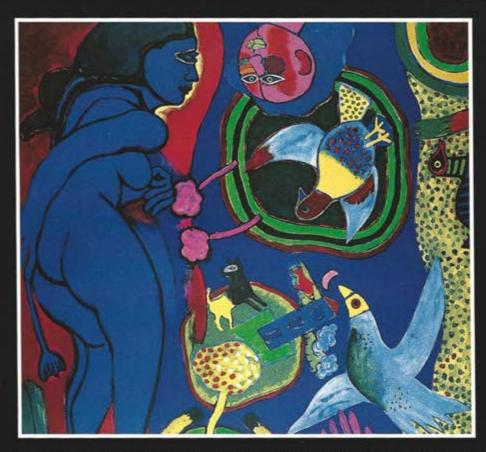
HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



TEATRO IN ITALIA: IL DESERTO DEI TARTARI

PERCHÉ BERTOLT BRECHT RITORNA IL FESTIVAL DI STREHLER AL «PICCOLO»: PRO E CONTRO

GUIDA CRITICA ALLA STAGIONE DI PROSA - LE NOVITÀ DI PARIGI, LONDRA E MOSCA - LA RASSEGNA EUROPEA DI BUCAREST - I MISTERI DEL TEATRO CINESE A MILANO

SCHWAB: UNA VITA BRUCIATA, UN TEATRO DA SCOPRIRE

UN PATTO MEDITERRANEO PER SALVARE I TEATRI ANTICHI

IL PREMIO FABBRI A ERMANNO OLMI: UN CINEMA PER L'UOMO

CONDIZIONE DELL'ATTORE: LA NOSTRA INCHIESTA E UN CONVEGNO

TESTI - OCCHIALI, di Aldo Selleri; LO SPETTRO DELLA ROSA, di Maura Del Serra (Premi Teatro Totale) - LA TRAVERSATA, di Bruno Longhini (Premio Vallecorsi) - I DEMONI da Dostoevskij, di F. Battistini e M. Contini

Difesa della critica: nasce una consulta permanente a Firenze - Teatro in tv: primo bilancio e perplessità - Internet al servizio del teatro - Loi riscrive La vita è sogno





Snam è una società dell' Etil

HYSTRIO

BMG RICORDI s.p.a. con sede in Roma (già G. Ricordi & C. s.p.a.)

Direttore: UGO RONFANI

Consiglio di direzione: Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calen-doli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni, Carlo

Fabio Battistini (coordinatore), Roberta Arcelloni, Claudin Cannella, Natalina Fracasso, Rosa Izzo

Design: Egidio Bonfante

Collaboratori:
Carnelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Arma, Antonio Attisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Maricha Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccosi, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettere Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Caveggia, Carmelita Celi, Anna Ceravolo, Giampaolo Chiarelli, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Franco Cordelli, Anna Ceramonii, Filippo Crispo, Demenico Dunzuso, Gianfranco De Bosio, Rady De Cadaval, Kyara van Ellinkhuizen, Marra Del Serra, Renzia D'Incà, Federico Doglio, Rocco D'Oeghia, Claudio Facchinelli, Vico Paggi, Gilberto Finzi, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandi, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Ginette Herry, Marco Lamberti, Bermard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Lottio, Paolo Lucchesini, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Giuseppe Manfridi, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Antonella Mellili, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliaro, Claudia Pampinella, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Mario Prosperi, Giorgio Pallini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Piero Sanavio, Nathalie Sarrante, Giorgo Semini, Laura Sicignano, Ubaldo Soddu, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Elisa Vaccarino, Cristina Ventracci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Maria Teresa Zoppello Zocaro, Maria Teresa Zoppello

Dall'estero:

Giulia Ceriani e Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Alessandro Nigro (Londra), 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 Stam-pa), n. 106 del 23 febbraio 1990

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa: Promodis Italia Editrice - Via Creta 56 - 25124 Brescia - Tel. 030/220261

Joo - Via Filippo Argelati 35 - 20143 Milano - Tel. 02/8375671

Abbonamenti: Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 - Versamento in o/c postale n. 00316208 intestato a: BMG RICOR-DI s.p.a. Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone 77 - 20138 Milano - Tel. 02/88814

Un numero L. 12.000

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

EDITORIALE - Il deserto dei Tartari	3
DOSSIER BRECHT - L'itinerario brechtiano di Strehler - Ritorna L'anima buona di Sezuan - Il Festival del «Piccolo»: Milva, Paolo Rossi - Pro e contro: i pareri di Squarzina, Calenda, Albertazzi, Dall'Aglio, De Bosio, Castri e Finzi - La fortuna di Brecht nel mondo - U. Ronfani, S. Morgantini, G. Pulvirenti, G. Giannachi, M. Zoppello, R. Arcelloni, C. Clerici	4
PROFILO - Schwab, una vita bruciata fra solitudine ed alcool e un teatro da scoprire - F.G. Forte, S. Antinori	16
TEATROMONDO - Parigi: sublime semplicità del Sogno di Nordey - Incontro con la traduttrice di Eduardo, Huguette Hatem - Londra: la Swinton, Otway, Albee nell'autunno inglese - Bucarest: stelle di Mosca e uno Shakespeare multinazionale per il Festival d'Europa - Mosca: Gogol' e Babel' per Gvozdickij - Budapest: nuova partenza per il Katona - Monaco: Barbara Melzi è la Signorina Giulia - Argentina: scene dal Desexilio - Giappone: festa per l'Arlecchino Soleri - Cina: in mostra a Milano il teatro cinese - C. Clerici, G. Giannachi, A. Nigro, S. Faller, A. Pizzuto, A. Ceravolo, R. Arcelloni, M.T. Zoppello, G. Pulvirenti, G. Danzi, T. Logoluso	20
TECHNÈ - Ed ecco il teatro via Internet - F. Gunnella	33
I PREMI - Il Premio Fabbri a Ermanno Olmi: il cinema per l'uomo - F. Monti, F. Gunnella	34
HUMOUR - Foyer - F. Caleffi	38
INCHIESTA - Essere attore oggi: quarta puntata, nuovi contributi - Ta- vola rotonda a Pisa sulla nostra inchiesta - La parola ai sindacati - R. D'Incà - a cura di F. Battistini LA CRITICA - Documenti della giovane critica sul teatro in tv - Nasce a	39
Firenze la consulta permanente dei critici dello spettacolo - A. Ce- ravolo, A. Pizzuto	50
DANZA - Una stagione al femminile - D. Rigotti	52
VIDEOTEATRO - Il ritorno di Palcoscenico: primo bilancio - C. Can- nella, D. Rigotti, G. Finzi	54
UNIVERSITÀ - Recitare negli atenei: una disciplina - G. Calendoli	56
CRITICHE - Le recensioni della stagione teatrale	58
TEATROPOESIA - La vita, il sogno di Loi da Calderon - G. Finzi	79
BIBLIOTECA - Almansi su cinema e teatro - Schede	80
MEMORIA - In Sicilia gli Stati generali per la difesa dei teatri antichi - D. Ardini	82
I TESTI - Commedie premiate al Concorso Teatro Totale: Occhiali, di Aldo Selleri; Lo spettro della rosa, di Maura Del Serra - Premio Vallecorsi 1995: La traversata, di Bruno Longhini - I Demoni da Dostoevskij per la radio: dieci puntate di F. Battistini e M. Contini	88
IN COPERTINA - «Elegie d'un été», di Corneille. Courtesy Prospettive d'Arte	



GENNAIO - FEBBRAIO 1996

TEATRO ARGENTINA

Teatro Stabile dell'Umbria Teatro Metastasio di Prato

LE SMANIE PER LA VILLEGGIATURA

di Carlo Goldoni

regia Massimo Castri scene e costumi Maurizio Balò musiche Arturo Annecchino suono Franco Visioli

5 - 21 gennaio 1996

Teatro di Roma
QUER PASTICCIACCIO BRUTTO
DE VIA MERULANA

di Carlo Emilio Gadda

regia Luca Ronconi scene Margherita Palli luci Sergio Rossi costumi Gabriele Majer suono Hubert Westkemper 20 febbraio - 10 marzo 1996 TEATRO CENTRALE

Teatro di Roma VERSO PEER GYNT

esercizi per gli attori scene da «Peer Gynt» di Henrik Ibsen traduzione Anita Rho

a cura di Luca Ronconi costumi Jacques Reynaud musiche a cura di Paolo Terni

10 gennaio - 11 febbraio 1996

Piccolo Teatro di Milano SPLENDID'S

di Jean Genet traduzione Franco Quadri

regia Klaus Michael Grüber scene Eduardo Arroyo costumi Eva Dessecker

15 - 27 febbraio 1996

TEATRO APERTO

Convegni al Teatro Argentina

19 gennaio 1996 CORRADO ALVARO E IL TEATRO

> 23 febbraio 1996 CARLO EMILIO GADDA

> > **STAGIONE** 1995 / 96

HY

IL DESERTO DEI TARTARI

hi ha detto che i nostri politici sono senza pudore? Non è vero. Uditeli discutere dei futuri programmi di governo: per quel poco di fiato che resta loro dopo essersi sgolati a parlare di data di elezioni (loro paranoica ossessione da sindrome di sondaggi), di tutto parlano tranne che di cultura, e dunque di teatro. Un po' perché della cultura se ne fregano (non c'è, per questo, Videosapere, sul far della mezzanotte?), ma soprattutto perché avendo promesso - tutti - l'istituzione di un ministero per gli Affari culturali alle precedenti elezioni ed essendosi poi dimenticati - tutti - della promessa, si vergognano, adesso, di ritirare fuori l'argomento. La scusa c'è: urgono - essi dicono - altre priorità, a cominciare dal debito pubblico, per cui... Occorrerebbe un Pericle che spiegasse che arte e cultura producono ricchezze, non soltanto interiori: ma dov'è un Pericle, sui colli fatali di Roma?

Non si può vivere senza Raffaella Carrà, ma senza una politica culturale sì. Dunque, piantiamola. Lasciamoli lavorare, questi nostri politici, ché stanno salvando l'*Itaglia* (quella con la g, come ha scritto Zavoli). Del resto, se prendiamo il teatro, chi si lamenta? È in crisi, ma lo è sempre stato. C'è chi, anzi, teorizza che la crisi è la sua forza: non si diano perle ai porci; al popolo le ghiande della quercia televisiva, alla minoranza colta e raffinata le perle del palcoscenico.

Va tutto male, dicono i teatranti, mostrando le loro piaghe come i mendicanti di un film di Buñuel; ma tutti son contenti. Gli affari dello Spettacolo son stati per tre anni sul bagnasciuga di una Presidenza del Consiglio in tutt'altre faccende affaccendata, come i relitti di un naufragio? L'ex ministero in via della Ferratella è la guarnigione desolata del Deserto dei Tartari? L'Ente teatrale italiano, commissariato, è

l'Alcazar di qualche funzionario in carriera? L'Istituto del Dramma italiano affida alle fantomatiche rappresentanze di ieri il compito di rigenerarlo domani? All'Agis le categorie dello Spettacolo litigano come gatti intorno alla lisca di pesce? Alla Società degli Autori i funzionari promettono il rinnovamento dopo elezioni cui ha partecipato il diciotto per cento degli iscritti? Gli Stabili diventano dei Musei delle Cere e la lottizzazione dello Spettacolo continua imperterrita negli enti locali?

Che importa! Purché non muova foglia; purché ogni anno si continuino a buttare, sull'alberello tisicuzzo del teatro, le palate di concime delle sovvenzioni. Gli stessi uomini sono agli stessi posti a fare e a dire le stesse c... di ieri. Impuniti. Immarcescibili. Eterni. Dev'essere un costume italiano. Lo stesso avviene nell'Informazione: il fervore con cui gli inventori del giornalismo e della televisione spazzatura stanno proponendo sovrani rimedi è di un assoluto ridicolo.

Fermi e zitti. Indocili, scontenti e ribelli siano messi al bando. Niente sovvenzioni, fuori dai centri di potere. Il consociativismo di ritorno (che non ha colore: anzi il crollo delle ideologie ha favorito l'italico trasformismo) non ammette il dissenso. Tira sul teatro italiano un'aria di restaurazione borbonica. Guai a parlare di Teatropoli. Si stampano riviste col denaro pubblico per dire che tutto va bene, madama la Marchesa! E siccome i chierici di Benda continuano a tradire, siccome la cultura è paga di andare al Costanzo show, siccome il monito solenne che saremmo tentati di elevare – «date la cultura agli uomini di cultura o non andremo a votare» – ci espone al ridicolo, forse non ci rimane che stare a guardare lo spettacolo. Grottesco.



STREHLER RIPERCORRE IL SUO ITINERARIO BRECHTIANO

IL BRECHT DELLA POLITICA E IL POETA DELLA SCENA

«La brechtomania del Piccolo è stata un'invenzione degli avversari nel clima della guerra fredda: in realtà ci siamo accostati alla sua opera con i lumi della ragione» - La prima memorabile dell'Opera da tre soldi nel febbraio del '56 presente l'autore - «Il lavoro su Brecht è appena cominciato».



RONFANI - E parliamo di Bertolt Brecht, l'ultimo, in ordine di tempo, della triade dei «maestri». Sai benissimo che tu, Grassi, il Piccolo siete stati accusati di brechtismo. Di esservi chiusi nel ghetto dell'ideologia epico-popolare, mancando così ad appuntamenti importanti. Che cosa rispondi all'accusa di brechtomania? Che cosa è stato, per te, l'incontro con Brecht?

STREHLER - Non un accecamento, non un obnubilamento. La nostra brechtomania è stata un'invenzione degli avversari nel clima particolare della guerra fredda. Ci siamo accostati al teatro di Brecht con i lumi della ragione. Al termine di un mio, di un nostro processo di formazione che ci portava inevitabilmente a scoprire la straordinaria importanza, in quel contesto culturale, sociale e politico, della sua drammaturgia. Che cosa mi ha insegnato Bertolt Brecht? Mi ha insegnato, semplicemente, a fare meglio di quanto non l'avessi fatto prima un «teatro umano». Un teatro che, divertendo, aiutasse gli uomini ad essere migliori. Mi ha insegnato la dignità di lavorare nella società e per la società, dentro la storia e i problemi del mio tempo. Tutto questo, tu dirai, me lo avevano già insegnato Copeau e Jouvet. È vero; ma in una dimensione che era ancora quella, circoscritta, del mondo del teatro. Mentre con Brecht la dimensione era quella del «teatro del mondo».

dimensione che era ancora quella, circoscritta, del mondo del teatro. Mentre con Brecht la dimensione era quella del «teatro del mondo».

R. - Contrariamente a quello che credono i male informati, tu metti in scena il tuo primo Brecht soltanto nel '56, nove anni dopo la fondazione del Piccolo. È L'opera da tre soldi. E viene dopo un altro allestimento memorabile, El nost Milan di Bertolazzi. C'è un nesso, fra l'operazione Bertolazzi e l'operazione Brecht? Ha un significato, la prudenza di questo approccio al teatro brechtique?

S. - C'è un nesso, anche se molti non lo videro. E la prudenza dell'approccio a Brecht ha il senso di una maturazione. Ma il mio primo allestimento brechtiano, per la verità, l'avevo realizzato nel maggio del '54, mettendo in scena, con gli allievi della scuola di recitazione del Piccolo, La linea di condotta. Fu quell'atto unico, rappresentato una sola sera con successo davanti ad un pubblico a maggioranza borghese, non di iscritti al Partito comunista o di madri di famiglia venute per applaudire il figlio allievo attore, il mio primo spettacolo brechtiano. Il primo della mia infatuazione per Brecht, che pochi, però, hanno saputo o voluto vedere nel suo contesto storico e, per quanto riguarda il mio lavoro, nella sua coesistenza con altri spettacoli, con altre ricerche: proprio per verificare di continuo, dialetticamente, la mia esplorazione del teatro epico...

LIRISMO, STRANIAMENTO, EPICITÀ

R. - Che ricordi hai delle prove – spossanti, secondo quanto mi hanno raccontato – e di quella «prima» trionfale, la sera di un freddo febbraio, presente Brecht?

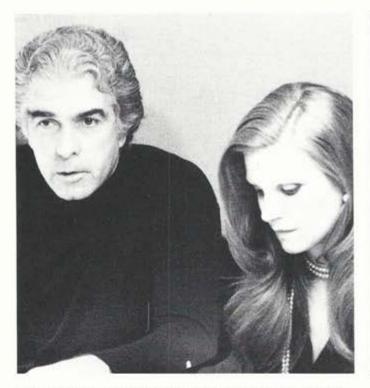
S. - Furono certamente le prove più impegnative che avessimo mai fatto. Notti insonni, attori e collaboratori sull'orlo del collasso nervoso. Tino Carraro che affermava di sognare di notte, come incubi, i songs di Weill. Mario Carotenuto che, dopo un iniziale timore di non essere capace di interpretare Peachum, passava ad una padronanza del ruolo che serviva di esempio a tutti. Bruno Maderna che sopportava con fair-play le mie intrusioni nei rimaneggiamenti dello spartito musicale. Tutti impegnati con una dedizione straordinaria a cercare insieme a me l'orchestrazione della pièce, fra lirismo, straniamento ed epicità: Teo Otto, Luciano Damiani ed Ezio Frigerio per le scene e i costumi, l'insuperabile Milly ch'era Jenny delle Spelonche, Marina Bonfigli e Romana Righetti ch'èrano Polly e Lucy, Giusi Dandolo, Checco Rissone, Enzo Tarascio. Poi, la sera della «prima», l'emozione della presenza di Brecht, giunto da Berlino via Chiasso insieme alla figlia e a Elisabetta Hauptmann Dessau. È tra il pubblico, con la sua sahariana da operaio; vediamo che si diverte, ride, applaude. Quando sale sul palcoscenico, per ricevere la sua parte di applausi, è pallido. La malattia, che di li a qualche mese lo porterà alla tomba, ma anche l'emozione. E quando lo raggiungo nell'ufficio di Grassi, e gli dico qualcosa in tedesco per scursarmi di certe imperfezioni della prima, vedo che due lacrime gli scendono dagli occhi, due lacrime non dovute al fumo del suo sigaro Virginier. Dice che ha trovato lo spettacolo stupendo...

R. - Dice, secondo i cronisti di quella serata, che grazie alla tua regia L'opeta è rinata una seconda volta. Che sei andato a frugare fino in fondo nelle ragioni ideologiche e morali del suo testo, «con le armi della poesia».

S. - Avremmo dovuto presentare il nostro spettacolo al *Teatro Amsschiffbauerdamm* del *Berliner Ensemble*, dove *L'opera* era stata rappresentata in «prima» mondiale. Invece, il 15 agosto, mentre stavamo provando *Arlecchino* e Pirandello per la *tournée* che avrebbe dovuto portarci nella Germania dell'Est e in Scandinavia, quel telegramma, firmato da Helene Weigel: *Bertolt Brecht ist gestern gestorben* («Bertolt Brecht è morto ieri»). Mi sembra, ancora, di poter aggiungere che il successo dell'*Opera da tre soldi* può essere considerato, obbiettivamente, come il momento di definitiva adozione in Italia del repertorio *brechtiano*. Senza disconoscere quanto era stato fatto in precedenza.

R. - Cioè Un uomo è un uomo, che Gianfranco De Bosio allesti nel '53 al Teatro Ruzante di Padova. O Madre Coraggio, proposta lo stesso anno da Luciano Lucignani ai Satiri di Roma.

