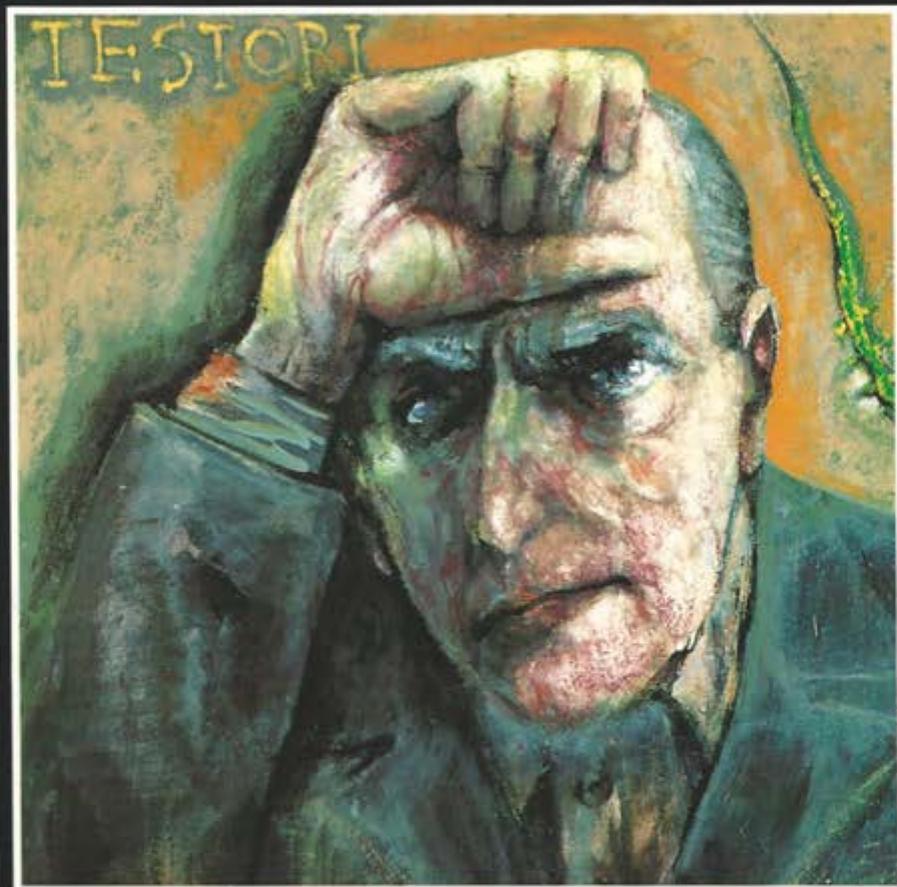


HY

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



PRESENZA DI GIOVANNI TESTORI

TRE LAI INEDITI PER ADRIANA INNOCENTI

GIOVANI AUTORI DELL'IDI A SPOLETO

I TESTI: *NUNZIO*, DI SPIRO SCIMONE - *ANGELO E BEATRICE*, DI FRANCESCO APOLLONI - *LA STANZA BUIA*, DI ROBERTO BIONDI - *MIRACOLI*, DI ALESSANDRO ROSSI - *SOPRA LA MEDIA STAGIONALE*, DI FRANCESCA SATTA FLORES

IL BUON GOVERNO DEL TEATRO

UN LIBRO E UN DIBATTITO NAZIONALE A FIRENZE

SCENA SUD - ESTATE DI CRISI NEL MEZZOGIORNO MA TRIONFO DEI COMICI A NAPOLI - LA LINEA MEDITERRANEA DELLO STABILE DI CATANIA - LA RASSEGNA GRECA DELL'INDA A SIRACUSA - PALERMO CONTRO LE VIOLENZE ALLE DONNE - SALVATORE DI GIACOMO A 60 ANNI DALLA MORTE

RITRATTO D'AUTORE: ROCCO FAMILIARI - DOSSIER AUSTRALIA

NASCE IL CLUB DI *HYSTRIO* - INTERVISTA A LARS NORÉN - PROFILO DI MARIO SCACCIA

Amirante - Arcelloni - Banterle - Baroni - Battistini - Boggio - Caleffi - Calzodoli - Camella - Cavaglia - Ceravolo - Clerici - De Cadaval - De Chiara - Facchinelli - Familiari - Finzi - Garnerò - Giacchè - Giannachi - Gualandi - Gannella - Innocenti - Liotta - Lucchesini - Mastagni - Mellini - Napolitano - Nigro - Nuti - Pampinella - Panizza - Pizzuto - Pulvirenti - Puppa - Quattrini - Rigotti - Ronfani - Sanavio - Savioli - Sicignano - Zanussi - Zoppello

RICORDI

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme dove la vacanza è salute

Sede del

PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA

In collaborazione con HIROSS



Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO

HYSTRIO

Editore:

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

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calocchio, Ghigo De Chiara, Mimma Guastoni, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giuseppe Recchia

Redazione:

Fabio Battistini (coordinatore), Roberta Arcelloni, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Natalina Fracasso, Rosa Izzo, Claudia Pampinella

Design:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Arma, Antonio Artisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Anna Ceravolo, Giampaolo Chiarelli, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Kyara van Ellinkhuizen, Maura Del Serra, Renzia D'Incà, Federico Doglio, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Eva Franchi, Franco Gaerero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Gropali, Livia Grossi, Cristina Gualandi, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Ginette Herry, Marco Lambertini, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliaro, Valeria Panaccia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Andrea Porcheddu, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Piero Sanavio, Nathalie Saraute, Aggeo Savioli, Giorgio Serafini, Laura Sicignano, Ubaldo Sodda, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Sergio Torresani, Elisa Vaccarino, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Maria Teresa Zoppello

Dall'estero:

Giulia Ceriani e Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Maggie Rose (Londra), Alessandro Nigro (Berlino), 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, Fototipi e Stampa:

Promodis Italia Editrice - Via Creta, 56 - 25124 Brescia - Tel. 030/220261

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 - Voci nel deserto?	3
LA SOCIETÀ TEATRALE - Teatro: il tempo del buon governo? Un libro e un dibattito a Firenze per la rifondazione della scena - <i>U. Ronfani</i>	4
FESTIVAL - La mappa delle rassegne estive - Il giovane Festival Indoor a Parma - Le anticipazioni per la danza - La prima volta di Leo De Berardinis a Santarcangelo - Il teatro giapponese conquista Avignone - Coreografi dal mondo a Berlino - Russia: in campagna da Stanislavskij - Vienna: nelle notti d'estate sul Danubio non più blu - Budapest: classici e sperimentazione - Edimburgo: al lavoro Stein, Bondy e Zadek - <i>F. Battistini, C. Cannella, R. Arcelloni, P. Giacché, D. Rigotti, G. Liotta, C. Clerici, A. Nigro, G. Pulvirenti, M.T. Zoppello, G. Giannachi</i>	7
HUMOUR - Foyer - <i>F. Caleffi</i>	21
LA SOCIETÀ TEATRALE - Il Club di <i>Hystrio</i> nel cuore di Brera - Teatro a Milano: guerra fra epuratori e presunte vittime? - <i>D. Rigotti, U. Ronfani</i>	22
LETTERA DA ROMA - Tre volte Bernhard alla D'Amico - <i>G. Calendoli</i>	23
LA SOCIETÀ TEATRALE - I magnifici allievi della Costa Ovest - <i>S. Mastagni</i>	24
TEATRO AL FEMMINILE - Titina De Filippo è uscita dall'ombra - <i>M. Boggio</i>	25
L'INTERVISTA - Lars Norén, incontro romano - <i>P. Sanavio</i>	26
I MAESTRI - Giorgio Albertazzi, attor giovane - Scaccia, principe romano - <i>P. Puppa, G. De Chiara</i>	27
SCENA SUD - La seconda vita dei pupi siciliani - Il percorso accidentato del Festival al Sud - A Benevento il nuovo direttore Rigillo comincia da nove - La stagione a Napoli: i nuovi comici fanno il tutto esaurito - Poche nel Mezzogiorno le botteghe del teatro - Ritratto di Salvatore Di Giacomo a sessant'anni dalla morte - Intervista a Meli: la linea mediterranea dello Stabile di Catania - La rassegna greca dell'Inda a Siracusa: Eschilo e Aristofane - Palermo: ieri Scibilia Nobili, oggi Sevla Avdic - Le opere e i giorni di due dame a Monreale - <i>A. Amitrano, L. Basile, G. Baffi, E. Gioventù, M. Vajro, C. Celi, U. Ronfani, A. Rigoli, F. Battistini</i>	31
PER TESTORI - Vent'anni di fedeltà del Tpr alla parola del teatro - <i>Tre Lai</i> per Adriana Innocenti - La forza segreta della drammaturgia di Testori - Testimonianze dei partecipanti al laboratorio dell'Umanitaria - Ritratto di un maestro - <i>P. Nuti, A. Innocenti, E. Banterle, D. Rigotti, A. Ceravolo, U. Ronfani</i>	49
TEATROMONDO - Notizie dall'Australia su un teatro lontano - <i>A. Ceravolo</i>	65
TEATROPOESIA - La recensione in versi - <i>G. Finzi</i>	73
CRITICHE - Ronconi in Arcadia con <i>L'Aminta</i> del Tasso - Le recensioni di tutti gli spettacoli della stagione	74
LA FESTA - Mariangela Melato premiata a Montegrotto	96
RITRATTO D'AUTORE - Rocco Familiari e le sue commedie - Nel <i>Presidente</i> l'illusione dell'immortalità è riflessa nel video - Il teatro? Una forma di espressione raffinata - Per Pasolini (poesia) - <i>U. Ronfani, K. Zanussi, F. Gunnella, R. Familiari</i>	98
TESTI - Gli autori dell'Idi al Festival di Spoleto - Commedie nuove, signori! - Scommessa sul futuro - <i>G. De Chiara, A. Savioli</i> «Nunzio» di Spiro Scimone - «Angelo e Beatrice» di Francesco Apolloni - «La stanza buia» di Roberto Biondi - «Miracoli» di Alessandro Rossi - «Sopra la media stagionale» di Francesca Satta Flores. Con note biografiche e schede di presentazione degli autori	109
I MAESTRI - Sergio Tofano, galantuomo del teatro - <i>R. Arcelloni</i>	165
EXIT - Per salutare Cuny - Addio a sora Anita, - <i>F. Battistini - G. Calendoli</i>	167
IN COPERTINA - Ritratto di Giovanni Testori, di <i>Sergio Vacchi</i>	



TEATRO DI ROMA

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

VOCI NEL DESERTO?

Trovarsi in mezzo ad una folla di nove-diecimila persone assiegate nel Teatro Greco di Siracusa per la prima di *Prometeo* e poi porgere orecchio alle geremiadi dei teatranti che piangono sui guai della scena italiana, significa toccare con mano gli estremi di un paradosso reso possibile da un lato dal decadimento culturale del potere e, dall'altro dall'abitudine, anzi dal vizio di un rivendicazionismo lamentevole che ha preso il posto della libera, coraggiosa creatività nel mondo dello Spettacolo.

Le statistiche della Siae mostrano che la fondamentale stupidità dei programmi televisivi induce il pubblico – meglio tardi che mai – a riscoprire il fascino discreto del teatro, ma il disordine gestionale e di conseguenza le improvvisazioni e gli sperperi impediscono che la società teatrale tragga conforto e vantaggio da questa tendenza.

Sissignori: con le sue splendide tradizioni che il mondo ci ha invidiato e con le sue miserie attuali che rischiano di metterlo ai margini della scena europea, il nostro teatro è da rifare dalle fondamenta. Come lo stesso voto popolare ha indicato, approvando per via referendaria l'abolizione di un ministero dello Spettacolo (e Turismo) ch'era soltanto un carrozzone burocratico-amministrativo di mediocre efficienza, di scarsa rilevanza culturale e di discriminazioni partitocratiche, nonché di sospetta trasparenza.

Resta però che la volontà di cambiamento inscritta nel risultato referendario e dunque la necessità di reinventare un quadro legislativo, una normativa gestionale e una sana e solida impalcatura, insomma, per la scena di domani non hanno trovato, dopo un anno di *parcheggio* nell'area della Presidenza del Consiglio, un benché minimo sbocco riformatore. E difatti c'è stata un'assoluta ripetizione dello *status quo ante*, con l'attribuzione della delega per lo Spettacolo al dottor Gianni Letta: questa la sola decisione che abbia preso la nuova maggioranza di governo che pure, nel fervore delle promesse elettorali, aveva inalberato la bandiera del cambiamento, e annunciato abbastanza chiaramente l'insediamento dello Spettacolo in un ministero della Cultura. È bensì vero che recenti dichiarazioni del titolare dei

Beni Culturali, il professor Domenico Fisichella, non hanno escluso una prossima rifondazione del suo ministero, per includervi le competenze sullo Spettacolo, ma siamo e restiamo nel campo delle ipotesi.

Per questo, e nella speranza che la spinta riformatrice possa venire anche qui dal Parlamento (ma siamo sicuri che esista, contro il partito trasversale del cambiamento a parole e dell'immobilismo di fatto, uno schieramento alternativo, determinato e coraggioso, contro il vecchio sistema teatrale delle spartizioni assistenzialistiche?), *Hystrio* ha dato importanza al dibattito – il primo dopo la costituzione del governo Berlusconi – che si è svolto il 13 giugno a Firenze, nel quadro della Settimana dello Spettacolo promossa dalla Regione Toscana, sul tema del *Buongoverno del Teatro*, per una rifondazione della società teatrale: dibattito consegnato inoltre per iscritto in un volume con lo stesso titolo, nato dai contributi di ventisette esperti collocatisi *super partes*.

Per la stessa ragione, per la tenace e se volete testarda nostra volontà di cambiamento, abbiamo inoltre deciso di destinare una parte della rivista alla pubblicazione di testi di autori italiani vincitori dei concorsi dell'Idi, l'Istituto del Dramma Italiano con il quale abbiamo raggiunto un accordo in proposito. E questo nella convinzione che la crisi del nostro teatro sia anche, alle radici, crisi della creatività sui temi del nostro tempo. Abbiamo cominciato, in questo numero, con le commedie dei giovani autori uscite dal concorso Idi del 1993, messe in cartellone al Festival di Spoleto. E continueremo.

È così l'editoria teatrale – che gli organismi del teatro non hanno mai aiutato, il cui ruolo le strutture teatrali private e pubbliche continuano a sottovalutare per produrre invece pubblicazioni promozionali o incensatorie – cerca di essere presente con i suoi scarsi mezzi e con l'orgoglio della sua autonomia nella battaglia per aiutare la crescita del teatro *risanato* di domani.

Che chiunque ami il teatro come occasione di poesia, di conoscenza e di guida esistenziale, continui a sostenerci. Abbiamo bisogno di credere che non parliamo al deserto.

UN LIBRO E UN DIBATTITO PER LA RIFONDAZIONE DELLA SCENA

TEATRO: IL TEMPO DEL BUONGOVERNO?

Nel corso di una Giornata della Critica e nell'ambito della Settimana dello Spettacolo si è discusso a Firenze del rinnovamento di una società teatrale che, dopo l'abolizione del vecchio ministero, rischia di tornare nelle mani dei responsabili di un sistema che ha prodotto sprechi, ingiustizie e l'impoverimento dell'arte e della cultura nel settore - Per cambiare sul serio.

UGO RONFANI

Raccontò il Faraone a Giuseppe: «Il mio sogno, che ti chiedo di spiegarmi, è questo. Mi pareva di essere sulla riva di un fiume; ne uscivano sette vacche straordinariamente belle e grasse, che pascevano l'erba negli acquitrini. Ed ecco ne venivano dietro altre sette, così brutte e magre come non ne avevo mai viste in terra egiziana, le quali divorarono e consumarono le prime, senza dare segno di essere sazie, che anzi rimasero nella stessa magrezza e sfinimento». (Genesi, 41 - 17 e segg.).

Non noi siamo gli apocalittici di turno, con questo libro a più voci sul buongoverno del teatro (libro che è nato agevolmente, in virtù di spontanee sollecitazioni, a prova che la rifondazione della scena italiana è esigenza diffusa e sentita). È la maggioranza degli addetti ai lavori che ormai, cupamente, echeggia biblici ammonimenti: come se il sogno ricorrente, anzi l'incubo, fosse proprio quello dei setti anni di carestia annunciati dal figlio di Giacobbe dopo avere interpretato il sogno del Faraone.

Il Vecchio Testamento lascia adito alla speranza: sappiamo che dopo avere ottenuto i pieni poteri dallo spaurito Faraone, l'accorto Giuseppe seppe riportare l'abbondanza e la serenità in tutto l'Egitto. Ma ecco: dov'è, oggi, il biblico salvatore del reame di Talia e, se c'è, con quali strumenti riuscirà a sanare l'aggravata crisi del teatro, nave senza nocchiero in gran tempesta dopo l'abrogazione referendaria, nel marzo del '93, del ministero di tutela?

Quale speranza, sui mesti palcoscenici, se le cose della Cultura e dell'Arte, dunque del Teatro, sembrano occupare pochissimo le menti dei signori che ci governano, probabilmente convinti che altre priorità premano, e ancora folgorati dall'affermazione di quel presidente del Consiglio secondo cui, nella patria di Goldoni e di Verdi, se uno vuole andarsene a teatro si paghi il biglietto e non rompa le scatole?

Vorremmo sbagliare, ma tutto quel gran cambiamento promesso alle legislative della primavera scorsa ancora non si vede, sepolto com'è sotto la caligine di inveterate, inerti abitudini; e dunque non c'è troppo da illudersi che si lascino spazio ed iniziativa ad un Malraux o ad un Lang nostrani, per dare corso non diciamo ad un nuovo Rinascimento, ma per valorizzare un po' meglio (dopo-

La Giornata della critica al Gabinetto Vieusseux

Il buongoverno del Teatro - Riflessioni a più voci sulla rifondazione della società teatrale è stato il tema di un dibattito (il primo dopo l'insediamento del nuovo governo e l'attribuzione delle nuove competenze in materia di Spettacolo), svolto il 13 giugno nella Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

L'occasione del dibattito è stata la pubblicazione di un volume con lo stesso titolo, per i tipi della editrice fiorentina Shakespeare and Company. Il libro - a cura di Ugo Ronfani, coordinamento redazionale di Claudia Pampinella - si presenta come una pubblicazione a più voci firmata da registi, attori, drammaturghi, critici ed operatori teatrali, e pone la questione centrale di un serio rinnovamento della scena italiana nel momento in cui, dopo l'abolizione referendaria del vecchio ministero del Turismo e Spettacolo, essa è sul punto - speriamolo - di darsi nuove regole per superare lo stato di crisi della nostra scena e partecipare alla costruzione di un Teatro d'Europa.

Gli interventi sono firmati da Antonio Attisani, Odoardo Bertani, Augusto Bianchi-Rizzi, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, Paolo Cacchioli, Giovanni Calendoli, Ivo Chiesa, Maurizio Costanzo, Ghigo De Chiara, Guido De Monticelli, Giuseppe Di Leva, Dario Fo, Alessandra Galante Garrone, Eva Johanna Heldrich, Walter Pagiario, Paolo Petroni, Paolo Puppa, Giuseppe Recchia, Sandro Sequi, Andrée Ruth Shammah e Jean-Pierre Wurtz.

Il dibattito ha fatto seguito all'annuale assemblea dell'Associazione nazionale Critici di Teatro, e si è concluso con la cerimonia dell'assegnazione dei Premi della Critica, da parte dell'Anct, e con la consegna a Franco Quadri della Lente d'Oro attribuitagli dall'Asst (Associazione nazionale Scrittori di Teatro).

La Giornata della critica teatrale italiana, promossa con il patrocinio della Regione Toscana, era inserita nell'ambito della Settimana dello Spettacolo svoltasi a Firenze e in altre città toscane. Gli ospiti dell'Anct hanno assistito, la sera, alla prima di Dittico Giapponese, con la regia di Bob Wilson.

Hystrio pubblicherà sul prossimo numero resoconti sui lavori dell'Anct, sul dibattito intorno allo stato del teatro e sull'insieme delle manifestazioni della Settimana dello Spettacolo. Pubblichiamo intanto parte della prefazione di Ugo Ronfani a Il buongoverno del Teatro. □

tutto qualche attardato scandinavo continua a chiamare l'Italia il giardino d'Europa) la nostra pervicace tendenza ad essere artisti, musicisti, attori. Chi si prenderà la briga di leggere le pagine de *Il buongoverno del teatro* constaterà che la maggior parte degli operatori teatrali - drammaturghi, registi, attori, impresari ed esperti - i quali hanno accettato il nostro invito a consegnarci le loro riflessioni e le loro proposte per il futuro della scena italiana, si è espressa a favore di un ministero

della Cultura non dirigista, ovviamente, poiché non sono stati ancora fuggiti i ricordi infausti del Minculpop, ma dotato di specifica autonomia e in grado di offrire spazi adeguati all'azione artistica e culturale. Anche alla vigilia della consultazione elettorale di marzo le forze politiche in campo, evidentemente preoccupate di manifestare una volontà di cambiamento, si erano espresse nella quasi totalità a favore di uno strumento di governo in grado di garantire l'organico sviluppo della

Cultura e delle Arti: e questo per ottenere che gli intellettuali e gli artisti siano associati alla crescita della società civile, per arginare in questi campi l'invadenza fino a ieri eccessiva degli apparati partitici e burocratici, infine per mettersi alla pari con i modelli europei.

Non si può dire – ma questo lo sapevamo già – che la proclamata attenzione di queste forze politiche per la Cultura si sia tradotta, sia nei programmi di governo che nei progetti dell'opposizione, in una volontà riformatrice suffragata dai fatti. Anche nel corso delle travagliate trattative per la formazione del nuovo governo la questione è stata relegata fra le cure minori, come una variabile per tentare di raggiungere equilibri finali all'interno della maggioranza.

Consoliamoci: si sarà raggiunto quantomeno il risultato di evidenziare un principio, a futura memoria. Questo: la rifondazione di quanto resta della società teatrale italiana – prossima allo sfascio se non si provvederà per tempo – si iscrive in una rinnovata programmazione dell'azione culturale, che non si limiti ovviamente alla gestione del patrimonio dei beni esistenti ma offra autonomi spazi di manifestazione della Cultura per il mondo d'oggi. Ciò premesso, come principio irrinunciabile, è ormai chiaro, anche, che rifondare la scena italiana significa realizzare anzitutto una approfondita e libera consultazione degli addetti ai lavori (promuovere – si potrebbe ben dire – una costituente per il Teatro), in difetto della quale avrebbero partita vinta le forze e gli uomini del vecchio sistema teatrale, che in questi ultimi tempi si sono rivelati straordinariamente abili nel restare abbarbicati ai rottami del disciolto ministero, giocando su un trasferimento delle funzioni e delle competenze puramente formale. Non c'è proprio da stare allegri, insomma, e occorre vigilare ed evitare che il nuovo assomigli al vecchio: che tutto sia deciso, domani come ieri, nelle stanze dei burocrati dello Spettacolo, sostituendo altre protezioni politiche alle vecchie, risuscitando il consociativismo equivoco che in questi anni ha fatto man bassa delle sovvenzioni, perpetuando l'assistenzialismo dequalificato dal clientelismo che è stata finora la norma, continuando ad attuare una gestione bloccata del potere teatrale dalla quale sono state troppo spesso escluse le competenze reali.

Questo pericolo, del vecchio che si ripresenta coi travestimenti del nuovo, è tanto più inquietante in quanto il sistema teatrale italiano era diventato, dominante la partitocrazia, una nebulosa di *lobbies*, organizzate in corporazioni e sottocorporazioni. Nobili i conlati principi; in realtà ognuno a difendere il suo pezzo di formaggio. Nessuno – parlasse a nome del teatro pubblico o di quello privato – disposto a rinunciare al benché minimo privilegio. Tutti interessati, alla fin fine, a protrarre all'infinito il discorso della crisi del teatro per giustificare così la politica dell'assistenzialismo, nella quale le forze politiche trovavano il loro tornaconto. Tutti infervorati a parole (quanti convegni, quanti seminari, quante tavole rotonde sui guai della scena, in questi anni!), a chiedere la Legge sulle attività della Prosa, nuove regole del giuoco, ma con la segreta speranza che non si muovesse foglia, che continuasse a piovere la manna delle sovvenzioni secondo i criteri paternalistici delle circolari ministeriali, preparate dal vertice burocratico e firmate dal ministro di turno, che in più si atteggiava a salvatore del teatro facendo pubblicamente conoscere la sua opposizione ai «tagli».

Le reazioni di queste *lobbies* teatrali all'abrogazione referendaria del ministero del Turismo e Spettacolo sono state, al riguardo, rivelatrici e sintomatiche: colpite dal «complesso dell'orfano», hanno deplorato l'abolizione di quel triste ministero di via della Ferratella (ch'era stato in origine un albergo, ed era diventato un gorkiano *Albergo dei Poveri dello Spettacolo*, non frequentato purtroppo dal *Revisore di Gogol*...). Hanno gridato al tradimento e all'abbandono, si sono strette intorno ai superstiti burocrati evidentemente interessati a mantenere di fatto le cose com'erano prima del referendum, e sono tornate alle vecchie abitudini. La circolare delle protezioni e delle elemosine,

BUONGOVERNO DEL TEATRO

Per una rifondazione della società teatrale

a cura di Ugo Ronfani



Shakespeare and Company

l'esorbitante discrezionalità dei vertici burocratici con la copertura convenzionale di commissioni di scarsissima rappresentatività, la transitorietà di una gestione *routinière* che agiva sulla crisi come il classico cerotto sulla gamba di legno, la persistente confusione delle funzioni e delle competenze fra il governo centrale del teatro e le Regioni, nonostante che fosse acquisito un trasferimento delle stesse agli enti di territorio e, insomma, il rapido esaurirsi della spinta riformatrice ch'era insita nell'indicazione referendaria: questa è stata la cronistoria non esaltante di quanto, per lo Spettacolo, è accaduto dal marzo del '93 in poi. Qualcuno ha detto, crudamente: il ballo sul *Titanic* prima del naufragio.

La realtà è che – ripetiamo – la volontà di rinnovamento, indicazione dell'elettorato a parte, è sempre stata più apparente che reale. E sempre esistito, ed esiste, un «partito trasversale» che di fatto, mentre magari ha finto e finge di aderire al cambiamento accettando, *in linea di principio*, una legislazione-quadro per il teatro, in realtà semina da anni di ostacoli la strada che dovrebbe condurre ad una regolamentazione legislativa della materia; e questo per la semplice ragione che nell'improvvisazione e nel disordine ha sempre trovato, in fin dei conti, il suo vantaggio.

COME NEI GIGANTI

Chi ha chiara la consapevolezza che nel teatro sta ancora la *coscienza culturale* di un popolo (quella coscienza che certamente non abita il tubo catodico della televisione), e chi spera che dal travaglio della nascita della Seconda Repubblica (se la voglia di cambiamento non è soltanto un accesso di fissazione nominalistico...), sente di vivere questo tempo sospeso nell'attesa come la ripetizione, nella realtà degradata della nostra scena, dell'ultima allegoria pirandelliana, quella dei *Giganti della montagna*. Egli avverte che *quelli di lassù*, i Giganti issati sulla montagna del potere, dediti soltanto alle fabbriche del Reale, arrivano a soffocare con la loro ottusità le voci dell'arte, le ragioni della poesia. In questa rappresentazione allegorica della condizione del teatro Ilse Paulsen, la Contessa, resta determinata fino allo stremo a portare in giro per il mondo, con i suoi attori sconsolati, la favola che morendo le ha lasciato il Poeta. Ma il suo peregrinare la porta fatalmente ad esiliarsi con i compagni nella fantasmatica Villa della Scalogna, dove il Mago Cotrone anima le sue Apparizioni, larvali residuati dell'altra vita, quella dell'immaginario, che s'agita nel profondo dell'uomo. È il sogno che si isola fuori dal reale: fuori dalla Villa, lassù, vigilano protervi i Giganti, che del sogno sono i nemici, nel nome della ragion pratica.

Il senso dell'allegoria lasciataci, morendo, da Luigi Pirandello è oggi chiarissimo. L'arte, anche quella teatrale, è divisa, lacerata fra l'irrealtà dei sogni – cui è indifferente una società che guarda ad inariditi orizzonti – e l'ottusità del reale, fra la tentazione di dissolversi nel remoto museo delle Apparizioni e il cedimento al duro dominio dei Giganti, che stanno sostituendo all'immaginario della poesia l'artificio tecnologico della realtà virtuale.

Al di là delle sue varie manifestazioni, la crisi del teatro – formula abusata, che perfino infastidisce – è proprio in questa perdita di una funzione specifica, nella tentazione di rifugiarsi in una sorta di *réverie* commemorativa delle sue origini oppure di cedere alle grossolane sollecitazioni che le vengono dalla società dei Giganti (stavamo per scrivere *dalla società dei consumi*).

Che fare? Rassegnarci al crepuscolo del teatro, considerare come ineluttabile il tramonto del genere teatrale nel magma indistinto di una Società dello Spettacolo dominata dai nuovi media? Dare per scontata l'ipotesi che il reame di Talia sia condannato ad essere una sorta di riserva indiana magari protetta, ma ricusata secondo le ferree leggi dei Giganti, quelle del profitto, delle *audiences*, dell'uso puramente strumentale della cultura? Oppure continuare a considerare il luogo teatrale come il tempio laico dove la gente (definizione di Vaclav Havel) si aduna per dibattere le grandi questioni del proprio tempo, dunque misurarne l'importanza e il merito non in base al computo numerico del consenso che ottiene ma in base alla sua capacità di impegnare l'intelligenza e la sensibilità delle *minoranze attive* della cultura e dell'arte: quelle che poi determinano, per l'appunto, i livelli di civiltà di un popolo (compresa la maturazione della cosiddetta *cultura di massa*)?

Coloro che hanno accettato di contribuire alla stesura del libro di cui stiamo parlando, credono, evidentemente, che la funzione del teatro debba essere vigorosamente riaffermata e riproposta come coefficiente indispensabile per il rinnovamento del Paese: rinnovamento che, se non è ancora in atto, è tuttavia nelle diffuse aspirazioni della gente. In forma antologica (il che non significa senza un'architettura d'insieme) essi si sono assegnate varie parti di un unico discorso, secondo le loro predilezioni e le loro competenze. Il risultato è stato – ci pare – una sorta di giornale di bordo per una navigazione che non sia né cieca né avventurosa, ma limpida e cosciente, nell'arcipelago del teatro; e spetterà al lettore non indifferente cogliere i ricordi che uniscono, in una organicità di fondo, i vari segmenti di cui il libro è composto. Questa organicità, benché snodantesi nella varietà di punti di vista liberamente autonomi, perciò non sempre coincidenti, nasce dall'esigenza comunemente sentita dai compilatori della pubblicazione di contribuire all'aggiornamento di una cultura teatrale *militante*, ossia calata nelle pratiche del fare e del gestire il teatro, e dalla volontà anch'essa comune di dare espressione pratica ad un progetto riformatore della scena che cominci, questo il punto, dalla trasparenza delle regole del gioco.

È stato questo il denominatore comune che ha determinato le scelte e le adesioni degli esperti invitati a dare vita alla pubblicazione: autori, registi, attori, docenti, critici, impresari e operatori teatrali, due fra questi stranieri, con il compito di riferire su orientamenti ed esperienze in provenienza dalla Francia e dalla Germania. Si è voluto riunire esperti di diversa formazione, di provenienza disparata, senza badare a criteri di omogeneità ideologica o culturale, politica o anagrafica, proprio perché si è inteso superare i consueti schemi aggregativi, in passato eretti con intedimenti discriminanti. A quanti si sono riuniti per ragionare sul buongoverno teatrale – persone alle quali potevamo fare credito della buona fede e della competenza – abbiamo chiesto soltanto di rispondere con un massimo di concretezza, nei vari settori di intervento, alla domanda di fondo che pongono i cambiamenti annunciati come sostanza della seconda Repubblica nei campi della Cultura e dello Spettacolo: come ridefinire la natura del teatro nella società dei mass-media e, una volta chiarito

dopo tanta confusione anche interessata lo specifico teatrale, quali regole suggerire per rinnovare, nel settore, i modelli drammaturgici, produttivi e critici, nonché il rapporto tra la scena e il pubblico. Non si è voluto discutere sulla natura del teatro (natura mal definita tra l'altro, perché ha origini misteriose e complesse, nella realtà e nell'inconscio, nell'individuo e nella società) come se si dovesse discutere sul sesso degli angeli, in piena e astratta teoria. No, si è voluto tentare l'approccio al discorso sulla specificità del teatro avendo ben presente la necessaria saldatura tra la teoria e la pratica, nella consapevolezza che questa specificità è in rapporto al tempo e al luogo, ha a che vedere con la storia, la cultura e la società del nostro Paese. Sapendo inoltre – nessuna fuga, dunque, nell'arsenale delle Apparizioni – che se non ne alterano la sua più o meno segreta essenza, gli strumenti della comunicazione e dello spettacolo, in quanto mutano con il mutare delle tecnologie, sono destinati ad influenzarlo, il teatro, non fosse che nei modi della produzione e della distribuzione. Valgano per tutti gli esempi, espliciti fino all'ovvietà, del cinema e della televisione, che nei rapporti con il teatro hanno avuto, in questo secolo, un'influenza grandissima.

Dunque, in questo libro, non un dibattito campato in aria sullo specifico teatrale, proprio perché la rivoluzione tecnologica del video e del computer è ormai arrivata a modificare i linguaggi, e con essi anche i modi di fare arte, letteratura, spettacolo. Sicché le frontiere di questo specifico vanno ridisegnate, ma nel concreto operare *hinc et nunc*, così come vanno verificate in rapporto al fare teatro sulla scena dell'oggi, così come dev'essere aggiornato il linguaggio con il quale lo spettacolo teatrale (vorremmo poter dire *la cerimonia teatrale*) continua ad assolvere alla sua funzione antica.

Un dibattito del genere, che voglia fornire le basi non per qualche manifesto utopico (ce ne sono stati tanti, dal '45 ad oggi, anche generosi come quelli di Fabbri, Pasolini o Testori) ma per una nuova pratica teatrale, è complesso e difficile. Né pretendiamo di averlo esaurito in queste pagine. Ci basterebbe avere iscritto la questione teatrale

– primi, per impazienza o ingenuità, dopo la svolta politico-istituzionale promessa con la verifica elettorale del marzo 1994 – all'ordine del giorno non diciamo delle grandi priorità del Paese (che sono altre), ma fra i delicati, non trascurabili problemi dalla cui soluzione dipende la ripresa civile, culturale e morale dell'Italia.

Basterà consultare l'indice del volume per constatare che i due piani della nostra riflessione collettiva – natura del teatro per il nostro tempo, buongoverno del teatro – hanno determinato contributi a trecentosessanta gradi. Al discorso sulla valorizzazione di una drammaturgia del presente ha fatto riscontro la rivendicazione dei mezzi e degli strumenti necessari al poeta della scena; la questione della formazione dei registi e degli attori si è accompagnata a precise proposte per rendere responsabile un pubblico oggi inerte o riluttante; il dovere di assicurare l'indipendenza della sperimentazione si è saldato alla ridefinizione del ruolo del teatro pubblico. La separazione negativa fra l'università e la scena, l'inradicamento del lavoro teatrale nel territorio, il ripristino di regole di trasparenza all'interno della società teatrale, l'elaborazione di un nuovo statuto dell'attore, i nuovi rapporti da instaurare fra il governo centrale del teatro e gli enti locali, l'esigenza di non confondere la stabilità dell'impresa teatrale con diffuse tendenze involutive, la ricerca di una coabitazione pacifica fra scena e video: ecco soltanto alcuni dei contributi contenuti in questo volume. Emerge da questi contributi anche la convinzione che – dilaghi oppure no il corso liberista – sia in ogni caso opportuno instaurare (e fare rispettare) una normativa di legge per il lavoro teatrale. Il che non vuol dire, s'intende, ingabbiare l'arte scenica, attentare alla libertà degli artisti o condizionare scelte del pubblico, ma più semplicemente predisporre strutture, strumenti e regole per determinare anche in questo settore quel tanto di buongoverno, se possibile di autogoverno, realizzabili in un Paese come il nostro.

Vorremmo che il libro contribuisse anzitutto a bloccare, e rendere inoffensivo, lo scomposto, arrogante, indecente agitarsi dei protagonisti del dissesto teatrale di ieri, che non danno segno di

voler smobilizzare e subdolamente cercano di bloccare le spinte al rinnovamento. Vorremmo che aiutasse a mettere un termine alla squallida provvisorietà determinata dalle circolari per la Prosa, che hanno alimentato pratiche lottizzatrici, ingiustizie distributive e l'abbassamento dei livelli qualitativi del repertorio. Che convincesse i responsabili del governo teatrale a finirli con gli automatismi insulsi delle sovvenzioni, con le erogazioni verticalistiche, inerti e incontrollabili del Fus. Che evidenziasse la richiesta che nei centri decisionali abbiano finalmente più voce in capitolo gli operai dell'arte teatrale, ossia gli autori, i registi, gli attori, i tecnici, e meno i rappresentanti degli interessi corporativi e sottocorporativi della fabbrica del teatro.

E ancora, vorremmo che il libro contribuisse a fare ordine – in attesa di una legislazione organica e aggiornata – sulle attribuzioni e sui compiti delle Regioni in materia di teatro, a evitare gli errori e gli sprechi di questi anni. Nonché a liberare il mercato teatrale dai ceppi dell'assistenzialismo, affinché nel settore privato agisca finalmente una sana, selettiva concorrenza (inutile sostenere dei *cadaveri che camminano*), e in quello pubblico la si smetta di rivendicare inammissibili posizioni di rendita.

La lista degli *auspici* – ma sono indicazioni precise – potrebbe allungarsi: tagliare senza esitazioni i rami secchi, chiudere gli istituti del teatro inutili e parassitari, ridisegnare i bacini di utenza, ricreare poli forti ed attivi, revitalizzare i teatri municipali magari destinandoli alla nuova drammaturgia. E conquistare al teatro la gioventù teledipendente, porre con serietà le questioni di un Teatro Nazionale e dei dialetti, rifondare le traballanti strutture del Sud, inserire gli eventi teatrali in spazi culturali polivalenti, usare i media per e non contro il teatro. Mettere a punto insomma, al centro come in periferia, ognuno secondo le proprie competenze e responsabilità, una strategia culturale d'insieme per la nostra scena, finalmente studiata dagli uomini di cultura e dagli artisti, non più dai burocrati e dai mestieranti.

Proposte, insomma per cambiare sul serio. □

TEATRO D'EUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

L'ESTATE TEATRALE DA PERGINE A TAORMINA

DRAMMATURGIA ITALIANA CLASSICI E LABORATORI



Spoleto

Per aprire la trentasettesima edizione del Festival dei due Mondi (22 giugno-10 luglio) Menotti quest'anno ha scelto due rarità di Francis Poulenc: l'opera buffa *Les mamelles de Tirésias* con la regia di Alfredo Arias e, nella stessa serata, *Les biches*, balletto riproposto nelle coreografie originali di Bronislava Nijnska dal Ballet National de Nancy. Seconda opera lirica in cartellone è il *Wozzeck* da Büchner, musica di Alban Berg diretta da Steven Mercurio, regia di Guntar Kramer. Il settore della danza prevede tre appuntamenti: *L'ombre*, ricostruzione del balletto romantico di Filippo Taglioni del 1839, con la compagnia del Ballet National de Nancy, protagonista Alessandra Ferri, coreografie inedite della Martha Graham Dance Company, ora guidata da Ronald Protas, e il Ballet National de Marseille Roland Petit con *Les Forains*, *Six danses de Chabrier* e *Mère Méditerranée*. Ben nutrito il cartellone della prosa. Innanzitutto il regista russo Lev Dodin e i suoi ventisette giovani attori dell'Istituto teatrale di Pietroburgo con *Claustrophobia*, spettacolo-manifesto sulla gioventù del dopo perestrojka ispirato alle pagine di Vladimir Sorokin e di Ljudmila Ulitskaja. Segue *L'ultimo yankee* di Miller messo in scena dall'americano John Crowther con Daniela Poggi, Ray Lovelock, Isa Barzizza e Glauco Onorato. Lo scontro generazionale fra padri e figli è al centro di *Camper*, novità di Vittorio Gassman ricca di risvolti autobiografici e che infatti l'attore recita accanto al figlio Alessandro. Infine *Tre Lai*, un trittico inedito di Testori affidato all'interpretazione di Adriana Innocenti e *L'angel*, poema in dialetto lombardo di Franco

Loi recitato da Giovanni Crippa. Non vanno dimenticati, sempre nel settore prosa, oltre alla rassegna a cura dell'Idi *Commedie nuove, signori!*, che presenta la lettura di quattro testi italiani, due spettacoli di marionette di Carlo Colla & Figli, *La lampada di Aladino* e *Gli ultimi giorni di Pompei*. Da segnalare le mostre «Emile Bourdelle» (1861-1929) e «Samaritani pittore». La sezione Spoleto-cinema presenta un omaggio a Gassman e la rassegna «Medioevo nel cinema». Il 10 luglio, per il tradizionale concerto in piazza che chiude il festival, l'orchestra e il coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia eseguiranno la Nona Sinfonia di Beethoven diretti da Christian Thielemann. Ma la vera novità sarà l'abolizione dei biglietti omaggio per i vip dal momento che, dice Menotti, «in un clima di rinnovamento, anche Spoleto ha deciso di rompere con alcune vecchie abitudini, ormai inaccettabili perché dannose e ingiustificate».

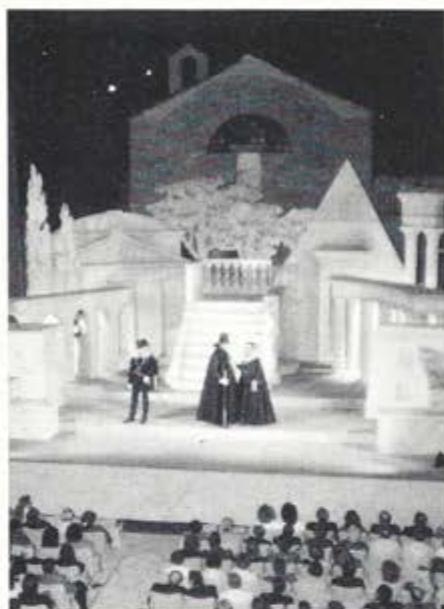
Taormina

Tra la fine di giugno e l'inizio di settembre, nelle sedi consuete del Teatro antico e del Palazzo dei Congressi, avrà luogo la XXIV edizione di Taormina Arte. Il programma di massima, che deve essere ancora ultimato, prevede, oltre alla Rassegna cinematografica e alla Rassegna internazionale del video d'autore, una sezione musica che comprende *La bella e la bestia* di Cocteau nella versione musicale scritta ed eseguita da Philip Glass, concerti jazz, i *Carmina Burana* di Orff diretti da Gabriele Ferro e tre appuntamenti con i Bemberg Symphoniker diretti da Giuseppe Sino-

poli (musiche di Mahler, R. Strauss, Bruckner, Brahms). La sezione prosa è dedicata, nel decimo anniversario della morte, ad Eduardo De Filippo con una serie di spettacoli (tra cui *Sabato, domenica e lunedì* per la regia di Patroni Griffi); una mostra multimediale, accompagnata da una retrospettiva cinematografica, una rassegna video, un ciclo di incontri e un convegno a cura di Maurizio Giammusso.

Asti

Il Festival di Asti (20 giugno-2 luglio), giunto alla sua sedicesima edizione, punta come sempre sulla drammaturgia contemporanea, ma allarga il campo anche alla rielaborazione drammaturgica di opere letterarie. Dieci gli spettacoli in cartellone. *La chungo* di Mario Vargas Llosa, regia di Luca De Fusco con Paola Pitagora e Amanda Sandrelli; *Passione secondo Giovanni* di Antonio Tarantino, regia di Cherif con Emilio Bonucci; *Tango delle ore piccole* di Manuel Puig, regia di Girolamo Angione, coreografie di Riccardo Labriola, musiche di Carlo Gardel e Alfredo Le Pera; *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry ridotto da Italo Dall'Orto, con la compagnia di Torao Suzuki; *La guerra: cuochi contro imbianchini* dall'opera di François Rabelais nell'adattamento e nella regia di François Kahn, con il Centro per la Sperimentazione di Pontedera; *Novecento* di Alessandro Baricco nell'allestimento del Laboratorio Teatro Settimo, regia di Gabriele Vacis; *Susn* di Herbert Achternbusch con la regia di Valter Malosti; *La bruttina stagionata* dal romanzo di Carmen Covito, regia di



Franca Valeri, con Gabriella Franchini; *Zozos* di Giuseppe Manfredi, regia di Andrea Taddei con Ida Marinelli, Ferdinando Bruni e Matteo Chioatto e infine *Jubilaum* di George Tabori, regia di Giampiero Solari con Paolo Rossi, Cochi Ponzoni e Lucia Vasini. Astit teatro proporrà inoltre un testo di Ugo Ronfani dai *Diablogues*, rifacimento di testi di humour noir dell'autore dell'avanguardia francese Roland Dubillard, nell'interpretazione di Enzo Vetrano e Stefano Randisi.

Borgio Verezzi

A inaugurare la XXVIII edizione del Festival di Borgio Verezzi (14 luglio-10 agosto), nella sua deliziosa e panoramica piazzetta, sarà *Il cavaliere e la dama* di Carlo Goldoni nella regia di Mauro Avogadro, con protagonisti, tra gli altri, Annamaria Guarnieri, Luciano Virgilio e Alarico Salari. Ben due le regie del giovane Antonio Syxty: *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, interpreta la famiglia Pambieri al completo, e *La fine della corsa* di Le Carré, con Glauco Onorato e Claudio Gianetto. De Bosio è presente con *La betta* del suo amato Ruzante, scene e costumi di Luzzati, con, tra gli altri, Piergiorgio Fasolo, Virgilio Zernitz, Sara Alzetta, Dorotea Aslanidis e Massimo Loreto. Ai primi di agosto *Il comico* (*The Entertainer*) di John Osborne, regia di John Crowther con Paolo Ferrari e Giovanna Ralli. A chiusura della manifestazione un celebre testo di Agatha Christie, *Trappola per topi*, nella regia di Girolamo Angione con Anna Marcelli.

Montalcino

È stato il primo a cominciare. Il festival, organizzato dall'Atelier della Costa Ovest, ha presentato tre spettacoli (*Una voce quasi umana* di Donatella Diamanti, regia di Alessandro Garzella; *Autoscontro* di Vittorio Franceschi, regia di Rosaria Bux; *Venezia salva* di Simone Weil, regia di Marco Andriolo, con Galatea Ranzi; e *Dracula* di Barbara Nativi), il convegno «Heimat, per una seconda patria delle arti», e una serie di laboratori. In quest'ultima sezione, che caratterizza il percorso di ricerca caro a questo festival, sono da segnalare gli incontri con Cristina Pezzoli («Modalità del fare teatro oggi»), con i Magazzini Criminali («Il linguaggio della poesia: Dante e dintorni»), con Andres Morte («Mari Carmen-Cabaret

tragico comico»), con Barbara Nativi del Laboratorio Nove («Dracula, primo studio»), e uno stage con Carmelo Bene.

La Versiliana

Non sembra risentire della crisi il festival viaregino che presenta un cartellone articolato e ricco di spettacoli di prosa e di danza a partire dall'inizio di luglio fino alla metà di settembre. Il programma offre otto spettacoli di prosa: in prima nazionale *Liola* di Pirandello, con Lando Buzzanca e *Le relazioni pericolose* di C. de Laclos, regia di Mario Monicelli, con Geppy Glejeses, Dominique Sanda e Laura Morante; Paolo Rossi con *Canzonacce-Dal night a Shakespeare*; *Camper* di e con Vittorio Gassman; un doppio Shakespeare con *Macbeth*, regia di Giancarlo Sepe, con Franco Branciaroli, e *Molto rumore per nulla*, regia di Antonio Syxty con Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi; e ancora Pirandello con *Il fu Mattia Pascal*, regia di Marco Mattolini, con Flavio Bucci, e *Caffè della stazione* con Michele Placido. Per la sezione danza, tra i numerosi appuntamenti, segnaliamo quelli con il Teatro Kirov di San Pietroburgo, il Balletto di Spoleto, l'Euroballet-Elevation Dance Company, l'Associazione Saraswati-Gruppo di danza Smitalaya di Bombay, i tangueros dell'Aristocrazia Arrabalera, l'Associazione Cinema Danza e il gruppo Versilia Danza

Toscana delle Culture

Dal 30 luglio al 7 agosto e tra Arcidosso e Monte Amiata e dal 7 all'11 settembre a Castiglione della Pescaia la seconda edizione del Laboratorio di teatro, musica e arti visive diretta da Giorgio Zorù e Thomas Fortmann annuncia una serie di laboratori di grande interesse (*L'eredità di Kantor* a cura del gruppo Cricot 2, *Per un teatro clandestino*, a cura di Renata Molinari e Thierry Salmon, *Fuochi* di Margherite Yourcenar a cura di Antonella Morassutti e Elena De Rienzo, spettacoli di Enzo Moscato, Danio Manfredini, Alfonso Santagata, Daniela Regnoli e del russo Derevo). Il Laboratorio cinema porterà a compimento il progetto di Claudio Morganti per la realizzazione del film *Riccardo III*, mentre al laboratorio *Il castello dei mutamenti*, primo appuntamento interdisciplinare al castello Aldobrandesco di Arcidosso, dedicato a Antonio Neiwiller (fondatore con Mario Martone e Toni Servillo di Teatri Uniti) recentemente scomparso, parteciperanno tra



gli altri, Leo De Berardinis, Thierry Salmon, Renata Molinari, Salvatore Vitaliani, Lucio Pari, Claudio Morganti, Alfonso Santagata.

Castiglione

Dedicato a Micha van Hoecke per i dieci anni della sua Ensemble a Castiglione, il festival (15 luglio-21 agosto), quest'anno fa rotta quasi esclusivamente verso il pianeta danza. Aprono il cartellone due prime nazionali: *Mouvementes, rythmes, reves* del Rudra Béjart Ecole-Atelier Lausanne e il Ballet Victor Ullate, ai quali vanno ad aggiungersi la Compagnia Linga Lausanne Danse Projet; *Stelle amiche*, che ospita un gruppo internazionale di ballerini tra i quali Maximiliano Guerra e Vladimir Derevianko; le nuove produzioni del festival con coreografie di Adriana Boriello, Jean Christian Chalon, Ivan Gessaroli, Franco Di Francescantonio; e *Gala Savignano*, uno spettacolo a cura di Vittoria Ottolenghi, in cui l'intramontabile étoile danzerà con Micha van Hoecke, Marco Pierin e Gheorghe Lancu. La seconda parte del programma, «Incontri con la cultura ebraica», prevede: *Il violino dei Rotschild* da Cechov, coreografia di van Hoecke; *Concerto per la scena* di Sergio Liberovici; *Clastrum Beatitudinis*, coreografia e regia di Mario Piazza; e infine Moni Ovadia con il suo eccellente *Cabaret Yiddish*.

Volterrateatro

Sei giorni intensi di incontri e spettacoli (19-24 luglio) di artisti italiani e stranieri sottolineano lo sviluppo di questo festival come luogo internazionale di cultura teatrale. Queste le presenze dall'estero: dalla Gran Bretagna la compagnia Forced Entertainment con *Club of No Regrets* e *12 a.m. Awake and looking Down*; doppia presenza svizzera con l'Atelier du Travail Teatral in *Les clochards célestes*, e Melandro con *La visite da la vielle dame* di Dürrenmatt; dalla Russia Lcedei 4 con *Catastrophe*. Per la sezione Teatro/Carcere la Compagnia della Fortezza presenta, oltre ai già noti *Marat Sade* e *Masaniello*, uno studio su *The Brig*. Tra gli ospiti italiani saranno presenti Sandro Lombardi, Carlo Cecchi e Nicola Piovaneli. Le produzioni del Csr di Pontedera saranno: *Il cielo per terra* di Roberto Bacci, *Galileo* da Brecht, drammaturgia di Lino Pedullà, progetto e re-

gia di Paola Teresa Bea; e *Guerra*, ispirato all'opera di Rabelais, progetto e regia di François Kahn. Da segnalare inoltre Kudsi Erguner (Turchia), Tenores Bitti (Sardegna), e Vemu Macunda (India) per la sezione musica; un programma curato da Thomas Richards sul Workcenter di Jerzy Grotowski con la partecipazione dello stesso Grotowski; e un progetto di ricerca di Paolo Billi e Dario Marconcini sul *San Paolo*, film mai realizzato di Pier Paolo Pasolini.

Intercity/Madrid

La settima edizione del festival, organizzato dal Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, viene dedicata quest'anno a Madrid (16 settembre-3 ottobre). Due le produzioni che Intercity propone: *Paté di ragazze* da *Ricette di cucina* di Leonardo da Vinci, messo in scena da Rodrigo Garcia; e *Carezze* di Sergi Belbel, regia di Barbara Nativi. A seguire, Andres Morte della Fura del Baus presenta *Mari Carmen* in collaborazione con Astiteatro e Montalcino, e il Moma Teatre di Valencia, rilegge Büchner con *El caso Woyzeck*. Per la danza saranno invitati il gruppo 10&10 Danza con *Haz de luz*, e la Compagnia di Flamenco «Rosa Maria Maya». Da ricordare, infine, il convegno dedicato alla presentazione di testi della drammaturgia spagnola contemporanea, e, per la prima volta, Intercity/Baby, una nuova sezione del festival dedicata ai più giovani che sarà incentrata sui miti e le fiabe spagnole.

Estate nei chiostri

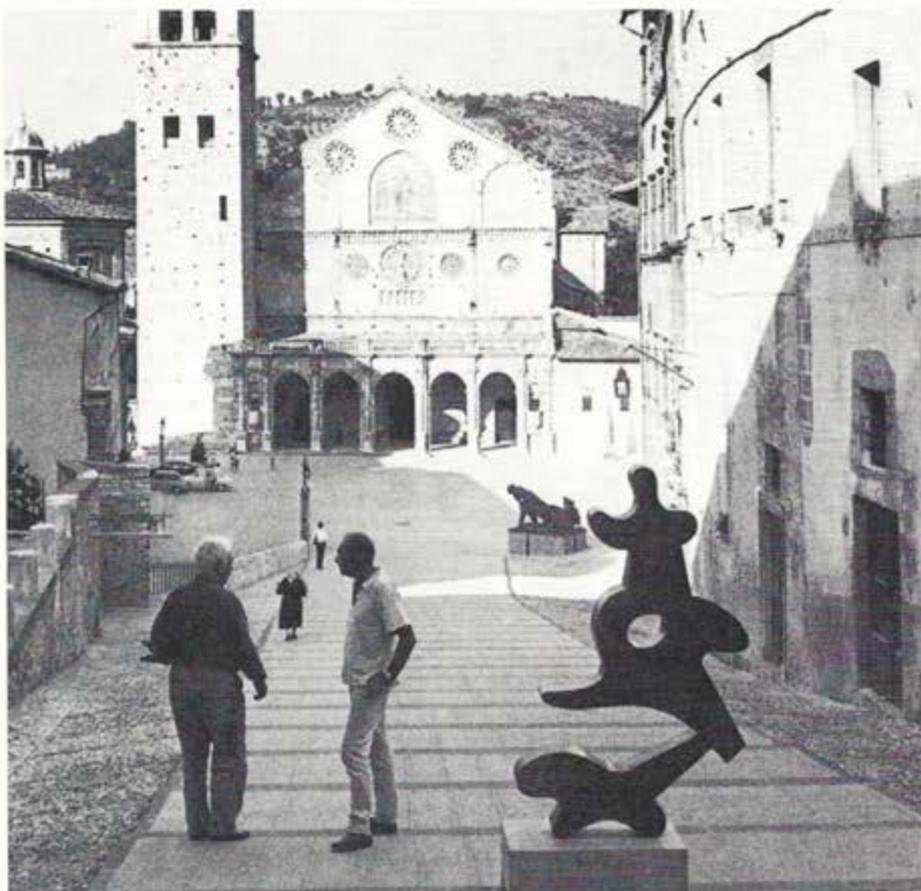
L'estate teatrale della Società Umanitaria (2 giugno-10 luglio) propone come filo conduttore temi e problematiche legate al rapporto tra società e cultura: la cultura popolare contadina e metropolitana, le tensioni religiose, la matrice etnica e antropologica come patrimonio imprescindibile di un popolo, il difficile legame tra l'artista e la collettività, il sovvertimento linguistico fino all'annichilimento e all'incomunicabilità. Il cartellone prevede: *Tre Lai* di Giovanni Testori, con Adriana Innocenti; *Arsa* di Giuseppe Manfredi, regia di Silvano Piccardi, con Patrizia Zappa Mulas; la compagnia L'Albero Società Teatrale con *Esercizi di stile* di Queneau; il laboratorio *Tecniche del teatro di strada* a cura della Ticvin Società Teatro; la Compagnia Enzo Moscato con *Occhi gettati*; il gruppo Maschere nere con *Medzoo m'okos*; *Colloqui notturni con gli assassini* da Dürrenmatt, regia di Ricardo Fuks, con Piero Nutti; e il laboratorio su Tadeusz Kantor curato dai gemelli Janicki che, con il loro gruppo, presenteranno successivamente *Beckettiana* e *Playing with Godot*. La rassegna comprende anche appuntamenti con il cinema, la musica, la danza, e una mostra e una tavola rotonda sul fumetto didattico tra realtà sociale e fantasia.

Pergine

Tre importanti appuntamenti con la prosa spiccano nel programma del festival trentino, che si svolgerà in luglio e agosto. Si tratta di *La betta* di Ruzante, messa in scena da Gianfranco De Bosio; *La venexiana* di Anonimo del '500, regia di Shahroo Kheradmand, con Paola Quattrini; e *Il comico* di John Osborne, regia di John Crowther, con Paolo Ferrari e Giovanna Ralli. Uno spazio sarà dedicato alla nuova comicità e ospiterà, fra gli altri, Gioele Dix, Mario Zucca, Enzo Jacchetti, Marina Senesi e il duo francese Framboise Frivole; per la sezione musica si potrà assistere ai concerti di Rossana Casale, accompagnata da un quartetto jazz, e dei Bohe Combo. I giorni di pausa tra uno spettacolo e l'altro saranno coperti da proiezioni cinematografiche.

Alpe Adria Puppet

La terza edizione di questa rassegna dedicata al Teatro di Figura, in collaborazione con il Mittel-



fest, avrà luogo nel castello medievale di Gorizia dal 17 al 24 luglio. Principale novità sarà l'attivazione di un settore di produzione, intitolato «Playshakespeare», che prevede un ciclo triennale di spettacoli, rassegne video, e incontri sull'opera del Bardo legata al Teatro di Figura. La trilogia shakespeariana prevede, quest'anno, *Macbeth* con la regia di Zlatko Bourek e, successivamente, *The Tempest* e *Troilus and Cressida* messi in scena da Edi Majaron e Roberto Piaggio. Tra le compagnie ospiti - ma il cartellone è ancora incompleto - saranno presenti il Panstwowy Teater Animacji (Polonia) con *The Wardrobe*, la Compagnia Alain Le Bon (Fancia) con *Cirk'Ubu*, il Megteater (Ungheria) con *Cinematronnet*, e il Teatro Alegre (Italia-Spagna) con *Marionette in cerca di manipolazione*.

Teatro italiano - Fondi

In programma, alla XIV edizione del Festival del Teatro italiano di Fondi, cinque novità italiane in prima nazionale (*Ordalia* di Dario Bellezza, Premio Fondi-La Pastora 1993, *Gelato di campagna* di F.M. Branden, *Penelope* di Riccardo Reim, *La scatola* di Francesco Suriano e *Celti & Runi* di Francesco Apolloni). Per la rassegna Il Teatro dello Zolfo, otto testi selezionati dal Premio Lazio Teatro nel corso della stagione 1993-'94 (*Mussolini* di Mario Prosperi, *Guardiani di porci* di Corbucci e Marsilio, *Le buttane* di Aurelio Grimaldi, *Il mio giudice* di Maria Pia Daniele, *I traditi* di Valentina Farlan, *Guardiani di macchine* di Mario Siano, *Un sesso di troppo* di Berto Argentario e *Buio in un interno* di Luca De Bei). Per la consueta rassegna cinematografica, l'ottava edizione è dedicata ai film che si sono avvalsi del copione teatrale e dell'apporto diretto di alcuni tra i più affermati talenti della giovane drammaturgia italiana da Manfredi a Ruccello a Marini, Chiti, Quartullo, Longoni, Agliotto, fra gli altri. Nel corso del Festival, che si svolgerà dal 23 luglio al 16 agosto, verranno assegnati anche i Premi Fondi-La Pastora per un'opera teatrale inedita e i riconoscimenti a personalità del mondo dello spettacolo che hanno valorizzato gli autori italiani nella stagione in corso.

Città di Castello

Due gli appuntamenti con la prosa tra fine agosto e i primi di settembre: *I rusteghi* di Goldoni nella fortunata messinscena di Massimo Castri per la Compagnia goldoniana del Bicentenario, e *Ritratti di commedia dell'arte* miscelanea goldoniana con Ferruccio Soleri. Carla Fracci e Gheorghie Iancu danzeranno l'immortale *Romeo e Giulietta* di Prokofiev; il resto del programma riguarda interamente la musica classica e prevede la presenza, tra gli altri, dell'Orchestra da camera di Roma e del Lazio, dell'Academy of St. Martin, del London Baroque e dell'Orchestra della Radio di Lubiana.

Santarcangelo

«Esplorazione di linguaggi non convenzionali», «incontro delle forze vive del teatro italiano», «tentativo di dare un senso nuovo al teatro» queste sono le linee programmatiche per l'edizione '94 (2-10 luglio) sotto la nuova direzione di Leo De Berardinis. Due i laboratori: quello di Giorgio Barberio Corsetti sul *Faust* e quello di Marcello Sambati *Koto-Ba, Fioriture*. Per la sezione teatro - incentrata su un confronto tra Commedia dell'Arte, teatro napoletano e Shakespeare - saranno presenti Enzo Moscato con *Mal d'Hamlè*, Marco Baliani con *Lear*, Claudio Morganti in *Studio per il Riccardo III di Shakespeare*, la Compagnia Alfieri con *Maudie e Jane*, Alfonso Santagata in *Polveri*, Ruggero Cappuccio con *Shakespea Re di Napoli*, il Tag Teatro di Venezia con *Il falso magnifico*. E ancora: Marina Confalone con *Raccionepeccu*, Ravenna Teatro con *Zitti tutti*, il Teatro della Valdoca in *Ossicine*, il Teatro di Dioniso di Valter Malosti con *Susn*, i burattini di Otello Sarzi, la tombola di Gino Curcione, e Giovanna Marini con la cantata *La vita sopra e sotto i mille metri*. Completano il cartellone una serie di incontri con Silvano Bussotti e Claudio Meldolesi; una rassegna di film shakespeariani; e i concerti di Gianni Gebbia, Antonello Salis, Terra Arsa e Gunther Sommer.

Rivoli/Ivrea

Il Festival del Nuovo Teatro abbandona del tutto la città di Chieri, dove era nato, e si svolge quest'anno, come già in parte nella passata edizione, in altre due città della provincia torinese: Rivoli (dal 18 al 22 luglio) e Ivrea (dal 15 al 17 settembre). Tre i temi chiave del programma: *Le parole in corpo* (dalle pratiche del narrare al furore del dire), *Il suono del teatro* (dalla nuova scena musicale ai «teatri d'ascolto» radiofonici) e *La scena artificiale* (dal videoteatro alla spettacolarità virtuale). Nella prima sezione si segnalano l'affabulazione itinerante di Giuliano Scabia, le «guarratelle» napoletane di Salvatore Gatto, le leggende romagnole di Sergio Diotto, il «cunto» siciliano di Nino Romeo e Luigi Dadina di Ravenna Teatro con *Griot-Fuler*. Nella seconda è da rilevare la performance di Michele Sambin *Se San Sebastiano sapesse*, un corpo a corpo tra un attore e un violoncello, e la colonna sonora di Paolo Modugno per *L'accalappiatopi* di Marina Cvetaeva messo in scena dalla Compagnia Solari-Vanzi. Infine, nella terza sezione, una rassegna di videoteatro, i teleracconti di Giacomo Verde e l'installazione di Massimo Cittadini in cui gli spettatori possono diventare attori, «navigando» dentro uno scenario virtuale.

Ad Ivrea il festival si articolerà attorno a un progetto dal titolo *La memoria dell'avanguardia*: serie di incontri didattici sulla cultura teatrale accompagnati da una rassegna sul nuovo teatro di ricerca.

Teatro Festival Parma

Tra il 24 settembre e il 1° ottobre si svolgerà al Teatro Due di Parma la XXII edizione del Teatro Festival Parma-Meeting Europeo dell'Attore. Gli appuntamenti teatrali, per quanto il cartellone sia ancora incompleto, saranno: *Romeo and Juliet* di Shakespeare presentato da Jerusalem Kahn Theatre e Alka Saba Theatre Jerusalem, una delle prime coproduzioni israeliano-palestinesi; *Impressions Pasolini* da Calderon di Pasolini, regia di Jean-Louis Martinelli per il Théâtre National de Strasbourg. E ancora, *Goya-Morandi* di Jean-Cristophe Bailly, un testo ispirato dai quadri esposti alla Fondazione Magnani Rocca, che vivranno per alcune sere attraverso le parole degli attori guidati da Gilberte Tsii; e *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, una produzione dello Stabile di Parma per la regia di Gigi Dall'Aglio, con, tra gli altri, Elisabetta Pozzi, Massimo Popolizio e Renato Carpentieri.

Nora

Poesia, musica, prosa e danza nel cartellone della XII edizione del festival sardo, che si svolgerà dal 22 luglio al 13 agosto al Teatro romano di Nora (Cagliari). Per la prosa andranno in scena *Io e il profeta* di Gibrán, regia di Walter Manfrè, con Paola Pitagora; *L'acqua, i sogni* di Ugo Ronfani, regia di Salvo Bitonti, con Giancarlo Dettori e Franca Nuti; e *Diotima o la vendetta di Eros* di Bebetta Campeti, con Pamela Villoresi. L'appuntamento con la musica, danza e poesia prevede, invece, *García Lorca in Flamenco* con Cosimo Cimieri e Rossella, *Sa oghè de su entu e de su mare* su musiche di Marisa Sanna e poesie di Antio Casula, e un concerto del coro polifonico dei Cantori del mattino diretti dal maestro Adolfo Tanzi.

Mittelfest

Dopo un anno di sospensione per difficoltà finanziarie rivive il Mittelfest a Cividale (16-24 luglio)

ispirato, per questa edizione, ai valori della pace, della tolleranza e della solidarietà, sotto la guida di Giorgio Pressburger per la programmazione teatrale e di Carlo De Incontra per la musica. Il cartellone, più austero che in passato, prevede per la sezione teatro: *L'ora in cui non sapevamo niente l'uno dell'altro* di Peter Handke, regia di Pressburger; *Aspettando Godot* di Beckett, regia di Otomar Krejca per la compagnia ceca di Divadlo Za Branou; *Histoire du soldat* di Ramuzy-Stravinski della compagnia Wilan Hokzyca Teatr (Polonia); *Balkanica* di Alfredo Antonaros; *Frammenti da «I Turcs tal Friul»* di Pasolini, lettura a cura di Elio De Capitani, e *Oylem Goylem* di e con Moni Ovadia. Per la danza ricordiamo *Le combat du dragon* di René Clemencic; *Regensis-Top-Cream-The Arena* dello Szegeed Ballet (Ungheria), e *Il combattimento* di Micha van Hoecke dal *Combattimento di Tancredi* e *Clorinda* di Monteverdi. Per la sezione musica, tra i vari appuntamenti, segnaliamo quello con l'Orchestra della Radiotelevisione di Lubiana (*Alle vittime di Hiroshima*, Gorecki, III sinfonia), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* di Luigi Nonò, e, in chiusura di festival, un concerto di Joan Baez a Spilimbergo.

Maggio festeggiante

Organizzato da Spazio Tre in collaborazione con la Fondazione Tercas e gli assessorati di Comune e Provincia si è svolta a Teramo la terza edizione della rassegna di primavera tra musica, cinema e teatro. Insieme a *Però ci amiamo* di e con Grazia Scuccimarra, *Lo zio di Arturo* di Daniel Horowitz con Mauro Marino e *C'era folla al castello* di Jean Tardieu con la regia di Silvio Araclio, presentato dalla compagnia Spazio Tre, si sono avuti, per il giovane cinema d'autore una personale di Giuseppe Piccioni e i concerti di Wim Mertens, Roger Eno e Armonia.

Anagni

Naturale proseguimento del «Maggio culturale e anagnino» si svolge quest'anno (16 giugno-10 luglio) la prima edizione del Festival del teatro medievale e rinascimentale, organizzato in collaborazione con il Centro internazionale di studi sul teatro medievale e rinascimentale diretto da Federico Doglio. Undici compagnie italiane, spagnole e francesi saranno impegnate in spettacoli di teatro, danza e musica. Segnaliamo, tra gli altri, *Scène della Commedia dell'Arte* del Teatro Scientifico di Verona, *Abelardo ed Eloisa* di Maricla Boggio, regia di Arnaldo Ninchi; *Giovanna d'Arco* di Maria Luisa Spaziani, con Rosa Di Lucia; i canti gregoriani del coro Schola Antiqua di Madrid; le *Comedia de Amphitruon* di Joan Timoneda messa in scena dal Teatro dell'Università di Valencia; gli spettacoli di strada della compagnia francese il *etai* une fois l'histoire; e *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, rappresentazione in musica e danza di madrigali guerrieri ed amorosi su musiche di Monteverdi.

Teatro all'Eremo

A due passi da Laverno, nell'orto dei frati dell'Eremo di Santa Caterina del Sasso a picco sul lago, di fronte a Stresa, per l'ottavo appuntamento promosso dalla Comunità Domenicana e dalla Pro Loco di Arolo, andrà in scena nei giorni di venerdì 19, sabato 20 e domenica 21 agosto *Diario di un curato di campagna* di Mario Conti dal romanzo di Georges Bernanos, regia di Fabio Battistini. Accanto ad Antonio Zanoletti saranno Luisa Oneto, Diego Gaffuri, Ketty Fusco, Anna Nicora, Lorenzo Anelli, Francesca Corso.

L'appuntamento religioso di Santa Caterina, dopo *Donna de' Paradiso*, *Assassino nella cattedrale* e *L'annuncio a Maria* si riconferma come una delle tappe d'obbligo dell'estate festivaliera.

Gibellina

Tre giorni di incontri con Philip Glass hanno aperto la XII edizione delle Orestadi (giugno-settembre) proponendo tre seminari; la prima assoluta dell'opera per film ed esemble di *La Belle et la Bête*, secondo lavoro della trilogia Glass/Cocteau; *Low Symphony* e *Company* eseguiti dall'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Sandro Gorli; e *Immagine del suono* una rassegna di video-opere curata da Roberto Andò. In luglio e agosto, per la sezione prosa, verranno presentati *I carabinieri* di Beniamino Joppolo, regia di Ninni Bruschetta; *Mietitori in attesa di ingaggio* di Salvo Licata, una rievocazione poetica dei Fasci Siciliani per la regia di Enrico Stassi; e *L'angelo delle lanterne* di Franco Scaldati. In settembre si annuncia una nuova tappa del progetto pluriennale di Robert Wilson *T.S.E. (come un under the shadow of this red rock)* ispirato a *La terra desolata* di T.S. Eliot, con musiche di Philip Glass e testi di Maita di Niscemi e Brad Gooch. Il settore arti visive, curato da Achille Bonito Oliva, presenta due mostre: una personale di Mimmo Germanà intitolata *Dipinto mediterraneo e Forma orientale*, *Arte internazionale*, una collettiva di undici artisti giapponesi e coreani.

Genova

Tra i pochi festival liguri merita una segnalazione la V edizione di «Ridere d'agosto e anche prima», rassegna di teatro comico organizzata dal Teatro Garage di Genova nello spazio suggestivo della Villa Imperiale di San Fruttuoso (6 luglio-6 agosto). Saranno presenti gli esponenti più significativi della comicità e del cabaret quali i Gemelli Ruggeri, Gloria Sapio e Paola Sambo, Maurizio Micheli, Anna Meacci, Rosa Mascioppo e Giovanna Mori, Mario Zucca, il trio Aldo Giovanni e Giacomo, Riccardo Cassini, Alessandro Benvenuti con il suo ormai celebre *Benvenuti in casa Gori*, e il mimo Yves Lebreton con *eh?*. Completano il cartellone due appuntamenti interessanti e di sicuro richiamo: *La lezione* di Ionesco, con Bruno Gambarotta, Bob Marchese e Miriam Mesturino; e *Bella di dentro* di Rivie con Anna Mazzamauro. Il Premio per il volto più genuino dello spettacolo verrà attribuito quest'anno a Fabio Fazio.

Urbino

Il festival Orizzonti ha quest'anno puntato i riflettori sull'opera di Bernard-Marie Koltès con tavole rotonde, proiezioni video, incontri e la rappresentazione – in forma di performance, di studio o di spettacolo compiuto – di tutti i suoi testi. Tra i titoli in cartellone ricordiamo *Roberto Zucco* per la regia di Elio De Capitani, *Nella solitudine dei campi di cotone* presentato da Piccolo Parallelo, *La notte poco prima della foresta* con Massimo Venturiello; e infine *Tabataba*, *Molo-Ovest*, *Racconti morti* e *Combattimento fra negro e cani* dei gruppi Officina Linguaggi e Transteatro.

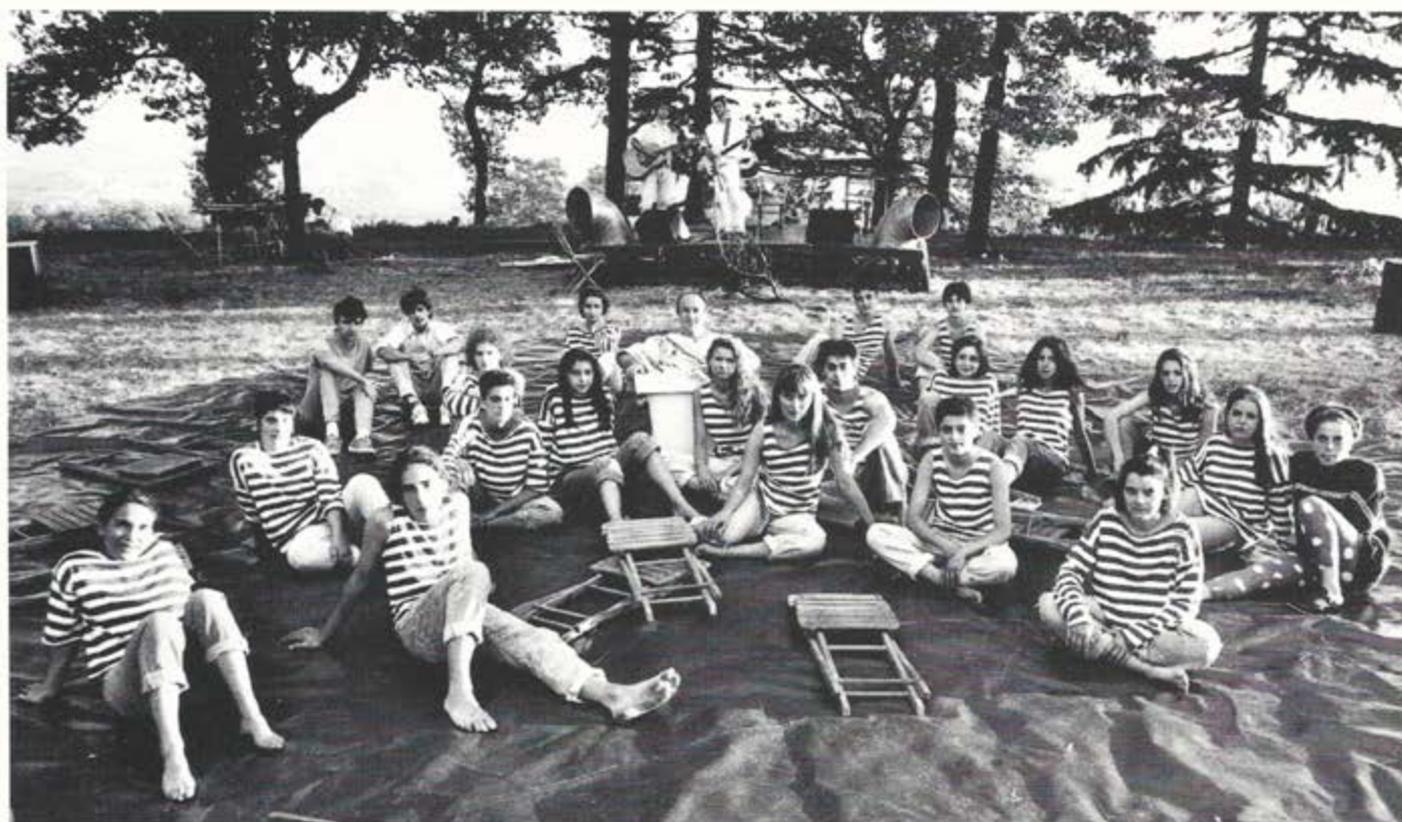
La mappa dei festival è a cura di Fabio Battistini, Claudia Cannella e Roberta Arcelloni.

IL FESTIVAL INDOOR DI PRIMAVERA A PARMA

C'È UN'ETÀ DELL'ORO PER IL TEATRO GIOVANE?

Cinque formazioni si sono alternate sulla scena fornendo poi a turno gli spettatori per gli altri gruppi - Sono da definire gli obiettivi della ricerca.

PIERGIORGIO GIACCHÈ



Parma è la città che ha visto e nutrito per prima «il teatro giovane», come oggi si chiama; ieri - o dovremmo ormai dire l'altro ieri - si chiamava «teatro universitario», un fenomeno in gran parte non confrontabile con il nuovo teatro di oggi, eppure per molti altri versi ancora riconoscibile come l'antesignano di molte successive forme e stagioni di teatro giovane. Allora, sempre in primavera, si teneva a Parma un festival «indoor» (si era prima del rilancio del teatro di strada e dell'invenzione e proliferazione dei festival estivi), nel quale il pubblico di ciascun spettacolo era in buona sostanza fatto dagli attori dei gruppi invitati, ed era in fondo tutta qui la fortunata ricetta di un «incontro di teatro» che non sentiva il bisogno di mediazioni ulteriori, che non avvertiva nemmeno la mancanza dei critici o comunque non assegnava loro una grande importanza.

Quello che il Teatro delle Briciole ha voluto organizzare a Parma, ancora una volta, è stato appunto un piccolo festival indoor, in cui ogni sera gli

stessi attori diventassero a turno spettatori dei gruppi che si avvicendavano in scena e, durante il giorno, si producessero continue occasioni di discussione. E di «incontro».

DENOMINATORI COMUNI

Cinque giovani formazioni - alcune già incontrate nell'unica e ultima occasione in cui è possibile presentare nuove proposte (quel Premio Scenario di cui si dovrebbe lamentare almeno la solitudine, invece che continuare a compiacersene) - hanno presentato i loro spettacoli ma soprattutto se stesse, i loro temi e problemi di identità, i loro processi e i loro progetti, gli interessi e le curiosità di cui si alimentano, le scelte o le incertezze sulle quali lavorano. Sarebbe impossibile o disonesto generalizzare o fissare qualche «luogo comune» in grado di raccogliere e conciliare le loro diversità: persino l'età è, come si sa, una «variabile indipendente» e, quanto all'oro, ciascuno possiede

evidentemente il proprio, e la ricchezza in teatro non si produce quando le qualità si ammassano in una moda, ma quando ciascuno sa distinguere e salvaguardare il proprio originale investimento. Si è potuta comunque individuare una piattaforma culturale che restava sottesa alle diverse esperienze e identità teatrali che a Parma si sono incontrate e confrontate: da un lato la storia recente del «teatro di gruppo» e dall'altra il crescente sviluppo del settore del «teatro ragazzi» hanno senz'altro fornito le ascisse e le ordinate entro cui - spesso involontariamente - le giovani formazioni si trovavano collocate. Si vuole dire cioè che, comunque possano distanziarsi per scelte stilistiche e forme organizzative, sembra che i giovani gruppi debbano comunque fare i conti con delle precise eredità: quelli di oggi sono anzi forse i primi rappresentanti di una nuova generazione direttamente partorita e vistosamente influenzata dal movimento teatrale precedente. Il teatro di ricerca di questi ultimi anni ha fornito l'esempio e ha prodotto gli spettacoli che li hanno

LE ANTICIPAZIONI DEI FESTIVAL ESTIVI

Bejart, Forsythe, la Ferri e può darsi Lindsay Kemp

DOMENICO RIGOTTI

Danza d'estate. Danza sotto le stelle. È una grande cavalcata che si ripete e si assomiglia ogni stagione. Ce n'è per tutti i gusti. Dallo spettacolo popolare all'ultima espressione della «modern dance», americana o no che sia. Forse manca quest'anno il vero evento. Evento che potrebbe essere la nuova «création» di Béjart dal titolo *King Lear-Prospero*. Lavoro già definito dal grande coreografo che ne sarà anche interprete: «Una tragedia dell'odio, della follia e della morte. Una "fêerie" dell'amore, della natura e della rinuncia». Ma esso è programmato, dal 4 luglio, fuori dai confini italiani, al Festival di Montpellier.

Da noi, meno azzardo e meno fantasia. Anche se non proprio sola routine, visto che qualche spettacolo interessante e qualche grande compagnia sono in arrivo (a Spoleto, ad esempio, ritorno della Graham Dance Company, a Torino del Balletto di Francoforte guidato dall'astro William Forsythe). A proposito di arrivi (dall'Est, dagli Usa, dalla Francia le più note) non saranno meno di una ventina le «formazioni» straniere che caleranno nei nostri teatri estivi. E questo perché, da Vignale Monferrato a Tagliacozzo, dalla verde Versiliana alle magiche pietre del Teatro Romano di Verona, sono sempre tanti i luoghi dove d'estate si vuol far danza.

Se il primato va alle cittadine d'arte o alle più importanti località balneari, nemmeno sono escluse le grandi città. Forse regala poco allo spettatore Milano (ma Lindsay Kemp dovrebbe essere presente con la sua nuovissima *Cenerentola*) ma nella capitale si fronteggiano due festival. Si tratta di «Roma Europa Festival '94» e «Roma per la danza». Il primo (luoghi deputati Villa Massimo e il Museo degli strumenti musicali) punta su compagnie collaudate. Troviamo così l'israeliana Batsheva Dance Company, l'ormai richiestissima Bill T. Jones & Arnie Zane Company, la francese che fa capo al bizzarro Jean Claude Gallotta e il Balletto dell'Opera di Parigi. La seconda invece fa apertura di credito a gruppi e a coreografi poco o nulla conosciuti in casa nostra.

Scomparso (ma risorgerà mai?) dalla geografia sentimentale della danza estiva il glorioso Festival di Nervi, i due poli più interessanti continueranno ad essere lo spoletino Festival dei Due Mondi e l'ormai collaudatissimo TorinoDanza che ha trovato nel Teatro Regio il suo luogo ospitale.

A Spoleto fino dalla serata inaugurale (22 giugno) il ballettologo ha avuto di che compiacersi. In programma *Les biches*, non solo il capolavoro di Bronislava Nijinska ma una delle opere che rinnoveranno il balletto del Novecento. Al Romano, invece, rinnovato successo con la Martha Graham Dance Company in un programma di brani storici della grande sacerdotessa del Novecento. Sempre al Romano presente anche il Ballet di Roland Petit. Tuttavia l'autentica gemma spoletina (al Nuovo, star Alessandra Ferri) era *L'Ombre*, cioè uno dei leggendari balletti romantici che il nostro tempo non ha potuto conoscere, presentato dal Ballet de Nancy in una fedele ricostruzione dell'esperto Pierre Lacotte.

A TorinoDanza (dal 4 luglio) non da perdere *Coppélia* nella rivisitazione della «trasgressiva» Maguy Marin. Altro punto di forza della rassegna il Balletto di Francoforte con alcuni fra i lavori più interessanti di Forsythe, coreografo molto citato ma in Italia finora snobbato. Un'altra chicca *La Sonnambula* di Balanchine (pochi in Italia possono vantarsi di averla vista) presentata dal Ballet de Nancy, anche in questo caso con la Ferri protagonista. □

CRONACHE

Come si partecipa al Premio Fava

È indetta la VI edizione (1994) del Premio teatrale «Giuseppe Fava», per un'opera inedita in lingua italiana non rappresentata e non premiata, di rilevante interesse teatrale, che affronti le tematiche della violenza, dell'arroganza, del privilegio, della mafia, dell'emarginazione, dei conflitti etnici, del razzismo, privilegiando preferibilmente la realtà attuale. Il premio consiste nella somma di lire 10 milioni all'autore, e sarà assegnato nel corso di una manifestazione appositamente organizzata. Il testo vincente sarà pubblicato a cura dell'Aics sulla rivista teatrale *Hystrio*.

I testi, chiaramente dattiloscritti, devono pervenire in numero di 12 esemplari - per raccomandata - alla Segreteria del premio (presso il Settore Cultura nazionale Aics - viale Giulio Cesare 78 - 00192 Roma, tel. 06/37513634), entro e non oltre il 30 novembre 1994.

Firma, indirizzo e numero telefonico dell'autore devono risultare su ciascuna delle opere e delle relative copie. I dattiloscritti non saranno restituiti. La giuria è composta da Mariela Boggio (presi-

dente), Franca Angelini, Massimo Arri, Antonio Calenda, Mario Roberto Cimnaghi, Ghigo De Chiara, Antonio Ghirelli, Luigi M. Musati, Luigi M. Lombardi Satriani, Ageo Savioli, Guido Valdini.

La partecipazione vincola gli autori alla completa accettazione del regolamento. L'Idi si adopererà affinché si realizzino le condizioni per la messa in scena del testo vincente o di un'opera segnalata dalla giuria. L'Aics, inoltre, organizzerà incontri e dibattiti anche ai fini della rappresentazione. □

MILANO - A febbraio e a marzo, al Teatro Filodrammatici e al Teatrino di Cesano Boscone, loro sedi abituali, i *Rabdomanti* hanno presentato in lettura interpretativa il paese dei dirigibili di *Gennaro Aceto* con la regia di *Lucio Morelli* e i due atti unici *L'appuntamento di Renzo Ricchi* e *Una casa nel bosco di Franco Celenza*, entrambi con la regia di *Maria Rosa Monetti*.

MONTEPERTOLI - *Yves Lebreton* e il suo Centro internazionale di formazione, ricerca e creazione teatrale, *L'Albero*, organizzano, da luglio a settembre, cinque stages su tre temi legati alle diverse tecniche del corpo e della voce: *Teatro corporeo* (18-22 luglio, 8-12 agosto e 5-9 settembre), *Mimo corporeo* (15-19 agosto), *Corpo vocale* (12-16 settembre). Gli stages - la partecipazione è limitata a dieci persone - si terranno in un'antica cascina sulle colline toscane.

nutriti come spettatori, mentre come attori si sono formati attraverso corsi, seminari, laboratori promossi da alcuni gruppi di sperimentazione o di «teatro-ragazzi». A Parma si andava dal caso di un gruppo di apprendisti ancora interni ad un gruppo «maggiore» come il Teatro Gioco Vita di Piacenza, al numeroso ensemble che si è professionalizzato seguendo per anni le attività di formazione del Teatro delle Briciole; oppure dai giovanissimi napoletani dell'associazione «Libera Mente» formati dopo un corso del Teatro di Settimo Torinese, ai due vincitori delle più recenti edizioni del Premio Scenari: «Japigia Teatro», formazione costituitasi in seno al Kismet di Bari che è ancora il «produttore» del loro spettacolo, e l'ex-Progetto Atelier (già «Area Piccola») di Perugia a loro volta prodotti dalla «Fontemaggiore».

Non importa se perfino in questo piccolo campione sono già numerose le differenze: ci sono infatti quelli prodotti per partenogenesi e quelli soltanto protetti a livello organizzativo, quelli che sono tuttora allievi ancora riconosciuti e riconosciuti e quelli che hanno da poco o da sempre rivendicato una decisa autonomia. Comunque sia, il legame con i gruppi precedenti è ormai una condizione reale per chiunque e, più che dai debiti formali o dagli appoggi sostanziali, appare, nel bene e nel male, come una questione culturale.

VALORI PEDAGOGICI

È la prima volta, dopo ormai due decenni, che il fenomeno del teatro autodidatta non solo si dimostra resistente ma riesce a produrre nuove e attendibili formazioni teatrali; questo vuol dire che nel bagaglio esperienziale accumulato, oltre alle tante apprezzate ricette di sopravvivenza, si sono stratificati dei saperi; vuol dire che almeno in alcuni corsi e laboratori - malgrado i cento cattivi esempi - si sono sapute trasmettere abilità e professionalità utili e sufficienti ad incoraggiare tentativi futuri; vuol dire che nelle pieghe e nelle piaghe dell'animazione e del bricolage, di cui si è diventati venditori esperti, c'erano dei contenuti e dei metodi di un qualche valore pedagogico-teatrale e non soltanto giocose terapie per gli studenti delle scuole di ogni ordine e grado.

Negli spettacoli dei gruppi emergenti lo stile e le scelte sono per fortuna diverse; le storie e i linguaggi, le motivazioni e le influenze, provengono senza troppe mediazioni dalla novità della loro condizione sociale e dalle nuove subculture giovanili. Dal teatro i «nuovi» attori sembrano aver appreso un modo più che un mestiere, una libertà compositiva e una presenza scenica, piuttosto che stilemi e regole stereotipiche; gli spettacoli visti a Parma risentivano tutti - è vero - di un condizionamento ludico originario, ma c'era (forse anche per questo) una sicurezza e una libertà drammaturgica nuova, che non vale imputare ai «maestri» ma che è invece un primo risultato originale del proprio modo di porsi davanti e dentro il teatro.

I giovani gruppi hanno dunque a loro volta già qualcosa da trasmettere, anche se hanno ancora molto da lavorare: sanno raccontare teatro più agevolmente di quanto i loro predecessori sapevano fare in passato, mentre ancora non sono chiari né l'obiettivo né l'urgenza di una nuova «ricerca». I loro spettacoli sono senz'altro la conferma, spesso più che felice, che il teatro è un luogo e un linguaggio ancora una volta paradossalmente giovane e certamente sufficiente, ma non hanno ancora aperto il capitolo della sua necessità.

Il fatto è che questa mancanza non riguarda soltanto loro: oggi chi ha fatto teatro incontra soltanto il successo o l'insuccesso (cosiddetto «del mercato»), ma non incontra più un dibattito rigoroso e vivace sul suo senso o sulla sua sfida culturale. Da questo punto di vista - e non certo per colpa dei giovani - dev'essere ancora lontana «l'età dell'oro». □

A pag. 11, una delle formazioni presente al Festival Indoor a Parma.

DE BERARDINIS ALLA DIREZIONE DEL FESTIVAL ROMAGNOLO

LA PRIMA VOLTA DI LEO A SANTARCANGELO 1994

«Non c'è nessuna rottura né continuità polemica col passato», dice il successore di Attisani - Frammenti del programma già presentati in pubblico - L'impegno per un teatro pubblico in controtendenza alle privatizzazioni e l'auspicio che la Cultura possa avere la stessa importanza della Sanità.

GIUSEPPE LIOTTA

Al Teatro Moderno di Savignano sul Rubicone si sono svolti degli incontri per il Festival di Santarcangelo '94. Su un palcoscenico nudo si sono avvicendati, nel corso di alcune serate aperte al pubblico, una ventina di gruppi che hanno presentato in forma di «frammenti» i loro spettacoli, o materiali di lavoro in corso di prova: un modo nuovo e insolito di pensare al programma di un festival partendo da una ricognizione di campo che diventa quasi un irrinunciabile osservatorio sulle tendenze del teatro d'oggi, almeno quello rappresentato dai gruppi di ricerca storici, o per niente noti, avviando comunque, in questa maniera, un processo di reciproca conoscenza.

Il gruppo di lavoro, coordinato da Silvio Castiglioni, Paolo Ambrosino, Roberto Alessi, Tonino Rossi è diretto da Leo De Berardinis direttore del Festival di Santarcangelo '94.

HYSTRIO - È la prima volta che dirigi un festival?

DE BERARDINIS - Nell'82 a Roma, a Villa Borghese feci un censimento dei nuovi gruppi, che allora si chiamavano d'avanguardia; un incontro, un'occasione unica, che chiamai «La strage dei colpevoli» nel senso che un po' di responsabilità della mancanza di credito che si aveva da parte del teatro ufficiale era dovuta anche all'avanguardia stessa. Arrivarono in tantissimi, circa duecento, e da questo punto di vista fu sicuramente un'esperienza esaltante. Si concluse con uno spettacolo finale fatto da circa ottanta attori, coordinati da me. A parte questo episodio, è la prima volta che prendo la direzione artistica di un festival, poi importante come questo con una sua tradizione, una continuità.

H. - Continuerai questa «tradizione», o hai in mente altri modelli di festival?

D.B. - Conserverò delle cose che mi sembrano utili, altre le abbandonerò; però non c'è nessuna rottura, né continuità polemica col passato: sarà il festival di Leo De Berardinis e del gruppo che si è formato intorno a me, e di cui sono molto contento, perché prende insieme il lato artistico, organizzativo e amministrativo quasi in una forma laboratoriale.

H. - Come pensi di caratterizzare Santar-

cangelo? Sarà un festival per temi, progetti, problemi, o pensi a qualcosa di diverso, ad esempio farne un grande laboratorio del teatro di ricerca?

D.B. - Lo sforzo maggiore che sto facendo è quello di spersonalizzare al massimo il mio lavoro di direzione artistica. Non posso solo fare le cose che piacciono a me. Ci sono tanti modi di fare teatro, e sono tutti legittimi quando alla base c'è talento e una serietà di ricerca: riferirsi quindi a diverse realtà, senza la pericolosità del gusto. L'altra idea è di impostare tutto il festival come un immenso laboratorio che riesca a mettere in contiguità diverse generazioni, da quelle «storiche» degli anni Sessanta ai gruppi nuovissimi. Oggi il problema non è quello di rifondare una politica culturale che non c'è mai stata, ma proprio di fondarla. Oggi non ci conosciamo più: «frammenti» aveva questo senso, vedere come è la situazione, e riuscire a mettere in pratica la trasmissione di un sapere teatrale dal '60 in poi; recuperare quelli che si sono smarriti in questa selva di burocrazia e di aziendalismo, proprio per rimettere in discussione e rilanciare quel momento di rinascimento del teatro italiano. Cercherò di porre, in primo luogo, questa domanda: cosa deve essere oggi un teatro pubblico? Penso ad un Teatro Pubblico in controtendenza alle privatizzazioni, come facente parte di uno stato sociale in cui la cultura non sia secondaria ad altre cose, ma abbia la stessa importanza della Sanità, delle Pensioni, e la cultura teatrale in particolare abbia una forte rilevanza. Se la Cultura fosse stata rispettata, se fosse stata veramente frequentata a livello collettivo sociale, come il teatro può fare, molti equivoci politici, questa mancanza di tensioni ideali e di valori non ci sarebbe; non ci sarebbe questa barbarie che vedo crescere di mese in mese.

H. - Chi sono i «nuovi barbari»?

D.B. - È tutto nel concetto del mondo dell'«avere» in contrapposizione al mondo dell'«essere».

H. - A questo smarrimento hanno contribuito anche i critici teatrali?

D.B. - Certamente, perché tutto è interrelato. Partendo pure dalla frase di Toscanini «de-

mocratico nella vita, aristocratico nell'arte», bisogna considerare il teatro come arte scenica, invece siamo di fronte a velleità in cui c'è molta passione e poco talento.

H. - È solo un discorso di pedagogia teatrale?

D.B. - Penso che i mezzi produttivi e la distribuzione fanno parte del linguaggio teatrale. Il nomadismo, che è un aspetto sano del teatro, ed è l'unico modo per fare conoscere se stessi, non deve diventare vagabondaggio irrazionale, dove magari non c'è un pubblico preparato. Come c'è una tecnica dell'attore, così ci deve essere una tecnica dello spettatore. Bisogna formarlo questo pubblico, metterlo di fronte a queste scelte: organizzare dei seminari, laboratori aperti a tutti i cittadini, oltre che agli attori.

POLI TEATRALI

H. - Come il Festival di Santarcangelo può contribuire a tutto questo?

D.B. - Mettendo in primo piano il teatro come forza importante a livello sociale e artistico; superando il concetto di «festival» come momento che avviene solo in un determinato periodo di tempo; bisogna parlare di progetti concreti, favorire possibilità di aggregazioni sempre più ampie; individuare, ad esempio, delle strutture, regione per regione, per fare nascere naturalmente, non artificialmente un circuito di «poli teatrali» di un teatro diverso.

H. - Pensi anche ad esperienze di teatro internazionale?

D.B. - Credo che oggi innanzitutto sia importante ridefinire il concetto di teatro pubblico sul piano nazionale, fare una mappa delle situazioni artistiche: un volontariato di protesta che affermi un teatro italiano e che questo deve diventare il centro, il punto di fuoco del concetto stesso di teatro pubblico, e quindi bisogna che le risorse, le organizzazioni tutte cambino totalmente rotta: insomma che quel poco che si investe venga distribuito equamente secondo i bisogni veri per far fare al teatro italiano un grande salto di qualità. □

LETTERA DALLA FRANCIA

IL TEATRO GIAPPONESE CONQUISTA AVIGNONE

L'Andromaca di Euripide con la regia di Lassalle, quattro testi di Edward Bond e una quindicina di inediti contemporanei completano il cartellone.

CARLOTTA CLERICI

La quarantottesima edizione del Festival di Avignone (8 luglio-2 agosto) rende omaggio alla scrittura contemporanea presentando una quindicina di testi inediti. «Questo non significa che sia costruito su un'opposizione tra classici e contemporanei – precisa il direttore Bernard Faivre d'Arcier –. Tutte le pièce presentate non cessano di porsi, come già nei tragici greci, la questione della responsabilità dell'uomo nei riguardi delle proprie azioni, la natura della sua dis(umanità)... È un teatro di idee, insomma, quello in cartellone».

Si articola, dunque, Avignone, su tre grandi blocchi: nella Corte d'Onore, l'*Andromaca* di Euripide (mai rappresentata in Francia) con la regia di Jacques Lassalle segnerà l'apertura del festival. Cederà quindi il posto all'*Enrico VI* di Shakespeare, con la regia dell'americano Stuart Seide, che ne ha curato anche la traduzione. Otto ore di spettacolo, venti attori per coprire i cento ruoli. Il secondo perno attorno a cui il festival ruota è la prima assoluta delle *Pièces de guerre* di Edward Bond (*Rouge, noir et ignorant*; *La Furie des nantis*; *Grande Paix*), nella messa in scena di Alain Françon. Sempre di Bond, Alain Milanti metterà in scena *Bingo* (novità assoluta). Il terzo avvenimento del festival è un ciclo di teatro giapponese: l'intento è quello di offrire un panorama dell'evoluzione delle forme di spettacolo giapponese, dalle più antiche alle contemporanee, cercando di capire quali siano oggi le possibilità creative, in quale rapporto si pongano con l'identità culturale del Paese e quale tipo di ascolto possano avere in Europa. Si va dunque dal teatro Nô (tradizionale e contemporaneo) al Kyogen (una sorta di archetipo del teatro comico giapponese) alla danza tradizionale (Kagura) e contemporanea (Butô), fino alla proposta di un testo di Jûro Kara dell'84 da parte di una giovane compagnia giapponese con la regia di Sujin Kim e alla lettura di quattro pièce contemporanee.

Altri appuntamenti significativi sono legati alla figura di Antoine Vitez: una mostra, alcune letture e una serie di incontri.

Si segnala poi: *Chimère*, uno spettacolo del Teatro equestre Zingaro di Bartabas, l'*Alceste* di Euripide con la regia di Jacques Nichet, l'*Amphitryon* di Kleist con la regia di Stéphane Braunschweig. Le novità contemporanee sono: *Angels in America* di Tony Kushner, regia di Brigitte Jacques; *Le retable des damnés* di Francesco Nieva, regia di Agathe Alexis; per la regia di Vincent Colin King *Kong palace* di Marco Antonio de la Parra e *Les Animaux malades de la piste* di Jean-Paul Farré; *Ahmed le subtil* di Alain Badiou, regia di Christian Schiaretti; *Linge sale* di Jean-Claude Crumborg, regia di Michel Vuillermoz; *Journal de Vassilav Nijnski* di Redjep Mitrovitsa, regia di Isabel le Nanty.



Sempre nell'ambito del festival, la ventunesima edizione del «Rencontres de la Chartreuse» presenta tre spettacoli (*Vole mon dragon* di Hervé Guilbert, regia di Stanislas Nordey, novità assoluta; *Scandaleuses* di Jean-Pierre Piemme, regia di Philippe Sireuil, novità per la Francia; *Un paysage sur la tombe* di Fanny Mentre, regia dell'autore stesso) e, come consueto, una serie di letture volte a far conoscere autori contemporanei, francesi e stranieri, non ancora noti in Francia. Parallelamente al festival si svolge l'«Avignon public off»: un'immensa manifestazione che vede impegnati autori nuovi e giovani compagnie e che offrirà al pubblico 350 spettacoli tra cui 111 novità.

LARGO AI GIOVANI

Al di là di Avignone, tra i molti festival che ricoprono ogni estate il territorio francese bisogna ricordarne almeno alcuni.

A Montpellier si è svolto nel mese di giugno «Printemps des Comédiens», diretto da Daniel Bedos: caratterizzato dall'originalità dei temi scelti di anno in anno e da un sapiente dosaggio di tradizione e innovazione, il festival era volto quest'anno all'esplorazione delle antiche mitologie nordiche e ha presentato autori classici «brillando, però, per la novità delle regie». Gli spettacoli principali sono stati *La signorina Giulia* di Strindberg messa in scena da un giovane regista tedesco, Hellmut Reinke, assistente di Stein e Grüber. *Il naso* di Gogol presentato dal Teatro di

Stato della Lituania con la regia di Rimuntas Nekrosios e, infine, le due prime parti di quell'*Enrico VI* curato da Stein che si vedrà ad Avignone.

Un'analoga apertura internazionale si ritrova al «Festival de Théâtre Européen» di Grenoble (dal 2 al 9 luglio), diretto da Renata Scant, che festeggia quest'anno il decimo anniversario. Accoglie per lo più compagnie che non hanno mai lavorato in Francia e che hanno «inventato una loro specifica via di creazione». Spirito di ricerca e di scoperta, dunque, per un festival aperto a varie forme di spettacolo – di strada, di ricerca, popolare – nella prospettiva di offrire a un vasto pubblico spettacoli originali in un'atmosfera conviviale.

Un altro festival che investe tutte le proprie energie sul giovane teatro, in uno sforzo costante di scoperta e promozione, è il «Festival du jeune théâtre» di Ales (dal 18 al 27 luglio) che presenta quest'anno tre novità: *Cérémonie des hommages*, testo e regia di Yedwart Ingey (Compagnie l'éléphant à trois têtes), *Family Bandit* di Denis Ohara, regia di Valéry Gallais (Compagnie la lune bleu), e *Electroshock* di Jean-François Charlier con la regia di Daniel Besse (Compagnie du sonnet). Il festival organizza inoltre, parallelamente agli spettacoli, vari incontri e letture e propone otto stage di teatro.

Si è svolto durante la prima settimana di giugno, ma lo ricordiamo qui perché, da quattro anni, costituisce con Ales un punto di riferimento per le giovani compagnie francesi, il Festival «Turbulence» di Strasburgo: otto spettacoli, quattro dei quali hanno segnato il debutto di altrettanti registi. Al polo opposto troviamo un festival come quello di Anjou, diretto da Jean-Claude Brialy, che può essere definito il festival del teatro privato e ripropone durante tutto il mese di luglio alcuni successi della stagione parigina nello splendido scenario dei castelli della Loira. Creato apposta per il festival, invece, è lo spettacolo diretto dallo stesso Brialy: *Le bal des voleurs* di Anouilh.

L'estate parigina incomincia il 15 luglio con «Paris, quartier d'été»: all'interno di un ricco programma di musica, danza, teatro di strada, en plein air e avvenimenti culturali segnaliamo: *Fete* di Slawomir Mrozek; *Roméo et Juliette* del Footsbarn Travelling Théâtre, già un successo del festival nel '92; *Taca Taca mon amour* del cileni Teatro del Silencio; *Coupables et innocents* di Alexandre Ostrovsky, presentato dal teatro Vakhtangov con la regia di Piotr Fomenko. Sempre a Parigi, si svolgerà tra settembre e dicembre il «Festival d'Automne» che per la sezione teatro presenterà, tra gli altri, spettacoli di Giorgio Barberio Corsetti, Robert Wilson, Peter Stein, George Tabori. □

Nella foto, Antoine Vitez.

MENO RASSEGNE PER I TAGLI ALLE SOVVENZIONI

COREOGRAFI DAL MONDO IN AGOSTO A BERLINO

Un convegno Il corpo come icona al centro di Tanz in August - Priorità alla ricostruzione sulla cultura: ridimensionato il XXXI Theatertreffen Berlin.

ALESSANDRO NIGRO

Dal 6 al 18 maggio si è svolto il XXXI Theatertreffen Berlin. Inauguratosi come sempre all'insegna delle polemiche, il festival è riuscito quest'anno a presentare un maggior numero di produzioni non berlinesi ed anche alcuni allestimenti austriaci e svizzeri, com'è nelle sue intenzioni. E questo nonostante il forte taglio di bilancio che ha imposto sacrifici e risparmi: d'altronde, su questo come su molti altri festival o istituzioni culturali berlinesi pende la spada di Damocle di una chiusura o di una ristrutturazione. Ora che Berlino ha perduto il suo statuto speciale, le priorità non sono più individuate nella cultura ma nella ricostruzione della città. Anche quest'anno il Theatertreffen si è aperto dunque con il dubbio che si possa trattare dell'ultima edizione. Ironia della sorte, per gli spettacoli invitati non si è più utilizzata la tradizione Volksbühne nella parte ovest, ma lo Schiller Theater chiuso lo scorso anno tra le polemiche e l'incredulità dei berlinesi, ed altri teatri nella parte est della città. Tra gli spettacoli più importanti, l'*Hedda Gabler* di Andrea Breth (Schaubühne Berlin), *Requiem per una spia* di George Tabori (Akademietheater Wien), i cui ottanta anni sono stati festeggiati con una grande manifestazione all' Akademie der Künste e il *Faust* di Pessoa realizzato da Cristoph Marthaler (Schauspielhaus Hamburg). In occasione del Theatertreffen l' Akademie der Künste ha riproposto *Pantomime-Musik-Tanz und Theater*, il cui ospite d'onore era quest'anno Achim Freyer in occasione del suo sessantesimo compleanno. Oltre ai suoi principali spettacoli, *Freyer e Toscanini provano la Traviata* (1992) e il libero adattamento da *La dispute* di Marivaux (*Liebe von Kopf bis Konfus*, 1993), è stata presentata anche una retrospettiva della sua pittura e il film grottesco-surreale *Metamorfosi* (1993). Sempre in tema di festival, Berlino ripropone in agosto la rassegna *Tanz in August*, curata dalla Tanzwerkstatt in collaborazione con l'Hebbel Theatre e il Mime Centrum. Per la settima volta Berlino diventerà il punto di incontro di coreografi tedeschi e internazionali. Oltre a workshops e spettacoli, la rassegna ospiterà un convegno dedicato al tema «Il corpo come icona» cui parteciperanno tra gli altri Johannes Odenthal (Tanz Aktuell), Jean Baudrillard, Jan Fabre, William Forsythe, Heiner Müller e Jean-Marie Straub. I coreografi invitati a tenere seminari e spettacoli durante tutto il mese di agosto sono Susanne Linke (Bremen), Yves Marc (Parigi), François Raffinot (Le Havre), Dana Reitz e Jennifer Tipton (New York), Yolande Snaith e Jo Chandler (Londra), Mark Tompkins (Parigi), Lance Gries (New York), Frey Faust (New York-Colonia). □

Nella foto, il teatrino della tenuta della famiglia Stanislavskij a Liubimovka.



In campagna da Stanislavskij il festival di drammaturgia

La tarda primavera e l'estate, in Russia, sono per il teatro tempi di tournées. Le compagnie, che per tutto l'anno sono state ferme nelle loro città, raccolgono armi e bagagli e si avviano in altre località a rappresentare alcuni degli spettacoli che formano il repertorio sempre ben nutrito di ogni teatro russo. E i festival che sono soliti animare le nostre serate estive? Ce ne sono naturalmente molti, sparsi un po' ovunque nelle vaste terre dell'ex impero. Ma nessuno ha quella natura di appuntamento fisso, annuale che caratterizza alcuni dei nostri festival più rinomati. Sono manifestazioni per lo più locali, e non è impresa facile riuscire a conoscere date e luoghi precisi. Nella nordica Archangel'sk, per esempio, si svolge il festival del teatro di strada, in settembre ad Orel ci sarà il festival del teatro della gioventù, a Smolensk il festival di drammaturgia contemporanea, a Rostov il festival della commedia russa dedicato a Fonvizin e a Mosca il festival del teatro familiare (ovvero filodrammatico). È invece programmato per l'anno venturo a maggio, il secondo festival internazionale dedicato a Cechov, che si era tenuto due anni fa a Mosca. Ma uno dei più interessanti è senz'altro il festival dei giovani drammaturghi, giunto alla sua quarta edizione. Si tiene a metà giugno in una località poco distante da Mosca, Ljubimovka, un nome che col suo suono dolcissimo non solo riflette l'amenità del luogo, immerso in folti boschi di abeti e betulle, ma soprattutto rievoca con forza la figura del grande patriarca russo del teatro. È qui, infatti, che si trova, resistendo al tempo, l'ampia tenuta della famiglia Stanislavskij, la casa dove Konstantin Sergeevic, fin dall'infanzia si divertiva ad allestire spettacoli coinvolgendo amici e parenti e dove un ospite illustre come Anton Cechov si dice abbia scritto il suo *Giardino dei ciliegi*. Fra queste mura si radunano giovani drammaturghi, giovani registi e attori e, nel corso di dieci giorni di vita comune, mettono in scena in assoluta povertà e semplicità i nuovi testi teatrali. I migliori vengono poi pubblicati sulla rivista *Dramaturg*, diretta da due scrittori di teatro riconosciuti come Aleksej Kazancev e Michail Roscin. *Roberta Arcelloni*

LETTERA DA BERLINO

È TRA MÜLLER E GÊNET IL PUNTO ZERO DEL TEATRO

Propositi di azzeramento e di rifondazione al Berliner Ensemble - In scena Quartett con la mitica Marianne Hoppe e Splendid's con la regia di Grüber.

ALESSANDRO NIGRO



Heiner Müller ha riproposto al Berliner Ensemble *Quartett*, uno dei suoi testi più rappresentati e famosi, da lui già realizzato per il Deutsches Theater nel 1991 nell'ambito del progetto «Mausen». Ispirato alle *Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos, ambientato in un salon prima della Rivoluzione francese e/o in un bunker dopo la terza guerra mondiale, *Quartett* si propone come una pièce corrosiva sull'illusorietà dei rapporti tra uomo e donna che, nel particolare contesto prescelto (prima o dopo il diluvio) appaiono in tutta la loro precarietà. Müller ha voluto sottolineare il grado zero di questa rivisitazione: nella momentanea sospensione che precede o segue una catastrofe, gli scontri verbali della Merteuil e di Valmont si decontestualizzano e acquistano una dimensione astratta; sui riferimenti politici, che pure Müller aveva in passato accentuato, e sul gioco delle passioni programmaticamente declassato a rapporto fisico, prevale il suono astratto della parola, la dimensione del meccanismo a orologeria.

L'interesse per le prospettive di estraniamento offerte dall'ambientazione pre/postcatastrofe è sottolineata anche dai materiali iconografici scelti per illustrare il catalogo: una carellata fotografica di bunker, da quelli storici sotto l'Alexanderplatz e l'aeroporto di Tempelhof a quelli odierni. E questi riferimenti all'architettura dei rifugi vengono ripresi nella scenografia nuda e spoglia di Hans-Joachim Schlieker, che crea una sorta di camera ottica con l'ausilio di quinte di scabro metallo e di garze trasparenti. Questo spazio quintessenziale accoglie l'interprete principale, la mitica Marianne Hoppe. Per l'attrice, che ha raggiunto la veneranda età di 84 anni, non si tratta di un ritorno: già alcuni anni fa aveva interpretato sulle scene tedesche *King Lear* diretta da Bob Wilson. Per Heiner Müller non deve essere stato semplice dirigere questa grande attrice. La sua presenza si rivela troppo ingombrante sia per il regista che per i compagni di scena: l'unico che riesce a tenerle testa, pur con qualche difficoltà, è l'ottimo Martin Wuttke, l'interprete pre-

ferito di Einar Schlee ed uno dei più promettenti attori giovani tedeschi, che tuttavia non riesce a instaurare un dialogo con la carismatica Merteuil della Hoppe che risucchia (sublime vendetta dell'attore nei confronti del regista) tutto ciò che le sta intorno, dalla discutibile idea di moltiplicare le figure dei protagonisti affidandoli ad altri tre attori all'uso caro a Müller dei mirabili palchetti di prosenio del Berliner o a quello più storico del tapis roulant in avanscena.

A corollario della sua ricerca per la definizione di un punto zero del teatro, per una sua radicale rifondazione, di cui questo *Quartett* è un tentativo interessante ma non riuscito, Müller ha pubblicato nel programma il famoso testo sull'architettura teatrale di Jean G n t, che presuppone una ristrutturazione del teatro al di fuori dei canoni borghesi. Paradossalmente,   stato possibile vedere a Berlino un'altra interpretazione, diametralmente opposta, all'idea teatrale di G n t: Klaus Michael Grüber ha infatti portato sulle scene della Schaubühne, in prima mondiale, *Splendid's* nella traduzione di Peter Handke. La pièce, che l'autore francese aveva steso nel 1948/49 per la rivista *L'Arbal te* ma che non volle poi pubblicare, presenta sette banditi rinchiusi in un lussuoso albergo con un'ereditiera americana in ostaggio che verr  dopo poco uccisa. Lo scenografo Eduardo Arroyo ha ideato una stupenda hall in cui troneggia un immenso lampadario di cristallo che sovrasta un discobolo marmoreo: i lussi consueti di un albergo elegante completano la scena, in cui si aggirano con aria indolente sette banditi in frac che fanno pensare ad un club di dandy o a un gruppo di gag  napoletani piuttosto che ad una banda di pericolosi criminali.

Paradossalmente G n t diventa in questo allestimento non il punto di riferimento per un azzeramento del teatro, come per Müller, ma quasi un autore della decadenza borghese. E Grüber, coerentemente con la sua impostazione, sembra interessato a sottolineare non tanto i pochi eventi della vicenda (l'uccisione dell'ostaggio, il tradimento di un poliziotto che era passato alla banda) quanto invece a elencare una ad una le icone di un lusso borghese: lo sfarzo del lampadario di cristallo, l'eleganza dei vestiti, il vaso con un'immensa bottiglia di champagne «Veuve Clicquot». Tutto procede secondo un registro di stilizzazione, di astrazione e la rappresentazione raggiunge il suo culmine pi  tragico-surreale che drammatico nel momento in cui uno dei banditi si traveste con gli abiti della miliardaria e, mostrandosi alla finestra, si fa uccidere dalla polizia. □

Nella foto, Marianne Hoppe e Martin Wuttke in «Quartett» di Müller.

VIENNA, SALISBURGO E ALTRE RIBALTE AUSTRIACHE

NELLE NOTTE D'ESTATE SUL DANUBIO NON PIÙ BLU

Prevalgono i classici, in allestimenti sfarzosi affidati a registi come Stein, Langoff, Wilke, Buczolic e Dodin - A Hallein una versione di Ronconi dei Giganti della montagna di Pirandello - Un'operetta clownesca da Karl Kraus.

GRAZIA PULVIRENTI

«Prima la musica, poi la parola» potrebbe essere il motto dei festival estivi austriaci, nel senso di una priorità assoluta delle manifestazioni musicali rispetto a quelle teatrali. Se, infatti, quasi tutte le cittadine, dalle più grandi ai piccoli centri che ingemmano montagne e colline, offrono una ricchissima tavolozza di musica lirica, sinfonica, barocca o della tradizione popolare, pochi sono gli spazi riservati alla prosa.

Questa è presente nei due festival principali, nelle capitali culturali di Vienna e Salisburgo. Nella città sul Danubio il sipario si leva precocemente già in maggio per andare avanti sino a giugno con quattro nuovi allestimenti coprodotti dalle «Wiener Festwochen» insieme con diversi teatri tedeschi: *Antonio e Cleopatra* con il Berliner Ensemble, con la regia di Peter Zadek e fra gli altri interpreti Bernhard Minetti, il grande mago delle scene tedesche; *La vendetta di Crimilde*, la terza parte del ciclo *I Nibelunghi* del drammaturgo Friedrich Hebbel, allestimento questo realizzato con il Deutsches Theater per la regia di Thomas Langhoff, che si ripromette di mettere in luce la tragedia dell'umanità abbandonata da dei ed eroi, una umanità toccata dal lutto e dal dolore. Insieme al Thalia Theater di Hamburg le «Festwochen» propongono inoltre *L'anatra selvatica* con la regia di Jürgen Flimm, uno dei migliori registi tedeschi per la sua sensibilità interpretativa e la fantasia della realizzazione scenica, a cui contribuisce il lirismo e la suggestione delle scene realizzate da Erich Wonder. Sempre un Ibsen, *Hedda Gabler*, sarà proposto dalla compagnia ospite del teatro Schaubühne di Berlino della giovane regista Andrea Breth, mentre il teatro Deutsches Schauspielhaus di Amburgo allestisce una rivisitazione in chiave nichilistica ed apocalittica del Faust goethiano: lavoro di Christoph Marthaler che ha composto anche le musiche e ne cura la regia.

Ospite anche il Maly Theater di San Pietroburgo, regista Lev Dodin, con un testo rivisitato dell'autore contemporaneo Sergej Kaledin, *Gaudeamus*, denuncia contro le forme celate di oppressione nella Russia odierna, ed un lavoro dal titolo *Claustraphobia*, triste meditazione sulla nuova realtà sovietica al tramonto del comunismo. Non manca una sezione dedicata al teatro sperimentale e d'avanguardia con primi allestimenti di opere di autori contemporanei, come Marlene Streeruwitz, Elisabeth Reichart, Antonio Fian ed altri. Un altro *Antonio e Cleopatra*, questa volta con la regia di Peter Stein, debutta nell'arena della Felsenreitschule di Salisburgo alla fine di luglio per il festival estivo più prestigioso d'Austria. A Hallein, nelle vicinanze della città mozartiana, Luca Ronconi mette in scena *I giganti della montagna* con la bravissima Jutta Lampe nel ruolo della pro-



tagonista. Dalla stagione scorsa vengono riprese le opere *Coriolano* con la regia di Deborah Warner e Bruno Ganz come protagonista e *L'equilibrio*, dramma dell'autore contemporaneo Botho Straus, regista il prestigiatore delle scene tedesche, Luc Bondy, con ancora una volta Jutta Lampe e Martin Benrath. Come ogni anno il sagrato del duomo offre la sua architettonica scenografia per *Ognuno* di Hugo von Hofmannsthal, moderna «moralità» che discetta sui significati ultimi di vita e morte.

TORNA IL DADAISMO

Nel castello Esterházy, situato nel cuore del Burgenland, si svolge annualmente uno spettacolo all'aperto, appunto nella corte interna: quest'anno sarà la volta dell'*Opera da tre soldi*, uno dei lavori migliori di Brecht, con le sue scene forti di suburbi e le musiche rituali di Kurt Weill, la cui esecuzione è affidata ad Anton Gisler, mentre la regia sarà di Rudolf Buczolic.

Lungo le sponde del Danubio, ancora bello anche se non più blu, un festival che combina teatro, danza e musica, offrendo la possibilità di godere degli spettacoli negli spazi di chiostrì, castelli, parchi: per gli amanti della tradizione ecco due classici, una versione del *Wallenstein* di Friedrich Schiller con la regia di Jürgen Wilke che intende

sottolineare l'attualità della trilogia con una rappresentazione dolente della guerra civile, che echeggia gli eventi odierni, e l'*Anfitrione* di Molière con la regia di Nikolaus Büchel. Non mancano un Feydeau giovanile, *Tailleur pour dames*, nella versione moderna di H.C. Artmann, e la farsa di Christian Weise *Il contadino re*, che mette in scena, per la regia di Dieter Holzinger, una burla che coinvolge un contadino al quale un principe concede di vivere un giorno «da re», per scacciarlo l'indomani di nuovo alla sua vita raminga. Per gli amanti di forme teatrali alternative, ecco ancora alcune opere nelle quali prevale la sperimentazione mimica e gestuale, come il *Cirque invisible* di Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thierée o il teatro surreale dadaista di Sofia che propone *Elisaveta Bam*, un bric-a-brac di situazioni tragicomiche in cui si mescolano diversi livelli di realtà, ed altre in cui prevale la parola, come l'operetta clownesca imbastita su testi di Karl Kraus, con Justus Neumann, oppure *Nella tempesta di rose*, un collage di testi della grande poetessa austriaca Ingeborg Bachmann, recitato da Sonja Sutter, e per finire una serata dedicata a H.C. Artmann, che vede l'artista sperimentale protagonista nella lettura dei suoi versi fuori da ogni schema con le musiche di H.K. Gruber. □

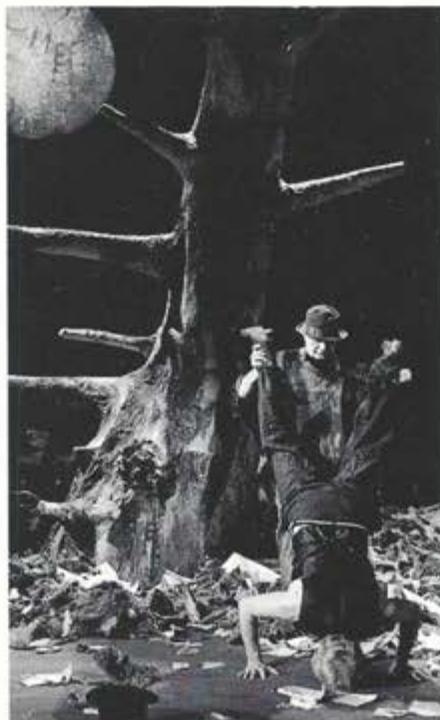
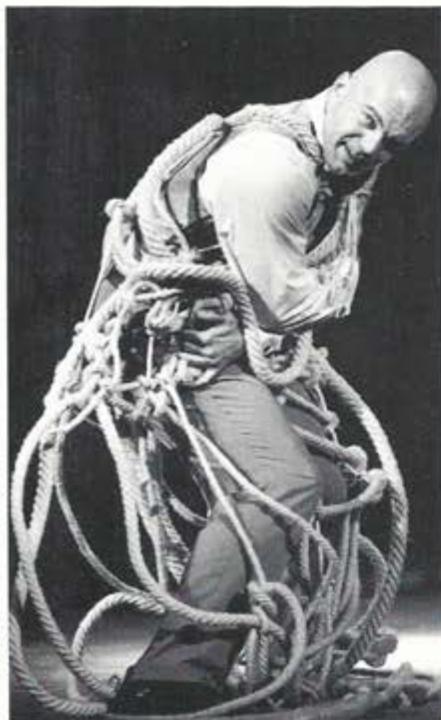
Nella foto, Peter Stein.

PANORAMICA SULL'ESTATE UNGHERESE

CLASSICI E SPERIMENTAZIONE PER TRE OPERA DA TRE SOLDI

Miklós Jancsó dirige quest'anno il Festival nazionale del Teatro ungherese - In cartellone Brecht, Beckett e i classici, da Shakespeare a Strindberg, ma è assente la nuova drammaturgia - Una rassegna di magiari all'estero.

MARIATERESA ZOPPELLO



Innanzitutto la capitale. Chiusi i teatri per la pausa estiva, gli spettacoli si trasferiscono sui palcoscenici all'aperto del Parto di Buda e dell'Isola Margherita.

All'Isola Margherita, dopo una serata-omaggio al Teatro Rock di Budapest (24 giugno, e il repertorio va da *Il fantasma del palcoscenico* a *Hair*, *La piccola bottega degli orrori*, *Miss Saigon* fino al recente *Anna Karenina*, sì, proprio lei!), lo spazio sarà tutto per la musica «seria» con concerti, balletti, e il 29 luglio: Mascagni, *Cavalleria rusticana* e Leoncavallo, *Pagliacci*.

Tra fine maggio e primi di giugno, a Kisvarda, presso il confine slovacco, provenienti da Slovacchia, Voivodina e Romania, si sono riuniti i teatri delle comunità di lingua ungherese che vivono all'estero.

Poi, sempre in giugno, a Zalaegerszeg, questa volta vicino al confine austriaco, l'annuale Festival nazionale del Teatro ungherese. Diversa ogni anno la sede (Budapest sino a qualche anno orsono), diverso il direttore della rassegna, cui spetta il compito di scegliere, tra tutti gli spettacoli del Paese, quelli che vi parteciperanno per essere sottopo-

sti al voto di una giuria di addetti ai lavori che alla fine premierà i migliori nelle varie categorie.

Il direttore, quest'anno, è stato il regista cinematografico Miklós Jancsó, e per la verità, le sue risposte, quando gli abbiamo chiesto di illustrarci i criteri delle sue scelte, non inducono al più sfrenato ottimismo riguardo le sorti generali del teatro nel mondo: «Non ci sono criteri di scelta. Ho visto e scelto come semplice spettatore. Attualmente non ci sono più criteri per creare spettacoli. Vent'anni fa c'era ancora la speranza, ora non c'è più. Forse nei Paesi dove il teatro è rimasto un rito, forse l'Oriente, non so, comunque qui nella cultura dell'uomo bianco non c'è niente e nessuno. La tecnica, forse... Ho scelto spettacoli che mi sembravano diversi dagli altri, diciamo per quanto riguarda la messa in scena, interessanti. L'unica scelta veramente premeditata è stata quella di tre *Opera da tre soldi*, per far vedere tutte le versioni e per il messaggio di Brecht, che se per ora qui non è molto attuale, lo diventerà presto. E poi *Aspettando Godot*, un omaggio a due grandi attori».

Nonostante la cupezza delle sue affermazioni la lista degli spettacoli scelti da Jancsó mostra gran-

de attenzione e una curiosità da sperimentatore per i processi di ricerca di nuovi linguaggi, formali e drammaturgici.

Ecco allora la scelta dell'*Opera da tre soldi* in tre diversi allestimenti, dei quali uno da parte del Teatro Gergely Csiky di Kaposvár, (formazione «storica», alla base del rinnovamento teatrale degli anni '70/80, attesa anche perché alla fine di un periodo di rinnovamento e cambiamento; l'altro Brecht viene dal Teatro Müvész di Budapest, formatosi proprio in questa stagione nella sede del «vecchio» Arizona e al centro di grandi aspettative, avendo tra gli scritturati alcuni dei nomi più famosi del teatro e del cinema ungheresi (tra i quali pure gli interpreti del *Godot*, Dezső Garas e Iván Darvas, quest'ultimo qui anche nelle vesti di regista) e, come direttrice, un altro pezzo di storia dello spettacolo nazionale come Mari Töröcsik. Grande attesa anche per *Caterina di Heilbronn* di von Kleist, terza regia della giovane regista e attrice Enikő Eszenyi, del Teatro Víg (della Commedia) di Budapest, dopo *Leonce e Lena* e *West Side Story* con cui la Eszenyi ha già vinto tutti i premi possibili.

Erano presenti i classici, lo Shakespeare di *Riccardo III* del Teatro Nazionale di Győr e l'*Amleto* del Teatro Nazionale di Miskolc, e visto l'interesse di Jancsó per gli allestimenti a confronto, sarebbe stato bello, forse, vedere questo *Amleto* insieme a quello attualmente in scena al Katona di Budapest, nella fiammeggiante interpretazione di Gergő Kaszás. Ma il Katona è assente dal festival. E ancora, il Marlowe, *Edoardo II*, del Teatro da Camera di Budapest e lo Strindberg, *La signorina Giulia* del Teatro di Marosvásárhely. Insomma la nuova drammaturgia sembra stentare a prendere quota. Ma accanto a *Amadeus* di Shaffer allestito dal Teatro Radnóti di Budapest e interessante più per l'interpretazione di Pál Mácsai come Salieri che per la novità del testo, troviamo pure spettacoli come *Siamo cenere e polvere* di una compagnia giovane come Utolsó Vonal o, sempre dal Radnóti, *Alla greca* dell'inglese Stephen Berkoff, o infine *Bisogna amare*, per la regia di Tamas Jordan del Teatro Merlin di Budapest, spettacolo sul movimento giovanile degli anni '60, messo in scena dai giovani attori della scuola del Merlin alla cui forza e capacità di credere nel futuro pensiamo che Jancsó abbia affidato il festival. □

Nelle foto, da sinistra a destra: István Bubik (Mackye Messer) in uno dei tre allestimenti de «L'opera da tre soldi» diretto da Janos Taub al Festival nazionale ungherese e «Aspettando Godot» con la regia di Iván Darvas, nella foto con D. Garas.

LETTERA DA LONDRA

STEIN, BONDY E ZADEK AL LAVORO PER EDIMBURGO

Registi di richiamo per la principale rassegna inglese - Durerà quasi otto ore una Oresteia in russo - Un Enrico V a Stratford - Tanta danza a Brighton.

GABRIELLA GIANNACHI

Il Festival internazionale di Edimburgo, che si terrà quest'anno dal 14 agosto al 3 settembre, è certamente il principale festival teatrale in Gran Bretagna. Appuntamento d'obbligo per artisti, studiosi e appassionati di teatro, il festival, che annovera fra i partecipanti autori, attori e registi di fama internazionale, così come compagnie amatoriali e studentesche, ha luogo in spazi scenici di diversa grandezza, sale più o meno teatrali, magazzini e salotti, strade, vicoli e piazze della bellissima capitale scozzese. Fra i grandi nomi presenti quest'anno segnaliamo il regista e scenografo Robert Lepage, in prima mondiale con due frammenti dell'epica pièce *The Seven Streams of the River Ota*, le sette correnti all'estuario dell'Ota, il fiume che scorre sotto la città di Hiroshima. La pièce, che è composta complessivamente di sette frammenti, sarà completata entro i prossimi tre anni e ciascuno dei frammenti potrà esser visto, a suo tempo, su diversi palcoscenici europei, canadesi e americani. Compagnie ospiti sono inoltre la Berliner Ensemble diretta da Peter Zadek in *Anthony and Cleopatra* e la Schaubühne di Berlino diretta da Luc Bondy nell'ultima pièce di Peter Handke, *The Hour we Knew Nothing of each other*, che alcuni avranno visto al Festival di Salisburgo la scorsa estate e in cui trentatré attori interpretano «silenziosamente» oltre quattrocento personaggi. Ancora dalla Germania segnaliamo il regista Peter Stein, con una versione epica in russo della durata di sette ore e mezza della *Oresteia* di Eschilo. Dalla Francia abbiamo invece il Centre Dramatique National Orleans-Loret che, per la regia di Stéphane Braunschweig e la scenografia di Braunschweig e Giorgio Barberio Corsetti, mette in scena *The Winter's Tale* di Shakespeare. Segnaliamo infine l'inglese William Gaskill nella bella pièce di John Arden *Armstrong's Last Goodnight*; il regista Patrick Masson con l'Abbey Theatre di Dublino ne *The Wells of the Saints* di J.M. Synge; Robert David MacDonald nel *Torquato Tasso* di Goethe e, per chi volesse inoltrarsi nel mondo della musica, la straordinaria rappresentazione di tutte e nove le sinfonie di Beethoven.

A Brighton, dal 6 al 29 maggio un altro festival internazionale di musica, opera, teatro e danza ha visto apparire la Michael Clark Company, protagonista l'immane fondatore della compagnia, il ballerino Michael Clark, che alcuni ricorderanno per avere interpretato il ruolo di Calibano nel film pseudo-shakespeariano *Prospero's Book* di Greenaway, e Adzido, una delle più interessanti compagnie di teatro-danza pan-africane in Gran Bretagna. Fra gli eventi più prettamente teatrali segnaliamo invece la presenza del regista Declan Donnellan con la sua bravissima compagnia Cheek by Jowl in *Measure for Measure* di



NINAGAWA, DALDRY E DEBORAH WARNER



Tre grandi messinscena nella primavera londinese

Tre sono state le messinscena che hanno fatto scalpore nella scorsa stagione: innanzitutto una riedizione del testo ibseniano *Peer Gynt* (1867), prodotta da Thelma Holt, dal Teatro Nazionale di Oslo e dal Teatro Ginza Saison di Tokyo, interpretata da un cast giapponese, norvegese e inglese, fra cui è d'obbligo ricordare la bravissima Paola Dionisotti nel ruolo della madre Ase e il venticinquenne Michael Sheen, stella nascente del teatro inglese, nel ruolo di Peer Gynt. Diretta da Yukio Ninagawa, del quale alcuni ricorderanno *Medea*, allestito nel 1983 in Grecia, Francia, Canada, Giappone, America, Scozia, Kuala Lumpur e in Italia, questa messa in scena, farcita di elementi del teatro kabuki, è ambientata in una sorta di enorme schermo televisivo che trasforma il picaresco protagonista Peer Gynt in una sorta di prigioniero della realtà virtuale. Come secondo spettacolo segnaliamo una riedizione di *The Kitchen*, scritto da Arnold Wesker nel 1961 e qui diretto dal trentaduenne Stephen Daldry, il nuovo direttore artistico del Royal Court. Daldry ha trasformato con l'aiuto dello scenografo Mark Thompson il vecchio teatro di Sloane Square in un'enorme cucina che vede protagonisti ventotto chef di diverse nazionalità, fra cui tedeschi, greci, irlandesi, inglesi, ebrei e italiani. Tutto il mondo è cucina, quindi, una cucina in cui nessuno capisce bene cosa dicano gli altri, ma in cui il cliente, che non vediamo mai, ha sempre l'ultima parola. *Last, but not least*, in scena per soli sette giorni al Garrick Theatre, una straordinaria e dibattuta messa in scena del beckettiano *Footfalls* (1975). Questa produzione vede collaborare alcuni dei più grandi nomi del teatro europeo: la celebre attrice irlandese Fiona Shaw, la nota scenografa tedesca Hildegard Bechtler; il poeta, cameraman, giornalista e, qui, lighting designer francese Jean Kalman, che dal 1982 lavora con Peter Brook e infine la regista Deborah Warner, a cui il governo francese ha offerto l'onorificenza «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres». Co-prodotto dalla Warner e dalla Maison de la Culture Bobigny di Parigi, questo allestimento di *Footfalls*, che sovverte la celebre messa in scena del 1976 al Royal Court, trasferendo l'azione drammatica su due livelli scenici, uno di fronte agli spettatori, l'altro alle loro spalle e includendo quindi in un certo senso gli spettatori nello stesso spazio scenico che intrappola la protagonista, rappresenta uno dei più interessanti esperimenti beckettiani negli ultimi anni. *Gabriella Giannachi*

Shakespeare; i polacchi di Wierszalin Teatr in *Roll-A-Pea*, una fiaba dalla Bielorussia; l'Odeon di Bucarest in *Richard III* di Shakespeare e la compagnia Wayang Wayang di Singapore in *The Woman in a Tree On a Hill*, una storia sulla Creazione e sulla battaglia dei sessi.

A Stratford upon Avon la Royal Shakespeare Company propone invece per la stagione estiva *Henry V*, interpretato da Iain Glen e diretto dal ventisettenne Matthew Warchus. Sempre a Stratford segnaliamo ancora: *Twelfth Night*, con la regia di Ian Judge e gli interpreti Emma Fielding, Haydn Gwynne e Desmond Barris; *Peer Gynt*, diretto dal celebre regista shakespeariano John Barton, con Alex Jennings nel ruolo di Peer Gynt; *Coriolanus*, diretto da David Thacker e interpretato dal ventiquattrenne Toby Stephens, *A Midsummer Night's Dream*, diretto dal direttore artistico della compagnia Adrian Noble; *The Wife's Excuse*, di Thomas Southerne, diretto da Max Stafford-Clark, un testo non rappresentato da oltre trecento anni; *Henry VI*, diretto dalla giovanissima e bravissima Katie Mitchell e interpretato da Jonathan Firth e infine *Measure for Measure*, diretto da Steven Pimlott. Fra i testi non-shakespeariani in scena questa estate ricordiamo inoltre: *The Broken Heart* di John Ford, diretto da Michael Boyd e due prime mondiali, entrambe dirette da Michael Attenborough: *Pentecost* di David Edgar e *After Easter* di Anne Devlin, narrante la storia di una donna alla ricerca della propria identità.

A Londra segnaliamo il Festival of Independent Theatre, dal 6 maggio al 5 giugno al Royal Court Theatre. Quest'ultimo festival, che intende farsi portavoce di autori e interpreti giovani non ancora noti sui palcoscenici internazionali, ha visto partecipare le compagnie Ralf Ralf ne *It's Staring you Right in the Face II (The End)*, una pièce sul culto delle star, degli evangelisti e degli intellettuali del mondo televisivo; la nota attrice comica Bobby Baker in *A Useful Body of Herbs* e il teatrante-coreografo Edward Lam ne *Scenes from a Man's Changing Room*, ispirato a David Hockney, Oscar Wilde, Bach e il mondo della moda.

Per chi volesse infine partecipare più attivamente alla stagione teatrale estiva segnaliamo le attività dell'International Workshop Festival che prevede laboratori per la danzatrice giapponese Anzu Furakawa, Nava Zukerman della compagnia israeliana Tmu-Na, Liza Mayer, uno dei membri fondatori della compagnia teatrale Roy Hart e, dopo la morte di Roy Hart, socio-fondatore della compagnia Pan Theatre e infine l'attore polacco Zygmunt Molek, tutti a Londra dal 3 all'11 settembre. Segnaliamo inoltre: Joan Font, della compagnia catalana Comediants, a Derry dal 26 al 9 ottobre; il regista ungherese Gabor Tompa a Glasgow dal 17 settembre al 2 ottobre; i registi rumeni Silviu Punctarete e Andrei Serban a Manchester dal 17 al 30 ottobre e infine il ballerino africano Koffi Koko, la giapponese Carlotta Ikeda, Maurice Bejart e Germaine Acogny a Nottingham dal 29 ottobre al 12 novembre. □

A pag. 19, Myma Kamara in «Serenade Dancer» del Miami City Ballet. In questa pagina, «The Hour we Knew Nothing of Each Other» di Peter Handke. Due produzioni del Festival International di Edimburgo 1994

HOUSTON - L'Italia è stata protagonista della 23ª edizione del festival di Houston che, patrocinato e sostenuto dal ministero degli Affari esteri, è stato quest'anno dedicato al nostro Paese. Sono state presentate opere di maestri italiani della pittura dal Canaletto a Veronese, dall'Angelico a Pietro da Cortona, e sono state rappresentate *Traviata*, *Turandot* e *Mirandolina*. Ferruccio Soleri ha tenuto un seminario sulla maschera e il teatro goldoniano, Nino Cuticchio ha portato i suoi Pupi siciliani nello spettacolo *La morte di Ruggiero dell'Aquila bianca*, il Teatro Tascabile di Bergamo ha presentato *La Valse e Albatri*. Un omaggio è stato dedicato alla memoria di Federico Fellini con una nutrita filmografia.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

SERATA VINCHI. Teatro Studio. Si festeggia la Nina di via Rovello. Il Maestro narra la Grande Storia del Piccolo. Emozioni, commozioni. Il Maestro intona *Ma mi*. E consegna un Oscar alla carriera alla Nina di via Rovello. Insieme a quello a *Belle époque* dello spagnolo Treuba per il miglior film non Usa, uno dei riconoscimenti meglio assegnati della stagione. Vinchi! E vinceremo!

SERATA GIGANTI. Trattoria Venezia. A Porta Romana (Porta Romana bella). Ultima (per ora) replica del Pirandello di Strehler, ultimi (per ora) acuti al Lirico. Poi, cena di compagnia: malinconia, allegria. In buona compagnia. Andrea J. Paulsen, elegantissima, accende i giovani attori col suo fascino come candeline di una torta di compleanno. Amori nati sulla Montagna? Sforati, immaginati. Paola e Cesare: fidanzati.

SERATE BRERA. Al Centro Brera. Un Piccolo Teatro Rinato e Ispirato. S'intitola una sala a Franco Brusati. Presente, tra gli altri, Anna Proclemer. Il nostro Ronfani anima un club teatrale del lunedì. Si festeggiano, tra l'altro, le recensioni in versi del nostro Finzi. Legge, benissimo, Margherita Di Rauso, già campionessa a Montegrotto. In platea la sorellina Giovanna, già Regia nei *Giganti*, ora ammessa *cum laude* alla scuola di Strehler. Promesse promesse per il teatro del nuovo millennio. Poi, presentazione di un curioso libro sulle abitudini alimentari degli attori. Presente, tra gli altri, Umberto Simonetta. Seguono: celebrazioni testoriane, un ricordo di Ionesco. Al Centro arriveranno spettacoli di drammaturgia contemporanea, ospiti e prodotti. Rassegne. Cinema. Musica. Stages. Dove andiamo stasera? Al Centro Brera. Piazza Formentini dieci. Cento posti vi aspettano.

SERATA GIALLA. A casa di Alessandra F.. Arriva Andrea? Pincketts, giallista neotargato Feltrinelli. Non ho la barba: l'ex sceriffo di Cattolica non è sicuro di riconoscermi. Gli dicono che sono un giocatore professionista. Si sente faccia a faccia con un suo personaggio. Deve onorare il suo stesso personaggio. Chiede qual è il mio piatto abituale a poker. «Cinquantamila» rispondo. «Non è molto - dice -. Ci sto». «Cinquantamila \$» preciso e i dollari lo fanno restare un po' male. Piatto ricco, sceriffo fiacco.

SERATA SARAJEVO. Al Franco Parenti, Salone Pier Lombardo. Un gruppo coraggioso e combattivo di artisti milanesi promuove guerra alla guerra in Bosnia con una serie di manifestazioni destinate al progetto di ricostruzione della biblioteca della città, promossa Capitale Multiculturale d'Europa. Partecipo con la mia pièce *L'Arciduca a Sarajevo. Teatro immediato*. In scena, insieme a me, Adriana Libretti. In platea, tra il pubblico attento, Andrea De Carlo, scrittore.

SERATA MONARCHIA. Al Teatro Parioli. Da un erede al trono che immagino scampato all'attentato di Sarajevo a una serata dedicata da Costanzo all'ipotesi monarchica. Tra principi e principi, mi pronuncio a favore della causa neoborbonica. La nuova Italia sta giocando una partita complessa: attenti ai ruoli. Sapevate che ci sono militanti di Rifondazione comunista favorevoli all'istituzione monarchica, ancorché non necessariamente sabauda? Il mio contributo a questa commedia italiana sarà il completamento dell'*Arciduca* con altri due momenti teatrali per una Trilogia dell'*Aristocrazia*.

SERATA REPUBBLICA. In una dolce serata della Seconda Repubblica, Cordella, giovane attore, Alexandra, attrice fanciulla in fiore ed io andiamo all'inaugurazione di una mostra a Photology, galleria milanese. Alle pareti, suggestivi scatti di Erwit. Uno dei quali è un'epifania. Ricordate un'immagine-simbolo della campagna elettorale dei progressisti? Pareva ispirata a *Umberto D.*: accanto a un paio di piedi, che si supponevano appartenere a Pensionato Bistrattato, un cagnolino dagli occhi basedoviani con un berretto di lana in testa, ad invocare solidarietà per gli sfigati di tutto il mondo (anche animale) uniti. Ebbene: trattasi, invece, di particolare da una spiritosissima foto b/n glamour, in cui i piedi stivalati appartengono a top lady, che ha al guinzaglio il cagnolino di cui sopra e un alano, per una passeggiata, probabilmente al Central Park. Segno di una visione parziale punitiva piccina piccina del mondo. O no?

SERATA SALÒ. Ancora con Cordella, giovane attore, serata gardesana a pochi passi dal Vittoriale chez Anna Caterina, zarina del lago, attrice scrittrice in fiore. Un tasso alcolico da guinness propizia improvvisazioni teatrali in villa dal sapore checoviano.



SERATA DONADONI. Maurizio Donadoni, attore-autore destinato a diventare autore-attore, al Costanzo show parla del suo testo in progress sul disastro del Vajont. La platea del Parioli e quella televisiva sono conquistate da un piglio da anchorman da premio Pulitzer. Vogliamo vedere questo spettacolo in scena!

SERATE ROMANE. Al Mexico & Nuvole. Locale *in* dalle parti della Piramide. D'inverno, par d'essere a Soho. D'estate, a Beverly Hills. Secondo la migliore tradizione made in Usa, guizzano tra i tavoli artisti, attori & pittori, con ottimi Margheritas e chili squisito tra una scrittura e una personale e l'altra. E, ai tavoli, si parla di progetti teatrali. Che riguardano, magari, il Messico: il Messico di una grande fotografa, Tina...

Ed ora: che venga l'estate! Con i campionati mondiali di *soccer*. Forza Italia: lo grideranno anche quelli che, come l'attore supermilanista Sante Calogero, hanno esultato più per la coppa Uefa vinta dall'Inter che per il campionato rossonero, in antipatia del Presidente. Che venga l'estate: che fioriscano gli attori! Solcate i mari e spegnete i cellulari. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: «The nativity of Venus as an Actress ou Jo Jo dans le métro».

Il club di *Hystrio* nel cuore di Brera

È intitolato a Franco Brusati - La Bocca della verità: una iniziativa per dare la parola al «popolo del teatro».

DOMENICO RIGOTTI

In uno splendido pomeriggio di primavera - 11 aprile 1994, un vento leggero rende più festosa l'atmosfera - si brinda, non metaforicamente, al futuro di qualcosa che è soprattutto caro ai lettori di *Hystrio*. Nasce un «Club di *Hystrio*», che si frgerà del nome di un bravo drammaturgo milanese da non dimenticare: Franco Brusati. Scelta opportuna perché quella di Brusati è stata, come quella di Gadda o di Testori, una voce singolarissima e diversa da tante altre pur lombarde. La sede del Club è nel cuore della metropoli, in uno degli angoli storici più caratteristici della città: lo ospita il Centro internazionale Brera in un prezioso teatrino.

Un Club. Dunque, per seguire le definizioni che danno i dizionari, «un sodalizio di persone che perseguono fini comuni». Ma sodalizio è termine forse troppo freddo, razionale. Almeno nel caso di *Hystrio*, che vuole essere invece una cellula viva nel corpo di una grande città che mai come adesso ha bisogno di respirare cultura e teatro, di rigenerarsi. Una cultura che ciascuno di noi con passione, con generosità e con idee nuove deve impegnarsi a fare riaffiorare. Cosa riaffermata da Ugo Ronfani, direttore di *Hystrio* e anima, anzi timoniere, del Club.

Una bella avventura. Partita subito con il vento in poppa, almeno a giudicare dai primi incontri. Da quello inaugurale e da quello successivo del 2 maggio. Subito, tanta bella gente a stipare la simpatica saletta che sembra richiamare - o è solo suggestione? - l'illustre e parigino «Vieux Colombier». Là, tra quelle ormai chiuse pareti tanta e insigne storia teatrale, qui una storia che si avvia ad essere scritta.

Amici di *Hystrio* e attori noti e meno noti. Critici, teatranti, autori drammaturgici e molti giovani accolti con far play dallo stesso Ronfani e da Fabrizio Caleffi, cui è affidato il Centro Brera. E ancora - vogliamo chiamarle così? - due madrine illustri, due grandi attrici che hanno onorato e onorano la nostra scena: la decana Eva Magni e l'intrepida Anna Proclemer. Non potevano essere assenti: si onora Franco Brusati e, loro, per Brusati sono state due presenze importanti. Entrambe protagoniste de *La fastidiosa*, forse la sua commedia migliore che è ritornata in scena a Milano proprio nei giorni dell'inaugurazione del Club. La Magni ne è stata la prima interprete e la Proclemer l'ultima, non meno appassionata. Ricordi e un po' di commozione: quel tanto per non cadere nella retorica. E perché appunto nella retorica non si cada, durante l'incontro la parola viene lasciata all'autore stesso. Cioè ad alcuni brani dei suoi più interessanti lavori scelti con accortezza dal regista Fabio Battistini. Si leggono, anzi si interpretano con sincero trasporto, pagine della stessa *Fastidiosa* e di *Pietà di novembre*. Dietro ai leggendari eccellenti professionisti: Giancarlo Testori, Antonio Zanoletti, Luisa Oneto, Lorenzo Benelli, Anna Nicora. Con loro una grande attrice (ecco una terza madrina): Lida Ferro, sempre viva nel cuore di molti spettatori anche se dalle scene si è ritirata da molto tempo. Tra ribalta e platea il feeling è perfetto.

Sarà perfetto anche nell'occasione successiva. Se

Il teatro a Milano: una guerra fra epuratori e presunte vittime?

UGO RONFANI

A Milano, anche a Milano il Teatro è in crisi e la crisi è triplice: progettuale, strutturale, gestionale. Inevitabilmente, la stampa milanese ha cominciato a parlarne. Sull'*Indipendente*, ai primi di maggio, ecco un articolo di Roberto Schena, sparato a piena pagina con nomi e cifre, con la denuncia che i contributi del Governo, della Regione e del Comune vengono erogati da anni «secondo un copione che non cambia e dalle solite persone», con casi di collusioni corporativistiche (in effetti ci sono, da interessare in situazioni normali l'autorità tutoria) e di clientelismo.

In attesa di verifica (fatti e cifre ufficiali, signori, per favore!), ecco poi su *La Repubblica* un suono di campana affatto diverso. Sisto Dalla Palma (Crt), Elio De Capitani (Teatriditalia) e Andrée Ruth Shammah (Franco Parenti) hanno esposto i problemi degli operatori - la parte per il tutto, è il caso di dire - con il concorso di Ugo Volli, in una tavola rotonda a cura di Anna Bandeddini. L'accusa mossa all'amministrazione è di minacciare la sopravvivenza dei teatri con il rifiuto di rinnovare le convenzioni municipali, sostituendo «Milano aperta» con altre iniziative come il Festival europeo del Piccolo, trascurando la questione degli spazi e - qualcuno ha aggiunto - meditando di eliminare come figure della partitocrazia gli erogatori e/o i fruitori delle sovvenzioni. E così, mentre si avrebbe tanto bisogno di un po' di serena chiarezza, ecco in vista una bella guerra tra epuratori arrabbiati, impazienti di udire altra musica, e presunte vittime di una caccia alle streghe.

Qualche considerazione, please, per evitare gli opposti - e rozzi - estremismi.

1) Mi sembra pretestuoso e inutile inalberare - come sembra di capire - i vessilli di una guerra ideologico-culturale tra fautori di un buon teatro progressista e quelli di un cattivo teatro tradizionalista. Siamo seri: la questione è di potere culturale e, come dicono i francesi, di *grandsous*. Al macero le pagelle manichee: in questi anni, a Milano, abbiamo visto cose buone e pessime nel teatro di tradizione come nel terzo e quarto teatro.

2) Gli attacchi dell'*Indipendente* non vanno lasciati senza risposta: se il giornalista ha calunniato lo si quereli; se ha scritto con fondamento i rilievi siano trasformati in interrogazioni ed indagini, in omaggio alla conclamata trasparenza.

3) Modestia e misura dovrebbero consigliare quanti temono di essere colpiti nei loro diritti (altri dicono nei loro privilegi) affinché comprendano che non essi soli sono, a Milano, gli esponenti autorizzati di una alternativa al «colosso monocratico» del Piccolo, da essi paventato, ma che al pluralismo della vita teatrale milanese concorrono o dovrebbero concorrere altre forze alle quali il sistema del club chiuso non ha consentito finora spazi e mezzi di espressione adeguati.

4) Non sembra perciò disdicevole - se è tempo di riflessione e di verifica - una revisione dei meccanismi delle convenzioni, in quanto virtuali coperture di automatismi protezionistici. Di una ridistribuzione di carte, se la partita è corretta, debbono temere soltanto i mediocri o i bari.

5) Si parlava di trasparenza. Ora, non vuol dire istigare a regolamenti di conti o auspicare vacuamente il cambiamento per il cambiamento chiedere che si facciano alla luce del sole i conti del teatro a Milano, che si ragioni intorno ai criteri di erogazione delle provvidenze e di chi le assegna, che si esercitino d'ora innanzi controlli incrociati di spesa e di qualità.

6) Diciamo allora, per concludere, che alla rissa per il potere teatrale noi decisamente preferiamo una democrazia teatrale fatta di consultazioni, di confronti e se necessario di alternanze. Una (vera) consulta del teatro milanese nella quale «si vuoti il sacco», si dia voce a chi non ne ha avuta, si presti orecchio alle idee nuove per quanto concerne gli spazi, la scena e il pubblico, potrebbe essere un primo passo per uscire dall'immobilismo e dall'inquietudine e per inaugurare, dopo l'era non fausta del teatro protetto, quella di un'apertura verso la scena reale della città. Ma saranno capaci, la Regione e il Comune, di questa volontà progettuale? □

il primo incontro è vissuto in un'area lieta e pur severa, il secondo sembra muoversi più sui colori dell'allegretto o dell'allegro mosso. Illustri invitati ancora: ma sarà sempre così anche per il futuro. C'è un poeta e critico, il nostro Gilberto Finzi, e c'è un teatrante dinamico, Bruno Damini, al quale viene offerta l'occasione di presentare il suo libro *Le tavole del palcoscenico* di cui Luca Sandri legge con spirito alcune pagine.

Raramente un poeta riesce a restituire il significato e la forza dei suoi versi come fa Finzi, al quale nella lettura delle recensioni poetiche si affianca la brava attrice Margherita Di Rauso. E raramente, parlando di un libro, quello di Damini, si riesce a creare un'atmosfera così allegra e faceta. Ma il libro tocca la fame e più la golosità degli attori e allora gli aneddoti fioriscono. Se poi ci si mette a dir la sua un umorista di razza come Umberto Simonetta, in veste di presentatore della pubblicazione, si può capire come il clima diventi più che

conviviale. A sorridere, o a ridere di grosso per il racconto «scollacciato» della simpaticissima Rosalina Neri, par che si metta anche il grande mascherone che i presenti trovano su un lato del boccascena. Con la sua bocca enorme e spalancata, non è stato messo lì per caso e tanto meno per vezzo. Vuole essere una «bocca della verità» ch'era in Venezia in certi tempi scuri della Signoria. La bocca della grossa maschera di creta qui è solo spalancata perché in essa gli amici di *Hystrio*, ma non solo essi, possano infiltrarvi le critiche, le osservazioni e le proposte più diverse che credono di formulare sul teatro che si fa o da farsi.

Ha scritto una volta Peter Brook che «il teatro non deve mai essere noioso. Non deve essere convenzionale e soprattutto deve essere sorprendente». La «bocca della verità» di *Hystrio* invita proprio a questo: chiede ai suoi lettori come si fa a fare un teatro non noioso, non superficiale, soprattutto sorprendente. □

LETTERA DA ROMA

TRE VOLTE BERNHARD ALL'ACCADEMIA D'AMICO

GIOVANNI CALENDOLI

L'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico», tra il novembre del 1993 e l'aprile di quest'anno, ha dato vita a un interessante laboratorio sperimentale sul teatro di Thomas Bernhard che si è concluso con l'allestimento di tre testi dello scrittore austriaco nel Teatro Studio Eleonora Duse di Roma: *Minetti-Ritratto di un artista da vecchio*, *Amras* e *L'ignorante e il pazzo*.

Fra gli autori europei, che hanno variamente e disordinatamente contribuito negli ultimi decenni ad avviare o a provocare un rinnovamento non solo delle strutture e delle forme drammatiche, ma soprattutto nella concezione stessa del teatro, Bernhard è senza dubbio uno dei più significativi anche nelle sue profonde e inquietanti ambiguità e nelle sue eversioni.

Che cosa è per lui il teatro? Nel romanzo *Perturbamento* il principe Saurau, i cui feudi stanno per essere devastati da una «mostruosa alluvione», ha il cervello perennemente paralizzato da un «caos assordante» di «rumori letali», come li definisce il suo medico. Miracolosamente il principe riesce a «non sentire più i rumori» dopo aver assistito allo spettacolo che le donne della sua famiglia, come di consueto ogni anno, hanno preparato nel castello nel quale abitano. Nella memoria ritornata «completamente e perfettamente intatta» Saurau ricostruisce le varie fasi dello spettacolo, interessandosi alla «sua struttura più intima» e «al meccanismo che lo faceva funzionare». Poco dopo, nel cuore della notte, egli si unisce alle sorelle, alle figlie e ad un altro parente e si ferma a parlare con essi in un incontro che gli appare come «la più perfetta delle magie». Così infatti egli lo rievcherà dopo qualche giorno: «Un gruppo di persone, il cui scopo entro le mura di quella casa era la malattia più immediata, si trovava improvvisamente privo dei propri strumenti e, grazie all'effetto eccitante dello spettacolo,.... vedeva trasformarsi una giornata filosofica e insopportabile in una giornata non-filosofica e sopportabile... Grazie allo stato di eccitazione prima dello spettacolo e durante lo spettacolo, dopo lo spettacolo abbiamo intravisto dentro di noi la quiete dell'autunno, la geometria dello spegnersi della natura esteriore». E, quando il medico, preoccupato per le conseguenze della spaventosa alluvione sulla salute psichica del suo ammalato, si presenterà a visitare il principe, questi gli parlerà esclusivamente ed in maniera ossessiva dello spettacolo.

Tuttavia Bernhard non dice nulla dello spettacolo stesso (se non che era «probabilmente una composizione geniale»); ma, come risulta dalle insistenti considerazioni di Saurau, esso ha avuto sconvolgenti effetti catartici, sui quali lo scrittore invece si dilunga, pur senza mai precisarne il processo e la natura.

Inoltre Bernhard ha composto vari drammi per interpreti precisamente individuati, come *Ritter*, *Dene*, *Voss*, che così si intitola, perché i tre personaggi erano destinati agli attori Ilse Ritter, Kirsten Dene e Gert Voss. L'aspetto originale dell'operazione, già compiuta da molti altri autori in chiave diversa, consisteva però nel fatto che il testo non tendeva tanto ad esaltare in senso trionfalistico le qualità particolari dell'attore quanto ad esasperarle ed a verificarle nelle loro possibilità di uno sviluppo estremo fino ed oltre il limite della rottura: un'operazione, dunque, non molto dissimile da quella della quale Antonin Artaud è stato il capostipite.

Nel laboratorio dell'Accademia d'Arte drammatica, condotto con intelligente determinazione dal regista Domenico Polidoro, è stato presentato il più noto di questi lavori bernhardiani cioè *Minetti-Ritratto di un artista da vecchio*.



La figura dell'anziano attore è stata interpretata con una completa aderenza alle intenzioni dell'autore e con una dedizione quasi sacrificale da Marisa Fabbri, che non si è abbandonata ad una acrobatica prova di virtuosismo, ma ha scavato con rabbia impietosa verso se stessa nei misteriosi meandri per i quali un individuo, distruggendosi e ricreandosi senza pesanti trucchi esteriori, riesce a farsi un altro (e nel caso specifico una donna giovane riesce addirittura a farsi un uomo vecchio).

Negli altri due spettacoli, *Amras* e *L'ignorante e il pazzo*, Domenico Polidoro con un vivace eclettismo (muovendosi da Orazio Costa a Pina Bausch) ha cercato di esplicitare scenicamente tutte le suggestioni e i suggerimenti recitativi, gestuali, mimici e coreografici offerti dai testi di Bernhard nella prospettiva di un rinnovamento teatrale.

Alla resa dei conti di tale rinnovamento, perseguito con tenacia dallo scrittore austriaco, si intravedono le motivazioni di partenza (oporsi alle spinte distruttive della società, superare l'angoscioso isolamento dell'individuo prigioniero di se stesso e degli altri, abbattere le barriere dell'incomunicabilità, ritrovare la catarsi); ma non si intuisce un disagio finale. Bernhard preconizza un teatro di introspezione terapeutica, di provocazione, di condanna, di ricostruzione interiore o di rispecchiamento esistenziale più o meno consolatorio? In *Semplicemente complicato* una scena si conclude con questa battuta detta da un vecchio attore: «Finché esistiamo / fingiamo / recitiamo». Ma un'altra attrice in *Ritter, Dene, Voss* afferma: «Rifugiarsi nel teatro / non ci è servito a nulla / alla fine è solo una messa in scena». In che cosa consiste allora la vita e in che cosa consiste il teatro? Il laboratorio dell'Accademia d'Arte drammatica, al quale hanno preso parte maestri, diplomati e allievi, ha avuto il merito di proporre l'opera dello scrittore austriaco nelle sue anticipazioni, nelle sue ambiguità, nelle sue contraddizioni insolite, mettendo in evidenza quella tensione verso un rinnovamento, che ne è un carattere essenziale, anche se non lucidamente decifrabile. □

Nella foto, Thomas Bernhard.

L'ATELIER DELLE PROFESSIONI DELLO SPETTACOLO

I MAGNIFICI ALLIEVI DELLA COSTA OVEST

In sei anni più di trecento giovani hanno frequentato i corsi finanziati dalla Cee per dare una formazione globale ad attori, tecnici e gestori della scena.

SILVIA MASTAGNI



Un tempo c'era la «bottega». L'allievo, forgiato dal maestro, si impadroniva tramite un contatto diretto dei segreti del mestiere teatrale. La bottega come spazio separato, luogo maieutico deputato ad una formazione per così dire artigianale e onnicomprensiva. «Non c'è niente di male a pensare ancora in termini simili – sostiene Paolo Pierazzini, direttore artistico dell'Atelier della Costa Ovest che dal 1987 si occupa di professioni per lo spettacolo –. Rispetto al passato è però opportuno da un lato spingere con maggiore incisività verso una specializzazione dei saperi e dei compiti che la macchina spettacolare richiede, dall'altro mettere maggiormente a contatto gli allievi con la realtà produttiva esterna».

Il tema non sembra ozioso perché di professioni legate al mondo dello spettacolo e di appositi luoghi di formazione si è discusso in primavera a Siena durante una serie di incontri promossi da enti locali e associazioni, oltre che dall'Università senese, ed in fondo la questione è uno di quei leit-motif che percorrono trasversalmente, ma incisivamente l'ambiente teatrale italiano. Tanto più che, da questo punto di vista, non è che ci siano molti motivi per dormire sugli allori: poco viceversa si è fatto e l'artista del nostro teatro deve la sua indubbia competenza, più che alle istituzioni, a quel mix di improvvisazione, casualità e creatività personale che sicuramente lo caratterizza.

Ma di qui a pensare ad un sistema che contempra non solo l'artista ma ogni figura professionale il passo è molto lungo.

Lia Lapini, docente di Storia del Teatro alla Facoltà di Lettere senese e curatrice degli incontri primaverili, non ha dubbi in proposito: «Dal punto di vista didattico, l'unica struttura che si occupa del problema è la Civica di Milano e non casualmente gli incontri svolti a marzo hanno avuto come protagonisti proprio dei personaggi legati per motivi professionali o altro a quella scuola. Così è stato per Giorgio Guazzotti, che ha svolto una relazione propedeutica sull'organizzazione dello spettacolo in Italia e ancora per Patrizia Sughì a proposito dell'ufficio stampa, per il musicista Bruno De Franceschi, per lo scenografo Fabrizio Palla. Esperienze – continua la Lapini – che rimandavano tutte alla stessa struttura e questo mi fa dire che la situazione attuale, per ciò che riguarda la formazione, è povera, fatta eccezione per casi sporadici legati all'esigenza del momento: solo allora i singoli teatri promuovono corsi per tecnici, o sono gli enti locali a farlo».

L'Atelier, allora, in terra toscana è nello specifico un punto inevitabile di partenza: dall'87 al '93 sono più di trecento i giovani che hanno frequentato i corsi finanziati dalla Cee spaziando nelle più disparate professioni con un'ottica volutamente globale del fare teatro. Dall'illuminotecnico allo scenografo attrezzista, dall'organizzatore al di-

rettore di scena fino ad arrivare all'attore: nessun anello del complesso laboratorio teatrale è stato tralasciato.

All'Atelier dicono: «Forse, l'originalità del nostro progetto sta nel fatto che abbiamo ripetuto in Italia qualcosa che esiste a livello europeo ma che da noi era precedentemente sconosciuto: una scuola per tecnici abbinata ad una scuola per attori». I corsi (in media di trecento ore) obbediscono ad una regola precisa: intanto, esiste una serie di requisiti che disciplinano l'ammissione (sia in base all'età, come prevede la direttiva Cee, sia in virtù delle competenze professionali), in secondo luogo sono graduati.

C'è un refrain che andava di moda l'anno scorso a Montalcino, dove ha sede il Festival omonimo che si basa per l'appunto sulla ricerca e formazione: «Il palcoscenico è un po' come una nave: quando il comandante (n.d.r.: il direttore di scena) ti dice di andare in graticcia tu devi capire che cosa vuole, altrimenti non sei neppure in grado di rispondere». La metafora è chiara: il primo livello riguarda allora la trasmissione di tecniche di orientamento, la necessità di impadronirsi di un linguaggio. Solo in un secondo tempo le conoscenze acquisite verranno messe al servizio di esecuzioni tecniche di problematiche artistiche.

