
Non me ne importa più.
Fino all'ultimo respiro ci ho provato
ma ora basta.
Non me ne importa più.
Ho deciso
che non deve più.
Non è giusto.
Già non lo era prima
ma dovevo e l'ho fatto.
Anche senza riuscirci.
Tu
che sforzi hai fatto per capire
chi hai fatto morire guardandoti morire?
Non parlo di me, non c'entro
io resisto.
Ora sono libero da te, sorella:
senza gioia,
ma si può
essere liberi senza nessuna gioia.
E io, libero da te, sono libero.
Terribilmente libero.
Senza più nemmeno
una sola responsabilità.
Senza gioia.
Una pausa.
Ovviamente hanno chiesto di vedere la sua
[stanza]

Spiarci dentro.
E l'hanno fatto.
La mamma ha voluto prima rimetterla
[in ordine per benino].
Mi è venuto da pensare:
«Per chi lo sta facendo?»
Santo Cielo, non può essere che lo faccia
[per sé...]
Per dimostrare come sa tenere in ordine la
[casa...]

Dio mio, è terribile.
Ma, se non per questo perché?
Allora all'idea che lo facesse ancora per te
sono inorridito mille volte di più
e ho pensato
meglio per sé che per te.
Meglio un vezzo
che un incubo.
E potrei accusarla,
io
a nome tuo,
di essere egoista
vanitosa
incosciente,
di avere ancora
delle premure
dei pudori?...

Una pausa.
Il regista era tutto soddisfatto
la trasmissione sembra
che sia venuta bene.
La mamma ha pianto.
Qualcuno da dietro le telecamere ripeteva
«Logico».
Qualcun altro invece se non ho capito male
«Magari un po' scontato».
Poi è toccato a me di raccontare.
Tenendo sulle ginocchia il tuo pelouche.
Io.
E nemmeno ho tentato di oppormi.

Tra me e me pensavo: se così si fa...
lo conosceranno il loro mestiere, no...
Guarda l'ora.
La trasmissione starà iniziando giusto
[adesso].

Se accendo mi vedo.
A casa
chissà se mamma la starà guardando.
Io credo di sì.
Sì. Per me la sta guardando.
Sta guardando
il suo figliolo in televisione
che racconta della sua povera figliola.
Lei che di te
l'unica cosa che intende e che ricorda
sono le date. Tutte le date in cui
si divide e ricomponi la tua vita.
Quelle sicuramente
potrebbe ripeterle da cima a fondo come
un rosario
una litania
date di
nascita
di
primi giorni in sfilza
a cominciare dal primo di scuola sino al
[primo di danza]

e poi
cresima
comunione
tonsille
adenoidi.
Di ogni cosa
lei sa *quando*.
Povera donna.
Per lei
il quando e il come si equivalgono.
E per non dirsi né dire di che sia morta sua
[figlia]
ma con la certezza di esser chiara se
[qualcuno glielo domanda]
non fa che ripetere un'ora e una data.
E basta.
A volte
un luogo.
Ma senza figure.
Senza ragioni.
Quasi senza di te.

Accende il televisore col telecomando. Dal video giungono bisbigli.
Strano tipo quel regista.
Che, a dire il vero,
io lo chiamo regista ma non saprei.
Era quello che faceva le domande
ma evitando di apparire.
Scanala.
Sai come vedevamo
in certe inchieste quelli che confessano
[qualcosa]
e di cui si vede solo il contorno un po'
[sfumato?]

Ecco
io più o meno
mi sentivo così. Eppure
ero io solo ad essere ripreso.
Ma mi sentivo
lì
con la mia colpa addosso
e mi dicevo con rabbia:
è la sua, perché la tua?
Ma la sentivo
premere su me
come mi sentivo
sulle ginocchia il tuo pelouche.
Ed eri tu.
Io ti portavo addosso.
Quella gente
stava lì a parlarmi come fossi te.
Mai mi avrebbero cercato

se non per te.
Era come davvero se fossi
io
mille volte più te di te stessa.
Con la mia capacità di raccontarti
e col mio obbligo a subirti.
Una pausa.
Quante stanze hai frequentato
che io non potrei mai e poi mai
[immaginarli?]
Povera mamma che nemmeno
potrebbe mai e poi mai solamente
[formularla]

una domanda come questa
dico solo: formularla.
Scanala.
Eri dolcissima.
Dicevi sempre di sì.
Sì sì sì. A tutto, sì.
E uno ti credeva.
E la roba da casa spariva.
Qualsiasi cosa.
L'assurdo era la tua firma.
Vedevi un portafoglio pieno e un orologio
[d'acciaio],

spariva l'orologio.
Sarebbe bastato questo a dirci
l'impossibilità
assoluta
di trattare con te. E che i tuoi sì
erano il muro
la porta sprangata, il rifiuto.
La derisione senza richiesta.
Per cominciare a capirlo ci volevano
i tuoi occhi sbarrati. I tuoi occhi
spalancati sul vuoto.
Sai cosa
mi hanno detto per anni i tuoi occhi?
Non dico
che tu lo pensassi,
ma i tuoi occhi...
«vigliacco» mi hanno detto
per anni, ogni giorno
a me
i tuoi occhi
di ragazzina che, non fossi stato tuo fratello,
avresti potuto anche piacermi.
«Vigliacco
prova a venirci tu dove sto io:
non un minuto, né mezzo,
potresti sopportarlo.
E io
che qui ci sto di casa!».
Avremmo dovuto
essere noi quelli
che avrebbero dovuto
raggiungere te. Non tu raggiungere noi
ma noi
te.
Per incontrarci almeno. O dico male?
Venire al tuo servizio:
al servizio
di chi ti aveva al suo servizio.
Vivere, come neonati, della tua esperienza
come analfabeti
della tua competenza.
Nostra madre
avrebbe quasi voluto farlo.
Ma questo non l'ho detto.
Per darsi una risposta
quando urlava nel sonno «dove sei?»
per trovarti da qualche parte per toccarti
per parlare la tua lingua l'avrebbe fatto.
La tragedia ci ha evitato
il senso del ridicolo.
Ma non l'ho detto.
Non perché
mi sembrasse giusto nascondere qualcosa.
Solo

Un requiem del disprezzo dedicato a chi si nutre delle tragedie altrui

GIUSEPPE MANFRIDI

È bene dire subito che il titolo *Intervista ai parenti delle vittime* vorrebbe, col tempo, mutare nel plurale *Interviste ai parenti delle vittime*. L'intento è quello di accumulare altro materiale sino alla compilazione di una dolorosa casistica di cui il gelido «requiem» che qui presento dovrebbe costituire il primo capitolo. E, al plurale, il titolo mi sembra sappia fare immaginare meglio l'impulso rabbioso che mi ha spinto alla scrittura già risolta e che mi induce a quelle future con la volontà di sgranare una teoria di dolori seviziati, manipolati, frugati, violentati, vilipesi ed esibiti. Indecentemente esibiti. Vorrei, già da queste prime pagine, urlare tutto il mio disprezzo contro chi si alimenta di tragedie altrui, masticando con la polpa delle gengive sofferenze che non gli appartengono e tramutando ogni goccia di sangue, ogni gemito, ogni sussulto d'ansia in indici d'ascolto, in sponsorizzabili lacerti di passioni palpitanti e offese.

Ma, al momento, non posso che usare il titolo al singolare per introdurre un brano che, comunque, è in se stesso concluso e autonomamente rappresentabile. Si tratta di un pezzo per cui auspico, come già mi è accaduto per altri miei lavori e soprattutto per gli ultimi, un'estrema nudità nell'allestimento. Una prosciugatezza oratoria che sappia incontrarsi, agli antipodi di qualsiasi appariscenza, con una teatralità di cui altro non so dire per farla intendere se non che si tratta di quella forma di teatralità già intuitivamente recepita, ne sono certo, da chi, come me, fortemente crede nello specifico di ogni arte e di ogni mezzo espressivo e, dunque, nella peculiarità della finzione drammatica, che non è cinema e non è televisione; e recepita da chi stia leggendo queste note più benevolmente d'altri. E perchè mi si capisca c'è davvero bisogno che mi si legga, ora in queste righe e poi nei miei versi, «benevolmente». Parlo di cose semplici, e sulle cose semplici l'equivoco è impossibile quando è sincera la volontà di comprendere e di far comprendere.

Approssimativamente posso dire che il mio testo parla, o fa parlare, di droga. Ma tutti i miei sforzi sono stati nel negare a un tema così ingombrante proprio la sua qualità di tema, di contenuto, per tradurne l'intera essenza nella forma che lo esprime.

Inutile che tenti di spiegare come. Il mio «come» è il copione che ho scritto. E che ho scritto pensando a un caro amico attore – ovvero alla sua vocalità, alla sua fisionomia, alla sua gestualità – ed è a lui che ho voluto dedicare questa prima *Intervista* nella speranza che egli possa presto esserne l'interprete. □

che quando mi trovavo lì lì sul punto riflettevo:

lasciamo stare sembrerà incredibile.

E non l'ho detto.

Già facevo grandi sforzi per far sì che ogni parola sembrasse comprensibile.

In tivvù

più si parla facile e meglio è.

Se mi farò capire

mi farò anche credere.

Così

l'incredibile ho preferito tacerlo.

Solo le cose

già documentate

anche se enormi potevano passare

dunque il copione è andato avanti a base di papà e di te.

Ho raccontato insomma quello che si sapeva [già:

della panca in chiesa dove

t'hanno ritrovata, la centoventottesima dall'inizio dell'anno.

Eri uno scricciolo in quel luogo assurdo.

Ingioiellata oltre misura

dai troppi anelli per nascondere i tuoi buchi.

Una bestemmia

non più vivente.

Da cui, per tanto orrore,

un sussulto di coscienza.

Come se invece

della centoventottesima

tu fossi stata una cifra tonda:

la centesima, che so, o la decima o la

[millesima.

Dedichiamole uno «special».

Farsi l'ultima spada

su una panca di chiesa

si vede che vale

un buon indice d'ascolto.

Ma quelli poi non c'entrano.

È gente che lavora.

Figurate se ho voglia di avercela con

[qualcuno!

L'ho fatto e pace.

Avrebbe voluto pure lei povera donna

dire qualcosa anzi

altro che qualcosa

ma

più che mettere in ordine e tirar fuori

fotografie e pupazzi...

Lasciamo andare, vè.

Scanala.

Per lei tu

sei la figliola che ha ritrovato il Cristo.

Io

invece

sono quello che ha poco da cercare.

Che tanto non ha bisogno.

Che tanto lui va bene.

Mai pensieri.

Fortunato. Tutto a posto.

Semplicemente a posto.

Caro

sano

normale.

Sia chiaro piccola, che lo dico

senza nessuna invidia.

Tanto lo sai che ti voglio bene.

Adesso poi davvero sì

che posso volerti bene in santa pace.

Scanala.

Chissà se riuscirò mai più

a rilassare i muscoli

a distendere le labbra...

e quant'altro,

come diceva il prof

che dieci anni dopo di me ti sei ritrovata in

[classe pure tu:

e quant'altro e quant'altro e quant'altro...

poteva chiuderci ogni discorso

evitando un bel mucchio di fatica

col suo «e quant'altro e quant'altro».

Ma da quest'oggi sarò io a dirlo.

Voglio essere

io

quello che evita un bel mucchio di fatica

da adesso in poi.

Non voglio stancarmi più. Mai più.

E che si cominci pure

a parlar male di me.

Va benissimo così.

Ti dirò di più: non aspettavo altro.

Il mio lavoro è finito con te.

Il mio vero lavoro.

Non mi rimane che riaffrontare

le ore del giorno come chiunque.

Come quelli che dicono: la vita è dura:

e che direbbero a sentirmi:

«Le ore del giorno... e ti pare poco?».

Sì

mi pare poco.

Tutto sommato, molto poco.

Guarda fisso il video.

Eccola lì che piange

e ancora io. Via! Via!

Scanala.

La morte sigilla

e i sigilli non si toccano.

Io oramai ho solo da star fermo.

La guerra è finita.

Scomparsa te

scomparso il campo di battaglia

le sirene

i rifugi

le fughe

le tregue

gli armistizi

le devastazioni le sconfitte

i tagli le ferite

gli sguardi murati

e le urla

e quei soldi che avevano

un solo perché.

Gli oggetti che avevano

un solo perché.

Tu

e le tue vene

e i tuoi cessi e le tue sudice cucce

e quelle facce

che ti portavi appresso

e i camici
le cliniche
la miseria degli occhi gonfi
come palle di ping pong
degli zigomi neri
delle guance come cenci
delle bocche semiaperte
delle canzoncine penose
che cantavate tutti insieme
puntandoci addosso
da larve che eravate
quell'orrore sotto forma di salute
e come ripetendo quell'eterno: ora va

[meglio

ora va meglio
ora va meglio
ora va meglio.
Ma chi è stato a dirmelo? Tu sei stata
tu me l'hai detto:
«Se cominci
sei già alla fine.
Quindi piantala! Inutile che insisti!».
E la fine è lunga:
questo l'aggiungo io.
È seppure
vuoi vantare l'orgoglio di esserti scelta la

[tua fine

non ti sei scelta la sua durata.
Lunghissima.
E inutile.
Non ti rimpiango
quando eri viva così.
Scanala.
Sì, ora rischio di dire infinite cattiverie.
Sento
di essere pronto a farlo.
Che si accaniscono! Prego.
Accomodatevi pure.
Scandalizzatevi
l'esternatore parla
espone i suoi calli
non si rivela
santo.
Vergogna!
Vergogna e orrore!
Quasi schifo.
Mi dispiace ma ho dato tutto.
E non ho più niente di più.
Non muoverò un dito
per lo strazio di mia madre.
Non farò
niente
di ciò che comunque
non servirebbe a niente.
Con te, sorella,
troppo ho sperimentato
la pena del non far niente
dannandosi a far troppo
e dunque meglio
la diserzione dall'inizio
di propria volontà
che l'altra, quella
di chi non ci riesce.
Di chi fallisce o cede,
e vede
l'oggetto delle sue cure deriderlo e

[imboccare

leggero come piuma la strada dell'inferno
e a chi ti grida: «è l'inferno», tu: «no!
è dove mi porta il vento».
«Sì è l'inferno!» e tu ridi:
«ma se è un vento leggero
che nemmeno mi trascina
che mi culla...».
«Ti succhia! È l'inferno!».
«È un soffio, non pesa
non scende e non conosce
nulla che pesi
tranquillo



GIUSEPPE MANFRIDI

È nato a Roma nel 1956 e vive a Parigi.
La sua attività di autore teatrale inizia con *Anime*, una riscrittura del precedente *Scrutatore*, messa in scena dall'Astec di Messina, mentre *Anima bianca* vince il Premio Idi. Seguono *Da una stanza all'altra* (Platea Estate), *D'improvviso* (al Teatro The Home di New York), *Una serata irresistibile* (Teatro San Martin di Buenos Aires) e *Traviata, une aventures dans le mal* (scritto con Francesco Capitano per Margherita Parrilla) tutti nel 1988. Ma è con *Giacomo, il prepotente* (messo in scena dallo Stabile di Genova per la regia di Piero Maccarinelli) che ottiene il Premio Taormina Arte, il Premio città di Caserta e la medaglia d'oro dell'Idi. Il testo, che drammatizza gli ultimi anni napoletani di Leopardi sta in scena tre stagioni, così come *Ti amo, Maria!*, premio Riccione Ater. Seguono: *Nel vuoto* (Platea Estate); *Beata lei* (Teatro Due di Parma); *Elettra* (Teatro romano di Fiesole, 1990); *Il poeta e la cortigiana* (Chiostrì dell'Umanitaria, Milano), *La cena; Corpo d'altri* (Taormina Arte-Borgio Verezzi, 1992); *L. Cenci* (Festival delle Tuscolane, 1992); *La sposa di Parigi*, ispirato alla vicenda d'amore di C. Claudel e A. Rodin, e *Ultimi passi verso la salvezza dell'Epiro*. Ha collaborato alla sceneggiatura di *Ultrà* con Simona Izzo e Graziano Diana e ha scritto il libretto di *La leggenda di San Giuliano l'ospitiere*, da Flaubert, per la musica di Marco Di Bari, Avignone 1991. □

tranquilli
state tranquilli tutti».
Scanala. *Da oltre le pareti giunge il suono
di un altro televisore.*
Oh Dio mio
ecco qualcuno
che adesso in un istante se volesse
potrebbe avermi alla sua mercé.

*Si alza. Va ad origliare lo «zapping» che
giunge da oltre il muro.*

Mi ha passato.

Mi ha ignorato.

Ascolta.

Ah no

eccomi individuato.

Me l'immagino il salto sulla sedia:

«Ma questo lo conosco

Gesù, cara... non mi dire

guardalo, è lui. Per forza! Poveretto».

Da oltre il muro il canale viene cambiato.

*Non si ode più, anche se impercettibile, la
voce del ragazzo.*

Soddisfatto

passa oltre.

Ma dopo essersi tolto un bello sfizio:

il condomino in tivvù.

Come Clark Gable.

Come il Papa

come cose

che ci stanno, che si sa che ci stanno

e stai tranquillo: l'Almanacco

del giorno dopo

o i venditori di pentole e multiproprietà

e buonanotte e buonasera.

Ben fatto.

Da tutto ciò che resta?

Un moralista in più.

Un moralista da quattro soldi.

Ma io non posso

esserlo oramai diversamente.

Ho una morale

da quattro soldi ovvero:

la più banale

la più ovvia e semplice possibile

la più nuda e prosciugata.

Ma nessuno che mi incontrasse

senza niente di me conoscere

potrebbe sapere che si tratta

di tutto ciò che resta

di quello che è avanzato

di ciò che ancora posso.