S. - Sì, ma continuava a gravare nel giudizio degli addetti ai lavori – dico addetti ai lavori perché quegli esperimenti non erano riusciti a mobilitare l'attenzione del grande pubblico – l'opinione che Brecht fosse un autore cerebrale, distante. La nostra scommessa consistette nel voler dimostrare invece quanto fosse poetico e umano il teatro di Brecht nel suo impegno per il riscatto sociale, e come la sua posizione ideologica fosse completata, direi tra-





valicata, dalla sincerità e dalla densità del messaggio poetico e umano. Ci in-teressava, ovviamente, il progetto politico di Brecht, ma anche il poeta della scena. Eravamo convinti che Brecht non si fosse abbassato a usare la scena come un volgare strumento per fare politica o, come allora dicevano gli avversari, per fare propaganda. Che la sua teatralità nascesse non da una dialettica delle idee, forzatamente inefficace sul piano artistico, ma dall'interno di autentiche situazioni drammatiche, dalla più profonda dialettica dei personaggi, colti nella loro umana verità. Il successo straordinario dell'*Opera da* tre soldi mostrò che non ci eravamo sbagliati. Che dunque potevamo andare

avanti, proponendo altre opere, ad altri livelli di difficoltà.

R. - Si è parlato di una precisa strategia, tua e di Grassi, per questo approccio «graduato» a Brecht. Quasi di una «scolastica brechtiana», di un per corso metodico. Dopo lo spavaldo, dissacratorio sarcasmo dell'Opera, il più rigoroso, anti-suggestivo, «geometrico» allestimento, nel '58, dell' Anima buona di Se-zuan, che vide fra l'altro la partecipazione di Paola Borboni nella parte della Signora Yang. E che hai ripreso, in un ulteriore sforzo di affinamento poetico dell'impianto a parabola, nell'81, con Andrea Jonasson come protagonista. Poi, nel '61, quasi a gettare un ponte, a suggerire un momento di riflessione del tuo pubblico su Brecht, quella versione con prestiti dall'espressionismo, con travestimenti nel grottesco popolare del teatro epico, di Schweyk nella seconda guerra mondiale, protagonisti Buazzelli, Moschin e la Aldini. Un allestimento, si disse, che traeva la sua forza, più che dalla satira e dall'invettiva contro la violenza nazista, dall'intuizione di un insopprimibile sentimento vitale, di un'altrettanto insopprimibile spinta degli uomini verso la solidarietà su cui bisognava far leva per liberarli dalla maledizione della guerra. L'anno dopo, nel '62, con una regia spoglia, insieme a Ricordo di due lunedi di Arthur Miller, L'eccezione e la regola: qui la critica notò l'arrischiata determinazione di restare fedele al simbolismo dimostrativo di questo «dramma didascalico».

S. - Bisognava mettere in guardia il pubblico, fargli sapere che Brecht non

era né «pittoresco» né «facile».

BRECHT E LA CULTURA DI SINISTRA

R. - Avremo ripercorso il tuo itinerario brechtiano ricordando la Vita di Galileo nel '63; il Recital Bertolt Brecht, poesie e canzoni che, nel '65, «inventò» una nuova Milva strappata al mondo della musica leggera; una ripresa dello stesso recital due anni dopo e nel quale tu fosti interprete accan-to a Milva; Santa Giovanna dei Macelli nel '70, spettacolo difficile, formicolante di spunti parodistici, che comportava vasti movimenti di attori e che segnò il culmine della polemica fra te e gli antibrechtiani. Infine La storia della bambola abbandonata, spettacolo per bambini e per grandi che traesti da Brecht insieme ad Alfonso Sastre, per il Natale del '76, e le riedizioni dell'Opera e di Se-zuan. Bene, conosci l'accusa: troppo Brecht al Piccolo. S. - È stata una mauvaise querelle. Di gente che veniva a vedere Brecht attraverso le lenti deformanti della guerra fredda.

R. - Vuoi dire che Brecht agi nella cultura della sinistra italiana come un an-

tidoto allo stalinismo?

S. - Ti basti considerare le critiche. A destra – ed era scontato, ti dicevo – fui accusato di fare un teatro di perversioni marxiste, incompatibile con le regole di obiettività di un'istituzione pubblica. Ma a sinistra dissero che io trasformavo in prodotto di consumo borghese, in moda, in esercitazione estetizzante il messaggio rivoluzionario di Brecht. La malafede di questa «intellighentsia» di sinistra - non tutta, per fortuna - toccò il parossismo nel '68, quando non si limitò più ad attaccare me e il Piccolo, ma cercò anche di demolire Brecht.

R. - Tu, però, non ti lasciasti impressionare: la tua risposta fu Santa Giovanna dei Macelli.

S. - Non mi lasciai impressionare perché Brecht mi aveva insegnato, fra l'altro, che a teatro gli scandali sono necessari. Che un buon teatro, oggi, deve non unire la gente, ma dividerla. Da principio questo mi turbò: mi ero talmente abituato a credere che il teatro della fraternità umana dovesse espri-mersi con il linguaggio dell'unità! Poi capii che Brecht, con il suo «teatro dialettico», era andato superando la primitiva concezione del teatro epico per affermare la complessità della vita e della storia. Bernard Dort ha avuto ragione di scrivere, nella sua Lecture de Brecht, che «la parola fine Brecht non l'ha mai scritta».

R. - L'affermazione vale anche per te? Mi ricordo che negli anni Settanta, quand'era di moda sparare a zero su Brecht - vedi il pamphlet di Guy Scarpetta pubblicato in Francia e subito tradotto in Italia - in occasione della venuta a Milano del Berliner Ensemble tu pubblicati un articolo volutamente provocatorio, in cui affermavi che, per te, «il lavoro sulla drammaturgia

brechtiana era appena cominciato». Confermi?

S. - Certamente.

 S. - Confermo. Il teatro è nella storia, e ogni epoca ha il suo teatro. Può darsi che la necessità di rappresentare Brecht sia oggi meno sentita di dieci o vent'anni fa, per un insieme di ragioni. Ma io nego che noi, in Italia, si sia studiato abbastanza Brecht, che lo si sia capito a fondo. Che cosa ci ha dato, la cultura italiana, su Brecht? La stroncatura di Chiaromonte, intitolata Il sergente Brecht; gli attacchi al vetriolo di Flaiano; l'aria di sufficienza di tanta critica ufficiale. E in positivo soltanto l'onesta, intrepida ricerca di un critico purtroppo scomparso, Arturo Lazzari, che fu da taluni deriso. O l'esauriente saggio di Chiarini. Mi ha veramente colpito – per questo scrissi che il vero di-scorso su Brecht è ancora tutto da fare – il dilettantismo, l'improvvisazione orecchiata di quelle poche e monche teorizzazioni, di quei frammentari esperimenti pratici che, sul «teatro epico», ha espresso la cultura italiana. Per la nostra gente di teatro il «teatro epico» è sempre stato, per lo più, stilema, forma esterna, modulo e non sostanza. Pochissimi attori hanno studiato seriamente Brecht, e pochissimi tra i pochissimi sanno applicare le tecniche di ba-se della Verfremdung, del cosiddetto V-Effekt. Oppure, quando viene appli-cata, non la si sa considerare come dev'essere, una categoria sociale e non estetica. Nel recitare Brecht, quando e dove lo si recita ancora, da noi si oscilla fra un falso distacco sentimentale e una raffreddata identificazione stanislavskiana. Questo spiega, forse, perché in tutti questi anni, dopo aver creduto di avere regolato i conti con Brecht, si sono sforzati di «saltarlo» come un evento anomalo, per non dire deviante, della drammaturgia contemporanea, come un dato storico «acquisito e sorpassato»

R. - Potresti dunque ricominciare da capo con Brecht, come facesti con Goldoni e Shakespeare?

(Dal volume Io, Strehler - Conversazioni con Ugo Ronfani, Rusconi 1986 -Per gentile concessione dell'Editore)

A pag. 4, Bertolt Brecht e Giorgio Strehler a Milano per la «prima» dell'«Opera da tre soldi». In questa pagina, da sinistra a destra, Strehler e Milva; Tino Carraro e Milly nella prima edizione dell'«Opera» nel

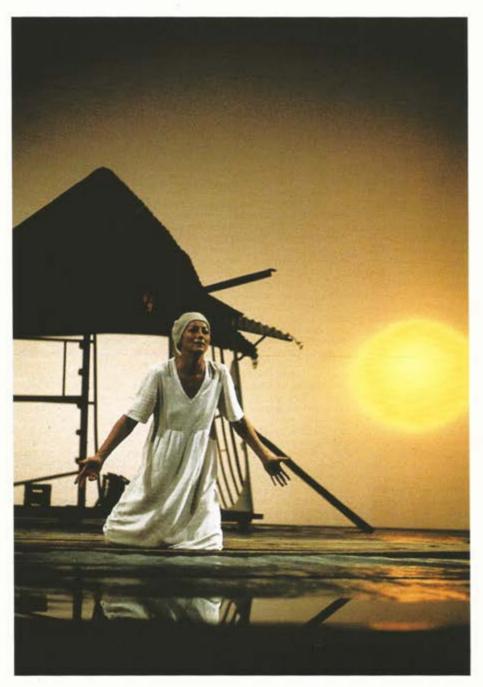


RITORNA L'ANIMA BUONA SECONDO STREHLER

IL BENE E IL MALE SONO PREGIUDIZI DEGLI DEI?

È ancora attuale il conflitto tra le esigenze dell'individuo e quelle della collettività e il discorso sulla carità autodistruttiva presenti nel testo di Brecht, che sarà riallestito al «Piccolo» dopo le edizioni del '58, del '77 e dell'81.

SIMONA MORGANTINI



ra gli spettacoli in cartellone nella stagione brechtiana del Piccolo Teatro figura una nuova edizione di L'Anima buona del Sezuan, scritta da Brecht durante i cupi anni dell'esilio alla vigilia della più grande catastrofe della storia occidentale. L'opera riveste un ruolo fondamentale: non solo perché in essa sono condensati tutti i temi dell'ideologia e dell'estetica brechtiana ma soprattutto perché vi scorgiamo intuizioni di un'attualità non dubbia. Vale la pena dunque di esporne la trama: tre antichi dèi vanno peregrinando da molti anni in cerca di almeno un'anima buona che persegua con rigore il co-mandamento della carità assoluta; dopo vane at-tese e innumerevoli rifiuti trovano ospitalità nel Sezuan presso una prostituta di nome Shen Te. Shen Te viene premiata con una somma di denaro unita alla raccomandazione di continuare ad esse-re un'anima buona: per procurarsi i mezzi materiali con cui aiutare gli altri compra una tabacche-ria ed avvia un'attività commerciale. I suoi commoventi ideali si scontrano violentemente con la crudezza della realtà: immediatamente i problemi materiali (debiti, tasse) e l'avidità dei suoi simili, che come scrocconi parassiti e iene affamate l'assediano, le impediscono di continuare a seguire i comandamenti pronosticati dagli dèi se non vuole autodistruggersi. Per non soccombere è co-stretta a fingere di sparire trasformandosi nel suo alter-ego: il «cattivo» Shui Ta. Shui Ta abolisce l'elemosina e organizza razionalmente le forze in causa: grazie alla sua scaltrezza rapace aggira i problemi e installa una fabbrica; scaccia i ladri e gli scrocconi e gli dà lavoro come operai: d'ora innanzi produrranno per se stessi e per la collettività. In nome di un anonimo benessere collettivo, Shui Ta riduce i suoi sottoposti ad anonimi stru-menti di lavoro: sfrutta i deboli e fomenta l'individualismo egoistico e rampante dei più capaci. La ricchezza ed il potere raggiunti distruggono la sua serenità ed umanità. Alla fine Shen Te/Shui Ta sarà chiamata in tribunale al cospetto dei tre déi-giudici accusata di aver ucciso se stessa (Shen Te); non le rimane che smascherarsi e dinanzi alle vecchie repliche dei tre dèi implorare disperata:

La schizofrenica protagonista comprende finalmente che l'unico mezzo possibile per salvare la propria integrità (cioè l'istinto sociale-filantropico e le opposte necessità individuali) consiste nel rivolgersi agli altri non nelle vesti di santa martire e neppure in quelle di uno spietato aguzzino bensì, con autentica umiltà, come un simile fra i propri simili in un rapporto di reciproca collaborazione e solidarietà.

La parabola brechtiana denuncia la schizofrenia dei sistemi sociali che si reggono sul principio della carità come strumento principale di assistenza e che producono invece ed inevitabilmente società oligarchiche nelle quali predomina il principio opposto dell'egoismo individuale. Durante gli anni dell'esilio, la prova dell'inettitudine dei governi cristiani nel controllare l'autodistruttività di una civiltà in crisi, spinse Brecht a studiare la filosofia orientale (taoismo, confucianesimo, buddismo) mediante la quale approfondì la visione dialettica della realtà assimilata precedentemente tramite il marxismo. Il fine del teatro scientifico è appunto quello di migliorare la società analizzandone le contraddizioni dialettiche; Brecht critica ironicamente la concezione cristiana del bene e male assoluto ed in generale ogni società che si basi su questo presupposto ideologi-co: la realtà scissa in spirito (superiore e positivo) e materia (inferiore e negativa); società che porta come conseguenza la gerarchia fra classi sociali superiori ed inferiori, il maschilismo (non a caso infatti Shen Te si traveste da uomo per essere più autorevole), la netta distinzione fra lavoro intellettuale superiore e quello manuale inferiore, la separazione di intelletto (Shui Ta) e sentimento (Shen Te) e di anima superiore e corpo animale

inferiore; insomma ogni sorta di disarmonia.

L'Anima buona del Sezuan è dunque la «parabola degli opposti», della carità «autodistruttiva» che si oppone all'egoismo «distruttivo», i due poli della dialettica che recano in sé il principio oppo-sto, dice Brecht, ma solo forze di opposta natura che hanno effetti positivi o negativi in relazione a determinate circostanze; da ciò deriva una morale relativistica. Il progresso, recato dalla Ragione di Shui Ta nell'arretrata provincia agricola cinese, si accompagna allo sfruttamento degli operai, all'irrazionalità del consumismo, e allo sviluppo tecnologico finalizzato all'invenzione di nuovi ordigni da morte; ciò fa insorgere di nuovo nell'uomo la paura di se stesso dalla quale scaturisce la necessità di entità metafisiche «rassicuranti» che promettano un mondo migliore. Il problema a questo punto, come dice Brecht nell'Epilogo, è quello di rinnovare i principi su cui si reggono le religioni, restaurando una società che ancora si lega indissolubilmente a credenze metafisiche di qualsiasi tipo siano, o di costruire un nuovo umanesimo, e conseguentemente un nuovo ordine sociale, che si basi su altri presupposti legati ad una diversa accettazione del bene e del male insiti nell'uomo; ma Brecht lascia appositamente un finale aperto straniante per invitarci ad una riflessione critica e personale sul problema. Il problema di come conciliare le esigenze dell'individuo con quelle della collettività («pubblico» e «privato») rimane insoluto. Ancora oggi.

Torniamo ora a Strehler: il paladino per eccellenza del teatro brechtiano in Italia ha dedicato gran parte della sua carriera allo studio di questo drammaturgo con risultati sempre ragguardevoli ma fra le messinscene brechtiane del regista proprio L'Anima buona del Sezuan è fra le meno «celebrate». La prima edizione strehleriana dell'opera (1958) conservava integralmente il testo, le parti didascaliche (i melologhi) e l'ambientazione cinese: le critiche dell'epoca apprezzarono la novità del linguaggio epico e rimproverarono a Strehler unicamente di non aver dato rilievo al versante comico sotteso al testo. L'ultima edizione (1981), non dissimile da quella tedesca (Schauspielhaus di Amburgo, 1977) sia per le scelte scenografiche che per i tagli operati, tendeva ad attenuare i «toni didascalici». Lo stesso Strehler confermò di aver realizzato «un Brecht meno categorico» senza rinunciare sul piano formale all'applicazione delle principali tecniche drammaturgiche epiche; e in effetti racchiuse in questo spettacolo una sorta di antologia di tutti gli elementi correlati alla messinscena del teatro brechtiano. Influssi di una vis comica tutta italiana arricchirono di comicità amara il testo; i protagonisti vennero tutti acclamati; ma «qualcosa» non funzionò. La diversa ambientazione, rispetto alla prima edizione, volutamente astratta, allusiva e simbolica permise l'inserimento di accenni alle problematiche contemporanee (la catastrofe dell'inquinamento, l'incubo atomico), ma tali accenni rimasero solo sfumate suggestioni prive della tensione sarcastica, polemica ed aggressiva

MILVA DIRETTA DA STREHLER AL «PICCOLO»



Quando Bertolt Brecht cantava la luna nascosta e l'amore

NON SEMRE SPLENDE LA LUNA, Milva (appassionata, più pensosa) canta un nuovo Brecht. Uno spettacolo di Giorgio Strehler (regia ovviamente magistrale). Traduzioni di G. Strehler e H. Janaczek. Musiche di Brecht, Dessau, Eisler, Hosalla, Weill e Fiorenzo Carpi, anche arrangiatore. Bravissimi, agli strumenti, Beppe Moraschi (piano), Bruno Poletto (fisarmonica) e Federico Ulivi (chitarra). Prod. Piccolo Teatro.