Il maggiore vantaggio, poi, dell'esperienza dell'Atelier è che nella fattispecie la stessa associazione che è luogo di formazione cura anche la gestione e la programmazione di alcuni teatri storici nella provincia senese e livornese. Così questi teatri diventano aule per la didattica e lo sforzo portato avanti dagli organizzatori punta direttamente sull'immissione degli allievi in precisi progetti di produzione. «Su una classe di 10-15 ragazzi nei corsi per tecnici, si inseriscono nell'attuale mercato teatrale 4 o 5 persone – afferma Pierazzini –. La selezione è dura ma non impossibile. D'altronde anche l'impatto con la specificità del mestiere teatrale miete per così dire le sue vittime. Di 4 o 5 allora magari due acquistano quella determinazione che è necessaria per lavorare nel settore. C'è da dire, poi, che da parte nostra noi tendiamo a fare piazza pulita di una mentalità impiegatizia del teatro: i nostri allievi non devono mirare all'occupazione fissa, magari in un teatro comunale, quanto piuttosto lavorare in compagnia secondo il contratto dei lavoratori dello spettacolo».

Per quanto riguarda gli attori, inoltre, altre opportunità sembrano profilarsi. L'Atelier ha lavorato nei primi mesi del '94 presso il Teatro Solvay di Rosignano (Livorno) sul progetto «Attore di scena» in collaborazione con l'Essemble di Michèle Van Hoecke, che da queste parti è di casa. □

Nella foto, Massimo Castri con alcuni allievi dell'Atelier della Costa Ovest.

CON LA SCOPERTA DELLE COMMEDIE DA LEI SCRITTE

TITINA DE FILIPPO È USCITA DALL'OMBRA

Madre era stata anche per i tumultuosi fratelli che non avrebbero mai finito di litigare, e che quando lei non rimase a tenerli uniti si divisero per sempre.

MARICLA BOGGIO

Con la scoperta delle commedie da lei scritte, Titina De Filippo sta offrendoci la sorpresa di uscire da quella sorta di triade in cui viene ricordata, insieme ai fratelli Eduardo e Peppino, ed emergere come personalità a tutto tondo, non solo quindi sul piano dell'interpretazione, forma espressiva nella quale soprattutto la conosciamo, in palcoscenico e in cinema. E se è quasi pleonastico considerarla attrice di doti singolari, come ci resta indelebile nella memoria in *Filumena Marturano*, scritta per lei da Eduardo, e nelle altre donne materne o bisbetiche, bizzarre o conservatrici di morali antiche di tanti altri personaggi da lei interpretati; se è conosciuta anche la sua versatilità di pittrice, la sua estrosità sapiente di scenografa, è invece nuovo poterla avere vivissima autrice di commedie – sette ne pubblica ora Bellini ed. (Napoli, 1993, pagg. 180, L. 35.000) – rimaste finora alla dimensione di copione, anche se andate in scena con successo negli anni della loro stesura, che comincia nel '29, nelle quali è possibile riscontrare un'originalità di visione del mondo rispetto ai più prolifici autori-fratelli, e un gioco scenico assai libero e improntato alla sorpresa, al colpo di scena, all'imprevisto ed al ribaltamento delle situazioni offerte come punto di partenza allo spettatore. Svariati poi gli ambienti, i livelli sociali in cui l'autrice si muove, da una nobiltà caduta in miseria ad una classe altoborghese, alla gentarella più povera e meschina, al «rampantismo» di una classe nuova di proprietari terrieri desiderosi di imparentarsi con quei nobili spiantati che fanno loro comodo per arricchirsi di un titolo, ma di cui non disdegnano le qualità culturali.

Predilezioni per temi femministi – aggettivo da considerare ante litteram, dato il periodo a cui attribuirlo –, Titina non ne ebbe in particolare; ma certo amò le sue donne traditrici o superbe, poi cedevoli al sentimento, o toccate dalla sciagura, o «immorali» per bisogno.

Ma Titina è autrice-autore, nel senso di una teatralità piena, scevra da dimostratività contenutistiche, e il suo scopo è raggiungere l'effetto teatrale, divertire, sorprendere, commuovere; forse la sua oralità è femminile, e la sua moralità è di una donna amante dei valori familistici.

Su questo versante si sviluppa la sua tendenza a riequilibrare piccoli universi familiari che son colti da un antefatto, attraverso il prevalere del sentimento. Cito ad esempio, *Virata di bordo*: un vecchio gentiluomo rimasto vedovo, circondato da parenti e amici dalle vicende familiari piuttosto intricate, scopre ad un certo punto che il giovane, da lui ritenuto suo figlio, in realtà è nato da un tradimento della moglie che lui ha sempre venerato come una santa, e di cui conserva il ritratto appeso nel salone, come a vegliare la sua vita e la



casa; rifiuta allora quella paternità usurpata, prendendo le distanze dal giovane, che a sua volta decide di andarsene lontano; ma prevarrà l'affetto, la consuetudine tra i due, al di là di reali legami di sangue, nella dimensione di una moderna concezione dei rapporti e delle intese. Troppo abile nel gioco scenico per accontentarsi sempre e soltanto di trame con finali strappacore, Titina tenta talvolta la strada del puro gioco di situazioni e suspense: ne *E il gioco incominciò* che trae spunto dalla novella *Fante di fiori* di Giorgio Scerbanenco – recante la definizione di «scherzo comico in un atto» – nel breve arco di un'ora scarsa si sviluppa una girandola di trovate, equivoci, trappole, connivenze, dialoghi soffocati e tensioni a rischio di infarto intorno ad un tavolo di poker: nel mazzo di carte usato per una partita, che si svolge tra due coppie di coniugi ed un amico, c'è una carta – il fante di fiori appunto – su cui è stata vergata una scritta compromettente, un appuntamento tra amanti che risale a parecchi mesi prima; quella storia è ormai finita, nessuno pare essersene accorto; ma i due, che sono tra i giocatori, temono che i rispettivi coniugi vengano a leggere, entrando in possesso della carta, il messaggio e scoprono la tresca a scoppio ritardato. E dopo una partita da capogiro, che pare finire tranquillamente perché la carta, chissà come, si è dileguata nel nulla, sarà la moglie tradita a porgerla, quando gli altri se ne saranno già andati, al marito stupefatto, con un gran sorriso di rassicurazione, perché la

carta era finita a lei fin dall'inizio, e dunque, che stesse tranquillo il suo caro marito, non aveva motivo per preoccuparsi!

L'apparente assurdità della situazione, che ci presenta questo personaggio femminile così arrendevole e amoroso, in realtà mette in luce una delle caratteristiche tematiche di Titina: quella della donna amorosa, spesso superba all'apparenza – come la Bianca, gentildonna spiantata e altezzosa di un'altra commedia, *L'Imperatore*, poi dolcissima e tenera innamorata (una sorta di *Bisbetica domata* nostrana), oppure della spregiudicata e mondana, ma interiormente materna e capace di perdonare tradimenti e indifferenze, come la Giovanna dell'atto unico prima citato; fino alle forti tinte, da sceneggiata tragica, della Caterina dell'atto unico *Amicizia 'e frato*, dove imprime profonde risonanze l'uso sapiente di un dialetto corposissimo, che supera la connotazione paesana e si fa invenzione, grido aspro che in lingua italiana non potrebbe trovare così forti accenti espressivi, soprattutto sulla sponda del dramma. Passioni infelici, dolori e strugimenti ambientali in famiglie dove albergano odii e risentimenti, e l'amore trova spiragli avari: forse questo universo di Titina scrittrice era il riflesso di un ambito casalingo vissuto fin dall'infanzia all'insegna dell'irregolarità genitoriale e dell'instabilità sociale ed economica. Ma se tali disagi furono realmente patiti, l'arte aveva in Titina, come nei suoi fratelli, basi salde e collaudate proprio da quel tormentoso clima esistenziale. Vita teatrale che parte da tavole di palcoscenico in cui le vesti del bambino Peppiniello di *Miseria e nobiltà* di Scarpetta offrono il primo ruolo alla bimba Titina in vesti maschili: «Vicenzio m'è pate a me», ve lo ricordate?, fino a distendersi nella maternità da grande madre mediterranea, incurante del maschio nella filiazione, di quella *Filumena Marturano* che ebbe l'onore di recitare, lei forse prima fra le attrici di tutti i tempi, di fronte a Papa Pio XII, in quella famosa battuta «I figli so' figli». E mi raccontava Regina Bianchi – che a fianco di Eduardo recitò in tanti ruoli che erano stati di Titina quando questa si ritirò dalle scene – che fu proprio Titina a chiederle di accettare quella parte al posto suo; glielo chiese con discrezione, dandole del lei, per quella sorta di timidezza che sempre, a dispetto dei ruoli esteriorizzati, le era rimasta nel carattere. Teneva a quella Filumena come ad un'altra se stessa; per questo voleva che finisse in buone mani, e Regina, madre come lei, poteva essere sua erede. Madre era stata, anche per quei suoi tumultuosi fratelli che non avrebbero mai finito di litigare, e che quando lei non rimase tra i due, a tenerli uniti, si divisero per sempre. □

Nella foto, Titina De Filippo.

INCONTRO ROMANO CON LARS NORÉN

«PROVO UN SENSO DI COLPA SE SCRIVO PER IL TEATRO»

L'autore svedese è venuto in Italia per la prima di *Coraggio di uccidere* - Ha pronti due nuovi testi e prepara un dramma che porterà in scena O'Neill.

PIERO SANAVIO



Lars Norén, il più corteggiato autore drammatico svedese del momento, è venuto a Roma per assistere alla prima de *Il coraggio di uccidere*, che ha avuto luogo lo scorso aprile al Teatro dell'Orologio. Il testo, tradotto da Annuska Palme Sanavio, è stato messo in scena da Claudio Frosi e ha avuto per interpreti Nino Bernardini, Giorgio Tausani e Beatrice Palme. L'azione si incentra su un nodo edipico, un drammatico scontro tra un padre dall'ingombrante sessualità e un figlio impotente e omosessuale. Il personaggio femminile, Radka, fidanzata del figlio, sembra esprimere la disperazione di molte donne che non sanno a che cosa servono, e tendono a concedersi al primo venuto soltanto perché sono in cerca di tenerezza. I personaggi appartengono al proletariato svedese, padre e figlio camerieri di professione e Radka cantante in playback in un locale notturno di infimo ordine. Cinquantenne, Lars Norén è autore di una trentina di opere drammatiche tra cui *Nostre ombre quotidiane* (1991), forse uno dei momenti più alti della sua scrittura. *Coraggio di uccidere* è la sua prima opera drammatica ed è stata rappresentata per la prima volta in Svezia nel 1978. Altri testi teatrali: *Sorrisi di mondi sotterranei* (1982), *La notte è madre del giorno* (1982), *Demoni* (1984), *La veglia* (1985), *Autunno e inverno* (1989), *Il tempo è a nostra casa* (1993).

HYSTRIO - La sua prima opera è stato un libro di poesie. Cosa l'ha indotto a passare al dramma?
NORÉN - Volevo vedere degli incontri e la poesia è una sola voce. Non sopportavo di essere il veicolo di messaggi altrui attraverso i miei toni di voce, ho cominciato a scrivere in forma dramma-

tica per questo.

H. - Il dramma è una scelta definitiva?

N. - Provo un senso di colpa ogni volta che scrivo per il teatro. Penso di avere imparato tanto, per ciò che concerne la poesia, e non voglio accantonare queste conoscenze. Sento di non avere il diritto di scrivere poesia, ma il rapporto con il pubblico è forte. Quando scrivo per il teatro sono più pubblico che autore.

H. - Come autore drammatico, il suo primo obiettivo qual è?

N. - Rinchiudere i personaggi in una stanza e non farli uscire in nessun altro modo se non attraverso se stessi, o l'uno attraverso l'altro. *Coraggio di uccidere* è stato il primo, un vecchio sogno che si è tramutato in commedia. Un sogno sognato dall'inizio alla fine. Poi, alla fine, solo allora ho visto ciò che succedeva.

H. - Nel senso che i personaggi prendono il sopravvento?

N. - I personaggi prendono spesso il sopravvento e camminano autonomamente e mi succede spesso di dover ricominciare a scrivere una commedia completamente diversa, per scrivere ciò che voglio io. I miei personaggi compiono a volte azioni sulle quali la mia influenza è minima.

H. - Nei suoi testi teatrali il nucleo è sempre la famiglia. Perché?

N. - Credo che una rivoluzione, che non cominci con il trasformare la famiglia, peggiori i problemi. Scavando all'interno della famiglia, tento di modificarne gli equilibri. Voglio dimostrare quanto tempo ci vuole per risanare una ferita, o mostrare semplicemente i mezzi per curarla. Una rappresentazione deve essere come una ferita da risanare. Non voglio dare alla gente problemi di

angoscia, parlando della famiglia. Se una rivoluzione è necessaria, le persone ne trarranno vantaggio soltanto liberandosi dalle ossessioni dei vecchi quadri famigliari. In questo senso, scrivere diventa un vero e proprio contatto, come incontrare un altro essere umano. Fa scattare dentro di me qualcosa di molto forte il vedere la scena, quella che ancora non c'è. È una sensazione arcaica, rituale...

H. - Come in un dramma antico?

N. - Come nel dramma classico, tre essere umani, gli archetipi: il padre, il figlio, la madre. Penso che il fantasticare proprio del bambino abbia contribuito in modo determinante al mio desiderio di scrivere drammi. Mi è capitato di avere sensi di colpa per avere scritto poesie sull'assassinio del padre; per averlo commesso, in qualche senso, in *Coraggio di uccidere*.

H. - Un senso di colpa?

N. - C'è una onnipotenza, alla quale tendo nel dramma, che probabilmente ha qualcosa a che vedere con la fantastica capacità che ha un bambino di ascoltare e comprendere cosa stia effettivamente succedendo e di compiere ciò che gli adulti non osano compiere... Mi occupo della fantasia come punizione, di come un bambino punisca se stesso per l'importanza che sa di avere nella sua situazione edipica. Ha a disposizione tutto fuorché lo strumento per influenzare lo sviluppo degli eventi, dato che lui stesso è uno strumento.

H. - I suoi lavori di quest'anno?

N. - Ho terminato due pièces teatrali che non sono ancora state rappresentate: *Sangue*, un quartetto di immigrati, e *Le foglie di Vallombrosa*. Il titolo si riferisce a un verso di Milton del *Paradiso perduto*. Ha anche messo in scena, al Teatro Drammatico di Stoccolma, *Danza di morte* di Strindberg. Si rappresenta ancora e spero che verrà portata a Milano per il festival europeo del Piccolo Teatro.

H. - Al ritorno in Svezia cosa l'aspetta?

N. - La continuazione di un lavoro che ho interrotto per venire in Italia. Con un traduttore, ho sistemato la versione di *Zio Vanja* di Cechov, di cui curo la regia per la televisione. Tra gli attori, c'è Max von Sydow. Poi dovrei andare a New York in giugno per discutere la realizzazione di un mio lavoro teatrale su O'Neill: una giornata in casa O'Neill il giorno del suo sessantesimo compleanno. L'imprenditore americano ha in mente un grande lancio, debutto a Huston e poi Broadway. Il ruolo di O'Neill, che in Svezia fu creato da Max von Sydow, dovrebbe essere affidato a Jason Roberts. □

Nella foto, da sinistra a destra: Giorgio Tausani, Beatrice Palme e Nino Bernardini in «Il coraggio di uccidere» di Lars Norén.

RITRATTO DI ALBERTAZZI CON SETTANTA CANDELINE

GIORGIO, ATTOR GIOVANE

PAOLO PUPPA



nel trasferirsi altrove. Insomma, un compleanno assurdo per questo Faust della scena italiana, che ha di certo la soffitta piena di ritratti rugosi e centenari e di contratti con qualche Mefistofele di turno. Compleanno assurdo, anche perché ogni giorno per Giorgio sembra essere il primo e l'ultimo nel suo gusto rinascimentale di vivere il presente con una pienezza edonistica. Eroe colato giù da qualche novella licenziosa dell'aretino o da un dialogo libertino di Laclos, guru e stilita allo stesso tempo imbevuto di esoterismi e magie, Albertazzi vive di teatro e vive male nel teatro, nelle sue tane chiuse e ripetitive.

A sentire colleghi invidiosi e perplessi davanti a tanto sciupio d'energia, si raccoglie a volte malumore e fastidio. Non c'è amore, né amicizia nei suoi riguardi. La difficoltà a perdonargli grandezza, fama e amori si traveste nell'accusa di un lavoro non disciplinato, non finito, di un talento sprecato in iniziative spesso poco convincenti e narcisistiche. Ci vorrebbe un regista autorevole, capace di domarlo, di irregimentarlo in spettacoli più concertati e meno pericolanti sul suo carisma, questo si deve dire. Ci vorrebbe l'altro Giorgio, se polemiche personali tra i due, anche dolorose e recenti, se soprattutto l'affinità temperamentosa che li omologa non rendesse impossibili simili collaborazioni. Ma si tratta di un ultimo fiore uscito dalla terra ottocentesca dei primi attori egocentrici e desiderosi di spazi, recalcitranti di fronte alla mimetizzazione in un singolo personaggio, bisognosi di *a solo* e di arie. L'orchestra, articolata in vari strumenti, scandita in pause e in soste per il suo contatto colla sala, non fa per Giorgio. La follia che con lucido calcolo insiste a riconoscersi addosso si placa solo nella nudità di sé, allorché si offre alla platea per domarla coi suoi avvolgenti filò. Eppure, questo ossimoro vivente, quest'uomo imbarazzante nei propri eccessi, coniuga ad un trasparente esibizionismo (lo si osservi mentre incede per strada in attesa dell'omaggio deferente o del riconoscimento ontologico), un oscuro disgusto di sé, una rodente insoddisfazione che a volte trapela in improvvise interviste o nella ricerca sistematica di autolesioniste provocazioni. Nato forse per disegnare e per costruire, l'architetto Albertazzi, cresciuto alla corte estetizzante di Visconti, manifesta sempre più spesso una vocazione alla scrittura, al racconto, che adattamenti e traduzioni da lui operati con baldanza non bastano a compensare. L'affabulazione in uno spazio vuoto, questa è l'autentica dimensione del suo io epico, nel senso più pieno del termine, là dove si mostra alle prese

Il 20 agosto del 1993 sono stati settanta! Impossibile crederci. Sono molto meno gli anni se lo si guarda. Il codino californiano che gli sagoma la chioma dove il giallo paglierino lotta col grigio, la pelle fresca e lo sguardo ballerino, i tessuti morbidi, le giacche cechoviane e i cappelli di paglia, la camminata aitante gli conferiscono una grazia sempreverde e una fragranza da divo acidioso e morbido, un'aura da telefoni bianchi e rose scarlatte. Così pure l'energia manageriale che spira dal cellulare sempre acceso, la voglia d'essere interrotto e distratto per non confinarsi in un unico impegno, e lo vedi allora fuggirti lontano, liberarsi felice dal tuo contatto alla ricerca di nuove distrazioni, gli regalano un cipiglio da Wall Street, e lo modellano sull'archetipo di un impresario cosmopolita o di un Cupido tecnologicamente aggiornato.

Sono molti di più gli anni, invece, se consideriamo il cumulo di esperienze artistiche e amorose, l'harem erotico-platonico di allieve, amanti, amiche che lo tallona ovunque, la dissipazione gioiosa di sé, il gusto di lanciarsi senza rete nelle più disparate avventure umane e culturali. Non sa negarsi, Giorgio. Ai rifiuti preferisce le sfide. E colleziona in tal modo eventi alti-sublimi ed epifanie basse, senza voler distinguere tra gerarchie e valori. Ecco allora il fastidioso presenzialismo televisivo, dai primi folgoranti sceneggiati (*l'Idiota* russo dal pallore d'impuro folle) e dalle magiche letture di novelle, all'im-

minente serial berlusconiano passando per le interminabili conversazioni nei salottini *bon ton* e *demi monde* del *Costanzo Show*. O le intermittenti, non sempre fortunate escursioni nello schermo (se si escludono gli enigmi fatati di *Marienbad*), dove il suo magnetismo animale si sbiadisce e la luce si fa opaca. O ancora le infinite compagnie formate e poi dissolte da umori altalenanti o le inesauste proposte di impresari che lo noleggiavano per rialzare il box office, le già citate generazioni di attrici che si son scaldate all'ombra del suo *duende* saccheggiandogli ritmi e fiati e crescendo in un palpitante e sofferto apprendistato ai bordi del suo mistero.

NELLE TANE DEL TEATRO

Ricordo, ragazzino, una sera all'Olimpico di Vicenza una platea composta di varie età e sessi e nondimeno tutta abbacinata dallo splendore offensivo della nera calzamaglia che fasciava il suo *Amleto*, tutta innamorata dalla solitudine della sua voce. Ricordo in seguito, altresì, tra il repertorio moderno, la sua nostrana versione dell'assassinio di Kennedy nel brusatiano *Pietà di novembre*, dove ingagliooffiva e mostrava assatanate, nascoste propensioni alla violenza e al rancore. E poi le scuole di teatro, le serate di jazz e di poesia, le contaminazioni con altre forme di spettacolo, la smania e l'impazienza

con un testo, nei percorsi, negli snodi e nei guadi per attraversarlo, per motivarlo nel vissuto interiore, entrando ed uscendo di continuo dalla storia enunciata. Il teatro professionale per lui è un equivoco che trascina da una vita. Nelle fantasticherie d'onnipotenza e negli incubi di abiezione, Giorgio sogna d'altro.

L'ho avvicinato di persona anni fa, durante una sua animazione nei pressi di Feltre, nella dolcezza delle prealpi venete. Dirigeva e stimolava una corte di ragazzini e di fanciulle, tutte ingenuamente adoranti e tutti cinicamente pronti a sfruttarlo per qualche vagheggiata scorcioia di carriera. Lo scopo, una kermesse all'aperto sui risultati del setaccio antropologico del territorio, alla ricerca di storie gotiche di spettri e favole notturne. Così lo invito all'università locale, per un dibattito franco e spregiudicato. Tento in quell'occasione di segnalargli le profonde contraddizioni tra la pretesa novità di quel lavoro fuori dal circuito tradizionale, e che viceversa odorava di vecchio '68, di drammaturgia collettiva risalente ai tempi di Scabia e di Fo, e l'annunciata, prossima ripresa del *Caro bugiardo* al fianco della compagna d'arte e di vita d'un tempo, Anna Proclemer. Lo invito con pedantismo accademico a rischiare di più, a scegliere tra vecchio e nuovo, tra *in* e *off*. E Giorgio intanto sorrideva. La voce era rauca e stanca. L'espressione del suo viso aveva un che di femminile, di passivo, quasi provasse un certo compiacimento ad essere, sia pure in toni civili, messo in discussione. Quella faccia mi ricordavo di averla già incontrata, nello schermo televisivo, durante una risossa *querelle* con Carmelo Bene.

Anche allora, era rimasto zitto, davanti ai feroci attacchi di chi lo definiva controfigura di Gassman, di chi gli rinfacciava afasia poetica e altre colpe. Masochista, Albertazzi? Non so. So solo che ho provato in quel momento, e l'ho riprovato anche dopo, un ridicolo impulso a proteggerlo, a difenderlo dagli altri e da se stesso. Di recente il suo repertorio è scivolato verso il ruolo di vecchio seduttore. Fabbri si tinge di Mitteleuropa, ed ecco lo svolazzante *Casanova* di Schnitzler tra veli bianchi e rossi tramonti, ecco il *Lear* cui ho contribuito scontrandomi coi dubbi e le paure dettati dai rigurgiti del suo *côté* integrato. L'avrei voluto più radicale, più kantoriano il suo vecchio alle prese con figlie traditrici (metafora delle tante attrici che inevitabilmente l'hanno abbandonato) e risucchiato nel gorgo incestuoso di una trepida Cordelia, quest'ultima rapportata ad un io fin dall'inizio consapevole del gioco luttuoso e malinconico. Una sorta di rapsodia, di lassa soggettiva. Ne è uscito al contrario un compromesso, speculare perfettamente alle sue contraddizioni irrisolte e alle modalità di un lavoro cui troppe mani han preso parte. Ma valeva la pena.

Se non altro per un indizio sconvolgente, che Giorgio mi ha regalato durante le prove per la ripresa dello spettacolo. Spiegava a Sara Bertelà, una commossa e febbrile Cordelia, il movimento allucinatorio che avrebbe dovuto compiere, una seggiola in mano e vicino ad una botola, per mimare il gesto del padre-padrone invaso dalle tenebre della demenza. E qui, per pochi privilegiati, Giorgio s'è messo a danzare, a lievitare e ho visto il *duende*. Non faceva il vecchio che sogna la figlia che lo salva dal suicidio, ma era il vecchio-bambina con un dondolio tremolante



del corpo, il collo curvato, lo sguardo inebetito ed estatico. Sprigionava insomma leggerezza, colla sinuosità orientale d'un onnagata, la pulizia del segno, l'arte folgorante della sottrazione e della sineddoche. Ovviamente, nella messinscena reale, il miracolo non s'è riprodotto. Perché a teatro non conta il miracolo, la transustanziazione, ma il borderò.

Quel che non m'è riuscito col *Lear* entro una struttura produttiva pur molto impegnata, ha trovato uno sbocco felice e imprevedibile a Campiglio, nel giorno del suo compleanno, entro il Festival Luci del Nord organizzato dall'amico Stefano Sechi. Incaricato di gestire dei recitals per attori, ho offerto a Giorgio un mio Svevo manipolando novelle e testi teatrali ad uso delle sue ambigue relazioni con figlie-allieve-amanti che mi incuriosisce non poco. A parole, Albertazzi non ama Svevo, lo considera troppo perso in memorialismi e ipertrofie autoanalitiche poco consoni al suo niciano e deresponsabilizzante amore del presente. E nondimeno, la ilatro tragedia del *Buon vecchio e bella fanciul-*

la, miscelata a *Vino generoso* e a *La rigenerazione*, è stata sussurrata, mormorata, gridata da Giorgio in uno psicodramma monologante che ha incatenato, non è retorica, la sala dell'asburgico Teatro Hofer. Le ultime battute del vecchio che rinuncia alla figliamante, ossessione dei sogni di Ettore Schmitz ed esperienza effettiva dell'architetto Albertazzi sequestrato per caso un giorno dalla scena e da là mai più fuggito, parevano sostare sulle labbra di Giorgio, a cercarvi uno straziante suggello, un allusivo e beffardo contrappasso. Da lui, in una scena nuda e scura, baluginava una fosca, sulfurea confessione e la leggerezza orientale sprofondava nel malessere. Poi lo champagne, musica di valzer viennesi, l'uscita al ristorante in cui a poco a poco riemergeva la maschera dell'impunito e del gaudente, incerto tra l'ebbrezza di sé e il disamore. Ma intanto, buon compleanno, vecchigiovane Giorgio!

A pag. 26, Giorgio Albertazzi in «Le rigenerazioni» di Paolo Puppa da Svevo. In questa pagina, in «Oh, Lear, Lear, Lear!».

RITRATTO DEL GRANDE ATTORE CAPITOLINO

SCACCIA PRINCIPE ROMANO DAI PALAZZI ALLE PIAZZE

La sua ironia, ricca di sfumature, gli ha consentito di interpretare personaggi estremi, come Chicchignola o Shylock, ma conservandone l'umanità.

GHIGO DE CHIARA

Nell'estate del '44 dopo la liberazione di Roma, quando venne presentato ai notabili della città, il generale americano Clark si avvicinò al principe Massimo e con aria canzonatoria gli domandò se davvero la sua famiglia discendesse da quel tale Fabio Massimo vincitore di Annibale. L'anziano patrizio finse modestia: «Uh, sor generale mio, questa è 'na diceria che gira per casa nostra da più de duemila anni...».

Che raffinata e sferzante replica da palcoscenico è questa, da recitarsi con distaccata nonchalance: a irrisione ma, insieme, a conferma orgogliosa della diceria. Qualche anno fa, quando appresi l'aneddoto da un vecchio cronista, io – certo per vizio di teatro – cercai di indovinare un attore degno di quella battuta. E subito mi venne alla mente Mario Scaccia. Forse perché Principe l'ho sempre visto, anche negli stracci del barbone Vladimiro che aspetta Godot.

Con questa mia convinzione ricordo d'aver arzigogolato una volta, per capriccio, su una spiegazione sciaguratamente lombrosiana. Che cioè l'aura gentilizia di Mario risieda nell'eccessiva altezza delle sopracciglia che possono salirgli fin quasi a mezza fronte: insomma una anomalia capace di stampargli in viso uno sguardo di regale distanza. Supercilioso, appunto. E nel sospetto che a tale curiosità fisiognomica egli adatti gli umori dei suoi personaggi.

Come sempre il positivismo è malo consigliere: fino a suggerire, nel nostro caso, un riscontro di peli e di bozze frontali. Ma resta il fatto che la nobiltà della quale egli è portatore sano (nel senso che non ne fa personale malattia) illumina di alto sentire anche il popolano Chicchignola venditore ambulante di palloncini, si fa strada nella grettezza di Shylock a conferirgli biblica solennità da re pastore, offre qualche lampo di aristocratica grandezza persino allo scorbacchiato Malvolio ridicolo vagheggiatore di amori impossibili. E ancora: nell'occhio interrogativamente allucinato di Mario, il dissennato Manfurio del *Candelaio* semina il teorema d'una nobile parentela tra follia pedantesca e passione sincera del sapere: sicché il nostro amico commediante ci obbliga a parteggiare per il suo Manfurio quando costui, con demenziale ma filologica coerenza, si lascia sfuggire i borsaioli perché dietro di essi non



si è gridato «al fure!» (che appunto per ladro sta nel latino elevato) bensì «al ladro!», locuzione già del volgare perché latro/latronis designa solo il brigante, nel purismo di Cicerone. Mi sono dilungato sull'episodio perché dopo tanti anni ricordo chiaramente che nel mio divertimento di spettatore – i fanatici, si sa, fanno sempre ridere – Scaccia aveva distillato una ulteriore dimensione, quella dell'incantato rispetto per un mentecatto che se ne usciva di senno ma severamente ammantato di furore umanistico. Insomma, designato dal proprio temperamento ai caratteri estremi e convenzionalmente tutti d'un colore (tiranni o pagliacci che siano) Mario Scaccia – e forse proprio

qui è il suo blasone intellettuale – non cede mai alla tentazione manichea di farsi o tutto bianco o tutto nero, come spesso piace al pubblicaccio delle scene forti.

Egli invece sa prodigarsi nella scoperta di quel sia pur minimo barbaglio di luce che anche il personaggio più miserabile possiede. Sto dicendo del suo potere di attingere una scintilla di meno ignobile segnale in tante ignobili creature – Arpagone, Frà Timoteo, Tartufo, Polonio – da lui ripensate alla ribalta nel disegno di difenderle da certa lettura pigra che le vorrebbe a proverbio di totale nequizia.

LE SUE POLEMICHE

Di un altro aspetto, e questo più immediatamente riconoscibile, della natura aristocratica di Mario vorrei parlare: cioè di quel suo guardare, nella vita e nell'arte, con sorriso indulgente alle cosacce e alle cosucce del secolo. È un'ironia raffinata, aerea, talvolta un po' perfida da schermitore di fioretto che tuttavia, nelle tante polemiche in cui va a cacciarsi con donchisiottesco slancio, può indurlo anche a colpi di mazza: e con l'alterigia di quel sovrano che in un celebre endecasillabo del Belli, proclama ai suoi sudditi, tanto per stabilire le distanze, «io sò io e voi nun sete un cazzo».

La parola oscena, è noto, prende volgarità – oppure esce assoluta – a seconda della classe di chi la pronuncia: e fa con sdegno da feudatario di corona che, a una platea di gentildonne imbalsamate rimaste indifferenti a una sua trascinate tirata shakespeariana, Scaccia potè indirizzare un tonante «e applaudite, stronze!».

Dunque: Principe, Mario? Sì, ma romano. E fa differenza dato che fin dalla classicità a Roma corre un segreto passaggio fra i palazzi degli ottimati e la Suburra, un filo di complicità persino canagliesca a legare imperatori e saltimbanchi, matrone e gladiatori e poi sommi pontefici e giudici del ghetto, cardinali e poeti blasfemi, marchesi burloni e lestofanti da taverna. Scaccia ha familiarità con tali personaggi estremi: tutti allo stesso modo superbamente romani e mai romaneschi, che è aggettivo adatto ai carciofi. Il suo «sentire romano» – cioè a respiro uni-



Ma la critica italiana ignora gli autori luci

LUCILLA BARONI

La luce è una materia invisibile ed intoccabile. Un raggio di luce viaggia nello spazio, rimbalza da un piano ad un oggetto permettendo alla nostra vista di distinguere forme e colori. Questo stimolo evoca, attraverso l'immagine, impercettibili sensazioni, forti emozioni, avvolgenti atmosfere. Questo processo avviene ineluttabilmente anche quando ci troviamo di fronte ad un evento teatrale.

Se il teatro è anche immagine, la luce ne è evidentemente uno dei fattori essenziali. «La luce – diceva Federico Fellini – è il potere magico che aggiunge, cancella, attenua, arricchisce, sfuma, esalta, allude, sottolinea, rende credibile ed accettabile il fantastico o, al contrario, crea trasparenze per cui la realtà più grigia e quotidiana diventa onirica, fiabesca». La luce teatrale non solo ricrea lo spazio delineato dalla scenografia, ma è in diretto rapporto con il testo, sottolineandone i ritmi, gli stati d'animo ed esaltandone la drammaticità.

Sul valore plastico e dinamico della luce e sull'importanza del segno luminoso già Adolphe Appia e Edward Gordon Craig riempiono le pagine dei loro saggi. Ma a tutt'oggi, a distanza di cent'anni, pare che nessun fruitore teatrale si accorga che in uno spettacolo esistono anche le luci. I critici italiani raramente ne citano l'autore, tanto meno ne scrivono i pregi o i difetti. È con amara consapevolezza che ci rendiamo conto che questo accade solo in Italia. In tutta Europa il ruolo dell'autore delle luci è tenuto in considerazione tanto quanto quello del regista e dello scenografo, sia dal punto di vista dell'organizzazione teatrale che dal punto di vista del pubblico e quindi della critica. In America esistono anche dei premi specifici per i migliori lighting designers.

Spesso in Italia viene identificata la figura dell'autore delle luci con quella del tecnico specializzato. Differentemente da quest'ultimo, il primo si distingue per la sua formazione prettamente intellettuale ed artistica, per una produttività inventiva di soluzioni estetiche e tecniche in sintonia con le evoluzioni registiche e scenografiche.

È nata nel 1993 l'Associazione autori luci italiani (Ali) per promuovere la sensibilizzazione intorno ad un fulcro principale: la distinzione delle competenze preminentemente artistiche da quelle più prettamente tecniche. Per valorizzare il ruolo artistico e creativo della nostra professione l'Ali organizza seminari, conferenze e dibattiti in collaborazione con enti, università e scuole di genere artistico-teatrale o società interessate all'aggiornamento ed allo sviluppo delle discipline luministiche; promuove attività editoriali e di informazione.

Ma lo scopo principale di questa associazione è di istituire sia legalmente che pubblicamente, la categoria degli «Autori delle luci», ad oggi inesistente e non riconosciuta. Il nostro invito è dunque quello di porre attenzione alle realizzazioni illuminotecniche all'interno dell'evento spettacolare, qualunque esso sia, cercando di capirne il valore e lo sforzo artistico. □

versale e nel disprezzo del piccolume quotidiano – traspare anche dove Roma non c'entra (i Machiavelli, i Goldoni, gli Aristofane, gli Ionesco incastonati nel suo medagliere d'interprete) ma ancora di più si esalta quando un copione lo avvicina agli odori della sua città. Come sapeva di muffose anticamere papaline quel suo Giusto Pencola galantuomo per transazione e briccone per costume di generone capitolino! E quale trucidando spasso seppe regalarci nell'aspra parlata borgatara trascritta da Pasolini, quando si fece Vantone con Plauto. E come si riproduce in lui la ghignante aristocraticità di Petrolini: surreale, astratta, divagante, cosmopolita eppure legata a ogni *sercio de Roma*. Ne ebbi testimonianza quando nell'estate del '77 girai con Scaccia un documentario televisivo sui luoghi petroliniani. Ogni vicololetto di Trastevere, ogni edicola sacra, ogni cantone di via Baccina o slargo di Panico diventavano scenografie d'obbligo alle filastrocche, alle sapienti scemenze, alle fredde, agli spietati aforismi che dal repertorio del sor Ettore andavano trasmigrando – per la gioia degli oziosi che si erano accalcati attorno alla troupe – sulle labbra del sor Mario.

A conclusione di queste note debbo rammentare che non a caso nel curriculum di Scaccia ricorre un amore costante per Trilussa, poeta certamente non sommo, ma nel quale Mario coglie a specchio il proprio «essere signore»: lo scetticismo di chi non si illude troppo sulla natura umana, l'esercizio acuto della maldicenza, la divertita osservazione delle vanità, la nostalgia di amori perduti ma da archiviare magari con uno sberleffo. Ed è nel mondo di Trilussa che idealmente si colloca la stessa giornata vissuta da Mario Scaccia, un raffinato gentiluomo che alla mondanità cagnarona antepone la frizzante conversazione con pochi amici, che per una sola buona battuta di spirito si giocherebbe un patrimonio. Da gran signore, appunto. In questo senso e per questa affinità biologica, l'amabile e pungente poeta accompagna da sempre la carriera d'un attore, ricca di ben più illustri trofei ma ricondotta fedelmente – tra grossi spettacoli e recite antologiche d'occasione – alla musa trilussiana che elegantemente romaneggia a scorno tanto del dialetto con l'erre moscia praticato al Circolo della Caccia quanto della bastarda, oramai, parlata rionale. Come potrebbe essere altrimenti? Abbiamo parlato di un vero Principe romano, dopo tutto. □

A pag. 29, Mario Scaccia in «Sua Maestà» di Vincenzo Cerami, regia di Luca De Fusco. In questa pagina, Scaccia in una caricatura di Olmi, 1994.

ROMA - Teatro interattivo in tv: questo è il tema di Spazio Ippoliti, il nuovo programma di Gianni Ippoliti. Vengono presentate due pièces senza un finale: spetta al pubblico, a casa, contribuire all'evolversi dell'azione teatrale attraverso una semplice telefonata.

RICCIONE - La giuria del premio Riccione Ater per il Teatro, composta da Odoardo Bertani, Giuseppe Di Leva e Renzo Giacchieri, quest'anno ha assegnato il premio ex aequo a Stabat Mater, progetto presentato dalla Compagnia delle Ortiche, regia di Cherife e al giardino delle arance e degli angeli che piangono, progetto presentato da Piccolo Parallelo, regia di Enzo Cecchi.

DAGLI ULTIMI TEATRINI NOMADI ALLE SCENE MODERNE

LA SECONDA VITA DEI PUPPI SICILIANI

La passione di un collezionista, l'impresario Enzo Pandolfo, ha riunito materiali preziosi, ridato slancio ad un genere languente e prodotto spettacoli con splendide marionette armate di oltre un metro manovrate a vista dai pupari - Un auspicio: che la nuova Opra dei Pupi sia diffusa anche in Europa.

ANNAMARIA AMITRANO

Il teatro è in penombra. Attraverso le vetrate aperte un filtro di luce pone in risalto il gusto dell'arredo. Quasi un salotto, dove le locandine segnano i trascorsi spettacoli nella corsa delle stagioni; spettacoli che rivelano l'omogenea proposta di questo teatro privato, il Teatro Lelio, che vuole, per il suo pubblico, quasi un teatro «da camera»: a volte riflessivo e a volte surreale, a volte ironico e a volte sorridente, a volte di tradizione. Sul fondo, immagini di una dinastia di teatranti, quella cui appartiene, appunto, Giuditta Lelio, attrice, regista, ma principalmente donna di teatro, di quelle - come ama ricordare - che hanno avuto l'orgoglio di «spazzare il palcoscenico», il luogo sacro su cui si consuma il rito magico della partecipazione mistica tra autore-attore-pubblico.

Ho appuntamento con Giuditta e suo marito, Enzo Pandolfo. Dobbiamo discutere di uno spettacolo: *L'ultimo canto di Orlando*, andato appunto in scena quest'anno con la regia di Giuditta. Uno spettacolo insieme innovativo e di tradizione, che prosegue il discorso tutto siciliano dell'«opra dei pupi».

Enzo Pandolfo è collezionista di pupi siciliani ed impresario. Partendo da una antica passione coltivata fin da ragazzo, ha cominciato rilevando «teatrini in disuso» dei pupari; poi, dalla semplice raccolta di materiale-documentario di questo genere di spettacolo, è passato all'idea di fare costruire pupi di scena da finalizzare alle produzioni teatrali.

Attualmente il Teatro Lelio possiede quattro serie di marionette armate di varie misure, costruite appositamente dagli artigiani.

HYSTRIO - Quali sono le caratteristiche più evidenti dei nuovi pupi rispetto a quelli tradizionali?

PANDOLFO - I pupi di scena sono di tipo palermitano, cioè armati, snodabili alle ginocchia, con armature bombate e rifinite a punta di martello, però più grandi di almeno dieci centimetri rispetto a quelli tradizionali. Per *L'Ultimo canto di Orlando* abbiamo utilizzato una serie alta un metro e 15 cm. Il problema è stato quello di assicurare la loro «visibilità» in una gestione scenica più ampia, da palcoscenico, e non da «teatrino tradizionale», anche se non è stato facile convincere gli artigiani ad alterare le loro «misure». Il teatro dell'«opra», come ogni spettacolo che si rispetti, ha vissuto di regole e schemi prefissati: Gano di Magonza, il traditore, l'eroe negativo, deve essere più piccolo di Orlando, e tali proporzioni sono state rispettate anche nei nuovi parametri. E non è



stato neanche semplice convincere i manovratori a lavorare con i pupi più grandi: un po', ovviamente, per questioni di peso, un po' perché le scelte di regia imponevano una diversa manovrabilità. Ad esempio Argento, che pure discende da una antica famiglia di pupari, è stato costretto a lunghissime prove.

H. - *Le produzioni teatrali del «Lelio» con le marionette armate hanno indotto, oltre agli esiti artistici, anche esiti pratici?*

P. - L'esito primo è stato quello di avere tolto il «teatro dei pupi» dal suo languore. Mentre ancora si parla di estinzione, di chiudere il genere nella fissità di un museo o, tutt'al più, di lasciarlo impoverire nella proposta episodica di un mini-spettacolo per turisti distratti, noi gli abbiamo dato nuova linfa. Abbiamo rivitalizzato il mestiere; riindotto gli artigiani a lavorare - e non soltanto rifacendo il vecchio, ma anche sperimentando il nuovo - in funzione delle esigenze dello spettacolo. Andavo da loro e per convincerli compravo a scatola chiusa: teste, ossature, armature ma anche fondali, scene e cartelloni. Uno di loro, un certo Giovanni Salerno che da giovane era stato pittore di carretto, allievo di grandi maestri quali Picciurro e Menico Ducato, aveva smesso il mestiere. Ebbene, alla fine, per avere un suo fondale bisognava mettersi in fila. Credo che, grazie alla mia azione, circolino oggi in Sicilia occidentale non meno di 10 mila pezzi di nuova produzione.

H. - *Cosa riserva il futuro al Teatro Lelio?*

P. - Tanta fatica e tanta perseveranza; la quantità di materiale collezionato e in nostro possesso ci permettono oggi di montare in esclusiva un tale tipo di spettacolo. Speriamo, comunque, di produrre una messa in scena un po' più agile e trasportabile, in modo da abbattere i costi. Lo straordinario consenso di pubblico e di critica ci premia dei sacrifici e ci induce anche a fare scudo all'indifferenza delle istituzioni.

Mentre Enzo parla, Giuditta interviene a spezzare il discorso: «Lo spettacolo di marionette è uno spettacolo poetico, unico, non certo un genere da museo - dice -. Il problema è stato quello di reinserire il pupo in un discorso teatrale; poi, lo spettacolo funziona se è bello».

H. - *Quali le modalità e le tecniche dell'invenzione teatrale?*

LELIO - Sono partita dall'idea, un po' dissacrante, di stravolgere le regole e gli schemi di un teatro che nella sua classica proposta aveva ormai ben poco da dire, essendo mutato l'ambiente culturale dello spettacolo dei pupi ed il suo pubblico. Primieramente, perciò, sono intervenuta sul testo, elaborando un vero e proprio copione che racchiudesse una storia, la compattezza di una trama, mentre è noto che i pupari recitavano ad episodi; e poi, pur conservando al pupo il suo spazio tradizionale, cioè il «teatrino» montato sul palcoscenico, esso in realtà viene utilizzato per chiudere uno spazio teatrale più complesso in cui interagiscono, oltre ai pupi, gli attori. I quali, proposti in funzione speculare, completano, integrano, reinventano, rifunzionalizzano i contenuti tematici del vecchio genere popolare.

H. - *Questo tipo di spettacolo prevede quindi anche l'intervento dei pupari classici. Come hanno reagito di fronte alle modificazioni?*

L. - In principio non è stato facile. L'inserimento delle voci, l'utilizzo delle percussioni, l'impianto musicale, oltre agli interventi diretti sui pupi divenuti più grandi e costretti ad una gestualità diversa dalla solita, all'inizio hanno fatto gridare un po' allo scandalo i cultori. Tra l'altro ho fatto, per la prima volta, lavorare i pupari «in luce» liberandoli dal «velario» tradizionale. Oggi questa tecnica è usata comunemente, perché riesce a rendere più diretta l'azione teatrale. Del resto, il segreto di questo spettacolo, ieri come oggi, consiste nel determinare una interattività con il pubblico. Non capisco perché, mutati i tempi e le logiche della rappresentazione, solo questo genere avrebbe dovuto restare immutabile. Tanto più che, se proposto all'antica, so per esperienza personale, che non riscuote successo, non risultando più comprensibile il suo linguaggio. Né si può considerare segnale inverso il consenso del turista che consuma lo stereotipo frastornante della battaglia



tra cristiani e saraceni.

H. - *Queste messe in scena sono, perciò, produzioni essenzialmente artistiche, non certo rappresentazioni folkloriche.*

L. - Con *L'ultimo canto di Orlando*, ma anche con *L'Orlando eroe* da me curato qualche anno fa, ho inteso attivare essenzialmente un gioco teatrale d'arte ma, allo stesso tempo, uno spettacolo che pur rinnovando i canoni tradizionali continuasse a significare Sicilia. Un dovuto atto di fedeltà con l'intenzione di offrire un messaggio tea-

trale universale, comprensibile a tutti ed in grado di rappresentare l'Isola nella sua più autentica dimensione creativa. Spero, in futuro, di avere le opportunità per diffondere sempre più questa immagine della Sicilia e del nostro Teatro. □

A pag. 31, Angelica e un saraceno, in «L'ultimo canto di Orlando». In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Orlando e un saraceno; Carlo Magno, re dei Franchi e Malagigi e il diavolo.

UN'ESTATE DI CRISI NEL MEZZOGIORNO

IL PERCORSO ACCIDENTATO DEI FESTIVAL NEL SUD

Finanziamenti ridotti e imprenditoria privata debole minacciano buona parte delle manifestazioni - Sospesi il Festival delle Arti barocche e le Panatenee pompeiane - Siracusa, Gibellina e Taormina in Sicilia; le Ville vesuviane, Settembre al borgo e Benevento in Campania; Nora in Sardegna.

LUISA BASILE

Se la scorsa estate era apparsa incerta sul piano dell'organizzazione delle rassegne e delle manifestazioni di spettacoli, proprio non si può dire che la situazione, quest'anno, sia migliorata. Si registrano ritardi, riduzioni di budget e di finanziamenti, appuntamenti mancati, preoccupazioni varie per un settore che sta vivendo una crisi profonda. Decaduto il ministero dello Spettacolo, il settore delle rassegne estive è regolato in prevalenza dalla legislazione regionale, con bilanci delle singole realtà locali. La crisi, dunque, si avverte soprattutto nelle aree meridionali dove, tra l'altro, l'imprenditoria privata non ha la forza per sostenere iniziative considerate non essenziali ma, sovente, attinenti esclusivamente al tempo libero o all'effimero.

È pur vero, d'altra parte, che i costi degli spettacoli sono elevati e che una gestione prevalentemente pubblica, cioè con fondi pubblici, ha provocato notevoli distorsioni nel sistema a scapito del prodotto artistico e con rischi di botteghino. Così, nel carnet delle manifestazioni non si trova quest'anno il «Progetto Festival Arti Barocche e Settecentesche», diretto da Luca De Fusco, spostato dai teatri estivi a quelli invernali (settembre/ottobre) per i ritardi delle Regioni Campania e Sicilia nella delibera dei finanziamenti. Sorte analoga è toccata alle «Panatenee pompeiane», che raccoglievano spettacoli da agosto a settembre nei teatri antichi tra Pompei ed Agrigento. Oltre ai comuni problemi di finanziamento, qui c'è il problema di manifestazioni legate al luogo specifico dove queste manifestazioni si possano svolgere. La crisi ha falciato anche espressioni di minore prestigio come «Aradeo e i teatri» in provincia di Lecce, rassegna su tema che si è fermata all'undicesimo anno a causa di un mancato sostegno economico da parte delle istituzioni a fianco dell'iniziativa privata.

ALTOMONTE S.P.A.

Eppure, in un panorama tanto disastroso, si registrano anche delle felici eccezioni. È il caso, questo, di «Altomonte Festival», diretto da Antonello Antonante, che rischiava la stessa sorte per ragioni politico-amministrative. Invece, la popolazione di questo piccolo paese in provincia di Cosenza si è impadronita del suo festival dando vita ad una sorta di azionariato popolare e accordandosi con il Comune per la gestione degli spazi. Tema unitario della rinnovata edizione è l'«arte del narrare», cioè l'arte del raccontare storie in una pluralità di accezioni, attraverso la musica, la danza, la prosa, il cinema, la pittura. Se invece ci si sposta in Sardegna si incontra la



didicesima edizione de «La notte dei poeti», dal 22 luglio fino a metà agosto. Anche questa manifestazione (con un budget di spesa di 320 milioni) ha sofferto per il clima di incertezze ed indecisioni; poi ha vinto il fascino artistico che la pervade. A cominciare dal sito deputato, con il suo palcoscenico sul mare, dove dinanzi ad un raffinato pubblico si sono esibiti in splendidi recital attori come Albertazzi, Mauri, Proclemer e cantanti come Paolo Conte e Gino Paoli.

EDUARDO A TAORMINA

Dalla Sardegna alla Sicilia il passo è breve. Qui sono ospitati festival di grande interesse. Da luglio a settembre a Gibellina, nel Teatro dei Ruderi, in un'antica masseria ristrutturata, a Palazzo Di Lorenzo e nelle piazze si svolgono - com'è noto - «Le Orestidi», che puntano su progetti artistici impegnati verso una ricerca drammaturgica nuova, ovvero che realizzano una lettura critica del testo classico. Quest'anno viene privilegiata a la novità di Salvo Licata *T.S.E.*, scritta per commemorare il centesimo anniversario dei fasci siciliani. Anche «Le Orestidi» sono divise in sezioni: prosa, arti visive e musica, con nomi prestigiosi tra cui il musicista Philip Glass in concerto. Si è svolto tra maggio e giugno il 33° ciclo di spettacoli classici al Teatro Greco di Siracusa, organizzati dall'Inda (Istituto nazionale Dramma antico), che, in occasione dell'80° anno, ha operato scelte particolarmente oculate e prestigiose. Altro appuntamento atteso è quello di Taormina Arte, per la direzione artistica di Gabriele Lavia.

Il cartellone presenta, in questa edizione, oltre all'annuale appuntamento con il cinema, molta musica, sinfonica, concertistica ed operistica, mentre la prosa sarà quasi interamente dedicata ad Eduardo De Filippo, nell'anno del decimo anniversario della morte. Oltre al debutto di *Sabato, domenica e lunedì*, per la regia di Patroni Griffi, sono previsti incontri con la poesia del drammaturgo napoletano, convegni, mostre, e le letture di nuovi testi in collaborazione con Ricordi.

In Campania c'è ancora molta incertezza. Non sono confermati neppure i festival roccaforti delle estati campane: la XXIV edizione di «Settembre al Borgo», il cui direttore artistico Mico Galdieri ricerca nuovi spazi e la certezza dei finanziamenti. Sono in fase di concretizzazione soprattutto le iniziative private: «Ridere '94» tra luglio ed agosto, con quindicimila presenze in ventitré giorni registrate nel 1993 ed i più famosi ospiti del teatro comico nazionale e napoletano; una nuova edizione di «Ville Vesuviane Festival», in luglio, nella splendida Villa Campolieto, diretta da Enzo Celone sul tema «Mediterraneo alla scoperta della Magna Grecia». Ancora: il Teatro Sannazzaro di Napoli organizza la sesta rassegna di spettacoli estivi alle Terme di Agnano, voluta dalla compianta Luisa Conte, per divertire con spettacoli nel solco della tradizione teatrale, in dialetto ed in lingua. In veste del tutto diversa si presenta, infine, «Benevento Città Spettacolo», a settembre, abbinata ad una lotteria nazionale e diretto per la prima volta da Mariano Rigillo. □

Nella foto, Villa Campolieto a Napoli.

INTERVISTA AL NUOVO DIRETTORE ARTISTICO

A BENEVENTO RIGILLO RICOMINCIA DA NOVE

La rassegna sarà abbinata a una lotteria e sarà incentrata sulla drammaturgia italiana contemporanea - Il festival si è costituito come ente cittadino.

LUIA BASILE



«**B**enevento Città Spettacolo», la rassegna estiva che, durante il mese di settembre, coinvolge la bella città sannita, si presenta quest'anno in veste del tutto nuova. Dopo aver superato il gravissimo problema dei finanziamenti, causata la situazione economica del Comune, escogitando la formula dell'abbinamento ad una lotteria nazionale, la manifestazione ha trovato una nuova ragione di vita nel neo direttore artistico Mariano Rigillo.

HYSTRIO - È un tantino curioso questo abbinamento, cosa ne pensa signor Rigillo?

RIGILLO - È sicuramente un modo positivo per garantire alla manifestazione un'entrata certa, anche se poi i fondi verranno incassati successivamente. Ciò che colpisce è l'esperienza abbinata al teatro. Questa promozione del teatro è sicuramente molto stimolante: sarà la prima lotteria italiana del teatro.

H. - Come direttore artistico quali ostacoli ha incontrato?

R. - Naturalmente non posso negare che la nomina mi abbia fatto estremamente piacere, anche per il prestigio che il festival ha assunto in campo nazionale. È questo da un lato è un bene, da un altro crea non pochi problemi, perché spinge sempre più in avanti in un momento in cui tutta l'Italia sta attraversando un periodo di grave crisi. A Benevento, in particolare, il Comune ha chiuso il proprio bilancio negativamente ed è stato dichiarato disastroso, pertanto non esiste per gli spettacoli alcun finanziamento comunale. Ovviamente ciò non limita in fase organizzativa anche la formulazione di proposte artistiche.

H. - Oltre a quello economico quale ostacolo la preoccupa?

R. - Forse la tensione psicologica che si è diffusa in tutt'Italia, per cui si deve andare avanti a tutti i costi verso il nuovo, ricercando la novità. Esiste, cioè, l'esigenza di oscurare il passato. Faccio un esempio: se il festival aveva raggiunto quota nove, io devo partire da questo risultato per puntare ancora più in alto. Ma ci sono molte incognite e non ultima anche l'impegno, per me nuovo, della direzione artistica.

H. - Cosa l'ha spinto ad accettare?

R. - Per la verità ci ho pensato molto anche perché l'offerta mi proveniva da un'amministrazione del tutto lontana ideologicamente dalle mie posizioni. Poi, ho ritenuto giusto accettare sia perché sono il primo esempio di nomina non lottizzata, sia perché credo fermamente nel pluralismo delle idee.

H. - Come sarà il suo festival?

R. - Un festival del teatro italiano e della drammaturgia italiana. La connotazione dell'intera manifestazione, cinema, danza, musica, prosa, sarà all'insegna del *made in Italy* più rigoroso. Non in senso autarchico, naturalmente. Nel dare finalmente spazio alla cultura nazionale io intendo controbattere l'eccessiva esterofilia che, da troppo tempo, aleggia nella nostra cultura e che rischia di cancellare l'identità di un popolo. Mi ribello fortemente all'idea di questa mania provinciale di non sapere leggere e coltivare la cultura in casa propria. C'è nel teatro lo stesso pericolo che ha ormai distrutto il cinema italiano, con la differenza che sul palcoscenico c'è una grande arma di

difesa: la lingua. In teatro si parla rigorosamente l'italiano. Ciò non significa, ovviamente, rifiutare o non considerare l'importanza della cultura proveniente da altri popoli, tuttavia penso che un moderato sciovinismo alla francese non guasta per ritrovare certe radici che si stanno perdendo.

H. - Darà spazio anche alla drammaturgia contemporanea?

R. - Tutto il festival sarà dedicato alla nuova drammaturgia. Penso, infatti, a tutti quei testi premiati o segnalati in vari premi e che restano sulla carta senza essere rappresentati o che si contentano di pochi giorni di rappresentazioni (tra l'altro saranno anche pubblicati in una collana di teatro edita da Di Mauro). Vorrei dare spazio anche ad attori giovani perché si avverte sempre di più il vuoto generazionale tra i grandi vecchi, ed i giovani, che faticano non poco per crearsi delle personalità autonome. D'altra parte, per questa ragione e nella speranza di un facile passaggio televisivo, molti giovani si sono messi in proprio, per cui il panorama delle compagnie è estremamente frastagliato.

H. - Non crede che si debba avvicinare di più il pubblico al teatro per farlo realmente rivivere?

R. - Certamente, tant'è che come direttore del teatro di Messina ho fatto un'esperienza singolare, dovendo affrontare il problema dal lato del pubblico. Ho allestito due cartelloni, uno con proposte più tradizionali, l'altro, «Nuove platee», più vicino ai gusti dei giovani e devo dire che il successo del secondo mi ha dato molta soddisfazione.

H. - Sotto il profilo strettamente organizzativo ci sono delle novità?

R. - Negli anni scorsi il Comune ha stabilito una convenzione con una società che si è interessata di tutto; io ho voluto uno strumento più operativo; la costituzione di un ente, cioè di una struttura di riferimento che appartiene alla città e che pertanto resti al di là degli organizzatori o dei direttori artistici. Credo che questo crei anche un rapporto più fattivo con le forze del territorio. Infatti, mi piacerebbe pensare ad una manifestazione costante, punteggiata durante l'intero anno e che abbia il suo momento culminante in quei dieci giorni di settembre. Questo anche per evitare che il festival sia considerato un'occasione sporadica, senza concreti apporti alla vita culturale della città.

H. - Cambia dunque lo spirito?

R. - Si tratta di un progetto denominato «Iside», dal mito della dea Iside che rimise in piedi il corpo martoriato del fratello Osiride. La metafora riguarda il tentativo di mettere insieme l'apporto di varie culture regionali, un momento di confronto per tentare di disegnare un panorama comune. □

Nella foto, Mariano Rigillo.

Usi e abusi del vivere per Caruso «uomo comune»

CONVERSAZIONE DI UN UOMO COMUNE, di Pino Caruso e Franca Valeri (con citazioni di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Luigi Pirandello e Walt Whitman). Regia di Franca Valeri. Scene di Francesco Contrafatto. Musiche di Pino Caruso e Fiorenzo Carpi. Con Pino Caruso. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Se ci sei batti un colpo. E di colpi ne sono partiti molti – puntuali ed efferati, anche se con il sorriso a mezza bocca – perché nella *Conversazione* di Caruso c'erano tutti. Ma tutti davvero. Da Berlusconi a Dio. Colpi intelligenti, dispensati in zone più che sospette e in tempi più che sospetti: dalla politica all'astinenza sessuale, dalla burocrazia all'angoscia esistenziale. E giù addosso alla fame o alla sovralimentazione, giù addosso alla mafia, alla guerra, al traffico, alle corna, ai controllori dei treni. Un uomo tutt'altro che «comune» passa in rassegna la sua vita (a cominciare da quell'originario disappunto per essere venuto al mondo «improvvisamente, senza essere stato interpellato»). E si trascina dietro «comuni» usi ed abusi del vivere. Si trascina dietro, anche, un pubblico sempre diverso. Un pubblico che lui stesso sollecita e solletica con allusioni sempre più di giornata e di giornale. Ora ammicca ai «porti sicuri» quali il monologo di Ciampa del *Berretto* pirandelliano a uno stralcio del corpus poetico di Whitman o ancora il dialogo per una voce sola, quella del principe di Salina del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Ora – nel pieno rispetto de *ridendo castigat mores* – mette cento dita in cento piaghe con le «sue» cose, scritte da lui con mano felicissima, nonostante le sue resistenze...

La Valeri ha lasciato a briglia sciolta il «cavallo da corsa» (come lei stessa annota nel foglio di sala) in uno spazio scenico delimitato e stipato da Contrafatto a via di «luoghi» comuni e comuni orpelli. E da lì la *Conversazione* ha passato la ribalta per celebrare l'ennesimo matrimonio di teatro e vita. *Carmelita Celi*

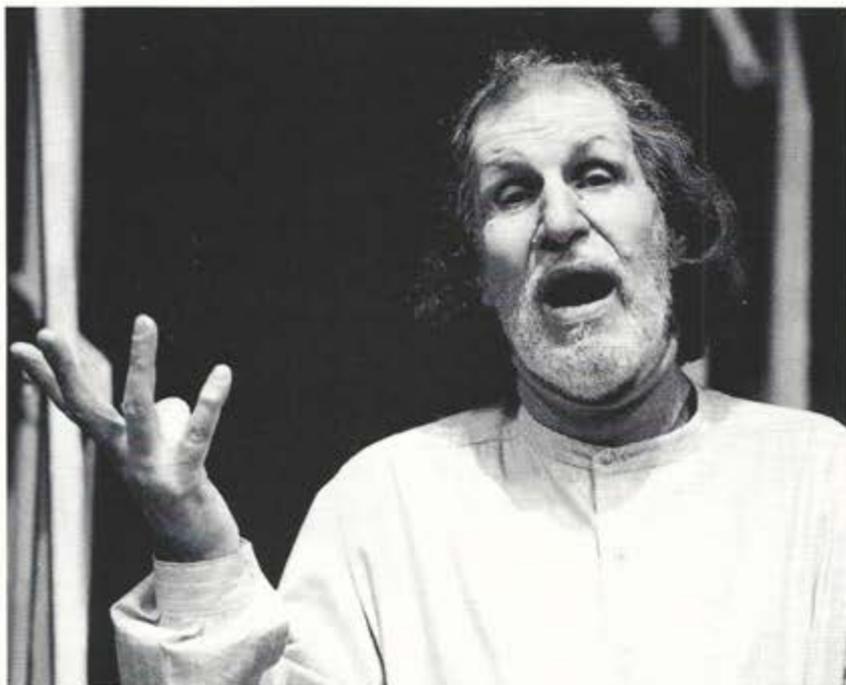
Potere e libertà: al Teatés in scena l'eterno conflitto

MORTE PER VANTO, di Michele Perriera. Regia (teatralità assoluta) di Michele Perriera. Elementi di scena e costumi (belli) di Lisa Ricca. Con Gianfranco Perriera, Ester Cucinotti, Maria Cucinotti, Gigi Borruso, Serena Barone, Gloria Liberati, Silvano Baldi, Giuseppe Cutino, Giuditta Perriera, Maria Rosa Randazzo, e gli allievi della Scuola del Teatro. Prod. Teatro Teatés, Palermo.

A venticinque anni da una prima che sembrò indicare l'ansia di rinnovamento della cultura italiana, è tornato sulla scena palermitana – non certo senza intenzione, considerati i tempi e la città – *Morte per vanto*. Lo spettacolo, che fece conoscere al pubblico Michele Perriera, autore e regista significativo della drammaturgia contemporanea, in questo nuovo allestimento – affidato agli attori professionisti e agli allievi del Teatés – rivela la tensione di una scrittura drammaturgica che, oltre i limiti dell'ideologia sessantottesca, sa coinvolgere ancora per l'emblematica icasticità di un'azione nella quale pubblico e protagonisti sono chiamati a identificarsi.

La particolarità dello spettacolo sta nel fatto che la vicenda di Marlow-Faust e del suo doppio, Bios-Mefistofele, l'arbitro e il Buddha e la folla di personaggi, vivono nella fisicità dei corpi attoriali in un crescendo sorprendente di teatralità, dove la verità della finzione è ritmata dai respiri fonemati e dall'arditezza espressiva, che scolpisce la parola e la spettacolarizza. Splendidi i costumi di Lisa Ricca e i tagli di luce di Pippo Migliore, misurati e convincenti nei ruoli principali Gianfranco Perriera, Ester e Maria Cucinotti, Gigi Borruso e Serena Barone, Gloria Liberati, Silvano Baldi, Giuseppe Cutino, Giuditta Perriera e Maria Rosa Randazzo. *Piero Longo*

CUTICCHIO E I SUOI PUPPI A PALERMO



Ciccio Ingrassia puparo geloso alle prese con Gano di Magonza

DON TURI E GANO DI MAGONZA, O LA SCONFITTA DI RONCISVALLE, di Vincenzo Licata. Regia e interventi (epico popolari) di Mimmo Cuticchio. Scene e costumi (da Opera dei Puppi) di Fabrizio Lupo. Con Ciccio Ingrassia, Anna Cuticchio, Giacomo Civiletti, Giuseppe La Licata, Claudio Collovà, Sergio Lo Verde, Salvatore Miceli, Vincenzo Maniscalchi, Giacomo Cuticchio, Nino Zappalà e Maria Zappalà (schietti interpreti del teatro popolare siciliano). Prod. Stabile di Palermo.

Sembra il Don Chisciotte del Doré ma non è, Ciccio Ingrassia, l'eroe del Cervantes. È Don Libirtinu, puparo ambulante, ingiustamente geloso della savia moglie Rosina corteggiata dall'aiuto puparo Saro Patacca, sbruffone e un po' tonto. Il riferimento giusto, semmai, è ad un altro puparo, quel Don Candeloro delle *Marionette parlanti* di Verga che s'ostinava ad attribuire un'anima alle testadilegno del suo teatrino.

Il testo è schizzato dalla penna naive di Vincenzo Licata, ex pescatore di corallo di Sciacca oggi novantenne, poeta autodidatta, autentico caso letterario dell'isola. Un occhio all'Ariosto e un orecchio ai cantari di piazza sui paladini, Licata ha scritto una evocazione mitico-onirica della battaglia di Roncisvalle, la vallata dei Pirenei occidentali dove il 15 agosto del 778 morirono per mano dei turchi Orlando e gli altri guerrieri di Carlo Magno, vittime del tradimento di Gano di Magonza.

Licata immagina che nel teatrino di Don Libirtinu il mortifero tradimento provochi l'indignata rivolta del pubblico capeggiata da un vecchio macellaio orlandista, Don Turi, con intervento del maresciallo dei carabinieri. La notte dopo lo spettacolo, svegliato da un incubo (ed è Mimmo Cuticchio che, con la voce epica ed antica dei pupari, racconta il sacrificio di Orlando), Don Turi, invano trattenuto dalla spaventatissima moglie, torna di corsa al teatrino per vendicare la morte del suo eroe. E siccome il ruolo di Gano di Magonza era toccato, non a caso, a Saro Patacca, siccome a Don Libirtinu conviene dare una lezione al subdolo aiutante che gli insidia la moglie, ecco un bel duello finale fra i due, cui mette fine il puparo, mentre Saro Patacca si dà alla fuga.

L'opera dei puppi s'intreccia alla farsa granguignolesca, sul bozzetto verghiano s'inserisce l'epica popolare; e nella sua sfrontata innocenza il gioco d'immedesimazione degli spettatori popolari con i prodi paladini determina una dimensione fantastica che alla fine (Don Turi: «Quando c'è un traditore bisogna toglierlo di mezzo») sfocia perfino nell'apologo morale.

Decisivo, a tal fine, l'apporto di Mimmo Cuticchio, che nella scena della morte di Orlando sognata dal macellaio vendicatore ritrova tutta la grandezza di un cantastorie omerico, con una recitazione precipitata, scandita sui colpi di spada e sul galoppo dei cavalli. Ciccio Ingrassia, invece, porta sulla scena i suoi straniamenti comici, immalinconiti dalla trista figura, essenzializzati in assenza di Franco Franchi, avvolti in disillusa saggezza e spigolosa commozione. Con le sue tozze rotondità, i suoi occhi volpini e le sue gags, «di tradizione», che evocano Musco, il Civiletti issa il suo Saro Patacca nell'empireo di quella comicità subalterna appannaggio dei Sancho Panza. Lo spettacolo (proposto da Roberto Guicciardini e Michele La Tona, cui adesso toccano le sorti del Biondo) conta anche sulle virtù trascendenti di due famiglie d'arte: oltre al Cuticchio (con il deus ex-machina Mimmo sono la sorella Anna, Donna Rosina querula e virtuosa, e il figlio Giacomo, scatenato alla pianola), gli Zappalà, Nino e Maria, lui il macellaio svisceratamente orlandista, e lei la moglie impaurita. Applausi per tutti, anche per le valorose testadilegno, immortali nonostante l'ecatombe di Roncisvalle. E da parte della direzione del Biondo la promessa di portare lo spettacolo sul continente. *Ugo Ronfani*

BILANCIO DI UNA STAGIONE CON POCHE EMOZIONI E MOLTE RISATE

A NAPOLI I NUOVI COMICI FANNO IL TUTTO ESAURITO

Pochi gli eventi da ricordare, anche Pirandello e Pinter hanno lasciato le sale mezze vuote - Per La gente vuole ridere! di Salemme, invece, i teatri si sono riempiti - Distinguere fra risata televisiva e comicità di palcoscenico.

GIULIO BAFFI

Napoli: fine stagione e rendiconti. Il botteghino piange, ed è un bel dire che non ci si può fermare ai conti delle entrate e delle uscite. Coi tempi che corrono un «passivo» economico è difficile da difendersi anche al cospetto di un buon «attivo» culturale. Le due linee spesso volte parallele se non divergenti devono invece tendere ad incontrarsi.

Cosa ricordare allora di questa fiacca stagione teatrale? Poche le emozioni, poche le novità, tutto o quasi già cancellato o da cancellare, annegato nell'oblio monotono di molte stanche serate chiuse con applausi per lo più rituali, di cortesia. Sembra un ritornello prefabbricato che si ripete di anno in anno. Possibile che non ci sia mai un'annata «buona». Al rituale tormento dei bilanci e delle considerazioni, e magari anche delle esortazioni o delle dichiarazioni di buona volontà, non ci si sottrae. Forse perché ci pesa dover dire tutto il male possibile di un anno di lavoro, forse perché in fondo, a cercare bene nelle pieghe del ricordo, qualcosa di buono esce sempre fuori. Eppure cercheremo invano le «grandi emozioni». Anche se rileggendo critiche e recensioni, brevi note e informazioni troveremo aggettivi compiaciuti accanto ai titoli e ai nomi di attori e registi.

Ma allora - ci si potrà legittimamente chiedere - la stagione non è stata così piatta? E invece no: la stagione è stata piuttosto «di emergenza» o «di trincea». O magari «di battaglia». Per chi vuole battersi. Quando si fatica a tirar fuori dalla memoria una decina di titoli, quando un pugno di nomi di attori, attrici e registi, non ci vengono immediatamente in mente, significa che qualcosa è mancato ai cartelloni dei nostri teatri. Cartelloni messi su non senza difficoltà, sacrificio, impegno, fatica, rischio. Certamente. Qui non si ipotizza alcuna colpevolizzazione di un settore, già fin troppo vessato, e abbandonato a se stesso. Il teatro di prosa è attaccato su tutti i fronti, senza un chiaro futuro legislativo e organizzativo, e in molti casi senza un pubblico.

Il pubblico, ecco il problema. La bestia nera, l'amato odiato pubblico. Ma dove vanno mai gli spettatori se Pinter e Pirandello lasciano le sale mezze vuote?

Fools, matti e satira sociale da Shakespeare ai nuovi comici

«Incontri di teatro», come ogni anno al Teatro Bellini, affida al critico Giulio Baffi un ciclo di conversazioni dedicate ad approfondire un tema scelto e affrontato sotto diverse angolazioni. Incontri di studio, cui partecipano giovani dell'Accademia Bellini, studenti dell'Università, dell'Accademia di Belle Arti e dei licei cittadini ed un gruppo di appassionati sempre presente dove ci sono occasioni per ragionare di teatro. Lo scorso anno gli incontri furono dedicati a «L'incantesimo del teatro e il teatro degli incantesimi», quest'anno il tema scelto da Giulio Baffi è stato «La poetica del fool da Puck ai nuovi comici». Tema interessante, possibile squarcio di analisi su una zona tumultuosa come quella della comicità, oggi particolarmente presente e intrigante sui palcoscenici italiani. Tre gli «Incontri '94», vivaci, interessanti, cui hanno partecipato Guido Almansi, Maurizio Giammusso e Ugo Ronfani. «I fools scespiriani di Harold Pinter» è il tema scelto da Guido Almansi, «Matti e pazzi da Scarpetta a Pirandello» quello di Maurizio Giammusso, mentre Ugo Ronfani ha proposto una articolata riflessione su «L'eredità del fool e la satira sociale nei nuovi comici». Un itinerario per tracciare un viaggio partito dalla osservazione del teatro shakespiriano colto nella sua ardua eredità della scrittura di uno dei più inquietanti autori contemporanei, passando per i sottili legami che unirono la scrittura del maggior erede di Scarpetta, il suo figlio naturale Eduardo De Filippo, con quella del drammaturgo siciliano, per giungere fino ai lidi della trasgressione, all'invenzione, all'impegno civile dei comici dei nostri giorni. *Andrea De Pisa*

Vanno dai «nuovi comici», perbacco. Una rapida ricognizione per botteghini ci dà la conferma. Unici veri incassi della stagione, unici «esauriti», sono stati gli spettacoli del più che celebre trio Marchesini-Solenghi-Lopez, capaci di resistere per più di un mese a teatro gremito, di Giobbe Covatta con i suoi giochi a metà tra l'irriverente e il surreale, dello splendido Alessandro Bergonzoni, uno dei pochi capace di adoperare in modo originalissimo e ricco una lingua come la nostra facendola diventare tessuto teatrale, di Paolo Rossi con la sua rabbia aggressiva, del grande Beppe Grillo predicatore solitario e appassionante. Una nuova generazione di spettatori li ha scelti imponendo la sua rivoluzione teatrale a impresari e critici e includendo nel novero dei prediletti anche gli storici intramontabili, sempre più smaglianti «caposcuola» Dario Fo e Franca Rame. Sorpresa e rivelazione: *La gente vuole ridere!* di Vincenzo Salemme, con Francesco Paolantoni e Stefano Sarcinelli, a Napoli è riuscito a riempire gli altrimenti deserti Politeama e Cilea.

È così: la gente, il pubblico, vuole ridere, la

storia ce lo insegna. In momenti difficili bene-rifugio diventa la risata. E allora dagli all'accaparramento del «comico televisivo» e chi resta senza si arrangi, avrà un bell'invocare l'importanza della drammaturgia: parlerà al vento. Bisognerà allora distinguere tra la risata televisiva data in prestito temporaneo al teatro, che ha tempi brevi, ripetizioni e frammenti in azzardati incastri, dalla risata scritta per il teatro più «di testa», fatta per parlare al pubblico e magari riceverne una risposta immediata, un *input* da raccogliere e rimandare indietro.

Quanti comici sono capaci di stabilire col pubblico un vero dialogo teatrale? Ho visto scene di entusiasmo al semplice apparire in scena del «beniamino», e questo è quasi normale, ed ho ascoltato apprezzamenti entusiasti per il ripetersi di una gestualità povera e insignificante, ma in cui lo spettatore giovane e poco informato poteva identificarsi immediatamente. E allora benvenuti siano quei comici che al teatro «ritornano» con passione e vocazione. Hanno cercato, e sono riusciti a «fare teatro» raccogliendo una popolarità conquistata in altri territori. □

DIVENTARE ATTORI NEL SUD

POCHE NEL MEZZOGIORNO LE BOTTEGHE DEL TEATRO

La scuola del Teatro Bellini e l'Accademia di Palmi sono praticamente le sole istituzioni in grado di garantire, grazie anche a borse di studio, una preparazione soddisfacente alle giovani leve che si destinano al palcoscenico.

EMILIO GIOVENTÙ

Scuole di teatro: ultime «botteghe» che, in particolare nel Meridione, contribuiscono a creare forza lavoro da impiegare con soddisfacenti ricadute nella drammaturgia di casa nostra. Mostrano il profilo di un'azienda ben lontana dall'estro che contraddistingue e riassume, invece, gli uomini prestatati all'arte. Ma forse, proprio nella mediazione tra l'organizzazione manageriale e la misura artigianale dell'insegnamento, risiede la strategia vincente per la sopravvivenza del teatro.

Gode di particolar prestigio e vanta collaborazioni eccellenti l'Accademia d'Arte drammatica del Teatro Bellini di Napoli. Organizza corsi triennali per un numero di allievi che oscilla dai quindici ai venticinque elementi, selezionati dopo un esame di ammissione. Agli attori-allievi non viene richiesto alcun «sacrificio» economico. È l'Accademia, infatti, ad assumersi tutti gli oneri, a patto che sia rispettato l'obbligo di frequenza quotidiana. Il superamento dell'esame di ammissione consente agli allievi di usufruire di borse di studio. Nata cinque anni fa, l'Accademia è presieduta da Tato Russo ed è diretta da Claudio Vicentini, che preferisce definirsi supervisore artistico. E al pari di un ambasciatore, investito di importanti compiti artistici, ci parla della scuola di teatro napoletana più rappresentativa, in grado di appiattire i meridionalismi più estremi.

«Gli allievi dell'Accademia – ci dice dopo aver sbrigato in fretta la parte riservata a dati e cifre – sono estremamente fortunati, essendo legati a doppio filo al Teatro Bellini che da anni è una delle realtà più propositive. Capita spesso, infatti, che i più meritevoli, nell'arco del programma didattico, siano chiamati a sostituire attori in scena». Ma tra una lezione e l'altra, Vicentini trova il tempo per riflettere sul lato oscuro della medaglia. «Risentiamo naturalmente – dice – della crisi che sta investendo il sistema di produzione e che ovviamente ricade in maniera negativa su insegnanti e finanziamenti. In queste condizioni è ancora più difficile per noi offrire delle basi tecniche di qualità elevate».

Le parole del direttore dell'Accademia si inseriscono con tono perentorio nel dibattito che da anni tiene vivo l'interesse sul destino del teatro italiano. Ma Vicentini si congeda presto dalla discussione per dedicarsi, come meglio gli si addice, alle problematiche legate all'insegnamento.

«Purtroppo – spiega – non esiste omogeneità in questo settore. Ci troviamo quasi sempre di fronte ai classici laboratori di... Di quei personaggi carismatici, cioè, che hanno deciso di investire nella continuità. Oppure, esistono scuole che si articolano unicamente sulla corsa all'occasionalità. Una strategia perseguita con un lungo ed estenuante programma di stages. L'ideale è trovare



una sintesi tra la programmazione omogenea del primo caso e la casualità del talento. Se noi riuscissimo a costruire programmi didattici in quest'ottica, potremmo sentirci davvero soddisfatti del nostro lavoro. In ogni caso, credo che ci vorranno anni prima che si cominci a prendere in considerazione questa idea».

A sfogliare, comunque, il piano di studi dell'Accademia d'Arte drammatica del Bellini si resta colpiti dalla varietà degli insegnamenti, tra quelli istituzionali e quelli complementari.

«Io mi sto battendo – dice Vicentini – affinché i ragazzi si convincano ad imparare un unico stile di base che, una volta acquisito, può permettere ad un attore di spingersi fino all'avventura delle caratterizzazioni. Ma in sede teorica si aggiungono altri punti interrogativi. Ad esempio – aggiunge – le difficoltà si incontrano nella ricerca di un metodo, dei testi sui quali insegnare agli attori una storia del teatro, quest'ultima ben differente da quella impartita nei corsi universitari. Attualmente ci si affida alle esperienze dei vari insegnanti, alla loro discrezionalità. Quello del bagaglio teorico, insomma, è un problema da non sottovalutare».

Anche per l'Accademia di Palmi si comincia con un fitto elenco di dati che si sviluppano intorno alla partecipazione ai corsi triennali di quindici allievi, selezionati in base a provini che si tengono su scala nazionale. Agli allievi l'Accademia di Palmi, riconosciuta dalla Regione Calabria, garantisce vitto ed alloggio, nonché incentivi di presenza, secondo quanto stabilito dall'Unione europea. Alla fine di ogni corso viene allestito uno

spettacolo, replicato poi in rassegne estive, cui contribuiscono spesso nomi prestigiosi del teatro. L'Accademia di Palmi appare dunque come un'oasi felice, e gli unici problemi sembrano attualmente essere quelli legati alla crisi della giunta regionale.

Francesco Zinnato, presidente dell'Accademia non può comunque fare a meno di associarsi al coro che si sta levando da più parti contro le restrizioni attuali.

«Sì, siamo penalizzati dalla crisi, eccome – dichiara Zinnato –. Prima, a fine corso il 60 per cento dei nostri allievi riusciva a trovare lavoro in una compagnia. Attualmente la percentuale è scesa di molto».

Ma le difficoltà del sistema non distruggono l'Accademia dal percorso didattico intrapreso. «Nonostante tutto, cerchiamo di salvaguardare la personalità di ogni allievo. Ciò per evitare di avere modelli drammaturgici precostituiti. In pratica, insegnamo il mestiere. Il genio viene poi da sé». Fedeli a questa strategia, all'Accademia insegnano attori e uomini di teatro in grado di trasmettere le loro esperienze. «Purtroppo non esistono più i grandi maestri, quei capicomici che hanno plasmato generazioni di attori. Oggi dobbiamo affidarci a persone preparate che del teatro sanno tutto, che insegnano soprattutto a muoversi con disinvoltura in un mondo pieno di trabocchetti. Non possiamo più affidarci a certi grandi personaggi che pensano soltanto ai guadagni». □

Nella foto, una esercitazione di allievi dell'Accademia di Palmi, 1991.

DI GIACOMO A SESSANT' ANNI DALLA MORTE

NAPOLI, UN GRANDE AMORE TRA SPLENDORI E MISERIE

Studioso del Settecento, commediografo, poeta e giornalista, gli si deve il più affascinante affresco della città partenopea - L'amicizia con Croce, l'amore per Elisa la maestrina, le disavventure in politica e il mesto declino.

MAX VAJRO



Di Giacomo fu poeta anzitutto ma non soltanto: fu ricercatore di documenti, studioso di momenti inesplorati, particolarmente amante del Settecento; e non quale epoca di grazia e di raffinatezze ma secolo di pulsioni e fermenti, aperti dalla musica di Pergolesi e culminati nel dramma del 1799; tutti oggetto degli accurati studi e del trepidante affetto del Poeta. Una predilezione che qualcuno volle addebitargli, rilevando il suo eccessivo entusiasmo per aspetti di vita aristocratica e uno scarso impegno verso il contemporaneo ed il sociale: addirittura inferendone che egli avesse un distratto atteggiamento dinanzi alle angustie del popolo, a confronto con la costante tematica di poeti come Ferdinando Russo e, più tardi, Viviani. Tenerissima pietà poetica, invece.

Di Giacomo esprime sempre e specialmente per i derelitti, per i drammi ignorati, per le piccole figure eroiche della dedizione e della sofferenza quotidiana nel duro lavoro manuale e nella miseria della plebe. Del Settecento egli non si limitò a ritrarre momenti fascinosi e a prenderne spunto per bozzetti e lavori teatrali: ma volle trame documenti che servissero a meglio conoscerlo, e ideò l'armoniosa «Collezione Settecentesca», iniziata nel 1914 con l'editore Sandron (e ripresa nel 1935 da Mondadori); ventisette volumi di ricercato gusto tipografico, i cui primi erano le lettere di Ferdinando IV alla moglie morganatica Lucia duchessa di Floridia, e che furono seguiti da rari testi sulla storia e la «piccola storia» del Settecento.

Di Giacomo inserì nella Collana *I quattro Conservatori* e il *San Carlino* (che era uscito nel 1891 per l'editore Bideri). E qui vanno citati anche gli altri suoi studi storici: *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI, XVII* (1899); *Maestri di Cappella, musicisti e strumenti al Tesoro di San Gennaro* (1920); saggi su Gemito (1905), su Morelli (1905), ai quali s'aggiunge una miriade di altri scritti, che richiederebbero molte pagine di bibliografia, e che sono minuziosamente elencati nel grande volume di Schlitzer.

Per una ventina d'anni dopo la trionfale edizione delle *Poesie* ricciardiane, Di Giacomo continuò a lavorare duramente: svolgeva con impegno il lavoro di bibliotecario, scri-

veva articoli e monografie, pubblicava libri, dava al teatro commedie e drammi, compilava strenne, collaborava a riviste e giornali (aveva già trasferito per Umberto Giordano *Mese Mariano* e *O voto* e sceneggiava *Assunta Spina* per il cinematografo). Un'attività continua e faticosa, che lo rendeva sempre più noto in Italia e fuori: ma la soddisfazione d'essere nominato – quasi settantenne – senatore del Regno, gli venne avvelenata dalla mancata convalida in aula; Croce fu avvertito del pericolo e corse da Napoli a Palazzo Madama, prese la parola nel Comitato segreto, riuscendo a ridurre a pochi voti la maggioranza dei contrari, ma la convalida non si ebbe. Pare che un senatore piemontese, un generale, pronunziasse la frase sprezzante: «Piedigrotta in Senato!». E Croce poi commentò che se colpa ci fu, forse fu di altri senatori napoletani che non s'aggiunsero alla difesa del poeta, magari dicendo «la volgarità che la [mia] bocca si rifiutava di pronunziare» e cioè che Di Giacomo era «gloria di Napoli» e che fargli uno sgarbo era fare «un'offesa a tutta la città»; il che – dice ancora Croce – avrebbe fatto vincere la partita. Ma forse l'opposizione fu espressione di qualche rancore dei senatori «soldati» verso Croce che era stato interventista e si volle colpirlo colpendo il suo amico napoletano. Certo è che il poeta ne soffrì immensamente: si pensò di consolarlo ammettendolo all'Accademia d'Italia: ma egli, già malato, non riuscì a gioirne e non si recò mai alle adunanze.

Al suo animo tenerissimo (il pittore Dalbono l'aveva descritto, anni prima, con una famosa immagine: «Salvatore è per metà na criatura e per metà na femmena»: espressione affettuosa e dolce, che tuttavia a qualche sciocco suggerì la ridicola idea di una scarsa attenzione del poeta verso le donne!) l'episodio apparve come una ferita. Egli ritenne non essere possibile che il Senato mancasse di rispetto non tanto e solo a lui ma al grande suo amico: e che quindi l'invalidazione era da imputarsi allo scarso interessamento di questo. Sicché dall'edizione del '27 tolse la dedica a colui che delle *Poesie* era stato l'autorevole avallante.

L'ULTIMA POESIA

Nell'estate del '30, Di Giacomo fu colto da un violento attacco di uricemia, seguito da una crisi di astenia nervosa da cui non più si riebbe. Nella sua casa di via San Pasquale a Chiaia si ridusse tra letto e poltrona, in preda ad una atassia che fu l'inizio della fine: anzi la fine stessa, che durò per quattro anni angosciosi.

Lo assisteva la moglie Elisa Avigliano, la maestra vivace e sensibile che un giorno del 1905 s'era recata dal poeta alla Lucchiana, a chiedergli spigliatamente notizie di libri, e s'era innamorata: un carattere non facile, che la rese (fors' anche per questo) amatissima da Di Giacomo in un lungo rapporto tormentato: ora illuminato dalle lettere di lui, emerse dopo decenni. Si sposarono nel 1916. Elisa è la protagonista di tante poesie digiacomiane, da *Na tavernella a Dint' 'o ciardino a Nun scennere p' 'a Posta...*

Al poeta, nei lunghi silenzi in poltrona, venivano in mente le parole che il vecchio duca di Maddaloni gli aveva mormorato quando da giovane era andato a visitarlo: «Nun vide? Sto murenno». E lui stesso, ad una cara

Un artista fra poesia e scena sepolto fra i libri di una biblioteca

Salvatore Di Giacomo nacque il 13 marzo 1860, al numero 23 di via della Marinella (una casa che non esiste più, demolita per la sistemazione della nuova via Marina), da Francesco Saverio, medico pediatra, e da Patrizia Buongiorno, figlia di un insegnante di musica a San Pietro a Majella: una madre che Di Giacomo amò teneramente, e che è sempre presente nelle sue poesie. Introverso, più malinconico che gaio, frequenta il ginnasio nel Collegio della Carità, fondato dal popolare Padre Ludovico da Casoria; supera la licenza nel liceo Vittorio Emanuele. Tra i compagni, Nicola Zingarelli, quello del famoso dizionario; il delicato poeta Francesco Cimmino (autore di romanze per Tosti), Camillo e Giannino Antona Traversi.

Anche lui – come fecero tanti scrittori da ragazzi – compilò un giornale, dal titolo *Il Liceo*. Ma subito cominciò a collaborare a periodici e quotidiani, abbandonando gli studi di medicina appena intrapresi, come egli stesso narrò in una pagina autobiografica: dopo che un inserviente, scivolando lungo una scala umida, gli ebbe riversato addosso un cesto colmo di membra umane che trasportava in sala anatomica...

Si impiega (1880) nella Tipografia Giannini, dove apprende le tecniche di stampa: ma non vi si trova bene (dirà che era «servo» e soffriva addirittura «fisicamente» in quel luogo). Tenta il giornalismo; il *Pro patria* di Vittorio Imbriani gli offre cento lire al mese, ma vi resta poco, «non sopportando servaggi».

Passa al *Corriere del mattino* di Martino Cafiero (colui che aveva incantato la Duse) e si occupa dei «Mosconi» – lasciati dalla Serao – insieme con Roberto Bracco. Redattore letterario del giornale è Federico Verdinois (il primo traduttore di *Quo vadis*) che dinanzi ai racconti del giovane autore suppone siano tradotti dal tedesco, e gliene fa comporre uno in redazione, davanti a lui. Scrive molte poesie e le pubblica dove può, in giornali ed opuscoli: il 10 marzo del 1882 uscirà *Uocchie de suonno, nire, appassimate*, ad aprire una magica serie di liriche che avrebbero dato a Napoli la sua mai più ripetibile voce poetica.

Poi le canzoni, richiestegli da Costa, da Tosti, dal dolcissimo De Leva, che avevano contratto da «romanzisti» con Ricordi e dovevano fornire, insieme con le romanze da camera, un determinato numero di canzoni all'anno. Da questi incontri nasceva la grande Canzone napoletana come autentico «lied» di respiro europeo.

Il primo libro è *Minuetto Settecento*, del 1883, in trecento copie, che costarono a Di Giacomo trecento lire alla tipografia Giannini, pagate con dieci lire ogni settimana, con grandi sacrifici. L'anno seguente, la prima raccolta delle poesie, fino ad allora uscite qua e là, col titolo *Sonetti*, editore Tocco.

Nell'84 pubblica presso l'editore Quadrio di Milano i bozzetti di *Nennella*. Nello stesso anno, durante il colera, muore suo padre: e si trova a capo della famiglia, in disagiate condizioni economiche. Lavora molto, fa la traduzione di *Suor Filomena* dei De Gouncourt per Tocco; nell'86, per l'editore Piero, il *Funneco verde*: che avrebbe scritto, secondo quanto narrò il suo amico Gaeta, per rispondere a quanti lo definivano un poeta «sentimentale e tenero» che non interpretava l'anima popolare. Accusa che ogni tanto tornò e ancora torna, ad esaltazione di altri poeti che sarebbero stati più «vicini al popolo» (e che forse lo furono ma non giunsero alle altezze poetiche digiacomiane).

Nell'87, dopo le novelle di *Mattinate napoletane*, il libretto *La Fiera* per la musica di Nicola d'Arienzo: e con Piero il poemetto *O Munasterio*. L'anno dopo, i racconti *Rosa Bellavita* e il poemetto *Zi' Munacella*; nell'89, per Bideri, il dramma *Mala vita* che avrà nel '92 la musica di Umberto Giordano, e che in prosa ha grande successo.

Il 1891 è un anno intenso, con il delizioso libro di *Canzoni* illustrate da Enrico Rossi; e presso lo stesso Bideri la *Cronaca del Teatro San Carlino* (ma pagato in proprio, con la sigla «Di Giacomo editore») in ottocento esemplari, messi in vendita a 47 lire: nove anni dopo, l'edizione non s'era ancora esaurita.

Del 1890 è il grandissimo successo al Teatro Nuovo di *Assunta Spina*, protagonista Adelina Magnetti.

Intanto era nata *Napoli nobilissima*, la famosa rivista dell'ambiente crociano, di cui il manifesto (1892) veniva scritto dal poeta.

Nel '96 le *Celebrità napoletane* con l'editore Vecchi di Trani, il poemetto sanguigno *A San Francisco*, di veristica e guizzante sceneggiatura; nel '99 il dotto volume su *La prostituzione in Napoli*. Cura, con Croce, il grosso albo sulla Rivoluzione del 1799; poi *O mese mariano*, del 1900, che l'autore definisce «un drammellino per il Teatro San Ferdinando» (dove andrà in scena con successo), ma è un gioiello di grazia patetica, un capolavoro di scrittura lievissima, tutto delicato all'amor di madre.

Nel '96 lascia il giornalismo attivo e confida nelle biblioteche. Gli viene affidata la Biblioteca teatrale Lucchesi Palli, una sezione della Nazionale, che raccoglieva la cospicua e preziosa raccolta donata dal principe Lucchesi Palli. E questo fece enorme piacere al poeta, offrendogli un porto sicuro, la gioia della carta intestata con fregi da lui stesso progettati, una qualifica ufficiale che fu sua costante gratificazione. Nella Biblioteca il poeta trascorreva le sue giornate scrivendo migliaia di minute e preziose schede, vivendo la sua straordinaria vita di artista e insieme di funzionario che deve chiedere un permesso speciale quando va in scena un suo lavoro teatrale. Infaticabile, Di Giacomo passerà tutta la vita tra i libri, lieto che un editore gli dia un anticipo, spesso scrivendo canzoni contro voglia in cambio di piccoli compensi. *Max Vajro*

amica, ora dice «Come è difficile morire!». Luigi Russo – che su Di Giacomo aveva scritto nel '21 uno stupendo saggio – lo trovò «intabarrato in un vecchio scialle, incominciato da un fazzoletto popolano la bellissima testa». Il poeta disse: «Croce sa come mi sono ridotto?». E Croce, dimenticando l'episodio di sette anni prima (durante i quali non s'erano mai più incontrati) senti

un'ondata di antico affetto mai spento, e fece chiedere da sua moglie ad Elisa se poteva recarsi dall'amico morente. Lo racconta egli stesso: «Lo trovai che si era dato a leggere, per passare il tempo, ogni sorta di romanzi, dei più puerili, e aveva rinunciato allo scrivere. Parlammo di lui e dei tempi andati; non feci allusioni a cose politiche. La conversazione si svolse come se continuasse



quelle solite tra noi. Gli detti buon animo, cercai di persuaderlo che si sarebbe ristabilito. Quando lo lasciai, e noi ci trattinemmo ancora un po' con sua moglie, mentre stavamo per andar via ricomparve sulla porta della sua stanza, in piedi, sorridente, come per la sorpresa che ci faceva e per la prova che aveva dato a se stesso del suo non del tutto esaurito vigore, e ci salutò ancora sull'uscio».

Morì il 4 aprile del 1934 nella casa di via San Pasquale dove era andato ad abitare due anni prima; e dove nel 1984 fu apposta una lapide. La moglie gli sopravviverà per un trentennio, negli ultimi anni svenendo tra i ricordi: un fedele amico la trovò che imboccava di cibo un ritratto di gentiluomo del Settecento appeso sul divano, ricordando nella mente confusa l'amore del suo Salvatore per quelle figure in parrucca rendendo a lui un omaggio trasversale di tenerezza. E quando questo si seppe, nessuno ironizzò sulla patetica cura che la vecchia signora prendeva di quell'ignoto, che a lei vagamente riportava le parole del suo compagno, durante le ore al tavolino sotto la lampada, tra i cari libri e gli echi di Cimarosa...

Di Giacomo ha scritto di Napoli tutto quello che un poeta poteva, componendo il più affascinante e dolente ritratto della città: cronache di tribunale, scene di silenziosa miseria, amori furanti e abbandoni, rappresentazioni dell'amara vita dei fondaci, ricostruzioni di scene amabili del Settecento; sonetti vivaci, talvolta maliziosi; canzoni divenute celeberrime ed emblematiche nel mondo, commedie e drammi, rievocazioni in prosa

che hanno forza di poesia; ha narrato l'amore delle donne perdute e delle madri, da *Mese Mariano ad Assunta Spina*; la turpitudine della malavita; e l'eleganza della classicità napoletana che da secoli riaffiora ogni volta che parole di poesia la interrogano, come se le sembianze di una città marmorea emergesse al canto delle Sirene. Ha composto un sacro libro che commuove chi ravvisa in esso luoghi e persone, tradizioni e sentimenti; ma che ogni lettore in ogni lingua può riconoscere come voce universale ed eterna di poesia. E che essa parli in napoletano, è un fatto che si accresce - per noi napoletani - di un valore che è già assoluto: segno di amore di cui bisogna essere grati ad un poeta che fu un tremante groviglio di echi e sensazioni vissute per noi, dando alito a una città attraverso la sua voce.

L'ultima poesia del libro non è, come riuscirebbe forse più logico, quella altissima di *Arillo, animaluccio cantatore*, il grillo del fossato di Castelnuovo che accompagna il poeta nel suo disperato andare notturno, che sembrerebbe una fatale conclusione della raccolta, col suo senso di estremo addio: è invece un'altra, non meno allusiva al commiato, la rassegnazione di chi amò struggentemente la luce e si vede avvolto dalla sera: *Venisse autunno! E cadessero 'e ffronne, / lentamente, / nziem' 'o silenzio suo, / ncopp' a stu munno...* □

A pag. 38, Salvatore Di Giacomo. In questa pagina, Di Giacomo con il cappellano di casa Arzignano, Eduardo Dalbono e Paolo Tosti.

Una Medea calabrese in un'Italia anni Trenta

LA LUNGA NOTTE DI MEDEA, di Corrado Alvaro. Regia di Marco Carniti. Scene di Pino Pipoli. Costumi di Romeo Gigli e Pino Pipoli. Musiche di Domenico Mezzatesta e Federico Sanesi. Con Caterina Vertova (Medea), Fabio Sartor (Giasone), Nicola D'Eramo (Creonte), Enrichetta Bertolani (nutrice), Patrizia Bettini (guardiano), Sergio Leone (Egeo) e Flavio Albanese (nunzio). Prod. Eao di Alessandro Giglio e Pierluigi Misasi.

Dopo il Viviani di *Osteria di campagna*, diretto e interpretato da Mariano Rigillo, e i *Due carabinieri* di Beniamino Joppolo, il progetto biennale del «Teatro delle due Sicilie» varato dal Teatro di Messina, ha visto sulla scena nella sua parte spettacolare, *La lunga notte di Medea* dello scrittore e saggista calabrese Corrado Alvaro, presentato al Teatro in Fiera in una messa in scena curata da Marco Carniti per l'interpretazione di Caterina Vertova.

Medea per Corrado Alvaro è una straniera, una «barbara» una fattucchiera disprezzata dalla società in cui vive; una donna calabrese, come scrive lo stesso Carniti, ospite di un'Italia che la respinge e la isola, anche se è lei la vittima: abbandonata, con i suoi due figli, da un Giasone che si piega alla voluttà del potere, sposando Creusa per avere il regno di suo padre, Creonte, re di Corinto. Carniti porta la *Medea* di Alvaro nei nostri anni Trenta, visualizzandola in un suggestivo interno borghese, una scatola bianca inclinata verso la platea, con fondo nero; un salotto alto-borghese che mescola l'attualità alla solennità dei classici. Medea, colei che sa e colei che vede, diviene per Alvaro una donna abbandonata in una terra ostile, un mito che Carniti evidenzia sulla scena nel mistero e nella sofferenza del vivere ricostruendo la parte melodrammatica con un'ottica tagliente, in uno spettacolo molto asciugato e che rompe il naturalismo in una astratta visione del mito che unisce modernità e tragedia greca. Un lavoro che si manifesta nella bella scena di Pino Pipoli, che ha curato anche i costumi, e con le musiche che uniscono solennità ed attualità, con la trepidante *Medea* di Caterina Vertova, misurata e determinata, fragile ma regale, che arriva ad un'uccisione dei figli causata dalla necessità di liberarli da un futuro difficile, quello dei discendenti della maga, della fattucchiera, dell'odiata straniera. Un'ottima interpretazione accanto alla quale vanno ricordate quelle di Fabio Sartor, Nicola D'Eramo e Enrichetta Bertolani. Carlo Rosati

Pulcinella a New York rischia la sedia elettrica

Pulcinella condannato alla sedia elettrica è il titolo di un curioso ed apprezzabile libretto di sessanta pagine scritte dal giornalista napoletano Edoardo Sant'Elia, editore Flavio Pagano. L'autore dà vita ad una sorta di racconto teatrale: siamo dunque di fronte ad una novità. Da un lato c'è un canovaccio della commedia dell'arte con poche indicazioni da «cartello brechtiano», una vicenda appena abbozzata e forse mai conclusa sulla carta, con una serie di personaggi che attendono dietro le quinte per essere sospinti in scena; dall'altro c'è la fantasia di Edoardo Sant'Elia, la sua conoscenza del teatro e di Pulcinella. Intorno a pochi elementi Sant'Elia narra una vicenda ambientata a New York, che vede Pulcinella vittima di un complotto che stava portandolo alla sedia elettrica. Il nostro protagonista è senz'ombra di dubbio il grande padrone della scena, con il suo carico di memorie, con il peso di un destino comico e beffardo che lo vede in perenne confronto con la morte. Pulcinella «deve affrontarla opponendo alla falce il becco, allo scheletro il camicione, al teschio la maschera: in piedi e non su una sedia, sia pure elettrica». Una bella metafora, cui l'autore sapientemente ricorre affinché la narrazione si presti al gioco del teatro, tra pubblico e spettatori. Luisa Basile

INTERVISTA AL CONSULENTE ARTISTICO PIPPO MELI

LA «LINEA MEDITERRANEA» DELLO STABILE DI CATANIA

Da Verga a De Roberto, da Pirandello a Brancati alla Maraini, un percorso nella cultura siciliana del passato - Il presente della lotta alla mafia con Sciascia, Fava, Arriva e Di Grado, senza trascurare la drammaturgia in vernacolo di Martoglio - Le scelte del direttore Baudo e la scuola di teatro.

CARMELITA CELI

Non sbagliava Ionesco a dire che se è necessario che l'arte o il teatro servano a qualcosa, essi dovrebbero servire a insegnare alla gente che ci sono attività che non servono a niente ma che è indispensabile che ce ne siano. E dal canto suo non sbaglia neppure il Teatro Stabile di Catania se ritiene di credere che in trentacinque anni di attività (dentro e fuori dallo Stivale) a qualcosa è servito. E sul piano artistico e su quello sociale e civile e su quello culturale *tout court*. È servito, per esempio, a rappresentare il volto pulito della città di Catania, a Catania ma a qualunque latitudine; è servito a dispiegare fantasie ed ad impiegare talenti, è servito a ragionare e a divertire.

A dir di sue virtù basta un sorriso (recitava lo slogan) ed un plauso, il plauso di tredicimila abbonati (di cui quasi il 40 per cento costituito da giovani) che ne hanno seguito, onnipresenti, partenze e arrivi. Ma per parlare della «bellissima avventura» - come amava definirla Mario Giusti, direttore del Teatro etneo dall'anno di fondazione, il '58, fino alla sua scomparsa avvenuta nel settembre del 1988 - forse è giunto il momento di scambiare due chiacchiere anche con Pippo Meli che pure grande parte ha avuto nella crescita dell'Ente, lavorando per trent'anni a fianco di Giusti e adesso collaboratore indispensabile di Pippo Baudo, direttore artistico riconfermato dall'ultimo Consiglio di amministrazione.

HYSTRIO - Il Teatro Stabile di Catania com'era e com'è.

MELI - Era ed è uguale soltanto a se stesso perché inconfondibilmente sue sono le assi portanti che fanno da sempre la sua macchina teatrale. «Noi non siamo primi o secondi o terzi rispetto ad altri teatri o ad altri Stabili, siamo semplicemente un altro teatro, un teatro dal cuore siciliano», Mario Giusti lo ripeteva spesso e noi non abbiamo smesso di mantenere in piedi quello che per noi è l'unico manifesto programmatico.

H. - Com'è un teatro «dal cuore siciliano» che pure continua ad avere una valenza su scala italiana ed europea?

M. - Esiste un percorso che noi denominiamo «linea mediterranea» che mette insieme diversi momenti di ricerca drammaturgica. Da quello studio intenso e continuo su Pirandello, un vero e proprio «progetto» che si prende cura in toto della produzione dell'Agrigentino. Partimmo felicemente con *La giara*, nel '59, e da allora non ci siamo mai fermati, percorrendo in lungo e in largo il corpus pirandelliano, dal celeberrimo *Berretto a sonagli* interpretato da Turi Ferro, colonna portante della nostra «officina», a testi meno frequentati come *La nuova colonia* (che mettemmo

in scena due anni fa) o a reinvenzioni da Pirandello come *Ai vecchi e ai giovani*, il recital curato e interpretato da Piero Sammaturo. Ma nella linea mediterranea rientrano, in fondo, anche tutte quelle pièces ricavate da grandi opere letterarie: *Mastro Don Gesualdo* e *I Malavoglia* di Verga o *I Vicerè* di De Roberto sono soltanto gli esempi più solari. Ma potremmo parlare anche del *Don Giovanni in Sicilia* da Brancati o dell'ultima *Lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini che abbiamo «rapito» al volo al Premio Campiello del '90 per metterlo in scena i due anni che seguirono, a Catania e in tournée. Ci siamo sempre curati di riscrivere il meglio del nostro passato, ma non abbiamo per questo dimenticato di ascoltare il presente.

H. - Per esempio con quello che voi chiamate «teatro civile».

M. - Infatti. E di prove, a tal proposito, ne abbiamo molte e molto antiche. Era appena il 1962 e già lo Stabile di Catania usava il suo palcoscenico per mettere, per primo, il dito nella piaga, con *Il giorno della civetta* di Sciascia (il *Consiglio d'Egitto* e *A ciascuno il suo* verranno poi) e contribuiva alla costituzione della prima Commissione antimafia. Ma Sciascia non è stato di certo un episodio isolato dai *Mafiosi* di Rizzotti e Mosca ai lavori firmati da Giuseppe Fava (*Cronaca di un uomo*, *La violenza* e *L'ultima violenza*) non abbiamo mai cessato di denunciare il presente e il passato, o il primo attraverso il secondo. Come nel *Caso Notarbartolo*, un testo nuovo scritto da Filippo Arriva, che su quel primo delitto eccellente di mafia puntava il dito.

Di fronte alla nuova drammaturgia, poi, non ci siamo mai tirati indietro, accettandone in pieno onori ed oneri (con una novità, *Casa La Gloria* di Antonio Di Grado, apriamo la stagione '92/93), tanto nelle nostre produzioni quanto in quelle che ospitiamo.

H. - Il Teatro Stabile di Catania si è sempre occupato anche della drammaturgia in vernacolo, citiamo per tutti l'autore dell'*Aria del Continente*, Nino Martoglio. Questa ricerca rimane ancora in piedi?

M. - Certo che sì. Per nulla al mondo rinunceremo alle nostre radici, popolari e non, che non hanno mancato né mancano di caratterizzarci sotto altri aspetti e con altri intendimenti che non ci hanno risparmiato, per fortuna, i favori del pubblico. Abbiamo ancora il privilegio di disporre - accanto a Ferro - di un autentico «missionario» della comicità come Tuccio Musumeci, grazie al quale il cosiddetto teatro dialettale di tradizione rinasce a nuova vita, una stagione dopo l'altra.

H. - Ritratto del Teatro da giovane. Oltre ad un

pubblico di ragazzi, lo Stabile possiede, da oltre vent'anni, una vera e propria officina destinata ai giovani attori. Il corso di avviamento al Teatro intitolato ad uno dei maggiori interpreti della scena siciliana e non, Umberto Spadaro.

M. - Le sono grato per non averla chiamata scuola d'arte drammatica. Non vogliamo essere una copia dell'Accademia «Silvio D'Amico» né pretendiamo di sfornare attori bell'è pronti per la scena. Il corso - che da questa edizione in avanti avrà la durata di tre anni e, pur non godendo di alcuna sovvenzione è assolutamente gratuito - ha lo scopo di porre al vaglio le attitudini degli iscritti che soltanto dal palcoscenico avranno la vera e propria «scuola». Non è un ufficio di collocamento, ma non ci dimentichiamo dei nostri ex allievi e tentiamo per quanto possibile di utilizzarli nelle nostre messe in scena. Sono almeno trenta i giovani allievi che vengono scritturati da noi per gli spettacoli in cartellone, ogni anno.

H. - C'è qualcosa nel vostro iter progettuale che non è ancora stato fatto?

M. - Abbiamo un ottimo rapporto con Catania che siamo onorati di rappresentare ed alla quale crediamo di aver risposto sempre a tono e con i tempi giusti. E, naturalmente, sulla base delle nostre competenze; noi non facciamo sperimentazione, ad esempio, né riteniamo che tale ricerca rientri nella proposta che ci si aspetta da uno Stabile. Ci piacerebbe, altresì, che gli organismi pubblici, di fronte ad altre operazioni teatrali nel nostro territorio, si servissero del Teatro Stabile di Catania come una sorta di organo di controllo e di supervisione artistica. Ce ne sentiamo oltretutto la capacità e l'onestà di trentacinque anni di bilanci in nero.

H. - Ma come fa Baudo oberato com'è dai suoi impegni con il piccolo schermo a seguire da vicino le sorti di questo ente?

M. - Baudo traccia le grandi linee di ogni stagione, fissa i progetti in base ai quali lui stesso consente alla sua squadra di operare, in pieno accordo ed in continuo aggiornamento. A lui, a Baudo, si devono scelte come *Marianna Ucrìa*, come le novità di punta di Arriva e Di Grado, come la cura costante per i testi pirandelliani per la quale lo Stabile di Catania può essere considerato - senza sforzi - la «casa Pirandello». E aggiungo che Pippo Baudo, - come tutti i grandi operatori teatrali e culturali della nostra era, da Strehler a Scaparro, a Ronconi - è un direttore che non può e non deve smettere di essere manager senza mai staccare i contatti con la realtà artistica del nostro Paese. Non è dietro una scrivania che puoi mandare avanti - al meglio e con la cognizione precisa di quanto avviene intorno - un organismo come il



La fiaccola: thriller alla greca che passa attraverso l'Amleto

UGO RONFANI

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO, di Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Regia (vibrante, rigorosa) di Piero Sammataro. Scene e costumi (solida ambientazione d'epoca) di Francesco Contrafatto. Con Marisa Della Pasqua (intensa Gigliola), Umberto Ceriani, Edda Valente, Mariella Lo Giudice, Piero Sammataro, Miko Magistro, Debora Bernardi, Barbara Gallo, Dorian La Fauci (cast di livello). Prod. Stabile di Catania.

«L'aula vastissima nella casa antica dei Sangro al paese peligno, dove ogni cosa è condannata a perire» c'è tutta nella scena di un verismo un po' visionario che il pittore Contrafatto ha immaginato per questa edizione della *Fiaccola sotto il moggio* (secondo il Vangelo di Matteo, la fiaccola occultata per nascondere la verità), che lo Stabile diretto da Baudo ha affidato alla regia di Sammataro, ormai di casa a Catania. E c'è, estratta dal testo, la tragedia del disfacimento per malattia, vizio e crimine di una casata e di una società ai tempi di Ferdinando I di Borbone; c'è una «danza di morte» quasi strindberghiana di fantasmi e di larve umane, con il tempo scandito dal gocciolio di una fontana anch'essa in agonia. Sammataro dice di avere riletto la «perfetta delle tragedie di D'Annunzio» (ma ormai poco rappresentata) come «un thriller alla greca che passa attraverso l'Amleto»: come dire che nel plot da pièce noire ottocentesca ha inteso evidenziare anche i rimandi al destino cupo degli Atridi secondo il teatro greco e, inoltre, considerare Gigliola-Elettra come una reincarnazione al femminile del tormentato prence di Danimarca.

Ricordiamo: Angizia Fura, avida serva dei Sangro, ha sedotto il capofamiglia Tibaldo, e per poterlo sposare ne ha ucciso la moglie. La figlia, Gigliola, prima intuisce e poi sa; si tormenta per non aver saputo proteggere la madre e prepara la vendetta, dopo essersi fatta mordere da serpi velenose sottratte al padre ricusato di Angizia. Ma Tibaldo, che sospetta una tresca tra Angizia e il fratello Bertrando, la precede uccidendo la donna, e votandosi a sua volta alla morte. Resta vivo Simonetto, il figlio adolescente di Tibaldo, minato nello spirito e nel corpo.

Plausibile, insomma, considerare il maniero dei Sangro come il castello di Elsinore: Angizia come re Claudio l'usurpatore, Tibaldo come la succube regina Gertrude e Gigliola, appunto, come il pallido prence chiamato alla vendetta dal fantasma del padre.

Sammataro ne ha fatto una lettura febbrile e dinamica – più vicina, fra gli ultimi allestimenti, a quella di Maccarinelli con la Villorosi che a quella lugubramente descrittiva di Cobelli con la Malfatti –. Questo, a mio parere, ha consentito di assorbire le ridondanze retoriche e decadenti del testo. Come sottoposta ad un esame spettrografico l'opera finisce così per mettere in luce, oltre a tutto, certe coordinate fra Otto e Novecento che ne facevano la singolarità: melodramma e pièce naturalista, preespressionismo visionario e drammone antropologico.

Si può dunque dire che Sammataro – anche sulla scena nel ruolo di Bertrando ribaldo ed inquieto – abbia eliminato in buona misura la polvere e le incrostazioni del tempo, mettendo meglio in risalto la macchina teatrale e gli squarci di vera poesia.

Il ruolo di Gigliola, bruciante di purezza offesa e di spirito di vendetta, è affidato alla giovane Marisa Della Pasqua, che abbiamo visto di recente con la sorella gemella, accanto alla Guarnieri, nell'*Elettra* di Castri. È la sua una interpretazione densa e forte, ansimante di funerei presagi, spiritata nel colloquio con il Serparo. Solide, bene approfondite le prove di Umberto Ceriani, Tibaldo di cedimenti lussuriosi, rimorsi, annichilimenti, e di Edda Valente, attrice del *Campiello* strehleriano, Donna Aldegrina scolpita nel dolore, di sobria ma profonda espressività. Ad Angizia la Lo Giudice presta una rossa, selvaggia bellezza, in un disegno interpretativo vicino al dramma borghese. L'uomo «dalle nauseose bisacce», il Serparo mandato dal Fato, articola le sue frasi arcaiche con la professionalità collaudata del Magistro; la figlia d'arte Debora Bernardi dà voce veramente allo stravolto Simonetto e bene anche, nei ruoli delle serve, le allieve dello Stabile Barbara Gallo e Dorian La Fauci. Calorosissime le accoglienze, il che giustifica una domanda a Baudo: quando comincerà sul serio lo «sbarco» dello Stabile catanese sul continente? □

nostro teatro. Stabile proprio perché punto di riferimento di pubblico, critica e di quanti si preoccupano di indirizzare e far tendenza, nel mondo dello spettacolo. Eppure si muove, è il caso di dire. E, nel caso di Baudo, ogni suo movimento ha avuto riscontri precisi, nella pianificazione e nella risposta, puntuale e gratificante, che le nostre «chiamate» hanno sempre ottenuto. Almeno sinora. □

Due gioielli di Offenbach per il Piccolo di Catania

LE VIOLONEUX e LISCHEN E FRITZCHEN, di Jacques Offenbach (1819-1880). Versione teatrale e per tastiera elettrica di Gianni Salvo (estroso regista) e Pietro Cavalieri. Collaborazione scenografica e costumi (gustose stilizzazioni) di Maria Giovanna Palazzo e Rosalba Galatioto. Con (professionalità, verve, giovanile vitalità) Rossana Bonafede, Gianluca Enria ed Agostino Zumbo. Prod. Piccolo di Catania.

In questa stagione teatrale che, a parte qualche evento di rilievo, risente di una crisi di una scena italiana orfana di un ministero di tutela, vien voglia di andare alla ricerca di qualche segnale di conforto. Eccone uno: due opere di Offenbach – lo spumeggiante compositore della *Vie parisienne* che aveva avvolto la Francia del Secondo Impero nella cipria dell'operetta, da Rossini definito «le petit Mozart des Champs Elysées» – trasformate da Gianni Salvo, del Piccolo di Catania, in uno spettacolo teatral-musicale.

Il compianto Barrault votava a Offenbach un vero culto, e *La vie parisienne* era stata una delle sue migliori regie all'Odéon. Qui da noi, a parte i soliti scampoli orchestrali, la conoscenza di Offenbach è sempre stata frammentaria; e dunque lo spettacolo del Piccolo di Catania è un'occasione per apprezzare fuori dai sentieri battuti l'autore di *La Périchole* e *La belle Hélène*. La scioltezza inventiva, la spumeggiante giocondità e la verve parodistica della scrittura offenbachiana si ritrovano, infatti, condensate nello spettacolo.

I due «gioielli» proposti da Salvo sono *Il violinista* e *Lischen e Fritzchen*. La prima è una favola dolcemente, di un anziano suonatore di violino un po' mago che, per generosità, va in cerca del denaro necessario per affrancare un giovanotto dall'obbligo del servizio militare, affinché resti vicino all'innamorata; nonché il ragazzo, ottusamente, spezza il violino del vecchio.

A questo apologo un po' malinconico, ma scintillante di humour, fa riscontro nell'altra operina – che scherza sulla mentalità teutonica – la storia di due ragazzi, Lischen e Fritzchen, i quali si incontrano in viaggio, s'innamorano, scoprono di essere fratello e sorella ma poi vengono a sapere che uno dei due è stato adottato, sicché l'amore è salvo.

Gianni Salvo fa recitare in italiano le due storie, salvo le parti cantate che sono nell'originale francese; ed è proprio da questo messaggio che vengono l'originalità e il gusto dell'allestimento.

La regia è svelta e trabocca di trovate; i tre giovani interpreti – Rossana Bonafede, Gianluca Enria e Agostino Zumbo – sono davvero bravi e, soprattutto la Bonafede, una piccola Judy Garland catanese, dispiegano buone doti canore. Con la sua tastiera elettrica il maestro Cavalieri assume le virtù di un'orchestra e il risultato è per il pubblico una gioiosa, applaudita sorpresa. Ugo Ronfani

PALERMO - Si è svolta a maggio la 25ª edizione di *Incontroazione*, teatro festival organizzato dal Teatro Libero. Quest'anno la manifestazione, intitolata Four from Bruxelles, è stata dedicata alle creazioni di teatro danza del Belgio. Gli spettacoli ospiti sono stati: *Comme si ont etat leurs Petits Poucets* (Compagnie Pierre Droulers), *Ophelia's* (Compagnie Les formes spirituelles), *Avna e Vertebre* (Compagnie Tandem) e *Les dernieres hallucinations de Lucas Cranach, l'Ancien* (Compagnie Nicole Mossoux e Patrick Bonté).

LA RASSEGNA GRECA DELL'INDA A SIRACUSA

ESCHILO SUPERSTAR ARISTOFANE BRECHTIANO

Una versione «operistica» dell'Agamennone con regia e musica di De Simone, protagonisti Ida Di Benedetto e Mariano Rigillo e un allestimento di Calenda del Prometeo legato con Herlitzka, la Degli Esposti e Ferzetti - Marcello Bartoli interprete eccellente degli Acarnesi, regista Marcucci.

UGO RONFANI



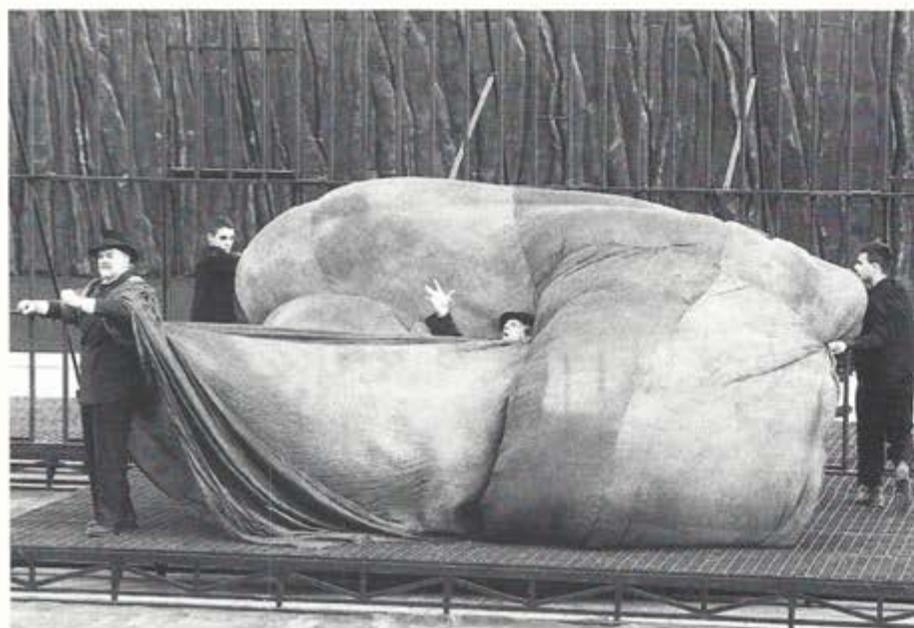
AGAMENNONE, dall'*Oresteia* (458 a.C.), di Eschilo. Traduzione (pregevole) di Umberto Albini. Regia e musica (andamento operistico) di Roberto De Simone. Scena (reggia sotterranea, trofei barbarici) di Nicola Rubertelli. Costumi (da scena lirica) di Odette Nicoletti. Con Ida Di Benedetto (Clitemnestra di forte vocalità), Mariano Rigillo (autorevole Agamennone), Alvia Reale (vibrante Cassandra), Sebastiano Lo Monaco (eloquente Araldo) e Franco Di Francescantonio, Raffaele Giulivo, Antonio Romano, Virgilio Villani. Danzatori: Giuseppe Parente e Michele Simonetti. Diciassette attori-cantanti nel coro. Orchestra di sedici solisti diretti da Antonio Porpora. Prod. Inda '94.

Eschilo superstar. L'*Oresteia* a Mosca, con Peter Stein, ma anche a Siracusa, nell'immensa cavea bianca incoronata di cipressi, dove le folle convenute da ogni parte si immergeranno fino a giugno nei tramonti popolati dai fantasmi del grande tea-

tro dell'Ellade. Giusto Monaco non c'è più, una mostra a Palazzo Gargallo lo ricorda insieme agli ottant'anni della rassegna; ma lo spettacolo (dovrei dire il rito) continua. De Simone ha scelto la prima parte della trilogia eschilea, la più violenta, l'*Agamennone*. Quella del ritorno del re di Argo accompagnato dalla prigioniera-concubina Cassandra, dopo la caduta di Troia; e della sua morte per mano della moglie infedele Clitemnestra, istigata dall'usurpatore Egisto: regolamento di conti per i crimini di Atreo e dello stesso Agamennone, che indurrà ad altri lutti. La limpida traduzione, coordinata dall'Albini, supera l'impostazione manichea di altre versioni; da una parte Agamennone, vittima indifesa, dall'altra la coppia criminale Clitemnestra-Egisto. Ed espone alla luce del sole l'intreccio dei delitti delle due parti, facendone la sostanza stessa del potere. Come dice il coro, «oltraggio chiama oltraggio/ giudicare è ardua impresa./ Il predatore è predato, l'assassino ucciso.../ Chi fa subisca, è decretato da

Zeus». La spirale delle antiche violenze che arriva fino a noi. In De Simone il compositore è prevalso nettamente sul regista. Risultato: una «quasi opera» di erompente pathos musicale; un coro di voci potentemente spontanee più che «educate», filologicamente poco greco e aperto invece a meloee popolari, intonazioni gregoriane, echi orientaleggianti, ritmiche partenopee, citazioni da gospel. Un'orchestra «roca» di trombe, corni, basso-tube e percussioni, appena addolcita da un flauto e da un clarinetto: bandistiche asperità e recitativi verdiani, rotture dodecafoniche e intrusioni jazzistiche.

Distinguerai due parti. Nella seconda, dal tremendo vaticinio di Cassandra fino al congedo irato di Clitemnestra dalla folla ostile, parola e musica si equilibrano, il Coro è di una lacerante eloquenza, l'arrogante autodifesa della regina si staglia con impressionante forza e anche l'azione scenica (gli ondeggiamenti dei coreuti smarriti, la ricomparsa accanto al cadavere di Agamennone



di una delle due aquile che eseguivano danze di morte) trova una plastica evidenza. La prima parte è invece meno omogenea. S'impongono, per non dire che prevaricano, elementi di un folk napoletano, sia pure «colto», che abbassano purtroppo, anziché elevarla, la parola di Eschilo, come tagliata in bocca al Coro. L'azione drammaturgica si blocca; si palesa l'enfasi del melodramma e gli interventi dei protagonisti si fissano per contrasto in declamati nitidi, ma impoveriti di virtù emotive. L'effetto «melodramma» è altresì amplificato dagli orpelli operistici della scena e dei costumi, nei quali si intrecciano totem africani e macchine euclidee, ornamenti orientali e maschere terzomondiste, di un esotismo forse più pittoresco che rigoroso. Resta ovviamente il valore di un'operazione complessa, ambiziosa e interessante anche nelle sue contraddizioni. Resta la vigorosa Di Benedetto, regina dell'orrore più vera quando getta la maschera dopo avere finto la gioia del ritorno dello sposo; restano la cruda, autoritaria maestà dell'Agamennone di Rigillo, la «discesa negli abissi» delle profezie di morte dell'esagitata Cassandra della Reale; gli ansiti del racconto dell'Araldo del Lo Monaco; le singolari vocalità di cantanti attori come il Di Francescantonio e la Formisano. Interminabili applausi dalla gremitissima cavea, mentre una falce di luna sigillava in un alone notturno l'«orrenda storia» di Eschilo sulle violenze del potere. □

L'accorto pacifista

ACARNESI, di Aristofane (444-380 a. C.). Traduzione (sapiente) coordinata da Giusto Monaco. Regia (stile farsa brechtiana) di Egisto Marcucci. Scena e costumi (meglio ideati che eseguiti) di Graziano Gregori. Musiche (disinvolte rielaborazioni) di Franco Piersanti. Con oltre 20 attori, una trentina di coreuti e 5 musicisti, fra cui (ottimo protagonista) Marcello Bartoli, Giovanni Grasso, Ulderico Pesce, Gaetano Campisi, Gianluca Riggi, Paolo Falace, Luca Biagini, Ireneo Petrucci, Sebastiano Tringali, Dario Cantarelli, Armando Bandini, Ninetto Davoli, Donato Castellaneta. Prod. Inda '94.

Atene si logora nella guerra con Sparta e allora Diceopoli, pacifico cittadino col bernoccolo degli affari che abita ad Acarne, borgo di taglialegna e carbonai, decide di starsene tranquillo pagandosi una tregua privata con il nemico. Poi instaura una zona franca e qui rilancia i commerci languenti. Si arricchisce, riscopre e fa riscoprire la gioia di vivere mentre il tronfio generale Lámaco le prende di santa ragione sui campi di battaglia. Ben pacificato, provvisto di donnine, l'accorto Diceopoli brinda a Bacco e alla pace.

Acarnesi, rivista satirica di Aristofane (oggi la chiameremmo così) nel cartellone del ciclo

dell'Inda di quest'anno, con la regia di Egisto Marcucci. Il quale fa udire nel cielo antico di Siracusa elicotteri e sirene d'allarme, affinché ci si ricordi non soltanto di Acarne ma anche di Sarayevo, coi suoi militari ostinati, i suoi diplomatici impotenti e i bravi Diceopoli amanti della pace. Marcucci ha fatto dell'opera bizzarra del padre della Commedia attica una farsa risonante di allegri richiami: quelli del teatro terragno del Ruzante (di cui il Bartoli, ottimo Diceopoli, è stato assiduo interprete) e delle storie gagliarde di Rabelais, quelli di *Ubuire* del patafisico Jarry e del Brecht comico-epico, fino al divertimento circense e al blobbismo televisivo.

Dedicato al compianto Giusto Monaco, coautore della traduzione coi ragazzi dell'Inda, lo spettacolo (per certi versi oscuro quando – soprattutto nella parabasi, o intermezzo – evoca satiricamente personaggi contemporanei di Aristofane come il vecchio Euripide, che se ne sta a letto a scrivere le sue tragedie coi piedi in aria) «passa» davanti al pubblico di oggi grazie alla capacità di Marcucci di combinare la farsa in grottesco, l'invenzione fantastica e il vigore satirico. Certo: attualizzando i contenuti della parabasi, magari tirando in ballo i vincitori delle elezioni del marzo '94, si sarebbe potuto superare certe distanze fra il testo e il pubblico, ma la soluzione sarebbe stata contraria, evidentemente, al rigore filologico degli spettacoli dell'Inda. Anche così – ripeto – Marcucci ha superato le difficoltà. Si è limitato a qualche «strappo» (facendo arrivare ad esempio un Ninetto Davoli dalle borgate romane, per vendere a Diceopoli le sue due figliole-scrofette), e inoltre ha accentuato senza mezze misure il gioco farsesco, come nel contrasto finale fra il tronfio Lámaco, che indossa le armi per andare a prenderselo in campo, e l'illare pacifista che, devoto a Bacco ma anche a Rabelais, si prepara all'abbuffata finale della Festa del Boccale, con corollario di falliche ostentazioni. Le frequenti esibizioni priapiche e dionisiache risultano, nel linguaggio farsesco, di una enormità innocente, e il pubblico familiare sta al gioco ridendo di gusto: tuttavia corre l'obbligo di ricordare che Aristofane non è mai uno spettacolo per educande. Il regista manovra con patafisica allegria le marionette aristofanesche e moltiplica i travestimenti in grottesco: ambasciatori come pinguini, soldatucci con spadone e minuscoli attributi virili, mercanti esotici da mille e una notte in versione rivistaiaola, plenipotenziari flaccidi come eunuchi cobelliani, parainfini e comari fellinianamente lascivi. In questo spettacolo per il quale, forse, avremmo voluto un po' più di rigore nell'esecuzione della scena e dei costumi c'è un trionfatore in assoluto, Marcello Bartoli, che «riempie» la scena con le sue invenzioni ruzantiane, ed è un Diceopoli di astuzie volpine e di umane incontinenze. Nella locandina di inizio ho già scritto i nomi dei migliori del folto cast. □

Zeus e la libertà

PROMETEO (dopo il 475 a.C., già attribuito a Eschilo). Traduzione (colta ed efficace) di Benedetto Marzullo. Regia (magistrale) di Antonio Calenda. Scena (perspicace trasposizione moderna) di Bruno Buonincontri. Costumi (attualizzanti) di Guido Schlinkert. Musiche (coinvolgenti temi operistici) di Germano Mazzocchetti. Coreografie (sobria espressività) di Aurelio Gatti. Con Roberto Herlitzka (stoico, raziocinante, eccellente), Piera Degli Esposti, Gabriele Ferzetti, Benedetta Buccellato, Nello Mascia, Antonio Zanoletti, Piero Di Iorio, Davide Sbrögì (tutti di gran classe) e ventidue coreute tra cui Sandra Collodel e Caterina Venturini. Prod. Inda, '94.

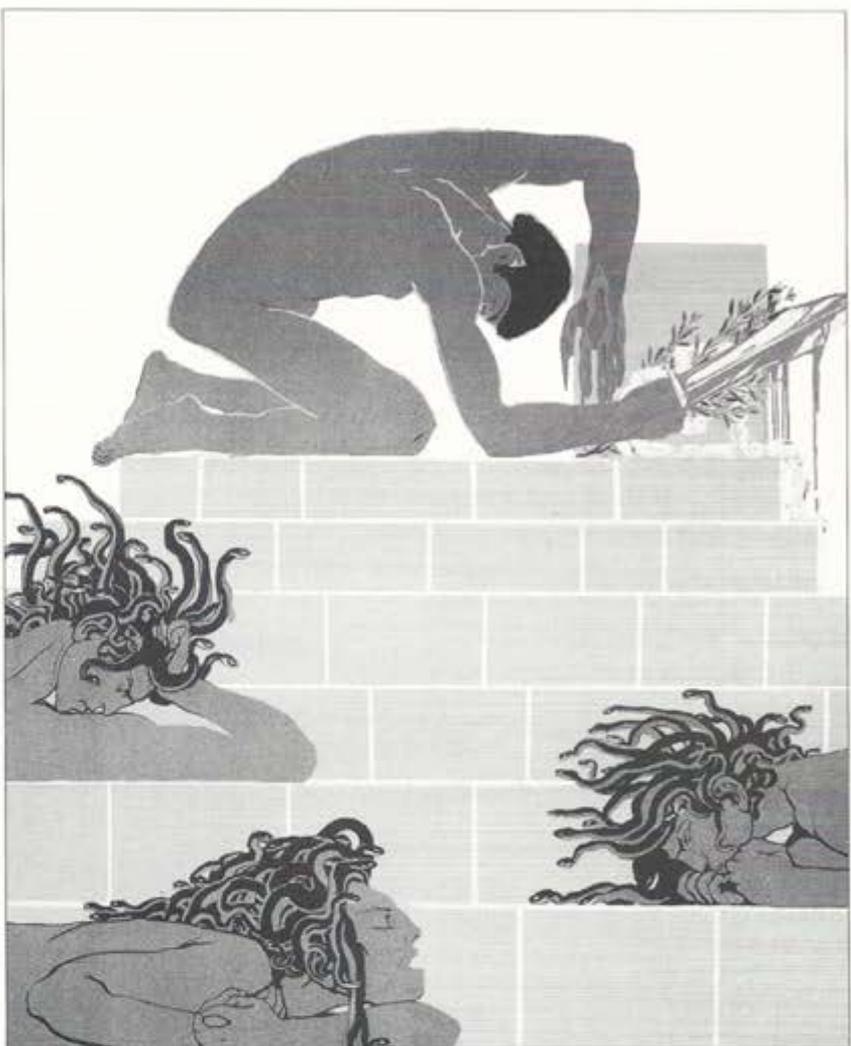
Buone notizie dalla Magna Grecia: la scena classica può richiamare folle da stadio, come quella che ha tantissimo applaudito al Teatro Greco il *Prometeo* di Eschilo (anzi: già attribuito a Eschilo) del regista Antonio Calenda, ultimo spettacolo del XXXIII ciclo Inda. Calenda ci ha mostrato, senza eccentricità, come si può riproporre in lettura contemporanea, secondo un'estetica dei corsi e ricorsi di matrice vichiana, la tragedia greca:

specchio, in questo caso, della fase politico culturale che il Paese sta attraversando, quello della lotta, ancora, fra l'uomo libero, Prometeo incatenato all'eternità di una illuministica rivolta, e il Tiranno che ammanta tuttavia il potere «di diritto divino», con un moderatismo apparentemente democratico, anche verso i dissenzienti; salvo a colpire poi, ancora, con i suoi fulmini.

Questa tragedia nient' affatto eschilea negli sviluppi (tanto che l'accorto traduttore Marzullo la considera opera di un misterioso Maestro) non ha in sé nulla di conclusivamente tragico; piuttosto un *auto sacramental* laico, anzi illuministico, di scarsa azione. L'eroe vi rappresenta la consapevolezza della rivolta, sa di sbagliare secondo la logica reazionaria del conformismo eppure mantiene – sapendosi della stirpe dei Titani epperò immortale, non lo si dimentichi – la sua disobbedienza rivoluzionaria, anche quando la collera di Zeus lo seppellisce insieme al suo mondo «troppo umano».

La Scizia, luogo della tragedia, è una eliotiana Terra Desolata, di ferro e di lava. Una enorme grata carceraria divide il mondo della pietà e dei consigli delle ninfe oceanine (un coro postmoderno di ventidue attrici e cantatrici, nel flusso di valzer lenti alla Bausch) e di Oceano (un Ferzetti di borghese, melliflua maestà, il cui strascico è avvolgente come l'onda del mare) dal luogo del supplizio, la rupe cui il trafitto eroe è incatenato (e con quali aggettivi, qui, magnificare la superlativa interpretazione di Herlitzka, stoico ma anche ironico resistente alle violenze degli dei?). Emerge, Prometeo, da una botola beckettiana, sospinto dai sicari di Zeus (il Di Iorio e lo Sbrogio, patibolari SS dell'Ellade, mentre lo Zanoletti dà tormentata intensità alla complicità esitante di Efesto). Lo si direbbe un clown di Beckett, dove Godot è il martirio lucidamente previsto. Sollecitato dalla Corifea (una limpida Buccellato, pietosamente partecipe), e dal coro delle Oceanine (straordinario arrivo su uno zatterone volante), Prometeo si racconta, spiega che all'origine della punizione divina è il fuoco da lui dato agli uomini. Consiglia la sventurata Io (indicibile bravura di Piera Degli Esposti nel rendere, metà donna e metà giovenca, metà lacrime e metà muggiti, il disperato errare cui l'ha condannata la vendetta di Zeus da lei respinto), e predica – è la sua sfida – la caduta finale del padre degli dei; né recede quando Hermes, maggiordomo di Zeus (Nello Mascia, con le ali nere di pipistrello, tutto tracotanza servile) gli annuncia il castigo divino, che fa crollare la montagna in una eruzione lavica.

Lo spettacolo è tutto interni splendori. Di alto stile la traduzione, ma pimentata di attualizzazioni (Schutzstaffeln, nome delle SS, è anche quello dei sicari; Zeus è chiamato *Conducator*, *ukase* sono i suoi gesti). Le citazioni – Beckett e Brecht, Camus e Dürrenmatt – non sono «cerotti registici», come accade in tanti casi, ma vengono fuse col tutto in intelligenza interpretativa. Si mostra che cinque secoli prima di Cristo già esistevano potenzialmente, nel cuore del poeta, la *comédie larmoyante*, il teatro dei lumi e la struttura romantica del melodramma, rivelata dalla cantabilità della partitura del Mazzocchetti. Ecco reinventata in questo Olimpo la sintassi della scena contemporanea, ecco l'eroe di bronzo e di carne plasmato dal genio di attore di Herlitzka, ecco l'oltraggiata dignità di Io che Piera Degli Esposti spinge fino ad una ferinità dolorosa. A Siracusa si rappresenta una storia estremamente necessaria di libertà. □



Una mostra per gli 80 anni dell'Inda

Gli spettacoli classici siracusani compiono ottant'anni e fra le numerose iniziative che l'Inda ha organizzato per festeggiarli c'è anche una mostra dal titolo suggestivo: *Ombre della parola*. Allestita nelle sale di palazzo Gargallo al Carmine, l'esposizione, articolata in cinque grandi sezioni temporali, ricostruisce, attraverso plastici di scenografie bozzetti di costumi, attrezzature di scena, documenti sonori, locandine, costumi, fotografie degli allestimenti e degli interpreti, la lunga avventura teatrale che l'Istituto iniziò nel lontano 1914. È il rapporto fra spazio scenico e cavea, così come l'hanno immaginato scenografi e registi, a caratterizzare più d'ogni altra cosa le singole fasi storiche di questo itinerario novecentesco nell'interpretazione scenica dei drammi classici. Ma sono molteplici i percorsi di lettura della mostra e talvolta la documentazione esposta assume un valore artistico autonomo: il grande pannello della scena della *Medea* del 1927 ad opera del Cambellotti, per esempio, o le sculture monumentali dell'*Aiace* del 1988. R.A.

HANNO SCRITTO

Gli Acarnesi a Siracusa

In riferimento all'intervista fatta da *Hystrio* al professor Giusto Monaco e pubblicata sul n. 3 del 1993, in merito all'affermazione: «*Gli Acarnesi di Aristofane, commedia mai rappresentata, ma attuale*», l'Associazione artistica La Nuova Sce-

na, legalmente costituita in Siracusa nel 1987 fa presente che la suddetta commedia è stata rappresentata in una propria produzione al Cine-Teatro Vasquez di Siracusa in data 26 gennaio 1993 nella traduzione del professor Sebastiano Amato, per l'adattamento in due tempi di Dora Peluso, con la regia della stessa, musiche originali del maestro Michele Pupillo e nella interpretazione di Aldo Spitaleri, Pippo Bianca, Turi Puzzo e Nadia Iemmolo.

Fa fede di quanto detto il bordereau della Siae e relativo permesso, porgiamo distinti saluti. Il Presidente (Professoressa Salvatrice Peluso)

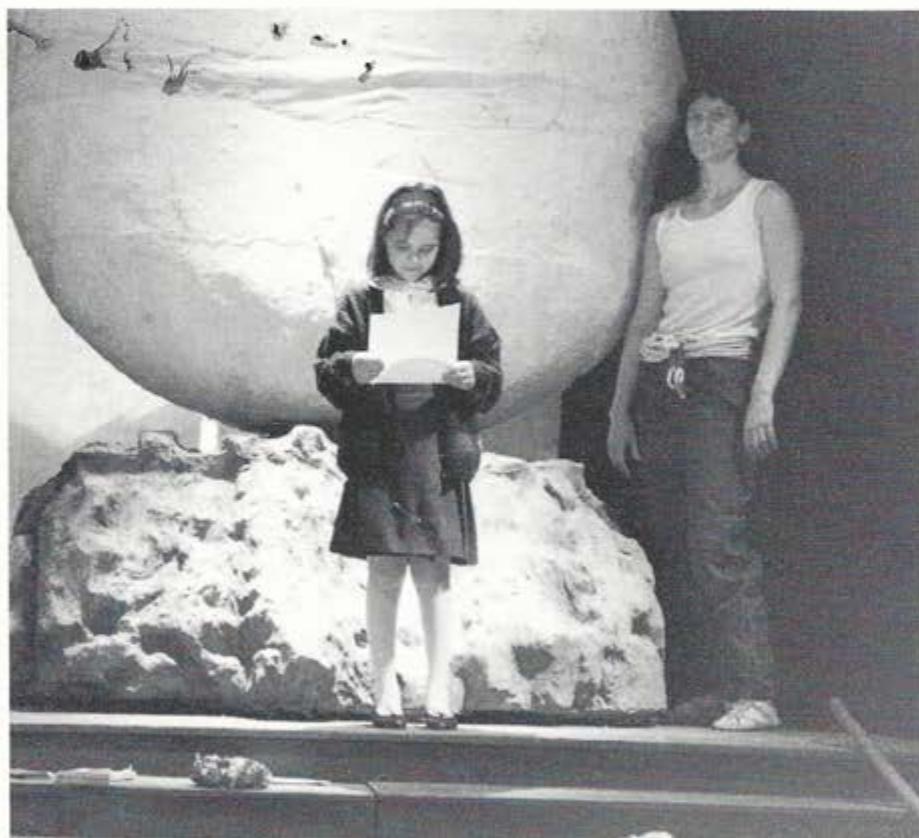
A pag. 43, Ida Di Benedetto e Mariano Rigillo in «*Agamennone*». A pag. 44, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Ninetto Davoli e Marcello Bartoli in «*Acarnesi*»; Gabriele Ferzetti e Roberto Herlitzka in «*Prometeo*».

UNO SPETTACOLO DI GIUDITTA LELIO A PALERMO

IERI SCIBILIA NOBILI E OGGI SEVLA AVDIC

Fra la sposa vittima delle invasioni turche nella Sicilia del XVI secolo e l'Antigone bosniaca che ha sfidato la morte per dare sepoltura ai suoi cari, il mistero dolorosissimo della violenza alle donne e ai bambini nel corso della storia - Una performance teatrale e un convegno universitario sul tema.

AURELIO RIGOLI



«**E** vénement scénique» d'eccezione al Teatro Lelio, a Palermo. Giuditta Lelio, nei termini di un'elegante performance ha proposto la trasposizione artistica dell'angosciante tema della violenza – nella moderna società, complessa e multi-etnica – vuoi del più forte sul più debole, vuoi di chi è armato su chi è disarmato, del prepotente sul succube. Un applaudito spettacolo in due movimenti: il primo, affidato all'abile espressività recitativa, vocalico-gestuale, di un trio di giovani ma persuasive attrici (Simonetta Goezi, Mari Siragusa e Stefania Sperandeo) e di un'esperta danzatrice e coreografa (Paola Cassarà); il secondo, alla matura comunicativa del ben noto cantastorie Otello Profazio, chiamato a bella posta ad evocare i ritmi di un canto tradizionale siciliano, adeguato *referente* per una *mise en scene* di *Scibilia Nobili*, storia po-

polare del XVI secolo che narra di una sposa vittima delle invasioni turche sulle sponde della Sicilia occidentale, e del racconto straziante del marito costretto ad accudire il figlioletto.

Un dire *no* alla violenza, chiamando l'arte alla sua naturale vocazione etica, nell'equilibrio «riflessione» e «creatività», quel *riflettere* sui «dolorosi accadimenti» di tante protagoniste d'oggi, vittime di tutte le guerre, come le donne dell'ex Jugoslavia, mentre denunciano gli stupri etnici e chiedono aiuto: donne seviziate che hanno visto i loro cari torturati e uccisi: come – ad un tempo – quel liberare dalla *cronaca* il *simbolo*: dal dolore *visuto* (di Anna Frank, come di Sevla Avdic mentre rischia la vita per dare sepoltura, disobbedendo ad inumani ordini, a persone care), il dolore *meta-storico* che è lamentazione, grido, gesto, in altre parole *segno*.

Una performance, vero e proprio *teatro di regia*, che sancisce l'autonomia estetico-linguistica della rappresentazione rispetto alla matrice. E una rappresentazione che risulta davvero «prova difficile» perché azione scenica oltre il limite dell'illustrazione/riproposta di un testo: se il «testo» non è di già bell'e *disposto*, ma soltanto trama «disponibile», trama dinamica di temi per significare un ordito ideologico.

Gli attori si ritrovano dapprima fra il pubblico; poi salgono sul palcoscenico. Eppure, il coinvolgimento non si attutisce, per raggiungere anzi, l'acme allorché sul palcoscenico appare la piccola Renata Fiorini/Anna Frank, nel fare eco alle pagine del suo diario; si direbbe per lo scambievolmente proporsi di *vita* e di *arte*: una vita da cui nasce il dolore e un'arte che sa offrire, con modalità superlative, il dolore di vivere.

Poi – nel secondo movimento – la voce di Otello Profazio e della sua chitarra: *Scibilia Nobili*, la «storia» che traduce in termini poetici i temi dell'invasione piratesca e del rapimento violento. Racconta di una principessa divenuta l'amante di un prode cavaliere, con il quale vive lontana dai genitori e dai fratelli, non consenzienti alla relazione. I pirati di Tunisi, corsa fama della bellezza di Scibilia, armano sette galere con trecento marinai e rapiscono la bella. Quando l'innamorato torna, corre alla marina per offrire al capo corsaro, in cambio, tanto oro quanto ella pesa: ma non c'è prezzo per cui possa essere riscattata. Il signor generale, infatti, gli concede soltanto di rivederla. E il cavaliere, nel dolersi con lei del violento accaduto, le chiede come potrà nutrire il piccolo figlioletto che diverrà anch'egli vittima come la madre.

Ma le galere salpano prima di ogni risposta, trattenendo a bordo Scibilia, che non mangia, non beve e non dorme sicché, disperata, si lancia in mare. Pronti a ripescarla, i marinai decidono di cambiare rotta e ricondurla per il riscatto presso la famiglia. Scibilia torna a incontrare, così, il padre, la madre e il fratello, ma questi, incredibile a dirsi, non intendono riscattarla. Per fortuna correrà al riscatto il suo amante sposo e Scibilia potrà tornare a rivedere il suo piccolo. La sua famiglia morirà, lei non indosserà l'abito del lutto, se non per il suo cavaliere; e addirittura, fino alla morte. In *Scibilia Nobili*, dunque, la cronaca di una violenza, chiamata per molti aspetti a definire un'epoca ed a confermare l'ipotesi di un'aggressività per niente nuova sulla scena dell'umanità, perché componente *metastorica*, da ciascuna temperie sperimentata nel segno di precipue e specifiche connotazioni. In *Scibilia Nobili*, anzi, il caso di una duplice violenza: quella dei pregiu-

dizi sulla famiglia e quella degli altri sugli altri. In *Scibilia Nobili*, ancora, solo un debole far capolino della solidarietà, a fronte dei corposi effetti dell'emotività non controllata, determinante nel sociale, dell'essere aggressivi degli uomini.

I VOLTI DEL MALE

Ma se la violenza la si ritrova negli interstizi delle situazioni socio-culturali, è possibile che possa essere, con accurata prevenzione, controllata ed espunta: con la mediazione felice dei media, appunto, e delle diverse strutture di comunicazione. Che, se possono «mediare» aggressività, possono anche inibire aggressività, offrendo modelli imitativi significativi per un positivo sbiadirsi delle interrelazioni frustrazione/aggressività, sesso/aggressività, o droga/aggressività, fino alla loro obliterazione.

In altre parole, se la violenza è atto *sociale*, la società/cultura può e deve proporsi costantemente l'attuazione di processi inculturativi di crescita, volti all'acquisizione, *naturaliter*, di modelli di non violenza. Certo, negando ogni causa e concausa della violenza; negando il negativo: attraverso il *continuum* di un'educazione realmente in permanenza.

Si è orientata proprio in tal senso, dunque, Giuditta Lelio, facendo sì che si discutesse, si scavasse sul perché della violenza – si direbbe fra *natura* e *cultura* – per contrapporvi ogni correttivo. E, in tal senso, ha sollecitato perché alla Facoltà di Magistero di Palermo – vero e proprio anafatto – si svolgesse un dibattito ampio e partecipato, con antropologi (Aurelio Rigoli, Annamaria Amitrano, Antonino Fragale), storici (Giuseppe Bonaffini), giuristi (Gaetano Lo Coco), critici (Ugo Ronfani), operatori nel sociale (Luciano Ingaldo e Ugo Palma), e con Otello Profazio e lei stessa; per dire *no* alla violenza, attraverso il progetto di una natura/aggressività costantemente piegata – e, quindi, sconfitta – dalla cultura/solidarietà.

Correttivo efficace è stato il suo «rappresentare» il male/violenza, per esorcizzarlo, transitando dalla realtà storica alla metafora. E se è vero, come è vero, che l'applauso si offre, in tal senso, segno adeguato, al Teatro Lelio di Palermo, con Giuditta Lelio e Otello Profazio, in tanti hanno voluto e saputo esorcizzare la violenza: per sintesi di razionalità ed emozione; di ragioni della ragione e di ragioni del cuore, fino a pervenire all'*ethos*. □

A pag. 46, la piccola Renata Fiorini come Anna Frank in «Scibilia Nobili» al Teatro Lelio di Palermo.

CRONACHE

ROMA - L'Aics ha assegnato, quest'anno, la Targa Roberto Mazzucco a Il sogno spezzato di Rita Atria di Gabriele Montemagno, per la regia di Michele Perriera, uno spettacolo prodotto dal Teatro Teatés di Palermo.

L'AQUILA - Si è costituita, nel capoluogo abruzzese, l'Associazione italiana dell'Istituto internazionale del Teatro del Mediterraneo, presidente Roberto Guicciardini, direttore del Teatro Biondo di Palermo. Gli obiettivi dell'associazione ricalcano quelli dell'Iitim, fondato nel 1981 in Spagna per sviluppare i rapporti e le iniziative di spettacolo e ricerca, nel campo del teatro, tra Paesi dell'area mediterranea.

QUARTU SANT'ELENA (CA) - Si è tenuta la quinta edizione di Sottosuolodeiteatri, rassegna di teatro e cinema promossa dalla compagnia Il Canovaccio, che ha presentato A'Vozzè! da Bühner, La voce umana di Cocteau e, prodotto dal gruppo Piccolo Parallelo, Il mio Mishima di Enzo Cecchi.

SEMINARIO ALL'UNIVERSITÀ DI PALERMO



Eroine e vittime della violenza fino alla guerra nell'ex-Jugoslavia

L'idea è stata quella di creare un'amplificazione di segnale: rendere *Scibilia Nobili* – la nobile giovane, rapita dai pirati, per la quale i genitori si rifiutano di pagare il riscatto perché colpevole di un amore trasgressivo – un emblema delle molteplici violenze che si vengono a perpetuare sui deboli, in particolare donne e bambini. Perciò, causa occasionale lo spettacolo svoltosi al Teatro Lelio, è stato organizzato un seminario in cui si sono proposti i temi pertinenti ad antiche come a nuove aggressioni.

Una intera mattinata nell'aula magna della Facoltà di Magistero con la partecipazione di illustri studiosi di varia formazione e con l'intervento di Unicef e di Amnesty International, le più importanti associazioni per la tutela dei diritti umani.

L'avvio del dibattito – egregiamente coordinato dal professor Aurelio Rigoli, titolare di Antropologia culturale dell'Università di Palermo – è stato dato dallo storico delle tradizioni popolari Antonino Fragale, che si è posto il problema di chiarire la diffusione del tema popolare della storia di *Scibilia Nobili*: quello della donna rapita, che trova ampia attenzione un po' in tutta Europa ed esemplare proposta proprio in Sicilia.

Dopo Fragale, Giuseppe Bonaffini, storico dell'Africa, facendo tesoro di suoi particolari e specifici studi sulle incursioni piratesche e la tratta degli schiavi, ha dato palcoscenico all'evento che caratterizza la vicenda di *Scibilia* ed il suo riscatto negato.

Dopo l'analisi del fatto richiamato dalla Storia, l'intervento di Annamaria Amitrano, che ha voluto proiettare la figura di *Scibilia* nel pantheon delle donne vittime, le tante di cui si permea la Storia e che hanno lasciato memoria grazie all'intervento sopravvissute del poeta. Una donna che la natura premia col dono della fertilità e che socialmente paga il tributo che la rende madre: ad una sorta di marito/padrone, possessivo «in nome del figlio».

L'Amitrano, in altre parole, rimanda alla trama dei diritti violati, quei diritti violati che sia Ugo Palma per l'Unicef che Luciano Ingaldo per Amnesty International hanno contestualizzato con drammatica esperienza. Bambini denutriti, bambini di strada, bambini preda di genitori violenti, bambini incolpevoli di fronte alle colpe della Storia e poi donne dell'ex Jugoslavia: seviziate, torturate, stuprate, e la follia angosciata della pulizia etnica.

Palma ed Ingaldo, con le loro storie vissute testimonianti la negazione del diritto, in un certo senso hanno fatto da prologo a Gaetano Lo Coco, giurista, che ha spiegato la qualità naturale della legge e l'inalienabilità per l'uomo del diritto e così contro vizi e indifferenze, disordine e violenze.

Una violenza ribollente, esplosiva, come ha sottolineato il critico Ugo Ronfani nel suo intervento, che sta cancellando nuovamente la speranza di instaurare un ordine pacifico e giusto, configurando come pie illusioni quelle attese che, resesi necessarie sulle rovine della seconda guerra mondiale, nel cui clima nasce la Dichiarazione universale dei diritti, si erano fatte prompenti con la caduta del Muro di Berlino.

Una riflessione dunque, questo Seminario sul tema della violenza subita da *Scibilia*, ma che tale realtà trama di riferimenti. Un modo di indurre a discutere del presente tramite il passato, sicché si è voluto che al dibattito partecipassero anche le voci dei giovani d'oggi, alcuni ragazzi della Scuola media «A. Gagini» di Palermo, chiamati a dire le loro impressioni, le loro verità. Sicché i ragazzi, facendo eco a spunti di cronaca, a loro volta hanno elaborato una sorta di copione, compattato un racconto.

Presenti al seminario anche Otello Profazio e Giuditta Lelio. Il primo, cantastorie famoso, portatore dello spettacolo intestato alla vittima/eroina della ballata cinquecentesca siciliana; la seconda autrice e regista di una performance tragicamente metaforica volta a commemorare nell'eco delle testimonianze provenienti dalla Bosnia il doloroso calvario delle vittime di tutte le guerre e di tutte le violenze.

Non a caso, proprio all'inizio dello spettacolo, attraverso le parole di Primo Levi si propone un esemplare monito a non dimenticare. Il seminario ha voluto proporsi appunto in questo senso, accanto al teatro, ulteriore strumento. A.A.

STORIA DI UN PICCOLO GRANDE FESTIVAL

LE OPERE E I GIORNI DI DUE DAME A MONREALE

Lina Prosa e Anna Barbera hanno dato vita ad una rassegna che, davanti alla Conca d'oro, guarda alle forme più aggiornate della ricerca scenica.

UGO RONFANI

Se Talia, musa del teatro, ha le sue sacerdotesse, eccone due, fedelissime, all'ombra del duomo di Monreale, fra le antiche pietre di un duplice passato occidentale e orientale bizantino. Sono Lina Prosa e Anna Barbera, giornaliste, operatrici culturali attaccatissime a questa splendida terrazza siciliana dominante la Conca d'oro e la valle dell'Oreto. Hanno, per questo amore ai loro luoghi, innestato il boccio dell'arte teatrale sul tronco d'ulivo di una cultura monrealese sempreviva sotto la coltre socio-economica di un comune agricolo. E i risultati – ne testimoniamo qui, io e Battistini, dopo una visita – sono davvero straordinari: tanto che mi sento di consigliare ai nostri futuri governanti dello Spettacolo di andarci, a Monreale, per vedere come si può fare teatro – teatro d'arte – in uno stato di opulenta povertà che sconfinava nello stato di grazia e comunica con la gente, giovani in testa. Dunque Lina Prosa, giusto il cognome (che non è pseudonimo, ma si potrebbe credere) scrive testi teatrali, di bella scrittura poetica. In più dirige con Anna Barbera – che si presenta come «braccio operativo», anche se è accreditata critica drammatica – una scuola-laboratorio dal nome altisonante, «Voltaire Monreale Teatri», è però consono al progetto perché – spiega Lina – «riflette un cosmopolitismo culturale che dal microcosmo locale, quello delle frazioni sulle pendici del Cuccio, Pioppo e Aquino, Villaciambra, San Martino e Grisi, guarda alle forme più aggiornate della ricerca scenica».

Con queste premesse, e con tre soldi del Comune integrate con il loro entusiasmo, Anna e Lina animano da quattro anni, oltre al laboratorio cui aderiscono i giovani del posto, a loro volta ricchi di sogni e poveri di sbocchi, un festival di primavera, *Le opere e i giorni*, dal bel titolo rubato a un poeta. Il già fatto in questi quattro anni – senza mezzi o quasi, nella disattenzione degli uomini del governo del teatro (e invece questi dovrebbero venire in pellegrinaggio a Monreale, per capire come si può fare del vero teatro insieme povero e vitale) – ha del prodigioso: si va da testi di Consolo (*Lunaria*), Perriera, Scaldati, Romeo e Archibugi, a presenze registiche come quelle di Quartucci, Collovà o Cauteruccio del gruppo Krypton, a performances di attori come Massimo Verdastro, Paolo Lorimer, Patrizia Schiavo. Questi tre attori hanno chiuso la rassegna di quest'anno interpretando, di Lina Prosa, *Care dame sbandate*, prodotto dalla compagnia Krypton con la regia di Giancarlo Cauteruccio. Testo di alta e complessa scrittura poetica, appoggiato sulle ricerche ottiche della Krypton che ha inventato un'aura di visionarietà sui muri dell'antichissima Aula del Consiglio, *Care dame sbandate* è un'accorta inchiesta, nel profondo dei ricordi di

Le Lezioni americane di Calvino

Con *Duemila e una notte. Una scena di passaggio nel terzo Millennio* si è aperta a Monreale la quarta edizione della rassegna «Le Opere e i Giorni» diretta da Anna Barbera e Lina Prosa, organizzata dall'associazione Voltaire e il Gruppo Arlenika. La rassegna ha prodotto quattro spettacoli su testi e progetti inediti presentati in forma di prima elaborazione scenica o di cantiere aperto, proprio a significare la caratteristica di una rassegna che vuol essere una ribalta di idee e di scambi più che una vetrina di prodotti finiti. Il territorio della nuova drammaturgia è esplorato quest'anno sotto la visuale dell'«Aura del testo» che è il tema scelto per questa edizione.

Alle dodici produzioni di testi inediti si sono aggiunti dunque *Duemila e una notte* con il Laboratorio teatrale di Monreale e la regia di Riccardo Liberati, *Giacinti-Piccoli frammenti* che Claudio Collovà ha presentato con la Cooperativa «Dioniso» ispirandosi a *La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot, *Storia di Frangisca* di Nino Romeo per il Gruppo Jarba di Catania, prima tappa del testo madre *Frangisca* (menzione speciale Idi '92), regia di Graziana Maniscalco e *Care dame sbandate* di Lina Prosa messo in scena da Giancarlo Cauteruccio per i «Krypton» di Firenze con Massimo Verdastro, Paolo Lorimer, Patrizia Schiavo e l'apporto di alcune allieve del Laboratorio di Monreale. Una tavola rotonda sulle condizioni attuali del Teatro d'Autore si è svolta in orario pomeridiano con la partecipazione di Mino Blunda, Graziana Maniscalco, Beatrice Monroy, Salvo Licata, Nino Romeo, Carlo Quartucci, Luciana Libero, Riccardo Liberati, Giancarlo Cauteruccio, Claudio Collovà e Guido Valdini.

La serata di apertura, come abbiamo accennato, ha visto la partecipazione del gruppo di giovani monrealesi composto da un nucleo stabile coinvolto dal 1991 nello spettacolo *Fuochi fatui* tratto da *Lunaria* di Vincenzo Consolo e diretto da Mauro Avogadro, e di elementi alla prima iscrizione alcuni provenienti dalle frazioni che si allargano intorno alla Cattedrale di Monreale, finestra sul mondo che coniuga Normanni e Arabi sull'innesto bizantino. La ricerca teatrale dedicata alla «Leggerezza», uno dei valori proposti per il terzo Millennio da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*, è stata condotta da Anna Barbera, Giuseppe La Licata e Lina Prosa che ha anche dato il suo contributo drammaturgico. A loro si è aggiunto il giovane regista Riccardo Liberati – già attivo a Monreale – che ha impaginato in una attenta e vigile mise en espace il lavoro sul quale i giovani hanno portato la loro giovanile energia, l'intensità delle loro prestazioni e l'entusiasmo dei neofiti, così necessario al nostro vecchio e decrepito teatro.

Su una pedana geometrica ambientata nella Sala Consiliare allestita da Roberto Lo Sciuto, con il gruppo di scenografia composto da Giò De Corcelli, Marcello Buffa, Marina Castrechini, Raffaele Ferraro e Tonino Russo, la favola di Shahrazad ha offerto il filo di un percorso labirintico che ha toccato Leonardo e Shakespeare, il Saper e l'Amore minacciati, anzi vigilati e soppressi da minacciosi armati sempre presenti in scena. Una scoperta di sé partecipata dai fogli del volo umano (il momento più alto insieme alla tenerezza amorosa), siglata dai lenzuoli antimafia – dolorosamente e silenziosamente presenti – innervata dai cori in greco antico della massima tragedia di Sofocle (*Edipo re*) ricreata in opera da Enrico Frattaroli.

Due serate affollate che hanno posto le premesse per un gruppo stabile che attorno agli intensi Giò De Corcelli, Rossella Musso, Antonella Lo Presti, Mela Buzzetta e Filippo Di Mitri schierati Tonino Russo, Maurizio Iania, Enzo Giaconia, Antonella Saitta, Gianna Farina, Delia Gullo, Tonino Di Maria, Alessandro Levantino, Toti Miceli, Katia Valerio e Enza Mancuso. *Fabio Battistini*

un marito tormentato (il Mortimer) e di un'amica che la mitizza (Patrizia Schiavo), di una donna dalla personalità enigmatica, che è scomparsa. L'inchiesta, inscritta all'interno di una «verbalizzazione» poliziesca coordinata da un maresciallo (Massimo Verdastro), illustra con sobrio dolore il senso di perdita di un rapporto umano se si cade nell'oblio, se è vero – dice l'amica, in

doppio della scomparsa – che «chi non è amato deve sparire»; e un coro di allieve del laboratorio accompagna l'investigazione, finché il maresciallo, un mazzo di fiori in mano, incontra l'invisibile, enigmatica donna ritrovata attraverso la doppia confessione. I tre attori sono intensamente calati nel sottotesto, che lascia segni nello spettatore. □

TESTORI E IL LAVORO DI NUTI E DELLA INNOCENTI

VENT'ANNI DI FEDELTA' ALLA PAROLA DEL TEATRO

«Il verbo che si fa carne è la prima e fondamentale espressione dell'uomo. Per questo posso immaginare un mondo senza romanzi e senza poesia ma non un mondo senza teatro» - La storia del Teatro Popolare di Roma è l'applicazione convinta e rigorosa di questa concezione testoriana della scena.