Una morale da quattro soldi

è il rimborso che mi viene dall'inferno:

espressa

in parole da quattro soldi

senza gesti

senza affanni.

In pace. Da vecchio.

Sì

la morale di chi sta in pace.

Ma inflessibile

ridicola e dura

e totalmente mia.

Quella per cui ti dico:

buon per te se adesso te ne stai comoda.

Tu la tua vita te la sei scelta.

Io no. Nemmeno

di starmene seduto con quel pupazzo in

[grembo

è stata una scelta mia

tutto fatto

in nome tuo

e senza mai avere un attimo di tempo

per dirmi: è ingiusto.

Ah, la voglia che avrei

di fare il conto della serva.

Non sarà fine

né umano,

e invece forse lo è,

ma è lì che si vede

quello che ho fatto e che non ho avuto

quello che ho dato.

Per dirne una: i soldi, e questo

sconosciuto capitolo

valga a titolo generale,

i soldi ad esempio

per il funerale di papà.

Spesa imprevista.
 Certo era mio padre
 ma il dramma è un'altra cosa.
 Ti parlo di numeri. La vita
 passa anche per i numeri.
 Con quei soldi
 dovevo farci altro.
 Qualcosa di mio
 che non ho più fatto.
 E chissà mai quando farò.
 Morte imprevista, spesa imprevista.
 E a chi altri toccava, o doveva?...
 Tu l'hai pianto,
 io
 non l'ho solo pianto.
 Ho dovuto anche
 telefonare
 trattare firmare
 seguire e pagare
 e rinunciare.
 Poi, sì, piangere.
Scanala.
 Spudoratamente dico: colpa tua.
 Lo so di essere
 perfettamente solo
 ma ritorniamo in due
 se ti parlo di cose
 che sono colpa tua
 e se ritorni
 con la tua colpa
 ritorni anche con la tua memoria
 perciò ti dico:
 ricordati
 che nostra madre ha rubato per te
 e che poco c'è mancato
 che non lo facessi anch'io.
 Comunque certo è
 che la cosa arrivò a sembrarmi logica e
 [plausibile]

quasi normale
 il che
 non è certo molto logico
 né normale.
 Avrei dovuto raccontare
 la vera fine che ha fatto nostro padre.
 [Quella sì.]

Non è il diabete che se l'è portato via.
 Anche se certo è morto di diabete.
 Per carità non dico di no. Son cose che si
 [sanno.]

Ma non è il diabete che se l'è portato via.
 Qualsiasi malattia anche la sua
 produce morte *solo se...*
 E tu sei stata per lui
 quel «solo se». Esattamente questo.
 Nessuno me lo toglie dalla testa e male ho
 [fatto]

a non dirlo a quelli ieri, male ho fatto,
 e a non dirtelo in faccia, a te, quando ancora
 [avrei potuto.]

Ed eri viva.
 Però un po' credo
 che da come ne ho accennato possa essersi
 [capito.]

Ah, come lo vorrei!
 Magari forse, va' a sapere,
 senza rendermene conto ho raccontato
 più di quanto non ricordi.
*Si sintonizza sul canale che trasmette la sua
 intervista.*
Bisbigli.
 Eccolo il gonzo il chierichetto
 eccolo l'agnellino
 ancora lì!
 Se avessi un poco di coraggio farei meglio
 a riascoltare le fesserie che ho detto.
Si alza. Fa un giro attorno alla poltrona.

Torna a sedere. Impugna il telecomando.
Vorrebbe alzare il volume. Non ne ha il co-
rraggio. Si rialza. Va presso la parete ad ori-
gliare l'audio che giunge dall'appartamen-
to a fianco. Torna a sedere.
 Basta rinunciare, e così sia.
 Voglio restarmene in quest'oggi che è solo
 [mio]

e non più starmene al tuo comando. Balle!
 Tu non mi hai insegnato nulla
 e quello che ti devo è solo il peggio,
 il peggio e pure questo:
 averti detto cose per cui dovrò al più presto
 chiederti perdono.
 Maledetto maledettissimo
 moralista d'accatto!
 Tuo fratello senza di te è un infante,
 [sorellina.]

Guarda il video. Serra le palpebre.
 Oh, sciagurato
 ronzo dell'aria!
 Pesa il silenzio
 non meno del rumore.
Riapre gli occhi. Una lunga pausa.
 Cosa, soprattutto,
 fra *cinque* anni ricorderò di te? Quali
 i tuoi capelli in quel ricordo?
 Gli ultimi tuoi radi, cinerei fili
 di paglia secca o le fiammate
 che indoravano le stanze?
 Cosa
 fra *dieci* anni ricorderò di te?
 E ci sarà qualcosa
 di diverso e di nuovo, d'altro da ciò
 che ricorderò *domani*?
 Cambierai nel tempo oppure no?
 Ti rifarai
 soavemente litigiosa o confidente o
 [semplice]

testimone di me
 che cresco e con te scopro
 le cose ovvie della vita e che con te spartisco
 in eucaristica incoscienza
 infanzia adolescenza e giovinezza.
 Potessi sin da adesso abituarci
 all'avventura che oggi inizia e che vivrò
 [portandoti]

mutevole annidata
 nel quieto mio invecchiare.
 Quietè è letizia.
 Quietè è acidità.
Rovescia la testa all'indietro. Geme.
 Aaaaaaaah...
 Calasse il soffitto, si stringessero
 le mura!... Senza una bava
 di sangue, ma finire... come te, senza un filo
 di sangue... si stringessero... calasse...
 ti ricordi?... Te lo ricordi quel tremendo
 racconto del prediletto mio poeta
 che più di me ti indussi a amare, e ne
 [facemmo]

il nostro culto?... Ecco, così!
 Giuro, lo vorrei! Calasse
 il soffitto, si stringessero le mura!
 Si ripiegasse su di me la stanza
 come una scatola di pasticceria...
 Schiacciato come
 solamente certi insetti, per peculiare
 virtù, sono schiacciabili: da essere ridotti
 a pellicole di pura superficie
 a microscopiche calcomanie; così
 vorrei restare – in quest'istante almeno –
 una macchia, un contorno...
 non più che la sagoma
 lasciata a segnalare
 dove giacque il morto. Non più corporeo di
Addita il video

quell'assurdo cialtrone che si scalmana
 [oltre quel vetro.]

.....
 Aaaaaaaah!!!
*Quasi soffoca per il lungo gemito. Rifiata. Si
 riprende. Poi, preoccupato, volge lo sguar-*
do verso la parete.
 Stavolta sì che m'ha sentito...
*Si alza. Va a premere l'orecchio contro il
 muro. Così per alcuni secondi. Breve panto-*
mima a ridosso del muro. Agita i pugni in
muti gesti di odio contro il vicino. Torna a
sedere. È più calmo. Un tempo.
 Non so se tu, sinceramente,
 abbia mai desiderato di morire.
 A parte quelle nove o dieci volte
 che te l'ho sentito dire per qualcuno
 di tre classi superiore o conosciuto a qualche
 [festa...]

la sfilza dei vari Paolo, di Marco, di
 [Alessandro...]

ma davvero-davvero, no... non credo mai.
 Davvero-davvero è forse quello
 che in quest'attimo
 non fuggente e male -
 dettamente incistato nell'animo, qui ora
 sto sopportando io.
 Per ansia, per noia.
 È questo quel che goccia
 dall'immane gonfiore del mio lutto.
Ancora una sospensione. Torna a interes-
sarsi al video. Sorride. Si produce in strane
espressioni. Quasi delle smorfie.
 Mi leggo sulle labbra.
 Ma sentitelo il cretino, il deficiente!
 Specchio perfetto
 di me qui davanti adesso.
 Anche senza quel pelouche.
 Ma è come se lo avessi.
Una lunga pausa.
 La marea
 ha ritirato le sue acque.
 Gli abitanti delle isole potrebbero
 farsi visita l'un l'altro raggiungendosi a
 [piedi ed è la volta]

che si scoprono lontani.
 La mamma dice:
 «Almeno a cena
 perché non vieni?».
 E dovrei, stanco come sono,
 macinare migliaia di anni luce solamente
 [per sedermi a mangiare un boccone?]

Tu sorella
 sei stata la marea suprema.
 Quasi bella
 e non vorrei dirlo.
 D'una bellezza
 tutta tua
 che arrivava quando sparivi
 e che spariva in tua presenza.
 Avrei voluto
 avvicinare la tua bellezza a te.
 Tu ci hai provato
 ingiustamente
 senza aiuto.
 Non vedo altre parole.
 E nemmeno ho voglia di cercarne più.
*Una pausa. Cambia canale. Si sintonizza su
 una partita di calcio. Alza il volume. Va a
 poggiare il telecomando sul televisore. Tor-*
na a sedere. Guarda la partita.

Sotto il titolo un disegno dell'autore: idea scenica per «Intervista ai parenti delle vittime».

UNA VALIGIA DI SABBIA

MONOLOGO CON VOCI DI SCENA di UGO RONFANI



Per ricordare
Delphine Seyrig (1932-1991)

Sul fondoscena elementi sommari di un impianto scenografico: quello descritto nella didascalia che apre il primo atto di Suzanna Andler di Marguerite Duras. Il telaio di una grande porta-finestra semiaperta, con una tenda da un lato che il vento muoverà a tratti. Fuori, sagome di pini nel buio.

Verso il proscenio, in penombra, un grande specchio incorniciato da lampadine spente. Per terra alcuni giocattoli da estate al mare, un paio di giornali. Una grande valigia e sulla valigia, seduta in atteggiamento pensoso, vestita in modo da suggerire una partenza imminente, Delphine, la giovane attrice.

Dal fondo il soffio del vento mistral, quasi un tema musicale. Delphine lo ascolta, si ascolta nella scena del finale del primo atto di Suzanna Andler, quella del dialogo con l'amante Michel, che ha finito di recitare da poco.

Voci off. Lontane, opache.

DELPHINE/SUZANNA - ...È la prima volta che parliamo del passato. (Un silenzio) Stanotte mi hai detto che capivi com'era possibile amarmi e poi, un giorno, non amarmi più...

MICHEL - No. (Pausa) Ho detto: «di colpo, sbatterti fuori».

SUZANNA - Sempre così duro?

MICHEL - Non sempre. (Pausa) Ti piace?

SUZANNA - (Intensa) Sì. (Pausa) Non ho mai conosciuto nessuno che fosse duro come te. (Pausa) Credo che aspettavo da molto tempo di... sì, di incontrarti. Ero circondata da troppa dolcezza.

MICHEL - (Freddo) Eravate la coppia più disunita che si potesse immaginare.

SUZANNA - (Evasiva) È vero, sì... Per questo ho abbandonato Clair-Bois. Per te.

MICHEL - Hai affittato questa villa per questo?

SUZANNA - Sì. Perché avessimo una casa nostra, quest'estate.

MICHEL - Tu e il tuo amante.

SUZANNA - (Ferma) Io e il mio amante.

MICHEL - Lo sai che quest'estate sarà tutto finito?

SUZANNA - Può darsi. (Pausa) Adesso no.

MICHEL - Adesso cosa?

SUZANNA - Adesso che ho preso la casa in affitto... Adesso non è finito...

MICHEL - (Leggera esasperazione) Si potrebbe pensare che la vostra, tu e Jean, sia una situazione difficile. Infernale... Ma non è così. Ti mancava un amante, tutto qui. (Pausa) Adesso hai un amante, Suzanna.

SUZANNA - Sì. (Ironica e malinconica) È stato un cambiamento grandissimo. All'inizio... mi pareva... mi pareva di annegare.

MICHEL - Di annegare?

SUZANNA - Dovevo abituarvi all'idea. (Silenzio) Era la prima volta che tradivo Jean. (Leggera risata)

MICHEL - Perché non me l'hai detto?

SUZANNA - Tu avevi detto: «Non dobbiamo parlare del passato».

Prima raccolta nell'ascolto, verso la fine del dialogo Delphine ha tolto dalla borsetta un biglietto dell'Air France e ha verificato la partenza.

DELPHINE - Adieu. Adieu Suzanna. Buone vacanze a Saint-Tropez, nella villa che hai affittato per il tuo giornalista gigolò. (Sposta

Il teatro mentale di un critico (con scuse alla Duras e al pubblico)

UGO RONFANI

Sconfina nell'incoscienza, probabilmente, l'ardire del critico teatrale che si mette a scrivere per la scena, esponendosi così alla legge del contrappasso. E all'attenzione non sempre necessariamente benevola dei colleghi.

Ma tant'è: alla letteratura, *ce vice impuni*, non si sottraggono neppure quanti, essendo per mestiere esegeti, recensori o censori, dovrebbero paventare il pericolo di diventare da giudici giudicati. Non parlo dei narratori, dei drammaturghi o dei poeti che sono stati accessoriamente critici drammatici, Bontempelli o Quasimodo, Fabbri o Flaiano, Terron o Siciliano per fare qualche nome. Penso all'attività letteraria, integrativa o parallela, di chi si è dedicato principalmente all'esercizio della critica, alle commedie di Simoni e Possenti, ai romanzi di D'Amico e De Monticelli, all'opera poetica di Raboni.

Sono nomi ed esempi che assumo, ovviamente, come alibi per dare alle stampe il mio monologo *Una valigia di sabbia*; e se l'alibi non basta invocherò due attenuanti. La prima (ma non è un'aggravante?) è che avevo cominciato a scrivere per il teatro in giovane età, prima di fare il critico. E la seconda è che questo breve testo – come i due precedenti, *Serata d'onore* e *L'automa di Salisburgo* – è quasi una «nota a margine» sul mio taccuino di critico. Il luogo, infatti, è un teatro ch'è un teatro, non un «altrove»; Delphine, la protagonista, è un'attrice (il cui nome vuole ricordare la grande, dolce, indimenticabile Delphine Seyrig, cui il monologo è dedicato); la vicenda concerne la crisi sentimentale che separa destini umani ed artistici di un regista famoso e di un'attrice tedesca venuta a recitare in Italia e il racconto-confessione della protagonista s'intreccia alla rappresentazione di una malinconica, struggente commedia di Marguerite Duras, che ho immaginato all'ascolto.

Il paziente lettore vedrà e udrà una giovane attrice, Delphine, sul palcoscenico di un teatro di provincia, al termine di una rappresentazione di *Suzanne Andler*, della Duras, che ha concluso una tournée sfortunata, finita nella delusione e nella stanchezza. L'attrice narrante era stata chiamata a sostituire all'ultimo momento, nel ruolo di protagonista, un'attrice tedesca – di lei più esperta e famosa – ch'era venuta in Italia a lavorare e a vivere con un celebre regista. (Eventuali riferimenti a situazioni o personaggi realmente esistenti sono arbitrari se si volessero stabilire ingerenze in questioni private; libero invece il lettore di ipotizzare un'allegoria esistenziale).

Dunque, Delphine evoca la crisi professionale e sentimentale apertasi fra il regista e la sua attrice durante le prove del testo della Duras. Questa crisi ha indotto la protagonista a cercare, nella sua solitudine, il conforto dell'amicizia di un diplomatico del suo Paese e poi, consumata la rottura, ad abbandonare il ruolo e a tornare in Germania. Ecco dunque Delphine chiamata a sostituirla, per salvare la produzione; senonché il celebre regista, ferito nel suo orgoglio, ha trascurato l'impresa; la commedia è stata affidata ad un assistente, è finita in un circuito periferico ed è stata malmenata dalla critica e trascurata dal pubblico.

Prima di partire (di lasciare per sempre, forse, il teatro), seduta su una «valigia di sabbia» che contiene le ambizioni perdute, Delphine racconta dunque a Marguerite, a voi e a se stessa, la vera storia di *Suzanne Andler*: che ha messo a nudo – teatro nel teatro – la difficoltà di amare, ed ha spezzato le speranze di due attrici. Solidale con l'altra, la più giovane sa adesso quanto sia difficile preservare nella vita i fantasmi d'amore della scena. □

col piede, dal mucchio dei giocattoli, un pallone per i giochi nell'acqua) «Guarda che cosa ho trovato in un armadio, Michel. Giocattoli. Devono essere dei bambini che hanno abitato alle Colonnades. Siamo stati tutti bambini...». (Sventolando debolmente il biglietto aereo) Adieu Marguerite... «Finita la commedia».

Ancora la voce del mistral. In off il finale della commedia.

DELPHINE/SUZANNA - (A bassa voce) È terribile... Non vediamo niente, davanti a

noi...

MICHEL - Non hai pensato... che si metteva in mezzo un'altra storia... più lontana? Non lo sapevamo, non la vedevamo? ...E che ogni notte... da un certo momento, dopo... dopo entra nella stanza e noi... noi veniamo assassinati, Suzanna... Capisci? Capisci quel che voglio dire? (Un silenzio) Come... Come un altro amore, capisci? Un amore morto...

SUZANNA - Noi... non lo sapevamo?

MICHEL - No, Suzanna. Meno degli altri

che stanno a guardarci.
 SUZANNA - (Rauca) Un amore... un amore insopportabile? Un'agonia?
 MICHEL - Sì. (Pausa) Un qualsiasi altro amore sarebbe più dolce di questo!
 SUZANNA - (Opaca) Forse... forse noi ci amiamo per questo amore, dove nessuno ama?
 MICHEL - Forse ci amiamo.
 SUZANNA - Sì? Forse? (Pausa) Per questi amori morti? (Un lungo silenzio) Forse ti amo.

L'attrice ha riposto il biglietto aereo nella borsetta. Si è alzata dalla valigia, si è avvicinata allo specchio, si è guardata, si è ravvivata i capelli con la mano.