Prima che Milva cominciasse questo suo recital Brecht tutto pervaso di malinconie d'amore ma anche fremente di sdegni classisti, signore della Milano bene sedute dietro di me (le quali hanno poi unito i loro applausi a quelli interminabili del pubblico della «prima») discutevano allegramente sulle cifre record raggiunte all'asta dei gioielli della Begum. Un piccolo episodio, ma indicativo di come una certa Milano del dopo Tangentopoli, del «fuori gli immigrati», del business sui telefonini e della cultura Internet può essere tentata di fruire dello spettacolo. Un «come eravamo» astratto e nostalgico, una «lunga ballata di chi vuol star bene al mondo» (cito da una canzone satirica inclusa nel recital), e trova naturale abbandonarsi all'ebbrezza di un «ballo del Titanic». C'è anche, ovviamente, un'altra Milano alla quale oggi Brecht potrebbe dire qualcosa, anzi molto: quella dei giovani senza lavoro, dei ceti impoveriti dal consumismo, degli immigrati. Ma le canzoni di protesta udite in via Rovello arriveranno alle orecchie di questa Milano? Credo che il senso di tutta l'operazione Brecht, non soltanto del recital di Milva, dipenda dalla risposta a questa domanda. La maggioranza degli spettatori era avanti nell'età e si trovava là, chiaramente, per confrontare la Milva brechtiana di oggi con quella del '65 e del '67, con la Milly, Pia Colombo, la Aldini; e per ricordare gli «astratti furori» della loro giovinezza. Scarsi invece i giovani, gli immigrati fuori nella nebbia del Duomo. Speriamo che il Brecht '95 di Strehler arrivi anche a loro; e se arriverà speriamo che i fans di Paolo Rossi e dei cantatutori engagès riescano a decodificare le parabole brechtiane di ieri per leggervi qualcosa dell'oggi. Strehler, umanista della politica, crede generosamente che questo sia possibile; annuncia che c'è un nuovo Brecht da scoprire – intende dentro di noi, oggi – e anche al recital di Milva ha dato questo senso. In due modi: proponendo il Brecht più musicale, lirico, anzi elegiaco ieri trascurato (è stata a mio parere la

Milva? Si è preparata con grande impegno, è apparsa emozionata fino alle lacrime quando gli applausi, ricevuti insieme a Strehler e ai tre eccellenti musicisti, hanno sancito il carattere trionfale di un ritorno che (sia detto senza cadere nel pettegolezzo da rotocalco) era per lei di grande importanza. Ha compensato ampiamente con finezze interpretative di una solare maturità l'inevitabile restringersi della tessitura vocale, ha trovato velature malinconiche nei mezzitoni, ha dato vibrazioni emotive ai timbri gravi. Non più la «pantera di Goro»: una cantante sempre in possesso di grandi mezzi ma, soprattutto, capace di interiorizzare meglio di ieri il doppio discorso testuale e musicale. Dopo l'inizio con il «pianissimo» di tre canzoni d'amore, di intonazioni addirittura romantiche; dopo essere «esplosa» nella selvaggia ballata «del West» di Hanna Cash; dopo il satirico e il grottesco delle ballate scritte da Brecht insieme a Eisler, prima di intonare, su diverse tessiture sonore, i celebri pezzi di Weill Bilbao Song e La canzone di Surabaya Johnny, Milva ha saputo commuovere con la tenerissima melodia di Ricordo di Maria A., parole e musica di Brecht. E nella seconda parte, prima del bis trionfale con la Jenny dei Pirati, prima di trascinare il pubblico in un coro a bocca chiusa sul tema della Moldava di Smetana, ci ha ancora regalato l'ironica Ballata della potenza del denaro, il sarcastico apologo (oh quanto attuale!) della Canzone dei marinai che vanno ubriachi al naufragio, il grottesco en noir della Canzone di una ragazza di piacere, le meditazioni sorrette da un filo di musica sull'Olocausto e Rosa Luxemburg. Ugo Ronfani

degna del teatro brechtiano. La prova, di fatto, non fu esaltante: critica e pubblico denunciarono una certa pesantezza. Alcuni critici individuarono la causa in tagli erroneamente attuati su parti essenziali del testo che avrebbero determinato un impoverimento del messaggio filosofico complessivo. I tagli in questione infatti pregiudicarono la chiarezza fluida e trasparente del testo, e re-

sero lo spettacolo troppo lungo e capzioso. I tagli dunque determinarono paradossalmente l'effetto opposto a quello voluto. Tutto è contraddittorio e relativo. Come spiega Brecht nell'Anima buona del Sezuan.

A pag. 6, Andrea Jonasson in «L'anima buona di Sezuan», 1981.



BRECHT PRO E CONTRO

SQUARZINA: bravo Strehler

rovo giusto che si torni a rappresentare Brecht, è tanto tempo che non se ne vede quasi niente. È la sua opera ha lo stesso valore delle opere di Pirandello, di Beckett. Bertolt Brecht è uno dei tanti grandi poeti che attraversano sempre un momento di eclissi ma poi ritornano, perché possiedono i permanenti valori umani. Se poi parliamo di ideologia, Brecht è tutto uguale. Non era diverso il giovane espressionista dall'autore dell' Opera da tre soldi o del Cerchio di gesso del Caucaso. Io ho fatto Sette peccati capitali, Madre Coraggio, Terrore e Miseria del Terzo Reich, Il cerchio di gesso del Caucaso, e mi sono sempre trovato con lo stesso poeta che mette gli uomini davanti a se stessi. Oggi si dovrebbe conservare la conoscenza delle grandi opere, e fare opere curiose, come Teste tonde e teste a punta, opere con qualche guizzo diverso. Gli atti unici poi sono quasi tutti dei capolavori. Quella di Strehler è quindi un'iniziativa bellissima, spero che vada in giro. Anche perché gli impresari privati i soldi per allestire Brecht non li hanno. Lui diceva sempre che il suo è un teatro lussuoso.



Quella di Strehler è un'operazione di grande coraggio e fortemente encomiabile, rappresenta un ritorno ai grandi contenuti, ai grandi temi sociali, politici, religiosi che hanno condizionato la crescita del teatro europeo dal Dopoguerra in poi. In una stagione di formalismi e di ricerche estenuate e vuote, è salutare il ritorno a Brecht. Tre anni fa ho fatto Madre Coraggio con Piera Degli Esposti, e allora tutti chiedevano perché Brecht. Ma proprio le domande legittimavano questa scelta, come il pubblico che veniva volentieri a teatro. L'importanza, grandissima, di Brecht è stata nel suo porsi dopo la commedia borghese che ha impegnato i cuori degli spettatori di inizio secolo e dopo le dialettiche metafisiche di Pirandello e del teatro dell'assurdo. Il suo era un teatro che ricelebrava il rito della partecipazione e della comuni-





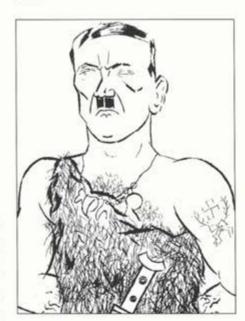
cazione in modo quasi religioso. Ci si riuniva intorno a dei temi e se ne parlava come ai tempi della polis. Magari oggi fa ridere parlare di lotta di classe, ma allora era importante in teatro. Come chiedersi da chi doveva essere gestita la scienza. Ma anche oggi non è forse attuale tornare a Madre Coraggio, che parla della scelleratezza della guerra? Oggi che viviamo in un mondo in cui l'Unicef denuncia 46 guerre in atto... Per questo penso che la riedizione con Giulia Lazzarini sarà bellissima, una grande testimonianza di teatro civile e di forza poetica. E poi i grandi classici sono da far vedere a tutta una generazione che non li ha visti. Il Galileo ad esempio, i giovani lo amano. Brecht è un autore facile e difficile allo stesso tempo. Affascina per la sua chiarezza e coinvolge per la sua ambiguità poetica.

ALBERTAZZI: è il Brechtfast

Quella di Strehler è la reazione di un comunista all'insorgere di quello che per lui è il pericolo della destra. Questa credo sia la motivazione di questa riproposizione di Brecht. Io avevo definito l'«insorgere», non tanto il risorgere di Brecht per lunghi anni in Italia. Ed era patrimonio esclusivo del Piccolo Teatro di Milano. Nessun altro poteva fare Brecht se non loro. Io lo chiamavo il «Brechtfast»: ci nutrivamo di Brecht e mi sembrava eccessivo. Alcune cose di Strehler sono memorabili per bellezza come L'anima buona di Sezuan e come l'Opera da tre soldi. Ma io non amo Brecht, è un autore ipocrita, insinuante in senso malizioso, non democratico e arrogante. Un prete come tutti coloro che hanno un atteggiamento letterario pretesco, intendendo untuoso. Ha scritto per sottosviluppati dicendo che i buoni sono angelici e i cattivi sono brutti e gli puzza il fiato. È fatto per popolazioni sottosviluppate, incolte e culturalmente depresse. Il fatto che Strehler lo riprenda resta importante nel teatro italiano, ma solo perché un grande regista rimette alla prova il suo talento su Brecht e può fornire allo spettatore e alla critica una nuova prospettiva della drammaturgia brechtiana alle soglie del Duemila. Se la gente non si annoia del deja vu. Perché questo è deja vu. Brecht dovrebbe essere superato, è come riproporre Weise. E poi non è un classico, Brecht è un fazioso. Vediamo come va l'operazione. Se le platee saranno osannanti, vuol dire che la situazione in Italia è proprio dura.

DALL' AGLIO: non scompare

È molto positivo. Era ora di riprendere in mano Brecht. Io avevo avuto la stessa impressione già qualche anno fa quando col Teatro Due avevamo messo in piedi Nella giungla delle città, pensando a un Brecht cui riaccostarsi con occhio diverso da quello degli anni Settanta. Perché oggi non bisogna più essere preoccupati di fare un servizio sociale allestendo Brecht. Cercando più in profondità bisogna manifestare la contraddittorietà del reale che aveva Brecht. Le sue opere più grandi sono di marca quasi espressionista. Brecht conduceva un'emozionante ricerca della verità che ha prodotto opere grandissime, ma non va fatto in termini di propaganda o di comizio politico. Bisogna approfondire e capirne la parte più inquietante. Soprattutto bisogna abbandonare il Brecht più teorico, quello che parla di collettivi, e restituire responsabilità all'attore, anche perché oggi non c'è più quell'ideologia che sosteneva il brechtismo. Credo quindi che Brecht abbia tutte le carte in regola per non scomparire dietro la crisi delle ideologie, soprattutto per il suo continuo, inquietante muoversi nell'ambito della contraddi-



DE BOSIO: no al didatta

Quella di Strehler è un'iniziativa coraggiosa da un punto di vista artistico, coraggiosa e diciamo anche che è un segno di fedeltà a certe sue scelte. Credo che il taglio che lui ha dato ai suoi allestimenti, quello di puntare sulla forza poetica di Brecht, sia un taglio giusto perché sicuramente c'è stata la catastrofe del socialismo reale che ha provocato un appannarsi della figura del «profeta» Bertolt. Ma resta il poeta che va al di là degli enunciati schematici. Quindi non posso che trovare interessante la sua proposta. Ritengo poi che Brecht sia uno dei grandi drammaturghi del Novecento, anche per la sua lezione teorica sul piano teatrale, sulle tecniche di palcoscenico, sul modo di aggregazione delle compagnie teatrali, sul piano della ricerca registica e della ricerca sull'attore. Da riscoprire non mi pare, perché non è ancora dimenticato, è un autore in circolazione. Certo è un teatro molto costoso, è difficile che sia un teatro di routine. Che Strehler riproponga Brecht è coraggioso perché è in qualche modo controcor-

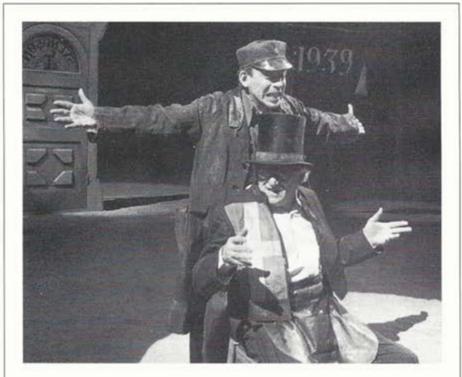
rente nella valutazione superficiale del teatro, ma non è che sia un autore da riscoprire. Certo per le nuove generazioni si tratta di un incontro interessante ma non per il grande pubblico che già lo conosce. Ci sono opere sottovalutate adesso più interessanti, e altre sopravvalutate meno interessanti, ad esempio Un uomo è un uomo, uno dei primi suoi testi, è un'opera che va riesaminata. Un certo Brecht didattico a mio parere ha perso ragione di essere.

CASTRI: non ha senso

Riproporre Brecht oggi non mi sembra abbia molto senso. Nella drammaturgia del secolo Brecht rappresenta un momento di opacità e anche in qualche modo di ostacolo. Ci sono tante cose nelle sue opere, ma quello che abbiamo tirato fuori non è serio. Ed è un'illusione pensare di poter dire qualcosa di nuovo. Si pensava ci fosse un Brecht da riscoprire al di là di quello ideologico, ma Brecht è un falsario da certi punti di vista, è un venditore di ideologia. Non inventa niente, ma utilizza in maniera impropria una serie di invenzioni dell'avanguardia che risalgono al formalismo russo. In sostanza è un gran furbo. Si pensava ci fosse un Brecht che manteneva spessore, ma non credo ce ne sia poi molto. Il primo Brecht potrebbe avere oggi un suo peso, ma è come il primo Luckacs degli anni Trenta, non ci interessa più. Ugualmente il Brecht degli anni Venti-Trenta ci interessa molto meno. C'è un primo periodo che forse ha un suo peso e oggi potrebbe avere una sua importanza perché racconta determinate situazioni con linguaggi che possono avere una certa attualità: Tamburi nella notte e Nella giungla delle città, e Baal soprattutto, del 1918, che non è stato mai rappresentato, forse una volta. E invece è un grande personaggio come Ubu Roi. Io mi limiterei a questo primo Brecht pre-ideologico e a uno molto ideologico, più puro, che ha aperto una via importante, quella del dramma didattico. I contenuti più importanti sono questi due, il primo Brecht giovanile che raccontava la città con l'occhio un po' dell'uomo di montagna, come la vediamo anche oggi, e il Brecht più puro, più cinese dei drammi didattici, che aprirebbe possibilità im-portanti all'interno della drammaturgia. Questo senza contare che il dramma didattico è un'invenzione dei gesuiti, non sua. Io comunque ho pensato più volte di farlo e me l'hanno impedito, anzi è stato proprio Strehler, con insulti, e non solo per una questione di diritti. Mi si diceva che Brecht si sarebbe rivoltato nella tomba. E ormai non è più tempo. D'altronde così mi hanno costretto a scoprire Pirandello, e forse è stata una fortuna.

FINZI: capirlo poeticamente

Oggi parlare di alberi / è quasi un delitto / perché nasconde / tante malvagità»: questi versi famosi (citati a memoria) di Bertolt Brecht conservano il profumo dell'utopia. Utopia dell'uomo non schiavo del capitale e del «mercato»; utopia di un vivere umano in un mondo di uguali: una specie di «città del Sole» in una incredibile Terra non più depredata né deturpata dalle guerre e dall'avidità dell'uomo bianco. Ma oggi che si cancella perfino la parola «solidarietà» e al massimo si concede «elemosina» nelle società evolute, questo discorso pare obsoleto. E allora, dov'è l'attualità di Brecht? Ecco: quando si dice che è caduta l'ideologia (e s'intende un'idea invadente con le sue scorie empiriche e dittatoriali), a me pare che siano cadute anche le difese sociali e i grandi ideali nostri e dei nostri Maestri. Brecht è stato uno di questi, e se forse non rileggerei le sue modeste poesie sociali e politiche, riprenderei invece a tutto campo (come sembra si inizi a fare – Milva e canzoni a parte –) il suo teatro. Dov'è l'ideologia nella viltà di un uomo come Galileo che cerca di sopravvivere alla violenza ecclesiale? E nell'Anima buona di Sezuan, non è l'umano genere stesso, con la



Per il Brecht Festival del Piccolo Paolo Rossi si trasforma in Hitler

L'ECCEZIONE E LA REGOLA (regia di Gianfranco Mauri da Strehler), QUANTO COSTA IL FERRO e SCENE DA TERRORE E MISERIA DEL III REICH (regia di Carlo Battistoni). Con (brechtianamente ineccepibili) Paolo Rossi, Giulia Lazzarini, Gianfranco Mauri, Sergio Leone, Enzo Tarascio, Narcisa Bonati, Mimmo Craig, Umberto Ceriani, Francesco Cordella, Luca Criscuoli, Giorgio Buongiovanni e Liana Casartelli. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Dopo il recital di Milva ecco al Teatro Studio un altro dei dieci spettacoli che il Piccolo di Milano ha messo in cartellone per il Brecht Festival. Tre drammi didattici, eterogenei nello stile e dunque nell'allestimento, ma unitari nei contenuti: il primo, L'eccezione e la regola, riproposto come «documento» sul lavoro didattico di B.B. fra il '28 e il '34 in una «copia conforme» realizzata dal fedele Gianfranco Mauri sulla regia di Strehler del '62; il secondo Quanto costa il ferro, in forma di apologo farsesco sul Grande Circo della Storia, protagonisti uno straordinario Paolo Rossi nel ruolo di Hitler e un Mauri di felici invenzioni clownesche nella parte dell'industriale siderurgico Svendson che fa il Ponzio Pilato davanti all'ascesa del nazismo; e il terzo costruito con due scene e un monologo – quello della moglie che abbandona, non trattenuta, il marito ariano per non esporlo alle rappresaglie – tratti da Terrore e miseria del III Reich – interprete sensibile e commovente Giulia Lazzarini diretta da Carlo Battistoni, che firma anche il secondo atto unico mostrando perizia e versatilità.

C'erano, stavolta, più giovani; ed io spero che la loro partecipazione al Brecht Festival aumenti, così come spero che l'insieme del pubblico, non soltanto i giovani, sappia leggere nel presente – trasponendo nel mondo d'oggi metafore e parabole brechtiane, voglio dire – il senso di una rassegna che, altrimenti, resterebbe una sia pur degna operazione della memoria teatrale dei più anziani. L'attualità di Brecht – di cui chi scrive qui è convinto – la si dimostra al prezzo di questo rinnovamento del pubblico e della sua attenzione, oltreché – s'intende – di un aggiornamento delle forme interpretative al quale – sappiamo – il direttore del Piccolo pensa assiduamente. In questo senso, la lezione che si può ricavare dal trittico brechtiano appena veduto è esemplare: se quel «teorema di Pitagora» dell'ineluttabilità della lotta di classe ch'è L'eccezione e la regola si presenta come un reperto storico-ideologico, e se gli estratti da Terrore e miseria agiscono emotivamente, ancora, sulle memorie dell'ultimo conflitto, anche se siamo sollecitati da più recenti tragedie (altri razzismi, altri genocidi, altri olocausti che non hanno ancora un loro Brecht), la farsa grinçante sulla militarizzazione della Germania di Hitler ha lo stile, i toni e in definitiva la moralità di quel teatro dell'assurdo che rispecchia l'oggi e fa presa sui giovani.

La logica di classe che, in L'eccezione e la regola, induce il giudice ad assolvere per legittima difesa il mercante il quale ha ucciso durante una marcia nel deserto il suo portatore, argomentando che la violenza dei poveri è un dato inevitabile, interessa meno, oggi, della maieutica recitativa che Brecht proponeva all'attore: incidere sul pubblico con vigore dimostrativo assoluto, secondo una cifra politica.

Quanto costa il ferro ricorre invece alla maieutica infantile e universale della rappresentazione circense, che il regista Battistoni rende con un'esplosione di gag, di colori, di deformazioni in grottesco, trascinando a fondo gli interpreti nel gloco tragicomico dell'ascesa al potere di Hitler. Paolo Rossi può stare, nella sua interpretazione di Hitler, alla pari con il Chaplin del Dittatore: vedere, per credere, come dipinge svastiche col pennello da imbianchino, come rovescia i ruoli da assassino a vittima, come baratta sigari con sbarre di ferro per fare armi e come plagia il docile Svendson, in un crescendo di ribalderie fino all'ascensione al potere su un trapezio da acrobata. Poi, finita la farsa, le raffiche della carneficina, la bara della vittima delle SS consegnata alla vedova, il buio di una partenza con il lamento sommesso, altissimo, della sposa ebrea di Giulia Lazzarini. Ugo Ronfani



Tato Russo porta a Napoli L'opera da tre soldi di Brecht

UGO RONFANI

L'OPERA DA TRE SOLDI (1926), di Bertolt Brecht. Traduzione ed elaborazione di Tato Russo, anche regista (eclettismo di stili), coscenografo con Renato Lori (America naïve anni Venti, siparietti brechtiani, luminarie da varietà) e doppio interprete nei ruoli di Mackie Messer e Geremia Peachum. Costumi (policromie da teatro popolare) di Giusi Giustino. Musiche di Kurt Weill elaborate all'italiana da A. Sinagra ed eseguite dal vivo con la direzione di Mario Ciervo. Con 22 attori-cantanti vivacemente impegnati fra cui Maria Monti (Celia Peachum), Gianna Coletti (Polly Peachum), Clelia Rondinella (Jenny delle Spelonche), Vincenzo Failla (Ispettore Brown), Aurelio Gatti (Mathias), Gianni De Feo, Maria Letizia Gorga e Caterina Venturini (Cantastorie). Prod. Teatro Bellini di Napoli.