PIERO NUTI

Il Teatro Popolare di Roma è entrato nel suo ventesimo anno di attività. Vi entra con un exploit: Testori-Innocenti, *Tre Lai* di Giovanni Testori. Come accadde nel decimo anniversario, con la messa in scena di *Erodiade*. Anche allora a Milano, con il Teatro di Porta Romana; oggi con la Società Umanitaria, un centro culturale antico ma non vecchio, da fare invidia a qualsiasi città.

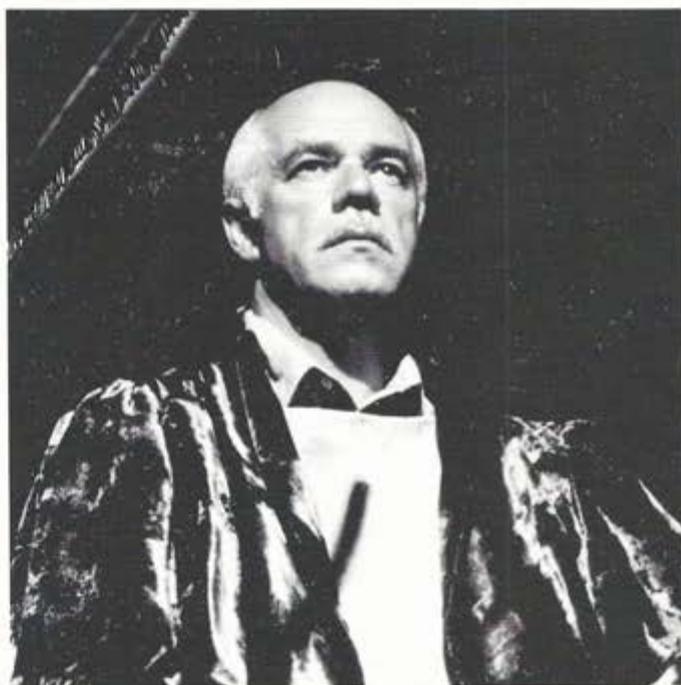
Scaparro, Bernardi, Giupponi, Guicciardini, Maccarinelli, Perlini, Testori, Innocenti: viene spontaneo guardare a ciò che è stato fatto, per trarne nuove energie e proiettarsi nel futuro. Scaparro: il pensiero al suo assoluto bisogno di essenzialità all'idiosincrasia per l'oggettistica di scena. «Maurizio cosa faccio qui impalato? Non ho niente a cui appoggiarmi». E lui: «Appoggiati alla parola, solo a quella».

Viene alla mente Testori, il suo *Oreste* alfieriano dove, per ottenere la purezza massima della parola, costrinse noi attori ad una totale immobilità. Ricordo che per ottenere questa immobilità (anche degli occhi) dovemmo sottoporci, noi attori, ad un allenamento paragonabile a quello dei ciclisti per scalare le montagne.

«Muovetevi pure – diceva Testori –, però se state fermi è molto più efficace». Oppure: «Ma tu Adriana, non muovere il seno quando respiri...». Follie meravigliose diplomaticamente mediate da Emanuele Banterle, ma che gioia ci prese, quando arrivammo ad ottenere quello che lui voleva.

Come dimenticare il periodo che il Tpr ha dedicato alla tragedia? Tragedia greca: *Ifigenia in Aulide* e *Le Troiane* (anche i settimanali si occuparono degli esauriti e dell'entusiasmo del pubblico del Lirico di Milano: due volte il Tpr ebbe l'onore della prima pagina del *Corriere della Sera* per il trionfo dell'*Erodiade* e per quegli esauriti). La tragedia alfieriana, poi: *Oreste*, per la regia di Testori e *Agamemnone*, per la regia di Adriana Innocenti. Allestimenti clamorosi, l'uno per l'immobilità che ricordavo sopra e l'altro per lo sfarzo dell'ambientazione settecentesca. Pubblico e critica o erano osannanti o erano incerti tra sacrilegio o perfezione. Ricordo la puntigliosità e il perfezionismo di Adriana: ogni suo «arbitrio» era supportato da una attentissima analisi degli scritti lasciati dall'Alfieri, che quegli «arbitrii» consigliava; e il suo orgoglio per aver vinto una cena con un critico proprio su questo argomento.

È la storia di un teatro scritta da una cooperativa, con scarsi mezzi economici ma con tanto entusiasmo, con una sincerità e uno spirito di corpo che ad ogni spettacolo dal palcoscenico invadeva la platea e conquistava il pubblico. Certo, scelte dif-



ficili; spesso il cammino sembrava interrompersi ad opera delle forze dell'oscurità; ma poi ecco, all'improvviso, il sereno. Come l'annuncio improvviso del maestro Giancarlo Menotti che il 37esimo Festival di Spoleto ospiterà *Tre Lai*. Concludo questi miei ricordi con le parole di Testori raccolte da Luca Doninelli: «La parola è ciò in cui l'uomo si presenta, prima di qualsiasi gesto e oltre ogni gesto. I pianti, i lamenti, le gioie di un bambino appena nato sono parole, in esse si esprime quella creatura. Il verbo che si fa carne, la parola incarnata è la prima, fondamentale espressione dell'uomo. Per questo posso immaginare un mondo senza romanzi e senza poesia, ma non un mondo senza teatro. Il teatro oggi vive di tutte le cose di cui non dovrebbe vivere: di regia, di scenografia e di una certa attorialità che si fonda su tutto tranne che sull'unica cosa che dovrebbe fondare l'arte di un attore, e cioè la parola. L'idea che il teatro si faccia con poco credo di averla sempre avuta. E mi vado convincendo sempre di più della sua giustezza». □

Nella foto, Piero Nuti in «Post-Hamlet», Meeting di Rimini.



LA SOCIETÀ UMANITARIA E GIOVANNI TESTORI

La Società Umanitaria ha già da qualche anno diretto una parte considerevole dei suoi sforzi verso un'autonoma ed originale politica culturale nel settore del teatro. Attraverso la promozione di corsi di specializzazione su argomenti e personaggi illustri del mondo del teatro, si dà opportunità ad un numero ristretto di giovani professionisti, rigorosamente selezionati, di approfondire le tecniche espressive nel campo della recitazione, della scrittura drammaturgica, della scenografia teatrale. Si tratta quindi di veri e propri laboratori interdisciplinari, gratuiti e della durata di almeno due mesi ciascuno, affidati ad artisti di sicura affidabilità e competenza. Ogni corso approda ad un saggio conclusivo, uno spettacolo in embrione, che la Società Umanitaria presenta agli operatori del settore.

Sede del Teatro del Popolo, che contribuì non poco a riconoscere nell'Ente, fondato nel 1893 da Prospero Moisè Loria, l'unica istituzione sul territorio ad adoperarsi affinché le fasce più umili di popolazione, altrimenti escluse, si rendessero partecipi dei grossi avvenimenti culturali che in quel teatro avevano luogo, la Società Umanitaria ha di recente riscattato questa funzione, nell'attesa di rifondare anche fisicamente il nuovo Teatro del Popolo.

Da qui a Testori il passo è breve, e assolutamente non casuale.

Voce fra le poche del nostro secolo ad alzarsi in nome della libertà di opinione, della denuncia mai banale dell'emarginazione di qualsiasi natura, poeta del mal di vivere e della speranza d'amore come ultimo stadio di sopravvivenza, positivista «in exitu», pittore visionario e critico pungente, Giovanni Testori, è stato analizzato in tutti i suoi aspetti da insigni esperti della sua opera, nel corso del «Progetto Testori» che ha visto la Società Umanitaria e il Teatro Popolare di Roma unire le proprie forze.

Ad Adriana Innocenti e a Piero Nuti, e alla loro instancabile opera di istruzione e di divulgazione di così ingente patrimonio, va il mio più sentito riconoscimento.

Il Presidente
Massimo Della Campa

Lo scorso giugno 1993, in occasione della quinta edizione dell'Estate nei Chiostri, il Teatro Popolare di Roma approdò per la prima volta alla Società Umanitaria, con *Eleonora, ultima notte a Pittsburg* di Ghigo De Chiara, nell'interpretazione magistrale che Adriana Innocenti diede della grande Duse.

Non ci volle molto tempo perché si costituisse tra Adriana Innocenti, Piero Nuti e la Società Umanitaria un filo diretto basato sulla comunanza di prospettive, principi e modi d'intendere quel bizzarro insieme di emozioni che chiamiamo teatro.

Il passato remoto assume, in questo caso, una valenza puramente grammaticale, perché da allora ad oggi è passato molto meno di un anno. Come è trascorso velocemente questo tempo, sulle ali di un entusiasmo sempre crescente e di idee ogni volta nuove, nella conoscenza di artisti come Adriana Innocenti e Piero Nuti che del teatro fanno da sempre una ragione di vita che va ben oltre i confini della mera professionalità, nell'ansia di comunicare a chiunque la necessità della parola dell'autore, di fare dell'essenzialità virtù, del rispetto degli altri una legge, dell'amore per Giovanni Testori una missione.

Testori, appunto a completare il quadro dei personaggi, nei panni più assoluti del protagonista... Testori poeta, drammaturgo, pittore, critico d'arte, ribelle indefinibile, umano e disumano, impossibile, violentissimo e delicato insieme: ma comunque su tutto è prevalso l'imperativo di comunicare il più possibile la sua complessa essenza. Una scoperta per molti, una delusione per pochissimi. È stato scritto da Piero Nuti, a proposito del «Progetto Testori per i giovani»: «...naturalmente a Milano, e naturalmente alla Società Umanitaria...»; mi sia solo consentito di aggiungere: «naturalmente ed unicamente grazie ad Adriana Innocenti e Piero Nuti».

Responsabile Teatro
Roberto Melogli

ADRIANA INNOCENTI EVOCA LA STORIA DEI LAI

QUEI GIOIELLI AMATISSIMI CHE LUI MI HA REGALATO

L'ultima visita allo scrittore ricoverato al San Raffaele, la lettura dei testi, la commovente consegna dei copioni e delle bobine - «Sono per te, tuoi...».

ADRIANA INNOCENTI

Sono un'attrice che non ama i gioielli. Non ne ho. Ma dal mese di marzo dello scorso anno ho preso in una banca una cassetta di sicurezza e vi ho rinchiuso i miei veri, autentici gioielli: i copioni di *Tre Lai* e le bobine incisemi da Giovanni Testori poco prima della sua morte.

I tre copioni dattiloscritti sono tutti corretti a mano con la sua penna blu e la sua tutta storta calligrafia. Nelle cassette è registrata la mezza giornata passata a fianco del suo letto nell'ospedale «San Raffaele». C'è proprio tutto: i *Tre Lai* completi, la voce dell'infermiera entrata per fare l'iniezione, la tosse, «Maestro è ora delle pillole», la sua richiesta di alzare le tapparelle, la mia voce preoccupata ma felice e l'acqua, l'acqua: erano tali il suo impeto e la sua gioia di incidere che anch'io provavo una sensazione d'arsura.

E poi, ancora, le sue sarcastiche, brevi osservazioni, i suoi pochi consigli per la messinscena e il suo disperato pianto nel leggere il terzo *Laiar*.

Chiese alla sorella una busta, dalla sorella vi fece mettere dentro i copioni, portò il tutto alla bocca e leccando il bordo della busta, quasi con avidità, la sigillò schiacciandola sul petto. Me la mise nelle mani dicendomi «Li ho scritti per te. Sono per te. Sono tuoi. Falli vivere. E adesso vai...».

Mi guardò con quei suoi occhi azzurri, con una dolcezza e con una strana, affascinante nuova luce... Quella luce che - giuro - giorno per giorno m'illumina nello studio, è come una guida, un percorso.

Cito dei suoi versi per meglio esprimermi «No no / non son poetighe finzioni / son le reali e porche e bastarde / situazioni dell'universo ora che del suo liopardo / giace privato...» (dal testo *Cleopatras*, il primo dei *Lai*).

Giovanni, nella nostra lunga vita artisti-



ca - quasi quindici anni - non è mai stato, come dire... sbaciucchioso, affettuoso, sì... il braccio sulla spalla, la stretta forte della mano, un limpido sorriso, ma niente smancerie. Ma quel leccare quel-

la busta con tanta forza è stato per me, sì, un suo affettuosissimo bacio. □

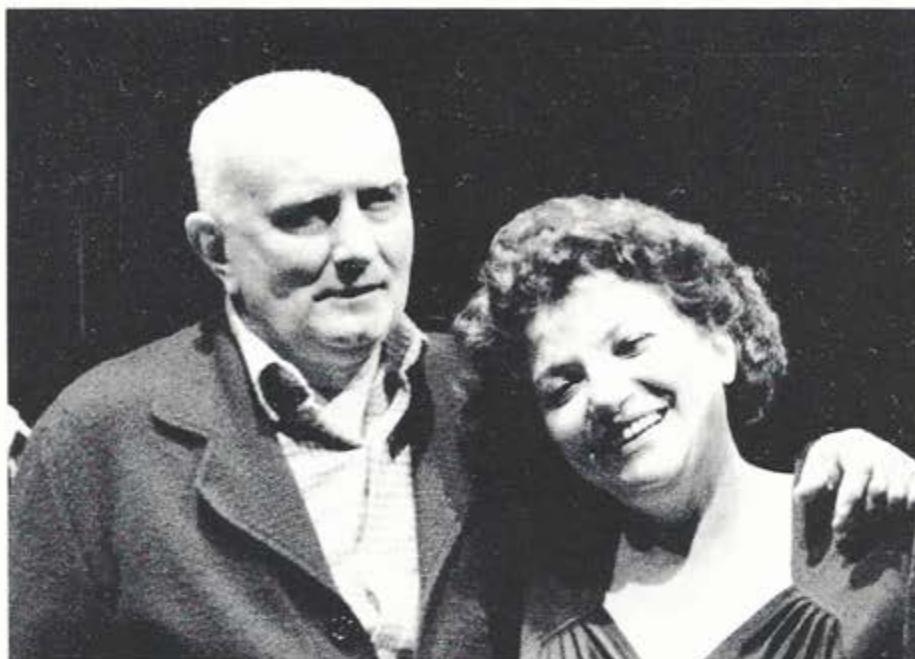
A pag. 2, «Agamennone» di Alfieri al Teatro Olimpico di Vicenza. In questa pagina, Adriana Innocenti in «Erodiade» di Testori.

LA «RIVOLUZIONE TEATRALE» DI GIOVANNI TESTORI

LA FORZA SEGRETA DELLA SUA DRAMMATURGIA

La parola era per lui non modo di dire ma realtà, cosa viva che s'incarnava sulla scena - Un itinerario che ha travolto tutte le convenzioni teatrali.

EMANUELE BANTERLE



Sono più volte intervenuto nel corso di questo anno che ci separa dalla morte di Giovanni Testori per sottolineare un'unica questione che mi sembra fondamentale nel ricordare la sua opera e la sua presenza nel teatro: la sua importanza come maestro di teatro, proprio nel senso di arte del palcoscenico, di fatto teatrale. Credo infatti che la riduzione che si può fare di Testori a «scrittore», e più ancora l'esame delle sue singole opere e dei diversi periodi della sua produzione come momenti da isolare o da affrontare con i dovuti distinguo e le dovute precauzioni, siano il modo migliore per esorcizzarlo, per tenerlo lontano, per non accogliere tutta la provocazione e l'indicazione appassionata del suo lavoro di drammaturgo.

Per questo insisto che non si può affrontare Testori prescindendo dai gesti, dalle scelte che corrispondono ai passi del suo itinerario teatrale perché i suoi testi sono profondamente legati a ragioni di vita, proprio nel senso di avvenimenti, urgenze, incontri, tensioni, che formano un tutt'uno con le sue opere, cioè che fanno la storia delle sue opere.

Testori non era un intellettuale e tutto nasceva in lui e faceva i conti con la vita, non era separabile dalla vita e quindi dalla «vita» del teatro. Vorrei perciò brevemente accennare ad alcuni dei

momenti più importanti di un itinerario teatrale (che ho vissuto con Testori a partire dal 1978 come regista di alcune sue opere e come collaboratore delle sue regie), che ha avuto come caratteristica fondamentale il suo coinvolgimento diretto nel farsi del teatro, il suo scendere in campo per segnare una strada, indicare un cammino, cercare di dare forma ad un'idea di teatro. Data la brevità dello spazio vorrei concentrarmi su tre momenti. Il primo atto per me coincide con la recita di *Conversazione con la morte*, con il gesto cioè di Testori di assumersi in prima persona la lettura pubblica del testo dopo la scomparsa di Renzo Ricci cui era stato destinato.

In quell'occasione, al di là della circostanza curiosa dello scrittore che saliva sul palco per leggere i propri versi, credo che sia accaduto qualcosa di molto più importante e significativo. Una sorta di ritorno all'origine del teatro, al gesto primario che, pur dentro la precarietà e fragilità del contesto, comunicava qualcosa che andava oltre il semplice dire o colloquiare. C'era una carica, una tensione, un ascolto difficilmente spiegabile e raggiungibile.

Così la ritrovata «coralità» trovò la sua espressione nell'*Interrogatorio a Maria* rappresentato dalla Compagnia dell'Arca in oltre 400 chiese di tutta Italia, che costituì un fenomeno spontaneo, uni-

co ai nostri giorni, di sacra rappresentazione popolare. E la volontà espressa da Testori di cercare attori non «viziati», nonostante le ricche possibilità di scelta offerte dal mondo professionistico, corrispondeva ad una precisa necessità.

Così il provocatorio *Factum est* che, pur nella sua riconosciuta bellezza, anche di atto teatrale (protagonista Andrea Soffiantini), fece subito sbollire molti dei facili entusiasmi, facendo intuire l'impossibilità di ricondurre Testori e il suo teatro nell'alveo di un facile consenso.

Gli anni di questa riscoperta ritualità paraliturgica, accesa dai toni drammatici delle grandi «vittime» testoriane, non poteva non sfociare in un ritorno al teatro, con una rinnovata tensione ultimativa.

Questo coincide con il secondo momento che vorrei ricordare, quando cioè si presentò la necessità del coinvolgimento diretto di Testori, fino ad allora limitatosi al ruolo di ispiratore delle messinscène dei suoi testi, nella costruzione stessa dello spettacolo. Era indispensabile comunicare con autorità quella tensione, quella carica, quella temperatura che Testori chiedeva agli attori nel recitare i suoi testi, che solo lui sarebbe stato capace di trasmettere e di insegnare.

Da qui nacque il Testori «regista» di *Erodiade* con Adriana Innocenti, capolavoro che ancor oggi non cessa di sorprendere, cui seguirono le messinscène alfieriane con l'indimenticabile *Oreste*, costato fatica indicibile agli attori del Teatro Popolare di Roma costretti all'immobilità fisica contrapposta ad una recitazione al limite della resistenza vocale.

L'ultima fase di questo percorso che ho voluto solo accennare è certamente espressa nel modo più significativo dalla rappresentazione di *In exitu* che segna l'ulteriore passo, forse definitivo, di un cammino e che vede Testori, a dieci anni dalla *Conversazione con la morte*, tornare sulla scena a fianco di Franco Branciaroli assumendo il ruolo di autore-testimone, quasi silenzioso, presente accanto alla sua vittima, Riboldi Gino, ucciso da un'overdose alla Stazione Centrale di Milano, in quella che fu la rappresentazione più incredibile cui io abbia mai avuto modo di assistere, al Teatro alla Pergola di Firenze, trasformato in un campo di battaglia.

Qui sta, a mio parere, la conclusione, l'esito di quell'itinerario cui accennavo all'inizio. Tutto infatti, a questo punto, è stato superato, la convenzione teatrale, i ruoli formali, il luogo stesso del teatro: c'è l'atto totale che si consuma nell'attore, l'attore come momento supremo di quella triade del teatro testoriano finalmente ricomposta in modo assoluto: l'autore, l'attore e il pubblico. □

Nella foto, Giovanni Testori e Adriana Innocenti.

I costumi ideati da Gianni Tolentino per i *Lai*



Gli abiti di Adriana Innocenti per *Tre Lai* di Giovanni Testori sono stati creati da Gianni Tolentino, nome di spicco dell'alta moda italiana. Il suo atelier è situato proprio nella roccaforte del made in Italy: a Milano, che ne è la patria. «Non è stato facile – ci dice Gianni Tolentino – ma affascinante e intrigante associarsi a questa compatta simbiosi artistica: Testori, le sue parole, le sue immagini, i suoi colori e la “escalpitante” Adriana Innocenti, “modella straordinaria”. La stoffa, la scelta della stoffa! Testori è tutto: chiffon, velluti, damaschi, sete e iuta. Lui stesso nell'*Erodias* dice: “S’immagiostava el ciel / de rapaci chiazzerie / smerli velluti / damascazzi / ori et argenti / tutti devini e pazzi...”: e ho scelto. Mentre per la *Mater strangoscias* mi sono lasciato guidare dai suoi saggi su Gaudenzio Ferrari». □

I *Lai* nella storia della letteratura europea

DOMENICO RIGOTTI

Dolcissimo il suono della parola: lai. Ma quale è l'etimologia? Si vuole derivi dal francese antico «lai», termine variamente connesso al basso latino «leudus», che ha significato di «canto barbarico», ma anche legato al celtico irlandese «lóid», il quale nella prima attestazione del IV secolo designa il canto del merlo.

Cosa sono esattamente i «lai»? Ci avvertono le storie della letteratura che, sotto tale nome si devono ricondurre una serie di componimenti musicali e poetico-narrativi del Medioevo. A ben vedere, alle sue origini il termine indicò un genere più musicale che letterario. A diffonderlo, l'esercito anonimo e pittoresco dei giullari bretoni, famosi per la loro abilità negli strumenti a corde, in particolare quella piccola e singolare arpa detta «hrote».

Questi «lai» bretoni comprendevano in particolare un tipo di melodia cosiddetta a soggetto, capace di ricreare spunti fantastici. Soltanto in un momento successivo, nella seconda metà del dodicesimo secolo (da noi

è l'età del Barbarossa), il nome viene esteso a un tipo di poemetti di carattere più narrativo, di materia fantastica ma soprattutto amorosa. Questi «lai narrativi» (i versi sono quasi sempre brevissimi, composti di otto sillabe) hanno il loro più alto esponente nella poetessa Maria di Francia («*Marie ainum, si sui de France*»), la quale però visse in Inghilterra alla corte di Enrico II. Fu tra l'altro autrice di bellissime raccolte di fiabe (*Ysoper*).

Al centro dei «lai» di questa grande poetessa (ne sono rimasti una dozzina) sta quasi sempre l'amore fatale e irresistibile che sconvolge la vita di una donna e di un cavaliere. Ora calma ora più concitata, la voce della poetessa sempre riesce a trovare accenti di freschezza giungendo nelle composizioni più riuscite (*Elidic, Yonec*) a una sobria perfezione.

Nulla v'è nei versi di stereotipato, anzi essi sono qua e là pervasi da maliziosi ammiccamenti, da forti corrispondenze con i nostri gusti contemporanei. Maria Di Francia rie-

sce a mescolare con naturalezza il reale e il fantastico, in un raro equilibrio tra aristocratica eleganza e popolare vivacità. Quanto allo sfondo, ci sono sempre turrati castelli e fiabesche foreste.

Quasi parallelamente ai suoi «lai» e dunque ai «lai bretoni», nell'area del cosiddetto mondo cortese presero svolgimento anche altri «lai» definiti «lirici». Erano un tipo di composizione poetico-musicale in latino volgare caratterizzati da strofe più lunghe e numerose (almeno dodici), diverse l'una dall'altra, la cui struttura si regge sempre su versi brevi a rima doppia. Questa forma, ereditata dai giullari e sviluppata poi dai trovatori come un'invocazione alla donna amata o alla Vergine Maria, ebbe soprattutto fortuna dalla fine del secolo XII fino all'inizio del XV. Tante furono le gemme preziose. □

In questa pagina, da sinistra a destra: costumi per «*Erodias*», «*Cleopatras*» e «*Mater strangoscias*».



FRAMMENTI DA *TRE LAI*

ERODIAS

In un istanto ecco me trovo
 sui orridi del Lambro
 per de giù subbeto sgeccarmi
 – son rivata, senza nessun panigo o panigo
 fin sull'orlo
 de quello d'Invarigo
 Perché ecco perché
 perché e mai
 rivata che son là
 sul limite fatalo-dell'orrido ot abisso
 la tentazion de poera suichida
 se sbassa
 e se resbassa
 finché la crapa tua lei ecco si lei
 ahi lassa!
 m'apparisce
 o in carna et ossa
 de fianco dell'orrido sortisce...
 Te vardo sì
 te vardo
 crapa porca
 crapa santa

crapa istaccata dalla pianta
 te vardo
 anz'anzo me pare de toccarti
 e ch'anco te
 tu tocchi eccota me
 nella nordica istazione...

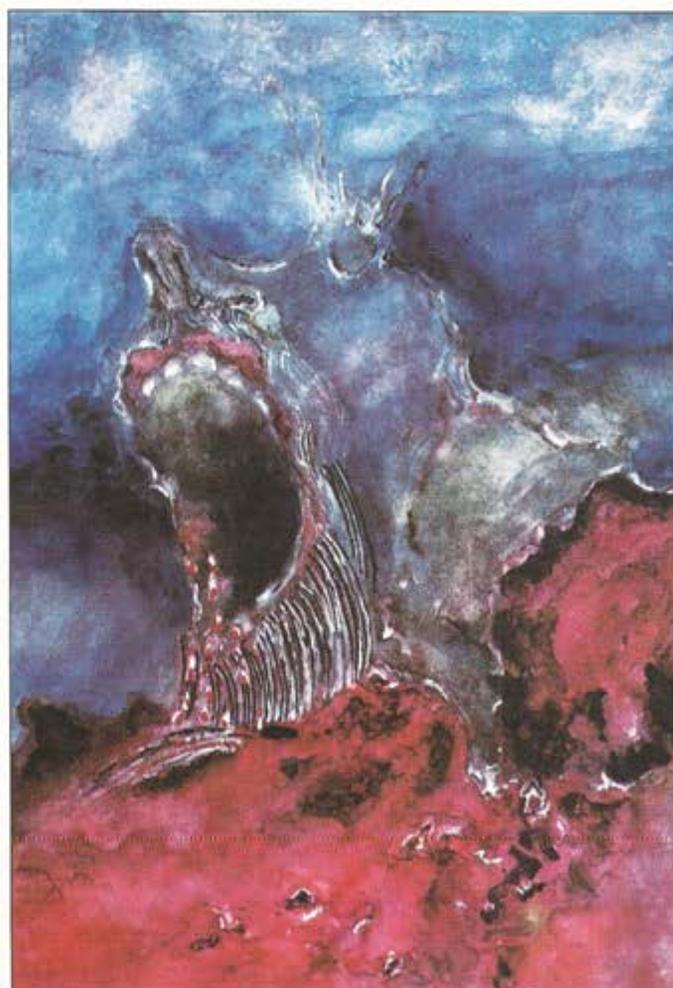
CLEOPATRAS

La porca morte mo' me sugge
 el sen de me
 tutto ecco se strugge
 men vo
 men vo
 men vo
 Oh Togn
 ai piè
 del Santissimo Lissandro
 che è monumento eterno
 e nazionale
 il sepulcrum è tutto già apprettato:
 insema insema
 una sull'altra cassa

tra radicchi de viole
 de cuccù
 de miosotìs et anca panporcini
 che sarissaessero poi i ciclamini
 moi là riposarem...
 Reposarem?
 E cuma
 e com
 se pian pianon
 de merda spurulenta diverrom?
 È questo
 sì
 e questo da vosare
 vosare et vomitare
 contra de chi
 ben pria del suo incarnamento
 ci ha dato
 non richiesto
 el nascimento!

MATER STRANGOSCIAS

L'è come un vissi
 – e fermum se me sbagli –
 che el Diu,
 lu, propri lu,
 l'ha mettù
 dedent de la magna creazion;
 l'è un vissi, un vermeno,
 un virus:
 quel de vurè durà me lu
 in dell'eternità di stel,
 di nigur
 et anca, eccu, del su.
 El gh'è sto virus,
 o cara gent de tutta la platea,
 et anca ti, Cleopatrassa
 suichida d'esser lassa,
 anche in dei bulbi el gh'è
 de lur, i bei ciclami,
 el gh'è anca in di verz,
 in di pes, in di vulpis
 e in la castegna;
 el gh'è anca in di luf,
 nei lagur su, della Civenna,
 e in di ursi di furest
 del gran Sempìun.
 L'è me na forza,
 ben plus de quella elettriga...
 che quand el mument giust
 el riva,
 d'un bot da sè e in sè
 intrega la se pizza
 senza bisogno de meccanica perizia
 e tut l'immano nient
 urbis et orbis
 devien, ecco, me la luminaria natalizia. □



A pag. 6, e in questa pagina, nell'ordine, dall'alto in basso: opere di Testori utilizzate come scenografie per «Erodias», «Mater strangoscias» e «Cleopatras».

TESTIMONIANZE APPASSIONATE DEI PARTECIPANTI AL LABORATORIO

UNA SPLENDIDA GIOVENTÙ LO HA RICHIAMATO A NOI

Nei chiostrì della Società Umanitaria si è svolto per due mesi un laboratorio che ha consentito a giovani artisti di attraversare nella sua globalità l'opera testoriana - Alla fine il mosaico delle singole ricerche è stato presentato al pubblico: sorprendente constatare quanto la parola dello scrittore avesse agito in profondità sulle idee e gli stati d'animo dei partecipanti.

ANNA CERAVOLO



«L'importante è seminare, l'importante è che loro continuino, sentano il bisogno in seguito, anche senza di noi, di andare avanti nell'approfondire questa conoscenza». In queste parole di Piero Nuti è la sintesi dell'obiettivo di *Attraversando Testori*, un laboratorio che in primavera, a Milano, ha coinvolto una trentina di persone guidate dallo stesso Nuti e da Adriana Innocenti, in un viaggio lungo due mesi. Meta d'approdo e insieme porto da cui salpare Testori: Testori poeta e drammaturgo, Testori pittore e critico d'arte, Testori uomo di pensiero, uomo.

Per coincidenza nelle finalità formative la Società Umanitaria di Milano ha costituito la struttura organizzativa appropriata, e ha ugualmente fornito la cornice architettonica

ideale; le geometrie rassicuranti dei chiostrì densi di impalpabile misticismo, troppo vicini e troppo distanti dal caos sgarbato della città hanno ospitato il progetto «stimolante, ma anche spiritualmente faticoso» che ha condotto, infine, a «ricomporre il mosaico» (Dino Cerchiai, un partecipante al laboratorio), dopo un travagliato «Incontro / scontro / poi incontro / e poi ancora di nuovo scontro / Ricerca di un uomo / della sua carne / delle sue ossa / del suo verbo / che è bestemmia della vita sulla vita / che è soprattutto vita / amore dei sensi / tutto / in per con contro / Dio / ora adesso sempre». (Anna Nicora, un'altra partecipante al laboratorio).

La sera del 16 aprile, il «mosaico» è stato presentato al pubblico. La traslazione logica della versatilità di Testori si è realizzata nella scelta di un ampio ed originale ventaglio

di forme espressive. La trasmissione del bisogno di conoscenza anelata da Piero Nuti e Adriana Innocenti, e la concezione di indipendenza creativa, uno dei canoni testoriani, hanno ricevuto una chiara conferma proprio nel raggiungimento di un prodotto artistico autonomo, di cui lo studio di Testori è stato lo stimolo, il punto di partenza.

«Quello che ha dominato – non solo per il sottoscritto – è stato lo stupore, in primo luogo, di quanto la parola di Testori fosse penetrata in essi, fosse stata interiorizzata ed infine restituita in senso e verità con modi espressivi tanto diversi, liberamente prescelti, dal monologo al quasi «oratorio teatrale», al canto, alla danza classica e moderna, alla parodia: tante voci diverse e pure convergenti in un'unica risposta corale, come tante sfaccettature di un unico diamante. In secondo luogo, di quanto Nuti e la Innocenti avevano saputo comunicare, in soli due mesi, di quel senso e di quella verità e da essi ottenere in efficacia di rappresentazione, sulla scena nuda, come prediligeva Testori, con la sola voce, con la sola forza di quella parola», (Valerio Soffientini, fotografo). La rappresentazione è stata introdotta e conclusa da brani scritti da due partecipanti che con le loro, di parole, hanno ingombrato di poesia il palcoscenico spoglio: «Sono due mesi che lo conosco... Dapprincipio ero io a cercarlo... E mentre mi affannavo a cercarlo qui, nero su bianco, avveniva che cominciasse lui a cercare me. O forse i nostri incontri avvenivano per caso, non so. Ma quel che è certo è che il suo odore cambiava: diventava odore di animali chiusi per ore in una stanza. E sempre più spesso me lo trovavo di fianco o, peggio, dietro, come se mi pedinasse. Mi capitava di vedere il suo sguardo negli occhi di gente che nemmeno lo conosceva... E non sempre era facile ascoltarlo: lo odiavo quando si ostinava a parlarmi di cose che non potevo capire, ma solo sentire... Poi, finalmente, una notte, mi sono ritrovata, seduta su un cesso, a vomitare il suo verbo in faccia a un amante. Plagio? No, non credo! Certo che le parole erano le sue; ma il grumo era mio, mio il ventre

e mia la merda», (*Sabina Villa*), «Primavera, luci ed ombre / fuori / e in ciò che si legge: / segmenti, brandelli / schegge... / Ripetizioni / Interruzioni / Digiuni / Astinenze» (*Fabio Giuliani*).

Accettare le proposte di giovani artisti che sono scaturite dopo il confronto con un grande artista ha un significato concreto di rispetto dell'uomo, del suo intelletto; riflette quella sensibilità testoriana di cui Adriana Innocenti e Piero Nuti si sono fatti depositari: «Se tu sei Padre, Adriana e Piero sono la tua anima che cammina, che illumina parole fangose, irritanti, svelanti», (*l'amico Renato Seregini*).

L'ODIO E L'AMORE

Il tema delle contraddizioni testoriane è uno degli aspetti che è stato maggiormente sviluppato: complesso da comprendere e duro da accettare in un'epoca che ancora inventa divi e crede nell'uomo-mito, nell'uomo che si riflette sicuro nell'immagine che di lui gli altri hanno dipinto. La fissazione riflessiva, la logorrea del dubbio sono impassibilmente confusi con debolezza psicologica, mancanza. Ma di questo è stata fatta chiarezza: «Le sue contraddizioni sono estremamente umane. L'artista estremo, come è Testori, si contraddice. E questo lo fa diventare estremamente vicino ad ognuno di noi», (*Piero Nuti*). «Un uomo come Giovanni Testori lo si può amare od odiare. Oppure si può cogliere il suo amore ed il suo odio e provare a tenerli insieme. Difficile», (*Dino Cerchiai*). «Violento, smodato / ma anche tenerissimo e abbracciante: / come lo è la vita e ciò che in essa accade ad ogni istante!» (*Alberto Gilli*). «La sua forza è la sua stessa condanna: allontanare un lettore o un pubblico che non vuole scontrarsi con un verbo pensante», (*Giuseppina Renzetti*). Ancora più spesso la conoscenza con Testori vivo era carica di conflitti, come spiega questo frammento di Renato Seregini che si conclude con la promessa di una pagina ancora da scrivere: «Fu un giorno di sole smargiasso che tu, Giovanni di Novate, bendisposto m'apristi la porta di ferro verde, unico occhio di un lungo muro dal colore lombardo. / Ci scontrammo. Tu: così non va... cercare l'assoluto è come camminare sull'acqua... Nulla andava! Eppure ti sfidai. Pubblicai il mio testo / manifesto «Oltre» che accompagnò il primo raid aereo Parigi-Pechino. / D'allora il conto restò sospeso. / Ora so che quella trasgressione fu da te voluta, osteggiandola mi spingesti a fare. / Ora so, perché testardamente ho frequentato le tue parole, martellanti sulla mia scorza minata dai cechini della cultura. / ... / Nel salone degli affreschi della società Umanitaria la parola, la tua parola – ad un anno dal tuo fisico silenzio – è stata consegnata al nostro osare nella mistica e blasfema unicità del teatro. / Adriana e Piero, unitamente a una splendida gioventù ti hanno amato stabilendo una fedeltà, percorrendo il tuo oltre. / Io con loro. / Per anni ho pensato al cancello greve, occhio bistrato di speranza su un lungo muro. Superarlo ancora, col mio oltre fragile e giovanile? Sfidarti? / Ora lo so, tu lo volevi. / Ti scriverò». □

A pag. 8, il salone dell'Umanitaria durante il laboratorio su Testori.

TAVOLA ROTONDA ALL'UMANITARIA

Testori o la violenza della libertà interiore

Il 16 marzo '94, nel primo anniversario della morte di Testori, presso la Società Umanitaria di Milano, si è tenuta una tavola rotonda dal titolo «La memoria». In quest'occasione non si è assolutamente voluto tentare un processo di beatificazione di Testori. Ma il passaggio della morte, in un passato così prossimo, e il senso di perdita che genera, verbo paradossale con l'idea di morte che laicamente – cioè per i più, e in Occidente – si riassume in una negazione: il dolore o almeno il dispiacere sgomento che la morte riaccende, ogni volta, quando una voce si spegne: e infine la pietà per la sofferenza, la paura, la solitudine di morire hanno molto probabilmente inciso sulle riflessioni dei relatori.

Dopo il saluto del presidente dell'Umanitaria, Massimo Della Campa, Carlo Bo apre l'incontro; chiama i presenti «un gruppo di amici» e invita a «cominciare così, in maniera semplice, come se fossimo raccolti in una delle stanze della nostra casa» e a ripensare al «capitale di verità che ci ha lasciato Testori ed anche al suo destino così violento e così tragico». Una collocazione precisa di Testori nel panorama della letteratura italiana del '900 è per Bo impossibile: «era un isolato nel senso più alto del termine, un eccentrico che ha investito in diverse direzioni il suo problema, il suo rovello fondamentale che era il conciliare l'esercizio della vita con l'idea di Dio». Tra le caratteristiche più salienti della sua opera individua «una grande violenza, un urlo continuo del sangue, un bisogno di gridare la sua disperazione e la sua ricerca di verità». Milano è un riferimento ricorrente negli interventi dei relatori, e come potrebbe essere altrimenti dato il vincolo strettissimo tra la città e Testori? È una constatazione amara quella di Giovanni Raboni, che fa notare come l'unica iniziativa dedicata a Testori sia quella promossa dal Teatro Popolare di Roma e dalla Società Umanitaria. D'altra parte, e sembra un suggerimento a trovare una spiegazione alla noncuranza e alla disattenzione, Raboni evidenzia un aspetto della personalità di Testori che, dichiara, l'ha sempre affascinato e incuriosito. «Io credo che questa sua capacità di essere sempre fuori dall'ufficialità, di essere, in fondo, più che al centro di un coro di consensi, al centro di un coro di dissensi, facesse parte proprio della sua genialità, della sua natura di mai riconciliato». Confrontando il ruolo di opposizione culturale di Pasolini con quello di Testori, Raboni differenzia le due posizioni sulla base di una totale e costante autonomia di quest'ultimo da qualsiasi centro di potere culturale, politico o istituzionale. «Testori è sempre stato un'opposizione così mobile, così radicale che nessuna parte, nemmeno quella a cui lui sembrava aderire pubblicamente, l'ha mai potuto fagocitare, inghiottire o impadronirsi, così che nessuno oggi possa ragionevolmente farsi fregio di Testori. Testori è Testori e basta. È stato un grande inventore di forme, un grande inventore di espressività, senza mai diventare, tuttavia, uno specialista della forma perché era sempre evidente, in Testori, che la forma obbediva a un impulso che veniva prima, che era un impulso di verità, un impulso di testimonianza... Ha attraversato tutti questi anni di partecipazione alla vita italiana senza mai poter essere identificato con una sinistra o con una destra, nonostante abbia assunto delle posizioni anche molto esplicite e molto violente, perché in lui c'era una grandissima libertà interiore, che era la conseguenza di una costrizione interiore, la costrizione a dire la verità».

Maria Grazia Gregori, lontana ideologicamente, eppure legata a Testori da un rapporto di amicizia, cita a sua volta Milano che rappresenta un punto di contatto importante, «una radice comune... È un'idea di Milano come città capace di accoglienza e di solidarietà, è un essere contro la massificazione culturale, contro l'omologazione, contro il portare il cervello all'ammasso» che avvicina la sua linea di pensiero a quella di Testori. Maria Grazia Gregori, in due diverse occasioni, mette in luce la posizione sociale alto-borghese di Testori. Ne discendono delle considerazioni che rivelano ulteriori ed essenziali sfaccettature: «la sua idea di teatro, non era l'idea di un teatro che unificasse, era l'idea di un teatro che dividesse. E in questo teatro, lui nato alto-borghese non voleva borghesi; non voleva, cioè, un teatro di consumo, di puro intrattenimento. Anche in questo stava il suo scandalo, la sua radicalità, il suo bisogno di divisione, di creare e credere nella discussione, nella contrapposizione, anche la più violenta».

Gastone Geronzi ricorda il primo incontro con Testori, allora ventisettenne, nel 1950. Poco propenso alle ricche misure «era uomo di sublime dolcezza, in certi momenti, e di furori terribili in certi altri. La via mediana gli era incognita». Accenna quindi al «problema della parola», alla «necessità di una parola tutta sua», che ha indotto Testori ad inventarsi «un protolingaggio longobardesco fatto di fonemi aulico-veneti ed aulico-lombardi». Milano ritorna nell'intervento di Ugo Ronfani. È la metropoli dove «i nuovi dannati» si trascinano negli atrii della Stazione Centrale, proprio dove Testori, con coraggio, aveva deciso di rappresentare il suo *In exitu*; anche uno degli ultimi scritti di Testori era stato per un barbone ucciso in piazza del Duomo, nel cuore della «civilissima Milano». Secondo Ronfani la comprensione dell'opera testoriana è imprescindibile dalla considerazione dell'«impegno umano costante» e dal «senso di solidarietà» testimoniati anche dai suoi scritti di fuoco sul *Corriere della Sera*. «Se noi non tenessimo conto di queste sue scelte, di queste sue decisioni testarde di stare sempre con gli ultimi, noi non potremmo capire le sue pagine martoriate, stravolte, incandescenti, impastate di urla di dolore, di invettive, di bestemmie sacre, affondate in quella sua lombardità bassa, dialettale, plebea». Testori è l'«erede naturale di Pasolini, quanto a interventi di rivolta e di protesta «che in fondo sono il rischio ma anche il privilegio, la nobiltà del vero intellettuale che non è integrato né con sistemi, né con ideologie, né con strutture sociali, ma vuole specialmente inventare la storia e la società nella libertà». Testori, continua Ronfani, ha però maturato delle differenze: «Pasolini fu il lucidissimo analista di un profondo cambiamento antropologico della società italiana, e come tale era portato a condurre ad equazioni ideologiche e politiche le sue intuizioni; mentre Testori esprimeva queste sue rivolte su un piano che non esito a definire più alto perché era il piano della tragedia esistenziale e della interrogazione metafisica».

Da ultimo l'intervento di Emanuele Banterle: «vorrei ricordare Testori, soprattutto, come grande maestro di teatro che ha sviluppato e difeso la sua idea di teatro operando scelte e gesti ben precisi spesso totalmente incompresi e ignorati. Quel gesto teatrale unico che è stato *In exitu*, non è da recepirsi come un evento isolato, bensì come il segno estremo della necessità di far emergere la vera natura del teatro, del teatro in cui credeva Testori. Non è mai stato un drammaturgo che scriveva da casa sua, è stato un uomo di teatro attivo», dice Banterle, che ha spinto Testori a fare anche la regia dei suoi lavori. *Anna Ceravolo*

GIUDIZI E TESTIMONIANZE



Una drammaturgia dell'Oltre

La drammaturgia di Giovanni Testori è tutta in prima persona, e da ciò la sua forza, la sua traumaticità. Ma è un «io» che si proietta negli altri e, dopo la solitudine negatrice, si fa compagno nel dolore, nel pellegrinaggio e nella speranza.

Ora, la drammaturgia di Testori, nel rimettere l'esistenza come problema, la colloca in una prospettiva cui la coscienza continua del tempo e della impennata conflittualità evita approdi distratti o pietistici. La sua resta una drammaturgia della Croce eretta sugli spiazzi sassosi dell'Oltre e però contro un orizzonte, dietro il quale la «civitas Dei» non è una speranza, ma una meta.

È una lezione di impegno, e di scrittura; teatro non come elucubrante, ma come testimonianza, in cui il civile è riassunto nel morale; e teatro, infine, che reinventa la parola, costringendola alla purezza e alla crudeltà, quella che deriva dal rifiuto dei compromessi. È una parola alternativa all'andazzo colloquiale, perché intende rifondare se stessa e l'uomo. Nel respiro breve dei versi c'è il ritmo incalzante del sangue. Di quel sangue sacrificale di cui la nostra civiltà sembra avere bisogno, e che l'odierno Amleto sembra avere accettato di versare, sotto gli occhi di quel Padre in cui Testori vede ora finire e placarsi il ciclo dei secoli, dopo la lunga sofferenza accompagnata da Cristo.

A differenza d'ogni altro, il drammaturgo condivide tra biografia e profezia questa esperienza esistenziale e storica, plasmandola religiosamente, e realizza un teatro dei *tropoi*, con quel particolare fondamento della drammaturgia greca, che è il domandare dentro una cultura posseduta da ciascuno dei partecipanti (e che, dunque, è inizialmente una drammaturgia della conferma), e con quella coralità anelante che spegne il protagonismo: ancora, così, accentuando il calco antico entro il quale nuovamente si modella il testo della terza fase del suo lavoro. Dal rifiuto di tutto, imperniato su un eroe che si negativizza, si è passati ad una ipotesi di vita su una zattera costituita dalla speranza e in cui la comunione diventa un valore primario.

Professionisti e dilettanti si mescolano in una operazione che supera un altro schema corrente da quattro secoli – e stabilmente da due –, il modulo oratoriale, con la sua stringente emozionalità, smentisce



quel corredo espressivo che rischia sempre di diventare un ammicco, un codice per accordarsi e non per cercare. L'assoluta pronunciabilità tecnica di quest'opera è un altro dato che indica la necessità assoluta da cui nasce e il lavoro di rifondazione sillabica che vi si implica.

Ce n'è abbastanza, mi pare, per avvalorare l'opinione che, tra ieri e oggi, quella di Testori è davvero una drammaturgia dell'Oltre, delle radici, della rifondazione, approdata, fra visioni apocalittiche e attagliata presenza nella contemporaneità, ad un teatro del mondo in cammino, a un teatro in cui molti si possono riconoscere.

(Da Parola di Teatro, di Edoardo Bertani, Garzanti editore) □

Un mangiatore di Dio

La fame che Dio ha dell'Uomo si incontra con la fame che l'uomo ha di Dio: Testori, nel suo rapporto elementare col Cristo «nudo e crudo», si trasforma in un teofago, in un mangiatore di Dio, che metabolizza Dio per rigenerarsi.

Le poesie di *Ossa mea* descrivono perciò, un lungo viaggio penitenziale che si conclude con un riscatto religioso non privo – secondo le parole dell'autore – di «lussuria» mistica.

Il territorio dal quale il pellegrino d'amore ha iniziato il suo viaggio è un luogo di nebbie e cecità: «Il paese che domanda sole scorte, – la patria che domanda solo morte, – il nero sole dei diritti, – la buia luce dei doveri, – l'uomo che non sei più – ed eri, – lo scoppio dei serbatoi infami, – le braccia senza più mani, – l'invenzione per saccheggiare, – la prevenzione per dominare, – la città in attesa dell'ultima rovina, – le sirene della sera – che soffocano la mattina, – il fischio della nave spaziale, – la legge che si chiamava morale, – l'uomo ridotto a scherno, – le città stuprate dall'inferno».

Testimone di una apocalisse collettiva fredda, protagonista di una persona ardente discesa agli inferi, Testori poeta, da *I trionfi* (1956), *Crocifissione* (1966), *L'amore* (1968), *Per sempre* (1970), *Nel tuo sangue* (1973) fino a *Conversazione con la morte* (1978), *Factum est* (1981) e *Ossa mea*, ha scolpito con parole dure, gridate, laceranti (ha rappresentato, mettendo a nudo le proprie ferite di credente demente e dolente) la storia esemplare di un neofita che ha insieme paura e bisogno della grazia di Dio.



«La camicia insanguinata, – la carne perforata, – il pallore del rapito, – il limite del finito – prima che il tempo sia sparito, – il soffio delle piaghe, – il silenzio della fame, – il chiodo del respiro, – la luce di zaffiro – splendente dentro il niente, – la mandibola bianca, – la maternità che è stanca, – la prigioniera delle idee... – l'ideologia fattasi nullità, – l'alba silente – di lei, – la Carità... – Chi, – mio Signore, – quell'alba – di noi morti vedrà? – E vedendola – chi – dentro Te – assumerla potrà?». Le poesie, più dei suoi romanzi e del suo stesso teatro, documentano che scrivere, un tempo per lui confessione scandalosamente sincera e poi quasi blasfema preghiera, è oggi, per Testori, testimonianza religiosa, liturgia.

(Raffaele Crovi, da *Il Giorno del 5 giugno 1983*) □

Lo scandalo dell'*Ariald*

Ricordo lo sgomento di Testori il giorno dopo il sequestro dell'*Ariald*, nel febbraio 1961, quando sul tavolo dell'imprenditore Remigio Paone arrivarono mucchi di telegrammi che lo incriminavano di oscenità, insieme a «Testori Giovanni detto Gianni», e a Luchino Visconti. Un'incredibile censura che pesò come senso di colpa sui due attori protagonisti, Paolo Stoppa e Rina Morelli, i quali per cinquanta sere di fila avevano recitato l'*Ariald* a Roma e una sera soltanto a Milano.

Al ristorante, dopo la recita, i due attori sentirono dei milanesi che guardandoli storto, dicevano: «Tornino a Roma con queste porcherie!».

Era gente che non aveva visto lo spettacolo, ma che aveva letto la critica sul *Corriere* e l'ordinanza del procuratore della Repubblica Carmelo Spagnuolo. «Credevo che la peggior prosa del momento fosse quella di Fenaroli (personaggio coinvolto nel processo Ghiani), – era stato il commento al proposito di Guido Piovene – invece è quella di Spagnuolo». Che diavolo era successo a Milano da un paio d'anni, cioè dalla sera in cui un consigliere comunale, dopo la prima della *Dolce vita*, aveva sputato nel collo a Federico Fellini, e avanti avanti fino alle manifestazioni di disgusto di alcuni cittadini alla prima di *Rocco e i suoi fratelli* fino ai tagli praticati a quelli che, sempre secondo il Procuratore, erano «i congressi carnali» nell'*Avventura* di Antonioni?

Ecco un dialogo tra due professionisti milanesi, noti tutti e due come osservanti cattolici: «Ma perché applaudi?», chiedeva uno. «Perché mi piace», rispose l'amico. «Ma sei matto? Non sai che Montini ha deciso di sopprimerla?» (Questo non si è mai saputo).

Dietro lo scandalo comunque c'era un gruppo di grossi industriali, noti per certi loro motti originali circa il problema meridionale, come: «I sudici al Sud», abituati a vedere Milano attraverso una spessa crosta di panettone.

Tutti amareggiati per l'accusa dell'*Ariald* a quei signorini ricchi che le avevano rovinato il fratello. «Più son di famiglia, più han tecniche e latinorum, e più son marci», imprecava Rina Morelli stirando con rabbia le loro camicie.

I milanesi feriti da queste frasi erano persone che non sopportavano le accuse alla loro classe. Perché sostenevano che a Milano non c'è miseria, che il proletariato è contento, e rarissimi sono gli scioperi. Così quella sera fatale, la platea era un vero e proprio spaccato della città: industriali del carbone, delle fibre sintetiche, dei dolci, della carta, delle macchine da cucire, grandi avvocati, grandi gioiellieri, aristocratici vari, e in mezzo a loro il solito buon ladrone, i soliti pasticcioni, i prevaricatori d'obbligo.

(Camilla Cederna, da *Corriere della Sera*, marzo 1994) □

Contro tutto e contro tutti

Si scoprivano nuovi artisti, ci si incontrava, si organizzavano mostre nelle chiese o nei musei, insieme si è inventato un modo di fare teatro, prima con Parenti e poi con Branciaroli, nelle stazioni, nelle parrocchie, nelle piazze, un modo che doveva essere nuovo sin nell'organizzazione, lì nascevano libri o idee per delle collane, lì si è inventata una rivista.

Con una certezza: che tutto nasceva lì, in quell'istante, dalle sorprese di un incontro tra persone che si stavano offrendo l'uno all'altro, senza condizioni, pronti a lasciare certezze intellettuali, economiche. Contro tutti e contro tutto, se era necessario, e se era necessario pronti a sbaraccare tutto, pronti a riiniziare se l'impeto, la sorpresa si corrompevano per via.

«Attenti al poterazzo» – ci diceva sempre, e ci avvertiva che il poterazzo compra l'anima e insepelisce il sigillo eterno, e quindi il poterazzo uccideva l'unica libertà possibile, l'unica libertà non parodiata, quella di essere figli di Dio.

Quante volte noi abbiamo resistito dicendo: «Non si può buttar via tutto proprio adesso», e Testori diventava una furia perché nessuno e nessun compromesso può violare quella prima, unica e intangibile libertà. Ed era saggio in questo, concreto, la sua estrema era fruttuosa, generava storie personali, iniziative.

Un'estremità generatrice, questo mi è sempre sembrato il miracolo più grande di Giovanni Testori. E quando un giorno si farà il conto di quanta gente della mia generazione, ma non solo, deve a lui la voglia, la forza di lasciare il porto per andare incontro al mare, credo si rimarrà stupefatti.

In una recente intervista Testori mi ha detto che nella sua omosessualità si esprimeva il desiderio terribile, irrisolto, di una paternità. Ebbene, Testori è stato per me un padre, e un padre come ogni padre dovrebbe essere, un padre capace di prenderti, lanciarti verso un'avventura senza pretendere un grazie, senza pretendere nulla in cambio. E insieme a me credo lo possa dire un pezzo significativo della mia generazione.

(Riccardo Bonacina, da *Il Giorno del 17 marzo 1993*) □

A pag. 10, da sinistra a destra, «Agamennone» all'Olimpico: al centro seduto il veneziano Lorenzo Rubelli, fornitore delle stoffe e Adriana Innocenti come Clitennestra. In questa pagina, «Oreste» di Alfieri messo in scena da Testori per il Teatro Popolare di Roma.

UNA LETTURA GLOBALE DELLA SUA OPERA

ATTRAVERSANDO TESTORI: RITRATTO DI UN MAESTRO

Testori narratore e poeta, drammaturgo e pittore, critico d'arte e polemista: i tanti volti di un intellettuale che si voleva uomo come gli altri uomini, nelle conferenze tenutesi all'Umanitaria nel primo anniversario della morte.

ANNA CERAVOLO

«Attraversando Testori», il laboratorio interdisciplinare curato da Adriana Innocenti e Piero Nuti e volto allo studio di Testori e della sua opera, è stato integrato con un ciclo di conferenze tenute da esperti, che via via hanno messo in luce «i diversi volti di Testori», come il nome dato a questa iniziativa preannunciava. Testori e il concetto di teatralità. Testori e il confronto con Shakespeare, Testori maestro. Testori critico d'arte, Testori e il Pierlombardo ed altri: questi gli argomenti specifici che sono stati approfonditi criticamente.

«È una specie di grande discarica, il regno di Testori»: stride quest'affermazione di Cecchetti. Testori ha lacerato nel profondo della natura umana, nel materiale fisiologico, negli istinti e negli impulsi violenti e vergognosi: ciò che non si deve dire, ciò che non si deve fare, ciò che si pensa. In una lettera a Renato Guttuso, ricorda Maurizio Cecchetti, Testori scriveva: «Il problema non è arrivare alla realtà, ma partire dalla realtà». E la realtà che cercava, di cui riempiva i suoi lavori è una realtà che «vive di una sua corporalità prepotente» supportata da «una fantasia visionaria» e da «un gusto certo per l'orrido e il macabro», sottolinea Ugo Ronfani. «La sua idea di realtà non è un'ideologia, è un bisogno di confrontarsi con qualcosa di tangibile, che si scopre concreto, toccabile», spiega ancora Cecchetti, ma precisa: «Testori pensa all'origine terragna come a un grembo. Non è il mito dell'intellettuale di sinistra o impegnato, che essendo impegnato deve attingere dalla realtà. Questo è il complesso dello scrittore borghese che, siccome borghese, deve stare dalla parte della realtà. Sebbene Testori possa avere anche lui qualche inflessione di questo genere, la sua idea di scrittura non è quella».

La libertà e la difesa della libertà per Testori, chiarisce Luca Doninelli assume il «senso proprio di difesa della povertà umana, della miseria. Il suo interesse non era da volontariato cattolico, ma si rifletteva nella consapevolezza che l'uomo emerge come uomo nella debolezza e nella privazione». Enrico Groppali riconosce la «sbalorditiva coerenza di un uomo troppe volte, e da troppe parti, se non da tutte le parti, definito geniale ma incoerente, magari splendido ma contraddittorio, sia come scrittore che come uomo di parte». La capacità e la forza di contraddirsi e di essere o di apparire contraddittori coscientemente e in pubblico deriva, spesso, dallo scegliere un atteggiamento problematico e non dogmatico, e troppe volte si confonde contraddizione con evoluzione, come si denota dall'esempio del percorso critico di Testori rispetto all'arte pittorica, nel contributo di Giovanni Agosti.

Testori, poi, non sapeva nulla di diplomazia culturale, «c'era in lui quel carattere che gli riconosca-

mo oggi, di andare sempre all'eccesso, all'estremo di quello che faceva. È stato scritto giustamente in sua memoria che era quanto mai avverso alle mediazioni o ai compromessi: o accettava fino in fondo o rifiutava in blocco. Ed era sempre portato all'eccesso di generosità o di amore, di amore per la vita e anche di odio» (Gian Alberto Dell'Acqua). La sua costante posizione critica nei confronti della società lo fa definire, dice Ronfani, «uno strano anarchico cattolico» conscio che «la corsa alla fede sia una corsa selvaggia, cieca, che si fa in pura perdita e di cui il maggior merito è la salvezza». Ronfani ricorda che la polemica contro l'istituzione sociale ed ecclesiastica, acuitasi dopo la censura de *L'Arialdia*, «Testori la condusse tenendo sempre vivo in sé il senso che la verità esistenziale è fatta di grumi oscuri, di corporalità, di incapacità di dominare la materia e il corpo in opposizione ad una legge astratta che codifica i comportamenti, ma che è alienante perché non consente l'espressione libera di quello che siamo». Tutto il riserbo sulla sua omosessualità, continua Ronfani, «è stato certamente legato alla sua posizione di cattolico, che quindi aderisce a certe regole, quelle della gerarchia ecclesiastica, che ha la nozione del peccato e quindi non ama la confessione pubblica ma, semmai, celandosi in una ricerca delle ragioni dell'omosessualità, questo problema lo consuma o all'ombra del confessionale o nel profondo della coscienza».

Fa notare Doninelli: «Se c'è un uomo che dimostra che si può essere omosessuali e avere una virilità, e essere una presenza virile nella cultura, nei rapporti, essere uomo insomma, questo è Giovanni Testori... Era semplicemente uno che aveva il coraggio delle proprie azioni, un uomo libero che mi ha insegnato la libertà». Solo dopo la conoscenza di Testori, precisa Doninelli, egli è stato in grado di attribuire un senso alla parola maestro. «Io credo, senza paura di sbagliarmi, che di maestri non ce ne siano più in Italia, oggi. C'è stato lui, e adesso che lui non c'è, io non so nel mondo intellettuale italiano da quale parte ci si debba voltare per trovare un maestro... Non ha mai preteso che la pensassi come lui, né che scrivessi come lui, niente di tutto questo. E di questo gli sono gratissimo. È in questo senso che io sento la paternità di Testori». Nell'opera di Testori viene spesso marcato il carattere unitario, coerente e coordinato a fronte dell'esplicazione multiforme dello slancio espressivo. Groppali: «In un autore come il nostro non ci sono separazioni. Il teatro nutre la narrativa, come nutre la pittura, come ne nutre addirittura l'attività critica. È un circuito che continua a riavvolgersi incessantemente su se stesso». Dell'Acqua: «L'aspetto di Testori critico d'arte non costituisce assolutamente un aspetto specifico e separato dalla sua personalità, nel senso che

in Testori critico d'arte c'era tutto: Testori poeta, Testori drammaturgo, Testori narratore, uomo religioso anche». In particolare è evidente la connessione tra pittura e scrittura più volte ribadita. Dal discorso di Cecchetti: «La scrittura di Testori nasce sempre da un problema figurativo, cioè da un'immagine; non a caso la prima cosa che fa, quando è ancora ragazzo, è dipingere... Quando vedo, per esempio, i disegni della testa del profeta o quando vedo i disegni delle crocifissioni, non penso immediatamente all'opera di un artista, penso a qualcos'altro. Tutto il discorso dello scrittore parte dall'immaginazione, dall'immaginario, dalla figuratività; dà volto a una parola che cerca di andare oltre la metafora e di farsi immagine, cosa, presente... Se devo dare un giudizio artistico, forse Testori non è un grande artista, non è un pittore nel senso di un innovatore, non è un pittore nel senso di un tecnico della materia: è un visionario... Per me non si pone il problema della qualità artistica di Testori, ci si pone il problema di come la figurazione sia un fissare sulla carta una visione che sta dentro e deve venire fuori... Il ciclo che si compie, alla fine, è: immagine, parola, immagine». Citando Elio Vittorini, che per primo aveva capito l'inscindibilità della pittura e della scrittura testoriana, Ronfani tratta della lingua teatrale di Testori «che interseca continuamente la lingua poetica, la pittura, quindi la lingua dell'immagine e, beninteso, quanto il teatro può dare di specifico nel linguaggio. Per Testori il luogo del teatro non è la scena, è verbale, è la parola. Infatti non c'è scenografia in Testori, non ci sono macchine teatrali, non ci sono accessori, non c'è bisogno di nulla di tutto questo, perché il ruolo centrale nel teatro spetta alla parola...».

«Le parole sono gli strumenti, falsi per Testori, perché forse avrebbe desiderato mettere in scena... gli escrementi veri, non la simulazione verbale»: sono parole di Paolo Puppa. Egli insiste sul procedimento di incarnazione della parola che gli consente di non farla cadere in uno stagno finto. «Il corpo da cui si parte è la carne destinata a morire: un insieme di fiati, sudori, escrementi, sperma. È la parola che ha il compito di rappresentare il corpo, di esprimerlo. Allora il teatro diventa un viaggio destinato alla sconfitta, il percorso che porta da questo corpo che puzza a una parola che rischia di essere astratta. E sulla parola Testori fa una sorta di scansione: da una parte la parola-menzogna, la parola poetica, la parola connotante che si allontana attraverso lo stile da questo corpo destinato a morire; e dall'altra la parola-carne, la parola che non vuole essere stile, la parola violentata, infangata... In Testori la parola congiunge, nel suo farsi carne, le fibre del corpo, i suoi ritmi, i suoi umori con il dogma più misterioso della dottrina cattolica». □

COSA CI HA LASCIATO IL GRANDE RIBELLE LOMBARDO

IN ATTESA DI UDIRE I SUOI ULTIMI VERSI

Testori ci ha insegnato a riconoscere il nostro comune destino non nelle parole degradate dei discorsi di ogni giorno, ma nei contorcimenti del corpo e della lingua anelanti a salire dal fondo delle nostre quotidiane paludi.

UGO RONFANI

Testori ci manca, moltissimo. Ci manca come l'altro grande ribelle della cultura cattolica lombarda, padre Davide Turoldo, che nel '92 l'aveva preceduto nella morte, vittima dello stesso male. Uomo dell'Apocalisse, Testori ci manca: proprio perché sentiamo, forse, che questo non è tempo di pacifica indifferenza, che questa fine secolo ha bisogno del fuoco delle passioni e delle profezie.

Aspettiamo di udire dalla voce ferma e maestosa di Adriana Innocenti – alla quale li ha consegnati poco prima di morire – i tre *Lai* scritti nella sua stanza d'ospedale, quando la *Bestia* – come chiamava il cancro – aveva ripreso a torturarlo, e nella testa – sempre parole sue – aveva un drago fiammeggiante e furibondo. *Lai*: non più l'etimo antico che indicava il componimento fantastico o amoroso modulato sulla musica, ma il senso successivo, di canti dolorosi o tragici o mesti. Evocazioni di tre fantasmi senza pace di Donne, *Erodias*, *Cleopatras* e la Madre dolorosa eletta nella poesia testoriana a vegliare sulle sofferenze del Figlio, la *Mater strangoscias*. «I miei gioielli», dice Adriana Innocenti, che ha caro più di ogni altra cosa al mondo questo dono fattole dal poeta, in premio della sua fedeltà di interprete del suo teatro.

Quei versi di fuoco e di neve ci restituiranno il Testori che crudelmente ci manca ogni qualvolta pronunciamo o sentiamo pronunciare parole degradate, piccole, inutili. Come alte, invece, risuonavano le sue parole sempre in bilico fra bestemmia e preghiera, inferno e paradiso. Come ci aveva insegnato a riconoscere il nostro destino – risibile e sublime – nei contorcimenti del corpo e della lingua anelanti a salire, dal fondo delle nostre quotidiane paludi.

Testori ci manca perché abbiamo capito che quel suo scrivere nella lingua degli ultimi, quelle sue pagine incandescenti e stravolte, affondate in una lombardità bassa, dialettale, plebea erano tizzoni di carne fatta verbo, via crucis di una umanità che annaspava come nel girone del *Depeupleur* di Beckett. È impegno di solidarietà verso gli altri uomini. Non sarà inutile ricordare, in una Milano smaniante di egoismi liberisti, che l'ultimo

scritto di Testori, prima di chiudere gli occhi nel marzo del '93, era stato per un *barbone* bruciato con crudeltà e disprezzo in piazza del Duomo. Testori diceva, desolato, di sentirsi «impari alla pietà»: uno sgomento che gli ha fatto scrivere pagine di un cristianesimo assoluto sui nuovi dannati delle metropoli, sull'agonia del ragazzo drogato che *In exitu* va a morire nelle latrine della stazione. Testori ci manca non come *litterateur*, ma come testimone dell'uomo e per l'uomo. «Credo di non essere uno scrittore ma un'altra cosa. Questa che faccio oggi non è più letteratura – disse in un'intervista di una decina di anni orsono, quand'era già entrato nel «ventre del teatro» delle confessioni estreme, della poesia che si torceva con lingue di fuoco fra maledizione e invocazione. Aggiunse che «ci sono cose che non si possono fare o dire con le parole»: ed era davvero un lasciarsi alle spalle tutta quella letteratura che aveva dato origine, negli anni Cinquanta, a una serie di stereotipi critici: il Testori neorealista; il Testori dello sperimentalismo linguistico alla Gadda; il Testori che guardava a Céline e a Bernanos. Mentre (come avrebbe poi splendidamente dimostrato con la *Trilogia* – *L'Amleto*, il *Macbetto* e l'*Edipus* – più ancora con la poesia e la drammaturgia religiose degli anni Ottanta) la sua lingua martoriata, il suo espressionismo semantico via via più stravolto aveva radici non nell'artificio letterario, non nel calligrafismo sperimentale nel quale era maestro un Gadda, ma in una straziata, totale invenzione interiore del linguaggio, nella trasfigurazione della parola per farne respiro, pulsione fisiologica, corpo incarnato nel verbo.

Se vado col ricordo ad un incontro nel suo studio di Brera, quando rimasi a lungo davanti alle tele, ai cartoni e ai fogli del Testori pittore, sento di dover ribadire quanto è stato detto – da Elio Vittorini fra i primi – sull'osmosi sempre esistita fra la pagina della sua narrativa, la parola del suo teatro e il segno della sua pittura. Un tutto inestricabile, impastato di realtà corporali, spasmi fisici, aneliti a liberarsi dalla materia, ossessioni disperate e violente, speranze di impetuose catarsi. Son sempre stati gli stessi tragici archetipi dell'esistenza – la lacerazione del-

la nascita, le tenebre della morte ma anche, nell'arco di questa finitezza, la promessa di un dopo e di un altrove, pietosa consolazione sospesa sulla paura del nulla – che hanno parlato nel narratore, nel drammaturgo e nel pittore.

Testori ci manca, infine, perché senza di lui ci sentiamo più soli nella battaglia per un teatro altro, fatto di umiltà e di grandezza, di comunione degli spiriti e di interrogativi sulla nostra sorte. Da lui, scrittore di barocche ridondanze agli esordi, ci era venuta la lezione ultima di un teatro povero, anzi poverissimo, le cui sole ricchezze fossero le parole che non ammettono inganni o raggiri. Da lui, pittore di violenze figurali e cromatiche, era venuta la proposta dei palcoscenici nudi, abitati soltanto dalla maestà del testo. Da lui, sempre così pronto a gettarsi nelle mischie epocali come Pasolini, era venuto l'invito a celebrare lo spettacolo come una liturgia della vita.

Contro un teatro costruito sulla falsa salvezza degli epiloghi esemplari, delle affermazioni ideologiche e della razionalizzazione dei contrasti, Testori ha proposto un teatro del rischio dell'irrazionale, dell'imprevedibilità delle passioni, del «grumo primordiale dell'esistenza». La parola teatrale – aveva scritto in quel suo manifesto del '68 che s'intitolava *Nel ventre del teatro* – «è prima di tutto *orrendamente* fisiologica»; ci riporta al nucleo immutabile e inspiegabile dell'esistenza, che «consiste nel sangue della nascita e dell'agonia, nel gemito del parto e della morte, nello strame (con la sua terribile attrazione) del punto di partenza e del punto d'arrivo».

Il teatro di Testori si svolge così tutto su una scena interiore: come tale ci riguarda tutti e non può lasciarci indifferenti. Teatro vuol dire – aveva scritto ancora in *Nel ventre del teatro* – «la meditazione di quel nostro lacerto di carne sopra le ossa del palcoscenico, come sopra quelle di un catafalco. Esattamente come in una veglia funebre. E sempre con la paura che sia l'ultimo sguardo e l'ultima possibilità concessa all'uomo».

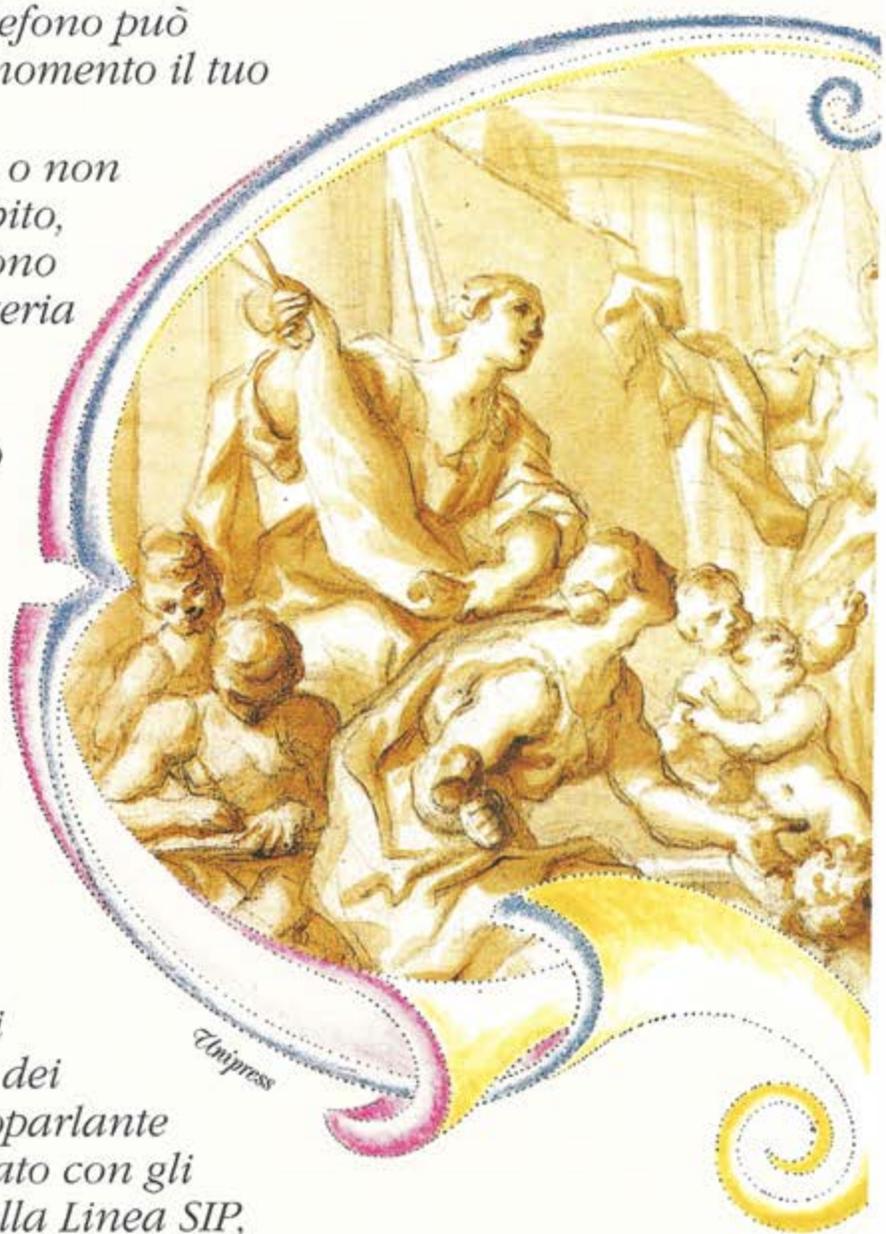
Meditazione ultima, non gioco, evasione, disimpegno. È questa gravità (perduta) del rito teatrale, secondo Testori, la pietra angolare, forse, di una rifondazione del teatro. □

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.

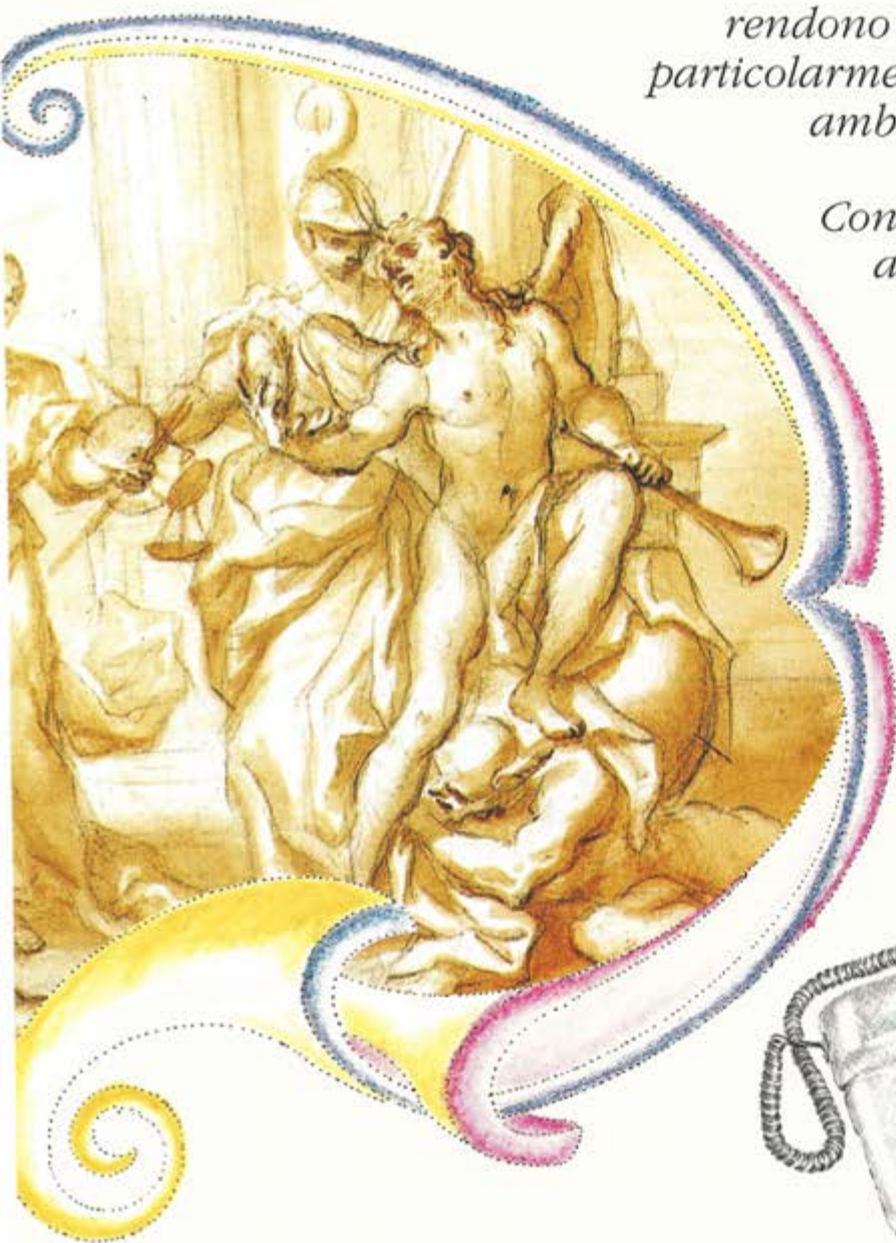
La rapidità con cui puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze, la possibilità di selezionare a mani libere con l'ascolto dei segnali tramite altoparlante e il design coordinato con gli altri apparecchi della Linea SIP,



un telefono esper



Tua Musa



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

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



o risponde per te

SIP

LA TESTIMONIANZA DI ANDRÉE RUTH SHAMMAH

UN PROVOCATORE CHE HA MESSO L'UOMO AL CENTRO DI TUTTO

ANNA CERAVOLO

Al Teatro Franco Parenti, prima Salone Pierlombardo, il nome di Testori è legato come a nessun altro spazio di Milano. Per la sua inaugurazione, il 16 gennaio 1973, viene messo in scena l'*Amleto*, prima tappa della trilogia testoriana degli scarrozzanti che si completerà con il *Macbetto* il 21 ottobre 1974 e con l'*Edipus* il 27 maggio 1975. A cui va aggiunta per coerenza teatrale, *I promessi sposi alla prova*, 26 gennaio 1984.

La testimonianza di Andrée Ruth Shammah è tra le più preziose perché dal suo incontro, quasi casuale, e poi dal rapporto che ne è scaturito, con Testori, il teatro italiano si è arricchito di un'esperienza fondamentale. In tutta la storia teatrale di Testori il lavoro al Pierlombardo ha costituito una vicenda a sé e non ripetuta. «Quella è la parte rivoluzionaria di Testori – afferma Andrée Ruth Shammah – dopo dodici anni di silenzio teatrale, Testori tornava a scrivere per il teatro, per noi, per me, per Franco Parenti, per un'idea di teatro che c'era al Pierlombardo... Ponendo il valore dell'uomo al centro di tutto si era trovato un punto d'intesa tra un cattolico, un'ebrea e un laico come era Parenti». Più di uno i motivi per cui la trilogia resterà una pietra miliare nella storia del teatro italiano, innanzitutto per il carattere fortemente eversivo: «la trilogia è stata il grande affresco di un'epoca». Il tema del bisogno di assoluto tradotto nella grande carica sociale di Testori drammaturgo si trasformava quasi in una bestemmia. «Era un modo non retorico di essere cattolico. Testori urlava la necessità della presenza di Dio, non si limitava ad affermarne l'esistenza, altrimenti tutti coloro che a questa verità non aderiscono sarebbero stati esclusi». È sempre stato un provocatore che attingeva con accanimento ed irruenza dalle fessure nere del contrasto. Nel tendere il comico, la trilogia si guadagna una dimensione di unicità, rispetto al resto dell'opera di Testori.

Alla comicità, in seguito, Testori rinuncerà del tutto. La Shammah sostiene che è stato soprattutto merito di Franco Parenti, «un uomo davvero disperato, non un guitto che cercava la gag comica. La comicità di Parenti era accettata da Testori perché sapeva da quale profondità umana arrivava». E il comico inteso come sentimento che non esclude la disperazione ma che, anzi, è insediato nei meandri più oscuri del dolore con tutta la forza liberatoria di mettere alla berlina la vita, la morte. Il comico era in Testori «perché lui metteva delle battute irresistibili, ma non rientrava nella sua consapevolezza né nella sua missione».

Il lavoro drammaturgico della trilogia si evolve con l'intervento critico di Andrée Ruth Shammah e Franco Parenti. «La grande generosità di scrittura di Testori – osserva Andrée Ruth Shammah – è rarissima. Per lui era più semplice scrivere che correggere».

Dopo l'esperienza della trilogia affiora la questione del «tradimento». È chiaro che un autore si possa sentir tradito, eccettuato il caso che si metta in scena lui stesso. «Sicuramente noi l'abbiamo

Fra la pittura e la scena

Mi aveva fatto molta impressione nel 1987 la recensione di Giovanni Testori sul *Corriere della Sera* alla grande mostra di Giacomo Ceruti montata nel monastero di Santa Giulia a Brescia, lì dove l'Ermengarda di *Adelchi* era stata reclusa ed era morta. Il pittore lombardo del Settecento era uno dei grandi amori figurativi di Testori e, prima di lui, di Roberto Longhi: i suoi ritratti e i suoi teleri con pezzetti di ogni specie e sempre di dolente verità sembravano i vertici del secolo, da sbattere in faccia ad altre gerarchie. Fin dalla giovinezza Testori aveva insistito sulla grandezza somma di Ceruti ed era stato, sotto la direzione di Longhi, l'artefice principale dei *Pittori della realtà in Lombardia*, la mostra che nel 1953 aveva occupato le sale, allora ben messe, del Palazzo Reale di Milano, la mostra che visitano un Roberto e l'Anonimo Lombardo nell'omonimo e commovente romanzo giovanile di Arbascino. Ma nel 1987 a Testori vengono dei dubbi di fronte a quella parata di dipinti di chi era stato per Longhi l'anti-Tiepolo per eccellenza: qualcosa, anche pochissimo, dell'antico amore è andato a male e a mezza voce prova a dire che forse il «tutto vero» di Ceruti non vale il «tutto falso» di Tiepolo. In mezzo c'era stata la mostra di Passariano, la villa dell'ultimo doge persa nella campagna friulana, dove nel 1971 le tele gigantesche del Tiepolo, raccolte da ogni dove, avevano aperto gli occhi a una generazione. Non erano più concesse certezze rassicuranti e le demenze di iconografia e di contenuto di Tiepolo insieme al suo mestiere supremo e all'aria fredda che circola tra le sue creature cominciano a bussare alle nostre teste, prima che ai nostri cuori. Del resto Pasolini aveva girato l'episodio borghese di *Porcile*, 1968, nella villa Pisani di Strà, proprio in mezzo agli affreschi di Tiepolo, 1760-1762. E nel descrivere l'Olimpo industriale di casa Agnelli adoperava, 1969, l'espressione «scolorita nebulosa tiepolesca»: una parata di donne e l'esercito degli industriali italiani sotto le mura di Troia, prima del vomito di *Vendita galline, km 2* e del supremo rimpianto dei *Fratelli d'Italia*: «Irene... Consuelo... Kiki... Domietta... Marella... Mariella... Marina... Mita... Anne-Marie... Simonetta... Luciana... Loredana... Rosanna... Allegra... Letizia... Gioia... Gioia... Gloria... Si vedrà mai più tutta insieme una densità simile di bellezza e di chic... mentre chiaramente diventa leggenda?». La vita di Tiepolo, da vecchio a Madrid, tra gli intrighi di corte e le mene del Mengs, cominciava a sembrare il soggetto per un apocrofito di Hofmannsthal. E proprio sulla testa dei personaggi della *Torre*, nella messinscena di Luca Ronconi a Prato nel 1979, planava il soffitto dello scalone della reggia di Würzburg, dipinto da Tiepolo nel 1753 e raffigurante l'Olimpo e i quattro Continenti. Il principe Sigismondo, in quello spettacolo indimenticato, era Franco Branciaroli, che sarebbe diventato uno degli eroi del teatro che Testori ancora doveva scrivere. E usciti dal Fabbricone, che si chiama come il titolo di uno dei *Segreti di Milano* di Testori (il ciclo di libri da cui era stato tratto *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, 1960), si andava al Metastasio, con la bussola di Franco Quadri, a vedere il primo *Calderon* di Pasolini, prima dei lemuri e dei primi della classe... Nel vecchio orfanatrofio stava un pezzo delle *Baccanti* di Euripide dove Marisa Fabbri interpretava tutte le parti della tragedia ed invocava Dioniso, come due anni prima lo Scarrozzante dell'*Edipus*. Le ricchissime e favolose scene di questi spettacoli erano merito di Gae Aulenti, su cui si stava per abbattere uno dei monumenti della prosa polemica di Testori... E allora regali restituiti, saluti interrotti, libri buttati via, difficoltà di rapporti a Milano e altrove.

Si potrebbe continuare per ore ad inserire voci in questo reticolo di rimandi e di mitologie, a farlo sempre più fitto di nomi e di date e forse più privato fra i capricci del destino e il teatro della memoria...; anche se l'ambizione in fondo è quella di arrivare a capire non solo le proprie ragioni espressive ma anche geografia e storia dell'Italia di ieri e di oggi. Senza mai dimenticare, come dice Jan in *Bestia da stile*: «...cosa significa avere vent'anni / se non amare pochi maestri e odiarne molti?». ... o, almeno, cosa significava? *Giovanni Agosti*

tradito – sostiene Andrée Ruth Shammah – ma, come lui scrive nei *I promessi sposi alla prova*, per andare più dentro e più in profondo. Ognuno tradisce per appropriarsi, o per esaltare i valori di un testo, e questo lui lo contemplava. Il maggior tradimento finisce per essere il maggior ap-

profondimento». Giovanni Testori sintetizza il teatro nella parola, le altre componenti diventano non necessarie, infatti «la lingua di Testori, pronunciata, diventa teatro ma non esclude, però, una teatralità di fatto, anche se Testori non la teorizza, ma la contiene, si riverbera intorno». □

IL FASCINO DISCRETO DI UNA SCENA SCONOSCIUTA

NOTIZIE DALL'AUSTRALIA SU UN TEATRO LONTANO

Una drammaturgia nazionale nata nel 1955, con Summer of the seventeenth doll di Ray Lawler, dopo più di un secolo di dipendenza dai modelli europei - Un tipo di multiculturalismo tollerante verso le minoranze caratterizza una produzione teatrale che fruisce di finanziamenti trasparenti da parte dello Stato e sa anche essere autosufficiente - La funzione del Teatro La Mama di Sidney e il modello di Fo nelle comunità teatrali - Shakespeare fa la parte del leone, fra gli italiani rappresentati Goldoni e Pirandello - Quattro e distinte le aree produttive: quella commerciale, il Mainstream Theatre di stampo britannico, il Fringe Theatre e la Community Theatre.

ANNA CERAVOLO



Questo studio, inerente la situazione del teatro australiano, risulta da una ricerca effettuata sul campo durante un soggiorno di sei mesi: dal gennaio al luglio del 1993. La bibliografia relativa alla storia del teatro australiano è quantitativamente carente, così come sono pressoché inesistenti studi o monografie dei personaggi o degli aspetti più significativi. Le informazioni sono quindi state raccolte direttamente da persone inserite o vicine al mondo del teatro: critici, drammaturghi, direttori di compagnie teatrali, attori, docenti universitari, direttori di giornali, funzionari di organi pubblici, responsabili di associazioni o organismi privati. Globalmente sono stati ascoltati i rappresentanti di circa quaranta enti. Contemporaneamente ho seguito attivamente il lavoro di una compagnia teatrale. Ne ho così potuto osservare il processo creativo e soprattutto il modello d'organizzazione.

L'esposizione, in questa sede, si limiterà agli argomenti più interessanti, e a quegli aspetti più attuali e urgenti che come un refrain compaiono nei discorsi di tutti, o quasi, i miei interlocutori.

È opportuno ricordare alcune caratteristiche dell'Australia che hanno influenzato e tuttora condizionano fondamentalmente la struttura sociale e lo sviluppo culturale, innanzitutto l'inesperienza storica. Per i manuali la storia dell'Australia è la storia dell'insediamento bianco e porta come data d'inizio il 1788. Sorta come colonia penale britannica ha acquisito l'indipendenza solo dal 1901, costituendosi in federazione di 6 stati e 2 territori. Nonostante la giovane età l'Australia non si è lasciata scappare una guerra. Si ricordi la guerra dei Boeri in Sud Africa, la prima e la seconda guerra mondiale, la guerra di Corea, la guerra del Vietnam. I monumenti ai caduti, con l'elenco interminabile dei morti, sono impressionanti perché il Paese è così isolato e così lontano che verificarne l'interventismo lascia stupefatti. Il secondo dato è la densità di popolazione: 2 ab./kmq contro i 191 italiani, come dire che in Australia si sta cento volte più larghi. In terzo luogo la popolazione è composta da un mosaico di etnie, ma episodi violenti di razzismo o manifestazioni di intolleranza sono relativamente poco numerosi dato un contesto così delicato. Infine, durante tutto questo secolo, e ancora saldamente oggi, la politica economica ha uniformato i suoi interventi a uno smaccato protezionismo con conseguenze dirette in ambito demografico, mediante la politica dell'immigrazione controllata e, con modalità che verranno esaminate successivamente, anche in quello culturale.

La seguente, concisa segnalazione delle tappe salienti del teatro australiano non può esaurire la complessità dell'argomento, ma è solo un'illustrazione schematica del processo evolutivo di una società letta attraverso l'espressione teatrale.

MODELLI EUROPEI

I primi autori australiani fanno la loro apparizione negli anni '20 dell'Ottocento. Guardano all'Europa e ne imitano o il solenne dramma in versi o il componimento melodrammatico, sentimentale e patetico. Duramente bistrattati, non viene loro riconosciuto alcun diritto d'autore. Negli anni '50 il business del teatro di impronta anglosassone entra in un'ascesa costante e ininterrotta fino allo scossone della Grande Crisi degli anni '30. Il nuovo continente solletica l'interesse degli attori europei, tra cui anche Sarah Bernhardt. Molti di loro decidono di trasferirsi permanentemente. Nel 1904 Leon Brodsky, dopo il suo confronto con Yeats, fonda l'Australian Theatre Society, sull'esempio dell'Abbey Theatre di Dublino. Nel 1909 l'esperimento è già esaurito. La sua importanza consiste nel marcare la prima forma di ribellione contro l'introduzione passiva di contenuti e modelli espressi dall'esterno. Il discorso interrotto di Brodsky è ripreso nel 1921 da Louis Esson e i suoi Pioneer Players. Ancora, nel '23 è già tutto finito. La sostanziale differenza con il gruppo di Dublino consiste nella mancanza di un reale conflitto storico-politico: il Paese è già indipendente. Gli autori, allora, tenta-



no di costruire il conflitto drammatico attorno alla lotta dell'uomo contro la natura. Le tematiche sono estremamente difficili da trattarsi drammaturgicamente mentre la messinscena, legata al naturalismo, è tecnicamente inadatta a queste opere. Le scene australiane continuano ad essere di dominio inglese o americano. Gli autori australiani, negletti dalle compagnie professionistiche, ripiegano sulla radio.

La drammaturgia australiana nasce ufficialmente nel 1955 con *Summer of the seventeenth doll* di Ray Lawler. Finalmente tutti i precedenti falliti tentativi di sganciarsi dalla dipendenza culturale angloamericana sono rivendicati dalla portata innovativa di *The doll*. L'ambientazione è urbana, lo spazio è un interno e in teatro si inizia ad usare l'australiano invece dell'inglese. Può sembrare una sottigliezza. Non si pensi qui a quel manipolo di perditempo che cancella l'ultima vocale sui cartelli stradali per imporre la corretta pronuncia «lumbarda». Nella situazione australiana dell'epoca la conquista dell'uso del proprio gergo nelle arti è stata una rivoluzione. *The doll* è il primo testo australiano ad essere rappresentato da una compagnia professionistica. Lo spettacolo, dopo la presentazione in Australia, è stato subito portato a Londra e New York. Ray Lawler, membro del cast, è ritornato in Australia solo dopo diciotto anni.

The doll, che a metà degli anni '50 ha rotto il silenzio australiano, è ancora un episodio isolato. Bisogna aspettare una decina d'anni prima che l'urgenza di dire confluisca in espressione teatrale organizzata. L'ondata di rinnovamento che negli anni '60 ha scosso tutto l'Occidente ha assunto in Australia caratteristiche simili a quelle degli altri Paesi. La protesta aspramente antigovernativa e antiamericana, oltre al dissenso per il coinvolgimento nella guerra del Vietnam, segna la presa di coscienza, ormai collettiva, che si deve superare qualsiasi forma di dipendenza dall'estero ed affermare l'identità australiana. La ricerca teatrale si indirizza proprio a scovare i modi e i comportamenti tipici, a individuare cosa è «australiano». Ciò non è stato indolore perché ha inevitabilmente indotto un processo di omogeneizzazione che per alcune minoranze etniche è stato vissuto con grande tensione. Gli autori, come pure gli attori e i registi di quegli anni sono il prodotto delle università e delle classi medie. La delega sociale a pensare è lasciata a giovani, colti e benestanti. In un primo tempo la sperimentazione è sfrenata poiché priva del vincolo di essere economicamente remunerativa. In questo periodo sorge anche un nuovo stile di recitare che sottolinea fisicamente la violenza verbale dei testi, ricco di comicità ed energia e che supera il naturalismo.

«LA MAMA» A SIDNEY

Nel 1966 a Sydney si ha la prima stagione tutta australiana. I primi spettacoli non hanno né la pretesa, né l'interesse di approdare ai teatri di Stato, ma vengono allestiti in spazi alternativi. Nel 1967 nasce La Mama che ricalca l'omonimo locale al Greenwich Village di New York. Viene creata con la funzione specifica di offrire uno spazio agli autori australiani. Libera da ideologie, ha saputo sopravvivere nel tempo mantenendo inalterato il suo scopo. Ha tenuto a battesimo tutti gli autori, gli attori e i registi che hanno costruito il teatro australiano. Lo spazio, di questa ex cameriera e prima ancora bordello, limitatissimo e dimesso è ancora oggi il palcoscenico più interessante dell'Australia. Nel 1970 il gruppo centrale di attori de La Mama si trasferisce alla Pram Factory, un'ex fabbrica di carrozelle, con il nome di Australian Performing Group. Con il passare del tempo l'eccessivo radicalismo delle sue posizioni provoca la perdita di contatto con il pubblico, mentre l'inflessibile subordinazione dell'individuo al gruppo induce molti artisti ad allontanarsene. Sempre nel '70 a Sydney sorge, nella vecchia sede di una compagnia di taxi, The Nimrod Street Theatre. I seguenti dati esprimono numericamente il contributo di queste situazioni alla australianizzazione del teatro: La Mama, biennio '67-'69, 33 produzioni totali di cui 25 testi australiani e 8 testi stranieri; The Pram, biennio '70-'72, 18 produzioni totali di cui 17 testi australiani e un testo straniero; The Nimrod, da dicembre '70 a gennaio '74, 32 produzioni totali di cui 25 testi australiani e due terzi dei quali sono prime. Più volte sull'orlo del disastro economico e ormai svuotati della loro ragion d'essere, The Pram nell'86 e The Nimrod nell'88 collassano definitivamente impossibilitati a sostentarsi con un finanziamento pubblico ormai ridotto all'osso. Solo grazie a queste tre realtà, La Mama, The Pram e The Nimrod, e alla svolta politica laburista del '72 con Whitlam al potere che ha triplicato i finanziamenti alle arti, ciò che viene definito il rinascimento australiano degli anni '70 ha potuto compiersi. Dopo aver forgiato la propria individualità nazionale, l'evoluzione del teatro australiano è proseguita evidenziando i seguenti aspetti. Gli autori emersi negli anni '70 sono passati al servizio delle maggiori compagnie. Così si sono lasciati soggiogare dalle leggi di commercializzazione del loro lavoro, dalla corsa all'accaparramento delle sovvenzioni, dall'invito indiretto delle compagnie a non rischiare e a non cadere in contraddizione, dall'aver perso il diritto di sbagliare. Gran parte della loro originaria vitalità è andata in fumo. Tuttavia, sulla scorta dell'esperienza degli

anni '70, il teatro australiano ha affermato con chiarezza, ed è uno dei tormentoni per la gente di spettacolo, che il drammaturgo deve essere scaraventato dalla sua torre d'avorio sul palcoscenico. Lo scrittore non deve lavorare in isolamento. Deve confrontarsi dapprima con il regista e lo scenografo e quindi deve verificare costantemente, durante le prove, che ciò che scrive funzioni nello spazio e nel ritmo teatrali. Il perfezionamento dell'opera concede all'autore di intervenire sul testo anche a spettacolo già rappresentato, in seguito alle reazioni del pubblico. Questi concetti, così radicati nella mentalità australiana, sono discutibili. Innanzitutto l'autore, per lavorare a contatto con la compagnia, dev'essere vivo. Pensiamo all'Italia e siamo già quasi spiazzati.

TARGET MULTICULTURALE

Durante gli ultimi anni l'offerta si è moltiplicata e diversificata per target di pubblico prescelto, contenuti, linguaggi espressivi. All'inizio degli anni '80, per un complesso insieme di ragioni, la concezione di un'unica identità australiana cede il posto al multiculturalismo. Dapprima formulato in ambito sociopolitico, viene quindi traslato in teatro. Non è qui possibile una trattazione approfondita di questo argomento; in proposito è preziosissimo il contributo del professor Carsaniga della La Trobe University di Melbourne, in occasione del convegno tenutosi presso l'Università di Bologna nel 1989'. Per multiculturalismo non s'intende il mero riconoscimento e rispetto delle molteplici etnie e culture presenti sul territorio australiano. Sinteticamente lo si può definire come il risultato di un duplice sforzo. Da una parte il raffinamento delle singole culture, inteso come lo smussare quei caratteri che le rendono incollocabili in un'ottica di armonica coesistenza (per esempio tradizioni o atteggiamenti razzisti o sessisti). In secondo luogo la presa di coscienza che la pacifica convivenza tra razze diverse non si raggiunge per caso. La sensibilizzazione della popolazione deve seguire la revisione della legislazione nel senso di garantire concretamente una maggior giustizia economica e sociale, la divisione dei poteri, pari opportunità tenuto conto delle diverse condizioni di partenza. Il concetto di multiculturalismo non è limitato solo alla considerazione delle diverse etnie, bensì abbraccia più generalmente qualsiasi minoranza non sufficientemente valorizzata: donne, individui disabili, omosessuali. Il quinto punto del paragrafo 5 dell'*Australia Council Act* del 1975 attribuisce al massimo organo di finanziamento pubblico alle arti, l'*Australia Council*, la funzione di «promuovere l'espressione dell'identità nazionale mediante le arti». Questa frase, immutata dopo circa vent'anni, non è oggi da considerarsi anacronistica. Attualmente il concetto di identità nazionale deve comprendere l'apporto di tutte le culture, lo specchio made in Uk si è rotto.

Non ho dubbi che questa sia la corretta interpretazione del precedente passaggio perché l'*Australia Council* applica la filosofia del multiculturalismo sia ai criteri di concessione dei finanziamenti che alla politica del personale che attua. Infatti questa è la composizione dello staff dell'*Australia Council*. Donne: 65%; Nesb (Non English Speaking Background): 26%; Aborigeni: 9%; Disabili: 10%. La somma non è 100 perché un individuo può rientrare in più categorie.

Ritengo che siano quattro le ragioni principali che hanno giustificato la virata multicultural: 1) la necessità di garantire l'ordine interno rimuovendo possibili cause di attrito e dissidio tra gruppi etnici. 2) Il bisogno di epurazione collettiva per gli errori commessi in passato. Ciò è evidentissimo nei confronti della comunità aborigena, i cui membri sono estremamente avvantaggiati in tutti gli ambiti della vita sociale, non da ultimo l'accesso alle arti. 3) L'inevitabile e più o meno marcato emergere delle molteplici culture, durante gli ultimi anni per cui oggi più nessuna si trova in posizione dominante rispetto alle altre. Allora anche la popolazione di ceppo britannico è assimilabile a una delle tante etnie. 4) Il Paese, non abba-



stanza conosciuto a causa della posizione isolata, rifiuta assolutamente di vedersi assimilato alle altre *english speaking nations*. Il multiculturalismo diventa un congegno poderoso e efficacissimo per dichiarare l'unicità e la maturità della nazione, per continuare a ribadire così l'indipendenza da Gran Bretagna e Stati Uniti.

In teatro il multiculturalismo è sia sul palcoscenico che in platea. Dai gruppi teatrali non commerciali viene trattato in due modi: o sviluppano e approfondiscono canoni espressivi propri di una certa etnia, oppure arricchiscono il messaggio con l'apporto di patrimoni culturali diversificati secondo codici universalmente decifrabili. Le compagnie principali invece concedono sì, spazio e supporto alle iniziative multiculturali ma, nei loro spettacoli, talvolta tendono a rinchiodare i personaggi in stereotipi televisivi e a scaderne in una recitazione da soap opera. Le differenze culturali e il problema di farsi capire da tutti vengono così abbattuti perché, ahimè, ormai ad ogni latitudine il video ha fatto centro.

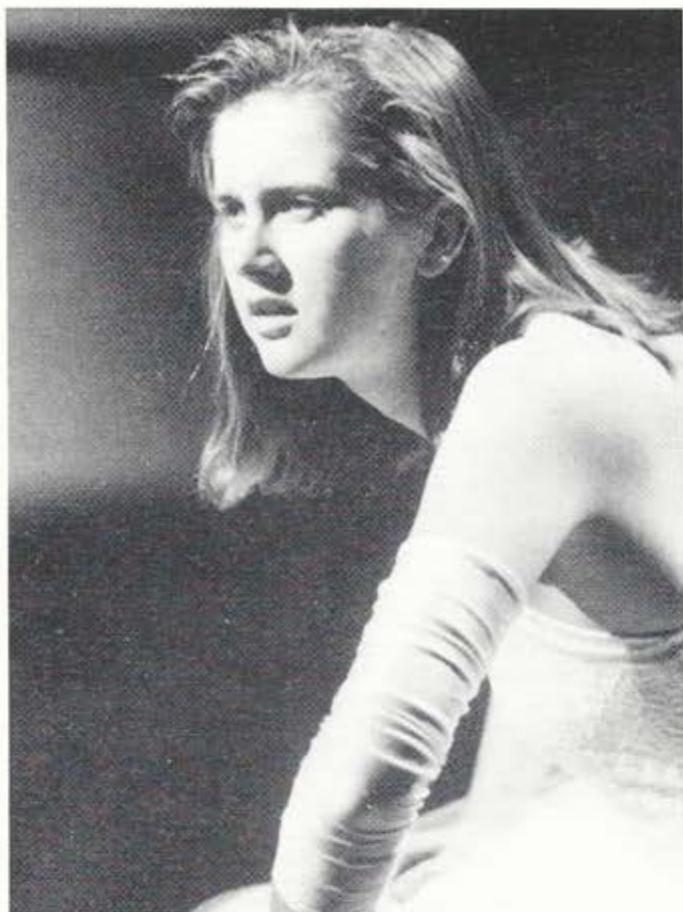
CONTRIBUTI DI STATO

In Australia le arti e il teatro in particolare, sono esattamente assimilati agli altri settori produttivi. Le istituzioni pubbliche e private sono orientate al mercato e tendono a criteri economici di efficienza e efficacia. Soggetti di particolare attenzione sono sia il fattore produttivo lavoro che i consumatori del servizio. Incanalare elevati valori culturali dentro bilanci che quadrano, a noi europei può sembrare venale. In sostanza è solo una questione di sincerità. Un Paese giovane come l'Australia, non certo privo di ipocrisie, ha comunque sviluppato col denaro un rapporto più libero e trasparente. Per esempio, seppure in Italia la pubblicità dei documenti riassuntivi della gestione economica degli enti sia stabilita per legge, la circolazione di informazioni di questo tipo, in Australia, non è demonizzata come qui, e il management è più equilibrato, probabilmente più rigido, certamente più credibile. Meglio di tanta retorica è citare il rapporto annuale del presidente dell'*Australia Council* che, anziché indugiare nel burocratese di casa nostra, intavola un discorso di una logica quasi brutale. Il rimorso del colonizzatore è ben riassunto in questa sua frase: «...l'anno scorso l'arte e l'artigianato aborigeno ci hanno portato a casa più di 30 milioni di dollari con le esportazioni...» il che ben giustifica i 4 milioni stanziati per le arti aborigene. Dedicò poi un quarto di tutto il rapporto a spiegare l'effetto di moltiplicatore del reddito di una piccola sovvenzione ad uno scrittore. Con un finanziamento pari a 1,

scrive, tra stampatori, produttori di carta, grossisti, agenti di vendita, si finisce per generare un reddito di 9. Si produce un bene a contenuto culturale, e poi vuoi mettere cosa non c'è da tassare? Non si confonda tanta chiarezza con scarsa sensibilità. E comunque meglio rozzi ma onesti.

Il finanziamento pubblico opera a tre livelli. Il governo locale, o City Council, abbraccia o piccoli centri, o uno o più sobborghi di una città maggiore. Ha poteri di finanziamento piuttosto limitati. Solitamente interviene con contributi per la costruzione degli edifici, o mediante la cancellazione del debito fiscale. Lo State Government, uno in ogni stato o territorio, indirizza i finanziamenti soprattutto alle state company. Sono le compagnie che raggiungono il pubblico più vasto, di buon livello qualitativo, ma poco innovative. Agli State Government si rimprovera un'eccessiva interferenza politica nelle scelte artistiche. A sentire il responsabile di una state company si tratterebbe soltanto di linee guida. Probabilmente il punto di vista fa la risposta.

L'*Australia Council*, creato nel 1968, è l'organo del Governo Federale, cioè del potere esecutivo centrale e dipende dal Minister for the Arts and Territories. Due principi informano tutta la sua attività: la presa di distanza dagli affari politici del governo; il sistema dell'osservatorio di artisti a rotazione periodica, al fine di garantire la massima obiettività, col compito di valutare i meriti dei richiedenti per l'assegnazione dei contributi. Le sovvenzioni si distinguono in: annuali, per tutto il programma di lavoro, oppure per progetto, con l'eccezione di un aiuto pluriennale solo per Australian Ballet, Musica Viva Australia e National Music Camp Association. L'Ac è suddiviso in cinque settori: Letteratura, Arti aborigene, Arti visive, Sviluppo culturale delle comunità e Performing arts distinto, a sua volta, in danza, teatro e musica. Circa il 54% del totale dei fondi è riservato alle performing arts. Dal 1990 l'Ac sovrappone il criterio geografico a quello storico. Coerentemente con la posizione del Paese, Asia e Pacifico sono gli obiettivi per «promuovere la conoscenza e la stima delle arti australiane da parte di persone in altri Paesi», come recita l'articolo 7 del paragrafo 5 dell'*Ac Act*. Nel periodo '90-91 i fondi per programmi rivolti a Asia e Pacifico sono stati il 12,5% del totale stanziato per tutti i programmi internazionali, nel '91-92 sono aumentati al 25%, per raddoppiare nel '92-93 raggiungendo il 50%. È allora chiaro che è più probabile ottenere un finanziamento allorché la proposta in qualche modo si ricolleggi a tale area geografica. Si vuole che il vincolo con l'Occidente diventi sempre più flebile. Le ragioni alla base di questa scelta sono diverse. Dal già citato rapporto annuale emerge, ma non è l'unico sintomo, la paura dei concorrenti regionali, specie asiatici, in generale sovrappopolati, alcuni molto poveri, altri ricchi o in ascesa: sempre pericolosi contro i 17 milioni di abitanti dell'Australia. I principali partner economici sono in ordine d'importanza: Giappone, Corea e Cina. La politica intrapresa dall'Ac rafforza le già esistenti relazioni economiche e aiuta a mantenere rapporti di buon vicinato. Il giudizio sull'operato dell'Ac è unanimemente positivo. L'opinione comune che ho raccolto è che il denaro pubblico sia effettivamente distribuito in base ai meriti. Nel febbraio '93 il Department of Arts, Sport, the Environment, and Territories ha condotto un sondaggio tra i richiedenti sovvenzioni, indipendentemente dall'ottenimento delle stesse: il 73% si è dichiarato soddisfatto del lavoro dell'Ac. Tuttavia nella sua struttura o nella gestione dev'esserci qualcosa che non va, visto che per ogni dollaro di finanziamento concesso ne spende sei. Altre forme di finanziamento sono le seguenti. Playing Australia: progetto stabilito nel '93 dal Governo Federale per finanziare le tournée all'interno dell'Australia, in particolare con lo scopo di raggiungere le aree più remote del Paese. La Health Promotion Foundation devolve una parte delle tasse sul tabacco alla promozione del teatro e della cultura negli Stati del Victoria, Western Australia e South Australia.



IL DIRITTO D'AUTORE

La tutela dei diritti sta molto a cuore alle istituzioni australiane. L'Ac, come già visto, tutela concretamente i soggetti più svantaggiati tramite la politica di assunzione, e ugualmente facilita l'inserimento delle donne artiste favorendo l'approvazione dei loro progetti individuali e quelli di gruppi o enti che ne prevedono l'impiego. Sempre l'Ac riconosce la necessità di assistere i figli degli artisti occupati. A questo fine, alcune misure sono già in applicazione. L'Ac interviene inoltre affinché almeno i minimi salariali previsti siano garantiti a tutti, e l'anno scorso ha appoggiato la pubblicazione di un testo guida contro i rischi e le trappole in cui il lavoratore dell'industria delle arti può incappare. I lavoratori dello spettacolo sono rappresentati dall'Actors Equity of Australia. Le posizioni di questo sindacato sono improntate a un dichiarato protezionismo. Nella lista dei suoi obiettivi raggiunti brilla la limitazione dell'importazione, anche temporanea, di artisti stranieri. Il Dipartimento all'immigrazione non può concedere loro il visto d'ingresso senza l'approvazione dell'Equity che verifica che le abilità importate siano introvabili all'interno del Paese; alle compagnie straniere che giungono in Australia, per esempio, si impone l'assunzione di personale tecnico australiano. Una lezione di civiltà viene dall'atteggiamento nei confronti della comunità omosessuale. Le manifestazioni in occasione del Gay and Lesbian Mardi Gras Festival sono organizzate e promosse anche dalle maggiori istituzioni del Paese.

Il diritto d'autore è sancito dal *Copyright Act* del 1968. Sostanzialmente non differisce da quanto previsto dagli articoli 2575-76-77 del nostro *Codice civile*. Rispetto invece al diritto degli interpreti e degli esecutori, non c'è niente di analogo al nostro art. 2579 c.c. che possa far scaturire l'automaticità del diritto. Si procede per negoziazioni individuali, chiaramente frustranti data la forza contrattuale della maggioranza degli artisti in ogni parte del mondo. È giusto in questa materia che l'Equity stia affilando i coltelli.

In Australia non esiste nulla di assimilabile alla

nostra Siae. L'Australian Writers' Guild offre ai suoi soci un servizio di registrazione delle opere, ma si tratta di un'iniziativa autonoma di questo ente, una precauzione per la salvaguardia del diritto con validità legale limitata. Il parere di alcuni giovani artisti italiani residenti in Australia è tutto a favore. Saltare fasi di intermediazione burocratica, rende il sistema più snello e meno oneroso. Sarebbe una carenza invece, chi ha sperimentato l'Italia lo trova un vantaggio.

QUATTRO SETTORI

Premesso che la situazione delle compagnie australiane è estremamente diversificata e sottoposta a un ritmo evolutivo sostenuto, si ricorda che il valore di una classificazione è esclusivamente semplificato e orientativo di un panorama ben più complesso. All'interno di uno schema concettuale la collocazione di una compagnia è soggettiva, il posizionamento cambia in relazione a chi effettua la scelta. Solitamente è tra valutazioni dall'esterno e autoconsiderazione che si misura il maggiore divario. Innanzitutto sarebbe opportuno stimare il numero delle compagnie professionistiche. Con tale termine generalmente si intendono i gruppi: animati da professionisti; in grado di introitare un reddito minimo per compensare chi vi lavora stabilmente e per garantire la sopravvivenza della struttura. Per noi, la professionalità così intesa, è una clausola vincolante per accedere al finanziamento pubblico. In Australia aggiudicarsi una quota di denaro pubblico, invece, non ha molto a che vedere con il patentino di professionista. L'Ac sostiene costantemente, quindi con finanziamento annuale, oltre 60 compagnie. Ma si è visto che alcuni gruppi ottengono il sussidio per un singolo progetto, e che altri sono sostenuti solo dallo State Government. Addirittura - e questo sa di fantascienza - vi sono compagnie in grado di mantenersi basando le loro entrate esclusivamente sul box office. In Australia il pubblico è fedele e numeroso, specialmente a Melbourne dove si stima che circa il 3 per cento della popolazione segua il teatro e lo frequenti re-

golarmente. Rispetto all'Italia l'approccio australiano al teatro assomiglia al nostro atteggiamento nei confronti del cinema. La fruizione del servizio è comune e generalizzata e vige il *talk system* o *word of mouth* per cui è opportuno tenere lo spettacolo in cartellone per un tempo non troppo breve. Se al pubblico il lavoro piace, l'affluenza crescerà esponenzialmente dopo i primi giorni. È proprio il pubblico a fornire gratuitamente la più efficace forma di pubblicità, ed il suo parere prevale quello della critica. Indicativamente, allora, le informazioni fornitemi mi consentono solo di esprimere il totale delle compagnie con un numero altamente oscillante compreso tra 200 e 300. Pur con i limiti sopraesposti la loro classificazione si articola, in prima approssimazione, in quattro aree.

1) Teatro commerciale: si identifica con il musical.

2) Mainstream theatre, ancora fortemente influenzato dalla cultura britannica. Sarebbero le compagnie principali per numero di produzioni annue, numero di addetti stabilmente impiegati, quota di pubblico raggiunta, entità del rapporto costi di produzione/numero di spettacoli prodotti, reputazione sul mercato. Seppure dichiarino di prendere le distanze dal teatro strettamente commerciale, ugualmente, la loro più assillante preoccupazione è di tipo economico. La paura di perdere sovvenzioni, sponsor o pubblico castra tutte le decisioni.

3) Fringe theatre: rientra in questa categoria un numero molto elevato di compagnie. Per esclusione ciò che non è mainstream, né community theatre, di cui si tratta più avanti, confluirebbe naturalmente nel fringe. Questa affermazione non è esatta, del resto le limitazioni nel classificare sono già state fatte notare. I caratteri artistici del fringe sono l'interesse a sperimentare e la propensione ad utilizzare anche combinazioni di forme e strumenti espressivi (*mix media*). Però vi sono tante compagnie che non condividono questi aspetti, ed è anche vero che dal punto di vista economico se non si può parlare di servilismo al denaro, è comunque chiaro che le scelte sono orientate verso soluzioni remunerative e gradite agli

organi di finanziamento.

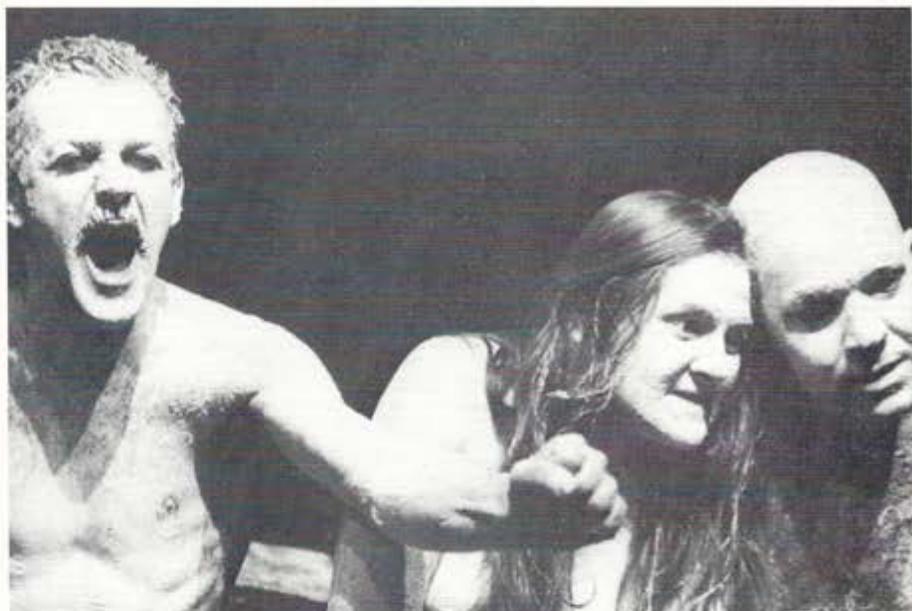
4) Community theatre: «Non ha niente a che fare con la comunicazione della cultura alle masse... è a buon mercato e non è ossessionato da strutture monumentali»: così lo definisce Jack Hibberd, uno dei principali drammaturghi australiani. Il community non è per tutti, si rivolge ad un pubblico ben definito, a quella parte di utenza che né il mainstream, né il fringe raggiungono. Queste nicchie sono individuate all'interno di determinate classi lavoratrici, nelle scuole, in alcune minoranze etniche, nei centri e nelle città esclusi dai circuiti teatrali. Un solido punto di riferimento, all'inizio degli anni '80, queste compagnie l'hanno trovato in Dario Fo. Gli attori del community intervengono nello spazio proprio della comunità di riferimento, lo occupano, interagiscono con gli individui e spesso lavorano per far loro acquisire abilità espressive o capacità più elementari quali la lettura, la scrittura, la discussione. Istruire la comunità assume il significato di trasferire nelle sue mani un pizzico di potere.

A cavallo dell'arte si attraversa il territorio politico. E su questo campo il conflitto con il mainstream theatre è aperto. Questo è accusato di intorpidire le menti con i suoi incanti costosissimi, di veicolare la centralità culturale, di ritagliarsi anch'esso una comunità da servire: quella dei ricchi, degli istruiti, insomma la classe dominante. Questa posizione è forse eccessivamente radicale. È pur vero che il mainstream si inghiotte la fetta più grossa di finanziamento pubblico ma l'Ac, che è un'istituzione governativa, ha creato al suo interno una sezione preposta proprio allo sviluppo culturale delle comunità. Non solo, nel 1991 ha richiamato la Sydney Theatre Company, sulla base di essere troppo commerciale e di non dare sufficiente occupazione alle donne, minacciando il taglio delle sovvenzioni. Mi sembra che questi interventi superino la demagogia.

LE MAINSTREAM COMPANY

La Sydney Theatre Company e la Melbourne Theatre Company sono le principali mainstream company dell'Australia. La seconda esiste dal 31 agosto 1953. All'8 maggio 1993 aveva realizzato 556 produzioni di cui 142 australiane. È sorta all'interno dell'Università di Melbourne con la funzione di creare possibilità di lavoro per gli studenti. I teatri dove rappresenta, differenziando il repertorio, sono il Playhouse, in affitto, all'interno del prestigioso Victorian Arts Center, con oltre 800 posti, e il Russell Street Theatre, di proprietà, con capienza di 400 posti, entrambi nel centro della città. Sia la Mtc che la Stc organizzano stage per studenti e spettacoli che sono introdotti alle scolaresche dai registi e dagli attori. Questi appuntamenti hanno il carattere della regolarità. Nel nostro Paese, esuberante di preziosissimi palloni gonfiati, è assurdo persino immaginare che nell'agenda degli artisti più pagati ci possa essere il tempo per incontri periodici con orde di ragazzini. Molta sensibilità è manifestata anche per i portatori di handicap. Per tutti gli spettacoli, in date prestabilite, sono predisposti dispositivi per l'interpretazione del linguaggio per i non udenti, e per la descrizione audio per i non vedenti. Per questi ultimi sono anche organizzati briefing antecedenti la rappresentazione in cui lo spettatore è invitato sul palco a prendere conoscenza dello spazio, degli oggetti di scena e a familiarizzare con le voci degli attori. La Stc è anch'essa sorta dentro un'istituzione accademica, la Nida (National Institute of Dramatic Art) nel 1978. È articolata in: Main Stage che rappresenta il nucleo originario e il più tradizionale; New Stages, creato nel 1991, che effettua una blanda forma di sperimentazione su testi contemporanei o classici; Education Department che si occupa delle iniziative per gli studenti e Australian People's Theatre, dal '93, incentrato sul multiculturalismo. Rappresentano nel Drama Theatre, all'interno della Sydney Opera House, con 544 posti, al Wharf Theatre, 309 posti e al Wharf Studio, 140 posti.

I tre precedenti schieramenti: mainstream, fringe

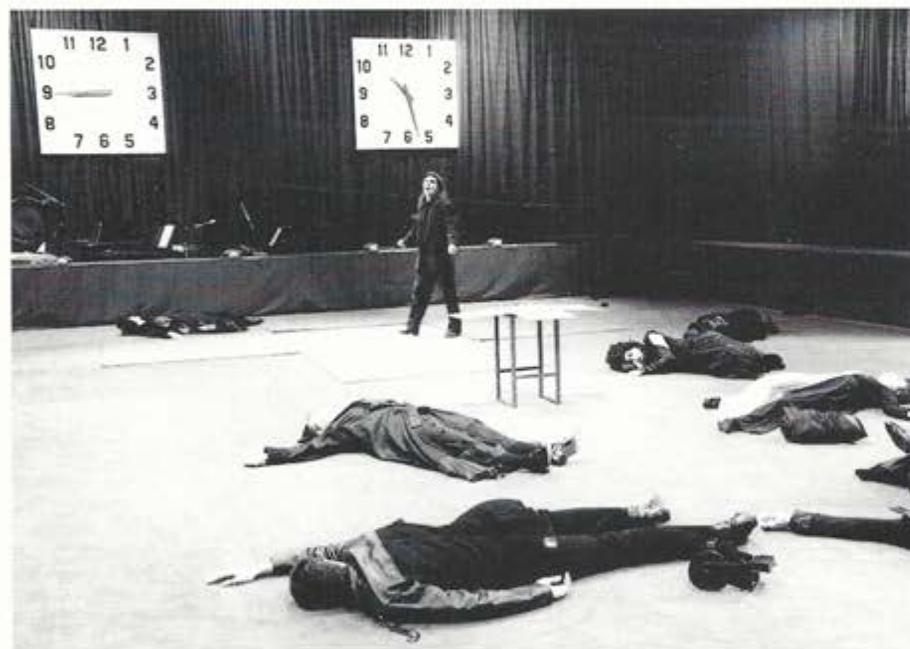


e community non forniscono coordinate sufficientemente precise per la collocazione delle compagnie. In alcuni gruppi prevalgono tematiche particolari. Vitalstatistix, per esempio, sviluppa un discorso strettamente femminista, maneggiando argomenti delicati come l'omosessualità. Sydney Front trova negli eccessi e nel sesso la sua fonte d'ispirazione. Lavorano collettivamente esagerando la gestualità fino a sprecarla; il rapporto col pubblico è interattivo. Sono gioiosamente pornografici, niente a che vedere con l'inutile pruderie europea. Si autodefiniscono avanguardia. In tournée in Europa hanno collezionato una pila di critiche entusiastiche. Chamber Made Opera è una tra le compagnie più interessanti, e non soltanto dell'Australia. Dopo la carrellata infinita del teatro-danza degli anni '80 ecco, per quanto ne so, il primo esperimento di teatro-opera. L'intelligenza di questa operazione consiste nell'aver creato un'agilissima struttura, solo due le persone in compagnia, assolutamente inconcepibile per quella mastodontica macchina che è l'opera lirica. Il pubblico, decisamente non conservatore, riesce a sentire l'opera a un prezzo modico: non supera mai i 20 dollari. Il repertorio spazia da Monteverdi, a Philip Glass, a Chesworth. Sidetrack è un bell'esempio di community theatre. Il suo target è individuabile nelle classi lavoratrici meno abbienti di Sydney. Per controbilanciare il tradizionale maschilismo teatrale, la compagnia è composta da tre donne e un uomo. Il lavoro procede su idee sviluppate singolarmente da ogni attore secondo un metodo documentaristico quindi, collettivamente, si passa all'improvvisazione. Le performances avvengono nelle fabbriche o nei luoghi di ritrovo dei lavoratori; il pubblico diventa testimone e attore, mai spettatore. Black Swan Theatre è la più affermata compagnia aborigena. Oltre a mettere in scena testi aborigeni, ha effettuato riletture di classici.

TRACCE ITALIANE

L'impronta italiana nel teatro australiano spetta soprattutto a tre gruppi: Iraa, Doppio Teatro e Broccoli Theatre Company. Iraa nasce a Roma nel 1978 per iniziativa di Renato Cuocolo e si trasferisce a Melbourne nel 1988. La compagnia costituita da esponenti di diversi background non fa emergere alcuna italianità. Ricercano un linguaggio che arrivi alla sensibilità del pubblico indipendentemente dall'origine culturale del singolo attore o spettatore. I classici greci, riletti in chiave kantiana per struttura dello spettacolo, atmosfera e immagini, vanno a segno nel narrare valori universali inequivocabili. Teresa Crea è l'anima di Doppio Teatro con sede ad Adelaide. Nell'83 la compagnia inizia con Pirandello, e subito si rende conto di non riuscire ad entrare in

contatto con il pubblico che le interessa. Gli obiettivi puntano a creare sbocchi espressivi sia per gli artisti che per la stessa cultura italiana e a mantenere un legame con la comunità. Il loro lavoro si evolve su tre livelli. Raccolta di testimonianze, ricerche sulla musica e le tradizioni popolari che sfociano nel teatro documentario. Spettacoli per ragazzi volti a far conoscere la cultura italiana ai giovani. Community theatre con performances presso i molteplici club regionali italiani disseminati nel territorio del South Australia. Gli attori recitano in inglese, italiano ed emigrante. Quest'ultima è una lingua nata nella comunità emigrata, è una sorta di messa in dialetto, soprattutto calabrese e siciliano, delle parole inglesi. (Esempio: *fence*, il muretto di casa o la siepe si dice *fenza*; car, l'auto si chiama *'u carru*; il fidanzato della figlia diventa *'u boifriende*). È a dir poco esilarante. Le ricerche condotte su questo linguaggio sono estremamente interessanti e approfondite ma sarebbe opportuno un finanziamento adeguato per consentire un'indagine sociopsicologica di più vasta portata. Sarebbe anche opportuno fare in fretta perché con la prima generazione di emigrati se ne andrà anche questa lingua. Anche negli spettacoli della Broccoli c'è il precedente miscuglio di lingue. La comicità prende di mira vizi e virtù degli emigrati e scaturisce soprattutto allorché si confrontano i genitori, legati alla mentalità italiana degli anni '50 con i loro figli che se la tirano da *real aussie*, alias australiani al 100 per cento. La compagnia ha un settore che lavora con le scuole. Il recupero delle culture ha implicato il recupero delle lingue. L'italiano è tra quelle maggiormente studiate. Circa il 40-50 per cento degli spettacoli è in italiano. Per comprendere meglio lo spettacolo e per applicare la lingua, la compagnia produce una pubblicazione con spiegazioni, esercitazioni, giochi. Le altre compagnie italiane presenti in Australia sono non professioniste. Purtroppo non riescono a smuoversi da questa situazione perché si sono impuntate nella messinscena di classici italiani in italiano. Ma gli emigrati di prima generazione, troppo assorbiti dal garantirsi la sicurezza della sopravvivenza non hanno studiato e non hanno interesse al teatro. Mentre i loro figli, gli italiani di seconda generazione, hanno una discreta preparazione ma sono cresciuti in anni in cui gli italiani venivano schermati. Quindi hanno rifiutato la lingua e il patrimonio culturale. Impegnato ed intenso Nino Randazzo, direttore de *Il Globo*, il giornale d'informazione in lingua italiana e drammaturgo volto a narrare degli italiani in Australia: il rapporto con la patria d'origine, un certo feticismo inculcato nella nostra religione; la mafia, quel terribile marchio con cui si è cercato di bollare tutta la comunità. Le sue commedie sono rappresentate dalla Compagnia teatrale italo-australiana di Melbourne.



Al teatro ragazzi vengono spesso commissionati, da parte di organismi quali Family Planning, Road Safety, Education Department dei lavori, sovvenzionati dall'Ac con finalità educative in merito a tematiche importanti come la salute, il sesso, la tutela delle risorse naturali. Un'altra peculiarità è che il teatro ragazzi si distingue in Theatre for young people (fatto dagli adulti) e Youth people's theatre (fatto dai ragazzi). Ricordo soltanto Flying Fruit Fly Circus; preparati da artisti di circo provenienti da Pechino, Mosca e Parigi, i ragazzi danno spettacolo solo quando sono liberi dagli impegni scolastici.

Mainstream, fringe, community, più ci si addentra nella realtà delle compagnie e più si svuotano di significato. In Australia l'affermazione su scala nazionale di una compagnia richiede tempi ben più brevi dei nostri. La mentalità è molto più aperta, i palcoscenici non sono monopolizzati e gli attori nemmeno. I nuclei stabilmente impiegati sono, secondo intelligenza, ridottissimi, si procede per assunzioni temporanee. Gli attori sono liberi di fluttuare da una compagnia all'altra, non esiste proprio l'idea di impossessarsi di un artista. Inoltre i gruppi, spesso non possiedono uno spazio dove rappresentare di esclusiva loro proprietà o utilizzo, quindi non sostengono i costi relativi, vuoi perché lavorano in spazi alternativi, come il community, vuoi perché sul territorio australiano sono disseminati teatri non gestiti da una specifica compagnia, ma aperti a tutti gli spettacoli che seguono una determinata politica culturale.

I PIÙ RAPPRESENTATI

Nei repertori delle compagnie, la parte del leone la fanno gli autori australiani. Le strutture maggiori, la Mtc e la Stc, dagli anni '80 hanno diversificato tra classici, autori australiani e autori contemporanei stranieri. La prima in modo esattamente equo, la seconda propendendo verso gli autori australiani che riempiono i cartelloni al 44 per cento, seguono gli stranieri, 30 per cento, quindi i classici, 26 per cento. Playbox di Melbourne e Griffin Theatre di Sydney hanno repertori australiani quasi al 100 per cento. L'autore più rappresentato in assoluto è, prevedibile, Shakespeare. Tra i primi dieci Ibsen, Cechov, Ayckbourn. Gli italiani conosciuti e messi in scena dal mainstream sono stati Goldoni, Pirandello, Dario Fo e Franca Rame, e l'apparizione di un lavoro di Ugo Betti nel 1957. Al secondo posto dopo Shakespeare, troviamo David Williamson, australiano. Nato a La Mama nel 1970, nel 1972 si è visto commissionare un lavoro dalla Mtc, nel '73 dalla Old Tote, nel '74 dalla State Theatre Company of South Australia. È subito scivolato nel mainstream ed è lì installato da oltre vent'anni. A differenza di altri autori emersi nello stesso periodo, il trasferimento in un ambito più commerciale non ne ha represso l'impulso creativo, anzi forse è proprio il suo contesto ideale. Williamson ha un background angloaustraliano e proviene dalla middle-class. Dopo gli ultimi strascichi del '68 si è trovato una sistemazione più consona. L'abilità di Williamson sta nell'intuire di cosa si parlerà l'anno prossimo, e come. Ha una misteriosa capacità di previsione che attraversa contenuti e linguaggio. La sua notorietà ha superato i confini dell'Australia sia per aver scritto film come *Galipoli*, sia perché 16 delle sue commedie sono state rappresentate all'estero: Londra, Broadway, Washington, Los Angeles, Norvegia, Germania. Grazie al cinema anche Nick Enright ha accresciuto la sua popolarità; ha firmato la sceneggiatura del recente *Lorenzo's oil*. Un altro scrittore e drammaturgo di fama internazionale è Patrick White, premio Nobel nel 1973. I nomi di spicco dell'ultima generazione di drammaturghi sono: Stephen Sewell, interessato al rapporto di reciproca influenza tra individuo e politica; Louis Nowra, legato ai temi della violenza venduta per civilizzazione e ai problemi di comunicazione; Michael Gow, direttore di New Stages, all'interno della Stc, fissato che la soppressione dell'emozione esploda in violenza. A tutt'oggi la rosa degli scrittori più noti ha radici britanniche.

Se la drammaturgia australiana è nata ed è cresciuta non è solo grazie al talento degli scrittori, ma anche per il contributo di persone, guarda caso quasi tutte donne, che lavorando instancabilmente e nell'ombra hanno creato le opportunità agli autori, guarda caso quasi tutti uomini. Intendo nominare soltanto quattro enti.

È doveroso spendere ancora due parole su La Mama creato nel '67 da Betty Burstall a cui è successa, nella direzione artistica, Liz Jones nel 1977. La Mama raccoglie proposte di spettacoli tra i quali ne vengono selezionati e prodotti 43 all'anno, di cui 35 sono prime. Agli artisti non è chiesto alcun contributo economico, anzi ad autore e regista spetta una piccola quota fissa, mentre agli attori va il box office. La struttura si mantiene con i finanziamenti pubblici. Quel francobollino che è La Mama conta ogni anno un pubblico di 50.000 presenze.

TEATRO DA LEGGERE

Nel 1971 Katharine Brisbane fonda Currency Press, un rarissimo esempio nel mondo di casa editrice che sopravvive occupandosi solo di produzione drammaturgica nazionale. Le condizioni di mercato sono particolarmente difficili: tra i 17 milioni di abitanti dell'Australia vanno scovati i potenziali lettori dispersi su un territorio sconfinato. Effettivamente quest'esperienza ha del miracoloso. I presupposti per la pubblicazione prevedono che il testo debba essere rigorosamente di autore australiano e già rappresentato da una compagnia ben solidificata nell'industria teatrale. L'adozione dei testi in ambito scolastico e accademico, sia in Australia che all'estero le danno un po' di respiro.

MayBrit Akerholt dirige l'Australian National Playwright Center. Stabilmente un pool di drammaturghi offre a pagamento un servizio di lettura e commento delle opere inviate. L'iniziativa più impegnativa è però l'organizzazione annuale di una conferenza nazionale a Canberra istituita per la prima volta nel 1973 copiando il modello della conferenza americana dell'O'Neill Center nel Connecticut. Tra circa 200 testi che vengono inviati al centro ogni anno, ne vengono selezionati 12 sui quali registi e attori professionisti lavorano durante la conferenza per concludere con una lettura pubblica. Per lo scrittore è un'occasione d'oro. Accanto a dei professionisti misura lo scarto tra la pagina scritta e il teatro e può incontrare i responsabili delle mainstream company a caccia di nuovi testi. Playworks, diretta da Pamela Payne è un'associazione che si distingue dal Playwrights' Center per il fatto di essere aperta solo a drammaturghi donne. Ironicamente l'ente che valorizza l'intellettualità femminile inizia ad esistere solo dal 1985. Gli uomini vengono esclusi anche dai pool di lettura perché troppo conservatori e chiusi rispetto alle forme di sperimentazione raggiunte dalle donne. Il rischio della ghettizzazione esiste, l'unica via d'uscita è mollare il community e sfondare nel mainstream. Per ora di 500 testi esaminati, a 100 è stata data consulenza drammaturgica oltre a letture pubbliche, 17 sono stati prodotti in teatro e 4 trasmessi alla radio.

IL FENOMENO MUSICAL

Il musical è il genere di spettacolo più amato. Raggiunge tanta popolarità quanto le partite della Nazionale qui da noi. I costi di queste megaproduzioni sono vertiginosi. I 4 milioni di dollari per *Joseph and the amazing technicolor dreamcoat* hanno quasi suscitato scandalo. Perché non sanno degli sprechi di alcuni enti italiani, con la differenza che in Australia i soldini spesi rientrano in cassa magicamente moltiplicati, in Italia invece no. Per esempio, per *The phantom of the opera* che è probabilmente l'esempio più eclatante del fenomeno musical la Quantas, la linea aerea australiana ha proposto in Nuova Zelanda un pacchetto (viaggio + sistemazione + spettacolo) per 500 dollari. Con questa formula dalla Nuova Zelanda sono arrivate 5.000 persone. È business gi-



gantesco che coinvolge produttori, hotel, agenzie turistiche. *The phantom* è stato visto da 1.500.000 persone di cui 1.000.000 residenti nello Stato del Victoria e 500.000 provenienti da altri Stati dell'Australia o dall'estero. Sono cifre sconvolgenti data la popolazione totale. Complessivamente in due anni ha incassato 250 milioni di dollari.

I musical sono prodotti o dalle state company o da produttori privati, Cameron Mackintosh e The Gordon Frost Organization sono i principali. L'investimento iniziale è molto elevato ma i rischi che si corrono sono minimi. Si attinge a piene mani da repertori super rodati, soprattutto alle opere di Andrew Lloyd-Webber. Oltre a *The phantom* e *Joseph* anche *Cats*, *Evita*, *Starlight Express*, *Aspects of love*. Lo stile, la messinscena, le idee registiche: tutto è importato dall'Inghilterra o dagli Stati Uniti dove gli spettacoli hanno già registrato grandi successi. Cantanti e ballerini assolutamente *aussie*.

I MEDIA E IL TEATRO

Canale 7, Canale 9, Canale 10: reti televisive commerciali, trasmettono solo nelle capitali degli Stati. Ogni centro minore ha un suo network. Abc: radio e televisione di governo. Unica lingua utilizzata l'inglese. Trasmette regolarmente radiodrammi, mentre alla tivù spettacoli di opera lirica.

Sbs: radio e televisione di governo. Ha la funzione di fornire agli ascoltatori e ai telespettatori intrattenimento e informazione indipendentemente da lingua, cultura, razza, opinione politica, religione, sesso. Trasmette in 50 lingue diverse; ha anche il compito di informare le varie comunità sul Paese d'origine. Trasmette a Sydney, Melbourne ed Adelaide.

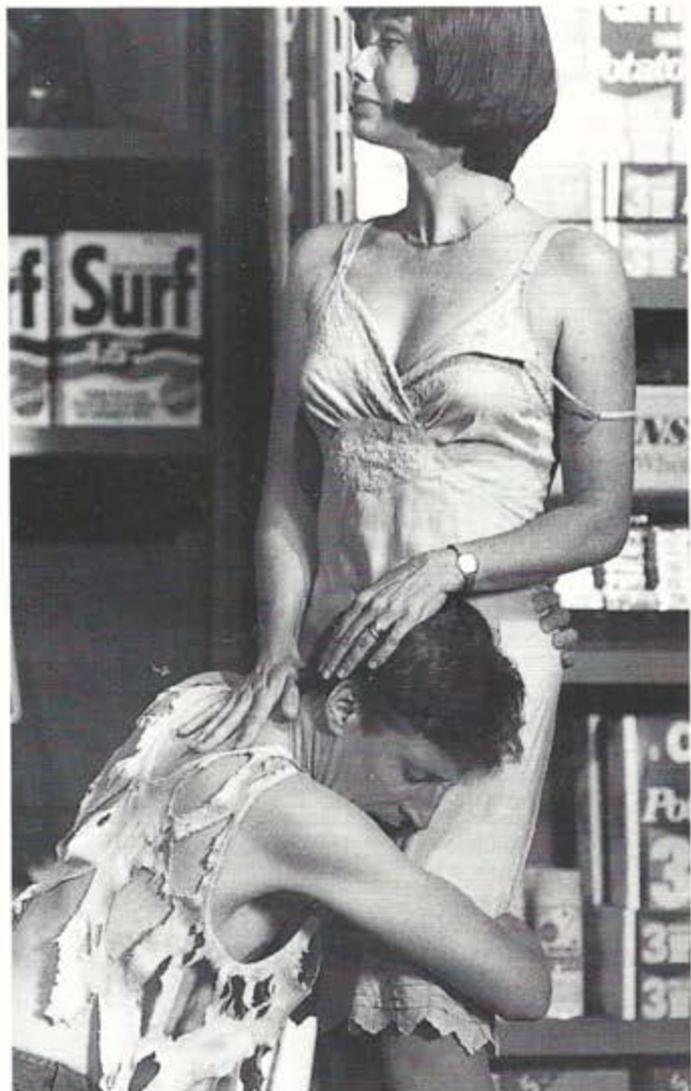
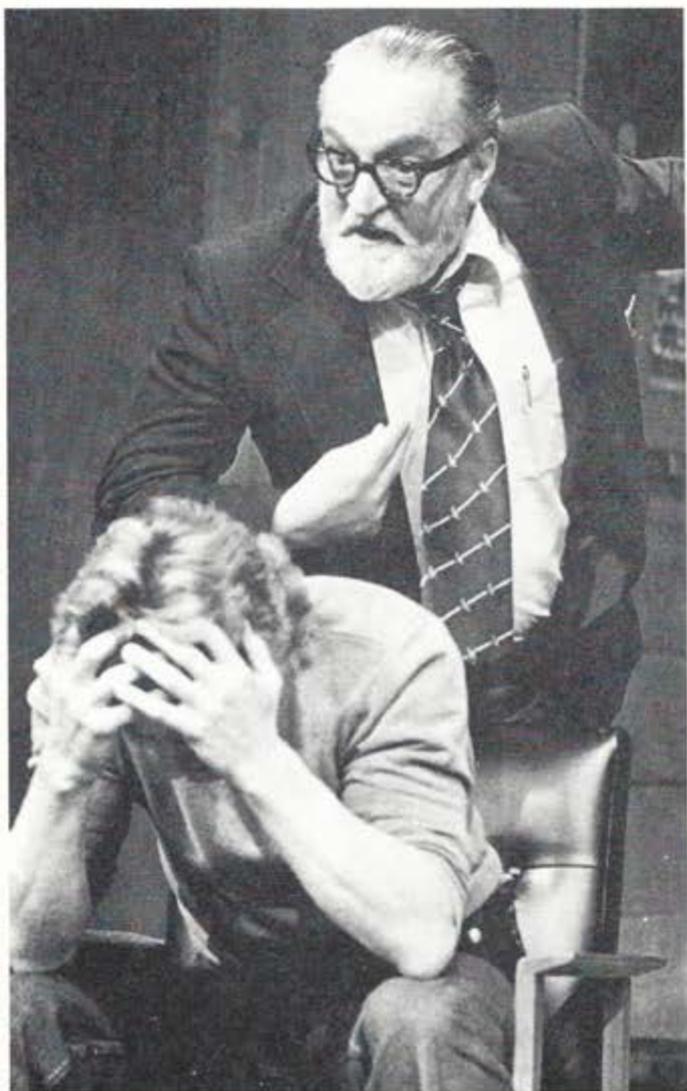
Imparja Television and Central Australia Aboriginal Media Association: televisione e radio aborigene. Trasmettono nel Northern Territory. Pro-

grammi di musica e tradizioni aborigene, documentari per la diffusione di norme a tutela della salute e del benessere sociale. Raramente si vedono spettacoli teatrali in televisione, si tratta solo di eventi particolarmente rilevanti e non australiani per evitare una pericolosa concorrenza con il teatro.

Lowdown Magazine: bimensile stampato in Adelaide, si occupa di teatro ragazzi. La vastità del territorio e gli alti costi di produzione e vendita rendono rischioso l'investimento nella creazione di una rivista specializzata. *Theatre Australia*, rivista nata nel '73 con l'appoggio dell'Ac che nel 1976 decide la soppressione dei finanziamenti decretandone la chiusura. 1987: nasce *New Theatre Australia*, basata solo sul finanziamento pubblico, senza alcun sostegno pubblicitario: nell'89 fa la fine della prima versione. Nel 1990 *Performance Australia*, senza alcun aiuto pubblico. Dapprima è confezionata in maniera artigianale: fotocopie inviate ai centri e alle istituzioni potenzialmente interessate. Ben presto l'Ac ne riconosce l'utilità e inizia a passarle dei sussidi. Oggi esce dieci volte all'anno e di ogni numero ne vengono tirate 10.500 copie. La vendita tramite negozi riguarda solo un piccolo quantitativo, le sottoscrizioni si adattano meglio alla distribuzione demografica del Paese. Melbourne concentra l'80% dei lettori, segue Sydney, Adelaide, Brisbane, Perth.

LA FORMAZIONE

I centri per la formazione professionale sono molto numerosi. Per il teatro i più prestigiosi sono Nida (National Institute of Dramatic Art), Sydney e il Victorian College of the Arts, Melbourne. Offrono corsi per attori, registi, direttori amministrativi. In tutti gli Stati una rete di università garantisce corsi diversificati rispetto alle tante figure professionali. Danza: The Australian Ballet School, Melbourne, prepara le *étoiles* del balletto



classico; Victorian College of the Arts: corso triennale per ballerini e annuale per coreografi. Corsi di danza aborigena: National Aboriginal & Islander Skills Development Unit, Sydney e Aboriginal Dance Development Unit, Waterford (Western Australia). Conservatori di musica a Sydney, North Quay (Queensland) e Hobart (Tasmania).

TEATRI E FESTIVAL

Victorian Arts Center, è il fiore all'occhiello di Melbourne. Ospita tre teatri: State Theatre per opera e balletto (2.000 posti), Playhouse per la prosa (800 posti), George Fairfax Studio per prosa e danza sperimentali (300 posti); una sala da concerto (2.000/2.500 posti); la Sydney Myer Music Ball, esterno al centro, costruito con uno speciale materiale che consente una perfetta insonorizzazione, usato per concerti rock; il Museo del Teatro, la Westpac Gallery con mostre temporanee e il Sound House, probabilmente l'unico centro nel mondo di musica elettronica a disposizione del pubblico. Sydney Opera House contiene una sala (2.690 posti) per concerti sinfonici, opera, balletto, concerti pop e jazz; l'Opera Theatre per opera e balletto (1.547 posti), il Drama Theatre per prosa e danza (544 posti) e il Playhouse per spettacoli di prosa con cast ridotti (398 posti). Adelaide Festival Center Trust, ospita tre teatri rispettivamente per opera e balletto, prosa, spettacoli sperimentali di danza e prosa. A Melbourne, Sydney, Brisbane e Perth si tiene ogni anno un festival internazionale. La vetrina più importante è però il Festival biennale di Adelaide, il più ambito dalle compagnie australiane, che si alterna all'Australian International Workshop Festival con insegnanti provenienti da ogni

parte del mondo. Ancora ad Adelaide il Come Out Festival, il più importante per il teatro ragazzi. Il Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras, annuale, durante tutto il mese di febbraio, celebra la cultura omosessuale espressa attraverso le arti: teatro, arti visive, musica e anche manifestazioni sportive. Ha iniziato da poco ad attirare un pubblico internazionale. Lo ricordo non per il suo significato artistico ma per il suo messaggio di tolleranza e libertà.

CONCLUSIONI

È difficile scansare i paragoni ma mi sembra banale tirare le somme con un confronto Italia-Australia scontato e condito di esterofilia. I due Paesi si trovano in condizioni troppo diverse per poter liquidare la faccenda in poche frasi. Il primo impatto con l'Australia può essere deludente. Con un reddito pro-capite più alto del nostro sembra un'intrusa nell'emisfero Sud. Decisamente non sta bene definirla Estremo Oriente, ma l'Occidente è un'altra cosa. Impossibile affibbiarle un'etichetta diversa dalla sua unicità. Passano le settimane e si impara a capirla, quindi la si apprezza, alla fine si decide di non andarsene prima che scada il visto. C'è un aspetto di questo Paese che è invidiabile. Ed è la carica di entusiasmo che si sprigiona vivendo. Tra la gente di teatro è trascinate. Si respira un'atmosfera di collaborazione costruttiva che non è aderenza a un'ideologia, che sembra quasi spontanea, che forse è saggezza. La filosofia individualistica è perdente. L'Australia è *easy going*, cioè manca di formalità e di clichés. In mezzo a una miscelanea di culture essere superficiali e fermarsi all'apparenza accentua il rischio di prendere lucciole per lanterne. Su un ultimo particolare, però, mi permetto di sbilan-

ciarmi. L'attenzione, la gentilezza, la disponibilità di tutti coloro che mi hanno fornito le informazioni necessarie a questo studio sono state infinite. Li ringrazio sinceramente. E intanto la mente corre all'italica difficoltà di trovare interlocutori altrettanto cortesi, altrettanto disponibili. □

NOTE

¹ Giovanni Carsaniga, *From Multiregionalism to Multiculturalism: Italian Cultures and Italian Culture in Australia in: Atti del Convegno - L'Australia*, Università di Bologna, 1989, pagg. 31-38.

A pag. 65, scena d'insieme di «Vita e avventure di Nicholas Nickleby» stagione 1983/84, Sydney Theatre Company. A pag. 66, bozzetto dello scenografo italiano Stefano Bulgarelli per «Victoria Market». A pag. 67, Peter Carroll in «Chinchilla» (1981), copertina della pubblicazione per i dieci anni del Sydney Theatre. A pag. 68, da sinistra a destra: Tiina Kald e Mary-Anne Pitman. A pag. 69, «To have done with the Judgement of God» di Artaud, The Australian Nouveau Theatre. A pag. 70, dall'alto in basso: attori dell'Iraa Theatre; una scena di «Lacuna» di Douglas Horton diretto da David Chesworth; uno spettacolo della compagnia Sidetrack. A pag. 71, attori della Melbourne Theatre Company, 1993. In questa pagina, da sinistra a destra: John Walton e Frank Wilson in «The Club» di David Williamson, 1978; John Derum e Sue Walker in «Four Lady Bowlers in a golden Holden» di John McKellar.

LA RECENSIONE IN VERSI: *L'ACQUA, I SOGNI* DA BACHELARD

LA FREDDA VIA AL SOGNO

GILBERTO FINZI

«**D**i tutti gli elementi l'acqua è il più fedele specchio delle voci» – voci note e ignote, umane e non, voci come suoni e voci come sogni.

Di voci è fatto il mondo: l'aria dove Ariel fantastico si leva, la terra di lavoro e di morte, il fuoco-Prometeo di piacere, di gloria e di scoperta, l'acqua, humele, et pretiosa et casta. Elementi di una «immaginazione materiale» dove l'uomo crea e rilegge la breve storia della sua distruzione. Ma «quando il testo è poesia, la critica sia buona prosa» – scrive il padre della satira, Lucilio:

[solo così]

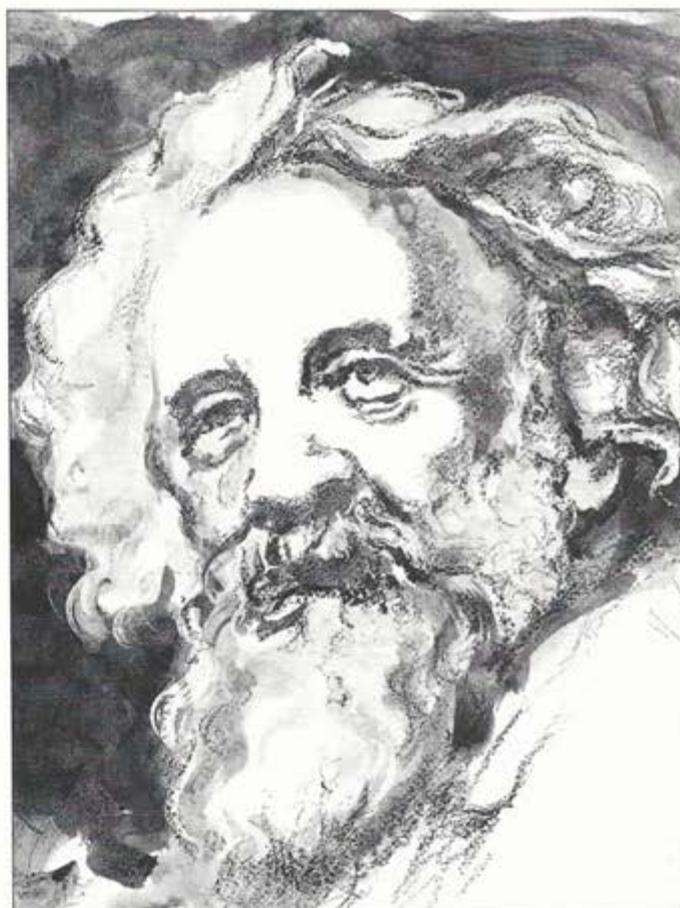
la revêrie sdrammatizza la scienza, il concerto a due voci riconcilia il filosofo con le sue fonti classiche e moderne: la citazione salda i due lembi dell'orizzonte nel sole e nella luna (che sorgono, sporgono come di scorcio, in alto, nella più alata delle stanze del Tè a Mantova)

la citazione salta i fossi i ponti le sirene, alza le tende e ospita il pensiero, infrange le resistenze dure degli spettatori del teatro residenti provvisori del demanio della vita, sostiene Narciso, Ofelia, Leda e Caronte, gli annegati e i forti, i traghettati e i traghettatori –

Valéry, ah, col suo «cimitero marino» presenza dèmonie dell'astratta poesia – dei filosofi della parola del corpo primo e unico Bachelard le onde monta Poseidone possente, dio marino (che cos'avrà fatto mai con gli altri elementi, il duro, il distruttivo e l'imprendibile?)

Ogni discorso scientifico cade di fronte alla parola: «acqua, acqua», come nel gioco noto, e il concerto segue la sua linea di luce e ombra, di suono-musica e musica-parola, nel buio o semiombra o luce delle sfere, armonica follia da teatralizzare al centro dell'arena umana.

I due parlano, si scambiano, si legano in nome d'arte, di scienza o di essenza, voce che legge e voce che riprende –



matti invasati, barche a fondo piatto a chiglia a remo a vela a diesel – e tutto sono il mondo d'acqua che ci porta, ci preme, ci monta, ci fa nascere ci guida ci lascia ci straccia

Acqua, di tutti gli elementi la più fredda via alla voce del sogno all'inconoscibile e alla poesia. □

La recensione in versi di Gilberto Finzi riprende o addirittura si lascia guidare dalla suggestione del testo di Ronfani-Bachelard. Non si può che seguire i due attori, Giancarlo Dettori e Franca Nuti, in un gioco scenico (o prescenico, o postscenico) che comprende, oltre alle due belle voci e alla complessità scientifico-poetica della parola, le proiezioni di immagini, le luci, la musica e tutto un apparato che confluisce in un unico e solitario stupore: lo spettacolo della vita coincide con quello della scienza e della poesia, senza contraddizione. □

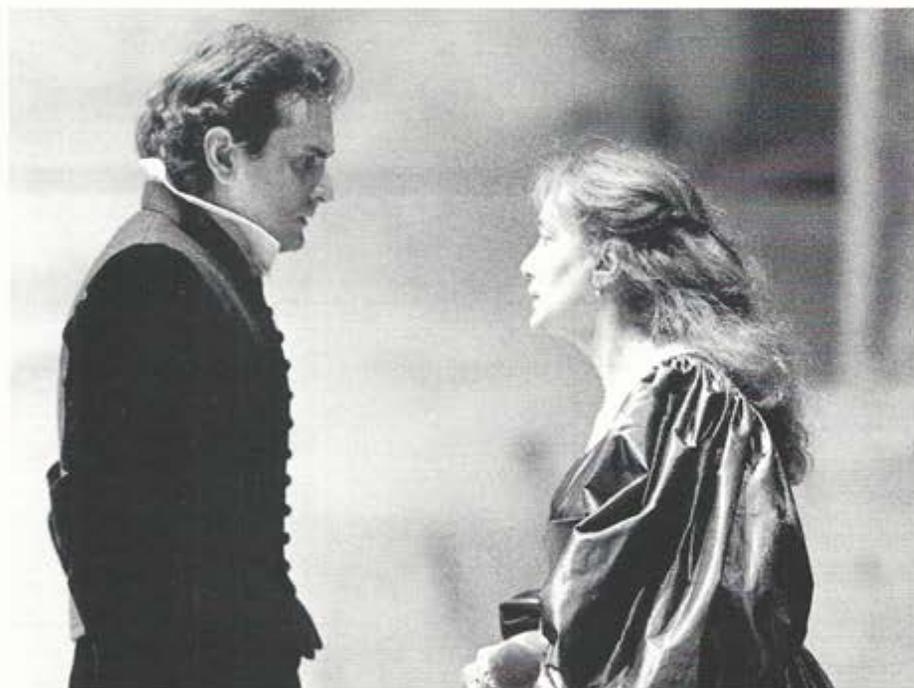
Nel disegno di Franco Murer, Gaston Bachelard.

APPLAUDITO ESORDIO ALLA DIREZIONE DELLO STABILE DI ROMA

RONCONI IN ARCADIA CON L'AMINTA DEL TASSO

Quasi una «psicanalisi» dei fantasmi amorosi del poeta e dell'epoca in un allestimento di taglio antinaturalista, pervaso da una affettuosa ironia, ma che si ferma con rispettosa discrezione alle soglie del mistero poetico.

UGO RONFANI



AMINTA (1573), di Torquato Tasso (1544-1595). Regia (straordinaria rilettura contemporanea) di Luca Ronconi. Scena (uso degli spazi vuoti) di Sergio D'Osimo. Musiche (appropriate trascrizioni pianistiche) di Paolo Terni. Con, in ordine di entrata, Daniele Salvo, Delia Boccardo, Sandra Toffolatti, Roberto Zibetti, Massimo Popolizio, Edoardo Siravo, Gabriella Zamparini, Jacopo Serafini, Silvia Iannazzo, Sabrina Capucci ed Arnoldo Foà (cast di assoluto rilievo). Prod. Teatro di Roma.

Platea delle grandi occasioni e applausi interminabili per questo primo allestimento – voluto dal predecessore Carriglio – di Ronconi come neo-direttore dello Stabile di Roma. Con una lettura insolita e stimolante, tutta *contro* il vecchiume del dramma pastorale, che ha messo a confronto convenzioni dell'Arcadia e ironia contemporanea, su un palcoscenico abitato soltanto dall'immaginario di un testo *portentoso* (definizione del Carducci), Ronconi ci ha una volta di più sorpresi, coinvolti e conquistati con questa sua nuova, azzardata, affascinante impresa che ha fatto balenare, davanti al pubblico d'oggi, l'Età dell'Oro reinventata da uno fra i massimi poeti di tutti i tempi. Ha raggiunto il magico risul-

tato affidando i ruoli dei protagonisti a due attori di fresca, vitale innocenza, Sandra Toffolatti, che è la ninfa Silvia, e Roberto Zibetti, che è il pastore innamorato Aminta (ma c'è anche un Amore che Daniele Salvo rende come uno scugnizzo di Viviani), e dosando collaudate professionalità: Delia Boccardo, che è la sospirata Dafne amica di Silvia con trasparenze alla Marivaux; Massimo Popolizio, il pastore Tirsi partecipe e arrovellato; Edoardo Siravo, il Satiro che addolcisce col flauto di Pan la sua animalesca passione; Gabriella Zamparini, funerea ninfa Nerina annunciatrice del suicidio di Aminta; Sabrina Capucci, assolutamente straordinaria per bellezza e *verve* caricaturale nell'abito da sera con incerato rosso di una Venere alla Cocteau; e per finire un degnissimo ed applaudito Arnoldo Foà, pastore di socratica saggezza e di beckettiana vecchiezza.

La vicenda è lineare, canonica, narrativamente fluente, teatralmente statica. Il pastore Aminta ama la ninfa Silvia che, dedita al culto di Diana, ama la caccia e ignora le arti di Venere. Tirsi, amico dell'innamorato, e l'esperta ninfa Dafne si alleano per aiutare Aminta. Quando la ninfa Nerina annuncia la morte di Silvia – divorata, lei dice, dai lupi, come proverebbero un velo insanguinato e ossa spolpate – Aminta corre a gettarsi da una ru-

pe. Al che Silvia, ch'è invece salva, è a tal punto toccata dal gesto del giovane che comprende di amarlo. E Aminta – che una siepe di rovi aveva salvato nella caduta – ottiene la ninfa non più riot-tosa, mentre il pastore Elpino invoca le nozze e Venere, dionisiaca e fatale, smania davanti al Satiro.

L'*happy end* è suggellato dal canto degli attori, che intonano il quarto intermedio del testo («*Ate-ne, o mesti amanti, o donne liete*») musicato da Terni, le cui moderne trascrizioni al pianoforte da Bach, Rameau, Couperin e Scarlatti, nonché il ricorso a Poulenc, sono decisivi per accostare l'opera tassiana alla nostra sensibilità. L'Arcadia del Tasso era chiaroscuri malinconici, pensosità liriche, squisitezze decorative. Quella ricreata da Ronconi – con modi non dissimili da quelli di un Castri – usa la lente deformante di un antinaturalismo di altro tipo, poggiato su una costante, affettuosa ironia, rispettosa tuttavia delle soglie del mistero poetico zampillante dai versi sciolti fra i più belli della poesia italiana. Dell'arsenale arcadico resta soltanto l'arco di Diana e lo zuffolo di Pan; il paradiso perduto dell'Arcadia viene rivisitato con ironia e nostalgia, in un subconscio che ci appartiene.

A questa «psicanalisi dell'Arcadia» basta il palcoscenico nudo. La lingua «adulta» della passione amorosa (del *marivaudage*, verrebbe voglia di dire), appartiene a Dafne e Tirsi, convenzioni di corte; la frantumata distanziazione della frase cara a Ronconi è invece sulle labbra dei due quasi adolescenziali innamorati. Silvia ha la vitalità sportiva e la grazia di una ginnasta delle Olimpiadi, Aminta gli smarrimenti amorosi di un collegiale. Tre cipressetti e qualche pianta indicano selve e giardini, ma svelte ronde amorose disegnano gli spazi sterminati delle passioni e della poesia. Il dirupo del suicidio è in cima a una altissima scala su fino alla graticcia del palcoscenico; dopo l'exploit acrobatico Aminta, salvo, riappare volando come in una tela di Chagall. Il coro (Silvia Iannazzo) è una dama di corte che commenta da un palco succhiando un bonbon; i passaggi più nostalgici son detti, con iterazioni, dagli attori adunati come dolci fantasmi davanti a teli bianchi, sull'eco di un harmonium. Per annunciare la presunta morte di Aminta Nerina e Tirsi vestono di nero, con ali da pipistrello. E il pubblico, davanti a queste affettuose «dissacrazioni», sorride o ride, non senza assorbire l'infuso amoroso del Tasso. È in questa mistura di *divertissement* e di emozione poetica che sta la nuova, geniale Arcadia di Luca Ronconi. □

Nella foto, da sinistra a destra: Massimo Popolizio e Delia Boccardo in «Aminta».

Emozioni e groppi in gola per la scintillante Lella

MAGONI (e, forse, miracoli). Testi di Lella Costa, Massimo Cirri, Sergio Ferrentino, Piergiorgio Paterlini, Bruno Agostini. Regia di Riccardo Piferi. Musiche originali di Ivano Fossati. Con Lella Costa. Prod. Irma.

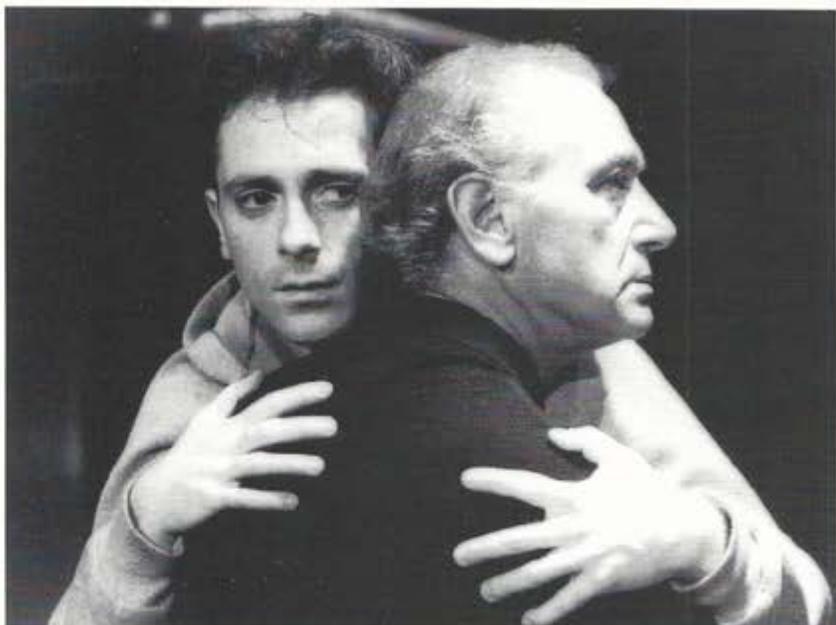
«Avvengono miracoli, se siamo disposti a chiamare miracoli quegli spasmodici trucchi di radianza». La «folgorazione» per *Magoni*, sua ultima creazione, Lella Costa l'ha trovata in una poesia di Sylvia Plath, *La lunga attesa dell'angelo*. Emozioni, sentimenti, groppi in gola, lagne, malinconie nostalgiche, in una parola «magoni» (ovvero «trucchi di radianza»), sono l'oggetto del suo ultimo monologo-melologo, in cui le musiche di Fossati sono eseguite dal vivo da un affiatato gruppo di ottimi musicisti, Mario Arcari, Claudio Fossati ed Edoardo Lattes. Su una scena essenziale, con i musicisti collocati dietro un sipario di garza chiara, Lella Costa si diverte a raccontare le tipologie più diffuse e consuete di «magoni», alternando una serie di riferimenti colti e sottili ai grandi «magonici» quali Proust, Pavese, la stessa Plath, Pascal e Eliot. C'è il magone «erotico», il magone «post-elettorale», quello «gratuito» (e per questa ragione bisognerebbe impedire la vendita di dischi di autori come Tenco, Venditti e Lollo). Due ore di spettacolo, senza tregua, in cui non mancano i riferimenti alla Chiesa cattolica e all'aborto, a Berlusconi e ai veterocomunisti. È appassionante Lella Costa, divertente e intrigante quando, indicando in questi *Magoni* e forse nella loro accettazione la possibilità di una strada verso la libertà (e forse del miracolo), si esprime con leggerezza recitativa, mista di satira e ironia, facendo appello all'emozione. Il suo monologo-melologo, scintillante quando fa appello al sentimento appunto, inciampa però a tratti in un sarcasmo amaro e incalzante – soprattutto quando il tema diventa politico-sociale – che finisce per inquinare talvolta le fluidità e la fruizione dello spettacolo. Bravi i musicisti che regalano suoni e armonie inedite, evocando climi e suggestioni affascinanti. *Claudia Pampinella*

Il mimo Decroux rivive al Teatro dell'Angelo Folle

L'HOMME QUI VOULAIT RESTER DEBOUT (*L'uomo che voleva restare in piedi*). Ricostruzione del repertorio di Etienne Decroux, creato e messo in scena da Steven Wasson. Luci di Thierry d'Oliveira Reis. Maschere e costumi del Théâtre de l'Ange Fou. Con Doron Aviman, Ivan Baccocchi, Shinnobu Fuchu, Jorge Gayon, Griet Maes, Nadja Turenko, Jean-Philippe Richer, Renaat Schellen, Anna Claudia Teixeira, Steven Wasson e Corinne Soum. Prod. Teatro Testoni/InterAction e Théâtre de l'Ange Fou.