DELPHINE - (Come parlando alla propria immagine) Se Dio vuole è finita... Via! Via presto... Non è stata una tournée, è stato un massacro... Prevedibile, come no? Dopo quello che era successo... Dopo l'abbandono in cui ci hanno lasciati... Non ne potevo più, non so come ho fatto a resistere. Ma stasera, qui, finita. Finalmente! (Per un attimo accarezza la propria immagine allo specchio) Adieu, Suzanna. (Pausa) Adieu Marguerite. (Pausa) Perché tutte le tue storie d'amore sono così tristi, Marguerite? Perché finiscono male? (Pausa) Continuerà il monologo guardandosi allo specchio, andando a sedersi nuovamente sulla valigia, guardando l'orologio da polso, tendendo l'orecchio ad un rumore, inquieto) Ho visto il film di Annaud dal tuo romanzo, *L'Amant*. Bellissimo, struggente. Triste. Autobiografia; la ragazza creola di Saigon che incontra su un battello che solca il Mekong un ricco cinese di cui diventa l'amante bambina; il principe azzurro di un Oriente impenetrabile che la guida nell'Indocina dei traffici, dell'oppio, dei bordelli, dei misteri; la ferita nella carne tenera del primo amore che diventa voglia di piangere sulla nave che la riporta in Francia... Gli amori morti, Marguerite; sempre gli amori morti, nelle tue storie. Un'unica storia, quella dell'*Amant*, che hai riscritto all'infinito. Che continui a scrivere, anche adesso che sei diventata una piccola, vecchia signora piena di rughe, curvata dall'artrite, celebre e sola nella tua casa in Normandia, fra i rumori del vento e del mare, con quello studente di Caen che si è innamorato di te come possono innamorarsi gli omosessuali, e che un giorno è venuto ad accovacciarsi ai tuoi piedi come un cane fedele... Una sera ti ho vista in televisione, a Antenne 3; ti ho sentito dire con la voce arrochita dall'alcool: «Marguerite Duras? Une vieille qui est sur le point de dire "Bonsoir". Entre temps elle a des crayons, des stylos, et elle griffonne...». (Pausa) Adesso che torno in Francia, chissà che non venga a trovarti in Normandia, Marguerite... Parleremo della ragazza creola di Saigon, della bella e misteriosa Nathalie Granger, dei fantasmi di Navire Night, della diga sul Pacifico... Degli amanti che cercano di dimenticare la solitudine e la morte con la recita dell'eroticismo... Degli amori morti... Ti conosco bene, Marguerite, ho letto i tuoi libri. (Scherzosamente fiera) ...E sono stata Suzanna Andler... Potrei raccontarti anch'io la storia di un amore morto. Parlarti di Wiltrud... Chi è Wiltrud? Ma Suzanna Andler! La vera Suzanna Andler; un'attrice che come Suzanna... Potrei raccontarti la sua storia e tu scriverla, nella tua casa in Normandia, con il tuo studente di Caen accovacciato ai tuoi piedi... *L'attrice è seduta sopra la valigia. Eretta.*



UGO RONFANI

Nato a Milano quando Milano era viva, nell'anno in cui la Deledda ebbe il Nobel, Gotta pubblicò *Il piccolo alpino* e il fascismo promulgò le prime leggi speciali, cresciuto in Piemonte, coinvolto per una sua inguaribile tendenza all'illusione negli entusiasmi della Resistenza e della Ricostruzione, ha svolto attività politica e sindacale e ha insegnato per un triennio nelle carceri, prima di cominciare una carriera giornalistica che lo ha portato ad essere inviato in Europa e nel Nordafrica, corrispondente a Parigi per quindici anni e, rientrato in Italia, vicedirettore de *Il Giorno*, di cui è critico teatrale. Ha lavorato per la televisione e per la radio, con trasmissioni a soggetto o curando rubriche. Ha partecipato alla fondazione dell'Istituto per la formazione al giornalismo di Milano ed è docente di giornalismo presso l'Iscos di Roma. È autore di una ventina di opere di saggistica politica e letteraria, narrativa, poesia, teatro e critica d'arte. Per il teatro è stato a lungo collaboratore de *Il Dramma*, del cui comitato di direzione ha fatto parte con Diego Fabbri. Cinque anni fa ha fondato la rivista di cultura teatrale *Hystrio*. Nel '48 ha prodotto il primo di una serie di radiodrammi, trasmessi anche all'estero; ha scritto testi per la scena e per la televisione e ha tradotto opere teatrali dal francese. Ha partecipato all'edizione di *Tutto il teatro* di Diego Fabbri; ha scritto con Strehler un libro sul Piccolo Teatro e ha pubblicato *Il nuovo teatro francese. Il teatro in Italia. Il sabbia di Spoleto e Salotto parigino*, opere per le quali ha ottenuto i Premi Fabbri, Campione, Estense e Novecento. Di recente pubblicazione *La questione teatrale*. □

Guarda davanti a sé. Ascolta. Voci off.

DELPHINE/SUZANNA - Sì, Jean. Sono qui.

JEAN - Suzanna, mi senti? Di qualcosa.

SUZANNA - (Dopo un silenzio) Credo che torno a Parigi.

JEAN - (Incolore) Come vuoi. (Un silenzio. Con una dolcezza ossessiva) Non sei felice, forse?

SUZANNA - Perché dovrei essere felice?

JEAN - (Dopo un silenzio, lentamente) Perché... perché lui è lì con te. Non è così?

SUZANNA - (Dominandosi) Sapevi?

JEAN - Sì.

SUZANNA - Da quando sapevi, dopo Bordeaux?

JEAN - No. Da oggi.

SUZANNA - (Dopo un silenzio, nitida) Ho voglia di ammazzarmi.

JEAN - Vengo.

SUZANNA - (Fredda) No. Non ci sarò più.

JEAN - Dove sei?

SUZANNA - Non lo so più.

JEAN - Dove, Suzanna?

SUZANNA - (Sottovoce) Alle Colonnades. Alla villa che ho affittato.

JEAN - Lui è lì?

SUZANNA - In questo momento no.

JEAN - Se vuoi tornare subito...

SUZANNA - No, meglio di no. Vado a Cannes.

JEAN - Gliel'hai promesso?

SUZANNA - (Stanca) Sì. (Un silenzio) Non avere paura, è stato un attimo.

JEAN - Suzanna...

L'attrice si alza, come chiamata dalla voce off. Ritrova la sua parte, per un momento la recita.

DELPHINE - (Dalla stanchezza ad una lucidità malinconica) «Non avere paura, è stato un attimo... Non era niente... La villa disabitata, il vento, la sera... Per non mentire più, forse...». (Stacco. Come risvegliata alla realtà) Le tue commedie sono stregate, Marguerite. (Davanti allo specchio, a guardarsi) Guai a recitarle, ci restano appiccicate addosso. Wiltrud... Non so, forse doveva succedere... Si sapeva che fra lei e il Maestro... Voci, pettegolezzi. Ma da quando è stata Suzanna Andler... Lei non avrebbe voluto, del resto; è stato lui ad imporle la parte... Da quando sono cominciate le prove... Un disastro; dopo pochi giorni lei era in crisi, lui furente. Non l'avevamo mai veduto in quello stato. E non sapevamo a che santo votarci. Per questo dico che le tue commedie sono stregate, Marguerite... Non soltanto in quella storia di adulterio, Marguerite, stava accadendo qualcosa di mostruoso. No, anche sulla scena, fra noi attori. Fra lei e il Maestro. Inaudito. Un giorno dopo l'altro la commedia ci si appiccicava addosso...

Di nuovo all'ascolto della sua voce off.

DELPHINE/SUZANNA - (Recitazione caricata, sopra il rigo) No, Monique. Tu vorresti che lui mi amasse sul serio, vero? Invece no. Il nostro amore... No, niente. Non abbiamo davanti niente... Quello che ci succede... La notte è così forte che, se non bevessimo, non potremmo sopportarlo, scapperemmo via... Non sapevo che non amarsi potesse essere così orribile...

La citazione viene interrotta da una voce maschile che pronuncia collerici «no, no e no!», poi da passi concitati. Attrice in prosa.

DELPHINE - No, certo. Wiltrud aveva dei problemi con il suo personaggio. Le era estraneo. Si sarebbe detto che lo rifiutasse. A due settimane dalla prima era grave. Che le succedeva? Addio le velature, la tua *petite musique*, Marguerite... Ma lui, lui non faceva nulla per metterla a suo agio, per aiu-

tarla ad essere Suzanna: al contrario... Aspettavo il mio turno; io ero Monique, l'amica di Suzanna ch'era stata - e Suzanna lo sapeva - l'amante di Jean, il marito... Ero vicina al banco di regia, potevo seguire in ogni sua fase la tempesta imminente. Prima una indignazione gelida, muta; poi dei «no» sottovoce, come lamenti, e un accasciarsi costernato sul tavolo come se volesse dormire, morire. Ad un tratto si alza di scatto, comincia a passeggiare nel varco fra le poltrone di prima fila e il proscenio, come una belva in gabbia; poi esplose. «No, no e no! C'est d'la merde!». Così, senza mezze misure. Conosciamo il furore volgare del Maestro, quand'è in collera; e lo temiamo. Ma perché anche contro di lei, così, con rancore, con sarcasmo? Con un balzo il Maestro era salito in palcoscenico dalla scaletta laterale; le prime parole erano state in tedesco, nella lingua di Wiltrud. Poi, siccome le sue colture erano cosmopolite, come noi dicevamo - per vanità, ma anche per colpire più duro, in più direzioni, - ecco dirle che non aveva capito nulla, proprio nulla, delle tue *raisons du coeur*, Marguerite; dell'arte delle *nuances*, dei *oui* che sono dei *non...* Che Suzanna era un *oiseau blessé*, non la *Phèdre*; che non sapeva più dov'era, che cosa le succedeva, divisa fra l'amante cinico e il marito libertino: capiva questo? Capiva che non doveva recitare la *Critica della ragion pura* di Kant, perdio, ma *du Cechov, ou alors du Marivaux noir?* (Si accalora nel racconto) Era tornato al tavolo di regia, l'occhio sbarrato; passandomi accanto aveva lanciato «eccola, la famosa scuola tedesca, l'allieva di Reinhardt, la Duse del Reno!». Si era seduto nel buio, muto, terribile, le mani nella chioma d'argento... Noi non si fiata. Sapevamo che era inutile contraddirgli, anzi pericoloso. Io avrei voluto sprofondare. Siamo tutti vili, davanti alle collere del Maestro; nel profondo ero tutta dalla parte della povera Wiltrud, gettata così dagli altari del grande amore alla polvere del disprezzo; ma credo di avere abbozzato, mentre lui mi passava davanti, un cenno di consenso, di approvazione del suo sdegno: del che mi sono poi pentita, anche per via di ciò che mi sarebbe capitato. (Un silenzio. Più confidenziale, muovendosi davanti allo specchio, che la riflette) Luca, il primattore, il cinico e disperato Michel della tua pièce, si era mimetizzato prudentemente fra le quinte. Wiltrud era sola in scena; aveva ricevuto in faccia la reprimenda come un vento gelato, senza fiatare; quando non aveva più resistito ci aveva voltato le spalle, vedeva la sua bella capigliatura fulva, la sua figura slanciata nel completo di seta color tortora come scosse da un tremito leggero. Doveva, dignitosamente, piangere. Ma poi, con la voce velata, stanca (com'era la tua Suzanna Andler in quel momento, Marguerite!) aveva detto, lentamente voltandosi verso la platea: «Va bene. Posso riprovare, se vuoi». Luca era riapparso, guardando timoroso in direzione del buco nero nel quale s'era lasciato inghiottire, il Maestro aveva brontolato un «vai, andate» senza convinzione, passando al tono sconsolato. Wiltrud e Luca avevano ripreso dal punto in cui erano stati interrotti.

L'attrice in intenso ascolto delle voci off.

DELPHINE/SUZANNA - Che cosa hai fatto?

MICHEL - Sono andato al porto, era tutto chiuso. Ho telefonato a mia moglie. Ho provato a scrivere un articolo. «Questa perla



della Côte d'Azur, questa piccola penisola benedetta dagli dei che nuota in un luminosissimo sole»; roba del genere. Mi sono fermato, ho strappato il foglio e mi sono messo ad aspettarti.

SUZANNA - Che cosa volevi scrivere?

MICHEL - (Tagliente) Avrei parlato delle mogli dei miliardari che arrivano a Saint-Tropez fuori stagione per affittare una villa per l'estate.

SUZANNA - Ah!

MICHEL - *Tout se tiens, ma chère...* Ma tu non hai voglia di andare a Cannes, vero?

SUZANNA - Perché? Ma sì...

MICHEL - No, tu hai detto: «se ci tieni, andiamo».

SUZANNA - Che cosa facciamo a Cannes? (Pausa) Non possiamo restare qui?

MICHEL - Qui è funebre, non trovi? Fa freddo, è sporco. Brutto. Nei parchi non c'è nessuno. È un luogo mortale...

SUZANNA - A Cannes, invece?

MICHEL - A Cannes anche d'inverno tutto è aperto. C'è vita, non c'è Mistral... Potremmo passeggiare al sole. Mangiare aragoste, aragoste terribili. Fare l'amore...

SUZANNA - Con le altre parli così, vero?

MICHEL - No, non ne vale la pena. Le altre non vengono a Cannes...

La scena è stata recitata con artificio. L'attrice scuote il capo, adagio.

DELPHINE - Il Maestro li ascoltava, senza intervenire. Li lasciava andare alla deriva, perfidamente. La sua collera era arrivata al punto più nero, quello della stanchezza. «Sì, sì! Però non c'è verso di stamparti in faccia quel sorriso triste di Suzanna. Suzanna ha voglia di morire e intanto sorride. È il sorriso della Duras, questo lo capisci? Altrimenti la Duras sarebbe la Sagan. *De la merde rose*, chiaro?» Diceva così, e scuoteva il capo, e aveva l'aria di dire «tanto non capisci». «Hai visto - diceva - com'è entrata qui, nella villa che vuole affittare per starci con l'amante in estate, e come è incerta sul da farsi, com'è combattuta, come si smarrisce a guardare i giocattoli lasciati sul pavimento dai bambini che abitavano la villa? Senti che cosa mette dentro, nella frase che dice all'agente immobiliare amico del marito:

«Lo sa, Rivière, che sono la donna più tradita di Saint-Tropez?». Li senti, l'umiliazione e l'orgoglio, la voglia di vendicarsi, ma inconfessata; e la vertigine della donna onesta davanti al tempo che fugge, davanti alla paura di invecchiare: ammesso che ci siano donne oneste!». Aveva detto l'ultima frase in un tono basso, con sarcasmo: per colpire lei, non il personaggio di Suzanna. Era chiaro; la lite sull'interpretazione nascondeva l'altra lite. Il tono stanco, rassegnato con cui lui, senza guardarla, voltandole le spalle, concludeva il duro sfogo non lasciava dubbi. «Niente da fare, non ci senti». Rivolto ad un invisibile giudice: «Non ci senti; non perdiamo tempo». Io sapevo, noi sapevamo abbastanza per capire che era della loro vita, adesso, che parlavano; e non della tua commedia, Marguerite. (Una pausa; l'attrice è davanti allo specchio, ci passa sopra una mano) «Fine di un grande amore». Senza il punto interrogativo che ci metteva la stampa rosa. La *presse du coeur*, Marguerite, aveva tirato fuori dagli archivi le foto della *love story* di tre anni fa, il Maestro carico di gloria, che ha molto vissuto, che ha straziato cuori di primedonne, e la giovane attrice di talento che aveva incontrato il suo Pigmalione *au soleil d'Italie*. Le foto della loro luna di miele in Versilia, «sulle orme di D'Annunzio e della Duse», come dicevano le didascalie; lei in prendisole bianco nello splendore della giovinezza, gli occhi dello stesso verde della pineta, lui con i suoi leggendari capelli d'argento, la vanità di Don Giovanni temperata da una nobile saggezza... Quelle foto erano apparse anche su *Paris Match*; ma non credo che tu legga *Paris Match*, Marguerite... Ed ora quelle foto con il mare della Versilia, con la felicità, s'accompagnavano sulla *presse du coeur* con altre, di lui e lei separati - lui accigliato, lei malinconica - a indicare quello che le cronache insinuavano; e che noi sapevamo facendo finta di non sapere... Fine della *love story*; la vita irrompeva spietata, crudele, in mezzo alle finzioni della tua pièce (che poi non erano finzioni, vero, Marguerite?) e noi, noi che sapevamo e facevamo finta di non sapere, eravamo adesso spettatori, giù in platea, della morte di un amore vero, che si mescolava alla morte dell'amore fra Suzanna Andler, la degna, malinconica Suzanna Andler, e Jean, l'uomo dei cento svagati tradimenti... (Rivolto al pubblico, presente a se stessa, tesa) Lei si ritrova ad essere Suzanna Andler come lui la vuole, ma non può, non può essere la donna che ha tradito Jean, non vuole esserlo, assolutamente... I toni sono opachi, la parte continua a sfuggirle, perde le parole e il loro senso... Si ferma, nel silenzio del teatro che ha cento, un milione di orecchie scoppia a piangere; scappa via. Luca resta impietrito, appeso in modo ridicolo all'ultima battuta pronunciata: «Forse non ci amiamo». Alla quale lei avrebbe dovuto dire: «Sì? Forse? Per tutti questi amori morti, dovunque... A volte, la notte... Forse ti amo». Ma non ce l'ha fatta, è fuggita in lacrime. Il Maestro è rimasto immobile al tavolo di regia. Non ha aperto bocca, non ha fatto nulla per trattenerla, proprio la fine. (Breve pausa) Dopo un silenzio, quanto lungo non so, terribile, ha detto: «Bene. Da capo. Delphine, va in palcoscenico. Prendi il copione. Mi senti? Fai Suzanna, avanti. Luca, da "Per vedere, per farti del male"». (Si muove penserosa nella zona del proscenio) È così, Marguerite, che sono diventata Su-

zanna Andler. (Breve pausa) Vado in palcoscenico. Senza fiatare, non è il momento. Conosciamo quei toni freddi del Maestro: la quiete prima della tempesta. Luca ed io ci guardiamo negli occhi. Riattacciamo. (Resta in ascolto delle voci off. E del mistral-musica)

MICHEL - ...Per farti del male. Non posso farti del male se non attraverso lui. (Pausa) Non avevo scelta, tu non soffri che per lui. (Pausa) Quello che oggi succede a Jean è successo a tutti. (Pausa) Anche a me... Ma passa presto; dopo si sente un sollievo: sì, è la parola... Il potere che abbiamo su una donna ci scappa via, è sabbia fra le dita. Una cosa... spiacevole, irritante. (Pausa) Credo che se non ci fossero i ragazzi Jean ti avrebbe lasciata da un pezzo... Vi sareste dimenticati l'un l'altro...