Dimenticate la preistoria della Beggar's Opera di John Gay, le teorie sul teatro epico -popolare e lo straniamento, le incrostazioni ideologico-politiche dei tempi della guerra fredda, le tre edizioni, magistrali e mitizzate, di Strehler e gli allestimenti museificati del Berliner Ensemble. L'opera da tre soldi di Tato Russo – un protagonista della scena napoletana capace di rielaborazioni fantasiose e popolari dei classici ormai ampiamente accreditato al Nord: tutto esaurito, applausi a scena aperta, chiamate a non finire nei teatri inclusi nella tournée – accantona tutti gli illustri, consolidati modelli per attingere ad una babilonia di generi e stili, dal teatro dei pupi al lunapark, dalla sceneggiata all'operetta, dal varietà al musical. La guerra fra il re dei mendicanti Geremia Peachum e il capo dei gangster Mackie Messer si rinnova negli improbabili bassifondi di una Londra che festeggia San Gennaro; l'impiccagione mancata, per grazia ricevuta dalla Regina, del capobanda fedifrago e puttaniere è preceduta da un processo che si svolge in un tirasegno-tribunale. All'espressionismo di Grotz e Dix si aggiungono i graffiti under, le maschere della Commedia, le silhouettes scarpettiane, i guappi di Viviani. La bottega stracciona di Peachum e il bordello di Jenny sono quelli del Quartiere degli Spagnoli di Mastriani, l'abbuffata nuziale trasuda fame eduardiana, si sorseggia a' tazzulella 'e café anziché tracannare whisky. «Tutti pupi», come avrebbe detto Pirandello: il Cantastorie del prologo – lustrini, colombe e magie da fiera – fa uscire la storia da un teatrino; gli orchestrali pasticciano con verve partenopea i couplets di Weill e gli attori, naturalmente canterini come lo si è a Santa Lucia, li intonano con lo straniamento di chanteuses di tabarin o di tenori d'operetta.

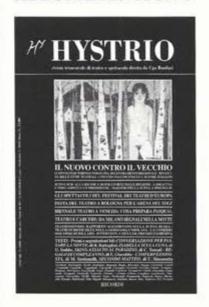
Il pubblico, dicevo, ci sta. Lasciamo che i fautori del brechtismo doc – didattico, engagè, magari noioso – parlino di profanazione. Tato Russo ha la sua teoria, neanche tanto peregrina. Brecht – egli dice – era eclettico e barocco; da Piscator prendeva l'opera dei pupi, da Valentin il cabaret, da Wedekind la satira anarchica, da Weill la parodia del melodramma. Teatro epico e straniamento come una poetica dell'evidenziatore giallo, rosa o blu che si acquista in cartole-ria. Ma ecco, l'effetto straniamento, il «realismo combattivo», la recitazione epica, l'attore testimone, il rapporto dialettico col pubblico sono connaturati da sempre alla civiltà teatrale napoletana: tanto vale dunque trasporre, anziché «tradurre dal tedesco». Napoli – dice Russo – riconduce Brecht alle radici della magia del teatro, alla sua funzione nella società, al ruolo di denuncia della delinquenza e di difesa degli sfruttati; il suo classismo è solidarietà. Ed allora, che stilemi e citazioni siano colti anche, se non soprattutto, alla fonte di una napoletanità che alterna il comico al drammatico, usa gli a parte col pubblico e il parlare con l'orchestra, gioca con quell'espressionismo avanti lettera ch'è la commedia delle maschere, umanizza il grottesco in un rapporto di comicità col pubblico.

L'Opera secondo Russo è questo, all'insegna di un artigianato teatrale che si finge sgangherato e contiene in sé invece, segrete finezze. Giano bifronte della malavita, guappo come Messer e viscido Peachum, Tato Russo è il deus-ex-machina di una «Piedigrotta» brechtiana all'insegna del «ridendo castigat mores». Intorno a lui volteggiano, vitali e calorosi, giovani attori cresciuti alla scuola napoletana, tutti bravi; con lui cantano con generosi impeti Maria Monti, Gianna Coletti, la figlia d'arte Clelia Rondinella, Caterina Venturini, Gianni De Feo, Maria Letizia Gorga.

sua concreta doppiezza, a essere messo in scena e giudicato? No: qui e altrove (si pensi a Terrore e miseria del Terzo Reich) quella che è stata definita come ideologia è piuttosto realismo e denuncia ispirata: dunque, poesia, Brecht va riletto a prescindere dalla drammaturgia complessa e, quella sì, forse caduca: la straniazione, il teatro epico e il resto sono in fondo gesti teorici e modi di regia. Se mai, si riportino in scena i testi brechtiani così densi di forza etica e di intensità didattica in atto, senza le belle forme, le liricità compensatorie alla Strehler. Liberato dalle perfette regie sempre uguali, Brecht potrà rivelare il suo volto poetico e umano. Ci riparlerà di uomini non-uomini, finti cinesi, manager dal volto feroce e grottesco come quelli che vediamo ogni giorno sui teleschermi degli affari e della politica. Così, tornare a Brecht vorrà dire ricominciare a capire poeticamente le cose della vita (e del «mercato»...) e imparare a guardarsi dagli «omìni di burro» che portano alla rovina perché nascondono quel bene sociale che è, per ognuno, la vita di tutti.

A pag. 8, da sinistra a destra, tre disegni di George Grosz: «L'adorazione» (1925 ca.); «Giustizia democratica» (1922); «Hitler, il salvatore» (1925).

ABBONAMENTI 1996



Una rivista
di Teatro libera,
propositiva,
riformatrice.
Abbonarsi
significa scommettere
sul Teatro
di domani

Ci si abbona per un anno versando L. 40.000 (estero L. 50.000) a mezzo assegno o su c/c postale n. 00316208 intestato a: BMG Ricordi Spa Via Salomone 77 20138 Milano



BRECHT NEL MONDO

GERMANIA

ià nel 1966 il germanista Paolo Chiarini, in un testo letto in occasione del XXV Festival internazionale del Teatro di Prosa a Venezia, avvertiva dei pericoli connessi al processo di canonizzazione dell'opera brechtiana che entrava a far parte della biblioteca dei classici della modernità con tutte le inevitabili conseguenze del caso, dalla depauperazione della forza eversiva del teatro epico, già allora ridotto ad un interessante reperto archeologico di protesta sociale antidiluviana, alla non meno pericolosa stigmatizzazione della tecnica recitativa antiaristotelica quale

prassi del teatro della modernità tout court. În realtà la vicenda della fortuna brechtiana nella Germania che aveva dato i natali al drammaturgo e che aveva visto la nascita di forme prebrechtiane di teatro epico nelle regie di Erwin Piscator, si frantuma nelle diverse, e spesso divergenti, peripezie delle operazioni ideologico-interpretative di cui la produzione dello scrittore di Augusta fu oggetto, cosicché ai momenti e ai luoghi in cui si predilesse la funzione engagée del teatro brechtiano, se ne contrappongono altri che lo ridussero ad un interessante esercizio di stile. Dopo le prime assolute che suscitarono ora grandi plausi - Tamburi della notte, con la regia di Otto Falckenburg ai Kammerspiele, il 30 settembre del '22. quando si parlò di un autore ancora intrappolato nelle rotaie dell'espressionismo, sebbene in sala fossero stati appesi cartelli con la scritta «non guardate con occhioni romantici»; Un uomo e un uomo, al Landestheater di Darmstadt, il 25 settembre 1926; L'opera da tre soldi, che solo a Monaco nel 1930 ebbe più di 100 repliche - ora violenti scontri di applausi e fischi, come nel caso di Ascesa e caduta della città di Mahagonny, il 9 marzo 1930, ora veri e propri disordini nei teatri e sulle piazze antistanti, come nel caso della prima di Baal, all'Altes Theater nel '23 -, negli anni del nazismo l'opera di Brecht, condannata come «arte snaturata» scomparve dalle scene tedesche, mentre le opere ancora fresche d'inchiostro venivano allestite all'estero (soprattutto a Zurigo, ma anche a Parigi, Copenhagen, New York), per riapparire in patria solo dopo la fine della guerra, con tutti i sintomi di una sindrome di compensazione (solo nella stagione 1958/59 nei cartelloni dei teatri tedeschi il nome di Brecht appariva 1.140 volte). A partire dagli anni '60 si assiste in maniera massiccia alla strumentalizzazione dell'opera brechtiana, cosicché la sua fortuna fu nella Germania occidentale inversamente proporzionale all'approvazione suscitata nella Germania orientale dal Dramaturg e re gista, dal 1949 guida del Berliner Ensemble (dove avrebbe curato nel 1954 allo Schiffbauerdamm lo spettacolo che doveva riscontrare maggiore approvazione da parte della critica, il primo allestimento in un Paese di lingua tedesca del Cerchio di gesso del Caucaso, applaudito come il migliore spettacolo dell'anno), figura assai scomoda per quel suo rifiuto del realismo socialista condannato come «un qualcosa di miserabile e sterile», per quella sua irriducibilità ideologica che lo indusse a rimanere al di fuori del partito.

L'opera brechtiana, pur attraverso arbitrarie operazioni ideologiche e alterni cambiamenti di marcia, ha segnato profondamente il volto della scena tedesca, imponendo un metodo di sobria e asciutta recitazione, scandita dalla precisione, dal rigore, dalla severità del gesto e dalla interpretazione, ma anche esercitando a volte un effetto d'isterilimento delle forze creative, costrette a confrontarsi di continuo con il metro di un dettato rigoroso, ma anche rigido e dogmatico. Si può, per esempio, ipotizzare che proprio a causa dell'egemonia esercitata in Germania dal teatro epico, la rivoluzione provocata dal teatro dell'assurdo in tutta Europa sia qui stata subito contenuta e soffocata, anche se proprio dalla cultura tedesca provenivano due grandi fra gli antesignani dell'assurdo, Büchner e Kafka.

Ed è sempre da imputare ad una forzatura del metodo e ad una sua riduzione alla sola cifra dello straniamento se la prassi teatrale delle compagnie e delle scuole di recitazione della ex-Germania orientale risulta sterile e povera rispetto alla più complessa e circostanziata tecnica sviluppata contemporaneamente nella Germania occidentale. Rischi inevitabili forse, per chi già nel 1921 si era accorto di «diventare un classico», e quindi come tale di apprestarsi a divenire oggetto ora di un culto smodato ora di un oblio altrettanto ingiusto, quale quello che rischia di inghiottire il corpus brechtiano nella crisi di rigetto conseguente al crollo delle ideologie e al ripiegamento sulla sfera del privato, in un clima di pessimismo apocalittico di fine secolo. Grazia Pulvirenti

AUSTRIA

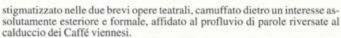
ella specifica realtà politica austriaca si occupa Brecht nei due atti unici scritti nel 1934, Dansen e Il costo del ferro. Negli Unpolitische Briefe, la parte dedicata all'Austria avrebbe dovuto essere intitolata «Vienna ovvero il pensiero inconseguente», mentre nei brani della stessa opera che ripercorrono il suo ultimo viaggio in Austria, risuona la tipica ironia obliqua di Brecht su quell'atteggiamento di totale disimpegno politico,











Forse proprio a questa negativa visione della situazione intellettuale e politica diffusa in Austria si potrebbe attribuire la successiva opposizione di Brecht verso gli allestimenti programmati ed in parte realizzati in Austria nel dopoguerra, anche se non abbiamo dichiarazioni esplicite del drammaturgo stesso, ma solo notizie di suoi sodali, quale il caso della decisa opposizione di Brecht all'allestimento dell'Anima buona del Sezuan, riferita da Helene Weigel (l'attrice austriaca compagna di Brecht dal 1923) a Viktotor Matejka, promotore della ripresa teatrale nella Vienna ancora fumante di macerie. La pièce sarebbe andata in scena il 29 marzo 1946 al Theater in der Josefstadt con la regia di Rudolf Steinboeck e con Paula Wessely nei panni della protagonista e fu il primo allestimento di un'opera brechtiana dopo la guerra. Tuttavia lo scetticismo nutrito dal drammaturgo si rivelò del tutto fondato, per via di quello stravolgimento operato dalla lettura esistenzialista che Steinboeck diede all'opera, tanto che un critico, Oskar Maurus Fontana, parlò di un'opera «del più totale pessimismo».

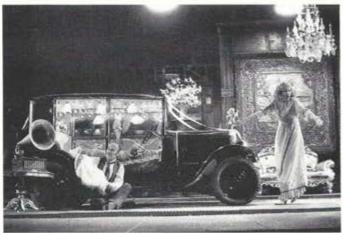
E questo non fu un caso isolato di fraintendimento del dettato brechtiano nella vicenda delle ricezioni del teatro epico in Austria, basti pensare all'allestimento di *Madre Coraggio* nel 1948 al Teatro Scala, che venne risolto in una semplice illustrazione del Grimmelshausen.

Altrettanto paradossali delle modalità, sono i ritmi ed i tempi in cui il teatro del «disincanto» scenico si affermò sulle scene della «città degli incanti», amante proprio di una teatralità barocca e quindi illusionistica, legata ad una visione artistica fondata su quel concetto di «empatia» formulato da Worringer. Tamburi nella notte, Baal, L'opera da tre soldi, La madre, Ascesa e caduta della città Mahagonny, Linea di condotta, Colui che dice si, Il volo oceanico vennero allestiti per un totale di dieci produzioni fra il 1923 ed il 1933, senza particolari scandali come quelli che avevano invece luogo in Germania, ma anche senza che tale teatro rappresentasse un impulso vitale per la drammaturgia austriaca. Evidentemente anche in Austria nel periodo del «dodicennio nero» Brecht figurava nella lista degli autori proibiti, mentre alla fine della guerra, come anche in Germania, rinacque l'interesse per Brecht, interesse però che fu boicottato dallo stesso drammaturgo. Come in

tre alla fine della guerra, come anche in Germania, rinacque l'interesse per Brecht, interesse però che fu boicottato dallo stesso drammaturgo. Come in un dispettoso gioco d'amore e ripicche, non appena Brecht, dalla Svizzera, incominciò a mostrare il suo interesse per le scene austriache, l'opera brechtiana si assottiglia nei cartelloni viennesi, per dileguare del tutto dopo la chiusura del Teatro Scala, il teatro rosso, uno dei principali teatri impegnati in Europa. A seguito del clima culturale da caccia alle streghe, Brecht si trovò infatti al centro di una vera e propria persecuzione anticomunista, sicché nel 1951 ha inizio una vera e propria campagna antibrechtiana, che avrà er conseguenza la scomparsa della sua opera dalle scene viennesi fino al 1963. A differenza dell'Italia, dove grosse personalità della cultura teatrale, quali in un primo luogo Strehler e Paolo Grassi, si impegnarono in una appassionata ed appassionante lettura del corpus brechtiano, in Austria sono mancati degli interpreti di spicco. Il teatro epico viene recepito come un fenomeno di moda, non amato, ma subito come una malattia (non a caso in una lettera sul quotidiano Wochepresse del 1987 un lettore si lamenta della spiacevole epidemia di «brechtococchi»), al più tollerato, imposto soprattutto negli anni '80 da un altro scomodo straniero, un regista di Bochum, anche lui tollerato mal volentieri, Claus Peymann. Grazia Pulvirenti

GRAN BRETAGNA

Ratta eccezione per Ewan MacColl, che, poco prima dell'inizio della seconda guerra mondiale, rappresentò alcune scene tratte dalla pièce antirazzista Teste tonde e teste a punta al Theatre of Action di Manchester, e Herbert Marshall e Felix Topolski che misero in scena una versione
«brechtiana» di Uomo e supernomo di George Bernard Shaw all'Arena
Theatre di Birmingham nel 1951, non si può dire che l'opera teatrale brechtiana fosse conosciuta in Gran Bretagna prima della morte di Brecht nel
1956. Solamente in seguito alle recensioni del barone della critica teatrale inolese Kenneth Tynan di Madre Coraegio e i suoi fieli. allestito al Théâtre



no entrò a far parte del repertorio dei principali teatri britannici. Oltre alla prima tournée in Gran Bretagna della Berliner Ensemble, nel 1956, che fra l'altro è anche l'anno della prima messa in scena di Ricorda con rabbia di John Osborne al Royal Court Theatre, vide così gli allestimenti di L'opera da tre soldi, Il cerchio di gesso del Caucaso, L'eccezione e la regola e L'anima buona di Sezuan.

Di Brecht colpirono però all'epoca le nuove teorie recitative e le scenografie più che i testi veri e propri. A trarre ispirazione dal celebre drammaturgo tedesco furono quindi soprattutto i registi, come ad esempio George Devine, John Dexter, William Gaskill e Peter Brook, e gli scenografi, soprattutto Joselyn Herbert, John Bury, Sean Kenny e Ralph Kotai. Soltanto nel nuovo clima politico della fine degli anni Sessanta autori come John Osborne, Robert Bolt, John McGrath, David Hare, Edward Bond, Arnold Wesker e John Arden, iniziarono ad utilizzare Brecht come modello drammaturgico. Da allora sino al giorno d'oggi Brecht è rimasto una delle principali fonti di ispirazione del teatro politico in Gran Bretagna. Gabriella Giannachi

UNGHERIA

a fortuna critica di Brecht in Ungheria comincia nel 1957 quando, allargate le maglie della censura, arrivano autori fino ad allora proibiti, tra i quali, appunto, Brecht. Nel 1957, va in scena al Teatro Nazionale L'anima buona del Sezuan, vent'anni dopo la prima de L'opera da tre soldi. Queste rappresentazioni e l'arrivo nel '59 a Budapest del Berliner Ensemble, segnano l'inizio di un importante rinnovamento, non tanto a livello ideologico quanto stilistico-formale.

Difatti fino ad allora sulla scena ungherese imperava il metodo Stanislavskij, di cui era fedele interprete l'attore e regista Tamas Major che di Brecht diventerà il principale divulgatore e seguace. L'adesione di Major era soprattutto alla capacità dell'autore tedesco di scoprire sempre nuove connessioni con il presente, creando così, secondo Major, un rapporto tra scena e sala simile a quello che doveva essere esistito al tempo di Shakespeare.