Etienne Decroux, stella del teatro francese novecentesco, attore e mimo guida di altri grandi (Barrault, Marceau, Costa), *maitre à penser*, geniale scopritore di potenzialità significanti della corporeità, spentosi nel 1991, rivive per l'Italia grazie alla compagnia parigina Le Théâtre de l'Ange Fou. La voce registrata di Decroux, una sua vitale immagine in bianco e nero proiettata sul fondo, accompagnano questo lavoro di ricostruzione di alcune delle pagine più significative del suo lavoro. Da *Le Menuisier* del 1931, a *Le Prophète* del 1984, gli undici attori-danzatori ripropongono le atmosfere oniriche, intemporalmente create dal corale, astratto stile di Decroux, talvolta immergendoci nel mondo surreale di uomini in bombetta alla Magritte, talvolta in quello metafisico di uomini e donne senza volto, come manichini. *L'Homme qui voulait rester debout* è un sapiente montaggio di brani di un teatro capace di dire, anche privato di parola, scenografia e finanche di musica, di un uomo che voleva restare in piedi e che «a un mondo seduto» ha strenuamente opposto la volontà creativa di «muoversi per cambiarlo». *Cristina Gualandri*

A ROMA IL TESTO DEL CANADESE DUPUIS



Alla ricerca del padre sul cavallo dell'infanzia

MARICLA BOGGIO

FUGA PER UN CAVALLO E UN PIANOFORTE, di Hervé Dupuis. Traduzione di Eva Franchi. Regia di Francesco Randazzo. Scene e costumi di Dora Argento. Con Maurizio Gueli e Luciano Melchionna. Prod. Teatro della Città, Catania.

Alla presenza dell'autore, Hervé Dupuis, è andato in scena questo testo che, tradotto con abilità e mano leggera da Eva Franchi, era stato pubblicato dalla nostra rivista nel numero aprile-giugno 1992. Già rappresentato con successo nel suo Paese, il Canada, nel 1988, *Fuga per un cavallo e un pianoforte* ha trovato nel suo autore via libera per la rappresentazione italiana, agevolata dal fatto che esisteva già la traduzione. E l'entusiasmo ha portato Dupuis a venire in Italia per assistere a questo debutto. È stato premiato, perché l'interpretazione che il regista Francesco Randazzo ed i suoi attori hanno dato dell'opera ha un rigore di stile, un pudore di accenti ed una ricerca del fantastico al di là del realistico tema centrale, che serve con ricchezza la scrittura scenica.

Il tema affronta lo scabroso argomento di un difficile rapporto padre-figlio. Sembrerebbe una storia di incomunicabilità generazionale, una delle solite situazioni derivate dalla divisione dei genitori, che porta il figlio unico a vivere con la madre e a non vedere il padre che rare volte, allontanandosi sempre di più via via che gli anni passano e che scompare anche quel senso di intimità e di affetto che l'infanzia quasi sempre reca con sé. Qui Benois, il padre, ha dalla sua l'aggravante che è un famoso pianista, sempre in giro per il mondo, sradicato e felice di esserlo, circondato da splendide signore con le quali si accompagna, seguitissimo dai giornali in cerca di scandali. Ma il ragazzo, Michel, al suo diciottesimo compleanno, irrompe nella casa del padre e pretende attenzione, almeno per quel giorno. Dialoghi prima imbarazzanti, poi scontri, rievocazioni commose di un passato svanito e breve – Michel sul cavallo regalato gli anni prima dal padre è anche immagine ricorrente, in dimensione simbolica, che si ripropone attraverso un cavalluccio di legno, oggetto pressoché da antiquariato nella stanza del pianoforte –, fin quasi al cedimento del padre non solo alla richiesta di quella giornata ma ad una convivenza che lo tenta e lo impaurisce nel contempo. Il cavallo per il ragazzo – che ancora lo tiene, dopo tanto tempo, e lo considera l'amico suo migliore, forse in una trasposizione affettiva alla carenza dell'affettività paterna –, e il pianoforte per il padre – gioco e strumento depistante della solitudine, motivazione all'essere al mondo per evitare altri interrogativi – sono i poli di un dialogo serrato che tenta di approfondire il mistero di due esistenze che si evitano e si attraggono. È il mistero si svela, gradatamente emergendo dal «non detto» dei due. Non donnaiolo questo padre pianista, né omosessuale, come quasi pareva, in alternanza. Ma innamorato del figlio, al quale una notte sfiorò il sesso, quando ancora era un fanciulletto, e ne provò il piacere dell'amore. Per questo, quindi, lo rifugge, lo evita. Stupori e turbamenti si susseguono, finché, forse, appare come un pallido sole l'ipotesi che tra i due possa stabilirsi, in futuro, un vero rapporto affettivo, affrancato da morbosità e delirii.

Materia non facile, dove il mito entra ed esce, anche con un certo eccesso di disinvoltura, ché Ippolito, Teseo e Fedra sono, nell'antica tragedia, non facilmente interscambiabili come qui vorrebbe affermare Randazzo. Ma le sue soluzioni registiche, dove la recitazione si fa ossessiva nei ritmi, e le pareti della moderna tragedia annunciata e non compiuta si fanno trasparente cristallo, come trasparenze dell'anima, hanno lati di intensa suggestività. E Melchionna come ragazzo ansioso d'amore è ben bravo, come è tutto trattenuto nel pudore e nell'imbarazzo il padre di Maurizio Gueli. Grandi feste a Dupuis a godersi lo spettacolo in sala, assieme ad Eva Franchi radiosa per l'affermazione in scena della sua fatica di traduttrice e animatrice. □



Una casa al mare per cinque relitti

CINQUE, di Duccio Camerini (anche regista). Scene (pochi arredi ma suggestivi) di Tiziano Farlo. Costumi di Piera Marini. Con Pasquale Anselmo, Chiara Noschese, Blas Roca Rey, Amanda Sandrelli e Massimo Wertmüller (molto veri, sanguigni). Prod. Teatro Argot.

In questa prova Duccio Camerini si qualifica più bravo ed efficace come demiurgo di un nugolo di giovani attori affiatati con i quali lavora da diversi anni che come drammaturgo che scrive i personaggi addosso ai suoi interpreti preferiti. La storia è semplice, come sempre, stavolta esente da sfumature surrealiste: quasi un giallo con risvolti da commedia romantica.

Derelitti, incapaci di comunicare, egoisti, carichi di sensi di colpa e ossessionati da nevrosi, i cinque protagonisti sono una ragazza schizofrenica decisa a rinchiodarsi in casa e a non uscirne più, un ladrunco disposto a prostituirsi, un traduttore fallito, un imitatore televisivo e una sociologa rampante e famelica.

Si incontrano tutti nello stesso giorno nella stessa casa al mare dove la ragazza depressa si era rifugiata e il proprietario, il traduttore incapace, viene inseguito dalla moglie-vampira sociologa che a sua volta viene inseguita dall'imitatore della tivù che deve studiarla da vicino per rappresentarla meglio e lei assolda un ladrunco senza scrupoli. Di bell'effetto la regia quasi cinematografica dell'autore: il pubblico ad ogni scatto di macchina fotografica che eseguiva un personaggio vedeva l'immagine fotografica proiettata su un grande schermo su cui gli attori venivano fissati nelle stesse pose che assumevano in scena. *Valeria Panizza*

Un Edipo senza complessi che ama la sua mamma

ALLA GRECA, di Steven Berkoff. Traduzione (pregevole) di Carlotta Clerici e Giuseppe Manfredi. Regia (espressionismo grottesco) di Elio De Capitani. Musiche (divertente pot pourri parodistico) di Mario Arcari, esecutore con Filippo Monico. Scena (strutturalismo astratto) di Thalia

Ma Godot sta in cielo oppure giù nell'inferno?

UGO RONFANI

ASPETTANDO GODOT (1950), di Samuel Beckett (1906-1989). Regia (stimolante rilettura) di Gianni Salvo. Scene (assemblaggi rustici) di Concetto Guzzetta. Costumi (canonicamente beckettiani) di Rosalba Galatioto. Con Gianluca Enria, Fiorenzo Fiorito, Agostino Zumbo, Massimo Leggio e Rossana Bonafede, tutti bravi e impegnati. Prod. Piccolo Teatro di Catania.

E se Godot, l'atteso, salvifico Godot, fosse tutt'uno con Pozzo, lo schiavista crudele che attraversa la landa desolata di Vladimiro e Estragone trascinando come un cane al guinzaglio il povero Lucky? Il dubbio - che nel testo viene prospettato da Vladimiro - è amplificato nel pregevole allestimento che di *Aspettando Godot* realizza Gianni Salvo per il Piccolo di Catania. Il suo Pozzo, difatti, appare prima nel fulgore abbagliante, e sospetto, di una sorta di Gran Sacerdote e poi - al termine della giornata dei due clochards lunga quanto l'eternità - lo rivediamo riapparire insieme ad un Lucky ormai agonizzante, non è in condizioni migliori del suo schiavo, è cieco, spaurito e stremato, fa pensare ad uno di quei profeti biblici colpiti da un oscuro anatema.

Ma in tal modo - senza forzare tuttavia la lettera o lo spirito dell'arcifamoso «proverbiale tragico» di Beckett - il vuoto esistenziale nel quale i due vagabondi sono immersi in articulo mortis (vedere il fallito tentativo di Estragone di impiccarsi con la corda fradicia che gli tien su i pantaloni, all'unico albero scheletrito della no man's land qui ridotto ad una sagoma totemica su uno schermo luminoso) diventa assoluto, privato anche soltanto della speranza di un arrivo del mitizzato Godot. E gli indovinelli esopici del ragazzo mandato da Godot per dire che Godot non verrà, diventano chiaramente una finzione dei due clochards per sfuggire ad una noia mortale. Ecco allora che in questo allestimento di ingegnosa coerenza l'Altrove, l'improbabile Paradiso, insomma, si sbianca, assume l'inconsistenza di un miraggio, non supera il livello di un'invenzione circense (difatti Beckett, com'è noto, aveva sempre presentato Vladimiro e Estragone come due clowns di un circo in rovina), fa parte di un gioco pazzamente ilare: «Che cosa facciamo?» «Aspettiamo Godot!».

In questo contesto il ragazzo (una Rossana Bonafede tutta vestita di bianco, col berretto del mitico Monello di Chaplin, che cammina su un filo pedalando una fantasmatica bicicletta) è non l'Angelo di un'annunciazione, ma un clown Augusto secondo tradizione circense. Un Coro - cantastorie di quattro figure ectoplasmatiche (Annalisa Capodanno, Valeria La Rocca, Laura Scavone, Daniela Zimboni) s'affaccia appena dalle finestre-obolo della scenografia di Guzzetta, arieggiante le case-battello di Dublino, e intona una melopea-filastrocca («il signor Godot verrà domani») dovuta al maestro Pietro Cavalieri, che non da oggi pensa a un'opera lirica da ricavare dal testo di Beckett.

Penso di avere indicato abbastanza la ricchezza interpretativa di questo nuovo allestimento, che si avvale anche dei costumi comme-il-faut di Rosalba Galatioto. Aggiungerò ancora che mi è parso che Salvo abbia saputo introiettare nello spettacolo anche altri e successivi aspetti del nihilismo stoico di Beckett, quelli di *Fin de partie* o di *Oh, les beaux jours!*.

Il regista ha voluto per Vladimiro ed Estragone due giovani attori catanesi che caricano di un vitalismo cieco la loro irrequietezza vagabonda. Sono Fiorenzo Fiorito e Gianluca Enria. Questo soprattutto, Estragone, dispiega una intensità espressiva in crescendo, dai persuasivi risultati. Agostino Zumbo è prima, con vigore, un Pozzo sinistramente carismatico e poi distrutto dal terrore; Massimo Leggio è sobriamente allucinante nel ruolo di Lucky. Franco successo per uno spettacolo di un Piccolo di Catania decisamente in crescita. □



Istikopoulou. Costumi (cenci e kitsch) di Andrea Taddei. Con (impegnati, ma diseguali) Ferdinando Bruni, Gigi Dall'Aglio, Tania Rocchetta, Anna Coppola e Cristina Crippa. Prod. Teatridithalia, Milano.

Vacilla il mito di Edipo sotto i colpi del caustico Berkoff. Nei sobborghi di Londra, metropoli marcia, infestata dai topi, vive il nostro eroe (qui divenuto Eddy), figlio adottivo di una coppia di operai smandrappati, costretto dalla famosa profezia (ucciderai tuo padre e andrai a letto con tua madre) a lasciare la famiglia, a uccidere un arrogante barista e a sposarne, innamoratissimo, la moglie-cameriera dopo aver risolto l'enigma della Sfinge. Naturalmente si scoprirà che l'energico era suo padre e la cameriera sua madre, i quali lo credevano morto annegato da bambino durante una gita domenicale sul Tamigi. Ma, colpo di scena, niente occhi cavati né madri-mogli suicide: Eddy, pacificato con i suoi sensi di colpa, decide che l'amore vero non ha limitazioni fisiologico-morali e continua a vivere, felice e contento, con la madre-sposa in un benessere da supermarket conquistato con piglio da piccolo imprenditore. Questo è, in breve, il plot di *Alla greca* messo in scena, per la prima volta in Italia, da Elio De Capitani nella preziosa traduzione di Carlotta Clerici e Giuseppe Manfredi, che già nella scorsa stagione avevano contribuito al successo di *Decadenze*: sempre Berkoff, nuovo nume tutelare dei Teatridithalia dopo l'esperienza Fassbinder. La trasgressione, oltre che sul piano contenutistico, è sviluppata anche in un linguaggio magmatico ribollente di pornografia, lirismo e sarcasmo sogghignante, assecondato da una messinscena che evidenzia l'espressionismo nero del testo con espedienti non del tutto nuovi, ma efficaci: l'uso dei microfoni in siparietti post-brechtiani, la bella e ironica colonna sonora eseguita dal vivo da un'orchestrina da balera, i costumi cenciosi (la Sfinge è una barbona delirante di Hyde Park) o di una pretenziosa eleganza da grande magazzino, la scena marcata da pochi oggetti (sedie da vecchio cinema, carrelli del supermarket) con due «pontili» aggettanti su un mare di cocci di vetro che ricoprono il proscenio. Ferdinando Bruni è un credibile Eddy, prima teppista snob di periferia, poi parvenu inguaiato dal passato; accanto a lui si muovono con impegno e affiatamento Gigi Dall'Aglio (padre vero e padre adottivo), Tania Rocchetta (madre adottiva e seconda cameriera), Anna Coppola (la Sfinge) e Cristina Crippa (moglie-madre di Eddy). Resta un dubbio di fondo: tutto questo è sufficiente per demolire un mito – e un complesso – che l'umanità si porta dietro gloriosamente da 2.500 anni? *Claudia Cannella*

Quando l'allievo attore smaschera l'insegnante

BOOMERANG, di Bernard da Costa. Traduzione di Piero Ferrero. Regia (con un occhio al cinema) di Teodoro Cassano. Scene e costumi (funzionalità e raffinato cromatismo) di Paolo Tommasi. Con Rossella Falk (interpretazione maiuscola) e Fabio Poggiali (adeguato). Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Vincitore del Prix Italia per la radio nel 1993, a Roma, il cinquantenne da Costa è autore di successo di teatro e sceneggiati televisivi soprattutto in Francia dove nel 1966, a Parigi, ha fondato il primo Café-Théâtre. Tenuto a battesimo da Danièle Darrieux, Jacques Mauclair, Michel Aumont e Edwige Feuillère, non è ancora molto conosciuto in Italia. Ce l'ha portato Rossella Falk, attrice colta e intelligente, detective di copioni da tratteggiare con la sua vena ironica e il suo fascino; e anche stavolta ha fatto centro calandosi con rapace voluttà nella figurina di una spenta e fallita insegnante di arte drammatica che una sera commette l'errore di dire ad uno dei suoi allievi ciò che pensa del suo talento. Ma è giusto dire ciò che si pensa, sempre? L'allievo ritorce tutta la sua insicurezza contro l'insegnante in un gioco mortale che mette a nudo la maschera della donna, le sue sconfitte e la sua solitudine. La regia di Teo-



doro Cassano asseconda l'exploit di Rossella Falk fin da quell'ingresso quasi di spalle vestita come la Garbo volutamente anonima degli anni Cinquanta e la segue come una macchina da presa negli ambienti predisposti con raffinata funzionalità da Paolo Tommasi sempre attento ad un guardaroba che esaltando l'attrice ritaglia un'epoca e risveglia una memoria di teatro di cui si impadronisce la Falk per la sua interpretazione maiuscola. Il giovane Fabio Poggiali alle prese con un personaggio tutto da inventare non ha gioco facile, ma riesce comunque a tratteggiare un allievo che è un misto di sfrontatezza e nevrotica vitalità. *Fabio Battistini*

Eccentriche più che viziose le meretrici della Maraini

COMMEDIA AL FEMMINILE, di Dacia Maraini (datata e ricca di luoghi comuni). Regia (esuberante in grottesco e fantasia più un pizzico di ironia) di Marco Malturo. Musiche di Diego Dell'Osto. Costumi (eccentrici) di Manuela Luxardo. Con Paola Pavese (la più umana e intensa), Bedy Moratti, Renata Zamengo, Celeste Brancato, Enzo Giraldo (caricature). Prod. La Valle dell'Inferno e Centro Teatro Ateneo, Roma.

È un tema prediletto quello delle donne che ricevono clienti a pagamento per la scrittrice che ha esordito in teatro nel '67 e ha nel suo repertorio drammatico un *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* tradotto e rappresentato a Parigi. Londra, Vienna, Monaco, Lisbona e altrove. Anche stavolta si tratta di dialoghi e le meretrici, eccentriche più che viziose, sono quattro: tre adulte e una bambina, Marilina, violentata dal padre da piccina, tanto segnata da quell'esperienza che medita il suicidio per la fine dell'anno. Viola, invece, aspira a far l'attrice e nel frattempo prende lezioni di dizione, Maria ha nostalgia di un certo Pedro che forse non c'è più e adora follemente il suo piede, Lucilla, infine, benché trovi conforto nel pensiero di sua figlia che sta studiando in America, è molto esagitata e ripete a raffica parole escrementizie. Non c'è trama; si racconta una storia d'amicizia.

Non c'è denuncia, piuttosto è una *tranche de vie* condita con luoghi comuni, resoconti come convenzione, e il linguaggio è letterario. Le prostitute, infatti, parlano come libri stampati, le cadenze dialettali sono solo accennate da un'attrice. Insomma nell'attesa del cliente il gineceo è banalmente preso del problema della sopravvivenza e dal declino della categoria sempre più compromessa dalla concorrenza dei maschi. Nient'altro. Per fortuna ci ha pensato il giovane regista ad animare, forse a stravolgere la commedia (se avesse adottato la chiave realistica si sarebbe messa in evidenza la malinconia del testo). Marco Malturo ha creato una sorta di oratorio profano o, se si vuole, un rituale alla Genet: ha fatto salire le prostitute su cubi luminosi, le ha lì immobilizzate, in proscenio, le ha vestite con corone e abiti shakespeariani, e poi da straccione, infine le ha fatte muovere come marionette esagitate, grottesche e schizofreniche. Ma non basta: c'è pure un'attrice che, come in uno studio televisivo, segue le battute: è Dacia Maraini, con il suo foulardino al collo, capelli corti biondi, e giacchetta da uomo. Un uomo porta via alla fine le donne, sollevandole una per una dai cubi. *Valeria Panizza*

Nasconde veleni e inganni il lieto fine di De Musset

LIETO FINE (*Bisogna che una porta sia aperta o chiusa*, di Alfred De Musset, traduzione di Luigi Gozzi, *Il trio in mi bemolle* di Erich Rohmer, traduzione di Sergio Toffetti). Regia (molto studiata a tavolino) di Luigi Gozzi. Scene e costumi (bellissime le prime, appropriati i secondi) di Luigi Gozzi e Bettina John. Con Marinella Manicardi (un po' sotto le righe) e Maurizio Cardillo (un «carattere», più che un personaggio). Prod. Teatro Nuova Edizione / Moline, in collaborazione con Nuova Scena e Progetti Dadaumpa.

Il «lieto fine», si sa, è una convenzione caratteristica della commedia francese del secolo scorso. Una maniera semplice e appagante di portare a soluzione i casi narrati, sciogliere gli intrighi più complicati della vicenda: insomma, il «lieto fine» sta alla commedia come la «catarsi» alla tragedia. Sono le regole di un genere che dietro le facili apparenze nasconde veleni e inganni più torbidi e inconfessati: l'arte del dissimulare, come quella del dire opportuno, dei sorrisi dietro ai quali serpeggiano invidie e malumori insospettiti, amori sublimi e maldestri.

Il taglio iperrealista della scena, sghembo e imponente, più vicino a Balthus, che ad una astrattezza formale e metafisica cui alle prime vorrebbe alludere, vuole proprio mostrarci quelle linee oblique, quei temperamenti ossessivi e circolari, quelle parole dette per essere smentite o fraintese, in cui si compone il tessuto invisibile delle due storie rappresentate, lontane nel tempo ma così vicine nella tecnica di scrittura, nelle trappole disseminate lungo il corso dei dialoghi, dei pensieri espressi in una lingua altamente formalizzata, non vera, che procede per detti, proverbi e contraddetti, ma talmente artificiale da sentirla naturale e invadente.

Una porta, un camino, un pianoforte, sedie in mezzo alla stanza, e un proscenio invaso da oggetti curiosi, domestici d'antan, quasi a dividere due mondi ma nello stesso tempo a rappresentare un filtro indispensabile per la lettura, non solo visiva, dello spettacolo. La porta, limite e metafora che separa l'universo-casa da quello esterno, è il perno scenico e drammaturgico su cui ruotano due storie che sembrano una sola anche per la bravura dei due attori in scena che nel gioco di coppia svelano le dinamiche sottese ai comportamenti amorosi, senza false introspezioni né banali psicologismi, con gesti e voci che ricostruiscono invece percorsi drammaturgici più ambigui, attendibili e concreti, di quelli che traspiono dai testi, di legami amorosi sempre sul filo del pericolo; senza immedesimarsi troppo con quei personaggi guardati con affetto e circospezione, tenuti un po' a distanza, come figurine ritagliate, di cartone. *Giuseppe Liotta*

IN SCENA A MILANO LA TRILOGIA DI PAOLINI



Colonia, calcio e comunismo ovvero tre tappe per crescere

ANNA CERAVOLO

GLI ALBUM DI MARCO PAOLINI. *Adriatico* e *Liberi tutti*, di Marco Paolini e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. *Tiri in porta*, di Bruno Tognolini e Marco Paolini. Regia di Marco Paolini. Musiche di Paolo Tronconi. Con (entusiasmante in tutti e tre gli spettacoli) Marco Paolini. Prod. Moby Dyck e Laboratorio Teatro Settimo.

Gli album è la rielaborazione di tre spettacoli creati in un arco temporale che va dal 1987 al 1992, a cadenza quasi biennale. Singolarmente autonomi quanto a fruibilità, costituiscono insieme un'incantevole trilogia comica perfettamente consequenziale costruita attorno alla storia di Nicola e dei suoi amici. *Le petit Nicolas* di Gosciny, *I ragazzi della via Paal* di Molnar, *Libera Nos a Malo* di Meneghello e il film *La guerra dei bottoni*, stemperate con manciate di materiale autobiografico il cui sconfinamento entro schiette fantasticherie è di impossibile individuazione, sono le fonti a cui si sono ispirati gli autori: Marco Paolini, Gabriele Vacis e Bruno Tognolini. Come una chiacchierata interrotta ma non fratturata, i tre appuntamenti ci catapultano nell'infanzia e adolescenza dei protagonisti: il cruciale decennio dagli otto ai diciotto anni. *Adriatico*: estate '64, vacanze in colonia. Il primo, aspro ma eccitante distacco dalla famiglia è battezzato da panini al prosciutto e marmellate appiccicose trangugiati durante il turbolento viaggio verso Cattolica, mentre la rivoluzionaria «geografia di casa» infiamma miraggi marini a centinaia di chilometri dalla riva. *Tiri in porta*: al ritorno a Treviso dalla colonia, gli ultimi scampoli d'estate sono consumati in un campetto a disputare partite di calcio dove le regole del gioco si stabiliscono di volta in volta. Attutita da quieta serenità, la morte di un amico giunge senza lacrime. Con *Liberi tutti* si smette la tunica da chierichetto per convertirsi alla politica filtrata da sperimentazioni teatrali e musica pop. L'iniziazione al comunismo eroico richiede stoiche prove di coraggio, come il ributtante circuito chiuso intestino-bocca-stomaco addolcito da qualche granello di zucchero. Paolini, con naturalezza calcolata al battito di ciglia, deborda dai ruoli dell'attore e dell'autore: dipinge dormitori e sacrestie, soffitte e salotti buoni, scolpisce decine di caratteri e intere folle, costruisce il freddo della notte, il rumore del mare, la compattezza delle zolle rivolte da un pallone, restaura l'infanzia passando una mano di affettuosa tenerezza, la depura dalla incosciente e vera cattiveria bambinesca. Raccontatore meravigliosamente ispirato, Paolini, con grazia squisita, pesca nella memoria dei figli dei ricostruttori: l'esercito del baby boom. Con un linguaggio sofisticato sebbene zeppo di forme dialettali, dialetto e iterazioni proprie della parlata infantile ma anche serrato, e che condanna a morte dimenticanze e improvvisazioni, egli srotola le storie quasi privo di ausili: niente costume, la scena è una tenda, l'attrezzatura una sedia, pizzicando generosamente tutte le corde del suo infinito talento. □

I misteri e i tormenti del rapporto di coppia

ESSERE SENZA ESSERCI, testo e regia (assemblaggio ben costruito di brani d'epoca) a cura di Elio Gimbo. Con (di buon rendimento) Grazia Maria Ambra e Attilio Fabiano e, al pianoforte, Roberto Fuzio. Prod. La Fabbrica del teatro, Catania.

Sull'eterno dilemma del rapporto di coppia, cosparso di ardori iniziali e strindberghiani «revanchismi» del tempo che avanza, si sono – nel tempo – cimentati «paladini» di una vita acre del calibro di Barthes, Botho Strauss, Arthur Schnitzler, Gesualdo Bufalino, Karl Krauss.

Ed è a questo universo letterario, perennemente esposto alla seduzione del «farsi teatro», che Elio Gimbo dà voce e sostanza in uno spettacolo di gradevole spessore drammaturgico. Una sorta di salotto o caffè letterario ove le schermaglie e i tormentoni del dissidio uomo-donna travasano dalla pagina narrativa ad una più fluida tangibilità di conversazione, «manuali d'uso», uscite o menzogne d'emergenza. Figurine d'epoca, in delirio a due, disegnano con raffinata perfidia il doloroso (e gaudioso) mistero di un'attrazione fatale destinata a consumarsi nei modi e nei tempi del sotterfugio, della gelosia, dell'effimera crudeltà.

La guerra-lampo dei due sessi in conflitto si conclude, come prevedibile, senza vinti né vincitori: poiché «casa cuorifranto» è sempre pronta ad accogliere i riposi del guerriero e dell'amazzone, avvinti da acerrima passione e libido-dominandi. Angelo Pizzuto

Dall'antico romanzo greco il romanzo e la telenovela

EROS MISTERO, da Eliodoro, Senofonte Efesio, Longo Sofista, Caritone e Achille Tazio. Traduzione di Umberto Albin. Adattamento teatrale di Umberto Albin e Tonino Conte. Regia (improvvisata) di Tonino Conte. Canzoni (divertenti) di Giampiero Alloisio. Con (bravi) Veronica Rocca, Pietro Fabbri, Enrico Campanati, Elia Schilton, Antonio Bazza, Alessandra Torre, Bruno Cereseto. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Lo spettacolo è frutto di un equivoco: l'analisi letteraria raffinata di Umberto Albin e la regia rustica di Tonino Conte. Le due cose si sono sposate talmente male che *Eros Mistero* è stato sensibilmente modificato e tagliato durante le repliche, in una silenziosa autocensura che la dice lunga sulla qualità del lavoro svolto. Gli attori non potevano far altro che seguire la corrente cercando di non affogare.

Il professor Albin ha lavorato sui cinque romanzi greci del II e III secolo d.C. *Abrocome* e *Anzia* di Senofonte Efesio, *le Etiopiche* di Eliodoro, *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista, *Cherea e Calliope* di Caritone e *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio; ha osservato come fossero simili tra loro nella trama, sempre centrata sul tema dell'amore contrastato; ha sottolineato, nella somiglianza, come i testi fossero differenziati da particolari toni dominanti, da lui definiti patetico, pastorale, orroroso, sacrale, dongiovanesco; infine li ha tradotti e consegnati nelle mani del regista.

Il quale si è trovato alle prese con un oggetto il cui valore non stava nell'impatto ma nelle sfumature. Da riconoscere e valorizzare. Conte ha presentato ognuno dei cinque brani ispirandosi ad un diverso stile narrativo: il fumetto, la telenovela, il cabaret, il teatro canzone, il macabro noir. Insomma, ha cosparso il tutto di tinte forti e di una comicità goiardica solo apparentemente trasgressiva.

La cultura classica non resiste ad un tradimento così fine nelle intenzioni e grossolano nella realizzazione. Il risultato è un continuo senso di stonatura a cui gli attori rispondono cercando di rendersi simpatici, pronti a cambiare copione sera per sera, forse anche loro increduli. *Eliana Quattrini*

Dietro gli anagrammi l'identità degli indagati

CONTRA POLITICOS (spettacolo in tre quadri: *I politici, Un'impossibile felicità, Sognare daccapo il mondo divinamente*), da Belial, Guido Davico Bonino, Gian Luca Favetto e Valeriano Gialli. Regia (efficace) di Valeriano Gialli. Con (molto convincente) Valeriano Gialli, Angelica Buzzolan, Germana Draperi e Marco Cardona. Prod. Teatro dell'Ombra, Envers Teatro, Laboratorio Teatro Settimo.

«X» crea bottini?», «Ah!, sei marcio!», «Altro coglion!», «Faranno dollari», sono quattro dei possibili anagrammi dei nomi di Bettino Craxi, Mario Chiesa, Carlo Tognoli e Arnaldo Forlani. Ricordando l'opinione comune che vuole gli anagrammi portatori di verità nascoste, Valeriano Gialli ha presentato al Garybaldi di Settimo Torinese *Contra politici*, la sua più recente produzione. Il testo del primo quadro è di Belial (altro anagramma o semplice pseudonimo?) che riesce, con invidiabile abilità linguistica, a individuare significati reconditi non solo nei nomi dei protagonisti negativi di tangentopoli («Inpegno total» ma anche in quello del suo sacerdote («O tiepido tiranno!» «O Dio in tera pinto!»), «O anni di torto!, poi...») e nelle formule ricorrenti della giurisprudenza.

Valeriano Gialli asseconda queste invenzioni nel modo migliore, ma è difficile capire cosa c'entri questo testo scoppiettante e questa ottima prova d'attore con gli altri due quadri dello spettacolo, *Un'impossibile felicità* e *Sognare daccapo il mondo divinamente*, che abbiamo già visto in altra occasione e che vengono qui presentati in una versione rielaborata. Il primo è la banalizzazione estrema di una *recherche* nell'Italia del secondo dopoguerra, il secondo un collage di testi di Whitman, Pound e Shelley di difficile assimilazione. *Franco Garnero*

La tragedia di Yerma per i Santi Briganti

YERMA, di Federico Garcia Lorca. Regia (ottimo esordio) di Toni Mazzara. Con Monica Di Marco, Angela Patarino, Tilli Costa Bioletti, Antonella Delli Gatti (tutte brave), Davide Cucurru e Marco Giraud. Prod. Santi Briganti.

Con questo spettacolo si affaccia alla ribalta nazionale un gruppo teatrale di Moncalieri che nei primi tre anni della sua storia si era dedicato in modo quasi esclusivo a portare il teatro nelle scuole e sulle strade. La scelta di questo testo – del 1933, la seconda delle tre grandi tragedie di Lorca – è azzeccata, perché offre maggiore spazio e responsabilità interpretativa alle attrici, più mature e complete dei loro colleghi. Indovinata anche la decisione di affidare la regia a un esordiente, ma con quindici anni di recitazione in diversi settori sulle spalle, che ha guidato il gruppo con mano ferma, senza intellettualismi e con un robusto senso dello spettacolo, due ingredienti che riescono a dare respiro e vita al dramma di una contadina che condannata alla sterilità, rivendica con assoluto ed estremo rigore il proprio diritto a realizzare il suo destino di donna senza cedimenti né compromessi.

Dei tanti temi proposti, in questo testo dall'autore sono stati sviluppati in particolare quello religioso e quello misterico e la protagonista, lodevole per intensità e coinvolgimento, riesce a illuminarci sul contrasto tra culture diverse e la fondamentale solitudine umana che sono tra i tratti più significativi dell'intera opera del poeta andaluso. *Franco Garnero*



Con Syxty in cerca di Eschilo nel Regno delle Maledizioni

CLAUDIA CANNELLA

ORESTIADE (*Agamennone, Coefore, Eumenidi*), di Eschilo. Traduzione di Pier Paolo Pasolini. Regia (problematica) di Antonio Syxty. Scene e costumi (eterogenei) di Emanuela Pischeda. Musiche di Sibelius, Shulze, Bartok, Ravel. Luci (suggestive) di Maurizio Montobbio. Con (esiti diseguali) Raffaella Boscolo, Carlo Pedron, Rosella Testa, Paolo Scheriani, Fabio Sonzogni, Paola Zuradelli, Federica Toti e Nicoletta Mandelli. Prod. Teatro Out Off, Milano.

La saga degli Atridi, con la sua scia di sangue, continua ad affascinare. Castri l'ha presa dal versante euripideo con *Elettra* e *Ifigenia*, il gruppo Marcido Marcidorjs è ritornato a un suo spettacolo dell'88, *Una giostra: l'Agamennone*, e Syxty si è avventurato nella trilogia eschilea presentando, in un percorso a tappe durato tre mesi, *Orestiaide* nella prestigiosa traduzione di Pier Paolo Pasolini. Un lungo viaggio, secondo le intenzioni del regista, nel Regno delle Maledizioni, zona fisica e mentale contaminata da orrori senza tempo, dalla Grecia arcaica fino alla guerra del Vietnam e alla fantascienza prossima ventura.

Ambientato tra le poltroncine sgangherate di un cinema di periferia – simmetriche rispetto al pubblico che osserva e viene osservato – l'*Agamennone* è popolato di lemuri usciti da incubi freudiani dominati dal nefasto connubio di Eros e Thanatos. Ma, con costumi eterogenei (pelle nera, borchie, kilt scozzese e trench da ufficiali nazisti per gli uomini; abiti rustico-scollacciati per le donne) i protagonisti della vicenda, che prevede l'uccisione di Agamennone e di Cassandra ad opera della moglie Clitennestra e del suo amante Egisto, annaspano in una palude di citazioni pescate, con quell'ingordigia che genera indigestione, dalla cinematografia horror, fantascienza e *soft core*. Qualche esempio: il coro è lascivo e assatanato, ma la trasgressione si ferma a una gestualità ingenua e, nonostante le intenzioni, pudica; Egisto (Paolo Scheriani) è un incrocio tra una SS e Humphrey Bogart, ma parla con spiccato accento siculo; vengono usate museruole come quelle di Hannibal the Cannibal del *Silenzio degli innocenti*. Ma quel che più colpisce è lo stile recitativo imposto dal regista, forzato da cesure ritmiche e cambiamenti di tono che, invece di ottenere un effetto straniante di ispirazione ronconiana, arriva ad impedire una fluida comprensione del testo ed evidenzia l'inesperienza e l'acerbità di quasi tutto il gruppo attoriale, a parte gli slanci generosi di Raffaella Boscolo (Clitennestra) e Nicoletta Mandelli (Cassandra).

Nelle *Coefore* le sedie del vecchio cinema, in cui si era specchiato il pubblico dell'*Agamennone*, sono ammonticchiate lungo le pareti a formare una sorta di arena in cui si compirà la vendetta di Elettra (Rosella Testa, una delle migliori) e di Oreste. Ed eccoli, i due fratelli, truccati intorno agli occhi come i replicanti di *Blade Runner*, riconoscersi sulla tomba del padre e decidere l'assassinio di Egisto e Clitennestra in un crescendo erotico che culmina in un bacio incestuoso con museruola. A completare la banda un Egisto minaccioso ed effeminato in impermeabile, parrucca bionda e rossetto; una Clitennestra stanca e tormentata e un coro travestito sarcasticamente da zombie, a preannunciare l'imminente assassinio dei due.

Il viaggio nel Regno delle Maledizioni termina, nelle *Eumenidi*, con il processo di Oreste, ultimo anello di una catena di sangue, che si conclude con il giudizio del tribunale ateniese. Oreste si presenta come un reduce dal Vietnam (naturalmente citazioni dal *Cacciatore*), reo di misfatti che non fanno capo alla responsabilità individuale ma alle leggi degli dèi, e come tale viene assolto con il voto di Atena, che chiude la vicenda ma lascia l'umanità irrimediabilmente divisa tra innocentisti e colpevolisti. Le sedie del vecchio cinema sono ora tinte di un bianco purificatore; tutta la vicenda è sovrastata da frastornanti musiche da melodramma e la recitazione, pur restituita a una certa limpidezza declamatoria, rimane ingiustamente sopra le righe. Tante strizzate d'occhio dunque (al cinema horror, a certi fumetti *noir* metropolitani, alla guerra del Vietnam come simbolo di tutte le guerre), ma un po' semplicità e delle quali non abbiamo capito le motivazioni, soprattutto in relazione a un testo il cui nitore tragico-mostruoso non ha bisogno di una inutile paccottiglia pseudo-attualizzante. Ci auguriamo che Syxty ritorni alla scabra ed efficace semplicità di alcune sue belle prove precedenti, da *Orgia a Erodiade*. □



L'impegno di giovani attori per un Dario Fo già classico

ISABELLA, TRE CARAVELLE E UN CACCIABALLE, di Dario Fo. Regia di Luciano Leonesi (corretta). Scene e costumi di Dario Fo (ancora belle ed efficaci). Musiche di Fiorenzo Carpi (frenesie musicali d'autore sempre funzionali). Con Guido Ferrarini (verve e simpatia), Flavia Valoppi (brava, senza eccessi), Aldo Sassi (bravissimo, a volte debordante), Fabrizio Paluzzi (brillanti metamorfosi), Alessandro Maggi, Alessandra Cortesi, Paolo Codato, Tanino De Rosa, Mario Perrotta, Dario Zanotti, Stefano Perillo, Giovanni Battaglia, Olimpia Isernia e Roberta Gherardi. Prod. Teatro Dehon, Bologna.

Innanzitutto: dimenticare Fo. E allora, questo spettacolo messo in scena con impegno da un gruppo di giovani attori guidati da un capocomico come Ferrarini - che ci sta abituando ad assistere, nel teatro che dirige da alcuni anni, a imprese alla maniera dei «grandi-attori» di una volta (ottimo il suo *Enrico IV* di Pirandello) - più che la fedele ricostruzione dell'importante rappresentazione che fu trent'anni fa, diventa quasi un omaggio a un modo di fare teatro andato perduto. C'è qualcosa di genuino, amorevole e storicamente importante in questo affettuoso *repechage* degli spettacoli di una volta, con tutto il loro grado di professionalità alta, e non dispersa, documentata da quelle tavole di praticabili a lucido, quei costumi tirati fuori dal baule, ora smaglianti, riportati alla loro antica luce.

Certamente gli attori-esecutori sono diversi, i meccanismi scenici forse negli esiti non saranno uguali all'originale, alcuni effetti non arrivano, a vantaggio di altri meno rocamboleschi e più sottili, ma quello che conta è che si riesce a vedere dal vivo, scoperto, tangibile un mestiere che sembra coniugare arte e artigianato teatrale allora come oggi. Un testo «classico» - com'è questo di Fo sicuramente - più che i temi e le situazioni impone l'immagine di sé, coltivata nel tempo: qualcosa di ineffabile che non va rappresentato ma faticosamente raggiunto, come per ribadire il segreto incancellabile. Un'utopia rovesciata. Così questa felice rappresentazione diventa un viaggio nell'immaginario del teatro, che fa salire a bordo modi e tecniche della commedia dell'arte usati con sapienza, umiltà e immediatezza, anche per la bravura dei principali interpreti; fa più fatica invece a scattare con facilità l'ingegnoso dispositi-

vo ideato da Fo della «commedia in commedia», tanto che non è facile distinguere una parte dall'altra. Ma le caratterizzazioni sono tutte riuscite, con Ferrarini che gioca la doppia carta di una furbizia mollièriana (Scapino) e il reboante, incredibile impeto di un condottiero di cartone. La Valoppi nella parte della Regina Isabelle e della pazza Giovanna ci regala momenti di sapida comicità, mentre il Sassi, che fa Re Ferdinando, trova un particolare registro caricaturale al suo personaggio, imbrigliato in giochi di guerra (ti ho sposato per l'artiglieria!) come un bambino al potere, con allusioni al «dada» e alla psicoanalisi; da segnalare infine il Pulcinella trasformista di Paluzzi, la leggiadria della Cortesi, la pensosità del De Rosa. *Giuseppe Liotta*

Il mondo alla rovescia del Capitano di Andreini

LE BRAVURE DEL CAPITANO SPAVENTO, di Francesco Andreini (1548-1624). Regia (accorta) di Gilberto Tofano. Con Stefano De Luca e Silvano Torrieri (giovani e brillanti). Prod. Teatro Manzoni, Pistoia.

Ufficiale e capocomico, ma anche scrittore, attore, padre, marito della divina Isabella. Parliamo di Francesco de Cerracchi da Pistoia, poi Andreini, forse il primo teatrante professionale apparso nel tardo Rinascimento con una compagnia, diciamo, «di giro», cosiddetta dei Gelosi, che fu osannata, rappresentata, amata dalle corti principesche d'Italia e di Francia. La sua fama era enorme. Quando si presentò a Firenze nel Teatro di Baldracca, uno stanzone che i Medici avevano destinato al pubblico pagante (la famiglia grandu-

cale seguiva gli spettacoli in una specie di protopalchetti riservati) Antonfrancesco Grazzini s'entusiasmò al punto di vergare due poemi sulla bravura degli attori della celebre compagnia, forte di comici e virtuose di fama e di un ampio repertorio che comprendeva canovacci della Commedia dell'Arte, vedi *La pazzia di Isabella*, ma anche, e soprattutto, commedie e drammi d'autore come *Aminta* del Tasso, *La zingara* del Giancarli, *La pellegrina* del Bargagli...

Pistoia ha voluto ricordare il grande uomo di teatro con una serie di iniziative: la pubblicazione di un prezioso volume curato da Roberto Tessari, *Le bravure del Capitano Spavento*, opera dell'attore-autore, realizzato dall'Associazione teatrale pistoiese e con il concorso dell'assessorato agli Istituti culturali del Comune di Pistoia, e, ovvio, uno spettacolo, *Il teatro del mondo alla rovescia ovvero Le bravure del Capitano Spavento*, andato in scena in prima nazionale al Manzoni, tratto da novanta «ragionamenti» selezionati da Gilberto Tofano: un fior da fiore di dialoghi di incredibile attualità (etica, morale, politica), una incessante diatriba fra il Capitano, personaggio iperbolico, esagerato, barocco, un Don Chisciotte, però, intriso di cultura, intelligenza, curiosità infinita, e l'altro, Trappola, prototipo di Arlecchini e Brighelli, un Sancio terragnolo, sempre affamato, dalla saggezza contadina.

Lo spettacolo è semplice, candido; la scena è un cielo azzurro intenso con nubi incombenti, un tavolo, un tamburo e un baule; accorta la regia di Tofano che conta sulla freschezza di due giovani attori usciti dalla scuola del Piccolo, Stefano De Luca (Capitano) e Silvano Torrieri (Trappola).

I due hanno dato il meglio di sé, in particolare nel secondo atto, brillante, convincente soprattutto in virtù di una scelta illuminata di «bravure» tutt'al-

Si chiude dopo cinque anni la rassegna «Follia a teatro»

Strisciante, omicida, visionaria, delirante, lucida, insinuante: per cinque anni la patologia mentale ha esibito al Teatro Juvvara di Torino la sua rappresentazione. Ma con la quinta edizione «Follia a teatro» ha chiuso. Lo ha annunciato Giorgio Sebastiano Brizio, curatore di questa singolare rassegna che ha richiamato con proposte coraggiose, se non temerarie, l'attenzione del pubblico, quello giovane specialmente. Ma proprio per il tema trattato, per la singolarità e anomalia delle creazioni offerte non poteva più moltiplicarsi stagione dopo stagione.

«L'eloquio della parola», questo l'ultimo sottotitolo, ha ripercorso quest'anno le varie follie del lessico, «il parlare ubuiano, monosillabico, onomatopoeico», insieme alle «miserie e nobiltà del lessico paranoico, dal delirante superomismo al solipsismo narcisista». Una notte patafisica ispirata ad Alfred Jarry ha aperto il cielo; il mago negromante Sabellicus lo ha chiuso. In mezzo, una decina di appuntamenti che hanno portato sotto i riflettori aspetti sopiti ed escandescenze del disagio psichico, cercando di sollecitare nel pubblico quell'attenzione che la società non accorda.

Il Valemir Teatro & Accademia della Follia ha presentato *Diritto al delitto*, un monologo di Claudio Misculin e Cinzia Quintiliani. Sulla più inquietante delle patologie, uno spettacolo di una durezza inaudita spalanca una voragine senza fine dove lampeggiano i bagliori più sinistri. È un universo lontano e inafferrabile che per due lunghe ore viene esibito in scena prendendo lo spunto da *Delitto e castigo* di Dostoevskij. L'attore principale del gruppo Valemir, con ritmo ossessivamente sostenuto, annullando tutti i confini fra realtà e maschera, fra personale esperienza e finzione e immedesimazione scenica, scaraventa in faccia allo spettatore una poltiglia ribollente fatta di rabbia, violenza, dolore, distacco, emarginazione, solitudine.

Fino all'ultimo alito, senza più nessun freno, sostenuto dall'energia che solo la follia può infondere, Claudio Misculin affonda a capofitto nella sua recitazione, si avvolge in un clima irreali dove si incrociano, si delineano e si annullano senza posa storie incomprensibili, che lasciano echi sinistri e interrogativi senza risposte. La protesta è urlata, cantata con modulazioni strozzate, avanzata con mirabolanti acrobazie del corpo e della voce.

La impongono immagini di nudità totale del corpo e dell'anima, autolesioni grondanti sangue vero, il divampare reale del fuoco sul corpo dell'attore. Si abbatte come un staffilato e lascia sconvolti. Proprio come vuole l'interprete, che riesce a ipnotizzare anche il più disincantato e refrattario dei presenti raggiungendo in pieno l'effetto proposto. Ma lo spettacolo non si racconta: si guarda, se si ha il coraggio di sostenerne l'impatto fino in fondo. *Mirella Cavaglia*

tro che superficiali, problematiche, vedi la morte, affrontata con sagacia finissima, esorcizzandola con sarcastica comicità.

Preparati nello stile strelheriano, i due giovani interpreti, tecnicamente a posto, all'inizio dello spettacolo hanno faticato un po', precisi nei tempi e nella gestualità, ma ancora troppo legati alla regia: essendo in presenza di schemi propri della Commedia dell'Arte, sarebbe stato opportuno sbrigliare felicemente gli attori. *Paolo Lucchesini*

Perbenismo e ipocrisia della borghesia di Frisch

OMOBONO E GLI INCENDIARI (1958), di Max Frisch. Traduzione di Luigi Lunari. Regia di Francesco Macedonio. Scene di Gianfranco Padovani. Costumi di Paola Toisti. Con Cochi Ponzoni (frenetico, divertente), Giuseppe Corbetta (esilarante), Gianfranco Saletta, Orazio Bobbio, Willi Ferruzzo, Paola Bonesi e Maria Grazia Plos. Prod. Teatro Stabile della Contrada, Trieste.

Fra la fine dell'Ottocento e i nostri giorni, in una Svizzera tedesca, interessata soprattutto al campo narrativo, sono sorti soltanto tre veri drammaturghi: il primo fu Joseph Viktor Widmann; gli altri due sono ben noti in tutto il mondo, Frisch e Friedrich Dürrenmatt, i quali, spazzati la guerra e il nazismo, seppero scrivere per il palcoscenico turbando la placida, opulenta, retriva confederazione, proponendo problematiche sociali e politiche mai affrontate, per poi raggiungere le ribalte europee e, in particolare, i grandi teatri germanici. Frisch, con dieci anni in più rispetto a Dürrenmatt, si fece presto conoscere, intellettuale e razionalista, attento osservatore della sua società, spesso rappresentata da drammi coniugali, ma anche turbata dai traumi del dopoguerra vedi *Santa Cruz* e *Quando la guerra finì*. Altre tematiche inquietanti erano il fascismo strisciante e il ribollente razzismo, un vaso di Pandora gonfio di rigurgiti odiosi, e di meschinità, di violenze nascoste, di perbenismi e di vigliaccherie. E proprio *Omobono e gli incendiari* (1958), allestito dal Teatro stabile della Contrada, fa parte di un pacchetto di testi scandalosi, rappresentati anche in Italia. Nato come commedia radiofonica, *Omobono* diventò una delle opere indimenticabili di Frisch: è un ritratto di famiglia borghese che, in un particolare momento delicato, si trova di fronte a una situazione rovente, difficilmente comprensibile e tamponabile, tale è l'ottusità del capofamiglia, il dottor Beniamino Agnello, possidente, arricchito con una lozione per capelli.

Abituato in un grigio, sordo tran tran, questo uomo senza qualità - capace di macchiarsi di misere cattiverie che precipitano nella tragedia: caccia un impiegato fedele che finirà di suicidarsi - sembra sentirsi sicuro nella sua bella casa con la bella moglie, un bel gruzzolo e una reputazione in città. Ma Beniamino Agnello non si rende conto che, fuori del suo fragile bunker familiare, accadono aggressioni e incendi che la forza pubblica non riesce a fermare, mentre politici imbelli si limitano a tener buoni i cittadini: una circostanza abbastanza simile a molti Paesi europei alle prese con l'economia in crisi, la disoccupazione, i fascismi, gli extracomunitari... Tutto ciò, Beniamino non lo sa, ottuso e vigliacco, non tampona l'intrusione di tre strani personaggi, i pericolosi, cosiddetti incendiari, che uno dopo l'altro, pretendono e ottengono di bivaccare, mangiare e bere mentre preparano bidoni di benzina e micce per il grande rogo. Ma mancano i fiammiferi: gli incendiari sono eccitati. Beniamino ha ancora i fiammiferi, nascosti nei pantaloni. Potrebbe ancora salvare la faccia e la casa, diventare un piccolo eroe. Non ce la fa. Regala fiammiferi ai tre delinquenti: perderà la casa, pure di esistere, da verme, prono. Apologo in nero, grottesco, attualissimo, *Omobono* è stato diretto con garbo e fini caratterizzazioni di Macedonio, il quale, forse, avrebbe fatto bene a leggere la commedia con maggiore approfondimento se, non addirittura, con superiore fantasia. Pubblico gremio e plaudente. *P.L.*

TANGO AMERICANO DI D'ONGHIA A ROMA



Chiuso in una cella frigorifera fra quarti di bue ecco il padre

ANTONELLA MELILLI

TANGO AMERICANO, di Rocco D'Onghia. Regia (sorvegliata) di Giuseppe Dipasquale. Scene (clima onirico) di Giuseppe Dipasquale. Con Claudia Giannotti (vigore e duttilità), Lorenza Indovina (trasognata incisività), Gian Paolo Poddighe, Camillo Mascolino e Mario Patané (tutti bene in parte). Prod. Teatro di Roma.

Una macelleria piastrellata di bianco, asettica e linda come un ospedale e geometricamente divisa da una porta metallica, posta al centro, nei due piani della cella frigorifera e dello spazio antistante ad essa, segnato ai lati da due tavoli di marmo gelidi come due are sacrificali. Su cui in effetti enormi quarti di bue vengono scalcati e divisi nelle giuste pezzature da due macellai, assai ben delineati da Gian Paolo Poddighe e Camillo Mascolino, la cui macabra personalità, venata nell'uno dalla malinconia di una inebetita solitudine e nell'altro dalla noia di un'ottusa routine familiare, infierisce sull'incapacità del garzone Vittorino, reso da Mario Patané in una sorta di sbalestrato candore, muovendosi con rodata indifferenza in un ambiente torbido di carni fumanti e di ossa spaccate. La cui crudezza è tuttavia spostata rispetto alla realtà da un velario bianco, che, nella scena firmata insieme alle musiche e alla regia da Giuseppe Dipasquale, avvolge il segno patologico dell'eccesso e della devianza verso cui si snoda l'azione nel silenzio di un grigio paesaggio dell'anima. Scritto da Rocco D'Onghia nel 1983, sotto la spinta di un grande dolore da cui era stato colpito, questo *Tango americano*, presentato nel 1991 a Spoleto in una lettura scenica di Margherita Buy e Fiorenza Marchegiani, ha subito fino all'attuale allestimento, prodotto dal Teatro di Roma, numerosi rimaneggiamenti segnati dal personale cambiamento dell'autore in tanti anni e della realtà stessa attorno a lui. Ed è diventato sempre più il dramma di una perdita, resa dalla regia nel respiro dilatato di una sospensione onirica in cui l'anima si svela nella sua impossibilità di accettare il distacco e la morte.

Al centro dello spettacolo lo strano rapporto di una madre, macellaia di terza generazione che attende al suo lavoro con moderna efficienza, e della figlia di lei, tornata dopo una lunga assenza all'odore dolce del sangue che ha accompagnato la sua infanzia, nell'ossessivo bisogno di conoscere il padre. Attonita e come sperduta in una sonnambolica trance, la ragazza sollecita infatti i ricordi della donna come per impadronirsi attraverso di lei, assediata in una sorta di accerchiante ritualità, del padre stesso. Nella cui tristezza, testimoniata da quell'unico tango da lui composto, racconta di essere penetrata nel corso di incontri impossibili. Poiché infatti la madre, incapace di accettare il distacco imposto dal suicidio di lui, ne ha imbalsamato il corpo sventrato tenendolo da allora accanto a sé. Nel fondo della cella frigorifera appunto. Un nodo contorto di mostruosità, dunque, che l'autore riporta in superficie da un'esistenza camuffata di normalità e che la regia accosta con attenzione di sorvegliata e rarefatta lucidità. Al cui interno Lorenza Indovina, che è la figlia, letteralmente incarna un grumo trasognato di dolore. Mentre Claudia Giannotti rende la complessità della madre con una recitazione tessuta di tenerezze sincere e irrigidimenti perentori, traversati in sospensioni straniatate dall'alito breve di un inquietante mistero. □



Relitti del sogno americano nel West visionario di Reim

LE CENERI DEL WEST. Testo (interessante assemblaggio) e regia (visionaria atmosfera di frontiera) di Riccardo Reim. Sculture sceniche (suggestive) di Paolo Buggiani. Scena di Damiano Palazzo. Musiche originali di Federico Bonetti Amendola. Con Francesca Benedetti (eccellente) e Philippe Leroy (splendida ironia).

Relitti umani, sbandati, provvisoriamente accampati lungo un binario morto, una delle tante arterie della rete ferroviaria che percorreva il continente americano. Sono i due sopravvissuti, invecchiati e stanchi di avventure. Calamity Jane e Buffalo Bill, incarnati da Francesca Benedetti e Philippe Leroy, in un affresco visionario, un'antipopea della mitica età dell'oro messa a punto da Riccardo Reim che ha utilizzato materiali di M. Twain, P. Pain, J. London, P.L. Dunbar, E. Dickinson, W. Witman, T.S. Eliot e le epistole di Calamity alla figlia, il tutto senza un preciso disegno narrativo ma all'insegna della poesia e dell'empito drammatico del kitsch e della nostalgia. I due avventurieri, per lo più monologanti, sono di rara intensità nel dar voce alla strana copia clownesca: lei, la Benedetti, con la consueta carica di energia che la contraddistingue, è una rapace, materna, Calamity vestita come la mamie di *Via col vento*, appassionata e commovente; lui, Leroy, che aveva già recitato a fianco della Benedetti diciassette anni fa in *Un tram che si chiama desiderio*, è un ubriacone cow-boy, dalla splendida faccia rugosa, ancora donnaiolo, che ci regala sfumature recitative davvero sorprendenti. Nel finale un *coup de scène*: si ode il rombo di un jet. Valeria Paniccia

La lotta di Donn'Anna contro il tempo nemico

LA VITA CHE TI DIEDI (1923), di Luigi Pirandello (1867-1936). Regia (sicura aderenza al testo) di Luigi Squarzina. Scene e costumi (id.) di Alberto Verso. Musiche (temi allusivi, impeti melodrammatici) di Matteo D'Amico. Con Marina Malfatti (intensa e applicata), Caterina Vertova (esemplare), Aurora Trampus, Maria Teresa Bax, Maria Novella Mosci, Edmondo Tieghi, Pi-

no Bella, Christian Ferro, Selvaggia Quattrini. Prod. Ghost Teatro.

Non vedo soltanto in *La vita che ti diedi* un dramma dimostrativo sulla figura di una «Mater dolorosa», determinata a negare la morte del figlio amatissimo. C'è in questa pièce statica, verbosa e schematica, un personaggio invisibile e nemico: il tempo. È contro il tempo che lotta Donn'Anna Luna, negando l'evidenza del figlio tornato a morire dopo essere stato lontano per anni, accanto ad una donna sposata, madre di due figli e che, incinta di lui, verrà poi a cercarlo, troppo tardi. Ed è contro il tempo che continua a lottare quando alla donna, Lucia Maubel dirà ch'egli è partito ma ritornerà, così pensando di trattenere, con lei, anche il figlio del figlio che sta per nascere.

Vince invece il tempo, spietato, distruggendo l'amorosa finzione: le lacrime di Lucia, che viene a conoscere da sua madre la verità, e l'insistenza di questa perché torni dagli altri due figli, la mette di fronte alla realtà, fino a chiedere a Lucia di lasciarla al suo dolore.

Dunque, è proprio la lotta contro il tempo il vero tema del dramma, scritto - occhio alle date - quando questo tema era corrente nella letteratura europea del primo dopoguerra e Bontempelli - così vicino a Pirandello - scriveva le sue storie nelle quali il realismo magico affondava appunto nella metafisica del tempo.

Ora, d'atto a Squarzina di avere cosparsi di segni sottili, di questo tipo, la sua regia filologicamente molto rigorosa, facendo sentire allo spettatore tutta la crudeltà di questa lotta contro il tempo. Una sola domanda: perché, nella sequenza in cui s'avverte la presenza invisibile del morto, con la sedia dello scrittoio che da sola si muove e la tenda che vibra alla finestra, il regista ha sentito il bisogno di una lettura off della didascalica, quando sarebbe stata sicuramente più suggestiva la situazione in sé?

Marina Malfatti, invecchiata e impietrita nel suo grigio dolore, espressiva per implosione, aggrappata alla ragione fredda della sua amorosa pazzia, si applica fortemente a rendere la figura di Donn'



Anna Luna; e segna bene lo stacco fra l'ostinazione iniziale della morte negata e l'abbandono finale al dolore scoperto e inconsolabile. L'attrice - come sappiamo - è impegnata con Squarzina in una trilogia pirandelliana che da questo lavoro risalirà a *Come prima, meglio di prima* e a *Così è (se vi pare)*. Nella scena di Alberto Verso che rende bene la fredda solitudine della villa di Donn'Anna Luna nella campagna toscana, un cast di attori di buona professionalità anima gli altri personaggi; e qui è doveroso sottolineare l'ottima prova di Caterina Vertova: una Lucia lacerata, vibrante, limpida, commovente. Quando il teatro italiano farà posto a un'attrice come lei per i ruoli da protagonista che si merita? Ugo Ronfani

Quotidianità al femminile nei sobborghi di Montreal

LE COGNATE (1988), di Michel Tremblay. Traduzione di Jean-René Lemoine e Francesca Moccagatta. Regia (vivace) di Barbara Nativi. Con quindici attrici stupende. Prod. Teatro di Rifredi, Firenze.

Donne, soltanto donne, donne dalle giornate tutte uguali; donne coraggiose, sole - anche se hanno un uomo al fianco, che pensa a se stesso - donne che soffrono, strillano, sperano, s'arrabattano per vincere la loro battaglia giornaliera nella trincea casalinga a colpi di scopa, di pentole da riempire, di abiti da stirare e rammendare, riuscendo a vincere la fatica e la rabbia, stremate. Non sono le troiane in catene, schiave degli achei, non sono le baccanti assatanate, libere, sanguinarie, non sono le amazzoni armate di archi mortali puntati verso uomini sciocchi e curiosi... Eppure le donne, anche le più felici e appagate, hanno in seno una furia o, meglio un forte desiderio di ribaltare il millenario sistema dei sessi. Certo qualche passo avanti è stato fatto - le cosiddette pari «opportunità» di cui si parla da tempo in Parlamento -, ma, se torniamo un po' indietro, agli ultimi anni Sessanta, le donne che ci fa conoscere il canadese Michel Tremblay debbono ancora camminare a lungo per conquistare una certa indipendenza. Infatti l'autore ha ambientato le sue *Cognate* nei sobborghi di Montreal, vite modeste, sempre uguali, amicizie sincere, screzi fra madri e figlie, fra povere e meno povere, in attesa che accada un qualcosa di diverso, un colpo di fortuna.

Ebbene, finalmente, Germaine Lauzon è riuscita a vincere un gioco a premi, mettendo insieme la bellezza di un milione di punti che valgono un sacco di cose per la casa, agognate da anni. Germaine chiama le amiche sue e quelle della figlia per farsi aiutare a incollare i bollini. L'evento straordinario scuote la piccola comunità scatenando una serie di comportamenti inusuali. Germaine ne vorrebbe fare una festa, ma senza dar nulla alle amiche, le quali, momento per momento, mutano atteggiamenti: cattiverie, perfidie, scelleratezze, per poi abbandonarsi in una crudele analisi di gruppo. Le quindici donne di Tremblay sono personaggi complessi, ognuno con il suo rovello, difficile conoscerne l'indole interiore: bisogna attendere con calma, captare una battuta, ma anche soltanto una parola eloquente, una barzelletta, un grido, un abbraccio, apparizioni spiacevoli, improvvise alleanze involontarie, un magma ribollente di sensazioni e sentimenti. Quindi un testo magistrale che meriterebbe ben altro spazio, tanti e tali sono gli elementi drammaturgici, dalla commedia leggera al dramma, al *vaudeville*, al varietà, ai cori greci (rivisitati).

Un elogio cumulativo per le attrici, la gran parte giovani che si sono invecchiate e ingrassate: bravissime, almeno un aggettivo per ciascuna. Beatrice Visibelli, la Germaine ciabattone, lavoratri-

ce, nel giorno più bello della sua vita: Anna Meacci, la Rose incinta, tartassata dal marito; Sonia Grassi, la Lisette degli sfondoni, con il suo visionario; Simona Arrighi, la Des-Neiges, tenera, un amore dolce; Monica Bauco, la Yvette sognatrice; Sara Garuglieri, la Gabrielle, chiacchierona; Marcella Ermini, la Thérèse, tagliata con la palla al piede della suocera novantenne Olivine realizzata con *humour* da Vania Coveri; la coppia deliziosa Angéline (Vania Rotondi) che ha il vizio del *night* e Rheanna (Giulia Weber) l'amica severa; Alessandra Bedino, la Marie-Ange, la più povera, arrabbiata; le tre giovani ribelli sono la Linda (Anna Paci), figlia di Germaine, la Lise (Monica Demuro), una bella voce, e la Ginette (Federica Marzili), una vittima; infine una irrisconoscibile Silvia Guidi, una drammatica, perduta Pierrette. Scene e costumi d'epoca di Dimitri Milopulos, musiche sempre eccellenti di Marco Baraldi, al pianoforte Giovanni Pasquini. Ovazioni. Paolo Lucchesini

Tiezzi ritrova Edipo nel *Porcile* di Pasolini

PORCILE, di Pier Paolo Pasolini. Regia (intensità visionaria) di Federico Tiezzi. Scene (suggestione pittorica) di Pier Paolo Bisleri. Costumi (accentuazione espressionistica) di Giovanna Buzzi. Luci (determinanti) di Juray Saleri. Con Sandro Lombardi (recitazione accuratissima), Walter Malosti (straniamento struggente), Olimpia Carlisi, Almerica Schiavo, Giampiero Ciccio e Bruno Pilotta (tutti assai bene in parte). Prod. I Magazzini.

Ha radici profonde, che affondano già nella giovinezza, l'amore di Federico Tiezzi per l'opera di Pier Paolo Pasolini. Era dunque quasi predestinato il suo incontro con l'artista friulano, che si realizza oggi con l'allestimento di *Porcile* all'interno di una trilogia intitolata alle «Ombre dei Padri» e comprendente l'*Edipus* di Testori e lo shakespeariano *Amlato*. Al centro dell'attuale messinscena la dichiarata attenzione del regista a un rapporto di edipica distruzione, quasi freudicamente indagato nei rimandi sfaccettati di una insinuante duplicità di ruoli. Che, in una sorta di simmetrica geometria, significativamente affida allo stesso attore, un accurato e incisivo Sandro Lombardi, i tratti accentuatamente cinici e grotteschi del ricco industriale Klotz, ma anche quelli, pacatamente razionali, di Spinoza, le cui parole sembrano mostrare all'interno di un immaginario dialogo le radici filosofiche dello stesso capitalismo che il figlio contesta nel padre. Mentre Walter Malosti disegna con sensibilità profonda la disperata solitudine di Julian, che, chiuso in una sua inconfessabile diversità, deliberatamente si scinde dagli atteggiamenti pre-sessantottini della giovane Ida, di lui innamorata, per rinchiudersi in una immobilità di figlio né ubbidiente, né disubbidiente. Ma sono ancora le sue fattezze a riaffiorare dalla tracotanza dell'ex nazista Herdhitze, venuto a imporre al padre una ricattatoria alleanza, quando, davanti al terribile racconto dello sgoamento Moracchione, egli chiede di lasciar cadere per sempre il silenzio, e con esso una seconda e definitiva morte, sullo scempio del ragazzo divorato, come per un ignobile contrappasso, da quegli stessi maiali in mezzo a cui lo spingeva la sua segreta zoofilia. Inquadrato da Pier Paolo Bisleri su uno spazio segnato da due colonne, che affida all'intensa suggestione delle luci il compito di contrapporre i confini di un dentro, autentico tempio del nulla in cui le figure si sdoppiano nelle loro ombre, a un fuori aperto e nitido, lo spettacolo si snoda su un percorso evocativo e visionario che si addentra nel mondo pasoliniano restituendone un respiro ampio di straziata solitudine e di tragica limpidezza. Mentre la recitazione antinaturalistica degli interpreti, tra cui Olimpia Carlisi e Almerica Schiavo sono con convincente aderenza rispettivamente la madre e Ida, tende fra Brecht e Grozi un filo elegante di dosatissima ironia, appena percorsa da qualche ombra di verbosità. Antonella Melilli

PROTAGONISTA SERGIO FANTONI



Sulle foglie di Giacosa il vento della psicanalisi

UGO RONFANI

COME LE FOGLIE (1900), di Giuseppe Giacosa (1847-1906). Regia (sensibilità, su toni cechoviani) di Cristina Pezzoli. Scene e costumi (puntuale ricostruzione epocale) di Giacomo Andrico. Musiche (discrezione efficace) di Bruno De Franceschi. Con Sergio Fantoni (arte delle sfumature), Bruna Rossi e Francesco Migliaccio (superlativamente bravi), Carola Stagnaro, Emanuele Vezzoli (bene in parte) e (solide caratterizzazioni) Sonia Gessner, Silvana Bosi, Sergio Belli, Marcello Vazzoler. Prod. La Contemporanea.

Come le foglie è un capolavoro: ricordiamocelo, perché abbiamo tutti la memoria corta e il sarcasmo facile. Se di questa commedia, che non è invecchiata nelle sue fibre interne, che fa pensare al migliore Ibsen e, riletta con le griglie della psicanalisi come ha fatto Cristina Pezzoli (la scuola di Castri, una spiccata intelligenza del sottotesto e qualche residua ingenuità che la fa indugiare in estenuazioni espressive; ma a conti fatti una fuoriclasse della nuova regia), rivela virtù anticipatrici, facendo pensare addirittura a Pirandello o a Pinter, si dà un allestimento aggiornato, con opportuni snellimenti – com'è il caso in questa riedizione – allora credo che nessuno abbia il diritto di considerare superflua la ripresa. Tanto più che lo spettacolo – nonostante visibili economie dovute al clima di austerità produttiva – ha un'ottima distribuzione. C'è un Fantoni ammirevole nell'arte di rendere la disarmata malinconia dell'onesto e sfortunato Giovanni Rosani (e l'ammirazione cresce in quanto sappiamo che gli risulta arduo il dominio delle sue corde vocali), e c'è un'attrice, Bruna Rossi, nel ruolo della figlia Nennele, sacrificata e generosa, che considero un'autentica rivelazione: della classe, per intenderci, di una Elisabetta Pozzi, o di una Patrizia Zappa Mulas. Ma le delizie di questo allestimento non sono finite grazie a Francesco Migliaccio, che ci regala un ritratto vero, ironicamente colorato, del figliolo scapestrato Tommy. È brava – con qualche esuberanza – anche Carola Stagnaro nella parte della moglie irrequieta e dispendiosa del Rosani; sono solidi interpreti Emanuele Vezzoli, il nipote Massimo che salva dalla bancarotta la famiglia, e gli altri componenti del cast. Insomma una buona serata, che sarebbe perfetta se fossero attenuati certi clichés cechoviani a inclinazione decadente e qualche sottolineatura troppo diligente per essere ispirata.

Il trionfo alla prima al Manzoni nel 1900; la versione verista-decadente di Visconti con Randone e la Brignone nel '54 son cronache di altri tempi. Oggi era giusto puntare sulle atmosfere giacossiane, psicanalizzare i personaggi di un quieto inferno quotidiano tra perbenismo, bovarismo, tentazioni incestuose, adulteri rientrati e residue moralità risorgimentali: e la Pezzoli, ripeto, ha saputo farlo.

Come le foglie: ossia la famiglia Rosani dispersa nel vento freddo, autunnale, di un rovescio finanziario, trasferita in Svizzera dove il buon capofamiglia accetta l'impiego offertogli dal nipote Massimo. Chi dà prova di coraggio e di abnegazione è la figlia Nennele, non la seconda moglie del Rosani, Giulia. Madame Bovary dedica alla pittura da cavalletto, e il figlio Tommy, perdigiorno che ama il tavolo da gioco. Massimo corteggia Nennele, che non sa volergli bene; cresce la solitudine della ragazza che, davanti al rancore della matrigna e all'irresponsabilità del fratello, una sera viene vinta dallo sconforto e si ucciderebbe se il padre non intuisse il suo dramma e non la salvasse con la sua tenerezza. Mentre Massimo, che veglia angosciato, ottiene infine da lei la promessa di un amore quieto, sereno.

Un girotondo notturno dei personaggi, che ricompongono affetti e ipocrisie, è il lucido finale escogitato dalla Pezzoli. Il pubblico applaude, in particolare la Rossi e Fantoni. □



Parodia facile e scontata dei drammoni ottocenteschi

O PATRIA MIA (*La statua di carne* di Tebaldo Cicconi, 1862; *Morte civile* di Paolo Giacometti, 1861). Regia (inesistente) di Giuseppe Bertolucci. Con Sabina Guzzanti e David Riondino (fuori strada), Paolo Bessegato e Antonio Catania (esilaranti). Prod. Teatro Puccini, Firenze.

Nella storia del teatro italiano, forse, il periodo più scostante e patriottardo, truculento e melenso, falso verista e falso progressista non è altro che quei settant'anni fra il primo regno d'Italia e la prima guerra mondiale che, escludendo autori come Verga e il giovane Pirandello, produsse pacottiglia invereconda destinata alla benestante borghesia ghiotta di colpi a sensazione, il Grand Guignol importato dalla Francia, la quale, seriamente, si cimentava con la quarta sconvolgente parete del Théâtre-Livre di Antoine. Nel frattempo l'Italietta inghiottiva drammi e drammoni di bassa lega confezionati per mattatori e divine.

I grandi interpreti d'allora non si peritavano a rovesciare capolavori e, in mancanza di tali, mettevano in allerta autori conniventi dalla penna veloce. Il pubblico andava in visibilibio. Furono Pirandello, i Crepuscolari, i Futuristi e pochi altri a far capire al pubblico che certe rappresentazioni ormai sfioravano il ridicolo. Ciononostante alcuni uomini di teatro intelligenti, colti, faceti intorno agli anni Sessanta si lasciarono prendere dal fascino protervo del guittismo, recuperandolo per la gioia di un pubblico curioso: drammoni tutti sangue, lacrime e risate. Diciamo di Paolo Poli con l'esilarante *Nemica*, ma anche un truculento *Cuore* e la languida *Mistica...* da Fogazzaro e poi Attilio Corsini ed i suoi Attori & Tecnici con gli straordinari *Due sergenti*. A distanza di un decennio e più, un'operazione simile è stata ideata da Sabina Guzzanti, realizzata da un regista del calibro di Giuseppe Bertolucci, interpreti la stessa Guzzanti, Paolo Bessegato, Antonio Catania e David Riondino. *O patria mia* comprende due drammoni ottocenteschi, opportunamente adattati, *La statua di carne* (1862) di tale Tebaldo Cicconi, che non appare nemmeno nella *Enciclopedia dello spettacolo*, e la famigerata *Morte civile* (1861) del noto Paolo Giacometti. L'idea è peregrina; occasioni a bizzeffe per scatenare sane risate, divertendosi a parodiare un teatro antico, un po' sciocco, dalla recitazione roboante, dal gesto esagerato, dagli «a parte» sofferenti o ghignanti, dalle morti di una comicità inaudita, insomma l'intero armamentario attoriale per guadagnarsi l'agognato «panino». Ma la differenza, fra serio e faceto, fra antico e attualità, sta nella capacità degli interpre-

ti nell'affrontare una recitazione per niente facile. Soltanto due dei quattro attori sono in grado di sguazzare felicemente nel vasto pelago del Teatro all'antica italiana. Hanno brillato Bessegato e Catania, forti di un lungo tirocinio in teatri pubblici e compagnie di giro fra tragedie e *pochades*, forti nel grottesco e nello spiritoso. Ma per realizzare uno spettacolo divertente e intelligente, gli attori e, soprattutto, il regista faranno bene a rimboccarsi le maniche e pedalare. Una mezza delusione. Paolo Lucchesini

Una saga di provincia nel salone del barbiere

SALONE MERAVIGLIA (*Storia d'amore, di frutta e di capelli*), di Francesco Freyrie (scrittura all'antica italiana). Regia di Daniele Sala (buon lavoro sugli attori). Con Antonio Albanese (irruento e simpaticissimo), Rita Ruggeri (maliziosa con misura) e Vito (naturalità e bravura).



Un titolo di spettacolo alla maniera della Wertmüller, la dice più lunga di quanto a tutta prima non si volesse sospettare, di una rappresentazione che, al di là dell'immediato e straordinario impatto sul pubblico (un teatro «esaurito» per un mese di seguito), cerca di imporre un genere teatrale ben preciso, fuori da qualsiasi «idea» di teatro (e di drammaturgia) moderna (diciamo da vent'anni a questa parte), né tanto meno contemporanea, che ha comunque chiari riferimenti, senza cercare di nascondersi troppo, col teatro dialettale e amatoriale (nel senso nobile dei due termini, si intende) della nostra migliore tradizione scenica e attoriale. Un «plot» che sembra tirato fuori da un racconto di Guareschi, con provinciali diatribe di piccolo conto, di piccolo gusto, incarnate più che da due personaggi, da due «ruoli» divenute «maschere» per attori in gran vena: in questo caso, due barbieri, uno meridionale, l'altro del Settentrione che, per via di una scommessa in cui si intrecciano amori e latifondo, come nei migliori film di Matarazzo, si trovano a condividere un salone di barbiere, con gli inevitabili, esagerati scontri, assolutamente bonari, che durano anni, come nella saga di don Camillo e Peppone, qui resi più stuzzicanti dall'amore che entrambi nutrono per la bella ragazza-manicure, che nel corpo ricorda Anna Galiena (*Il marito della parrucchiera*), ma per «carattere» Magali Noel (*Amarcord*). Lo spettacolo funziona soprattutto per l'equilibrio «comico», esaltato dalla differenza, come dire?, genetica, dei due attori protagonisti, che mostrano tutta la loro abilità nell'essere fedeli a se stessi, al loro patrimonio fatto di gesti, battute che tendono al proverbiale, con cattiverie troppo esibite per essere vere, e buoni sentimenti molto sovraesposti per essere presi sul serio. Come di un continuo gioco a nascondere le cose che dicono, e perché le fanno. Certo, quando la «maschera» prende il sopravvento e uno si fa Pupo (Antonio Albanese), e l'altro Burattino (Vito) entriamo veramente in un teatro delle meraviglie, e pensiamo, con un po' di rimpianto, agli spettacoli che questi due straordinari attori potrebbero insieme inventare. Giuseppe Liotta

Perversioni sessuali con varianti divertenti

L'ESIBIZIONISTA, testo (frizzante) e regia di Lina Wertmüller. Musiche di Greco D'Angiò. Scene (elaborate) e costumi di Enrico Job. Con Luca De Filippo (impeccabile), Athina Cenci (insospettabile peccatrice di gusto), Mario Scarpetta (gustosa parodia di un principe della psicanalisi), Giuliana Calandra, Eleonora Vanni, Luisa Amateucci, Clelia Piscitello e Mariano D'Amore. Prod. Compagnia Arte della Commedia.

Oscar Pettolini, ragioniere di mezza età tutto casa e lavoro, rispettabile inquilino di un condominio qualunque. Gemma Leonetti, irreprensibile insegnante illibata, ormai giunta alla metà e oltre del cammino della sua vita. A dirlo così, sembrerebbe una coppia anonima, magari quella stessa che abita sul nostro pianerottolo: lei decisa fino al limite dell'ostinazione, lui più pavido e timorato. Tanto più che in questo edificio comune potrebbe anche alloggiare il dottor Alvaro Cinquetti: un singolare personaggio, questo, sicuramente meno anonimo degli altri due non fosse altro per quella targhetta d'ottone che recita a chiare lettere «psicoanalista specializzato in psicopatie sessuali». Tre invenzioni di tutto rispetto ad opera della regista Lina Wertmüller passata dallo schermo cinematografico al palcoscenico. Individuato un tema di fondo, quello delle perversioni sessuali, dipinti i tre personaggi con qualche concessione alla commedia di caratteri, la Wertmüller ha

escogitato una pièce divertente e ironica perfettamente confezionata e tale da radere al suolo qualsiasi pruderie pseudo-borghese.

Perché, a dirla tutta, Oscar Pettolini e Gemma Leonetti qualche scheletro nell'armadio ce l'hanno eccome: il Pettolini è per l'appunto «l'esibizionista» del titolo, spinto a frequentare i viali alberati del parco e all'occasione giusta pronto a mostrare le proprie nudità a massaie pettorute o signore in tailleur. Il Pettolini è ovviamente cauto e guardingo anche perché a casa sua non vive solo, bensì con una madre onnipotente e sorniona, dedita ai ferri e al ricordo della buonanima marito-Generale. Tutto insomma procede di gran carriera, Pettolini periodicamente si apre l'impermeabile che è l'indumento-principe per le incursioni in notturna (esilarante la scena della vestizione, degna della grande tradizione mimica napoletana), altrettanto periodicamente tenta sedute risolutive con il dirimpettaio psicoanalista fino a quando non incontra la Leonetti. Prima vittima, poi mattatrice perché la morigerata insegnante di mezza età capisce improvvisamente che la sua vera vocazione è tutt'altra da quella fino ad ora assecondata e che la sua vera natura è quella del voyeur. Da allora il Pettolini non fa più vita ed è costretto ad accettare una collaborazione forzata quanto comica.

Meno disimpegnato di quanto appaia, *L'esibizionista* pesca a piene mani nel repertorio degli amori impossibili, condisce la vicenda con ampie porzioni di humour e miscela il tutto grazie a mirabili attori veramente in stato di grazia. La lezione? Una vecchia come il mondo: «l'abito non fa il monaco». Un occhio di riguardo anche all'imbel-madre del protagonista. *Silvia Mastagni*

Vita e dolori di Pilla in fuga da Recanati

TUTTADITUTTI, dagli scritti di Paolina Leopardi. Adattamento (filologico) e regia (melodramma) di Roberto Marafante. Costumi di Stefania Cempini. Consulenza musicale di Aldo Passerini. Con Rosetta Martellini (intensa e vibrante) e Luigi Moretti. Prod. La Bilancia.

Torna sulle scene - stavolta da protagonista assoluta - Paolina Leopardi. Dopo *Giacomo, il prepotente* - in cui Manfridi le affidava l'intero secondo atto, interpretato da una indimenticabile Elisabetta Pozzi che, teneramente in ansia per suo fratello, incontrava la serva Lucilla - ora la terzogenita di casa Leopardi viene invece ritratta, in una sorta di partitura musicale più che un monologo, quale eroina del suo tempo, nella miseria della sua solitudine, nella sue aspirazioni e nei suoi dolori. Un personaggio straordinario quello di Pilla - come la chiamava Giacomo - o Tuttaditutti, come la chiamava il padre Monaldo, che merita di certo approfondimento da parte degli studiosi.

Inutile ribadire che fu compagna di giochi e di studi nonché collaboratrice del poeta: traduttrice, copista e lettrice per Giacomo costretto all'inattività oftalmica. Vale di più ricordare le quasi quattromila lettere che restano di lei. «Colta e forte» - come la definiva Giacomo, alludendo alle sue capacità intellettuali - e sofferente anche lei per una deformità fisica che la accomunava al fratello, fu una personalità generosa, anelante alla fuga da Recanati, fuga che non le riuscirà mai se non alla fine dell'esistenza, dopo la morte della madre da cui era praticamente soggiogata.

Ed è proprio da questo momento che inizia la narrazione dello spettacolo, allestito con cura da Marafante, che non aggiunge nulla agli scritti autografi di Paolina (lettere soprattutto, citazioni e appunti) e sceglie la chiave del melodramma per inscenare la sofferenza della donna. Paolina (una convincente, intrepida e vibrante Rosetta Martellini) comincia a ripercorrere le miserevoli tappe della sua vita, in un flusso joycesiano di memorie ed immagini, dal letto di morte, dopo quella passeggiata nella pioggia (decisione o caso?) che per la salute cagionevole le sarà fatale. *Valeria Paniccia*

GARBOLI TRADUTTORE, DE CAPITANI REGISTA



L'Amleto teppista dell'Elfo gioca a pallone coi teschi

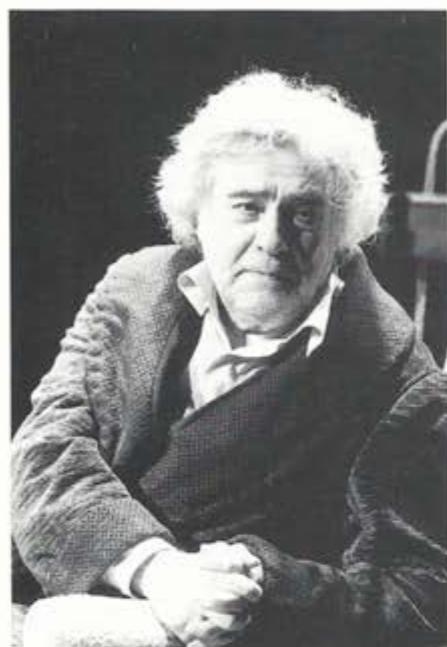
UGO RONFANI

AMLETO, di William Shakespeare (1564-1616). Traduzione (ragguardevole) di Cesare Garboli. Regia (vigorosa, aggressiva, diseguale) di Elio De Capitani. Scene (impianto a trasformazione di ponti levatoi, camminamenti, graticci) di Carlo Sala. Costumi (nordici, primitivi, materici) di Andrea Taddei. Musiche (ridondanze melodrammatiche e barbariche) di Alessandro Nidi. Luci (bene) di Nando Frigerio. Con Ferdinando Bruni (Amleto vitalistico, incostante, beffardo) e, fra gli altri, con prestazioni diseguali, Giancarlo Ilari, Ida Marinelli, Pia Lanciotti, Luciano Scarpa, Francesco Acquaroli, Gabriele Calindri, Fabiano Fantini, Stefano Armati. Prod. Teatridithalia.

La storia infinita di Amleto continua; e continua con due riproposte a diverso grado provocatorie, di Georges Lavaudant a Parigi e di De Capitani a Milano. Ambizioso, di ampio impegno produttivo ma povero di quell'umiltà analitica e di quella coerenza interpretativa che, a mio parere, sono indispensabili quando ci si accosta a Shakespeare, l'allestimento italiano, con cui il nucleo storico dell'Elfo vorrebbe attestare, presumo, la sua «età adulta». Mentre deve ancora liberarsi, sempre a mio parere, di certo gusto per le provocazioni fin a sé stesse, di un penchant per le citazioni avanguardistiche avulse dal progetto, per la tentazione di usare i testi anziché mettersi al loro servizio. Siamo in presenza di una comunità teatrale, oggi fusa in Teatridithalia, fortemente convinta di quello che fa, anche troppo se al confronto di sodalizi analoghi (penso ai Magazzini, penso al gruppo di Corsetti o al Teatro Parma ultima versione) crede di superare il lavoro di approfondimento e di ricerca con spinte tra il vitalistico e il velleitario.

Mi scuso per la premessa, che consideravo tuttavia necessaria, e vengo al dunque. Questo *Amleto* usa la preziosa traduzione di Garboli (su cui aveva già lavorato Carlo Cecchi a Spoleto), che senza arcaismi si rifà all'in folio del 1623. Ma in questa versione il progetto della vendetta si decompone. Amleto viene come risucchiato dagli eventi; e qui si pone un primo rilievo: non ho trovato, nell'allestimento, una consequenzialità di sviluppo in questo senso, insomma una aderenza alla logica comportamentale di fondo.

C'è poi da chiedere conto di profondi, per non dire rovinosi, squilibri stilistici. Dopo un esordio tenebroso, «gotico», con effetti non privi di suggestioni (non fosse per l'eccesso di nebbie artificiali e di fragori pescati nel repertorio operistico dell'Est), ecco un brusco passaggio all'espressionismo in grottesco in virtù del quale Rosencrantz e Guildenstern (il Fantini e il Calindri jr.) diventano marionette; ecco le buffonerie cortigianesche di un Polonio padre-padrone (ma l'Ilari, in fondo, resta il più scespiriano degli interpreti insieme a una Ida Marinelli, Regina però «ingessata» nella tradizione); ecco ancora sgarci di maniera che sembrano rinviare agli Amleto delle scene dell'Ottocento e, a contrasto, in una equivoca frammistione di eventi barbarici di stampo elisabettiano e di inferni famigliari da teatro borghese, una dinamica dell'azione fra operistica e cinematografica, la divagazione orientaleggiante della recita dei comici, la ripresa di stereotipi per personaggi come il Re, Laerte, Claudio e Ofelia (di freschi tremori tuttavia, questa, nell'interpretazione di Pia Lanciotti). Quanto al Bruni, io ho ammirato l'impeto e la passione con cui ha affrontato il ruolo; salvo che il disegno registico gli ha imposto un Amleto trascorrente da ribellismi adolescenziali a trasgressioni teppistiche, come il giocare a pallone coi teschi al cimitero, da provocazioni esibite (la masturbazione davanti al padre di Ofelia) a tormentoni esistenziali cui alla fine soccombe. L'insieme ha catturato il favore degli spettatori, per lo sforzo produttivo dispiegato e, forse, anche per le stesse contraddizioni dell'allestimento; e se con opportuni aggiustamenti questo Amleto pas-comme-les-autres si irrobustirà, ne saremo lieti. □



Il crudele destino del genio Beethoven

BEETHOVEN, tratto dai quaderni di conversazione del musicista di Glauco Mauri, anche intenso interprete. Allestimento scenico e costumi (efficace sobrietà) di Emanuele Luzzati e Ruggero Peruzzi. Con Donatello Falchi (girandola di ruoli di contorno), Vincenzo Bocciarelli (il nipote Karl, dai giovanili slanci) e Roberto Ruggeri (il bambino dei giorni dell'agonia). Prod. Compagnia Mauri e Comunale di Treviso.

Storia quotidiana di un genio solitario e randagio, affamato di amore e e murato in una crudele sordità. Slanci ed egoismi, conti della spesa e tormenti in uno spettacolo che Glauco Mauri - conscio di una fisica rassomiglianza con il grande compositore tedesco - si era cucito addosso nel '74, consigliato da Franco Enriquez, e che ha ripreso vent'anni dopo, in una riedizione accurata e matura. La particolarità dello spettacolo è che non si tratta di una biografia di tipo tradizionale. I 137 «quaderni di conversazione» che servivano al musicista per superare il muro della sordità quando riceveva dei visitatori, e sui quali annotava anche fuggevoli pensieri e più frequentemente appunti per quotidiane incombenze (questi quaderni - che lo scenografo ha accatastato fra il letto, il pianoforte e altri strumenti - erano in origine più di 400, ma il segretario Schindler li ha per la più parte distrutti, ritenendoli insignificanti, politicamente compromettenti o a lui sfavorevoli), con dissonanze schegge di una vita agra, alle prese con difficoltà economiche e dissapori: dunque ben poco - fortunatamente - di agiografico, o di retoricamente celebrativo.

Lo spettacolo comincia con la diagnosi post mortem (cirrosi epatica) e con l'inventario dei magri beni. Si conclude con le scene dolorose dell'agonia, confortata dalla presenza di un bambino; in mezzo, i giorni amari o disperati, raramente aperti alla speranza, del genio tormentato, e i fantasmi di quanti lo avevano frequentato: ruoli ricoperti con apprezzabile versatilità da Donatello Falchi, che è il segretario o il medico curante di turno, il notaio, il fratello, un musicista, un giornalista e via dicendo. Assidua anche la presenza del nipote Karl (Vincenzo Bocciarelli, giovanilmente impegnato e sincero, una recente rivelazione del Pre-

mio alla Vocazione di Montegrotto Terme), del quale Beethoven aveva ottenuto la tutela, e al quale era fortemente affezionato.

È con sincerità profonda, alla fine coinvolgente, che Mauri ci restituisce nella sua tormentata umanità il genio delle Nove Sinfonie, con le sue impazienze e le sue collere, i suoi umori ipocondriaci e i suoi abbandoni fanciulleschi, i suoi vagabondaggi da una casa all'altra e le sue orgogliose rivolte contro le incomprensioni dei contemporanei. Bisogna vederlo comporre la sua musica immortale cantando ad alta voce e battendo il tempo coi piedi, accanto al pianoforte scordato e ormai inutile; o in preda ad astratti furori mentre lancia con la lavagna i suoi messaggi d'amore e di odio al mondo, a sua volta muto e sordo, per misurare il valore di un'interpretazione generosa e appassionata, dal pubblico giustamente molto applaudita. Ugo Ronfani

V. cerca lettera gemella scopo felice unione con W.

LA MISTERIOSA SCOMPARS DI W., di Stefano Benni. Regia (sottolinea adeguatamente il testo) di Ruggero Cara. Scena di Paolo Baroni. Progetto luci (in questo spettacolo tocca alle luci il disegno degli ambienti) di Maurizio Viani. Con (concentrata) Angela Finocchiaro. Prod. Agidi.

V. è una sorta di Gesù Bambino del 20° secolo. Viene alla luce in sella a un triciclo rosso e al suo passaggio tra le corsie della clinica gli infermi riacquistano la salute, i tristi tornano a sorridere e i disperati ritrovano la gioia di vivere; la sola visione della piccola ha l'effetto di una celeste folata di speranza e di felicità. Entra in contatto con il mondo esterno e tac!, le è subito praticata la lobotomia dell'anima. La bambina miracolosa ha perso ogni potere. Diventa un adulto insignificante, opaco, dipendente dal «Calmadon», un potentissimo tranquillante, e soggetta a impressionanti sbalzi di umore e di opinione. Nonostante l'indubbio fallimento della sua vita, V. non è ancora rassegnata. Il suo obiettivo è trovare un'altra V. a cui accompagnarsi per formare una simmetrica e perfetta W. Nonno Vilfredo, il fidanzato Vollmar, l'amica Vilma, il coniglio Valter e il guru Vittgender: in tutti la povera V. s'illude d'aver trovato la metà che cercava ma, volontariamente o no, finiscono sempre per lasciarla. Inibita dai messaggi antitetici di ruspante egoismo e patetica solidarietà smerciati dallo stracotto zuppone televisivo, la confusa V. resta sola, come tutti del resto, ad inventarsi delle regole morali che smettono di far parlare la coscienza. Perché non regalare gli sci vecchi ai somali?, tanto per cominciare. «Il piacere di alcuni è il dolore di altri, e il dolore di alcuni è il piacere di altri», e questa frase è così crudamente vera che non c'è niente da ridere. «Farò la buona», conclude V. in uno scatto di decisione, e fa a pezzi la poltrona-bicicletta-distributore di «Calmadon» dai cui rottami risorge un nuovo, fiammante, miracoloso triciclo. Benni chiude la storia con un confetto di ottimismo e accende la luce nella stanza delle potenzialità individuali sopite. Angela Finocchiaro, grande, mette a segno ogni respiro. Purtroppo, però, il cieco e volgare pre-consenso della platea rischia di farla diventare antipatica. Anna Ceravolo

La rivincita amara di Isobel l'altruista

L'ESTASI SEGRETA, di David Hare. Traduzione (efficace) di Connie Ricono. Regia (attenta, ma «poco inglese») di Ennio Coltorti. Scene (mediocri) di Sergio Tramonti. Costumi (decorosi) di Sabrina Chiochio. Musiche (impressionante un



po' ovvio) di Antonio Di Pofi. Con (tutti bravi) Giuliana De Sio, Monica Codena, Franco Castellano, Paolo Triestino, Mariella Valentini e Simona Ferraro. Prod. Mario Chiochio.

L'estasi segreta è una gran bella commedia, ed era giusto farla conoscere al pubblico italiano. Più di un abile manufatto di un drammaturgo, oggi men che cinquantenne, di provato mestiere: una commedia di conversazione capace di sottigliezze psicologiche, che a furia di situazioni minimaliste accumula un alto potenziale drammatico, fino a darci uno spaccato molto interessante della società inglese della fu era Thatcher, con scandagli nel profondo dei personaggi che in qualche modo fanno pensare alle «radiografie sceniche» di Pinter ed umori satirici che discendono per i rami da Shaw. Al centro del testo di Hare c'è una figura femminile destinata a soccombere, per naturale bontà, agli egoismi ed alle ipocrisie dell'entourage familiare, una Giovanna d'Arco borghese che nella sconfitta celebra una sua amara vittoria.

Isobel, la protagonista, crede in certi tranquilli ideali, è capace di slanci di generosità, e proprio per questa sua «diversità» è chiamata a pagare il prezzo degli errori, delle meschinerie e delle debolezze di quanti profittano del suo limpido altruismo; la matrigna Katherine che, rimasta vedova, ricade nella tentazione dell'alcool; la sorella Marion, arido esponente del governo conservatore per cui tutto è fredda, calcolata razionalità; il cognato Tom, imprenditore cristiano che confonde messaggio evangelico e profitto capitalista, e il fidanzato Irwin, che la ricatta moralmente con la sua debolezza. Presa nella tela di ragno di sordidi interessi e falsi moralismi, Isobel soccomberà, e tragicamente, per mano di Irwin: ma è dalla sua assenza che gli altri, dopo, misureranno la loro vuota, abietta solitudine.

Commedia molto inglese, sulla mutazione antropologica che ha caratterizzato il teacherismo, nell'allestimento italiano *L'estasi segreta* perde in gran parte le originarie connotazioni, viene come svuotata purtroppo da una sorta di «spaesamento» etnico, dovuto sia alla povertà dell'impianto scenografico, macchinoso ma riduttivo, che a evidenti sviste nell'assegnazione dei ruoli. Questo non vuol dire però che gli attori - anche quelli relativamente «fuori parte» - non siano bravi: la De Sio vive con sincerità toccante la sor-

te di Isobel, di cui rende l'alternarsi di dolcezze e di fiere determinazioni, e il coraggio di vivere contro la mediocrità; il Castellano è un Irwin fragile e ostinato nel suo amore possessivo per Isobel; la Codena ha la durezza e la saccenteria del personaggio di Marion; il Triestino presta a Tom l'intuosità tortuosa che gli conviene; la Valentini esprime sul registro forte le inquietudini e le sregolatezze di Katherine e la giovane Ferraro tratteggia un profilo esatto di ragazza facile. U.R.

I piccoli affari di cuore delle donne di Ombretta Colli

DONNE IN AMORE, sette racconti teatrali con canzoni di Alloisio, Colli e Gabor, anche regista (elegante, patinata ironia). Con Ombretta Colli sola in scena (comunicativa, simpatia, bravura). Prod. Goigest.

Grazie ad Ombretta Colli, anzitutto, per averci cantato in fine spettacolo *Ma l'amore no*. La vecchia e sempre giovane canzone di D'Anzi e Galdieri è legata, per noi che giovani non siamo più, ai fotogrammi di quel film con Alida Valli e Carlo Ninchi, *Stasera niente di nuovo* che raccontava una lagrimevole storia d'amore al tempo in cui Ombretta non era nata e l'ha cantata «all'antica», con la sua bella voce sicura che sa concludere la frase con sfumature nostalgiche, concedendosi qualche variazione melodica che ha trascinato all'applauso anche gli spettatori più giovani. Quanto a me, ho cercato di tenermi dentro l'eco della canzone, e il ricordo di quel cinematografato di periferia dove un giorno di guerra, studente affamato di pane e innamorato di Alida, avevo veduto *Stasera niente di nuovo*.

Questa «operazione nostalgica» rigorosamente privata mi ha indotto a fare un piccolo sogno. Come sarebbe bello – mi son detto – se Ombretta decidesse un giorno di regalare a noi tutti, giovani e meno giovani, un recital di canzoni d'amore come il-faut, senza orpelli e divagazioni, lei sola in scena con un bouquet di «chansons des poètes» come ne hanno cantate in Francia Catherine Sauvage, Anne Sylvestre o Jacqueline Franco, interpreti di Mac Orlan e Aragon, Prevert e Ferré, Aymé e Queneau. Chi potrebbe farlo meglio di lei, che aveva saputo commuoversi cantando Brassens con la sua voce schietta ma capace di incrinare di tenerezze, brunita dal tempo, schermata dal pudore dell'autoironia?

Fine del sogno, parliamo dello spettacolo. *Donne in amore* è uno woman show composto da sette brevi monologhi agrodolci di cui sono protagoniste donne come se ne incontrano in una Milano bene o quasi, un po' bambolone e un po' pantere, con love stories accidentate, portate ad un femminismo allegro come le sventate creature disegnate, per intenderci, da Claire Bretecher. La spedizione punitiva di una bimba contro l'amante di papà al fianco della mamma sarda; una cenetta erotica terminata male perché a lui, bloccato dal pensiero dell'adulterio, va di traverso il menù; la riconciliazione tenera-grottesca fra moglie e amante del caro estinto ai suoi funerali; le confidenze ad una madre permissiva di una diciottenne disinibita che s'è fatta mettere incinta da un oncologo quadragenario; il mal d'amore di una moglie tradita ed abbandonata che si consola aprendo il frigorifero; le disavventure di una donna di buona volontà che cerca di mettere pace fra due amiche rivali in amore; le nozze di una mamma vedova benedette da una figlia perplessa; le varie scenette, divise da siparietti canori, sono di questa pasta. Stereotipi ricavati dal «piccolo mondo moderno» delle vestali della società dei consumi: quelle che cantano le lodi di un «televisore grande come la casa e il mondo», con lo zapping come emblema della libertà.

Non arriverò a dire che siamo alla satira di maniera, al «pensiero debole»; ma mi sia concesso di considerare i testi inferiori alle qualità recitative e canore della interprete, che difatti profonde grazia, humour, ironia e giocondità. Nella no man's land dello spettacolo, fra scena e video, il pubblico applaude contento. Ugo Ronfani

IN SCENA A BRESCIA, REGIA DI SEQUI



Le passioni dell'aristocrazia nei sotterranei dell'inconscio

UGO RONFANI

A MOSCA CIECA (GIROTONDO DELL'AMORE), novità di Enrico Groppali, regia (magistrale) di Sandro Sequi. Scene e costumi (sfarzo barocco) di Giuseppe Crisolini Malatesta. Musiche da Strawinsky. Luci (ottime) di Gigi Saccomandi. Con Anita Laurenzi (splendida interpretazione) e (bravi, in aderenza al testo) Roberto Trifirò, Monica Conti, Pino Censi, Beatrice Faedi. Prod. Centro teatrale bresciano.

Capostipite delle «femmes des lettres» europee, una delle fondatrici del genere epistolare (forma di giornalismo elitario antecedente all'invenzione delle gazzette), Marie de Rabutin-Chantal, marchesa di Sévigné, figura fra le glorie letterarie della Francia del Seicento, ma non ha soltanto estimatori. Kleber Haedens l'ha definita nella sua Storia della letteratura francese «la dame Tartine des lettres».

Ha suscitato ironia e qualche sarcasmo il quotidiano accanimento con cui dalla precoce vedovanza, a 25 anni, e fino alla morte, settantenne, nel 1696, scrisse dal suo castello dei Rochers, a Vitry, e meno frequentemente da Parigi, ai potenti dell'epoca, il cardinale de Retz, La Rochefoucauld, M.me de La Fayette e, soprattutto, all'adoratissima figlia Françoise, contessa de Grignan, ritirata in Provenza al seguito del marito governatore. La montagna di missive sotto cui ha sepolto Françoise (alla quale poteva scrivere: «Vi amo in modo così appassionato che ne nascondo una parte per non opprimermi... Credete che non baci di tutto cuore le vostre belle guance e il bel seno? Siete una regina...») è stata definita «idolatria pagana», «affetto ossessivo» e ha interessato gli psicanalisti.

Anche Enrico Groppali – autore di questo testo scritto per Anita Laurenzi, interprete superlativa – non ama il «monumento letterario», dunque non ha inteso comporre una biografia, tanto meno una agiografia teatrale, bensì condurre un «gioco delle ipotesi» (alla Borges, per intenderci, ma tenendo d'occhio altri modelli come Laclós, De Sade, Oscar Wilde nonché Georges Bataille e naturalmente Freud) intorno alla sfrenata passione materna della marchesa.

Il risultato eccolo: un «proverbo drammatico» – come si direbbe per De Musset – sui capricci non sempre limpidi e innocenti delle passioni, che sconfinando nei territori del libertinaggio dell'epoca, determinando situazioni limite dei sentimenti e dei sensi, diventa una partita a mosca cieca nei giardini dell'aristocrazia galante ma, anche, un cupo girotondo «gotico» nei sotterranei dell'inconscio. Siamo, parafrasando Sade, all'«écriture dans le boudoir»; e poiché ho scritto «girotondo» pensate pure a uno Schitzler che descriva una ronda d'amore, quanto mai complicata e bislacca, non nella Vienna imperiale ma in un castello secentesco dell'Ile-et-Vilaine.

Immaginiamo – ci propone Groppali – che nella sua vedovanza austera M.me de Sévigné si fosse messa a vivere attraverso la figlia, come un suo doppio. Immaginiamo che dietro l'astrazione dell'amor materno ci fosse – ipotesi più romanzesca, ma non impossibile – un amore proibito per il genero, l'inquieto ed inquietante conte di Grignan. E immaginiamo ancora che fra costui e la suocera fosse stata consumata una lunga, peccaminosa relazione, esplosa in uno scandalo famigliare. Immaginiamo... Alt: sia lo spettatore a scoprire il seguito di questo gioco delle ipotesi, complicato dalla morte misteriosa del marito della marchesa, spadaccino e adultero, e dal ruolo del torbido Bussy, conte di Rabutin. □

ALBAFUCENSFESTIVAL 1994

Anfiteatro di Alba Fucens

Dal 18 al 27 luglio

La Comunità Montana Marsica 1 di Avezzano

in collaborazione con: **EAO di Alessandro Giglio**
Il Gruppo di Roma
Festival Internazionale delle arti barocche

presentano:

18 luglio - ore 21

VITTORIO GASSMAN in:
«TUTTO E A CAPO»
con Sergio Meogrossi

21 luglio - ore 21

KATIA RICCIARELLI in concerto
«25 ANNI DI CARRIERA»

27 luglio - ore 21

«LO SPEZIALE» di J. Haydn
libretto di C. Goldoni

Regia di Anna Lezzi

Soprano: Annalisa Familiari

Tenore: Marco Catena

Baritono: Luca Ranieri

Orchestra da camera de «Il Gruppo di Roma»

Direttore: Stefano Mastrangelo

Informazioni e prenotazioni: 0863/22143

I novantanove modi di incontrarsi in tram

ESERCIZI DI STILE, di Raymond Queneau. Traduzione (difficile felice confronto) di Mario Moretti. Regia (un piccolo diamante) di Jacques Seiler. Musiche (tessuto spiritoso) di Michel Deroin. Con Gigi Angelillo, Ludovica Modugno, Francesco Pannofino (eccellente triade). Prod. L'Albero Società Teatrale.

Il tema è di assoluta banalità: un incontro all'interno di un tram con un tipo dal collo lungo e un cordino alla calotta del cappello. Su questa traccia si costruisce un'opera dove 99 linguaggi si flettono alla descrizione della stessa faccenda.

Le variazioni si rincorrono frantumandosi, moltiplicandosi e fondendosi come piccole onde l'una nell'altra, dando corpo ad un unico polimorfo trastullo. Intorno al celebre *divertissement* di Queneau messo in scena dal regista-attore francese Jacques Seiler, si destreggiano a meraviglia i tre bravi artisti. Per decomporre il concetto-base in atomi di imbecillità adoperano l'elucubrazione dell'intellettuale, la pignoleria del matematico, la prolissità dei vecchietti, l'eloquenza dei magistrati, ingenuità, saccenteria, arroganza di personaggi sempre diversi. Tutte le combinazioni con una rapidità da zapping si sgranano irresistibili imbellettate dal colore degli accenti dialettali, dallo sbrodolamento verbale, dal grondare dell'inutilità perifrastiche. Te la mettono in musica fra tanghi, maracas, cadenze gregoriane e alla Kurt Weil, fra lampi cabarettistici e fulmini alla roccettara. Sono 99 fasi che potrebbero dar luogo ad un moto perpetuo, perché ognuna ha la sua verità. Le tiene insieme il surrealismo e la futile scemenza, spesso componente della vita. I tre attori, sorprendenti per l'agilità e il brio, danno smalto allo straordinario mosaico di insensatezze e maliziosamente suggeriscono che in fondo quel che conta non è quel che si dice, ma come lo si dice. M.C.

Quando l'autore-interprete incarna dieci personaggi

FOSE PIACIUTO AL... CIELO, (commedia in due atti per dieci personaggi; Premio Riccione Ater 1991) di e con Maurizio Donadoni (sfida vincente). Regia, luci e allestimento di David Haughton Brandon. Organizzazione Studio Ti di Bologna. Prod. compagnia Trasporti Teatrali.

Allestita soprattutto per provocazione (nonostante sia risultata vincitrice assoluta del Riccione i giurati hanno dato il contributo per la messainscena ad un altro testo) questa divertente, crepuscolare e realisticamente schietta commedia sui tecnici al seguito di una compagnia di giro, è non solo un documento stragante di quel teatro che si suole definire «all'antica italiana», e che va scomparendo, ma anche, in questo caso, la testimonianza che il teatro povero offre la possibilità di mettere in evidenza le doti, quando ce ne sono, di un attore. La tenacia, la volontà e l'impegno di Maurizio Donadoni, già espressosi con talento non solo sui palcoscenici ma anche sui piccoli e grandi schermi, ha fatto sì che lui stesso si sia addossato tutti e dieci i ruoli che aveva scritto per la commedia. Risultato esaltante: con segnali minimi, ora un abito, ora un cappello ed ora uno strumento, e con inflessioni dialettali e voci diverse, l'autore-interprete si trasforma in un gigante burattinaio che dialoga in un flusso continuo e fa rivivere i molteplici personaggi. Alle musiche, alle voci fuori scena, alle luci pensa il regista irlandese, assistente da lunga data di Lindsay Kemp. Sorpresa romana: alla fine della commedia i personaggi compaiono non più evocati ma in carne ed ossa, sul palcoscenico. Una citazione pirandelliana, grazie anche alla prestazione gratuita degli amici di Donadoni che, forse, hanno voluto testimoniargli la solidarietà contro il sistema teatrale, che prima assegna un premio e poi lo ritira. Ma come si diceva prima, questo teatro fuori dalle protezioni e meravigliosamente povero dimostra alla lunga di essere vincente. Valeria Paniccia



La Proclemer e Albertazzi di nuovo insieme per Brusati

UGO RONFANI

LA FASTIDIOSA (1963), di Franco Brusati. Regia (lucida, magistrale) di Mario Missiroli. Scene e costumi (raffinatissimi) di Enrico Job. Musiche (misurate) di Paolo Terni. Coreografie di Marta Ferri. Con Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi (autorità e bravura nei ruoli che furono di Eva Magni e Renzo Ricci), Stefano Santospago, Paolo Calabresi, Stefania Barca, Clara Colosimo, Cesare Gelli ed Eliana Bosi (interpretazioni di rilievo). Prod. Teatro di Roma.

Rudy, il marito libertino e immaturo di *La fastidiosa*, alla domanda: «Ma lei vuol bene a sua moglie?» risponde: «Son così solo...». Più avanti, alla moglie «fastidiosamente» vigile dice: «Io ti amo sempre, Lidia. Sei ancora là. Io non ho mai cessato di amare quella ragazza che sei stata... Solo che, con gli anni, di tanto in tanto, quella ragazza ha cambiato nome. E per restarti fedele che ti sono mancato...». Queste brevi citazioni restituiscono, penso, il timbro particolarissimo, divertente e disperato, tenero e amaro, del teatro di Franco Brusati, il drammaturgo-cineasta mancato un anno fa, forse l'unico nostro autore contemporaneo di respiro europeo. *La fastidiosa* è il suo capolavoro, e la riedizione curata con acume e sensibilità da Missiroli ampiamente lo dimostra. Tutto il testo è una dissertazione della ragione e del cuore, lieve e profonda. Il discorso degli *Indifferenti* di Moravia ripreso nell'Italia del boom economico in marcia verso il '68. Il teatro delle sottili crudeltà di ogni giorno, quelle di un Pinter, ma sotto lo smalto ironico di Shaw. La malinconia pensosa di Cechov; un dialogo secco, immediato, rotto da imprevedibili dissonanze, precisissimo negli scandagli interiori. E un rigore calvinista, ma di nevrotici allarmi sotto le parvenze del *divertissement*.

Credo di aver detto perché la ripresa trent'anni dopo di *La fastidiosa* sia un evento da non mancare, al di là degli aspetti mondani che hanno animato la prima al Nazionale: la coppia Albertazzi-Proclemer ricostituita sulla scena e la loro assunzione dei ruoli ch'erano stati di Ricci e della Magni (presente, con emozione, in sala). E se appena appena il testo qua e là divaga, la commedia conserva intatta la sua capacità di rendere smarrimenti, solitudini e pietà del nostro vivere.

Ecco dunque sdipinarsi - nel magnifico apparato scenico di Job, con fondali fotografici di Venezia e di Roma di grigia, rarefatta bellezza - la vicenda di Lidia Laurino (la Proclemer), donna di coerenza e rettitudine ma anche per questo ferma e possessiva, del marito Rudy (Albertazzi) e del loro figlio Marco, estroverso faccendiere che, fra i male assortiti genitori, cerca precari equilibri (Santospago, in apparenza sicuro ma nevroticamente inquieto). La ricerca di un happy end è ipocritamente borghese. Stella (alla quale la brava e seducente Stefania Barca dà accenti toccanti) dovrebbe sposare il fidanzato Tommaso (elogi incondizionati a Paolo Calabresi per come rende la sua passione amorosa) ma senza confessare il fallo. Di questo si discute, in un secondo atto pirandelliano nel quale compaiono la madre di Stella e un generale amico di famiglia (Clara Colosimo e Cesare Gelli, di un grottesco che mai sfiora nella caricatura). In una scena che è da sola un capolavoro Stella e Tommaso si misurano però con la verità; lui perdona e vorrebbe... Ma l'happy end, così, è un frutto bacato; e intanto l'usura dei sentimenti, la stanchezza di fingere logorano tutti, fino all'estrema, mortale stanchezza di Lidia, alla solitudine di Marco e degli altri. Questo, lettori, è solo il contenitore di drammi comuni e profondi, di un teatro di dolenti verità che Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi e gli altri attori, con essi applauditissimi, esprimono restituendoci vivo Franco Brusati, la sua dimensione di poeta della scena. □



Un Abramo pretenzioso in scena all'Ateneo

ABRAMO, di Mino Vianello. Regia (sterilmente ricercata) di Fabio D'Avino. Scenografia (povera) di Emanuela Antonini. Con Fabio D'Avino, Maria Letizia Gorgia, Maurizio Lucà, Giuseppe Calcagno, Lilia Ruocco. Prod. Centro Teatro Ateneo, Roma.

Una vicenda archetipica e universale che si attorce sul filo di un'ansia di conoscenza a cui inevitabilmente si accompagna l'ansia del dubbio, il dramma della scelta e soprattutto il conflitto dell'uomo con se stesso e con Dio. Questo il senso di *Abramo*, il testo scritto da Mino Vianello, che nel personaggio biblico vede il simbolo più alto e addirittura il creatore della Storia, senza il quale la nostra stessa cultura occidentale, profondamente segnata in ogni epoca compresa la nostra, da figli illustri del popolo eletto, sarebbe diversa. Esplorato nei suoi risvolti umani, sociali e politici, Abramo è al centro dunque dell'allestimento prodotto dal Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma, per la regia del giovane Fabio D'Avino. Che denuncia fin dall'inizio un'interessante e promettente sensibilità plastica, vanificata purtroppo nel corso dello spettacolo da un preteso linguaggio sperimentale, peraltro assai datato, inutilmente infarcito di corpi striscianti, ringhi e mugolii. Mentre la recitazione penalizza, sia pure per ragioni diverse, pubblico e attori con la sgradevolezza di spezzettamenti vocali, iterazioni e balbettii indubbiamente assai faticosi. Al cui interno risulta per contrasto assai curato il tratteggio attento della desolata amarezza della sterile Sara e del suo stupore di tardiva maternità. Mentre l'inserimento filmico di Marco Colibazzi rende con una certa sensibilità il tormento di un sempre più vecchio Abramo, che lo sgomento spinge ad invocare l'ordine divino del sacrificio del figlio come un terribile appiglio attraverso cui affermare l'orrore su cui apre l'orizzonte della storia. Aggiungendosi anch'esso tuttavia a corollario un po' semplicistico di uno spettacolo irrimediabilmente noioso e appesantito dalle lungaggini di un linguaggio sterilmente pretenzioso e vuoto di ogni significante essenzialità. Antonella Melilli

Le favole ingarbugliate di una svagata cantastorie

PEEK-A-BOO!, ovvero *Sciulla e passe*, di e con Silvana De Santis (simpaticamente eclettica e brava) e con Mimma Mercurio (divertente puntigliosità) e Ignazio Baglio (gustosamente enfatico e svagato). Regia (piena di verve) di Enrico Maria Lamanna. Scenografia (ironicamente fiabesca) di Lino Cavallo. Prod. Compagnia Glauco Mauri.

Gli occhi gioiosi, il sorriso accattivante e la figura rotondetta, Silvana De Santis è una cantastorie un po' svagata, solarmente sospesa fra la festosità di un colorato Medioriente e la succulente carnalità di un'irriducibile vitalità partenopea, appena venata di sottile, atavica malinconia. E soprattutto ricca di una fantasia che, a forza di raccontare storie di principesse puntualmente appostate al bivio della fiaba per incontrare nel sancito epilogo del vissero felici e contenti un onnipotente principe azzurro, finisce forse per fare un po' di confusione tra le diverse trame. Sicché la storia di Petrosinella o Cappuccetto Rosso procede a balzelloni verso il suo lieto fine, fra autentiche dimenticanze e ingarbugliati temporeggiamenti dovuti al tentativo della stessa cantastorie di intrufolarsi in quel mondo incantato nella speranza di realizzare un suo personale incontro con quel principe ideale che la realtà testardamente le nega. Suscitando, ma senza troppo badarci, le giuste ire della protagonista della fiaba, indignata e scalpitante nel reclamare il suo diritto, e il disorientato vagare del giovane azzurro piumato, distratto dalla melodia della sua voce e sfortunatamente ignaro del suo odore di concretissima carne e di sudore.

Così, con una formula semplice che sa anch'essa quasi di magia, Silvana De Santis escogita uno spettacolo intelligente e brioso che, sulla fugacità di uno *Sciulla e passe*, un mordi e fuggi citato nel sottotitolo del suo *Peek-a-boo!*, con cui sbrigativamente risolve ogni difficoltà, gustosamente intreccia i tentativi della cantastorie di solcare il mondo del sogno, le recriminazioni puntute della principessa impaziente di offrire le sue trecce alla romantica scalata del suo liberatore e l'enfatica insipienza del giovane dagli occhi stralunati affissi al suo destino d'amore. Mentre poche sagome di alberi dai rami contorti come dita stregate, bastano ad evocare il bosco chiuso degli incantesimi che la tenera cantastorie riesce a disserrare solo

per esserne ignominiosamente scacciata. Poiché alla fine la favola, si sa, non può cambiare e la Petrosinella o Cenerentola che sia, gustosamente impaziente e puntata nell'interpretazione di Mimma Mercurio, incontrerà vincente il principe del suo destino, reso da Ignazio Baglio nell'arguta fissità di una sospensione trasognata. Mentre Silvana De Santis, autentica anima dello spettacolo da lei scritto e diretto con divertente vivacità da Enrico Maria Lamanna, tende tra recitazione e canto una sua smaltata simpatia d'artista eclettica e brillante, capace di fondere nella gioia dell'invenzione la crudele emarginazione del sogno. Antonella Melilli

Simboli napoletani con spaghetata finale

CORE (Il viaggio in cerca del Sud), di e con Silvia Ricciardelli, con Maria Rosaria Ponzetta, (pari merito di bravura) e Antonio Aluisi. Direzione, scene, luci, scelte musicali (colorite) di Lucio Diana, Roberto Tarasco, Salvatore Tramacere (cifra grottesca e kitch). Prod. Koreja.

«Tanti saluti da Napoli, in attesa del riscatto», sembra dire la cartolina dell'autrice di *Core*, al suo secondo viaggio nel Sud, affrontato con lucida tristezza e punte di rabbia. Il «core», ovviamente è quello napoletano, sempre lo stesso, l'attenuante, l'antidoto, il lasciassare troppo esibito di una Napoli, che questa volta non vuole più essere uno stereotipo, una tavolozza folcloristica, una macchietta indelebile del costume italiano e per curarsi si inietta il virus.

L'approdo del viaggio avviene all'interno di un tinello con cucinino contiguo, dove ristagnano odori di pommarola in cottura e di corpi accaldati. Vi si aggirano una madre vecchio stampo, genere Marturano, e la figlia che vuol far l'attrice. Con accenti partenopei l'una, e siculi l'altra, si investono con torrenti di parole, alla presenza tanto silenziosa quanto ingombrante di un uomo dal sorriso di guappo e l'espressione da schiaffi, che ogni tanto gira il sugo sul fuoco e poi si annulla nell'ombra.

Nei discorsi sconnessi che si intrecciano e si annullano in piccole esplosioni dai tipici toni acuti, si cavano schegge dei noti fatti partenopei, mescolati con le vicende di casa, avvolte da un claustrale grigiore, frustrazioni, tensioni, e speranze sbriciolate. Ma quello che salva è il «core» della città, testimone fantasma dalla pancia mol-



le, che osserva e sghignazza con indifferenza. Con un gesto di coraggio e d'amore, offrendo agli spettatori spunti di riflessione insieme al sorriso, gli interpreti dal linguaggio allucinato ne scoprono ferite e miserie, oltraggi e inerzie. Attrice fine e sensibile, la Ricciardelli ha ideato uno spettacolo pregnante, scomposto, irritante e irridente; un collage volutamente sgangherato dove tutto è connotato da un grottesco cattivo gusto invaso da superstizioni e simboli: la vergine dal cuore a puntaspilli, la pommarola, il tamburello, il ventre gravido. Ma intanto il sugo si è consumato, la pasta è pronta al dente, e tutto finirà in una spaghetata, a cui gli spettatori possono «favorire». *Mirella Caveglia*

Stenta a decollare la nuova comicità

PAPAVERI & PAPERI: CANDIDO, di e con Antonio Cornacchione. Regia di Riccardo Piferi. **IL GALLO CANTÒ**, di e con Peppe Lanzetta. **PARLAMI D'AMORE MANÙ**, di e con Luciana Littizzetto. Regia di Michele Di Mauro.

Papaveri & paperi, breve rassegna sulla nuova comicità italiana, a cura dei milanesi Teatro Litta e Teatro Ciak che hanno selezionato tre volte ben noti al pubblico televisivo: Cornacchione (*Su la testa, Detective per una notte*), Lanzetta (*Samar-canda*), Littizzetto (*Cielito lindo*), avallando questa scelta con la giustificazione che essi rientrano nell'area comica non di puro intrattenimento, ma in quella culturalmente più impegnata.

Per primo, Cornacchione ha debuttato con *Candido*, personaggio-simbolo che passando da Voltaire e da Sciascia, identifica chiunque non sia in grado di comprendere le dinamiche sociali e quali siano i trucchi per barcamenarsi nel terreno melmoso delle leggi non scritte. Agitatissimo nell'attesa della telefonata di Francesca, la ragazza del suo cuore a cui non si è ancora dichiarato, il protagonista è raggiunto invece da una incredibile e bizzarra chiamata: è il Presidente che si autoinvita a cena dai cittadini italiani prescelti per conoscere da vicino i loro problemi e le loro aspettative. Si intavola, così, una prova generale dell'incontro, durante la quale il nostro, ben conscio del privilegio di un colloquio diretto con l'istituzione, sguaina le sue opinioni in materia di sovrappopolazione, ecologia, fede, infervorandosi con il suo interlocutore immaginato e inesistente a un punto tale che, quando finalmente la donna dei suoi sogni lo cerca, sempre via cavo, egli la liquida con sgarbo perché troppo preso dal suo autistico monologo. Questa epopea telefonica, ben articolata nella sua costruzione narrativa e recitata secondo sincerità, alza il velo su una morale che indica quale sia il popolo dei perdenti. Il popolo.

Il gallo cantò di Peppe Lanzetta si aggiudica la palma di spettacolo tra i più squallidi della stagione. Alterna momenti che vorrebbero essere comici a poesie e canzoni che hanno il sapore retorico del moralismo inutile e banale. È un'insensata e sterile professione di fede. Che la platea sia d'accordo, lo si sa da prima che si spengano le luci. Nell'insieme il lavoro è disorganico e impreciso oltre misura, non sufficientemente limato né provato, e Lanzetta strappa risate a stento, abbozza tematiche interessanti ma le abbandona subito, mentre il pubblico ne attende lo sviluppo e, talvolta, scade in una volgarità verbale e gestuale che non assume altra valenza che il disgusto.

Luciana Littizzetto e sei scatole in scena per uno spettacolo che, se non è originale, almeno è divertentissimo. *Parlami d'amore Manù* è una carrellata su sei figure femminili, una successione di monologhi esilaranti. L'acuta indagine sulle singole parlate e l'indiscutibile interpretazione dell'attrice riescono a calare lo spettatore nella storia ironizzata, ma non completamente fantastica, dei personaggi così presenti, anzi, nella folla delle facce quotidiane. Mitica Sabri (già *Cielito lindo*), adolescente di periferia, che, dati i suoi guai, ci stupisce della sua allegria, e ce la fa invidiare. *Anna Ceravolo*

CONTINUA L'AVVENTURA EURIPIDEA DI CASTRI



Una beghina e due clowns in fuga dalla Tauride

PAOLO LUCCHESINI

IFIGENIA IN TAURIDE, di Euripide. Regia (frizzante, ironica, circense: la migliore della stagione) di Massimo Castri. Scene (solari, ricordano *La città morta*) di Maurizio Balò. Musiche di Arturo Anacchione. Con Annamaria Guarnieri (giovanile, brillante), Giulio Scarpati (in gamba), Tullio Sorrentino (vivacissimo), Antonio Latella, Franco Mezzera e Paola Della Pa-squa. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria.

Castri procede imperturbato nella rivisitazione dell'immenso, inquietante cosmo euripideo, sondato, per la prima volta quattro anni fa, insieme con un gruppo di giovani attori selezionati per il Progetto Euripide della Costa Ovest, seppur rappresentate, in diversi spazi teatrali o simili, un trittico che comprendeva *Elettra*, *Ifigenia in Tauride* e *Oreste*. Ora il maestro, passato al Teatro Stabile dell'Umbria, ha voluto, in compagnia di eccellenti professionisti, approfondire il cavernoso abisso psicologico. La prima tappa spoletina, *Elettra*, è stata un successo eccezionale: secondo noi, lo spettacolo più bello della stagione, intelligente, affascinante, rigoroso. È vero. Castri potrebbe rileggere Euripide all'infinito, cercando elementi sconcertanti, impenetrabili, oscuri, ben diversi di fronte alle nitide, perfette opere di Eschilo e Sofocle. Le tragedie del giovane poeta erano - e sono ancora - di una modernità incandescente, vergognosamente libertaria che turbava l'intelligenza ateniese. Se la tragedia di Eschilo consiste nel fatale rapporto di casualità fra le colpe dei padri e la punizione dei figli, e quella di Sofocle nella sublime rappresentazione di caratteri sovrumani che non si piegano davanti ai dolori o ai doveri della vita, la tragicità euripidea s'illumina nella tenera raffigurazione di anime deboli, il cui fatto propina un infausto destino. Quindi, la posizione di Euripide è diversa, rispetto ai due vecchi tragedisti: non si perita di sbandierare il suo razionalismo ateo, irreligioso. Basterebbero pochi versi dell'*Ippolito* per capire qual è la sua religiosità: «Certo il pensiero degli dei, quando si insinua nell'anima, mi toglie ogni pena; ma pur nascondendo segreta speranza in una intelligenza divina, vengo meno alla vista dei casi e delle azioni degli uomini: vicenda succede a vicenda e la vita degli uomini muta continuamente in balia di un eterno capriccio».

Ovvio che Castri si sentisse in sintonia con Euripide, da laico a laico, rappresentando per la seconda volta *Ifigenia in Tauride*, tragedia anomala con agnizione e fuga. Quasi identica a quella della edizione della Costa Ovest la lettura proposta al Morlacchi con l'aggiunta della presenza del re Toante. L'interpretazione è quasi divina, frizzante, ironica, circense, da varietà: fra Beckett e i fratelli De Rege (la coppia comica Oreste-Pilade) e l'apparizione sguaiata del pazzariello napoletano tutto fare, mandriano e messo di una specie di Bokassa (Toante).

Ma la reale novità del dramma si deve al regista che ha capovolto totalmente la figura di Ifigenia che, da vestale del tempio di Atena (che è in rovina), diventa una triste, ridicola, isterica beghina tutta acqua santa e aspersorio, giaculatorie in latino, un ex voto sul cuore, presa dal culto della statua della Madonna nera di Czestochowa: un'atipica, curiosa commistione di antichi riti greci e funzioni cristiane. Niente di blasfemo.

Castri ha voluto forzare toni, atteggiamenti, caratterizzazioni, manipolando il testo con garbo e straordinaria sicurezza, scoprendo in una battuta, un gesto, una parola, un'allusione, magici nuovi significati. Lavoro finissimo, con qualche piccolo neo: le rare, vere scene tragiche non sono all'altezza dell'intera pièce.

Lo spettacolo è di un'elegante comicità, recitato alla grande da una Annamaria Guarnieri che ha pitturato una Ifigenia stanca della solitudine, ancora giovanile, che parla e straparla, che dura fatica per riconoscere il fratello minore Oreste: una suora di clausura con un candido abito del primo Novecento. □



Nerone: ultime ore di vita al cospetto della coscienza

LA MORTE DI NERONE, di Félicien Marceau. Traduzione di Ugo Ronfani. Regia di Gino Fiore (anche interprete). Scene di Ubaldo Di Vito.

La morte di Nerone, atto unico di Félicien Marceau per la prima volta proposto in Italia, ha trovato nell'eclettico Gino Fiore un coraggioso interprete che ha senza dubbio vinto una scommessa con se stesso.

Il sarcasmo introspettivo dell'imperatore braccato, finalmente uomo allo specchio, nel punto culminante della sua esistenza, al cospetto della sua coscienza e per nulla incline a pietismi di maniera, è di straordinaria efficacia artistica e di impressionante attualità. La *pièce* è parsa tradotta (Ugo Ronfani è conoscitore ed operatore teatrale di antico pelo e finissimo gusto) in modo egregio, attento alle minime *nuances* espressive. Allusive sfumature fra morale e politica – oggi purtroppo ben note – sono sfaccettate e scolpite, come anche certe riflessioni sul conveniente e il necessario, e sul male perpetrato a scapito di quel che pure abitualmente si ritiene lecito. D'altronde, sostiene Nerone, stabilendo un suo discutibile – ma non peregrino – teorema filosofico, «sono tutti pupazzi quelli che spaventano l'uomo: il bene e il male, il sublime e il basso, lo spirito e la carne».

La maschera che Gino Fiore dà del personaggio è quella di un uomo con le sue nevrosi, con le fisime che il peso del potere hanno acuito ed esasperato, in conflitto con se stesso, nel turbamento dell'animo che, interrogandosi sui valori dati alla vita, non trova che amare risposte. L'attore si è calato nel morente Nerone con estrema vitalità, dandosi interamente come se un *alter ego* fosse quel morituro stanco di vivere male.

La messa in scena è contemporaneamente testimonianza ed evocazione: fra lettura storica (misurata anche nelle scelte scenografiche; nella lineare, parlante scena allestita da Ubaldo Di Vito) e partecipazione umana (controllata però sia come attore che come regista), Fiore, *art-director* di se stesso, ha proposto una «confessione pubblica di emozioni, quelle che fanno vivere, anche alle coscienze più frigide, il dono della tua prodigalità» (per ricordare un precedente giudizio espresso da Guido Ruggiero).

Intensa nei contenuti drammatici e nelle spigolosità testuali, *La morte di Nerone* è particolarmente toccante nel finale, giocato sui contenuti morali che il protagonista mette alla berlina (come se – perfezionismo storicistico! – ci fosse una supervisione senecana alla regia). Nerone non riesce ad evitare di esibirsi, e a compiacersene, grottesco e velleitario, anche in punto di morte. E Fiore l'asseconda, prodigo di espressività e incurante dello sforzo interpretativo, instancabile maschera mimetica.

Ma è morto davvero, Nerone? Nel finale, felice intuizione di regia, Fiore fa spegnere le luci al momento di pronunciare, col pugnale in mano, l'ultima battuta, e lasciando quindi il dubbio che Nerone davvero compia il gesto irrimediabile... Non è solo una trovata di scena, quanto una necessità umana, il cesello più che il suggello posto all'interpretazione: non si può uccidere un personaggio così, dopo avergli dato da vivere l'ultima ora di vita come fosse una sintesi dell'esistere umano. *Giuseppe Napolitano*

Arlecchino malinconico tra lazzi del varietà

L'ANELLO MAGICO, di Eduardo Rescigno, da uno scenario di Carlo Goldoni. Regia (ricca di intuizioni) di Silvano Piccardi. Scene (sull'astratto) di Angelo Poli. Costumi (poco memorabili) di Angelo Poli. Musica di Giovanna Busatta. Con Marco Balbi (un Arlecchino molto pensieroso), Giovanna Rossi, Alberto Mancioffi, Alberto Fa-regna, Riccardo Pradella (un Pantalone ineffabile) e Ruggero De Daninos (voce del Mago). Prod. Teatro Filodrammatici, Milano.

L'anello sarà sicuramente magico ma non troppo luccicante. L'operazione però è interessante e perlomeno curiosa. In coda al Bicentenario goldoniano, anzi già superato il traguardo, ecco la milanese Compagnia del Teatro Filodrammatici (benemerita in passato di tante felici riesumazioni di commedie del Grande Avvocato) ricordarsi che Goldoni fu anche autore di un bel pacchetto di scenari presto finito in polverosi archivi e biblioteche. Uno di questi ha per titolo: *La Bague Magique*. In francese appunto, perché scritto durante il non tutto felice periodo del Nostro sulle rive della Senna. Tradurlo in scena *sic et simpliciter*

sarebbe stata cosa azzardosa. Eduardo Rescigno ha pensato allora di adattare il canovaccio ma anche di rinforzarlo di battute cercando di dargli polpa. Operazione generosa ma che non sembra aver approdato a grandi risultati. Fors'anche perché nulla di troppo sorprendente c'è nell'intreccio. A meno che non si prenda per sorpresa il fatto di vedere stravolte le antiche maschere. E una in particolare: quella di Arlecchino.

In questo *Anello magico*, Arlecchino non patisce più fame ma ha pur sempre seri problemi esistenziali. Tanto che minaccia addirittura di suicidarsi. Arlecchino è diventato mercante ma ora è disperato e smarrito anche per l'insana gelosia che gli è caduta addosso. Siamo però nel territorio della fiaba (o forse no, nel racconto filosofico) ed ecco che grazie a un certo mago e ad un singolare anello che questi gli consegna riesce a dimenticare il suo passato e a riconquistare l'identità e la felicità perduta. Chissà, l'anello magico oggi potrebbe essere la televisione.

Avallando l'operazione, il regista Silvano Piccardi mi pare abbia fatto perno soprattutto su due idee. La prima è stata quella di tentare di fare del protagonista una sorta di piccolo eroe borghese vicino al nostro tempo. E Marco Balbi assumendo il ruolo ha assecondato fino in fondo l'intuizione forse però accentuando l'umor malinconico del personaggio. La seconda – anche per dar vivacità al canovaccio – è stata quella di trasformare gli altri personaggi in una sorta di attorcicoli di vecchia varietà. Di qui continua ricerca di lazzi, di gag, di sciocchi tormentoni dentro ai quali ci casca anche il bravo Riccardo Pradella divertendosi (un ammicco e un sorriso) nel ruolo di Pantalone. Arlecchino allora imprigionato dal vecchio? Forse è solo un'ipotesi. *Domenico Rigotti*

Lombardi trasformista nell'Edipus di Testori

EDIPUS, di Giovanni Testori. Regia (lucida e viscerale) di Federico Tiezzi. Scene (essenziali) di Pier Paolo Bisleri. Costumi (ricchi di efficaci citazioni) di Giovanna Buzzi. Luci (ironiche e significative) di Juray Saleri. Musiche (appropriatissime) a cura di Sandro Lombardi. Con (inimitabile) Sandro Lombardi. Prod. Compagnia Teatrale I Magazzini, Firenze.

Forse inevitabile era l'approdo alla lingua di Giovanni Testori per i Magazzini che, nella loro riscoperta della parola dalle origini dantesche alla rinascita moderna (l'*Adelchi* di Manzoni), giungono qui a toccare la sua dissoluzione e insieme il suo rinnovamento nel barocchismo contaminato di Testori. Ma al di là del discorso puramente linguistico, anche la potenza dello «scandalo» testoriano non poteva non attrarre questi artisti, che hanno percorso ogni svolta del Nuovo Teatro italiano. *Edipus*, testo straordinario per potenza linguistica nella sua folle «maccheronia» tra dialetto, lingua, francese e quant'altro, si fa pidgin di fine millennio e specchio di caos valoriale filtrato da un truce rovello cattolico. Tiezzi rilegge questo testo con una cifra particolarissima e imprevedibile, assai lontana dalle messinscena testoriane con Franco Parenti, intrico di disperazione radiale e sanguigna. Lombardi offre in questo spettacolo una delle sue migliori prove d'attore, padroneggiando una lingua lomardeggiante a lui, toscanesimo, tanto lontana: è capace di trasformarsi in guitto, in Edipo, Laio, straordinaria Giocasta, con irresistibile ironia, ma anche pathos, ritmo vibrante. Fittissime e mai gratuite le citazioni e le autocitazioni, in questo lavoro di post-moderna classicità: neon da Magazzini Criminali, Totò, l'avanspettacolo, Francis Bacon nell'iconografia, l'avanguardia, Fellini, la tradizione si sovrappongono in un delirante e coerente pot-pourri. Così il teatro, la vita con le sue lacerazioni.

zioni, il Mito diventano gioco e violenza, per comporre un tassello del nuovo percorso che i Magazzini stanno ora seguendo con l'allestimento di *Porcile* di Pier Paolo Pasolini, e *Ameto* di William Shakespeare, a questo spettacolo accomunati dallo scandaglio che la Ragione compie nell'ambito della Visione. *Laura Sicignano*

È allegra e goliardica la *Lisistrata* di Manfrè

LISISTRATA, di Aristofane. Libero adattamento di Walter Manfrè. Regia (piglio giovanile, vitalità, eccessi di soluzioni temperate dall'ironia). Scenografia (classica Grecia di cartapesta) di Barbara Zamitti. Costumi (caleidoscopici, bizzarri, paradossali) di Nunzia Conti. Musiche di Roberto Magri. Con Giuseppina Di Martino e quattordici interpreti (simpatici, chiassosi e infarfarati). Prod. Compagnia Stabile Teatro Fregoli.

Walter Manfrè si è unito alla campagna pacifista di Aristofane e ha portato in scena con piglio goliardico e un'allegria degna dei fumetti di Asterix la sua versione, della vicenda di «colei che dissolse gli eserciti». Nella sua visione, di un kitch apocalittico, diventa un branco di cocorite, grottescamente bardate, il gruppo di donne ateniesi e spartane in sciopero coniugale per costringere i mariti a mettere le armi a riposo. Somamente ridicoli anche gli uomini che finiscono col cedere e porre fine alla lunga guerra: con coturni tutti uguali, barbe posticce, varici in bella vista, sono percorsi da una serpeggiante corrente di schizofrenia, si muovono all'unisono e, mal mimetizzato al loro interno, custodiscono un gay tutto leggiadrie.

Walter Manfrè, che anche quando scherza crea soluzioni interessanti come questa esagerazione, sa trovare nel teatro del passato il segno dei tempi attuali. Se nell'Atene democratica del V secolo si potevano trattare argomenti scabrosi in modo audace, oggi non sono certo al bando le espressioni spregiudicate, tanto più se accese dalla schiettezza e mirate all'ecologia politica. Per le scolaresche questo demenziale adattamento sarà una pacchia istruttiva. E poi, sembra suggerire il regista, non sarebbe da prendere in seria considerazione l'indicazione delle donne, depositarie di antico domestico buonsenso, quali artefici di cambiamenti? *Mirella Caveggia*

Non decolla il *Werther* sdoppiato fra pagina e scena

WERTHER, da *I dolori del giovane Werther* di Goethe. Adattamento teatrale (tecnica mista) di Maria Mazzuca. Regia di Walter Mramor (anche rigido, insicuro protagonista). Scena (suggestiva) e costumi (mimetici) di Milli. Coreografie di Flavia Romano. Musiche classici e brani originali di Antonio Verducci. Con Claudia Grimaz, Riccardo Maranzana, Laura Antonelli (delicato doppio simbolico danzante) e Stefano Comelli. Prod. A. Artisti Associati.

Del vasto e complesso percorso spirituale, per cui l'eroe è vittima del tragico romanzo epistolare passa dall'amore illuso e deluso al suicidio, sulla scena resta troppo tenue traccia. L'idea originale dello sdoppiamento – attraverso continui *flash back* – tra i ricordi più intimi e lirici e quelli degli incontri del protagonista con l'amata Carlotta e il rivale, prima fidanzato e poi marito, avrebbe potuto permettere una trasformazione efficace dalla intensa pagina scritta. Ma la recitazione manca del pathos necessario e i profondi sentimenti non trovano idoneo sostegno per essere sufficientemente comunicati. I molteplici stati d'animo giungono meglio agli spettatori attraverso segni scenici complementari: i lunghi tendaggi accennati e multicolori come le rose impresse per i diversi affetti, il colpo di pistola iniziale e finale, il tempo che rimane da vivere scandito come un metronomo. Periodicamente appare e scompare anche una soave danzatrice, ideale e incorporea iconografia dell'amata. *Sandro M. Gasparetti*

UN NUOVO TESTO DI SIMONETTA E SANDRI



Se l'aspirante romanziere «ne ha mangiata troppa»

UGO RONFANI

NE HO MANGIATA TROPPIA, di Umberto Simonetta e Luca Sandri (anche registi). Musiche (anarco-mondane) di Giorgio Gaber. Con Luca Sandri (conferma di un giovane talento). Prod. Teatral Milano.

Segnale non da oggi il talento naturale di Luca Sandri, il suo modo di essere elegante e spigliato nell'area, affollata da guitti, del teatro leggero (ma ha fatto anche Molière, Goldoni, Svevo, Ionesco), la sua versatilità (recitare, cantare e ballare) che dagli esordi alla fine degli anni Settanta, accanto alla Colli, a Micheli e alla Cerini sul palcoscenico del Gerolamo, gli ha consentito di indossare gioiosamente i panni di decine di personaggi; e la sua capacità di comunicare col pubblico per simpatia.

La novità di Simonetta alla quale, informa la locandina, ha partecipato sia nella scrittura che nella messinscena, è la conferma di questo talento, fattosi più essenziale e sicuro, ormai esente da ostentazioni. Dico insomma che pochi giovani attori sono come lui sicuramente in orbita per il vedettariato in questo settore, del teatro leggero, che invece, quanto ad applicazione e fatiche, leggero non è. Aggiungo ancora che, di Sandri, mi piace la capacità di restare «attore di teatro», con i piedi ben piantati sulle tavole antiche del palcoscenico, senza mai dare l'impressione di essere un «emissario» del varietà televisivo.

Fine dell'elogio, meritato e sottoscritto da un pubblico che l'ha molto applaudito anche a scena aperta. Lo spettacolo – allegro e spigliato (difatti mette in scena un travet lombardo, Fabio Angeletti che, aspirante alla gloria letteraria con un romanzo rifiutato da tutto l'establishment editoriale, da Rizzoli agli Editori Riuniti, architetta un suicidio alla pistola, fallito, nel caso in cui l'ultima risposta della catena sia negativa) – è pretesto per una dozzina, non li ho contati, di monologhi in parte orchestrali sul filo del telefono, o giocati sullo scambio dei personaggi, un angiolotto guardiano compreso.

Il nostro genio incompreso medita sulla frase dell'estremo congedo («Non fate troppi pettegolezzi», come scrisse Pavese citando Majakovskij, o «Perdonatemi, non lo farò mai più?»), dialoga con Umberto (Eco) comprimendo tutta la sua invidia per il successo di *Il nome della rosa*, s'inebria sognando di vincere l'accoppiata Strega-Campiello con apoteosi finale al «Costanzo Show»; mette a punto una strategia d'assalto per sfondare in Fininvest con una «cosina esotica» che lo porta a ballare in costume messicano, e via dicendo.

Ma la telefonata dell'ultima spiaggia, quella di un temuto direttore editoriale, tarda a venire; l'arrampicata letteraria non riesce, il sogno di gloria resta tale, i premi vanno a un paio di scipitissimi colleghi e allora...

Il finale – cechovianamente «sospeso» – lo scopra lo spettatore; del resto tutta la storia di Fabio Angeletti è volutamente una «incredibile» metafora sul «vice impuni» della scrittura. Dopo l'esposizione degli astratti furori dell'Angeletti nella prima parte, il testo infila una serie di sketches satirici e surreali dove ritroviamo il miglior Simonetta, la sua comicità dolceamara, le sue provocazioni di costume: ed ecco l'ex rappresentante di commercio in lassativi finito a dirigere i programmi televisivi di chi sapete, ecco la caricatura del primattore gay, ecco un Viaggio-rock letterario e, di un sano risentimento, quella canzone che Sandri – con la sua aria di ragazzo sveglio, la sua voce piena, le sue qualità imitative – canta sotto la neve, in veste di Babbo Natale, per fustigare la «bontà da esposizione» della bravagente. E qui c'entrano, efficaci e trascinandoti, le musiche di Gaber: quella che dice «La satira è satura - è satura la satira» e la canzone-testamento dell'Angeletti all'odiata-amata Milano. □

È un parassita sociale il Don Juan secondo Brecht

DON JUAN, di Bertolt Brecht da Molière. In lingua francese. Regia (foga espressiva, scanzonata e grottesca) di Michel Belletante. Scene (efficace, essenziale visione) di Philippe Hutinet. Costumi (inventiva sciolta) di Carole Boissonet. Luci (solari fino alla finale incandescenza) di Philippe Hutinet e Andrea Abbatangelo. Con Fabien Dupuis (insolente e superba presenza), Nino D'Introna (tenero e buffo Sganarello), Eva Dewel, France Galameau (piccante malizia). Prod. Compagnie Michel Belletante de Lyon e Gruppo della Rocca.

In questa rielaborazione brechtiana, dal taglio popolare, rispettosa del registro satirico scelto da Molière, l'incontenibile cavaliere di Tirso da Molina, che ha «brío y corazón en las carnes», esaltato da Mozart e umanizzato dai romantici, viene perfidamente stravolto. Privato di grandezza, dei suoi voli verso mondi fantastici, liberi e meravigliosi, non incarna l'arte e la scienza della seduzione, ma appare un eroicomico parassita sociale, dalla concreta fisicità, manovratore dell'ipocrisia che tutto addolcisce, vizio odioso che diventa virtù nelle società dove è profuso. Fra i personaggi dai contorni spessi, a tratti molto calcati, irrompono le atmosfere brechtiane, elegantemente straccione, per fortuna senza immergere nel buio l'azione. Lo spettacolo, per la magnifica ricchezza verbale di due autori richiede un grande impegno, che gli interpreti, un gruppo nel vero senso della parola, hanno profuso con generosità. *Mirella Caveggia*

Se il suicidio arriva con la «buonanotte»

BUONANOTTE MAMMA, di Marsha Norman. Traduzione di Annabella Cerliani. Regia (drammaticamente tesa) di Walter Manfrè. Scene e costumi (funzionali) di Maria Alessandra Giuri. Con Isa Bellini (dosatissima duttilità) e Anna Guigni (assai intensa).

Il titolo, *Buonanotte mamma*, potrebbe suggerire una rassicurante, perfino idilliaca quiete familiare. Tanto più forte giunge allora il contrasto con la drammaticità del testo di Marsha Norman, Premio Pulitzer '83, tutto incentrato attorno al momento finale di un rapporto madre-figlia che, per pudore, per vigliaccheria o per incapacità generazionale di comunicare, non si è aperto mai in un dialogo reale. E, se questo finalmente avviene, è solo per il raggelante annuncio della figlia di volersi suicidare subito dopo aver spiegato alla sbiottata madre le ragioni di questa scelta estrema. Che non nasce da un momento di fragilità emotiva bisognosa di aiuto, ma è anzi il risultato, lungamente meditato, di una analisi impietosa che nel suicidio individua l'unico, autentico atto di libertà. Nell'ordinato interno di una casa come tante, si consuma così, entro il limite estremo di quel saluto che prelude alla chiusura del giorno, lo strappo, annunciato e teso sul filo delle parole, di una anonima tragedia, annidata nel respiro desolato di una periferia grigia e selvaggia che, dalle tendine giallastre, sembra irradiarsi sul nitore del lavandino, sul divano in primo piano, sul lavoro all'uncinetto a cui la madre solitamente attende. Mentre dalla voce pacata e ferma della figlia, dalla precisione meccanica dei suoi gesti, affiora, sullo sfondo di una mai superata separazione, di un figlio drogato ormai perduto e di una malattia invalidante che qui viene solo evocata, il senso di un male di vivere deserto ormai di ogni speranza. E soprattutto l'incrollabilità di una decisione che ha tutto calcolato, dai fattorini attraverso cui garantire alla madre la vita quotidiana, alla telefonata da fare subito dopo lo sparo, alle possibili amiche e conversazioni a cui appiaggiarsi dopo il funerale. Un estremo atto d'amore, ma in realtà anche un crudele infierire di lucidissime istruzioni, che sul rischioso limite del grottesco tradiscono forse l'appartenenza americana del testo. Ma che la re-

IL TESTO SUI MUNDIAL PREMIATO A RICCIONE



Una messinscena provvisoria per *Dinner Party* di Tondelli

DINNER PARTY (1986), di Pier Vittorio Tondelli. Regia (approssimativa) di Piero Maccarinelli. Luci (indicative) di Luciano Togninelli. Con (esiti diseguali, a volte imbarazzanti) Maurizio Donadoni, Sabina Vannucchi, Franco Castellano, Bruno Armando, Anna Nogara, Ugo Maria Morosi, Daria Nicolodi. Prod. Associazione I Teatri, Reggio Emilia.

Recitano col copione in mano in un allestimento che alla maniera francese viene detto *mise en espace*, ma le scene sono belle e complete e i costumi tutti azzeccatissimi, un piano-luci ben motivato, tanto che non ci si riesce a liberare per l'intera rappresentazione dal dubbio e dal fastidio di uno spettacolo non ancora pronto: non solo per quanto riguarda la memoria della parte ma proprio delle ragioni, più o meno profonde, che dovrebbero tenere unite le scelte di una regia che non trova motivazioni nell'agire dei personaggi, demandati, per lo più, al temperamento ora blando, quasi soporifero, ora irruento, quasi nevrotico, dei vari attori *en espace*.

Rimane da capire la fretta nel promuovere questa «prima nazionale» dell'unico testo teatrale di Pier Vittorio Tondelli, vincitore di un «premio speciale della giuria» al «Riccione/Ater» di qualche anno fa, col corredo di una importante e seria tavola rotonda - alla quale partecipavano Franco Quadri, Fulvio Panzeri, Paolo Landi - sull'opera di Tondelli e il suo fugace e tormentato rapporto con il teatro: misteri della programmazione teatrale italiana.

Sicuramente, non si è reso un buon servizio al testo e al suo autore: riducendo quello che probabilmente alla lettura può risultare la violenta e disturbante metafora della crisi generazionale dei giovani agli inizi degli anni Ottanta, ad una sorta di «metti una sera a cena» un quarto di secolo dopo: la denuncia, cioè, di una serie di conflitti e problemi soprattutto privati, riflessi individuali di una società del malessere che viveva (o sopportava) angosce più ampie e complesse, più tragiche e distruttive.

Così, il contrappunto di una maledetta serata di amici e parenti serpenti, con la colonna sonora del trionfo degli azzurri in Spagna ai mondiali dell'82, non riesce a creare una fertile distonia scenica, né drammaturgica, e si risolve soltanto in un inutile «amarcord» generazionale, come se non quei tempi, lì in scena, rivivessero, ma proprio la loro registrazione, un possibile nastro magnetico.

Il linguaggio teatrale di Tondelli è ricco di motivi cechoviani, ambiguità e rovesciamenti pinteriani, ma nel gioco scoperto, spesso al massacro, delle emozioni fa spesso venire in mente il teatro di Arthur Miller e i suoi precipizi di comportamento e psicologici. Le scene sono costruite come «quadri d'artista» con salti logici e d'umore, istantanee di un fallimento tenuto vivo dal calore bruciante di una parola, di una frase sentita vera.

Alcuni attori recitano comunemente sotto tono, altri in maniera eccitata, urlata: tutti ancora alla ricerca della cosa giusta da fare, da aggiungere e da togliere: come quella bottiglia di acqua minerale, fastidiosissima, che un attore beve di continuo indicandola come vodka, a volerci dire di un lavoro ancora *in progress*, ma anche dei rischi che si corrono sul filo del ridicolo, quando dobbiamo proprio a quelle bollicine la disperata ubriacatura finale. *Giuseppe Liotta*

gia svolge con rigore sul filo di una drammaticità intensa, tessuta con grande maturità da Anna Guigni, nella parte della figlia. E soprattutto da un'ottima Isa Bellini, che con sensibilissima duttilità percorre il fulmineo calvario di una donna semplice e istintiva, passando dallo stupore incre-

dulo all'invocazione di una dilazione di un anno, di un mese, di un giorno, dall'interrogarsi sui suoi errori di madre al temporeggiare mansueto di chi guarda con straziato orrore alla morte imminente di una figlia di cui non ha capito la disperata solitudine. *Antonella Melilli*

28° FESTIVAL TEATRALE BORGIO VEREZZI 1994

14-15-16-17-18 luglio / prima nazionale

Il cavaliere e la dama di C. Goldoni

regia di M. Avogadro - con A. Guarnieri, L. Virgilio, P. Bacchi,
F. Mezzera, A. Salaroli, P. Di Iorio, E. Piccolomini, B. Bisogno,
M. D'Amico, E. Russo, A. Veneroso, R. Savoldi, M. Poggio

22-23-24 luglio / prima nazionale

Molto rumore per nulla di W. Shakespeare

regia di A. Sixty - con G. Pambieri, L. Tanzi, M. Pambieri

29-30 luglio

La betia del Ruzante

regia di G. De Bosio - con P. Fasolo, V. Zernitz, S. Alzetta,
D. Aslanidis, M. Loreto, D. Griggio, M. Martini, G. Ballarini,
A. Boscolo, M. Capuano, M. Centanin, M. Dean, S. Fasolo,
S. Mangini, F. Manzato, R. Michelutti, P.P. Ravaglia

2-3 agosto / prima nazionale

Il comico (The Entertainer) di J. Osborne

regia di J. Crowther - con P. Ferrari, G. Ralli, B. Marciano,
F. Ferrari, G. Bonora, A. Bianchi e con la partecipazione di G. Cajafa

6 agosto / prima nazionale

La fine della corsa di J. Le Carré

regia di A. Della Zanna - con G. Onorato, C. Gianetto

9-10 agosto

Trappola per topi di A. Christie

regia di G. Angione - con A. Marcelli, M.P. Casorelli, R. Liprandi, F. Bava,
A. Marcelli, L. Candotti, D. Calò, L. Caratto, A. Celli

UFFICIO FESTIVAL: V.le C. Colombo, 59 - Borgio Veruzzi - Tel. 019/612046

FESTIVAL DI CASTIGLIONCELLO 1994

per Micha dedicato ai 10 anni dell'Ensemble a Castiglioncello

15 luglio

RUDRA BÉJARD ECOLE-ATELIER LAUSANNE

Mouvements, rythmes, rêves prima nazionale

19 luglio

COMPAGNIA LINGA LAUSANNE DANSE PROJET

22 luglio

BALLET VICTOR ULLATE

prima nazionale

27 luglio

STELLE AMICHE

danza internazionale
ospiti: M. Guerra, V. Derevianko, B. De Block, K. Healy, L. Cullum,
L. Contardi, M. Pierin, A. Delle Monache

9-10 agosto

FESTIVAL DI CASTIGLIONCELLO

nuove produzioni
Prima parte - Danze e piccole danze, A. Boriello;
Orizzonte sfuggente, J.C. Chalou; *Tremani*, I. Gessaroli;
Amleto, F. di Francescantonio
Seconda parte - Vetrina di giovani danzatori e coreografi

13-14 agosto

GALA SAVIGNANO

a cura di V. Ottolenghi
Prima parte - Luciana Savignano danza con Micha van Hoecke,
Marco Pierin, Gheorghe Iancu
Seconda parte - *A la memoire*, L. Savignano - Ensemble

INCONTRI CON LA CULTURA EBRAICA

18-21 agosto

Prima parte **ENSEMBLE «IL VIOLINO DEI ROTSCCHILD»**
da un racconto di Anton Cechov - coreografia di Misha van Hoecke
prima nazionale

18 agosto

CONCERTO PER LA SCENA

momenti della musica teatrale di Sergio Liberovici

19-20 agosto

CLAUSTRUM BEATITUDINIS

coreografia e regia di Mario Piazza

21 agosto

MONI OVADIA

Cabaret Yiddish
vademecum teatrale e musicale di un ebreo errante

TEATRO DELLA LIMONAIA E LABORATORIO NOVE presentano

INTERCITY/MADRID

Rassegna Internazionale di città in città

Teatro della Limonaia - Sesto Fiorentino

16 settembre / 10 ottobre 1994

PATÉ DI RAGAZZA (in italiano)

testo e regia di Rodrigo Garcia

Moma Teatre EL CASO WOYZECK (in spagnolo)

regia di Carlos Alfaro

CAREZZE di Sergi Belbel (in italiano)

regia di Barbara Nativl

10&10 Danza HAZ DE LUZ

coreografia di Monica Runde

MARL CARMEN (in italiano)

testo e regia di Andrés Morte

Compagnia Flamenca Rosa Maria Maya

PASEO POR MADRID - LOS MITOS DE ESPAÑA

A TRAVÈS DE LA CIUDAD

(spettacolo per ragazzi in italiano e spagnolo)

testo di Silvano Panichi

Convegno sulla drammaturgia spagnola - 4 letture (in italiano)

Gli spettacoli verranno presentati al Teatro della Limonaia
di Sesto Fiorentino, al Teatro di Rifredi di Firenze ed al Teatro Studio di Scandicci

Informazioni ed ufficio stampa: Tel. 055/445041-440852 - Fax 055/440852

TEATRO all'EREMO

Eremo di SANTA CATERINA DEL SASSO
Leggiano (Varese) - Lago Maggiore (sponda lombarda)

La PRO LOCO AROLO in collaborazione con la
COMUNITÀ DOMINICANA DI SANTA CATERINA

con il patrocinio di:

Zona pastorale di Varese (attività culturali)

Provincia di Varese

Azienda di promozione turistica di Varese

Lions Club di Laveno Mombello

presenta:

19-20-21 agosto - ore 21

Diario di un curato di campagna

ANTONIO ZANOLETTI

KETTY FUSCO - DIEGO GAFFURI

LUISA ONETO - LORENZO ANELLI

ANNA NICORA - FRANCESCA CORSO

PIETRO RIVA - STEFANO ORLANDI

regia FABIO BATTISTINI

scenografia assistente LUISA RAIMONDI

luci GIANNI DONZELLI

LA VI EDIZIONE DEL PREMIO EUROPA PER IL TEATRO

FESTA PER LA MELATO A MONTEGROTTO TERME

A Gastone Geron il Premio per la Saggistica e a Roberta Carlotto il Premio per la Radiofonia - Le motivazioni della giuria della rassegna, promossa dal Comitato manifestazioni della località euganea e organizzata da Hystrio.

Rinviamo al numero di ottobre una cronaca adeguata della VI edizione del Premio Montegrotto Europa per il Teatro (10-11 giugno 1994) e dettagliate informazioni sul Premio alla Vocazione destinato a nuovi aspiranti attori. Senza attendere, invece, pubblichiamo l'essenziale delle motivazioni con cui la giuria, presieduta da Ugo Ronfani, ha assegnato il Premio Europa a Mariangela Melato, il Premio per la Saggistica Lucio Ridenti a Gastone Geron e il Premio Ricordi per la Radiofonia a Roberta Carlotto.

Mariangela Melato

Il Premio Montegrotto Europa 1994 è stato conferito a Mariangela Melato per la determinazione appassionata con cui, pur essendo chiamata al successo dal cinema e dalla televisione, l'attrice ha inteso dare in questi anni il meglio di sé alla scena teatrale, in prove di grande impegno artistico e umano che hanno ottenuto il consenso del pubblico e della critica.

Un premio dunque al rigore di un'attrice intelligente e sensibile che, nella presente indeterminatazza delle vocazioni e dei ruoli del mondo dello Spettacolo, ha voluto e saputo procedere controcorrente, esigendo il massimo da se stessa, misurandosi intrepidamente con i grandi testi e i grandi personaggi, mettendosi alla scuola di registi da lei scelti per la loro capacità di aiutarla ad estrarre le sue qualità di interprete di non comuni risorse drammatiche e nello stesso tempo versatili, pronta a passare dal repertorio classico a quello contemporaneo.

Questa versatilità si era manifestata fin dagli inizi degli anni '60, quando - dopo avere frequentato l'Accademia di Brera e i corsi di recitazione di Esperia Sperani nella natia Milano, e dopo un periodo di apprendistato nella compagnia di Fantasio Piccoli - aveva lavorato con Dario Fo e aveva fatto del cabaret con Filippo Crivelli e con Giancarlo Cobelli.

In una successiva stagione con lo Stabile di Trieste era cominciato l'incontro con autori d'impegno, il Camus de *I giusti*, il Pirandello dell'*Enrico IV*, l'Arden di *La ballata del sergente Musgrave*, finché Visconti, nel '67, le affidava un ruolo nella *Monaca di Monza* di Testori e nel '69 - mentre si infittiva la partecipazione dell'attrice in produzioni cinematografiche di vasta risonanza, come *La classe operaia va in paradiso* di Petri, o *Mimi metallurgico ferito nell'onore*, della Wertmüller - la chiamava ad interpretare *L'inserzione* di Natalia Ginzburg. Con Luca Ronconi, dal '67 al '72, Mariangela Melato prendeva parte, via via, a *I lunatici* di Middleton, al memorabile *Orlando furioso* dell'Ariosto nella versione di Sanguineti, a *La tragedia del vendicatore* di Tourner, a *XX all'Odéon* di Parigi e all'*Oresteia* di

Eschilo. Nel '79 Giorgio Strehler la voleva nella sua riedizione de *El nost Milan* di Bertolazzi; nell'82 - ancora una volta la versatilità - era a fianco di Giorgio Gaber in *Il caso di Alessandro e Maria*, e fra l'84 e l'88 offriva, diretta da Sepe, tre non dimenticate interpretazioni con *Vestire gli ignudi* di Pirandello, *Medea* di Euripide e *Anna dei miracoli* di Gibson.

Arriviamo così alle ultime tre prove di palcoscenico che hanno lasciato tracce durevoli nel panorama teatrale di questi anni Novanta: accanto a Branciaroli, regista Marco Sciaccaluga, è una irriducibile, vitalissima Caterina in *La bisbetica domata* di Shakespeare; poi è una Blanche Du Bois ombrosa, fragile, patologicamente sognatrice in una riedizione di *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams prodotto dal Teatro di Genova, regista Elio De Capitani e infine, sempre per lo Stabile genovese, tornando a farsi dirigere da Ronconi, esce vittoriosa nel ruolo probabilmente più arduo della sua bella carriera: quello della più che trecentenaria cantante Emilia Marty nella favola grottesco-espressionistica *L'affare Makropulos* di Karel Capek. E qui, con virtuosismo professionale unico, lavorando sul registro ironico-drammatico con i suoi efficacissimi toni gravi e con la sua stilizzata, tagliente gestualità in bilico fra l'umano e l'artificio, padrona assoluta del suo enigmatico personaggio, Mariangela Melato si è consegnata all'ammirazione incondizionata della giuria del Premio Montegrotto Europa, lieta di includerla nell'albo d'oro dei premiati.

Gastone Geron

Il Premio Lucio Ridenti per la Saggistica teatrale conferito in passato a Giovanni Calendoli, Giorgio Prosperi, Nicola Mangini, e Odoardo Bertani, è stato assegnato a Gastone Geron.

Il riconoscimento premia più di cinquant'anni di frequentazione teatrale su due fronti: quello della critica militante e quello della saggistica. Due campi di attività che in Geron hanno potuto felicemente coesistere, fondendo la conoscenza dal vivo della pratica del teatro e l'approfondimento della ricerca e dello studio. Entrato giovane in giornalismo nella sua Venezia, critico drammatico del *Gazzettino Sera* e in seguito portato dalla professione a vivere a Milano, Gastone Geron è stato dal primo giorno al fianco di Indro Montanelli nell'impresa di fondazione del *Giornale nuovo*, di cui è stato responsabile delle pagine dello Spettacolo e critico drammatico.