DELPHINE/SUZANNA - (Dopo un silenzio) Resterò con te questi tre giorni. Il tempo di lasciare che soffra. Che si abitui. (Pausa) Chiudiamo le finestre?

MICHEL - Perché?

DELPHINE/SUZANNA - Perché è sera... L'attrice è di nuovo rivolta al pubblico. O all'invisibile Marguerite Duras.

DELPHINE - Incredibile, il Maestro non ci ha interrotti. Ci ha lasciati andare avanti fino all'ultima battuta: «Per tutti questi amori morti, etc... Forse ti amo»... Ascoltava e taceva. Assente. Evidentemente pensava a quel che era successo fra lui e Wiltrud... Io, io mi inserivo in quel silenzio così pesante, così innaturale, con le parole di Suzanna... Senza accorgermi, anziché leggere la parte, con in mano il copione, la recitavo... Mi veniva naturale, avevo seguito le prove, la parte mi era entrata dentro... Non mi accorgevo, così, che potevo fare torto a Wiltrud, mostrando - io che ero molto meno brava di lei - come avrebbe dovuto essere Suzanna, come avrebbe potuto ascoltare i consigli del Maestro. Tanto meno, frastornata com'ero per quello ch'era successo, io potevo pensare in quei momenti a me, a quanto stava accadendomi, alla possibilità di... No, Marguerite, credimi: non stavo rubando la parte a Wiltrud; come avrei potuto pensarlo? Noi attori non siamo anime candide, ma neppure cannibali... No, Marguerite; era Suzanna che s'imponeva a me mentre leggevo il copione, mentre trasformavo la lettura nella recitazione di una parte che sentivo mia, più di quanto la sentisse Wiltrud. E questo perché? Perché - l'avrei capito meglio dopo - io non ero Suzanna, assolutamente; per questo potevo rappresentarmela liberamente, Suzanna, con le sue stanchezze, i suoi cedimenti, le sue malinconie. I suoi rimorsi... Mentre Wiltrud, sì: la crisi del tuo personaggio, Marguerite, era la sua crisi; per questo gli resisteva, per questo lo rifiutava nel suo intimo... All'Accademia ci hanno insegnato che tutto questo si chiama «Il paradosso dell'attore» di Diderot... (Un silenzio) Voglio dire che non sono stata io a voler essere Suzanna Andler; che sono state le circostanze. Certo, la mia vanità, l'idea di essere sbalzata dalla piccola parte di Monique Combes al ruolo di protagonista... Ma sono state le circostanze a decidere, non io. (Un silenzio. Riprendendo un narrare più fitto) Bisognava andare avanti, la commedia era in cartellone, la tournée impostata... Continuavamo le prove ed io continuavo a sostituire Wiltrud, con gli occhi sempre più distanti dal copione. «Brava, tu hai capito chi è Suzanna Andler; continua». La frase del Maestro, un



pomeriggio, al termine delle prove, era più un rimprovero rivolto all'assente, alla fuggitiva, che un elogio nei miei confronti. La mia lettura - la mia recitazione, ormai - si scontrava contro un muro di silenzio. Il famoso regista che spezzava le reni agli attori costringendoli a ripetere dieci e cento volte una frase, una parola o una sillaba, e il gesto più insignificante, e i silenzi, ormai non interveniva più, lasciava che le battute filassero via senza riprenderci, o quasi. Abituati alla sua severità quasi maniacale, il suo silenzio ci smarriva. Se proprio doveva intervenire, lo faceva attraverso l'aiutoregista, con qualche parola a mezzavoce; ed era tutto. Sembrava che sotterrasse la tua commedia, Marguerite, con un funerale dei poveri. Passavano i giorni, la *petite musique* della tua pièce era svanita, svaporata, e Wiltrud non si vedeva. «Assente per malattia»; secondo l'ordine di servizio. Strana malata; avevo provato a telefonarle a più riprese, non l'avevo trovata, nessuno sapeva dire dove fosse. Nessuno osava chiedere al Maestro. Era allucinante il modo in cui tutto filava via liscio; praticamente non c'era più regia, il disinteresse del Maestro era totale, ostentato dalla calma apparente. (Una pausa) A dieci giorni dal debutto successe una cosa che in altre circostanze sarebbe stata inconcepibile. Ci volle tutti riuniti, con i tecnici...

Voce off del Maestro, incolore ma amplificata, un po' sinistra.

IL MAESTRO - Oggi la signora Wiltrud Keller ha comunicato formalmente che rinuncia a recitare nella commedia. (Un silenzio) Vorrete sapere, suppongo, se la commedia si fa. (Un silenzio) Si fa. Con Delphine nella parte di Suzanna Andler, come avete capito. Si fa, ma con un po' di ritardo. Debutto verso la metà di aprile, diciamo. Fatti salvi i vostri diritti per la proroga; e che Dio ce la mandi buona. Osservazioni? (Sopra un brusio) Nessuna osservazione. Allora ricominciamo a provare... Delphine, tu sei brava. Ma ricordati che non sei Celimène, né Rossana, capito? Sei Suzanna Andler. Marguerite Duras, area Cechov, capito? Pensa alla Nina Seriechnaia del *Gabbiano*, okay? E dai una mano a Laura, poverina. Spiegale che Monique, l'amica del cuore di Suzanna, è una piccola aspide. Fra voi donne queste cose riuscite a spiegarvele meglio...

L'attrice riprende a ragionare fra sé, muovendosi in prosenio. Si fermerà, sarà più intensa quando parlerà della Nina del Gabbiano.

DELPHINE - Laura, poverina, era subentrata nella mia parte; era fresca di Accademia, avrebbe avuto bisogno di consigli e invece se ne stava sola, abbandonata anche lei dal Maestro, in una poltrona dell'ultima fila, a rimasticarsi la parte di Monique Combes; la piccola aspide... Ed io, io che faticavo ad essere Suzanna Andler come avrei voluto, dovevo aiutare Laura... Dovevo cercare di essere una Suzanna Seriechnaia, dici niente? Sai, Marguerite, che cosa questo significava? Significava, semplicemente, che io per lui, per il Maestro, non esisteva. Significava che lui, là in scena, mi voleva come lei, Wiltrud, avrebbe dovuto essere. Come lei, invece non aveva saputo, non aveva voluto essere... Wiltrud era stata una Nina straordinaria e così lui l'aveva voluta nella tua pièce, Marguerite: Suzanna Seriechnaia... Quando la chiamavano ancora «la tedesca», quando il suo italiano aveva ancora durezza teutoniche, quando la critica era ancora là in agguato pronta a farle pagare caro il suo ardire e le ex dell'*harem* del Maestro s'erano messe a spettegolare contro l'ambiziosa, contro la temeraria, con quella sua interpretazione del *Gabbiano* Wiltrud aveva sbaragliato tutte le maldicenze... (Quasi mimando inconsapevolmente la scena) Wiltrud rendeva a meraviglia il volo del gabbiano ferito che precipitava nel nulla... Me la ricordo nella grande scena dell'ultimo atto, nella casa di Triepliov... Entrava dalla porta di fondo, aperta sulla notte... Indossa un abito bianco, da viaggio, lungo fino ai piedi; avanza senza far rumore nel salone-biblioteca dove Triepliov le volge le spalle, chino sulle sue carte. È come un fantasma, che viene dal passato... È il gabbiano che torna, ferito, smarrito; noi rivediamo in quell'istante il povero uccello che Triepliov aveva ucciso e le aveva gettato ai piedi dopo la recita fallita della sua commedia, una sfida e un insulto dopo che lei, ingenua e crudele, s'era rivolta con simpatia amorosa verso il vanitoso Trigorin... Ma ora Nina, il gabbiano ferito, era di nuovo là, nella casa di Triepliov, con le sue illusioni sfiorite, dopo aver cercato di rubare alla Arcadina l'arte della scena e l'amante, dopo

essere stata abbandonata dal seduttore ed essere andata a calcare, in un volo senza meta, i palcoscenici di provincia... Nel silenzio di quella apparizione, mentre Trieplov è chino sulle sue carte, si odono le voci degli invitati di Irina Arcàdina che banchettano nell'altra parte della casa, voci scaldate dal vino, eccitate da una partita a tombola... Sulla litania dei numeri estratti, e gli schiamazzi, e le risa, il colpo di pistola con cui Trieplov si toglierà la vita, dopo l'addio di Nina, sarà poco più di un rumore indecifrabile; e intanto Nina via per sempre, nella notte, verso il suo destino spezzato... (Tornando a chiudersi nella riflessione) Wiltrud era ammirabile; recitava tutta la scena con un equilibrio distaccato, doloroso, in bilico tra finzione e realtà. Rendevo benissimo lo stordimento di Nina tornata nella casa delle illusioni, il suo destinarsi alla distruzione nel momento stesso in cui recitava, per Trieplov, una resurrezione impossibile. E se all'inizio della scena, quando varcava la soglia del salone-biblioteca, pareva uscire dal ricordo di Trieplov, figura del passato, gabbiano di carta, le bastava uscire dalla penombra, dopo, e mettersi nell'arco di luce della lampada di scena, alle spalle di lui, per mostrarsi nella linea di confine fra il personaggio di Cechov e la sua realtà di attrice straniera, che cercava il consenso del pubblico come un'adozione... Ma allora Wiltrud era al culmine della sua passione per il Grande Regista, che l'aveva voluta con sé in Italia per farsela la diva del suo teatro di magie e di ombre; e lei dunque, felice, poteva essere vera nella commedia dell'infelicità... Così vanno le cose nel teatro, come ben sai, Marguerite: bisogna essere felici nella vita per recitare la disperazione sulla scena. Per me, perlomeno, è così; e sono sicura che fosse così anche per Wiltrud. Recitare le malinconie di Suzanna Andler, la sua voglia di perdersi tra le braccia di un amante volgare, la malattia della solitudine nella nuova casa al mare, adesso che il grande amore era finito, adesso che era venuto il tempo delle delusioni, era invece un mostrarsi nuda davanti al pubblico... Era confessare il fallimento della propria vita di donna, recitare la brutta commedia della *love story* finita di cui erano pieni i rotocalchi: impossibile. Glielo impedivano l'orgoglio, il pudore. (Breve pausa) Io stavo dalla sua parte. Stavo dalla parte della «straniera», stavo dalla parte di Nina Seriechnaia, che era fuggita dalla casa delle illusioni per non essere costretta a recitare una brutta commedia... Non capivo la collera sorda del Maestro, affogata in una falsa indifferenza; quel suo tenersi dentro rabbia e dolore ostentando che da un giorno all'altro aveva potuto cancellarla dalla sua vita. E trovavo insopportabili i pettegolezzi che circolavano in teatro.

Voci off che si sovrappongono a rumori prodotti da macchinisti di scena.

LUCA/MICHEL - Ma dov'è finita? Possibile che non si riesca a sapere?

LAURA/MONIQUE - Secondo me è tornata a Berlino.

LUCA/MICHEL - No, a Berlino nessuno l'ha vista.

LAURA/MONIQUE - A Salisburgo, forse.

LUCA/MICHEL - Mettiamoci il cuore in pace, qui non torna più. Adesso tocca a te, Delphine. *Mors tua vita mea.*

DELPHINE/SUZANNA - Stupido.

LUCA/MICHEL - Non fatemi parlare. Mi spiace per lui, che non s'è accorto di nulla.

Era tutto calcolato, è chiaro che lei voleva rompere. Prima quella storia con Paolo, poi i capricci per Suzanna Andler. Ormai il vecchio non le serviva più. Ha avuto quel che voleva. Esempio di gratitudine.

Colpi di martello sui quali, prima che si dissolvano, si reinnesta il racconto dell'attrice.
DELPHINE - La straniera. La tedesca. L'infedele. L'ingrata. Erano ingiusti, facevano di Wiltrud il capro espiatorio della crisi della compagnia. L'ultima disgrazia era questa: che il Maestro, a qualche giorno dal debutto, aveva ritirato la sua firma, la regia era passata all'aiutoregista e gli effetti si erano fatti sentire subito: teatri che avevano protestato lo spettacolo privato di una regia e di un'interpretazione di prestigio, una tournée di second'ordine nelle piazze minori, il disinteresse della stampa... Per cui la delusione e il malumore si scaricavano su Wiltrud: era il suo colpo di testa ad averci messo nei guai, la sua ingratitudine ad avere ferito il Maestro, fino alla decisione di abbandonare tutto... Io sapevo che così non era, che facevo torto a Wiltrud considerandola responsabile dell'accaduto, deformandone i sentimenti e l'immagine... La bella attrice dagli occhi verdi e dai capelli rossi venuta in Italia per conquistarsi il cuore del Grande Regista e con esso il successo, che impara da lui come si recitano Goldoni e Pirandello e poi, poi, quando il successo è arrivato, quando i teatri se la disputano, lo abbandona... Ma no, no! Mi bastava ricordare il suo sguardo, il giorno della lite col Maestro, quando ero corsa a cercarla per tentare di trattenerla e lei era già all'uscita, il suo sorriso triste mentre faceva no con la testa, le tracce delle lacrime appena piante, per sapere che in quella brutta storia fra lei e il suo regista Wiltrud era più vittima che colpevole. C'erano in quello sguardo umiliazione, stanchezza e dolore. C'erano - ne ero certa, Marguerite - le ferite di un amore impossibile con un uomo egoista, con un Pigmaliote spietato, capisci? Non l'orgoglio, l'ingratitudine, il rancore...

L'attrice torna all'ascolto delle voci off. In sottofondo il mistral, come un tema musicale malinconico appena accennato.

LAURA/MONIQUE - A tuo marito cosa dici?

DELPHINE/SUZANNA - Cosa dico? Niente... Cosa vuoi che gliene importi? E poi di queste cose non parliamo mai...

LAURA/MONIQUE - Mi sembra strano che non vi parliate.

DELPHINE/SUZANNA - È molto tempo che non ci parliamo, ormai. (Pausa) Secondo te sarà contento di quello che mi capita?

LAURA/MONIQUE - (Guardinga) Secondo me, sì... Può darsi che sul momento gli dispiaccia, che soffra un po'; ma poi... Tu cosa pensi?

DELPHINE/SUZANNA - Sì, soffrirà un po'... Ma poi penserà alla sua libertà. (Con un'ombra di riso, ma amara) Jean tiene molto alla sua libertà... (Pausa) Jean ha avuto tutte le donne che voleva... Io... io ero sempre con i bambini, alla lunga ero diventata invincibile per chiunque... Una specie di ragazza vecchiaia...

Mentre ascoltava, assorta, l'attrice ha spostato col piede qualche giocattolo, ha fatto rotolare una palla. Va a guardarsi allo specchio.

DELPHINE - (Risucotendosi, volgendosi al pubblico) L'infedeltà di Wiltrud. «La sbandata», come adesso dicevano per demolirla,

trasformando volentieri in verità incontrovertibili le chiacchiere dei giornali... Tanto per confermare l'immagine della straniera arrampicatrice, venuta a turbare la quiete del Maestro... A lei il disprezzo. A lui, invece, tutta la comprensione. Chi non sapeva che il Maestro venerato, intoccabile, aveva un brutto carattere? Chi non conosceva il suo egoismo di artista viziato dal successo, la vanità con cui aveva sempre ostentato i suoi amori, il suo gusto del possesso, le sue collezioni volgari? Abbiamo perdonato tutto, al Grande Artista. Una grande regia e tutti i suoi difetti, tutti i suoi torti sparivano. (Un silenzio) Non era giusto, Marguerite. Tutti sapevamo, tutti potevamo immaginare quanto fosse difficile vivere accanto al Grande Artista. Lo sapevano le ex, le sue «vedove» che ad ogni prima erano là, in platea, ad applaudire il genio. Lo si sapeva, ma la colpevole era lei, Wiltrud.

Torna a sedersi sopra la valigia. Ritrova un tono pacato.