E proprio in quest'ottica, Brecht è stato spesso rappresentato per dire verità «scomode», come nella *Turandot*, messa in scena dal Teatro Katona nel 1990-91, non a caso uno dei suoi pochi insuccessi. Dall'89 in poi, complice il «cambiamento» che per alcuni si è trasformato in un incubo dominato dal denaro, le opere di Brecht hanno avuto una nuova fortuna. Difatti, se ancora nell'89 Imre Csizar (allievo di Major) terminava *Un uomo è un uomo*, con il lancio in platea di volantini con stampata la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, nel '93-94 in Ungheria si contavano ben tre realizzazioni de *L'opera da tre soldi*, tutte incentrate sull'effetto disumanizzante del denaro, argomento particolarmente scottante per l'attualità ungherese. Per finire, l'Uj Shinhaz, il Teatro Nuovo, diretto dal '94 da Gábor Székely, e che sta diventando il vero rivale del Katona, ha realizzato *L'anima buona del Sezuan*, dove alle grida disperate di Shen-te nessuno contrappone l'appello per un finale migliore. *Mariateresa Zoppello*

RUSSIA

botto di pelle nera e il berretto a visiera, portava la Rivoluzione a teatro, negli anni in cui lo stesso Stanislavskij tentava messinscena politiche, negli anni in cui l'ideologia sembrava trovare nel teatro in tutte le sue forme il terreno più fertile, a interessarsi a Brecht e a portare per la prima volta in scena un suo testo, L'opera da tre soldi, fu – curiosi accadimenti della storia – un regista che, proprio nel cruciale anno 1917, aveva dichiarato che «l'arte è senza partito». Parliamo di Aleksandr Tairov, direttore del Teatro da Camera, una personalità senz'altro fra le maggiori del Novecento teatrale russo, ma che – come scrisse Ripellino – diversamente dai suoi contemporanei, proteggeva il teatro «dai contagi del quotidiano» e per il quale lo spettacolo voleva essere «entità pura, sottratta alle determinazioni concrete e agli impulsi del tempo, godimento dei sensi e dell'anima, non pretesto politico». Siamo inverso sià nel 1930 e anche Tairov, a modo suo, cercaya di parteci-

tasmagorico, che con grande forza grottesca e satirica pervasa del gusto tutto suo del burlesco, dell'arlecchinata, del music-hall e del jazz, metteva a nudo il losco mondo degli affari ma anche le aspirazioni borghesi del sottopro-

letariato. Naturalmente, le critiche furono severe.

Da quella data, sul teatro di Brecht, cala un lungo silenzio; eppure lo scrittore si recò a Mosca nel 1935 e nel 1951 (per ricevere il Premio Stalin), e tra il '38 e il '39 fece parte del comitato di redazione della rivista Das Wort pubblicata a Mosca (ma nel '37 il suo unico amico e discepolo, Tretjakov, scompare nelle epurazioni). È a partire dagli anni '60 che il teatro di Brecht si diffonde un po' ovunque sulle scene sovietiche, anche se è soprattutto grazie al talento ribelle e anticonformista di Jurij Ljubimov, diventato direttore del Teatro Taganka, che si hanno le migliori messinscene di testi come Vita di Galileo e L'anima buona di Sezuan (1964). Quest'ultima opera viene allestita nel 1968 in un altro importante teatro, il Rustaveli di Tbilisi, in Georgia, guidato dal regista Robert Sturua, il quale nel 1975 porterà in scena anche un singolarissimo Cerchio di gesso del Caucaso che arrivò in tournée anche in Italia. Fra le numerose messinscene di Madre Coraggio va invece citata quella del 1972 di Mark Zacharov al Teatro della Satira di Mosca. Di quest'anno, curato da un regista-dramaturg come Mark Razovskij, lo spettacolo Brechtiana, ovvero Schweyk nella seconda guerra mondiale al Teatro Mchat «Cechov». Roberta Arcelloni

FRANCIA

ingresso di Brecht sulle scene francesi coincide, negli anni '50, con la nascita del grande Movimento della decentralizzazione, che vede in lui la pietra miliare di quel teatro popolare e politico su cui fonda la propria ideologia. I due avvenimenti decisivi sono la messinscena di Madre Coraggio con cui Vilar, nel '51, apre la prima stagione del Théâtre National Populaire, e i cinque spettacoli portati a Parigi dal Berliner Ensemble tra il '54 e il '60 (Madre Coraggio, Il cerchio di gesso del Caucaso, Vita di Galileo, La madre e Arturo Ui), che forniscono anche il modello interpre-

tativo al quale si conformerà la Francia per tutti gli anni '60.

Brecht diventa quindi l'autore feticcio di tutti i registi al progetto della decentralizzazione e dei Centri drammatici nazionali, da Vitez a Planchon, a
Rétoré, a Maréchal, a Sobel, a Vincent. Viene naturalmente rifiutato, invece,
dal teatro privato, per il quale è sinonimo di sovversione e indottrinamento,
così come da una compagnia di prestigio come la Renaud-Barrault, o dai
grandi teatri sovvenzionati di antica tradizione (vanno segnalate però due eccezioni: nel '73 Jean-Pierre Miquel mette in scena, all'Odéon, il suo adattamento dell'Antigone e la Comédie Française propone, nel '76, Il signor Puntila messo in scena da Guy Rétoré, anche se preferisce dislocare lo spettacolo al Théâtre Marigny anziché concedergli la sala ufficiale). Il che non impedisce a Brecht, comunque, di trovarsi nel '72, con quarantotto spettacoli, al
terzo posto nella classifica degli autori più rappresentati (dietro Molière e

Shakespeare, ma prima di Cechov e di Marivaux).

Intorno al 1970, vanno ricordati soprattutto due spettacoli, che segnano una rottura rispetto al modello del Berliner Ensemble degli anni '50, dando il via a un'autonomia interpretativa che impronterà il decennio successivo: Le nozze piccolo borghesi messo in scena da Vincent e Jourdheuil nel '68, e la versione francese proposta da Karge e Langhoff di La panetteria nel 1972. Verso la fine degli anni '70 (nel '78, per la precisione), è invece da segnalare Il signor Puntila messo in scena da Lavaudant al Tnp, l'ultimo grande confronto con Brecht prima del netto calo di interesse che si registra negli anni '80 (si passa a una media di otto spettacoli all'anno), imputabile principalmente al mutato clima culturale, a una nuova idea di teatro che non mette più in primo piano la missione civica e politica. Accantonato dai protagonisti della decentralizzazione, ignorato dai teatri nazionali (dalla Comédie Française come dall'Odéon e da Chaillot), Brecht viene così rappresentato per lo più da piccoli teatri, e spesso in maniera schematica. Ci sono anche qui, naturalmente, delle eccezioni: non scompare del tutto, ad esempio, dai Centri drammatici nazionali (Maréchal mette in scena, a Marsiglia, Vita di Galileo e Philippe Adrien, a Ivry, Un uomo è un uomo) ma, soprattutto, è di nuovo a Lavaudant, che mette in scena nell'86 il dittico Baal - Nella jungla delle città, che va collegato il nome di Brecht. Il terzo anniversario della scomparsa dell'autore passerebbe comunque inosservato se Strehler non rimettesse in scena, al Théâtre du Chatelet, L'opera da tre soldi.

Gli annì '90 si aprono con un «evento» destinato a segnare un'inversione di tendenza: la Vita di Galileo entra nel repertorio della Comédie Française grazie a uno spettacolo di Antoine Vitez, di grande successo. È l'inizio di un rinnovato interesse per Brecht, un interesse che, per di più, tocca tutti i livelli del teatro (i Centri nazionali come i teatri ufficiali e come i piccoli teatri) e tutte le generazioni: per quanto riguarda la «vecchia guardia», ad esempio, anche Bernard Sobel si riaccosta a Brecht con L'anima buona del Sezuan; per quanto riguarda i giovani, si può ricordare il Tamburi nella notte di un allievo di Vitez, Stéphane Braunscweig, al Théâtre National de Chaillot. Sempre a Chaillot si hanno, nel '94 e nel '95, i due Brecht di Savary (Arturo Ui e Ma-

dre Coraggio).

Per concludere, in questo inizio di stagione 1995/96, solo a Parigi sono in cartellone ben quattro Brecht: Ascesa e caduta della città di Mahagonny all'Opéra Bastille, al Tep un «collage» di testi, poesie e canzoni proposto da Rétoré e Mergnat, alla Cartoucherie Le nozze piccolo borghesi messo in scena da Philippe Adrien e, a Chaillot, L'opera da tre soldi messa in scena da Charles Tordjman. Carlotta Clerici

A pag. 11, dall'alto in basso, la «prima» assoluta dell'«Opera da tre soldi», 1928; «Il cerchio di gesso del Caucaso», messo in scena al «Berliner», 1954; Paolo Rossi e Gianfranco Mauri in «Quanto costa il ferro?», regia di Carlo Battistoni, 1995. A pag. 12, da sinistra a destra, due edizioni dell'«Opera da tre soldi», al «Berliner», 1985, e a Parigi, 1986.



Segui la G

Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Con SIRIO, apparecchio tecnologicamente evoluto - dal raffinato design e disponibile anche in diversi colori per le più svariate ambientazioni -, puoi accedere ai nuovi Servizi Telefonici Supplementari consentiti dalle moderne centrali elettroniche. Tra questi, il trasferimento temporaneo delle chiamate ad un altro numero ti permette di essere sempre reperibile telefonicamente. Se stai già conversando, l'avviso di chiamata ti offre la possibilità di scegliere: concludere la telefonata in corso o metterla in attesa. La conversazione a tre ti consente di chiamare due diversi numeri e, se lo desideri, di interloquire

c'e' un telefono espe



rua Musa



to in servizi per te





IL FASSBINDER AUSTRIACO DECEDUTO A 35 ANNI

SCHWAB, LA VITA BRUCIATA E UN TEATRO DA SCOPRIRE

Dopo l'esordio a Vienna nel '90 altre sue tredici pièces hanno avuto più di quaranta allestimenti - In Italia, tranne una lettura a Taormina di Le presidentesse, la sua opera provocatoria, violenta e grottesca è ancora sconosciuta,

FRANCO G. FORTE

Terner Schwab è morto l'anno scorso, a trentacinque anni. Causa del decesso, secondo il referto necroscopico: soffocamento. La sua tiroide, il pancreas, il fegato erano stati consumati da un modo di vivere eccessivo - zu weit treiben! - e dall'uso smodato di superalcolici. Una biografia breve e sempre sull'orlo di un abgrund, all'insegna dell'estremo, ignorando la quale l'opera stessa e la sua fortuna po-

co si comprenderebbero.

La sua prima commedia viene rappresentata a Vienna nel 1990; da allora si contano altre tredici pièces che trovano quaranta allestimenti in teatri tedeschi - compreso il Berliner - e non. Nel gennaio '94, il mese della sua morte, era possibile assistere qua e là ad una cinquantina di repliche dei suoi testi. Ha pubblicato un romanzo, è stato scultore. Scatole piene di inediti sono all'esame degli aventi diritto. Tutto questo faceva parte di ciò che l'autore stesso chiamava «progetto Schwab», un «projekt» nel quale ruolo non secondario aveva il suo stile di vita. Ed il suo look. «Schwab ha anche messo in scena se stesso presentandosi al pubblico come la didascalia vivente del suo teatro. Un Fassbinder degli anni Novanta. Alto, piacente, con giacca di pelle, stivali, capelli spettinati".(1) «Se fossi stato basso, grasso, calvo e miope un terzo del mio successo sarebbe svanito», diceva. Ciò che ogni canzonettaro dà per scontato, Schwab lo applicava al teatro: l'immagine come presupposto del successo. Quando, subito dopo la prima de *Le presi*dentesse allo Shauspielhaus di Vienna, il pubblico cominciò ad interessarsi ai suoi lavori, egli, in compagnia del suo editore Eva Feitzinger, effettuò una sorta di tour, visitando ogni foyer ed affascinando con la sua sicurezza. Si comportava da rockstar, dormire niente mangiare poco bere molto. A domande sul teatro rispondeva che non gliene fregava niente, che gli faceva schifo. È vero che non pochi lo disprezzavano, so-

stenendo che fosse portatore di una weltanschauung conformista, machista, antifemminista, antisemita. Si è anche insinuato che egli usasse l'immagine della sua famiglia (in primo luogo i trascorsi del padre nelle SS) e la figura di biondo vichingo con giubbotti di pelle nera per sfondare nel clima violento della destra degli anni Novanta.

Tutto questo è naturalmente falso. Schwab non era vicino ad alcuna ideologia di moda. L'unica affinità la sentiva con un suo personaggio, Herrmann, lo storpio aspirante artista, eroe di una parte consistente della sua produzione drammaturgica. Che sulle scene prende l'avvio con la «tetralogia fecale», composta da Le presidentesse, Sovrappeso insignificante deforme, Sterminio di popolo o il mio fegato è senza senso, La mia bocca

Nelle tre scene de Le presidentesse la pensionata Erna (minimo sindacale) ha scarpe ortopediche e copricapo di pelliccia; Grete è grassoccia, ha pettinatura alta, è truccata pesantemente, indossa patacche e sonagli; Ma-

riedl ha un aspetto idiota.

Le donne si intrattengono per due scene in cucina a disquisire di sesso, di merda e di fede, mentre alla tv Woytila recita la messa di resurrezione (ma si parla anche di un Karl Wottila, piissimo venditore di mortadella e cetriolini, con il sogno di una macelleria). Tra le chiacchiere si spalancano gli abissi dei naufragi autobiografici: Herrmann, figlio di Erna, è ritardato e prova attrazione per i maschi; Hannelore, figlia di Grete, abita lontano, dopo che, da bambina, ha subito sevizie d'ogni sorta dal patrigno. Mariedl vive di cessi sturati.

IN VOLO A LOURDES

L'argomento del dramma è dettato dallo stesso autore: «la terra è un disco, il sole sorge e tramonta perché gira attorno alla Terra, e nulla vuole essere funzione, solo distrazione». Dunque, se la vita è lasciarsi sopravvivere, la morte non lascia segno. La vita non ha il senso della reciprocità. Le parole sono una misura del tempo che scorre nell'apatia della cucina-mondo-cloaca. Alla fine della seconda scena Erna e Grete saggiano il filo di alcuni coltelli da cucina, preparano un secchio e uno strofinaccio mentre Mariedl sproloquia in terza persona: «A Mariedl non fanno più male i piedi, volare le fa bene, i piedi le diventano sempre più piccoli e la vita sempre più grande, più grande. Perfino il signor parroco è ormai ridotto come un moscerino, tanto è lontano. Mariedl vola in alto, sempre più in alto. Ecco, laggiù c'è Lourdes,

ma non più grande d'una scatola di fiammiferi. Un po' più in là sta volando anche la Vergine Maria, che si prepara a una nuova apparizione... ed è piccola anche lei, non più grande d'un pidocchio, poveretta. Però ha uno sguardo dolce e...». A questo punto le sue compagne le tagliano accuratamente la gola e, pronte con secchio e strofinaccio, hanno cura di non sporcare troppo il pavimento («Che strano odore hanno gli esseri umani, dentro - osserva Erna -. E chissà poi perché hanno tanto sangue in corpo. Questa poi deve avere anche della cacca in testa...». È, ancora: «Che senso di pace c'è nel rosso

L'apatia che permette di sopravvivere nella fogna a forma di cosmo si interrompe quando Erna, Grete e Lydia, una cagnetta, vengono sorteggiate per partecipare a un programma televisivo che risolve il suo problema di audience con il tentativo da parte di un prete di sposare davanti alla «parrocchia» televisiva, Herrmann e Hannelore. Ma costei rifiuta di farsi toccare dallo scemo Herrman, il quale si butta sul sacerdote baciandolo con la lingua in bocca, avanzando a quattro gam-

be ed abbaiando.

In Sovrappeso insignificante deforme (sottotitolo: Un'ultima cena europea) Schwab gioca insieme con un realismo da birreria ed una simbologia da ultima cena. I personaggi appartengono a una «non man land». Il pedante Jürgen si ostina a spiegare ogni dettaglio, quando la scostante barista si fa montare maldestramente. Sono in scena con una coppia piccolo-borghese senza figli (lui è pedofilo), un pappone e una prostituta, ed una esibizionista ritardata, pronta a denudarsi per una moneta da juke-box. Tutti chiacchierano e aspettano il nulla che si presenta nella figura di una giovane coppia, sana e silenziosa come se fosse finta («Quelli là probabilmente non se le danno mai, sono troppo fini. Anzi magari sono troppo fini pure per scopare. Si baciano e fine. Mi sa che sono di quelli che non odorano neanche come le persone umane», dice il «proletario» Karli, uomo che «mena le mani senza la minima cognizione»). A confronto con il nuovo stimolo i disgraziati sentono in loro un risveglio di istinti, si gettano sulla bella coppia e dilaniano i due come furie, cibandosi della carne di quelle poco umane creature, in

un rito di comunione fatale. Cosicché la didascalia del secondo atto può così recitare «Ancora la sala del locale. Due cadaveri piuttosto smangiucchiati, dai quali spuntano le costole. La Locandiera, Karli, Jürgen Fotzi, Schweindi e Hasi sono ancora mezzi nudi, sconvolti, spettinati e sporchi di sangue, inginocchiati o accoccolati vicino ai resti dei cadaveri. È evidente che la bella coppia è stata divorata. Herta sta nello stesso posto dov'era nel primo atto e continua a fare sempre nuove bolle con una gomma da masticare di colore bianco. Ancora lamenti e sospi-

Nel terzo atto però Schwab compie un'inversione drammaturgica. I due giovani, infatti, nonostante l'accaduto, si ripresentano in perfetta forma nel bar di periferia. Sono sopravvissuti. Il massacro è la vera promessa. La sopravvivenza è fredda come la morte, in questa periferia forse viennese, ma che potremmo trovare nella più lontana Dublino od anche in un dramma di O'Neill. «In un pastiche di argot e burocratese, immondizia letteraria e linguistica, fantasie sessuali e violente, bassezze, crescenti nostalgie di vita e d'amore, Schwab crea un realismo artificiale esasperato e talvolta esasperante. Le sue espressioni lunghe e pesanti acquistano una corposità opprimente, mostruosa e cre-

Ogni personaggio evoca distruzione e oscenità e con il suo corpo parlante e la sua deformità provoca i lettori, gli ascoltatori, gli spettatori. La lingua diventa malattia, i corpi stampelle, la vita quantifica il suo prezzo con ovvietà. I poveri hanno taciuto per tanto tempo e Werner Schwab ci presenta il conto. Chi non ci vuole credere deve aprire le orecchie» 2

I critici ed i recensori più attenti a testi e rappresentazioni schwabiane hanno sempre abbondato in citazioni e riferimenti a padri più o meno nobili del nostro autore od in accostamenti a suoi coetanei più o meno maledetti, con un gran varietà di suggerimenti: Kroetz, O'Neill, O'Casey, Canetti, Jelinski, Bauer, Bernhard, Nietzsche, Artaud, Sid Vicius, Achternbusch, Von Horvath (l'unico con il quale Schwab ammetteva delle affinità). Ed ancora Tabori, Pasolini, Heiner Muller, Goetz, Handke, Turrini, Strindberg,

Fassbinder, Nestroy.

Ed in verità, come ne Le nozze di Canetti, anche in Sterminio di popolo la casa (d'affitto) è un girone dantesco nel quale tutti sono contro tutti e tutti ringhiano e si annusano oscenamente l'un l'altro. Se nelle «hochzeit» canettiane (scritte nell'anno in cui Hindenburg scioglie il parlamento ed il nazismo stravince) a falsare la comunicazione tra i personaggi che possiamo supporre privi di volto provvede la frenesia del possesso che oggettivizza tutto in una giostra delirante e cinica, nell'ausrottung schwabiano la distorsione è determinata da questioni sintattiche e da «incidenti» fonetico-grammaticali, oltre che da una insistente spersonalizzazione - così, «io» è sostituito da «la mia perso-

I protagonisti di Schwab si difendono dalla insensata violenza del mondo che li circonda con una sensatissima violenza generata da un linguaggio che pare ogni momento abortire e invece si autoproclama. In un seminterrato vive la famiglia Wurz, madre e figlio: l'aspirante artista Herrmann («Non fai che tormentare la mia arte, le chiudi la bocca fino a toglierle il respiro», grida il fi-



glio con odio verso la madre). Herrmann è storpio (lo era anche Edipo) e sogna la morte della madre per potersi finalmente alzare «con il piede destro, il piede giusto della vita»; nel frattempo, come il giudice kleistiano, spacca piatti (è maldestro e cattivo). Un uguale rapporto, che sottende incestuosità fatta di pratiche poco meno che animalesche, lega i Kovacic, con il marito che tasta di continuo le tette delle figlie avvicinando il loro corpo al suo ventre.