Di questo lavoro resta la testimonianza di migliaia di recensioni, nelle quali s'intrecciano acutezza di giudizio, ricchezza di dati culturali e vivacità di scrittura, mentre l'impegno saggistico lo ha portato a scrivere opere come *Dove va il teatro italiano* e *Chi fu di scena*. Più in particolare Geron

si è appassionatamente dedicato alla rivalutazione della figura e delle opere del suo Goldoni, con pubblicazioni apprezzate dagli studiosi per la solidità dell'impianto unita all'originalità del taglio, come *Goldoni cronista mondano*, *Goldoni libertino* e il recente *Le vacanze in villa dell'avvocato veneto Carlo Goldoni*. Geron sta curando inoltre per Mursia tutta una serie di trittici goldoniani «ragionati», giunti ormai al settimo volume.

Roberta Carlotto

Roberta Carlotto ha ottenuto il Premio Ricordi 1994 per la Radiofonia.

Nativa di Padova, trasferitasi a Roma dalla fine degli anni '50, Roberta Carlotto è stata collaboratrice di Giorgio Bassani nel lavoro editoriale alla Feltrinelli e, successivamente, alla direzione dei programmi radiofonici, dove ha cominciato ad occuparsi di teatro.

Negli anni '70 Roberta Carlotto ha curato la non dimenticata serie delle *Interviste impossibili* e ha dato impulso al rinnovamento del teatro radiofonico. In quel periodo, infatti, lavorano per la radio Carmelo Bene, Luca Ronconi, Giorgio Pressburger mentre la diffusione dei classici via etere si avvale delle traduzioni di Agostino Lombardo per Shakespeare e di Cesare Garboli per Molière. Chiamata ad occuparsi di teatro in televisione in seguito alla riforma del 1977, Roberta Carlotto porta avanti programmi nei quali la ricerca di uno specifico televisivo applicato alla drammaturgia si intreccia all'offerta di spettacoli ripresi dalle stagioni teatrali: ed è così che appaiono in video *l'Amleto* di Carmelo Bene, i poeti russi, le ricerche del *Laboratorio di Prato* o il *Borkmann* di Ronconi; e inoltre originali teatrali in studio curati da Giorgio Pressburger o Marco Bellocchio.

Di un successivo periodo in cui si occupa di *fiction* sono da ricordare a *Racconti fantastici* con la consulenza di Calvino, *L'isola* di Amendola regista Lizzani e, con Comencini, *La storia* dal romanzo di Elsa Morante e il film-opera *La Bohème*. Grazie alle sue iniziative, nel biennio 1990-91 lo spazio estivo aperto su Raidue e riservato al teatro e alla lirica fa sperare, prima che l'iniziativa sia inspiegabilmente interrotta, ad un rilancio delle produzioni teatrali in tv, con gli spettacoli pirandelliani di Massimo Castri e Carlo Cecchi, con la ripresa degli *Ultimi giorni dell'umanità* di Kraus a cura di Ronconi e con la novità di Umberto Marino *Italia-Germania 4 a 3*.

Da quest'anno, con la ristrutturazione della Radio, Roberta Carlotto ha assunto la responsabilità del settore Spettacolo; e i programmi da lei finora messi a punto - come *Radio tre suite* e *Appunti di volo* - annunciano intenzioni di ammodernamento del linguaggio radiofonico da parte di una operatrice culturale da sempre attenta ai valori dello specifico teatrale e della ricerca. □

LA PRIMA STAGIONE DI LUCA RONCONI NELLA CAPITALE

DUE VOLTE CINQUE AL TEATRO DI ROMA

Dei dieci spettacoli in cartellone, tutti di istituzioni pubbliche, metà saranno nuove produzioni e metà ospitalità - Castri e Sequi fra i registi; Re Lear e Verso Peer Gynt i due allestimenti ronconiani - Previste novità italiane.

VALERIA PANICCIA

Il neo direttore del Teatro di Roma ha annunciato la sua prima stagione con una linea programmatica chiara e determinata che si può riassumere in uno slogan: una drammaturgia di registi e attori. Senza retorica, Luca Ronconi ha spiegato che «non è tanto importante allestire certe opere piuttosto che altre, bensì il mondo in cui vengono messe in scena, sperimentando l'attività laboratoriale e mantenendo fede alla drammaturgia che si fa evento e testo nelle "grafie di scena", davanti al pubblico».

Cinque saranno le nuove produzioni per il '94-'95 e cinque gli spettacoli ospiti, prodotti esclusivamente da istituzioni pubbliche. «Due saranno le sedi - precisa il direttore artistico - che verranno valutate in termini identici per il valore degli spettacoli che rappresenteremo: il Teatro Argentina e il Teatro Centrale, i cui palcoscenici verranno sfruttati al massimo sia per le prove che inizieranno alle dieci del mattino per terminare alle sedici, sia per le numerose recite scolastiche previste».

Si inaugura con *Ecuba* di Euripide (novembre-dicembre), nella traduzione di Giovanni Raboni, la regia di Massimo Castri, protagonista Anna Proclemer. In questo modo Castri prosegue il percorso euripideo iniziato con *Elettra ed Ifigenia*. Poi tocca al gioco burlesco di *Ubu Re* di Alfred Jarry (dicembre '94-gennaio '95), con la regia di Armando Pugliese, le scene di Garofalo, i costumi di Politoi, Mario Scaccia e Marisa Fabbri quali interpreti. Ronconi, invece, esordisce (gennaio-febbraio '95) con *Re Lear*, tradotto da Cesare Garboli e interpretato da Massimo De Francovich nel ruolo del sovrano, Corrado Pani in quello del Fool, Delia Boccardo e Sabrina Capucci impegnate come figlie e ancora Massimo Popolizio, Riccardo Bini e Massimo De Rossi. Come si può intuire, una squadra ben collaudata da tempo. L'altra regia curata da Ronconi è *Verso Peer Gynt* di Ibsen (aprile-maggio '95), più un laboratorio al Teatro Centrale; formula di studio che si avvarrà di Anna Maria Guarnieri, De Francovich, Popolizio. Ultima produzione (maggio '95) del Teatro di Roma è *Moonlight* di Harold Pinter, in collaborazione con il Centro teatrale bresciano, un testo della fine degli anni Sessanta, evocazione di uno sfaldamento esistenziale. La regia sarà di Cherif, protagonista Aldo Reggiani.

Tra gli spettacoli ospiti: *L'affare Makropulos* di Karel Capek, regia di Ronconi, con la Melato; *La sposa di campagna* di William Wycherley, una «preziosa commedia erotica» datata 1675, regia di Sandro Sequi; *Servo di scena* di Ronald Harwood, tradotto da Masolino D'Amico, regia di Guglielmo Ferro, interprete Turi Ferro; *Intrigo e amore* di Friedrich Schiller, dallo Stabile di Trieste, regia di Nanni Garella e infine *King Lear-Prospero* proposto dal Béjart Ballet, una coreo-

IL DOPO RONCONI SECONDO DAVICO BONINO

Una compagnia di giovani allo Stabile di Torino?

«**I**nanzitutto credo che gli spettacoli da noi prodotti o coprodotti debbano essere legati, di anno in anno, da un unico filo tematico. Dovremmo riuscire a fare due, forse tre produzioni perché non intendo assolutamente discostarmi dai limiti di spesa che sono stati fissati. Le ipotesi, se si fanno due spettacoli, sono per due classici o per un classico e un contemporaneo; questa seconda ipotesi è naturalmente la più intrigante ma anche la più complessa perché non è facile trovare un contemporaneo di spessore. Il terzo spettacolo, se i conti ce lo permettono, dovrebbe essere un classico piemontese, un Giacosa, un Brofferio, o beninteso, anche un Alfieri. Penso a *Saul*, per esempio.

«Sui nomi dei registi che dovranno realizzare questi progetti ancora non mi posso esprimere. Non so cosa potremo fare; in questa prima fase siamo un po' in ritardo: mi piacerebbe, comunque, invitare un regista straniero all'anno perché allestisca un classico del suo Paese con nostri attori. Per i registi italiani certo bisogna puntare alla maggiore creatività. Non voglio comunque che si crei un effetto post-ronconiano e chi verrà a fare le regie non deve sentirsi in dovere di mettere gli spettatori in difficoltà senza avere il magistero artistico di Ronconi. Da lui il pubblico poteva accettare di avere un rapporto sofisticato, sottile con i suoi spettacoli, perché erano di altissimo impegno creativo. Per quanto riguarda i rapporti con il mio predecessore naturalmente raccoglierò al volo la proposta di coproduzione Roma-Torino che Ronconi ha lanciato. Luca continuerà a dirigere la nostra scuola per attori e la prossima stagione noi gli produrremo il saggio finale del corso.

«Mi piacerebbe dare vita a una compagnia di giovani del Teatro Stabile e stimolare l'attività del Centro Studi che con la sua vasta biblioteca rende un servizio indispensabile; sarebbe utile per esempio dare vita a un archivio della drammaturgia contemporanea, che servirà ad aggiornarci e, con l'assidua lettura dei copioni affidata a un comitato di docenti universitari, a orientarci nelle scelte degli spettacoli da produrre.

«Per concludere con un discorso di più ampio respiro, voglio che qui si faccia un teatro che parli all'anima, che parli di noi, di cose che ci riguardano. Un teatro che sia coinvolgente e non si lasci soltanto ammirare: non deve suscitare stupore ma commozione. L'eredità lasciata da Ronconi è presente e il mio compito certo difficile ma non impossibile. I nostri tecnici e funzionari sono tra i migliori del teatro italiano. Lavoreremo duro, abbiamo forza e volontà. Bisogna recuperare e ridefinire il rapporto del teatro pubblico con Torino, con le altre istituzioni culturali e con i cittadini. La gente deve tornare a sentire che è cosa sua, che fa parte delle sue tradizioni, della sua storia». *Franco Garnero*

grafia di Maurice Béjart.

Al Teatro di Roma gli autori italiani non saranno lasciati da parte. Sotto l'etichetta di «attività di laboratorio», infatti, un flusso di attori tras migrerà dal Teatro Argentina al Centrale per immergersi nello studio di *Dio ne scampi dagli Orsenigo* di Vittorio Imbriani, adattamento di Enzo Siciliano, e *Davila Roa* di Alessandro Baricco, un testo di cui non si sa nulla perché ancora in fase di scrittura.

Per la scuola verranno ripresi *Aminta* del Tasso, con la regia di Ronconi, e *Tartufo* di Molière con Mario Scaccia. Inoltre, al Teatro Tordinona, dai

primi di gennaio e per sei mesi, si terrà un corso di perfezionamento per giovani attori che abbiano già avuto un'esperienza lavorativa.

Molte novità «tecniche» per incrementare l'interesse del pubblico romano: abbonamenti personalizzati e validi anche per altri teatri della città, corsi di aggiornamento sul teatro per insegnanti e studenti, punti di vendita di libri e riviste nel foyer dell'Argentina, accordi con il servizio tranviario comunale, e persino spot pubblicitari ideati e presentati in tivù e alla radio da Gianni Ippoliti. □

INCONTRO CON UN AUTORE RIGOROSO E COERENTE

ROCCO FAMILIARI E LE SUE COMMEDIE

Formatosi come operatore teatrale in Sicilia, fondatore del Festival di Taormina, questo drammaturgo attivo dagli anni Sessanta, ha meritato l'attenzione di registi come Trionfo e Zanussi - Un'opera eclettica, colta e di efficace teatralità, che spazia dai contenuti tragici al genere brillante - Una drammaturgia della destabilizzazione con i segni dell'inquietudine contemporanea - Partecipazione alle storie del proprio tempo nei Monodrammi.

UGO RONFANI



La Shakespeare and Company – che nel '92 aveva già pubblicato il dramma *Il Presidente* con una prefazione di Krzysztof Zanussi, regista del primo allestimento con l'interpretazione di Raf Vallone – continua a proporre ad una società teatrale poco attenta alla drammaturgia italiana contemporanea l'opera che in poco meno di un ventennio Rocco Familiari ha destinato alle scene. I testi raccolti in questo volume costituiscono – a parte *Il Presidente* e *Don Giovanni e il suo servo*, questo pubblicato altrove nell'82 – la *omnia* teatrale di un autore che si è imposto all'attenzione di registi ed attori importanti e che ha interessato la critica e il pubblico per la varietà dei suoi percorsi sperimentali e la persuasività dei risultati.

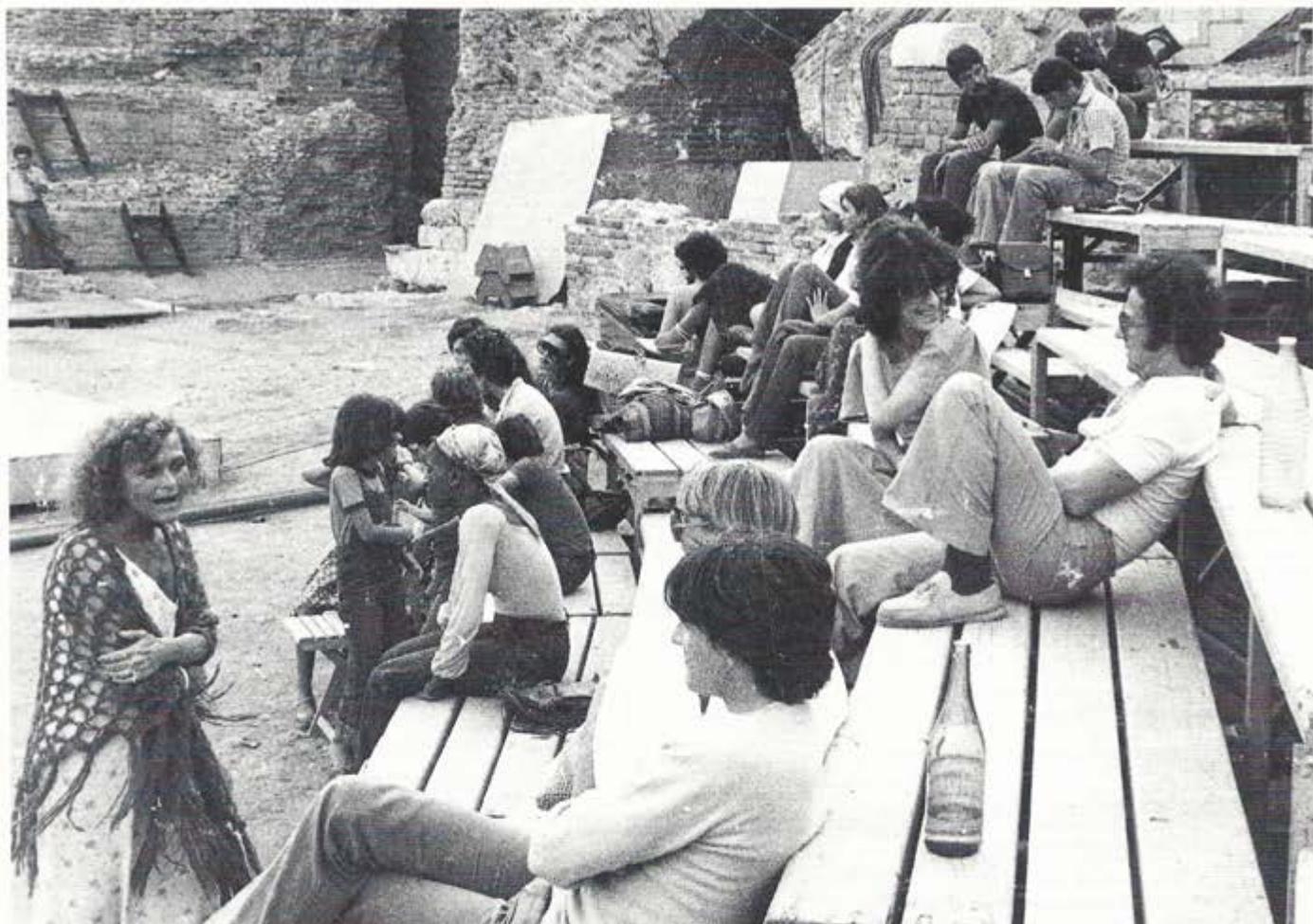
La speranza e l'augurio è che questa pubblicazione, così ricca di suggestioni tematiche e di approdi linguistici, risulti utile per mettere ancora meglio in luce la posizione di un autore come Familiari nel panorama della nostra drammaturgia attuale.

Il momento, paradossalmente, è forse meno sfavorevole per la drammaturgia italiana, proprio perché dalla soppressione referendaria delle vecchie bardature ministeriali, dal tramonto di un tipo di teatro falsamente protetto dall'assistenzialismo politico e da una volontà diffusa di rimuovere le rovine di ieri per costruire una società teatrale in accordo con le istituzioni rifondate di domani, si potranno forse ricavare, finalmente, spazi di intervento per i nostri drammaturghi.

Non è vero che l'autore di teatro italiano *non c'è*, come si è troppo spesso sostenuto in questi anni. Una recente esperienza nella giuria del Premio Ricerche-Ater (256 i copioni in concorso, non pochi di qualità, non pochi concepiti con volontà di ricerca) mi ha confermato nella convinzione che il fraustano massmediatico non ha attenuato il bisogno di fare teatro nella società del nostro tempo e che, di conseguenza, resta virtualmente vitale una drammaturgia italiana, purtroppo sacrificata in un sistema teatrale a vocazione suicida, mentre dovrebbe essere sostenuta come una delle vie larghe del progresso culturale del Paese.

Ma ci sono, fortunatamente, segni di risveglio anche in questo campo. Intanto, a fronte del *fast-food* librario della grossa industria editoriale, va nascendo una editoria teatrale (di cui questa pubblicazione è un esempio), che sostiene coraggiosamente non soltanto la saggistica di settore, ma anche la produzione drammaturgica. E poi le associazioni rappresentative degli scrittori di teatro stanno manifestando in concreto l'intenzione di abbandonare il lamento e la protesta sterili per definire, finalmente, una piattaforma rivendicativa che va dalla tutela normativa della drammaturgia nazionale alla revisione dei rapporti con la Siae, dalla richiesta al Teatro pubblico e alle emittenti radiotelevisive di garantire quote di programmazione per le novità italiane alla promozione all'estero della produzione nostrana, dalla costituzione di un circuito distributivo *ad hoc* al sostegno delle vocazioni, alla costituzione di una teatroteca informatizzata per i testi degli autori viventi. Risultati in queste varie direzioni saranno possibili, ovviamente, se e in quanto il Teatro italiano nel suo insieme saprà darsi nuove regole, nel quadro di una legislazione che iscriva la cultura dello spettacolo fra i doveri della società civile: ma intanto è positivo che il drammaturgo italiano avverta, in questi modi, il bisogno di affermare più vigorosamente che in passato la dignità della propria funzione.

Questa premessa, apparentemente estranea al compito di presentare un autore, induce invece a riflettere, a mio parere, sul ruolo ben altrimenti positivo che avrebbero sulle sorti della drammaturgia nazionale autori come Rocco Familiari, nutriti di passione e di esperienza, se non dovessero fare i conti con una gerontocrazia teatrale sterile e parassitaria.



Non c'è testo che non dimostri – come aveva lasciato detto un regista che più di ogni altro aveva contribuito a farne conoscere l'opera, il compianto Aldo Trionfo – «la rara padronanza della parola teatrale» da parte di Rocco Familiari. Un padronanza derivante, anzitutto, da una retroterra culturale tanto solido quanto complesso, poiché sappiamo di escursioni non provvisorie del nostro drammaturgo nei campi della critica d'arte, con un'attenzione particolare per l'espressionismo tedesco, e per la critica musicale (non a caso un musicologo è il protagonista del suo romanzo, *La regina della notte*, apparso anch'esso per i tipi della Shakespeare and Company, nel gennaio di quest'anno). Una padronanza maturata, poi, attraverso la doppia conoscenza della drammaturgia classica, quella greca in specie, e delle avanguardie teatrali del nostro secolo; il che risulta più che evidente mettendo in rapporto i vari testi con i modelli che, senza mai averne limitato l'originalità, hanno loro offerto matrici espressive: il calco della tragedia antica per *Herodias*, la satira tardosettecentesca di von Kotzebue nel *divertissement La prova d'amore*, ma anche variate o incrociate lezioni del verismo lirico, del surrealismo magico, del genere epico-popolare o della ballata-documento che cogliamo nella serie dei monodrammi: *Ritratto di spalle*, *La caduta*, *L'acqua e il pane*, *La ballata del silenzio* e il recentissimo *L'urlo*.

LA PARTE OSCURA

Una padronanza della parola teatrale, infine, cercata e trovata a contatto diretto con le realtà della scena, come operatore culturale, come regista e come traduttore. Familiari è stato, infatti, direttore artistico del messinese Teatro Struttura negli anni Settanta, ha successivamente fondato e diretto il Festival internazionale del Teatro di Taormina, destinato poi a promettenti sviluppi, ha messo in scena Euripide, Hauptmann, De Ghelderode ed ha tradotto autori tedeschi da Büchner a Handke, da Kleist a Musil. (*Vinzenz e l'amica di uomini importanti*, messa in scena dalla compagnia Nanni-Kustermann nelle stagioni '89-'90 e '90-'91, di prossima pubblicazione nelle edizioni Shakespeare and Company).

Ad un percorso culturale e teatrale così vario di esperienze corrisponde una drammaturgia sorretta da una fertile irrequietezza, pronta a rimettersi ogni volta in discussione, decisa a misurarsi con le grandi questioni dello spazio e del tempo umani, con la trama delle idee e l'agitarsi delle passioni; e questo in un intreccio del privato e del pubblico, delle storie e della Storia. Sempre mantenendo – questo va sottolineato – originalità di timbro, autonomia di scrittura: si tratti di indagare, ai confini fra il sesso e la morte, la solitudine del libertino in *Don Giovanni e il suo servo*, o di avventurarsi nel Teatro delle Idee descrivendo, ne *Il Presidente*, un'altra solitudine, quella dell'inganno di un potere astratto e planetario inventato da quei moderni *idola specus* che si riflettono nei media.

«Io sono convinto – dice Rocco Familiari – che quando si scrive o si fa qualsiasi altra attività creativa, nell'opera realizzata vi è una parte di oscurità ed una parte di stile, che serve ad organizzare l'oscurità. Se è soltanto oscurità, è evidentemente un'opera non riuscita, incomprensibile; se è soltanto stile, è un'esercitazione puramente linguistica». Ecco: in questo passaggio di un'ampia conversazione con Aldo Trionfo risalente all'82, quando lavoravano insieme all'allestimento di *Don Giovanni e il suo servo*, con l'aria di rifarsi al discorso risaputo dei rapporti tra forma e contenuto, Familiari finisce per definire come meglio non si potrebbe la natura della sua drammaturgia. C'è lo stile: lingua scelta per cercare di dire l'arte secondo i semiologi della scuola di Praga, forma portante della creatività; e qui il drammaturgo, in cerca di strumenti atti ad organizzare la parte dell'oscurità, può concedersi modelli, riferimenti, contaminazioni. Resta che la parte dell'oscurità è il luogo inaccessibile e segreto della creatività: lo stile deve illuminarlo quanto basti per svelarne la natura e gli intenti, senza però il sunlight del formalismo. Ora, dov'è questa parte di oscurità ch'è il territorio da esplorare da parte del drammaturgo, mentre l'interprete, regista o attore, lavorerà sullo stile, ossia sull'organizzazione dell'oscurità? Io credo si possa dire che essa consista, sostanzialmente, nella coscienza dello smarrimento del personaggio – qui inteso come persona – di fronte a una realtà ambigua, sfuggente, se non ostile. La corneliana *Illusion comique*, qui modernamente concepita come finzione teatrale, è lo specchio inquietante che rinvia mutati – siano di scena il mito o la storia, la leggenda o la cronaca – i tratti di una identità continuamente provata, nella sua originaria integrità, dalla lotta per la vita. Il teatro è sempre, nella drammaturgia di Familiari, destabilizzazione dell'io. È favola, apologo, metafora che ci obbliga a rimettere in discussione – se nei modi della tragedia, del dramma o della farsa è secondario – il nostro ruolo (ma potremmo dire, più enfaticamente, il nostro destino) nella storia, nella società o più semplicemente in quei regolamenti di conti quotidiani imposti dalla coscienza. E che la parte oscura – mentre sullo stile vigila la perizia del drammaturgo, con la solida architettura del dialogo, la puntualità delle didascalie e la logica del montaggio – rimanga (fortunatamente) tale si può ben comprendere vista l'*obscure clarté* dei contenuti: il potere della bellezza e la bellezza del potere di *Herodias*, l'irrimediabile degradarsi dell'ideale amoroso in *La prova d'amore*, lo stupro del sentimento materno ad opera della guerra in *L'acqua e il pane*, la pietà «che si veste di neve e di buio» in *La ballata del silenzio*, e via dicendo.

Questa drammaturgia della destabilizzazione – come ho cercato di definirla qui sopra – si manifesta compiutamente, con tutti i segni dell'inquietudine contemporanea, in *Herodias* appunto: a cominciare dall'impianto strutturale del dramma, profondamente modificato rispetto alla versione tradizionale della biblica storia. Una congiura delle passioni corre trasversalmente lungo l'intera vicenda e ghermisce, in una «bufera infernale che mai non resta», tutti i personaggi, dall'eunuco negro Samson nel quale è rimasto il desiderio



amoroso al tonitruante profeta Jokanaan le cui invettive mal nascondono la lussuriosa concupiscenza per la tetrarchessa, dall'educazione sentimentale avvelenata che questa impartisce a Salomé per vincerne attraverso la figlia la paura del tempo e della decadenza al riaccendersi dei sensi del tetrarca nella confusione tra la sposa e la figliastra. Tutti i personaggi di questo dramma – allestito nel gennaio del '91 a Roma da Giancarlo Nanni, con Manuela Kustermann protagonista – si trovano dunque investiti l'un l'altro da situazioni destabilizzanti, in un incatenarsi crudele di cause ed effetti, l'asse intorno al quale vorticano tali situazioni essendo l'imperio della bellezza che Herodias, in lotta disperata contro il tempo che le è nemico, vorrebbe perpetuare oltre i limiti consentiti, in una situazione che le è contraria, anzitutto, per la nuova, sfolgorante bellezza della figlia Salomé.

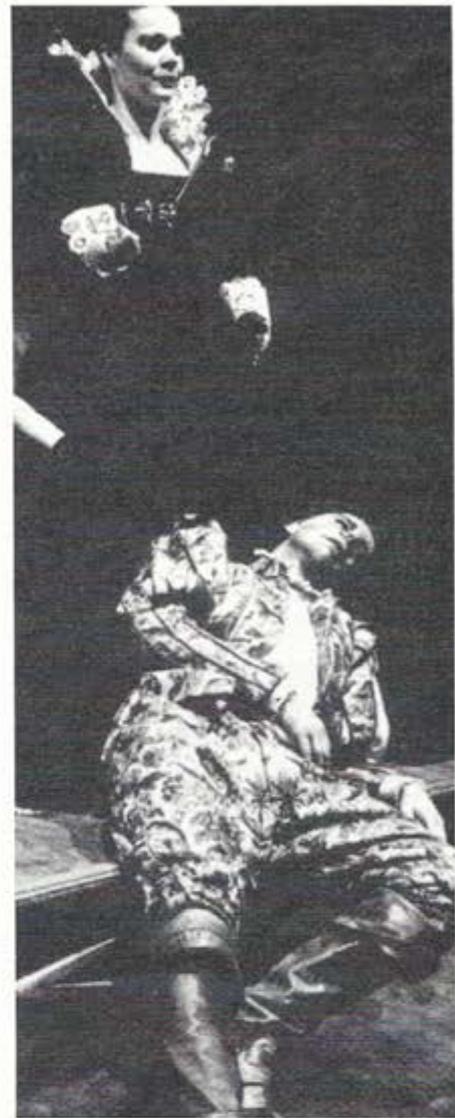
COMMEDIA «LICENZIOSA»

«Mi sentivo responsabile della bellezza del mondo», faceva dire al suo Imperatore Adriano Marguerite Yourcenar. Herodias va oltre: si vuole responsabile della propria bellezza in assoluto (e nella misura di una impossibile, risibile eternità) perché crede che la bellezza introietti e controlli ogni altra cosa al mondo, anche il politico e finanche il religioso.

«Bambina mia – dice a Salomé –, le tue parole sono miele per i miei orecchi. Ho bisogno di ascoltare ciò che tu sai dirmi. Io devo sentirmi bella, essere bella, sempre. La bellezza non è un ornamento, un lusso superfluo, la cui assenza può essere compensata da altre qualità, dall'intelligenza, dal gusto, dalla sapienza. E la bellezza della donna è la bellezza del mondo...».

Sull'assioma della bellezza come potere assoluto Familiari tesse la trama vivente di un dramma nel quale il mito si intride di passioni contemporanee. Lo fa con la stessa lucidità ispirata con cui Marguerite Yourcenar era stata narratrice, memorialista e moralista nel suo *Mémoires d'Hadrien*. Il drammaturgo esperto intreccia alla trama della vicenda l'ordito di sogni ed incubi di una decadente, wildiana opulenza, anima *tableaux* che richiamano lo splendido decorativismo simbolico di un Klimt, sa tenere ben desta la tensione scenica con *coups de théâtre* come il risuonare delle invettive di Jokanaan dai sotterranei del palazzo, il sogno della danza di morte di Herodias, il finale di un secondo parto di una Salomé pronta a conquistare e a perdere il tetrarca. «Qualunque cosa si faccia, si ricostruisce sempre il monumento a proprio modo, ma è già molto adoperare pietre autentiche», ha scritto la Yourcenar commentando la propria fatica di autrice delle *Memorie di Adriano*. Lo stesso può dire, mi pare, Familiari per questo suo solido, ben squadrate dramma storico; le pietre impiegate sono di un autentico teatrale innegabile. Con la «commedia licenziosa in tre atti, e songs» *La prova d'amore* Rocco Familiari, mentre conferma la sua abilità nel confezionare *plot* teatrali, dà prova di versatilità, trattando un *vaudeville* del primo Ottocento come una *pochade* contemporanea. Lo spunto è quello di *La casa di campagna sulla via maestra* di August von Kotzebue (1761-1819), di cui Goethe aveva ironicamente elogiato la «sublime nullità» ma che era stato molto rappresentato in Germania e in Russia; le due coppie che si disputano la casa di cui al ti-





tolo, quella vecchia e sporacciona che la abita e quella giovane e inesperta che la rivendica come nido d'amore si chiamano Abelardo e Eloisa e Paolo e Virginia. Dietro la facciata di marzapane e di zucchero filato di una *fable di-mneyana* che incoraggia l'ipotesi di una commedia musicale con l'aggiunta di azioni coreografiche (ma il *musical* è genere estraneo alle consuetudini teatrali italiane, il che spiega perché *La prova d'amore* non abbia ancora trovato la via del palcoscenico) si celano però altri propositi ed altre ambizioni. Le scene si concludono con dei *songs* che richiamano, ma con intenzioni ironiche, la didattica epica di Brecht; il *dépuçelage* della giovane coppia da parte dei due vecchi locatori erotomani è il prezzo da pagare per ottenere un nido d'amore, un calcolatore parlante che ha le sue suscettibilità e s'inebria recitando *Il Paradiso perduto* di Milton dispensa consigli non disinteressati ai fidanzatini, la coppia anziana tiene al guinzaglio un meridionale promosso al rango di cane da compagnia, un alto tasso di inquinamento acustico ed ambientale è necessario agli inquilini da sfrattare per sopportare la vita in campagna. La satira al perbenismo borghese, altrimenti spuntata, del vecchio Kotzebue si tinge insomma, alla fin fine, di acri umori alla Orwell, pur senza rinunciare al gaio partito preso del *divertissement*. «Se il mare è una pattumiera / se le montagne continuano a bruciare / se il traffico è sempre più folle / e soffoca il centro storico / in una morsa infernale / nell'indifferenza generale / non te la prendere se / sei capace di cavartela in amore: / l'amore non è filosofia / e neppure fantasia / L'amore è ritmo / tango fandango / rumba samba / gavotta sarabanda...»: *divertissement*, sì, ma con un pizzico di apocalisse.

VOCI SOLITARIE

I *monodrammi* sono invece, in qualche sorta, i laboratori teatrali di Rocco Familiari. Luoghi dove saggia territori inesplorati, tende l'orecchio alle drammaturgie di questa seconda metà del secolo, Beckett e Ionesco, Pinter e Wesker, Bernhard e Handke. Ma al di là degli echi di suggestioni letterarie, sempre felicemente fuse nel crogiolo di una propria espressività, il denominatore comune che unisce questi testi, la loro *obscure clarté* è nell'incombere di una insormontabile solitudine che si fa, beckettianamente, voce monologante nei deserti dell'epoca. E difatti il lettore troverà, in epigrafe, questa severa affermazione di Thomas Bernhard: «Tutti riescono a pronunciare or-

mai soltanto monologhi... Viviamo in un'epoca di monologhi». Ecco allora che in *Ritratto di spalle*, «monodramma per un'attrice di razza» che interessò Scheiwiller come editore e Trionfo come regista, il monologo diventa una partitura vocale, su ritmi di inquietante ripetitività, caratterizzata da una perdita di senso, fra *bavardage* mondano e malcelate ossessioni. Ecco che in *La caduta* un uomo nudo, quanto resta della rappresentazione del mito solare di Icaro, consuma su un *doppio* rappresentato da un manichino anatomico di plastica una tranquilla furia distruttiva fino ad arrendersi, vinto, al peso della materia che lo condanna, anche in spirito, alla legge di gravità. Ed ecco, ancora, due monodrammi nei quali la comunicazione è impedita dalla violenza della guerra, e dunque la scrittura assume il corrispondente vigore di un grido: la confusa, patetica pietà di una madre che accomuna nello strazio i figli e gli uccisori dei figli (*L'acqua e il pane*), e il silenzio più agghiacciante di un urlo della ragazza alla quale i soldati stupratori hanno mozzato la lingua e le mani (*La ballata del silenzio*).

Quasi un contrappunto a *La ballata del silenzio*, l'ultimo testo della raccolta, il breve monologo scritto per lo spettacolo collettivo *La confessione*, andato in scena, nell'agosto del '93, al Festival di Taormina.

Ne *L'urlo* una giovane donna ricostruisce, per lo spettatore-confessore il dramma vissuto, un aborto, con straordinaria intensità di toni (a Taormina due spettatori non hanno retto all'impatto emotivo e sono scoppiati in lacrime), ma sempre con estremo rigore formale.

Un critico ha detto che nel teatro di Rocco Familiari *l'azione nasce dalle parole*. Come dire che la lingua del teatro, nei suoi testi, sa inglobare prima e svelare poi quella *parte oscura* che è la sua verità di drammaturgo, della quale non è debitore ad altri che a se stesso. Ma a me preme dire ancora, per concludere, che il suo teatro – nel ripercorrere i cammini della tragedia, nel lanciare le frecce della satira di costume o, l'abbiamo appena visto con i *Monodrammi*, nel raccogliere le voci delle anime sole – sa rimanere, sempre, profondamente solidale con l'uomo. □

A pag. 98, Manuela Kustermann e Stefano Santospage in «Herodias». A pag. 99, Rocco Familiari con gli attori della compagnia diretta da Anne Béranger (la prima a sinistra) a Taormina per «L'Histoire de Camaralzaman». A pag. 100, dall'alto in basso e da sinistra a destra e in questa pagina, Andrea Giordana e Giancarlo Zanetti in vari momenti di «Don Giovanni e il suo servo».

KRZYSZTOF ZANUSSI ANALIZZA IL PRESIDENTE

È RIFLESSA NEL VIDEO L'ILLUSIONE DELL'ETERNITÀ

Il regista che ha messo in scena il testo di Familiari con Raf Vallone ne dà una lettura morale: la ricerca di una libertà basata sulla verità della vita.

KRZYSZTOF ZANUSSI



Il teatro è un'arte da museo? Gli ultimi anni sembrano confermare una tale malinconica ipotesi. Nel repertorio consueto, dai greci fino a Camus, si ripetono sempre gli stessi titoli. Corriamo ad ammirare una nuova incarnazione di Amleto, ma tutti in platea sanno che Amleto finirà male o che le tre sorelle non andranno a Mosca. C'è una somiglianza sempre più marcata con quanto avviene nell'opera. La novità, nel teatro dell'Europa continentale, è un ospite raro. E di qui la gioia, quando appare! Scrivo queste parole come preambolo all'elogio, che voglio esprimere nei confronti del testo di Rocco Familiari *Circuito chiuso* (ho conosciuto il testo con questo titolo).

Ragioni legate alla distribuzione hanno poi costretto l'autore a dargli un titolo più commerciale *Il Presidente*, rappresentato a Firenze e a Roma (e in altre città fra cui anche Palermo e Venezia), capitava proprio nel momento delle elezioni presidenziali negli Stati Uniti, nonché del cambiamento dell'inquilino del Quirinale. *Il Presidente* aveva un sapore più attuale, rispetto a *Circuito chiuso*.

La novità rappresenta un grande fascino in un'opera, ma non costituisce certo un valore

in sé. Mettendo in scena *Il Presidente* avvertivo la gioia dell'incontro con un testo completamente vergine, ma non è stato questo l'elemento decisivo nella mia scelta. *Il Presidente* mi era sembrato un testo attuale.

Parlava di qualcosa che al giorno d'oggi sta assumendo le dimensioni di un problema. Dà, in un certo senso, uno sguardo al passato, e lo fa senza accodarsi alle mode correnti. Per l'uomo contemporaneo la questione dell'esistenza del mondo è un'incredibile invenzione dei filosofi del mondo che fu. Già mezzo secolo fa, Gombrowicz aveva constatato che nella sua generazione i rapporti con la metafisica si erano involgariti (e Emanuele Kant veniva associato con mariuolo) (n.d.t.: in polacco c'è un gioco di parole fra Kant/Kanciarz [mariuolo], impossibile da rendere in italiano). Rispetto ad allora abbiamo fatto un altro grande passo in avanti. Oggi la domanda: «quale mondo è reale?» qualifica colui che la pone come soggetto pronto per le cure di uno psichiatra. Ci muoviamo infatti in un ambito di certezze, distinguendo nettamente ciò che è reale, da ciò che è immaginario.

Ma diamo tempo al tempo! Basta osservare attentamente i bambini della generazione precedente l'avvento del computer (o anche

solo quelli di prima della televisione!). Se vogliamo andare oltre, ci aspetta la realtà virtuale – il modo di comunicare del nuovo secolo – il casco stereofonico e stereoscopico. Il mondo al quale dà vita un programma, un mondo migliore di quello reale, quello sul quale, di solito, ci informano i nostri sensi. In un tale mondo ognuno può essere un dio. Il programmatore collabora alla creazione del mondo, ma il potere dell'autore è delegato allo spettatore. Le rondini dei programmi interattivi ci permettono di pre-gustare la nuova arte, che nello spazio di alcuni anni relegherà le vecchie discipline nei musei. E fra queste, ovviamente, anche il teatro.

Ed è proprio il teatro, ad avvertirci di questo. Quasi a dispetto di una routine consolidata, stavolta non è la televisione a raccontare il teatro, ma il teatro la televisione. E non si ferma a criticare gli aspetti di costume, ma va più a fondo. Tocca l'essenza di ciò che è arte, la creazione e la realtà sistemata in categorie ontologiche. Come nella filosofia classica di un tempo (del tempo in cui l'umanità aveva ancora il coraggio di porre domande fondamentali).

E proprio per questo mi era piaciuto il testo di Rocco Familiari, nonostante la difficoltà di aprirli la strada in mezzo alla selva di parole sparse copiosamente dall'autore, che così si inserisce nel solco della tradizione pirandelliana. (n.d.t.: *L'autore è calabrese, ma avendo vissuto a lungo in Sicilia, dove ha svolto una intensa attività culturale – ha, fra l'altro, fondato il Festival Internazionale del Teatro di Taormina che ha diretto per cinque anni –, viene comunemente considerato siciliano*).

Questa «iperfacondia» de *Il Presidente* rappresenta per me la lotta della parola contro la lingua. L'autore considera il teatro il regno della parola viva e racconta della minaccia che incombe su questo dominio con un torrente di invenzioni verbali, alcune delle quali hanno per me un'autentica forza poetica. Non è strano che sia proprio il linguaggio della metafora poetica ad ammonire sulla morte della lingua, della parola, nella sua funzione quasi dimenticata, in una cultura di comunicati oggettivi, oppure – nel campo dello spettacolo – della parola come testimonianza di comportamenti!

Sento che, scrivendo de *Il Presidente*, senza volerlo, mi sto inscrivendo nella poetica di questo testo. Probabilmente soggiaccio allo spirito di contraddizione che emana da Familiari.

Scrivendo di lui, prima ho usato una definizione che chiama in causa la moda. La moda è sempre associata al concetto di progresso e, nel nostro secolo, il progresso ha trattato in modo singolare il valore al quale doveva servire. Il progresso nemico della libertà. Lo spirito del progresso ha scoperto il condizionamento dell'individuo, rendendolo schiavo della storia e della genetica. Familiari è un non-progressista. Nel suo teatro c'è un forte richiamo alla libertà. L'uomo è responsabile del mondo, che dall'uomo è stato creato e scelto. Nel programma teatrale ho scritto una frase che citerò, come ulteriore sviluppo di questo concetto. Nei tempi passati i monarchi, governanti assoluti o dittatori, scoprendo la propria impotenza nei confronti del mondo, che non erano capaci di cambiare, ordinavano agli specchi di mentire. Esigevano che l'immagine del mondo corrispondesse alle loro attese.

Abbiamo analoghe esperienze recenti: cos'altro era la censura, se non il sapiente ritocco delle fotografie, che non fornivano l'attesa testimonianza del progresso? E cosa fa la gente nel nostro Paese? Vota, guardando! L'indice di ascolto è la misura assoluta del valore dei programmi messi in onda. Chi risponde del fatto che essi siano stupidi, spesso menzogneri? (Vale qui la pena di citare la guerra televisiva nel Golfo?). Ne rispondiamo noi, gli spettatori, con le nostre libere scelte, così diligentemente misurate dai sondaggi. E così il privilegio dei despotti, al giorno d'oggi, è democraticamente devoluto alle grandi masse. La volontà del popolo è quella di vedere la menzogna? Ebbene, la televisione la trasmetterà. La volontà dello spettatore è quella di restare radicato nella menzogna? La televisione non abiurerà, al fine di rendere vera l'immagine del mondo.

MEDIA E ILLUSIONI

Il protagonista del testo è, da un lato, un potente da favola, un barone dei media, che oltrepassa la misura di Berlusconi, Bertelsman o Murdoch. Dall'altro lato, è un everyman, incarna ciò in cui viviamo, il mondo dei media di libera scelta, nel quale noi scegliamo l'illusione, il comfort, la facilità, contro una drammaticità vera. Nel testo di Familiari persino la morte si fa addomesticare. La prova estrema della nostra esistenza si lascia falsare dai media. Insieme con l'illusione della vita, nasce l'illusione dell'immortalità.

L'uomo, da creato, si trasforma in creatore, dando al tempo stesso prova della sua miseria, perché la fuga dalla realtà è degradazione e caduta.

Familiari è un moralista, ma lascia una speranza allo spettatore. Il suo giudizio non è una condanna: il protagonista cade nella trappola che si è costruito, ovviamente, da solo. Tuttavia da qualche parte, nel testo, vaga la speranza che la libertà possa vincere, la libertà intesa come un fatto interiore, una libertà basata sulla verità della vita, e non sulla fuga dalla vita. □

A pag. 102, Raf Vallone e il regista Zanussi durante le prove de «Il Presidente».

Sui pericoli della televisione

Il Presidente (Circuito chiuso), 1983-91, dramma in tre atti, è stato messo in scena nella stagione 1992-93 dalla Eao di Alessandro Giglio, con la regia di Krzysztof Zanussi e l'interpretazione di Raf Vallone (Premio Idi 1993 per l'interpretazione). Tradotto in varie lingue è stato presentato al Teatro Viola di Praga (in lingua ceca) nel novembre 1993, pubblicato dalla casa editrice Dilia di Praga nel 1993, nella rivista *Dialog* (in lingua polacca) nel 1994; è in allestimento una versione televisiva per la tv polacca e per quella russa.

Nella sua messa in scena Zanussi ha fatto un uso massiccio degli strumenti televisivi della nuova generazione: schermi panoramici e riprese in alta definizione. «Ciò che ci aspetta, dal punto di vista tecnologico, è servito ad un testo sui pericoli insiti nella stessa televisione. La pubblicità e l'anti-pubblicità: una specie di unità degli opposti nella dialettica» (K. Zanussi in *Dialog*). Ecco un testo di Zanussi sullo spettacolo, estratto dalla rivista polacca di drammaturgia *Dialog*, n. 1 del 1994. □

SCHEDE BIOGRAFICA



Una passione teatrale nata sulla scena antica di Taormina

Rocco Familiari è nato nel 1939 ad Addis Abeba e vive a Roma. Prima che di teatro si è occupato di letteratura (con saggi su poeti e scrittori contemporanei), musica (ha curato la critica musicale per *L'Ora* di Palermo) e soprattutto di storia dell'arte, in particolare modo dell'Espressionismo tedesco, pubblicando una serie di articoli e saggi, su varie riviste e giornali, dedicati ai maestri della pittura tedesca moderna (soprattutto su Karl Schmidt-Rottluff, uno dei fondatori della «Brücke», con il quale intrattene un lungo rapporto di intensa amicizia).

È stato direttore artistico del Teatro Strutturata di Messina (dal 1973 al 1979). In tale qualità ha curato la regia di lavori di Hauptmann, De Ghelderode, Euripide, Nino Pino e di testi propri. Ha fondato, nel 1976, il Festival internazionale del Teatro di Taormina, che ha diretto fino al 1980, realizzando, in quegli anni, alcune fra le produzioni di maggior spicco nel panorama teatrale internazionale e facendo conoscere in Italia i maggiori registi e gruppi teatrali operanti sulla scena mondiale.

Dalla stessa data ha cominciato a scrivere, soprattutto per il teatro. Il primo lavoro che l'ha immediatamente imposto all'attenzione della critica e del pubblico è stato: *Don Giovanni e il suo servo*, premio Idi 1982, pubblicato da Casa Usher, nel 1982, messo in scena dalla compagnia Giordana-Zanetti, con la regia di Aldo Trionfo, nella stagione 1982/1983 nei maggiori teatri nazionali, fra cui il Teatro Valle di Roma; più volte trasmesso dalla prima rete radiofonica nazionale; premio Idi 1983 per l'interpretazione.

Oltre ai lavori contenuti nel volume *La prova d'amore*, nel 1993 ha pubblicato anche un romanzo, *La regina della notte*.

Familiari ha tradotto vari lavori, soprattutto dal tedesco: *I Tessitori*, di G. Hauptmann, messo in scena, con la regia dell'autore, nella stagione 1973/74; *La storia del vecchio vedovo nell'anno 1630*, di P. Handke e un saggio di H. Bunge su Bertolt Brecht, pubblicati in *Giovane critica*; *Woyzeck* di G. Büchner; *Vinzenz e l'amica di uomini importanti*, di R. Musil (messo in scena dalla compagnia Nanni-Kustermann al Teatro Il Vascello di Roma nelle stagioni 1989/90 e 1990/91, di prossima pubblicazione nelle edizioni Shakespeare and Company); *Pentesilea*, di Kleist; i *Drammi* di Rosvita. □

NOSTRA INTERVISTA CON ROCCO FAMILIARI

IL TEATRO? È UNA FORMA DI ESPRESSIONE RAFFINATA

Genere considerato elitario, trascurato, può aiutare le coscienze a dibattere le grandi questioni del nostro tempo - Una prova: la vicenda de Il Presidente è stata considerata un'anticipazione della candidatura di Berlusconi.

FURIO GUNNELLA



Alcuni mesi fa l'editore Shakespeare and Company ha pubblicato una raccolta di testi teatrali di Rocco Familiari riuniti sotto il titolo *La prova d'amore*. Contemporaneamente è stata pubblicata sulla rivista di drammaturgia polacca *Dialog* la traduzione de *Il Presidente*.

Pubblichiamo in queste pagine l'introduzione di Ugo Ronfani al volume *La prova d'amore* e un saggio di Krzysztof Zanussi, che è stato il regista de *Il Presidente*, apparso nello stesso numero di *Dialog*. Con l'occasione abbiamo posto alcune domande all'autore.

HYSTRIO - Qualche mese fa Masolino D'Amico, su *La Stampa*, ha messo in evidenza che *Il Presidente*, dato al Valle nel 1992, è stato una «anticipazione profetica» della candidatura televisiva di Berlusconi. È così?

FAMILIARI - In un certo senso sì. D'altra parte l'«anticipazione profetica», per usare le parole di Masolino D'Amico, era nell'aria. Prima di Berlusconi c'era stato Perot in America.

H. - Il teatro come metafora della realtà, quindi?

F. - Dovrebbe essere sempre così. Semmai, c'è da aggiungere: metafora per iniziati. Non a caso a ricordarsi del mio *Presidente* è stato un critico teatrale e così anche, in una raffinata trasmissione radiofonica, «Fine secolo», un letterato e un giurista, Marino Sinibaldi e Rodotà, hanno anch'essi citato *Il Presidente* a proposito della «videocrazia». Intendo dire che il teatro è uno spazio dove ciò che accade rimane circoscritto agli addetti ai lavori. Se *Il Presidente* fosse stato trasmesso dalla televisione l'impatto sarebbe stato ben diverso. Da questo punto di vista non c'è dubbio che il teatro non è più il luogo dove le idee si incarnano in eventi che poi condizionano i comportamenti sociali. In questo ruolo è stato sostituito dalla televisione e dal cinema.

H. - Che ruolo rimane al teatro, allora?

F. - Il discorso sarebbe troppo lungo. Non bisognerebbe mai dimenticare che il teatro si fonda sulla lingua, la lingua scritta e quella parlata che sono la struttura portante dell'evento teatrale. Presuppone quindi, come la lettura, un approccio di tipo più articolato, più complesso di quello preteso dai linguaggi visivi o, al limite, anche della musica che, pur essendo la forma di espressione intellettualmente più difficile è anche quella, e non è un paradosso, di più immediata intelligibilità.

H. - In altri termini, il teatro rischia di essere una forma di retroguardia?

F. - Non userei questi termini. Diciamo che rischia, come afferma Zanussi nell'«Introduzione» al mio testo, il destino dell'opera lirica: un rituale, con propri codici, con sacerdoti e fedeli.

H. - Anche l'ultima sua raccolta di scritti teatrali è una prova di fedeltà?

F. - Una *Prova d'amore* come suona il titolo del volume che è poi il titolo di una delle commedie contenute nello stesso, l'unica commedia «leggera» che io abbia scritto.

H. - È l'unica ancora non andata in scena. Lei ha avuto il raro privilegio, per essere un contemporaneo e italiano, di avere avuto sempre registi di valore e interpreti di successo.

F. - Certamente. Sono stato tenuto a battesimo da Aldo Trionfo, uno dei maestri della regia moderna, che ha messo in scena il mio *Don Giovanni e il suo servo* e poi altri due atti unici contenuti in questo volume.

H. - Ecco, altra anomalia nel panorama della drammaturgia contemporanea è il fatto che i suoi lavori sono tutti pubblicati in edizioni raffinate.

F. - Sì. Da Scheiwiller che ospitò nella sua preziosa collana «All'insegna del pesce d'oro», il mio primo lavoro, *Ritratto di spalle*, che ho ripubblicato in questo volume a Casa Usher, al-

La prova d'amore e altri testi di Familiari

L volume *La prova d'amore e altri testi* pubblicato nel 1993 da Shakespeare and Company comprende, oltre alla commedia che dà il titolo alla raccolta, ancora non rappresentata, *Herodias*, commedia in due atti, 1985 (pubblicata su *Ridotto* n. 3/4, 1988) messa in scena da «La fabbrica dell'attore» con la regia di Giancarlo Nanni e l'interpretazione di Manuela Kustermann (premio *Idi* per l'interpretazione) nella stagione 1990/91; presentata, in forma di *mise-en-éspace*, nel Théâtre du Petit Montparnasse, a Parigi, nel maggio del 1992, con la regia di Jean Paul Denizot. *Ritratto di spalle*, monodramma (già pubblicato nella «Nuova serie letteraria» di Scheiwiller, 1977), messo in scena al Teatro dell'Orologio nella stagione 1984/1985 (ne è stata data anche una versione radiofonica più volte trasmessa nei programmi di Rai 3, e una televisiva) con l'interpretazione di Angela Cardile e la regia di Aldo Trionfo.

La caduta, monodramma, 1981, messo in scena da Aldo Trionfo, con l'interpretazione di Virgilio Gazzolo, al Teatro dell'Orologio nella stagione 1984/85.

La ballata del silenzio e L'acqua e il pane, monodrammi (già pubblicati su *Prometeo* n. 3/4, 1981 e n. 4, 1982 messi in scena con la regia dell'autore, e rappresentati nelle scuole e nelle università siciliane); *L'acqua e il pane* è stato dato al Teatro dei Satiri, nella stagione 1993-94 con la regia di Salvo Bitonti e l'interpretazione di Rosa Di Lucia.

L'urlo, monologo, scritto su commissione del regista Walter Manfrè per lo spettacolo collettivo *La confessione*, andato in scena al Festival di Taormina nel giugno 1993 (interpretazione Sabina Vannucchi). □



la Shakespeare and Company. La verità è che io non credo al potere della... clandestinità o all'etica della povertà di mezzi... Del resto anche Brecht pretendeva che gli oggetti in scena, anche i più «poveri», fossero perfetti, il che costava...

H. - È penalizzato il teatro contemporaneo in Italia?

F. - È penalizzato il teatro come tale e quindi la drammaturgia.

H. - Da cosa dipende?

F. - Da tante cause, cause oggettive e soggettive. Il teatro è, comunque, una forma di espressione raffinata e in questo senso oggi è penalizzato rispetto alla ricerca esasperata di audience. Gli autori viventi poi sono un problema «aggiuntivo». È più facile per un regista o un impresario trattare con un illustre scomparso... non pretende, non protesta.

H. - Perché molti grandi registi trascurano il repertorio contemporaneo?

F. - Vi è la «tentazione» di occupare tutti gli spazi quindi, soprattutto, il ruolo drammaturgico fondamentale. È una «tentazione» alla quale, peraltro, non resistono neppure i grandi attori...

H. - Potrebbe essere un vantaggio. In fondo, registi e attori vivono il teatro sulla propria pelle.

F. - Potrebbe, ma non accade quasi mai. L'intreccio di più culture, di più sensibilità è un arricchimento. Le operazioni «solitarie» in genere sono deludenti, salvo che si tratti di performances legate ad un personaggio-attore. Ma vi è anche un altro motivo, almeno nel caso di Ronconi. Ronconi sta reinventando continuamente il meccanismo teatrale. I testi su cui lavora sono funzionali all'obiettivo, si chiamino Kraus o Hoffmanstahl o Capek. È un peccato, comunque, una vera occasione perduta il fatto che egli non decida di scendere personalmente e decisamente in campo, commissionando testi ad autori viventi. Sono certo che in molti risponderrebbero all'appello e sarebbe un vero «Rinascimento teatrale». □



A pag. 104 e in questa pagina, «Don Giovanni e il suo servo» messo in scena dalla Compagnia Giordana-Zanetti.



UNA POESIA DI FAMILIARI PER P.P.P.

La morte del poeta

Non abbiamo pianto abbastanza

Abbandonati a noi stessi
Vecchie case con le finestre divelte
Squassate da un vento furibondo

Non abbiamo urlato abbastanza

Incapaci ormai di soffrire
Abbiamo delegato il dolore e la pietà
Ai rappresentanti della coscienza
A noi basta leggere i versi
Soffiati dai loro polmoni bruciati
Ascoltare la musica
Che fluisce dalle vene squarciate
Per illuderci di essere ancora vivi

Neppure quando è stato ucciso il poeta
Abbiamo voluto capire
Che con lui era il mondo che moriva.

Oh, vorrei tornare indietro
Nel tempo e nello spazio
A quella notte uguale a tante altre
A quella spiaggia orrida come altre
Quando le meste creature dell'ombra
Lo circondarono con i loro scheletrici destrieri
Per trascinarlo negli intricati meandri del nulla.

Nessuno di noi sentì allora
Il gemito profondo della terra
Spaccata in due
Come un immenso Golgota.

Ma da quel giorno nessuno più
Lava dai nostri occhi le tenebre rapprese
Scrosta la calce dai nostri sensi ottusi
Frustra la nostra schiena
Abituata all'inchino

Solleva il nostro capo
Per farci fissare il sole

Nessuno più ci insegna
Ad avere paura a provare vergogna.

Ci siamo inteneriti
Quando ci ha svelato
Che dal mondo erano scomparse le lucciole
Ma non abbiamo capito
Che spenti i suoi occhi di bambino
Nessuno più avrebbe saputo scorgere
La fioca luce che dentro di noi ancora palpita.

Abbiamo chiesto giustizia
Nel migliore dei casi o vendetta
Per la morte di chi ci obbligava a pensare

Ma come credere che un povero ragazzo ignaro
Fosse capace di tanto abominio?
Non un uomo né due uomini o trecento
Potevano compiere un tale misfatto.
Abbiamo ridotto il Martirio
A un volgare delitto di periferia
Al racconto di Matteo o Giovanni
Abbiamo sostituito Agata Christie
Quanti gli assassini uno o due
Pervertiti drogati
Vittime del suo furore erotico
Fascisti?
Non ci siamo voluti porre la domanda
Bruciante
Quanti di noi complici
Per averlo lasciato solo
A pagare solo
A soffrire solo
Per noi
Tutti

□

Nell'anniversario della morte - 1990

Nella foto: Laura Betti e Pier Paolo Pasolini.

Teatri d'Europa: appuntamento a Milano

Dopo le sedi di Düsseldorf e Budapest, il terzo Festival dei Teatri d'Europa si svolgerà quest'anno a Milano dal 15 novembre al 15 dicembre. A sostegno dell'iniziativa il Comune stanzerà due miliardi, mentre dei Paesi europei il solo governo francese, per ora, ha elargito il budget dell'Unione, poco più di 400 milioni di lire. Il festival si svolgerà al Piccolo, al Lirico e al Teatro Studio e forse, ha detto l'assessore alla Cultura del Comune di Milano, Philippe Daverio, per allestimenti particolari si potrà ricorrere all'Ansaldo.

Nel corso dell'Assemblea generale tenutasi a Palazzo Marino e presieduta da Giorgio Strehler (che ha tenuto a sottolineare come tra i valori che ci legano all'Europa insieme all'antifascismo ci siano la tolleranza e l'antirazzismo «perché il più grave pericolo per il nostro continente è oggi il nazionalismo»), sono stati illustrati gli spettacoli intorno ai quali si prevede uno stage per giovani registi e una mostra di scenografie di Minks. In cartellone le maggiori produzioni dei quattordici teatri (ma non tutti saranno presenti a Milano) che nel 1990 hanno dato vita all'Unione dei Teatri d'Europa. Nella scelta dei testi che si è cominciato a vagliare - presenti i rappresentanti del Teatro di Roma, dell'Odéon di Parigi e della Royal Shakespeare Company - ci potranno essere l'*Orlando*, diretto da Bob Wilson per l'Odéon, protagonista Isabelle Huppert, *Sonata di fantasmi* dello Stayer Teatr di Cracovia, regia di Andrej Wajda, *Questa sera si recita a soggetto* diretto da

Tams Ascher per il Katona di Budapest, *Il berretto a sonagli* del Teatro Lliure di Barcellona, regia di Lluís Homar, *I demoni* di Dostoevskij, regia di Lev Dodin per il Maly Teatr di San Pietroburgo, *Racconto d'inverno* di Shakespeare o *Variazioni Goldberg*, messi in scena da Ingmar Bergman per il Dramatiska Teatern di Stoccolma. Ancora incerta la presenza del Teatro di Roma (*Aminta* del Tasso diretta da Ronconi?) mentre il Piccolo riprenderà *Elvira o la passione teatrale* di Louis Jouvet (spettacolo d'apertura del Teatro Studio con Giorgio Strehler e Giulia Lazzarini) e in prima nazionale *L'isola degli schiavi* di Mari-vaux. *Fabio Battistini*

Lluís Pasqual sulla Biennale

Una Biennale che sfrutti Venezia come spazio scenico, con un'attenzione particolare alla sperimentazione e un programma interdisciplinare che coinvolga i settori della Musica e delle Arti Visive: questo il programma del neo eletto a guida dell'Ente Veneziano, il quarantatreenne Lluís Pasqual, direttore del Théâtre del l'Europe all'Odéon di Parigi. Catalano, Pasqual, ha debuttato nella regia a diciassette anni, è stato assistente di Strehler per *El nost Milan* di Bertolazzi nel 1979, ha diretto il Centro Drammatico Nazionale di Madrid e ha fondato il Teatro Lliure di Barcellona. A Milano ha portato al Teatro Studio in prima mondiale *El pubblico*, scene inedite di Federico Garcia Lorca. Poi i quattro anni alla guida dell'Odéon, che ha provveduto a staccare dalla Comédie, rinnovandolo con un nuovo statuto aprendo ai russi, da Lev Dodin a Ivan Popovski, con una indovinatissima stagione alla quale ha lui stesso partecipato inscenando il *Roberto Zucco* di Koltès. Pasqual è carico di impegni e progetti, dalle regie

de *I racconti di Hoffmann* alla Scala nel '95, a *Traviata*, a una serie di spettacoli tratti dalla letteratura erotica al Petit Odéon. Il duplice impegno franco-italiano lo stimola, poiché - come ha recentemente dichiarato in una intervista a Leonetta Bentivoglio, «potrebbe essere un possibile punto di incontro per chi vuole costruire il futuro. La società sta cambiando, viaggia verso un rinascimento o un Medioevo. E io mi lancio nella Biennale con sentimento utopico: la voglia di lavorare per un Illuminismo del Duemila». *F.B.*

MILANO - Il Comune ha ingiunto lo sfratto al *Trebbo*, Centro di resistenza teatrale, diretto da Toni Comello. Dopo ventotto anni di intensa e qualificata attività culturale e teatrale diretta prevalentemente alle scuole, il Centro dovrà quindi lasciare la sede di via De Amicis, di proprietà demaniale. In suo sostegno si sono mobilitati studenti e professori di molte scuole milanesi.

MILANO - Piero Mazzarella, che per decenni è stato costretto a prendere in affitto sale private per non privare Milano del suo teatro dialettale, avrà finalmente in gestione, per decisione del Consiglio di Zona, un teatro comunale. Si tratta del Teatro della Quattordicesima di via Oglio, situato in una zona della città certamente poco centrale, ma dove il grande attore meneghino è sicuro di riuscire a trascinare tutto il suo affezionatissimo pubblico. La sala era gestita fino ad oggi dal Crt (che, si spera, presto potrà contare sul Teatro dell'Arte, ancora in fase di ristrutturazione) e dal Teatro del Buratto. Sarà probabilmente quest'ultimo, che da sei anni aveva fatto di questa sala un punto di riferimento importante del teatro per ragazzi, a fare le spese di questo cambio della guardia. Privata di questa sede, la Cooperativa del Buratto rischia infatti di perdere le sovvenzioni ministeriali.

TEATRO LETTERATURA VIAGGI

«l'arte della seduzione»

ROCCO FAMILIARI

IL PRESIDENTE Introduzione di Krzysztof Zanussi

LA MIA GERMANIA

con interventi di: Angelo Bolaffi, Vittorio Brunelli, Italo Alighiero Chiusano, Marino Freschi, Aldo Gargani, Sergio Givone, Claudio Magris, Mario Trevi e Valerio Verra

MARINO FRESCHI **FRANZ KAFKA: LETTERA ALLA MADRE**

ANGELO MAINARDI **LE DONNE DI KAFKA** Racconti

GIUSEPPE LEUZZI

FUORI L'ITALIA DAL SUD Come risolvere la questione meridionale

EDGAR ALLAN POE

IL CORSARO a cura di Giuseppe Recchia

ARTHUR SCHOPENHAUER

DISCORSO SULLE DONNE a cura di Vladimira Zemanova e Giuseppe Recchia

MARIO PRAZ **VIAGGIO IN GRECIA**

ROBERT MUSIL **DISCORSO SULLA STUPIDITÀ**

PABLO PICASSO e JEAN COCTEAU

ARTE E CREAZIONE a cura di Vladimira Zemanova

LUCIANO DE CRESCENZO & CO **VIAGGIO IN EGITTO**

con interventi di: Paolo Caruso, Lucio Villari, Cesare De Seta, Mario Tosi e Giuseppe Recchia

UMBERTO CECCHI

LA LUNA DI HARAR L'ultimo sogno africano di Arthur Rimbaud raccontato dal servo Jami

WOLFGANG KRAUS

LA RIVOLTA DELL'INDIVIDUO nel pubblico e nel privato

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA **IL MITO, LA GLORIA**

FABRIZIO ROSSI LONGHI **LE ALI DI PEGASO**

VITTORIO BRUNELLI **CRISTO MORÌ A LETTO**

ALDO RIZZELLO **LA COMMEDIA DIVINA**

LOUIS FERDINAND CÉLINE

I SOTTO UOMINI testi sociali a cura di Giuseppe Leuzzi

GIAN PAOLO TOZZOLI **LA SALIERA DEL CELLINI** Racconti

ROCCO FAMILIARI **LA PROVA D'AMORE** e altri testi
introduzione di Ugo Ronfani

UGO RONFANI **AUTOSTRADA DEL NORD**
Romanzo



Shakespeare and Company

BORGHI SARCHIANI, 85 - SAN CASCIANO VAL DI PESA (FI)
TEL. 055/8229485 - FAX 055/822310

RICORDI

per ascoltare
Rossini



RICORDI RFCD 2001 (2 CD)



RICORDI RFCD 2002 (2 CD)



RICORDI RFCD 2003 (2 CD)



RICORDI RFCD 2004 (3 CD)



RICORDI RFCD 2011 (1 CD)



RICORDI RFCD 2012 (1 CD)

NOVITÀ

RICORDI RFCD 2018 (3 CD)



EDIZIONI CRITICHE

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

COMMEDIE NUOVE, SIGNORI! GIOVANI AUTORI A SPOLETO

GHIGO DE CHIARA*

Quest'anno, a Spoleto tocca ai giovanissimi: in buona parte drammaturghi al debutto e tutti al di sotto dei trent'anni d'età, come prescritto dalla «Selezione Idi/Autori nuovi», concepita nel disegno di individuare vocazioni emergenti e nella consapevolezza che soltanto l'iniziazione al palcoscenico può affinare, col tempo, il talento naturale d'un commediografo alle prime armi. Al quale vanno offerte occasioni di spettacolo piuttosto che lezioni di play writing. E ben sapendo che eventuali frutti di grosso rilievo saranno colti in tempi lunghi.

Come l'esperienza ci suggerisce, un poeta, un musicista, un matematico possono rivelare addirittura nell'adolescenza il loro genio: però dalla ribalta non si affacciarono mai enfants prodige (neanche Giacomo Leopardi, che da ragazzo buttò giù un copione di tragedia, lasciò intuire disposizione al linguaggio scenico). Al teatro le pur folgoranti intuizioni non bastano, il teatro esige conoscenza della Storia, dei costumi che mutano nel ruotare delle generazioni, degli umori privati e delle tensioni civili, dell'angelo e del diavolo che si scontrano nel buio delle coscienze. Tutto materiale che deve sedimentare a lungo. Il teatro, insomma, è cosa della maturità e, per i risultati più cospicui, della vecchiaia: nel nostro immaginario sono marchio di garanzia i capelli bianchi di Ibsen, il pizzetto candido di Pirandello, il niveo barbone di G.B. Shaw. Davvero la vecchiaia gloriosa è punto d'arrivo d'una lunga, assidua, travagliata militanza di palcoscenico: un viaggio che prende una vita intera.

Da riflessioni del genere su un impegno creativo da esercitarsi provando e riprovando, ma sulla base di una autentica vocazione, deriva il nostro intento di presentare al giudizio della platea e della critica scrittori alle esperienze iniziali: perché ne traggano ulteriore stimolo all'arte oppure perché ne vengano crudelmente dissuasi. Il teatro, si sa, è un mestiere a rischio. □

* Presidente dell'Istituto del Drama Italiano

PER UNA SCOMMESSA SUL FUTURO

AGGEO SAVIOLI

Il paradosso è evidente. Ogni anno, centinaia e centinaia di copioni teatrali inediti si affastellano sui tavoli delle giurie o commissioni di lettura dei non pochi concorsi e premi (alcuni di lunga data) presenti nel settore. Solo una piccola parte di tali testi, anche quando ottengano riconoscimenti e segnalazioni, giunge in qualche modo all'allestimento - quasi sempre in occasioni marginali -, o almeno a quella che oggi si definisce, comunemente, «mise en espace». Eppure, con pazienza e tenacia centinaia di autori, ignoti ai più nella maggior parte, continuano a scrivere per la scena, mirando a quell'approdo lontano, mitico, sfuggente; e il loro numero appare in crescita. Mettiamo nel conto, certo, gli sfoghi dei grafomani, che non mancano in nessun campo (ma anche in quegli esercizi a volte maniacali si possono cogliere motivi di interesse). Sta di fatto che fin nelle prove più deboli, confuse, velleitarie lampeggia la ricerca di un linguaggio specifico, appropriato: teatrale, appunto. Secondo la nostra esperienza, vanno anzi riducendosi i casi di testi che, nei dialoghi, nelle situazioni, nella dinamica, offrono un taglio cinematografico o televisivo; che, insomma, echeggiano modelli esterni e diversi rispetto alla dimensione della ribalta, ma più vicini e familiari a chi si trovi a vivere (come spesso si constata) in città medie o piccoli centri, dove il teatro rappresentato, dal vivo, arriva in maniera casuale, e di rado nelle sue espressioni migliori, o non arriva affatto. Accade pure che alcuni di questi lavori, affioranti dal grande territorio «sommerso» della nostra drammaturgia, suggeriscano modi e mezzi della eventuale messinscena, e non soltanto con didascalie, ma anche con grafici e disegni, ne delineino il possibile quadro figurativo. Tale è l'ansia, e la speranza, di vedere le parole prendere cor-

po e spessore, sul palco di un teatro.

Colpisce, insomma, una così diffusa vocazione alla scrittura teatrale (incoraggiata, come all'inizio si accennava, da premi e concorsi, e in particolare dall'attività costante d'un organismo come l'Idi, ma per nulla, o quasi, sollecitata dai grandi Stabili, pubblici e privati). Sorprende e conforta, soprattutto, in un'epoca di vaneggiamenti massmediologici, l'affacciarsi al teatro d'una nuova leva di giovani e di giovanissimi: fenomeno che da alcuni anni puntualmente registra la Selezione Autori Nuovi (sotto i trent'anni, in stretti termini anagrafici) promossa dall'Istituto del drama italiano. Al di là dei singoli valori, il panorama che le opere inviate al concorso forniscono è assai vario negli argomenti e nei linguaggi; e se i temi del disagio giovanile (esistenziale, sociale, culturale) vi hanno un posto di spicco, non si può dire nemmeno che essi siano del tutto prevalenti: comunque, la loro trattazione, all'occorrenza, non assumerà la detestabile forma del «dibattito», ma tenderà a incarnarsi in personaggi e situazioni reali.

Degno di nota è poi l'uso che diversi autori di questa nuova o nuovissima ondata fanno di dialetti dalla nobile tradizione teatrale, e ancora capaci di manifestare, alla verifica di pagine destinate alla scena, vigorose potenzialità creative. È successo, dunque, che per due anni consecutivi risultassero vincitori, della Selezione Idi, testi composti in una lingua «altra» (chiamiamola così) rispetto all'italiano: nel 1993 *Delirio marginale* di Ruggiero Cappuccio, scritto in napoletano (e con uno scorcio in veneziano). Ed ora, 1994, *Nunzio* di Spiro Scimone, dove una realtà di solitudine e di abbandono ritrova, per esprimersi, tra sofferenza autentica e amara ironia, il lessico e il fra-



seggio del siciliano, anzi, più esattamente, del messinese.

Ma siamo qui a dire, adesso, del quartetto di «segnalati» al concorso di quest'anno, proposti all'attenzione del pubblico di Spoleto. Quattro titoli «italiani», che la nostra lingua nazionale atteggiano in differenti modi (non escludendone le forme gergali e colloquiali), e che esplorano ambiti molto distanti fra loro. In *Angelo e Beatrice* di Francesco Apolloni, si apre uno squarcio su una storia recente e tuttora dolente, quella del terrorismo. L'andatura spiccia, incalzante del dramma sembra riflettere (criticamente, s'intende) la sua materia prima, convulsa e sanguinosa; ma lo sguardo, pur distaccato, dell'autore, si appunta poi sulle radici private, familiari (prepolitiche o parapolitiche) di tanto sciagurato agire (non senza indulgere a un certo gusto della suspense).

Cornice insolita, per un lavoro teatrale, quella ideata da Roberto Biondi nella *Stanza buia*: una sala cinematografica «a luci rosse», e i suoi dintorni, dove s'intrecciano i poveri destini di gente ai margini della società, per volontà o per costrizione, ma dove, pure, una «cronaca» impietosa di esistenze perdute assume, in trasparenza, i lineamenti della tragedia.

Alcuni fra i testi esaminati avevano di mira, direttamente o indiretta-

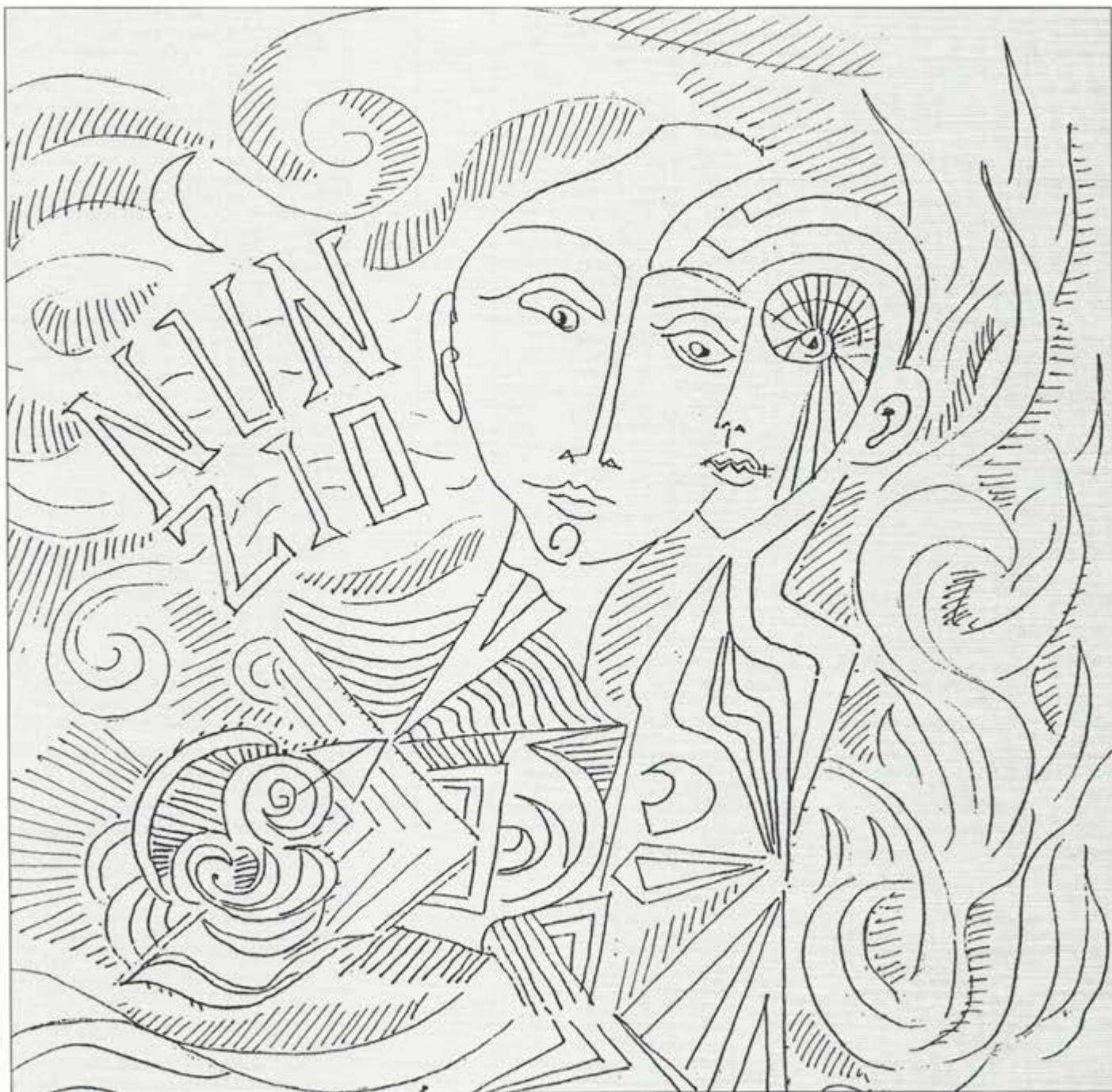
mente, il mondo dei mass media, le sue perverse fascinazioni, e le diavolerie dell'elettronica. Per originalità d'impianto e felicità di tratto, alla commissione di lettura si è imposta una commedia brillante e sferzante, *Miracoli*, di Alessandro Rossi: qui, nella sede non di una ricca televisione, ma di una piccola radio privata, per di più in via di smantellamento, si specchia un'immagine, insieme esilarante e allarmante, dell'Italia dei quiz, dei dilettanti allo sbaraglio, dei campioni del tutto e del nulla, cervelli ridotti a pura tecnica mnemonica.

Infine, ecco un esemplare delicato e toccante di teatro «giovane» in ogni senso: *Sopra la media stagionale* di Francesca Satta Flores, storia di ragazzi e ragazze che, con lucidità e senza civetterie, ci restituisce una visione «dall'interno» dei pensieri e dei sentimenti delle ultime generazioni, mal note al mondo adulto, o da esso rimosse come un fastidioso assillo: per le domande che pongono, per lo slancio vitale che nel fondo le anima, e che dovrà pur trovare uno sbocco, ove non si risolveva in tensione autodistruttiva. □

Nella foto, un aspetto del Festival di Spoleto durante il tradizionale concerto di chiusura.

NUNZIO

di SPIRO SCIMONE



Disegno eseguito da Umberto Merlo per il testo di Spiro Scimone

Commedie nuove, signori!, la rassegna di testi italiani in lettura proposti dall'Istituto del Dramma italiano in collaborazione con il XXXVII Festival di Spoleto, è stata programmata alla *Sala Pegasus*. La prima il 23 giugno alle 21, repliche il 24 e il 25 alle ore 18. Hanno curato la *mise en espace* dei testi di F. Apolloni, E. Biondi, A. Rossi e F. Satta Flores – che *Hystrio* è lieta di pubblicare in queste pagine – i registi Giovanni Lombardo Radice e Maurizio Panici. La commedia vincitrice del concorso Idi per giovani autori, di Spiro Scimone e anch'essa qui pubblicata, sarà invece messa in scena quanto prima, come dal regolamento del bando.

SCENA I

Una stanza. Mura grigie. Una lampadina pende dal soffitto. La luce è cruda. Al centro della scena, sotto la lampadina, un tavolo con due sedie. Nella parete di fondo una finestra, coperta da due tendine, in basso, a sinistra, un piccolo frigorifero.

Nella parete di sinistra la porta d'ingresso, accanto un citofono e un piccolo mobile con il telefono. In fondo, invece, una cucina, il lavandino e sopra degli armadietti. Un muro basso, divide la porta d'ingresso dall'angolo cottura. Nella parete di destra, una porta a vetri del bagno ed un'altra porta della camera da letto. Sul tavolo bicchieri, piatti e posate sporche. Nunzio in pigiama posa sul fornello una caffettiera. Poi apre il frigorifero, prende una busta di latte, controlla la scadenza e la getta nella pattumiera. All'improvviso viene colto da un forte attacco d'asma e di tosse. Subito dalla tasca del pigiama, tira fuori una bottiglietta di sciroppo e ne beve un po'.

NUNZIO - (Allarga le braccia) Cori di Gesù, ti pregu. Fammi passari 'sta tussì, sùbbutu sùbbutu. (Tossisce di nuovo) Puru dumani si ti veni mègghiu!... Ma ti pregu fammilla passari! (Sempre dalla tasca del pigiama, tira fuori un crocifisso e lo posa sul tavolo. Rivoigendosi al crocifisso si fa il segno della croce) Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Il Signore sia con voi. E con il tuo Spirito. Preghiamo. Signore pietà. Signore Pietà. Cristo pietà. Cristo pietà. Signore pietà. Signore pietà. (Suonano alla porta) Cu jè?

VOCE DI PINO - Jo sugnu, àprimi!

NUNZIO - (Prende il crocifisso, lo bacia, lo rimette in tasca e va ad aprire la porta. Entra Pino, nervoso, ha sul braccio una giacca e tiene in mano una valigia).

PINO - Quantu ci stai ad apriri 'na potta?

NUNZIO - Stava parrannu c' u Signuri.

PINO - Giustu giustu quannu jo suono u campanella a parrari c' u Signuri? (Posa la giacca sopra la sedia) Preparami 'na schizza 'i caffè. (Va via dalla porta della camera da letto, posa la valigia. Nunzio toglie dal tavolo i piatti, i bicchieri e le posate. Pino ritorna arrotolandosi le maniche della camicia. Si siede) Ti vidu cchiù siccu!

NUNZIO - No, sempri u stissu sugnu.

PINO - A mmia mi pari cehù siccu!

NUNZIO - Avi du' jonna chi mi sentu un bruciuri ccà, (si tocca il petto) 'nta bucca ill' anima.

PINO - Annasti 'o 'spidali?

NUNZIO - No, non è nenti! Già mi passau, mi sentu mègghiu. (Porta due tazzine al tavolo) Comu u facisti u viaggiu?

PINO - Bonu bonu.

NUNZIO - Dummisti 'nta cuccetta?

PINO - Sì.

Pausa. Nunzio riflette.

NUNZIO - Pino... Ma 'nta cuccetta si dommi chiscappi o senza scappi?...

PINO - C'è cu dommi chi scappi, e c'è cu dommi senza scappi... Dipendi.

NUNZIO - Da che cosa?

PINO - Da calzetta.

NUNZIO - Ah, capia. (Prende la caffettiera) Ma non existi 'na leggi?

PINO - Non existi 'na leggi.

NUNZIO - Mancu un regolamentu internu?

PINO - Mancu un regolamentu internu.

NUNZIO - E si unu non avi i calzetti?

PINO - Non pò dōmmiri 'nta cuccetta.

NUNZIO - Non è giustu, però!

PINO - Così è! (Pausa)

NUNZIO - Allora c'è 'na leggi.

PINO - Ti dissi chi non ci n'è leggi!

NUNZIO - Ma u dicisti tu.

PINO - Chi dissi jo?

NUNZIO - Chi senza calzetti non si pò dōmmiri 'nta cuccetta.

PINO - Sì pò dōmmiri! Ma non è giustu!

NUNZIO - Pi' tia non è giustu, ma pi' l' autri pò èssiri giustu.

PINO - Va beni, è così!

NUNZIO - Ma si è così, è un problema... Ci avii pinsatu?

PINO - Non ci avia mai pinsatu.

NUNZIO - Pensaci.

PERSONAGGI

NUNZIO
PINO

PINO - Non ci vōgghiu pinsari.

NUNZIO - Jo è da tantu tempu chi ci pensu...

PINO - Non m' interessa!

NUNZIO - A soluzioni ci sarìa... Basta diri, all'acquisto du bigliettu, si unu voli viaggiari chi calzetti o senza calzetti.

PINO - È pruntu 'stu caffè?!

NUNZIO - Sì. (Versa il caffè)

PINO - Telefonau quacchidunu, pi' mmia?

NUNZIO - U patruni 'i casa. Voli i soddi dill' affittu.

PINO - Ancora non muriu?

NUNZIO - No!

PINO - Non avia a mòriri un mese fa?

NUNZIO - Puru tri misi fa, avia a mòriri... (Pausa. Prende lo zucchero)

PINO - Chi pensi, mori 'stu misi?

NUNZIO - Non pensu! 'A malerba non mori mai! Quanto zuccheru?

PINO - Unu. (Nunzio mette lo zucchero) Si telefona un cettu Zozzu, ci 'a diri chi jo non ci sugnu e non àbitu cchiù ccà. (Bevono il caffè)

NUNZIO - A proposito, telefonau unu chi vullia a tia, ma non mi dissi comu si chiamava.

PINO - E tu chi ci dicisti?

NUNZIO - Chi non c'eri.

PINO - Facisti bbonu!

NUNZIO - Ah, ci dissi puru chi ritornavi oggi.

PINO - (Arrabbiandosi) Evviva o cazzu!

NUNZIO - Picchi non ci ll'avia a ddiri?

PINO - Quannu non ti dicunu cu sunnu, tu non a ddiri un cazzu!

NUNZIO - No sapia chistu.

PINO - U sapii!

NUNZIO - È ora chi succedi?

PINO - Nenti! Si richiama dicci chi non vivu cchiù ccà e chi non sai nenti!

NUNZIO - Ma picchi ci 'a ddiri così?

PINO - Tu dicci così e si a postu!

NUNZIO - Ma avanza soddi i tia?

PINO - Non avanza nenti!

NUNZIO - E allora?

PINO - (Infastidito) Ohu! Chi sunnu tutti sti dumanni? Tu a fari chiddu chi ti dicu jo, senza discussioni! Fozza a lava i tazzini!

Nunzio dopo il rimprovero, senza fiatare, va a lavare le tazzine del caffè. Pino dalla tasca della giacca, che sta sopra la sedia, prende le sigarette e l'accendino. Inizia a fumare.

NUNZIO - Telefonau puru 'na fimmina. Vullia sapiri a unni eri e quannu ritunnavi a casa. (Pausa) Si chiamava... Non m' u ricoddu... Però mi dissi chi ci poi telefonari.

PINO - E a cu' cazzu ci telefonu, si non sàcciu cu' jè?

NUNZIO - Mi dispiaci jo...

PINO - Quantu voti tu dissi chi quannu telefona quacchidunu, a scriviri u nomi 'nto pezzu 'i carta?!

NUNZIO - Non truvai 'a pinna.

PINO - Sempri 'na cosa dici!

NUNZIO - (Continua a lavare) Mi dissi puru, chi poi annari a so' casa. So' marito non c'è pi' 'na picca 'i jonna. (Pausa)

PINO - (Prende la giacca che sta sulla sedia) Pròviti 'sta giacca.

NUNZIO - Avia 'na bella vuci o telefonu.

PINO - Capia, capia cu' jè. Pròviti sta giacca!

NUNZIO - M' a regali?

PINO - Vidi comu ti sta.

NUNZIO - (Indossandola) Mi piaci, bbona mi sta!

PINO - Usala però! N' à tèniri 'nta l'armadiu, non ti vèstiri sempri chi stissi robbi. Chi mi pari un mottu 'i fami.

NUNZIO - (Soddisfatto) O travàgghiu, però, non m' a mettu. Sì no u magazzinieri m' a futti.

PINO - Chi fa?

NUNZIO - Comi mi futtiu u cappottu mi futti puru 'a giacca.

PINO - Chi è 'sta storia du' cappottu?

NUNZIO - All' iniziù, i primi jonna di travàgghiu, lassai u cappottu 'nta l'armadietu e no truvai cchiù. Poi, un jonnù, dopu un mese, o travàgghiu vidu u magazzinieri chi tranquillo, indossava 'u me' cappottu. Allora jo u chiamai e ci dissi: «Ohu! Vidi chi chistu è u me' cappottu. E chi voi? Mi dissi iddu. Puru u custodi avi u me' cappottu. Ma tu m' u futtisti, ci dissi jo. Eh, puru u custodi m' u futti a mmia, mi dissi iddu. Ccà intra così si raggiuna!»

PINO - Bbonu si raggiuna!

NUNZIO - Così è! Pecciò pi' evitari tuttu chistu, 'a giacca non m' a pottu o travàgghiu.

PINO - No! Tu t' a potti, e si poi t' a fùttunu u jonnù dopu ti accumpagnu jo o travàgghiu.

NUNZIO - Ma no! 'A giacca m' a mettu 'a duminica.

PINO - Anzi u sai chi ti dicu?... T' accumpagnu dumani, o travàgghiu, così ci parru sùbbutu o magazzinieri, e si non ti restituisci u cappottu, ci fazzu 'a facci tanta. (Fa un gesto con le mani)

NUNZIO - Non vali 'a pena... lassa pèddiri! Ommi u cappottu è vecchiu!

PINO - Non lassu pèddiri nenti! Iddu t' ava ritunnari u cappottu novu novu, così comu t' u futti! (Continua a fumare)

Pausa. Nunzio si siede.

NUNZIO - Pino...

PINO - Chi voi?

NUNZIO - Jo dumani non devo andare o travàgghiu. Mi dèsuru 'na settimana di riposu. U principali mi dissi chi è mègghiu si mi riposu 'na picca. (Pino lo guarda in silenzio) Mi visti un po' stancu e mi consigliau di stari a casa. Mi voli bbeni assai u principali. 'Sti jonna di riposu mi paga u stissu.

PINO - Quannu a ritunnari?

NUNZIO - Lunedì. Ma u principali mi dissi chi si mi vōgghiu ripusari ancora 'na picca non ci sunnu problemi. Mègghiu veru?

Pausa.

PINO - Ti sintisti mali?

NUNZIO - Cui jo? No!

PINO - Vaddimi 'nta ll'occhi Nunzio!

NUNZIO - No, non mi sintia mali, mi girau 'na picca a testa. Ma non pidia i sensi, ero coscienti. U sai chi è propriu bella 'sta giacca?

PINO - (Spegne la sigaretta e si alza di scatto)

Mèttiti u pantaloni!

NUNZIO - Cosa?

PINO - Vèstiti, usciamo!

NUNZIO - No, t' aspettu ccà, non hàru voglia!

PINO - (Cerca di farlo alzare) Vèstiti ti dissi!

NUNZIO - (Si aggrappa al tavolo) A unni annamu?

PINO - Nni facemu 'na passata!

NUNZIO - No, jo non vegnu!

PINO - Vèstiti!

NUNZIO - U sàcciu unni mi voi puttari!

PINO - A' villa ti vōgghiu puttari! A pigghiari aria!

NUNZIO - No, tu 'o spitali mi voi puttari! 'O spitali!

PINO - Non è veru!

NUNZIO - 'O spitali mi voi puttari! Jo non ci vōgghiu annari 'o spitali!... Non ci vōgghiu annari! Non ci vàu!... Non ci vàu!... (Ha una crisi isterica, urla, incomincia a picchiarsi e a strapparsi i capelli. Pino cerca di fermarlo) Non ci vàu 'o spitali!!!

PINO - Femmu! Femmu! Non annamu 'o spitali! Non annamu!...

NUNZIO - 'O spitali mi voi puttari! 'O spitali!... Pino - Femmu ti dissi! Non ti pottu 'o spitali!

NUNZIO - Giuralo! Giuralo chi non mi potti 'o spitali?

PINO - Ti giuru! Non ti pottu 'o spitali, càmmati ora!

NUNZIO - Supra a' Madonna! Giurimmillu supra a' Madonna!

PINO - Ti giuru supra a' Madonna! Ma càmmati ora!... Càmmati!

NUNZIO - Non mi puttari 'o spitali, non mi puttari!

PINO - Non ti pottu! Ti dissi chi non ti pottu!

Pausa.

NUNZIO - (Si calma un po') Manciamu assiemu oggi, manciamu assiemu?

PINO - Sì, manciamu assiemu... manciamu assiemu!

NUNZIO - E chi manciamu Pino?... Chi manciamu?

PINO - Chiddu chi voi!

NUNZIO - 'A pasta! Vògghiu 'a pasta!

PINO - Va beni, manciamu 'a pasta!

NUNZIO - Comu 'a sai fari tu però, comu 'a sai fari tu!

PINO - C' a pumadoru?

NUNZIO - E u pipi! U pipi russu!

PINO - E u pipi russu.

NUNZIO - E 'a pancetta, mettici puru 'a pancetta! Ci 'a metti 'a pancetta?

PINO - Cettu ci 'a mettu!

NUNZIO - E u fummaggiu?

PINO - E u fummaggiu!

NUNZIO - Mettici puru u fummaggiu!

PINO - Capia Nunziu, ci mettu puru u fummaggiu!

NUNZIO - U pecorinu però, u pecorinu! No u pammiggianu! U pammiggianu no! U sai, non mi piaci u pammiggianu, non mi piaci! U pecorinu sì, mi piaci! Mi piaci assai u pecorinu!...

PINO - (Guarda il volto di Nunzio) Vadda comu ti cumminasti?

NUNZIO - No, nenti hàiu! Nenti!

PINO - Mai nenti hai tu! Mai nenti! (Dall'armadietto prende un batuffolo di cotone e una bottiglia di alcool)

NUNZIO - Brucia chistu?

PINO - Non brucia, non brucia!

NUNZIO - Soffia ah, soffia... (Mettendosi le mani sul volto)

PINO - Se non ti levi i manu da' facci, comu ti soffiu?

NUNZIO - Ti pregu soffia, soffia! (Pino, soffiando gli disinfetta il volto) Hai raggiuni! Non brucia assai! Non brucia assai!

Suonano alla porta.

NUNZIO - Cu je?

PINO - Mutu!

Nunzio sta zitto. Pino senza fare rumore va verso la porta d'ingresso, guarda dallo spioncino, poi preoccupato fa segno a Nunzio di venire alla porta.

NUNZIO - Apri!

PINO - Scet! (Sottovoce) Veni ccà! (Nunzio gli si avvicina) Vadda! (Nunzio guarda dallo spioncino) U vidi a chistu?

NUNZIO - (Sottovoce) Cu jè?

PINO - U Zozzu!

NUNZIO - Chiddu chi telefonau?

PINO - Sì! Tu a chistu non a àpri mai 'a potta!

Suonano di nuovo.

NUNZIO - Ma chi voli 'i nui?

PINO - 'I tia nenti.

NUNZIO - E 'i tia?

PINO - Voli fattu un favuri.

NUNZIO - E picchè non ci 'u fai?

PINO - Mutu chi nni senti!

NUNZIO - (Guarda di nuovo dallo spioncino)

Minchia avi 'na facci brutta! Fa spaventare! Pari tuttu testa!

PINO - Chi c'entra, è u spioncino chi ti deforma l'immagini.

NUNZIO - Sì nni sta annannu!

PINO - Vai a vvidiri chi màchina avi. (Nunzio sta per aprire la porta, Pino lo blocca subito) Chi cazzu fai? No da' potta, vadda da' finestra! (Nunzio guarda la strada dalla finestra) Non ti fari a vvidiri però!

NUNZIO - Eccolo! Ora... ora sta 'ntrasennu 'nta 'na màchina nira!

PINO - Chi màchina è?

NUNZIO - N' a vidu bbona! Minchia ma iddu è propriu bruttu!

PINO - Non vaddari a iddu, vadda a màchina!

NUNZIO - 'Na màchina ranni è, 'na màchina ranni! Ecu ora misi in motu, pattiu!

PINO - Sicuru chi si n'annau?

NUNZIO - Sì, non c'è cchiù!

PINO - Ti raccumannu, non àpri mai 'a potta senza vaddari du' spioncino!

NUNZIO - Ma chi favuri voli fattu 'i tia?

SCHEDA D'AUTORE



Spiro Scimone è nato a Messina il 27 aprile 1964. Diplomato attore presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Ha recitato in *I Giganti della montagna* con la regia di C. Quartucci; *Emigranti* di Mrozek, regista M. Navone; *Georges Dandin*, regista W. Manfrè; *Memorandum* di Havel, regia di M. Schmidt; *Il buco*, scritto e diretto da M. Navone e *Aspettando Godot* di Beckett, regia di Navone; *Nunzio* è la sua opera prima. □

PINO - Nenti, 'na fissaria! Prima o poi ci 'u fazzu! (Nunzio lo guarda poco convinto) Voli èssiri accumpagnatu a 'na patti!

NUNZIO - A unni?

PINO - A l'estero, ma jo per ora no possu accumpagnari! Ma prima o poi ci 'u fazzu 'stu favuri!

NUNZIO - Avanza soddi 'i tia, è veru?

PINO - Cosa?

NUNZIO - Avanza soddi 'i tia.

PINO - Non avanza nenti 'i mia!

NUNZIO - Quantu soddi ci 'a dari?

PINO - Ma chi stai dicennu?!

NUNZIO - Quantu soddi ci 'a dari?

PINO - (Incazzandosi) 'A finisti?

NUNZIO - Ti dugnu jo i soddi! Ti dugnu jo!

PINO - (Lo afferra dal bavero e lo scuote) Mi stai scassannu 'a minchia cu 'sti soddi! Mi stai scassannu 'a minchia!

NUNZIO - (Preoccupato) Giuralo chi non avanza soddi! Giuralo chi non avanza soddi!

PINO - Non avanza soddi! Non n'avanza! (Nunzio incomincia a tossire. Pino gli dà delle pacche sulle spalle, lo fa sedere) Bonu! Bonu! Càmmiti, non t'aggitari! (Va a prendergli un bicchiere d'acqua. Nunzio tira fuori dalla tesca del pigiama la bottiglietta di sciroppo e ne beve un po'). Pino gli strappa dalle mani la bottiglietta) Chi è 'stu cosa?

NUNZIO - M' a desi u me' principali, p' a tussi. Mi ll' a pigghiari quannu mi veni 'a tussi, così mi passa!

PINO - È quasi vuota, quantu nn' i bbivisti?

NUNZIO - Non era china, era a metà! Ma non fa mali, è comu 'nu sciroppu!

PINO - Ccà c'è scritto chi si po' pigghiari sulu dopo aver consultatu u medicu.

NUNZIO - E a mmia u me' principali m' a desi!

PINO - U capia chi t' a desi u to' principali! Ma u to' principali non è medicu!

NUNZIO - Ma iddu u sapi da che cosa dipendi 'sta tussi! Tanti so' operai hanno avuto u stissu problema. Dipendi da 'na sostanza chimica chi duranti u travàgghiu nui respiramo. Ma sulu dopu

tanti anni provoca 'sta tussi, chi cu' 'sta medicina sparisci. È miracolosa. Custa assai! Però u principali a mmia mi voli bbeni e mi desi deci bottiglietti gratis.

PINO - Nunziu, tu a pigghiari aria!

NUNZIO - Vidi, già mi passau! Mi sentu bbonu!

PINO - Ma chi ti passau!... Tu a respirari u capisti? A respirari aria pura!...

NUNZIO - U mari!... Jo a respirari u mari!... Sulu u mari!... (Pausa) U sai, Pino... U sai, chi jo saeci u nntari senza savvagenti?

PINO - No sapia.

NUNZIO - Sulu. M' insinai a nntari sulu. I primi voti nntava vicina a' riva... Poi quannu mi sintia cchiù sicuru arruvai finu a unni arrivunu i bacchi di piscaturi. E tu Pino... sai nntari senza savvagenti?

PINO - Sì.

NUNZIO - E sott'acqua?... Sai annari sott'acqua?

PINO - Sàcciu annari sott'acqua.

NUNZIO - Puru jo! Senza maschera... cu' ll'occhi apetti! E tu Pino... Sai annari sott'acqua cu' ll'occhi apetti?

PINO - Sì! Sàcciu annari sott'acqua cu' ll'occhi apetti!

NUNZIO - E ti bruciunu l'occhi?

PINO - Cettu!

NUNZIO - Puru a mmia! È cuppa du' sali! Però jo resistu o bruciuri e 'i lassu sempre apetti, picchi vògghiu a vidiri i pisci.

PINO - Jo hàiu 'na casa a' mari. Poi ti pottu cu' mmia e ti fazzu a vidiri, i pisci!

NUNZIO - Piddaveru mi pottu cu' tia?

PINO - T' u giuru! Ma ora facemuni 'sta passiatu, dai! Così ti metti a giacca chi ti regalai jo!

NUNZIO - Ma tu non mi potti 'o spitali, è veru?

PINO - Non ti pottu 'o spitali, eridimi!

NUNZIO - Sì scuciù ccà. (Indica il taschino della giacca)

PINO - Mentri tu ti vesti, t' a sistemu jo.

NUNZIO - Cucimmilla bbona però! (Gli dà la giacca)

PINO - Stai tranquillo!

L'operaio, il killer e l'amicizia

SPIRO SCIMONE

Da tempo vedevo le immagini ed ascoltavo le voci di due persone che, chiusi in una stanza, parlavano tra di loro. Non volevo, però, essere il loro unico spettatore. Sentivo il bisogno di riportare quelle parole e disegnarle nel modo più semplice e nitido quelle figure.

Così ho iniziato a scrivere le prime pagine di *Nunzio*: è un atto unico in lingua siciliana, «messinese», con due personaggi: Nunzio e Pino, due figure di meridionali emigrati per motivi di lavoro (Nunzio è operaio in una fabbrica di prodotti chimici, Pino è un killer) che vivono in un modesto appartamento di una città del Nord.

L'azione, che si svolge nell'arco di una sola giornata, descrive il momento in cui Pino, dopo un omicidio, tornando a casa scopre che Nunzio ha seri problemi di salute.

Nasce così, tra i due, un dialogo caratterizzato dal senso di solitudine, di emarginazione, di amicizia e dal desiderio di ribellione.

La scelta del dialetto muove dall'esigenza di dare più corposità e colore al linguaggio delle due figure, rendendole al contempo più umane. □

Nunzio va a vestirsi nella camera da letto. Pino, invece, prende ago e filo ed incomincia a cucire la giacca.

NUNZIO - (Ritorna abbottonandosi i pantaloni). Pino.

PINO - Chi c'è?

NUNZIO - Poi mi potti puru 'nta ddu postu?

PINO - A unni?

NUNZIO - 'Nta ddu postu unni c'è ddu viali alberatu... longu...

PINO - Unni c'è ddu laghettu chi cigni?

NUNZIO - No! U laghettu non c'era, no visti mai!

PINO - E a unni allora?

NUNZIO - 'Nta ddu viali unni tu mi dicisti di non annari mai da sulu, e di annari sulu quannu mi potti tu.

PINO - Non m'è ricoddu Nunziu, unni dici?

NUNZIO - 'Nta ddu viali longu... A unni c'erunu i fimmini chi miniggonni...

PINO - Ah, capia a unni voi annari... (Sorridente)

NUNZIO - Eh, dda... Mi potti?

PINO - Va bbeni ti potto puru dda! Però no sùbbutu, quannu fa cchiù buiu!

NUNZIO - No, sùbbutu! Così c'è luci e 'i vidu megghiu!

PINO - Ma quannu c'è luci i fimmini non ci sunnu.

NUNZIO - Picchi?

PINO - Picchi di sòlitu, quannu c'è buiu iddi si mèttonu 'nta ddu viali.

Pausa.

NUNZIO - T'è ricoddi ch'era bedda chidda bionda?

PINO - Ci nn'eranu assai biondi.

NUNZIO - Chidda chi capiddi longhi?...

PINO - 'Nta 'stu mumentu non m'è ricoddu!

NUNZIO - Chidda senza mutanda...

PINO - Lola!

NUNZIO - Sì, Lola! Chidda chi tu ci parravi e jo vaddava.

PINO - Hai raggiuni, era troppu bedda!

NUNZIO - Ma u sai 'na cosa?

PINO - Cosa?

NUNZIO - 'I sutta non era bionda.

PINO - Ma com'era?

NUNZIO - Meravigliosa! Puru 'i notti m'a sugnai! Pi' tri notti... di seguitu. E quannu mi svighiai... Mi sintia comu si avissi sugnatu u Paradisu!

PINO - Addirittura.

NUNZIO - Pino, ma po' èssiri chi u Paradisu è piddaveru così?...

PINO - Così comu?

NUNZIO - Comu m'è sugnai jo. Senza mutanda... All'aria apetta... Libbero...

PINO - Sì po' èssiri chi u Paradisu è così. Anzi pi' fozza ava èssiri così!

NUNZIO - L'infennu no?

PINO - L'infennu no!

NUNZIO - Allora mi potti dda?

PINO - 'Nto Paradisu?

NUNZIO - Sì. 'Nto viali longu... alberatu...

PINO - Cettu chi ti pottu!

NUNZIO - Speriamo chi c'è puru Lola. (Va via nell'altra stanza)

Dopo un po' Pino smette di cucire.

PINO - A giacca è pronta! (Ritorna Nunzio, indossa anche una cravatta) Puru a cravatta ah...

NUNZIO - Chista puru tu m'è regalasti, t'è ricoddi?

PINO - Cettu chi m'è ricoddu (Nunzio indossa la giacca) Minchia, si un fotomodello! Aspetta!...

(Va in bagno e prende una bottiglia di profumo. Glielo spruzza) Ecco ora si a postu!

NUNZIO - Piddaveru?

PINO - Peffettu!

NUNZIO - Dai, preparati puru tu.

PINO - Arrivu! Mi dugnu 'na sciacquata e sugno pronto! (Va in bagno)

Nunzio apre il frigorifero.

NUNZIO - Pino, avemu a comprari 'a pancetta e u pecorinu. (Prende una bottiglia di vino semi-vuota) Puru u vinu avemu a comprari.

VOCE DI PINO - Scrivi tuttu chiddu chi ci voli.

Nunzio inizia a scrivere la roba da comprare. Dal bagno si sente il rumore dell'acqua che scorre.

NUNZIO - Pino, ci voli puru u detersivu pi' piatti. (Squilla il telefono. Nunzio risponde) Pronto?...

Pronto?... Pronto chi parla? Pronto! (Riatacca)

Pino viene fuori dal bagno.

PINO - Cu' era?

NUNZIO - Nuddu cadu 'a linea.

PINO - (Guarda dalla finestra) È chidda 'a macchina nira?

NUNZIO - (Guarda dalla finestra) Sì.

PINO - Senti Nunziu, ora tu vai fora e vidi si u Zozzu è nei dintorni.

NUNZIO - E tu non veni cu' mmia?

PINO - Per ora non possu.

NUNZIO - E ssi mi vidi?

PINO - A tia non ti conosce. Controlla puru si è sulu o si ci sunnu àutri cristiani cu' iddu.

NUNZIO - E poi chi fazzu?

PINO - Poi ritorni ccà.

NUNZIO - Và bbeni!

PINO - Stai attentu, però! Non ti fari capiri!

NUNZIO - Non ti preoccupari! (Sta per uscire)

PINO - Aspetta! Controlla, prima, du' spioncinu.

NUNZIO - (Guarda dallo spioncino) Non c'è nuddu! (Aprè la porta ed esce)

Pino nel frattempo guarda dalla finestra. Suona alla porta, Pino dopo aver guardato dallo spioncino, apre. Rientra Nunzio.

PINO - Chi fai?

NUNZIO - Mi scuddai 'a lista da' spisa.

PINO - Ma chi ti nni futti per ora!

NUNZIO - Datu chi nèsciu compru 'a pancetta. (Prende il foglio di carta e va via)

Pino ritorna a guardare dalla finestra. Bussano alla porta.

VOCE DI NUNZIO - (Agitato) Aprimi! Presto aprimi, Pino! Aprimi!

PINO - (Aprè subito la porta, entra Nunzio affannato) Chi c'è?

NUNZIO - Sta 'nchianannu!... Sta 'nchianannu ccà!

PINO - Stai cammu! Non succedi nenti!

NUNZIO - Sunnu dui! Dui sunnu!

PINO - Stamu muti, facemu finta chi non ci semu. *Suonano alla porta.*

NUNZIO - Minchia, arruvau!

PINO - (Sottovoce) Mutu! Mutu!

Senza fare rumore, guarda dallo spioncino. Fa segno con la testa che è lui. Nunzio ha un momento di panico. Suono del campanello più prolungato. Silenzio. Poi da sotto la porta sbucca una busta.

Pino la apre, c'è un biglietto aereo e un messaggio.

NUNZIO - Chi è?

PINO - Un bigliettu!

NUNZIO - Chi bigliettu?

PINO - Pi' l'aereo!

NUNZIO - Devi partire?

Pino fa sì con la testa.

NUNZIO - Quannu?

PINO - Stanotti.

NUNZIO - Sùbbutu? Ma si tunasti oggi! E a unni vai?

PINO - In Brasili.

NUNZIO - Ma ch'è fari in Brasili?

PINO - Nunziu, vai a comprari 'a pancetta.

NUNZIO - Ah, veru! (Va verso la porta d'ingresso) E 'a passiatu? Quannu nnà facemu 'a passiatu?

PINO - Cchiù taddu, Nunziu! Cchiù taddu!

Nunzio guarda dallo spioncino, poi apre la porta e va via.

BUIO

SCENA II

Pino sta preparandosi la valigia sul tavolo. Nunzio, seduto, lo guarda.

NUNZIO - Quantu stai dda?

PINO - Non cchiù 'i dieci jonna!

NUNZIO - Comunque ti divetti! Un bellu postu è un Brasili... Chinu 'i fimmini! Ah, pòttiti puru u costumi, picchi dda è estati! Ti poi fari puru u bagnu!

PINO - Ma tu chi nni sai?

NUNZIO - U sàcciu! Hàiu puru i fotografii du' Brasili! (Va via nell'altra stanza, poi ritorna con alcuni depliants) Vidi? (Mostrandoglieli) Chistu è u mari!... L'oceanu!... A spiaggia è ranni... Pulita! Chisti sunnu i cristiani chi si fannu u bagnu...

Màsculi e fimmini usunu sulu un pezzu di costumi. I fimmini, infatti, hannu tutti i minni 'i fora. E poi hanno u costumi stranu! Hannu 'na speci di filu... 'n'elasticu... o 'na codda... chi ci patti di ccà... (indica l'ombelico) fa tuttu u giru da panza, scinni di dietro, s'infilu 'nto culu, sale davanti e si unisce cun pezziceddu i stoffa. (Mima tutta l'azione con le mani) Dda si usa molto 'stu costumi... Ccà, invece, i fimmini, non ponnu usari picchi i màsculi ci lassirunu i occhi o ci 'nchianirunu i supra. E màsculi brasiliani, invece, non ci fa cchiù impressioni, sunnu abituati... (Pausa) U sai, mi piaciaria assai annari in Brasili... Quantu custa u bigliettu?

PINO - Ora non ti possu puttari!

NUNZIO - No, non ti preoccupari... Jo u dissi così...

PINO - 'A prossima vota annamu assieme!

NUNZIO - Jo hàiu un milioni consevatu... Ci basta?

PINO - Ci basta! Ci basta! (Squilla il telefono. Nunzio si alza per andare a rispondere. Pino lo blocca) Femmu! Non rispondere!

NUNZIO - Ma ommai...

PINO - Femmu ti dissi! Saravi u Zozzu! (Il telefono continua a squillare)

NUNZIO - Risponni! Fossi voli 'a conferma chi

patti cu' iddu.
PINO - U sàcciu jo chi voli ddu figghiu 'i buttana!
NUNZIO - Ma comu? Fu così gentili chi ti pagau puru u viaggiu? (*Pino non risponde*) Mah! Jo non stàiu capennu cchiù nenti!
Il telefono non squilla più. Pino ha difficoltà a piegare una camicia.
NUNZIO - Chi stai facennu? Non si piega così 'a camicia! S'impadda tutta!
PINO - (*Sbuffa e lo fulmina con una occhiata*)
NUNZIO - (*Mettendo le mani nella valigia*) Ti fazzu avvidiri comu si fa.
PINO - (*Irritato*) Non m'interessa! E poi t'a lluvvari 'stu brutto vizio di mètteri sempre i manu 'nte me' così! U capisti? Chista è l'ultima vota chi t' u dicu! (*Pausa*) Pi' casu, sai a unni è 'a maglietta nira.
NUNZIO - Quali?
PINO - Chidda cu' stemma 'nto taschinu.
NUNZIO - Ava èssiri 'nto cassetto.
PINO - Vaddai 'nto cassetto, ma n'a visti.
NUNZIO - Jo dda a misi, vadda mègghiu!
Pino, va nell'altra stanza. Nunzio, prende la camicia ed incomincia a piegarla. Però quando la risistema in valigia, scopre una pistola. La prende, rimane un attimo a fissarla, sconvolto, poi la nasconde in tasca. Pino ritorna con la maglietta nera.
PINO - Non era 'nto cassetto... era 'nte robbi 'i stirari. (*Silenzio. Continua a sistemarsi la biancheria in valigia*) Chi voi puttato du' Brasili? (*Nunzio non risponde*) Ah, chi voi puttato du' Brasili? (*Nunzio sta zitto*) Ohu, stàiu parrannu cu' ttia!!!
NUNZIO - Nenti!
PINO - Nenti? Peggju pi' ttia! Jo ti vulia puttari 'na bella cosa! (*Pausa. Si sente da fuori la sirena di un'autoambulanza. Pino va a guardare dalla finestra*) Si fimmau sutta u nostru puttuni... Fossi si sintiu mali quacchidunu...
NUNZIO - (*Preoccupato*) Chi è l'autoambulanza?
PINO - Sì.
NUNZIO - E chi voli?
PINO - Chi nni sàcciu! Fossi ceccunu a quacchidunu.
NUNZIO - (*Comincia ad agitarsi*) A mmia ceccunu... a mmia ceccunu...
PINO - Chi hai Nunziu?
NUNZIO - ... 'O spitali... Mi vonnu puttari 'o spitali...
PINO - Ti senti mali?...
NUNZIO - Jo non ci vògghiu annari 'o spitali... Non ci vògghiu annari...
PINO - Stai cammu! Non vai 'o spitali!... Non vai 'o spitali!
Suonano al citofono. Pino sta per rispondere.
NUNZIO - Non àpriri Pino... Non àpriri...
PINO - Ma non vonnu a ttia!...
NUNZIO - Sì, a mmia vonnu!!! A mmia vonnu! 'O spitali mi vonnu puttari!!!
PINO - Fossi hannu bisogno d'aiutu...
NUNZIO - (*Fuori di sè*) Femmu! Non àpriri ti dissi!!! Non àpriri!!! (*Estrae la pistola e la punta a Pino*)
PINO - (*Incredulo e terrorizzato*) 'A me' pistola... 'A me' pistola...
NUNZIO - (*Puntandosi la pistola alla tempia*) Si apri m'ammazzu... M'ammazzu!
PINO - Attentu chi è carica! Attentu chi è carica!
NUNZIO - Iddi 'o spitali mi vonnu puttari!... 'O spitali!... E jo non ci vògghiu annari 'o spitali... Non ci vògghiu annari!... Non ci vògghiu annari!... (*Ha un forte attacco di tosse e respira con affanno. Getta la pistola*) Presto, 'a medicina! Pigghimi 'a medicina!
PINO - (*Nel panico*) A unni a mittisti?
NUNZIO - (*Tossendo*) No sàcciu! Non m' u ricoddu!
PINO - (*La cerca negli armadietti*) N'a trovu! N'a trovu!
NUNZIO - 'Nto cessu! Vadda 'nto cessu!
PINO - (*Entra in bagno e poi ritorna con una bottiglietta di sciroppo. Nunzio ne beve un bel po'*) Ohu, chi cazzu fai? Basta! Basta! (*Gli toglie dalle mani la bottiglietta*) 'Sta vota assai nni bivisti! Nni bivisti assai!
NUNZIO - Ora mi passa! Ora mi passa!

PINO - Non è possibili chi sulu cu' stu sciroppu ti passa...
NUNZIO - U me' principali m' u dissi!
PINO - E picchi non s' a pigghia iddu?...
NUNZIO - Iddu non avi 'a tussi. Iddu mi voli bbeni a mmia!
PINO - Si ti vulia bbeni, non t' abbandonava 'na simana a casa... Ma ti puttava un medicu e ti facia controllari.
NUNZIO - Mi puttau unni u medicu!
PINO - Comu?
NUNZIO - Mi puttau 'o spitali! Mi ricoveraru, tri jonna stesi 'o spitali, oggi niscia... scappai! Oggi scappai du' spitali, l' autoambulanza vullia a mmia!... A mmia vullunu!
PINO - Picchi scappasti du' spitali? Picchi scappasti du' spitali?!!
NUNZIO - Picchi arruvavi tu... Tu mi fai 'a pasta, 'o spitali no! N' a sannu fari 'a pasta!...
PINO - Ma chi ti dissuru? Quantu avii a stari dda?
NUNZIO - No sàcciu! Eru in ossevazioni! Ogni tantu vinianu i dutturi, mi vaddàunu, e non diciunu nenti! Ma jo capia tuttu! Di' so' facci capia chi non ci piaccia...
PINO - Non è veru. Nunziu! Non è veru!
NUNZIO - Sì, è veru!
PINO - Tu non avivi scappari du' spitali... A pasta t' a puttava jo, u stissu! Tutti i jonna!
NUNZIO - Jo non putia stari cchiù dda! 'O spitali c' era puzza, troppa puzza!
La sirena dell'autoambulanza si allontana, Pino guarda dalla finestra.
PINO - Si n' annaru.
NUNZIO - Ha finisti 'a valigia?
PINO - Sì. (*Posa la pistola in valigia*) Ora nni facemu 'a passiatu.
NUNZIO - No. Cchiù taddu, per ora non mi sentu... Quannu fa buio, così annamu unni Lola! (*Tossisce*) Non vai unni 'a fimmina?
NUNZIO - Quali fimmina?
NUNZIO - Chidda chi telefonau e mi dissi chi so' maritu non c'è a casa.
PINO - Vàiu dopu chi manciamu unni idda.
NUNZIO - Angela! Si chiama Angela, è veru?
PINO - Ah, t' u ricuddasti?
NUNZIO - Avi figghi?
PINO - No.
NUNZIO - Avi i capiddi niri, longhi e l'occhi azzurri!
PINO - E tu comu u sai?
NUNZIO - E quannu ridi avi puru 'na fuscitta ccà, 'nta guancia!
PINO - Comu sai tutti 'sti cosi?
NUNZIO - Eh...
PINO - No, mi l' a ddiri!
NUNZIO - Non possu!
PINO - Ha vidisti, è veru?
NUNZIO - No sàcciu!
PINO - Nni vidisti assieme?
NUNZIO - Po' dassi!
PINO - M' u voi diri sì o no?!...
NUNZIO - Voi sapiri 'a verità?...
PINO - Dimmi!
NUNZIO - (*Dopo una breve pausa*) Sugnu jo so' maritu!
PINO - Mi dispiaci...
NUNZIO - (*Tira fuori dalla tasca della giacca una foto di Angela*) T' a scuddasti 'nta giacca.
PINO - Ti piaci?
NUNZIO - È propriu bedda!
PINO - Non è sulu bedda di fora.
NUNZIO - Puru dintra?
PINO - È 'na fimmina chi cugghiu! (*Pausa*)
NUNZIO - 'Sta frasi è stunata!
PINO - Non ti piaci?
NUNZIO - È stunata, suona mali.
PINO - Fossi a dissi mali jo...
NUNZIO - No! È propriu 'a frasi chi non è musicali.
PINO - Pò èssiri.
NUNZIO - Picchi a dicisti?
PINO - Mi scappau.
NUNZIO - Non avi sensu.
PINO - Non controllai 'a lingua.
NUNZIO - Si tu 'a studi parola pi' parola, capisci chi non voli diri nenti.
PINO - Piddaveru u dici?
NUNZIO - Studiala.

PINO - (*Scandisce la frase*) È - 'na - fimmina - chi - cugghiu! (*Pausa. Riflette un po'*) Hai raggiuni, non voli diri nenti!
NUNZIO - T' u dissi!
PINO - N' a dicu chiu!
NUNZIO - N' a diri mai chiu! (*Pausa*)
PINO - Nunzio...
NUNZIO - Chi c' è?
PINO - E si ci levu «chi cugghiu»... Comu suona?
NUNZIO - Fai 'na prova.
PINO - (*Scandisce di nuovo*) È - 'na - fimmina!
NUNZIO - Eccu, chista è musica!
PINO - È propriu chista 'a musica!
NUNZIO - Non ci voli tantu...
PINO - Basta l'essenziali. (*Riempie una pentola d'acqua e la mette sul fuoco*)
NUNZIO - Chi fai?
PINO - Fazzu bughhiri l'acqua, poi ci mettu 'na picca 'i bicarbonatu e ti fai du' fumenti. (*Pausa*)
NUNZIO - Pino...
PINO - Chi voi?
NUNZIO - Chi mi vulivi puttari du' Brasili?
PINO - Mi dicisti chi non vulivi nenti.
NUNZIO - No, schizzava... U vògghiu un regalínu.
PINO - E chi voi?
NUNZIO - Chi era dda cosa chi tu mi vulivi puttari?
PINO - Jo veramenti ti vulia puttari 'n'accedu.
NUNZIO - 'N'accedu?
PINO - Sì, un pappaiaddu!
NUNZIO - Veru?
PINO - E allura comu fintu?
NUNZIO - (*Sorpreso*) Bellu!... Mi piaci! M' u potti?
PINO - Ti pottu un pappaiaddu chi piumi colorati di tutti i culuri dill' arcobalenu.
NUNZIO - E c' u beccu russo.
PINO - O giallu.
NUNZIO - No, russo mi piaci.
PINO - Russo, allura.
NUNZIO - Però u vògghiu già chi parra.
PINO - Si non parra ci 'nsgnamu nui a parrari.
NUNZIO - No. U vògghiu già chi parra! Chi parra in brasilianu.
PINO - In portoghesi?...
NUNZIO - No. In brasilianu! E u vògghiu puru chi sapi cantari.
PINO - Sempre in brasilianu?
NUNZIO - Cettu! Tutti i canzuni brasiliani ava sapiri cantari.
PINO - E comu 'u chiamamu?
NUNZIO - Pedro. Pedro do Brasil.
PINO - Allura ava èssiri un pappaiaddu masculu?...
NUNZIO - No, puru fimmina.
PINO - Ma si ll'avemu a chiamari Pedro?...
NUNZIO - Va bè, cu' cazzu u capisci si un pappaiaddu è masculo o fimmina?
PINO - Veru, hai raggiuni!
NUNZIO - Poi u puttamu nte piazzu e u facemu cantari.
PINO - Va beni!
NUNZIO - 'A genti si femma a vaddallu a nni lasa i soddi 'nto cappeldu.
PINO - Peccid chi voli puru un cappeldu.
NUNZIO - U cappeldu u compru jo!
PINO - Facemu comu l'artisti di strada.
NUNZIO - I soddi chi guadagnamu 'i dividemu in tri.
PINO - Jo, tu...
NUNZIO - E Pedro, Pedro do Brasil. (*Tossisce*)
PINO - U sai chi avisti 'na bella idea?
NUNZIO - No, l'idea fu toi.
PINO - Ma jo non pinsava chi c' un pappaiaddu putiumu fari tutti 'sti soddi...
NUNZIO - Invece è così.
PINO - E si nni pottu dui?
NUNZIO - Du' pappaiaddi?
PINO - Eh!
NUNZIO - Si pò fari... Ma ci vonnu allura du' cappeldu.
PINO - Però guadagnamu u doppiu.
NUNZIO - Ma dividemu pi' quattu, non pi' tri.
PINO - Veru. Allura fossi non cunveni.
NUNZIO - Jo diria di pruvari cu' unu. Poi si l' affari vannu bbeni, pruvamu cu' dui.

I registi responsabili degli allestimenti

Giovanni Lombardo Radice e Maurizio Panici cureranno la *mise en espace*, a Spoleto, delle commedie prescelte dalla giuria del Premio Idi. Autori giovani che *Hystrio* pubblica in questo numero. Attore, regista, traduttore e sceneggiatore, Giovanni Lombardo Radice è direttore artistico della cooperativa Società per Attori e del Teatro della Cometa di Roma. Ha messo in scena opere di Shakespeare, Marivaux, Lorca, Strindberg, Scarpetta per poi concentrarsi, negli ultimi anni, soprattutto sul repertorio contemporaneo, contribuendo alla conoscenza italiana di autori inglesi e americani (Ayckbourn, Gurney, Griffin, Keveson, Durang).

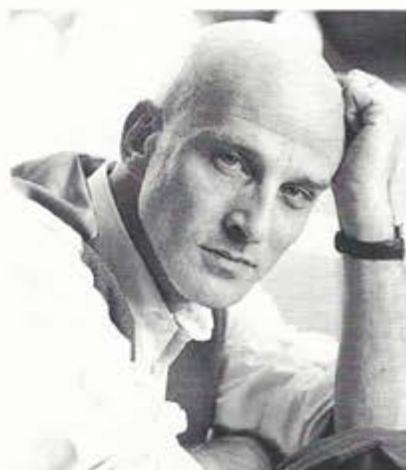
Come responsabile artistico di una compagnia e di una sala teatrale ha ampiamente promosso la drammaturgia italiana (Marino, Camerini, Longoni). Ha fatto parte della giuria per le ultime due edizioni del Premio Idi Autori Giovani.

Maurizio Panici ha studiato architettura e nel 1976 ha iniziato il suo lavoro in teatro. Nel '79 è cominciata la sua collaborazione con Luigi M. Musati, attuale direttore dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica di Roma, con il quale ha firmato il progetto di alcuni spettacoli, interpretandoli come protagonista: *Dandy*, *Percorsi*, *Morte per acqua* e *Nietzsche-Caesar*, nato dal progetto «Nietzsche» dal 1987 al 1991.

Ha fondato nel 1986 la Cooperativa Argot di cui è direttore artistico, con il progetto di promuovere la drammaturgia contemporanea. L'Argot ha ottenuto il «biglietto d'oro» a Taormina Arte nel '92 e Premio Idi nel '94.

Ha partecipato sempre come attore a diverse tournées internazionali a Copenaghen nel 1986, in Cina nel 1988, ad Istanbul e in Russia nel 1989 e a Campinas (Brasile), col *Nietzsche-Caesar*, nel 1991.

Ha collaborato con lo scenografo Tiziano Fario all'ideazione e realizzazione degli spettacoli *Quartets* (da *I quattro quartetti* di Eliot), insieme al musicista Luigi Cinque (1984) e *Linguaggi*, di S. Shepard e J. Chaikin, di cui ha firmato la regia (1991). Regista e interprete di *Via sulla strada* di Willy Russel nel 1992. Regista e ideatore del progetto «Prometeo, l'umanità assente» rappresentato a Roma presso l'Acea Montemartini (ottobre 1993). □



Pausa. Nunzio e Pino riflettono a lungo.

PINO - Nunziu, mi fici un cuntuu... Fossi è mègghiu pigghiaru du' pappaiaddi, guadagnari u doppiu e dividiri pi' quattru... chi pigghiaru sulu un pappaiaddu, guadagnari 'a mita e dividiri pi' tri...

NUNZIO - Jo, invece, pinsai 'n'otra cosa.

PINO - Cosa?

NUNZIO - Pigghiaru du' cappelldi, guadagnari u doppiu e dividiri pi' tri... chi pigghiaru du' pappaiaddi guadagnari sempri u doppiu ma dividiri pi' quattru.

PINO - Minchia Nunziu, veru... Hai raggiuni!

NUNZIO - Picchi pi' guadagnari u doppiu, ci vonnu du' cappelldi... no du' pappaiaddi.

PINO - Bravu Nunziu, bravu! (*Si alza e controlla la pentola*)

NUNZIO - Bugghi l'acqua?

PINO - Ancora no!

NUNZIO - (*Tossisce*) U sai Pino... (*Tossisce di nuovo*) U sai Pino chi ommi tutto oggi mi dura 'sta tussi. Picchi da dumani mi passa?!

PINO - Pi' mma era mègghiu si ristavi 'o spitali.

NUNZIO - E picchi? Dumani 'sta tussi mi passa! Definitivamente!... Parrai c'u Cori di Gesù!

PINO - E chi ti dissi u Cori di Gesù?

NUNZIO - Di supputtalla tutto oggi, chi da dumani non haiu cchiù nenti!

PINO - Speriamo.

NUNZIO - Picchi parri accusi?

PINO - Speriamo chi chiddu chi ti dissi s'avverra!

NUNZIO - Non hai fiducia, è veru?

PINO - Jo non haiu fiducia mancu di me' budella.

NUNZIO - Ma du Cori di Gesù aviri fiducia.

PINO - È inutili parrari ora, dumani videmu chiddu chi succedei.

NUNZIO - E si dumani jo non haiu cchiù 'a tussi... tu chi fai?

PINO - Ringrazio puru jo o Cori di Gesù e ci accendo un bellu ceru.

NUNZIO - U fai piddaveru?

PINO - Cettu c'u fazzu piddaveru! Anzi puru du' ceri accendo.

NUNZIO - 'I tia non mi l'aspittava, 'na cosa i chisti...

PINO - 'I mia tutto ti poi 'spittari.

NUNZIO - Mi fa piaciari!

PINO - E tu, invece, dimmi 'na cosa...

NUNZIO - Chi voi?

PINO - Si dumani hai ancora 'a tussi... chi fai?

NUNZIO - Continuo a pigghiaru u sciroppu du me' principali.

PINO - No! Jo vògghiu sapiri chi fai c'u Cori di Gesù... Comu ti comporti?

NUNZIO - Aspettu 'n' autru jonnu.

PINO - Ah... aspetti 'n' autru jonnu... E non t'incazzi?

NUNZIO - E picchi m' 'a nazzari?... Pari chi fu u Cori di Gesù chi mi fici vèneri 'a tussi?... Anzi u Cori di Gesù si m' 'a fa passari, mi fa un favuri.

PINO - Capla, capla... Mi pari a mma chi stai divintannu troppu filosoficu.

NUNZIO - Ti pari a tia... Ma non è così!...

PINO - E com'è?

NUNZIO - 'A verità è chista!

PINO - Puru di verità sai parrari?

NUNZIO - No!... U discussu è chistu!

PINO - Picchi prima dicisti 'a verità è chista?

NUNZIO - U dissi così... È un modo di diri...

PINO - Tu 'a canuci 'a verità?

NUNZIO - (*Riflette un po'*) No!

PINO - Allora poi parrari!

NUNZIO - Mi capita spissu di parrari e di non capiri chiddu chi stàiu dicennu.

PINO - Puru a mma mi capita spissu.

NUNZIO - E chistu chi voli diri?

PINO - Chi c'è quaechicosa chi non va.

NUNZIO - Ma a unni 'nto cirveddu?

PINO - Fossi.

NUNZIO - E si 'a cosa è chista... chi facemu?

PINO - Avemu a stari muti!

NUNZIO - O parrari da sulu!

PINO - Parrari da sulu non è 'na cosa bella!

NUNZIO - È comu stari muti!

PINO - Cettu, è così!

NUNZIO - Così comu?

PINO - 'Nta 'stu modu.

NUNZIO - Quali modu?

PINO - Chiddu chi dicisti tu.

NUNZIO - Sicuru chi u dissi jo?

PINO - Pensu.

NUNZIO - Vidi t'u dimostrai!

PINO - Cosa?

NUNZIO - Iniziai un discussu, e si tu mi dici ora chiddu chi dissi... jo non t'u sacciu spigari.

PINO - Ma jo no vògghiu sapiri chiddu chi dicisti.

NUNZIO - Picchi tu si un me' amicu... e non mi dumanni chiddu chi dissi pi' non mettimi in imbarazzu.

PINO - Non è questioni d'amicizia... 'A questioni è 'n'otra.

NUNZIO - Qual è?

PINO - Chi puru jo, si tu mi dumanniri 'i chi parrammu, non t'u sacciu diri.

NUNZIO - Allora semu puntu e da capu.

PINO - Cettu, semu o puntu 'i pattenza.

NUNZIO - È comu si non dissumu nenti.

PINO - Ma picchi tu sintisti quaechicosa?

NUNZIO - No!

PINO - E mancu jo!

NUNZIO - Ma picchi parrau quaechidunu?

PINO - Non mi pari.

NUNZIO - Allora ora iniziò a parrari!

PINO - E chi dici?

NUNZIO - Haiu fami!

PINO - È veru, ora stai parrannu!

NUNZIO - Mi senti?

PINO - Cettu chi ti sentu!

NUNZIO - Allora Pino, mi prepari a pasta comu 'a sai fari tu?

PINO - C' 'a pumadoru?

NUNZIO - U pipi russu...
 PINO - ... 'A pancetta...
 NUNZIO - ...U pecorinu...
 PINO - ...U pammiggianu no!...
 NUNZIO - ...U pammiggianu no, non mi piaci! U pecorinu sì, mi piaci! Mi assai u pecorinu!
 PINO - ...E 'a pasta longa!...
 NUNZIO - ... 'A pasta cutta no! Non mi piaci! 'A pasta longa invece sì, mi piaci! Mi piaci assai!...
 PINO - ...E u vinu! Tantu vinu!...
 NUNZIO - ...U vinu russu! U vinu jancu no!...
 Non mi piaci!... U vinu russu sì, mi piaci! Mi piaci assai!... *(Si va lentamente a*

BUIO

SCENA III

Pino con un grembiule da cucina è ai fornelli, sta preparando il sugo. Nunzio, seduto al tavolo, guarda delle fotografie.

PINO - U sugu è pruntu! Quannu bugghi l'acqua ci calamu 'a pasta! Comu ti senti?
 NUNZIO - Insomma!
 PINO - Ommai u capisti comu si fannu i fumentu... pecciu puru dumani ti poi fari. *(Pausa)*
 NUNZIO - Pino...
 PINO - Chi voi?
 NUNZIO - Hai raggiuni chi mi vidi cchiù siccu... 'Nta 'sta simana pidia quattro chili.
 PINO - U sacciu! U sacciu!
 NUNZIO - E cu' t' u dissi?
 PINO - Chi?
 NUNZIO - Chi pidia quattro chili?
 PINO - Cu' mi ll'avia a diri? Nuddu!
 NUNZIO - E comu facisti a indovinari?...
 PINO - Si vidi a occhio nudo.
 NUNZIO - A occhio nudo si vidi chi pidia quattro chili?
 PINO - Non si vidi chi pidisti quattro chili, ma si vidi chi si cchiù siccu!
 NUNZIO - Ma stàiu mali?
 PINO - No.
 NUNZIO - Non paru malatu?
 PINO - Si cchiù sciupatu.
 NUNZIO - Assai?
 PINO - 'Na picca.
 NUNZIO - Ma 'nta facci comu sugnu?
 PINO - Non si mali.
 NUNZIO - C'è u peggju, è veru?
 PINO - Sempri c'è u peggju!
 NUNZIO - Ma si caminu 'nta strada 'a genti u capisci chi sugnu cchiù siccu?
 PINO - 'A genti 'nta strada si nni futti 'i tia!

Pausa.
 NUNZIO - E 'a bucca comu l'hau?
 PINO - 'A stissa! 'A bucca è 'a stissa!
 NUNZIO - E l'occhi?
 PINO - L'occhi... *(Lo guarda negli occhi)* L'occhi...
 NUNZIO - L'occhi?... Ah, comu sunnu l'occhi?
 PINO - L'occhi sunnu un po' cchiù 'nfussati.
 NUNZIO - Troppu?
 PINO - Nooo... 'Na cosa minima.
 NUNZIO - Non fazzu impressioni?...
 PINO - Non fai impressioni.
 NUNZIO - C'è u peggju?
 PINO - C'è u peggju!

Pino prende una tovaglia e la distende sul tavolo, poi prende i piatti, i bicchieri, le posate, una bottiglia di vino ed inizia ad apparecchiare.

NUNZIO - Pino, m' u fai un piaci?...
 PINO - Chi voi?
 NUNZIO - Spegni un attimu 'a luci.
 PINO - Picchi?
 NUNZIO - Un attimu sulu! Fammi 'stu piaci. *(Pino spegne la luce)* L'hai un fiammiferu?
 PINO - Hàiu l'accendinu.
 NUNZIO - Accendilo! E chianu chianu avvicinati vessu 'i mia...
 PINO - Ma picchi?
 NUNZIO - Avvicinati!... *(Pino si avvicina)* Così... Senza fari rumuru... Avvicinati c' a fiamma a me facci... *(Pino con la fiammella illumina il volto di Nunzio)* Ora, vaddimi 'nta ll'occhi... Ti stai scantannu?
 PINO - 'I cui?
 NUNZIO - 'I mia ti scanti?
 PINO - Ma chi si tutto scemu!?

NUNZIO - Allora i genti si mi vidunu o scuru, non si scantunu 'i mia?
 PINO - Pi' chistu mi facisti stutari 'a luci?... Pi' dimmi 'sta cosa?
 NUNZIO - Sì.
 PINO - Ma non mi scassari 'a minchia! *(Accende la luce)*
 NUNZIO - C'è u peggju, è veru?
 PINO - Tu si malatu 'i testa!
 NUNZIO - Ora mi sentu cchiù sicuru... Mi sentu megghiu...

PINO - E jo sugnu cchiù malatu 'i tia chi ti vegnu d'appressu. Dai posa 'sti fotografii chi è quasi pruntu!
 NUNZIO - Aspetta! Prima ti vògghiu dumannari 'na cosa. *(Gli mostra una foto)* Cù jè chistu?
 PINO - Chi t'interessa?

NUNZIO - Jo u sacciu cu jè, ma u vògghiu sapiri 'i tia.
 PINO - 'I posi 'sti fotografii, chi avemu a manciari?!

NUNZIO - È to' patri, è veru?
 PINO - Sì! È me' patri! Si cuntentu ora?!
 NUNZIO - Un giganti era to' patri!
 PINO - L'avati i manu chi è quasi pruntu!
 NUNZIO - Picchi non mi parri di to' patri?
 PINO - *(Infastidito)* Chi cazzu voi sapiri 'i me' patri?!

NUNZIO - Era duru?... Severu?... Si 'mbriacava?
 PINO - No, chistu no! Non si 'mbriacava... Ma ti facia trimari puru quannu ti vaddava. Chiddu chi dicia iddu s'avia a fari. Avia sempre reggiuni. Non l'avii mai contraddiri! Puru quannu avia tortu. Anzi cetti voti t' u facia apposta! Sì!... Sbagghiava apposta, pi' vidiri 'a to' reazioni! 'Na gran testa 'i minchia era!...

NUNZIO - Assumigghiava a me' patri!
 PINO - Non ti dicu, poi, chi cumminava quannu si facia l'orariu 'i manciari e non c'era ancora 'a tavola apparecchiata... Gridava!... Buci di mali cristianu! A mezzogiorno in puntu, tutti aviumu èssiri sittati a tavola, e si mancava quacchidunu non sulu non manciava, ma iddu pigghiava 'a cinghia, 'a bagnava e ci dava tanti colpi 'nta schina, pi' quanti minuti di ritaddu puttava.
 NUNZIO - A generazioni di nostri patri è strana! Ma non è cuppa soi! A cuppa è da guerra chi a ficciu quannu eranu ancora troppu picciriddi e sicuramenti ristarù scioccati.

PINO - *(Prende una foto dalle mani di Nunzio)* U vidi chistu? Era me frati, era cchiù ranni di mia di tri anni. Giucàmu sempre assieme o palluni. Era troppu bravu iddu. C' u palluni facia chiddu chi vulla. S' u passava 'nta testa, 'nto pettu, 'i taccu... Pensa chi 'nna vota, ti giuru u visti jo chi me' occhi, stesi cchiù di menzura a palleggiari senza fari, mai, càdiri 'a palla 'nterra. U vaddànu tutti, si era formata 'na folla di centu cristiani, fimmini, mäsculi, vecchi, picciriddi, tutti che ci battiunu i mani... Puru soddi ci regalànu. Ddu jonnu tunnammu a casa cu' vvvinti minuti di ritaddu. Appena nni visti me' mamma si misi i manu e capiddi. Me' patri era niru nta facci. Nui puru 'a maglietta n'aviumu luvato, prunti pi' coppi di cinghia. Ma dda vota me' patri, si compottau divessamenti. Ci pigghiau u palluni a me' frati e cun cuteddu ci u spaccu. No fici cchiù giucari cu' mmia, e s' u puttau cu' iddu a travagghiaru o puttu... Dda me' frati ci 'mpizzau 'a peddi. Un jonnu ci spararu a patri e figghiu, poi 'i chiuderu 'nto saccu e 'i ittaru a mari. Jo pi' 'na para d'anni non parrai cchiù... Annava 'nte muntagni a sparari e poi... quannu m' insignai a sparari bbonu, cuminciai a fari i viaggi, a girari u munnu. *(Pausa. Controlla la pentola)*
 NUNZIO - *(Tossisce)* Ma sta bugghiennu l'acqua?

PINO - Ancora no!
 NUNZIO - E comu mai?
 PINO - E chi nni sacciu!
 NUNZIO - Chi ci succiddu?
 PINO - Boh!
 NUNZIO - È possibili tutto chistu?
 PINO - Sì succedi, pensu di sì!
 NUNZIO - Allora u sai chi fazzu ora?
 PINO - No, chi fai?
 NUNZIO - Scègliu i fotografii cchiù belli, poi pigghiu un pezzu 'i tavola ci 'mpizzu i fotografii e fazzu un bellu quadru.

PINO - Comu i motti?
 NUNZIO - Picchi?
 PINO - Di solitu ch' i fotografii di motti si fannu i quadri.
 NUNZIO - Ma nui 'sta vota i facemu chi vivi.
 PINO - Ma sì!... Chi nni custa?
 NUNZIO - Nenti! I fotografii già l'avemu.
 PINO - Esattu! *(Pausa)* U sai Nunzio... Cetti voti mi piaci comu raggiunamu, picchi semu alternativi.

NUNZIO - Chi voli diri?
 PINO - Facemu cosi ch' l' altri non fannu.
 NUNZIO - Ma 'a cosa bella di tutto chistu è, chi nui n' o dicemu in giru...
 PINO - Chi?
 NUNZIO - Chi semu attentativi.
 PINO - Cettu!

NUNZIO - Picchi si u diriumu in giru, c' è sempri quacchidunu chi diria, chi chiddu chi nui stamu facennu ora... Iddu u facia deci anni fa.
 PINO - Invece nui non dicemu nenti!

NUNZIO - *(Mostra la foto di Angela)* Vadda Pino, 'a prima 'i tutti mittemu chista 'nto nostru quadru.
 PINO - Angela?
 NUNZIO - Bravu!
 PINO - A 'stu puntu non pigghiari chista, pigghia chidda in costumi...
 NUNZIO - In costumi? A unni è? N' a vidu!
 PINO - Vadda ci dev' essere.
 NUNZIO - *(La trova)* Allaccà!
 PINO - Eccu chista!

NUNZIO - Ma puru Angela avi i minni 'i fora?
 PINO - Eh!
 NUNZIO - E non ci 'nchianasti 'i supra?
 PINO - E secunno tia, quannu non c' è so' maritu, chi fazzu?

NUNZIO - Minchia di minni! Scusami, non è chi t' offensi si ti dicu 'sti cosi...
 PINO - Tu si l'unicu chi poi diri.
 NUNZIO - E avi puru idda u costumi chi s' infila 'nto culu?

PINO - Ora non esagerari però.
 NUNZIO - Hai raggiuni, iniziamu cu' chista u nostru quadru! *(Pausa)*
 PINO - Non avemu però 'na fotografia tutti dui assieme. Eppure ci vurrìa!
 NUNZIO - Jo l'hàiu 'a macchina fotografica!
 PINO - E cu' n' a fa? *(Pino e Nunzio riflettono un po')*

NUNZIO - No sacciu! *(Inizia a tossire. Si sentono dei passi sulle scale)*
 PINO - Mutu Nunzio! Mutu! Sta 'nchianannu quacchidunu. *(Nunzio beve la medicina. Pino guarda dallo spioncino. Suonano alla porta. Ogni tanto Nunzio ha un colpo di tosse, ma cerca di non fare troppo rumore, mettendosi la mano davanti alla bocca. Da sotto la porta sbucca un'altra busta. Pino come al solito la apre e trova una foto, dopo averla guardata, ha uno scatto di rabbia verso la porta)* Bastaddu!!! Bastaddu!!!
 NUNZIO - Chi c'è?

PINO - Picchi m' a scassari u cazzu a mmia?! Picchi m' a scassari u cazzu a mmia?
 NUNZIO - Chi c'è Pinu? Chi succiddu?
 PINO - *(Con sarcasmo, mostra la foto arrivata)* Mittemu puru chista 'nto quadru?
 NUNZIO - Bonu càmmiti, càmmiti.
 PINO - Ma chi mmi cammu!... Chi mmi cammu! Ci ll'avia dittu chi non m' interessava 'stu casu... ci ll'avia dittu!...

NUNZIO - Ma chi è brasilianu?
 PINO - No! È puru di nostri patti.
 NUNZIO - E picchi si trova in Brasili?
 PINO - Ma chi nni sacciu! Non m' interessa. Me nu cosi sacciu megghiu è.

NUNZIO - *(Prende la bottiglia di vino)* Nni voi?
 PINO - Ma sì... a bivemu! *(Brindano)* A' saluti!
 NUNZIO - A' toi! *(Bevono)* Quannu ci dai 'a confemmo o Zozzu, chi patti cu' iddu in Brasili?
 PINO - Dopu chi arrivunu i soddi.
 NUNZIO - Quali soddi?
 PINO - Du travagghiu!
 NUNZIO - Ma ti pagunu prima?
 PINO - Sì. A mità m' a dannu prima.
 NUNZIO - E si tu ti pigghi i soddi e poi non vai in Brasili, chi succedi?
 PINO - Nenti. Cuminciunu a mèttiri sutta 'a potta

non cchiù 'a fotografia 'i chistu... Ma 'a fotografia mei. (Squilla il telefono)
NUNZIO - Alluccà!
PINO - Risponni!
NUNZIO - Comu?
PINO - Ma sì, risponni!
NUNZIO - Ma si pazzu?!

PINO - Prima o poi l'a fari! (Altro squillo) Dai risponni!
NUNZIO - E si è u Zozzu chi ci dicu?
PINO - M' u passi a mmia!
NUNZIO - (Alza la cornetta) Pronto? Chi è che parla?... Ah, Angela! Comu stai? (Pino fa segno a Nunzio che non c'è) No. Pino ancora non tunnau, ma quannu tonna ci dicu chiddu chi mi dicisti!... Non lo devo dire più... Tunnau to' maritu!... Va beni!... Capia!... Sì, stai tranquilla, ci dicu chi ti fai sentire tu! Cettu!... Comunque Angela, complimenti... Stai bene in costumi... Ti giuru! Prego!... È 'a verità! Ciao! (Posa la cornetta) Pino mi dispiaci, tunnau so' maritu!
PINO - Pacenza! 'Na futtura 'i menu!
NUNZIO - (Ironico) Siccomi si futti assai!...
PINO - Ogni tantu puru a so' maritu ci tocca... Giustu?
NUNZIO - Ah, cettu!
PINO - Anzi u sai chi ti dicu? Brindamu o maritu di Angela!
NUNZIO - E ad Angela! (Bevono. Pino si alza, prende in frigo un'altra bottiglia di vino. Nunzio ha un colpo di tosse)
PINO - (Appoggia la bottiglia sul tavolo) Ci nn'è ancora n' autra!
NUNZIO - Bbonu 'stu vinu!
PINO - Cala, sulu sulu!
NUNZIO - È bellu fotti! (Pino versa il vino nei bicchieri) Ma è veru chi un bicchieri 'i vinu o jonnu fa bbeni?
PINO - Chi nni sacciu! Bivemu! (Brindano e bevono)
NUNZIO - M' u dissi un collega o travagghiu. Si chiama Stello, non dici mai 'na parola. Sta sempre muttu. L'unica cosa chi dici è chi un bicchieri di vinu o jonnu fa bbeni, chi 'na sigaretta dopu manciatu fa diggeriri e chi 'na tazza di caffè a matina ti fa svegliari. Tu chi pensi?
PINO - Pi mmia è un saggiu!... E si merita un brindisi... A Stello!
NUNZIO - A Stello! (Bevono) A prima vota chi ti visti, avia paura 'i tia. Mi scantava, pinsava chi eri un malu cristianu.
PINO - Inveci...
NUNZIO - Inveci non è veru! Non si mali. Unu t'ava sapiri pigghiarri.
PINO - Nunziu, non t'illudiri! Vidi chi jo sugnu 'na cosa fitusa!
NUNZIO - Non si 'na cosa fitusa! Si 'a genti ti sapi pigghiarri, tu, ti scappiri puru u cori.
PINO - Jo ci scippu u cori a' genti! Sempri! Senza pinsari troppu! (Versa il vino nei bicchieri. Bevono)
NUNZIO - Prima jo, non mi fidava 'i tia. Infatti, i soddi, i primi tempi, u sai a unni i tinta?
PINO - Chiusi a chiavi 'nto cassetto.
NUNZIO - No! 'Nte mutanni!
PINO - 'Nte mutanni?
NUNZIO - Sì! Jo hàu 'na mutanna c' a sacchetta. M' a fici me' mamma, quannu lassai u me' paisi e vinni a travagghiarri ccà. M' a fici picchi si scantava chi mi rubbavunu i soddi.
PINO - Appuntu avii sempre 'a stissa mutanna?
NUNZIO - Sì! E quannu tu 'i sutta mi vidivi bellu gonfiu, era picchi avia pigghiatu u stipendiu da pocu.
PINO - Ma tutti ddi soddi 'nte cugghiu, non ti davunu fastidiu?
NUNZIO - Infatti avia puru 'na pumata pi' ll'irritazioni.
PINO - U sai chi ti putia vènniri n' infezioni e t'aviunu puttari 'o spitali?
NUNZIO - U sacciu! Menu mali chi poi capia chi tu eri onestu, così rinfiscavi 'na picca.
PINO - Menu mali chi u capisti.
NUNZIO - Menu mali!
PINO - A' saluti Nunziu!
NUNZIO - A' toi! (Bevono) Pino a propositu di mutanni, a 'sta ura Lola c'è 'nto vialoni?
PINO - Ommai è buio, pensu di sì!

NUNZIO - Chi dici ci facemu un brindisi puru a idda?
PINO - E picchi no?
NUNZIO - A Lola!
PINO - A Lola! (Bevono. Pausa. Pino osserva attentamente Nunzio) Dimmi 'na cosa Nunziu... Ma tu piddaveru si convintu chi jo sugnu un bravu cristianu?
NUNZIO - Ti giuru! Quantu vògghiu beni 'a Madonna!
PINO - Non è c' u dici così... Pi' fammi un piaciari a mmia...
NUNZIO - No! Veramenti! Jo cetti così 'i capisciu!
PINO - Comu facisti a capirlo... jo mai parrai veramenti cu' tia?
NUNZIO - Non avi impottanza! Non c'è bisogno di parrari! Jo sugnu comi l'animali... L'animali chi fannu parrunu chi cristiani? No! Però 'i capisciu u stissu. I capisciu attraverso l'odori... L'istintu. Senza bisogno di diri 'na parola. Pi chistu non si sbàgghiu mai!
PINO - Ma 'sta vota tu ti sbagghiasti!
NUNZIO - No! Non mi sbagghiai!... Puru 'sta vota non mi sbagghiai!... A bivemu, Pino! A bivemu! (Bevono) Pino, ti vògghiu dumannari 'na cosa.
PINO - 'Nta 'stu mumentu mi poi dumannari tuttu chiddu chi voi!
NUNZIO - (Gli mostra una foto) Cu' jè 'sta fimmia?
PINO - (Guarda la foto) Chista è 'na spagnola!
NUNZIO - Sicuru chi non è siciliana?
PINO - No, no spagnola è!
NUNZIO - E comu si chiama?
PINO - Ines. Ti piaci ah...
NUNZIO - Assumighgia a 'na me' amica. A una du me' paisi. Chi facia 'a commessa 'nto negozio di giocattoli. Era 'a me' zita. Fummu ziti quattu jonna.
PINO - No sapia chi eri zitu.
NUNZIO - Puru idda non sapia chi era zita cu' mmia.
PINO - U sapii sulu tu?
NUNZIO - Idda, però, s' u 'mmagginava.
PINO - Picchi non m' i parrasti mai di 'sta figliola?
NUNZIO - Picchi non si presentau mai l'occasione. Dammi un gocciu 'i vinu.
PINO - (Versa nei bicchieri un po' di vino. Brindano) A' nostra! (Bevono)
NUNZIO - 'A prima vota c' a visti, ristai a vaddalla ppi' cinqu minuti, c' a bucca apetta... Idda stava pettinannu 'na bambola esposta in vetrina, e jo pi' casu mi trovava a passari di dda strada. Ristai colpito da' grazia chi avia a pettinari ddi capiddi. Ma non sulu da so' grazia ristai colpito... Ma puru di 'na latta di pittura chi comu una manna du cielu m' arriva, all'improvvisu, supra 'a testa.
PINO - Ti facisti mali?
NUNZIO - 'Na picca. Idda, intantu, chi visti tutta 'a scena, cumincia a ridiri chi lacrimi a l'occhi... Jo ristai femmu dda, 'mpalatu e pi' quacchi minutu non capia cchiù nenti... Mi ricoddu sulu a vuci du pitturi chi du secunnu pianu du palazzu gridava: «No fici apposta!... No fici apposta!... Così chi succedunu!... Stia tranquillo chi è lavabili...». Idda, allura, si dispiaci e c' un fazzulettu nesci du negoziu e mi 'sciuga 'a facci. Sempri ridennu, però...
PINO - Anzi fu gentili.
NUNZIO - U jonnu dopu ripassu du negoziu e ti vidu idda chi dalla vetrina mi mostra u fazzulettu c' a me facci stampata... precisa...
PINO - Comu a Gesù Cristu?!NUNZIO - Puru jo pinsai 'a stissa cosa. E ristai a bucca apetta, pi' cinqu minuti, colpito da quella immagine quasi sacra... Ma non sulu da quella immagine ristai colpito, ma puru dal pennello du pitturi, chi comu una manna du cielu m' arriva, all'improvvisu, supra o brazzu!
PINO - Ti facisti mali? (Versa il vino nei bicchieri)
NUNZIO - 'Na picca! (Bevono) Idda, intantu, chi visti tutta 'a scena, cumincia a ridiri chi lacrimi all'occhi... Jo ristai femmu li... 'mpalatu... C' u brazzu chinu 'i sangu... E pi' quacchi minutu, non

capia cchiù nenti... Mi ricoddu sulu 'a vuci du pitturi chi du secunnu pianu du palazzu gridava: «No fici apposta! No fici apposta!... Così chi succedunu...». Idda, allura, si dispiaci e c' un fazzulettu nesci du negoziu e mi asciuga u sangu... Sempri ridennu però...
PINO - E poi chi succiddu?
NUNZIO - U tezzu jonnu ripassu sempre du negoziu, e ti vidu idda che dalla vetrina mi mostra u fazzulettu chinu di sangu, cu' l'immagini du me' brazzu stampata... Precisa...
PINO - Tu ristai a bucca apetta, pi' cinqu minuti, colpito da quell'immagine...
NUNZIO - Ma non sulu da quella immagine ristai colpito... Ma puru dall'urlo du pitturi chi comu una manna du cielu si schiantava, all'improvvisu, 'nto marciapiedi, vulannu du secunnu pianu du palazzu.
PINO - Si fici mali?
NUNZIO - 'Na picca! Idda, intantu, chi visti tutta 'a scena...
PINO - Cumincia a ridiri chi lacrimi all'occhi...
NUNZIO - Jo ristai femmu li... 'mpalatu... E pi' quacchi minutu non capia cchiù nenti... Mi ricoddu sulu a vuci du pitturi chi 'nta 'na pozzanghera di sangu dicia: «No fici apposta! No fici apposta!... Così chi succedunu!...» Idda, allura, si dispiaci, e c' un linzolu nesci du negoziu e copri u pitturi...
PINO - E u quattu jonnu?
NUNZIO - U quattu jonnu nni vistumu o funerali du pitturi... E dopu tri jonna u pitturi risuscitau...
PINO - U sai chi fossi jo 'a canuscio 'a to zita? Comu si chiama?
NUNZIO - Maddalena.
PINO - A' Maddalena, allura! (Versa il vino nei bicchieri)
NUNZIO - A' Maddalena! (Bevono. Sono ormai ubriachi) E tu, comi 'a canuscisti 'a spagnola?
PINO - Boh!
NUNZIO - A' spagnola!
PINO - A' spagnola! (Bevono) Nni scuddammu a quacchidunu?
NUNZIO - Mi pari di no!
PINO - Sicuru?
NUNZIO - Fammi pinsari.
PINO - Possu pinsari cu' tia?
NUNZIO - Sì. Ma non pinsari chiddu chi pensu jo.
PINO - No jo pensu a n' autra cosa.
Pausa. Pino e Nunzio pensano.
NUNZIO - Jo già pinsai!
PINO - A cui?
NUNZIO - O' me' principali! Iddu mi voli bbeni!
PINO - O' principali!
NUNZIO - O' principali! (Bevono) Tu già pinsasti?
PINO - No, ancora no!
NUNZIO - Jo già pinsai!
PINO - A cui?
NUNZIO - O' magazzinieri.
PINO - O' magazzinieri!
NUNZIO - O' magazzinieri! (Bevono. Il gioco gli piace, incominciano a divertirsi) Tu già pinsasti?
PINO - No, ancora no!
NUNZIO - Jo già pinsai!
PINO - A cui?
NUNZIO - O' me' cappottu? O' cappottu chi mmi futtiu?
PINO - Giustu! O' cappottu chi ti futtiu!
NUNZIO - O' cappottu chi mmi futtiu! (Bevono. Tossisce)
PINO - Eccu, ora pinsai!
NUNZIO - (Tossendo) A cui?
PINO - A' tussi! Brindamu puru a 'stu cazz' i tussi! (Ridono)
NUNZIO - A' 'stu cazz' i tussi! (Bevono)
PINO - Minchia, pinsai di novu!
NUNZIO - A cui?
PINO - O' Zozzu! Brindamu puru o' Zozzu!
NUNZIO - O' Zozzu!
PINO - O' Zozzu! (Bevono) Stàiu pinsannu!... Ancora stàiu pinsannu!
NUNZIO - A cui?
PINO - A' motti? Brindamu puru a' motti! A' motti buttana!
NUNZIO - A' motti buttana! (Bevono. Nunzio ha un forte attacco di tosse, e sputa il vino)

PINO - Non ti preoccupari Nunzio! Potta bbonu! Si cadi u vinu è bonauguriu! Jo intantu pensu... Pensu puru pi tia!... Non ti preoccupari, ci nn'è n'atra buttigghia! (*Prende la bottiglia di vino. Nunzio, intanto, va verso il bagno*) Puliziu jo! Lavu jo 'nterra! Bivemu ora! Fozza bivemu! U vinu metti sangu! Metti sangu! (*Beve dalla bottiglia*)

BUIO

SCENA IV

Nunzio apparecchia la tavola per mangiare. Dalla porta del bagno si sente scorrere l'acqua.
NUNZIO - (*Si avvicina alla porta del bagno*) Pino, l'acqua bugghi! Ci calai 'a pasta, fra quacchi minutu è pruntu! (*Si siede. Pausa. Poi ritorna dietro la porta*) Pino, nni scuddammu di comprari u pani. È veru chi non avemu u secunnu, però 'na picca 'i pani sempru ci voli... Puru pi' fari 'a scarpetta!... Chi dici u compru? Pi' mmia è u stissu! (*Guarda dalla finestra. Poi ritorna a parlare, sempre da dietro la porta del bagno*) Su' voi u possu comprari... Nenti? Va bbeni, comu voi tu! (*Va ai fornelli, controlla la pentola. Ritorna dietro la porta*) Pasta nni calai menzu chilu, a vògghia... nni putemu dari 'na bella scorpacciata! 'Sta vota però u pecorinu ci' u mettu insieme o ssugu, 'mmiscamu tutti così insieme e 'a giru tutta a 'na vota... Tu sbrighati però... Chi fra un minutu è pruntu! (*Torna a sedersi pensieroso. All'improvviso si rialza e bussa alla porta del bagno*) Pino... Pino... O' Pino... È pruntu! 'A pasta è pronta! (*Aprire la porta del bagno, vede Pino per terra*) Buttana da miseria! Pino! U sàpia! Pino u sàpia! (*Preso dal panico, lo trascina fuori dal bagno*) È cuppa mei! È cuppa mei! Jo fu! Fu' jo! Ma non fici apposta! Ti giuru! No fici apposta! Pi' fozza ll'avia a fari! Pi' fozza!!! Pu' to' bbeni u fici! Cridimi, sulu pu' to' bbeni u fici! Stai tranquillu, ora ti passa! Ti passa tuttu ora! Non hai nenti! Nenti hai! (*Lo fa sedere*) Dommi sulu 'na picca, e quannu ti svigghi ti passau già tutti così! (*Tira fuori dalla tasca una bottiglietta di medicinale*) Chista è 'a bottiglietta, chista ccà! 'A vidi? M' a desi u me' principali. Pi' dōmmiri m' a desi! Jo 'i notti non dummia mai, ti ricoddi? Cu 'sta bottiglietta, invici, pigghia sonnu sūbbutu sūbbutu. Bāstunu pochi goeci. Jo a tia ti nni misi dūdici 'nto bicchieri 'i vinu... Dūdici goeci ti fici bbiviri... Ma non sunnu assai, ti fannu dōmmiri sulu quattu uri!... U tempu chi jo mi preparu 'a valigia e vāiu a to' postu in Brasili. Mēgghiu si vāiu jo in Brasili, è veru? Così tu ti riposi un pocu, si troppu stancu! Quannu ti svigghi, però, non ti preoccupari si non mi vidi... Jo, comunque t' u scrivu un bigliettu, così quannu tu u leggi stai tranquillu... Ah, u pappaiaddu u pottu jo... C' u beccu russu e i piumi colorati cu tutti i culuri dill' arcobalenu... (*Accarezzaandogli la testa*) Ora però dommi!... Dommi Pinuzzu... Ti fa bbeni dōmmiri... Dommi!

BUIO

SCENA V

Nunzio dorme seduto. Dalla porta del bagno viene fuori Pino, si è appena sciacquato.
PINO - (*Asciuga il sudore a Nunzio*)
NUNZIO - (*Aprire appena gli occhi*) Cu' jè?
PINO - Jo sugnu.
NUNZIO - Cu' si, un brasilianu?
PINO - Ma quali brasilianu! Jo sugnu Pino!
NUNZIO - Non semu in Brasili?
PINO - Capia va... Ti pigghiu u termometru che devi avere un po' di febbre.
NUNZIO - No! Non n'hāiu frevi, non n'hāiu! Mi sentu mēgghiu! M' a potti, inveci, 'na copetta? (*Pino va in camera da letto e ritorna con una coperta. Lo copre*) Ma chi succidiu?
PINO - Nenti! Bivemmu un bicchieri 'i vinu cchiù sai e poi dummemmu 'na picca.
NUNZIO - Puru jo dummia?
PINO - Puru tu dummisti!
NUNZIO - Ma jo non bivia 'nto to' bicchieri.
PINO - Chi voli diri! Ti bivisti un litru 'i vinu, però.
NUNZIO - E quantu dummemmu?