DELPHINE - Dov'era finita, Wiltrud? L'avevo cercata, volevo che sentisse che ero con lei, volevo che capisse che io non c'entravo con la decisione del Maestro di affidarmi la sua parte, e neppure con quella specie di linciaggio morale al quale era esposta, anche sulla stampa pettegola... Il suo telefono però era muto. Nessuna notizia di lei in amministrazione. Nessuna conferma che fosse tornata a Berlino. *No comment* del Maestro, come aveva titolato *Gente*. Anche con me, alla mia richiesta di sapere, era stato laconico, sprezzante. «Dov'è? Non lo so, perché dovrei saperlo?». (Un silenzio) Alla fine però ho saputo. Ho saputo, ed è stato il mio segreto... Gli altri non dovevano sapere, neanche lui, il Maestro... Ascolta, Marguerite; sembra una delle tue storie... Come nelle tue storie, infatti, c'è di mezzo un diplomatico. Ascolta... Vado al residence dove sapevo che aveva alloggiato prima di andare a stare con il Maestro. Niente; c'è stata ma l'hanno vista andare via con le valigie. Ma qui sanno qualcosa: perché non provo a chiedere al consolato tedesco? Provo, se sanno se è partita... Cortesi, ma un muro di silenzio... Intanto però un giornale indica, annegata nei pettegolezzi sulla *love story* spezzata, una debole traccia. Accenna ad una dolce amicizia (i giornali sono ineffabili, nel coniare certe espressioni) fra l'attrice che ha rotto con il Maestro ed un connazionale, funzionario di carriera al consolato, suo ex compagno di studi, o qualcosa di simile. (Un silenzio) Qualche volta i giornali non inventano tutto. Ritrovare Wiltrud, del resto, per me è diventata un'ossessione... Sono tornata a cercarla al consolato. L'ho spiata... Sapevo che nel palazzo c'erano degli appartamenti di funzione, che davano sul parco retrostante. E nel parco, un fine mattina, ho visto Wiltrud. (Di nuovo in piedi, verso il proscenio, guarda in fondo alla platea) Camminava lenta nel sole bianco di aprile. Accanto a lei c'era un uomo, alto, in un completo grigio fumo, di un'eleganza austera, più adatta ai marmi di un salone che ad una passeggiata in un parco. Wiltrud vestiva un cardigan color tortora su un semplice chemisier bianco; per come potevo vederla attraverso le griglie del cancello e i germogli della siepe retrostante mi sembrava pallida, o senza trucco. Parlava l'uomo, pacatamente, e lei lo ascoltava... Non potevano vedermi; del resto erano immersi nella conversazione, anzi lei intenta ad ascoltare l'uomo, che

interrompeva raramente, brevemente, forse con una domanda... Allora lui si fermava, costringendola ad arrestarsi a sua volta; e continuava il discorso non animato ma intenso, mi pareva, che lei ascoltava immobile, silenziosa... Erano molto concentrati, lui a parlare e Wiltrud nell'ascolto; avevano l'aria di non accorgersi della primavera che filtrava attraverso le foglie nuove degli ipocastani, del podista in tuta blu che attraversava una radura seguito da un cane... Doveva esserci un segreto, fra loro due. Dell'intimità, forse; altrimenti l'uomo non avrebbe preso il volto di Wiltrud, ad un tratto, fra le sue mani, continuando a parlarle; e lei ad ascoltare, con gli occhi volti a terra... *(Passando ad un tono più diretto)* Ciò che vedevo, non vista, era sufficiente per scatenare la *presse du coeur*, per dare un seguito piccante alla storia della bella attrice dai capelli rossi venuta in Italia a fare innamorare il Grande Regista e che poi, proprio come in una commedia, l'abbandona. *(Riabbassando il tono)* Tu sai però, Marguerite, che queste faccende sono meno semplici di come le presenta la *presse du coeur*... Io credo... Per lo meno, ecco, ho bisogno di pensare che se Wiltrud ha davvero tradito il Maestro, come in teatro sostengono, ciò sia potuto accadere perché lui l'ha spinta - sì, l'ha spinta - ad essergli infedele: perché qualcosa di mostruoso s'era inserito nel loro rapporto. Un po' com'è accaduto alla tua Suzanna, Marguerite... Capisci? Io credo che Wiltrud sia una di quelle donne per le quali l'adulterio - se adulterio c'è stato - sia una sconfitta. La conclusione di una delusione dolorosa. Non un calcolo, non una vendetta. Come la tua, la nostra Suzanna... *(Un silenzio)* Io credo questo. E allora posso spiegarmi, ti ripeto, perché Wiltrud fosse incapace di essere, qui in scena, Suzanna Andler. Perché, identificandosi col personaggio, fino in fondo, avrebbe dovuto confessare la sua infedeltà, mostrarla a tutti; e che lui le chiedesse questo, incapace di capire le sue esitazioni, ottuso, dev'essere stato per lei come un oltraggio... Non è così, Marguerite? Wiltrud, per me, era ancora abbastanza viva, sincera e insomma «onesta», come si dice, da rifiutarsi alla rappresentazione della propria colpa attraverso la colpa di Suzanna... *(Più in fretta, come fornendo dettagli meno importanti)* Ammesso che la colpa ci sia stata: perché cosa ne sanno quelli che hanno voluto «lapidare» l'adultera? Io stessa: cosa ne so? Li ho rivisti una seconda volta nel parco del consolato, lei e l'uomo che è - ho saputo - il dottor Rüdigher, primo segretario del console... Un uomo e una donna, connazionali, si incontravano perché lei doveva affrontare una situazione difficile e lui, date le sue funzioni consolari, era in grado di consigliarla. Che ne parlassero nel parco del consolato poteva essere il segno di una consuetudine, di un'amicizia: questo continuavo a dirmi, perché volevo continuare a rifiutarmi ai pettegolezzi, alle maldicenze... Però, ecco: due, in queste condizioni, non avrebbero manifestato, come invece facevano, una complicità per certi aspetti evidente. Soprattutto, non si sarebbero lasciati come si sono lasciati: con una subitanea decisione da parte di lei, uno strappo brusco nella quiete azzurra del parco, una uscita «larmoyante», come noi diciamo in gergo teatrale, via in fretta, senza voltarsi... E lui, il primo segretario Rüdigher, che fa un gesto come per trattenerla, un gesto e basta; ma resta fermo in mezzo al



viale, rinuncia a raggiungerla; poi se ne va dalla parte opposta. *(Un silenzio)* Dunque, un segreto, fra loro due, forse... Avevo visto per un attimo, in quell'uscita di scena là nel parco, il gabbiano ferito, Nina Seriechnaia. E lui, il dottor Rüdigher? Trigorin, l'egoista? Trieplov, il fragile Trieplov? Non l'avrei mai saputo; eravamo alla vigilia della prima, l'aiutoregista cercava di rimediare come poteva intensificando le prove; dopo un debutto frettoloso saremmo partiti in tournée. Non avrei più rivisto Wiltrud, né il dottor Rüdigher...

Sul palcoscenico le luci si spengono e si riaccendono ad intermittenza. L'attrice si scuote, si guarda intorno. Le luci si stabilizzano a un più basso volume.

DELPHINE - Se Dio vuole questa è stata l'ultima recita. La tournée è finita... È stato un mezzo disastro... Mi spiace per te, Marguerite; Suzanna Andler meritava migliore fortuna. Ma tutto, tutto ha congiurato contro di noi, scusaci... Credo che nelle ultime repliche la tua commedia fosse irricognoscibile... Il Maestro ha richiamato presso di sé Luca, come autoregista per il *Coriolano* che sta preparando... Luca è stato sostituito, due o tre prove e via, siamo ripartiti senza una guida, abbandonati a noi stessi; abbiamo avuto teatri semivuoti, piazze minori; la critica ci ha trascurato... Sono contenta che sia finita, non ne potevo più... Scusami, Marguerite... Anche stasera ho cercato di incontrare Suzanna Andler, ho incontrato un fantasma... Adesso so che ho sbagliato a voler sostituire Wiltrud... Ci vorrà del tempo, credo, prima che riesca a dimenticare questa brutta storia, e la dimentichi il pubblico... «Errore di percorso». Un critico mi ha rimproverato di avere mirato troppo in alto, al di sopra delle mie possibilità. Forse ha ragio-

ne... Adesso un po' di cinema, per togliermi di dosso Suzanna Andler. *(Più in fretta)* Domani sarò a Parigi, esterni fra i grattacieli della Defense, faccio una impiegata che abbandona il fidanzato perché s'innamora del suo computer, con cui ha un rapporto erotico; una strana storia fra Perec e la Sagan... L'idea è bella, ma la storia finisce per girare a vuoto... Non importa, sono contenta che mi abbiano chiamata per questo ruolo. *(Autoironica)* Non credo che mi abbiano chiamata per la mia interpretazione di Suzanna Andler. No, perché sono bilingue; risparmierebbero sul doppiaggio... Ma a me va bene: aria! Ho bisogno di dimenticare per un po' il teatro. Di pensare al mio futuro. Se Suzanna Andler mi ha lasciato un futuro... *Ha camminato sulla scena abbuaiata. Ha fatto seguire all'ultima battuta una breve risata amara. Guarda la grande valigia.*

DELPHINE - *(Ancora autoironica, ma su un tono estenuato)* Per dimenticare il teatro ho messo in valigia *Il gabbiano*. L'ho riletto in queste sere di tournée in provincia; l'ho riletto e riletto... Credo che mi abbia aiutato ad essere un po' Suzanna Andler... A pensare a Wiltrud. Chissà se è vero quello che ho letto, che è tornata in Germania, che sarà forse Margherita nel *Faust*... Partita sola, hanno detto i giornali. «Fine di una grande amore». Sicché il dottor Rüdigher è rimasto al suo posto, primo segretario del consolato. Se è così i conti tornano: il dottor Rüdigher mi è parso Trigorin, non Trieplov... E Wiltrud... Anche se le chiederanno di essere Margherita nel *Faust*, Wiltrud per me è Nina Michailovna Seriechnaia. Il gabbiano ferito... Anche se non c'è stato, e non ci sarà, il colpo di pistola, anche se in questa storia non c'è un Trieplov, Wiltrud è uscita di scena come Nina Michailovna Seriechnaia. *(Assorta)* Ho letto nei *Taccuini* di Cechov una frase: «Non facciamo che parlare e leggere dell'amore, ma in realtà sappiamo amare poco». Era il segreto che ha ferito a morte il gabbiano... Era il segreto di Cechov. Forse, forse è il tuo segreto, Marguerite... Forse adesso Wiltrud potrebbe essere Suzanna Andler...

Spinge con il piede la valigia, riuscendo appena a spolarla. Il fondoscena è già buio.

DELPHINE - *(Come fra sé)* Com'è pesante... Sembra piena di sabbia. *(Guarda l'orologio)* Marguerite, posso venire a trovarti nella tua casa in Normandia? Vorrei parlarti di Wiltrud Keller, l'attrice che non ha potuto essere Suzanna Andler perché era Suzanna Andler... Forse ci scriveresti sopra una delle tue storie, Marguerite... Una delle tue storie stregate, di solitudini abitate dalla pietà.

L'attrice, guardando un'ultima volta la propria immagine riflessa debolmente nello specchio, si è messa a tracolla la borsetta. Solleva con sforzo la pesante valigia. Nel momento in cui si muove, incurvata per il carico, verso l'uscita, la scena s'illumina a giorno come per un corto circuito e cade di colpo, con fragore, il telone di fondo, oltre il telaio della porta-finestra, con le sagome dei pini. Raffiche di mistral, ad aumentare il senso della finzione teatrale.

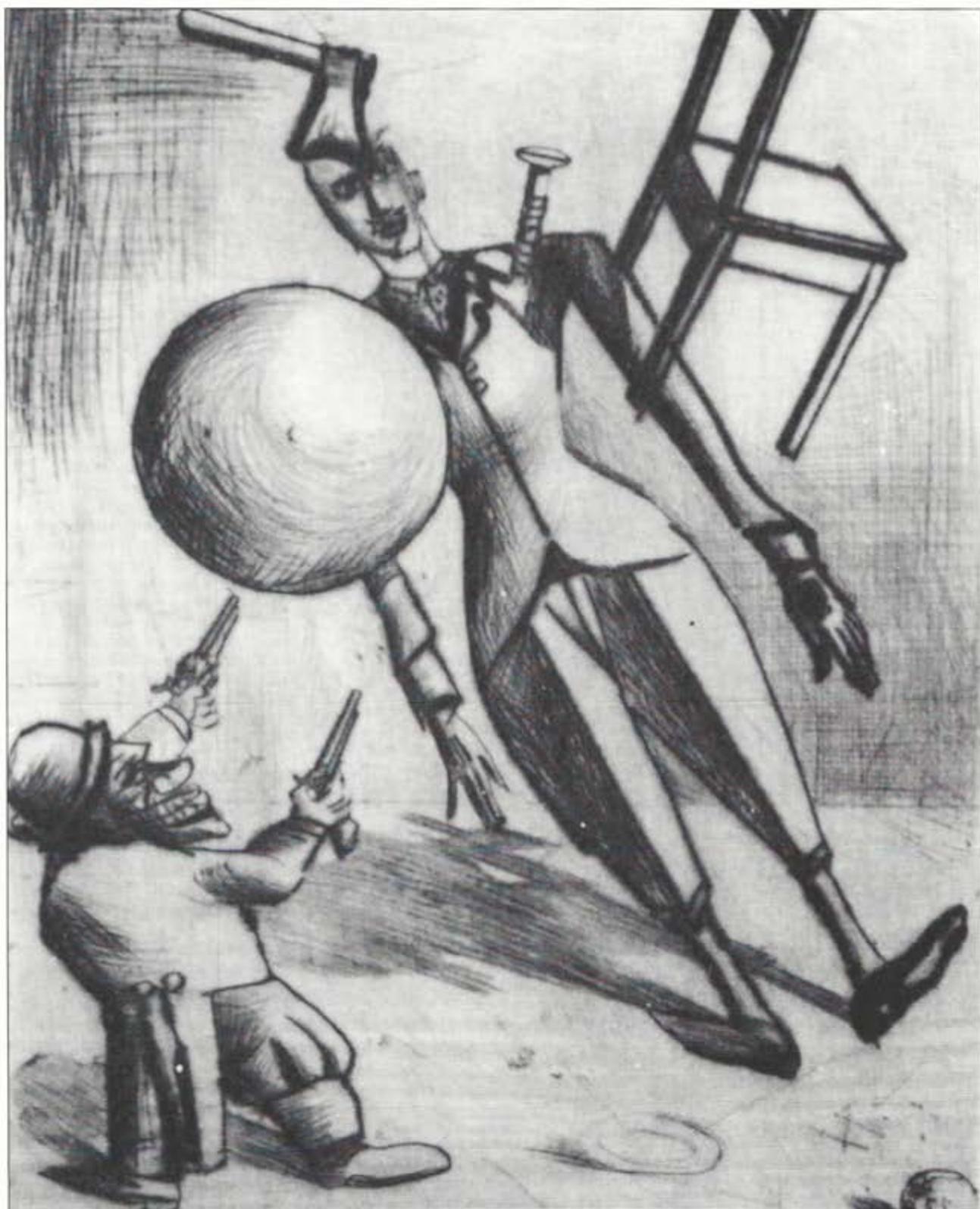
BUIO

I disegni per «Una valigia di sabbia» sono stati eseguiti appositamente da Franco Murer.

PARLANDONE DA MORTO

Discorso per gli ottant'anni
di un Grande Vecchio

QUASI UN MONOLOGO di MANLIO SANTANELLI



La scena è costituita da due elementi: 1) al centro un palco da comizio, con una bottiglia d'acqua minerale e un bicchiere; 2) sulla destra un seggio d'onore.

Quando comincia l'azione, l'oratore, sotto la sessantina, è al palco intento a versarsi da bere. Sul seggio d'onore, immobile, siede un vecchio ottuagenario (un manichino). L'oratore, completata la sua azione, leva il bicchiere in segno d'onore verso il vecchio, poi...

ORATORE - (Schiarendosi la voce e volgendosi ad un ideale uditorio che corrisponde al pubblico) Sorvolo, signori, sull'altissimo onore da voi conferitomi con l'avermi eletto quale unico conferenziere in questa «solennelle» circostanza. «Domine non sum dignus», sarei tentacolato di dire. Ma sic si esprime il sacerdote dallo zoccolo duro dell'altare, ripetendo cosa già profferta or son duemila anni, ottomila stagioni, ventiquattromila mesi, centoquattromila settimane, settecentotrentamila giorni e rotti... e io per rispetto a voi qui convenuti in così cospicuo numero, e più ancora in segno di venerazione per il nostro augusto festeggiato (indica il manichino), mi sforzerò di essere un'oncia più originale. (Si avvede della gaffe commessa) No... no... intendiamoci... non voglio sostentare che ripetere la parola di Dio sia segnacolo di scarsa fantasia... I Vangeli, signori... permettetemi di esprimere un mio pedestre parere... i Vangeli sono un libro fantastico, ogni passo ivi contenuto ha dell'incredibile! Un'invenzione dietro l'altra! (Si corregge ancora) No, non nel senso che non credi a una sola parola, ma che ti chiedi: «come avranno fatto a pensarle tutte»... (Tossisce, annaspa, beve) Sarà bene tagliare le gambe all'immaginazione, che a volte, come avete potuto testè notare, tradisce anche i più fedeli adepti, e operare una rapida, direi «cesarea» conversione sull'argomento che ci sta a cuore, e che costituisce la causa prossima del nostro odierno raduno. Cesareo - ça va sans dire - come proprio di Giulio Cesare, arcinoto - e il *De Bello Gallico* ne fa fede! - per i suoi improvvisi e imprevedibili scarti nelle operazioni militari; scarti che gli permettevano di tagliare fuori il nemico con una sola mossa sullo scacchiere della guerra: zac!... La qual virtù è commemorata anche nell'ostetricia moderna, laddove la parola «cesareo», associata alla parola «taglio», sta ad indicare una procedura abbreviata sul tavolo operatorio: garza, bisturi, tampone, e chi è dentro è fuori, e tanti auguri alla puerpera!...

L'uditorio comincia a dare segni d'impazienza...

ORATORE - (Pronto) Tranquilli, signori miei, che siamo improrogabilmente pervenuti al dunquerque. E il dunquerque, come tutti sapete... altrimenti non sareste qui... o per lo meno non con lo spirito con cui ci siete... perché il luogo è pubblico, e non viene interdetto l'accesso a persona viva... Che dei morti neanche a parlarne... i morti vanno lasciati dove sono, pace all'anima loro... ci mancherebbe!... Io non parlo ai sordi, figuriamoci ai morti. Non campano più, come farebbero a sentire!... Per i quali si può dire ancora più opportunamente che per i sordi: «non c'è peggior morto di chi non vuol campare»... Il dunquerque, dicevo, è fino a prova contraria... essendo noi intrisi di spirito democratico a tal punto da non limitarci a lasciar libero il pubblico di venire o di non ve-

PERSONAGGI

L'ORATORE, sotto la sessantina.