Il massacro finale è diretto dalla padrona di casa, anacronista dama distinta, aristocratico angelo sterminatore della feccia umana che popola i suoi appartamentini. Ma Schwab non sarebbe stato Schwab se si fosse accontentato di una fine con tripudio di cadaveri. Nel finale tutti resuscitano, sopravvivono o vivono di nuovo chissà, comunque cantano insieme Happy Birthday. Il principio darwinistico di società è sostituito dal positivismo del modello austriaco. Una ironia drammatica. Uno slancio critico, addirittura politico affiora con leggerezza nell'incubo.0

È l'autore a guidarci verso il protagonista de La mia bocca di cane («Peppe Muso di Cane è un miserabile dalla voce gracchiante. Un ipersensibile votato all'autodistruzione. Una persona visivamente putrida, l'incarnazione di un'imprecazione sacrilega») e sul linguaggio adoperato («la lingua costituisce il corpo di ogni personaggio in azione. La lingua si trascina dietro i personaggi come se fossero barattoli di latta legati alla coda di un cane. Nulla è possibile all'infuori della

Ancora violenza visiva e rivoluzione verbale per una triade familiare, dove il protagonista è l'ultimo anello della catena evoluzionistica, un veterano di guerra, privo di una gamba, ubriaco e ghignante. Con lui, il primitivismo schwabiano sostituisce la convenzione borghese con il codice contadino. Schwab deride se stesso e schernisce la vita. Un giorno Bauer gli chiese se, morto, avrebbe voluto tornare a vivere. Werner gli rispose semplicemente «Grazie, no», come chi ha vissuto scrutandosi negli orrori dell'anima e tutto ricacciando con una sonora, befferda

Christian Seller, in Die Weltwoche, n. 4, 27 gennaio 1994.

Peter von Becker, in Theates Keute, supplemento annuale

Michael Merschmeier, ivi, marzo 1991.

Nella foto, da sinistra a destra, Evelin Splitt, Christiane Ziehl, Renate Siegl in «Die Präsidentinnen» di Schwab messo in scena da Ulf Brandstädter.

Teatro e handicap: un Festival a Lingen

rande successo per la rassegna internazio-nale «Ein Fest der Sinne», il «Festival dei sensi» di teatro per ragazzi con e senza handicap che, con il concorso del progetto Helios II dell'Unione europea, si è tenuto a Lingen, dal 2 al 5 novembre scorsi.

Sette gruppi da sei nazioni diverse hanno portato la loro esperienza di lavoro con ragazzi handicappati e non, per combattere l'isolamento della ma-lattia e dell'indifferenza e per affermare a gran voce i valori della solidarietà e della fratellanza. Anche in teatro. E con prodotti di buon livello artistico e tecnico: dal gruppo teatrale russo di Novgorod «Piano», che raccoglie soprattutto ragazzi sordi e che ha animato una splendida favola mimica al ritmo delle musiche di Nino Rota, alla compagnia olandese «De tweede illusie», che su canovaccio brechtiano e musiche di Weill, ha dato vita ad una gangster-story interpretata con sorprendente efficacia dai giovani attori, tutti con handicap mentale. E poi le figurazioni di danza dei ragazzi con handicap fisici del gruppo di teatro scolastico di Schwerin, la delicata storia del giovane fantasma messa in scena dal viennese Kindertheatergruppe di ragazzi sordomuti, fino al Mowgli dell'estone «Children Theatre Group» di Tallin e alla ritmica esibizione del Gruppo Teatro Ragazzi di Düsseldorf. L'Italia è stata rappresentata da una compagnia romana, l'Ensemble Teatro Vaccari, che raccoglie una ventina di ragazzi disabili e portatori di svantaggio culturale insieme a ragazzi normali in un progetto di integrazione coraggioso e unico nel suo genere. Il gruppo ha rappresentato quattro variazioni alla favola di Cappuccetto Rosso, in versione tradizionale, comica, sociale ed ecologica.

Contemporaneamente alla rassegna, nella cittadina tedesca si è tenuto anche un convegno interna-zionale, dove gli addetti ai lavori, in un curioso ponte tra teatro e pedagogia, tra rilievo «terapeutico» e «artistico» del fare spettacolo, si sono scambiati esperienze e punti di vista. M.B.



RITRATTO A PUNTASECCA DI WERNER SCHWAB

IN UN VORTICE CREATIVO FRA SOLITUDINE E ALCOOL

SONIA ANTINORI

erner Schwab era nato a Graz il 4 febbraio 1958. La madre proveniva da una famiglia di estrazione contadina della Stiria, rigorosamente cattolica, e il padre, durante la guerra, aveva fat-to parte della squadra di Lebensborn, preposta all'incremento della razza ariana mediante la fecondazione di giovani donne tedesche. Dopo un breve matrimonio la donna, rimasta sola con il figlio, preferì trasferirsi definitivamente in città, dove cominciò a lavorare come domestica. Il ragazzo assunse atteggiamenti ribelli fin dall'adolescenza: l'atmosfera bigotta di Graz negli anni Settanta aveva costituito l'humus fertilissimo da cui erano nati Wolfgang Bauer e il suo gruppo e Werner aveva sentito di accostarsi all'ambiente delle arti figurative per l'estrema vivacità che lo caratterizzava. A sedici anni era iscritto alla scuola di arti applicate e portava i capelli tinti di rosso lunghi fino alla vita. A diciotto entrò all'Accademia delle Belle arti di Vienna e prese a frequentare la classe di scultura diretta da Bruno Gironcoli. Sensibilizzato dal maestro, egli sviluppò una particolare capacità nel trattare materiali diversi e presto le sue sperimentazioni artistiche si ampliarono, così come i suoi interessi; dopo di che provò a cimentarsi nella scrittura scenica. Ma gli allestimenti dei suoi due primi testi, in accademia, lo delusero profondamente.

Schwab decise allora di abbandonare la Capitale e di ritirarsi in campagna a Kohlberg, dove affittò una casa colonica insieme alla sua compagna, Ingeborg. Fu un periodo di studio e di ricerca. Di giorno i due lavoravano la terra e accudivano gli animali: un maiale, una mucca, oche e galline. Alla sera leggevano insieme, di tutto, dalla semiotica ai classici del Novecento.

Di notte Werner scriveva ascoltando musica underground. Ai tentativi letterari alternava le sue sperimentazioni scultoree: dal macellaio del villaggio si procurava teschi e carcasse di animali, che manipolava con farina, zucchero, terra e sistemava in istallazioni che poi fotografava. Nel 1981 nacque il figlio Vinzent. Poco dopo i due si sposarono. Nel frattempo i manoscritti che Schwab aveva cominciato a spedire a diversi editori presero a tornare indietro, rifiutati perché troppo eccentrici. Schwab insisteva. Di li a poco sarebbe esploso il caso drammaturgico più clamoroso dell'ultimo decennio. Nel 1990 due sue opere teatrali vennero presentate a Graz, altri testi pubblicati nella rivista



Manuskripte e la commedia Le presidentesse fu allestita allo Schauspielhaus di Vienna. L'anno dopo, la messinscena di Sterminio del popolo o il mio fegato è senza senso ai Kammerspiele di Monaco lo aveva consacrato definitivamente. Il trentaduenne artista solitario si era trasformato in autore alla moda. Nell'arco di pochi mesi i maggiori teatri di lingua tedesca presero a contendersi il biondo gigante dal taglio punk. Il suo atteggiamento da poeta maledetto, il look aggressivo in pelle, l'estremismo di certe sue affermazioni non fecero che alimentare la sua leggenda. La critica si spaccò in due. Da un lato si gridava al miracolo. Dall'altro ci si indignava contro la blasfemia di uno scrittore che contravveniva a tutte le tacite regole del mercato culturale.

Dal '91 presero a fioccare importanti riconoscimenti e Schwab fu celebrato come il miglior autore di lingua tedesca, ottenendo tra gli altri il Premio Città di Mulheim e il Premio Schiller. Il successo lo aveva esaltato a tal punto da sprofondarlo in un vero vortice creativo: in pochi anni egli ha prodotto una dozzina di testi scenici, diversi scritti in prosa e il romanzo Accozzaglia Belpaese Cesare.

I titoli dei lavori teatrali sono particolarmente emblematici; oltre a quelli precedentemente citati ricordiamo: Sovrappeso Indifferente Deforme, La mia bocca di cane, Fossa aperta Finestra aperta, Matrimonio morganatico o ci scopiamo come matti, Il cielo mio caro vittima moribonda. Morto infine. Infine nessun respiro, Schwab al massimo: quel che vive è ciò che è senza vita e la musica, Le follie di Troilo e le storie di Cressida, Pornogeografia, Faust: la mia gabbia toracica: il mio casco, Girotondo eccitante, Crescendo ordinario. Paesaggi teatrali di indicibile asprezza, specchio di un'anima lucidamente tormentata, aldilà delle plastiche pose da genio dissacrante.

In realtà la fama aveva solo approfondito le contraddizioni dell'uomo Schwab, riportandolo all'originaria solitudine: dopo la rottura del rapporto con Ingeborg, l'alcoolismo latente era divenuto sistematico. La sua rabbia e la sua disperata ansia di vivere lo inducevano a spostarsi continuamente. Dopo essere tornato a Graz, sentiva nuovamente il desiderio di trasferirsi a Vienna. Nell'estate del '94 la sua vertiginosa ascesa aveva subito una battuta d'arresto: Bernhard Minetti, dopo avergli commissionato una rielaborazione del Faust, l'aveva rifiutata. Ma Schwab non ha avuto il tempo di dolersene: la mattina di Capodanno del 1994 è morto a trentacinque anni.

Nella foto, il drammaturgo Werner Schwab.

EXIT

MILANO - È morta, all'età di 87 anni, Maria Cumani, danzatrice, coreografa e attrice, vedova del poeta Salvatore Quasimodo, da cui ha avuto un figlio, Alessandro, attore e regista. Nata nel capoluogo lombardo nel 1908, studia danza con Lia Ruskaja e nel '36 fonda una sua scuola. Nel 37 debutta come Clorinda nel Combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi su versi della Gerusalemme liberata del Tasso, in coppia con Carletto Thieben, primo ballerino della Scala. Ha sempre danzato coreografie di sua invenzione su musiche da concerto e su testi di scrittori e poeti antichi e moderni. Dal 1950 al 1955 tiene la cattedra di Portamento e gesto all'Accademia dei Filodrammatici. La Cumani ha lavorato, specialmente come attrice, prendendo parte, fra gli altri, a film dei fratelli Taviani I sovvetsivi, di Fellini Giulietta degli spiriti, Pasolini Medea, Tarkoskij Nostalghia. Il suo incontro con Quasi-modo risale al '36, ma lo sposò soltanto nel '48, dopo la morte della prima moglie. Proprio pochi mesi fa era uscito il suo libro L'arte del silenzio (edizioni Spirali), bilancio di una vita e testamento spirituale tracciato attraverso pagine di diario, scritti, poesie, fotografie e l'epistolario con Ouasimodo.

LEADER IN ITALIA PER LA



INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE

L'evoluzione della biglietteria elettronica CHARTA continua sotto il segno della affidabilità, della rapidità e della sicurezza. Per chi sceglie CHARTA la prevendita dei biglietti si estende a tutto il territorio nazionale tramite le casse remote, self-service e attraverso la rete bancaria.

Non è più necessario recarsi al botteghino: basta andare in banca o all'agenzia di viaggio convenzionata e, semplicemente, lo spettatore sceglie la città, il teatro, lo spettacolo in cartellone, il suo posto sulla pianta a



la biglietteria elettronica CHARTA del Teatro alla Scala di Milano

colori e ottiene immediatamente il biglietto.

Se si reca invece al botteghino troverà una installazione di grande pregio che elimina la possibilità di errore, velocizza tutte le operazioni e governa l'accesso alla rete nazionale. Un traguardo della ricerca applicata raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

Leoni Daniele Srl si è qualificata, in otto anni di successi, determinando importanti incrementi negli incassi da botteghino per chi ha scelto CHARTA. Così Milano, Roma, Bologna, Genova, Torino, Trieste hanno fatto crescere le reti telematiche CHARTA a partire dagli enti lirici estendendole a teatri pubblici e privati nelle rispettive regioni.

Infine importanti banche hanno completato, assieme ad altri operatori privati, il progetto ambizioso della rete telematica Italiana che salderà il rapporto fra il pubblico e il mondo dello spettacolo.



LETTERA DA PARIGI

SEMPLICITÀ SUBLIME DEL *SOGNO* DI NORDEY

Oltre alla commedia shakespeariana anche il Riccardo III di Langhoff - Maréchal inaugura il Rond Point con la trilogia di Claudel Les Coûfontaine - C.3.3. di Badinter sul caso Wilde e Un eccesso di zelo di Santanelli.

CARLOTTA CLERICI





a senz'altro segnalato, tra gli spettacoli di quest'autunno, il Sogno di una notte di mezza estate messo in scena da Stanislas Nordey. E, soprattutto, va segnalato Nordey: giovanissima promessa del teatro francese sin dall'88, quando allestì al Festival Off di Avignone Le dispute di Marivaux, attraverso una serie di spettacoli che si sono rivelati altrettanti successi (si possono ricordare la trilogia pasoliniana Bestia da Stile, Calderòn e Pilade, e Vole mon dragon di Hervé Guibert), a soli 28 anni ha raggiunto una tale affermazione che Jean-Pierre Vincent gli ha offerto la co-direzione del Théâtre des Amandiers. Sbarcato con la sua giovane troupe in un'istituzione ufficiale, Nordey vi ha messo in scena Genet e Müller per affrontare, ora, Shakespeare. Convinto che le sole cose che contano, sul palcoscenico, sono «la parola e gli attori», dà vita a uno spettacolo che mettendo in primo piano il testo, vero protagonista, ne restituisce la dimensione magica, incantata e, al contempo, la sensualità, la libertà e l'allegria attraverso scelte registiche, scenografiche e coreografiche di estrema semplicità e sicurezza. In apertura di sipario la corte di Atene - regno della costrizione e dell'amore negato - è resa da una luce fissa accecante: una pedana sulla quale i personaggi se ne stanno immobili, impaludati in casti abiti d'epoca dai colori pastello troppo carichi, a

recitare i loro sospiri. A contrasto, si spalanca lo spazio della foresta: lo spazio della notte e del sogno, della libertà e dei sensi. Tutto si anima sul palcoscenico nudo, immerso in un'oscurità misteriosa interrotta dai fasci di luce della luna (un'enorme sfera argentea che domina la scena, unico concreto elemento della scenografia creata da Emmanuel Clolus, collaboratore di tutti gli spettacoli di Nordey), o dalle scie di fiori luminosi che lasciano, al loro passaggio danzante, le fate (travestite in tutù con antenne luminose: e non è la sola nota di allegra ironia dello spettacolo, basti pensare alla comicità che accompagna lo sgangherato gruppo dei cortigiani). I corpi - non più costretti dai rigidi abiti della scena iniziale - si liberano, si muovono; appena coperti da leggere stoffe bianche i quattro innamorati (interpretati da Nordey stesso, Christophe Reymond, Myrto Procopiu e Valérie Lang), inguainati di un nero che lascia spiccare il rosso fuoco dei capelli, Oberon, Titania e Puck (Richard Sammut, Cécile Brune e Josée Schuller), presenze magiche e inquietanti capaci di ricordare come il regno fantastico in cui tutto è possibile sia, al tempo stesso, il regno del pericolo e del disordine.

Se Il sogno di Nordey è un omaggio al testo shakespeariano, il regista svizzero-tedesco Matthias Langhoff, mettendo in scena Riccardo III, sceglie invece, come d'abitudine,

la dissacrazione. Cifra dello spettacolo (che ha avuto il suo debutto al Festival di Avignone) è una quotidianità volgare, squallida e feroce che fa a pezzi e irride tutto quanto è alto e solenne, tutto quanto è pathos, per raccontare il disordine e la violenza che accompagnano l'ascesa del tiranno Riccardo III, e coglierne tutte le possibili connessioni con la storia di oggi. A sottolineare l'«attualizzazione», oltre a un clima diffuso da day-after, sono le commistioni al testo di alcuni passi di Clausewitz sull'arte della guerra e di un resoconto sulla guerra del Golfo: e, del resto, Langhoff dichiara esplicitamente di seguire l'esortazione brechtiana a trattare Shakespeare come «materiale», sin dal sottotitolo dello spettacolo: Gloucester Time -Materiale shakespeariano. La scena (un'architettura storta e caotica di legno e ferraglia, «brutta» perché è questa la scelta estetica da cui nascono il fascino e la forza dello spettacolo) è dominata dal Riccardo III di Marcial Di Fonzo Bo: argentino «esiliato» in Francia dieci anni fa, conserva e sottolinea una declamazione sgranata e cadenzata della lingua straniera che elimina ogni traccia di naturalismo e di pathos e che, unendosi alla maschera triste è allucinata del volto, fa del suo tiranno una sorta di macchina fatalmente incastrata nell'ingranaggio del po-

Tra gli avvenimenti della stagione è la riapertura dell'ex-Théâtre Renaud-Barrault, il Théâtre du Rond Point. Marcel Maréchal, che ha lasciato il Teatro di Marsiglia per assumerne la direzione, vuole che sia «un luogo di creazione teatrale consacrato in priorità ai drammaturghi e ai poeti contemporanei» iscritto nell'ottica di una «missione di teatro come servizio pubblico» e sceglie, per inaugurarlo, la trilogia di Claudel *Les* Coûfontaine (L'otage, Le pain dur, Le Père humilié) mostrando di volersi riallacciare idealmente a Jean-Louis Barrault e a Madeleine Renaud, che di Claudel furono promotori. Les Coûfontaine è un testo anomalo in cui Claudel accantona lirismo e simbolismo per dipingere, attraverso le vicende di una famiglia aristocratica, un grande affresco storico della Francia dal primo al secondo impero. Di questa ricchissima trilogia si sono potute vedere, finora, le due prime parti, che hanno il loro trait d'union nella figura del protagonista, «l'uomo nuovo» Turelure, al quale Maréchal fa conferire tutta la brutalità, l'astuzia, la tronfiezza necessarie e, al contempo, il malinconico disincanto che lo rende un personaggio umano. Come regista, purtroppo, Maréchal non ha invece saputo dare un segno preciso allo spettacolo che, comunque, regge grazie alle interpretazioni, in particolare quelle date alle tre splendire figure femminili. Ne L'Otage, Évelyne Bouix incarna a meraviglia la tormentata spiritualità e la delicata fierezza di Synge de Coûfontaine, ultima rappresentante di un mondo destinato a scomparire, ancorato ai valori della nobiltà e della religione; ne Le pain dur Marie-France Pisier e Cécile Paoli interpretano con uguale incisività le due diverse facce della nascente civiltà moderna.