PINO - Un' oretta.
NUNZIO - Un' oretta?
PINO - Circa.
NUNZIO - Non dummemmu quattu' uri?
PINO - Un' ura, un' ura dummemmu!
NUNZIO - Jo pinsava quattu' uri.
PINO - Tu dummisti menz' ura cchiù 'i mmia, ti calau u sonnu prima.
NUNZIO - No, allora ti sbagghi! Impossibili! A tia ti calau u sonnu prima 'i mmia, 'i chistu sugnu sicuru!
PINO - Ah, si sicuru?
NUNZIO - 'Nto cessu! Tu iniziasti a dōmmiri prima 'i mmia 'nto cessu!
PINO - Ah, jo iniziasti a dōmmiri prima 'i tia 'nto cessu?
NUNZIO - Sì, sugnu sicuru comi 'a motti!
PINO - Mi pari a mmia chi tu si ancora 'mbriacu.
NUNZIO - Eri 'nterra, 'nto cessu, chi dummivi! L'acqua bugghia. Jo ci calai 'a pasta, e ti parrava dietro 'a potta du' cessu, ma tu non mi rispunnivi. 'A pasta intantu era pronta, jo continuavo a chiamari, ma tu continuavi a non rispunniri. Allora, jo, capia chi c'era quacchicosa di stranu, apria 'a potta du' cessu e ti visti longu longu 'nterra chi dummivi. Ti putai fora du' cessu e ti fici sittari.
PINO - Nunzio, senti a mmia, ti pigghiu u termometru chi tu ha a frevi!
NUNZIO - Non hāiu a frevi! Ti giuri! È 'a verità!
PINO - Ma chi è 'a verità!!!
NUNZIO - Ti giuru supra 'a vista 'i ll'occhi! È così!
PINO - Allora t' u sugnasti!
NUNZIO - Comu m' u sugnai.
PINO - Ti sugnasti tutti così!
NUNZIO - Ma jo ti fici dōmmiri! Tu dummisti pi' cuppa mei! Jo 'accarezzai puru 'a testa, m' u ricoddu benissimo!
PINO - E ti ricoddi puru chi ti manciasti menzu chilu di pasta tu sulu? ...
NUNZIO - No, chistu non m' u ricoddu!
PINO - Tu dicu jo allora! E ti ricoddi chi 'ntrasisti 'nto cessu e vomitasti tutti così?
NUNZIO - Puru chistu non m' u ricoddu!
PINO - Jo, inveci, m' u ricoddu! E mi ricoddu puru chiddu chi vomitasti!
NUNZIO - Non è veru! Stai schizzannu!
PINO - Non ci cridi? E allora vadda ccà! (*Prende il sacco di spazzatura*) Vadda ccà!... Chistu vomitasti, u vidi?... U vidi ora? Puru 'a pancetta si vidi!
NUNZIO - Allora... Allora piddaveru mi sugnai tutti così?
PINO - (*Posa il sacco d'immondizia*) Sì Nunzio! Sì!
NUNZIO - Piccatu! Era troppu bellu 'stu sognu.
PINO - Jo non ci truvai nenti di bellu.
NUNZIO - Picchi tu non sai comu finia... No sai! (*Pausa*) Quanti minutu ti ristarà?
PINO - Quannu mi potta i soddi, mi nni vāiu. (*Si mette a lavare i piatti*)
NUNZIO - Chi stai facennu, lassa pēddiri!
PINO - Un attimu ci stāiu.
NUNZIO - Finiscila, poi 'i fazzu jo!
PINO - Va bè, pi' 'na vota fammilli fari a mmia! 'I fai sempru tu.
NUNZIO - Ma tu cucini.
PINO - Ma pi' mmia cucinari non è un sacrificiu. Mi piaci, mi rilassa!
NUNZIO - Puru a mmia mi piaci lavari i piatti! Mi divettu! Sempru m'ava piaciutu! Puru quann'era picciriddu! (*Pausa*) Quann'era picciriddu, mi piacia 'nscicari i manu 'nta l'acqua. Sempru i manu bagnati avia, tutti i jonna, estati e invennu. Me' matrì, povirazza, non sapia comi avia a fari pi' luvammi 'stu vizio. Si preoccupava, ci paria chi cadia malatu. E, inveci, jo, nenti! Giucava sempru unni c'era l'acqua: 'nto puzzi, 'nta vasca, 'nta gēbbia, 'nte pozzanghiri... E mai, mai cadia malatu. Mai un raffriddu, mai un mal di testa, mai 'na picca 'i frevi, mai un coppu 'i tussi!... Pecciò Pinu, ti pregu, lassili stari i piatti, 'i fazzu jo dumani! Fammilli 'nscicari a mmia i manu 'nta l'acqua! (*Pino smette di lavare i piatti. Si asciuga le mani*)
PINO - 'Nto frigoriferu, ti lassai 'na picca 'i sugu c' a pancetta. Dumani ti poi cucinari un po' di pasta... U riscaldi e poi ci aggiungi 'na schizza d'og-

ghiu. Stai attentu a non bruciallu... 'Nto me' cassetto, ti lassai puru i soddi dill' affittu. Si u patrūni 'i casa ancora non muriu, daccilli... Ah, si telefona quacchidunu, ricoddi di scriviri u nomi... Si richiama Angela, dicci chi ancora non tunnai... (*Tira fuori dalla tasca un mazzo di chiavi*) Teni, chisti sunnu i chiavi da ' casa a' mari.
NUNZIO - Picchi mi dai a mmia?
PINO - Pighghitilli! Tēnili tu, non si sa mai! Pō èssiri chi jo... ritaddu!
NUNZIO - No! Jo nē vōgghiu! Non mi dari a mmia, ll' hāiu pi' malauguriu!
PINO - (*Le rimette in tasca*) Comu voi.
NUNZIO - Fammi un piaciuri, inveci... Si vaddi 'nto me' cassetto, ci devono essere puntini da disegnu e un pezzu i tavula. Pighghili! Così attacco i fotografii. (*Tossisce. Pino va via in camera da letto*) Ci devono essere puru un paio d' occhiali, pottimilli! (*Pino ritorna con in mano le puntine da disegno, la tavola e un paio d' occhiali da sole*)
PINO - Ma chisti... (*Mostrando gli occhiali*)
NUNZIO - Sì, m' i regalasti tu!
PINO - Veramenti non m' i ricoddu chi ti regalai!
NUNZIO - Tu, non t' i mettivi cchiù!
PINO - Non m' i mittia cchiù picchi n' e trovava!
NUNZIO - Ti sbagghi! Hannu sempru statu 'nto me' cassetto!
PINO - Appuntu!
NUNZIO - Fossi non t' u ricoddi ma m' i regalasti a mmia!
PINO - Vadda, sunnu assai i così chi t' i regalai, e ti possu fari puru 'a lista. Ma 'st' occhiali sugnu sicuru, non t' i regalai!
NUNZIO - Ti sbagghi!
PINO - Ci metteria 'a manu supra u focu!
NUNZIO - Non ci 'a mētiri chi ti bruci!
PINO - M' i futtisti, è veru?
NUNZIO - Non t' i futtia, m' i regalasti!
PINO - Ma ommai m' u poi diri! Tantu nn' i comprai n' autru puru!
NUNZIO - T' u dissi!... M' i regalasti tu!
PINO - Impossibili!
NUNZIO - Dammi, dammi un attimo! (*Si mette gli occhiali*) Comu mi stannu?
PINO - Bboni ti stannu!
NUNZIO - Vidi, a tia non ti stāvanu così... Appuntu m' i regalasti!
PINO - Sì, sì, va bbeni! Ma ora levitilli, chi non vidi un cazzu!
NUNZIO - No! Prima vōgghiu fari 'na cosa! (*Si alza e va in camera da letto*)
PINO - Chi fai?
NUNZIO - (*Ritorna con una macchina fotografica*) Prima chi ti nni vai, m' a fari 'na fotografia così: cu' sta giacca, 'sta cravatta e l' occhiali da sole!
PINO - Picchi?
NUNZIO - Tu fammilla e poi t' u spiegu! (*Metendosi in posa davanti al bagno*)
PINO - Sì, ma non ti mētiri davanti o cessu!
NUNZIO - E a unni mi mettu?
PINO - Trova 'n autru postu.
NUNZIO - (*Si mette davanti alla finestra*) Ccà va bbeni?
PINO - Sì, va bbeni!
NUNZIO - Chi fazzu, ridu?
PINO - No, non fari nenti! Statti femmu! (*Gli scatta la foto*)
NUNZIO - Famminni 'n' autra, pi' sicurezza.
PINO - (*Gli scatta un'altra foto*) Ecco fatto! Ma a cu' ci ll' a dari?
NUNZIO - A voi fatta una puru tu?
PINO - No, lassa pēddiri!
NUNZIO - Dai, fattilla!
PINO - No, 'nte fotografii non vegnu tantu bbonu!
NUNZIO - Ti prestu l' occhiali così veni mēgghiu!
PINO - Vidi chi tu, non mi prestu nenti... L' occhiali sunnu i mei!
NUNZIO - Non fari autri discussioni... Ti fazzu a fotografia!
PINO - Una sula, però!
NUNZIO - Mēttiti dda!
PINO - (*Si mette in posa*) Così?
NUNZIO - Non èssiri troppu tisu! Mēttiti un po' a tuo agio.
PINO - (*Cambia posa, ma è molto goffo*) Così?
NUNZIO - Già è mēgghiu! Eccu fai 'na cosa...

I registi sui testi per Spoleto

Angelo e Beatrice sembra, ma non è, una commedia sul terrorismo. In realtà, la scelta politica estrema (di ieri o di oggi) è per il giovanissimo autore Francesco Apolloni, della classe 1968, uno «strumento» per osservare da una diversa angolazione il suo tema prediletto e cioè il vuoto esistenziale e l'assenza di valori nell'universo giovanile, già esplorati attraverso i giovani politici di *Risiko* (il suo primo testo rappresentato con successo al Teatro della Cometa di Roma e in tournée nazionale) e i minorenni assassini di *Animali a sangue freddo*, scritto in collaborazione con Luca Armenia e ispirato dalla cronaca del crimine di Pietro Maso. *Giovanni Lombardo Radice*

È la seconda volta che mi accingo a mettere in spazio i testi di autori italiani sotto i trent'anni e per la seconda volta mi chiedo come si può rendere un buon servizio a testi che per tematiche e linguaggio sono l'espressione di una generazione che manifesta il suo disagio e le sue inquietudini in modi così diversi tra loro. Questo è il nodo centrale del lavoro che mi trovo a impostare. *Miracoli* è un testo a più livelli di comunicazione che va dal thrilling al surreale, pur mantenendo un filo conduttore unico che è la necessità della «memoria». Ma la «memoria» può essere spezzata, annullata per un cambiamento di umori e di messaggi che arrivano dai «media»? Un testo facile e difficile allo stesso tempo, attuale, ma di ampio respiro, ben strutturato nella sua dimensione tra reale e surreale, divertente, sobrio, profondo e originale.

Sopra la media stagionale è il piccolo affresco di una generazione che vive con difficoltà i propri rapporti. La pièce è scritta con disinvoltura e con un linguaggio scorrevole. *La stanza buia* si pone sia per linguaggio che per tematica fuori da un panorama generazionale consueto. I personaggi sono disegnati con molta forza. Il quadro generale è una «tragedia» contemporanea di grande impatto. Tre testi diversissimi tra loro, che hanno bisogno di essere trattati con una sensibilità comune. *Maurizio Panici*

C'a manu t'occhiti u mentu.

PINO - (Esegue) Così?

NUNZIO - Sì. Ora pigghia l'espressioni, comu... Comu unu chi sta pinsannu a quacchicosa d'importante...

PINO - (Assume un'espressione pensierosa)

NUNZIO - Eecu bravu, così! (Gli scatta la foto. Suonano alla porta) Arruvau! (Pino va verso la porta, sta per aprire, ma poi si blocca con la mano sulla maniglia. Guarda dallo spioncino. Nunzio osserva tutto in silenzio. Suonano alla porta più volte. Dopo un po' sbucca da sotto la porta una busta più grande delle altre. Pino la apre, ci sono i soldi. Pino guarda dalla finestra. Nunzio inizia a tossire)

PINO - Picchi non ti distendi 'nto lettu? Fossi è megghiu!

NUNZIO - No, è pèggiu! Picchi mi brucia cchiù sai u pettu!

PINO - Ti pigghiu 'a medicina?

NUNZIO - No! N'hàiu bivutu assai! Pigghimi invece 'na sigaretta!

PINO - 'Na sigaretta?

NUNZIO - Sì.

PINO - Ma si tu non fumi.

NUNZIO - Ma ora vògghiu fumari!

PINO - Mi dispiaci 'a sigaretta non t'a possu dari! Ti fa mali!

NUNZIO - Dai, dammilla chi mi fa 'na sigaretta?

PINO - Ma chi si pazzu?! Cu 'sta tussi?! No, levitilla da testa!

NUNZIO - Dai, non fari u pezzu 'i medda!

PINO - T'a poi scuddari!

NUNZIO - Chi ti costa?

PINO - Jo non ti vògghiu aviri supra 'a cuscenza!

NUNZIO - Ti promettu chi non l'aspiru!

PINO - È inutili chi insiti, picchi non ci nesci nenti!

NUNZIO - U sputu sùbbutu u fumu!

PINO - Mi dispiaci!

NUNZIO - Dai, 'a sigaretta non si nega mai a un cristianu!... Puru e condannati a motti ci 'a danu!...

PINO - Ma comi ti vinni 'sta voglia di sigaretta propriu ora!...

NUNZIO - Sugnu nivvusu!

PINO - Ah, si nivvusu? Va beni, allora ti fazzu 'na bella camomilla!

NUNZIO - No! 'A camomilla non mi piaci! Vògghiu 'a sigaretta!

PINO - Non ti nni dugnu sigaretta! Non ti nni dugnu! Si voi 'a camomilla!

NUNZIO - No! Jo vògghiu 'a sigaretta!!!

PINO - Non ci nn'è sigaretta!!!

NUNZIO - C'è 'a sigaretta! C'è 'a sigaretta!

PINO - Non c'è 'a sigaretta!

NUNZIO - 'A sigaretta!!! Vògghiu 'a sigaretta!!!

PINO - Nunziu finiscila!!!

NUNZIO - (Gridando) Vògghiu 'a sigaretta!

Vògghiu 'a sigaretta!!!

PINO - (Gridando) Basta ora!!!

NUNZIO - 'A sigaretta! 'A sigaretta! Vògghiu 'a sigaretta!!!

PINO - (Fuori di sè) Basta!!! Bastaa!!! Bastaa!!!

(Lungo silenzio)

PINO - (Pensieroso, guarda dalla finestra)

NUNZIO - Pino.

PINO - Chi c'è?

NUNZIO - Ma l'hai cu' mmia?

PINO - E picchi l'aviri cu' tia?

NUNZIO - P' a sigaretta.

PINO - Jo p'u to' beni non t'a desi!

NUNZIO - Però jo ti dissi pezzu 'i medda!

PINO - Mancu u sintia!

NUNZIO - Pecciò non l'hai cu' mmia?

PINO - No! (Pausa)

NUNZIO - Pino.

PINO - Chi voi?

NUNZIO - Mi giuri chi non l'hai cu' mmia?

PINO - Ti giuru!

NUNZIO - Supra a to' mamma! M' u giuri supra a to' mamma?

PINO - T' u giuru supra a me' mamma!

NUNZIO - Quantu vulivi beni a to' mamma?

PINO - Assai vulia beni a me' mamma! (Pausa)

NUNZIO - Pino.

PINO - Chi voi Nunziu?

NUNZIO - Assai quantu?

PINO - Quantu... Chi nni sacciu quantu...

NUNZIO - (Allarga le braccia) Così?

PINO - (Lo guarda) Cchiù sai!

NUNZIO - (Le allarga di più) Così?

PINO - (Lo guarda) Di più, di più!

NUNZIO - (Al massimo dell'estensione) Allora così?

PINO - Ecco bravu, così!

NUNZIO - Jo, invece, a me' mamma 'a vulia beni comu di cca o Brasili.

PINO - E jo comu di cca all' Australia.

NUNZIO - Bellu postu è l' Australia! C'è u mari... L' oceanu... I spiaggi sunnu ranni... puliti...

PINO - E i fimmini hannu u costumi chi s' infila 'nto culu!

NUNZIO - Puru in Australia?

PINO - Puru in Australia!

NUNZIO - Mi piaciria annari... Quantu costa u bigliettu? Jo hàiu un milioni conservatu...

PINO - (Guarda l'orologio) Nunziu è l'ura!

NUNZIO - Già!

PINO - (Telefona ad un taxi) Pronto. Ho bisogno di un taxi... Via Matteotti 20... 8454060. Tra due minuti Firenze 10. Grazie! (Posa la cornetta, entra in camera da letto)

NUNZIO - (Tira fuori dalla tasca il solito crocifisso, lo posa sul tavolo e si fa il segno della croce). Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo.

Preghiamo.

Signore pietà.

Signore pietà.

Cristo pietà.

Cristo pietà.

Signore pietà.

Signore pietà.

La Messa è finita, andate in pace.

Rendiamo grazie a Dio.

Pino ritorna dalla camera da letto.

PINO - Nunziu.

NUNZIO - Chi c'è?

PINO - U sai cu' nni po' fari 'a fotografia a tutti dui assieme!!!

NUNZIO - Cui?

PINO - Lola!

NUNZIO - Veru!

PINO - Fozza allura! Pigghia 'a macchina fotografica! Annamu unni Lola!

NUNZIO - Ma tu non annari in Brasili?

Si sente il rumore del clacson. Pino guarda dalla finestra.

PINO - Pigghia a macchina fotografica, u taxi arruvau!

NUNZIO - Allaccà!

PINO - Dai, annamu!

NUNZIO - Ma u Zozzu t'aspetta! Tu annari pi' fozza in Brasili!

PINO - Ti mettu 'na picca 'i profumu!

NUNZIO - Si non vai in Brasili è pericolosu!

PINO - (Gli spruzza il profumo) Prestu! Lola aspetta a nui!

NUNZIO - Ma così tu rischi 'a peddi! T'ammazzunu!

PINO - Eecu ora si a postu! Annamu!

NUNZIO - Aspetta, i soddi! Mi scuddai i soddi!

PINO - L'hàiu jo i soddi! (Il tassista continua a suonare)

NUNZIO - I capiddi?! Mi pèttini i capiddi?

PINO - (Tira fuori dalla tasca un pettine e lo pettina) Prestu! Lola aspetta a nui! Lola aspetta a nui!

NUNZIO - Paru malatu?

PINO - Si cchiù sciupatu!

NUNZIO - Assai?

PINO - 'Na picca!

NUNZIO - Ma 'nta facci comu sugnu?

PINO - Non si mali!

NUNZIO - C'è u peggju, è veru?

PINO - Sempri c'è u peggju!

NUNZIO - E 'a bucca comu l'hàiu?

PINO - 'A stissa! 'A bucca è 'a stissa!

NUNZIO - E l'occhi?... Comu l'hàiu l'occhi?

PINO - L'occhi sunnu un po' cchiù 'nfussati!

NUNZIO - L'occhiali! Fammi mètteri l'occhiali!

PINO - Cu' Lola nni facemu 'a fotografia! Tutti dui insieme, cu' Lola!

NUNZIO - Speriamu, però, chi è senza mutanna!

PINO - E 'sta vota t'a fazzu puru baciari!

NUNZIO - Piddaveru? M'a fai baciari piddaveru?

PINO - Sì Nunziu, sì!

NUNZIO - Quantu voti Pino? Quantu voti?

PINO - Quantu voti voi tu! Quantu voti voi tu!

NUNZIO - Deci voti, ah! Deci voti!

PINO - Cchiù sai Nunziu! Cchiù sai!

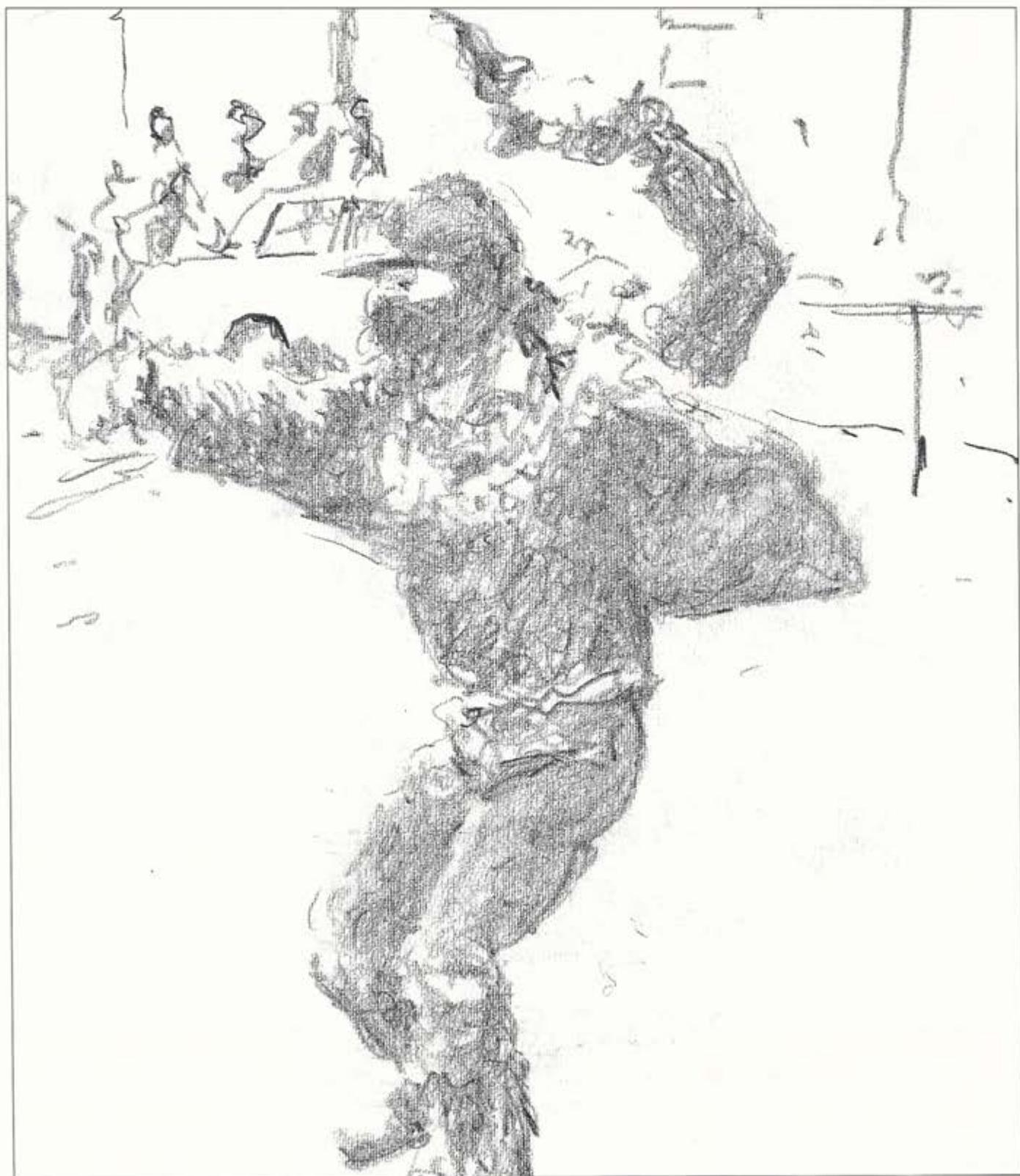
NUNZIO - E quantu voti? Quantu voti 'a baci u Lola ah?... Quantu voti 'a baci, ah?... Quantu voti a baci?... Quanti voti, ah?... Quantu voti... (Il tassista continua a suonare)

BUIO

SIPARIO

ANGELO E BEATRICE

di FRANCESCO APOLLONI



Disegni eseguiti da Giuseppe Ducrot per il testo di Francesco Apolloni

I SCENA

Siamo alla fine degli anni '70. L'azione si svolge in un «covo» dove si riuniscono i giovani terroristi, covo che i due ragazzi - che non hanno più di 20 anni - utilizzano anche per passarci la notte, visto che entrambi sono andati via da casa.

La commedia si svolge nell'arco di un anno.

Tra la prima e la quinta scena ci sono dei passaggi di tempo segnati dai monologhi dei due ragazzi; dalla sesta scena fino alla fine della commedia l'azione è continua.

Voci fuori della porta...

BEATRICE - Dai avanti apri! (Angelo bisaccia alcuni suoni) Sbrighati! (La porta si apre, entra Angelo, che cammina a forza, Beatrice ha una pistola puntata dietro la sua schiena) Dammi la macchina fotografica! (Angelo le passa la macchina) Allora?! Dimmi, chi sei? (Angelo continua ad emettere suoni incomprensibili) Cerca di non fare il furbo?! Sei una guardia? (Angelo continua ad emettere strani suoni) Ho capito sei un carabiniere. Guarda che con me non attacca... Siediti e metti le mani dietro la nuca! (Angelo esegue gli ordini) Perché mi stavi fotografando?... (Angelo sta per aprire bocca) Non dirmi perché volevi un bel souvenir di Roma... (Angelo continua) Senti la fai finita di fare il troglodita... Ti ho detto che con me non attacca... (Angelo continua) Ah! Questi trucchetti vi insegnano nei carabinieri, eh! Ecco perché arrivate sempre per ultimi... (Pausa)

Poi vi lamentate pure!... Sai ora che ti guardo bene... Sei proprio un bel fighetto... vedo che entrare nell'Arma fa bene... Che fai guardi la porta? Speri che arrivino i tuoi amichetti... scordatelo non verrà nessuno... siamo soli io e te... due cuori e una capanna. (Gli accarezza il viso con la pistola) E ora dimmi per quale cazzo di motivo mi fotografavi. (Bea si siede a cavalcioni su di lui) Con le buone o con le cattive (Angelo sta per emettere un suono, ma Bea gli ficca la pistola in bocca) Sciacch... Di alla tua mamma cosa c'è che non va... E ora da bravo chiudi gli occhi e vediamo se così, accade il miracolo, e mi fai sentire il dolce suono della tua voce... (Bea toglie la pistola dalla bocca di Angelo il quale continua ad emettere dei suoni, è agitato ed indica con la testa le tasche dei suoi pantaloni) Hai deciso di continuare a fare lo stronzo... Ma che cazzo indichi con la testa! Lo so benissimo cosa c'è lì... (Beatrice d'improvviso si alza) Ma che ti sei eccitato?! (Angelo sta per mettere una mano in tasca) Fermo! (Bea gli mette una mano nei pantaloni) Però mica male... (Tira fuori la mano, ha un foglietto, lo legge) «Settimo convegno sui problemi dei sordomuti». Ma sei sordomuto veramente?! (Angelo emette dei suoni ed annuisce con la testa. I due iniziano a ridere)

ANGELO - Hai capito perché quel disgraziato non parlava...
BEATRICE - Se forse prima aveva qualche speranza, ora, dopo lo spavento che gli ho fatto prendere, neanche un miracolo può farlo parlare.
ANGELO - Ma che cazzo si fotografava?
BEATRICE - Ma hai visto come tremava dalla paura, sarà diventato pure cieco.
ANGELO - Esagerata... poi l'abbiamo tranquillizzato...
BEATRICE - Sì ma intanto, non ti sentiva. E tu che gli dicevi: «Ci scusi tanto sa, noi siamo ragazzi di buona famiglia e in questo periodo di sequestri le nostre foto non devono girare».
ANGELO - Sì ma le centomila che gli ho dato per la macchina fotografica e il rullino quelle le ha «sentite»!
BEATRICE - Bisognerebbe farle stampare queste foto...
ANGELO - E poi le diamo alla polizia con il nome cognome ed indirizzo.
BEATRICE - No, il nome, il cognome, l'indirizzo, ormai non ce l'abbiamo più. Siamo liberi, liberi di essere quello che noi vogliamo, studenti, giovani avvocati, operai. (Beatrice tira fuori dei documenti falsi) Basta mettere una nostra piccola foto qui, non volevi iscriverti ad ingegneria (Beatrice apre alcuni documenti e ne passa uno ad Angelo) Bè da oggi sei un ingegnere.
ANGELO - Sei meglio della Bocconi!

PERSONAGGI

ANGELO
BEATRICE

BEATRICE - Io non mi chiamerò più Beatrice, il mio nome sarà, Veronica.

ANGELO - Preferivo Beatrice.

BEATRICE - Tu invece di Angelo, «il Biondo».

ANGELO - Sì così mi beccano subito. Non è meglio «il Bruno»?!

BEATRICE - Che stupido ma non capisci che è proprio la cosa più evidente, più semplice, che la polizia escluderebbe subito.

I due sorridono, Beatrice lo prende per i capelli e lo bacia, dopo un po' Angelo l'allontana.

ANGELO - Ma che sei una sanguisuga? (Beatrice lo guarda e sorride) Prossima mossa?

BEATRICE - Abbiamo bisogno di armi... armi serie...

ANGELO - Ci servono dei soldi e poi le compriamo in un'armeria.

BEATRICE - Sì, oppure la svaligiamo direttamente... (Finge una rapina) «Mani in alto questa è una rapina, non fate gli stronzi e nessuno si farà male» (Pausa: Angelo e Beatrice si guardano, Beatrice gli punta la pistola)

ANGELO - Che fai? (Pausa) Che vuoi fare? (Pausa)

BEATRICE - Voglio ucciderti! (Beatrice spara e dalla pistola esce uno spruzzo d'acqua)

Buio.

Un taglio di luce illumina solo la testa del ragazzo, come in un primo piano cinematografico.

ANGELO - «Sono e mi chiamo Angelo Ghigliazza, detto "il Biondo", nato a Roma il 3.10.1957, residente a Roma via della Magliana 10, celibe, diplomato in ragioneria, studente già condannato. La nostra era una piccola organizzazione, gli aderenti erano inferiori alla decina. Solo dopo la strage di piazza Marsani, a seguito dell'attività repressiva, fu inglobato qualche altro elemento. Preciso che la nostra non è stata un'organizzazione a carattere puramente politico. Essa è sorta per l'aggregarsi di alcune persone che avevano una comune matrice ideologica e un comune passato di estremisti che si erano autocostrette a darsi una forma di latitanza preventiva. Io e gli altri eravamo conosciuti nell'ambiente come "teste calde" ed inoltre eravamo noti alla polizia e carabinieri. Ormai eravamo indicati come gli ispiratori di ogni episodio di intolleranza politica che avvenisse a Roma e nello stesso nostro ambiente alcuni ci indicavano apertamente come avversari da eliminare o quantomeno da isolare. Fu per questa ragione che me ne andai di casa, entrando in quella che ho chiamato latitanza preventiva».

BUIO

II SCENA

I due sono nel covo, hanno alcuni sacchi. Hanno da poco svaligiato una banca. Questa volta sono armati fino ai denti. Beatrice è vestita come se fosse un uomo.

BEATRICE - È stato... è stato, fantastico! Sono stati cinque minuti... Non sai come mi sentivo ero... ero come un Dio! Tutta la gente in terra che tremava dalla paura... Settanta, ottanta persone che facevano quello che volevo io! (Angelo apre i sacchi dai quali estrae mazzette di banconote)

Hai visto che faccia ha fatto il Direttore quando gli ho detto la magica frase: «Mani in alto! Questa è una rapina». (Pausa) Sono sicura che si potrebbe fare una rapina senza usare pistole... a mani nude. Perché ormai l'ho capito sai, quello che conta, è la parola magica, detta con il tono giusto, e l'espressione del viso... la gente ti guarda negli occhi, devi fargli paura!

ANGELO - Mi stai facendo paura.

BEATRICE - La prossima volta, voglio, che facciamo la rapina tenendo tutti le mani in tasca.

ANGELO - Ma che sei pazza?

BEATRICE - Voglio sperimentare una nuova tecnica di guerriglia, sono certa che funziona.

ANGELO - Stai scherzando?

BEATRICE - No!

ANGELO - Non ti sembra che così si corrono rischi inutili?

BEATRICE - Vorrà dire che andrò con Flavio e gli altri, tu se vuoi ci puoi aspettare qui. (Pausa)

Angelo apre i sacchi dai quali estrae mazzette di banconote) Ma quanti saranno?

ANGELO - Cinquecento, seicento milioni.

BEATRICE - Seicentomilioni?! Siamo grandi! Siamo la nuova banda Bonnot.

ANGELO - Chi era Bonnot?

BEATRICE - Jules Bonnot era il capo di un gruppo di rapinatori anarchici, sono stati i primi nel 1911 ad usare le automobili. I primi banditi motorizzati.

ANGELO - Pensa se fossimo solo dei rapinatori...

BEATRICE - Questi soldi sarebbero tutti i nostri...

ANGELO - Se penso a mio padre col suo negozietto di frutta che si spacca la schiena tutto il giorno...

BEATRICE - Neanche se lavorasse 300 anni riuscirebbe a vedere tutti questi soldi.

ANGELO - Ma perché la gente lavora? In fondo i soldi sono lì a disposizione.

BEATRICE - Basta andarli a prendere. (Pausa) Tu che ci faresti con mezzo miliardo?

ANGELO - Non lo so.

BEATRICE - Io comprerei la casa di mia madre e poi la sfratterei.

ANGELO - Io scapperei con te alle Bahamas, pensa come potremmo goderci la vita: il mare, il sole...

BEATRICE - Il cocco, le palme...

ANGELO - Avrei voglia di fare una vacanza insieme a te. Tu non hai voglia di fare una vacanza? Magari andare al campeggio come fanno tutti i ragazzi.

BEATRICE - Con cinquecento milioni nella tenda.

ANGELO - Sì, cuciamo tutte le banconote e ci facciamo una canadese.

BEATRICE - Io dico che invece ci dobbiamo comprare altre armi.

ANGELO - Già forse avremmo bisogno di un'altra base?!

BEATRICE - Pensi che qui non sia sicuro?

ANGELO - No, non lo so, a volte ho una sensazione strana.

BEATRICE - Cioè?

ANGELO - Che siamo come Fantozzi.

BEATRICE - Fantozzi?

ANGELO - Solo che al posto della nuvoletta, abbiamo un bel sole che ci segue...

BEATRICE - Che vuoi dire?

ANGELO - Che abbiamo troppa fortuna... (Pausa)

BEATRICE - Beh, e ti lamenti pure... Flavio mi ha detto che mentre ci aspettava fuori con l'M12 in braccio, un signore si è avvicinato chiedendogli aiuto «Agente, corra, corra stanno facendo una rapina».

ANGELO - E lui?

BEATRICE - «Si signore non si preoccupi vado subito» (I due sorridono)

ANGELO - A proposito dovrebbero essere già qui...

BEATRICE - Io e Flavio ci siamo divisi, lui si occupava di far sparire la macchina. Quando Flavio viene a sapere che abbiamo seicentomilioni, corre a comprarsi la Jaguar nera metallizzata sono quattro mesi che la sta sognando, nera metallizzata.

ANGELO - Basta con queste cazzo di teorie di Flavio... «un vero guerriero deve comportarsi come un perfetto borghese»... e con la scusa lui va in giro tutto vestito firmato e con la Maserati, e adesso pure la Jaguar.

BEATRICE - Ma tu che ne sai, secondo te quel vecchio che vende le macchine come ha fatto i soldi?

ANGELO - E come li ha fatti, vendendo le macchine no?

BEATRICE - Traffucando, con politici corrotti, è

un servo dello Stato.

ANGELO - E tu che ne sai?

BEATRICE - Figurati che a mio padre, per tenerlo buono, a Natale gli ha regalato un'automobile. (Pausa) Sai cosa bisogna fare?

ANGELO - Cosa?

BEATRICE - Flavio si compra la sua bella macchina e dopo due minuti entriamo noi e ci riprendiamo i soldi con gli interessi... (Si sente bussare alla porta. Beatrice prende la sua pistola anche Angelo fa la stessa cosa, ma ha difficoltà ad inserire il caricatore nella pistola) Ma ancora non hai imparato?! (Beatrice rapidissimamente mette il caricatore nella pistola di Angelo. Si sente di nuovo bussare. Beatrice va verso la porta e lancia una delle due pistole ad Angelo che non riesce ad afferrarla)

ANGELO - Scusa! (Raccoglie la pistola in terra)

BEATRICE - E leva la sicura!

VOCE - Scusate, potete aprire? Vi vorrei chiedere. È vostra? Guardate che potete aprire tranquillamente sono un bravissimo ragazzo, non sono mica un bandito... Va bé... parlo da fuori allora. Siccome c'è parcheggiata una macchina davanti al vostro portone ho visto la luce accesa, ecco vorrei solo uscire con la mia... Mi sentite? È per caso vostra una Jaguar nera metallizzata? (I due si guardano stupiti).

BUIO. Un taglio di luce illumina il viso della ragazza, come in un primo piano cinematografico.

BEATRICE - «Sono Beatrice Del Drago nome di battaglia Veronica nata a Milano il 4.7.1960, residente a Roma viale Monte Parioli 59, non ho conseguito il diploma perché ho abbandonato al secondo anno la scuola «americana», già condannata. Voglio prendere le distanze da ambienti e mentalità che non mi appartengono, sia eticamente che moralmente e politicamente, e ciò in particolare per sgombrare il campo da qualsiasi ipotesi che tende a collegarmi ad oscuri disegni o a fatti, come quelli di strage dai quali sono lontana mille miglia. Ho iniziato a far politica solo dopo aver abbandonato la scuola privata. Con mia madre ci siamo trasferite a Roma dove lavora il suo secondo marito, e mi sono iscritta al liceo scientifico pubblico, che dopo un anno ho lasciato. Mi orientai politicamente non per una lucida scelta, ma semplicemente perché il mio movimento era ghetizzato ed inferiore numericamente ad altri movimenti, che facevano sentire la loro forza e imponevano la loro presenza sulle piazze. Iniziai a frequentare la sezione: qui la mia attività di tipo politico fu particolarmente intensa, rinunciai in pratica alla mia vita di giovane borghese, come feste da ballo, partecipare alle serate che mia madre organizzava nel suo salotto, non frequentando i figli della borghesia e nobiltà romana, o di intellettuali sulla cresta dell'onda e di ricchi imprenditori, rinunciando così agli amori giovanili, in sostanza divenni una militante a tempo pieno. Per non far capire a mia madre questo sistema di vita, mi creai una sorta di attività di copertura che mi permettesse di stare fuori di casa il più tempo possibile, come corsi di atletica, gruppi di studio, lezioni di pianoforte...».

BUIO

III SCENA

Entra Angelo con delle buste di plastica, ha fatto spesa, mentre Beatrice sta provando un vestito e delle parrucche... Angelo tiene sotto il braccio un giornale.

ANGELO - Hai letto il giornale?

BEATRICE - No perché?

ANGELO - Parlano di noi!

BEATRICE - Fai vedere dai.

Angelo passa il giornale a Beatrice.

ANGELO - Sono solo poche righe.

Beatrice sfoglia nervosamente il giornale.

BEATRICE - Dove?

ANGELO - Ecco guarda.

Beatrice legge.

BEATRICE - Un atto intimidatorio ha colpito il noto magistrato Leonardo Sassi a cui è stata bruciata la sua automobile. L'atto di vandalismo è stato rivendicato da un «commando di guerriglieri» che afferma di voler colpire tutti i servizi del

lo Stato dando inizio così al processo di «rivoluzione metropolitana». Ti rendi conto che parlano di noi?

ANGELO - Eh sì, te l'ho detto io.

BEATRICE - Abbiamo rotto il muro dell'informazione capisci? Ora per la gente noi esistiamo. Questo significa che possiamo far conoscere i nostri programmi le nostre idee. (Pausa) Dobbiamo immediatamente bruciare un'altra macchina.

Angelo sfoglia il giornale.

ANGELO - Anche questa volta ci andiamo tutti?

BEATRICE - Non è colpa mia non potevo escludere nessuno, tutti quanti volevano partecipare alla prima azione militare.

ANGELO - Siamo andati in nove, per bruciare una macchina.

BEATRICE - La prossima volta andremo solo io te e Flavio. Io e Flavio mettiamo la Lilly (Beatrice prende in mano una bottiglia di plastica che contiene varechina, che si chiama Lilly) e diamo fuoco all'automobile, mentre tu fai da palo.

ANGELO - Ma se continuiamo così passiamo solo per giovani teppistelli bombaroli (Angelo indica un altro articolo del giornale) Guarda qui!

BEATRICE - Che c'è parlano ancora di noi?

ANGELO - No di tuo padre e tua madre... (Pausa)

BEATRICE - Stanno in cronaca mondiale?

ANGELO - Sì, tuo padre si chiama Ulderico Del Drago?... Ulderico... che nome strano.

BEATRICE - Era quello di suo nonno...

ANGELO - Si vede che gli aristocratici si danno i nomi strani per distinguersi ancora di più.

BEATRICE - Invece di leggere le stronzate perché non prepari da mangiare?

ANGELO - Perché per una volta invece non cucini tu?

BEATRICE - Io non sono capace.

ANGELO - Dovresti imparare... se un giorno ci sposeremo e avremo dei figli.

BEATRICE - La fai finita di dire cazzate?

ANGELO - Qui dice che c'era un sacco di gente importante, politici, attori, giornalisti...

BEATRICE - Peccato ci siamo persi una grande occasione.

ANGELO - Ti sarebbe piaciuto andare alla festa?

BEATRICE - Mi sarebbe piaciuto dar fuoco al locale (Pausa)

ANGELO - Perché ti sei scelta quel nome di battaglia?

BEATRICE - Che c'è oggi ti sei fissato con i nomi.

ANGELO - Veronica, perché hai scelto il nome di tua madre? (Pausa)

BEATRICE - Almeno così arrestano lei.

ANGELO - Ma perché ce l'hai tanto con lei... in fondo una madre è sempre una madre.

BEATRICE - Ma tu che ne sai? (Pausa)

ANGELO - Apposta che non lo so...

BEATRICE - Invece di parlare e dire stronzate... perché non pensiamo ai nostri futuri obiettivi.

ANGELO - Vogliamo mettere un'altra bomba?!

BEATRICE - No sequestriamo il magistrato Sassi; lui mette in galera i nostri?! E noi processiamo lui.

ANGELO - Ma non siamo ancora pronti per farlo... non siamo organizzati.

BEATRICE - Ma perché tu parli sempre, critichi tutto... non siamo pronti... non siamo organizzati. Hai forse paura?

ANGELO - No è che credo che...

BEATRICE - Credi che?!

ANGELO - Che dobbiamo pensare, studiare quale deve essere la nostra strategia politica.

BEATRICE - Invece di pensare e scrivere volantini, impara bene ad usare la pistola. (Pausa)

ANGELO - Come Flavio?

BEATRICE - Sì come Flavio! Lui almeno ce l'ha i coglioni! (Pausa)

ANGELO - Ti rendi conto che un magistrato è inavvicinabile?

Beatrice si mette una parrucca e un vestito ed avanza con passo da indossatrice.

BEATRICE - Forse per te, Flavio, Marco... ma non per me.

ANGELO - Cosa vuoi fare?! Lo vuoi sedurre? E se lui è un bravo padre di famiglia?!

Beatrice sfilava come se fosse un'indossatrice.

BEATRICE - Adoro i bravi padri di famiglia... Pensi che rifiuterebbe un'avventura con un'indossatrice come me?!

ANGELO - Un'indossatrice?! Te la sei scelta bene la parte; figlia del consumismo.

BEATRICE - Serviti del nemico se vuoi battere il nemico.

BUIO. Un taglio di luce illumina il viso della ragazza.

BEATRICE - La prima cosa da fare è conoscere l'indirizzo di casa dell'obiettivo. Sull'elenco telefonico non c'è nessun Leonardo Sassi ma il suo volto lo conoscevo bene l'avevo visto come Pubblico Ministero a Palazzo di Giustizia. Ed è proprio lì che bruciamo la sua macchina. Il nostro lavoro cominciò quindi dal Palazzo di Giustizia.

Dovevamo agganciarlo per poterlo seguire fino a casa, facendo orari di ufficio, mattina, mezzogiorno e sera, sempre davanti all'ingresso principale del Tribunale. Lo videro un pomeriggio Flavio e Angelo, mi fecero un segnale. Lui aveva una 24 ore sotto il braccio, salì sull'autobus che si ferma nella piazza davanti al Tribunale. Salii anch'io e arrivai con lui alla sua casa. Individuata l'abitazione la nostra inchiesta diventò più facile. L'andavo a prendere sotto casa con discrezione.

Prendevo l'autobus con lui e gli sedevo accanto, vedevo che mi guardava spesso... è stato facile attaccare bottone... Dopo alcuni giorni gli chiesi se voleva cenare con me, era imbarazzato, il giorno dopo mi disse che era riuscito a liberarsi per il venerdì successivo... Ci incontriamo al centro e a piedi raggiungiamo un ristorante molto lussuoso dove lui ha prenotato. Ci sediamo... lui è un po' nervoso, sembra un bambino anche se a guardarlo dovrebbe avere la stessa età di mio padre...

mangiamo, scherziamo e lui mi dice che vorrebbe andare in albergo, usciamo dal ristorante, è buio, la strada è deserta, gli punto una calibro 7,65 dietro la testa, spingo quel porco nel furgoncino 850 Fiat dove ci sono Angelo e Flavio. Andiamo alla base, lo picchiamo. Io lo interrogo e insieme a Flavio continuiamo a picchiarlo. Angelo è in disparte, ci dice di fermarci perché così l'ammazziamo... decido di scattare una foto con la Polaroid, dopo aver attaccato al collo di Sassi un cartello, io e Flavio gli puntiamo la pistola in testa, Angelo scatta la foto. «Rilasciamo Sassi... e rivendichiamo l'attentato».

BUIO

IV SCENA

Siamo nel covo... Angelo è chiaramente sconvolto.

ANGELO - Aveva gli occhi azzurri grandi bellissimi, solo un secondo prima... E ora sono chiusi per... sempre... Stava accanto a me... Non è possibile... Non è possibile... Uno non se ne può andare a 17 anni... forse... forse... stiamo sbagliando tutto... Io ho paura sì ho paura... Stiamo andando oltre... capisci? Facciamola finita...

BEATRICE - Gli ha sparato un poliziotto?

ANGELO - Non lo so.

BEATRICE - Cerca di ricordare... Noi abbiamo caricato gli altri ragazzi. Qualcuno di loro ha tirato fuori una pistola?

ANGELO - Non lo so... non riesco.

BEATRICE - I poliziotti hanno iniziato a lanciare lacrimogeni e ci hanno caricato... ti saresti accorto se fosse stato uno in divisa a sparare no?

ANGELO - Io... Io...

BEATRICE - Cazzo è morto a un passo da te... Ha il cranio fraccassato gli hanno sparato da tre metri, l'avrai visto in faccia questo figlio di mignotta.

ANGELO - Non lo so... Forse... Non non credo...

BEATRICE - Cosa non credi?

ANGELO - Non credo che sia stato un poliziotto a sparare...

BEATRICE - Oh, non credi che sia stato un poliziotto a sparare, allora è stato uno dei ragazzi che abbiamo caricato?

ANGELO - Non lo so... Io ho paura non avevo mai visto morire nessuno... Marco non c'è più!

BEATRICE - Aveva un fazzoletto in faccia un passamontagna?

ANGELO - Io non lo so! Non c'è più capisci! Non lo vedremo mai più! Lui non pensava che sa-

SCHEDE D'AUTORE



FRANCESCO APOLLONI, 26 anni, ha frequentato l'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico». Ha lavorato al cinema come assistente alla regia di Franco Giraldi in *Una vita in gioco*, e di Gianni Amelio in *Il ladro di bambini*. Ha collaborato alla sceneggiatura di Raffaele La Capria *Una questione privata*.

Per il teatro ha scritto *Piccoli e privati* che ha debuttato al Festival di Santarcangelo; *Risiko* che è stato presentato al Festival di Todi e *Animali a sangue freddo*.

Come attore protagonista ha lavorato in teatro con Massimo Castri, Lorenzo Salvetti e Francesco Randazzo. Al cinema ha lavorato con Pupi Avati ed è stato coprotagonista ne *Il tuffo* di Massimo Martella, film Premio della Critica al Festival di Venezia 1993. □

rebbe finita così.

BEATRICE - Se lui fosse al nostro posto, sai cosa avrebbe pensato?

ANGELO - Non lo so.

BEATRICE - Avrebbe pensato a vendicarci... Ad ammazzare il vigliacco che ci aveva sparato...

ANGELO - No, dobbiamo fermarci... poi sarà troppo tardi.

BEATRICE - No, dobbiamo continuare. Questo è l'inizio... Questa è la nostra guerra... E in guerra sono previsti anche i morti.

ANGELO - No... È meglio fermarci.

BEATRICE - Lo so sei sconvolto però questo non è un buon motivo per arrenderci... Se un giorno andremo all'inferno che gli racconteremo a Marco, che non l'abbiamo vendicato perché abbiamo avuto paura? Non dobbiamo mollare ora.

ANGELO - Ma non so se così facciamo bene.

BEATRICE - Bene e male non esistono. Uccidere è un reato gravissimo però se lo facciamo in guerra ci danno la medaglia. Rubare è male, ma alle spie danno stipendi favolosi, pregare Dio è bene, ma se sbagli Dio è peccato. Il bene e il male dipendono da noi. La nostra deve essere una nuova morale!

ANGELO - Ma non vedi che a nessuno gliene frega niente di quello che stiamo facendo... La gente ha paura di noi... ci vede come dei delinquenti...

BEATRICE - Ma che t'è preso...

ANGELO - Non ha senso continuare... Ma perché, perché, finiremo ammazzati tutti quanti.

BEATRICE - Non finiremo ammazzati tutti quanti.

ANGELO - Abbiamo ancora dei soldi... ce li dividiamo tutti, io e te possiamo scappare all'estero

in un posto dove nessuno sa chi siamo... magari alle Bahamas.

BEATRICE - Sai cosa sei? Tu sei un vigliacco!

ANGELO - No, sto solo cercando di ragionare. Passiamo delle ore a discutere se ci dobbiamo definire un esercito o struttura di massa.

BEATRICE - Abbiamo deciso per «Organismi di Massa Rivoluzionari».

ANGELO - Per esaudire il «bisogno rivoluzionario delle masse» vero?! La verità è che le masse questo bisogno rivoluzionario non ce l'hanno.

BEATRICE - Apposta per questo noi dobbiamo compiere delle azioni esemplari che sveglino le coscienze mediocri degli uomini.

ANGELO - Ma a queste coscienze non gliene frega un cazzo di svegliarsi!

BEATRICE - La verità è che tu sei un vigliacco!

ANGELO - È facile tagliare corto e dire che sono un vigliacco.

BEATRICE - Allora se la pensi così perché non te ne vai?

ANGELO fa un gesto come per avvicinarsi a Beatrice.

ANGELO - Ma perché io...

BEATRICE - Tu così non abbandoni solo la lotta armata! Ma perdi anche i tuoi migliori amici... oppure non te ne frega niente neanche di questo...

ANGELO - Lo sai che non è così.

BEATRICE - Magari ci vuoi anche denunciare così ti prendi anche un bello sconto di pena...

ANGELO - Non ti denuncerei mai...

BEATRICE - Spifferi tutto e dopo due anni sei fuori... (Pausa)

ANGELO - E tu dopo quanti anni sei fuori. Guarda che se ci prendono a me danno 20 anni di galera e passo per il pazzo invasato.

BEATRICE - Sei un vigliacco.

ANGELO - Mentre della signorina Beatrice Del Drago diranno che era una ragazza che stava nel salotto della mamma a mettersi tutti i suoi cappellini e si annoiava tanto, ha visto dalla finestra il pazzo rivoluzionario, e che volete si è fatta trascinare...

BEATRICE - Meglio i cessi che i salotti!

ANGELO - Sì è vero ha preso a sprangare qualche ragazzo durante le manifestazioni... A volte ha colpito anche dei poliziotti. Ha sequestrato un magistrato. Ma a quell'età che volete si può fare di tutto... Ah dimenticavo, ha fatto qualche rapina a mano armata... poi arriva il tuo papà e in cinque minuti ti tira fuori. (Pausa)

BEATRICE - Io preferisco la galera al salotto della mamma...

ANGELO - Ti prego andiamocene facciamola finita.

BEATRICE - Vattene tu, se non hai i coglioni vattene! (Pausa) Se non hai i coglioni per vendicare un amico vattene! (Pausa) Se non hai il coraggio di prendere la pistola in mano e ammazzare quello che ha ucciso Marco, vattene! Non ti preoccupare ci penseremo noi. Ma tu non farti più vedere hai capito? Non farti più vedere!

ANGELO - Io l'ammazzo, io ce l'ho i coglioni, io l'ammazzo... io l'ammazzo, io ce l'ho i coglioni! (Angelo prende la pistola in mano) Io l'ammazzo! Io l'ammazzo! Io l'ammazzo! Io l'ammazzo! (Angelo prende il caricatore e cerca di metterlo nella pistola ma come al solito ha delle difficoltà, Beatrice si avvicina e lo aiuta) Allora che aspettiamo?

BEATRICE - Sei sicuro? Sei sicuro di voler vendicare Marco? (Angelo dice di sì con la testa) Di uccidere chi si è sporcato le mani del suo sangue? (Angelo dice di sì con la testa) Lo faremo sapere a tutti i giornali. Tutti devono sapere che chi ci colpisce verrà annientato e che la nostra guerra è solo all'inizio.

ANGELO - Allora che aspettiamo?

BEATRICE - Bisogna che prima ti sforzi di ricordare chi gli ha sparato no?

ANGELO - Sì è vero, certo è che non sono sicuro... però vicino a Marco c'era un ragazzo...

BEATRICE - Un ragazzo com'era?

ANGELO - Alto, riccio con i capelli lunghi...

BEATRICE - Riccio con i capelli lunghi.

ANGELO - Marco e lui si erano attaccati.

BEATRICE - Che è successo?

ANGELO - Il ragazzo riccio è caduto a terra... però mi sembra...

BEATRICE - Ti sembra cosa?

ANGELO - Che mentre si rialzava... mettesse una mano nel montgomery e tirasse fuori un oggetto.

BEATRICE - Una pistola?

ANGELO - Non sono sicuro che fosse una pistola. Perché mi sono voltato verso un poliziotto per picchiarlo.

BEATRICE - Sapresti riconoscerlo?

ANGELO - Non lo so forse.

Beatrice prende un foglio.

ANGELO - Che fai?

BEATRICE - Scriviamo un volantino... Dai detta non sei tu il teorico... quello che pensa...

ANGELO - «Marco Guidi... ha concluso nell'unica maniera possibile una vita dedicata alla lotta rivoluzionaria. Si distingueva per la sua lealtà per il suo coraggio, per la sua generosità. Condanniamo il vigliacco che l'ha ucciso alla pena di morte. La gioventù rivoluzionaria colpisce dove la giustizia borghese non vuole. Marco siamo pronti a seguirvi. A morte i codardi, i corrotti, le spie».

Buio. Un taglio di luce illumina il volto del ragazzo.

ANGELO - Siamo a bordo di tre vetture, la 500 di mia madre, la Fiat 128 blu di Flavio e la Ford Escort di Paolo... A bordo delle tre vetture ci rechiamo in una stradina limitrofa a piazza Lanciani e lì lasciamo la 500 e la Fiat 128, mentre sulla Ford Escort prendiamo posto io, Paolo, Flavio e Beatrice che funge da autista. Gli altri tre rimangono ad attenderci nella stradina dove abbiamo lasciato le altre due vetture. Giunti a piazza Lanciani sulla Ford Escort, la targa è coperta con un

giornale, vediamo due o tre persone sedute su una panchina dei giardinetti, tra questi c'è un ragazzo alto, riccio con un montgomery, che io identifico come colui che ha ucciso Marco. Scendiamo dalla macchina io sono armato con una 38 Franchi Leama 6 modificata in modo da sparare colpi calibro 22, Flavio con una pistola Flobber calibro 6 Paolo con una Beretta calibro 7,65. Percorriamo alcuni metri a piedi andiamo di fronte al gruppo di persone che abbiamo visto. Io sparo immediatamente colpisco uno dei giovani che cade a terra, salgo a cavalcioni su di lui rimanendo in piedi e gli sparo un colpo in testa. Mi giro verso il ragazzo alto e riccio che fugge, Flavio nel frattempo scarica tutto il suo caricatore ma non lo colpisce, io lo inseguo, mentre Paolo gli blocca la strada dalla parte opposta, prendo la mira ecco il grilletto scatta proprio mentre lui si gira verso la mia parte. Il colpo non parte. E adesso spara lui? Ma che fa? Guarda che faccia è terrorizzato, i suoi occhi sono pieni di paura ma anche di stupore, di incoscienza, non possono essere quelli di chi pochi giorni prima ha ucciso Marco. E se lui non c'entra niente? Se non sono stati lui e i suoi amici? Lo sguardo di un colpevole è diverso da quello di un innocente, può essere impaurito, ma non sorpreso da quello che gli sta accadendo... Scappa in modo scomposto, non sa dove andare, sta arrivando una macchina... (Si sentono alcuni spari di pistola)

BUIO

V SCENA

I due ragazzi sono nel covo, vestiti con giubbotti, hanno in mano le pistole, i loro visi e vestiti sono sporchi di sangue... i due sono immobili, l'atmosfera è sospesa... passano alcuni secondi sembrano interminabili, squilla il telefono, solo dopo qualche squillo Angelo si alza e risponde.

ANGELO - Sì? (Pausa) Allora fisso il campo di calcio per domani. (Angelo attacca) Era Franco, ha telefonato all'Ansa. (Pausa)

BEATRICE - Abbiamo fatto come per Marco.

ANGELO - Cosa? (Pausa)

BEATRICE - Abbiamo ammazzato degli innocenti. (Pausa)

ANGELO - Che ne sapevo che in quella casa c'era anche una donna?...

BEATRICE - Con un bambino... avrà avuto 4 o 5 anni.

ANGELO - Ma se avevano delle armi... loro ci avrebbero sparati per primi.

BEATRICE - Ma non avevano armi. (Pausa) Abbiamo fatto male a fidarci. (Pausa)

ANGELO - Flavio ha confermato la soffiata che veniva dal carcere... l'indirizzo era lo stesso... ha detto che erano loro quelli che hanno sparato alla nostra sezione...

BEATRICE - Ma Flavio non c'era?

ANGELO - L'avrebbero riconosciuto, no? Non ci avrebbero neanche aperto la porta. (Pausa) Comunque inutile parlarne... e poi in una guerra sono previsti anche degli errori... (Pausa)

BEATRICE - Sì, ma questi sono troppi... (Pausa)

ANGELO - Ci dobbiamo organizzare meglio, verificare le fonti da cui provengono le nostre informazioni... comunque aspettiamo almeno domani... Magari la polizia trova in quel covo delle armi...

BEATRICE - E se non le trova? (Pausa) Domani tutti i giornali?

ANGELO - Ma quali giornali... Sono quattro volantini che mandiamo... e nessuno si è scomodato... E sai che significa?

BEATRICE - No.

ANGELO - Che c'è qualcuno che può mettere la museruola a tutti, che mentre noi ci scanniamo, qualcuno strumentalizza la nostra lotta...

BEATRICE - Vedi troppi films polizieschi... Suona il telefono, Angelo fa per rispondere, attaccano.

ANGELO - Sì?

BEATRICE - Chi era?

ANGELO - Non lo so hanno attaccato. (Pausa)

BEATRICE - Angelo basta con gli errori... Basta spararci fra di noi... Basta ammazzarci tra ragazzi. (Pausa) In fondo anche loro vogliono cambiare lo Stato Padrone, sono Anti-Borghesi come

noi.

Squilla il telefono, Angelo va a rispondere e attaccano di nuovo.

ANGELO - Sì?

BEATRICE - Chi era?

ANGELO - Hanno attaccato! (Pausa) Io non mi fido...

BEATRICE - Pensi che abbiamo il telefono sotto controllo? (Pausa)

ANGELO - Non lo so...

BEATRICE - Tanto noi siamo come Fantozzi...

ANGELO - Perché?

BEATRICE - Perché cosa?

ANGELO - Perché siamo come Fantozzi?

BEATRICE - Angelo, ricominciamo con le tue fissazioni... Si vede che lassù qualcuno ci ama...

ANGELO - Sì ma non durerà...

BEATRICE - Che fai, ce la tiri?! (Pausa) Tanto a te è facile beccarti, goloso come sei, basterebbe piantonare tutte le pasticcerie di Roma... (Pausa)

ANGELO - Come ti sembra Flavio?

BEATRICE - In che senso come mi sembra?

ANGELO - Come ti sembra? (Pausa)

BEATRICE - Un bel ragazzo... sei geloso?

ANGELO - Volevo dire se secondo te ci si può fidare.

BEATRICE - Perché, credo di sì. Pensi che possa essere un porco traditore?

ANGELO - Penso che ci siano troppe coincidenze... che parla troppo di rivoluzione... mentre poi si preoccupa a vestirsi bene... ad andare in discoteca... belle macchine... Si muove come uno che non teme di essere preso.

BEATRICE - Lui è in gamba e quando c'è da sparare... spara. (Pausa)

ANGELO - Sì però quando c'è un'azione contro i carabinieri il superuomo, è sempre il più cauto, anche quella volta che abbiamo disarmato i carabinieri... lui stava lì, fermo, che ci guardava.

BEATRICE - È vero è restato indietro ed io l'ho anche chiamato.

ANGELO - Dovremmo parlarci...

BEATRICE - Che vuoi dire?

ANGELO - È venuto il momento di capire da che parte sta...

BEATRICE - Potrebbe essere un infiltrato?

ANGELO - Forse...

BEATRICE - Come facciamo...

ANGELO - Voglio parlarci in un luogo tranquillo... in una pineta voglio fargli un po' di domande...

BEATRICE - Se vediamo che nasconde qualcosa... lo ammazziamo.

Suona il telefono, Angelo risponde.

ANGELO - Sì. (Pausa) Ho capito, allora fisso per oggi il campo di calcio, verrà anche l'arbitro? Va bene faccio la borsa e vi raggiungo. (Angelo attacca il telefono e inizia a prendere le armi e a metterle in borsa)

BEATRICE - Che è successo?

ANGELO - Dobbiamo sparire. Paolo mi ha detto che sta per arrivare la polizia.

BEATRICE - La polizia?

ANGELO - Sì, viene a fare un controllo qui. Dai dobbiamo sbrigarci, aiutami a prendere tutte le armi...

BEATRICE - Ma dove le nascondiamo?

ANGELO - Tu prendile... Dai cazzo abbiamo poco tempo...

BEATRICE - Ma come facciamo ad uscire così con i vestiti sporchi...

ANGELO - Allora sciacquati... presto però.

Beatrice va in bagno.

BEATRICE - Non c'è acqua!

ANGELO - Ci mancava pure questa... Va bene andiamocene di corsa... tieni coperti. (Angelo passa a Beatrice una specie di fazzoletto. I due aprono la porta e fanno per uscire. Beatrice ha un attimo di esitazione e guarda il covo)

BEATRICE - Dici che non ci potremo più tornare qui? (Pausa)

ANGELO - Ma che fai ti metti a fare la romantica adesso?! (Pausa. Angelo chiude la porta)

BUIO

Un taglio di luce illumina solo il viso della ragazza...

BEATRICE - L'appuntamento a Flavio glie

l'avevo dato io; ci siamo incontrati a piazza Dante, ho detto a Flavio che Paolo e Angelo ci aspettavano in una villetta al mare e che ci saremmo presi alcuni giorni di vacanza. Flavio entra nella mia macchina, una Mini Morris grigia... non sospetta di nulla. Mi avvio verso la località prestabilita - una pineta vicino al mare - vado ad una velocità moderata per dare la possibilità ad Angelo e Paolo ed ad altri due ragazzi Sandro e Livio di seguirci - loro viaggiano su una Alfa Romeo - Flavio non si accorge dell'Alfa. Appena entrati nella pineta l'Alfa si accosta. Angelo e Paolo, Sandro e Livio scendono dalla macchina. Flavio si rende conto di essere caduto in trappola. Angelo ha una pistola Beretta calibro 7,65 con silenziatore, la punta alla schiena di Flavio e lo spinge all'interno della pineta... Angelo inizia il suo interrogatorio, Flavio parla a fatica, esita, forse perché è terrorizzato... Flavio non riesce ad essere convincente con le sue risposte, mi guarda e mi dice: «Da te non me lo sarei mai aspettato, dopo tutto quello...» io lo interrompo e dico di sparare! Così Angelo espone un colpo mirando alla testa; Flavio cade a terra il suo cuore batte ancora, Angelo passa prima la pistola a Sandro che colpisce Flavio al petto, il cuore cessa di battere, poi Angelo passa la pistola a Livio in modo che anche lui fa il suo primo morto, Livio mira alla testa.

BUIO

VI SCENA

Nel covo c'è solo Angelo, che ha alcuni sacchi... hanno da poco fatto una rapina. Angelo è nervoso... prende il telefono e compone il numero.

ANGELO - Pronto? Posso parlare con Beatrice... Un amico... Marco... Grazie... Beatrice? Buon

giorno signora, sono un compagno di musica di Beatrice, siccome la stavo aspettando per fare la lezione insieme di... pianoforte volevo sapere se... da sei mesi ha smesso di studiare pianoforte... Mi scusi forse ho sbagliato Beatrice. (Angelo attacca, si aggira nella stanza sembra molto preoccupato... bussano alla porta, Angelo prende la sua pistola)

ANGELO - Chi è?

VOCE - Il Questore di Roma! La dichiaro in arresto (Angelo apre, prende Beatrice per un braccio e la spinge dentro. Beatrice è vestita molto elegante)

ANGELO - Ma che cazzo di scherzo fai... Ma dove cazzo sei stata? Ti abbiamo aspettata un'ora... ero preoccupato. Abbiamo fatto la rapina senza di te... Ma come ti comporti... Che cazzo ti è successo? (Pausa)

BEATRICE - Sono stata ad una festa.

ANGELO - Dove sei stata?

BEATRICE - Te l'ho detto. Sono stata ad una festa.

ANGELO - Dove?

BEATRICE - Sei sordo?!... Ad una festa.

ANGELO - Tu sei impazzita. Momenti mandavi tutto per aria, noi rischiamo la pelle mentre la contessa sorseggia champagne alla festa... (Pausa)

BEATRICE - Era buono sai?

ANGELO - Cosa?

BEATRICE - Lo champagne.

ANGELO - Senti hai deciso di fare la stronza... che cazzo t'è preso... se tutto d'un tratto ti è venuta voglia di fare la contessa ritorna da quegli stronzi degli amici di tua madre...

BEATRICE - E tu potresti andare a fare il commesso nel negozietto di pomodori di tuo padre.

ANGELO - Guarda, io piuttosto glie lo faccio saltare in aria il negozietto!...

BEATRICE - Sai che alle feste si imparano tante cose.

ANGELO - Sai che mi stai facendo incazzare... BEATRICE - Si conosce tanta gente... si balla... si parla...

ANGELO - Si scopia pure? (Pausa)

BEATRICE - A volte...

Angelo prende la pistola e glie la punta sulla testa.

ANGELO - Senti stronzetta... Se ti ha dato di volta il cervello... io te lo spappolo capito? (Pausa)

BEATRICE - Spara... avanti spara... Spara come

L'amore violento di due terroristi

FRANCESCO APOLLONI

Volevo raccontare una storia d'amore, una storia d'amore estrema, fra due ragazzi che non hanno più di vent'anni: Angelo e Beatrice. Sono due terroristi che hanno deciso di dire NO. No alla famiglia, alle istituzioni, allo Stato; sono soli contro tutto e tutti.

Perché due terroristi? Perché questo mi ha permesso di raccontare le loro passioni, i loro sentimenti, forse un po' morbosi, senza essere troppo esplicito, didascalico, ma nascondendoli dietro le loro tensioni ideologiche, cercando così di svelare le altre ragioni che non sono solo politiche, per cui questi due ragazzi sono insieme e decidono di passare alla lotta armata.

Non mi interessava specificare a quale gruppo appartenessero, se erano rossi o neri; né forse ha molta importanza datare a tutti i costi la commedia. Potrebbero essere due terroristi tedeschi o irlandesi. Anche se, inevitabilmente, mi sono dovuto ispirare a personaggi dell'attualità ai terroristi, veri, che mi sono più vicini; basti pensare alla storia d'amore drammatica fra i due dei Nar Valerio Fioravanti e Francesca Mambro, oppure ai rapporti intrecciati nelle Br tra Renato Curcio e Mara Cagol, fra Alberto Franceschini e la stessa Mara.

I due protagonisti (meno organizzati dei gruppi citati; commettono più errori e sono forse più ingenui anche se di errori ed ingenuità quelli veri, ne hanno commessi) sono una scheggia impazzita; ma accade anche a loro quello che è successo ai veri terroristi, che iniziarono vivendo la «rivoluzione» come un gioco esaltante, quella che lo stesso Franceschini ha chiamato «l'aspetto ludico della rivoluzione», per finire in una tragedia. L'amore fra Angelo e Beatrice è violento e brutale, come violento e brutale è stato il terrorismo. □

hai sparato a Flavio... Dai?! Ora ti piace ammazzare eh? Ti piace vedere la vampata della pistola, i miei capelli che si aprono e volano via... Ti piace il soffio della morte...

ANGELO - Che cazzo dici... la fai finita di dire stronzate. *(I due si guardano intensamente, lei lo prende e lo bacia, tutte le battute seguenti se le dicono mentre si baciano, mentre lei spoglia lui, gli leva la camicia e la maglietta)* Che t'è preso?

BEATRICE - Sai dove sono stata?

ANGELO - Ad una festa.

BEATRICE - Sono andata ad un ricevimento con mio padre.

ANGELO - Allora non è vero che non ci parlavi più.

BEATRICE - Diciamo che mi sono momentaneamente riconciliata... Sono stata all'ambasciata americana...

ANGELO - Brava hai fatto la figlia che accompagna il papà all'ambasciata americana. Hai rimorchiato?

BEATRICE - Non pensavo a rimorchiare.

ANGELO - Ah no?

BEATRICE - No.

ANGELO - A che pensavi?

BEATRICE - Alla guerra... a te...

ANGELO - Vuoi che dichiaro guerra agli Stati Uniti?

BEATRICE - Potrebbe essere eccitante.

ANGELO - Che stai facendo?

BEATRICE - Tu non ti preoccupare ascolta e basta...

ANGELO - E chi si preoccupa...

BEATRICE - Mentre ballavo... bevevo champagne e parlavo. *(Beatrice slaccia i pantaloni a Angelo)* Ho capito che dovevamo alzare il tiro.

ANGELO - Sì effettivamente.

BEATRICE - Dobbiamo colpire più in alto, molto più in alto.

ANGELO - Sono d'accordo con te...

BEATRICE - Bisogna colpire il cuore dello Stato e le sue istituzioni.

ANGELO - Sì colpiamo al cuore lo Stato.

BEATRICE - E chi rappresenta lo Stato? *(Beatrice continua a baciarlo e spogliarlo)*

ANGELO - Non lo so.

BEATRICE - Come non lo sai... rifletti...

ANGELO - La polizia. I magistrati.

BEATRICE - E poi?

ANGELO - I deputati.

BEATRICE - Ancora.

ANGELO - I ministri, il presidente del Consiglio, il presidente della Repubblica, del Senato.

BEATRICE - I ministri... Bravo.

ANGELO - Cosa c'è, vuoi rapire un ministro?

BEATRICE - No... *(Pausa)* Voglio ucciderlo.

Angelo blocca Beatrice.

ANGELO - Ma come facciamo ad uccidere un ministro? Dobbiamo sapere i suoi spostamenti e poi ha la scorta... ci servono almeno due anni di tempo per sapere tutte le informazioni.

BEATRICE - Molto meno.

ANGELO - Sai che oggi non ti capisco proprio.

Beatrice lo riprende a baciare.

BEATRICE - Penso io ad avere tutte le informazioni...

ANGELO - E come fai? *(Pausa)*

BEATRICE - Il ministro che dobbiamo uccidere è mio padre...

Angelo la blocca.

ANGELO - Oh ma che stai dicendo.

BEATRICE - Hai capito benissimo.

ANGELO - Ma ti rendi conto che...

BEATRICE - Abbiamo la possibilità... di raggiungere un vero obiettivo.

ANGELO - Sì ma è tuo padre!

BEATRICE - È un ministro, un corrotto, un falso, è lo Stato... È quello a cui noi abbiamo dichiarato guerra...

ANGELO - Va bene ma...

BEATRICE - Hai paura? Dimmi hai paura? Questa è una guerra e i nemici vanno annientati. *(I due si guardano e si baciano)*

BUIO

VII SCENA

I due ragazzi sono nel covo, sono armati fino ai denti, Beatrice è di fronte ad uno specchio con una pistola in mano. La sua espressione è tesa come di una che deve violentare se stessa... Angelo

sta caricando con grande abilità alcune armi un mitra M12 e alcune pistole una Magnum 357 una Smith & Wesson calibro 38, bombe a mano... giubbotti antiproiettili che Angelo si infila come se fosse in un rituale.

ANGELO - Allora è tutto chiaro. Paolo e gli altri si preoccupano della scorta e Livio e Sandro bloccano le strade. Non voglio che passi qualcuno mentre scatta l'azione. Io e te ci occupiamo dell'altra macchina... vedrai che andrà tutto bene... *(Pausa)* Sei sicura che vuoi sparare tu? *(Pausa)* Oh che hai, perché non rispondi? *(Pausa)* Che succede? *(Pausa)* Mi senti? *(Pausa)* Vuoi che mandiamo tutto all'aria? *(Pausa)* Oh, ma vuoi parlare? *(Pausa)*

BEATRICE - Quanto manca?

ANGELO - Due ore e mezza al passaggio... gli altri stanno già sul posto, noi andiamo in moto... Guarda che se non sei convinta al cento per cento, se non sei sicura, è meglio lasciar perdere. Rischiando solo di fare cazzate e qualcuno ci rimette la pelle. Ora siamo in tempo, tra mezz'ora sarà troppo tardi... *(Pausa)* Vuoi che prendo la moto e corro lì e dico ai ragazzi che non se ne fa più niente? *(Pausa)* E parla!

BEATRICE - Tu pensa all'autista e a coprirmi... Al resto ci penso io.

ANGELO - Sei proprio sicura? *(La ragazza fa con la testa cenno di sì. Pausa)*

BEATRICE - Niente prigionieri...

ANGELO - Niente prigionieri... *(Pausa)*

BEATRICE - Il volantino l'hai scritto?

Angelo prende un foglio e legge.

ANGELO - «La gioventù rivoluzionaria dice basta a coloro che strumentalizzano il sangue versato da noi giovani».

BEATRICE - Metti «Del sangue versato dai ragazzi che finora hanno sparato su altri ragazzi».

ANGELO - Ma mi fai cambiare il volantino proprio ora?

BEATRICE - Basta che cancelli.

ANGELO - Ma se cancello è brutto?! *(Pausa)* Va bene... *(Pausa)* «La gioventù rivoluzionaria dice basta a coloro che strumentalizzano il sangue versato dai ragazzi, che finora hanno sparato su altri ragazzi, e per questo colpisce i veri responsabili della corruzione, dell'ipocrisia e della vigliaccheria dello Stato padrone!» *(Pausa)* Come ti sembra?

BEATRICE - Così va bene...

ANGELO - Allora io intanto vado, prendo la moto e tra cinque minuti sono qua davanti, l'aspetto. *(Pausa)* Ma che non ti sei messa il giubbotto antiproiettili? *(Pausa)*

BEATRICE - Andrà tutto bene. Non c'è bisogno. *Angelo sta per prendere il giubbotto di Beatrice.*

ANGELO - È rotta la cinghia, fai una cosa prendi il mio. *(Angelo si toglie il suo giubbotto antiproiettili)*

BEATRICE - E tu?...

ANGELO - Io me ne faccio dare uno da Paolo... *(Pausa)* Non fare cazzate mettilo. *(Angelo va da Beatrice la bacia)* Ti amo. *(Angelo esce)*

Beatrice è sola, si mette la sua giacca senza mettersi il giubbotto antiproiettili, ha in mano la sua pistola, va al telefono e compone un numero.

BEATRICE - Pronto?... Ulderico... Bene. E la mamma... come sta?... Lo so che è da tanto tempo che non ci vediamo... va tutto bene sì... vedrai che ci vedremo presto... molto presto... anche tu mi manchi... *(Beatrice attacca il telefono)*

BUIO

VIII SCENA

Si sentono delle voci affannate dietro la porta... battute a soggetto... si apre la porta tutte e due i ragazzi hanno in testa i caschi uno dei due sorregge l'altro che si porta una mano al fianco... sanguina... Beatrice sfilta il casco ad Angelo.

BEATRICE - Stai calmo ora... *(Angelo fa alcuni respiri profondi)* Respira...

ANGELO - Cazzo m'hanno beccato...

BEATRICE - Sdraiati se no sanguini di più.

ANGELO - Bastardi. Era una trappola...

BEATRICE - Calmati...

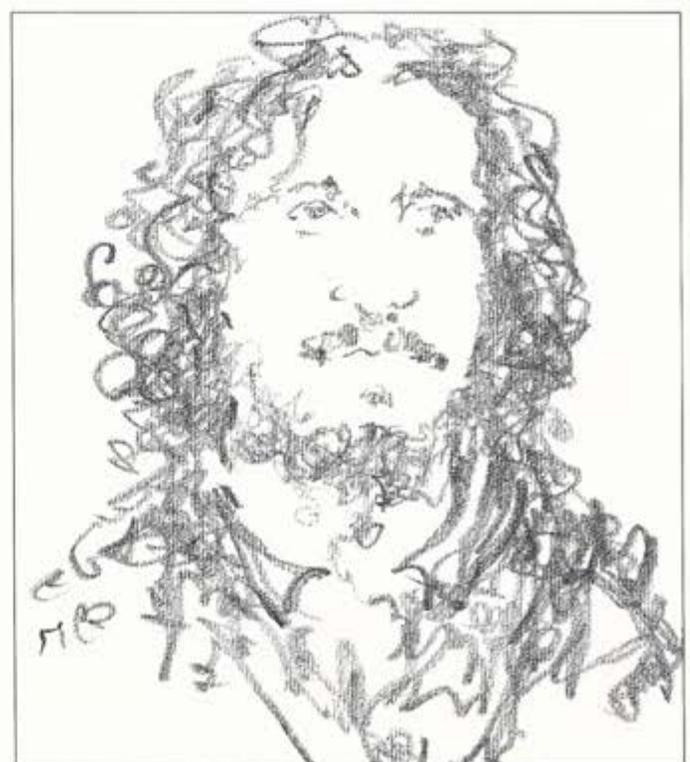
ANGELO - Dove cazzo stava tuo padre? Non c'era in quella macchina di merda!

BEATRICE - Non lo so...
 ANGELO - Come non lo sai? Le informazioni le hai prese tu no?! Sei tu che sapevi gli spostamenti.
 BEATRICE - L'hai visto anche tu. Li abbiamo seguiti per un mese... Mio padre ha sempre fatto quel tragitto...
 ANGELO - Solo che stavolta al suo posto, in macchina c'erano quattro stronzi che c'hanno sparato subito.
 BEATRICE - Non lo so perchè...
 ANGELO - Come non lo sai?! Lo devi sapere cazzo! (Pausa) M'hanno beccato... (Beatrice fa per avvicinarsi ad Angelo, che alza la mano e le punta la sua pistola)
 BEATRICE - Ma che c'è, non ti fidi di me? (Pausa)
 ANGELO - Perchè non ti sei messa il giubbotto rotto? Sapevi che t'avrei dato il mio?!
 BEATRICE - Ma che stai dicendo?
 ANGELO - Sapevi anche che Paolo, ne aveva uno solo vero?
 BEATRICE - Ma come fai a pensare...
 Angelo si accascia per il dolore, Beatrice avanza verso di lui.
 ANGELO - Ferma non ti avvicinare!
 BEATRICE - Ma cosa c'è sei impazzito?
 ANGELO - Sì sono impazzito.
 BEATRICE - Ma lo sai benissimo...
 ANGELO - Io so solo una cosa... Che qualcuno ha fatto la spia e sono sicuro che io non ho parlato.
 BEATRICE - Ma perchè avrei dovuto farlo? Sono io che ho deciso di fare l'azione. (Pausa) Dimmelo, perchè l'avrei dovuto fare?
 ANGELO - Non lo so... Non lo so cazzo.
 BEATRICE - Devi credermi, non ti avrei mai fatto una cosa del genere.
 ANGELO - Forse, perchè per te è stato sempre un gioco. Hai deciso di fare la rivoluzione solo per paranoia, perchè eri stufo di andare alle feste con la tua mamma... (Pausa) E così all'ultimo momento ci hai ripensato... (Pausa)
 BEATRICE - Sono morti i miei migliori amici, abbiamo ammazzato ragazzi, poliziotti, gente che non c'entrava niente con la nostra guerra... Siamo stati sempre insieme... Perchè avrei dovuto farlo?
 Angelo cade di nuovo a terra.
 ANGELO - Cazzo!
 BEATRICE - Fa male? (Beatrice si toglie la sua giacca per aiutare meglio Angelo)
 ANGELO - Ti ho detto ferma! (Pausa) Il mio giubbotto?
 BEATRICE - Non me lo sono messo. Non lo ve-

di che sta lì in terra...
 Angelo guarda la sua mano.
 ANGELO - Sto perdendo sangue...
 BEATRICE - Dai fatti aiutare e finiscila di dire stronzate.
 I due si guardano, Angelo lentamente abbassa la pistola e Beatrice cerca di vedere la sua ferita.
 BEATRICE - Angelo tu hai bisogno di un dottore.
 ANGELO - Non ho bisogno di nessuno.
 BEATRICE - Devo chiamare un dottore, un'ambulanza...
 ANGELO - No, non chiamare nessuno.
 BEATRICE - Stai sanguinando troppo...
 ANGELO - Ti ho detto di non chiamare nessuno.
 BEATRICE - Allora facciamo una cosa, scendo giù, prendo la macchina e ti porto all'ospedale, va bene?
 ANGELO - No!
 BEATRICE - Non capisci che così... Cerca di ragionare...
 ANGELO - Non voglio andare in galera.
 BEATRICE - Sì ma se non vai subito all'ospedale...
 ANGELO - Impazzirei a rimanere chiuso in una stanza. (Pausa)
 BEATRICE - È l'unica soluzione. Ti prego fatti portare all'ospedale.
 ANGELO - Io non mi muovo da qua. Non ci vado in galera capito? Non mi faccio prendere da quegli stronzi! (Pausa)
 BEATRICE - Senti, se tu ti fai portare all'ospedale... li ti rimettono in piedi... andrai in galera... però ti giuro che io e Paolo faremo di tutto per tirarti fuori. (Pausa)
 ANGELO - E tu ti fidi di Paolo?
 BEATRICE - Ora cos'è, non ti fidi più neanche di lui?
 ANGELO - Qualcuno ci ha traditi. È una spia... È qualcuno che ci conosce molto bene che sa come ci muoviamo. E non può essere uno dei ragazzini, troppo stupidi... (Pausa)
 BEATRICE - Paolo? No, lui no, non ci posso credere... Prima Flavio ora Paolo... Sei tu che hai le paranoie?
 ANGELO - E quei quattro che ci hanno sparato, sono paranoie? Qualcuno ha detto che avremmo colpito.
 BEATRICE - Ma se sapevano che ci sarebbe stato l'attentato, perchè non c'hanno fermato prima? (Pausa)
 ANGELO - Forse a qualcuno faceva comodo che noi andassimo fino in fondo,

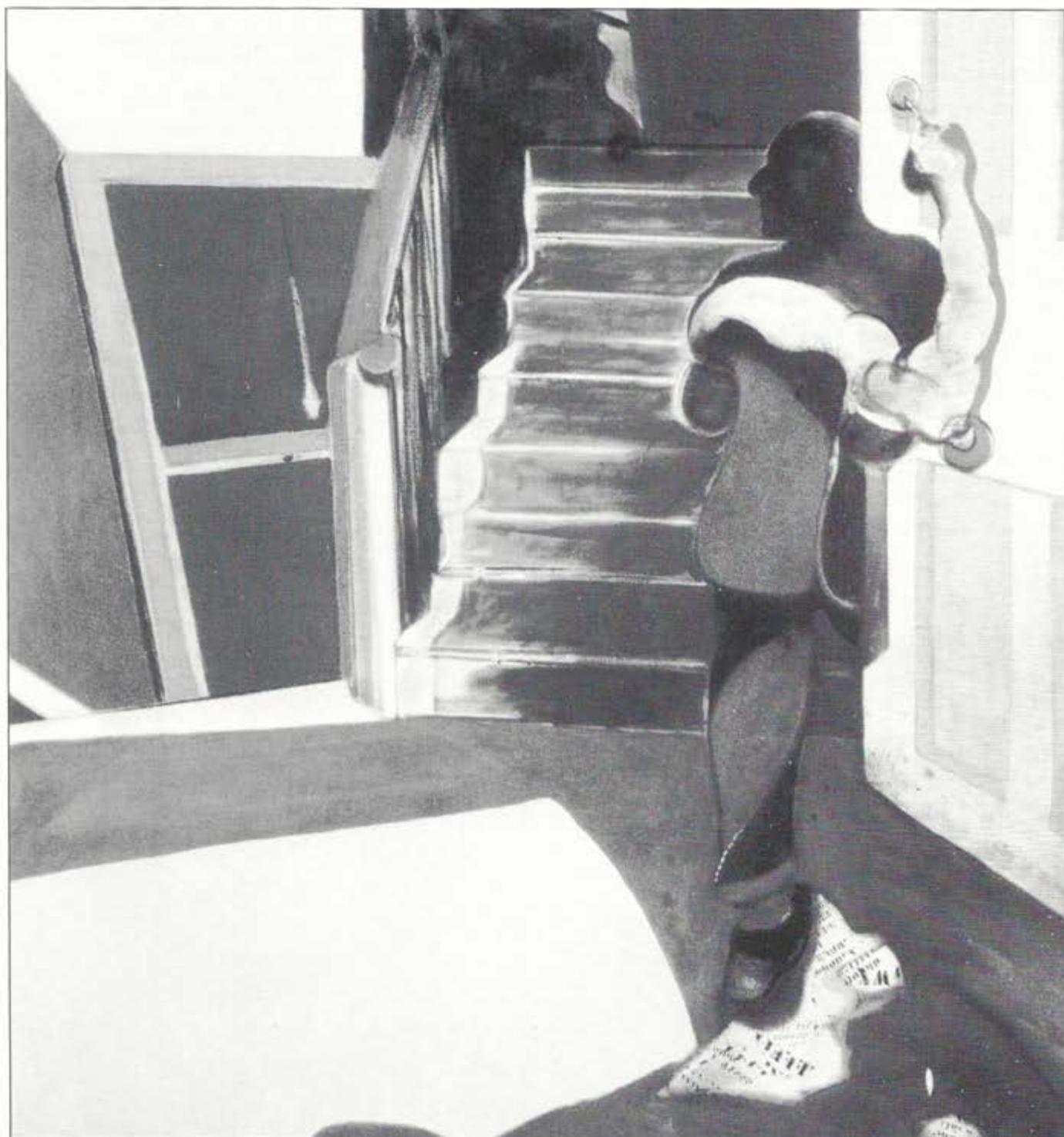
BEATRICE - Ma a chi, faceva comodo e perchè? (Pausa) Faceva comodo alla polizia?
 ANGELO - Non lo so... Forse neanche loro lo sapevano...
 BEATRICE - E chi lo sapeva allora? (Angelo fa una smorfia di dolore) Ascolta, io ora vado giù, trovo una macchina, e ti porto all'ospedale. (Beatrice fa per uscire, ma Angelo la ferma puntandole la pistola)
 ANGELO - Beatrice! Non andare... non andare.
 BEATRICE - Ma non capisci che così...
 ANGELO - Ti ho detto di non andare.
 BEATRICE - Che c'è, di nuovo pensi che...
 ANGELO - Non voglio stare solo...
 BEATRICE - Angelo fatti aiutare... stai morendo... lo capisci?! Hai bisogno di un dottore.
 ANGELO - Io ho paura...
 BEATRICE - Ci sono io qui. (Beatrice avanza lentamente)
 ANGELO - Perchè... perchè.
 BEATRICE - Perchè cosa? (Pausa)
 ANGELO - Perchè Beatrice...
 Beatrice avanza.
 BEATRICE - Dammi la pistola...
 ANGELO - Perchè.
 BEATRICE - Dai dammela. (Angelo lentamente gliela passa... Beatrice è accanto ad Angelo. Pausa)
 ANGELO - Beatrice?
 BEATRICE - Che c'è?
 Pausa. Beatrice si alza con la pistola di Angelo in mano. Angelo perde sempre più sangue... Durante le battute che seguono, le luci piano piano calano e in lontananza si sente una sirena che si avvicina.
 ANGELO - Voglio sparire dopo morto, voglio sparire, non voglio rimanere a marcire dentro una cassa...
 Si sente il telefono squillare. Beatrice risponde.
 BEATRICE - Pronto... Ulderico... sto bene sì.
 ANGELO - Niente pianti... Niente preti... ma canti e balli.
 BEATRICE - È andato tutto bene sì...
 ANGELO - Non voglio che si parli di me come di una povera vittima innocente...
 BEATRICE - Sto per arrivare non ti preoccupare...
 ANGELO - Mi piacerebbe essere abbandonato come gli Indiani all'aria aperta... (Pausa)
 BEATRICE - Anch'io ti amo! (Le sirene ora sono fortissime)

BUIO



LA STANZA BUIA

di ROBERTO BIONDI



Le illustrazioni per «La stanza buia» sono di Francis Bacon: in questa pagina, da «Triptych in Memory of George Dyer», 1971. A pag. 134, da «Triptych May-June», 1973. A pag. 138, da «Three studies for Figures at the Base of a Crucifixion», 1944.

PARODO

LA SCENA: un cinema porno.

Il coro delle furie.

CORO - Siamo qui, inghiottiti nel budello nell'ossessione e la morte, assente, sfuma via, immortale, vago tranello. Siamo qui, oltre è il tutto! Tutto appare è follia. Trascendente il sonno veglia su di noi suggello del nostro guancia impotente. Squisito rituale, oscuro frutto! Vaghiamo nell'interrotto sospiro, negli sguardi che si perdonano e giacciono nell'amplesso dell'insaziabile desiderio. E vagare è recidere le eterne monodie che nel singhiozzo silenzioso spargono consunte e bisognose di respiro un sogno e del vivere inteneriscono precarietà e finzioni con inermi malinconie.

I EPISODIO

Sta piovendo molto forte. Nell'ingresso del cinema ci sono il cassiere, un uomo non molto anziano, tutt'altro, ma la sua età è imprecisata a causa del suo essere deforme, gobbo, sfigurato in viso, sinistro nel muoversi, malfidato come un cane da guardia, con la sua voce ringhiosa e nasale; è impegnato a contare dei soldi; Abdul, un giovane arabo, ben piazzato, volgare, marchettaro, pulisce i cessi del cinema. Ricorda il mostro di Frankenstein junior. Con loro sono presenti la donna di Abdul, Amneri (ragazza di borgata, bella, pratica, piuttosto sciatta, indossa vecchi e larghi maglioni di Abdul, con uno sguardo intrigan- te e languido) e la donna del cassiere, Italia (una volgare), inconsciamente attratta da Amneri.

CASSIERE - (A Italia) Che te ne frega se lo abbiamo già proiettato? I film coi trans piacciono!... Non è vero Abdul?... (Ridacchia)

Entra Abdul dalla sala.

ABDUL - Cosa signore?
CASSIERE - I film coi trans! Diglielo pure te a questa, che i clienti ci vanno matti! (Ridacchia) È la moda di oggi! Tutte quelle belle sorprese sotto a quei bei pizzetti gonfi gonfi!

Italia prorompe in una risata sguaiata.

ABDUL - Ah, sì!... Piacciono!

Il cassiere ride con fragore tossendo e scatarrando.

CASSIERE - Senti? Lo dice pure lui che ormai del nostro cinema è un esperto! Ci si è ambientato a meraviglia! Come in un sogno da cui non puoi sfuggire! Da dove vieni, Abdul, non te li facevano vedere i porno? (Abdul non risponde, sorride) Sempre a ramazzare! Ma i bordelli ci sono! Con tutte quelle belle adolescenti che te la sbattono in faccia per due soldi!

ABDUL - Sì, ci sono. Bei maschietti.

AMNERI - Come al solito al solo pensiero ti scio- gli tutto!

ITALIA -Ti sembrano cose da dire davanti alla tua ragazza!

CASSIERE - Dei maschietti me ne frego! (Ri- prende con più attenzione i suoi conti e la scelta dei film) I maschietti! Me li sbatto i maschietti!

ITALIA - È quello che vorresti! (Il cassiere fa un gesto di disapprovazione) E i trans cosa sono? Donne? Di che le sorprese di cui parli ti piaccio perché ti fa gola il cazzo!

CASSIERE - Il cazzo mi fa gola! Non dire stron- zate! Che ne sai? (Ride)

ITALIA - Sempre come un cane bavoso intorno alle checche che vengono a battere! Sempre convinto che io non sappia! Mi credi cieca e sorda? È che non voglio farci più caso! Fa comodo a tutti e due! (Ride cinicamente. Poi guarda Amneri) Non fare la stessa fine Amneri! La stessa che ti attende alla fine di questa strada! Con lui! (Facendo cenno ad Abdul) Noi ci siamo guastati insieme, stiamo a marciare!

CASSIERE - Tu sei marcia! Guardati! Osserva quanto di bestiale hai dentro!

ITALIA - Senti lui! Senti il mio piccolo serpe ve-

lenoso a tre teste!

CASSIERE - Ecco il film che cercavo! Lo riprogrammiamo subito. C'è una negra... o un negro?... Con due tette così, la frusta in mano e si muove come una vera padrona! Si incula pure i maschi! E devi vedere! Gli piace!

ITALIA - Il tuo sogno è proprio questo! Farti inculare da uno di quelli! Si capisce da come ne parli! Poveretto! A quel travestito farebbe più piacere la sifilide che uno come te!

CASSIERE - Che uno come me qua dentro fa tutto! Tiene i conti, fa ordine! Andremmo in rovina con una rimbambita come te buona solo a prendere!

ITALIA - Se non mi lasci avvicinare alla cassa! Piuttosto quanto abbiamo incassato? Nell'ultimo periodo l'attività rende.

CASSIERE - (Ride di nuovo come se non avesse sentito seguendo le immagini sporche del suo pensiero) Che film!... Lo riprogrammiamo dopodomani. Piace, piace! Lo segno! E pornografia pura.

ITALIA - (Ad Amneri) Lo schifoso non pensa ad altro che a questo. Lo schifoso vivrebbe dell'aria che si respira nei cessi!

CASSIERE - E quest'altro? Si scopano i cavalli! Eh, Abdul? Ti piace? Quando pulisci i cessi ci trovi il lercio! Ma ti ci scappa anche qualche cosetta, non è vero? E qualche extra! Mi intendi? Le checche vecchie pagano.

Fa il gesto dei soldi. L'uomo annuisce sorridendo. Mentre il cassiere continua a ridacchiare accompagnato dalla risata di Italia.

AMNERI - Abdul non deve fare queste cose!

Il cassiere ride laudamente.

ITALIA - Allora questi conti che ti impegnano tanto? Voglio la mia parte della settimana e anche Abdul!

CASSIERE - E aspetta! Che cazzo! Lui ha i soldi delle marchette e quelli della sua ragazza che lo ama tanto! Ti ho mai nascosto niente? Sono o non sono puntuale e onesto nei pagamenti?

ITALIA - Puntuale ai tuoi vizi certamente!

CASSIERE - Il programma va controllato! Siamo i migliori! I soldi ci sono, non ti preoccupare! Lascia fare a me. E ancora presto. È tutto nel cassetto. (Un tuono più fragoroso degli altri segna l'ingresso nel cinema di Giovanni e Orfeo) Che temporale, eh? Non se ne vedeva uno così da mesi! (Orfeo non risponde. Giovanni fa un gesto di approvazione con la testa. Pagano il biglietto e vanno dentro. Oggi si lavora! Si lavora!)

GIOVANNI - Ogni volta il peccato mi assale e una sensazione di non ritorno procura così poca luce ai miei desideri, che perdersi riduce la vastità di quegli spazi inestinguibili avvicina e trattiene un piacere inesauribile la mia stessa necessità a ciò che si frantuma e non c'è compianto se non la sua mancanza.

ORFEO - Perché il tuo consenso è inevitabile! È perenne come l'ingordo che solo a parole si priva di qualcosa.

GIOVANNI - È dentro di me. Usurpa la mia stessa volontà. E te?

ORFEO - Non mi resta che espiarla nei cessi!

PERSONAGGI

GIOVANNI, venticinque anni

FAUSTO, più di trenta

ORFEO, venticinque anni

CASSIERE DEL CINEMA

ITALIA

ABDUL

AMNERI

LORY

2 CHECCHE

LE FURIE

L'azione si svolge in un cinema porno.

GIOVANNI - Se la mia mano toccasse quel liquame! Schifo!

ORFEO - Bugiardo!

GIOVANNI - È la verità!

Entrano.

ABDUL - (Che ha guardato Orfeo attentamente; al cassiere) Carino!

CASSIERE - (Intento al registro non smetterà mai di contare i soldi e di segnare l'elenco dei film da programmare) Chi dei due?

ABDUL - (Riferendosi a Orfeo) Il moretto.

CASSIERE - Provacì! Non dirmi che non l'hai mai visto? Erano così emozionati la prima volta che sono venuti gli ho chiesto persino i documenti! Che gusto!

ITALIA - Lo fai con tutti i nuovi arrivati!

CASSIERE - Con loro è stato diverso! Abdul si ricorda! A volte il moretto viene solo. E l'altro. Un finto timido. (Pausa) Non fa per te il moretto! Lascia perdere. Tu sei di bocca buona, vanno bene tutti!

Si sentono dall'interno della sala risate sguaiate.

ITALIA - Hai sentito come ridono? Ti aspettano!

AMNERI - Non perdetevi un colpo per offendere!

ITALIA - Scherziamo, tesoro! Non avvertene a male!

AMNERI - Stai attento a come ti comporti, Abdul! (Amneri gli lancia un'occhiata infuocata. D'ora in poi sarà sospettosissima nei suoi ri-guardi)

CASSIERE - Fargli compagnia qui vuol dire non farlo lavorare!

AMNERI - Io faccio quello che voglio! Non è vero Abdul?

ABDUL - Certo!

CASSIERE - A lui piace vederti così infuocata, per questo ti permette di restare! E il mio permesso soprattutto è sacro!

Entrano due giovani checche.

1^a CHECCA - (È molto magro. Effeminato. I capelli, abbastanza lunghi e boccolosi, ora che sono bagnati li scuote per ridargli forma e volume. Ha una voce artefatta e roca) I capelli!

2^a CHECCA - (Grassoccio. Castano, un po' pelato. Con dei jeans molto stretti e un giubbino jeans. Ha una sporta a tracolla. Si muove che dondola, un po' naturalmente perché non ha alcuna grazia, un po' forzatamente per accentuare la sua finta femminilità. Ha una voce melensa, nasale e irritante. Si sente donna. Entrambi, nel pronunciare le parole, le storpiano per uno strano vezzo) Che disastro!

1^a CHECCA - C'è voluta un'ora per fonderli!

ITALIA - Eccoli! Mancavano proprio loro all'appello!

AMNERI - Disgustosi!

2^a CHECCA - Scema! Ti avevo detto di prendere l'ombrello!

1^a CHECCA - Che tempo!

2^a CHECCA - Speriamo che spiova più tardi!

1^a CHECCA - Senti che tuoni!

2^a CHECCA - Mi ci vorrebbe un uomo per calmarmi!

1^a CHECCA - Qui che trovi! I soliti dannati!

2^a CHECCA - (Asciugandosi la fronte con un fazzoletto) Non capisco perché continui a venire se la pensi così!

1^a CHECCA - Sono insaziabile!

2^a CHECCA - Guarda ho i capelli che sembrano spinaci!

1^a CHECCA - Ma se hai quattro peli in testa!

2^a CHECCA - Quattro peli?

1^a CHECCA - Convinta! Aspetta, ti aggiusto la spallina.

2^a CHECCA - Lasciami stare!

1^a CHECCA - Se non fosse per gli ormoni che prendi saresti già pelata!

2^a CHECCA - Ti sei vista? Sembri mia madre!

1^a CHECCA - Ma stai zitta!

ITALIA - Siete così carine!

2^a CHECCA - Scherza la mia amica! (E scoppia a ridere continuando a darsi una sistemata)

ITALIA - Ridete, ridete!

2^a CHECCA - Io come stò? Ti piaccio?

1^a CHECCA - Lo incontro l'uomo della mia vita?

ITALIA - Eccolo! (Indicando il cassiere) Guarda quant'è bello!

2^a CHECCA - (Avvicinandosi al cassiere) Ho an-

SCHEDA D'AUTORE



ROBERTO BIONDI è nato il 24 aprile 1965 a Roma, dove risiede. Dopo essersi diplomato all'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico» come attore, ha pubblicato il suo primo libro di poesie *Silenzi*, che comprende sillogi segnalate dalla critica del Premio Montale. Ha vinto nel '91 il Premio Città di Roma per la narrativa inedita con *Gli scritti aperti di sotto*. Successivamente ha proseguito la scrittura di altre raccolte di poesie. Nel 1993 è stato messo in scena al Teatro Argot il suo primo testo teatrale, *Fuga!*. Ha appena finito di lavorare a una commedia surreale dal titolo *Fabbrica bambolotti superdotati*, di prossima presentazione. □

che il profumo nuovo!

CASSIERE - Stammi lontano!

1^a CHECCA - Franca ce l'hai una sigaretta dalla lunghezza lussuriosa?

2^a CHECCA - Dalla lunghezza lussuriosa?

1^a CHECCA - Quelle sottili.

2^a CHECCA - Lo sai che non fumo! Ti sei impazzita? Solo cose grosse!

1^a CHECCA - Sono le leggerissime! Ti danno quella femminilità, non so se mi spiego! Con le labbra impegnate hai la bocconina da bocchinara!

2^a CHECCA - La bocconina ce l'ho anche senza fumare. Guarda che labbra! Se fumi ti puzza l'alito ti vengono i denti neri! Poi come fai?

1^a CHECCA - Ci tieni tutto in quella sporta! Le sigarette no! Mi pari Mary Poppins!!

2^a CHECCA - Tua sorella!

1^a CHECCA - Dai entriamo, ho voglia di cazzo!

2^a CHECCA - La sigaretta lussuriosa la chiedi a qualche maschione.

1^a CHECCA - Gliela tiro fuori dalla chiusura lampo.

2^a CHECCA - Basta che non sia troppo fina!

1^a CHECCA - Figurati se lo trovo il maschione! Dovrò accontentarmi!

Abdul gli offre una sigaretta e gliel'accende.

ABDUL - Tieni.

1^a CHECCA - Grazie. Sei molto gentile.

CASSIERE - È il suo mestiere. Dolce e cattivo.

2^a CHECCA - (In un orecchio all'amico) Quant'è bello! Serve a questo non avere le sigarette.

2^a CHECCA - Siamo donne, lella!

1^a CHECCA - Due pазze!

AMNERI - Questi due non li sopporto!

ITALIA - Mi presti il tuo lucida labbra?

1^a CHECCA - Chissà che a suo marito non si risvegliano i sensi!

ITALIA - Con questo alle labbra trovo anch'io

l'uomo della mia vita! (Ride forzatamente)

2^a CHECCA - Ma non l'ha già trovato, signora Italia? (Guardano il cassiere e ridono)

ITALIA - Magari! (Tra sè) Povere illuse!

CASSIERE - Fate silenzio! Vi sbatto fuori! Brutti froci.

2^a CHECCA - (Stizzito) Questo comincia!

1^a CHECCA - Modera il linguaggio!

2^a CHECCA - Coi froci ci mangiate!

CASSIERE - Merdosi! (Fa un ghigno e ridacchia divertito)

1^a CHECCA - (Sdegnoso al cassiere) Due biglietti per favore. (A Italia che gli stacca i biglietti) Prego, siamo abbonate. (Stanno per entrare)

ABDUL - A prenderlo al culo.

1^a CHECCA - E questo come si permette? Ma chi sei tu, marocco? Vaffanculo!

AMNERI - (Amneri avrebbe voglia di dargli uno schiaffo ma è trattenuta da Italia che le sorride)

Io ti gonfio!

1^a CHECCA - Vengono dal quarto mondo e rompono pure i coglioni! Andiamo Franca. Non stare lì imbambolata a guardarlo!

2^a CHECCA - Sì, Cinzia!

1^a CHECCA - Zitta, ci riconoscono tutti! Vede il casino che faccio se ci riprova!

2^a CHECCA - Da quando in qua fai la pudica? E non chiamarmi Franca! Mi prendono in giro, mi chiamano Franca la pelata!

1^a CHECCA - Che nome orrendo!

2^a CHECCA - (Al marocchino) Che hai da guardare te? Pensa, fa la marchetta coi vecchi il marocco, ma da me i soldi non li ha voluti! Prendi in giro, sai! Se ti capita la botta buona e gratis, come compri!

Le voci, man mano che le due checche si cominciano ad allontanare nell'oscurità, si amplificano dissolvendosi.

1^a CHECCA - Sei una cicciona che fai schifo!

2^a CHECCA - Scema! (Prolungando il suono dell'ultima vocale)

Il cassiere continua a ridere divertito e pure Abdul sorride. Solo Amneri resta seria.

1^a CHECCA - E non gli dare spago a quello! Hai sentito la donna? È un'isterica!

VOCI DA DENTRO - Eccole! Franca la pelata e Cinzia la capellona! Vi stavamo aspettando, lelle!

2^a CHECCA - (Strillando) Siamo arrivate ragazzi!

1^a CHECCA - Puntuali come sempre!

VOCE - Franca!

2^a CHECCA - Sono stanchissima. Ho corso troppo!

VOCE - Dai, non sederti sul divano!

Tuoni.

CASSIERE - Non fate casino, froci!

AMNERI - Io gli strappo gli occhi! E te farti trattare in quel modo!

CASSIERE - Tu Amneri faresti meglio ad andare via! Vai a cucinare! (La ragazza non risponde) E restare non cambierà nulla! Tu sei l'ultima ruota del carro!

ABDUL - Quelli stanno sempre qui!

AMNERI - Comportarsi in quel modo assurdo!

CASSIERE - Se potessero ci dormirebbero. (Si sente ancora ridere) Sentili con quegli altri stronzi!

ITALIA - Proprio stronzi!

ABDUL - Fanno un chiasso!

CASSIERE - Sì! Mi piace! Dovrai darti un gran da fare nei cessi con questi bei filmetti, fanno schifo! Ti sei abituato, Abdul! Rendono! E non dimenticarti di pulire tra le poltrone! Ci trovo certe chiazze! (Ride compiaciuto)

ITALIA - Ma sentili!

ABDUL - Non si stancano mai.

AMNERI - Li caccerei a calci in culo!

CASSIERE - Senti, senti la padroncina!

ITALIA - Ha ragione! Importunano!

CASSIERE - E chi? Quelli che vogliono essere importunati godono nei cessi! Nel fondo dei corridoi bui! (Pausa. Le risate aumentano) Abdul,

vai a farli stare zitti, porca troia! Finirò col litigarci sul serio! (Abdul esce. A Italia) Stronzi! Quei due divani nel corridoio vanno tolti! Li porterà via lui. In piedi si stancheranno di gracchiare!

AMNERI - Girano, girano! Appaiono e scompaiono come lugubri falene.

ITALIA - Un giorno o l'altro viene un'ispezione della buon costume...

CASSIERE - Non dire stronzate! Nessuna ispezione! Piuttosto l'ufficio d'igiene! L'avvertenza non ci voleva!

ITALIA - Colpa tua che sei uno spilorcio! Sarebbe ora dei restauri o va tutto a puttane!

CASSIERE - Con quel che costano!

ITALIA - Rincari il biglietto! O chiudiamo per sempre.

Il cassiere fa un gesto di disapprovazione.

CASSIERE - Come sei pessimista! (Ironico) Qui non si chiude mai. È così che piace a quelli! Si eccitano di più!

AMNERI - Che ambiente!

ITALIA - Basta che non venga la polizia!

CASSIERE - Come se non lo sapessero del giro che c'è!

ITALIA - Ma qui si tratta di froci, marchette! E la buon costume...

CASSIERE - Ci sguazzano pure loro! (Silenzio) Si finge di non vedere a tal punto che non accorgersi è naturale.

ITALIA - Prima non era così!

CASSIERE - È stato sempre così! Di comune amministrazione ovunque. Ombre, buio! Il resto non si vede. Le pareti si aprono in languide fessure e scoprono il passaggio del segreto. Senti qua!

«Lingue bestiali». (Ride fragorosamente) Dovresti aggiornarti!

ITALIA - Come sei volgare!

CASSIERE - (Continua a ridere) Per stimolarti la fantasia! (Il cassiere si fa serio seguendo di nuovo l'elenco dei film) Ma dove credi di vivere?

ITALIA - Perché?

CASSIERE - I controlli! Piace anche a loro! Quando vedono questa roba gli si drizza fino in

testa! E dove svuotano le palle? Eh?

ITALIA - Prova a indovinare?

CASSIERE - Nei nostri cessi, al buio dei corridoi, tra le poltrone chi non si vuole scomodare! Perché mezz'ora dopo è già troppo tardi, è tutto finito, tutto finito! Non godono più! (*Scoppia in un'altra risata*) O il pentimento nel bel mezzo della scopata li sorprende!

AMNERI - Che schifo!

CASSIERE - Poverina! Non ci sei abituata!

AMNERI - È lei che permette tutto questo!

CASSIERE - C'è un volere comune che dell'apparenza ritaglia le sue forme, le penetra in un sottosuolo dove sussiste la realtà!

ITALIA - I corridoi laterali, nel fondo, non dovrebbero restare così bui!

CASSIERE - Non dire cazzate! Nessuno entra e esce da lì per caso! (*Ridacchia*) Sono semplici corridoi.

ITALIA - Appunto per questo! Se per sbaglio ci vanno!... Tutto quel viavai è equivoco! Fanno troppo casino! (*Entra Fausto. Si ferma davanti a un cartellone per leggere il titolo del film in programmazione quel pomeriggio. Poi dà un'occhiata agli altri manifesti. Si avvicina al cassiere e osserva il prezzo del biglietto. Italia sottovoce*) Qualcuno potrebbe insospettirsi!

CASSIERE - Qui lo scopo è uno solo! E poi c'è Lory! La checca vecchia! Non farmi gridare! Quello un po' pelato, che sembra un morto!

ITALIA - Lo conosco bene!

AMNERI - Quello con la gancia rovinata da un'ustione!

CASSIERE - È uno serio. Fa filare dritti tipi come quelli! L'ho sentito qualche volta. Gli portano rispetto. È un veterano. La chiamano la nonna!

AMNERI - Un altro schifoso!

ITALIA - Cambiamo discorso!

CASSIERE - (*A Fausto che gli ha porto i soldi, amichevolmente*) Uno?... Bella programmazione oggi! Roba forte! Me ne occupo di persona. C'è un giro dentro! Quanto fa per lei. Ne sa qualcosa. FAUSTO - Quello che so sono pochi attimi che riguardano me soltanto, impulsi che non controllo mi sfuggono e non mi basta mai. (*Pausa*)

CASSIERE - Io posso capirla.

FAUSTO - Mi vuol dare il resto?

CASSIERE - Certo! E buona visione! Sono sicuro! Non ci lascerà più! (*Fausto entra. Il cassiere tra sé*) È meglio non sprofondare nell'abisso. (*Dà un'occhiata a Italia che ha staccato il biglietto e sorride. L'uomo è entrato*)

ITALIA - Sei curioso! Se fosse uno in borghese?

CASSIERE - Chi? Quello? Sono tutti sporchi! Come quelle risate! Ci godo quando vedo qualcuno finire qua dentro tutti i giorni! L'ho sempre detto! (*Tuoni*) Spero che non sopravvivano! E se vanno via... alla prossima, cari. C'è sempre la volta prossima alla caduta.

ITALIA - (*Ironica*) La gente è molta oggi.

CASSIERE - Lo vedo, lo vedo. (*Scoppiano a ridere*) Io scelgo il programma! E conto! La mia lista!

ITALIA - Che conti?

CASSIERE - I soldi per la spesa!

ITALIA - Quelli dammeli! Che dovrai risistemare tutto anche se Abdul pulisse i cessi fino a farli brillare! Le tue croste non si puliscono con facilità! Te lo dico io! Conta, conta!

Entra Abdul.

CASSIERE - Dureranno a lungo!

AMNERI - (*Gettandogli al collo*) Finalmente!

Stai qui con me!

ITALIA - Vieni da me, cara!

CASSIERE - Lo faremo diventare un cinema di lusso! Sei riuscito a chiudergli la bocca!

ABDUL - Ci ho provato. Non mi danno retta!

CASSIERE - E tu fatti rispettare! Vedrai quando cominceranno non sentiremo più niente! E saranno sempre meno a uscire, sempre meno voci, meno sospiri! (*Ridacchia laidamente*) Basta superare quel filo di luce appena intravisto dai loro occhi.

ABDUL - Fuori dai cessi aspettano.

CASSIERE - Nei corridoi?

ABDUL - Pieni.

CASSIERE - Me li immagino! Faranno a spintoni nel buio! Come tante statue di cera che troppo

tardi si accorgono di essere già sciolte, quando le furie li sgozzeranno con il loro taglio. Proprio nel momento più bello! Quando hanno trovato giusto quello che cercavano, che ogni volta, insaziabili, nel mucchio degli altri piaceri, ricercano come fosse la prima volta! Inguaribili! Insaziabili! E rubano, allungano le mani, si accostano all'alito degli altri languori! Infastidiscono! E quando hanno trovato... Magari una bocca con un herpes che al buio non si vede, senza denti, un ventre con le piattole che cola sperma lungo il muro e macchia gli abiti... Alla ricerca spasmodica di un fazzoletto... Senza fiatare... Abietti! Laidi! Sono bellissimi nella loro oscurità, nell'aria irrespirabile dei mozziconi che danno luce a qualche ombra che si contorce! (*Si è esaltato. Ha la bava alla bocca*) È proprio in quel momento che... (*fa un gesto col braccio*) li falciamo via! (*Fa un ghigno*) E le bare sono già pronte per l'ora di chiusura. I becchini faranno il loro dovere! Hanno mangiato del cattivo sangue che li sfama senza fine. (*Ride sadicamente*) Quei dannatissimi becchini! E tutto è più tranquillo.

ITALIA - Mi spaventi Amneri! (*Accarezza morbosamente Amneri*)

AMNERI - Io non ho paura di nessuno!

CASSIERE - Coraggiosa! Abdul! Ricordati, alle cinque in punto pulisci i cessi!

ABDUL - Lo so, non lo ripeterò ogni volta!

CASSIERE - Hai la faccia di rispondere!

AMNERI - Lo aiuto io.

CASSIERE - Tu zitta!

ITALIA - Vai già a servizio la mattina!

CASSIERE - Il lavoro non ti sta bene?

AMNERI - Posso aiutarlo!

CASSIERE - Nessuno ha chiesto il tuo aiuto! Non ti compete! Te a pulire là dentro! Mi fai ridere!

AMNERI - Che differenza c'è? Voglio stare con Abdul!

CASSIERE - Tu adesso stai con Abdul! Hai paura che sparisca? Non ti fidi di lui? Fai bene!

ITALIA - Lasciala stare!

CASSIERE - Ogni giorno che passa sei più insopportabile! Li butti fuori tutti da quei maledetti cessi! Hai capito, Abdul? Si arrangiano nei corridoi! Certe volte non posso neppure pisciare! Schifosi! Le tazze si otturano!

ITALIA - Tu fai meglio a tenertela! Piscia da un'altra parte se desideri il giro che tanto decanti!

CASSIERE - Io non mi tengo un cazzo!

ITALIA - No, quello è meglio che te lo tieni! Anzi lo butti nello sciacquone! (*Ride, seguita sommessamente da Abdul*)

CASSIERE - Parlare così davanti alla tua Alice delle meraviglie. Potrebbe turbarsi e non sopportarti più!

ITALIA - Chi ci fa più caso al tuo cazzo! Hai pure la prostata!

CASSIERE - Non lo trovo divertente!

ITALIA - Nemmeno io! Ti faresti inculcare da un travestito! Ma sei talmente brutto...

CASSIERE - Per questo che sto con te!

ITALIA - ...Neanche la più baldracca ti farebbe un servizietto! Sono abbastanza esigente da non farci nemmeno il brodo per i cani con te!

ABDUL - Non tutti, signora.

ITALIA - Mi contraddici?

ABDUL - Ho visto cose schifose là dentro.

CASSIERE - Ah sì, Abdul? Sentiamo! Che hai visto di così schifoso? Eh? Dimmelo!

ABDUL - Sì accontentano di poco certi.

CASSIERE - Certi, chi?

ABDUL - Certe checche, qualche vecchio. Anche i più giovani.

CASSIERE - Ma quali sono queste cose schifose di cui parli? Non dirmi che non le conosci? Io no! Me le racconti? Quelle che vedi nei film, per caso? (*Strizza l'occhio a Italia*)

ITALIA - O quelle che fai tu stesso di porcate?

AMNERI - Ci si mette anche lei?

CASSIERE - Perché le fai!

ABDUL - Qualche volta.

ITALIA - Che ti dicevo!

AMNERI - Abdul! Ti diverti?

CASSIERE - Non ci credo a qualche volta! Se potessi, le faresti tutti i giorni!

AMNERI - Finitela!

CASSIERE - Con quello che ti passo a malapena sopravvivivi! Allora, Abdul? Perché non ci racconti queste cose schifose che «ti capita» di guardare o di fare? (*Il cassiere è sempre più subbolo*) Per un bocchino quanto ti fai dare? Non lo farai per piacere a uno di quelli? O è troppo piccolo che non vale la pena pagarti per succhiartelo?

ABDUL - No, è grande!

CASSIERE - È grande! Amneri?...

AMNERI - Essere disgustoso!

CASSIERE - A qualche vecchia parruccona con i soldi messi da parte glielo fai un servizio speciale? Glielo rompi il culo?

ABDUL - No! Al culo, no!

CASSIERE - Ah, no? Al culo, no! Non sei capace? (*Ridono*) Non è capace! Avete sentito! Non vale la pena pagarti! Ce l'ha tanto grosso, dice, e non è capace!

ABDUL - Solo col preservativo!

AMNERI - Smettila! (*Si allontana dall'ingresso*)

ITALIA - Si è offesa!

CASSIERE - Sempre a difenderla! Dovrebbe dedicarsi lei a quel tipo di commercio! Ma non qui!

ITALIA - Hai esagerato! Com'è tuo solito! Un giorno o l'altro ti scaravento giù dalle scale!

CASSIERE - Quante scene per starle vicino! Vai a coccolarla! Consolala! (*Pausa*) Come, Abdul? Sei un morto di fame spendi i soldi per il preservativo?

ABDUL - Se ce l'hanno loro!

CASSIERE - Ah, è diverso! E ce l'hanno o no?

ABDUL - Qualche volta.

CASSIERE - E quando non ce l'hanno che fai? Li deludi o scopi? Si accontentano di una toccatina? Sei imbarazzato? Qualcuno lo farebbe pur di sentirselo duro! (*Abdul sorride*) Non è vero?

ITALIA - Dai, Abdul, racconta quello che ti capita nei cessi! Di schifoso! Fai lo schizzinoso con noi che ti nutriamo! Ti abbiamo appena importato e già sei un capo! Allora?

ABDUL - Uno di quelli fa il cassiere non so dove... Avrò cinquant'anni. È brutto, molto brutto, ha lo sguardo fisso. Quando usciamo dal cesso ringrazia sempre stringendo la bocca.

CASSIERE - Come? Non capisco! Stringendo la bocca? Fallo un po'?

ABDUL - (*Abdul rifà il gesto con le labbra cercando di scheccare. Quell'espressione lo rende ridicolo. Il cassiere e la maschera continuano a ridere*) Così...

CASSIERE - Intendi a culo di gallina?

ABDUL - Sì.

ITALIA - Rifallo, dai!

CASSIERE - Sì, che mi diverte! Non ho mai riso tanto! È proprio a culo di gallina! È Lory! Sta parlando del vecchio Lory. Non sarebbe contento se ti sentisse, è uno che porta rancore. E ha quarant'anni! Non cinquanta! Glieli ho visti io i documenti! In una retata. Erano falsi! Non è mai cambiato sa sempre quello che vuole. (*Pausa*) Ma queste... Queste non sono porcate! Ci prendi in giro!

ABDUL - No.

CASSIERE - Lo vedi? Sei un coglione! Che Lory lo succhia a destra e a sinistra è cosa vecchia! (*Pausa*) Se non vuoi raccontarci niente pazienza! Vai dentro a controllare che nessuno fumi in sala!

ABDUL - Subito!

CASSIERE - E torna con qualcosa di nuovo! Di fresco, di più schifoso che io non sappia! E raggiungi la tua donna!

ITALIA - Amneri la raggiunge io!

CASSIERE - Se volete i soldi della settimana dovete guadagnarli! (*Ridacchia sommessamente*) Tutti si accontentano di poco! Anche i più apparentemente per bene, i più carini! Purché abbiano un bel cazzone tra le mani! (*Ride sguaiato*) Al lavoro!

Nel corridoio del cinema. Italia e Amneri stanno bevendo un caffè che Italia ha preso da una macchina a gettoni nel corridoio.

ITALIA - Tieni il caffè.

AMNERI - Grazie.

ITALIA - Non farci caso.

AMNERI - Non importa. Non è vero niente.

ITALIA - Cosa non è vero?

AMNERI - Quelle schifezze. Le cose che dite.

ITALIA - Forse! Ma non stupirti troppo. Tu, in

In un cinema porno fuori del mondo

ROBERTO BIONDI

«**L**a nostra appartenenza a questo mondo ha qualcosa di ossessivo». Così il filologo Cesare Segre comincia il suo libro *Fuori del mondo, i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* (Einaudi, Paperbacks 204).

Da sempre il viaggio allegorico ha rappresentato per l'uomo un aspetto speculare della sua esistenza per potersi riconoscere, passare dal concreto all'astratto e viceversa, continuare quella speculazione della propria vita anche laddove è escluso (nel fondo di sé, nella follia, nella morte), sottraendosi da quelle leggi di convivenza alle quali tutti siamo obbligati. Per questo ho scelto di ambientare il mio testo in un cinema, un luogo chiuso, un cinema porno, «fuori del mondo», dove, attraverso uno schema archetipico, e di diversi registri linguistici (da quello in rima del Coro, a quello sublimato di Fausto, Giovanni e Orfeo; a quello «più reale» degli altri personaggi), è possibile un passaggio vita-morte, un ciclo escatologico per l'identificazione di una vita più vera. Perché ho scelto la pornografia? Perché l'ambiente omosessuale? Entrambi sono dei microcosmi che tutti conosciamo, che viviamo, anche se non direttamente, che abbiamo introiettato; e molti rifiutano che possano far parte del nostro essere nella smisurata struttura della cultura corrente.

È bene entrare nello specchio, nel somnium, sondare, attraverso il labirinto, la stanza buia di ognuno, le trasgressioni, la follia, così come il buffone, il bobo, il gracioso, il fool, perché solo come pazzi si esprimono quelle cose che, sani di mente, sarebbe imprudente esprimere al mondo. □

fondo, non sei diversa.

AMNERI - Io?

ITALIA - Sei qui. (Pausa) Questo già basta.

AMNERI - Non capisco dove vuole arrivare!

ITALIA - Hai due occhi meravigliosi.

Si avvicina Lory. È piuttosto magro, un po' pelato, coi capelli poco curati che gli scendono sotto le orecchie. Ha un borsetto a tracolla. I vestiti che indossa sono da quattro soldi e pacchiani. Ma è rigoroso. Vuole a tutti i costi mostrare una dignità morale, in quel luogo e nella vita. Quando parla non scosta molto le labbra l'una dall'altra, violacee, piccole e taglienti. Tiene gli occhi sbarcati, come se fosse allucinato; un vezzo, ormai inconscio, per un atteggiamento un po' fatale.

LORY - Buon giorno.

ITALIA - Ciao, Lory. Sei venuto presto.

LORY - Ero pressappoco là quando quei due sono entrati presenze infastidienti, gentuccia!

ITALIA - Che vuoi farci! Per fortuna ci sei tu a tenerli a bada!

LORY - È poca cosa rimproverarli. Mi domando se non sia ora di provvedere a che spariscano dove meritano.

ITALIA - A te la scelta, Lory. Il tempo non manca. È tuo compito. Ma è insolito vederti a quest'ora. Ti preme qualcosa?

LORY - Non ho da fare nulla! Sono andato a letto presto. Il locale era vuoto. Ogni notte quel guardaroba fino alle quattro del mattino mi deprime!

ITALIA - Farai bell'incontri!

LORY - Non come qui. (Ad Amneri) Sei triste?

AMNERI - No.

LORY - Tutti i giorni dentro al cinema! Poverina!

AMNERI - L'ho deciso io di starci. Tu non vieni tutti i giorni?

LORY - Certo. (Pausa) Continuo il mio giro.

ITALIA - Vai, vai...

LORY - Arrivederci.

Lory si allontana. Incrocia Abdul. Ne è invaghito. Ogni volta che lo vede si scioglie. Passano Franca la pelata e Cinzia la capellona.

ABDUL - Oggi lo spettacolo è di classe.

1° CHECCA - Se è di classe non fa per noi!

2° CHECCA - Ci piacciono rudi! Come te.

1° CHECCA - Che gusto c'è altrimenti!

2° CHECCA - (A Lory) Sei geloso? (Si allontana-

no ridacchiando)

1° CHECCA - Andiamo! Gli rubiamo l'uomo!

LORY - (Con lo sguardo torbido e cattivo) Sempre a importunare, a prendere in giro! Ma l'ora che riderò è vicina come un soffio come il mio piacere che godo fino in fondo.

2° CHECCA - (Già fuori scena) Ragazze!...

A questa breve scena assistono Amneri e Italia mentre stanno andando verso l'ingresso.

AMNERI - Non li posso vedere! Li strozzerei!

ITALIA - Abituati! Non puoi farci niente! Con questo colorito, con queste linee del volto, col tuo profumo, sei tu a dover cambiare. Loro sono di casa. Giganteggiano con tutti noi.

Giovanni e Orfeo incontrano Fausto.

GIOVANNI - C'è speranza che mi diverta, Orfeo?

ORFEO - Hai visto quei due?

GIOVANNI - Cerebrolesi!

ORFEO - Non essere razzista.

GIOVANNI - Con individui che a tal punto si scompensano... Guarda chi c'è?...

FAUSTO - Ciao.

PRIMO STASIMO

CORO - Si vocifera che stavolta ci sia molto da [mangiare.

Corpi che attendiamo ormai da tempo.

Andiamo nell'oscurità delle nostre stanze a [saziare,

sfioriamo la voracità, il suo lamento!

Quando piove, come naufraghi casuali, un [budello

d'oscurità smuove la vista, vi accogliamo a [visitare,

nascondiamo i demoni camuffati nell'oblio, [tranello

di consapevoli abbandoni infangati nel bulicare.

Desideriamo veder godere!

E poi mo...ri...re...

nell'atroce urlo di piacere che nessuno ascolta scomparire!

E sarà di nuovo qui a stupire domani e poi domani, un volere che ineluttabile fa impazzire.

Vittime, a brandelli, intere!

Fausto, venduto e consapevole dopo tanto sfamarsi della vita finge un inganno miserevole, sarà lui il sovrano caduto! Attesa insopportabile, infinita inutile perdono, sperare incantevole; Giovanni, un'apparenza nutrita un estatico, smodato, imbevuto! Fuggire via! Con l'anima pulita! E quell'illuso di Orfeo invaghito d'un amante stupita! Quasi ci dà compassione! Orfeo! Incantare noi, con le tue belle note!

II EPISODIO

L'interno del cinema, quasi buio, è illuminato da luci soffuse rosse. Non importa quale sia il punto preciso del locale dove avverrà l'azione: un corridoio laterale attiguo alla platea, o nei pressi dei cessi... Purché si veda, o si intraveda, e si senta il film proiettato. Le pareti sono nere e altissime e la prospettiva della scena deve far vedere, oltre all'ingresso della sala vera e propria, se in questo caso l'azione è ambientata in un corridoio esterno, altre porte che immettono in diversi corridoi, in cunicoli, o in scale che conducono ai piani superiori chiusi al pubblico, perdendosi nell'oscurità, creando il labirinto, la prigione immensa nella quale ci si viene a trovare inesorabilmente. Le silhouettes e le ombre dei visitatori vanno avanti e indietro, si appoggiano ai muri a fumare, parlano a bassa voce, bisbigliano, tentano approcci... Sono fantasmi: corpi mescolati al chiaro-scuro delle pareti che li avvolgono al fumo delle sigarette. Sgusciano dai muri. Taluni alti e muscolosi, giovani, altri anziani. C'è gente di qualsiasi età e tipo: laidi o indifferenti, discreti, strascicati, checche. Chi, entrando da una quinta, si presuppone venga dall'esterno, camminerà a tentoni, urtando qualcuno, per raggiungere un angolo poco più illuminato. Di tanto in tanto il gruppo delle checche, visibile o non visibile al pubblico, sghignazza e sputa i suoi squallidi argomentucci. Il brusio, sia del film, che dei visitatori, o del coro, è un basso continuo che si fonde con una possibile musica struggente. È notturno il quadro, dove i respiri affannosi dei becchini si intersecano ai sospiri morti di piacere del marasma senza fondo che disperde ogni orizzonte.

ORFEO - (Continuando un discorso) Un idealismo passato, l'insofferenza quanto ho perduto e non ritrovo nella voragine di questo buio.

GIOVANNI - Osserva di quanto hai intorno ti appare. Cosa scorgi? Cosa ti trattiene e ti tormenta? Non vedi? E lui, Fausto, averlo incontrato è stata la tua rovina, nient'altro.

ORFEO - Cosa cambia!

FAUSTO - Spiegami la causa del mio male!

GIOVANNI - Hai fallito, approfittato delle persone senza trovare un referente, qualcosa per non disartire e il tuo gioco incompiuto, è insopportabile.

FAUSTO - Smettila!

ORFEO - È inutile discutere! Nessuno ha colpa.

GIOVANNI - Non è vero!

FAUSTO - La noia, Orfeo! Umiliati in un eremo! La tua spensieratezza perduta lascia ogni speranza!

GIOVANNI - Essere spensierati come te, lordi! Che il piede in questo cinema mi sporca! E incontrarti rende nero il fegato! A casa, senza angosce, si vive meglio!

FAUSTO - L'isteria ti contrae il viso. E la falsità lo contorce di libidine!

GIOVANNI - Non è permesso parlare?

FAUSTO - L'ipocrisia che ti bagna le labbra a noi che conosciamo le tue voglie appare come un orgasmo mancato!

GIOVANNI - Taci!

ORFEO - L'ipocrisia è un paravento che nasconde l'odio, ipocrita o sincero uscito da qui mi faccio schifo!

FAUSTO - Sei patetico con le tue colpe che ti trascinano fin dentro il pertugio dell'imbarazzo cieco! Un amore, avessi un amore a disciolpart!

GIOVANNI - Tu sei grottesco al racconto delle

tue sveltine!

FAUSTO - Il mio racconto lava ogni sorta di sporcizia che ai tuoi occhi alla lingua che languisce te ne toglia, non puoi togliere! Una doccia! Passa tutto, Orfeo! Mi odi, Giovanni? Mi disprezzi, Giovanni?

GIOVANNI - Odio l'incomprensione che tu hai, il rifiuto dell'amicizia che Orfeo mi dona e non sopporto la sua venuta in questo luogo a causa tua!

FAUSTO - In un modo o in un altro ci si finisce sempre! Osserva il pubblico eterogeneo che svizzera da questi muri, osserva la somiglianza che ti lega e t'imprigiona, ti marcia! Non c'è differenza, sei di uguale materia.

GIOVANNI - Non ho vergogna! Non ho fatto nulla che possa far sorridere il tuo male!

FAUSTO - Essere carini, un buon lavoro, un completino firmato, occhiali da sole! Il resto scorre come le stagioni! Ma dentro, al buio, connotati che non servono! Ti spogliano senza che la tua scarsa sensibilità abbia assunto un'ulteriore maschera per salvarsi!

GIOVANNI - Le mie intenzioni sono altre!

FAUSTO - Sei una dolce balia che si culla nel corridoio nell'attesa di tornare a casa col suo fanciullo!

GIOVANNI - Non metto piede dove si scopa come bestie!

FAUSTO - Il piede è già messo, Giovanni! Attenzione che invisibile la mano ti afferra!

GIOVANNI - Non ti preoccupare!

FAUSTO - So già la tua risposta, è prevedibile la stanza buia il luogo del tuo disprezzo!

GIOVANNI - Mi fa schifo!

FAUSTO - Eppure l'hai provata! È divertente, eccitante! Cala un manto nero di passione!

GIOVANNI - Non fa per me!

FAUSTO - Reggerti a galla col tuo discorso è deprimente!

GIOVANNI - Tu sei affondato da molto tempo!

FAUSTO - Allora vattene! Quella è l'uscita! Lo spiraglio di luce viva! L'incontri e l'oltrepassi.

GIOVANNI - Nella speranza di incontrare delle persone!

FAUSTO - Qui è pieno di persone! Vattene!

ORFEO - Sono stufo! Faccio un giro. Ci vediamo dopo, Giovanni. *(Esce)*

Cambia la luce.

FAUSTO - *(Ironico)* La libertà fa sempre comodo!

GIOVANNI - Sai solo giudicare.

FAUSTO - Tu rinunci a qualcosa?

GIOVANNI - Non giudico!

FAUSTO - Ah, no? Che hai fatto fin'ora?

GIOVANNI - I fatti, Fausto! La mia rinuncia non è vana! L'amore è fatto proprio di questo!

FAUSTO - Santa Maria Goretti!

GIOVANNI - Tu scendi a qualsiasi compromesso per una scopata!

FAUSTO - Il tuo gusto è pessimo.

GIOVANNI - La tua finta virilità nel sogno di prenderlo al culo!

FAUSTO - Prenderlo al culo non determina virilità e nell'ipotesi che sia vero so nascondere. Su te è inevitabile capirlo!

GIOVANNI - Con Orfeo lo nascondevi ad arte!

FAUSTO - Te lo ha detto lui?

GIOVANNI - Che le marchette sono il tuo spasso! Offri un po' di fumo e ti fai scopare. Gratis! Non dirmi che non è vero!

FAUSTO - È tutto vero! Ma l'errore di Orfeo è la mancata confessione di un particolare, un particolare tra me e lui, a letto era privo d'iniziativa, passivo! Come poteva bastarmi? Era mia l'intraprendenza, mia la fantasia ero io il padrone!

GIOVANNI - Aveva vent'anni quando vi siete conosciuti.

FAUSTO - Certe cose piacciono da subito!

GIOVANNI - Tu non lo mettevi in condizione di farle!

FAUSTO - La tua convinzione di conoscere ad ogni costo tutto! Un orgasmo, uno, abbiamo avuto assieme, senza rilassarsi mai! Il tuo dolce amico era l'inutilità del piacere!

GIOVANNI - Sei nullo, non hai l'idea dei valori che due persone possono acquistare assieme. Manchi dell'amore.

FAUSTO - Ognuno è libero di godere come vuole.

Cambia la luce.

FAUSTO - Lui è la tua ortica, Orfeo! Ti inibisce, quel che tu dai, lui lo toglie, ti risucchia con lui cambi! Non sei più te! Diventi frivolo! Sopravvivere la vita ferisce, invecchia l'esperienza è la risultanza dell'immagine, la pena eterna dove scolpire il proprio cuore!

ORFEO - Quell'esperienza che tu chiami sesso, la sola a cui sopravvivi, la stessa che di te non ha cambiato nulla.

FAUSTO - Il sesso che tu eviti o credi di evitare, quel sesso spiccio scorrere di piacere che tu rimproveri al prossimo tuo come te stesso fai qui, ora, in un baleno!

ORFEO - Non ne sono schiavo.

FAUSTO - È quello che pensi!

ORFEO - Tu lo fai male!

FAUSTO - Questo mi rende schiavo?

ORFEO - La fine di un bavoso che cerca il conforto in una patetica toccatina di piacere, senza dignità, arrogante all'umiliazione, è l'orrore che incontro nei tuoi occhi!

FAUSTO - Quella fine serpeggia nel tuo volere.

ORFEO - È facile dirlo!

FAUSTO - La coscienza di ciò a cui si va incontro, il piacere della sfida, sono il pericolo la tua mano che scava tra i rovi sa di pungersi e persistere quel dolore.

ORFEO - Il non-pensiero, la non-realtà il limite troppo labile tra coscienza e abbandono dove si perde il mio pensiero lascia tutto scorrere, immateriale, lontano, nella vertigine.

FAUSTO - Quell'ipocrita di Giovanni sarà la tua rovina.

ORFEO - Con te ho toccato il fondo!

FAUSTO - Avevo necessità di restare solo, di cercare oltre la nostra fine un principio nuovo, incontro l'incontro del desiderio per la conoscenza.

ORFEO - Li conosco i tuoi bisogni! Stanno in fondo ai corridoi! In una dark room!

FAUSTO - Quest'idea che Giovanni sa così bene metterti in testa lui è capace, insinuante, senza pietà alcuna per nessuno!

ORFEO - Quel posto che ti fa star bene, dove immagini. Quando ti venni a trovare, ti ricordi? Più di quattrocento chilometri, senza poter credere a quanto vedevi se il tuo amico non mi avesse portato là dentro!

FAUSTO - Salvatore? Aveva architettato tutto! Un genio della bugia, come Giovanni!

ORFEO - E a che scopo?

FAUSTO - Di litigare!

ORFEO - Non è stato facile sorridergli!

FAUSTO - Le bugie da quando eri arrivato! Un perdente! Brutto, stupido, convinto del contrario anche all'evidenza!

ORFEO - La vostra conoscenza fu una scopata!

FAUSTO - È il mio debole che non sa la ragione di certe scelte.

ORFEO - La comodità di usare una persona con un appartamento.

FAUSTO - Io allora vivevo in caserma.

ORFEO - Le tue mansioni avevano orario di ufficio! Niente ti impediva di affittare un appartamento.

FAUSTO - A Salvatore faceva comodo rimorchiare con me. Io ci so fare, lo devi ammettere. Lui non avvicinava nessuno. È orrendo, giallastro, sibilungone, secco, con quella bocca equina. Cattivo! Tu non distingui chi è cattivo, chi ti vuol male! Sei ingenuo. Ci si rivela a poco a poco, maniacali, finti, sporechi.

ORFEO - Per un tetto sicuro dove scopare sopportavi tutto.

FAUSTO - Non sai più niente di me.

ORFEO - Ti ricordi di una notte di tre anni fa, a San Silvestro?

FAUSTO - *(Pausa)* Il nostro capodanno.

ORFEO - Al castello di Bracciano. Fu l'unica che passammo assieme.

FAUSTO - Cosa c'entra con la storia di Salvatore?

ORFEO - La debolezza, il poco rispetto verso quell'amore che non ti basta mai e a tentoni ricerchi. Ecco quanto so di te.

FAUSTO - Non capisco.

ORFEO - Anche quel mio amico che ti piaceva.

FAUSTO - Quale amico?

ORFEO - Francesco.

FAUSTO - Che fine ha fatto?

ORFEO - Non lo hai più sentito?

FAUSTO - Immagino che lo saprai.

ORFEO - Hai fatto la cosa giusta.

FAUSTO - Era sbagliato telefonargli?

ORFEO - Lo assillavi... Non voleva più saperne di te.

FAUSTO - Certe persone fanno dell'amore la propria gabbia non ammettono altre amicizie, le ignorano.

ORFEO - Non Francesco! Ti ha scaricato. Eri inopportuno.

FAUSTO - Potrebbe non averti detto tutto.

ORFEO - Si era pentito di averti conosciuto.

FAUSTO - Certo la mia esperienza fa paura. Condizione che tu deplori, compatisci, animo nobile che sei! Non ti sei mai sorpreso di provarla? Le tue storie passate, il tuo pensiero, il labile filo a cui sospendi la tua sensibilità qui, con me, senza un motivo valido che mi possa avvicinare al tuo giudizio! Sei privo di molte cose. Non vuoi ammetterlo. Senza ferire mai nessuno, sempre nel giusto senza accorgerti che, in realtà, vana convinzione, eri sviato, privo del tuo magico sentire, da qualcuno che mai compreso, non corrisposto, ecco il problema, hai usato per le tue passioni. È mai capitato al tuo profondo pensiero?

ORFEO - Sì.

FAUSTO - *(Compiaciuto)* Vedi! E certamente più di una volta!

ORFEO - Un'estate. Lo ricordo come se fosse ora. Non fu la solita cosa di ventiquattr'ore predestinata alla fine prima che inizi, una serata che passa in uno dei tanti, inconsistenti, modi. L'assuefazione al quale, trasporta un malessere che si tramuta in cattiveria, nell'impulso schietto di cacciare via quell'interlocutore ormai sgradito! Fu diverso. Durò neppure un mese e il presente di allora, come un interludio, fu un lungo dialogo assente dal tempo. Sembrava la persona ideale, il colpo di fulmine. La vita, al cui passare saremmo rimasti assieme, durava lo scorrere di quei pochi giorni, dei campi assolati dopo la mietitura, delle lunghe passeggiate. Premure inconsuete, incredulità, affetto. Mi teneva la mano al calore del privilegio di quelle parole che mai mi avevano toccato prima. Ci scambiavamo cortesie, ascoltavamo musica, la sua compagnia colmava la mia solitudine. *(Pausa)* Di colpo cominciai a soffocare. Gli dissi che non volevo più vederlo! Senza spiegazioni! Ripetevo a me stesso che avevo appena finito l'università, il futuro era un problema. Essere libero, godermi quell'estate senza nessuno tra i piedi! Era questo. *(Pausa)* Soffrì moltissimo. Non ebbi alcuna compassione, né rimpianto al momento. Lo trattai con sufficienza; mi venne a cercare, neppure volevo vederlo, aveva le lacrime agli occhi, appena borbottò un insulto che mi diede fastidio sul senso di quell'amore... talmente necessario! Quando lo incontravo evitavo di guardarlo. Poi sparì.

FAUSTO - Lo conosco.

ORFEO - No.

FAUSTO - L'hai mai risentito?

ORFEO - Mesi dopo.

FAUSTO - Quando ti sentivi solo!

ORFEO - Il suo pensiero mi accompagnava giorno e notte ero assillato nella speranza di vederlo appena accostarsi ai miei occhi con la sua tristezza, la sua verità. Stava con un altro. Restai col rimorso di una persona buona, idealista.

FAUSTO - L'idealismo! Un gran paradosso! Da sicurezza, bella cosa, favorisce l'introspezione. Io ho quello che fa per me. Un bambino, appena vent'anni. Fedele. Vive a Bologna. Farà il militare a Roma. Un po' di lontananza non guasta. Bè, Orfeo... ci vediamo dopo. Dò un'occhiata in giro. *(Esce)*

Cambia la luce.

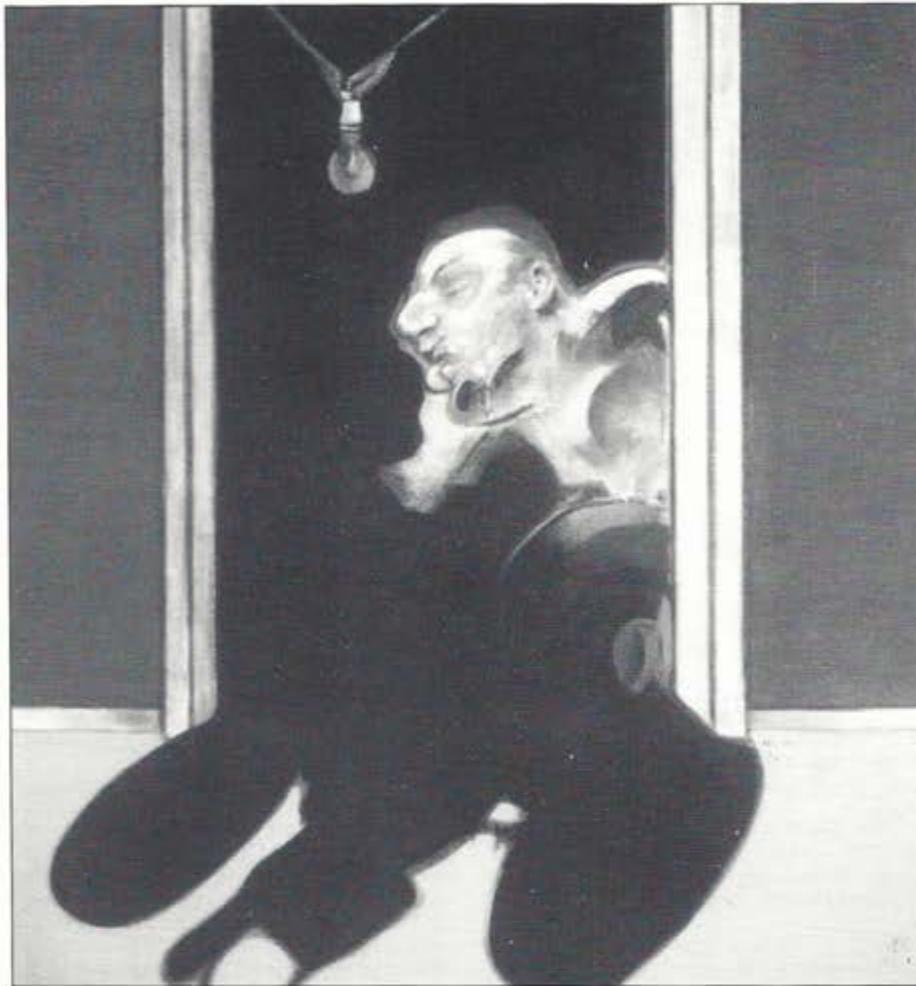
Qualcuno si avvicina a Orfeo.

ORFEO - Che hai da guardare?

GIOVANNI - Sono io, Orfeo! Non mi riconosci?

ORFEO - Non sembravi tu! Queste luci cambia-

no.



GIOVANNI - Ho visto Fausto. Che squallore umano! Non ho più forza di restare. L'oscurità mi tormenta.
 ORFEO - Restiamo ancora! Il buio cede ai nostri passi.
 GIOVANNI - Cedono i nostri occhi. Dove andremo a finire!
 ORFEO - Tra i guardoni.
 GIOVANNI - Tra le coppie insoddisfatte.
 ORFEO - I curiosi.
 GIOVANNI - I froci.
 ORFEO - I pervertiti.
 GIOVANNI - Tra maniaci sessuali.
 ORFEO - Omosessuali anziani.
 GIOVANNI - Tossicodipendenti.
 ORFEO - Uomini politici.
 GIOVANNI - Militari.
 ORFEO - Travestiti.
 GIOVANNI - Trans.
 ORFEO - Uomini sposati.
 GIOVANNI - Pornofili.
 ORFEO - Droghieri.
 GIOVANNI - Pasticceri.
 ORFEO - Demoni.
 GIOVANNI - Incantatori.
 ORFEO - Uomini in religione.
 GIOVANNI - Non essere blasfemo! Mi infastidisce.
 ORFEO - Con Tony le domeniche erano dedicate al rito. Vi investivate della luce candida del sacramento.
 GIOVANNI - Che vai a ricordare!
 ORFEO - In confessionale diventava la tua ragazza!
 GIOVANNI - Non è vero!
 ORFEO - Fosti tu a dirmelo!
 GIOVANNI - Non c'era altro modo! Credere rafforza lo spirito.
 ORFEO - E il prete che ti dava l'assoluzione senza avergli detto la verità! Perduta occasione per il perdono! Senza pentirti! Ti ricordi cosa diceva il tuo amico seminarista! Hanno un debole per i giovinetti, un'ardente passione che li domina! Tu

lo sai! Hai studiato da loro!
 GIOVANNI - Sei un bolscevico!
 ORFEO - La segreteria del tuo partito ti ha insegnato questa parola?
 GIOVANNI - È quanto che penso di te! Andiamo via!
 ORFEO - Si gode parecchio qui!
 GIOVANNI - Che schifo! Ecco Fausto.
 Si avvicina Fausto con aria trasfigurata.
 FAUSTO - Combinato qualcosa?
 ORFEO - Fausto lo sai chi erano i Bolscevichi?
 FAUSTO - Perché?
 GIOVANNI - Ti pare il momento, Orfeo!
 ORFEO - Lo sai o non lo sai?
 FAUSTO - Erano Russi. Perché?
 ORFEO - I suoi amici di partito chiamano così i comunisti.
 GIOVANNI - La tua ideologia non mi interessa! Quanto al tuo tenore di vita non è quello di un comunista!
 ORFEO - Sei il solito bigotto!
 GIOVANNI - Dico la verità!
 ORFEO - La tua!
 GIOVANNI - Ti comporti in un modo e ne pensi un altro.
 ORFEO - Tu sei frocio e sei...
 FAUSTO - Basta! Io ho fatto presto. Ora tocca a voi.
 ORFEO - Che hai fatto?
 FAUSTO - Non ricordo bene!... Di tutto. Ogni sorta di frastuono. La mia ricerca è stata per un attimo appagata, compiuta ho trovato la necessità del mio tanto sofferto amore la necessità che mi ha nutrito, che già è perduta.
 GIOVANNI - Come al solito!
 FAUSTO - È stato un attimo. Li ho appena visti. Parevano bellissimi! Un fulmine che rischiarava il percorso del labirinto! I miei pensieri sussurravano dissonanti qualcosa!... Mai ho goduto così tanto e in fretta il buio mi assaliva di dolore! Non ricordo più, non ricordo.
 GIOVANNI - Sei pazzo!
 ORFEO - Facciamo un giro! Qui non manca nul-

la! (*Respira a pieni polmoni*) Si sente dal profumo!
 GIOVANNI - Anche te, Orfeo?
 ORFEO - Possibile che non capisci?
 GIOVANNI - Alla distruzione un posto così! E tutta l'industria che c'è dentro!
 FAUSTO - Sei equivoco quando parli così! Autodistruttivo.
 GIOVANNI - Per fortuna ho il mio lavoro.
 FAUSTO - Beato te! Non ti serve altro!
 GIOVANNI - Eppure mi servirebbe non in questo modo!
 FAUSTO - Ammetti perché sei qui.
 GIOVANNI - A te non ho nulla da dire.
 FAUSTO - Ai luoghi devi parlare, allo sprofonzo che ti inabissa.
 ORFEO - Prima dove sei andato? Non ti ho più visto.
 GIOVANNI - A vedere quel filmaccio!
 FAUSTO - Oggi è niente male.
 GIOVANNI - Figurati!
 FAUSTO - Ah, sì?
 GIOVANNI - Sai come la penso!
 FAUSTO - Lo so!
 GIOVANNI - Meglio solo!
 FAUSTO - Hai mai provato la solitudine?
 GIOVANNI - In dark room! Lì l'ho provata! Totale! Che episodio squallido che ti diverte!
 FAUSTO - Può essere un gioco.
 GIOVANNI - Un gioco macabro! Amaro! Vuoto!
 FAUSTO - A te piace. Anneghi in un sogno erotico in pasto agli altri. Sei l'uguale che ti accumuna agli altri sessi. Scusate... Parliamo dopo!.. (*Si allontana*)
 GIOVANNI - Fai come ti pare! Poveraccio!
 ORFEO - Lascia perdere! A lui è permesso tutto adesso.
 Cambia la luce. Luce su Fausto solo.
 FAUSTO - La solitudine, Orfeo. Ne ero divorato. Non potevi davvero aiutarmi. Avevo troppi problemi. Adesso è tutto più chiaro. L'alchimia del mio sangue non è cambiata. Lo conosco meglio. Quella mattina, te lo ricordi, avrei dovuto alzarmi presto. In giro tutta la notte. Notte dopo notte. A cercare, cercare... Che delusione! A quel tipo piacevano i piedi. Li leccava, li carezzava! Rido a pensarci! Raggiunse il piacere in quel modo! Coi miei piedi in faccia. (*Sbuffa*) Cosa potevo dirti dopo? Cosa c'è dopo? Ci siamo ritrovati qui! Dove la morte lambisce l'amore, dove la conoscenza è eterna e mi costringe a correre senza fermarmi mai sotto una pioggia di fuoco.
 Cambia la luce. Luce su Orfeo e Giovanni.
 ORFEO - Sembra che capitino tutte a lui! È contento così.
 GIOVANNI - Come si è ridotto! Seducente, affascinante! Anche con me ci ha provato! Ometto! Ci vuol poco a saperne più di lui! Ce ne andiamo?
 ORFEO - È presto.
 GIOVANNI - Perdiamo tempo! Fuori ci sarà il sole!
 ORFEO - Non corriamo nessun pericolo. Dieci minuti e andiamo via!
 GIOVANNI - Non senti?
 Si avvicina Fausto.
 FAUSTO - È che... il tempo è breve, Giovanni. Le voci in agguato l'agonia accresce. (*Pausa*) Dormiamo insieme una di queste sere?
 GIOVANNI - Fai schifo!
 FAUSTO - Ti aspetto. Lo so che hai voglia!
 GIOVANNI - Guardati! Sei avvizzito, i tuoi occhi schizzano fuori dalle orbite, la faccia ti casca a pezzi, non un chiarore lacera la tua deformità! Senza un gin tonic o una canna non tiri avanti! (*Orfeo schioccia un dito ed entra Abdul con un vassoio in mano. Fausto si accende una canna e beve qualche sorso di gin*) Perché sei niente!
 FAUSTO - È che sei perfetto in tutto! Un vero impiegatuccio modello! Un amante pulito e passionale!
 GIOVANNI - So accontentarmi!
 FAUSTO - (*Che continua a bere e a fumare*) Non sai affatto accontentarti! Quell'insoddisfazione d'invadimento per prima del tuo amico Orfeo!
 GIOVANNI - Non lo sarei di te!
 FAUSTO - Ascolta le grida i tuoni il vociferare delle furie! (*Pausa*) Ti vedo spesso qui, Orfeo. Ci

viene sempre.
ORFEO - Quando capita. Non più di te.
FAUSTO - Ah, sì?...
ORFEO - Ci saremo visti due o tre volte.
FAUSTO - Sei stato con qualcuno?
ORFEO - No.
FAUSTO - Brutta gente, vero?
ORFEO - Dipende.
FAUSTO - Tu cosa cerchi?
GIOVANNI - Non ho altro tempo da perdere! Ti aspetto fuori, Orfeo! (*Esce*)
FAUSTO - Ti aspetto!
Cambia la luce.
Giovanni si è allontanato dai suoi due interlocutori. Ora cammina nei corridoi del cinema, dove il viavai prosegue ininterrotto, tra i cessi e il fondo buio dei corridoi. Abdul sta presso i cessi. Giovanni lo guarda, anche Abdul lo guarda. Giovanni vorrebbe rimorchiarlo, ma ha paura che qualcuno dei suoi amici possa sorprenderlo. Passano le due checche, sinuose e sempre presenti.
1^a CHECCA - Non starmi sempre vicino. Hai perso la bussola?
2^a CHECCA - Non mi sento a mio agio. Hai visto Abdul? Quant'è bello!
1^a CHECCA - Sì, ma lasciami sola! Devo fare, non resisto! Mi piacciono tutti!
2^a CHECCA - Forse Abdul mi prende in giro?
1^a CHECCA - Lui neppure ti considera! Ti pare il momento di innamorarti? Ci hai fatto una volta, no? È così! Ti deve bastare!
2^a CHECCA - È stato bellissimo. Io lo amo.
1^a CHECCA - Tu non sei normale. Non sei quella che conosco! Piantala e vai nei cessi! Fa male innamorarsi.
2^a CHECCA - Ho la nausea.
1^a CHECCA - Ti passerà.
2^a CHECCA - Credo che a lui interessi altro!
1^a CHECCA - A lui interessa sempre altro!
2^a CHECCA - No! Non voglio che sia così!
Giovanni torna in platea e si ferma lungo il muro. A sua volta Abdul si allontana dai cessi, entra in platea, gli passa davanti sfiorandolo e si apposta dietro una tenda da dove comincia a fargli dei cenni, a guardarlo insistentemente, ad aprire e richiudere quel tendaglio oscuro. Giovanni esce dalla platea. Abdul fa lo stesso ed entra in un cesso. In quel mentre Amneri si è allontanata da Italia per prendere del caffè e vede questi ultimi particolari della scena. Vede che Giovanni segue Abdul nel cesso e subito vorrebbe impedire quello che si immagina possa succedere. Si precipita da Italia.
AMNERI - (*Senza farsi sentire dal cassiere*) Vado un momento da Abdul.
ITALIA - Prendimi un altro caffè!
CASSIERE - Attenta a oltrepassare il guado!
AMNERI - Grazie.
Amneri si allontana di fretta. Abdul e Giovanni sono dentro ai cessi. Non potendo far nulla, la ragazza, senza prendere i caffè, va a chiamare Italia.
2^a CHECCA - Non mi guarda più! Forse è vero, uno vale l'altro! Se fossi per un istante l'oggetto della sua attenzione.
AMNERI - Signora può venire un momento?
ITALIA - Sì, bella. Che c'è? La macchinetta non funziona?
AMNERI - (*Sottovoce*) No... Abdul sta in bagno. Può chiamarlo? Mi vergogno a entrare.
ITALIA - Che c'è di strano a entrare?
AMNERI - C'è molta gente. Per favore!
ITALIA - A volte non ti capisco! Sembri tanto sicura di te!
AMNERI - Non voglio entrare sola.
CASSIERE - Bugiarda. Tu entri dove vuoi, dove credi, puoi solo non fare nulla, sei un ospite graditissima, bella e temibile, nient'altro senza il mio permesso.
ITALIA - Non sta bene entrare sola nei cessi. (*Con un ghigno*) Fai bene a controllarlo! Qui devi pur rimanere. Abdul è imprevedibile, sparisce. *Italia entra nel cesso dove Giovanni è ancora appoggiato a una parete di fronte a una porta socchiusa che lascia intravedere Abdul. Non appena l'uomo scorge Italia, subito esce dal bagno. Giovanni è imbarazzato, non gli rimane altro che entrare in quel bagno per giustificare la sua pre-*

senza lì.
ITALIA - Abdul, stai pulendo?
ABDUL - È tutto a posto! Controllavo.
ITALIA - (*Seccata*) Non mi pare! Ti vuole Amneri.
ABDUL - Che vuole?
ITALIA - È qui fuori. Esci!
ABDUL - Sto lavorando!
ITALIA - Davvero? Non avresti già dovuto pulire? Muoviti!
Abdul esce. Vede Amneri e in uno scatto d'ira...
ABDUL - Perché mi segui fin dentro al cesso! Non è posto per te! Hai capito? (*Dandole uno strattone*).
AMNERI - Voglio parlarti!
ABDUL - Non qui! (*Spingendola ancora*)
Amneri urta Franca la pelata. È presente anche Lory.
2^a CHECCA - Scusa!
AMNERI - Mi lascerai entrare? O è vietato?
ABDUL - Non vedi che gente? E tu vuoi entrare!
AMNERI - Sei ridicolo! Mi fai schifo! Puzzi di piscio!
ABDUL - (*Le dà una spinta*) Non c'è molta differenza qui dentro tra noi.
AMNERI - Lasciami passare. Quest'odore non mi fa più schifo di te! Mi ci muovo bene!
ABDUL - (*Le dà uno schiaffo*) Troia!
Italia, che assiste a questa improvvisa, quanto inaspettata violenza di Abdul nei confronti della sua protetta Amneri, gli dà uno schiaffo.
ITALIA - Come ti permetti di trattarla così! (*Lory al gesto della donna si ritrae istintivamente*) È la tua ragazza!
LORY - Signora, calmatevi! Non è opportuno.
ITALIA - Andate via!
1^a CHECCA - (*Sottovoce*) Andiamo Franca! Non ti immischiare!
2^a CHECCA - Abdul non c'entra. È quell'altro! *L'amica l'ha presa sotto braccio e si allontana.*
1^a CHECCA - Andiamo ti ho detto!
ITALIA - (*Con voce più bassa*) Chiedile scusa!
AMNERI - Pensa se facessi anch'io la stessa cosa! Ma no... si accontentano di poco certi! Si specchiano nello sciacquone dei tuoi occhi.
ITALIA - Chiedile scusa! O ti sbatto fuori a calci!
ABDUL - (*Umiliato*) Scusa.
AMNERI - Ti diverte tutto questo! Non te ne importa niente.
ITALIA - Vai di là! Qui è tutto in ordine! (*Abdul si allontana. Ad Amneri*) Ti ha fatto male, piccola mia?
AMNERI - No.
ITALIA - Stai bene?
AMNERI - Sì.
ITALIA - Che scatto da mascalzone! Non me l'aspettavo!
AMNERI - Prenda lei i caffè. Io vado in bagno.
ITALIA - Se vuoi, ti aspetto?
AMNERI - No.
ITALIA - Va bene, cara. Fai presto.
Amneri entra nel cesso. C'è ancora Giovanni che non ha avuto il coraggio di uscire fuori durante l'accaduto. I due si guardano, Amneri lo raggela con uno sguardo diretto e passionale, cambiando in modo repentino quell'espressione mite e sottomessa che fin'allora aveva avuto.
AMNERI - Tu non lo devi toccare più!
GIOVANNI - Io non l'ho mai toccato!
AMNERI - Ti ammazzo, frocio da quattro soldi!
GIOVANNI - Io non volevo...
AMNERI - E non ci sarebbe neanche gusto con un coniglio come te! Buono solo a nascondersi!
GIOVANNI - Ero in bagno...
AMNERI - Vi ho visto! Ci sai fare! Un pezzo di carne...
GIOVANNI - È stato lui!
AMNERI - Da usare nella puzza dei cessi!
GIOVANNI - Non credere che si comporti meglio! Mi ha provocato! Mi girava intorno come un cane in calore!
Entra la 2^a checca per vedere cosa succede.
2^a CHECCA - Scusate. Avrei bisogno della toilette.
AMNERI - I cessi sono occupati! Fuori! (*La spinge fuori*)
2^a CHECCA - Eh, ma che modi!

Di là della porta c'è l'amico.
1^a CHECCA - Te l'avevo detto!
2^a CHECCA - (*Portandosi l'amico in disparte*) Gli sta facendo una scenata di gelosia!
1^a CHECCA - Povera ingenua quella ragazza!
Ridacchiano. Lory da una parte le guarda stizzito.
LORY - Volete che dica tutto di là?
1^a CHECCA - Sei invidioso?
2^a CHECCA - Non si può parlare?
LORY - Non a quel modo!
1^a CHECCA - Un giorno o l'altro ti troveranno imbalsamato!
LORY - Finirete nel modo peggiore!
1^a CHECCA - Mai come te!
LORY - Mi divertirei molto se tu lo diventassi. Giocheremo ad armi pari!
1^a CHECCA - Forse tra vent'anni! (*Si allontana con l'amico*)
LORY - Via!
2^a CHECCA - Mi fa paura, Lory. Hai visto come ci guardava?
1^a CHECCA - Non guardarlo! È un mostro.
LORY - Vi strapperò gli occhi!
Nel cesso.
AMNERI - Non posso sapere come si comporta in mia assenza!
GIOVANNI - Non sono abituato a trattare...
AMNERI - Siete tutti perbene voi! Inosservati, privi di scrupoli!
GIOVANNI - Col tuo uomo non è successo niente!
AMNERI - Ti conviene! (*Estrae un coltello a scatto*) Cerca qualcun'altro!
Giovanni è atterrito. La ragazza esce dal bagno e si avvia verso l'ingresso.
GIOVANNI - A lui non interessa niente del tuo male.
LORY - Tutto a posto? (*Amneri neppure gli risponde*) Povera stupida! (*Giovanni esce dal bagno. Tra sé*) È stato un errore imperdonabile.
Amneri e Abdul.
ABDUL - Amneri!
AMNERI - Che vuoi? Vattene.
ABDUL - Dovrai pur far pace, accetta tutto così com'è, ora non puoi andare.
AMNERI - Ti credero diverso.
ABDUL - Io ti piaccio e anche tu mi piaci.
AMNERI - Stento a credere che sia vero. Mi dai della troia! Perché sospetto mi ingelosisco di chi ti desidera! E non c'è uno che non goda di quanto accade di più lordo!
ABDUL - I putti tra noi erano chiari. Eri pronta a tutto! Pensi che ti voglia far soffrire?
AMNERI - Lo stai facendo.
ABDUL - Pensi che non ti ami?
AMNERI - In questo mondo che senso ha?
ABDUL - Riduci tutto a quello!
AMNERI - È l'unica cosa che sai fare bene!
ABDUL - Io sono così. Anche tu! Fingi di essere sconvolta come tutti.
AMNERI - Tu pensi di conoscermi meglio di quanto mi conosca io! Sei qui da secoli...
ABDUL - ...ti ci abituerai.
AMNERI - Ogni volta mi inganni e io ti perdono.
ABDUL - Di là ci aspettano.
AMNERI - Mi sbagliavo.
ABDUL - Fuori si macchiano di ben più misera umanità.
AMNERI - Tu quanto costi qui dentro?
ABDUL - L'essere umano non ha prezzo!
AMNERI - Bella risposta, ma poco appropriata. Il prezzo ce l'hai!
Nell'ingresso.
ITALIA - Il tuo caffè, Amneri! È freddo gelato!
AMNERI - Grazie! (*Dando di sfuggita un'occhiata ad Abdul che arriva*)
CASSIERE - Ci avete messo le radici in quel cesso?
ITALIA - Non può neanche usarlo?
CASSIERE - Purché non faccia qualche brutto incontro! (*Ad Amneri*) Avrete chiuso la porta a chiave! Non ti basta averlo a casa!
AMNERI - Lei comprende sempre tutto!
CASSIERE - Quello che voglio. Vedo tutto. Abdul, vai a dare un'altra occhiata, da solo!
ITALIA - Non serve!
CASSIERE - Vai! (*Abdul esce*) Amneri! Sei ner-

vosa, bambina! Finora non ha fatto il suo dovere. Hai avuto quel che volevi? Non sei ancora soddisfatta?

AMNERI - Non sono cose che la riguardano! *Il cassiere fa un'espressione per sottolineare il «caratteristico» di Amneri.*

ITALIA - Lascialo stare! Andiamo a sederci di là, sei stanca. *(Le due donne si allontanano)*

CASSIERE - *(Tra sé)* Pensi di fermarlo? A volte il destino gioca strani scherzi! Italia sembra innamorata di lei. Tutti a seguire i fili dell'ingordigia dell'assoluto spasmodico smuoversi delle membra! Già spuntano le lapidi incrinata dal logorio del tempo non passa eterno che tutto non si annulli in un grido! Sento i suoni del piacere! Il suono del funerale rintoccare a morte chi l'ascolta e si commuove resta inerme, indifferente, freddo e poi scompare. *(Ride sguaioato)*

Sul divano. Amneri e Italia.

ITALIA - Bevo un altro caffè!

AMNERI - Le farà male.

ITALIA - Neanche il fiele, cara! Trovo escrescenze in ogni angolo finisco col divertirmi, passa tutto.

AMNERI - Sono un po' stanca.

ITALIA - Si vede, cara. Hai gli occhi spenti queste luci si confondono col buio.

AMNERI - In quella casa dove lavoro non si finisce mai!

ITALIA - Stammi più vicina. Appoggia la testa sulla mia spalla. Rilassati! *(Pausa)* Qui è trascorsa la mia vita! Non fare come me!

AMNERI - E cosa dovrei fare?

ITALIA - Lascialo perdere!

AMNERI - Io lo amo.

ITALIA - Davvero?

AMNERI - Questo suo modo...

ITALIA - In fondo cosa m'importa! È un giro vizioso.

AMNERI - Non so più niente.

ITALIA - Cambia! Mi fai tenerezza.

AMNERI - Dovrei andarmene?

ITALIA - Se vuoi restare. Hai la mia protezione, ma lascialo! Che marisca dove agli altri dà quello che ti ripassa per amore!

AMNERI - Se resto...

ITALIA - Non cambierà niente! Dopo sarà troppo tardi.