VOCI, di sesso ed età differenti, meglio se su nastro, meglio ancora se registrate dallo stesso oratore.

nire, ma ad accettare finanche che qualcuno, liberamente venuto di sua iniziativa, ci contesti lo stesso diritto di essere qui venuti noi assieme a lui, e di limitare di conseguenza il suo diritto di essere venuto solo, nonché di voler restare solo... nel qual caso noi, altrettanto democraticamente, saremmo indotti a rispondere: «ci siamo e ci resteremo, se non ti va la nostra presenza, vattene tu»... (Prende un bel fiato) Il dunquerque, come stavo per dire, è rappresentato dall'ottantesimo genetiaco, «vulgo» compleanno, del nostro amabile, amato e da amare sempre più, conazionale! (Scopre il manichino) Signori, ecco a voi Francesco Formaggio!

VOCI - Viva il nostro!

Lunga vita al valore!

Lungo valore alla vita!

Viva anche il dunquerque!...

ORATORE - Or sono ottant'anni, vale a dire 32 stagioni, idem 128 mesi... ecc. ecc., proprio in questo giorno, signori, veniva alla luce, egli stesso luce, e dunque luce più luce, che giorno luminoso fu quello!... l'uomo meraviglioso, l'uomo sublime, l'uomo impareggiabile che voi tutti conoscete e riconoscete, e che oggi ha voluto presenziare... e qui non posso impedire ad una lacrima peregrina di trascinare oltre la diga del ciglio (si asciuga una lacrima) ... con l'esser qui, presente a noi quanto a se stesso, in tutta la sua persona... Gli scettici, ammesso che ve ne siano, possono anche controllare... non ci manca un pezzo, provare per credere!... fatta onesta eccezione dell'appendice, quel che è giusto è non soltanto giusto, ma più che giusto, dell'appendice, dicevo, che egli volle dedicare al suo Bel Paese sessant'anni fa, e che ora figura tra i pezzi più interessanti del museo civico della sua città natale...

VOCI - Viva l'appendice!

Viva il Museo Civico!

Viva il Natale!...

ORATORE - ... E fatta sempre onesta eccezione ancora di alcuni calcoli renali, da lui, come dire? decalcolati nelle acque passate ad Abano, che, oltre ad essere per l'appunto «acqua passata», essendo poi intervenuti successivamente nella sua vita, alla stregua di un incidente di percorso, non rappresentano una dolosa sottrazione al nostro diritto di godercelo tutto. Ora io, signori, associandomi al vostro tripudio, che nelle sue punte più elevate merita piuttosto d'essere definito quadripudio, quintipudio persino... e riassumendolo in una sola voce, la mia, desidero rivolgere a quest'uomo che tanto degnamente ci rappresenta di là dal mare e dai monti... Perché voi ben sapete, anche se per discrezione - e questo torna tutto a vostro merito - non ne fate parola con nessuno, che il nostro Paese è cinto a Nord dalla catena montuosa delle Alpi, ed è bagnato ad ovest dal Tirreno, a sud dallo Ionio, e ad est dall'Adriatico...

VOCI - Viva le Alpi!...

Viva il mare!...

Viva la geografia!...

Viva la catena!...

ORATORE - (Con un gesto autorevole) Signori!... Signori, comprendo e condivido il vostro entusiasmo formato «trasporto», ma lasciatemi dire una dannata volta che cosa cristo vorrei rivolgere a costui. Non temo di apparire banale o scontato, o, perché no? anche le due cose assieme, prima l'una e poi l'altra, o se preferite nello stesso tempo e l'una e l'altra... e neanche voi dovrete essere sfiortati da un consimile timore... vulgo «cagotto»...

VOCI - Dai un taglio al timone!

Anche al cagotto!...

Siamo tutti orecchi!...

Non ci tenere sulla corda!

O te la giriamo attorno al collo!

ORATORE - Che cosa, prego?

VOCE - La corda!...

ORATORE - (Beve l'acqua, la sputa, poi caccia di sotto il palco un fiasco di vino) No, signori, sarò esplicito: la gratitudine!... (Poi al manichino) A te, oh guida, oh faro, oh stella polare della nostra navigazione annosa e travagliata, lungo le rotte australi nonché boreali dell'esistenza... io dico «grazie». (Prevenendolo) No, no, no, il mio non è uno di quei grazie cui va risposto «prego» o «non c'è di che», o «ma le pare», o altra formula di cortesia in vigore tra noi animali graziosi e benigni, per dirla con le parole di Dante, un altro sommo, il padre della nostra Italia, figlio di quell'Alighiero fiorentino che, rispettando una legge non scritta, ma proprio per questo anche più sacra... «solo quel che non è scritto non può venire cancellato!»... di quell'Alighiero, dicevo, che in quanto padre del padre della nostra Italia, verrebbe di diritto ad essere il nonno dell'Italia.

VOCI - Viva il nonno!...

ORATORE - (Beve dal fiasco, poi) Tributato così il nostro doveroso omaggio ai numi tutelari della Patria che non sono più... e, se non suonasse vagamente malaugurante per il sommo qui presente, vi chiederei un minuto di silenzio per Dante e per Alighiero... tuffiamoci a capofitto nella specifica ragione per cui siamo qui accorsi in pletera.

VOCI - Io sono venuto in tram.

Io a piedi.

Io col motorino...

Chi è venuto in pletera?...

ORATORE - (Tossisce) Calma!... E dunque è con l'animo impavesato dalle mille bandierine della nostra letizia, che auguriamo all'augusto festeggiato... cento di questi giorni!

VOCI - Taccagno: duecento!

Trecento! Qui non si lesina sui giorni!

Cinquecento!

Mille!

ORATORE - Mille e uno, milledue, mille e tre... Aggiudicato a quel signore là... con lo strabismo di Venere e il morbo di Parkinson... Mille di questi giorni! (Con voce vibrante) Chi di noi, signori, in cuor suo non vorrebbe che un tal uomo potesse vigilare anche sul millennio che bussa alle porte, come ha vigilato su quello - non su tutto, beninteso, sull'ultimo tratto - in cui il destino ha voluto che nascessimo?... Chi non discenderebbe nella tomba più tranquillo sapendo di aver commesso in salde mani la sua discendenza per trenta e rotte generazioni, e questa bella d'erbe famiglia e d'animali, per dirla col Foscolo, altro sommo, e se non pro-

prio secondo padre della nostra Italia... anche perché due padri getterebbero una luce non del tutto dicevole sulla madre... quantomeno zio e cugino...

VOCI - Zio, zio, meglio zio!

Viva Foscolo!...

Viva lo zio d'Italia!

Via i parenti tutti!...

ORATORE - (*Beve dal fiasco*) Ed ora mi sia consentito di illustrare alle nuove leve che oggi si affacciano alla balaustra della vita sociale e politica, ed economica e morale...

VOCE - È sessuale!

ORATORE - Anche, perché no?... e sessuale del Paese... chi fu, chi è stato, e chi è tuttora, sempre di più, l'uomo che siede su quello scanno d'onore. (*Lo indica*) Potremmo aggiungere «chi sarà», ma ritengo che fermandoci al presente ne avremo già a sufficienza per vedere tramontare il sole, e poi risorgere, e poi ritramontare, e tutto questo per ben sette volte sette sul nostro capo.

VOCI - Affrettati, allora.

Che aspetti?

Non possiamo stare qui una settimana!

(*Scandendo*) Settimana corta, settimana corta, settimana corta!

ORATORE - Mi affretto, non temete! Chi fu, è certo la cosa di gran lunga più difficile da dire. Le Storie ne parlano dettagliatamente e son tutte lungi dall'esaurire l'argomento. Io, che vorrei attenermi *stricto sensu* alla mia esperienza diretta... non posso dire se non questo: quando sono venuto al mondo, egli già c'era, e da tempo, sospetto! tant'è, s'era già conquistato, più o meno quel posto che ricopre nel nostro viver civile e nei nostri cuori. Mi limiterò dunque a relazionarvi su ciò che è stato e che è. Per quanto, farei molto prima ad enumerare ciò che egli, il purissimo, l'integerrimo, non è stato e non è. E allora tiriamoci su le maniche, sputiamoci nelle mani, e affrontiamo l'immane fatica di definire quest'uomo, permettetemi l'aggettivazione museologica, monumentale!... Quando io muovevo i primi passi, passettini più propriamente... quando io ho preso ad avventurarmi per i sentieri del vivere sociale più accessibili alle mie gambette ancora incerte, ancora minacciate dal ginocchio valgo di una indeterminazione appena appena postadolescenziale... egli già batteva in lungo e in largo le grandi avenidas della coscienza civile e morale, ed estetica...

VOCE - È sessuale!

ORATORE - ... e sessuale, certo... del nostro Paese!... Ecco, ora sul filo della corrente che il mio pensiero genera nel suo fluire dalle oscure regioni della Pia Madre, dove nasce in forma di esile sorgente, giù giù fino all'arpa eolia delle corde vocali, dove termina a guisa di possente estuario, una parola emerge su tutte e lo definisce, quest'uomo nobilissimo, nella sua dimensione totale. Questa parola è: Presenza! Presenza, proprio così! Egli è stato presente, ha assistito, ha fatto da levatrice quando non addirittura da forcipe, ai momenti basilici, sostantivali della storia del pensiero e dell'azione nazionale. Pensiero e azione, Mazzini ci perdoni, o meglio ci benedica...

VOCI - Viva Mazzini!

Viva il pensiero!

Viva l'azione!

Viva anche Turati!

Turati la bocca!

ORATORE - (*Trinca dal fiasco, poi*) Pensiero e azione, dicevo, l'hanno sempre visto, il nostro benemamato ottuagenario, in armi, in

Dall'encomio servile al massacro la rivincita di un portaborse

MANLIO SANTANELLI

Ravvolto nella cartapeccora della sua vecchiezza, coriaceo monumento di se stesso, Ramsete vivente per un Egitto nostrano in grado di costruire soltanto piramidi di menzogne, il Numero Uno del Paese - politico, intellettuale, o l'uno e l'altro assieme - è al centro della scena, voglioso di gustarsi fino all'ultima parola l'orazione encomiastica con cui la collettività, grata, intende celebrare il suo ottantesimo compleanno. E può stare tranquillo, il Grande Vecchio: il discorso sarà dei più caramellosi, melassa e giulebbe verranno usati a quintali; e, se dovessero terminare, sono già pronti vagoni interi di maltosio, fruttosio e glucosio.

Ma chi gli dà tanta sicurezza? È presto detto: alla stesura come alla declamazione dell'encomio è stato deputato un uomo di provata succubanza, un galoppino portaborse e, soprattutto, portarispetto, che per nessuna ragione al mondo vorrà riuscire sgradito alla mummia nazionale e alla nazione che ne ha curato la mummificazione.

Disponiamoci, dunque, a sciroparci la più disgustosa performance di piaggeria, di cortigianeria al di sotto di ogni minimo storico, per un'«expò» della spudoratezza in cui il complimento più terra terra farebbe arrossire finanche la Trinità. Del resto è cosa nota che, se l'uccello dell'intelligenza si leva in volo soltanto al calar della notte, quello della verità non lascia il nido che il giorno trentuno di quei mesi che di giorni ne hanno solo trenta. Ma ci vede giusto Amleto, quando sostiene esserci più cose in terra e in cielo che in tutti i tomi di filosofia del suo compare Orazio. E l'ironia della sorte, sorta di vento che soffia un po' su quello che vuole, può agevolmente scompigliare mesi e giorni, mescolandoli tra di loro al punto che mesi notoriamente trentimini si ritrovino ad avere un giorno in più, senza nemmeno sapere chi glielo ha prestato.

È quanto basta perché il piumato emissario di verità spicchi il volo per andarsi a posare sulla spalla del nostro svergognato oratore nel momento in cui con maggior foga si sta rivoltando nel pantano della più ignobile retorica patria. Con l'indesiderato effetto che da qui in avanti egli non sarà più in grado, ammesso che lo voglia, di svendere la sua ritrovata dignità.

Riconciliato con la coscienza, troppo a lungo rimasta inerte e mortificata in qualche piega della sua personalità, l'oratore vuota il sacco, Novello Savonarola, solleva il coperchio al secchio delle malefatte del Numero Uno, e le rende di pubblico dominio, verità demaniali. Temete, uomini, la rabbia dei mansueti! Soprattutto se siete dei «Numeri Uni». E siccome la propalazione è un eccitante al cui confronto l'extasy del sabato sera fa la figura di una caramella d'orzo, più nefandezze l'oratore propala del Grande Vecchio, più si accende di allucinato furore nel volto come nello spirito. Fino a ridestare la belva che è rintanata in ogni folla, e che soltanto pochi minuti prima era lì a sonnacchiare, o tutt'al più a leccarsi pigramente una zampa.

Ma chi vi assicura che le destalinizzazioni di questo tipo, una volta esaurita la prima carica, che è quella destinata a far piazza pulita dei vecchi miti, non spianino la strada alla mitizzazione, altrettanto ingombrante, dei destalinizzatori? Io no di certo. □

prima linea, a volte perfino nella terra di nessuno, quando nessuno ci voleva andare... testa di... testa di serie di quel grande torneo ad eliminazione attraverso il quale si esercita la dialettica di ogni corpus sociale modernamente inteso. Esempio di rara armonia fra le due sfere concentriche della famiglia e dello Stato, egli come fu discreto nei rapporti familiari - nessuno, per quanto abbia curiosato, sniffato negli affari suoi più personali... gli abbia grattato per così dire la rogn... ha mai trovato qualcosa di men che lodevole nelle sue manifestazioni celibatarie - come fu discreto nella privacy, dicevo, nella res privata, così seppe essere indiscreto nella vita comunitaria, nella res publica. Indiscreto,

proprio così!... (*Poi corre ai ripari*) No no, la parola non suoni negativa, che anzi la sua è stata una lezione incommensurabile. Con lo Stato bisogna essere indiscreti, chiedergli ragione di tutto, fargli sentire che il cittadino non porta scritto in fronte «Giocondo» ma piuttosto «Bada, merda di uno Stato, che io vigilo, sono sempre all'erta, e se ti colgo con le mani nel sacco... ti rompo il...». Ecco in che senso egli fu indiscreto!

VOCI - Viva l'indiscrezione!

Viva l'arroganza!

Viva la villania!

ORATORE - Misura, signori, misura. E fermiamoci all'indiscrezione. Ma l'indiscrezione, che pure da sola basterebbe a conse-

gnarlo ai posteri, non è stata la sua unica virtù. L'insonnia!... L'insonnia, signori, le ha tenuto buona compagnia. Sì, signori miei, perché a conti fatti io credo che il nostro fosforescente connazionale, questo quarzo con due gambe e due braccia, l'uomo rupestre e tutto d'un pezzo che voi qui potete ammirare e glorificare, abbia fatto più veglie lui da solo che non tutta la popolazione nazionale messa insieme. Egli, da solo, detiene il record delle notti bianche, singole e a squadra, indoor e all'aperto, su prato e su terra battuta. E non era il mal di denti a tenerlo desto e a dettargli di andar su e giù per la casa, come la lupa capitolina nella sua gabbia, mentre noi, porci grufolanti, giacevamo nei nostri impuri giacigli.

VOCI - Parla per te!

Porco sarai tu!

Io non grufolo, io ronfo, ma solo quando sto supino!

Non gli credete: romba, non ronfa! Infrange il muro del sonno!

ORATORE - (Calmandoli) Signori!... Signori, io non volevo offendere la vostra dignità di dormienti, a tempo e luogo, ma, per contrasto, sollevare a più alte vette, quelle che gli spettano, il nostro monolitico vecchio, che proprio per le sue veglie ci piace definire vegliardo... E dunque non era il mal di denti a tenerlo desto, ma l'ansia di precederci nel pericolo, di arrivare primo per attirare su di sé gli strali di ogni decisiva congiuntura!... Fin dai lontani tempi dell'opposizione al nemico, al turpe nemico che calpesta il patrio suolo con suole di ferro... E il metallico rimbombo echeggiava sinistro negli atri muscosi, nei fori cadenti... Del resto, chi ha mai visto un militare calpestare l'altrui suolo calzando scarpette rosse da danza classica, si faccia avanti!... Ma proseguiamo. Egli, fin da quei remoti anni, ci educò a «stare bboni», che avrebbe pensato a tutto lui, e che potevamo tirare un bel rifiuto di sollievo, che in apnea ci sarebbe rimasto lui, e che andassimo pure per more con le nostre belle tose, tanto eravamo in buone mani, e se la domenica nessuno di noi fosse stato reperibile perché confuso con le centomila capocce allineate negli stadi, poco male, lui era sempre raggiungibile ad uno dei sette numeri di casa sua!... Tutto questo non poteva non avere un prezzo, signori. Noi contraemmo un debito con lui, una vera e propria obbligazione con tanto di «pagherò, in data, all'ordine»... eccetera eccetera... per tutte quelle volte che ci sgravò dall'assillo di essere cittadini, e fu cittadino anche per noi. Ebbene, quel «pagherò» è giunto a scadenza, e prima che un senso di superiore giustizia lo mandi in protesta, noi pagheremo. Come? A suon di gratitudine: tassandoci in misura della nostra capacità di essergli grati, e versando sul suo conto morale una gratitudine imperitura a tasso fisso o variabile, ognuno si faccia i conti in tasca. Egli, siamo certi, ci ricambierà con la sua grata imperituità. Imperituità, avete inteso bene. (Comincia a dare un valore negativo a quanto dice) Io comincio a credere, signori, che egli, a differenza di noi, sia fatto di una sostanza che non perisce, forgiato in una lega di carne e sangue che ignora i sette stadi della morte, con cui Madre Natura «amorosamente» liquida noialtri comuni mortali. (Fingendosi lieto) E di ciò dobbiamo solo gioire!... Segno che la Provvidenza ha stabilito che possiamo godercelo di molto oltre il limite della durata di un'esistenza foss'an-



che longeva. O morire noi, lasciandocelo alle spalle... sicuri di non trovarcelo davanti anche nell'Aldilà. (Diventa sempre più stizzoso) Sempre che non ci sia, nell'Aldilà, qualche mostra da presiedere, tipo la promozione di un arcangelo a serafino, il nastro di un nuovo ponte sullo Stige da tagliare. Nel qual caso, ci potete giurare, egli morirebbe il giorno precedente per essere puntuale all'appello, farebbe il suo atto di presenza in prima fila, e poi risusciterebbe il terzo giorno come Cristo, ma non in direzione del cielo, che a quanto pare gli interessa poco, molto poco: no, destinazione-terra, dove riprendere più assiduo che mai, più incumbente di sempre il suo congeniale ruolo di gran rompicoglioni nazionale!!