UN MINISTRO PER WILDE

Non convince pienamente C.3.3., uno spettacolo attorno al quale si era creata una grande attesa: segna infatti il debutto nella scrittura teatrale di Robert Badinter, amico e stretto collaboratore di Mitterand, ministro della Giustizia dall'81 all'86 e poi, fino al marzo 1995, Presidente del Consiglio costituzionale. Come uomo politico, Badinter è ricordato soprattutto per avere fatto abolire in Francia la pena di morte e per avere soppresso le giurisdizioni speciali. Come uomo di teatro continua questa battaglia per i diritti dell'uomo: la pièce è una denuncia dell'intolleranza e dell'ingiustizia attraverso la nuda esposizione di una vicenda esemplare. La sigla del titolo, C.3.3., non è altro che il numero di matricola assegnato a Oscar Wilde durante i due anni di lavori forzati ai quali la «giustizia» vittoriana, disturbata dalla sua omosessualità, lo condannò distruggendolo nel corpo e nello spirito, tanto che morì poco dopo avere ottenuto la libertà. Il limite della pièce è proprio quello di non valicare i confini del documento-denuncia, di attenersi troppo scrupolosamente alla realtà storica, di riporre eccessiva fiducia nel resoconto preciso dei «fatti» (ulteriormente sottolineato dal crudo realismo della regia di Lavelli). Fatica, insomma, a diventare teatro, anche se offre qualche momento di grande efficacia, come la ricostruzione del processo, in cui la meschineria e la malafede di un puritanesimo ottuso vengono schiacciati dalla grandezza, dall'intelligenza, dall'eleganza e dalla dignità di Wilde.

Inedito in Italia, ha avuto il suo debutto al Théâtre Clavel di Parigi, per la regia di Yvan Garouel, un bel testo di Santanelli, *Un ec*cesso di zelo (traduzione di Huguette Hatem), analisi feroce e intrisa di humour nero dei vincoli vampireschi, tanto insopportabili quanto irrinunciabili, che si instaurano all'interno dell'universo familiare. Un universo, in questo caso, piccolo borghese composto da un marito, da una moglie e da un suocero che, in un continuo e nevrotico ribaltamento di ruoli, non consentono mai di inviduare con certezza chi sia la vittima e chi il carnefice (gioco in cui eccelle Adrienne Bonnet, capace di trasformarsi con scioltezza da casalinga sciatta e disperata in «vamp in carriera»).

A pag. 20, Dolorés Torres e Roland Bertin in «C.3.3.» di Robert Badinter, regia di Jorge Lavelli.

INCONTRO CON LA TRADUTTRICE HATEM

«Come ho fatto capire ai francesi la vera grandezza di Eduardo»

CARLOTTA CLERICI

a registrato il tutto esaurito, al Théâtre du Marais, Natale in casa Cupiello messo in scena e interpretato dal padrone di casa, Jacques Mauclair; un successo che va a sommarsi a quello ottenuto, nel 1993, con Il sindaco del rione Sanità (lo spettacolo era valso a Mauclair il «Grand Prix National du Théâtre»), confermando come quello tra De Filippo e il regista-attore francese sia un incontro felice. Si può quasi trovare addirittura una parentela nel modo di fare teatro, osservando la «troupe» familiare capeggiata da Mauclair (quasi tutti i componenti lavorano con lui da tempo e, nel ruolo di Donna Concetta, recita la figlia Monique). Ma è soprattutto da sottolineare la sensibilità con cui l'ex allievo di Jouvet trasporta su un palcoscenico francese il teatro di Eduardo, sapendo coglierne il significato più ampio senza per questo smarrime la napoletanità; napoletanità che, però, si guarda bene dal gridare. Riesce così a far risaltare la corda comica del testo evitando ogni facile concessione, intrecciandola all'umanità dei personaggi e all'amarezza di dramma. Senza sbavature, senza recitare mai sopra le righe, infonde al suo Luca Cupiello un candore disarmante e un vigore tale da fargli ruotare attorno l'intero spettacolo.

Questa riuscita risulta un'ennesima conferma della «traducibilità» di De Filippo, un attore che oggi tutti, in Francia, considerano un grande ma che con le scene francesi ha avuto, in passato un rapporto difficile. A raccontarlo è Huguette Hatem che firma, con Natale in casa Cupiello, la sua quindicesima traduzione di De Filippo (la decima divenuta spettacolo, dall'83 a oggi). Italianista e al tempo stesso attrice (nello spettacolo di Mauclair è presente anche come interprete), appassionata da sempre del teatro di Eduardo, la Hatem ha contribuito attivamen-

te a diffonderne il nome e a farne capire l'importanza.

HYSTRIO - Qual è la storia degli allestimenti francesi di De Filippo?

HATEM - Fu Audiberti a scoprire Eduardo e a mettere in scena, nel 1952, Filumena Marturano, con l'interpretazione di Valentine Tessier. Fu un successo cui seguirono, sempre negli anni Cinquanta, altri spettacoli: Eduardo stesso allesti in italiano, nel '56. Questi fantasmi di cui venne proposta, l'anno successivo, la versione francese; poco dopo fu la volta di Non ti pago, messa in scena da Jacques Fabbri.

go, messa in scena da Jacques rabbit. HY - Come mai, tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, De Filippo è assente dalle scene fran-

cest?

H. - Anche se le sue commedie venivano rappresentate con successo c'era, in quegli anni, un grosso equivoco:quello di considerare Eduardo un autore comico, di «boulevard», e niente di più. Nel '64, l'accoglienza riservata a Le voci di dentro lo amareggiò a tal punto che, per vent'anni, rifiutò i diritti alla Francia; fu peggio di un insuccesso: il testo, tradito dalla regia che aveva spinto lo spettacolo unicamente sul lato comico, non fu capito dalla critica, che bollò Eduardo come autore leggero, minore.

HY - Estata una commedia tradotta da lei, Sabato, domenica e lunedi, a segnare il ritorno di

De Filippo sulle scene francesi nell'83. Com'è avvenuto il vostro incontro:

H. - Lessi Sabato, domenica e lunedì nel '60, e mi piacque al punto che decisi di tradurla. Fu appunto in quell'occasione che conobbi Eduardo, che mi concesse i diritti. Caduto, nell'immediato, un primo progetto di realizzazione, non abbandonai l'idea e continuai a fare leggere la commedia finché finalmente, con gli anni Ottanta, arrivò l'occasione giusta: il Théâtre du Huitième di Lione (un centro drammatico nazionale) diretto da Jacques Weber, dove lavoravo, decise di allestirla. Ripresi, a quel punto, i contatti con Eduardo e incontrai una certa resistenza: memore delle esperienze passate, temeva di continuare a non essere capito in Francia.
HY - Come riuscì a convincerlo?

H. - Spiegandogli come fosse cambiata l'immagine che il pubblico aveva dell'Italia; il nuovo cinema da un lato, il lavoro di alcuni giovani registi e dei Centri drammatici nazionali dall'altro, l'avevano preparato a leggere le opere italiane – e napoletane – non più come qualcosa di

folclorico ma come «sguardo» su una società.

HY - Lo spettacolo rese giustizia, finalmente, a De Filippo?
H. - Sì: fu un successo, si parlò della commedia come di un capolavoro. La strada per la riscoperta di Eduardo era ormai aperta: poco tempo dopo Mercure, il direttore del Théâtre de la Ville di Parigi, mi chiese di tradurre L'arte della Commedia. Lo spettacolo segnò la consacrazione definitiva: la critica rimase incantata, paragonò Eduardo a Pirandello. Un grande avvenimento è stato poi la coincidenza di due «prime» nell'87, quando Eduardo era già morto: La grande magia messa in scena da Strehler, in italiano, all'Odéon, e Le voci di dentro, al Tep, con la regia di Claude Yersin. Questo duplice avvenimento radunò grandi critici italiani e francesi, e furono gli italiani, in primo luogo, a scoprire l'universalità di Eduardo, a capire che poteva funzionare in un'altra lingua e senza la sua interpretazione.

HY - La traduzione di De Filippo comporta difficoltà tecniche notevoli; come le risolve?

H. - Il fatto che non esista, in Francia, il gioco di dialetti che c'è in Italia è un grande ostacolo; il rischio da evitare è quello di tradurre il dialetto con l'argot, che è una lingua del popolo, colorita, ma esclusivamente parigina e spesso volgare, al contrario del dialetto. lo scelgo invece di trattare il napoletano come una lingua: una lingua molto concreta, molto visiva, che richiede un francese capace di ricalcarne la ricchezza, un francese pieno di sfumature e di immagini, lontanissimo dalla lingua piatta della strada. Le difficoltà sono ancora maggiori per le commedie che presentano parti in lingua e parti in dialetto, che obbligano a cercare livelli di linguaggio diverso; per denotare i personaggi più popolari, ad esempio, utilizzo una sintassi particolare. In determinati casi lascio qualche parola in napoletano. Sento, inoltre, l'esigenza di rivedere nel tempo le traduzioni, secondo l'evoluzione del francese, e del pubblico.



LETTERA DALL'INGHILTERRA

IL SONNO DELLA SWINTON SVEGLIA L'AUTUNNO INGLESE

Revival degli happening: l'attrice dorme in scena in una bara di vetro - Debutto a Leeds con il Nobel africano Soyinka - Madre Coraggio e un Cyrano indiano al National Theatre, tutta inglese la stagione al Royal Court, al Barbican il «blasfemo» Son of man di Potter - A Stratford il Faust nella versione di Brenton, regista Bogdanov - Cambio della guardia al Globe.

GABRIELLA GIANNACHI

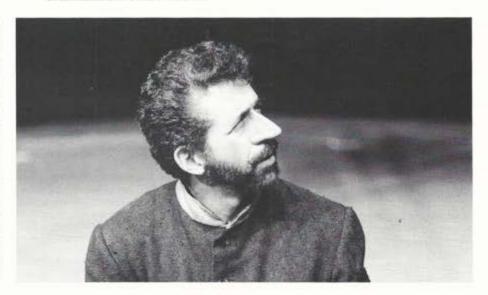
Inghilterra della seconda metà degli anni Novanta sta assistendo a un revival di quella che da alcuni viene definita come «performance art», da altri come «conceptual art», o «live art», in altre parole «eventi» sulla scia delle serate Dada e degli happening america-ni degli anni Cinquanta e Sessanta. Fra le varie performances in corso quella forse più interessante si è svolta dal 4 al 10 settembre alla Serpentine Gallery a Londra e ha visto Tilda Swinton, che molti ricorderanno nei film di Derek Jarman e in Orlando, dormire in pubblico per 56 ore rinchiusa in una bara di vetro. Maybe (Forse), ideato dall'artista Cornelia Parker, può essere interpre-tato come un'allusione al fatto che la Swinton si trovasse in uno stato transitorio, il dormiveglia, come sospesa simbolicamente fra la vita e la morte. La celebre artista inglese ha dichiarato di aver deciso di partecipare al progetto dopo aver com-preso che molte persone considerano l'atto di dormire in pubblico un fatto estremamente offensivo (basti pensare alla reazione delle masse di fronte ai mendicanti o ai drogati accasciati negli androni dei palazzi signorili).

Mentre continuano le varie attività legate ad Africa '95, il più grande festival di teatro africano in Gran Bretagna, il premio Nobel Wole Soyinka, ancora in esilio dalla Nigeria, ha annunciato il debutto della sua nuova pièce The beatification of Area Boy al West Yorkshire Playhouse di Leeds, la città in cui aveva studiato letteratura inglese negli anni Cinquanta. Firmato dalla regia di Jude Kelly The beatification of Area Boy è certamente

un appuntamento da non perdere.

Al National Theatre segnaliamo invece Mother Courage and her children di Bertolt Brecht, tradotto da David Hare, con la regia del direttore artistico dell'Almeida Theatre, Jonathan Kent, e Diana Rigg nel ruolo protagonista; la commedia The way of the world (1700) di William Congre-ve, con la regia di Phyllida Lloyd, e Roger Allam nel ruolo di Mirabell, Geraldine McEwan nel ruo-lo di Lady Wishfort e la celebre attrice Fiona Shaw nel ruolo di Millamant; e infine Cyrano, una coproduzione del National Theatre e Tara Arts diretta da Anuradha Kapur e Jatinder Verma, il direttore artistico di Tara Arts, con le musiche di uno dei più noti compositori di musica indiana Vanraj Bhatia. Cyrano, che Ranjit Bolt ha tratto dal celebre testo di Rostand, è qui ambientato nell'India del periodo coloniale ed è interpretato dal noto attore teatrale e cinematografico Naseeruddin Shah.

Sempre al National Theatre apriranno prossima-mente Rosencrantz and Guildenstern are dead (1964), di Tom Stoppard, con la regia del diretto-



Fascino oscuro e satira di costume non salvano la Venezia di Otway

ALESSANDRO NIGRO

ll'Almeida, che alternando raffinate produzioni di prosa a stagioni di musica contemporanea vince senza sforzo la qualifica di teatro londinese più radical-chic, da ottobre a dicembre è in cartellone Venice preserved (Venezia salvata) di Thomas Otway per la regia di Ian McDiarmid, che è anche condirettrice del teatro dal 1990 (ricorderemo per inciso che l'Almeida era stato riscoperto alla fine degli anni Settanta da Pierre Audi e che precedentemente la sala di Islington aveva avuto le destinazioni più svariate, ivi compresa la sua utilizza-zione da parte del Salvation Army).

Purtroppo, nonostante motivi di interesse, questa produzione dell'Almeida non ha ripetuto il successo dell'*Amleto* con Ralph Fiennes. McDiarmid ha privilegiato una lettura in chiave naturalistica e sembra essere rimasto imbrigliato dalle incongruenze e debolezze della trama (una vicenda di intrighi politici e amorosi sullo sfondo di una Venezia corrotta): non sono bastati ad aiutarlo l'accento posto sul fascino oscuro e ambiguo della città lagunare, così come si era andato delineando a partire dal XVII secolo, e sulla satira del costume.

Le scene fin troppo decorative (Julian McGowan), gli oleografici costumi (Clare Mitchell) e soprattutto l'eccesso di musiche barocche (del genere: «siamo in eurovisione») non aiutano gli attori, tra cui spiccano soprattutto Alice Krige nella parte di Belvidera (già della mitica Elisabeth Barry) e John Quayle che ritaglia un divertente cammeo nella scena in cui il laido senatore Antonio si fa prendere a calci e sputi da Aquilina (già al tempo di Otway episodio volto a mettere alla berlina il conte di Shaftesbury e che ritrova, con gran piacere dell'odierno pubblico londinese, motivi di attualità negli scandali privati dei politici inglesi).

re artistico del Greenwich Theatre, Matthew Francis, il bravissimo Simon Russle Beale nel ruolo di Guildenstern e Adrian Scarborough nel ruolo di Rosencranz; e Stanley, la nuova pièce di Pam Gems, che trae ispirazione dalla vita dell'artista inglese Stanley Spencer. Diretto da John Caird Stanley vede Antony Sher nel ruolo prota-

Al Barbican segnaliamo invece la messa in scena di Son of man, scritto da Dennis Potter e adattato da Bill Bryden. Trasmesso in televisione nel 1969, Son of man aveva a suo tempo provocato scandalo fra i credenti che avevano accusato Potter di essere blasfemo per aver presentato un Cristo arrabbiato, ribelle al suo destino di martire. A Stratford si possono invece vedere Richard III, diretto da Stephen Pimlott con la scenografia di Tobias Hoheisel e David Troughton nel ruolo del monarca; la prima e la seconda parte del Faust di Goethe nella nuova versione di uno dei più celebri drammaturghi inglesi, Howard Brenton, entrambi diretti da uno degli habitué della Royal Shake-speare Company, il regista Michael Bogdanov, con Michael Feast nel ruolo del protagonista. Il Royal Court, che ha recentemente ricevuto una sovvenzione di 16 milioni di sterline dall'Arts Council per completare i lavori di ristrutturazione del teatro ha invece in cartellone The steward of Christendom di Sebastian Barry, con la regia di Max Stafford-Clark; Not a game for boys di Simon Block, con la regia di Richard Georgeson; e infine Rat in the skull (1984) di Ron Hutchinson, diretto dal direttore artistico del Royal Court, il regista Stephen Daldry, con una bella scenografia di William Dudley, il tutto in scena al Duke of York's Theatre nel West End, a pochi passi dal Garrick Theatre dove, dopo una lunga tournée in America, è nuovamente possibile vedere An inspector Calls, il classico di J.B. Priestley che Daldry aveva messo in scena al National Theatre alcuni anni fa. Sempre al Royal Court segnaliamo infine Pale horse, la seconda pièce teatrale di Joe Penhall (la prima, Some voices, aveva segnato il suo debutto come autore teatrale, sempre al Royal Court). Pale horse narra come un uomo e una donna uccidono il loro datore di lavoro e riescono a seppellire la vittima, ma non il loro senso di colpa. Segnaliamo infine un colpo di scena al prestigioso Globe: Mark Rylance, l'attore che ha recitato Amleto in pigiama, Prospero fra i rocchettari di Oxford e Benedict con un forte accento irlandese, e che è attualmente in scena al Greenwich Theatre nel ruolo di Macbeth, è stato recentemente nominato direttore artistico del teatro. Nato nel Kent nel 1960, Rylance ha abitato per anni con i suoi genitori nel Wisconsin, ed è attualmente considerato uno degli attori più richiesti sul mercato inglese. Oltre ad aver lavorato con la prestigiosa Royal Shakespeare Company e ad avere fondato la compagnia Phoebus Cart, dove lavora sia come regista, sia come attore, Rylance è anche interpre-te cinematografico (al recente London International Film Festival è apparso protagonista in ben tre film). Fra i tanti progetti per il prestigiosissimo Globe Theatre Rylance si è per ora pronunciato solamente sul fatto che tenterà di incrementare il dialogo fra il mondo accademico e quello della professione teatrale.

A pag. 22, Hugo Glendinning nel «Cyrano» di Rostand adattato da Jatinder Verma.

L'AQUILA - Dal 20 gennaio, lungo tutto l'inverno, fino alla metà di aprile, all'Aquila, Pescara, Campobasso e Castel Di Sangro, l'Atam, in collaborazione con l'Eti e la Casa editrice Ricordi presentano «Autori allo scoperto», percorsi teatrali nella drammaturgia contemporanea: spettacoli, incontri e dibattiti con critici, autori ed attori, «mise en espace», letture, insomma un nuovo modo per confrontarsi con i nuovi osserva-tori della realtà. Alla sua seconda edizione, il progetto prevede anche la promozione delle giovani compagnie che l'Eti ha selezionato con un concorso nazionale: Nuovo Teatro e Obiettivo Atlantide.

AL WYNDHAM'S THEATRE DI LONDRA

Un amaro ritratto al femminile per Three Tall Women di Albee

SABRINA FALLER

on volevo scrivere una commedia della vendetta, perché non sentivo nessun biso-gno di vendicarmi», spiega Edward Albee, Premio Pulitzer 1994 per il Teatro, nella prefazione al suo ultimo lavoro in due atti, dall'accattivante, misterioso titolo Three Tall Women (Tre donne alte). L'autore parla di vendetta in quanto l'argomento della pièce è costituito dalla figura della madre adottiva, moglie di un ricco proprietario di una catena di teatri. Il drammaturgo – «autore di un unico dramma», come alcuni critici lo hanno definito, ri-ferendosi al celebre Who's Afraid of Virginia Woolf? (Chi ha paura di Virginia Woolf?) – eb-be un rapporto difficile con la famiglia adottiva: si fece cacciare da diverse scuole, se ne andò da casa e per un lungo periodo non rivide più la madre. Albee confessa di non avere mai nutri-to simpatia per «mammina», in particolare di non averne mai potuto sopportare i pregiudizi, le ripugnanze, le paranoie, ma di averne comunque ammirato l'orgoglio e l'amor proprio. E af-ferma di avere voluto scrivere una commedia il più possibile oggettiva. Che la promessa di oggettività sia stata mantenuta o meno non ha poi molta importanza, se non per il fatto che questa nascosta, inconscia «vendetta» potrebbe trapelare dal senso di freddezza, aridità, impersonalità di cui il testo è ammantato.