AMNERI - Lei mi vuol bene.

ITALIA - Mi piaci.

AMNERI - Qui non si recupera niente, può darsi che io voglia proprio questo.

Passa Giovanni. Vede Amneri, la ragazza ha gli occhi chiusi e la testa reclinata sulla spalla di Italia. Si ferma e cambia subito tragitto, continuando a battere.

Cambia la luce.

FAUSTO - Ma che vuole quello? Bell'amico! Dovresti frequentare gente più disinteressata.

ORFEO - Di lui ho fiducia.

FAUSTO - Chissà dov'è ora! Proprio dove biasima! *(Pausa)* Non vado mai al buio.

ORFEO - Ah, no?

FAUSTO - Non penserai che...

ORFEO - Non penso niente. Fai come ti pare.

FAUSTO - È bene vedere gli occhi che cercano di guardarti.

ORFEO - Io ci riesco sempre meno.

FAUSTO - Perché, ci vai?

ORFEO - Cambia qualcosa fuori?

FAUSTO - Non lo so.

ORFEO - Non lo sai! È comunque imbarazzante, non credi?

FAUSTO - Imbarazzante?

ORFEO - Una scopata è una scopata!

FAUSTO - Non sempre. Dipende da quello che cerchi.

ORFEO - Può darsi. Di solito non si parla. È meglio non aspettarsi niente di più.

Cambia la luce. Torna Giovanni.

GIOVANNI - Ho visto di tutto!

FAUSTO - Cosa hai visto? Sei andato fino in fondo?

GIOVANNI - Esagerano con tutto quel viavai!

ORFEO - *(Annuendo)* È vero?

FAUSTO - Allora ci sei andato!

GIOVANNI - Fa freddo!

FAUSTO - Dovresti esserti riscaldato!

GIOVANNI - Tu stai zitto!

FAUSTO - Ti mettono le mani dappertutto! Cominciano a leccarti! Se lo tirano fuori! Qualcuno usa l'accendino per osservare meglio! Il gusto dell'oscurità ottunde i pensieri! C'è chi si fa sbattere ed esce col cuore gonfio! Dacci un'altra occhiata!

GIOVANNI - L'ho già fatto! È autodistruttivo!

FAUSTO - La perversione non si giudica! Si fa! A proposito controlla che ci siano bare a sufficienza nel retro!

GIOVANNI - Vaffanculo! *(Si allontana)*

FAUSTO - Torno subito, Orfeo. Devo controllare. *(Esce)*

Cambia la luce. Orfeo comincia a camminare. Passa davanti al cassiere che è entrato in sala e che, con gli occhi sbarrati, la fronte aggrottata, la lingua in po' fuori dalle labbra distorte in una smorfia grottesca, gli dice quasi sussurrando, osservandolo indagatore e lascivo:

CASSIERE - Volevi fare l'amore?...

ORFEO - *(Guardandolo di sfuggita e passando oltre)* No, grazie.

CASSIERE - Come sei bello! Fermati un momento, parliamo.

ORFEO - Sto cercando un amico.

CASSIERE - Non lo trovi?

ORFEO - No, dev'essere qui intorno.

CASSIERE - Fagli fare le sue cose. Resta un po' con me. Lo vedrai passare. Che fretta hai?

ORFEO - Non posso, dobbiamo andare a casa subito.

CASSIERE - Io... ti tratterei bene. *(Orfeo scuote la testa in segno negativo)* Come ti chiami?...

ORFEO - Orfeo.

CASSIERE - Che bel nome. Raro. Sei molto giovane. Quanti anni hai?

ORFEO - *(Mentendo)* Venti.

CASSIERE - Chérie. Sei un angioletto. Che begli occhi.

ORFEO - Grazie.

CASSIERE - Andiamo a fare l'amore.

ORFEO - No, gliel'ho detto, ho fretta.

CASSIERE - Proprio non vuoi?

ORFEO - Non posso.

CASSIERE - Peccato. Faremmo subito.

ORFEO - No.

CASSIERE - Chérie. Sei bellissimo. Peccato.

ORFEO - Devo andare. Arrivederci.

CASSIERE - Spero di incontrarti ancora.

Il cassiere scompare nell'oscurità. Cambia la luce. Torna Fausto. Orfeo si sta guardando intorno.

ORFEO - Fausto, hai visto Giovanni? Dovevamo andare a casa.

FAUSTO - Non torna.

ORFEO - L'hai visto? Non lo trovo.

FAUSTO - È impegnato. Non può tornare.

ORFEO - Parlava con qualcuno?

FAUSTO - Non proprio. Resta qui.

ORFEO - Se lo vedi digli di tardi.

FAUSTO - È troppo tardi.

Cambia la luce. Giovanni solo.

GIOVANNI - *(Che sta seguendo alcune immagini del film proiettato)* A che scopo tutto questo commercio! Se solo facessi un gesto avrei la fila! Ogni volta sempre la stessa storia! Non aspettano altro! *(Un bel giovane gli passa accanto e lo guarda prima di avviarsi nella parte buia del corridoio lasciandolo un po' imbarazzato, ma molto compiaciuto dell'apprezzamento)* Ma che ne trarrei poi?... Mi scapperebbe da ridere là dentro!

(Pausa. Si guarda intorno e a piccoli passi si accosta sempre più verso il limite oscuro del corridoio per vederli meglio. Qualcuno entra e lo guarda) Però!... Mica male quello che è entrato.

Con quel buio neppure lo ritoverei! *(Pausa)* L'occhio poi si abitua... Comunque non ci faccio niente! Un ragazzo così carino andare a perdersi là dentro! Non sarebbe meglio parlare? *(Pausa)*

Che vergogna se Orfeo mi trovasse dentro! So già che non resisto mezzo minuto! *(Si decide e titubante entra dentro)*

BUIO

COMMO

CORO - A quel momento della purificazione

[siamo giunti

al sonno che veglia l'oltre-sonno. Tutto tace.

Grattano le unghie al picchietto dei muri unti,

fino a sanguinarle, fino alla sperata pace.

Difficile Orfeo! Riuscirà a tornare indietro.

FAUSTO - Dategli tempo. Insegue la propria ombra.

CORO - Troppo razionale! Hai il suo diniego.

FAUSTO - Sorvegliatelo! Non perdetelo di vista!

Traetelo in inganno! Sono certo della sua caduta!

CORO - La sua forza lo diverte.

FAUSTO - L'apparenza dell'amore lo rende debole.

Scorgete il suo abbandono. Giovanni è già dentro.

È lì che ha atteso, si è sfiorato logorato inteso, con altri passi altre bocche, altre mani.

CORO - Invisibili non ci avverte

invischiati nei suoi stessi sensi

che dormono dalle lame inferte.

FAUSTO - Bene! Pensate a Orfeo.

CORO - Ricordiamo tutto! Come tentò Teseo

il rito funebre sta per compiersi.

Cambia la luce.

Il cassiere si avvicina al divano dove Italia è seduta con Amneri addormentata.

CASSIERE - Vai a prendere il mio posto!

Italia fa un cenno di approvazione. Il cassiere si allontana con una pila accesa in mano.

CASSIERE - E questa puzza di fumo che rende l'aria irrespirabile! Il pavimento è sporco! Abdu!

III EPISODIO

FAUSTO - Orfeo, ancora qui!

ORFEO - Giovanni è sparito. Voleva uscire subito! Sono ore che lo aspetto!

FAUSTO - Ho visto la sua ombra nel fondo del corridoio di destra.

ORFEO - Ho guardato, non c'era.

FAUSTO - Non hai guardato bene! Il doppio fondo. L'orgia senza luce dove la parvenza dà il suono!

(Sorride. Si sente il vociferare del coro. Un rumore di tavole e battere un martello) È il rito funebre! Manchi te all'appello.

ORFEO - Preparano altre bare di là. Tutti per questa strada.

CORO - Nella direzione della notte dimorano

[i nostri sguardi

oltre l'oceano, ti invitano alle porte

[del precipizio

rievocano le monodie, la forza, del tuo amore

[i dardi.

FAUSTO - Lo trovo così romantico! Trasportati nella tempesta! Verso la tenebra! Un vortice!

(Pausa) Giovanni era una debole.

ORFEO - Perché?

FAUSTO - Credi di riuscire a liberarti? La mia sofferenza è atroce! Vederti così misero! Rinuncia alle illusioni! Accogliaci col piacere di un coito infinito che sta per nascere e morire! Sono venuti a prenderti! *(Esce)*

ORFEO - Non servirà! Torno indietro!

CORO - Io sono l'immortalità. Quanto di più [arcano possa esistere.

Ho trasportato in me ogni voce, sacralità bellezza, quanto si discosta dal finire

[del tuo resistere.

ORFEO - Le tue parole assaporano il tormento.

CORO - Orfeo, l'idea di fine non esiste!

Sei protrato verso l'alto, ricordare non è soffrire. È il tuo sguardo triste di un profondo imbrunire...

ORFEO - Non voglio ascoltarti!

CORO - Addolcisce dagli occhi il tuo sentire! Pensa all'infinito! Pensa al tutto!

ORFEO - Il ricordo non sarebbe più ricordo. Mi rattristerei in questi luoghi. È questo che vuoi?

CORO - Non senza la tua approvazione! Ascolta la verità desiderata!

Io sono la dolce consolazione del volto della persona amata.

ORFEO - Non esiste quel volto! Non esiste che il tuo volto dalla testa di serpenti! L'amaressa, la delusione, il vuoto! Le tue parole sanno di veleno! Lasciami sedurre da te!

CORO - Il tuo amore, il tuo prezioso amore! Non sono io che tanto cerchi? Dove finisce l'amore?

ORFEO - Non lo cerco!
CORO - Tutti cercano l'amore!
Chi può venire qui da farti innamorare?
Chi può venire qui che tu possa desiderare?
ORFEO - Nessuno.
CORO - Sei uno stupido!
ORFEO - Parlare coi morti può ravvivare la vita che vale così poco se non si perde anche un momento. È tanto preziosa quanto fuggevole. Neppure si sa vivere!
Entra Giovanni. Ha l'aspetto trasfigurato.
GIOVANNI - Orfeo! Finalmente! Non so come spiegare.
ORFEO - Avevi tanta fretta di andartene!
GIOVANNI - Ti ho cercato dove si perde lo sguardo dove il limite sconfina l'orizzonte, dove ali d'oro ti sovrastano e zanne ti dilanano!
ORFEO - Lo sapevi che non c'ero!
GIOVANNI - No.
ORFEO - Hai fatto quello che volevi!
Giovanni fa una smorfia frivola.
GIOVANNI - Sono senza forze!
ORFEO - Non è la prima volta.
GIOVANNI - Non ho mai visto nulla di simile!
ORFEO - Bugiardo! L'avevi immaginato!
GIOVANNI - Non voglio parlarne! Andiamo via! (Entra Fausto) All'aria aperta! A casa mia! Ho bisogno di lavarmi! Sono sudato! I vestiti puzzano di fumo! Sono sporco di quelle bave schifose e fetide!... Ho la nausea! Devo uscire! Devo mangiare! Fausto!
FAUSTO - Sarai presto sazio! Come me! Queste ombre sono le tue ombre! Ravvisano i contorni della notte. La morte e la trasfigurazione che al tuo volto rende la bellezza, la vera essenza. Lo scuotersi dei sensi che ti addormenta. (Pausa) Stai andando via, Orfeo?
ORFEO - Sì.
FAUSTO - Ti è andata male oggi! (Orfeo annuisce) Invece il nostro caro Giovanni! L'ho visto l'ha dentro! Ti ho anche toccato! Non te ne sei accorto. Sei morbido.
GIOVANNI - Io non ho fatto niente!
FAUSTO - Mi stupisce. (Si sente un grido) Abbiamo riso alle tue spalle. Odio le persone inconsapevoli! Di sì! Delle proprie innocenti crudeltà!
CORO - È lecito spingere i cadaveri
[nell'oppressione
che una bara nel suo lugubre perimetro vuole?
Privarli della naturale consunzione
che gli darebbero la pioggia e il sole?
Mistero dell'essere immortale e comunione!
FAUSTO - Sei pronto, Don Giovanni? Ho cercato a lungo l'essenza che l'amore potesse esprimere della vita la sua tanto breve rappresentazione. Scorgi le sacre rive dove le Gorgoni hanno scosso le loro chiome il volto ingigantito che t'è venuto contro a morderti!
GIOVANNI - È divina la mia dannazione si scolpisce rovente e posso non duolermi di quel piacere che a te appaga inutilmente.
FAUSTO - Hai avuto il tuo ufficio. Il tuo posto in società. Non puoi proprio lamentarti!
GIOVANNI - Sono contento quanto te.
FAUSTO - I cadaveri vanno messi nelle bare! Vai e raggiungi gli altri!
Cambia la luce. Il Cassiere e Abdul.
CASSIERE - Ci vuole ordine in questo cinema! Abdul! Controlla che gli spettatori seduti non fumino! Controlla nei corridoi, nei cessi. Che non sporchino per terra! È ora di pulire la lordura che straripa gli argini di queste mura!
Abdul va a dare un'occhiata in platea e nei corridoi. Mentre cammina Franca la pelata lo guarda languidamente. Abdul è vicino ai cessi. Ha preso un secchio per l'acqua, degli stracci e uno spazzolone. La checca gli gira intorno. Gli fa dei cenni.
2° CHECCA - Vieni!... Vieni, non mi abbandona. (Entra nei cessi. Abdul lo segue)
Qualcosa sveglia Amneri, forse un brutto sogno. È sola. Si alza di scatto dal divano. Dà un'occhiata intorno. Va all'ingresso.
AMNERI - Italia! Dov'è Abdul?
ITALIA - Sta pulendo.
In un altro angolo del cinema.
CASSIERE - (A Cinzia la capellona, facendogli dei cenni) Vieni bella! Fammi quel gioco che non

ti stanca mai. (La checca, impassibile, lo segue verso il fondo del corridoio, in un marasma di personaggi oscuri) Sì! Sì!...
Amneri comincia a cercare Abdul per i corridoi e la platea. Vede che l'armadio dove era riposta la roba per pulire è semichiuso e vuoto. Un dubbio tremendo le insorge. Si precipita verso i cessi. Entra senza fare rumore. La porta di un cesso è semichiusa. Dentro c'è qualcuno che sta avendo un amplesso. Riconosce Abdul. Amneri si lancia contro la porta, la spalanca, colpendo con lo stipite una figura che sta inginocchiata nell'atto di un rapporto orale. In piedi Abdul sta godendo. Franca la pelata cade a terra. Ora Amneri mette a fuoco l'immagine nella sua crudeltà quasi grottesca. Credeva fosse ancora Giovanni, ma ormai presa da un raptus di gelosia, estrae il coltello a scatto e sfregia sul volto la checca che comincia a urlare. Abdul è come paralizzato.
2° CHECCA - No!... No! Che fai? Ahh!... (Come un pazzo corre verso il lavandino dove c'è uno specchio. Continua ad urlare) Aiuto! Mi vogliono uccidere! Il mio viso! Mi esce il sangue! Maledetta! Ahh!... Maledetta! Chiamate qualcuno! Cinzia! (Accenna frasi senza senso) Aiuto! Aiuto!...
ABDUL - Che hai fatto, puttana!
Amneri esce di corsa dal bagno. La checca strilla attirando l'attenzione di altre persone. Abdul esce a sua volta cercando di non apparire nervoso.
LORY - (Precipitandosi nel cesso) Che succede? 2° CHECCA - (Colto da una crisi isterica cerca nella borsetta dei fazzoletti) Ha cercato di uccidermi! Sanguino!
LORY - Chi ti ha ridotto così?... (La checca strilla il nome di Amneri) Com'è successo? Calmati! Che hai fatto? (Pausa) Stavi con Abdul! Calmati!... Stai fermo!... Sanguini! (Prende dei fazzoletti dal suo borsetto) Non muoverti, non ti faccio male! È inammissibile! Hai avuto quel che ti meriti!
Entra Italia.
ITALIA - Ho sentito gridare!... Sanguina! Ti hanno punito finalmente!
LORY - Se l'è cercata!
2° CHECCA - È stata Amneri! È stata Amneri!
ITALIA - Vado a chiamare quel porco di mio marito!
Arriva il cassiere che ha terminato la sua sveltina con l'altra checca.
CASSIERE - Che succede in questo cesso?
ITALIA - Ma dove ti eri cacciato con quello! Amneri ha sfregiato... quell'altro!
CASSIERE - Amneri ha sfregiato... (Scoppia a ridere)
Entra Cinzia la capellona.
1° CHECCA - Chi ti ha ridotta in quel modo!
ITALIA - Stava con Abdul!
CASSIERE - La fine che si meritava!
1° CHECCA - Perché non mi hai ascoltato?
LORY - Ben ti sta!
CASSIERE - Non lasciate sporco! Non voglio miserie umane! Non si sa niente! Non si è visto niente! Tutto scompare! E smetti di lamentarti! Sei disgustoso!
Italia raggiunge Amneri che è seduta immobile sul divano.
ITALIA - Bambina mia! Vattene! Non tornare più! Stai bene?... (La ragazza non risponde) Vieni di là con me! (Pausa) Vieni!
Orfeo ha seguito questi ultimi fatti. Si guarda con Amneri.
AMNERI - Io resto qui. Mi gira la testa.
ITALIA - Ti proteggerò io! Non avere paura.
AMNERI - Mi lasci stare! Non ho paura di niente!
ITALIA - Fai come credi. Io sono di là.
Italia si allontana.
Orfeo continua a guardare Amneri. Lei evita i suoi occhi.
AMNERI - Che ci faccio qui? In quest'inferno? (Pausa. A Orfeo) Perché mi guardi? Sembro tanto strana?
ORFEO - Questo luogo ci rende simili.
AMNERI - Non guardarmi! Mi faccio schifo! Cosa sono diventata! Non mi riconosco! C'è il niente!

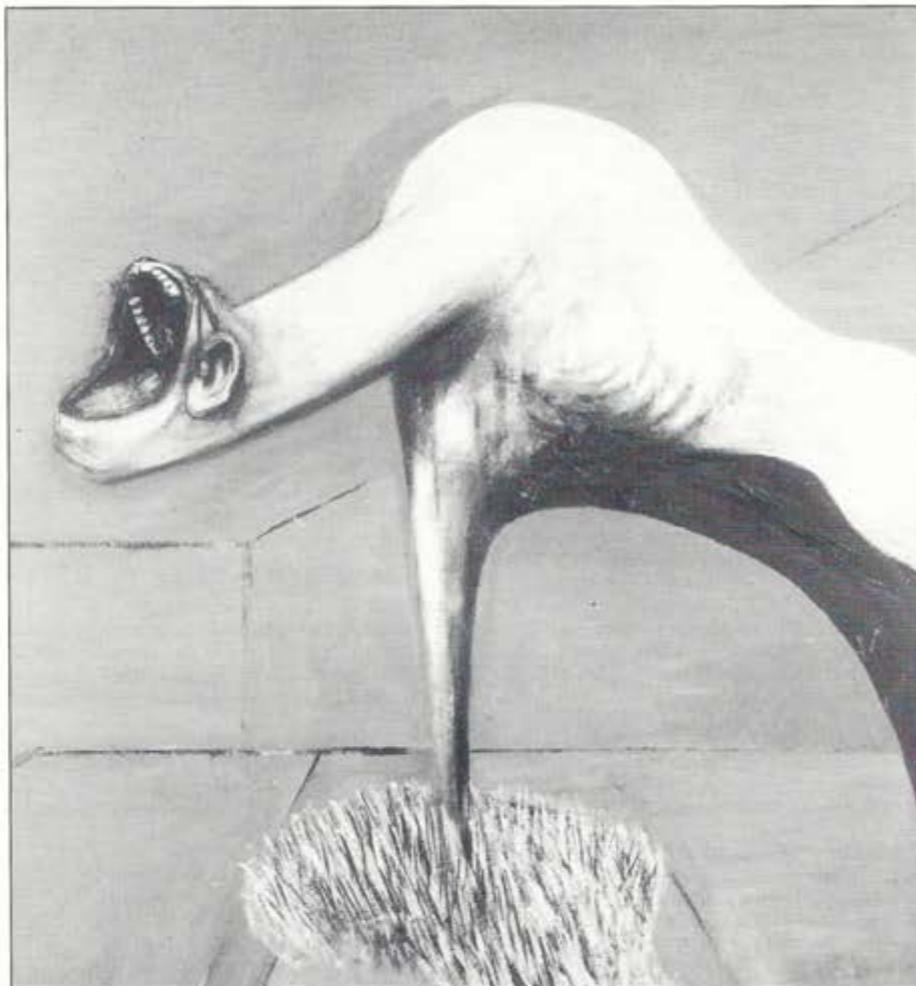
ORFEO - Ti accompagno fuori. Andiamo.
AMNERI - Vattene! Sei come gli altri!
ORFEO - Vorrei aiutarti.
AMNERI - Ho detto vattene!
ORFEO - Ma chi ti credi di essere? (Amneri lo guarda)
AMNERI - Una puttana.
Orfeo si allontana. Cambia la luce. Nel cesso. Lory e le due checce.
LORY - (A Franca la pelata che ancora si lamenta) Povero stupido! Per questa volta è solo un graffio!
1° CHECCA - Stai bene?
2° CHECCA - Sono rovinata! Come faccio?
1° CHECCA - Non agitarti! Usciamo!
2° CHECCA - Sì, ti prego! Non ce la faccio! Non ce la faccio!
1° CHECCA - Come ti senti?
2° CHECCA - Non ci tornerò mai più! Mai più!
1° CHECCA - Andiamo a casa. (Escono)
LORY - Non tornerà mai più! Come ogni gesto «d'amore» che si consuma qui. E stasera sarà come ogni sera e sempre.

COMMO

CORO (Amneri) - Orfeo! Sono passati giorni e tu [non sei tornato!
L'atroce urlo delle furie s'è perso nell'ignoto.
Il cinema è quasi vuoto, qualcuno è addormentato].
Del tuo amico non dici nulla? Sei colpevole.
ORFEO - Non sono colpevole di nessuno.
CORO - Quanto dici è miserevole!
ORFEO - La sua perdita amicizia non merita rimorso!
CORO - È perduto nel vuoto.
ORFEO - Ci legavano solo futilità.
CORO - Passano le ore come il destino che si iscrive sulla fronte.
Esci fuori! Stai vicino al tuo cuore se futilità e delusione seguono il tuo cammino un tempo malato seguirà le tue impronte.
Il cigno di Tuonela richiama l'ascoltatore.
Segui il canto lacerare il buio assassino rilucere i tuoni che rischiarano l'orizzonte.
ORFEO - Pare che tutto sia morto, passato senza una ragione.
CORO - Le luci dei tuoni rischiarano dei cieli il [colore
i suoni spingono la memoria come un violino ravviva la melodia dalle sue note più fonde.
Amneri si dilegua nell'oscurità.
Orfeo uscendo nell'atrio per cercarla si avvicina a Italia.
ORFEO - Amneri! Amneri!... (Vede Italia) Dov'è?
ITALIA - Oggi non l'ho proprio vista. Da quando ha lasciato Abdul... Non viene quasi mai a trovarmi. Era così volubile! Avrà trovato di meglio.
Orfeo è interdetto.
ORFEO - Non è dentro?
CASSIERE - Chi, Amneri? (Si fa una risata) Forse nel film che diamo oggi! La porno serve del piacere!
ITALIA - Te la sei sognata!
Orfeo ha un momento di esitazione, rivede Amneri ormai lontana, senza ritorno, o speranza per una possibile comunicazione con lui. Si avvia verso l'uscita.
ORFEO - Credevo d'averla veduta dove l'aria e il respiro mi circondano in un vortice.
ITALIA - È sparito!
CASSIERE - Sì! Un po' d'aria gli farà bene!

ESODO

L'interno del cinema. Le due checce.
2° CHECCA - Lella, lella!... Dove sei?... Non c'è più nessuno oggi! Ma che fine hanno fatto tutti?... Oh, Dio!
1° CHECCA - Franca?... Franca?...
2° CHECCA - Ah, ci sei? Non ti vedevo più!
1° CHECCA - (Risentito) Ma che c'è? Che hai da strillare?
2° CHECCA - Credevo te ne fossi andata!
1° CHECCA - Ho uno tra le mani e questa chia-



ma! Strilla!! Devi vedere che maschio! Da diventare matta!

2^a CHECCA - Beata te!

1^a CHECCA - Sta in fondo al corridoio. Mi aspetta. Vorrei portarlo in bagno, ma sembra timido, di quelli che fanno tutto al buio, senza guardarsi in faccia! Sarà etero! Io ho l'occhio! L'avevo visto entrare!

2^a CHECCA - Che bello!

1^a CHECCA - Poi ho sentito te! Proprio mentre... se non mi vedi vuol dire che ho da fare! È una vita che facciamo così! Che t'è preso? Sei diventata scema?

2^a CHECCA - Non lo so! Ho l'angoscia! Questo posto mi mette paura!

1^a CHECCA - So io che ti ci vuole per fartela passare!

2^a CHECCA - Non scherzare! Ho una sensazione strana!

1^a CHECCA - Ci credo! Ci sono quattro vecchi! Il meglio capita a me! Io vado! O quello scappa! C'è una fame! Ci vediamo dopo!

2^a CHECCA - Va bene, ti aspetto. Sbrigati. Ogni minuto che passa è peggio.

1^a CHECCA - Mi sbrigo, mi sbrigo! Non capita tutti i giorni!

2^a CHECCA - Fallo pure per me. (Pausa) Non ce la faccio! La gente mi sfotte! Ridacchiano, li sento! Tutti lì, a spiarmi, come se fossi un mostro! (Cantilenando) Ma a me piacciono i maschi, i maschi...

Si avvicina Lory.

LORY - (Senza alzare la voce. Flemmatico) La vogliamo fare finita! Fai casino da quando sei entrato! Quante volte dovrò dirtelo! Sei il peggio! Tutti intorno a te a fare salotto! Devi smetterla o finisce male!

2^a CHECCA - Lory, oggi non c'è nessuno! E non sono in vena di rimproveri! Lasciami stare per cortesia!

LORY - Non rispondermi in questo tono! Ti gonfio! Hai capito Francesco?

2^a CHECCA - Tanto! Ci sono abituato alle botte!

Sai quante volte le ho prese per strada!

LORY - E te ne vantì?

2^a CHECCA - Te l'ho detto. Ci sono abituato. Una volta più, una meno.

LORY - È tutto quello che sai dire?

2^a CHECCA - Oggi voglio andarmene il più presto possibile mi sento male, sono depresso, angosciato!

LORY - Non è una buona ragione per rispondermi in quel modo! Peggiori la situazione!

2^a CHECCA - Lo so! Ma che ci posso fare?

LORY - Guardati! Non vali niente! Stai dalla mattina alla sera qui! La notte batti! Ti ho visto!

2^a CHECCA - Lo sanno tutti.

LORY - Sei uno squallone! Che cosa sperì? E sì che prendi le botte! Sei ingrassato, guardati!

2^a CHECCA - Che posso farci! Non ho nessuna soddisfazione. Mangio! È l'unica cosa che mi resta!

LORY - Bella soddisfazione! Lavora! Fai qualcosa!

2^a CHECCA - Facile a dirlo! Sembri mia madre!

LORY - Giorno e notte a perdere tempo!

2^a CHECCA - Lo so!

LORY - Ah, lo sai? Un po' di dignità!

2^a CHECCA - Lo so.

LORY - Butta via la vita! Non hai coscienza!

2^a CHECCA - Guarda che io sto bene! E non mi vuole nessuno!

LORY - Parli come un disperato! Solo nel momento peggiore! Sei ridicolo! Fastidioso! Da usare e disprezzare!

2^a CHECCA - Perché? Cosa faccio di male?

LORY - Ti scherniscono sottovoce! Ti additano! Sempre a fare la cacciarona e a tenere salotto! Fatti gli affari tuoi e statti zitto, dalla tua bocca uscirebbero meno vaniloqui! (Silenzio) C'è modo e modo di incontrarsi e fare salotto! E tu e il tuo amico esagerate! Finite male!

2^a CHECCA - Non parlo quasi più con nessuno!

LORY - Figurati se ci credo!

2^a CHECCA - Chi vedo, Lory? Sto sempre solo!

LORY - Dunque rifletti, se è vero quanto dici!

Stai sempre solo. Ci hai pensato? Sei emarginato! Lo scherzo è bello quando dura poco! Lo spettacolino è pure giusto di tanto in tanto! Non c'è nient'altro che vi fa ridere! Tutti ti ascoltano, sei soddisfatto! Giù il sipario! Buio! Ognuno torna agli affari suoi, il tuo scarso momento è finito, resti nient'altro che una macchietta. O sperì in una storia d'amore? Ci prendi le botte, sei vilipeso! Perché ai tuoi cari amici confidi tutto! Sono loro a consigliarti! O ti cercano solo per divertirsi? Sei proprio un bel quadro! Non c'è che dire! Un interessante scorcio di vita fallita!

2^a CHECCA - No, Lory! Non parlare così! Non sono come dici!

LORY - Dimostralo!

2^a CHECCA - Non ce la faccio!

LORY - Vattene a casa!

2^a CHECCA - Sì, il cinema è un cimitero!

LORY - A quest'ora può essere di tutto!

2^a CHECCA - Massimo è di là.

LORY - E allora?

Si sente un grido atroce, il vociferare delle furie e il loro passaggio.

LORY - Il furore ci sovrasta!

2^a CHECCA - Hai sentito qualcosa, Lory?

LORY - No. Perché?

2^a CHECCA - Sembrava la voce di Massimo. Sta con uno.

LORY - Pensa a te!

2^a CHECCA - Vado a cercarlo. Non voglio andarmene solo. (Esce)

LORY - Siete marci! Marci!

Cambia la luce. Rientra la 2^a Checca.

2^a CHECCA - Lory? Ci sei?

LORY - Sono qui. Che c'è?

2^a CHECCA - Non lo trovo! Ho cercato dappertutto!

LORY - Hai guardato bene nei corridoi?

2^a CHECCA - Sì.

LORY - Nei cessi?

2^a CHECCA - Sono vuoti.

LORY - Starà sopra.

2^a CHECCA - Ma no! È chiuso.

LORY - Lo so.

2^a CHECCA - Perché me lo chiedi allora?

LORY - Ci sono angoli senza fondo.

2^a CHECCA - Ti prego troviamolo! Come faccio!

LORY - Hai cercato bene?

2^a CHECCA - Sì, mi avrebbe sentito!

LORY - È andato a casa di quello!

2^a CHECCA - Non è possibile! Andiamo sempre via insieme!

LORY - Ha incontrato l'uomo della sua vita! Cosa credi? Si ricorda di te?

2^a CHECCA - Mi dice sempre tutto!

LORY - Avrà cambiato idea!

2^a CHECCA - Senza avvertirmi?

LORY - Allora sei nato ieri! Di cosa ti preoccupi! Stai tranquillo, domani creperai d'invidia. Se quello gli ha chiesto di andare a casa sua il tuo amico, con la gola che ha, c'è andato! Io vi conosco.

2^a CHECCA - Non sono del tutto sicuro. Troppa gente sparisce senza una ragione!

LORY - Qualcuno ritorna sempre prima o poi. I motivi sono molteplici.

2^a CHECCA - Ho una strana sensazione, Lory.

LORY - Quale?

2^a CHECCA - Che tutto finisca male.

LORY - Lascia perdere e vattene a casa. Dammi retta. Mi fai pena.

2^a CHECCA - Sì, è meglio che vada. Ciao, Lory.

LORY - Ciao.

2^a CHECCA - Ci vediamo. (Si avvia)

LORY - Non ti preoccupare!...

2^a CHECCA - Ciao, Lory.

LORY - A presto.

Lory si unisce al coro.

CORO - E poi cantiamo, uniti a morte

[l'incantevole monodia

il grido oscuro che negli orecchi lacerava la sorte.

Cantiamo e adombriamo nel silenzio di chi ci

[attende

queste mura dove le nostre sagome vagano nel

[vento.

BUIO

ATTO UNICO

Buio. Si scorgono solo alcuni puntini rossi luminosi. Per venti, lunghi secondi si sentirà solamente l'insistito attacco di un motivo jazz, con il ritmo scandito nervosamente da pianoforte e contrabbasso.

la VOCE - È un peccato che non si veda nulla, deve essere un bel posto... (Pausa) Anzi, forse è un bel posto proprio perché non si vede nulla.

Lunga pausa.

2° VOCE - Però almeno qualcosa si sente...

1° VOCE - Sì... da dove viene questa musica?

2° VOCE - È la radio.

1° VOCE - Già... (Come se non ricordasse bene)

E che ci facciamo noi in una radio?

2° VOCE - Prendiamo quel che c'è. (Lentamente, quasi sillabando) Prendiamo e portiamo via.

1° VOCE - Giaggià... E cos'è che portiamo via?

2° VOCE - Quello che c'è.

1° VOCE - Scusa: ma cosa c'è in una radio?

2° VOCE - In una radio ci sono... ci sono un sacco di cose.

1° VOCE - Questo è davvero un problema: come facciamo a capire se c'è qualcosa di interessante se non riusciamo nemmeno a vederlo? (Come ripensandoci) D'altronde la radio è così: si sente, non si vede. Altrimenti sarebbe televisione, no?

2° VOCE - ...altrimenti sarebbe televisione... (Poco convinto) Certo.

1° VOCE - Forse è per questo che siamo al buio.

(Esita) È per questo che siamo al buio?

2° VOCE - No. È che non riesco a trovare l'interruttore.

1° VOCE - Forse dovremmo rimanere così.

2° VOCE - Non credo proprio.

1° VOCE - A me piacerebbe, si sta così bene al buio... Al buio non si ha bisogno di tante cose. Non potremmo restare così?

2° VOCE - No, anzi, dobbiamo sbrigarci... A quest'ora non credo che arriverà qualcuno... però non si sa mai.

1° VOCE - Certo, in questo modo è facile: mettono una bobina e via: la musica va da sola... Ti sembra giusto?

2° VOCE - (Spazientito) Che cosa?

1° VOCE - Non so... Voglio dire: dà sicurezza sapere che di là c'è sempre qualcuno che ti parla, invece così...

2° VOCE - Così possiamo lavorare più tranquilli, no?

1° VOCE - (Soprappensiero) Già.

2° VOCE - E credo che lavoreremo ancora meglio se riusciamo a fare un po' di luce.

1° VOCE - A me, però, sembra che sia una specie di tradimento.

2° VOCE - Ma non possiamo restare al buio!

1° VOCE - No, non intendevo questo. Pensavo: e se qualcuno avesse bisogno di una voce? Voglio dire: di una voce vera. Cosa fa? Una bobina non è la stessa cosa.

2° VOCE - Non pensi che questa sia una questione secondaria, ora?

1° VOCE - (Rassegnato) Sì, non credo abbia davvero importanza. Nessuna importanza.

Si sente qualche scatto. La musica aumenta di volume, poi diminuisce. Toni bassi. Toni alti. Non si sente più nulla. Breve silenzio poi di nuovo musica.

Improvvisamente, una luce intensa illumina la scena: siamo all'interno di una stazione radiofonica. Essa è costituita da due ambienti comunicanti tra loro: un salotto ed una sala di registrazione. Il salotto è arredato con mobili da ufficio: una scrivania piena di carte, dischi e altri oggetti, alcuni scaffali su cui sono allineati altri dischi, due sedie, un grande tappeto al centro del pavimento, un divano rosso di piccole dimensioni. Alcune grandi foto sono appese alla parete di fondo: ciascuna ritrae un jazzista famoso: Chet Baker se ne sta seduto sul davanzale di una finestra suonando la tromba, Thelonious Monk è al piano, uno dei suoi buffi capelli in testa, Billie Holiday stringe il microfono con tutte e due le mani, Gerry Mulligan spazzola il suo sax baritono con la bella barba bianca, Dizzie Gillespie gonfia le guance fino all'inverosimile. Tra due di queste foto spicca un grande cartello con su scrit-

PERSONAGGI

PRIMO LADRO
SECONDO LADRO
MAX
AMELIO
PROFESSOR ALICE
VOCE MASCHILE
VOCE FEMMINILE
ALTRE VOCI
UOMO CHE SORRIDE

to a caratteri cubitali: «ANDRÀ TUTTO BENE».

La musica proviene da due grandi casse acustiche prive di pannelli di protezione e collegate ad un registratore a bobine. L'intera apparecchiatura si trova addossata alla parete di fondo accanto ad una pila di nastri.

Le due pareti, condivise da studio e salotto, sono perpendicolari tra loro e sono montate su piccoli carrelli: la prima divide la scena longitudinalmente ed ha una porta che permette il passaggio da una sala all'altra; la seconda, di fondo, è occupata per la metà superiore da una grande vetrata. Attraverso questa, si scorgono degli apparecchi d'alta fedeltà a cui corrispondono i puntini luminosi: questi apparecchi sono allineati su un banco a ridosso del vetro.

Sempre attraverso la vetrata si può vedere, oltre al suddetto banco, anche quella parte del salotto che si allunga posteriormente allo studio.

Nella sala di registrazione, un po' dappertutto, sono sparsi dei dischi. Al centro della sala ci sono un tavolo con due microfoni ad asta e due poltroncine girevoli, l'una di fronte, all'altra.

I due uomini si stanno muovendo furtivamente per il salotto. I loro movimenti sembrano sottolineati dalla musica o forse è il contrario. Uno sta frugando nervosamente tra gli oggetti che sono sulla scrivania, l'altro si è fermato di fronte agli scaffali dei dischi.

2° LADRO - Ohh, così va meglio, ora vediamo se si riesce a cavare qualcosa di buono da questo posto! Sù, diamoci da fare!

1° LADRO - Non so... non mi piace molto fare queste cose.

2° LADRO - A nessuno piace farle, queste cose. Però ormai abbiamo deciso, no? E allora, forza!

1° LADRO - Sì, però, è difficile lo stesso, io non l'ho mai fatto prima... Per certi versi, la scelta potrebbe essere interessante, tuttavia... Mi spiego: potrebbe anche piacermi... questo posto, per esempio, è davvero speciale... però...

2° LADRO - Però?

1° LADRO - Però mi dispiacerebbe portargli via qualcosa che gli serve davvero... Dunque mi piace e non mi piace... non so, mi sta venendo mal di testa.

2° LADRO - (Dolcemente) Tu non devi pensare troppo. È per questo che ti viene mal di testa.

1° LADRO - Dici?

2° LADRO - Certo!

1° LADRO - Non so, fammi pensare.

2° LADRO - No, no, è proprio questo che devi evitare.

1° LADRO - Troppo tardi. Mi è già venuto.

2° LADRO - Succede sempre così ai tipi come te: scrupoli uguale mal di testa.

1° LADRO - E non c'è rimedio?

2° LADRO - Sì: meno masturbazioni mentali, più azione.

1° LADRO - La verità è che non credo di esserne capace. Non potresti farlo da solo questo lavoro?

2° LADRO - Ormai è troppo tardi: non puoi tirarti indietro adesso.

1° LADRO - (Ricomincia a frugare tra gli scaffali, poi si ferma di nuovo) Però, pensa come ci rimarrebbero male: hanno bisogno di qualcosa e non la trovano perché gliel'abbiamo portata via noi. Io ci rimarrei malissimo.

2° LADRO - Non ha molto senso fare il ladro ed avere dei sensi di colpa.

1° LADRO - Pensi che sia un po' paradossale?

2° LADRO - Sssì...

1° LADRO - Come se un uomo si acciambellasse in braccio ad un gatto?

2° LADRO - (Ripete lentamente le parole, ma non sembra capirne il senso) ...come se un uomo si acciambellasse in braccio ad un gatto... (Si scuote) Ma perché non la smetti di pensare a queste cose?

1° LADRO - Perché non si possono compiere delle azioni senza prima averle ben comprese! Non si può solo «prendere e portare via», così, come se la vita fosse una rosticceria.

2° LADRO - (Ripete di nuovo, incredulo) ...come se la vita fosse una rosticceria...

1° LADRO - Sì, per te l'azione, da sola, giustifica tutto. Io, invece, vorrei anche capire perché mi comporto così. Vorrei capire cosa ci faccio in questo posto. Tutto qui; non le solite grandi domande: chi siamo, dove andiamo... semplicemente: cosa ci faccio io, qui, stasera? Voglio dire: oltre a rischiare cinque anni di galera.

2° LADRO - E tu, adesso lo vuoi sapere?

1° LADRO - Sì.

2° LADRO - Perchéperchéperché... È un modo per campare...

1° LADRO - Ma io sono laureato in filosofia!

2° LADRO - Appunto, per un laureato in filosofia è l'unico modo per campare.

1° LADRO - Ma, davvero non c'è un modo più semplice?

2° LADRO - No.

1° LADRO - Meno impegnativo dal punto di vista morale...

2° LADRO - Non c'è.

1° LADRO - Come fai ad esserne così sicuro?

2° LADRO - Ho lavorato tre anni in un ufficio sinistri. So quant'è mostruoso il mondo.

I due smettono di parlare. Il 2° ladro fruga un po' d'ovunque, il 1° invece, dopo qualche timido tentativo, si è fermato davanti ad uno scaffale e ora sta spulciando ira i dischi. Il 2° ladro se ne accorge e gli si avvicina alle spalle.

2° LADRO - Ma cosa diavolo stai facendo?

1° LADRO - Niente...

2° LADRO - Come: niente?

1° LADRO - Così, curiosavo...

2° LADRO - ...forse ci sarebbero altre cose da fare, adesso, non trovi?

1° LADRO - Sì, no... ma... (Gli mostra la copertina di un disco) Pensavo che, se proprio dobbiamo rubare, almeno potremmo portare via qualche disco...

2° LADRO - Qualche disco? Noi rischiamo cinque anni di galera... per qualche disco!

1° LADRO - Ma qui ci sono dei veri e propri documenti sociologici; non ti si stringe il cuore vedendo queste pizze di liquirizia? Guarda qui: Glenn Miller, Fats Navarro... Ormai questi dischi sono diventati una rarità, sai? Oggi si ascoltano solo i *laser megapumpfaxmodemsolardisc*... ma vuoi mettere il suono asettico di quei mostri con le magiche derapate della puntina sul vinile?

Niente pareggerà mai la voce catarrosa dei vecchi dischi, quelli più amati, quelli che hai ascoltato appena nove milioni di volte... Sissì... (Scosso da un pensiero, rimette a posto i dischi) No no, non si può... Non possiamo portar via nulla: è una responsabilità troppo grande. Anzi, credo che faremmo meglio ad andarcene. Subito.

2° LADRO - Non se ne parla nemmeno.

1° LADRO - Perché?

2° LADRO - (Sbotta) Perché siamo ladri!

1° LADRO - (Lamentoso) Ma siamo anche un sacco di altre cose.

2° LADRO - No: dal momento in cui siamo entrati in questo posto, noi abbiamo commesso un reato. Ora siamo ladri e quindi dobbiamo comportarci di conseguenza!

1° LADRO - Ma io non mi sento un ladro. Un ladro è... (Fa una serie di smorfie, sembra provare disgusto) è qualcosa di sporco... di... di morboso.

2° LADRO - (Deciso) Senti: un ladro è un ladro e basta. Deve solamente cercare di portare via più roba possibile. Non può permettersi di pensare ad altro.

1° LADRO - Ma è terribile!
2° LADRO - Cosa c'è di tanto terribile?
1° LADRO - È terribile che proprio noi dobbiamo essere quelli che rubano.
2° LADRO - È così che funziona la vita: qualcuno ruba e qualcun'altro viene derubato.
1° LADRO - Noi non potremmo accontentarci di partecipare?
2° LADRO - (Sconfortato) Ma cosa sei venuto a fare qui?
1° LADRO - A dir la verità io speravo che stasera saremmo andati a mangiare una pizza.
2° LADRO - (Lo fissa attentamente) Guarda che sei veramente un tipo difficile!
1° LADRO - Difficile? Difficile quanto?
2° LADRO - Tanto, ti assicuro, tanto.
1° LADRO - Più difficile... più difficile di un puzzle bianco?
2° LADRO - ...più difficile di un puzzle bianco... (Si scuote) Và, và, guarda un po' se riesci ad aprire quei cassetti.
1° LADRO - Sì, basta! Bisogna lavorare. Lavoro, solo lavoro! (Nervosamente comincia a forzare i cassetti della scrivania, tira fuori qualche carta, una penna, delle graffette) Questo è il segreto: lavorare, non pensare! Pensieri = mal di testa. Ricordatelo! Anzi, no. Ricordi = mal di testa. (Si confonde) Allora no, niente ricordi. Niente scrupoli, niente rimorsi... Lavoro, solo lavoro.
2° LADRO - Bravo, così va meglio. (Tra sé) Poteva andarmi peggio, poteva essere un teologo... Per un po' i due ladri riprendono le ricerche, senza parlare.
2° LADRO - (Guardandosi intorno) Purtroppo non credo che qui troveremo soldi o gioielli o altro. Ecco, forse, per oggi, sarebbe meglio accontentarsi di qualche apparecchio, qualche mobile... Quel divano, per esempio... Sì, prendilo da quella parte.
1° LADRO - (È in piedi davanti al bracciolo di destra. Pensieroso, prova con le mani la morbidezza dei cuscini) Forse... forse non è il caso.
2° LADRO - Cosa c'è adesso?
1° LADRO - Non so, forse è troppo.
2° LADRO - (Esasperato) Troppo grande? Troppo pesante? Cosa è troppo?
1° LADRO - Questo divano, così comodo... Forse è un segno...
2° LADRO - Segno, che segno?
1° LADRO - Io sento che chi lavora qui ha bisogno di questo divano. È come se rappresentasse la comodità della radio... Io credo che lo dovremmo lasciare al suo posto.
Il 2° ladro per un po' fissa il compagno, poi fa il giro del divano e lo raggiunge. Dolcemente gli prende le mani e glielo aggancia ai braccioli, quindi rifà il giro e ritorna dalla sua parte.
2° LADRO - Sei pronto?
1° LADRO - Io sento che tutto questo significa qualcosa, qualcosa di ben preciso... davvero, non dovremmo.
2° LADRO - (Sforzandosi di mantenere la calma) Sei pronto?
1° LADRO - Non ha importanza... nessuna importanza.
Il secondo ladro afferra in modo deciso il divano e lo solleva. Anche il 1° si decide. Il 2° comincia ad indietreggiare verso l'uscita, spalle alle quinte di sinistra. Improvvisamente il 1° si blocca e lascia cadere il divano dalla sua parte. Il 2° a momenti finisce in terra. Due persone sono comparse sulla soglia.
1° LADRO - Lo sapevo!
MAX - Lo sapevo!
Il 2° ladro, essendo di spalle, non si era accorto delle nuove presenze. Ora all'udire la voce di Max ha uno scatto e si volta di tre quarti per vedere chi ha parlato. Come paralizzato continua a tenere il divano sospeso e continuerà a tenerlo così, a mezz'aria, per parecchie battute durante le quali si volterà continuamente a seconda di chi parla.
1° LADRO - Lo sapevo...
MAX - Lo sapevo...
1° LADRO - (Agitatissimo) Guardi che... in qualche modo, possiamo spiegarle...
MAX - (Duro) Non c'è niente da spiegare!
1° LADRO - (Rassegnato) È finita, lo sapevo.

MAX - (Rassegnato) È finita, lo sapevo.
AMELIO - Ma no, Max, non è detto.
MAX - (Irritato) Cosa, cosa non è detto?
2° LADRO - Già, cosa non è detto?
AMELIO - Che si chiude.
MAX - Ma non lo vedi che ci stanno portando via anche i mobili?
2° LADRO - (Si guarda le mani strette intorno ai braccioli, poi, senza sapere il senso di ciò che sta dicendo) Già, non lo vede che vi stiamo portando via anche i mobili?
AMELIO - Io non me ne vado, non me ne posso andare. Non si può mollare tutto ora.
MAX - Ma dobbiamo sbaraccare! Lo vedi cosa stanno facendo i signori?
2° LADRO - (c.s.) Sì, non lo vede cosa stiamo facendo?
AMELIO - Stanno portando via un divano, e allora?
2° LADRO - (Riprendendo coraggio) Sssì, stavamo appunto portando via questo divano...
1° LADRO - Però se volete possiamo lasciarlo... Ci rimarreste male, non trovandolo più al solito posto, vero? Magari uno di voi tenta di sedersi... e il divano non c'è. Anch'io ci rimarrei male se mi succedesse una cosa del genere.
2° LADRO - (Affrettandosi ad intervenire sulle parole del compagno) Purtroppo dobbiamo. Mi dispiace.
MAX - È il vostro lavoro, non si dispiaccia.
1° LADRO - Il nostro lavoro?
2° LADRO - Sì, è il nostro lavoro, non dobbiamo dispiacerci. Qualcuno prende e qualcuno lascia.
1° LADRO - (A Max e Amelio) È terribile, vero?
AMELIO - No, non è così terribile. In fondo serve poco per fare la radio. Finché non ci portate via il trasmettitore, noi andremo in onda lo stesso. Sissì, continueremo a trasmettere. Il trasmettitore ce lo potete lasciare, no?, (si guarda intorno) con tutto quello che avete da fare...
2° LADRO - (Frettoloso, trascina un po' il divano, poi si ferma e fa cenno al 1° ladro di sollevarlo anche dalla sua parte) Certo, certo, con tutto quello che abbiamo da fare... il trasmettitore potete anche tenerlo.
AMELIO - Il resto...
1° LADRO - Il resto?
2° LADRO - Il resto purtroppo...
MAX - Ma certo, portate via, portate via, tutto...
AMELIO - Sì, non abbiamo bisogno di altro. Diteglielo, diteglielo pure al boss, che non abbiamo bisogno di nulla. Noi non ce ne andremo. (In tono di sfida) Diteglielo che siamo gli oltranzisti dell'emittenza, i paladini dell'Effemme! «La Corte Dei Miracoli» non si ferma mica, ah no! Andremo in onda lo stesso. A noi, in fondo, basta un microfono. Vero Max, che ci basta un microfono?
MAX - No.
AMELIO - Sentito? Diteglielo, diteglielo pure. I due ladri escono di scena portandosi dietro il divano.
MAX - È finita.
AMELIO - Ma no, non ti preoccupare; loro ci portano via i mobili ma la trasmissione va avanti, stai tranquillo.
MAX - È inutile illudersi: nessuno crede più ai miracoli.
AMELIO - Non dire stupidaggini. I nostri sono veri miracoli, è su di loro che Radio Ulna ha costruito il suo successo.
MAX - Successo? Ma cosa credi che stessero facendo quei due: rubando? Ci stanno cacciando; è ora che ti entri in quella specie di testa bonsai.
AMELIO - (Ostinato) Guarda che noi non chiudiamo. Anche oggi, come sempre, noi faremo la nostra brava trasmissione. Anzi, ti dirò di più: la puntata di oggi sarà memo-ra-bi-le!
MAX - Ma perché non ti vuoi rassegnare? Non c'è più bisogno di correre appresso ai nostri miraggi, è tutto finito. D'altronde, lo sapevamo tutti e due che prima o poi avremmo dovuto chiudere, no? Ce l'aveva detto, la segretaria; bisognava solo sapere quando. Bene, ora lo sappiamo. Si chiude e da oggi i nostri bravi miracoli torneranno all'afonia!
AMELIO - (Paternalistico) Stai buono e non fare storie. Ormai nessuno li può dimenticare. Lo sai

benissimo che non si è mai sentito niente di simile alla radio.
MAX - Già, probabilmente nessuno ci ha mai ascoltato...
AMELIO - (Come se l'altro non avesse parlato) Né prima né dopo: siamo gli unici. Ed anche oggi andremo in onda col nostro bravo prodigio. (Guarda l'orologio) Anzi: il professore sarà qui tra poco. Su, ora non fare capricci, preparati.
MAX - Mettiti il cuore in pace, Amelio! I nostri meravigliosi, assurdi ospiti non verranno più. Si sbaracca!
AMELIO - Ma no, ma no, vedrai che...
VOCE FUORI CAMPO - Andrà tutto bene.
MAX - (Guardandosi intorno) Chissà che cosa succederà di questo posto? Pensi che diventerà l'ennesima *dimensionpopnuiusendmiusicre-di-ò*? Chissà. (Sospira) Comunque sia, dimentichiamoci i nostri eroi. (Guarda le foto dei jazzisti) Ciao Billie, ciao Chet, siete stati dei buoni compagni...
AMELIO - No, non chiuderemo, vedrai, il boss non ci farebbe mai una cosa del genere.
MAX - Ma se l'ha già fatto! Più chiaro di così!
AMELIO - A lui piacciono i nostri programmi, ne sono sicuro.
MAX - Ma lo vuoi capire che non vuol più sentir parlare di noi? Meglio: non vuol proprio sentir parole, molta musica. E noi, fin dall'inizio, coi nostri miracoli, ce lo siamo messo contro, è questa la verità. Per lui, l'unico modo di fare radio è lobotomizzare gli ascoltatori a colpi di *hardpop-metalrap*. E guai se qualcuno si mette a ragionare! (Amaro) È questa la fine che lo aspetta.
AMELIO - Ma i nostri miracoli? La gente li vuole!
MAX - La verità è che per la gente, per chi ascolta, ogni chiacchiera è solo un problema di cattiva sintonia!
VOCE FUORI CAMPO - Voi udite ma non comprendete!
MAX - Ormai, non c'è nulla che possa toccarla, la gente. È come se fossero tutti anestetizzati... il cantante balzubiente, per esempio, neanche si saranno accorti che non riuscivano più a chiudere. (Ridacchiando) Dioidiodio, però lo sponsor, quelli dello shampoo, loro sì che ci hanno fatto caso: avevamo bucatato di quindici minuti! Ti ricordi, sì, che lavata di testa?
AMELIO - Mi ricordo, mi ricordo. Ma mi ricordo anche di puntate sensazionali, come quel pianista...
MAX - Non avevo mai visto nulla del genere...
AMELIO - Vero? Lo sapevo che ti era piaciuto.
MAX - A dir la verità, faceva un po' impressione...
AMELIO - Su, non puoi negare che fosse un pianista eccezionale, un autentico mago.
MAX - Grazie! Con nove dita per mano! Anch'io, se avessi due piedi per gamba, sarei un ottimo calciatore! Era... era... era semplicemente pazzesco vederlo grattare la tastiera con quel mare di pollici... non sono nemmeno riuscito a stringergli la mano, con tutte quelle dita!
AMELIO - Si tratta solo di miracoli, nient'altro.
MAX - (Lamentoso) Sì, ma è inutile illudersi: al pubblico, al boss non gliene importa nulla della nostra gente un po' speciale! Questi miracoli esistono solo per noi! È solo io me le sogno, tutte quelle dita! Anche l'altra notte: un esercito di indici ed anulari che si rincorrevano sui tasti del pianoforte! Non finivano mai, quelle dita pelose: sembravano dei vermoni che cantavano. (Come se le rivedesse) Dio, che schifo! Dei vermi pelosi che cantano!
AMELIO - (Cercando di rassicurare sé stesso) Sissì, il nostro è proprio un buon programma; queste sono storie che appassionano, la gente le ascolta, le apprezza.
MAX - Povero Amelio! Ma davvero ancora non hai capito come funziona la radio? La gente non ascolta mica, vuole solo un po' di compagnia. Cosa vuoi che gliene importi di ciò che diciamo! E se pure ascoltasse, figurati se ci crede. «Non lo vedo quindi non esiste», ecco cosa pensano. La verità è che gli ascoltatori non accettano più il fatto che la radio è una cosa reale, anche se non si

SCHEDE D'AUTORE



ALESSANDRO ROSSI vive a Roma. Ha ventinove anni e si è laureato col massimo dei voti in Letteratura teatrale italiana. È autore di racconti e testi drammatici. Ha collaborato con periodici e quotidiani, ha redatto testi per una trasmissione radiofonica e ha giocato a pallanuoto nella massima serie. Ha insomma realizzato esperienze varie, che lo avranno magari arricchito interiormente ma che – dice – potrebbero averne compromesso l'equilibrio psichico, «come si può dedurre dalla sua prosa». Ama molte cose, forse troppe: stravede per Magritte, Arrabal, Moretti, l'Odin Teatret e Anna Galiena (non necessariamente nell'ordine); rimpiange Miles Davis e San Siro com'era una volta. Ne detesta moltissime altre, tutte facilmente intuibili visto che da anni è iscritto all'organizzazione Tuttingalera International. □

può vedere. Non capiscono che le parole sono vere... e pesano, pesano eccome. Figurati se li convincevamo noi, coi nostri miracoli!

AMELIO - (*Conciliante*) Dai, su che sei bravissimo. Sei tu i loro occhi... Tu sei capace di mostrarli, i miracoli. È come se li vedessero. Tu usi le parole adatte, fai le domande giuste...

MAX - Sì, ma coi clarinettisti muti, non è che sia andata un granché bene.

AMELIO - Senti, la trasmissione non si chiamerebbe «La Corte dei Miracoli» se facessimo parlare casalinghe insoddisfatte o politici verbosi.

MAX - No, no. Dobbiamo essere franchi con noi stessi: è stato tutto inutile. Noi e la nostra patetica illusione che si potesse fare radio in modo diverso. Nessuno le ha ascoltate le nostre storie. A loro, a quella massa di orecchie distratte, è sufficiente che la spia sia accesa, che quella bella scatoletta faccia sentire della musica e... «È la radio!» e sono felici così; perché è questo che vogliono: gazzosa e disimpegno! Di noi, delle nostre parole, non sanno davvero cosa farsene. Rassegnati, Amelio: è finita!

AMELIO - (*Coprendosi le orecchie con le mani*) Non lo dire! Non lo dire! È una bestemmia! Noi non ce andremo! (*Più calmo*) Gli parleremo al boss, gli parleremo e lo convinceremo...

MAX - Ma se in tre mesi non si è mai fatto vedere! Neanche fossimo degli appestati! Il boss... che faccia deve avere uno che si fa chiamare così...

Già, noi non l'abbiamo mai visto ma non ci vuole molto ad immaginarlo: sono sicuro che ha una bocca enorme in grado di mangiare qualsiasi cosa. (*Fa una smorfia*) E probabilmente quella bocca è l'unica cosa che si distingue... La bocca e il suo schifoso, untuoso sorriso. Diabolico come quello del gatto del Ceshire. Anche adesso, soprattutto adesso!, starà ridendo coi suoi nuovi denti fiammanti, pensando alla nostra faccia. Alla faccia che stiamo facendo in questo momento, mentre ci portano via tutto. Diioddio, che essere abominevole! Un tempo almeno mandava la segretaria: «il boss desidererebbe, il boss gradirebbe...» non li ho mai sopportati, lei e i suoi condizionali ipocriti, però, se non altro, avevamo qualcuno con cui comunicare! Scusa ma almeno oggi, per dirci che non funzioniamo più, che dobbiamo sparire, non poteva venire di persona, invece di mandare una ditta di traslochi?

AMELIO - (*Deciso*) Giusto! E finché non lo farà noi non ce ne andremo.

MAX - Se fosse qui, ora, naturalmente sorrirebbe. «Mi dispiace ma voi non rappresentate un profitto; mi sono fatto un po' di conti e purtroppo... non mi servite più». E io gli stringerei la mano. Così, per vedere, per sentire se suda. Sì, sì, gli stringerei anche la mano! Se ha solo cinque dita, s'intende.

AMELIO - Va bene, non l'abbiamo mai visto, mai io sono sicuro che ci apprezza moltissimo e

che continueremo a trasmettere. Gli piacciamo, lo so, lo sento.

MAX - Ma di cosa hai bisogno, per convincerti? Ci hanno già portato via il divano, presto ci toglieranno anche lo smalto dai denti e tu continui con questa favoletta. Lo vuoi capire che questo studio non esiste più?

AMELIO - (*Ostinato*) La Corte non muore, te lo dico io: e ti dico anche che oggi avremo una puntata indimenticabile, vedrai! Il professore è eccezionale, non gli sfugge nulla; ricorda tutto, registra tutto. (*Max borbotta*) Cos'è, hai paura anche dei ricordi?

MAX - Se tu avessi i ricordi che ho io, urleresti tutto il giorno.

AMELIO - Non ti agitare, ti assicuro che il professore è davvero un personaggio straordinario.

MAX - E quante dita ha?

AMELIO - Solo cinque, sta tranquillo. Però ha almeno un miliardo di ricordi per falange... Allora, che mi dici, si fa questo miracolo? (*quasi sottovoce*)... l'ultimo...

Sulla soglia compare un distinto uomo di mezz'età, in giacca e cravatta, ma prima ancora che possa fare un passo avanti in direzione di Max ed Amelio, viene affiancato e superato dai due ladri che entrano subito in salotto. Il 2° ladro, nonostante alcuni cenni di protesta del 1° ladro, comincia a sgomberare la scrivania da tutti gli oggetti, quindi afferra il tavolo per un lato e spinge il compagno a fare altrettanto, quindi i due escono nuovamente di scena.

AMELIO - Ah, professore, che piacere! Scusi per la confusione ma stiamo... stiamo... ristrutturando. Ma prego, si accomodi. (*Il professore fa qualche passo avanti*) Professor Alice, permetta che le presenti il nostro Max, è lui il nostro maestro di cerimonie. Un vero asso del microfono.

PROFESSOR ALICE - (*Tende la mano ma Max è un po' esitante e solo dopo averla fissata per un po' decide di stringergliela*) Sì, c'è qualcosa che non va?

MAX - È che... Scusi professore, ma... sa... la polidattilia...

PROF. ALICE - Sì, prego?

AMELIO - ... ehm... vede, Max sa di trovarsi di fronte ad un uomo dalla cultura sconfinata, un uomo dotato di una memoria prodigiosa e così voleva, come dire, saggiarla... ma lei davvero ricorda tutto?

I tre entrano nella sala di registrazione.

PROF. ALICE - Sì, effettivamente.

AMELIO - È davvero fantastico ricordare tutto!

MAX - È davvero terribile non dimenticare nulla...

PROF. ALICE - Sì, comunque la polidattilia è una malformazione congenita della struttura ossea delle mani e s'impone a livello genetico. Il soggetto presenta appendici digitali sovrannumerarie nell'ordine di una o due per mano. Sì, effettivamente ricordo che a pagina 193 del manuale di patologia medica e casi ameni, edito dalla Fratelli Femori, al capitolo IX: «ARTI», erano evidenziati dei curiosissimi casi di disfunzione strutturale. Dita in più... dita in più... sì, effettivamente nelle figure B e C...

AMELIO - Straordinario! Max, ma ti rendi conto di cosa è in grado di fare il professore?

MAX - (*Scettico*) Certo certo... professore, si siede e si mette la cuffia.

AMELIO - Io sarò di là. (*Indica la vetrata*) Lei comunque sa già tutto; le ho spiegato, si ricorda, vero?

PROF. ALICE - (*Si siede*) Effettivamente.

AMELIO - Già, è ovvio. Comunque, per ogni evenienza, farò dei cenni dal vetro. Non si preoccupi...

PROF. ALICE - Sì, io non mi preoccupo, io ricordo.

Mentre il professore si mette la cuffia, Max ed Amelio escono dalla sala. Nel frattempo sono rientrati anche i due ladri. Ora stanno arrotolando il tappeto.

AMELIO - (*Dà un'occhiata al posto dove si trovava la scrivania e tira un profondo sospiro, poi si riprende*) Allora, Max, è tutto in ordine, mi pare che si possa cominciare...

MAX - Questa trasmissione mi sembra una veglia

funebre. E poi quel professore, io lo so che ci darà dei problemi, lo sento...

1° LADRO - Un segno?

MAX - Cosa?

1° LADRO - Ogni cosa ne significa sempre anche un'altra, non ci ha mai fatto caso?

MAX - Ci ho fatto caso, eccome. Voi, per esempio, vi portate via dei mobili, degli oggetti, ma è come se mi portaste via la voce.

1° LADRO - (Toccato) No, non dica così...

MAX - E cosa dovrei dire?

2° LADRO - Nulla, nulla, non dica nulla, andiamo via subito; non la disturberemo più, stia tranquillo. (Al 1° ladro) Vero che non disturberemo più i signori?

1° LADRO - Non ha importanza...

MAX - ...nessuna importanza.

I due ladri escono di scena col tappeto arrotolato.

AMELIO - Max, tu devi reagire. Non puoi lasciarti andare così. Il miglior modo per rispondere a queste cose è continuare a fare ciò che abbiamo sempre fatto. Cos'è che abbiamo fatto finora?

MAX - Schifo.

AMELIO - Non dobbiamo far altro che continuare a far miracoli.

MAX - Ma io non ce la faccio, ormai non ci credo più neanche io ai miracoli. Se fossero dei veri miracoli, ora non saremmo in questa situazione. O almeno potrebbero cercare di liberarci dal boss, non so, per esempio potrebbero farlo svanire...

AMELIO - Non sono questi i miracoli...

MAX - Già, non sono questi... ma allora cosa sono, cosa sono veramente?

AMELIO - Sono sogni, magie... sono le vacanze del nostro cervello... sono ciò che non abbiamo tempo d'immaginare.

MAX - E così, tu ancora credi in tutto questo?

AMELIO - Certo, guai a mollare.

MAX - E credi anche nel professore?

AMELIO - Sicuro! Il professore ricorda e il ricordo è davvero un miracolo della mente.

MAX - Sarà, ma io non credo molto ai ricordi, anzi, ad essere sincero preferirei dimenticare tutto.

AMELIO - Non fare così, vedrai: il professore è una bomba.

MAX - Se non altro, ha cinque dita, ho controllato.

AMELIO - E finiscila con questa storia delle dita.

MAX - Ha cinque dita per mano...

AMELIO - E allora, non sei contento?

MAX - Sì, ma i piedi?

AMELIO - Su, su vedrai che... vedrai che...

V.F.C. - Andrà tutto bene!

Amelio fa il giro del salotto e ricompare dietro la vetrata. Max sospira e rientra in sala.

MAX - Beh, professore, lì, ci sono i tempi da rispettare. (Indica una tabella appesa alla parete) Sa, gli stacchi per la pubblicità, la musica... sono tutti segnati sulla cartella. Riesce a vederla da qui?

PROF. ALICE - Sì, effettivamente io ho sempre goduto di una vista eccellente. All'età di sette anni fui sottoposto ad una visita di controllo. Mi furono riscontrati 11/10 all'occhio destro e ben 12 all'occhio sinistro. Sì, l'oculista mi mostrò alcune sequenze di lettere. La prima era P, S, R, B, T, L. Poi passammo alle E rovesciate: «Dove ha le braccine questa E?» mi chiese. «A sinistra.» risposi e lui: «Bravo!» ed io: «Grazie!». Subito dopo ce n'era una con le braccine in alto...

MAX - Senta...

PROF. ALICE - Sì, e poi di nuovo a sinistra.

MAX - (Contrariato) Mi sente?

PROF. ALICE - Sì, effettivamente alle orecchie qualche problema ce l'ho avuto: i tappi di cerume, ad esempio. Ricordo che proprio...

MAX - (Alzando la voce) Volevo solo sapere se vedeva il cartello!

PROF. ALICE - Sì, ci vedo ancora bene. Vuole che le illustri i miei anni senza occhiali?

MAX - No, no, la prego. Stiamo per andare in onda. Era solo per sapere... (Si volta verso sinistra, verso la vetrata) Guardi lì, dietro al vetro, le vede le braccine di Amelio?

AMELIO - (Fa dei cenni e, attraverso un microfono, comunica con la sala) Siete pronti?

MAX - No, non sono pronto.

PROF. ALICE - Sì, effettivamente.

AMELIO - Allora...

MAX - (Sta ancora armeggiando col suo microfono) Amelio, no, un attimo...

AMELIO - (Azionando qualche apparecchio dietro al vetro) Bene, allora partiamo con la sigla! (Alza un braccio contando uno-due-tre con le dita, poi lo abbassa)

MAX - (Infuriato) Ti ho detto che non sono... non sono... (Improvvisamente calmo e sorridente si avvicina al microfono) Sono le 22 a Radio Ulna. A volume molto alto irrompono le note del Flauto Magico di Mozart. Dopo quindici secondi la musica sfuma a sottofondo.

MAX - È il vostro Max, il grande califfo delle Effeemme, a darvi il benvenuto a questo nuovo appuntamento con «La Corte dei Miracoli», il vostro programma preferito, l'unico in grado di farvi drizzare i capelli in testa, tanto se poi vi restano così, in piedi, ci pensa il nostro sponsor a farveli tornare morbidi, lucenti e docili al pettine. KEROSANO È LO SHAMPOO, KEROSANO È LA CURA! Oggi il nostro viaggio lungo le strade dell'insolito fa tappa nel più affascinante e misterioso dei luoghi: il cervello umano! Eh sì, miei cari audiosplendenti, oggi abbiamo intenzione di sondare per voi i più oscuri meandri della memoria. E per fare questo abbiamo portato qui in studio un vero e proprio prodigio cerebrale, un sistema del ricordo, un autentico Pico Della Mirandola: l'incredibile professor Alice! Innanzitutto: benvenuto, professore. Come si sente? È a suo agio qui alla Corte dei Miracoli?

PROF. ALICE - Sì, effettivamente io non mi sento un miracolato.

MAX - Però si renderà conto di avere delle doti non comuni... ma è davvero in grado di ricordare tutto?

PROF. ALICE - Sì, è che io odio perdere le cose.

MAX - Cosa intende dire?

PROF. ALICE - Sì, fin da ragazzo tendevo a conservare qualsiasi cosa. Ho ancora i tappi delle bottiglie di spuma che usavo bere allora: 211 solo contando le estati dal '47 al '52.

MAX - E poi?

PROF. ALICE - Sì, poi sono cresciuto.

MAX - E ha smesso di collezionare?

PROF. ALICE - No, sono cresciuto e ho smesso di bere spuma. Sono passato alle birre: Faxe Fad, Kilkenny, De Koninck, Eku, Warsteiner, la favolosa Duvel..., ma detto in confidenza, io preferisco Vieux Temps.

MAX - Non ne dubitavamo... ma cosa c'entrano queste cose con la sua memoria?

PROF. ALICE - Sì, perché, ancora adesso sono incapace di liberarmene. (Tira fuori dalla tasca una manciata di tappi e li rovescia sul tavolo) Io conservo tutto. Tutto deve rimanere. Anche qui, nella mia testa. (Si tocca la fronte)

MAX - (Dà una schicchiera ad un tappo che vola giù dal tavolo) E perché? Non tutto è da conservare.

PROF. ALICE - (Sgrana gli occhi) Sì, effettivamente lei si sbaglia: ogni cosa persa è una vita persa.

MAX - Sì, tenga i suoi tappi allora, se proprio lo desidera...

PROF. ALICE - Effettivamente.

Mentre Max ed il professore continuano a parlare, i due ladri entrano ed escono dal salotto, portandosi via qualcosa ad ogni viaggio. Ora, una per una, stanno staccando le fotografie dei jazzisti dal muro.

MAX - Ora, tornando specificatamente al suo talento: lei ha una memoria straordinaria, d'accordo, però ammetterà che esistono tante persone dotate, in grado di ricordare anche i più piccoli dettagli... cosa rende il suo caso così speciale? Lei non ricorderà proprio tutto, no?

PROF. ALICE - Sì effettivamente non è che io ricordo tutto...

MAX - Appunto, è normale che sfugga qualcosa anche alla più prodigiosa delle memorie.

PROF. ALICE - Già, effettivamente io non ricordo tutto. È che non dimentico nulla. Ogni cosa che vedo e che sento, resta, deve restare.

MAX - E questa è memoria?

PROF. ALICE - Effettivamente è Mnemosine.

Zeus e Mnemosine generarono le Muse, le divinità che per i greci simboleggiavano la bellezza, le arti, la musica, la letteratura, la storia, la filosofia, l'astronomia... Il loro nome deriva da «memoria» perché nei tempi antichi i poeti non avevano la possibilità di leggere testi scritti e quindi non gli restava che consultare la propria memoria.

MAX - E per lei è così?

PROF. ALICE - Sì, effettivamente è cultura. MAX - Ma è assolutamente normale che lei ricordi! Nel suo caso bisognerebbe quasi parlare di fatalità, no? Però lei sa che non tutti posseggono questo dono, non tutti riescono a ricordare... Non tutti vogliono ricordare! E nonostante questo c'è sempre chi pretende di sapere: chi, come, quando e mai perché... E questa lei la chiama cultura? A me, piuttosto, sembra un sottoprodotto culturale. (Quasi irridente) E guardi che ha un nome ben preciso: si chiama nozionismo!

PROF. ALICE - (Scuote la testa, molto contrariato) Effettivamente è necessario ricordare, ricordare tutto. È necessario che ci sia qualcuno che rammenti anche per chi non è capace o... (sprezzante) o per chi s'illude che non sia importante.

Amelio fa dei cenni per segnalare che tra poco sarà il momento dell'interruzione pubblicitaria.

MAX - E forse no... Sì, in fondo c'è già chi può farlo per noi: i computers, ad esempio, una memoria artificiale. Non potremmo sforzarci di capire, intanto? E per una volta evitare di chiedere: (in tono cantilenante ed inquisitorio da professore scolastico) «te lo ricordi o no? Sì che lo sai. Sforzati! Possibile che non te lo ricordi? Possibile? Possibile?».

Amelio alza ed abbassa le braccia, indica insistentemente l'orologio e la tabella appesa alla parete.

PROF. ALICE - (Indispettito) Sì? Effettivamente cosa vuol dire, che il nostro cervello può anche adagiarsi? Che ora neanche i ricordi servono più? Questa è un'altra dimostrazione di quanto sia stupida la tendenza di mettere in discussione ogni sistema!

MAX - (Canzonatorio) Ma quale sistema...

PROF. ALICE - (Ogniquale volta ripeterà la parola «sistema», alzerà il tono della voce, levando un braccio verso l'alto, con l'indice della mano destra teso ad ammonire il mondo. Poi, passando alla definizione, riprenderà un accento didascalico salvo a tornare a gridare di nuovo, annunciando il sistema successivo) Sistema! Complesso organico di elementi uniti ed interdipendenti. Sistema! Gruppo ordinato di cognizioni e ragionamenti scaturiti da principi comuni.

MAX - Se permette...

PROF. ALICE - Sistema! Insieme di organi e tessuti che nell'organismo concorrono allo svolgimento di una determinata funzione.

MAX - Va bene...

PROF. ALICE - Sistema! Particolare disposizione tattica che garantisce la più efficace marcatura degli avversari.

Amelio passeggia nervosamente. Lo si vede apparire e sparire dietro la vetrata, d'improvviso fermarsi, fare dei salti e dei gesti disperati a Max ed al professore, i quali, tuttavia, continuano ad ignorare i suoi segnali.

MAX - (Duro) Ha intenzione di andare avanti ancora per molto?

PROF. ALICE - (Si alza in piedi) Sistema! Metodo che consente, nei giochi basati sui pronostici, uno svolgimento più razionale.

Improvvisamente non si sentono più le parole di Max e del professore, che però continuano a parlare animatamente.

V.F.C. - (Più volte, scandisce cupamente) Kerosano è lo shampoo, Kerosano è la cura!

Ora la voce fuori campo lascia spazio ad un brano musicale. Nonostante non si sentano più le sue parole è chiaro che il professore sta proseguendo nel suo elenco, perché alza braccio ed indice ad ogni nuovo incipit. Max cerca ancora di interromperlo ma non ci riesce. Arriva addirittura ad aggrapparsi al suo braccio per costringerlo a smettere ma il professore continua, per quanto gli è possibile, a sollevarlo. La musica cala di volume, rimanendo comunque in sottofondo, men-

In attesa di un possibile miracolo

ALESSANDRO ROSSI

Accadono davvero i miracoli? È difficile crederlo, ma è necessario sperarlo perché il mondo sarebbe più bello se, miracolosamente, sparissero dai nostri vocabolari termini come «attimino», «franchising», «target» o se il semplice ma non meno agghiacciante intercalare di «cortesemente» venisse bandito da ogni lessico.

E allora perché rinunciare ad un progetto di sogno? In fondo, nell'esistenza di ognuno di noi – anche nel breve corso di questo atto unico – piccoli indizi sembrano poter annunciare la grazia. Un ladro si tormenta per complessi di colpa; un regista radiofonico, oltranzista dell'ottimismo, malgrado la fine annunciata dell'emittente per cui lavora si ostina a voler trasmettere il proprio delirante programma. Soprattutto, un prodigioso professore, alimentato da una memoria implacabile, continua a sgranare nomi, date e nozioni fino ad un cortocircuito inevitabile.

Dunque, se tutto questo accade non ci può essere spazio per un autentico miracolo? Siamo proprio sicuri che nel vuoto pneumatico della trasmissione di «News & music» non possa sopravvivere l'eco di un suono chiaro ed intelligente? □

tre Amelio entra trafelato nella sala.

AMELIO - Bravi, bravissimi, state andando benissimo. Scusate se ho troncato così, ma era un po' che cercavo di segnalervi che...

PROF. ALICE - Sistema! Raggruppamento di forme cristalline, ciascuno caratterizzato da un particolare grado di simmetria.

MAX - (Ad Amelio) Proprio un bel miracolo!

AMELIO - Va benissimo, benissimo. Professore, lei è davvero sorprendente!

MAX - ...come uno starnuto mentre stai pisciando...

AMELIO - Non dire così, questa di oggi è davvero una puntata fuori del normale.

MAX - Ah, certo, questo non si può negare davvero. (Rassegnato) Massì, è inutile prendersela, tanto ormai...

AMELIO - Non dire così!

MAX - Cos'è che non devo dire?

AMELIO - Mai dire ormai! Pensa che per avere il professore oggi ho dovuto persino disdire il campione di biliardo. Te ne avevo parlato, no? (Pausa) No. Beh, insomma, è un nano. Capisci, un nano campione di biliardo! Pensa che deve mettersi in ginocchio sul tavolo per tirare i colpi: un vero fenomeno. Avrebbe anche vinto il campionato regionale ma qualcuno ha fatto reclamo perché pare che per effettuare i colpi occorre avere almeno un piede che tocca terra. Sai, è il regolamento... (Max lo fissa con gli occhi sgranati) Hai presente il regolamento? (Aspetta invano una risposta) Hai presente il biliardo? Tavoli pelosi, pantaloni che si sporcano di gessetto, grandi scrocchi di palle... le traiettorie di Keplero... Niente? Insomma per via del regolamento gli hanno tolto la vittoria. Che ne pensi?

MAX - Professore, si metta la cuffia.

AMELIO - Speriamo solo che non si sia arrabbiato... i nani sono piccoli ma densi. Comunque ci saranno altre occasioni.

PROF. ALICE - Sì, effettivamente è meglio che mi metta la cuffia.

MAX - (Sorridente e attraverso la porta aperta, osserva i due ladri che continuano ad entrare ed uscire dal salotto portandosi via tutto ciò che trovano) ...sì, altre occasioni...

Amelio esce dalla sala e si va ad appostare dietro la vetrata, Max, con un misto di timore e curiosità scruta il professore che ora se ne sta immobile sulla sua poltroncina a fissare il vuoto.

AMELIO - Siete pronti?

MAX - (Sorpreso) No!

PROF. ALICE - Effettivamente, sì.

AMELIO - Allora, via con la sigla!

MAX - Ma, insomma! Se ti dico che non sono pronto...

Le note del Flauto Magico interrompono Max mentre, stizzoso, sta battendo un pugno sul tavolo. Poi quando il volume si è abbassato, riprende immediatamente la calma e sorridendo si avvicina al microfono.

MAX - Eccoci! Siamo di nuovo in diretta, ancorati alle frequenze di Radio Ulma per questa nuova puntata de La Corte dei Miracoli. Eccoci, orecchie di tutto il mondo e provincia, eccoci con i nostri puri decibel ad inondare di piacere i vostri padiglioni auricolari. E se ce lo chiederete scioglieremo anche il vostro cerume perché questa è la Radio: il suono felice! Sì, siamo tornati e qui con noi in studio c'è sempre il formidabile professor Alice, pronto a stupirci con il talento della sua memoria. Dicevamo...

PROF. ALICE - Sì, effettivamente lei diceva che non abbiamo bisogno di ricordare: (Interpretando le due parti) «Non potremmo sforzarci di capire, intanto? E per una volta evitare di chiedere: te lo ricordi o no? Sì che lo sai. Sforzati! Possibile che non te lo ricordi? Possibile?» ed io le chiedo: «Sì? Effettivamente cosa vuol dire, che il nostro cervello può anche adagiarsi? Che ora neanche i ricordi servono più? Questa è un'altra dimostrazione di quanto sia stupida la tendenza di mettere in discussione ogni sistema!» E lei mi diceva: «Ma quale sistema...» ed io le rispondevo: (Alza il braccio e grida) «Sistema! Complesso ordinato...».

MAX - (Affrettato, riprendendosi dallo choc) Grazie... grazie professore, sono sicuro che ora i nostri amici ascoltatori hanno ripreso il filo del discorso. L'importante, comunque, è che si ricordino... che stavamo parlando di ricordi.

PROF. ALICE - Sì, ma effettivamente non è sufficiente ricordare, bisogna ricordare esattamente. Non è corretto sciogliere il passato nella nostalgia. Diventa tutto sfumato, tutto migliore... Tutto falso! Dice Puskin: «Vive di futuro il cuore; il presente è desolato; tutto è istante, tutto passa; ciò che passa sarà amato». Capisce? Il ricordo inesatto non è più un ricordo, è un'illusione! Non si può interpretare il ricordo con l'interesse della testa, o peggio, l'emozione del cuore: (alzando la voce) così si manipola la memoria! (Di nuovo calmo) Occorre precisione, esattezza. È necessario, perché per vivere ordinatamente, bisogna ricordare ordinatamente.

Mentre Max ed il professore continuano a parlare, qualcuno è entrato nel salotto. Si vede solamente Amelio, a ridosso della vetrata, che guarda avanti a sé verso Max ed il professore, ma, improvvisamente, Amelio alza le braccia come se fosse minacciato alle spalle. Si volta lentamente ma dietro di lui non è visibile nulla, se non una

stecca da biliardo che si agita nell'aria. Amelio abbassa lentamente lo sguardo e comincia a gesticolare a mo' di scusa. La stecca da biliardo continua a vorticare e più di una volta si ferma a pochi centimetri dal naso di Amelio che si ritrae fino ad aderire completamente alla vetrata. La stecca finalmente si abbassa. Dopo poco Amelio si china e raccoglie qualcosa. È la stecca spezzata in due tronconi. Molto lentamente, Amelio si volta di nuovo verso la vetrata.

MAX - Purtroppo però, non sempre è semplice. Si soffre, si muore nel tentativo di ricordare dove si è messo il caffè, chi ha telefonato, chi diavolo è Jacopo Barozzi. Si vorrebbe ricordare, ma non è facile per niente.

PROF. ALICE - Effettivamente è piacevole e comodo. Il caffè io lo tengo sempre nel secondo piano della dispensa, accanto a sale fino, sale grosso, olio, aceto, peperoncino di cayenna, aglio macinato, erbe di Provenza, cipolla macinata, zucchero, zucchero di cannella, undici bustine per il té, due passini...

MAX - È piacevole per lei che non fa alcuno sforzo.

PROF. ALICE - Sì, guardi che è il piacere di una piccola fatica; dietro ogni piacere c'è qualcosa che lei neanche immagina. (Pausa) E Barozzi Jacopo era un noto architetto modenese. A lui fu dedicata una torta che divenne altrettanto famosa... cacao, noccioline, burro, latte, uova...

MAX - Appunto! Non pare proprio che lei, campione di memoria possa parlarci di fatica!

PROF. ALICE - Sì, vede: è la fatica che fa diventare le cose piacevoli. Effettivamente, ogni mattina, appena alzato, mi metto a tavolino e faccio degli esercizi; scrivo i 720 nomi di Dio, sì, e poi il record mondiale di Salskov sui 1.500 metri stile libero, con tutti i passaggi ogni 50 metri e i distacchi in ordine crescente su ogni avversario. Sì... e poi passo in rassegna tutti i prodotti dell'Allegra Erboristeria, indicando il contenuto, la posologia, le avvertenze, le controindicazioni... Sì, ripeto tutto questo, ma per essere veramente sicuro devo ricordare la creazione.

MAX - Creazione, che creazione?

Max si sporge in avanti per ascoltare meglio; anche Amelio si fa più vicino al vetro ed accanto a lui compare il 2° ladro che tiene tra le braccia una macchina da scrivere e mostra di essere anche lui interessato. Lungo silenzio.

PROF. ALICE - (Lentamente, con enfasi) Und Gott sprach: Es sei'n Leichter an der Fe-Ste das Himmels!

Max si volta verso la vetrata. Amelio si gira e fissa il 2° ladro il quale, a sua volta, sembra chiedere lumi al 1° che è in salotto e sta ancora frugando in giro a caccia di qualcosa da portare via.

MAX - E allora?

PROF. ALICE - Sì, è Uriel: un angelo!

MAX - Se può essere così cortese da spiegarmi...

PROF. ALICE - (Elenca una serie di note) Sì, è il recitativo numero 12, da Haydn. (Vede che tutti lo fissano sbalorditi, sorride) È un esempio. Come la classificazione dei licheni o i partecipanti agli ultimi sessantasei Festival della Nenia...

MAX - Ma a che serve tutto questo?

PROF. ALICE - Sì, è per ricordare.

MAX - Ma a che serve ricordare queste cose?

PROF. ALICE - Per ricordarne altre. Serve a non dimenticare.

MAX - Ma la gente normale non riesce a ricordare tutto questo. A me, a chiunque altro, magari basterebbe rammentare un semplice numero telefonico!

PROF. ALICE - Sì, appunto! Il numero dell'ambasciata italiana a Limassol: 00357/41/5791403... nel caso avessi qualche necessità di comunicare con Cipro.

MAX - (Irridente) Ha anche altre necessità di questo genere?

PROF. ALICE - Sì, tutte le ambasciate, tutti i numeri. Le devo chiamare qualche volta, è così che si ricorda!

MAX - Chissà che bolletta!

PROF. ALICE - Sì, effettivamente: 4.268 scatti a L. 127 a scatto per un importo di L. 542.026 più L. 55.528 per l'impianto base, canone bimestrale luglio-agosto, più L. 11.000 per l'impianto specia-

le, canone bimestrale di noleggio, che Dio li fulmini, più L. 350 per il recapito degli elenchi telefonici, più L. 450 per la spedizione della bolletta, più L. 63.104 d'IVA, arrotondando per eccesso di L. 42 abbiamo L. 672.500.

MAX - Scusi ma questo bisogno di classificare, di trovare un posto ad ogni cosa, non le sembra un'ossessione?

PROF. ALICE - (*Contrariato*) Ossessione?

MAX - Voglio dire: non si rilassa mai?

PROF. ALICE - (*Sporgendosi in avanti, ostile*) Che ossessione?

MAX - (*Indietreggiando un poco sulla sedia*) Sì, lei non si divaga, non si libera la mente in nessuna occasione? Che so: al cinema...

PROF. ALICE - (*Si alza puntando le mani sul tavolo*) Come sarebbe a dire ossessione?

MAX - (*Liberatorio*) Ecco, *Ossessione*, ad esempio, è un bel film... l'ha visto?

PROF. ALICE - (*Si siede e torna subito calmo*) Sì, effettivamente l'ho perso. Dovevo andare a vederlo, ma all'ultimo momento cambiarono programmazione. Così, vidi «L'uomo che sapeva troppo» di Alfred Hitchcock, la versione del 1934. (*Come se leggesse i titoli di coda, alza la testa e fa scorrere lo sguardo da sinistra a destra, dall'alto verso il basso*) Da un soggetto di Charles Bennett e D punto, B punto, Windham Lewis, sceneggiatura di A punto, R punto, Rawlinson ed Edwin Greenwood, fotografia di Curt Courant, scenografia di Alfred Junge e Peter Proud, musica di Arthur Benjamin, montaggio di H. Stewart. Realizzato negli studi Lime Grove. Prodotto da Michael Balcom per la Gaumont British Picture. Durata: 84 minuti.

MAX - Mi pare di capire che le sia piaciuto.

PROF. ALICE - Sì mi sarebbe piaciuto vederlo dall'inizio, solo che mi sono attardato un po' troppo nel leggere la locandina.

MAX - (*Scattando*) E per forza! Mi scusi, ma io credo che la sua sia davvero una forma patologica. Lei, non solo è schiavo dei ricordi, è schiavo anche del ricordare!

PROF. ALICE - Sì effettivamente: ossessione, patologia, schiavitù... lei dice un sacco di idiozie. *Amelio fa cenno di calmarsi.*

MAX - Ma non è un'idiozia, è evidente!

PROF. ALICE - Effettivamente lei non sopporta il fatto che io sia un eletto. E continua a dire idiozie. Stia attento!

Amelio è sempre più agitato e continua a fare dei segni per invitarli alla calma. Accanto a lui sono arrivati i due ladri. Il 2° ladro invita Amelio a spostarsi quindi comincia a disinserrire qualche apparecchio.

MAX - Attento a cosa? Attento a chi?

PROF. ALICE - Effettivamente deve stare attento a sé stesso perché presto potrebbe prendere fuoco.

MAX - Che fa, mi minaccia in diretta?

PROF. ALICE - No, effettivamente guardi che è un processo del tutto naturale.

MAX - Non credo interessi al pubblico.

PROF. ALICE - Però, a lei potrebbe interessare. Deve sapere che in alcuni casi, oltre un certo grado d'idiozia, l'individuo prende fuoco da sé, così, per combustione spontanea. Foammmm! Una fiammata e via. E non ci sono più idiozie, luoghi comuni ed espressioni orribili. È una sorta di autocensura.

MAX - E allora?

PROF. ALICE - E allora le consiglio di fare molta attenzione a come parla. Sì, soprattutto lei che con le parole ci vive. Molte persone pensano di poterle fare uso ed abuso, così, come se niente fosse... Come ricorderà, proprio lo scorso anno, il 17 ottobre, il deputato Urbano Mazzuoco della Lista Furibonda, durante un'interpellanza parlamentare, incautamente ripeté sei volte il sostantivo *attimino*. Tutti hanno ancora negli occhi la sua orribile fine... Anche Victor Cambusa, il presidente della nota squadra di calcio, era molto setico a riguardo di questa teoria dell'autocombustione. Poi, durante una conferenza stampa, il fattaccio. Si ricorda, si?

MAX - Vagamente...

PROF. ALICE - Effettivamente un giornalista, rischiando già molto, chiese a Cambusa: «Presi-

dente, non ritiene che l'impostazione societaria abbia bisogno di un assetto un po' più spregiudicato, più *grintoso*, più *trasgressivo*?» Il presidente rispose prontamente: «Stiamo già lavorando in questo senso. Per la nuova campagna abbonamenti il nostro *franchising manager*, in sintonia con tutto lo *staff*, ha elaborato un *intrigante* piano d'approccio per rendere l'*immagine* della società più *accattivante*. Prima della partita verranno distribuiti *gadgets griffati* dai migliori *couturiers* per un target di pubblico che risponda a standard più moderni e non abbia paura di dichiararsi favorevole ad una concezione sportiva più *glamour*...». Effettivamente, nonostante il tempestivo intervento dei pompieri, è bruciato completamente in pochi minuti...

MAX - (*Con sufficienza*) Mi dispiace deluderla ma non credo che tutto ciò possa riguardarmi...

PROF. ALICE - Effettivamente invece lei mi sembra un soggetto dotato di una certa qual predisposizione. Come avrà intuito, ci sono delle categorie particolarmente a rischio: (*con sottile compiacimento*) i conduttori radiofonici, effettivamente: «Ed ecco a voi la *proposta* numero five dell'*international chart*. *Niente*, è un *hit* dal *sound* molto, molto *particolare*. Un motivo che *devo dire*, a me personalmente, per quanto mi riguarda, mi ha veramente *catturato*. Spero altrettanto per voi!». Spesso, vicino al microfono, non resta altro che un mucchietto di cenere.

MAX - Guardi che io con questa specie di bonzi non ho nulla a che spartire.

PROF. ALICE - Io mi sono sentito in dovere di avvertirla. Tutto qui. Il mio è un semplice consiglio: stia attento; basta davvero poco, una disattenzione, un momento d'insicurezza e... persino l'irreprensibile imprenditore Nasoni pagò assai cara una piccola distrazione. Durante un consiglio d'amministrazione gli fu sufficiente accennare velatamente alla propria *filosofia aziendale* e l'azienda stessa prese immediatamente fuoco.

Riparte il Flauto Magico ed Amelio irrompe subito nella sala di registrazione. Dopo qualche secondo le note di Mozart sfumeranno per lasciare il campo alla solita voce che annuncerà un'imminente Apocalisse grazie alle facoltà taumaturgiche di «Kerosano», quindi tornerà di nuovo a sentirsi della musica in sottofondo, con un pianoforte ed un sassofono impegnati a duettare.

AMELIO - Fantastici, siete stati veramente fantastici! Davvero un bel siparietto: sembrava proprio che vi steste scaldando.

PROF. ALICE - Sì, effettivamente non c'è nemmeno bisogno di riscaldamento, la combustione è immediata. Un presentatore televisivo ride alle proprie battute idiote? Foaaammmm!

MAX - Amelio? Io e te dobbiamo fare un discorso.

PROF. ALICE - (*Sorridendo, malizioso*) Un *briefing*?

MAX - Non mi provochi!

PROF. ALICE - Sì, io? Io non la provo, l'idiozia è umana.

MAX - Le ho detto di non provocarmi!

PROF. ALICE - (*Risolto*) Io non ho bisogno di provocare perché non devo dimostrare niente a nessuno! Io so di essere necessario.

MAX - (*Canzonatorio*) Necessario a chi?

AMELIO - Tranquilli, tra poco si ricomincia. Siete fortissimi.

Il 1° ladro è entrato nella sala con un pacco di dischi e segue Amelio in tutti i suoi spostamenti cercando invano di mostrargli le copertine degli el-lepi. Amelio, però, per sfuggire a questi pressanti inviti, torna dietro alla vetrata e comincia ad armeggiare con il telefono. Il 1° ladro lo guarda deluso poi si volta ad ascoltare Max e il professore.

PROF. ALICE - Sì, io sono necessario perché sono l'unico che ricorda effettivamente tutte le puntate delle telenovelas sudamericane: tutti gli episodi, le coppie, gli appuntamenti, gli adulteri, gli intrighi, i baci, i pianti, gli spostamenti...

MAX - La finisca! Lei è il signore degli elenchi!

PROF. ALICE - Lei davvero pensa che queste cose non interessino? Milioni di persone le guardano ed ormai nessuno ricorda perché Josh ha ucciso Rhonda, chi ha sposato Raphael, soprattutto

dove sono sepolti i soldi. Nemmeno gli sceneggiatori lo sanno più. E per questo che non fanno più neanche i riassunti delle puntate precedenti. E quando li fanno, non sono attendibili! (*Pausa*) La verità è che nessuno si ricorda più nulla! Solo io sono in grado di riordinare le fila di tutto questo. Solo io, effettivamente.

1° LADRO - Scusi, ma allora... perché Seymour ha lasciato Thea?

PROF. ALICE - Perché l'aveva scoperta con Toninho.

1° LADRO - E chi è Toninho?

PROF. ALICE - Il primario dell'ospedale dove lavora Serge.

1° LADRO - Serge lavora?

PROF. ALICE - Fa il neurochirurgo.

1° LADRO - Ma se è cieco!

PROF. ALICE - Sì, effettivamente usa il metodo Braille.

1° LADRO - Ah, mi sembrava... (*Riesce dalla sala*)

PROF. ALICE - Visto?

MAX - Questo non fa altro che convincermi ancora di più del fatto che lei sia una vera e propria calamita. Lei alimenta quei mostri televisivi!

AMELIO - (*Attraverso il suo microfono*) Max, smettila!

MAX - Io? Io dovrei smetterla?

AMELIO - Sì, le linee sono già occupate. Siete pronti?

MAX - Non mi chiedere se siamo pronti se poi fai partire la sigla lo stesso.

AMELIO - Andrà tutto bene. Via con la sigla!

MAX - (*Rassegnato*) Appunto...

In sottofondo: Mozart, sinfonia n° 40 in sol minore KV 550, 4° movimento: Allegro Assai. Talvolta, tra una domanda e l'altra, ci sarà una pausa; allora la musica crescerà un poco di volume per poi tornare a semplice sottofondo, alla ripresa del dialogo.

MAX - (*Tono stanco*) Sì, siamo sempre sulle solite, vecchie, care, gloriose frequenze. Non ci avete abbandonato, vero? Come avreste potuto? Questa è sempre Radio Uina e Kerosano è sempre il meraviglioso shampoo dei giovani forforati che seguono i prodigi de «La Corte dei Miracoli». E l'uomo, la voce, il miracolo di oggi, lo sapete, è lui: il professor Alice.

PROF. ALICE - (*Con lo sguardo perso nel vuoto*) Effettivamente.

MAX - (*Guardandolo preoccupato*) Già, effettivamente... Com'è uso nella nostra Corte, siamo giunti ora al confronto coi nostri ascoltatori. Abbiamo in linea due cortigiani molto agguerriti che vogliono metterla alla prova, professore. Lei e la sua prodigiosa memoria. È pronto? Pensa di essere in grado di affrontarli?

PROF. ALICE - Sì, io ricordo. Io ricordo per tutti!

MAX - E allora via col «torneo»!

VOCE MASCHILE - Buonasera: sono Belluno e chiamo da Sergio...

MAX - (*Paziente*) Vorrà dire sono Sergio e chiamo da Belluno...

VOCE MASCHILE - No, sono Belluno, Luca Belluno e chiamo da casa di Sergio perché da me fanno un sacco di storie...

MAX - Mi scusi...

VOCE MASCHILE - Dica.

MAX - (*Un po' sopratono*) No, dicevo: mi scusi per l'equivoco.

VOCE MASCHILE - Quale equivoco?

MAX - (*Concitato*) Nessuno. Nessun equivoco. Davvero, nessun equivoco. Desidera fare qualche domanda al professore?

VOCE MASCHILE - Sì, certo.

Lunga pausa.

MAX - Mi scusi...

VOCE MASCHILE - Di niente.

MAX - No, dicevo: mi scusi, ma lei non vuole mettere alla prova le capacità mnemoniche del professore?

VOCE MASCHILE - Sì.

MAX - (*Grida*) E allora faccia queste maledette domande!

VOCE MASCHILE - Sì... Certo... È che mi sono dimenticato cosa volevo dire...

PROF. ALICE - (*Si morde le unghie*) Effettiva-

mente.
MAX - (*Sospira*) Passiamo ad un'altra telefonata...
VOCE FEMMINILE - Buonasera... sono un po' emoz...
MAX - (*Brusco*) Buonasera! Allora, lei cosa vuole sapere dal professore?
VOCE FEMMINILE - Ma come, non mi chiede chi sono, quanti anni ho, se sono emozionata, se mi piace la trasmissione...
MAX - No, non lo vogliamo sapere.
VOCE FEMMINILE - Ma come? Per una volta che trovo la linea... sono così emozionata...
MAX - (*Con la calma dell'aspirazione*) Non vogliamo sapere nulla.
VOCE FEMMINILE - Nemmeno se sono emozionata?
MAX - Soprattutto se è emozionata.
VOCE FEMMINILE - Ma non è giusto: persino a «Fatevi gli affaracci vostri» lo chiedono sempre...
MAX - No, no. Allora?
VOCE FEMMINILE - D'accordo, d'accordo. Non c'è bisogno di scaldarsi tanto. Neanche a «C'eravamo detti tante volte di non andare in vacanza insieme» ti trattano così. Comunque... dunque... allora... allora... quanti sono i concerti brandeburghesi?
PROF. ALICE - (*Comincia ad agitarsi sulla poltroncina*) Sì, sei, sì. Seisi. Seiseisei. Sissississì.
MAX - (*Preoccupato, fa cenno al professore di calmarsi*) Bene.
VOCE FEMMINILE - E il montante, cos'è?
PROF. ALICE - Sì, capitale più tasso d'interesse ovvero struttura in legno o in fibra metallica, atta a delimitare un'estremità della porta, nel gioco del calcio ovvero colpo sferrato, dal basso verso l'alto, da pugile animato da intenzioni bellicose ovvero...
VOCE MASCHILE - E il Baudo?
PROF. ALICE - (*Fa continuamente cenno di sì con la testa*) Sì, è un coefficiente di presenza televisiva.
VOCE MASCHILE - Cos'è l'Unfpa?
PROF. ALICE - (*c.s. più veloce*) È il fondo per le Nazioni Unite per le attività demografiche.
VOCE FEMMINILE - E qual è il secondo Paese produttore di petrolio in Europa?
PROF. ALICE - (*Si alza in piedi*) La Romania, effettivamente. Effettivamente è proprio la Romania.
VOCE MASCHILE - In che anno avvenne lo schiaccio di Tunisi?
PROF. ALICE - 1881! Fu un anno bifronte... bifronte come «Anna» e «radar» e «osso» e soprattutto «enoteca» che al contrario è «acetone» e non solo grammaticalmente.
VOCE FEMMINILE - Cos'è la faloppa?
PROF. ALICE - Sì, la faloppa è un bozzolo non portato a perfezione dal baco che è morto all'interno.
VOCE MASCHILE - E il ghiandone cos'è?
PROF. ALICE - Effettivamente è una roccia intrusiva caratterizzata dalla presenza di grossi cristalli rosa di ortoclasio, disseminati in una massa di fondo granulare di color grigio.
VOCE FEMMINILE - E quanti passi mi darai per arrivare al tuo castello?
PROF. ALICE - (*Sempre più agitato*) Otto da chiamarlo...
VOCE MASCHILE - E come si calcola il volume della sfera?
PROF. ALICE - Si moltiplica il valore di pi greco per quattro, poi si divide il risultato per tre e si moltiplica il prodotto per il cubo della misura del suo raggio.
VOCE FEMMINILE - A chi vuoi più bene a nonna Amelia o a nonna Pina.
PROF. ALICE - Nonna Pina, nonna Pina.
VOCE MASCHILE - Chi è il regista di...
PROF. ALICE - Sì, è William Wyler!
VOCE FEMMINILE - Nel 1865, chi...
PROF. ALICE - Bach ed Haendel, effettivamente, in Sassonia.
VOCE MASCHILE - Quanti anni ha oggi...
PROF. ALICE - 65.
VOCE MASCHILE - ...Abdom Pamich?
VOCE FEMMINILE - Davvero emozionante! Ma come ha fatto?

PROF. ALICE - Basta moltiplicare il valore di pi greco per quattro, poi dividere il risultato per tre e moltiplicare nuovamente il prodotto per il cubo della misura del suo raggio.
VOCE MASCHILE - Quali elementi...
PROF. ALICE - Sì.
VOCE MASCHILE - Sì, cosa?
PROF. ALICE - Sì, quando canta, Rabagliati fa così!
VOCE FEMMINILE - Così come?
PROF. ALICE - Così! (*Sembra che canti ma nessun suono esce dalla sua bocca*)
MAX - Professore, si vuol riposare?
PROF. ALICE - Sì, no, effettivamente.
VOCE FEMMINILE - Eh no! Io devo ancora sapere chi ha inventato il fuorigioco!
PROF. ALICE - Sì, sono stati dodici deputati estratti a sorte...
VOCE FEMMINILE - Da quali partiti è composta la maggioranza parlamentare dello Stato di Burkina Faso?
PROF. ALICE - In piedi, da sinistra verso destra: Folon, Botero, Magritte, Topor. Accosciati: Schiele, Klee, Ensor, Kandinsky.
MAX - Professore, forse è meglio se...
VOCE MASCHILE - A quante migliaia di quintali ammonta la produzione nazionale di grano duro?
PROF. ALICE - Moltiplichiamo il valore di pi greco per quattro, poi dividiamo il risultato per tre e moltiplichiamo nuovamente il prodotto per il cubo della misura del suo raggio.
VOCE FEMMINILE - Sì, d'accordo, ma qual è la targa automobilistica della città di El Bahrein?
PROF. ALICE - Sì! Quella dell'auto del sindaco Ahmedriz Faxushmelad è (*Molto veloce*) X86771270291/2.
VOCE FEMMINILE - Non potrebbe ripetere più lentamente?
PROF. ALICE - X (*Pausa*) come un pareggio tra Malcom X e Mister X; 8 (*pausa*) come «Otto Premlinger»; 6 come (*canta la canzone di Loredana Berté*) «Sei bellissimaaaaa»; 77 come «le carrozelle»; 12 come «Mezzogiorno di fuoco»; 7 come «l'incrocio dei pali»; 0 come il tipo di farina; 2 come gli «U2» senza la U di «U2»; e 9, 1 barra 2 come «Nove settimane e mezzo».
MAX - Scusatemi amici, audiocomprensivi, ma, come avrete ben supposto, il professore è un po' stanco e quindi ora sarebbe meglio...
VOCE MASCHILE - Ma io voglio sapere chi è stato il quindicesimo presidente degli Stati Uniti!
PROF. ALICE - (*Improvvisamente rapito*) ... Aleksandra...
VOCE MASCHILE - Ma è stato un uomo! Sono stati tutti uomini! O quasi...
PROF. ALICE - Aleksandra Kollontai, sì! Già leader dell'opposizione operaia di sinistra diventerà ambasciatrice di Stalin a Stoccolma.
MAX - È chiaro che ora il professore ci vuole spingere ad affrontare un nuovo tema...
PROF. ALICE - ...Aleksandra...
MAX - Sì, a proposito di donne... forse lei vorrebbe parlare della memoria d'amore... della reminiscenza affettiva... Professore?
PROF. ALICE - (*Cantando sommamente*) «Tu» di Lucio Battisti! Tu non sei molto bella...
MAX - Professore?
PROF. ALICE - (*c.s.*) E neanche intelligente...
MAX - Per la vita a due... sì, insomma, la vita di coppia dovrebbe esigere che si guardi avanti... prevalentemente... o il recupero dei ricordi... in un rapporto...
PROF. ALICE - (*c.s.*) Ma non t'importa niente... Perché tu non lo sai!
MAX - (*Gridando*) Insomma, cosa diavolo ne pensa di questi maledetti ricordi d'amore?
PROF. ALICE - (*Dopo una lunga pausa in cui fissa, stupito, Max*) Sì... amore-ricordo... ricordo-amore... amore-ricordo... sì, il ricordo, in amore, è metodo Ogino Knaus ed il periodo di fecondità di una donna che il primo gennaio si trova nella fase mestruale, e quindi probabilmente non ha passato un bel Capodanno, è compreso tra il 15 ed il 17 di quello stesso mese, mentre a febbraio...
VOCE MASCHILE - Ma io devo ancora sapere chi è stato il quindicesimo presidente degli Stati Uniti!

VOCE FEMMINILE - Almeno ci dica qual è il formato della fotocopiatura!
PROF. ALICE - Effettivamente... 7 a 3!
VOCE FEMMINILE - No, è uni a quattro!
PROF. ALICE - (*Capriccioso*) 7 a 3, 7 a 3, 7 a 3!
VOCE FEMMINILE e VOCE MASCHILE - (*c.s.*) Uni a quattro, uni a quattro, uni a quattro!
PROF. ALICE - (*Perentorio*) 7 a 3, ho detto! Battendo in finale a Glasgow l'Eintracht di Francoforte per 7 a 3, il Real Madrid si aggiudica il prestigioso trofeo continentale!
MAX - Scusatemi, amici della Corte, ma ora è tempo di pubblicità!
MAX fa un segno ad Amelio che però sta parlando con i due ladri che gli vogliono portare via anche gli ultimi apparecchi che sono sul bancone.
PROF. ALICE - Sì, è tempo di eroi: è il 16 maggio 1960!
MAX - Amici, non tagliatevi le orecchie perché tra poco saremo nuovamente da voi!
PROF. ALICE - Sì, al 19° segna Kres per l'Eintracht...
MAX - (*Sorridendo, isterico*) A tra poco!
PROF. ALICE - Pareggia al 26° e lo porta in vantaggio al 29° Di Stefano...
MAX - (*Rivolto verso il vetro, grida*) A TRA POCO!
PROF. ALICE - E poi al 45°... al 56°...
MAX - Professore, per favore...
PROF. ALICE - Al 59°... e al 70°...
MAX - (*Muove le braccia, cercando di attirare l'attenzione di Amelio*) Pubblicità!
PROF. ALICE - (*Gridando*) Puskas, Puskas, Puskas, Puskas!
MAX - Pub-bli-cit-tà!
PROF. ALICE - Al 71° Stein...
MAX - (*Desolato*) Sissi, Stein... molto forte, Stein.
PROF. ALICE - Al 72° Di Stefano...
MAX - Già.
PROF. ALICE - E al 74° ancora Stein!
Sulle parole del professore piomberà entusiasta la voce fuori campo reclamizzando lo shampoo Kerosano. Ripeterà «Kerosano è lo shampoo, Kerosano è la cura» ad intervalli regolari di un minuto, cambiando tono di volta in volta e divenendo, col passar del tempo, sempre meno convinta e convincente.
Amelio entra nella sala togliendosi la cuffia e poggiandola sul tavolo. I due ladri appena Amelio è entrato nella sala, cominciano a smontare la parete di sinistra. Il professore ha chinato la testa e ora mormora tra sé e sé borbottii incomprendibili.
AMELIO - Bravi, bravissimi, veramente bravi! (*Max lo fissa incredulo; Amelio sorride forzatamente quindi dopo aver dato un'occhiata al professore*) Ma cosa gli è successo?
MAX - (*Affranto*) Non lo so, giuro che non lo so.
PROF. ALICE - (*Facendo cenno di sì con la testa*) Arbitrava il signor Mowatt della federazione scozzese.
MAX - Professore? Professore, mi sente? (*Il professore lo guarda*) Ce la fa a finire la trasmissione? Solo un saluto, così, è questione di un minuto!
PROF. ALICE - (*Guarda l'orologio, poi fissa Max*) Un minuto d'orologio...
MAX - (*Speranzoso*) Sì, solo un minuto! Cosa ne dice?
PROF. ALICE - Un minuto d'orologio a pendolo...
MAX - A pendolo?
PROF. ALICE - Sì, George Graham, geniale orologiaio inglese; applica lo scartamento a riposi all'orologio a pendolo.
MAX - E propria finita.
I due ladri, smontata la parete di sinistra, la portano fuori scena facendola scorrere sulle rotelle. Il professore comincia a giocherellare con la sua cuffia.
MAX - Professore, lasci stare quella cuffia. (*Come se parlasse ad un bambino*) Sù, perché fa così?
PROF. ALICE - (*Convinto*) Effettivamente, almeno per dieci buoni motivi.
MAX - Sì? E quali sarebbero questi dieci motivi?
PROF. ALICE - Primo (*Pausa*) Camera, Second-

do Matteo, Terzo Liscio, Quarto Potere, Hai visto Quinto?, Sesto San Giovanni, Settimo Cavalleggeri, Ottavio Bianchi, Nona Hendrix, Decimo Mannu.

Il professore tira la cuffia in aria e la riprende al volo mentre parla. I due ladri fanno una breve apparizione in scena per trascinare fuori anche la seconda parete.

AMELIO - Senti, è una vita che va avanti questa pubblicità, bisogna fare qualcosa!

MAX - No!

AMELIO - No, cosa?

MAX - Digli qualcosa anche tu, prima che rompa...

PROF. ALICE - *(Gli cade la cuffia e si rompe. La guarda, tenta invano di far combaciare i pezzi poi si volta verso Max ed Amelio con aria candida)* Sì, la conoscete la Dracaena Drago? È una Agavacea ed è chiamata «albero del drago» per quella sua resina rossastra. È usata anche come cicatrizzante.

I ladri portano fuori scena anche il piccolo tavolo e una sedia al centro della sala.

AMELIO - Sai cosa potremmo fare? Potremmo mandare in onda qualcosa di registrato... Ci sono! I gemelli! Un mese fa ho registrato l'intervista! Non ho ancora parlato col padre però... Potremmo mandarli adesso? No? Pensa che sono gemelli! Uguali uguali! Due gocce d'acqua, perfettamente identici! Due doppi perfetti, ci pensi?

MAX - *(Si volta lentamente a guardarlo)* Pensare a cosa?

AMELIO - Che sono gemelli!

MAX - E allora?

AMELIO - Ma uno è bianco e uno è nero! Bicolori, ti rendi conto? Non si è mai visto nulla di simile alla radio!

PROF. ALICE - Alla radio! Alla radio! Al Radiocitymusicall: Henry Red Allen esegue Hocus Pocus con la Fletcher Henderson Orchestra. È il 6 marzo 1934. Ci sono Russel Smith, Joe Thomas ed il grande Red alle trombe; Claude Jones e Keg Johnson al trombone; Buster Baily al clarinetto; Russel Procope ed Hilton Jefferson al clarino e sax alto...

AMELIO - Max, dobbiamo fare qualcosa: è tempo di ricominciare...

PROF. ALICE - *(Arrabbiato)* Lo so io quand'è tempo! IO, IO, IO sono il custode del tempo! Sì, viva Prampolini! La sinistra applaude il deputato socialista che rovescia le urne della Camera *(di slancio rovescia le casse acustiche)* per impedire le votazioni durante il dibattito sulla legge...

MAX - Lei è pazzo.

Il 2° ladro corre ad accertarsi che le casse non si siano danneggiate poi, in due viaggi successivi, ne porta una fuori scena.

PROF. ALICE - Sìiii! Un soldato bolognese di nome Masetti è relegato in manicomio per aver sparato ad un colonnello all'inizio della guerra libica.

MAX - Vede come l'hanno ridotta i suoi ricordi? Lei è pieno di ricordi inutili. Non serve a nulla sapere queste cose...

PROF. ALICE - Guardare, leggere, conoscere e riconoscere... ricordare... e ricordare... Persone, date, luoghi, nomi, numeri, forme e colori... ricordare e ricordare.

MAX - Si rischia di rimanere schiacciati sotto il peso di tutti questi ricordi. Come si fa a vivere così?

PROF. ALICE - *(Disperato)* La felicità non esiste. La felicità è una menzogna della cattiva memoria! Per chi non li ricorda bene, i 20 anni saranno sempre più belli a 40, ma per chi sa cos'era... cos'erano veramente... Bisogna essere onesti con i propri ricordi! E allora si capirà che la felicità non è mai esistita!

MAX - *(Conciliante)* Ma chi l'ha detto...

PROF. ALICE - Io lo dico perché io ricordo! Ero piccolo, ma ricordo... avevo sette anni ed ero stato picchiato dal terribile zio Pusco solo perché durante la cena di Natale avevo detto che lui... lui con quella donna, nella macchina della zia... insomma loro due... Sì, la felicità non esiste! Nemmeno a sette anni, nemmeno la notte di Natale!

MAX - Ma non sono solo queste le cose a cui bisogna ripensare... *(dolce e stanco)* lei non può sta-

re dietro ad ogni cosa... così si fa del male.

Gradualmente, si abbassano le luci.

PROF. ALICE - *(Col tono e lo sguardo del visionario)* Io devo, io devo ricordare per tutti! Perché non è giusto dimenticarsi! Non si può essere così superficiali. *(A Max, improvvisamente diretto)* Lei, per esempio, perché ce l'ha con i ricordi? Forse... forse perché lei non è capace di ricordare? Già, lei, quei libri, non li può ricordare... non li può ricordare, semplicemente perché lei neanche sa che esistono, quei libri meravigliosi... E quindi non li può ascoltare quando, in autunno, tornano a parlare. Parlano di prati infiniti... sa quei paesaggi irlandesi, quel verde abbagliante? Sì, chiunque può riconoscerli, chiunque può ricordarli, se li ha letti davvero... Non ci si può neanche alzare per accendere la luce, si resta lì, inchiodati alla poltrona anche se ormai è sera e non c'è più luce e gli occhi fanno male. Bisogna continuare a leggere e a ricordare. Per sempre. *(Pausa)* Come posso dimenticare quei libri se tornano sempre con le prime gocce di pioggia?

È calato il silenzio nella sala. In sottofondo si sente il ticchettare della pioggia sul mondo.

MAX - *(Inquieto per l'effetto che le parole del professore hanno su di lui)* Io non voglio cancellare i suoi ricordi, voglio solo...

PROF. ALICE - Le suore... sì, effettivamente neanche quelle... Attraversano di corsa la strada, il venerdì; devono arrivare prima che il fornaio chiuda. Si camminano, ma effettivamente è come se corressero, come se volassero con le loro lunghe vesti nere, libere e pesanti. Pesanti ma libere. Perché dimenticarle? *(Pausa)* Renata mi parla sempre dei suoi problemi, di tutti gli uomini che accontenta... però, a me, finisce sempre col salutarmi con un bacio, un piccolo bacio. Qui. *(Si sfiora la guancia col dorso della mano)* Un semplice bacio e basta.

VOCE DI DONNA CHE SI ALLONTANA - Ci vediamo domani.

PROF. ALICE - Mai altro! *(Breve pausa)* Non è giusto... Non è giusto dimenticarla anche se sono passati... Sì, sono passati ma restano, tutti quegli anni! *(Lunga pausa)* A + B al quadrato. Sì, sopra, al numeratore, è tutto semplice, ma sotto... Sotto c'è un denominatore enorme! Solo per scriverlo, bisogna andare a capo. È immenso, sproorzionato! È Daniele copia, copia. Copia quel denominatore enorme, ma è tutto inutile, perché, chissà come mai, il risultato sarà sempre diverso... Perché?...

UNAVOCE FEMMINILE - Alice: otto. Fadda: quattro menomeno...

PROF. ALICE - Perché? Perché il parroco fa così? Io in chiesa non ci vado mai, lui lo sa. Però io vorrei tanto giocare a pallone nell'oratorio, con gli altri. *(Schiamazzi di ragazzi che giocano)* Lui lo sa. Mi guarda... mi fissa... mi guarda... e poi mi fa entrare. Così, senza dirmi nulla. Ed io finalmente posso giocare... *(Improvvisamente alza la voce)* Io li ho fermati gli occhi della figlia del pasticcere! *(Di nuovo piano)* Tutti guardano le paste, quelle con la frutta grossa, a pezzettoni. Io, sì, giro tra i vassoi, cerco di contare quelle con le fragole, vorrei sapere quante ne posso comprare con le poche monete che ho, ma non ci riesco, non riesco a contarle, perché intanto cerco quegli occhi meravigliosi che non si fermano mai.

GIOVANE VOCE DI DONNA - Allora, piccolo, cosa vuoi?

PROF. ALICE - E mi resta sempre quel pasticcino tra le mani, proprio quello che non voglio, ma che, nell'imbarazzo, finisco sempre col comprare. E intanto quegli occhi li ho persi un'altra volta... *(Pausa)* Ma quel giorno, quel giorno li vedo; sono bellissimi, chiarissimi, arrabbiatissimi. Sono furiosi perché, quel giorno lì, faccio cadere la torta di pesche per terra, proprio davanti a lei, sulle mattonelle bianche e nere e lei mi deve guardare ed io... ed io li vedo quegli occhi!... *(Fa una pausa, poi si volta di scatto verso Max)* Raoul lavora nella bottega del calzolaio e sogna il giorno in cui avrà l'età per poter fumare impunemente davanti a tutti, senza più doversi ficcare in soffitta. Io lo so che è lì che va. Io lo seguo e lo spio perché voglio vedere come diavolo fa a fare quei magnifici anelli di fumo... *(Segue immaginari anelli*

di fumo librarsi nell'aria, poi improvvisamente alza la voce) Non si trova più latte in paese! *(Più calmo)* Semplicemente perché le vacche hanno deciso di non darlo più. E le loro mammelle si gonfiano, s'ingrossano. E tutti a supplicarle, quelle mucche orgogliose, anche il sindaco, davanti al loro muso pigro, a chiedere comprensione...

VOCE MASCHILE SUPPLICANTE - Non fate le testarde, su, ragionate, cercate di capire... Io sono il responsabile di questa comunità e voi, davanti a tutto il paese, non potete farmi questo!

PROF. ALICE - Ma loro, niente, il latte non lo danno. Ed il vecchio Pasini continua a ripetere che tutto è cominciato quando hanno tagliato le corna al toro per quella stupida scommessa. Non ce n'è uno che gli creda, al vecchio Pasini, però una mattina, il toro ha un nuovo paio di corna. Di cartone! Ridicolo, proprio ridicolo; giusto lì, sopra le orecchie. Qualcuno glielie ha messe su, di notte. Sono proprio patetiche. Però, da allora, le mucche, il latte, tornano a darlo ed il sindaco viene eletto di nuovo... e... e...

MAX - E?

PROF. ALICE - E c'è quel bambino, ha quasi due anni, ma cammina sempre a quattro zampe. È nudo e ride e se ne sta sulla spiaggia a giocare sulla sabbia, ma... *(sgrana gli occhi)* improvvisamente si ferma e, immobile, ascolta quelle parole. E ricorda...

UNA VOCE MASCHILE - Continuano a farmi quelle orribili cure... non servono a nulla! Ma perché non mi lasciano morire in pace?

PROF. ALICE - Indietro, ancora più indietro, sempre più indietro...

VOCE DI DONNA ESULTANTE - È un maschio! È un maschio!

PROF. ALICE - Tanti occhi intorno. Le mani... tutte quelle mani e... e manca l'aria... Soffoco! Soffoco! *(Si porta le mani alla gola, sembra che soffochi davvero)* Aiuto! Lo sapevo che era così, ecco perché non volevo uscire! Quel momento terribile, nuovo... Poi mia madre mi stringe e le sue mani sono così diverse da come le avrei immaginate. Tutto è diverso, sempre... Per questo bisogna ricordare... Per questo, per tutto questo.

Il professore si accascia sulla sedia. Lungo silenzio.

MAX - *(Quasi sussurrando col timore di chi deve svegliare qualcuno da un sonno profondo)* Professore...

Le luci, gradualmente, recuperano intensità.

AMELIO - È andato... ormai non lo riprendiamo più. Come si fa ora?

MAX - Non lo so... non me ne frega niente...

AMELIO - Ma qualcosa bisogna fare.

MAX - Sì, ce ne possiamo andare. Ormai non c'è rimasto più nulla.

Entra il 1° ladro. Si guarda intorno un po' imbarazzato, sotto braccio tiene una delle foto dei jazzisti. È quella di Chet Baker.

1° LADRO - Beh, non avremmo finito... ce ne andiamo. Per la verità il mio... il mio collega è già pronto ad andarsene... io dovrei già essere con lui però... beh, insomma...

MAX - Allora?

1° LADRO - Sì, insomma volevo dire, che mi dispiace... perciò, pensavo... che magari vi farebbe piacere tenere questa foto... così l'ho riportata...

MAX - Se ne vuole andare, per cortesia?

1° LADRO - Sì, sì, vado. *(Rimette la foto là dov'era prima ed esce di corsa)*

AMELIO - Non si è mai visto un traslocatore con i sensi di colpa!

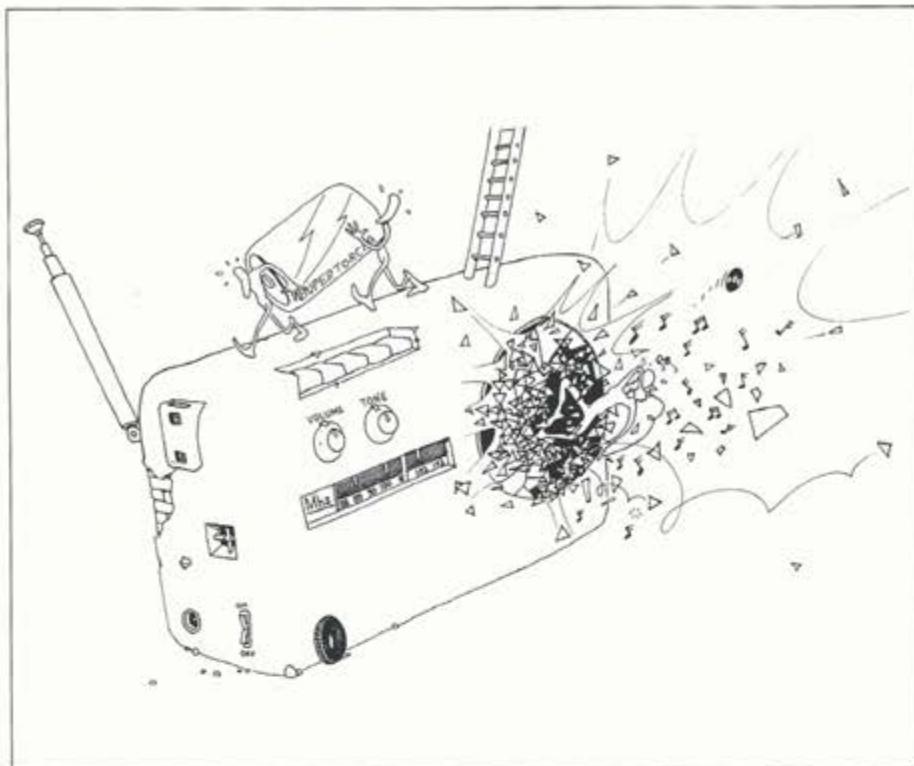
Sulla soglia si è fermato un uomo, un grande sorriso appeso alla faccia.

MAX - E lei chi è, cosa vuole? Non vede che abbiamo già abbastanza problemi, qui?

AMELIO - Aspetta, forse è il padre dei gemelli!

MAX - *(Rabbioso)* Io non voglio più nessuno qui, tantomeno un bicornuto. Basta coi vermi pelosi che cantano, coi nani da biliardo e i cantanti balbuzienti! *(Guarda il professore afflosciato sulla sedia, poi di nuovo all'uomo)* Basta sofferenze! Su, corra a casa se no sua moglie gliene sforma altri due! E questa volta pezzati. Qui non c'è più nulla, capito? Nulla!

UOMO CHE SORRIDE - E perché?



MAX - Perché quella testa unta del boss ha deciso che il nostro ciclo biologico è terminato, che questa radio deve chiudere, ha capito? Solo che non ha neanche avuto il coraggio di dircelo in faccia. Semplicemente ha mandato due capponi a toglierli la sedia da sotto il sedere. Proprio così! Ed ora la radio non c'è più! Ecco perché!

AMELIO - La nostra povera Radio Ulna...

UOMO CHE SORRIDE - Vostra?

AMELIO - Nostra, sì, in un certo senso, del boss...

UOMO CHE SORRIDE - Appunto.

AMELIO - Appunto, cosa?

UOMO CHE SORRIDE - Appunto, mia.

AMELIO - Come: appunto mia?

UOMO CHE SORRIDE - (Assaporando l'imbarazzo che c'è nell'aria) Sì, è vero, non ci siamo mai visti in precedenza ma, come ha avuto modo di rilevare il signor Max poc'anzi, avete già un'idea di quale sia la mia autorità... Già, nel mio entourage c'è la pittoresca abitudine di qualificarmi come «the boss». A dir la verità, trovo questa definizione eccessivamente rampante, ma d'altronde è pur vero che l'azienda ha bisogno di immagini e ruoli che alimentino una certa carica trasgressiva... e sia! Se volete, potete anche usare questo titolo bizzarro per rivolgervi a me anche se... anche se non credo ci saranno ancora molte occasioni per farlo.

PROF. ALICE - (Sottovoce, ripete le parole dell'uomo mentre questi le pronuncia) Entourage, rampante, carica trasgressiva...

AMELIO - Ah, lei è... lei è... è da tanto tempo che Max ed io volevamo conoscerla, sa? Abbiamo... abbiamo sempre apprezzato questo suo modo... sì, di gestire la radio. Un modo così... così... aiutami Max... così...

MAX - Così idiota!

AMELIO - No, Max intendeva dire che...

MAX - Che il suo è un comportamento da vero idiota! E anche il suo modo di esprimersi! Ecco cosa intendeva Max. Sono tre mesi che lavoriamo qui e lei non si è mai fatto vedere, perché? Eh, perché? E come mai oggi finalmente si è rivelato? Voleva riservarsi un'ultima, spettacolare apparizione, vero?

UOMO CHE SORRIDE - Sì, (Ridacchia) una specie di Boss ex machina...

MAX - Ma che fa, ride da solo?

UOMO CHE SORRIDE - Guardi che io ho sempre seguito con una certa attenzione questa... questa Corte... a me interessa sapere come vengono utilizzati i miei soldi, sa? Come vengono prodotti

i miei programmi... Già, perché il mio staff deve sapere sempre come monetizzare al meglio ogni mio intervento. Per esempio, vorrei capire perché da mezz'ora viene trasmesso lo stesso input pubblicitario... Lo sponsor sarà contento, ma a me comincia a dare un po' sui nervi.

PROF. ALICE - (c.s) Staff... monetizzare... input...

MAX - Perché ci prende in giro? Guardi che abbiamo capito, non c'è bisogno che faccia tante acrobazie con le parole. Lo sappiamo bene: dobbiamo sloggiare. Radio Ulna è morta, e allora? Capita a tanti. Può capitare anche a noi.

UOMO CHE SORRIDE - E poi questo suo modo di trattare gli ospiti, di condurre la trasmissione. Io vorrei qualcosa di più intrigante, di più accattivante.

PROF. ALICE - (c.s) Accattivante... intrigante...

AMELIO - Vedi, Max, in fondo la trasmissione può funzionare. Basterà fare qualche piccola modifica, come suggerisce il... il boss... Però non può negare che la puntata di oggi sia stata memorabile.

UOMO CHE SORRIDE - Proprio memorabile.

MAX - Sì, memorabile! Un assurdo canto del cigno, un addio schizoide alla Corte. È stato senz'altro il miglior modo per congedarci. Ora questa sala può davvero diventare un monumento alla defunta radiofonia, meta di pellegrinaggio per milioni di audiolisi. (Impugna un microfono immaginario) Orecchie di tutto il mondo, non dimenticateci! Ricordatevi che siamo stati immolati sull'altare dell'etere: siamo stati sacrificati al Dio Profitto!

UOMO CHE SORRIDE - Non sia così plateale: qui non muore nessuno.

MAX - (Guardandosi intorno) Il posto però rende molto bene l'idea. Non le ricorda un obitorio?

UOMO CHE SORRIDE - Già, non sarebbe meglio spostarci nella sala di registrazione?

MAX - Che fa, lo spiritoso?

UOMO CHE SORRIDE - No, io di professione faccio l'imprenditore, ed è per questo che sono qui: per sapere in che modo viene razionalizzato il budget relativo alla radio.

MAX - «Razionalizzato»? Io direi: cancellato.

UOMO CHE SORRIDE - È naturale che non mi capiate: d'altronde, voi non avete mai seguito la filosofia aziendale... A proposito: dov'è il motto della società?

V.F.C. - Andrà tutto bene.

MAX - Perché ci vuole umiliare così? Se spera di vederci in ginocchio ad implorarla di non chiude-

re, lei sei sbaglia di grosso. La radio chiude? E va bene, sopravviveremo.

UOMO CHE SORRIDE - Ma io non ho mai detto che questa radio deve chiudere!

AMELIO - Ma se la segretaria ci ha detto... (Si illumina) Max, avevo ragione, non si chiude! Siamo troppo bravi. Non si è mai visto niente di simile alla radio, te lo dicevo!

UOMO CHE SORRIDE - Questa radio non deve chiudere, deve solo cambiare... Voi due dovete cambiare!

AMELIO - Sì, sì, cambieremo! Saremo più buoni, glielo prometto. Cambieremo.

UOMO CHE SORRIDE - Sì, cambierete e al vostro posto ci saranno due persone sicuramente più affidabili. Sì, cambierete lavoro perché qui gente come voi approssimativa, allucinata e incongruente, io non la voglio. Non è questo il modo di fare radio che abbiamo in mente. La società punta su un target di pubblico diverso. Noi vogliamo news and music non talk show. Vogliamo creare aspettativa, e quindi appuntamenti serial. Mi dispiace, siete licenziati! Ed ora, per cortesia, sareste così gentili da mostrarmi la sala di registrazione?

PROF. ALICE - (c.s) ... target... news and music... talk show...

MAX - Ma se lei non vuole chiudere, allora perché... quei due... i mobili, gli apparecchi...

AMELIO - Vuoi vedere...

MAX - Vuoi vedere...

PROF. ALICE - Effettivamente.

UOMO CHE SORRIDE - Insomma! Dov'è tutta l'attrezzatura... cosa significa tutto... tutto questo vuoto?

MAX - Significa che lei è stato appena derubato! I ladri le hanno portato via tutto. La radio non esiste più per davvero!

UOMO CHE NON SORRIDE PIÙ - Non dite sciocchezze, qui devono esserci, mobili, impianti... voi, voi siete responsabili di questo studio.

MAX - No! Ma non si ricorda? Ci ha appena licenziato.

PROF. ALICE - Effettivamente.

UOMO CHE NON SORRIDE PIÙ - Non fate gli sciocchi! Il vostro comportamento è davvero puerile. Ora portatemi subito in sala, altrimenti... altrimenti sarò costretto...

MAX - A licenziarci un'altra volta? Sa cosa penso? Penso che lei dica un sacco d'idiozie. Nella forma e nel contenuto. Stia attento.

UOMO CHE NON SORRIDE PIÙ - Che fa, mi minaccia?

MAX - Glielo dica lei professore... professore?

PROF. ALICE - Sì, effettivamente: (meccanico) in alcuni casi, oltre un certo grado d'idiozia, l'individuo prende fuoco da sé, così, per combustione spontanea. Foammmm! Una fiammata e via. E non ci sono più idiozie, luoghi comuni, espressioni orribili. È una sorta di autocensura.

UOMO CHE NON SORRIDE PIÙ - Aveva ragione il mio coordinatore: circondarsi sempre di grossi professionisti; evitare personaggi troppo naïf, non perdere mai di vista budget e frequenza di contatto, assicurarsi che il benefit non subisca decrementi.

AMELIO - Non dica così, non dica più così, è pericoloso!

UOMO CHE NON SORRIDE PIÙ - Voi state testando la mia pazienza oltre ogni limite.

MAX - Lei sta scherzando... col fuoco!

UOMO CHE NON SORRIDE PIÙ - Mi state un attimino irritando.

MAX e AMELIO - Nooooo!

V.F.C. - Foaammmmmmmm!

Nuvola di fumo. Dopo un po' il fumo si dirada: non ci sono più né l'uomo né il suo sorriso. Max ed Amelio si guardano esterrefatti, poi si voltano verso il professore che, ancora seduto sulla sua sedia, fissa il vuoto.

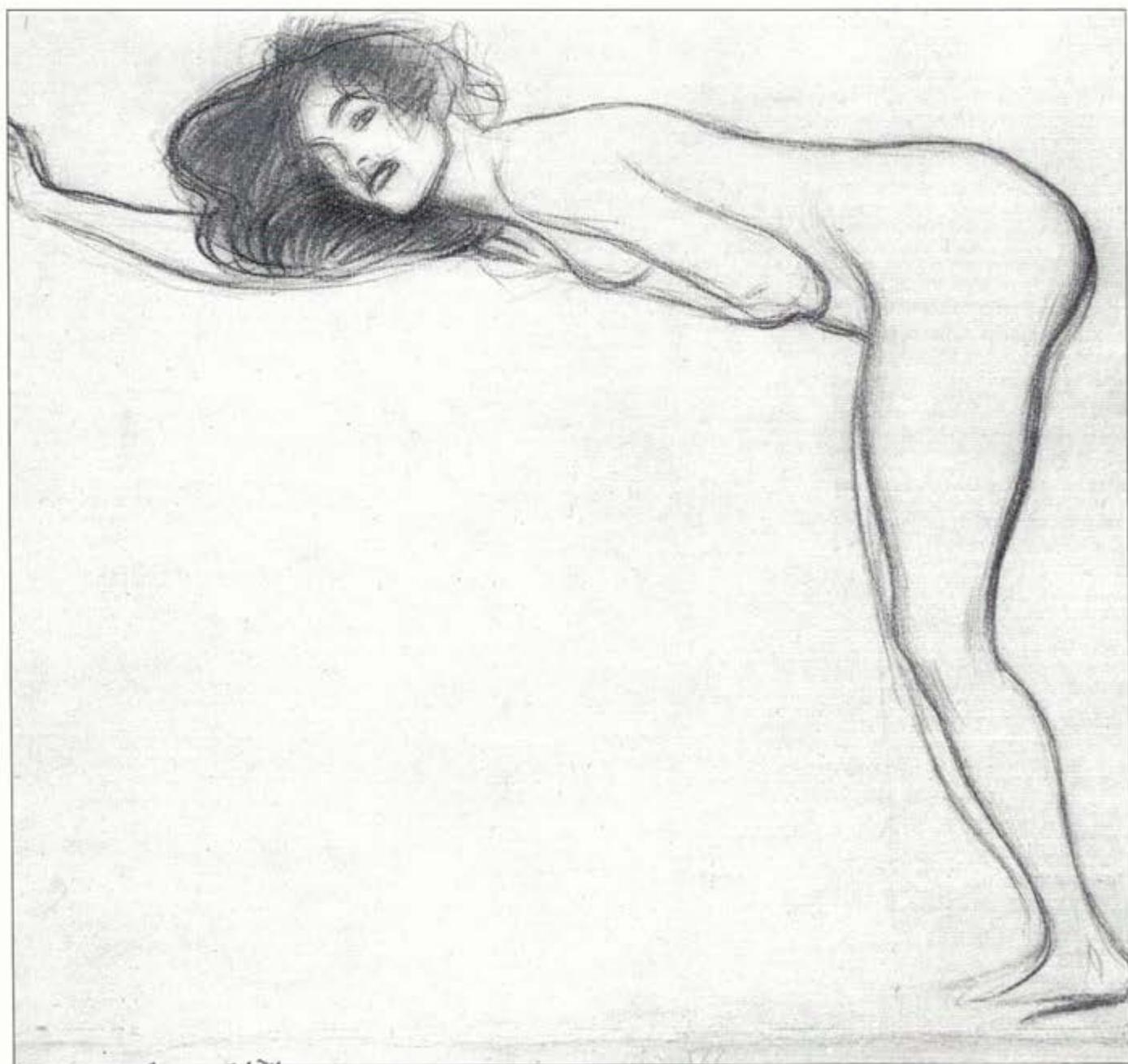
MAX - Questo è un miracolo! Un vero miracolo! (Si china verso il professore, a bassa voce) È un miracolo questo?

PROF. ALICE - Effettivamente.

SIPARIO

SOPRA LA MEDIA STAGIONALE

di FRANCESCA SATTA FLORES



I disegni utilizzati per «Sopra la media stagionale» sono di Gustav Klimt. In questa pagina, «Nudo piegato in avanti», 1898. A pag. 156, «Nudo in piedi di profilo», 1901. A pag. 158, «Seminudo seduto con le braccia appoggiate sulle gambe», 1906

I ATTO

I QUADRO

La scena rappresenta la sala d'aspetto del «Consultorio Familiare» di una Usl. Sul fondo, verso sinistra, la porta d'ingresso, socchiusa: in primo piano, sulla destra, un'altra porta socchiusa anch'essa, che introduce alle «stanze di ricevimento». L'insieme risulta semplice, essenziale, ma non eccessivamente squallido: qualche sedia o poltroncina in plastica e un tavolino basso con riviste e opuscoli vari.

All'aprirsi del sipario, in scena ci sono due ragazze, entrambe sui 25-26 anni, sedute ad aspettare. Una di esse, Stefania, è intenta a leggere un libro, e ne sottolinea, di tanto in tanto, qualche frase. Indossa un paio di pantaloni e nell'insieme, il suo aspetto risulta curato ma semplice, poco appariscente. L'altra ragazza, Valentina, sfoglia nervosamente una rivista: si ferma qualche istante a scorrere una pagina e poi riprende a sfogliare il giornale con frenesia. Di tanto in tanto si volta verso la porta di destra, aspettando di essere chiamata. Il suo abbigliamento è poco curato, piuttosto sciatto, con degli strani accostamenti, volutamente «choccanti», l'abbigliamento di entrambe deve essere quello tipico di una «mezza stagione», perché siamo all'inizio dell'autunno.

Dopo un momento, sullo sfumare della musica – un cantautore italiano? – che aveva accompagnato l'aprirsi del sipario, entra dalla porta sul fondo, con una certa circospezione, Alessandro. È un ragazzo di 25 anni, vestito in maniera piuttosto sportiva, con l'aria di essere estremamente sicuro di sé. Il suo aspetto, nell'insieme, è gradevole, e il suo atteggiamento, a tratti, un po' infantile. Pur ostentando sicurezza appare chiaramente a disagio in un ambiente sconosciuto, tuttavia conserva sempre qualcosa della sua aria leggermente provocatoria, quasi sfrontata. Si crede bello, in qualunque modo egli realmente sia.

Alessandro entra, si guarda intorno, poi si ferma un istante, indeciso sul da farsi, ma sempre ostentando sicurezza.

ALESSANDRO - Scusate... è questa la Usl? Stefania e Valentina si voltano a guardarlo. Valentina lo fissa senza dire niente e presto si rimette a sfogliare la rivista, guardandolo, però, di tanto in tanto. Stefania risponde subito.

STEFANIA - (Gentile) Sì, sì, è questa. ALESSANDRO - Ah bene, grazie. (Ripensandoci, un po' agitato) Sei sicura, no? Sai? perché sulla porta c'è scritto «Consultorio Familiare»...

STEFANIA - (Sempre gentile) Sì, sì, è proprio questa. Si chiama «Consultorio Familiare» ma fa sempre parte della Usl.

ALESSANDRO - (Per niente convinto) Ah, ho capito... (Agitandosi) Sì, ma allora non è dove dovevo andare io...

STEFANIA - (Paziente) Scusa, ma hai un appuntamento?

ALESSANDRO - (Un po' smarrito, ma cercando di non darlo a vedere) Sì, ho telefonato ieri... Mi hanno detto «via Antonelli 13»... Forse è al piano di sopra...

STEFANIA - (Sorridente dell'incredibile cocchiattaggine di Alessandro) No, no, è solo qui... Da chi devi andare?

ALESSANDRO - (Prendendo un bigliettino da una tasca e leggendolo) ...«Dottoressa Torricelli»...

VALENTINA - (Improvvisamente, interrompendolo con impeto) Ah, la mia psicologa! È qui, è qui... Anch'io ho un appuntamento...

ALESSANDRO - (Rivolgendosi sempre a Stefania, come se Valentina non avesse parlato, poco convinto) Ma cosa c'entra il «Consultorio Familiare»? (Guardandosi attorno) Non c'è qualcuno a cui chiedere, una segretaria...?

STEFANIA - (Asciutta e leggermente ironica, indicando la porta di destra) ...Di là...

ALESSANDRO - (Rincorato, uscendo da destra) Ah, grazie...

Rimaste sole Stefania e Valentina si scambiano un'occhiata significativa a commento del perso-

PERSONAGGI

ALESSANDRO
STEFANIA
VALENTINA
VERONICA
FABRIZIO
MARCO

naggio, poi Stefania ricomincia a leggere, mentre Valentina continua a fissare la porta di destra, in attesa di Alessandro.

ALESSANDRO - (Rientrando con aria vagamente stupita, a Stefania, come per tranquillizzarla) Ah, comunque stai tranquilla... è proprio qui...

STEFANIA - (Senza sollevare lo sguardo dal libro) Ah.

Alessandro, leggermente imbarazzato, si siede in una poltroncina sotto lo sguardo perplessivo e critico di Valentina che non ha mai smesso di osservarlo.

ALESSANDRO - (Con finto disinteresse) Mhh... Sapete se è brava questa Dottoressa Torricelli?

VALENTINA - (Di slancio, in tono polemico, aggressivo) È bravissima! Però poi dipende tutto da te... bisogna vedere se riesci ad aprirti, ad instaurare un bel rapporto... È una cosa molto soggettiva...

ALESSANDRO - (Interrompendola vivacamente, con aria di sufficienza) Guarda che mica ne ho bisogno io, sai... Mica ci vengo per me, qua...

VALENTINA - (Per niente intimidita dal tono di Alessandro, provocatoria) Ah, e allora perché ci vieni?

ALESSANDRO - Perché le devo parlare di una cosa... (Difendendosi) ma non è mica per me... (Come se si trattasse di una rivelazione) È per la mia ragazza.

VALENTINA - (Scettica) Ah...

ALESSANDRO - (Continuando, seguendo il filo del suo ragionamento, leggermente meditativo) ...Veramente in questo momento non è proprio la mia ragazza... Cioè... adesso ci siamo lasciati...

Forse dovrei dire che è la mia «ex», ma suona così male...

VALENTINA - Ah, e perché non ci viene lei?

ALESSANDRO - (Senza badare a Valentina, continuando a seguire il filo dei suoi pensieri, mentre Stefania segue attentamente tutta la scena) E poi non ci sono abituato, mi sembra impossibile... «la mia ex»... Ma come, Federica! Lei!? No, mi sembra impossibile... Se non sapessi che sta così male... (Cercando improvvisamente un consenso, un riscontro) Eh sì, perché Federica sta male, sta proprio male... sta talmente male che mi ha lasciato!

VALENTINA - (Seguendo con aria scettica) Ah.

ALESSANDRO - (Completamente preso dal suo racconto, drammatizzando non poco) ...Ed è per questo che sono venuto qua, perché io sono l'unico che la può aiutare... Sì, perché solo io ho capito quanto sta male... Gli altri no, gli altri non possono capirlo... (A Stefania) Pensa che neanche io me ne ero accorto, prima che mi lasciasse... Sì, era molto nervosa, agitata, piangeva sempre, ma lei diceva che era la madre, che ci litigava e poi che era stanca... insomma, tutto normale, le solite cose... E poi, all'improvviso: «Ti lascio». (Incredulo) - «Mi lasci?» - (Deciso com'era stata lei) «Ti lascio» - (Incredulo e inconsolabile)... E mi ha lasciato!...

VALENTINA - (Lanciando un'occhiata a Stefania) Aha.

ALESSANDRO - (Progressivamente sempre più convinto) Ma come?! Siamo stati insieme tre anni...! (Ridimensionandosi) quasi tre anni... Abbiamo passato momenti bellissimi, lei è sempre stata contenta, serena... e poi... No! no... Deve esserle successo qualcosa di grave, (A Stefania) una malattia, non ti pare? Io ne sono sicuro...

VALENTINA - (Interrompendolo, insinuante e

polemica) Scusa eh, ma non è che si è innamorata di un altro?

ALESSANDRO - Federica?! No, no, assolutamente impossibile... così timida, così riservata... figurati che per convincerla a stare con me... (Rendendosi improvvisamente conto dell'atteggiamento provocatorio di Valentina e reagendo violentemente) Ma poi tu che ne sai, eh? Di che ti impicci? (In crescendo) Se non la conosci neanche, Federica!

Dalla porta di destra fa timidamente capolino la segretaria che rimane un istante interdetta per l'atmosfera venutasi a creare, poi, rivolgendosi a Valentina.

SECRETARIA - ...La dottoressa è libera, ti aspetta... (Uscendo immediatamente da destra).

VALENTINA - (Alzandosi e tendendo la mano ad Alessandro, con aria sarcastica e sicura, gentilissima) Ah, comunque io sono Valentina (Stringendogli la mano)... Piacere...

ALESSANDRO - (Disorientato dall'improvvisa gentilezza presentandosi)... Alessandro...

VALENTINA - (Uscendo da destra, salutandolo con la mano e mandandogli un bacio, ridendo)... Ciao...

ALESSANDRO - (Appena uscita Valentina, riprendendosi dal momentaneo smarrimento, arrabbiato) ...Ma sono tutte così quelle che vanno in analisi?!

Stefania sorride e alza le spalle.

ALESSANDRO - (Montandosi da solo) Io l'ho sempre detto che dallo psicologo ci vanno i pazzi... Infatti, figurati, non ci sarei mai venuto se non fosse per Federica... Ma ti rendi conto di cosa sto facendo per lei? Se potesse vederlo!... Io qua come un cretino (facendo un ampio gesto che comprende tutta la sala d'aspetto e l'intera Usl) in mezzo a un branco di pazzi! (Senza rilevare minimamente la gaffe, ma guardando Stefania come se solo ora si rendesse effettivamente conto della sua presenza, calmandosi un po') A proposito, io non so nemmeno tu come ti chiami...

STEFANIA - (Un po' imbarazzata, cercando di sdrammatizzare) Ah, è vero... Capita un sacco di volte... in treno, per esempio, che uno parla per tutto il viaggio con una persona e non sa neppure come si chiama...

ALESSANDRO - (Presentandosi, solenne) Io mi chiamo Alessandro...

STEFANIA - (Sta per dire il suo nome ma viene subito interrotta) Io...

ALESSANDRO - (Interrompendo Stefania e continuando in un crescendo sempre più vivace e veloce) Sono iscritto al V anno di «Economia e Commercio»... cioè, al I fuori corso... ho 25 anni, quasi 26, spero di laurearmi entro l'anno, sono figlio unico, suono il pianoforte, la batteria e il basso, ma di tutti preferisco il basso... Trovo il Jazz la più perfetta espressione musicale alla quale l'uomo sia mai arrivato... Ho una «Golf» nera, decapottabile... usata... Non mi interesso di politica, sono iscritto al Wwf, non fumo, compro carta da lettere riciclate, alle ultime elezioni ho votato «verde» e alle penultime sono andato al mare... (Cupo) Stavo con Federica e adesso non ci sto più (Riprendendosi, scherzoso) ma spero di ritornarci presto... Ho una cugina che adoro, più piccola di me, Margherita, che abita a Varese... Io sono nato a Venezia ma vivo qui da... da diciott'anni ormai... Ho molti amici... cioè, conosco un sacco di gente, ogni tanto vado a ballare, so nuotare benissimo, non bevo, o almeno non troppo, sono della Bilancia ascendente Vergine - solo nello zodiaco, eh! - e il mio compleanno quest'anno viene di lunedì!

STEFANIA - (Asciutta) Io mi chiamo Stefania.

ALESSANDRO - (Ricominciando a parlare a raffica, compiaciuto di se stesso, senza mostrare di essersi accorto delle parole di Stefania) Ah, e poi c'è Bimba, il mio cane husky, anzi, la mia cagnetta! Ha degli occhi, degli occhi... quasi meglio di Federica! No, naturalmente scherzo... Meglio di Federica è impossibile... Ma come mi guarda! E poi mi saluta quando torno a casa! E poi mi fa compagnia... (Incupendosi) È stata lei la prima a sapere tutto, quando Federica mi ha lasciato. La prima e l'unica, veramente, perché questa cosa qui praticamente non l'ho raccontata a nessuno...

(Piangendosi un po' addosso) Infatti ho talmente bisogno di sfogarmi... *(Con rabbia)* Ma a chi le dico queste cose, io? A chi le posso dire...? I miei amici mi dicono di trovarmene un'altra, e io mi vergogno di farmi vedere così... *(Cupo, in un crescendo drammatico)* Ci siamo lasciati da una settimana... All'inizio ho detto, «vedrai che sarà questione di giorni... tanto ritorna...». Ma io non posso stare fermo! Devo fare qualcosa...! Perché sono l'unico a sapere che lei sta male, che è malata, *(Disperato)* che ha bisogno d'aiuto! Capisci?! La dottoressa mi deve spiegare come farla guarire... *(Cercando improvvisamente una conferma)* Non ti pare?

STEFANIA - *(Imbarazzata)* Bé, sì... ma non è così semplice...

ALESSANDRO - *(Riprendendosi, indispettito dalla risposta poco convinta di Stefania)* Scusa, eh, ma di solito uno che ci viene a fare dallo psicologo?

STEFANIA - *(Imbarazzata, ma cercando di essere gentile)* Mah... per parlare di sé...

ALESSANDRO - Ma anche tu vai dalla Torricelli?

STEFANIA - No, io sono con l'altra dottoressa, la Zamuto...

ALESSANDRO - *(Indifferente, solo per cercare conferma alle sue idee, per niente interessato a Stefania)* Ah, e che problemi hai?

STEFANIA - *(Imbarazzatissima, evasiva)* Mah... È difficile spiegartelo così... diciamo... Problemi con il cibo, ecco...

ALESSANDRO - *(Sarcastico)* Ah, e ci vai dallo psicologo?! Bé, scusa, sai, ma sinceramente mi sembra molto più grave la mia situazione... Perché la dottoressa Torricelli non dovrebbe darmi retta se la tua... *(Notando che Stefania si sta progressivamente alterando)* Vabbé, vabbé, lasciamo stare... *(Guarda l'orologio)* Che poi, tra l'altro, è anche tardissimo e io sono qua a perdere tempo invece di studiare... *(Esplicativo)* Sì, ci ho un esame tra poco, ma... Niente! Non ci riesco! Appena leggo due righe la testa è già tutta da un'altra parte... Figurati che mi dovevo laureare in questa sessione, e invece così... mi mancano ancora due esami... slitta tutto di sei mesi almeno... Ah, sì, ma lo faccio per Federica...! *(Convintissimo)* Se lei lo sapesse... se potesse vedere che cosa sto facendo per lei... Ah, ma lo saprà... Quando ci rimetteremo insieme si renderà conto di tutto, e mi vorrà ancora più bene.

Un momento di silenzio: imbarazzato per Stefania, pensieroso e sognante per Alessandro.

ALESSANDRO - Ma te l'ho detto com'è che mi ha lasciato?

Stefania scuote la testa con aria distaccata.

ALESSANDRO - Ah, ecco perché non capisci! Mi ha lasciato in un modo... In un modo che si spiega da sé, guarda. Però prima ti devo raccontare com'è che ci siamo messi insieme, se no non capisci...

Dalla porta di destra si affaccia la Segretaria.

SEGRETARIA - *(A Stefania)* La dottoressa è arrivata... ti aspetta...

La segretaria esce da destra e Stefania si alza per seguirla, ma rimane ferma, indecisa sul da farsi e imbarazzata dal fatto che Alessandro continui tranquillamente a parlare.

ALESSANDRO - *(Completamente incurante, preso soltanto dal suo racconto, continuando di fila con la sua battuta precedente)* Allora: devi sapere che io ho un amico che ha una casa in montagna, Carlo... Tre anni fa, quando io stavo ancora con Isabella...

Interrupendo la battuta di Alessandro entra in scena, dalla porta di destra, ridendo rumorosamente, Valentina.

VALENTINA - *(Ad Alessandro, ridacchiando, sarcastica)* Prego! *(Indicandogli la strada con un ampio gesto)* ...La dottoressa Torricelli ti aspetta...!

ALESSANDRO - *(Alzandosi, a Stefania, con aria delusa)* Ma come, io devo finire di raccontarti...

STEFANIA - *(Avviandosi verso destra e alzando le spalle)* Eh...

ALESSANDRO - *(Seguendola e tirando fuori carta e penna, in tono che non ammette repliche)*

Aspetta! Dammi il tuo numero di telefono, così ti dico com'è andata e ti finisco di raccontare tutto...

Stefania rimane un attimo interdetta, mentre la segretaria si riaffaccia dalla porta di destra come per chiamarla ancora meravigliandosi del suo indugio.

ALESSANDRO - *(In attesa, pressante)* Bé?

STEFANIA - *(Tutto d'un fiato)* ...24, 12, 63, 9... mi trovi la sera.

Stefania esce immediatamente da destra e con lei si ritira anche la segretaria, stupita.

VALENTINA - *(Spingendo Alessandro verso la porta di destra)* Avanti, accomodate! La dottoressa Torricelli è tutta tua...!

ALESSANDRO - *(Infastidito e preoccupato dal tono sarcastico di Valentina)* Ma che le hai detto?

VALENTINA - *(Uscendo dalla porta di sinistra, sul fondo, ridendo)* ...Buon divertimento...

ALESSANDRO - *(Sull'uscita di Valentina, gridandole dietro)* Le hai detto qualcosa...?! *(Tornando indietro e avviandosi verso destra, furioso)* Lo sapevo io che non ci dovevo venire in un Consultorio Familiare!

Sull'uscita di Alessandro.

BUIO

II QUADRO

La scena è cambiata. Si tratta ora di un monolocale che capiremo essere una casa di studenti. Sulla sinistra, in fondo, la porta d'ingresso, sulla destra, in primo piano, la porta del bagno. Sulla sinistra, rivolto verso il pubblico, un divano-letto a due piazze, un tavolino, qualche mobile con dei libri, un paio di sedie, il tutto non coordinato e decisamente occasionale, sulla destra un «angolo-cottura». C'è un telefono, vicino al divano-letto e un televisore, sempre vicino al divano-letto, «di profilo» o «di schiena» (posto che un televisore possa avere una schiena) rispetto al pubblico. Al riaccendersi delle luci la scena è vuota e in penombra. Dopo un istante, rumore di chiavi e voci: la porta d'ingresso si apre ed entrano Stefania e Veronica, una ragazza poco più grande di Stefania, dall'aria molto sicura; entrambe indossano vestiti autunnali e portano in mano diverse buste della spesa. Veronica ha anche una borsa piuttosto capiente o uno zainetto. Una volta entrate, e dopo aver acceso la luce, entrambe poggiavano le buste sul tavolino e il loro dialogo si svolge mentre mettono a posto la spesa tra il tavolino e l'angolo-cottura.

STEFANIA - *(Entrando e accendendo la luce)*

...E quindi, per la prima volta dopo tre anni, Marco è venuto qui e mi ha raccontato tutto, disperato...

Ma stava proprio male, eh... male sul serio...

VERONICA - *(Scettica, con aria di «donna visuta»)* Sì, sì, me lo immagino... Fanno tutti così, è un «classico»...

STEFANIA - Ah, ma sai che mi ha detto dopo che lo avevo consolato per una giornata intera, che me lo ero coccolato... Mi fa... - con una voce... con degli occhi... dolcissimi! - mi fa - «Sai che non riesco a capire come ho fatto a lasciarti...».

VERONICA - *(Nauseata)* Oh dio!

STEFANIA - *(Divertita)* E io gli ho risposto - «Neanche io!»... Sapessi che faccia che ha fatto...

VERONICA - *(Ridendo)* Brava! Te l'ho detto che è un «classico»: appena vengono «abbandonati» si rifugiano tra le braccia di quelle che loro hanno «abbandonato»... Quanti anni era che stava con Sara?

STEFANIA - Eh, due e mezzo, quasi tre, ormai...

VERONICA - Capirai... Allora sarà «inconsolabile»...

STEFANIA - Eh, sì, sta proprio male... Forse non l'ho mai visto così... È che lui a questa storia ci credeva proprio... non avrebbe mai pensato che lei lo potesse lasciare... *(Ironica e pratica)* D'altra parte neanche io avrei mai pensato che lui mi potesse lasciare, quando mi ha lasciato...

VERONICA - *(Cinica)* Appunto. Adesso è il suo turno... Non ti fare coinvolgere.

STEFANIA - *(Evasiva)* Ma sì, certo... Tanto io devo studiare... e poi lui adesso parte... Va a fare il rappresentante per quella ditta farmaceutica... sai quella che gli avevo trovato io... Solo che

fin'ora non aveva voluto viaggiare per non lasciare Sara...

VERONICA - Ah, e adesso che lei lo ha mollato... *(Fa un gesto con la mano come per dire «ciao»)*.

STEFANIA - Sì, fino a Natale... Però ogni tanto torna... Il fine settimana... Perché non lavora proprio tutti i giorni, dipende da dove lo mandano...

(Cambiando tono, come seguendo il filo di un suo ragionamento interiore) Più che altro ha bisogno di parlare, di sfogarsi, di riuscire a capire perché Sara lo ha lasciato...

VERONICA - *(Interrompendola, cinica)* Solita storia! Ripeto: stai alla larga, fregatene!

STEFANIA - *(Ribellandosi debolmente)* Vabbé, mica me ne posso fregare completamente, scusa...

Proprio adesso che lui ha bisogno di me «come amica» io lo mollo... E poi noi siamo prima di tutto amici... A parte il fatto che gli voglio bene...

Insomma, non me la sento!

VERONICA - *(Pratica)* Insomma spero di tornare con lui.

Stefania, colpita nel vivo, fissa Veronica con rabbia mentre lei, noncurante, tira fuori dalla borsa un camice bianco da medico e comincia ad osservarne una macchia; poi, accortasi del gelo di Stefania riprende.

VERONICA - *(Voltandosi a guardare Stefania, conciliante)* Non c'è niente di male!

STEFANIA - *(Arrabbiatissima ma cercando di controllarsi)* Senti... io non ci penso nemmeno a tornare con Marco, è una cosa che ho superato completamente...

Però mi fa incazzare il fatto che tu parli come se dovessi decidere tu che cosa sento io dentro!

VERONICA - *(Senza raccogliere, in tono materno)* Ma non ti arrabbiare... Guarda che io lo dicevo per te... di stare alla larga anche «come amica»...

Che poi... Non venirmi a raccontare fesserie... «come amica»... Sei stata innamorata di lui, potresti esserlo di nuovo... lascialo perdere, lui ha solo bisogno di te, adesso, perché sta male... È umano, è normale, è un «classico», te l'ho detto, specialmente per gli uomini... Non ti fare fregare...

STEFANIA - *(Ancora più arrabbiata ma cercando di reprimersi)* Sì... sì... Scusa, ma quando parli così non ti sopporto... *(Esplosivo)* Cosa ne sai tu di quello che sento io, di quello che sente lui...

Credi di avere questa grande esperienza, di pontificare...

Stefania viene interrotta dagli squilli del telefono. Sbuffa in direzione di Veronica e va a rispondere.

Veronica sospira, riprende a guardare il suo camice e, durante la telefonata, esamina un flacone di detersivo appena tolto dalla spesa, poi, con aria di sfida, entra nel bagno con in mano detersivo e camice con l'evidente intenzione di smacchiarlo.

STEFANIA - *(Rispondendo al telefono)* Pronto... sì, sono io... sì... Ah, ciao! Come va? Certo che mi ricordo, sì... Poi non mi hai più chiamato... E com'è andata dalla Torricelli? *(In tono comprensivo, grave)* Ah... Ah... Ah, ho capito. Quindi non ci sei più tornato... Io pensavo di rincontrarti lì...

Ah no, eh?!... Ah, va bé... E come va con... *(Cercando di ricordare il nome)* Federica...? Ah... addirittura...?! Ma ci hai parlato ancora...? *(Cambiando totalmente tono, spiazzata e un po' titubante)* Eh? sì... sì, certo... se credi che ti posso aiutare... Ah sì, bé, senz'altro... Eh, quando vuoi tanto io devo sempre studiare, un giorno vale l'altro è lo stesso... *(Assentendo)* Va bene... Ma sì, sì non ti preoccupare, ti capisco... va benissimo... E dove ci vediamo? *(Ancora più spiazzata)* Ah... ah bé... se vuoi... Sì, sì, certo... va bene... Sto in via Aldobrandini 4, sai dov'è? Ecco, sì... una traversa... Va bene allora ti aspetto domani... Sì, sì, di niente, di niente, non ti preoccupare... Ciao!

Stefania mette giù il telefono con aria allibita.

STEFANIA - *(Ferma, come a se stessa, ma con la precisa intenzione di farsi sentire da Veronica)* La gente è pazzo! Completamente pazzo! *(Avviandosi verso la porta del bagno)* ...E poi dicono a me che vado dallo psicologo!

VERONICA - *(Affacciandosi dal bagno, con il camice in mano)* Eh? Ma che stai dicendo? Che è

SCHEDE D'AUTORE



FRANCESCA SATTA FLORES è nata a Napoli il primo giugno del 1968. Ha conseguito il diploma di maturità classica, si è iscritta alla facoltà di Lettere e attualmente è in attesa di discutere la tesi di laurea. Ha condiviso varie esperienze cinematografiche e televisive del padre, ha collaborato alla stesura di alcune sue sceneggiature e preso parte ad alcuni suoi lavori. Ha avuto successivamente altre esperienze teatrali. Nel '93 la sua commedia *Sempre meglio che mangiare cioccolata* ha ottenuto una segnalazione al premio «Riccione Ater per il teatro». È del '94 la segnalazione dell'Idi per *Sopra la media stagionale*. □

successo?

STEFANIA - (*Soddisfatta di aver attirato l'attenzione di Veronica su un argomento diverso da quello della loro precedente conversazione*) Ti ricordi quel tizio che avevo incontrato al Consultorio?... Quello che voleva chiedere alla Torricelli che cosa doveva fare con la ragazza che lo aveva mollato...?

VERONICA - E allora?

STEFANIA - E allora adesso mi ha telefonato, era lui e mi ha detto che ha bisogno di parlarmi, se per favore ci possiamo vedere perché lui è talmente disperato che potrebbe «commettere una pazzia»...!

VERONICA - Oddio, ma li attiri tutti tu gli sfigati in crisi...! Questo sembra uscito da «Via col vento»... Devi avere un fluido speciale...

STEFANIA - Insomma, lui è convinto che io lo posso aiutare...

VERONICA - (*Interrompendola*) Certo! Fallo conoscere a Marco, così si costituiscono Fondatore e Socio Onorario e aprono un bel club...!

STEFANIA - Ma dai! Prendila sul serio per un momento... Quello domani viene ed è proprio un casino... (*Pensierosa, preoccupata*) Perché domani avevo la riunione di dipartimento, dovevo fare vedere il primo capitolo a Musti... Vabbè che glielo posso fare vedere anche giovedì, così intanto ci lavoro un altro po'... Però giovedì dovevo andare in ospedale da Ricciardi...

VERONICA - (*Interrompendola affettuosamente, dopo averla osservata con espressione attenta e quasi divertita*) ...Sai che c'è una cosa di te che non riesco proprio a capire... Se ti dà tanto fastidio quando io mi «intrometto» nelle tue cose o «interpreto» i tuoi sentimenti - perché è così che ti sembra, giusto? - come puoi permettere che Marco o qualcun'altro ti rigiri come gli pare...?