VOCI - Ma che dici?!

Tu offendi l'uomo del Destino. Tu vaneggi! Vilipendio, vilipendio!

Giù le mani dal Grande Vecchio!

Attento a te!...

Non commettere lesa maestà sul Nostro!

ORATORE - (Sicuro di sé) Sul Mostro, vorrete dire!... No, non vaneggio, signori. Al contrario, sento che di dentro mi si fa strada, a colpi di logica, una chiarezza sempre maggiore. Sarà merito di questo chieretto. (Indica la bottiglia) E magari pagherò di persona, perdendo per sempre ogni possibilità di accedere in avvenire a tribune come questa, e a gettoni di presenza come questo, (Mostra una pacchetto di banconote) ma ne vale la pena, ah, se ne vale la pena!... Una luce!... una luce avanza attraverso i cunicoli della mia coscienza... E io, Jean Valjan delle fogne in cui è ramificato l'esser mio dentro di me e in mezzo a voi... intravedo l'uscita... sempre più nitida, sempre più distinta!... Ecco, al termine di questi spossanti «duemila metri stile rana in una piscina di merda», mi attende in forma di pura acqua di fonte una volontà, una sola: sbarazzarmi, ora e per sempre, di questo macigno (Indica il manichino) che mi opprime l'anima e il ventre!... E lo volete anche voi, ne sono certo, supercerto!... È questa certezza «super» che ora rende il filo del mio discorso, all'esordio incerto e fumoso, diritto se non proprio come una spada, almeno come una scimitarra rad-

drizzata, e mi consente *hic et nunc* di pronunciare *sic et simpliciter* la faticosa frase: spernacchiamo il vecchio bandito!...

VOCI - Che dovremmo fare?

Parla schietto!

Non far uso di metafore!...

Fatti capire fino in fondo!

Papale papale!...

ORATORE - Più papale di così?!... Ah, volete pane al pane?... Bene!... E allora, signori, trovatevi uno, uno soltanto che più di costui (*Lo indica*) abbia saturato di sé la vita pubblica, la stampa, la televisione, i telefoni, gli uffici telegrafici, le comunicazioni con i walkie-talkie, e i volantini lanciati dagli aeroplani! Non c'è stata, negli ultimi trent'anni, inchiesta, tavola rotonda, indagine di costume, campionatura sociale, rassegna aperta al pubblico o solo agli addetti ai lavori, simposio di lettere antiche, moderne o future, cineforum di parrocchia, o capannello stradale del tutto occasionale, in cui non abbia avuto l'ardire di farsi avanti e dire la sua!... Nominatemi un premio letterario, uno solo, in cui non sia apparso in veste di commissario, o di concorrente, quando non s'è presentato vestito in tutt'e due i modi!...

Sì, i suoi meriti di penna sono tanti. Ma quanti di quei meriti appartengono esclusivamente a lui, e non sono piuttosto il risultato brillante della diabolica abilità che egli possiede di servirsi di scelti collaboratori che producono per la sua... esclusiva notorietà?... Cinque anni, signori, cinque dei miei migliori anni li ho spesi per appurare con metodi analitici e strutturali, con cartine di tornasole, con la prova del nove, col pigreco per tre e quattordici, con il test del carbonio quattordici, perfino col «pari e dispari», quali e quante delle opere che vanno sotto il suo nome siano autenticamente di suo pugno. Ebbene, una sola, signori, ha buon diritto di essere rubricata in tal senso: quella giovanile traduzione in ciociaro del primo libro dell'*Odissea* di Omero! È vero che proprio quella, data da lui alle stampe in età matura, gli ha guadagnato il Nobel. Ma si sa, il Nobel è un vaso di piscio: basta una goccia per farlo traboccare!...

VOCI - Abbasso il Nobel!

Abbasso la Norvegia!

Viva il premio Fondi-la Pastora!

Si vuotino i vasi di piscio!...

ORATORE - *Panta rei!*... Tutto scorre. Anche il tempo, di conseguenza. Come una fontana. Costui ha lasciato passare ottant'anni. La sua fontana, signori, scorre da ottant'anni!... Con quale risultato?... Che ora caccia fuori stronzate più di prima... distillandole come essenze di saggezza!... (A lui) Distilla, distilla quanto vuoi, resteranno sempre concrezioni di aria fritta, doppi dadi knorr di loquacità senile, scoregge verbali, in due parole!... La fontana è malata, ma non fa clop clop. Fa ppprrrr!... La fontana è malata di aerofagia!... E tutti voi... tutti voi a raccogliarle... a catalogarle... a miniarle sulle pareti delle meningi...

VOCI - Anche tu, anche tu!...

ORATORE - Anch'io, certamente... Tutti noi a raccogliarle, catalogarle e miniarle come versetti della Torah! Aprite le orecchie, concittadini! Apritele e ascoltate. Dalla bocca di costui non escono che flautolenze!... Volete ancora udire la sua parola? Provate, allora, a prenderlo per i piedi e a metterlo a testa in giù, e forse... ma non è detto... gli potrà uscire ancora qualche parola. Dal culo, però!... E parola di culo in cosa si distingue

da scoreggia di bocca?!... Concittadini carissimi, io qui non sono venuto a lodare quest'uomo, ma a seppellirlo. Prima che lui seppellisca tutti noi!... Perché, se non avete mai collegato, ho collegato io. Chi era presente al disastro della centrale idroelettrica di Valmortore nel '56... Diciassette morti? Lui! Chi si aggirava nei paraggi al tempo della alluvione del Tavoliere d'Aosta nel '65... Ventiquattro morti?... Lui!... Chi presiedeva la giuria di Miss Cinema quando prese fuoco il Palazzo dei Congressi di Viggiù, nel '79... Quarantuno morti? Lui!... Durante il terremoto di Campotermo, è vero, non era materialmente sul territorio, ma sorvolava l'area a 7.000 metri d'altezza; e una persona fidata, che quella mattina dell'autunno dell'84 sedeva in aereo accanto a lui, un attimo prima del suddetto finimondo gli ha sentito proferire le testuali parole: «Codesta zona bisognerebbe movimentarla un po'». Settantacinque morti, signori! Come vedete, con gli anni le sue prestazioni migliorano. Jettatore: ecco forse la qualifica primaria di quest'essere inqualificabile! E io voglio morire, mi sono stancato di vivere, mi fulminasse pure con il laser di un suo sguardo, ma ora sento il bisogno di tirar fuori tutto quello che per tanti anni, a causa di quel manigoldo, ho accumulato nel fegato, nel pancreas, nel piloro, nella milza, nella ghiandola pituitarica, e nelle gonadi, vulgo palle!... Sperando, in questo, di essere utile, se non a me, perlomeno a voi!

VOCI - Viva l'oratore!

Viva il suo sprezzo del pericolo!

Lunga vita all'odiatore dei menagrami!

Tocca la mia gobba e sarai salvato!

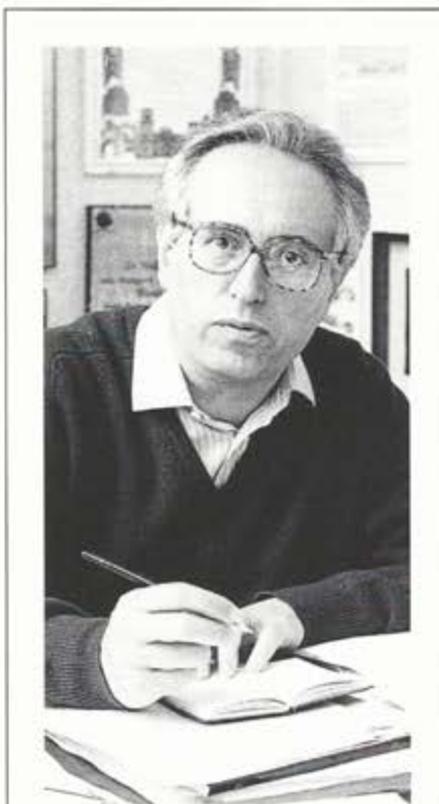
ORATORE - Piano! Piano, signori. Perché non vi si possa tacciare di inconsulta bava alla bocca, è bene che sappiate fino in fondo come stanno le cose. Io, in altra parte di questa mia orazione, vi ho vantato la specchiata moralità del nostro Number One. E della moralità, senza dubbio, egli ha fatto un vero e proprio abuso. Affari suoi, se si fosse limitato a tanto. No! Egli quell'abuso lo ha fatto fare anche a noi, che non ne avevamo nessun uzzolo! Confrontiamoci, sù!... Quanti di voi, in questi ultimi decenni, si sono potuti abbandonare all'innocente delizia di un cioccolatino imbottito, senza doversi ciucciare anche il pensiero, arrotolato in un minuscolo papiro, con cui questo Guastafeste Costituzionale ci veniva a rintuzzare i coglioni fino a lì! «Non mangiare se non sei sicuro che anche i tuoi fratelli del Terzo Mondo hanno mangiato!». Quando non erano frasi del tipo terroristico-sanitario: «Alt! Sei certo di avere i trigliceridi a posto?»... Bravo, bravissimo, formidabile a predicar bene... e razzolar male, lui che, da Madre Natura dotato di una schiacciasassi al posto dello stomaco, da ottant'anni non fa che divorarsi questo mondo e quell'altro!... (Cupo) Ma si limitasse a simili incursioni, tanto quanto...

VOCI - Perché, cos'altro fa?

Avanti, ci venga detto tutto!

Fuori la verità!

ORATORE - Bene, se occorre che io beva l'amaro calice fino in fondo, lo berrò. Alla salute vostra! (E si fa un altro bicchierozzo di chieretto) Prima s'è sfiorato a volo d'uccello il suo stato di celibe. Ora conviene so-starcì sopra alquanto. Perché celibe non vuol dire astinente. Del resto, nessuno glielo avrebbe chiesto. La libertà di braghetta figura ad uno dei primi posti fra le libertà garan-



MANLIO SANTANELLI

È nato a Napoli nel 1938.

Dopo regolari studi classici, ha conseguito la laurea in giurisprudenza. Ha lavorato presso la Rai di Napoli fino al 1980, anno in cui è andata in scena la sua prima commedia *Uscita di emergenza*, insignita l'anno successivo del Premio Idi e del Premio dell'Associazione nazionale dei Critici italiani. Seguono in ordine di tempo: *L'isola di Sancho* (selezione Premio Idi 1983); *Le sofferenze d'amore*, libretto tratto da un romanzo di Vittorio Imbriani (la commedia, rielaborata dall'autore per la radio ha vinto nell'85 il Premio speciale della giuria del Premio Italia); *Regina madre* (selezione Premio Idi 1985); *L'elogio della paura*, antologia di monologhi (1986-87). Sempre nell'87 fa rappresentare *Il fuoco divampa con furore e Pulcinella*, elaborazione drammaturgica di un testo cinematografico di Roberto Rossellini. *L'aberrazione delle stelle fisse* va in scena col titolo *Vita natural durante* nel '90 prodotto dalla Contemporanea, con Sergio Fantoni e Marina Confalone.

Ha scritto *Un eccesso di zelo*; *Ortello non riesce a dormire* e prepara *Bellavita Carolina*. □

tite dalla Costituzione. È che lui, il celibato, lo ha sempre inteso come licenza di fare il porcaccione a destra e a manca, sopra e sotto, e diciamo pure davanti e dietro!... E passi, nel caso di controparti adulte e calatafate. Macché: le bambine!... Ecco, signori, ecco le sue prede più ambite!...

VOCI - No, le bambine no!...

ORATORE - Le bambine sì!... O volete fare

gli struzzi e infilare la testa nella sabbia, mentre lui sulla stessa spiaggia va infilando la sua testa sotto le gonnelline delle vostre amate figliollette? Signori, sappiate che l'abate Carroll, quello di Alice, era un buon padre spirituale al suo confronto. E il pittore Balthus, quello delle bambinacce discinte, un santo stilita!... Ma dite, ora, dove gli piace di più insidiarle, attendere alla loro imminente pubertà. Su, indovinate!...

VOCI - Ai giardini pubblici?

ORATORE - No!

VOCE - Sotto le scuole?

ORATORE - No!

VOCE - Al cinematografo?

ORATORE - No!

VOCE - Diccelo tu!

ORATORE - In chiesa!...

VOCE - No!

ORATORE - Proprio così: nella Casa del Signore!... Quando le chiese sono affollate, gremite di fedeli, costui procura di arrivare a funzione iniziata. I suoi innumerevoli impegni, dice. Menzogna!... Lo fa per sistemarsi nelle ultime posizioni. Da lì punta la bambina che preferisce e le si accosta a piccoli passi, per non dare nell'occhio... Passettini da danzatrice giavanese!... L'ho visto io!... Una volta giunto a destinazione, e procurando sempre di restar dietro l'obiettivo prescelto, comincia a dare lesti e reiterati colpetti al bacino in avanti...

VOCI - No! No! No!...

ORATORE - Sì, invece!... Lesti e reiterati colpetti in avanti... Toc! Toc!... Toc! Che sono poi i rintocchi con cui la sua oscenità busa alla porta di quelle piccole dimore dove, sia pure per poco ancora, risiede l'innocenza!... Il giorno dopo, magari, l'Osservatore Vaticano commenta: «Una folla minacciosamente ondeggiante ha assistito all'omelia del Vescovo X»... La folla, signori, non ha nessuna voglia di ondeggiare, credetemi. È lui, l'infame, che relegato in coda alla navata centrale... toc... toc... toc!... E quel moto si trasmette dall'uno all'altro, per arrivare come onda anomala fin sotto l'altare!...

VOCI - Porcone!...

Mandrillo!

Claudio Frollo!...

Tombeur des enfants!...

Morte al Casanova delle pargole!...

ORATORE - Piano, signori! Frenate ancora un istante il vostro legittimo sdegno. Aspettate che io vuoti il sacco fino in fondo, che nel caso di costui è un doppio fondo, innumerevoli essendo le nequizie che la sua dolce e inerme apparenza nasconde ad occhio esterno. Se quello sdegno, poi, lo vorrete sguinzagliare, mastino troppo a lungo tenuto alla catena, non sarà stato senza cognizione d'ogni pur menoma causa. E torniamo alla sua presenza nel nostro vivere quotidiano. A questo punto bisogna che io vi metta a parte di un'esperienza personale, nata da un sospetto che da tempo s'era fatto strada nel mio cervello ipersensibilizzato dalla repellenza cui mi induce il qui presente vegliardo. Troppe volte, ormai, m'era venuto fatto di notare il suo nome in occasione di eventi mondani e culturali, ma non di un evento alla volta, no: di più eventi contemporaneamente. Questo contempo di più possibili sue esistenze mi lasciava perplesso e turbato. Argomentavo nel seguente modo: «Due persone disgiunte e separate possono ben essere nello stesso momento in due luoghi altrettanto disgiunti e separati. Ma una sola persona tenuta ben salda a se stessa, a meno di non

puzzare di zolfo come Astarotte o Belfagor, non può essere in quei due luoghi all'unisono, *id est* sincronicamente, bensì prima nell'uno poi nell'altro, *id est* diacronicamente. Su questo non ci piove. Vi pare?

VOCI - Non ci piove!

Non lo sovrasta neppure una nuvola.

Ci splende il solleone, cribbio, su questo!

ORATORE - Bravi!... Ma una volta... eh, una dannata volta io scoprii che il vecchio maledetto, meno vecchio a quel tempo, ma già abbastanza maledetto... aveva presenziato a ben cinque manifestazioni, tutt'e cinque nello stesso giorno, all'ora medesima. Passo ad enumerarle. Uno: l'inaugurazione dell'Anno degli Albini. Due: l'elezione del Presidente dell'Associazione per la Difesa dell'Endecasillabo. Tre: la liquidazione giudiziaria della Società Amici del Giaguaro. Quattro: il concorso nazionale di Ortografia per soggetti spastici. Cinque: la riunione di condominio del suo palazzo! Ora, se si esclude che egli possa disporre di quattro sovrappiù perfettamente uguali a se stesso – la natura non fallisce tanto clamorosamente cinque volte! – non rimane che concludere che l'immondo vecchione è uno e cinquino, ovvero sia dotato di ben due possibilità di presenza simultanea più dello stesso Iddio, che com'è saputo, risaputo e arcisaputo riesce al massimo ad essere uno e trino, ma questo nei momenti migliori!...

VOCI - Morte a Satana!

Vogliamo la sua testa!

E pure le sue corna!

Lascialo a noi!

Sappiamo come fargli la festa!...