STEFANIA - (*Stefania la fissa con aria stupita, sulle difensive*).
VERONICA - (*Continuando*) No, voglio dire... Tu che ci tieni tanto alla libertà, all'autonomia... -

e fai bene - ...Tanto che bisogna stare attenti a come ti si parla... Come fai a lasciarti andare così?! Basta che ti telefoni il primo tipo che capita, anzi, una specie di cretino che hai visto solo una volta in vita tua e che ha deciso di sfruttarti come «psichiatric help», e tu lasci perdere tutte le cose che devi fare, l'ospedale, la tesi, tutto, per non dirgli semplicemente «no»... Finché lo fai con Marco posso anche capirlo... - Anche se non fai bene - ...ma con quest'altro... Proprio non me lo spiego...

STEFANIA - (*Cercando di mostrarsi sicura*) Certo, perché tu hai sempre le idee troppo chiare! Vedi tutto netto, preciso... Io no, io sono più flessibile, elastica... Si tratta solo di un pomeriggio... ho un sacco di tempo per studiare... Il primo capitolo glielo porterò giovedì...

VERONICA - (*Tagliando corto*) Sì, sì... Non è questo il problema, e mi hai capito benissimo... Tu non sai dire di no...!

STEFANIA - (*Polemica*) Tu invece sì, non è vero? Tu sai sempre quello che è giusto e quello che è sbagliato, quello che si deve e quello che non si deve fare... Ma d'altra parte è normale: sei un Saggiario...

VERONICA - (*Insofferente*) Ahh... di nuovo con questa storia...

STEFANIA - (*Continuando*) ...Io invece sono Acquario: volitiva, determinata, ma anche aperta, elastica, fantasiosa, dinamica... pronta a modificare le mie decisioni...

VERONICA - (*Interrompendola*) Ogni volta che non vuoi discutere tiri fuori questa storia dei segni... Va bene, va bene... (*Cambiando tono e mostrando a Stefania il camice che ha in mano*) Sentì, non è che ti viene in mente qualcosa per togliere questa macchia?

STEFANIA - (*Lietissima di cambiare argomento*) Hai provato con lo spazzolino e il sapone?

VERONICA - Sì, ma il detersivo che abbiamo comprato fa schifo! Te lo avevo detto di prendere

quell'altro, anche se costa un po' di più, che è tutta un'altra cosa...

STEFANIA - (*Interrompendola, ridendo*) Oddio! Sembriamo proprio una pubblicità. Oddio, Veronica... stiamo diventando casalinghe!

VERONICA - (*Ridendo anche lei*) Almeno fossimo capaci...! E invece... Casalinghe, e pure fallite!

STEFANIA - (*Smettendo di ridere, indicando il camice*) ...Lo dovresti portare a tua madre sabato...

VERONICA - Eh, non credo che questa settimana torno a casa... E poi fino a sabato come faccio? Vabbè che il mio reparto è uno schifo, ma insomma...

STEFANIA - (*Cercando di sdrammatizzare*) Ma dai... capita che ti puoi macchiare, no? Fammi vedere, cos'è mercurio cromo, disinfettante, (*Leggermente schifata*) ...sangue?

VERONICA - (*Leggermente imbarazzata ma soprattutto divertita*) No... È nutella!

STEFANIA - (*Scoppiando a ridere*) Ah... Adesso ho capito... non vuoi che scoprano il segreto se non ti finiscono le scorte... (*Prendendo un altro camice, il suo, che era appeso all'attaccapanni o poggiato da qualche altra parte*) Guarda, per questi due giorni prendi il mio... tanto al massimo io devo andare a finire il tirocinio in pediatria e lì... una macchia marrone passa inosservata... E poi sabato lo porto da mia madre.

VERONICA - (*Prendendo il camice di Stefania*) Grazie... Ma allora tu sei sicura di tornare a casa questo fine settimana?

STEFANIA - (*Rassegnata*) Eh, mi sa proprio di sì... Se non torno neanche questo sabato mia madre...

Suonano alla porta con una bella scampanellata vivace. Veronica guarda l'orologio e va ad aprire.

VERONICA - (*Avvicinandosi alla porta*) Spero per lui che sia Fabrizio...! Doveva essere qui venti minuti fa...

Veronica apre la porta mentre Stefania prende il camice macchiato e comincia a sua volta a cercare di pulirlo.

Sulla porta c'è Fabrizio, un ragazzo dell'età di Veronica, o poco più grande, dall'aria molto simpatica e leggermente allampanata. Ha un aspetto, nell'insieme, un po' fragile e buffo ma ispira, con i suoi gesti e il modo di parlare, un gran senso di fiducia e di stabilità. Ha in mano un giornale e una valigetta da dottore e indossa un impermeabile o una giacca.

FABRIZIO - (*Precipitandosi dentro e poggiando valigetta e giornale, allegro*) Salve! Si è messo un freddo fuori... Sembra di essere già in autunno...! VERONICA - (*Ironica*) E infatti siamo in autunno...! Da più di 15 giorni... (*Leggermente polemica*) Almeno sai che anno è, visto che dell'ora non se ne parla proprio...?

FABRIZIO - (*Salutando con un bacio, tenero*) Ma dai... Ho fatto più presto che ho potuto... Vengo direttamente dalla clinica, non sono neanche passato da casa...

VERONICA - (*Sempre un po' polemica*) ...E vorrei vedere...!

FABRIZIO - (*Salutando Stefania che sta cercando di pulire il camice*) Hei hei... (*Osservando la macchia*) Problemi di incontinenza, eh?... Stai facendo tirocinio in Pediatria?

Veronica e Stefania scoppiano a ridere.
STEFANIA - (*Ridendo, a Veronica*) Hai visto che funziona...!

FABRIZIO - (*Senza capire, divertito*) Ho detto qualcosa di divertente? Hei, fatemelo sapere che chiedo i diritti d'autore, così almeno guadagno qualcosa...

STEFANIA - (*Ridendo*) No, niente... niente... è che...

VERONICA - (*Interrompendola, a Fabrizio*) Te lo spiego dopo io... Dai che se non facciamo tardi...

STEFANIA - Ah, dovete uscire...?
VERONICA - (*Andando nel bagno*) Sì, abbiamo il Cineforum...

FABRIZIO - (*A Stefania, gentile*) A proposito, vuoi venire? Stasera c'è un bellissimo film di Tarkovskij «prima maniera» in versione origina-

le, sei ore... È tutto in russo, però con i sottotitoli in portoghese si capisce facilmente...

STEFANIA - (Ironica) No, grazie... Oggi non mi sento incline a questa cinematografia d'evasione... Credo che resterò in casa a guardare una bella cassetta con il meglio di Mike Bongiorno nell'ultimo ventennio... Almeno devi ammettere che come masochismo è molto più diretto...

VERONICA - (Uscendo dal bagno, pettinata e truccata interrompendo Stefania e Fabrizio che ride) Sei sicura che non vuoi venire? Dopo andiamo al ristorante cinese...!

FABRIZIO - (Nauseato e avvilito) Di nuovo? Non potremmo mangiare una pizza, solo per una volta... o anche un piatto di spaghetti, o di tagliatelle... o al limite una cotoletta alla milanese... Insomma, qualcosa che sia scritto in italiano...!

VERONICA - (Scherzando, ma in tono lievemente polemico) Tu vuoi i sottotitoli in portoghese? E io voglio gli «involanti primaverili»!

FABRIZIO - (Infilandosi l'impermeabile o la giacca e raccogliendo giornale e borsa, a Stefania) Vedi che prezzo alto ha la cultura?! Vabbé, mi consolo pensando quello che dovrei mangiare tu guardando Mike Bongiorno...!

VERONICA - (Spingendo Fabrizio fuori dalla porta, scherzosa e un po' materna, a Stefania) Allora mi raccomando... «Non aprire a nessuno...!».

STEFANIA - Neanche a te se ti dimentichi le chiavi?

VERONICA - (Ormai fuori dalla porta, cercando il mazzo di chiavi e mostrandolo, fiera, a Stefania) ...A nessuno! Ciao, buonanotte...!

FABRIZIO - Buonanotte!

STEFANIA - (Chiudendo la porta) Ciao ciao... Buonanotte.

Una volta usciti Fabrizio e Veronica si sentono ancora per un istante i loro passi e le loro risate che si allontanano giù per le scale. Stefania prende nuovamente in mano il canicé di Veronica e lo osserva come per valutare l'effettiva gravità della macchia, poi, come dicendo «ma chi se ne frega!» lo appende all'attaccapanni e si allontana. Va nell'angolo cottura, apre il piccolo frigorifero, prende una lattina di qualcosa e ne beve un po', poi ritorna di là, accende la televisione e apre il divano-letto preparandolo per la notte. La televisione, il cui schermo è invisibile al pubblico e di cui percepiamo - piuttosto chiaramente - solo il sonoro, sta trasmettendo le previsioni del tempo che si preannuncia anacronisticamente tremendo, con piogge torrenziali e temperature al di sotto della media stagionale. Stefania ha appena finito di sistemare il letto che squilla il telefono.

STEFANIA - (Precipitandosi a rispondere e abbassando il volume del televisore con il telecomando) Pronto...! (Improvvisamente felice, dolcissima) Ah... sei tu! Ciao... Ma non dovevi partire...? Dove sei?... Ah... (Felicitemente sorpresa) e mi chiami da lì?! Ma come stai...? Ah, ah... (Agitando) Hai sentito Sara? Ma l'hai chiamata tu? (Tranquillizzandosi) Ah, ti ha chiamato lei, sì... ho capito... Ah...ah... Sì, ma che si senta in colpa non vuol dire niente, te l'ho detto... Anch'io quando ho lasciato Antonello... (Sorpresa) Ah, sabato torni qui? Ma sì, certo che ci sono! sì, sì... Non pensavo di tornare a casa questa settimana... Veronica? (Bluffando chiaramente) No, mi sa che lei invece va via... Sì, sì... certo, così se vuoi, puoi venire a dormire da me, certo... Allora stammi bene, eh?! Mi raccomandando... Un bacio, sì, sì... ci risentiamo... ciao...

Stefania mette giù il telefono sospirando, con una specie di sorriso infelice. Guarda l'orologio e immediatamente compone un numero telefonico, visibilmente preoccupata.

STEFANIA - (In tono radicalmente diverso dal precedente, preoccupata, titubante, un po' infantile) Pronto... Mamma! Ciao... come va? Eh, a me benino... Senti, ti volevo dire... C'è un problema... Mi hanno messo un tirocinio sabato pomeriggio, per cui... (Esasperata, sofferente, ma sempre in maniera un po' infantile) No... no, mamma non fare così, per favore...! Non le dire queste cose, dai... Eh? No, ma solo la domenica che vengo a fare... e poi approfitto per pulire un po' qua, per

lavare i vestiti... Eh, sì, lo so che se li porto a casa, con la lavatrice... Ma dai mamma, ti prego... vengo la prossima settimana... (Alterandosi) Ma scusa, se ho da fare! Ti dico che ho da fare, sì, per l'università... il tirocinio, certo! Ma no, ma che c'entra questo... che c'entra che non ti voglio più bene... (Chiamando) Mamma... mamma... (Cambiando tono, leggermente più tranquillo, sicuro) Papà?! Ciao... Eh no, mi dispiace, mi hanno messo un tirocinio... vengo la settimana prossima... però, senti... a mamma lo spieghi tu che non è che non le voglio più bene... (Indignandosi) Ma come «sembra»?! Papà, dai... Ma ché, ti ci metti anche tu...? (Rassegnata) Sì, lo so, lo so che mamma ha bisogno di me, lo so, lo so, lo so... Sì, la prossima settimana vengo... Promesso! Ciao... (Gli manda un bacio) Buonanotte!

Stefania mette giù il telefono con aria pensierosa e afflitta e alza il volume della televisione, quasi sovrappensiero. Si distingue chiaramente la voce di Mike Bongiorno in uno qualsiasi dei suoi programmi.

STEFANIA - (Accasciandosi a sedere sul letto, angosciata, riferendosi alla situazione nel suo insieme) Oddio...! Mi sa che era meglio Tarkovskij con i sottotitoli in portoghese!

BUIO

III QUADRO

La scena è la stessa del quadro precedente. Piccoli cambiamenti qua e là (libri spostati, il divano letto chiuso, cappotti appesi all'attaccapanni) mostrano che è trascorso del tempo, un mese circa. La luce è artificiale e un po' fioca, come può essere quella di un piccolo appartamento di città in una piovosa sera di novembre. In scena c'è Stefania, seduta al tavolino, intenta a studiare, circondata da pile di libri, e, seduto sul divano, di fronte al pubblico, Alessandro, intento anche lui a studiare, ma con aria molto meno concentrata. Entrambi indossano un abbigliamento ormai invernale. Alessandro ha l'aria di essere perfettamente a suo agio e la situazione appare, nel complesso, ormai consueta.

Al riaccendersi delle luci, Stefania appare immobile, concentratissima nello studio, mentre Alessandro sembra distratto: alza spesso la testa dal libro, si guarda intorno, e, di tanto in tanto, controlla se Stefania sta ancora studiando.

ALESSANDRO - (Con apparente indifferenza) Mhm... Che ore sono?

STEFANIA - (Senza staccare gli occhi dal libro con il tono di una «comunicazione di servizio») Le sette e trentacinque.

ALESSANDRO - (Dopo una pausa, con lo stesso tono fintamente distaccato) Mi sa che pioverà...

STEFANIA - (Senza alzare la testa, cercando di non distrarsi) Mhm...

ALESSANDRO - (Dopo un'altra pausa, come prima) Sì è messo proprio freddo...

STEFANIA - Mhm...

ALESSANDRO - Erano anni che non faceva così freddo...

STEFANIA - Ah...

ALESSANDRO - (Perdendo man mano il tono indifferente e distaccato) La televisione dice che siamo sotto la media stagionale...

STEFANIA - Mhm...

ALESSANDRO - Pensa se nevicata!

STEFANIA - (Cercando in tutti i modi di scoraggiare Alessandro, senza guardarlo neppure) Mhm...

ALESSANDRO - (Entusiasta) Sarebbe meraviglioso! A me piace un sacco andare sulla neve, anche se non ci vado mai... Lo sai che però una volta siamo andati a sciare con tutta la mia famiglia, era venuta anche Federica... e allora io ho preso lezioni assieme a mio padre e ho imparato benissimo, mi è bastata una settimana...! Invece mia madre ha fatto un tale macello...! Lei è proprio negata... Ci ha provato i primi due giorni e poi è rimasta in albergo con Federica a prendere il sole... E mi ricordo che c'era un rifugio tutto di legno, vicino alle piste, dove facevano una cioccolata calda che era la fine del mondo...

STEFANIA - (Interrompendolo, esasperata, ma

cercando di non darlo a vedere) Ma tu hai già finito di studiare?!

ALESSANDRO - (Sbuffando, come un bambino) Non ce la faccio più! Sono «cotto»...! Saranno almeno tre ore che studiamo... (Ascoltando un rumore di tuoni e di pioggia) Ah, ecco! Senti, senti...? Comincia a piovere... Senti che tuoni?!

STEFANIA - (Cercando di mantenersi calma e paziente) Ma tu studi sempre così poco? Voglio dire... Non sono mica tante tre ore...

ALESSANDRO - Scherzi?! Non ho mai studiato tanto come in quest'ultimo mese a casa tua...! Di solito non riesco a fare più di un'ora, un'ora e mezza al massimo... Poi devo fare qualcos'altro... Uscire, correre, fare una telefonata... E poi, da quando è successo il casino con Federica... Capirai... non riesco a stare nemmeno un secondo sui libri... Infatti meno male che ho trovato te...

STEFANIA - (Scherzandosi) Ma dai...

ALESSANDRO - (Che non intendeva affatto farle un complimento, continuando) ...Qui almeno non penso... Cioè, penso di meno... e se ho bisogno di sfogarmi parlo con te e mi passa!

STEFANIA - (Sarcastica) Già!

ALESSANDRO - (Come folgorato, improvvisamente) Ah! Ma lo sai che oggi... Che giorno è, aspetta... Il cinque, giusto... il cinque... (Grave) Lo sai che oggi è un mese e diciannove giorni che mi ha mollato?

STEFANIA - (Asciutta, nel vano tentativo di tagliare il discorso) Ah, eh sì...

ALESSANDRO - Tutto questo tempo... e non mi sembra ancora vero...

STEFANIA - (Tentando di riprendere a studiare, nella speranza che Alessandro capisca la situazione e smetta di chiacchierare) Eh già...

ALESSANDRO - (Nuovamente distratto dal rumore della pioggia) Oddio, senti quanto piove...! (Prendendo il telecomando e accendendo la televisione) Aspetta che vediamo le previsioni del tempo...!

Stefania sospira, esasperata, tentando, tuttavia, di controllarsi e di continuare a studiare.

ALESSANDRO - (Seguendo le previsioni del tempo alla televisione) ...Ecco, vedi...? Lo sta dicendo proprio adesso: l'anticiclone delle Azzorre... (Con entusiasmo, in crescendo) Ah, guarda come si vede bene con la foto del satellite! (A Stefania, strillando) Guarda, guarda, guarda!

STEFANIA - (Alzando la testa e gettando un'occhiata alla televisione, esasperata) Ma sì, si vede benissimo...!

ALESSANDRO - (Entusiasta) Mi fanno impazzire queste invenzioni... Perché, se ci pensi, una macchina che dallo spazio fa la fotografia alla Terra... È l'uovo di Colombo... però, a farlo... È per questo che volevo fare Ingegneria, sì, perché io ci sono molto portato, è proprio il campo mio... Però poi avrei dovuto fare solo quello, smettere di nuotare, di suonare... E allora no: meglio «Economia e Commercio», così ho anche tempo per uscire, per vedere qualcuno, (incupendosi per un attimo) la ragazza, quando ce l'avevo... Insomma, è un'altra cosa...

STEFANIA - (Che sulla battuta di Alessandro ha chiuso il libro, esasperata, ed è venuta a sedersi sul divano accanto ad Alessandro con aria di sfida, polemica) Invece se fai Medicina non puoi fare proprio nient'altro... È una facoltà che ti prende completamente e ti obbliga a stare sui libri per almeno otto ore al giorno tutti i santi giorni dell'anno.

ALESSANDRO - (Con la massima indifferenza, senza cogliere la polemica) Ah sì...?

STEFANIA - Sì...! E infatti io non esco, non vado in palestra, non...

ALESSANDRO - (Interrompendola, con la massima naturalezza) Ma non hai fame tu?

STEFANIA - (Disorientata) Eh?

ALESSANDRO - (Senza curarsi minimamente dello smarrimento di Stefania) Sono già le otto... Non hai fame?

STEFANIA - (Polemica) Di solito io continuo a studiare fino alle undici...

ALESSANDRO - (Incredulo) Anche dopo che io vado via?

STEFANIA - Certo...! Altrimenti...

ALESSANDRO - (Interrompendola) Senti, tu la

Fragilità della generazione giovane

FRANCESCA SATTA FLORES

Sopra la media stagionale è uno spaccato sulla vita e le esperienze di un gruppo di ragazzi poco più che ventenni, giunti quasi alla conclusione dei loro studi e quindi sul punto di operare quelle scelte che consentiranno a ciascuno di essi di diventare «adulto». Attraverso le banali vicende del loro vivere quotidiano traspaiono le ansie, i desideri e le inquietudini che, pur tormentandoli, «dovrebbero» aiutarli a crescere. In effetti i miei personaggi, ognuno a suo modo, illudendosi chi più e chi meno, prendono coscienza di quanto sia difficile raggiungere un equilibrio duraturo. In questo contesto anche il rapporto con la famiglia è vissuto in un continuo altalenare di volontà di compiacimento e di desiderio di emancipazione dalla stessa, predominando l'esigenza di vivere ognuno la propria vita. È ovvio che tali problemi, antichi come l'uomo, sono stati vissuti in tutte le epoche, ma io ritengo – ed ho voluto farlo intendere attraverso i protagonisti della vicenda – che la nostra generazione, di fronte alle incertezze di questa epoca, rivela, sotto un'apparente durezza e indifferenza, una particolare fragilità. □

sai fare la «carbonara»?

STEFANIA - (*Sperando di aver capito male*) Eh?
ALESSANDRO - (*Alzandosi e andando all'angolo cottura, cominciando a frugare dappertutto alla ricerca degli ingredienti*) Se non la sai fare non c'è problema, la faccio io... Gli ingredienti ci sono? (*Fermandosi un istante, improvvisamente conscio dello smarrimento di Stefania, poi, espletivo*) No, perché io oggi sono venuto a piedi... e adesso piove talmente... Ti va se resto qui a cena e poi torno a casa dopo?

STEFANIA - (*Sforzandosi di essere gentile*) Eh? Ah sì, sì... Va bene, va bene...

ALESSANDRO - (*Ricominciando a frugare*) Allora... Ci sono i fusilli? No, perché senza i fusilli la carbonara proprio non va... (*Non avendo trovato la pasta prende una pentola per riempirla d'acqua*)

STEFANIA - (*Paziente*) Aspetta... (*Aprondo un altro sportello e prendendo un pacco di fusilli*) la pasta è qua... Ah, sei fortunato, i fusilli ci sono...

ALESSANDRO - (*Pignolo*) Lunghi o corti? (*Con aria da intenditore*) Eh, sai... perché per la carbonara ci vuole il fusillo lungo, si sa...

STEFANIA - (*Osservando il pacco di pasta e rassicurando Alessandro*) Lunghi, lunghi...

ALESSANDRO - (*Impossessandosi del pacco di pasta e cominciando a metterle manciate in tre piatti, per fare le porzioni*) Ah... perfetto: mezzo chilo di fusilli...

STEFANIA - Come «mezzo chilo»...?

ALESSANDRO - (*Mostrandole i piatti e le porzioni che sta facendo*) Eh, 125 per te, 125 per la tua amica... e 250 per me...!

STEFANIA - (*Ridendo*) ...No, no... Guarda, Veronica è andata in palestra e chissà quando torna, e io sono allergica alle uova...

ALESSANDRO - Ah, che peccato! (*Aggiungendo alla «sua» porzione quella di Veronica*) ...Vabbè allora tu la mangi in bianco... ci mettiamo solo due uova per me...

STEFANIA - (*Avendo ormai rinunciato ad avere il controllo della situazione*) Sto tagliando la cipolla... che altro devo fare poi?

ALESSANDRO - (*Dandosi da fare con olio, pentolini ecc.*) Ah non ti preoccupare, il resto lo faccio tutto io... Ma quanto l'hai tagliata fine la cipolla...? (*Ispezionando il lavoro di Stefania*) No, no... Deve essere molto più fine. (*Facendole vedere praticamente*) Ecco, così... perché il segreto è tutto lì...

STEFANIA - (*Mettendo la pentola con l'acqua sul fuoco e tornando a sedersi sul divano, ironica*) ...nella cipolla?

ALESSANDRO - (*Senza raccogliere l'ironia asciugandosi le mani e raggiungendo Stefania, soddisfatto*) Ah... adesso è tutto a posto... tra un

quarto d'ora avremo la carbonara migliore del mondo...! (*In tono improvvisamente riflessivo, nostalgico*) Sai che Federica me la faceva sempre la carbonara? E che carbonara! Non ho mai trovato nessuno che la facesse così... Tranne mia madre, naturalmente, ma lei non conta, è bravissima a cucinare tutto...! (*Incupendosi*) E pensa che quando mi ha lasciato mi ha dovuto rinfacciare perfino questo... Sì, perfino la carbonara...! (*A Stefania, che lo ascolta con attenzione*) Mi ha detto... mi ha detto che questa era una di quelle cose che lei faceva per forza, per fare piacere a me... ma che a lei la carbonara non le piaceva, non le era mai piaciuta, anzi, mi aveva sempre fatto credere che le piacesse per «avere qualcosa in comune con me»...! (*Disgustato*) Ma ti viene in mente niente di più cretino? Invece a parlare in generale lei è bravissima, sì... Mi diceva sempre la stessa cosa, (*cantilenando*) che improvvisamente ha capito di non essere «se stessa», di essersi ingannata per tanto tempo e che quindi ha avvertito l'imprescindibile necessità psicofisicoemotiva di mollarmi e di mettersi alla ricerca della vera «se stessa»...! (*Nauseato*) Che bel pippone mentale, eh?! Però quando le chiedevo di farmi degli esempi mi sapeva dire solo stronzate come questa della carbonara...!

STEFANIA - (*Timidamente*) Non avrà voluto ferirti...

ALESSANDRO - (*Aggressivo*) Non avrà voluto ferirmi? Quella se ne frega di me...! Ma come fa a dire che non era «se stessa» con me...? Mica l'ho costretta io a mettersi con me, mica la minacciavo con la pistola...!

STEFANIA - (*Scuotendo la testa*) Ma non hai mai sentito parlare di «bisogno d'affetto»...?

ALESSANDRO - (*Scettico*) Ma questo che c'entra...

STEFANIA - (*Interrompendolo*) Non ti è mai capitato di avere tanto bisogno che una persona ti prenda in considerazione, da rinunciare a te stesso perché questa persona rimanga con te...? Voglio dire: cambiare i tuoi pensieri, le tue esigenze, i tuoi gusti, il tuo modo di essere... Molti lo fanno senza neanche rendersene conto... e anche chi se ne accorge non sempre riesce ad uscire da questo meccanismo... e uscirne, comunque è sempre molto doloroso... (*Sospirando*) Sono sicura che adesso Federica non sta bene per niente...

ALESSANDRO - (*Interrompendola con foga*) Ah, ecco... Vedi che lo dici anche tu: Federica è malata! È l'unica cosa che ho capito di tutto quello che hai detto... (*Improvvisamente sorpreso*) Ma sai che parli proprio come lei... mi fai quasi impressione... Davvero... Parlate nello stesso modo complicato, inconsistente... Usate perfino le stesse parole... (*Accalorandosi*) Ma come si fa a

lasciare uno dopo quasi tre anni, per quel mucchio di parole... di «essere se stessi», di «non essere liberi» e tutte quelle altre storie che hai detto tu prima... Come si può interrompere una storia, mollare uno – me – per delle cose così... Non lo so... io non riesco a capirlo... tu lo capisci...?

STEFANIA - (*Solenne*) Io l'ho fatto. Perciò ti posso dire che liberarsi di una dipendenza – mollare l'altro – fa malissimo prima di tutto a se stessi, perché evidentemente ci si è messi in crisi, e quello di lasciare l'altro non è che il primo piccolissimo passo...

ALESSANDRO - (*Interrompendo Stefania e precipitandosi verso l'angolo cottura*) Oddio, l'acqua...! (*Abbassando la fiamma del fornello e prendendo la pasta da calare*) Chissà da quant'è che sta bollendo! Dai, caliamo la pasta sennò si consuma tutta... ci avevi messo il sale...?

Stefania annuisce, frustrata dalla disattenzione di Alessandro nei suoi riguardi.

ALESSANDRO - (*Calando la pasta nell'acqua bollente*) Ah bene, bene... Ecco qua...! (*Guardando l'orologio e poi avviandosi tranquillamente al telefono e cominciando a comporre un numero*) Ah senti, mentre tu sbatti le uova ti dispiace se telefono un attimo a casa che sennò mia madre si preoccupa...

STEFANIA - (*Sbattendo le uova e guardando Alessandro, conscia che il suo assenso è del tutto marginale*) Certo, certo, telefona...

ALESSANDRO - (*Parlando al telefono*) Pronto! Ciao mà... (*Sulla difensiva*) Eh, sono a casa di Stefania, dove vuoi che sia... Ma dai, sù... non è mica così tardi... (*Scocciato*) ...E infatti ti ho telefonato, no? Senti... io ho pensato, dato che stavamo studiando bene, e poi piove anche... Io mi sa che resto a cena qui... Ah, non piove più? Vabbè, ma ormai stiamo preparando... E come facevo a dirtelo prima, scusa, se non lo sapevo neanche io... E vabbè, te l'ho detto adesso... non è uguale? (*In tono più calmo, quasi deluso*) Ah sì...? Bé, lo mangiate voi... magari me ne lasci un po' per domani... (*Grave, come affrontando un argomento su cui non si può scherzare*) Ah, ah, hai fatto anche il sugo coi polipetti?... E va bé, mi lasci pure quello... Ma sì, ma sì, lo so che lo fai apposta per me, perché mi piace, sì... Vabbè, ma per questa volta... (*Accalorandosi progressivamente, in crescendo*) Ma come facevo a dirtelo prima se non lo sapevo neanche io? Sì, sì, ho capito che non piove più, ma ormai... Mamma, porca miseria, ho quasi 26 anni! Insomma, faccio quello che mi pare, hai capito?! (*Sbattendo giù il telefono e rivolgendosi a Stefania che ha seguito attentamente tutta la conversazione*) Che palle mia madre! Se non si fa come dice lei...! Che poi a me non mi piace nemmeno il sugo coi polipetti... Cioè, mi piaceva quando ero piccolo, ma lei ha sempre continuato a farmelo credendo che mi piacesse da impazzire... E io per non farla dispiacere... non ho mai trovato il coraggio di dirle (*in crescendo*) che adesso il sugo con i polipetti mi fa schifo! (*Calmandosi*) Vabbè... tanto lo so anch'io che è completamente inutile che mi arrabbio: mia madre mi può fare quello che vuole, ma appena me la vedo davanti... mi passa tutto... Farei qualsiasi cosa pur di non perderla... (*Sintetizzando*) Insomma, non mi va per niente ma devo andare a casa... se non è capace che non mi parla per due giorni...

STEFANIA - (*Quasi divertita*) ...E poi tu sei quello che non riesce a capire le «storie» di Federica sull'essere «se stessi» e sul bisogno d'affetto...?

ALESSANDRO - (*Senza capire*) Che c'entra Federica con i polipetti?... (*Mettendosi il cappotto e avviandosi alla porta*) ...Senti, gli indovinelli me li fai domani, che se non sono a casa in un quarto d'ora è la fine... Ah, a proposito... Non è che hai un ombrello da prestarmi...? Sai, se per caso ricomincia a piovare... Non si può mai sapere...

STEFANIA - (*Porgendogli un ombrello pieghevole*) Eccolo qua... Però domani ricordati di riportarmelo, che ho solo questo...

ALESSANDRO - (*Uscendo*) Ah sì, sì, non ti preoccupare... Allora «Buon appetito», eh... Ci vediamo domani... ciao...

Alessandro esce sbattendo la porta. Rimasta sola Stefania tira un profondo sospiro di sollievo e va

nell'angolo cottura a contemplare lo sconfortante campo di battaglia che le ha lasciato Alessandro. È appena andata a sedersi sul divano, scuotendo la testa, incredula al pensiero del sugo con i polipetti, quando la porta d'ingresso si apre ed entra Veronica, con indosso la tuta da ginnastica, affannata e bagnatissima, grondante.

VERONICA - (*Entrando e cercando di asciugarsi un po'*) Porca miseria, come piove...!

STEFANIA - (*Senza scomporsi*) Ah, ha ricominciato?

VERONICA - (*Piuttosto nervosa*) Eccome!... E io ero anche senza ombrello...! E hai sentito che freddo? La televisione dice che siamo sotto la media stagionale...

STEFANIA - (*Assentendo, annoiata*) Mhm...

VERONICA - (*Fermandosi, incredula, davanti all'angolo cottura*) Ma che è tutta 'sta pasta?! Ma stavi facendo la carbonara?

STEFANIA - (*Ironica*) ...Avevo fame...

VERONICA - (*Che non può cogliere l'ironia, vedendo il pacco di pasta vuoto, ma mano sempre più apprensiva*) ...Mezzo chilo di fusilli...? E poi tu le uova non le puoi mangiare...! (*Avvicinandosi a Stefania, molto preoccupata*) Oddio Stefania, abbiamo ricominciato?!... Non mi dire che devo nascondere di nuovo tutta la roba...! Ma glielo hai detto alla psicologa che ti è ripreso così...? (*Improvvisamente colta dal più atroce dei sospetti*) Oddio, non è che hai vomitato? (*Preoccupatissima*) Oddio Stefania, dimmelo, dimmelo... hai ricominciato a vomitare?... Da quanto tempo?

STEFANIA - (*Senza scomporsi, ironica*) Devo dire che fa sempre piacere vedere che qualcuno si preoccupa così per me... Almeno mi convinco di non essere ancora del tutto trasparente... (*Notando l'apprensione di Veronica e il suo sguardo interrogativo, battendole affettuosamente su una spalla*) No, non ti preoccupare, sto benissimo, almeno in quel senso lì... La carbonara l'avevo fatta per Alessandro...

VERONICA - (*Sollezata, ma al tempo stesso risentita*) - Ma non me lo potevi dire subito...? Mi hai fatto prendere una paura...! (*Improvvisamente sospettosa*) Sì, ma Alessandro dov'è...?

STEFANIA - (*Asciutta*) È dovuto tornare di corsa a casa dalla madre, per mangiare il sugo con i polipetti che lei gli aveva preparato.

VERONICA - (*Indignata e incredula*) Dopo che tu gli avevi fatto mezzo chilo di fusilli alla carbonara? Oddio, ma è pazzesco, ma quanti anni ha... (*Gettando un'occhiata alla pentola con la pasta e precipitandosi a scolarla*) Oh, ma da quant'è che bolle? Questa si sta scuocendo... Aiutami a scolarla, dai...

Veronica e Stefania sono impegnate in questa delicata operazione quando suonano alla porta.

VERONICA - (*Gridando*) Un momento...! (*A Stefania, piano*) Questo è Fabrizio, dobbiamo chiarire delle cose...

Veronica si libera e va ad aprire la porta. Entra in scena Fabrizio, anche lui bagnato fradicio e con un'aria non proprio allegra.

VERONICA - (*Aprendo la porta, leggermente polemica*) Ah, ce l'hai fatta finalmente...

FABRIZIO - (*Entrando e cercando di asciugarsi in qualche modo*) Ho girato tre quarti d'ora per trovare un parcheggio... e alla fine ho lasciato la macchina prima del distributore della rotonda... Facevo prima a venire a piedi da casa mia, così almeno prendevo l'ombrello... Invece ho pensato - «Vado in macchina... a che mi serve?» - Geniale, no?... E poi avete sentito che freddo spaventoso...? La televisione dice che siamo...

STEFANIA E VERONICA - (*In coro, cantilenando*) ...sotto la media stagionale!

FABRIZIO - (*Secco*) Ah, l'avete sentito.

VERONICA - Sì, ma tanto noi dobbiamo uscire lo stesso...

FABRIZIO - (*Un po' contrariato*) Ah... Dobbiamo uscire?

VERONICA - (*Alludendo alla presenza di Stefania*) Non possiamo mica parlare qui... (*Infilandosi il cappotto*) Dai, andiamo... (*Cercando l'ombrello, senza trovarlo*) Scusa Stefania, dove hai messo l'ombrello?

STEFANIA - (*Evasiva*) Quale?... Quello piccolo che si piega?

VERONICA - (*Cominciando un po' ad alterarsi*) L'ombrello...! L'unico ombrello che abbiamo... quello piccolo, sì...

STEFANIA - (*Tremante*) Eh... non c'è... L'ho prestato prima ad Alessandro...

VERONICA - (*Inviperendosi*) Che cosa? Gli hai prestato l'ombrello? L'unico ombrello che abbiamo?!

STEFANIA - (*Difendendosi debolmente*) Pioveva da morire...

VERONICA - (*Fuori di sé, in un crescendo continuo*) Quell'imbecille non solo passa le sue giornate qua e non ti fa studiare, ma poi, dopo che ti ha fatto cucinare mezzo chilo di pasta che tu non puoi nemmeno mangiare, se ne va tranquillamente perché mamma gli ha fatto il sugo con i polipetti... (*Esplodendo*) E tu gli presti anche l'ombrello perché non si bagni quella sua testa di cazzo?! Allora, guarda, non ci sono altre possibilità: o sei fottutamente innamorata oppure sei semplicemente rincoglionita e non sai neppure minimamente badare a te stessa... in qualsiasi caso adesso sono io che mi devo fracciare perché quello stronzo si è portato via il nostro unico ombrello...

Bé, se non sei capace di tenerlo lontano tu, domani glielo dico io a quel rompiscogliani di trovarne un'altra di povera imbecille da sfruttare, (*uscendo e sbattendo la porta*) e di andarsene affanculo da un'altra parte!

Uscita Veronica Fabrizio lancia un'occhiata di solidarietà a Stefania alzando le spalle come per dire - lo sai che è fatta così, non te ne preoccupare - e poi esce a sua volta per raggiungere Veronica.

Stefania rimane immobile per un istante, poi, subito dopo l'uscita di Fabrizio, si precipita alla porta, la apre e strilla, nella speranza che Veronica la possa ancora sentire.

STEFANIA - Vaffanculo tu! Sei peggio di mia madre...! Stronza!

Stefania sbatte la porta e si dirige velocemente all'angolo cottura, ripetendo, come a se stessa, con rabbia enorme, - «Stronza, stronza, stronza...» - afferra la pentola della famosa carbonara e comincia a mangiarla ferocemente, sempre ripetendo - «stronza, stronza, stronza...», mentre, su questo, le luci si affievoliscono fino al completo.

BUIO

IV QUADRO

La scena è la stessa del quadro precedente; qualche particolare diverso, tuttavia, indica che è trascorso ancora del tempo, circa un mese e mezzo: non ci sono più i libri sulla tavola, l'angolo cottura è di nuovo pulito e in ordine, e, poggiato da qualche parte, sul divano o altrove, c'è un panettone che sbucca, un po' smangiucchiato, da un sacchetto di plastica trasparente. Al riaccendersi delle luci la scena è vuota e in penombra. Dopo un istante si sentono passi, voci e risate di Fabrizio e Veronica, poi una forte scampanellata alla quale ne seguono altre, sempre più vivaci; infine, dopo un istante di silenzio, un rumore di chiavi: la porta d'ingresso si apre ed entrano Fabrizio e Veronica, tenendosi abbracciati. Appaiono molto sereni e sono entrambi carichi di pacchi e pacchetti. Veronica ha in mano un albero di Natale, piccolo ma non troppo, e varie scatole di decorazioni. Indossano vestiti decisamente invernali ed in più giaccone, sciarpa, cappello e guanti.

VERONICA - (*Accendendo la luce, molto stupita*) ...Ma non c'è nessuno... (*Cominciando a togliersi qualche «strato» di dosso*) Che strano... Stefania mi aveva detto che doveva studiare...

FABRIZIO - («Spogliandosi» anche lui e posando qua e là i vari pacchi) Magari ha cambiato idea... In fondo oggi è il terribile «sabato prima di Natale»...! Escono tutti...

VERONICA - (*Apprensiva*) Sì, ma me lo potevo dire... Lo sa che io mi preoccupavo... Non è che è successo qualcosa...?

FABRIZIO - (*Canzonandola dolcemente*) Ah, la mia piccola necrofila...! Non li voglio nemmeno sentire questi pensieri... (*Rassicurante*) La cosa più normale è che sia scesa giù per... Per trecentomila motivi!... (*Cambiando tono, più grave*) Piu-

tosto... hai deciso quando devi partire?

VERONICA - Eh sì, il 23... giovedì... Sai che quest'anno sono proprio contenta di tornare a casa per Natale?!

FABRIZIO - (*Disperatamente nostalgico*) Ah, ti capisco... Potessi partire anch'io...!

VERONICA - Ma i tuoi stanno qua!

FABRIZIO - (*Pratico*) Appunto!... E poi quando torni?

VERONICA - (*Leggermente evasiva*) Eh, per Capodanno, spero...

FABRIZIO - Come «speri»? No... Veronica, ti prego devi tornare... Non mi far fare Capodanno da solo...!

VERONICA - Ma non sei solo... ci sono tutti i tuoi parenti! (*Accomodante, vista l'aria avvilita di Fabrizio*) Comunque cercherò di tornare... Vedrai che tornerò... Ma sai com'è... una volta che sono a casa i miei non vorrebbero più farmi partire...!

FABRIZIO - Ma sì, ma sì, lo so... (*Scherzoso e molto dolce*) Il fatto è che vorrei avverti al mio fianco nel momento del pericolo...

VERONICA - (*Divertita*) Ma pericolo di che?

FABRIZIO - (*Scherzando, in un crescendo continuo e con la sapiente gestione dei diversi toni propria dell'«intrattenitore» consumato*) Come di che? (*Drammatico*) Ma ti rendi conto che si stanno minacciosamente avvicinando i giorni più spaventosi dell'intero calendario solare? No, dico... Riflettici un momento a mente fresca... Intere giornate che si susseguono, identiche le une alle altre, secondo uno stesso, identico, rituale minuziosamente prefissato... Neanche negli esperimenti di simulazione dello stress i nostri amici psichiatri sarebbero capaci di fare di meglio...

Prendi un individuo dalle caratteristiche, diciamo così, «normali», che rientrano nella «media stagionale» degli esseri umani e rinchiodi in stato di segregazione forzata questa povera cavia assieme ad altri individui, genericamente indicati con il subdolo eufemismo di «parenti», con i quali il suddetto mal capitato non condivide nulla della sua vita, oltre a qualche brandello di Dna, se non questi terrificanti giorni di convivenza coatta... A questo aggiungi l'obbligo, derivante da coercizione psicologica, di esternare perpetuamente sentimenti di simpatia, gioia, cordialità e generale inclinazione positiva verso il genere umano, mentre si susseguono, nell'arco dell'intero periodo di segregazione forzata, pantagrueliche buffate di cibi rituali che devono essere accolti inizialmente con gioia e poi con un manifestato disgusto, ma sempre ingurgitandone quantità al limite della tollerabilità epigastrica... Per non parlare di raffinate torture psicologiche come il rito della «tombolata», del «sette e mezzo», del «mercante in fiera» e, dove si annidano bambini, - ma in questi giorni perigliosissimi non c'è luogo che ne sia sufficientemente disinfestato - il temutissimo «Andiamo a vedere che cosa ha portato Babbo Natale!», con il conseguente e letale «Apriamo i pacchi tutti insieme!» Ecco... è di fronte a questo pericolo, a questo incubo, a questo collettivo abbruttimento della società occidentale, che tu mi stai lasciando solo... (*inginocchiandosi ai piedi di Veronica, prendendole una mano, e alla fine della battuta, baciandogliela*) mia piccola, adorata Veronica!

Fabrizio e Veronica sono ancora in questa romantica posizione quando, sul finire della battuta di Fabrizio e mentre Veronica ride a crepapelle, come ha fatto durante l'intero pezzo di Fabrizio, entrano dalla porta d'ingresso Stefania e Alessandro, anch'essi imbacuciatissimi e carichi di pacchetti. Rimangono per un momento fermi, interdetti davanti a quella scena d'altri tempi.

STEFANIA - (*Schiarendosi la voce con intenzione, scherzosa*) Ehm... Non vorremmo aver interrotto qualcosa...

FABRIZIO - (*Alzandosi, ridendo*) Ah no, no, non preoccupatevi... Le ho solo chiesto di sposarmi ma ha già detto di no...

STEFANIA - (*Continuando a scherzare*) Però resterete «buoni amici»...!

ALESSANDRO - (*Poggiando qua e là i vari pacchetti, imitato da Stefania, osservando gli altri pacchi portati prima da Fabrizio e Veronica*)

Mamma mia, quanta roba...!

VERONICA - (*Leggermente polemica*) Mi sembra che anche voi abbiate fatto spese...! (*A Stefania*) Ma tu non dovevi studiare?

ALESSANDRO - (*Prevenendo Stefania*) Ah no! Oggi niente studio! Dobbiamo festeggiare il mio esame!

STEFANIA - (*Esplacativa*) Stamattina ha fatto il suo penultimo esame...!

VERONICA - (*Incredula*) Caspita!... E lo hai passato?

ALESSANDRO - (*Fierissimo*) Eccome! Un bel 25 secco...! Io agli esami rendo un casino...

FABRIZIO - Ah bé, complimenti...

VERONICA - (*Interrompendolo per tagliare corto sull'autocelebrazione di Alessandro*) Ma avete visto che casino spaventoso che c'è fuori? Peggio degli altri anni! Sembra che oggi stiano tutti in giro per la strada...

STEFANIA - Vabbé, ma oggi non conta... Oggi è il famoso «sabato prima di Natale», (*Stefania pronuncia questa espressione come se si trattasse di un'unica lunga, caratteristica parola*) il giorno più incasinato dell'anno... Perché, dato che è sabato, possono uscire tutti, anche gli impiegati, gli statali...

Sulla battuta di Stefania, quando lei cita il «sabato prima di Natale», Fabrizio e Veronica si guardano con aria di intesa, ricordando la loro precedente discussione, mentre Alessandro sbianca e, faticando a riprendersi, interrompe Stefania appena può.

ALESSANDRO - (*Con aria sconvolta*) ...Come hai detto?

STEFANIA - (*Senza capire*) Eh?

ALESSANDRO - Hai detto una cosa, prima, sul sabato... Come hai detto?

STEFANIA - (*Continuando a non capire*) Ma che cosa?

FABRIZIO - (*Suggerendo*) Il «sabato prima di Natale?».

ALESSANDRO - (*Incalzante, a Stefania*) Ecco... Il «sabato prima di Natale»... Hai detto così?

STEFANIA - (*Semplice, senza capire il perché di tanta agitazione*) Sì, ho detto così... Il «sabato prima di Natale»...

ALESSANDRO - (*Agitandosi ancora di più*) Odio...! Ma chi te l'ha detta questa frase... proprio in quel modo poi... Chi te l'ha detta?

STEFANIA - (*Cadendo dalle nuvole*) Nessuno... L'ho inventata io... credo... È un modo di dire mio... da anni...

Sia su questa battuta che, soprattutto, su quella seguente di Alessandro, Veronica e Fabrizio si scambiano occhiate eloquenti, cercando di non ridere.

ALESSANDRO - Da anni? Ma quella è una frase nostra... Cioè, mia e di Federica... Anzi, l'aveva inventata lei, una volta che eravamo usciti e c'era un casino... ha detto: «sembra il "sabato prima di Natale"» proprio come lo hai detto tu adesso... (*Desolato*) Oddio... Era una cosa nostra... uno scherzo nostro... Io credevo che non lo sapesse nessun'altro...

STEFANIA - (*Mortificata*) Mi dispiace... Io non lo sapevo, veramente... Scusami, mi sento così scema... Scusami, se l'avessi saputo...

FABRIZIO - (*Pratico, cercando di ridimensionare la faccenda, ad Alessandro*) Bé, ma vedi... è un modo di dire... Magari è molto più comune di quanto tu credi...

ALESSANDRO - (*Interrompendolo, cupo*) Sì, sì, può darsi... Ma sai... Il problema non è questo... È che... sono agitato, nervoso... (*In tono di grande rivelazione drammatica*) È il primo Natale che passo senza Federica!

FABRIZIO - (*Sottovoce, a Veronica*) Come il primo? E tutti quelli dagli zero ai vent'anni...? Veronica dà una gomitata a Fabrizio per farlo smettere e ridacchia.

ALESSANDRO - (*Continuando*) E sai che cosa vogliono fare i miei? Vogliono andare in montagna... (*Esplacativo*) Proprio dove siamo già stati con Federica... E quella è stata una delle vacanze più belle che abbiamo mai fatto insieme...

STEFANIA - (*Sinceramente preoccupata*) Ah... e tu ci devi andare?

ALESSANDRO - Per forza! Altrimenti mia ma-



dre... Che poi dovrei anche studiare, così a febbraio faccio l'ultimo esame...

STEFANIA - (*Interrompendolo vivacemente*) Non me lo dire! Io starò a casa giusto due giorni... Per Natale e basta... Poi devo tornare di corsa qui a studiare... (*Cambiando tono, evidentemente sollevata*) Per fortuna! (*Scherzando*) A paragone di parenti, angosce e abbuffate, stare tutto il giorno in casa a studiare mi sembrerà il paradiso!

FABRIZIO - (*Abbracciando affettuosamente Stefania per le spalle, divertito*) Eh, l'ho sempre detto io... Siamo della stessa scuola noi due...!

VERONICA - (*Scherzosamente polemica*) Sì... della scuola Platonica! Tutti e due con la testa... (*Indicando verso l'alto e nello stesso tempo facendo il classico gesto per definire una persona non proprio sana di mente*) nel mondo delle idee...!

STEFANIA - (*Ridendo*) Ma per forza, Fabrizio è dei gemelli! Siamo due segni d'aria, fantasiosi, imprevedibili, affascinanti... geniali!

VERONICA - (*Continuando*) ...Incostanti, inconcludenti, teorici... Nessun progetto realizzato...

FABRIZIO - (*Interrompendola in tono scherzosamente severo*) Come nessun progetto? (*Facendo segno a Veronica di prendere l'albero e le decorazioni che erano passati, fin'ora, inosservati*) Ma se oggi abbiamo realizzato la più grande sorpresa della storia dopo quella delle uova di pa-

squa...

STEFANIA - (*Ovviamente senza capire*) Eh? FABRIZIO E VERONICA - (*Mostrando trionfanti l'albero e le scatole delle decorazioni*) Sorpresa!! (*E accennano il motivo di una canzoncina natalizia a piacere*)

FABRIZIO - (*A Stefania che è rimasta senza parole*) E adesso c'è tutto! Manca solo la neve, ma quella, se continua così (*alludendo al tempo atmosferico considerevolmente rigido*) ci verrà fornita tra poco gratuitamente!

ALESSANDRO - (*Entusiasmandosi anche per Stefania che, stupitissima, continua ad essere senza parole*) Che bello!

VERONICA - E questo è niente!

FABRIZIO - (*Con tono da imbonitore o da venditore ambulante*) Abbiamo qui un kit di decorazioni natalizie da far impallidire le insegne della Coca Cola...! Ce n'è per tutti i gusti... (*Tirando fuori dei festoni argentati o dorati*) oro, argento, platino... Tutto l'occorrente per sfuggire alla depressione prenatalizia, postnatalizia, infranatalizia e interdentale... E soprattutto... (*Aprendo una scatola di palline rosse a forma di cuore*) Ecco qua: le nostre palline natalizie modello speciale per cuori solitari...

STEFANIA - (*Aiutata a riprendersi dallo stupore dalle battute di Fabrizio, ridendo*) Dammi tutta la scatola, allora!

ALESSANDRO - (*Scherzando*) Anche a me... anche a me...!

FABRIZIO - (*Continuando con il tono da imbonitore*) Calma, calma, ce n'è per tutti... Queste sono le magiche palline per cuori solitari che donano al fortunato possessore... (*offrendo una pallina-cuore a Veronica*) l'incontro con l'anima gemella!

STEFANIA - (*Confusa*) ...È bellissimo... Non so quanti anni erano che non faceva l'albero di Natale... (*Quasi commossa*) Grazie...

FABRIZIO - (*Sdrannatizzando*) Sciocchezze, sciocchezze...

VERONICA - (*A Stefania*) Veramente ti piace?

STEFANIA - (*Abbracciando Veronica con autentico trasporto e rimanendole abbracciata*) ...Grazie...!

FABRIZIO - (*Lanciando un'occhiata complice ad Alessandro che non raccoglie*) Ehm... Vieni, Alessandro. (*Enfaticizzando*) Andiamo ad occuparci di cose da uomini... Le signore, qui, vogliono restare sole...

ALESSANDRO - (*Senza capire*) Eh? Ma dove andiamo?

FABRIZIO - (*Prendendo giacca, sciarpa, ecc. e «costringendo» Alessandro a fare altrettanto, spingendolo verso la porta*) A giocare la schedina, no?! (*Uscendo dalla porta d'ingresso e trascinando via Alessandro, a Stefania e Veronica, ancora abbracciate*) Ciao! Ci vediamo dopo...! Rimaste sole, Stefania e Veronica indulgiano nell'abbraccio ancora per un istante.

STEFANIA - (*Sciogliendosi dall'abbraccio e scoppiando a ridere*) Certo che Fabrizio è proprio matto! (*Guardando affettuosamente Veronica*) Vabbé che anche tu...

VERONICA - (*Interrompendola*) Allora, ti è piaciuta la sorpresa? Ero sicura che se te lo chiedevo mi avresti detto di no...

STEFANIA - (*Ridendo*) E infatti hai fatto benissimo a non chiedermelo...! Ma sono così contenta... non so neanche io perché... Sai, a casa mia non si fa più l'albero da quando...

VERONICA - (*Interrompendola dolcemente*) Sì, lo so, me lo avevi detto... (*Allegro*) Per questo ho pensato che adesso era ora di ricominciare...!

STEFANIA - E poi qua non siamo mica a casa mia... per fortuna! (*Avvicinandosi alla porta d'ingresso con aria circospetta, aprendola e guardando fuori, in tono eccitato*) Se ne saranno andati, vero?

VERONICA - Eh, da mo'...

STEFANIA - (*Prendendo dall'attaccapanni il suo cappotto e quello di Veronica, e aiutandola a metterlo, eccitatissima*) Dai, dai accompagnami giù che abbiamo solo un'ora prima che chiudano i negozi...

VERONICA - (*Sorpresa e un po' riluttante*) Ma

che devi fare?... Che devi comprare ancora?

STEFANIA - (Come se fosse la cosa più ovvia del mondo) Il regalo per Alessandro! Sono stata tutto il giorno con lui... quando glielo compravo? (Notando lo sguardo severo di Veronica, giustificandosi) Così poi non perdo altro tempo...

VERONICA - (Un po' polemica, in tono di «predica») Ah, gli fai anche il regalo?! Va bene, va bene... Io non ti dico niente... Però spero che ti rendi conto da sola che il tuo comportamento non è normale...

STEFANIA - (Scettica) Non è normale?

VERONICA - Lo sarebbe se tu ammettessi di essere innamorata di Alessandro, ma tu dici che non lo sei, eppure ti comporti proprio come se lo fossi... e nello stesso tempo stai malissimo per Marco, anzi, «pendi dalle sue labbra» mentre non si capisce lui che cosa vuole...

STEFANIA - (Interrompendola, cominciando a seccarsi) Ma cos'è? Il «riassunto delle puntate precedenti»? Però mi sa che hai sbagliato telenovela...!

VERONICA - (Protettiva, materna) Vorrei solo farti capire che la vita bisogna semplificarla, non complicarla... Guarda me: con Fabrizio spesso ci sono dei problemi, ma io decido subito che cosa fare, ne parliamo e si risolve tutto... Ho scelto di stare con lui malgrado tutti i suoi difetti e non perdo il mio tempo dietro a trecentomila emozioni o sentimenti diversi... Nella vita bisogna scegliere e andare avanti con coerenza...

STEFANIA - (Interrompendola, ironica e un po' dissacrante) E intanto che noi «andiamo avanti con coerenza» i negozi chiudono!... Dai, andiamo, su... (Spingendo Veronica verso la porta) La predica me la continui per strada...

VERONICA - (Uscendo, conciliante) Okay, okay... Ma io non voglio farti nessuna predica, è solo che...

STEFANIA - (Uscendo dietro di lei) Sì, va bene, va bene, dopo ne parliamo... (Fa per spegnere la luce ma lo sguardo le cade sull'albero di Natale e rimane per un istante incantata a guardarlo)

VERONICA - (Da fuori) Bè, ma non avevi fretta?

STEFANIA - (Uscendo e spegnendo la luce, contenta e un po' sognante) Hai pensato a dove lo possiamo mettere l'albero di Natale?

Sull'uscita di Veronica e Stefania si fa.

BUIO

V QUADRO

La scena è la stessa dei quadri precedenti ed è molto simile, nei particolari, a quella del IV Quadro: sono trascorsi solo pochi giorni (è mercoledì 22 dicembre). In un punto bene in vista c'è l'albero di Natale addobbato con le palline a forma di cuore e i festoni, pacchi e pacchetti sono sparsi un po' dappertutto e da qualche parte c'è ancora il panettone sempre più «smangiucchiato». La scena è in penombra. In un angolo, forse rannicchiata sul divano, c'è Stefania che parla al telefono con voce tanto bassa che, inizialmente, non si percepisce. Poi, man mano che si alzano le luci, anche il tono di voce di Stefania cresce, fino ad una luminosità e ad una comprensione complete.

STEFANIA - (Inizialmente molto dolce) Mhm... sì, ho capito... certo... (Contrariata) Domani sera? Mannaggia, ma io devo partire domani pomeriggio, ci ho il treno alle tre e mezza... Eh no, non posso rimandare ancora... dopodomani è la vigilia... devo arrivare almeno un giorno prima... (Cantilene) Marco...! Ma sì...! Ma figurati se non mi va di stare un poco con te... (di nuovo molto dolce nel tentativo di convincerlo) ...ma allora non hai capito niente... (Tornando sulle difensive) Ma non posso! No, veramente... mia madre... E poi ci sono tutti i parenti... (Salendo un po' di tono ma cercando di controllarsi) Ma non è che mi diverto, lo sai! Pensa che atmosfera che ci sarà...! Appunto...! (Ormai piuttosto arrabbiata, facendo un grosso sforzo per contenersi) Ma ti ho detto che non posso! Già vado via dopo tre giorni... Sul non posso della battuta di Stefania, suona vivacamente il campanello della porta. Ad un primo squillo ne seguono altri, insistenti.

STEFANIA - (Agitata) Scusa Marco... Stanno

suonando alla porta... Scusa, eh... Vado un attimo ad aprire... (Mettendo giù il telefono ed avviandosi alla porta) Chi è?

ALESSANDRO - (Da fuori, mentre Stefania gli apre la porta) Dai...! Apri! Chi vuoi che sia...! (Entrando) E quanto ci hai messo, mamma mia...!

STEFANIA - (Correndo di nuovo al telefono, sempre più agitata, ad Alessandro) Scusa... sono un attimo al telefono...

Appena entrato Alessandro lascia dove gli capita altri pacchi e pacchetti che aveva con sé e si precipita, non come per caso, ma con precisa intenzione, ad accendere la televisione che intuitivamente trasmette una telenovela.

ALESSANDRO - (Accendendo la televisione, guardando l'orologio e sprofondando a sedere sul divano) Mannaggia... È già cominciata...! Speriamo che non sia successo ancora niente...

STEFANIA - (Ricominciando a parlare al telefono, evidentemente imbarazzata dalla presenza di Alessandro, che, per altro, la ignora completamente, commentando, piuttosto, di tanto in tanto, i punti salienti della sua telenovela) Pronto...?

Eh, sì... era Alessandro... No, non dobbiamo studiare oggi... Eh, non lo so... sarà passato così... (Esasperata) Domani? Ancora...?! Ma te l'ho detto che domani devo tornare a casa...! Ma se ti lascio solo due giorni... il 27 sono già qui...! (Spazientita ma cercando di non manifestarlo) Senti, ti va se ci risentiamo dopo? Eh sì, fra un po'... (Alludendo chiaramente a quando Alessandro sarà andato via) Appunto...! Ti richiamo io, va bene? Okay, a dopo... Ciao...

Stefania mette giù il telefono e si avvicina ad Alessandro, sovrappensiero ed in fondo sollevata per avere interrotto la discussione con Marco.

STEFANIA - (Ad Alessandro, pensierosa) Marco non si rende proprio conto...

Alessandro si volta a guardarla per un istante, quasi infastidito, attento solo a seguire la televisione, ma Stefania lo crede interessato e continua a parlare.

STEFANIA - ...Già vado a casa solo per tre giorni e mia madre è incavolata nera, e poi lui mi chiede anche di partire un giorno dopo... (Sedendosi accanto ad Alessandro, sempre più riflessiva e confidenziale) ...Che poi, sinceramente, se capisci perché lo fa... Cioè, voglio dire... Quando fa così sembra che ci tenga proprio a me, sembra che gli manco... E poi invece dice che non se la sente, che deve ancora superare il fatto di Sara... e sempre «Sara, Sara, Sara...» però poi sta con me...! E io non so che fare... Certe volte non ce la faccio più perché mi sembra... di doverlo continuamente «conquistare»...

Sulla battuta di Stefania, Alessandro si è voltato a guardarla con aria di sufficienza, e la fissa insistentemente.

STEFANIA - (Accortasi dello sguardo di Alessandro e interrompendosi) ...Che c'è?

ALESSANDRO - (Indicando la televisione, asciutto) La pubblicità...

STEFANIA - (Riprendendo a seguire il suo filo logico, senza capire il senso di quello che ha detto Alessandro, che finita la pubblicità, riprende a guardare la televisione) ...Questa volta, per esempio... Marco mi ha chiesto se domani sera andavo a casa sua, che i genitori partono... (Viva-ce) Ma io domani devo tornare a casa...! È così semplice... ci devo andare, almeno a Natale... (Stizzita) Ma lui no, lui queste cose non le capisce... le prende come un fatto personale... che io penso sempre prima a me stessa... (Cominciando a disperarsi un po') E io non so che fare... perché domani a casa io ci devo andare, ma se perdo Marco anche questa volta...

ALESSANDRO - (Interrompendola bruscamente, rivolto alla televisione) Porca miseria! Ma allora Brenda non è l'amante di Robert...! Le fanno sempre finire così queste telenovele del cavolo! Ogni puntata... - zak! - succede un fatto che non ti aspettavi solo alla fine... e così ti costringono a vedere quell'altra... (A Stefania, esplicitivo) Io credevo che oggi si capiva se era Brenda l'amante di Robert che era fuggita con Richard sul catamarano... e invece...

STEFANIA - (Interrompendolo, disorientata, non riuscendo a credere che lui non abbia ascol-

tato una sola parola di quello che lei ha detto) Ma... ma non mi stavi sentendo?

ALESSANDRO - (Insufferente) Sì, ma sì, certo che ti stavo sentendo! (Ridendo) Oddio, mi sembri Federica! Anche lei parlava, parlava e poi diceva che io no la stavo a sentire...

STEFANIA - (Provocatoria, in tono di sfida, volendo capire se Alessandro la ascoltava davvero oppure no) Ah, e allora? Che ne pensi...?

ALESSANDRO - (Con aria di sufficienza e la pretesa di essere estremamente «profondo») Eh, «che ne penso»... Anche Federica mi chiedeva sempre, «che ne pensi?»... Mica è così facile...! Secondo voi un altro può dare una risposta a delle questioni così profonde, così personali? No! Sono cose che ognuno deve risolverlo da sé... Anzi, secondo me uno quanto più ha un problema grosso, tanto più bisogna che se lo risolva da solo...

STEFANIA - (Polemica, sentendosi ferita dall'insensibilità di Alessandro) Ah... perché tu non hai mai bisogno di consigli?

ALESSANDRO - No! Quando io parlo con gli altri, è come se parlassi da solo... mi serve per tirare fuori le cose, per chiarirmi... Poi le soluzioni me le trovo da me...

STEFANIA - Ma sei sicuro? A me non sembra, perché...

ALESSANDRO - (Interrompendola vivacamente, rivolto alla televisione) Ecco, vedi... Mannaggia! In questi giorni non lo fanno più «Bruciere di cuore», perché è festa... Adesso devo aspettare dopo Natale per sapere se Brenda...

STEFANIA - (Interrompendolo incredula e un po' schifata) «Bruciere di cuore»...?!

ALESSANDRO - (Assentendo, esplicitivo) Eh! La telenovela che sono venuto a vedere qui... Ieri sera me la sono persa e ora facevano la replica, solo che siccome non facevo in tempo ad arrivare a casa...

STEFANIA - (Consequenziale e un po' indignata) ...Sei venuto da me...!

ALESSANDRO - Appunto. Tu non la vedi mai? È neozelandese, bellissima... (Cercando di riprendersi, falsissimo) E poi, già che ero qui ti facevo gli auguri...

STEFANIA - (Suo malgrado dispiaciuta) Ah, allora parti...

ALESSANDRO - Veramente parti prima tu... (Incupendosi) Io in montagna ci vado dopo Natale... E se potessi non ci andrei per niente, ma mia madre...

STEFANIA - (Sdrammatizzando e cercando di tagliare corto) Ma dai...! Adesso dici così, ma vedrai che poi ti diverti...

ALESSANDRO - (Cupo) Lascia stare, guarda... lascia stare...!

STEFANIA - (Continuando) ...E poi quando torni ricominciamo a studiare! Cioè... io non devo proprio smettere, se non l'esame che dovevo fare non lo do neanche a febbraio... (Ridendo come per una marachella) Sai che a Veronica le ho detto che avevo rifiutato 21...?!

ALESSANDRO - (Contagiato, suo malgrado, dalla risata di Stefania) Ma dai! 21?! E lei che ti ha detto?

STEFANIA - (Divertita) Che sono una deficiente! Ma pensa se le dicevo che non ci sono proprio andata all'esame...

ALESSANDRO - (Ridendo) E che siamo andati in giro a vedere i presepi...

STEFANIA - (Ridendo) ...Mi ammazzava...! (prendendo un pacchetto da sotto l'albero e porgendolo ad Alessandro, un po' imbarazzata) Bè, «Buon Natale!»... Visto che domani parto...

ALESSANDRO - (Eccitato come un ragazzino) Hei! Ma dai?! Un regalo?! Per me?! No...! questa non me la dovevi fare... sei proprio matta.

STEFANIA - Aprilo, dai!

ALESSANDRO - (Aprendo il pacco e rimanendo senza parole - si fa per dire! - davanti ad uno splendido orsacchiotto di peluche bianco) Ma te sei proprio matta... (Vedendo l'orsacchiotto) ...No...! Non è possibile... È troppo dolce... no... (In tono malinconico, improvvisamente posato) Lo sai che Federica mi regalava sempre i peluches come questo...? (Quasi commosso) È incredibile...

STEFANIA - (Sdrammatizzando) Bè, lo dici

sempre che ti piacciono i peluches...

ALESSANDRO - Ah, ma questo è speciale, proprio come quelli che ci regalavamo tra di noi... Eh sì, perché anch'io glieli regalavo... Mi ricordo che una volta, per il suo compleanno...

STEFANIA - (Interrompendolo per tagliare corto) Insomma, ti piace?

ALESSANDRO - È stupendo (Alzandosi e avviandosi verso la porta, salutandola con un bacetto) Grazie, grazie veramente...

STEFANIA - (Aprendogli la porta) Ma figurati...! Buon Natale! Mi raccomando...!

ALESSANDRO - (Recuperando i vari pacchetti che aveva al momento di arrivare e infilandosi la giacca) Non ti preoccupare... Allora, io ti saluto... Ci sentiamo quando torno, eh... Ti chiamo... (Guardando di nuovo l'orsacchiotto, intenso) Grazie ancora...

Alessandro fa un passo fuori dalla porta e poi si riaffaccia in scena, come se si fosse ricordato qualcosa.

ALESSANDRO - Ah... Buon Natale! (In tono davvero poco convincente, quasi ridicolo) A proposito... In questi giorni io ho avuto un sacco di cose da fare... non ho avuto il tempo... Per il tuo regalo voglio dire...

STEFANIA - (Evidentemente delusa, ma dissimulando) Ah non ti preoccupare... Non fa niente...

ALESSANDRO - (Uscendo) Bè, grazie ancora... Ciao eh... Ciao!

Rimasta sola Stefania sospira. Ha un'aria un po' delusa, ma non completamente. Ad un tratto si riscuote colpita da un pensiero preciso.

STEFANIA - (Scuotendo la testa) «Bruciore di cuore»... (Ridendo con malinconia) Oddio...

Poi, dopo essersi fermata un istante a riflettere, si avvia al telefono e compone velocemente un numero.

STEFANIA - (A telefono) Pronto...? Papà? Ciao! (Con tono volutamente afflitto) Eh, insomma...

Hai sentito dello sciopero dei treni? Domani, sì...! No, no, sono sicura, l'ho sentito adesso alla televisione... Guarda, non lo dire a me... sono disperata... Eh, certo, magari all'ultimo momento rientra, ma io non voglio rischiare... Insomma, devo venire il 24...! Lo dici tu a mamma... He, lo so, lo so... sapessi come mi sento male io... Sai, mi ero già abituata all'idea di venire domani...

Sulla battuta di Stefania, in modo esaltatamente inverso a come è accaduto all'inizio del quadro, il suo tono di voce e le luci di scena si abbassano a poco a poco, simultaneamente, fino al completo silenzio e al

BUIO

II ATTO

I QUADRO

La scena è sempre la stessa; anche dai particolari si capirà che sono passati solo pochi giorni dal quadro precedente. L'albero di Natale addobbato è ancora al suo posto, ma sono spariti i vari pacchetti sparsi un po' dovunque. È finalmente sparito anche il panettone smangiucchiato che vagava per la scena da un paio di quadri.

All'aprirsi del sipario la scena appare vuota e in penombra; in casa non c'è nessuno. Dopo un istante, rumore di chiavi. La porta d'ingresso si apre ed entra una persona che non abbiamo mai visto prima. Fa qualche passo nella penombra, poi cerca l'interruttore e accende la luce. Si tratta di un ragazzo sui 27-28 anni dall'aria sicura ma un poco tenebrosa, Marco. Indossa un impermeabile sopra un abbigliamento «normale». Ha un'espressione intensa e un po' sofferta. E come se, entrando, in un primo tempo cercasse qualcosa o qualcuno, poi, constatato che non c'è nessuno, si toglie l'impermeabile e lo appende, va in cucina e si versa da bere; il tutto muovendosi come chi si senta perfettamente a suo agio.

Mentre Marco è ancora nell'angolo cottura suona il campanello della porta.

MARCO - (Andando ad aprire, in tono di rimprovero) Non mi dire che ha perso di nuovo le



chiavi...

Marco apre la porta, sicuro che sia Stefania e si trova davanti, invece, lo sconosciuto Alessandro.

ALESSANDRO - (Interdetto, aspettandosi anche lui di vedere Stefania) ...Ma tu non sei Stefania!

MARCO - (Riprendendosi immediatamente dalla sorpresa, sarcastico) Neanche tu!

ALESSANDRO - (Facendo un passo dentro, come per sottolineare la sua familiarità con la casa e il diritto di entrarvi, ma sempre piuttosto confuso) Ma... ma... Stefania non c'è?

MARCO - (Con sufficienza, quasi infastidito) Evidentemente no... (Gelido) Con chi ho il piacere...?

Fin da queste prime battute deve risultare chiaro come, a paragone di Alessandro, il personaggio di Marco appaia molto più sicuro di sé, tutto d'un pezzo con un'autorità, che egli si attribuisce, decisamente maggiore di quella che può essere propria di Alessandro. In una parola appare «più grande», nell'accezione peggiore del termine. Tra i due si sviluppa immediatamente, muta e sottile, una rivalità generica, tendente a sconfinare in un'altrettanto generica gelosia.

ALESSANDRO - Eh... io sono Alessandro...

MARCO - (Lievemente canzonatorio) Ah, il famoso Alessandro...

ALESSANDRO - Ma Stefania dov'è?

MARCO - (Sciocamente insinuante) Dovete studiare insieme?

ALESSANDRO - (Un po' sulla difensiva, suo malgrado) Bè, non stasera... Sono passato per vedere se Stefania era tornata...

MARCO - Ma tu non dovevi essere in montagna?

ALESSANDRO - (Cercando di riprendersi) Scusa... Ma tu chi sei?

MARCO - Forse mi avrai sentito nominare... Sono Marco, un amico di Stefania...

ALESSANDRO - (Fingendosi di non ricordare il suo nome) Marco... Marco... Ah, quello che fa il rappresentante?

MARCO - (Asciutto e distaccato) Esatto.

ALESSANDRO - (Facendo un po' il verso a Marco, dandosi importanza) Il famoso Marco...! Sai che ti avevo immaginato diverso, più... (Come per dire: «meglio»).

MARCO - (Interrompendolo, inutilmente compiaciuto) Stefania ti ha parlato di me?

ALESSANDRO - Certo! Di te e di... Aspetta, come si chiama... Quella che ti ha lasciato...!

MARCO - (Cupo) Sara.

ALESSANDRO: Ah sì, sì... Sara...

MARCO - (Tendendo all'acido) Sai, anch'io ti immaginavo più... (Vendicativo) E come va con Federica...?

ALESSANDRO - (Illuminandosi improvvisamente) Tu non ci crederai! Infatti è anche per questo che sono passato da Stefania, glielo volevo dire... (Con enorme eccitazione) Mi ha telefonato! Incredibile, eh? Mi ha telefonato il giorno di Natale, pensa, per farmi gli auguri! E allora, capirai... Io ho preso subito l'occasione al volo e le ho chiesto se ci vedevamo, e lei prima era indecisa... ma poi io le ho detto che era solo per parlare, per restare amici, così... E allora lei ha detto di sì... solo che nei giorni delle feste non poteva, sai, i parenti... Insomma, ci vediamo domani! Non è fantastico? E se tutto va bene passiamo Capodanno insieme!

MARCO - (Asciutto e sarcastico) Meraviglioso! Ti basta sentire la sua voce e parti completamente, eh?!

ALESSANDRO - Ma non ti rendi conto...?! Mi ha telefonato lei! Tu non faresti così se ti chiamasse Sara?

MARCO - (Fermissimo) Stai scherzando!? Quando chiodo con una persona, chiudo definitivamente, io.

ALESSANDRO - (Imbarazzato da tanta freddezza e senza nessuna voglia di addentrarsi in un discorso che non lo interessa) Ma... dov'è andata Stefania?

MARCO - Dovrebbe essere già qui... Mi aveva detto che sarebbe tornata per le sette...

ALESSANDRO - Ah, sarà andata in ospedale...

MARCO - (Irritato) Certo! Passa la sua vita in ospedale o a studiare...! Spero che torni presto però, perché tra poco io devo uscire... (Rispondevendo allo sguardo interrogativo di Alessandro e pavoneggiandosi sottilmente della cosa) ...Sì, in questi giorni sto dormendo qui, sai, per farle compagnia, visto che Veronica non c'è.

ALESSANDRO - (Niente affatto innocente) Ah, certo...

MARCO - (Continuando) Solo che stasera ho un tavolo di bridge da un amico... Speravo che Stefania fosse già a casa per dirglielo... Ma pazienza! Se tra dieci minuti non torna le lascerò un biglietto...

Marco viene interrotto dal suono del campanello. Alessandro e Marco si guardano come a dire, «eccola» e Marco si avvia ad aprire.

MARCO - Vedrai che si è persa le chiavi un'altra volta (Aprendo la porta, in tono di rimprovero) Allora, dove le hai lasciate le chiavi, stavolta?

Sulla porta, naturalmente, non c'è Stefania, ma Fabrizio.

FABRIZIO - (Riprendendosi immediatamente, dopo un attimo di smarrimento iniziale e frugandosi nelle tasche, rispondendo meravigliosamente «a tono») ...Nella tasca destra, credo... No, no... nella sinistra (Tirando fuori un mazzo di chiavi, trionfante) ecco...! Sei più tranquillo ora?

Alessandro scoppia a ridere, mentre Marco appare chiaramente a disagio di fronte all'ironia dissacrante di Fabrizio che, evidentemente, ben conosce e teme.

MARCO - Ah... ciao... Stavo aspettando Stefania...

FABRIZIO - (Entrando) Non mi dire che è ancora in ospedale!... Certo che la sfruttano senza ritegno...

MARCO - È lei che si fa sfruttare... Cosa cercavi?

FABRIZIO - Niente... volevo parlare con Stefania... (Accorgendosi solo ora della presenza di Alessandro, piacevolmente sorpreso) Ah, ciao... e tu che ci fai qui? Non dovevi essere in montagna?

ALESSANDRO - (Eccitatissimo) Mi ha telefonato Federica! E allora, capirai... Ho deciso di ri-

manere...

FABRIZIO - Ah, e tua madre...?

ALESSANDRO - (Che non ha voglia di affrontare questo argomento) ...Mia madre... bè... (Togliendo corto) Insomma ci ho litigato di brutto!

FABRIZIO - Ah.

ALESSANDRO - (Riprendendosi, euforico) Sì, ma chi se ne frega! Domani vedo Federica, ti rendi conto? Domani ci vediamo!

MARCO - (Che, sulle precedenti battute di Fabrizio e Alessandro, ignorando la loro conversazione, ha scritto un biglietto e si è rimesso l'impermeabile) Bene, io sto uscendo... (Lasciando il biglietto sul tavolo e continuando in tono che, secondo lui, non ammette repliche) ...Se vogliamo andare...

FABRIZIO - (Tranquillissimo ma fermo) Io resto qui ad aspettare Stefania.

MARCO - (Un po' disorientato) Ma chissà quando tornerà...

FABRIZIO - Oh, non importa... Stefania ha una bellissima cassetta con il meglio di Mike Bongiorno nell'ultimo ventennio... È da tempo che aspettavo un'occasione per vederla...

MARCO - (Apertamente polemico, tentando di essere sarcastico) ...Fai proprio una bella coppia con Veronica... (Ad Alessandro) Tu che fai, Alessandro, rimani a vedere Mike Bongiorno?

ALESSANDRO - (Timidamente) Bè, veramente... Se Stefania torna tardi forse è meglio che vado... Sai devo ancora farmi la spesa (Cercando di alleggerire l'atmosfera) ...Vita da scapolo, eh...! (Uscendo dietro a Marco, rivolto a Fabrizio) Le dici tu che sono passato e che poi la richiamo...

MARCO - (Sulla porta) Allora, andiamo...! (A Fabrizio, sarcastico) Buon divertimento!

FABRIZIO - (Sull'uscita di Marco e Alessandro) Ciao...

Rimasto solo, Fabrizio perde un po' della sua aria eternamente ironica ed allegra e si fa pensieroso. Si avvicina al tavolino per leggere il biglietto che Marco ha lasciato a Stefania e in quel momento squilla il telefono. Fabrizio rimane fermo per un istante, indeciso sul da farsi, poi, al terzo squillo risponde.

FABRIZIO - (Prima molto impersonale, poi, quando riconosce Veronica, caldo e affettuoso) Pronto...? Ah, sei tu! (Ridendo) Ciao! Che strano parlare con te da casa tua... No, Stefania non c'è... la sto aspettando... Cioè, mi ha chiesto di portarle quelle schede per il tirocinio... Ti avrei telefonato più tardi... (Incupendosi) Ah, allora hai deciso... (Cercando di minimizzare) Ma sì, sì, ho capito... Non ti preoccupare... per una volta... Sì, ma certo, i tuoi parenti, tua zia... Non ti preoccupare... No, no, loro sono partiti, non c'è nessuno tranne i miei... Ma vedrai che qualcosa farò... sì, sì... non ti devi preoccupare, pensa a stare bene tu, eh?!... Mi raccomando... Ah va bene, sì, Stefania te la saluto io... le dico che poi la richiami, okay... Noi ci sentiamo domani? Ti chiamo io... Va bene... Allora ciao, ciao... Vero, ciao...

Fabrizio attacca il telefono e riprende la sua aria pensierosa, un po' triste. Va a sedersi sul divano (è quindi di spalle alla porta d'ingresso) e accende la televisione. Dopo un istante, dalla porta d'ingresso, apre con le sue chiavi, entra Stefania, senza che Fabrizio la veda, distratto dalla televisione. Stefania indugia un attimo a guardarlo, di spalle, convinta che sia Marco e comincia ad avvicinarsi furtivamente, per non farsi sentire. Quando è appena ad un passo dal divano gli getta le braccia al collo, e lo bacia sulla guancia o sul collo, felice che la sua sorpresa sia riuscita. A questo punto, con una frazione di secondo di differenza, strillano tutti e due: Fabrizio per la sorpresa e la paura e Stefania perché si accorge che quello non è Marco.

FABRIZIO - (Gridando) Oddio...! (Poi, accorgendosi che si tratta di Stefania, scoppia a ridere) Ah, ci devo provare più spesso... Se tutte le volte che guardo la televisione a casa tua ho questo trattamento...

STEFANIA - (Riprendendosi, imbarazzatissima) Ma no... eh... è che credevo che fosse Marco...

FABRIZIO - (Improvvisamente serio, prendendole le mani) Quel ragazzo dovrebbe avere più

considerazione per te.

STEFANIA - (Cercando di sdrammatizzare) Eh sì, figurati...

FABRIZIO - A proposito, c'è un biglietto per te...

STEFANIA - (Togliendosi il cappotto) Ah sì?

FABRIZIO - Sul tavolo... Te l'ha lasciato Marco.

STEFANIA - Ah, e lui dov'è?

FABRIZIO - Leggi il biglietto! Non voglio toglierti il piacere della sorpresa...!

STEFANIA - (Avvicinandosi al tavolo e leggendo il biglietto) A giocare a bridge?! (Quasi ridendo, incredula) Oddio... e mi aveva anche rotto da morire che dovevo tornare presto perché lo lascio sempre da solo... (Continuando a leggere, ironica) Ah bè, meno male... mi chiede se lo raggiungo... Figurati... A giocare a bridge dai suoi amici...! Allora preferisco studiare!

FABRIZIO - Ah, e poi era passato anche Alessandro...

STEFANIA - (Illuminandosi) Alessandro? Ma allora non è andato in montagna!

FABRIZIO - Potenza dell'amore! Ha litigato mortalmente con la madre ma non è partito...

STEFANIA - Ma è un miracolo...!

FABRIZIO - Non proprio... Gli ha telefonato Federica.

STEFANIA - (Scurendosi, suo malgrado) Davvero?

FABRIZIO - (Assentendo) Ah... Era passato per dirtelo, domani ha un appuntamento con lei... Non puoi capire come era eccitato...

STEFANIA - (Depressa) Immagino...

FABRIZIO - (Rabbuiandosi a sua volta) Ah, e poi ha telefonato Veronica...

STEFANIA - Ah sì? E che ti ha detto... Tutto bene?

FABRIZIO - (Molto cupo) Tutto bene, sì, sì... tutto bene...

STEFANIA - (Cercando di sdrammatizzare) Sei stato un segretario ineccepibile! Come mi potrà sdebitare...?

FABRIZIO - (Interrompendola, serio) Lo sai, Veronica mi ha detto che torna solo dopo Capodanno... (Avvicinandosi a Stefania) Stefy, sono preoccupato.

Stefania lo guarda con aria interrogativa ma molto dolce.

FABRIZIO - (Continuando, molto preoccupato) Scusami se ti rompo dopo un'intera giornata in ospedale... (Ridendo improvvisamente) Veramente mi sento un po' cretino a venire a raccontarti a te le mie «disgrazie amorose». Hai già Alessandro e Marco che non ti danno pace... ci manco solo io...

STEFANIA - Ma scherzi...?! Con te è completamente un'altra cosa... Tu mi stai a sentire, c'è un dialogo... Con Alessandro a volte ho la sensazione di non esistere proprio, di non essere nessuno... (Ridendo amaramente) Sinceramente a volte mi sembra così anche con Marco... (A Fabrizio, rassicurante) Dimmi cosa succede.

FABRIZIO - Sei sicura che non vuoi raggiungere Marco... (facendogli il verso) «al tavolo di bridge»...?

STEFANIA - (Divertita) Neanche se mi paghi!

FABRIZIO - Lo sai che non ho una lira... e allora devi ascoltarmi...! Veronica è strana negli ultimi tempi, proprio strana... Non comunichiamo più, e questo non era mai successo... Sulla battuta di Fabrizio, mentre Stefania lo ascolta attentamente, le luci sfumano pian piano e nello stesso tempo la conversazione si abbassa di tono fino a diventare un colloquio tanto intimo da non poter più essere percepito. Contemporaneamente in scena si fa

BUIO

II QUADRO

La scena è simile, anche nei particolari, a quella del quadro precedente. Sono trascorsi solo pochi giorni, è la sera di Capodanno. Al riaccendersi delle luci, in scena c'è Marco, seduto sul divano a guardare la televisione. Dopo un attimo entra dalla porta d'ingresso Stefania, con l'impermeabile infilato direttamente sopra il camice e un'aria particolarmente trafelata.

STEFANIA - (Togliendosi impermeabile e cami-

ce, andando a salutare Marco con un bacio) Ciao...!

MARCO - (Senza muoversi, polemico) Finalmente!

STEFANIA - (Preferendo ignorare il tono polemico e precipitandosi all'angolo cottura) Hai spento il forno?

MARCO - (Asciutto) Da un'ora!

STEFANIA - (Cominciando a preparare freneticamente la tavola e a darsi genericamente da fare in cucina) Ah, e il soufflé era venuto bene?

MARCO - Un'ora fa sì.

STEFANIA - (Aprendo lo sportello del forno e tirando fuori la teglia con il soufflé) Oh no! Hai aperto lo sportello...! Si è tutto sgonfiato...!

MARCO - (Asciutto) Lo sai che non sono un cuoco... Se tu fossi stata qui non sarebbe successo... (In crescendo, polemico) Possibile che ti devono tenere in ospedale fino alle otto anche la sera di Capodanno?!

STEFANIA - (Difendendosi) La gente non sta male mica con l'orario di ufficio...! (Mostrandogli il soufflé, molto dispiaciuta) Guarda... si è rovinato!

MARCO - (Gettandogli appena un'occhiata) Ma no, va benissimo... Non potevi tornare un po' prima almeno stasera?

STEFANIA - Evidentemente non potevo! (Cercando di sdrammatizzare) Ma non è mica così tardi, sai... Adesso in cinque minuti preparo tutto...

MARCO - Appunto...! Invece di riposarti un po'! Torni stanca dall'ospedale distrutta... Che bisogno c'era di invitare Alessandro e Fabrizio...?!

STEFANIA - Ma io non sono stanca... mi fa piacere che vengano qui, erano soli tutti e due...

MARCO - Ma che soli...! Alessandro dopo mezzanotte va a prendere la sua «amica» e Fabrizio... ci avrà dei parenti, no?

STEFANIA - (Alterandosi leggermente) Bè, se è per questo anch'io ho dei parenti... Eppure preferisco passare Capodanno qui... A proposito... non ha ancora telefonato mia madre?

MARCO - Non ha telefonato nessuno.

STEFANIA - (Preoccupata) Mi chiamerà certamente... Non puoi capire come stava... È il primo Capodanno che non torno a casa... (Continuando a darsi da fare in «cucina»).

MARCO - (Interrompendola, guardandola agitarsi in cucina) ...E poi hai preparato tutte queste cose... Ma che bisogno c'era? Potevamo starcene tranquilli io e te...

STEFANIA - (Continuando nella sua preparazione) Ma guarda che non ho preparato proprio niente... (Delusa) Tranne il soufflé... Tra cinque minuti è tutto a posto...

MARCO - (Sentenziando, in tono paternalistico) Io lo dico per te... Tu fai troppe cose, ti stanchi troppo... Lo studio, l'ospedale, lo psicologo... e poi stai sempre appresso a tutti, Alessandro, Veronica, adesso anche Fabrizio... Ma non ti rendi conto che dovresti avere un po' più cura di te...?

STEFANIA - (Che ha sopportato l'ennesima «predica» come qualcosa di ben noto ed inevitabile) Sì, sì... (Per cambiare rapidamente argomento) A proposito, hai deciso se riparti?

MARCO - No, ci devo ancora pensare... Sai, forse mi farebbe bene girare ancora un po', vedere gente... e poi il lavoro mi piace...

STEFANIA - (Ammettendolo, suo malgrado) Eh sì, forse ti farebbe bene...

MARCO - (Improvvisamente dolce e poi, man mano, sempre più seduttivo, fino a «provarci» apertamente) Tu potresti venire a trovarmi...

STEFANIA - (Sinceramente entusiasta) Magari!

MARCO - (Attirandola a sé) Così potremmo starcene un po' tranquilli...

STEFANIA - (Scherzando) Sì... Senza «occhi indiscreti che ci ascoltano e orecchie penetranti che ci guardano...»

MARCO - (Continuando a baciarla) ...Qui è sempre pieno di gente...

STEFANIA - (Cercando di non farsi coinvolgere) Bè, insomma...

MARCO - (Cominciando a spogliarsi e a spogliare Stefania) Sì... ci sono i tuoi amici da tutte le parti (continuando a baciarla e ad accarezzarla, sempre più coinvolgente) ...che poi chissà che co-

sa potrebbero pensare che facciamo...

STEFANIA - (*Difendendosi debolmente, ironica*) Ma se giochiamo a scacchi!

MARCO - (*Rovesciando inequivocabilmente Stefania sul divano*) «Ma state insieme o non state insieme...» Non te lo chiedono...?

STEFANIA - (*Riferendosi non tanto a quello che Marco dice, ma a quello che fa, cercando di rimettersi in piedi*) Sei pazzo! Guarda che i miei famosi amici saranno qui tra cinque minuti...

MARCO - (*Trattenendola*) Ma cosa gliene importa a loro se stiamo insieme o no... Noi siamo «buoni amici»...

STEFANIA - (*Cercando di liberarsi dall'abbraccio di Marco*) Molto buoni! Però, dai... non è possibile ora, stanno arrivando...

MARCO - (*Insistendo, sempre più coinvolto*) Ma chissene frega dei tuoi amici... Noi non gli apriamo...

STEFANIA - (*Indignata, cercando di liberarsi con energia*) Come «chi se ne frega»...?

MARCO - Dai...

Squilla il telefono. Marco e Stefania si fermano e si guardano come domandandosi a vicenda che cosa fare. Il telefono squilla ancora. Stefania si alza risolutamente e va a rispondere.

STEFANIA - (*Avviandosi al telefono e cercando di «ricomporsi»*) Questa è mia madre...!

MARCO - (*Mettendosi a sedere sul divano*) Che palle...!

STEFANIA - (*Rispondendo al telefono*) Pronto?... (*In tono molto freddo, impersonale*) Sì, è qui... Chi lo desidera? (*Impietrita*) Ah! Sì, glielo passo subito. (*Porgendo il telefono a Marco e rispondendo al suo sguardo interrogativo, gelida*) È Sara.

MARCO - (*Simulando disinteresse, ma in realtà precipitandosi sul telefono, con un tono assolutamente «normale», «ordinario»*) Pronto... Ah ciao... Come va?... Anche a me, grazie... Ah, ma certo che mi ricordo... Sì, certo... (*galante*) Come potrei dimenticarmi... Sì, per me non c'è problema... e poi «ogni promessa è debito»... Va bene... Sarò lì tra una mezz'oretta, a dopo... ciao...!

STEFANIA - (*Che non ha perso una sola sillaba*) Come mai ha chiamato qui?

MARCO - (*Inaugurando un nuovo tono, tra il paterno e il «vecchioamicale»*) Aveva il tuo numero da prima... (*Mettendosi di fronte a lei con le mani sulle spalle e guardandola negli occhi*) Dovresti essere contenta, è successa una cosa meravigliosa...

STEFANIA - (*Gelidamente sarcastica*) Ah sì?

MARCO - (*Solenne*) Sara si è ricordata del nostro appuntamento!

STEFANIA - Che appuntamento?

MARCO - (*Cominciando a ricomporsi*) L'anno scorso avevamo preso appuntamento per questo Capodanno... qualsiasi cosa fosse successa nel frattempo...!

STEFANIA - (*Sarcastica*) Ah, che carino...! Tipo «Harry ti presento Sally»... (*Acida*) E come va a finire questo film...? Che anche tu le chiedi di sposarti...?

MARCO - (*Mellifluo*) Non vedo perché devi essere così acida... È una cosa meravigliosa che lei si sia ricordata... Io credevo che non ci pensasse più... E naturalmente non potevo essere io a chiamarla...

STEFANIA - Naturalmente...

MARCO - (*Avviandosi in bagno*) Comunque devo andare. Mi ha dato appuntamento tra mezz'ora...

STEFANIA - (*Seguendolo, sconvolta e incredula*) Che cosa?! E tu ci vai?...!

MARCO - (*Dal bagno*) Naturalmente! Glielo avevo promesso un anno fa...!

STEFANIA - E un mese fa avevi promesso a me che saresti stato qui... (*Incredula*) Ma se non sono tornata a casa apposta per questo...!

MARCO - (*Uscendo dal bagno con aria da «splendido», profumandosi*) Ascoltami, Stefania... Tu hai fatto tantissimo per me in questo momento difficile, e io ti ringrazio... Ma adesso devo sbrigarmela da solo... È la mia vita, capisci? Forse con Sara c'è ancora un conto aperto... È per questo che non ho voluto legarmi con te... lo sai... sono stato molto onesto in questo...

STEFANIA - Ah certo... Dimentico sempre che comunque la colpa è mia... Ma forse hai ragione... mi sono presa le mie responsabilità...

MARCO - (*Avviandosi alla porta e mettendosi il cappotto, sempre paterno, melenso*) Senti, non facciamone una tragedia, eh? Ne parliamo un'altra volta... Io devo andare... ci sentiamo domani...

STEFANIA - (*Seguendolo, incredula e un po' disperata*) No, aspetta un momento... Non è possibile...

Suonano alla porta, vivacemente, più volte. Stefania lancia un'occhiata implorante a Marco che, ignorandola, si affretta ad aprire. Sulla porta c'è Alessandro che si precipita subito dentro con aria eccitatissima.

ALESSANDRO - È iniziato il conto alla rovescia...! Tra quattro ore e mezza vedo Federica! (*Accorgendosi dell'atmosfera tesa e funerea*) Bè, che c'è... È successo qualcosa?

MARCO - (*Confidenziale*) No, niente... Stefania è un po' giù perché ha rovinato il soufflé... Allora io vi saluto! (*Saluta Stefania con un bacio sulla guancia*)... Divertitevi... Buon anno! (*Uscendo, con una strizzatina d'occhio ad Alessandro*)...In bocca al lupo!

ALESSANDRO - (*A Stefania che è rimasta ferma, come impietrita, mentre Marco è uscito e ha richiuso la porta dietro di sé*)...Ma dove va...?

STEFANIA - (*Scoppiando a piangere e balbettando, in maniera quasi incomprensibile, tra le lacrime*)...a... un appuntamento...

ALESSANDRO - (*Imbarazzatissimo, non sapendo cosa fare*) Ma dai, Stefania... (*Andando in cucina e prendendo la teglia del soufflé*) Non fare così... (*Osservando attentamente il soufflé e poi mostrandoglielo*) Guarda che non si è mica rovinato tanto... Cioè, si è solo un po' seduto, forse sdraiato... basta che invece di soufflé lo chiamiamo frittata ed è tutto a posto...

Suonano alla porta. Stefania, che sulla battuta di Alessandro non ha fatto altro che piangere sempre più forte, rimane immobile, continuando a piangere. Alessandro va ad aprire. Sulla porta c'è Fabrizio con una bottiglia di spumante in mano e l'aria allegra.

FABRIZIO - (*Entrando*) Salve!

ALESSANDRO - Ciao...

FABRIZIO - (*Vedendo Stefania in lacrime*)...Ma che succede...?

Stefania lo guarda e gli butta le braccia al collo piangendo ancora più forte. Fabrizio si volta verso Alessandro con aria interrogativa, cercando una risposta.

ALESSANDRO - (*Con aria di circostanza*) Niente... cioè niente... È che lei aveva cucinato tutto il giorno... sai ci teneva proprio... e invece poi, all'ultimo... (*Come confessando finalmente una scomoda verità e liberandosi di un peso, con foga*) Insomma, Stefania ha rovinato il soufflé!

BUIO

III QUADRO

La scena è la stessa del quadro precedente. Sono passati solo alcuni giorni. Al riaccendersi delle luci, in scena c'è Veronica, in tenuta da sci, o comunque vestita in maniera molto pesante, «da montagna», che sta togliendo i festoni e le palle dall'albero di Natale e Stefania, in pigiama, a letto (il solito divano-letto sistemato per la notte), con l'aria piuttosto «cataionica» e un libro in mano. Vicino alla porta c'è una valigia e uno zainetto.

VERONICA - (*Apprensiva*)...Sei sicura che non ti dispiace...?

STEFANIA - (*Asciutissima e, insieme, depressa*) Sicurissima.

VERONICA - ...Che non ti dà proprio fastidio rimanere sola...? No, dimmelo, perché se per te è un problema...

STEFANIA - (*Calmissima*) Non è un problema. Quante volte te lo dovrò ripetere ancora?

VERONICA - (*Agitata*) Ma no... È che io mi sento in colpa a lasciarti così... Non stai per niente bene...

STEFANIA - Sto benissimo.

VERONICA - (*Scettica*) Sì... Me lo ha raccontato Fabrizio, sai, di quello che c'è voluto per farti

smettere di piangere, a Capodanno...

STEFANIA - (*Cinica*)...E uno che ce li ha a fare gli amici medici se non ti possono fare un bel «Valium» in vena...?

VERONICA - (*Continuando un suo ragionamento*)...D'altra parte io ho proprio bisogno di stare via due giorni con Fabrizio, te l'ho detto...

STEFANIA - (*Cercando di tagliare corto*) Ma sì, ma sì, hai ragione... Stando da soli vi chiarirete meglio... capirete...

VERONICA - Speriama! (*Affranta come non l'avevamo mai vista prima e, insieme, confidenziale*) Guarda, se non fosse così importante non ti lascerei mai in questo stato... ma adesso, ti giuro... non capisco più niente... All'improvviso non mi ritrovo più con lui... non so se lo amo... se l'ho mai amato...

STEFANIA - (*Interrompendola*) Per carità... Parti! Non ti puoi sopportare...! Basta che però vi muovete... (*guardando l'orologio*) sono quasi le undici...

VERONICA - (*Insofferente*) Eh, non lo dire a me... Naturalmente l'idea «geniale» di partire di notte l'ha avuta lui... con questo freddo poi... Hai sentito che dicono che farà neve anche qui se si abbassa ancora la temperatura... Tanto siamo già...

STEFANIA - (*Interrompendola e proseguendo per lei, cantilenando*)...sotto la media stagionale...! (*Con rabbia*) Spero che venga una bella bufera, anzi, un tifone, un tornado... per ingoiare chi so io...

VERONICA - Eh, ma io te lo avevo detto: appena torna Sara, Marco sparisce... Certo che stronzo! Poteva almeno chiamarti...!

STEFANIA - (*Sarcastica e amara*) Sì, figurati... che delicatezza esagerata... È già tanto che me lo abbia detto la madre... «Marco è partito...!»... Quella puttana! Poteva anche fare finta di non conoscermi, è nel suo stile...

Suonano alla porta.

VERONICA - (*Precipitandosi ad aprire*) Ah, ecco Fabrizio, finalmente.

Veronica apre la porta e si trova davanti Fabrizio, anche lui in tenuta da montagna, che cerca di mostrarsi allegro ma non riesce a dissimulare una certa tensione.

FABRIZIO - (*Entrando*) Allora... siamo pronti...? Ho già caricato gli sci e fatto il pieno: benzina per la macchina e cioccolata e biscotti per noi...!

VERONICA - (*Asciutta, prendendo lo zainetto e avviandosi fuori*) Dai, aiutami a portare giù la roba...

FABRIZIO - (*Avvicinandosi a Stefania*) Arrivo... il tempo di salutare la mia piccola paziente... (*A Stefania*) Allora... come va?

STEFANIA - (*Cinica*) Benissimo. Non potrebbe andare peggio di così.

FABRIZIO - Ah, non è vero... potrebbe sempre piovare!

STEFANIA - Sono sicura che sta piovendo.

FABRIZIO - Potrebbe nevicare...

STEFANIA - ...È questione di minuti...

VERONICA - (*Chiamando forte, da fuori*) Allora?! Mi porti giù la valigia?!

FABRIZIO - (*Un po' avvilito anche lui*)...Allora puoi stare tranquilla: non potrebbe andare peggio di così... (*Prendendo la valigia e uscendo, a Veronica*) Arrivo...!

Rimasta sola Stefania sospira profondamente mentre sta già rientrando dalla porta Veronica, tutta affannata.

VERONICA - (*Entrando decisamente contrariata*) Ecco: sta nevicando! Ha scelto proprio il momento migliore... Ma dimmi te se uno deve viaggiare con queste condizioni... Di notte, nella tormenta...

FABRIZIO - (*Rientrando*) Ma dai! Neanche fossi la piccola fiammiferaia! (*Sentenzioso*) Viaggiando di notte si gustano paesaggi sconosciuti, si penetrano misteriosi silenzi, si assaporano inarrivabili solitudini... (*improvvisamente pratico*) e soprattutto si risparmia una notte di albergo! *Stefania ride.*

VERONICA - Andiamo, dai... (*Salutando Stefania*) Ciao Stefy, ci sentiamo... (*Uscendo dalla porta e riacciacciandosi un attimo*) Non aprire a

nessuno, eh!

STEFANIA - (*Completamente abulica*) Tranquilla...!

FABRIZIO - (*Affacciandosi ancora una volta, dopo Veronica, prima di chiudere la porta*)... Mi raccomandando...!

STEFANIA - Ciao...

Veronica e Fabrizio escono. Rimasta sola, Stefania sospira nuovamente, poi si alza e va nella zona cucina, tira fuori da qualche parte un barattolo di nutella, prende anche un cucchiaino, un coltello e del pane e ritorna velocemente a letto. Si è appena infilata sotto le coperte e sta per dare il primo morso al pane e nutella quando suonano alla porta. Sono scampanellate sempre più forti e insistenti. Stefania si immobilizza, con pane e nutella a mezz'aria, non sapendo cosa fare. Alle scampanellate, sempre più forti e insistenti, si sovrappone la voce di Alessandro e il rumore dei suoi pugni contro la porta.

ALESSANDRO - (*Da fuori la porta, disperato*) Dai, Stefania! Apri! Sono io! Sono Alessandro! Dai... (*Battendo contro la porta*) Lo so che ci sei... Stefania...

Stefania spaventata, mette via alla meglio la nutella e tutto il resto e va ad aprire la porta, un po' titubante.

ALESSANDRO - (*Entrando come una furia, assolutamente fuori di sé, gridando*) È successo! È successo! E io mi ammazzo... Io questa volta mi ammazzo sul serio... Perché è colpa mia, capito?! È colpa mia...! (*Dandosi pugni e schiacciando sulle braccia e un po' dappertutto*) Mannaggia a me, mannaggia!... Io mi devo ammazzare, mi devo ammazzare...

STEFANIA - (*Riprendendosi dallo smarrimento iniziale e cercando di controllare la situazione, afferrando Alessandro per le spalle e poi abbracciandolo, abbastanza ferma e severa*) Hei, oh... Alessandro... Calmati! Oh... che ti piglia...? Stai calmo, calmo... (*Tenendolo abbracciato*) Che è successo?

ALESSANDRO - (*Abbandonandosi tra le braccia di Stefania che lo fa sedere assieme a lei sul letto cominciando a piangere*) L'ho fatto di nuovo... l'ho fatto di nuovo... (*Fissando Stefania*) L'ho fatto scappare!

STEFANIA - (*Timidamente*) Federica?

ALESSANDRO - (*Assentendo, grave*) Federica.

STEFANIA - (*Come per chiedere qualcosa*) Ma...

ALESSANDRO - (*Alzandosi e cominciando a camminare per la stanza e a parlare, nell'improvviso bisogno di sfogarsi, completamente sconvolto*) È successo ieri... A Capodanno ci siamo visti, no? Ed è stato stupendo... solo che c'erano tutti i suoi amici, un casino... e allora io l'ho invitata a cena a casa mia, ieri, che i miei non ci sono... e allora... Lei stava benissimo, no?... Era contenta di vedermi, si vedeva... e poi era bella, ma così bella... (*ridacchiando*) e io, sai, chiaramente ad un certo punto ci ho provato... (*arrivando nuovamente a piangere*) e lei c'è stata! C'è stata...! E abbiamo fatto l'amore, ed è stato stupendo... Siamo rimasti abbracciati come due scemi per tutta la notte... (*Cercando di riprendersi*) E io oggi l'ho chiamata e... già dalla voce ho sentito che c'era qualcosa che non andava... Mi ha detto - «Ti devo parlare» - ...con un tono... oddio... Allora sono andato a casa sua e lei mi fa - e aveva tutta un'altra faccia da ieri, eh, dura, fredda... - mi fa - «Scusami, ma ieri è stato un errore, mi sono lasciata trasportare perché fisicamente mi piaci un sacco... Ma fra noi non è cambiato niente... Io non voglio stare con te... È stato solo un fatto di sesso». - (*Esplodendo*) ...Solo un fatto di sesso, capisci? E lo dice lei a me!... Mi sono sentito così male, ma così male... Ti rendi conto di che umiliazione... Volevo morire... E allora... Insomma, le ho mollato una sberla... e lei, serissima, mi fa - «Tanto anche questo non cambia niente; ho sbagliato pensando di poter restare amici... Non ci vediamo più» - ...E mi ha cacciato via, capito? Mi ha buttato fuori da casa sua... Ma con una calma... Ecco, la cosa che mi ha impressionato di più è che era tranquilla, decisa... freddissima... Come se la cosa non la riguardasse per niente... (*Ricominciando a disperarsi*) E la colpa è mia! La colpa è

mia, sicuramente... perché ce l'avevo lì, abbiamo fatto l'amore, e non sono riuscito a farmela rimanere vicino...

STEFANIA - (*Colpita da un particolare*) Ma come... Allora non dici più che Federica è malata?

ALESSANDRO - (*Sempre disperato*) Ma no, no... Non è malata, è pazza, completamente pazza... Ma non me ne frega più niente... il dramma è che sto diventando pazzo io... Devo capire che cosa le ho fatto... Perché non mi vuole più dopo che abbiamo fatto l'amore?... Ti rendi conto...?! ...Perché se non c'è un'altra ragione è solo colpa mia, colpa mia (*colpendosi*) - stronzo - come al solito, che non riesco a tenermi vicino le persone a cui voglio bene... (*Finisce piangendo, completamente ragomitato su se stesso*).

STEFANIA - (*Non sapendo cosa fare, accarezzandolo*) Dai Ale, su... non fare così, dai...

ALESSANDRO - (*Alzandosi di scatto e ricominciando a camminare, con rabbia*) E poi a casa non ci voglio andare! A casa... da solo... Da solo io impazzisco... Ho girato per la strada, non so neanche io dove... ma fa freddo, è buio... nevica... (*A Stefania, rabbioso*) Io devo capire perché... Io devo capire che cosa è successo, (*in crescendo*) perché non mi vuole più, perché ieri sera mi ha voluto... (*Scuotendo Stefania come se la domanda fosse rivolta precisamente a lei, urlando*) Perché ieri sera abbiamo fatto l'amore?

STEFANIA - (*Liberandosi con forza*) Piantala! (*Ferma ma un po' a disagio*) Ale, stai calmo... smettila di dire che è colpa tua...

ALESSANDRO - Ah sì, devo smettere, eh? E allora la colpa di chi sarebbe... (*Rivolto a Stefania*) ...tua? Tua perché mi hai cacciato via come un cretino, oggi, con tua madre che sentiva tutto dall'altra stanza?

STEFANIA - Calma... hei, Ale...

ALESSANDRO - (*Interrompendola bruscamente*) Un cavolo calma! Un cavolo (*Sempre rivolgendosi direttamente a Stefania*) Tu non mi puoi cacciare via così, non mi puoi dire che non risponderai più al telefono per non sentirmi neanche... Se non sei malata, se non sei matta, spiegami... Perché non vuoi stare con me?... Perché non vuoi più stare con me...?

STEFANIA - (*Decidendo di mettersi in gioco, provocatoria e asciutta, cominciando a parlare con grande lentezza e valutando con determinazione le singole parole*) ...Perché con te non mi sento me stessa.

ALESSANDRO - (*Placato e nello stesso tempo stimolato dall'aver ricevuto una risposta*) Non ti senti te stessa... Che cavolo vuol dire questo? Me lo vuoi spiegare, finalmente?!

STEFANIA - Vuol dire che io parlo di me e tu non mi ascolti, e allora io non parlo più di me e ascolto te, perché questo è l'unico modo che abbiamo per stare insieme... Ma io così sparisco a poco a poco... e non sono me stessa...

ALESSANDRO - (*Incredulo*) - Io non ti ascolto quando parli di te?!

STEFANIA - (*Sempre asciutta*) Io sto male e tu non te ne accorgi! Anche adesso, per esempio, io sto male, malissimo, ma tu non te ne accorgi nemmeno... Tu riesci solo a pensare a te stesso e a quanto stai male tu... a me non mi vedi neanche... ALESSANDRO - (*Addolorato*) Ma io ti voglio bene!

STEFANIA - Può darsi che tu lo creda, non lo so... Comunque non sei capace di farmelo sentire, che mi vuoi bene...

ALESSANDRO - (*Sempre più triste*) Ma perché hai voluto parlare con me?... Perché abbiamo fatto l'amore?

STEFANIA - Ho voluto parlare con te per essere sicura... Mi sono affezionata tanto a te... e ogni volta speravo di poter ricevere un poco di affetto... Ma non è mai successo, non può succedere... Tu non ne sei capace... Adesso sono sicura!

ALESSANDRO - Ma allora perché abbiamo fatto l'amore?

STEFANIA - (*Ridacchiando*) Bè, tu mi piaci molto... fisicamente, voglio dire... e forse mi sarebbe piaciuto... (*Decisa*) Ma noi non abbiamo mai fatto l'amore!

ALESSANDRO - Ma come no? Ieri sera, a casa mia, nel mio letto...

STEFANIA - Ma era Federica quella, non ero io! ALESSANDRO - (*Completamente disorientato*) Certo che era lei... ma in questo momento... (*timidamente*) tu stai facendo lei...!

STEFANIA - (*Ridendo disincantata*) No... non sto facendo più nemmeno lei... Non lo hai capito...? E allora sto facendo me stessa...? No... Il fatto è che con te io non sono nessuno, davvero non sono nessuno... Per te non ho una mia identità emotiva, psichica... Non sono Stefania - e anche se fossi Stefania non ti interesserebbe, non ti ha mai interessato - perché mi sono sempre svuotata di me per recitare per te la parte che preferisci. Eppure non mi sono svuotata abbastanza. Certo, posso fingere con te, perché tu non mi guardi davvero e non ti accorgi che dentro di me, in un angolo, ci sono ancora i sentimenti e i pensieri di Stefania, che tu non conosci e che ti spaventerebbero, mio caro, se solo tu li potessi immaginare... E allora chi sono? È buffo... ci siamo io e te in questa stanza, ora, come tante altre volte... Ci siamo io e te al mondo, non ti pare? Non c'è nessun altro... E allora, chi sono io per te? Perché quella che sono per te, sono per tutto il mondo... lo capisci? Ma no... tu non lo puoi capire, o forse neppure ti interessa, ed è un peccato, un vero peccato, perché con me tu stai ripetendo lo stesso errore che hai fatto con Federica... Chi sono io per te? È qui il tuo problema, è qui il nodo del tuo problema... e forse anche del mio...

ALESSANDRO - (*Completamente disorientato*) Ma che stai dicendo?

STEFANIA - (*Continuando riflessiva, pensierosa*) ...Vedi... Essere qualcosa per qualcuno - qualsiasi cosa - o non essere niente! Non ti spaventa questo? Non ti ha mai spaventato? Se non sei niente per nessuna persona al mondo - e lo decidi tu quant'è grande il tuo mondo, può anche essere una persona sola - allora non sei nessuno... allora non esisti... (*Semplice*) Io ho sempre sentito così dentro di me... È per questo che uno si adatta a ricoprire ruoli, a fare cose che non farebbe mai, lontane da se stesso, pur di essere qualcosa per qualcuno, pur di esistere al mondo... Non lo capisci, vero? (*Cambiando tono*) Però... in un certo senso ti devo veramente ringraziare... Te e Marco devo ringraziare... Sì, anche lui... Eh già... perché a tutto c'è un limite, un prezzo troppo alto... Voi mi avete aiutato a trovare il mio... Il compromesso estremo, oltre il quale è preferibile non esistere affatto piuttosto che essere viva ma trasparente, uguale a mille altre, con lo stesso valore dell'ennesimo doppione di una figurina... (*Sorridendo*) Sto così male che non mi fa più paura essere sola... e tu?

ALESSANDRO - (*Completamente disorientato*) Io che?

STEFANIA - (*Paziente*) Hai ancora paura di essere solo?

ALESSANDRO - Ma quale paura...?!

STEFANIA - Ma sì, ma sì... la paura... Quella che ti ha spinto ad attaccarti a Federica, a venire a casa mia stasera...

ALESSANDRO - (*Sperando di impietosirla e di riportare la conversazione su binari a lui noti*) Io non ci capisco più niente... So solo che sto male... Sono venuto da te perché ho bisogno di aiuto, di qualcuno che mi aiuti... capisci?

STEFANIA - Certo... ma non posso più essere io... Mi ha fatto troppo male starti vicino e continuerebbe a farmene...

ALESSANDRO - (*Disperandosi, in crescendo*) Ma no! No! Tu non mi puoi lasciare così! Non puoi mettermi da una parte anche tu... Tu sei mia amica, io ho bisogno di te... Io ti amo...!

STEFANIA - (*Totalmente scettica*) Mi ami? Ma chi ami? Federica? Stefania?... Me?... Chi sono io per te?... Lo vedi, ritorniamo sempre alla stessa domanda...

ALESSANDRO - (*Sgomento, con gli occhi vuoti*) Io... io non lo so... io so solo che non ti voglio perdere... (*Abbracciandola, disperato come un bambino*) Che ho bisogno di te...

STEFANIA - (*Improvvisamente brusca, nauseata*) Basta! Basta... Qualcuno te lo deve dire! È ora che cresci, che affronti la realtà, che ti metti in crisi, che la pianti di pensare che tutto quello che fai tu va sempre bene... Sei solo un egocentrico, co-

me tutti i ragazzi... come Marco... Un egoista mostruoso che non si accorge nemmeno che chi gli sta vicino soffre come un cane perché si sta innamorando di lui...! Anzi, sai che ti dico? Federica ha fatto benissimo a lasciarti... l'avrei fatto anch'io... non ti meriti altro!

ALESSANDRO - (*Ricominciando finalmente a capire qualcosa e riscuotendosi, risentito*) Oh, ma come ti permetti?! Tu queste cose le dici a tuo fratello, hai capito? Non a me...

STEFANIA - (*Rimanendo un istante interdetta e poi scoppiando a ridere come una pazza e ridendo per tutta la battuta*) Ah, questa è bella, proprio bella... È successo un'altra volta... e finalmente con te... Oddio... oddio... aspetta, aspetta, ti spiego... Io rido perché... Sai quello che hai detto adesso, no? Che io... queste cose le devo dire... a mio fratello... Cioè mi succede un sacco di volte che qualcuno mi dice una cosa del genere, magari simile e io... Ci restano tutti malissimo...! I primi tempi lo dicevo così, a bruciapelo, e la gente sarebbe voluta scomparire, poi... ho smesso... mi sentivo troppo male per loro... Allora adesso lo spiego, in modo che... un po' come lo sto spiegando a te... (*Ridendo fino alle lacrime*) Insomma mio fratello è morto!

ALESSANDRO - (*Gelato*) Ah, non lo sapevo.

STEFANIA - (*Continuando a ridere ancora un po'*) Eh lo so... lo so che non lo sapevo... (*Ritornando più seria*) Non ti sei mai chiesto perché avevo problemi a casa, perché mia madre è «sull'orlo del suicidio», perché erano sette anni che non facevo l'albero di Natale... (*Semplice*) Bè, adesso lo sai.

ALESSANDRO - (*Cupissimo*) Se tuo fratello è morto mi dispiace... Ma non mi sento affatto meglio pensando che tu stai peggio di me... Questa tattica con me non funziona per niente...

STEFANIA - (*Quasi divertita*) Guarda che non sto usando nessuna tattica... Non me ne importa niente di «farti stare meglio»... Vedi che stai attento sempre e solamente a te stesso?

ALESSANDRO - (*Arresosi improvvisamente, incupendosi sempre più, fino alle lacrime*) Lo pensi davvero? Pensi davvero che io guardo solamente a me stesso? Perché se è così... è per questo che ho perduto Federica, che sto perdendo te... (*Piangendo*) Non riesco a farti sentire che ti voglio bene?! Ma io ti voglio bene... credo... Voglio bene a Federica... Voglio bene a mia madre... Perché nessuno mi crede, perché nessuno capisce che io non posso (*In crescendo*)... Perché mi lasciano sempre tutti da solo?

STEFANIA - (*Affettuosa ma ferma, senza farsi nuovamente coinvolgere*) Questo dovresti chiederlo alla Torricelli... Vedi, finalmente hai trovato la domanda giusta da farle...

ALESSANDRO - (*Fissa per un momento Stefania, con aria completamente distratta, poi, alzandosi, senza rabbia, ma con una grande desolazione*)... Ma vaffanculo...!

Alessandro si trascina alla porta, la apre ed esce, richiudendola alle sue spalle.

Stefania rimane immobile. Dopo un istante all'uscita di Alessandro Stefania prende il barattolone della nutella e comincia a mangiarla metodicamente, a cucchiariate.

STEFANIA - (*Come a se stessa, lentamente, tra una cucchiariata e l'altra*) Neveica: non potrebbe andare peggio di così.

Sulle ultime sillabe della battuta di Stefania la porta d'ingresso si apre ed entra in scena Veronica, piangendo fragorosamente, con la valigia e lo zainetto in mano.

VERONICA - (*Piangendo disperata*) Oddio... Oddio... Che cosa ho fatto... Stefania, Stefania (*Abbracciandola*) Che cosa ho fatto... Gliel'ho detto...

STEFANIA - (*Senza scomporsi minimamente, calmissima*) Ma è successo qualcosa? La macchina... un incidente...?

VERONICA - (*Continuando a piangere*) No, no... peggio... Io gliel'ho detto... gliel'ho detto... e allora sono voluta tornare... Oddio Stefania cosa ho fatto, cosa ho fatto...!

STEFANIA - (*Sempre calmissima*) Ma Fabrizio dov'è?

VERONICA - Non lo so... A casa... Sarà andato a

casa... Io gliel'ho detto, capisci... Io non l'avevo detto neppure a te... mi vergognavo troppo...

STEFANIA - (*Cercando di semplificare*) Mhm, che cosa?

VERONICA - (*Esplodendo*) Che c'è un altro! C'è un altro, capisci? A casa mia... ci ho passato Capodanno insieme... E gliel'ho detto... gliel'ho detto...! Ormai è fatta... Ho rovinato tutto...! Odio Stefania, non sai che tormento, io non mi riconosco più... Ero così sicura, e adesso... Ah, dimmi qualcosa tu, ti prego... dimmi qualcosa tu...

STEFANIA - (*Mettendole davanti agli occhi il barattolone della nutella, asciutta*) Domani si deve ricomprare la nutella.

BUIO

IV QUADRO

La scena è sempre la stessa, ma sono trascorsi alcuni mesi dal quadro precedente. Non c'è più traccia dell'albero di Natale, il divano-letto è in assetto diurno, dall'attaccapanni non pendono più giacconi e cappotti, ma giacche più leggere. Siamo all'inizio della primavera.

Al riaccendersi delle luci la scena è vuota ma illuminata; siamo in pieno giorno. Dopo un istante si sente il rumore delle chiavi nella serratura, la porta d'ingresso si apre ed entrano Stefania e Fabrizio, con una busta di plastica e dei fiori in mano. Indossano abiti quasi primaverili ed hanno entrambi un'aria «pacata». La sensazione generale della scena, la sua atmosfera, dovrebbe richiamare quella di una convalescenza luminosa e tranquilla (e si perdoni la citazione dannunziana, assolutamente involontaria).

FABRIZIO - (*Entrando dietro a Stefania, con circospezione*) Ma tu sei sicurissima che Veronica non torna all'improvviso?

STEFANIA - (*Sorridendo*) Mi fai proprio ridere... Neanche fossimo due amanti clandestini... FABRIZIO - Dai... Lo sai che non me la sento proprio di vederla...

STEFANIA - (*Rassicurandolo*) Ma sì, sì... non ti preoccupare, non torna... È di guardia al pronto soccorso fino a stasera...

FABRIZIO - Lo so che è stupido non volerla vedere, però...

STEFANIA - (*Interrompendolo, pratica*) Ah, ah... Va benissimo così: non ti va di vederla? Non la vedi. Amen.

FABRIZIO - (*Sorridendo*) Amen...! Niente «pipponi mentali»... E festeggiamo il tuo esame!

STEFANIA - (*Tirando fuori dalla busta un pacchetto di pasticceria e una bottiglia di aranciata, posando tutto sul tavolo e cominciando ad aprire il pacchetto*) Appunto! Nel modo più lussuoso possibile...

FABRIZIO - Bè, il tuo ultimo esame andava celebrato degnamente...

STEFANIA - (*Mostrando a Fabrizio il vassoio della pasticceria carico di paste diverse*) Ecco me! E chissà cosa farò alla laurea...! (*Assaggiando un dolce, estasiata*) Mhm... senti che cos'è questa... Altro che «nove settimane e mezzo»...!

FABRIZIO - (*Mangiando anche lui*)... E senza il pericolo dell'Aids...

STEFANIA - (*Prendendo un'altra pasta*) Mamma mia... Questa qui con i marrons glacés è la fine del mondo...

FABRIZIO - (*Osservandola, divertito*)... Ci rendiamo conto che questo è un classico esempio di «compensazione affettiva»?

STEFANIA - Certo, alla fragola o al cioccolato! (*In tono confidenziale, un po' amaro*)... Mi sa che ne abbiamo bisogno tutti e due...

FABRIZIO - (*Scherzando*) Ma la tua psicologa che ne dice?

STEFANIA - Ah, non lo so... Saranno due mesi che non mi faccio vedere...

FABRIZIO - Ah.

STEFANIA - Sì, non ho avuto tempo... dovevo studiare... E poi adesso, con la tesi...

FABRIZIO - (*Sintetizzando*) Insomma, non ti andava.

STEFANIA - Esattamente!... E poi, secondo me, la Zamuto non ha mai assaggiato le meringhe al cioccolato con la panna!

FABRIZIO - (*Ridendo*) Eh, può darsi... (*Osservando Stefania che «attacca» un altro dolce*)... E senza contare che è un chiaro tentativo di sublimazione dell'istinto sessuale... (*Prendendo un'altra pasta e mordendola voluttuosamente*) Tentativo riuscitissimo, per altro...

STEFANIA - (*Insinuante*) Proprio riuscitissimo non direi... Ti ho visto sai, con quella biondina di radiologia... Non dirmi che non ci provavi...

FABRIZIO - (*Cadendo dalle nuvole*) Io? Ma scherzi...? È lei che mi sta appiccicata... Figurati... dopo questa batosta credo che non sarò più disponibile almeno per tutto il prossimo millennio...

STEFANIA - Eh, ti capisco... Sì, anche a me ci vorrà molto tempo per riprendermi da questo choc...

FABRIZIO - (*Comprensivo*) Marco o Alessandro...?

STEFANIA - (*Vivacemente*) Macché, io dicevo Veronica...!

FABRIZIO - ...Grazie per la solidarietà, ma non è il caso...

STEFANIA - (*Facendosi più seria*) Guarda che per me questo è stato il colpo decisivo... forse il più disastroso di tutti... Sì, perché, che sia finita male con Alessandro e malissimo con Marco, non mi sono meravigliata tanto... ci sono stata male, sì... Ma io ho avuto sempre storie sofferentissime, tremende, per cui... Però era convinta che gli altri potessero avere dei rapporti belli, delle storie serene... «normali»... magari anche con dei problemi, eh, ma che le persone con le idee chiare – come Veronica – li potessero affrontare e risolvere, «andando avanti con coerenza»... (*Ridendo amaramente*) Adesso non ci credo proprio più... Eh no... Allora vuol dire che non ero io dalla parte sbagliata e gli altri – anche tu e Veronica, sì... – da quella giusta... ma piuttosto che tutti cerchiamo qualcosa, ci muoviamo, ci incasiniamo... chi in maniera più originale, chi seguendo dei ruoli già prefissati, degli schemi con delle piste tracciate... Ma tutti con la stessa casuale probabilità di essere felici o infelici...!

FABRIZIO - (*Meravigliato*) Caspita... sei diventata veramente scettica...

STEFANIA - No... lo sono sempre stata, solo che ora non me lo nascondo più...

FABRIZIO - Ah, certo... Basta che stai bene... STEFANIA - (*Ironica*) Bene non proprio... però il cinismo aiuta parecchio... Anestetizza, direi... Mi sento scoglionata ma tranquilla...

Sulla fine della battuta di Stefania squilla il telefono.

STEFANIA - (*Rispondendo al telefono*) Pronto...? Sì, sono io... Ah, davvero?... E sicura?... Un attimo che controllo... (*Stefania va a prendere la sua borsa e ci fruga dentro, senza trovare, però, quello che cercava*) Eh, sì... io non ce l'ho... Allora lo vengo a prendere... Grazie, eh... Fino a che ora? Ah, grazie... (*Dopo aver messo giù il telefono, con aria comicamente disperata*) Sto proprio male! Ho dimenticato il libretto in facoltà! Meno male che mi hanno avvertito subito...! Ma ti rendi conto se non lo trovavo più? Un libretto con 42 esami fatti...! Mi sarei buttata dalla finestra!

FABRIZIO - Ci credo...! Dai, andiamo a prenderlo subito...!

STEFANIA - Sì, sì, per carità... (*Mettendo un po' a posto il tavolino e sistemando le paste residue in frigorifero*) Aspetta che cancello le tracce del festino, che se poi Veronica torna prima di me...

FABRIZIO - (*Completando il pensiero di Stefania*)... Chissà che cosa pensa... Ma come sta?

STEFANIA - (*Scherzando, ironica*) Hei, oggi è soltanto la quindicesima volta che me lo d'omandi...! (*Ritornando seria*) Sta bene, credo... Certo, per essere un sagittario ora la vedo un po' disorientata... È innamoratissima di quel Maurizio, però tu le manchi parecchio... Non ci capisce più niente... Sai, le manca un po' di allenamento alla confusione...

FABRIZIO - (*Continuando*)... All'insicurezza... STEFANIA - (*Avviandosi verso la porta, aprendola e facendo passare avanti Fabrizio, con gesto cavalleresco*) Eh, sì... Possiamo dire che sta facendo tirocinio...

FABRIZIO - (*Uscendo dalla porta*)... E tu? Lo

stai ancora facendo, il tuo, o l'hai finito...?

STEFANIA - Per carità! Spero di averlo finito completamente...! E in ogni caso... (*uscendo e richiudendo la porta alle sue spalle, con energia*) a metà luglio mi laureo...!

BUIO

V QUADRO

La scena è la stessa del primo quadro del primo atto, la sala d'aspetto del «Consultorio Familiare» di una Usl.

Al riaccendersi delle luci in scena c'è Valentina, seduta ad aspettare, intenta a leggere qualcosa. È vestita ancora in maniera piuttosto estiva - siamo alla fine di settembre - e sempre con qualcosa di particolare. Dopo un momento, dalla porta sul fondo, a sinistra, entra timidamente Stefania, anche lei con un'abbigliamento estivo e l'aria un po' abbattuta.

STEFANIA - (*Entrando e facendosi avanti con circospezione, a Valentina*) ...Ciao...

VALENTINA - (*Balzando in piedi al vederla, molto contenta*) Stefania! (*Salutandola con due baccetti*) Ciao!... Ma dov'eri finita?

STEFANIA - (*Evasiva*) Bè, sai... ho avuto un sacco di cose da fare, mia madre... (*Fiera*) E poi... mi sono laureata!

VALENTINA - Ah, complimenti!... E quando?

STEFANIA - A luglio... Avevo anche pensato di invitarti alla festa... ma non avevo il tuo numero...

VALENTINA - Ah, non ti preoccupare... Allora quest'estate finalmente ti sei riposata...?

STEFANIA - Eh, insomma...

VALENTINA - Ma le vacanze come sono andate...?

STEFANIA - (*Molto poco entusiasta*) Bene... Sono sopravvissuta...

VALENTINA - (*Squadrandolo Stefania con «occhio clinico»*) ...No, no... Tu non mi convinci... meno male che sei ritornata qui... evidentemente era ora...

STEFANIA - Eh già... (*Avviandosi verso la porta di destra*) A proposito, vado a dire alla segretaria che sono qui...

VALENTINA - (*Continuando a parlarle, a voce alta*) Ah, sai chi incontro spesso? Ti ricordi quel

ragazzo strano che venne qui l'anno scorso... quello che diceva che la ragazza stava male...

STEFANIA - (*Rientrando istantaneamente, con gli occhi sbarrati*) Alessandro?

VALENTINA - Eh sì, Alessandro... (*Sospettosa*) Ma come fai a ricordarti?! Bè, insomma, adesso viene fisso dalla Torricelli due volte alla settimana, pensa un po'...

STEFANIA - (*Incredula*) Alessandro viene qui? Ma sei sicura?

VALENTINA - Certo che sono sicura! (*Ancora più sospettosa*) Perché non ci credi?

STEFANIA - (*Evasiva*) No, no, niente... È che non mi sembrava proprio il tipo...

VALENTINA - (*Evidentemente un po' interessata ad Alessandro*) ...E invece sapessi come è simpatico...! Certo, quella volta non sembrava proprio... ma adesso chiacchieriamo sempre...

Dalla porta di destra, quella della segreteria, si sente provenire la voce di Alessandro che, evidentemente, sta per entrare in scena.

ALESSANDRO - (*Fuori scena*) ...Allora a martedì, arriveremo...

Alessandro entra in scena e rimane come paralizzato al vedere Stefania, anche lei ugualmente imbarazzata e allibita.

VALENTINA - (*Trionfante, sull'entrata di Alessandro, a Stefania*) Che ti dicevo...? Eccolo qua...! (*Poi, colpita dal comportamento di entrambi, si mette ad osservarli in silenzio covando una specie di gelosia*)

ALESSANDRO - (*Dopo i primi, imbarazzati, attimi di silenzio, cercando di riprendersi, gentile*) Ciao...! Allora... Come va? Sei tornata anche tu da queste parti...

STEFANIA - (*Completamente confusa*) Eh sì...

ALESSANDRO - Non ci vediamo da... Da sette mesi? No, di più... Da febbraio... Incredibile...!

STEFANIA - Eh sì... è passato un sacco di tempo...

ALESSANDRO - Ah, ti sei laureata poi?

STEFANIA - Sì, sì... a luglio... E tu?

ALESSANDRO - Se tutto va bene, a febbraio prossimo... Sto studiando come un pazzo...

VALENTINA - (*Intromettendosi polemica*) Bè, ciao a tutti e due... (*Ad Alessandro*) Visto che tu sei uscito, io vado dalla Dottoressa...

Valentina esce dalla porta di destra e Stefania e

Alessandro tacciono per un momento. Rimasti soli, dopo una breve pausa, Stefania riprende a parlare.

STEFANIA - (*Sciogliendosi leggermente*) Sai che non immaginavo proprio di trovarti qua...

ALESSANDRO - Eh, ci credo! Ma sai, sono successe un altro po' di cose che mi hanno fatto capire meglio la «situazione»... (*Ridendo*) Anche il nostro litigio dell'ultima volta... Ti ricordi?

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

STEFANIA - (*Ridendo anche lei*) Certo! (*Facendo il verso ad Alessandro*) «Ma vaffanculo»...

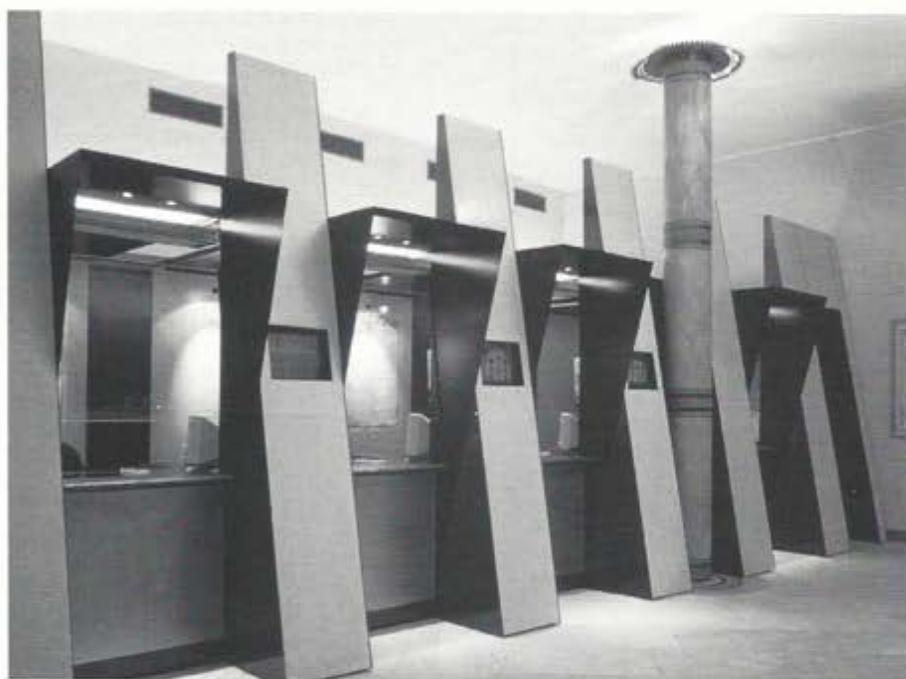
BUIO E SIPARIO



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.

RICORDO A VENT'ANNI DALLA SCOMPARSA

TOFANO, UN UOMO PER BENE SULLE TAVOLE DEL PALCOSCENICO

Attore e disegnatore, scrittore e scenografo, regista e pedagogo, il padre del signor Bonaventura ha saputo essere fedele al teatro all'antica italiana ma anche interprete autorevole e versatile sulla nuova scena del dopoguerra.

ROBERTA ARCELLONI

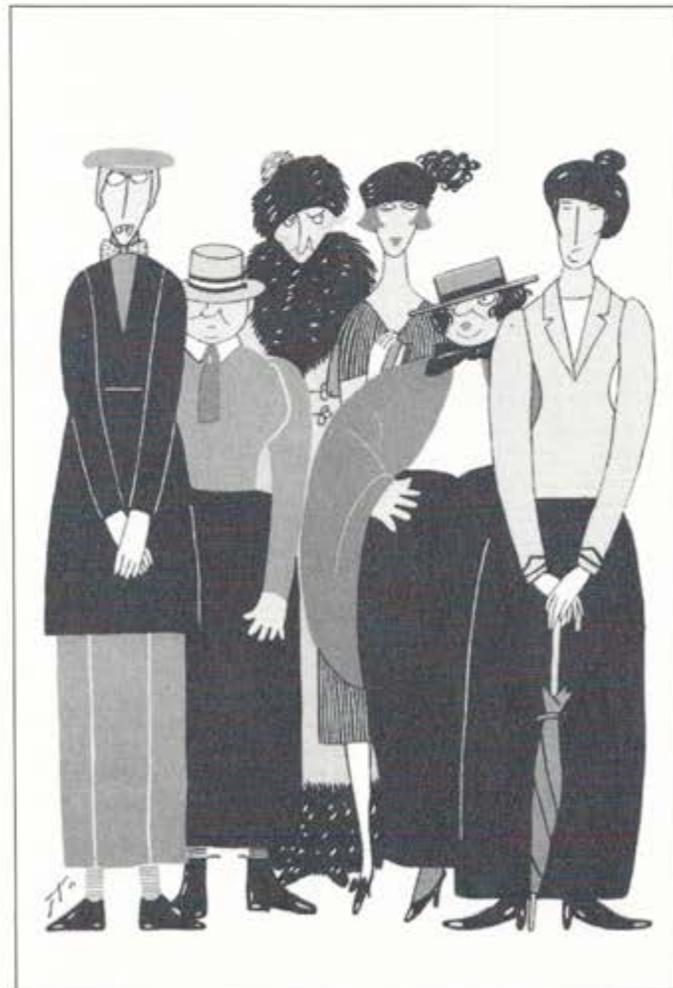
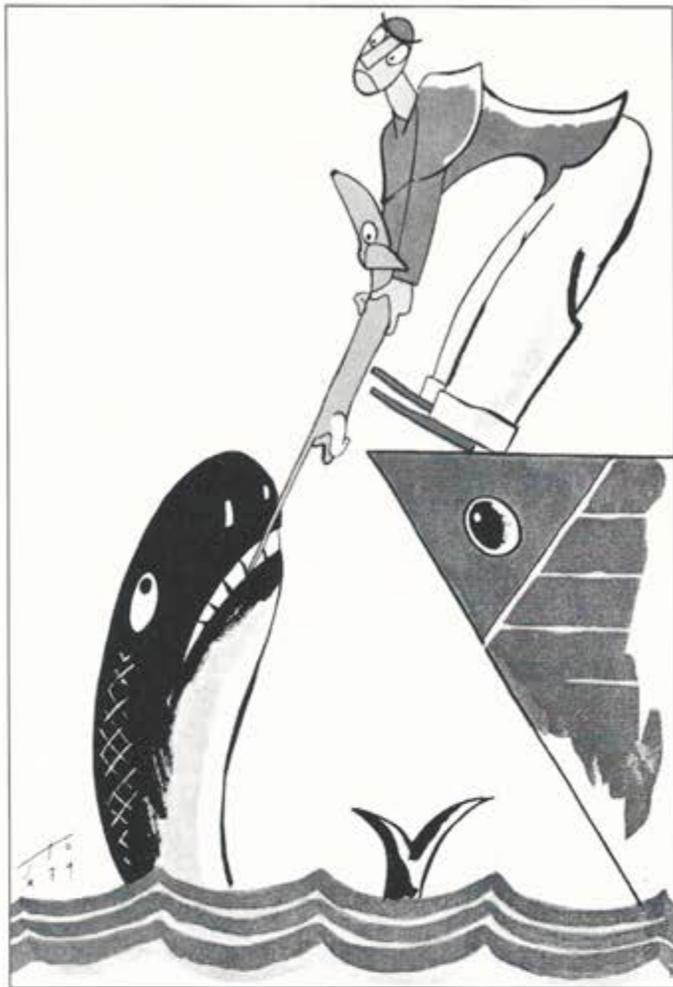
Altro che tre gambe, come il re Tritico di Peronospoli di una sua favola per bambini, aveva Sergio Tofano! Lui, per 87 anni aveva camminato su molte di più. Attore, disegnatore, scrittore, scenografo, regista e infine pedagogo, di scarpe gliene erano occorse tante: silenziose quelle dell'attore, adatte al «passo da palcoscenico», come raccomandava ai suoi allievi dell'Accademia, lunghe e a punta color rosso fiammante quelle di Bonaventura, sempre in rima baciata quelle dello scrittore. Chissà, forse quella prima gamba in più che l'avrebbe condotto in palcoscenico, lui che non era «figlio d'arte» ma studente di lettere all'università, gli era cominciata a crescere durante una di quelle sue frequenti sere a teatro quando, spettatore appassionato, si sporgeva il più possibile dall'alto del loggione, cercando di mantenersi in equilibrio, e aguzzava gli occhi nella speranza di scorgere qualcosa in quel piccolo buco che allora c'era nel sipario. E la sua mente immaginava fantasmagorico e prodigioso il mondo ancora segreto del palcoscenico. Allora, poi, aveva deciso di entrarci in quel buco nero e d'esser lui con la pupilla luccicante a scrutare il mondo fuori le quinte e si era recato (su tre gambe, s'intende, perché, diversamente da quel re, non pensò a rinunciare a una delle sue due di spettatore critico e «borghese») alla Scuola di recitazione di Santa Cecilia, ospite nel palazzo dell'Accademia, in un desolato appartamento del quinto piano, là dove Virginia Marini, la direttrice, «quando aveva compiuto la fatica di salire i centoventi gradini che la portavano alla sua classe, non aveva più fiato per fare lezione e non lo ritrovava che alla fine dell'orario di scuola».

In quella piccola scuola, così bonariamente presa in giro da Tofano, insegnava storia della letteratura drammatica e teoria dell'interpretazione Edoardo Boutet, vivace e acuto critico drammatico partenopeo, reduce da poco da quella che egli definì la «sua follia», vale a dire il tentativo di mettere in piedi con criteri non commerciali una compagnia teatrale, la Stabile romana dell'Argentina. Ed è a lui, uomo di profondi entusiasmi, che Tofano sempre riconobbe di dovere quel sentimento rigoroso, per non dire religioso, del teatro, quella dirittura morale che, quando egli diverrà a sua volta insegnante, cercherà di trasmettere ai suoi allievi.

Ma se maestro riconosciuto di etica teatrale fu Boutet, è a Talli che egli attribuì il merito della sua formazione d'attore. Con lui Tofano lavorò per dieci anni, dal 1913 al 1923 (ma la sua entrata in arte avvenne nel 1909 con Ermete Novelli) e fu quest'antesignano della regia teatrale in Italia, che per primo attaccò la rigida gerarchia dei ruoli, a saper trasformare in virtù, disciplinandoli e intuendo in loro delle nuove possibilità espressive, i difetti del giovane attore avviato alla carriera di brillante. Complice Tofano, naturalmente, che della sua voce «ingrata e uguale» e della sua «fisionomia dai tratti quasi immobili» (sono parole di D'Amico), seppe fare buon uso, fino ad arrivare ad essere attore straordinariamente moderno, per asciuttezza, sobrietà e ironica precisione della recitazione; le stesse qualità, del resto, che caratterizzavano i disegni e i versetti delle «sciagure» o «sventure» del signor Bonaventura, che dal 1917 animarono le pagine del *Corrierino dei Piccoli*. Si sa quanto Tofano tenesse a questa sua candida creatura e quanti sforzi abbia fatto per tenerla in vita, per far roteare in aria quelle altre sue gambe in più avvolte in ampi pantaloni bianchi, gonfi come dirigibili.



Non appena potrà – dopo il grande successo ottenuto nel 1925 nella parte del protagonista in *Knock o il trionfo della medicina* di Romain Rolland con la compagnia di Niccodemi e che gli permetterà di passare al capocomicato con Giuditta Rissone e Luigi Almirante – disegnerà sull'ovale del suo volto i tratti di Bonaventura e porterà in palcoscenico le sue improbabili sventure a lieto fine. Con i «giovedì per i bambini», recite pomeridiane gratuite per l'infanzia, Tofano dichiarò di voler trasmettere ai giovani spettatori, per mezzo del puro divertimento privo di intenti moraleggianti, un po' di buon gusto, perché, osservava, «negli impressionabilissimi spiriti dei fanciulli, il cattivo gusto è più attaccaticcio della scarlattina». Sperava, lui che all'insegna del buon gusto viveva e operava, di contribuire a educare i futuri spettatori di teatro, così come, molto tempo dopo, all'Ac-



cademia d'Arte drammatica fondata da Silvio D'Amico, si impegnerà a far crescere i futuri attori.

Lungo tutto l'arco delle due guerre, Tofano diresse numerose compagnie composte da attori come Elsa Merlini e Luigi Cimara, Giuditta Rissone e Vittorio De Sica, Evi Maltagliati e Gino Cervi, proponendo un repertorio brillante ma raffinato. Terminata la seconda guerra mondiale, con l'intelligenza e il rigore di sempre, si dimostrò capace di inserirsi nel panorama profondamente mutato del teatro italiano e sotto la guida di registi come Costa, Squarzina, Strehler e Visconti, diede prove ammirevoli nell'interpretazione dei classici, portando pienamente alla luce la vena drammatica sorprendentemente moderna del suo temperamento artistico. La catena che pur lo legava al teatro all'antica italiana, si tramutò in sereno e limpido filo della memoria, che ripercorso con scrittura leggera sulle pagine di un libro, ci ha donato una testimonianza preziosa, in cui la nostalgia è colorata da un'affettuosa ironia, di quel mondo passato che si poteva racchiudere tutto in ceste e bauli, caricate a fatica su vagoni di seconda classe.

Sono vent'anni che Sergio Tofano è morto: «magro, tutto scuro e scabro per ruggine della sua timidezza, con un gran fredo di bocca sotto il naso secco, e strani occhi dove gli sguardi parevano arretrare esitanti, dolenti e abbuiati» – così ce lo descrisse Renato Simoni –, aveva dedicato un lungo periodo della sua lunga vita all'insegnamento, per l'esattezza dal 1951 al 1969, scrivendo per i suoi allievi dell'Accademia un libretto intitolato *Introduzione al palcoscenico*. La lettura di questa «piccola guida pratico-morale», come egli stes-



so la definì, può oggi forse, a distanza di più di trent'anni, indurre al sorriso. Eppure in quei paterni consigli e raccomandazioni al giovane attore che entra in arte, si tratti di esortazioni alla precisione, alla proprietà, alla pulizia e al decoro (naturalmente anche morale), ovunque ci si trovi, in palcoscenico, dietro le quinte o nei camerini, o di inviti a non essere impazienti, vanitosi e arrampicatori, c'è tutto Tofano: la sua profonda onestà e umiltà nell'arte e nella vita, la sua convinzione (di cui riconosceva l'ottimismo) che si può essere grandi artisti e persone per bene. «Si fa l'attore per un bisogno di espansione del proprio istinto – scrive – del proprio spirito e bisogna prima di tutto recitare per se stessi, con lo stesso impeto e fervore del primo giorno».

Una delle sue ultime interpretazioni fu il vecchio servitore Firs nel *Giardino dei ciliegi* di Cechov con la regia di Visconti. Ecco, anche Tofano, un po' come Firs, ha governato con autorità discreta, benefica e molto spesso divertita la casa del teatro; bisognerebbe cercare, quando scrutiamo nelle stanze del passato, prima di chiudere la porta, di non dimenticarlo. □

A pag. 165, Sergio Tofano ne «L'isola dei pappagalli» (1936). In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Tofano nel «Giardino dei ciliegi» messo in scena da Visconti nel 1965 e due disegni dell'attore.

ADDIO SORA ANITA

Ultima diva familiare

GIOVANNI CALENDOLI

Il popolo romano, che ha sempre amato ed ama il suo dialetto e il suo teatro «domestico» senza arroganza, ma soltanto per ritrovare se stesso, ha avuto per circa mezzo secolo una diva esclusivamente propria cioè «romanesca», una diva materna, ammirata da tutti con deferenza affettuosa.

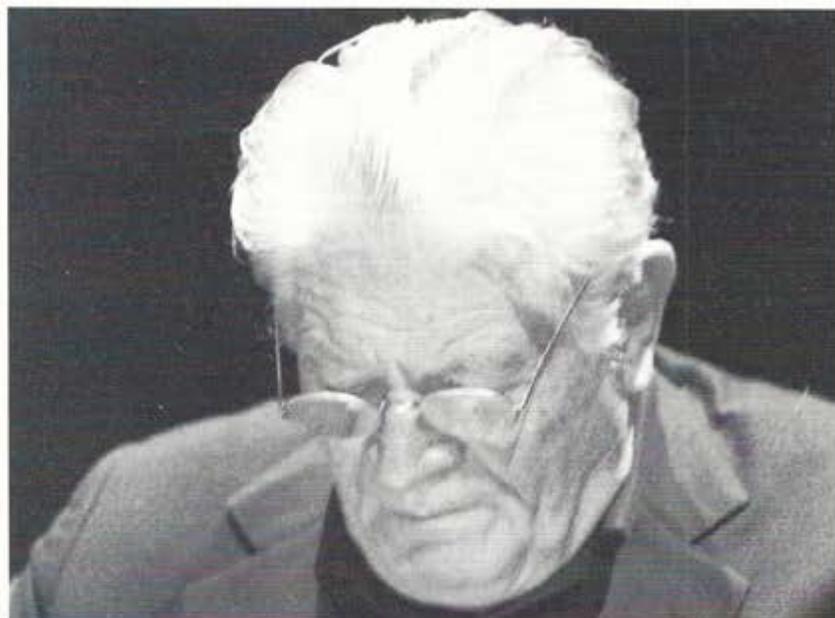
Era Anita Bianchi, che sposatasi nei primi anni giovanili all'attore Francesco Durante detto Checco, gli era rimasta accanto sempre fedele anche sulle scene, avendone due figlie, Leila e Luciana, pur esse attrici e mogli di attori: una famiglia cresciuta a Roma e nel teatro, che era divenuta naturalmente una compagnia con i ruoli ripartiti secondo le generazioni.

Nata nel 1897, Anita dopo un breve apprendistato filodrammatico aveva esordito nel 1919 - insieme con Checco - come «amorosa» nella compagnia di Ettore Petrolini. Vi era rimasta per otto anni e poi - insieme con Checco - l'aveva lasciata. Le due figlie erano già venute al mondo. La vocazione familiare di Anita, che richiedeva una scelta sedentaria, cominciava ad affermarsi non contro, ma parallelamente alla vocazione teatrale. Dopo un periodo di incertezza durato solo quattro anni con una diversione nell'avanspettacolo, nel 1933 i due sposi con figlie, contrari al nomadismo, costituirono una propria compagnia, che dal 1950 ebbe la sua sede stabile nel Teatro Rossini presso il Pantheon ovverosia nel cuore di Roma.

Anita, della quale i settimanali del pettegolezzo non ebbero mai ragione di occuparsi neanche quando prese parte a vari film (*Santo disonore, Il tradimento, Cuore ingrato* e infine, nel 1956, *Un americano a Roma* con Alberto Sordi), così divenne un volto della città: non la signora Durante, ma la «sora» Anita. Tutti - i garzoni, i commercianti, i vigili, i vetturini, le casalinghe ed anche le madame con il cappellino - la salutavano con simpatia, perché per tutti il suo volto significava la gioia dello spettacolo sano e divertente.

Checco Durante già insieme con Petrolini aveva curato l'elaborazione e la riduzione di vari testi teatrali e per la nuova compagnia (con particolare riguardo ad Anita) seppe sagacemente costituire un repertorio su misura per quella Roma ignota ai non romani, che non è il centro della Cristianità, non è la capitale d'Italia, non è la meta dei turisti di tutto il mondo; ma è semplicemente uno splendido e concluso borgo monumentale, geloso delle sue tradizioni modeste ed insieme eccelse. Questo repertorio richiamò nel tempo un pubblico numeroso, formato in prevalenza da gruppi familiari che anche in platea desideravano sentirsi in famiglia, e fece di Anita una diva applaudita e riverita dai Quiriti, pur se considerata con un certo sussiego dalla critica paludata. Ma bisogna riconoscere che Checco con la sua famiglia teatrale seminava amore per il teatro meglio e più di altri, ponendo poi a scadenze fisse alcuni punti fermi, come un memorabile allestimento di *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore* di Giovanni Giraud.

Essendo arrivata quasi alle soglie dei novantasette anni, Anita visse non poche vicende liete e tristi della compagnia nata dal suo felice matrimonio. Nel 1976 scomparve Checco, che per legittima successione fu sostituito nella conduzione del



Per salutare Alain Cuny
dinosaurio del grande Teatro

«**È** un attore paesaggio come fosse un vecchio cipresso o la torre di Pisa. Avrei voluto fare un film solo su di lui girandogli intorno con la cinepresa, costruirne un identikit visivo, con la sensazione di aver catturato qualcosa di insolito». Così ebbe a dire Federico Fellini di Alain Cuny, deceduto a Parigi il 16 maggio scorso all'età di 86 anni. L'aveva diretto nella *Dolce vita* nel ruolo dell'intellettuale Steiner suicida ed omicida dei propri amati figli. L'aveva paragonato ad una cattedrale gotica, scoprendolo in una celebre sequenza che finiva su di lui, all'organo mentre in una chiesa solitaria suonava la *Fuga in Re minore* di Bach. Quest'impasto di amore e morte, di sensualità e solennità gli derivava da quel Pierre de Craon, misterioso costruttore di cattedrali protagonista del dramma *L'annonce fait à Marie* di Claudel (che l'aveva voluto al Théâtre de l'Ouvre, nella Parigi occupata dalle truppe tedesche nel 1941) e del quale dopo aver imposto i testi con la celebre coppia Renaud-Barrault, ottantacinquenne aveva girato *L'annonce*, ancora non in circolazione in Italia seppure presentato al Meeting di Rimini del 1992. Amico di Artaud e dei surrealisti, teatrante a fianco di Jean Vilar al Théâtre National Populaire, ottimo protagonista di Romeo Daddi nel *Non si sa come* a fianco di Déphine Seyrig, Cuny ha legato il suo fascino straordinario ad una serie di interpretazioni cinematografiche dal marito in grigio di *Les amants* di Louis Malle a fianco di Jeanne Moreau al menestrello infernale di *Les visiteurs du soir* di Marcel Carné con Arletty, dalla *Via Lattea* di Buntel alla prima *Emmanuelle* a fianco di Silvia Kristel. In Italia lo aveva chiamato Curzio Malaparte per il suo *Cristo proibito* a fianco di Raf Vallone (nel 1950) e poi eccolo in *Camicie rosse* di Rossellini. *La signora senza camelie* di Antonioni con Lucia Bosé, *Cristo si è fermato a Eboli*, *Uomini contro*, *Cadaveri eccellenti*, *Tre fratelli*, *Cronaca di una morte annunciata*, tutti di Francesco Rosi, *L'udienza* di Ferrieri, *Irene Irene* di Peter Del Monte e l'indimenticabile Lica nel *Satyricon* ancora diretto da Fellini. Il grande pubblico televisivo l'aveva ammirato nella *Piovra* n. 3 diretto da Luigi Perelli. *Fabio Battistini*

gruppo dal genero Enzo Liberti, marito di Leila. Anche Liberti venne a mancare nel 1987 e qualche anno dopo ne prese il posto Alfiero Alfieri. Colpita, ma mai sopraffatta dal dolore, Anita, che soltanto nel 1992 smise di calcare quotidianamente le scene, fu sempre pronta a lenire le lacerazioni della famiglia e della compagnia con la sua presenza indomita.

La morte di questa donna ed attrice esemplare, che risale al maggio scorso, ha particolarmente commosso quanti la conoscevano e la stimavano, anche per le circostanze nelle quali è avvenuta. Dopo una degenza di pochi giorni, Anita Durante è deceduta per le fratture riportate cadendo dalla finestra della quale era intenta a pulire i vetri. Non recitava più, ma continuava ad accudire la sua casa con amore: attiva e coerente - tragicamente - fino alla fine. □

DESENZANO - Giacomo Colli è morto prematuramente a causa di un blocco renale. Dalla scorsa estate era direttore dello Stabile di Sardegna. Bresciano, allievo di Orazio Costa, si era diplomato in regia all'Accademia d'Arte drammatica «Silvio D'Amico» di Roma con la messinscena de *L'imbecille* di Pirandello. Di Pirandello aveva allestito anche Sei personaggi in cerca d'autore (con la Borboni, Nino Pavese e Lia Angeleri) e *Vestire gli ignudi*, con Ida Carrara, per gli Stabili di Napoli e Catania. La sua attività era iniziata al Piccolo Teatro di Torino diretto da Nico Pepe con Pamela nubile di Goldoni, ma aveva affrontato anche con successo, nel quadro di una ricognizione sulla drammaturgia del Novecento, *Buzzati* (Un caso clinico) e *Giuseppe Dessi* (La giustizia, con Gianni Santuccio, la Borboni e Gina Sammarco). F.B.

Il cinema perde spettatori il teatro è più frequentato

Gli italiani hanno voglia di teatro: ecco quanto risulta dalle quasi trecento pagine delle statistiche Siae per lo spettacolo in Italia nel 1992. La domanda di spettacolo registra infatti, fatta eccezione appunto per il teatro drammatico, un andamento negativo: si va dalla significativa flessione delle presenze agli incontri di calcio e nelle sale cinematografiche al calo più contenuto dei settori della lirica, dei balletti e dei concerti. Nel corso del 1992 dalle tasche dei cittadini sono usciti per tutte le attività di spettacolo 6.261,9 miliardi, con un aumento pari al 5,3% ma che, in termini reali, mantiene la cifra sostanzialmente invariata rispetto al 1991. Se si esaminano gli incassi dei diversi settori, vediamo che le attività teatrali e musicali si sono aggiudicate poco più di 569 miliardi, con un incremento del 10,5%, dovuto sia al maggior numero di spettatori (+1,7%) sia alla lievitazione del costo dei biglietti (+8,7%). Gli introiti del cinema, invece, pari a 663 miliardi circa, non si discostano molto da quelli del 1991, poiché al più elevato costo del biglietto si è aggiunta la riduzione delle presenze (-5,7%). Fra i cosiddetti trattenimenti vari, in cui rientrano anche i circhi e le mostre, è il ballo la passione maggiore degli italiani (soprattutto al Nord, mentre al Sud preferiscono di gran lunga i video-giochi e i flippers) e con i suoi 923,8 miliardi si accaparra ben il 44,3% della spesa del pubblico in questo settore.

Per quanto riguarda più specificatamente il teatro di prosa, compreso quello dialettale, l'incremento riguarda sia il numero delle rappresentazioni giunte a 23.698 (+4,4%) sia quello degli spettatori che tocca il traguardo dei 7,1 milioni (+2,3%). Non solo: ben il 63% dei testi rappresentati risulta essere di autori italiani, seguiti a lunga distanza dai francesi (10,8) e dagli inglesi (8,7). Se poi andiamo a guardare, regione per regione, il numero delle rappresentazioni che si sono avute nel settore prosa, troviamo al primo posto il Lazio (5.374), seguito dalla Lombardia (2.986), dall'Emilia-Romagna (1.364), dalla Sicilia (1.078), dal Piemonte (1.012) e dalla Campania (873). Per il teatro dialettale capeggia invece la Campania (484), seguita da Lazio, Lombardia e Puglia. È interessante notare inoltre, come, per quanto riguarda l'insieme delle attività teatrali e musicali, nelle città con più di 500 mila abitanti, pur in presenza di un calo dell'offerta, c'è l'aumento più consistente di domanda di spettacoli, mentre una curva del tutto discendente caratterizza i comuni con abitanti compresi tra i 100 e i 200 mila. Ma il più marcato aumento di spettacoli riguarda i comuni più piccoli, con 50 -100 mila abitanti, cui però non corrisponde un'eguale risposta positiva del pubblico. Se il cinema continua insomma la sua parabola discendente (e la Valle d'Aosta detiene il primato di disaffezione, mentre i cittadini di Viareggio continuano a occupare il primo posto nella spesa pro-capite), il teatro di prosa, in tutte le sue manifestazioni, per le quali il Fondo Unico per lo Spettacolo ha stanziato 158,9 miliardi (agli enti lirici ne sono andati 446,6 e alle attività musicali 135,6) ha dimostrato una vitalità che, ci auguriamo, possa continuare a dare, adeguatamente sostenuta, i suoi frutti. *Fonti: Lo spettacolo in Italia: statistiche 1992, Roma, Siae, 1994, L. 25.000. Roberta Arcelloni*

L'annuario del bicentenario goldoniano

Il Bicentenario goldoniano si è ufficialmente chiuso il 6 febbraio 1994 ed ecco, due mesi dopo, l'annuario che raccoglie, accanto alla cronaca delle iniziative che si sono svolte in Italia e all'estero, anche numerosi contributi critici. *Goldoni vivo*: così s'intitola il libro; e, se così si può dire, buon titolo non mente: nel teatro, nel cinema, nella musica, in televisione, alla radio e nell'editoria, il drammaturgo veneziano ha dimostrato di essere straordinariamente longevo e moderno, anzi - benché la definizione non sia certo originale - «nostro contemporaneo». Edito dal Dipartimento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del Consiglio dei ministri e curato da Ugo Ronfani, segretario generale e coordinatore artistico del Comitato nazionale goldoniano, il volume è stato presentato il 19 maggio al 7° salone del Libro di Torino presso lo stand della Presidenza del Consiglio dei ministri e, il 21, presso quello dell'Etì. Sono più di sessanta i contributi di critici, studiosi registi, attori, operatori culturali italiani e stranieri che compongono, accompagnati dalle felici e numerose illustrazioni di Lele Luzzati, le quattro sezioni in cui è articolato il libro (*L'Italia per Carlo Goldoni, Il mondo per Carlo Goldoni, La scena per Carlo Goldoni e Gli eventi del Bicentenario*). Non si può certamente dire che l'anno goldoniano - nonostante si sia svolto in una stagione politica difficile per il nostro Paese - sia stato avaro di frutti. Basta scorrere le oltre trecento pagine del libro per vedere come la drammaturgia dell'avvocato veneziano abbia suscitato ovunque, non solo, quindi, in un'Europa che ha radici culturali comuni, ma anche in parti più remote del mondo, occasioni di riflessioni sul teatro e stimolanti interpretazioni sceniche. E grazie alla spinta di questo Bicentenario, infatti, se le maschere di Arlecchino, Mirandolina e Pantalone, i baruffanti di Chioggia, gli smaniosi della villeggiatura e gli avventurieri onorati sono potuti salire sui palcoscenici di Pechino e Montreal, di Bangkok e di Montevideo, di Pietroburgo e di Sarajevo, di Atene e di Praga. *Roberta Arcelloni*

«Teatro della scuola» a Serra San Quirico

CLAUDIO FACCHINELLI

Le note di un flauto si mescolano allo stormire dei rami e al canto degli uccelli. Sotto il mutevole cielo primaverile dell'Appennino marchigiano un uomo dai capelli bianchi, il sorriso e il volto da monello, sta parlando di lupi, di fate, di cinghiali, a una piccola folla attesa di ragazzini e di bambini. Poi il suono del flauto guida il favoloso affabulatore, seguito dal suo corteggio, tra i vicoli del borgo, verso una nuova stazione, ove racconterà degli itinerari di devozione seguiti dai pellegrini medievali, della poesia che nasce dai piedi, dal ritmo del passo e della danza. Infine nel Teatro Romanico - un'antica chiesa sconosciuta - dall'incontro tra quell'uomo, Giuliano Scabia, con gli scolari di una elementare di Serra e di una media di Pioltello, che hanno messo coralmemente in scena i suoi *Cinghiali al limite del bosco* scaturirà uno di quei rari momenti nei quali il teatro si fa rito irripetibile e magico, e i bambini ripeteranno a fior di labbra, con attenzione sospesa, il testo che l'autore legge per loro.

È l'ultima giornata della dodicesima edizione della rassegna nazionale *Teatro della scuola*, tenutasi dal 16 aprile al 7 maggio a Serra San Quirico (Ancona), un'iniziativa culturale, unica sopravvissuta nel suo genere, che ha visto avvicinarsi oltre sessanta scuole, oltre duemilacinquecento scolari e studenti, diverse centinaia di docenti ed operatori teatrali.

Per dare corpo a questo progetto ambizioso ed affascinante, ci si è mossi su due versanti, come mi spiega Silvano Sbarbati, da tre anni direttore della manifestazione.

Da un lato si è voluta consolidare la struttura organizzativa della rassegna che, senza rinnegare la sua origine quasi familiare, artigianale e per questo radicata affettivamente nel cuore e nella volontà di chi l'aveva fatta nascere, ha trovato il supporto economico ed organizzativo in una società costituita dall'Amat (Associazione marchigiana attività teatrali), dall'amministrazione provinciale di Ancona, dall'Azienda di promozione turistica di Fabriano, dalla Comunità montana. Tale società, anche col contributo di sponsor privati, gestisce, assieme al Comune di Serra, un'attività che ha un bilancio di oltre duecento milioni.

Dall'altro si è voluto dare maggior spessore all'iniziativa, attraverso l'apporto di operatori specializzati nel campo, come Mafra Galiardi, Giorgio Testa, Francesco De Biasi, Luigi Marsano, che con Loredana Perissinotto hanno dato vita all'Agita, un'associazione per la promozione e la ricerca della cultura teatrale nella scuola e nel sociale, che costituisce la sponda culturale della rassegna.

Pur nella estrema varietà e disparità delle produzioni presentate, non sono mancati lavori fortemente significativi: intanto la già citata produzione dei *Cinghiali* di Scabia, che ha coinvolto a distanza bambini delle elementari e ragazzini di scuola media; poi la *Tempesta* shakespeariana del liceo scientifico «Antonelli» di Novara, che ha dimostrato come i classici possono essere rivisitati anche nella scuola con fantasia e creatività; *Red Riding Hood... and the story goes on*, dell'istituto tecnico «Santa Caterina da Siena» di Salerno ha rivelato la validità e praticabilità del teatro in lingua, spesso relegato ad un ruolo strumentale; infine *Se questo è un uomo*, del liceo scientifico «Machiavelli» di Pioltello ha confermato quanto le parole di una tragedia epocale, sostenute dalla poesia del gesto corale, possano acquisire una ancor più lacerante efficacia nella trasmissione di contenuti morali e civili. □

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

Edvard Radzinskij

UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout

POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfridi

STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti

LA TANA

Josè Saramago

LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrussevskaia

TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green

NON C'È DOMANI

Rocco D'Onghia

LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfridi

CORPO D'ALTRI

Paolo Puppa

LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba

CURVA CIECA

Jorge Goldenberg

KNEPP

Angelo Longoni

BRUCIATI

Edoardo Erba

MARATONA DI NEW YORK

Rocco D'Onghia

TANGO AMERICANO

Di prossima pubblicazione in unico volume:

RICORDI TEATRO

Giuseppe Manfridi

Elettra

L. Cenci

La sposa di Parigi

RICORDI

ESTATE NEI CHIOSTRI DELL'UMANITARIA

Le stupende frodi che riempiono LA VITA
al ritmo dei rapsodi

teatro, cinema, musica, danza e fumetto

giugno-luglio 1994

TEATRO

dal 2 giugno
al 20 luglio
Chiostro dei Glicini

Sette rare proposte nazionali ed estere tra la commedia e il dramma. A partire dai *Tre Lai* di Giovanni Testori in prima assoluta.

CINEMA

dal 7 giugno
al 19 luglio
Chiostro dei Glicini

Sette *Schermi di realtà* italiana per una rassegna di film a sfondo sociale. Dal dopoguerra ai giorni nostri.

MUSICA

dall'8 giugno
al 21 luglio
Chiostro dei Glicini

Tredici concerti di musica romantica dedicata *Robert Schumann e le musiche da lui recensite*. Brani di Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms e Schumann.

DANZA

dal 16 luglio
Chiostro dei Glicini

Uno spettacolo ad effetto che rievoca le sacre atmosfere dell'India attraverso suoni e movimenti.

FUMETTO

dal 13 giugno
al 21 luglio
Chiostro dei Pesci

Una mostra e una conversazione a più voci sul *Fumetto "didattico" tra realtà sociale e fantasia* nella produzione della Sergio Bonelli Editore.



SOCIETA' UMANITARIA