ORATORE - Io, in coscienza, quale relatore eletto fra tanti ad officiare degnamente gli ottanta schifosissimi anni di questo verme sudicio e portatore sano di mille virali ignominie, dovrei oppormi fino al sacrificio di me stesso, fare da pretoriano fedele e col mio corpo schermare il suo dalle vostre ventitré pugnalate tirannicide. Ma non lo farò. Perché, se non lo ammazzate voi, chi lo ammazzava questo vecchio lombrico?!... Lombrico, sì!... E qui passo a riferire l'ultima sua ignominia. Perché lombrico? Perché con i lombrichi egli condivide, udite! la facoltà di rigenerarsi, di rimpiazzare, in barba all'umana natura, le parti che nel tempo vanno perse naturalmente o per accidente. Qualche prova? Serviti! Anni fa gli erano caduti gli ultimi capelli. Ebbene, una piovosa mattina d'inverno esce senza copricapo, prende l'acqua in testa... la primavera successiva gli spunta quella chioma nera e fluente che ora potete ammirargli!... E alla terza dentizione, signori!... Non è frutto di protesi il sorriso smagliante che sfoggia con gli amici come con i nemici. Ha le gengive a ripetizione: come la pistola Smith and Wesson!... E non è tutto! Sei mesi fa – è un'indiscrezione di cui sono custode assieme a pochi intimi, ma so che essi a questo punto ne farebbero lo stesso uso – sei mesi fa gli si dovette amputare una gamba andata in cancrena. Gli è ricresciuta!... (Caccia da sotto al banco una grande scatola di cellophane, la apre e ne tira fuori un arto inferiore) Ecco la prova: la sua vecchia gamba, che io misi via in quell'occasione nella speranza, allora vaga, che un giorno mi sarebbe tornata utile per fare luce su questo Alien! Alien, proprio così! E se non fosse risultato sufficiente quanto già detto, ascoltate l'ultimissima! Ascoltate e rabbrivite! Pare che da qualche tempo – ma non è ancora scientifica-



mente provato e spiegato – la sua altezza, un metro e settanta, lungi dal ritirarsi, dal calare con l'invecchiamento, come è accaduto ai nostri babbì e alle nostre mamme, cresca, si distenda, aumenti!... Di cinque centimetri a bimestre!... Fra dieci anni sarà alto quattro metri e settanta! A questo punto non mi resta che vaticinargli cinque di questi giorni.

VOCI - Quattro!

Tre!

Due!

Uno!...

ORATORE - (Pronto) Aggiudicato al signore, quello là con lo strabismo di Parkinson e il morbo di Venere!...

VOCI - Mostro!

Zombi!

Alien!

Replicante!

Revenant!...

Il manichino, sotto l'incalzare delle urla dell'invisibile folla, si disintegra in una granata di arti e di brandelli (grazie a fili invisibili). Sotto gli occhi lampeggianti dell'oratore, i vari pezzi del manichino scompaiono in più direzioni. Quando il seggio d'onore è completamente vuoto, e sfuma l'ultimo clamore della folla...

ORATORE - (Composto, in tono narrativo) Fu una scena selvaggia, tribale, aborigena! Godzilla non legge Spinoza, che può saper-

ne di tolleranza?!... Le urla della folla inferocita, che si conteneva a pugni, a calci, a morsi anche il più piccolo insignificante brandello di carne o di stoffa appartenuto all'uomo nobilissimo – ora soltanto ce ne rendiamo conto senza ombra né penombra di dubbio – le urla, dicevo, gareggiarono in ferina veemenza con quelle, che possiamo soltanto ipotizzare, provenienti dalla strage degli Innocenti, dalla notte di San Bartolomeo o dall'ultimo concerto di Michael Jackson!... Quando, ormai esausta, quella furia naturale si fu alquanto placata, e già ciascuno prendeva la via di casa... i più fortunati stringendo in tasca un alluce, una falangetta, o soltanto un bottone della giacca dell'ottantenne martire, i meno fortunati portandosi negli occhi e nella mente non altro che il ricordo del supremo momento e l'amaro orgoglio di avervi preso parte... io, io che dal destino avevo ricevuto l'ingrato ministero di precipitare quell'uomo nella polvere, per poi levarlo alla gloria dell'altare... un altare laico, modellato nel marmo cipollino delle nostre coscienze... io, che da una novella chiarezza di idee mi sentivo ancora una volta ricacciato verso le brume accidiose dei miei contorti processi mentali e verbali, io che avrei voluto non esser più io!... io lanciai un grido più alto di tutti: (Urlando) Aaaaaaaahhhhhhhhhhhhhhhhh! (Torna al mo-

dulo oratorio) Una notte nera, signori, è calata sul nostro capo e nei nostri cuori!... Ora che spento, e per sempre, è il lume che ci rischiava il cammino, lume di stelle nelle notti serene, e di acetilene in quelle nuvolose, ora siamo tutti ciechi!... Orbi!... Orbi et urbi! Che le città più delle campagne patiranno la dipartita di un tale cittadino!... Ciechini di don Gnocchi, fateci posto, che anche noi brancoliamo senza una ringhiera cui afferrarci, senza un passamano per non ruzzolare dal solaio alle cantine dello spirito mutilato!... Il prezzo dei bastoni e dei canilupo salirà vertiginosamente, riversandosi come un'onda anomala sui mercati azionari di tutto il mondo, e strattonando pericolosamente financo il marco tedesco, per la gioia dello yen, che riderà sinistro e giallo: lo yen ridens!... E a noi non basteranno i capelli sulla testa, da strapparceli!... né le teste, da cospargercele di cenere, per questo turpe delitto da imputare all'arco voltaico che il nostro furore inconsiderato ha tracciato dalle mie parole al vostro atto!... Una barbarie senza lampi d'intelletto seguirà nel mondo. Attila contro Gengis Khan!... Tamerlano contro Wallenstein... Hitler contro Nixon!... Con quel venerabile vecchio, signori miei, se ne vanno i fiori dei campi, e le grida festanti dei bimbi, e ogni altra occasione di letizia, comprese le libere uscite dei militari la domenica e i grandi raduni di liscio nelle balere di Romagna!... Ah, le nostre mani macchiate di un sangue nobilissimo!... Ah, queste macchie che tutti i profumi d'Arabia non riusciranno a cancellare!... E neanche i petroli del Golfo Persico!...
 VOCI - Sangue, sangue!...
 Siamo tutti lordi di sangue!...
 Come faremo?
 Vogliamo tornare con l'animo netto.
 ORATORE - Lordo o netto? Questo è il problema. Ma tutti i compratori sanno che si compra meglio al netto. E allora perché Dio, quando vorrà acquistare le nostre anime, si dovrebbe comportare diversamente?... Netto, netto, questa è la soluzione. E io dico che facciamo ancora in tempo a nettarci.
 VOCI - Come?
 Indicaci tu la via per la nettezza!...
 Parla, ti ascoltiamo!...
 Non tenerci sulle spine!...
 ORATORE - A quel che sento, volete scendere dalle spine e salire sulle rose...
 VOCI - Sì, sì, sì!...
 ORATORE - E io vi aiuterò: ma voi mi ubbidirete?
 VOCI - Sì, sì, sì!...
 ORATORE - Bene! Consegnate a me, e alla Storia che in questo decisivo frangente io rappresento, tutte le trance, e i lacerti, e gli organi interni, e gli arti e i tronconi, e le frataglie varie, e insomma il benché minimo ciiccio che vi avanza di quello che fu l'uo-



mo illustrissimo e tutto d'un pezzo. Sempre che non ve ne siate disfatti o, peggio, non ne abbiate fatto un uso più perverso!...

VOCE - Io gli ho mangiato un dito!

ORATORE - Poco male, gli ricrescerà.

VOCE - Io gli ho mangiato un orecchio.

ORATORE - Con quell'altro ci sentirà doppio.

VOCE - Io gli ho mangiato il cuore!

ORATORE - E per questo mi sarai più caro di tutti. Passa domani a consegnare quello che resterà del suo cuore dopo il transito attraverso le tue budella. Amen!

STESSA VOCE - Ma sarà merda!

ORATORE - Andrà bene lo stesso. E poi solo i mediocri muoiono definitivamente. Per i Grandi... e quell'uomo (indica il seggio vacante) di certo lo fu... la morte è passaggio obbligato verso ben altre forme di vita. E la merda è una vita! Come è vero anche il contrario, che la vita è una merda, ma su questo glissons! Sù, signori, consegnare, mettersi in bell'ordine, restituire il maltolto, rispettare la fila, non precipitarsi, ciascuno a suo modo, il turno è sovrano, prima l'uno e poi l'altro, abbasso lo scaltro, gli italiani in fila indiana, gli indiani in fila per due, i due in fila per uno, e l'uno in fila per sé! E Dio in fila per tutti, la mano protesa su di noi! Eia, cìa, alleluia!...

Progressivamente riprende corpo il manichino. Ma il risultato dell'accostamento dei

vari pezzi che lo componevano è un oggetto mostruoso che rimanda a certe figure umane nei quadri cubisti di quinta categoria.

ORATORE - E non date ascolto a quei fanatici che vanno porta a porta, a propagandare la loro improbabile fede di «acheiroteisti», di credenti in un Dio senza mani, un Dio che, stando alle loro non comprovate asserzioni, le mani le avrebbe perse durante una partita a zecchinetta con Belzebù, che gliene avrebbe recise di netto scoprendolo nell'atto di barare. Dio non bara, ce l'hanno insegnato chiaro al catechismo, Dio non caccia il quinto asso dalla manica, Dio non mette San Pietro dietro Lucifero per guardargli le carte. E forse non gioca neanche a zecchinetta. E comunque, se non avrà tutte e due le mani, una di certo ce l'ha, e basta per far da tetto ai nostri cuori, e ripararli dalle piogge radioattive del male!...

VOCI - Tutti sotto la mano di Dio!

Vengo anch'io!

Mi faccia spazio!

Senza spingere, però!...

ORATORE - E ora, signori, sempre restando sotto la mano di Dio, tornate giulivi alle vostre case, che la cerimonia, se non è proprio finita, volge comunque alla fine, che oramai... (Guarda l'ora) eh sì, s'è fatta la mezza. E la mezza giustifica la fine. Quando poi sarete giunti nelle vostre rispettive dimore, guardate negli occhi i vostri bambini. E se son guerci, mi raccomando, guardate in quello sano! Guardate, abbeveratevi al loro puro sguardo, e pensate che tutto ciò lo dovette al Grande Vecchio, che col suo olocausto ha rifondato la vostra società sulla base di un nuovo e più forte vincolo di sangue: il suo sangue!... Se poi negli occhi di quei bimbi coglierete soltanto titubanza e smarrimento, niente timore: avete sbagliato appartamento, sono i figli del vicino. E ora andate, la cerimonia è finita. (Indicando il mostruoso manichino) Quell'uomo sia con voi!

VOCI - E anche col tuo spirito.

ORATORE - (Terribile) E mi raccomando, domenica prossima, vi voglio tutti qui, puntuali, alla stess'ora. Anatema sugli assenti!... (Poi cordiale) Ciao, ciao, ciao!...

L'oratore, vacillante per il vino bevuto, si porta verso il seggio, e con un panno copre il manichino. Poi torna al banco, mette via fiasco e bicchieri. Poi esce di scena.

FINE

I disegni che illustrano «Parlandone da morto» sono tratti da «Otto Dix» di Serge Sabarski, Mazzotta editore (sotto il titolo) e da George Grosz «Aggiusteremo i conti» a cura di Enzo Bilardello, Dedalo libri.

ALCUNI PUNTI VENDITA DI HYSTRIO

La rivista è in vendita presso le Librerie Feltrinelli e presso le Librerie e i Negozi Ricordi ai sottosegnati indirizzi; inoltre presso le principali librerie e rivendite di periodici italiane. L'Editore è impegnato a migliorare la distribuzione della rivista ed è grato ai fedeli lettori che vorranno collaborare a tal fine segnalando eventuali disfunzioni distributive, al fine di ovviare ad eventuali lacune.

BARI

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

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - Tel. 051/266891

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cavour, 12 - Tel. 055/292196

Marzocco - Via Martelli, 24/r - Tel. 055/282873

GENOVA

Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/r - Tel. 010/207665

MILANO

Feltrinelli - C.so Buenos Aires, 20

Tel. 02/29531790

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12

Tel. 02/700386

Feltrinelli Europa - Via S. Tecla, 5

Tel. 02/86463120

Dello Spettacolo - Via Terraggio, 11

Tel. 02/800752

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - Tel. 02/421222

Cortina S.p.A. - L.go Richini, 1 - Tel. 02/870845

Marco - Galleria Passarella, 2 - Tel. 02/795866

Marco Sedis - C.so Garibaldi, 30/32

Tel. 02/865393

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - Tel. 02/6571093

MODENA

Marco Sedis - P.zza Mazzini, 19 - Tel. 059/221244

Via C. Battisti, 13/23 - Tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via S. Tommaso d' Aquino, 70/76

Tel. 081/5521436

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2

Tel. 0521/37492

PERUGIA

La Libreria - Via Oberdan, 52 - Tel. 075/65057

PISA

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/f

Tel. 0522/485124

ROMA

Feltrinelli - Via del Babuino, 39/40

Tel. 06/6797058

Feltrinelli - Via V.E. Orlando, 84/86 - Tel. 06/484430

Rinascita - Via Botteghe Oscure, 1/2

Tel. 06/6797460

L.go Torre Argentina, 5 - Tel. 06/6893122

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 3/5 - Tel. 089/253631

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 64/66

Tel. 0577/44009

TORINO

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - Tel. 011/541620

Comunardi - Via Bogino, 2 - Tel. 011/83975647

TRENTO

La Rivisteria s.n.c. - Via S. Vigilio, 23

Tel. 0461/986075

TRIESTE

La Cooperativa Libreria - Via F. Venezian, 7/a

Tel. 040/311528

VERONA

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

NEGOZI RICORDI

BARI

Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

BOLOGNA

Via Goito, 3/5 - Tel. 051/230014

BRESCIA

C.so Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077

CATANIA

Via Sant' Euplio, 38 - Tel. 095/321410

FIRENZE

Via Brunelleschi, 8/r - Tel. 055/214104

GENOVA

Via Fieschi, 20/r - Tel. 010/543331

MILANO

Via Berchet, 2 - Tel. 02/88811

C.so Buenos Aires, 33 - Tel. 02/29526244

MONZA (MI)

V.le Italia, 46 - Tel. 039/323949

PADOVA

P.zza Garibaldi, 1 - Tel. 049/8757488

PALERMO

Via R. Settimo, 24/a - Tel. 091/588581

ROMA

Via C. Battisti, 120 - Tel. 06/6798022

P.zza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4440706

Via Del Corso, 506 - Tel. 06/3612370

V.le G. Cesare, 88 - Tel. 06/380153

TORINO

P.zza C.L.N., 251 - Tel. 011/5620830-5621156

TRIESTE

Via S. Lazzaro, 12 - Tel. 040/630310

VERONA

Via Mazzini, 70 - Tel. 045/594692

Spedire in busta chiusa - Affrancare L. 750

HYSTRIO
G. RICORDI & C. S.p.A.

Direzione Commerciale Editoriale
via Salomone, 77
20138 MILANO

L'ITALIA PER

CARLO GOLDONI

TEATRO
MUSICA
CINEMA
TELEVISIONE
EDITORIA



1793

Carlo Goldoni

1993

BICENTENARIO GOLDONIANO
MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme dove la vacanza è salute

Sede del
PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA



Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO



Tramonto, 1969, acquarello su cartone

GIOVANNI TESTORI

LA NOTTE OSCURA - LA NUIT SOMBRE



TOUR FROMAGE
AOSTA - TEATRO ROMANO

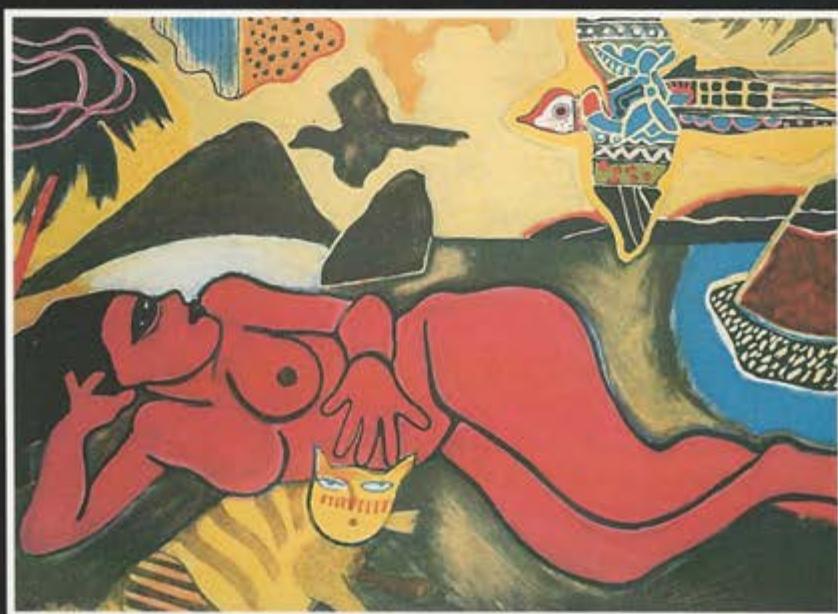
REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA
Assessorato al Turismo, Sport e Beni Culturali

RÉGION AUTONOME VALLÉE D'AOSTE
Assessorat du Tourisme, Sports et Biens Culturels

3 APRILE - 27 GIUGNO 1993

HY **HYSTRIO**

CON L'EDITORE RICORDI



**Un grande Editore
per una rivista nuova**

Hystrio, a periodicità trimestrale,
è in vendita nelle principali librerie ed edicole

Abbonamento annuo L. 40.000, estero L. 50.000

Versamenti sul C.C.P. 00316208 intestato a:
G. Ricordi & C. Spa - Direzione Commerciale Editoriale,
via Salomone, 77 - 20138 Milano - Telefono (02) 5082287