Nel primo atto la protagonista (A) ha novantadue anni e con lei sono un'infermiera-dama di compagnia di mezza età (B) e una ventiseienne avvocatessa di uno studio legale che dovrebbe curarle gli interessi (C). L'azione si risolve in uno scontro generazionale fra A e C, mediato da B. Ma è anche l'occasione per il monologo di una grande attrice – Maggie Smith nell'edizione londinese – nelle vesti dell'aspra vecchia signora, intenta a rievocare spezzoni del suo passato, ricucendoli e smembrandoli secondo quanto le suggerisce una memoria imperfetta. Do-

po questo «canto del cigno», la signora muore.

Più elettrizzante l'imprevedibile secondo atto. Mentre «Madame» giace morta nel letto, le si
muovono intorno tre donne che sono in realtà lei stessa in tre diverse fasi dell'esistenza: ardente e piena di speranze in giovane età, prima del matrimonio; completamente disillusa verso i cinquant'anni; cinica, senza più rimorsi, né paure, né tenerezze poco prima della morte. Una sola certezza, quella di trovare il momento più felice alla fine della vita, «quando è tutto finito,

quando ci fermiamo, quando ci possiamo fermare»

L'invenzione delle tre donne, che sono poi una sola persona, è una trovata appropriata, illumi-nante, geniale. La personificazione delle tre età è, sotto tutti gli aspetti, l'idea migliore messa a frutto da Albee in questa commedia. Ne consegue un secondo atto assai più attraente del primo (la regia è di J. Page), grazie anche al fattore sorpresa, per cui lo spettatore, vedendo una Maggie Smith morta nel letto e un'altra che si muove nella stanza, si incuriosisce e mette in moto il cervello. Poi si rallegra con se stesso (e con l'autore) per avere trovato la soluzione. Singolare ma efficace il frequente rivolgersi al pubblico (come da didascalia) senza tuttavia perdere mai il rapporto verbale con gli altri personaggi, elemento che rievoca, attualizzandoli, gli «a parte» di una volta. La commedia, invece di affrontare il difficile rapporto tra madre e figlio, si riduce a un amaro ritratto femminile; l'autore schiva prudentemente l'argomento, portando in scena nel secondo atto un ragazzo muto, passivo (ritratto di se stesso da giovane) al capezzale della madre morta. Forse Albee non ha ancora risolto del tutto i suoi problemi con la madre adottiva.

Un nuovo teatro per il Csrt di Pontedera

nno importante, il 1996, per il centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera che festeggia con esso i venti anni di esistenza, il decennale del festival Volterra Teatro e nel contempo l'avvio dei lavori per la costruzione del nuovo Teatro Era. Concepito come punto di riferimento nazionale per la ricerca in campo teatrale, questo si presenterà come un complesso architettonico multifunzionale strutturato intorno ad una grande sala di 24 x 36 metri. Questa, oltre ad essere stata progettata per risultare acusticamente perfetta grazie all'installazione lungo le sue pareti laterali di pannelli insonorizzati direzionabili, potrà essere modificata nelle dimensioni fino a trasformarsi in un'unica immensa area priva di spalti. Il grande piano inclinato su cui saranno sistemate le poltroncine per il pubblico, infatti, se necessario potrà essere letteralmente ribaltato sulla parete posteriore della sala stessa. All'esterno è prevista la costruzione di una grande arena semicircolare rialzata accentrata sulla parete di fondo del teatro coperto. Questa stessa parete, all'occorrenza, verrà aperta per sfruttare, insieme a quello esterno, anche lo spazio interno. Il progetto prevede infine un'altra sala spettacoli, due sale prove, una foresteria per gli attori ed il riassetto a verde dell'intera area circostante il complesso. In occasione del ventennale del centro sono previsti, tra il febbraio e l'aprile '96, una serie di spettacoli prodotti dal Csrt e dagli artisti che vivono a Pontedera presentati nel teatro di via Manzoni, nelle case e nelle scuole. In maggio avrà luogo una tre-giorni di festeggiamenti durante la quale ci sarà il debutto de La guerra delle icone, nuova produzione del Csrt fir-mata da Raul Ruiz, ospitate compagnie italiane e straniere (fra cui la compagnia Xi ju Che Jian di Pechino già presente al festival Volterra Teatro 95), presentato un libro di Mirella Schino sul teatro di Pontedera e sulla generazione teatrale degli anni '70, ed infine consegnata ai sindaci italiani la lettera da parte del teatro indipendente. La kermesse riprenderà tra il 20 e il 28 luglio in occasio-ne del decennale del festival Volterra Teatro. Gabriele Benucci

LONDRA - Dopo vent'anni di assenza, Julie Christie, l'attrice che fu il simbolo erotico degli anni '60 e la romantica eroina del celebre Dottor Zivago, è ritornata in palcoscenico per interpre-tare Kate in Old times di Pinter nella regia di Lin-da Davies. Prima di diventare una stella del cinema, la Christie, oggi cinquantacinquenne, aveva recitato solo saltuariamente in teatro. «Ero troppo nervosa per diventare attrice di teatro» ha dichiarato.



IL FESTIVAL DELL'UNIONE DEI TEATRI D'EUROPA A BUCAREST

LE STELLE DI MOSCA NEL CIELO DI ROMANIA

Personaggi da bassifondi nello spettacolo di Dodin e arcaiche lotte tribali per il Giulio Cesare shakespeaeriano di Darie - La rivelazione della rassegna Oana Pellea, dirompente Maria nel Woyzeck antimilitarista messo in scena da Gabor Tompa - L'isola degli schiavi di Strehler a lume di candela.

ANGELO PIZZUTO

on solo i classici di Caragiale. Dai film di Pintilio e Dan Pita agli allestimenti di Darie e Purcarete, la Capitale rumena «rischia» di trasformarsi, senza darlo a vedere, in una delle più febbrili capitali dello spettacolo europeo. Esperienza connessa a questa quarta edizione del Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa (da noi seguito in tutta la seconda parte di un cartellone più che mensile), approdata in Romania non senza congestioni di ordine organizzativo ma con qualità di allestimenti difficilmente riscontrabili in analoghe esperienze di critica militante. Abilmente pungolati noi tutti - dalla efficace imbastitura di spettacoli e conferenze volute dalla direzione del Teatro Bulandra, organizzatrice della rassegna. Qualità promozionali e opportune verifiche di un «teatro oltre» e «altrove», messe in luce da Giorgio Strehler nella duplice veste di presidente dell'Unione e regista di quell'Isola degli schiavi di Marivaux, andata in scena in una insolita ed involontaria edizione a lume di candele (causa un guasto alla centralina elettrica), amabilmente risolta dalla grazia e dalla prontezza di riflessi di Pamela Villoresi - e colleghi - maestri di cerimonia di uno spettacolo che sembrava impreziosirsi, in tal guisa, di ineffabile magia e spessore metaforico.

Presenza, quella italiana, adeguatamente corroborata da una sorta di «histoire audiovisiva» del Teatro di Roma, a cura di Miriam Bellucci, lungo una progressione di spettacoli e direzioni artistiche che vanno da Pandolfi a Enriquez, da Scaparro a Squarzina a Ronconi. Resta naturalmente da sintetizzare il fitto taccuino di questo «corto viaggio sentimentale» (per dirla con Svevo) alla ricerca di un teatro ad ampio respiro: nella accezione più intensa del termine. Esemplare rimane, ad esempio, la messinscena, da parte di Lev Dodin di Les étoiles dans le ciel matinal di Aleksandr Galin, ove si narra (con riferimenti letterari che vanno da Turgenev a Gork'ij) di un gruppo di prostitute costrette a trasferirsi in una orrenda topaia alla periferia di Mosca (affinché i turisti non abbiano a pensare che in Unione Sovietica si eserciti alcun mercimonio) in attesa che la fiaccola delle Olimpiadi del 1980 attraversi la città

ATTORI DI NOVE PAESI PER SHAKESPEARE

Bucarest: realizzato il sogno di un grande teatro di Babele

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZ'ESTATE, da W. Shakespeare. Regia (spumeggiante) di Karin Beier. Scene di Florian Etti. Costumi di Maria Roers. Con (professionalità ed entusiasmo) Paolo Calabresi, Maia Novosselska-Moskova, Josette Bushell-Mingo, Zoltàn Mucsi, Margherita Di Rauso, Giorgia Senesi e altri dieci attori. Prod. Düsseldorfer Schauspielhaus.

A pochi rintocchi dal Duemila troppi sono gli elementi eterogenei, le rivalità e gli egoismi nazionali che allontanano la realtà di un'unione europea. Eppure nel cantiere in costruzione chiamato Europa il teatro ha fondamenta ben solide. Lo si è percepito a Bucarest – come si riferisce altrove – dove dal 17 ottobre al 26 novembre è andato in scena il quarto Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa.

Uno spettacolo in particolare è stato emblematico nel tradurre in forma artistica le difficoltà provocate dalle difformi esperienze europee: da un lato origine di disomogeneità problematiche, dall'altro irripetibile ricchezza del vecchio continente. Si tratta di Sogno di una notte di mezz'estate prodotto dal Düsseldorfer Schauspielhaus con la regia della giovane Karin Beier. Uno Shakespeare europeo, e ringiovanito, ch'è stato portato sulla scena da quattordici attori provenienti da nove Paesi europei. Dall'Italia Paolo Calabresi, ottimo nei ruoli di Teseo e Oberon, Margherita Di Rauso (premiata qualche anno fa da Hystrio a Montegrotto Terme) e Giorgia Senesi.

La logica dello spettacolo ha preso le mosse da un dato di base: la scelta di far recitare i personaggi nella lingua madre d'origine degli attori incaricati di impersonarli. Dopo un periodo intenso di improvvisazioni sono stati distribuiti i ruoli; dalle macerie della torre di Babele è nato uno spettacolo che reca l'impronta teutonica e unificante della regia ma che moltissimo attinge dal bagaglio etnico-culturale dei singoli attori. In quanto tali, e in quanto personaggi comunque tenuti a far procedere la vicenda, sono calati in un contesto multilingue nella realtà e in scena. È duplice lo scontro incessante con interlocutori indecifrabili. Le lingue smettono la funzione di codici di comunicazione per vibrare della loro intrinseca musicalità.

Più evidente per la musica, anche il teatro ha un suo linguaggio universale che in questo Sogno rivendica con maggior fermezza dell'usuale, autonomia dalla lingua. Ma per questo la lingua è stata declassata, la comunicazione ha percorso un sentiero alternativo. In questo spettacolo (brulicante di gag; ci si diverte tantissimo) l'ha inevitabilmente fatta da padrone l'elemento gestuale e visivo. La formula multiculturale, ancora originale in Europa, ha qui dato frutti promettenti. Bravissimi i giovani attori.

Parallelamente, in seno al festival è stato condotto un esperimento per certi aspetti analogo a quello del Düsseldorfer. Un atelier di una decina di giorni cui hanno partecipato alcuni allievi registi dell'Accademia d'Arte drammatica di Budapest invitati a dirigere allievi-attori dell'Accademia di Bucarest conclusosi con le performance. Ancora Shakespeare il grande presente, ancora assente una lingua comune, Anna Ceravolo

come l'allegoria di una stella cometa. Del resto, la dialettica degli opposti (dalla modernità al mondo dei classici) non consentirebbe di far passare sotto silenzio uno spettacolo trascinante ed intenso come il Giulio Cesare di Shakespeare messo in scena da Alex Darie come arcaica ritualità di lotte tri-

bali scaturite da una matrice medio-orientale (con echi dall' Edipo re di Pasolini). Particolarmente felice, oltre alla simbologia cromatica dei costumi, l'ineffabile efebica bellezza con cui Oana Pellea dà sublime sbigottimento al personaggio di Lucio. Attrice che, da vera rivelazione della rassegna, era stata una carnale e dirompente Maria nel Woyzeck di Büchner realizzato, con indignazione antimilitarista e forse senso della coralità, da Gabor Tompa: scegliendo quale protagonista maschile la figura smarrita ed orgogliosamente infelice di Mihai Constantin, piccolo grande uomo di una tragedia collettiva che degenera in tragedia personale. Rimandiamo invece ad un ulteriore opportunità di giudizio i Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello, regia di Catalina Buzoiann, da noi visto in prova generale. Senza che la circostanza ci impedisse di ammirare quel gioco di contaminazioni - scarne, persino «gioiose» - fra le componenti espressioniste del dramma e i suggerimenti della sceneggiatura cinematografica, scritta per Pirandello da Adolf Lantz. Formidabile il cast degli interpreti: dal Padre di Virgil Ogisanu che sembra scaturire da una commedia dell'assurdo alla Madre di Mirela Gorea, inedita e palpitante di ferita femminilità; dall'evanescente, quasi «uomo in fumo» del capocomico secondo Horatiu Malaiele alla adolescenziale autorevolezza di Diana Dumbrava, una figliastra che sembra incarnare i turbamenti e i labirinti dello spirito cari a Nabokov, Elia Kazan, Bigas Luna.

CRONACHE

A Carlo Cecchi due Premi Ubu '95

Premi Ubu hanno raggiunto la maggiore età. Il 1995 segna infatti la diciottesima edizione della manifestazione promossa dall'annuario dello spettacolo Il Patalogo. I due premi maggiori (spettacolo dell'anno e migliore regia) sono stati assegnati a Carlo Cecchi per il suo Finale di partita di Beckett. Il premio per la miglior scenografia è andato a Lele Luzzati per il *Pinocchio* del Teatro della Tosse; miglior attore è stato giudicato Massimo Popolizio per i suoi lavori ronconiani (Peer Gynt e Re Lear) e migliore attrice Judith Malina (Maudie e Jane). Fratelli e sorelle del russo Lev Dodin è stato invece riconosciuto migliore spettacolo straniero. Quattro i premi speciali: a Carmelo Bene per il suo ritorno al teatro, a Marco Paolini per il teatro politico, a Giovanna Marini per le musiche del pasoliniano I turcs tal Friul e ad Alfonso Santagata per la ricerca shakespeariana. Il premio «Francesca Alinovi» gemellato con gli Ubu è andato allo Studio Azzurro. La premiazione si è svolta a Milano nel novembre scorso alla Scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi».

GENOVA - È tornato ad animare il sagrato della chiesa di San Matteo, nella cui cripta riposano le spoglie di Andrea Doria, lo spettacolo di Daniela Ardini Delle cose dei Doria. Le tre parti che lo compongono, La chiesa, la piazza, la voce di Vico Faggi, Corsari, di Gian Carlo Ragni e Ritratto di principe con gatto di Elena Bono, sono parse in questa nuova edizione offerta al pubblico a fine agosto, meglio armonizzate e più scorrevoli.

ROMA - Il premio di Drammaturgia in/finita, promosso dal Centro universitario di sperimentazione teatrale dell'Università di Urbino, è stato assegnato a Incantati, parabola dei fratelli calciatori di Marco Martinelli. La giuria ha ravvisato nel testo di Martinelli la strada di un possibile dopo-Fo, dove accanto ad una lucida e caustica parabola politica sulla seconda Repubblica, costituita su un tipico mito d'oggi, il calcio, non si perde di vista il turbamento poetico di un immaginario pasoliniano più vasto e slegato dalla realtà.

GVOZDICKIJ INTERPRETE DI GOGOL' E BABEL'



Le bugie del Revisore sull'amaca del sentimento

ROBERTA ARCELLONI

I Revisore di Gogol' è una commedia difficile, anzi difficilissima da mettere in scena, come lo sono spesso i testi perfetti, privi di punti deboli, meccanismi così ben congeniati e con tutte le viti e i bulloni così strettamente avvitati che ogni «attrezzo» interpretativo sembra rivelarsi debole, insufficiente. Ci voleva il genio demoniaco di Mejerchol' d per penetrare a forza nell'ingranaggio esemplare di questo testo, ma non per questo privo di misteri, e metterlo in moto con dirompente vitalità. Da allora ci hanno riprovato in tanti, qui in Russia come altrove, ma con esiti tutto sommato modesti. Come modesta è l'ultima messinscena curata dal pur bravo regista Jurij Erëmin al Teatro Puŝkin. Non varrebbe la pena dunque parlarne se a interpretare Chlestakov non ci fosse stato Viktor Gvozdickij. Ecco, questo attore dal fisico altero, elegante (il suo volto ha tratti quasi puskiniani), dotato di una grande tecnica, di una aperta e sanguigna emotività che però tiene sempre ben legata al guinzaglio del personaggio, ha capito una cosa importantissima che Gogol' stesso aveva più volte ribadito: «Chlestakov mente non a sangue freddo o in maniera teatrale, fanfaronesca; egli mente con sentimento». Questo personaggio non è un cinico imbroglione che con le sue frottole mette in luce la corruzione dei piccoli burocrati di provincia, ma un giovanotto vuoto, fatuo, come ce ne sono tanti al mondo, non privo anzi di qualità che in uomini non da nulla sarebbero considerate virtù. È la paura degli altri, l'importanza e gli onori che gli vengono del tutto inaspettatamente tributati che danno il «là» alle sue menzogne, ai suoi «sinceri» voli dell'immaginazione. E Gvozdickij-Chlestakov, arrivato al culmine dell'immedesimazione nella parte che gli hanno assegnato di importante uomo di Stato, vola davvero in scena – è il momento migliore dello spettacolo – aggrappato come un ragno a una grande amaca che ondeggia pericolosamente fin sopra le teste degli spettatori.

Il caso ha voluto che vedessi Gvozdickij in altri due spettacoli in cartellone al Teatro Ermitaž: Il matrimonio di N.V. Gogol' e Arrivederci, morti!, tratto dalla pièce Marija di Isaak Babel' e da altre sue opere. Regista di entrambe le messeinscena, Michail Levitin, personalità di spicco nel teatro moscovita, scrittore di romanzi e da sempre impegnato nel suo piccolo teatro (che fra l'altro fu bruciato alcuni anni fa dalla mafia che ne voleva fare un centro commerciale) a far conoscere la drammaturgia e la letteratura degli anni '20-'30. Anche nella parte dell'impenitente scapolo gogoliano che giunto al momento cruciale del matrimonio, non trovando altra via di scampo, si lancia dalla finestra e se la batte a gambe levate, come in quella dello speculatore ebreo di Babel', quest'attore dà prova della sua straordinaria e passionale presenza scenica, di una espressività comica mai banale ed esteriore, quasi sofferta, si direbbe, a giudicare dall'ombra malinconica che sempre conservano i suoi occhi scuri. Diversissimi fra loro, i due spettacoli, belli e insoliti, recano però il marchio subito riconoscibile di Levitin che non s'accontenta mai del puro e semplice testo drammatico, ma, quasi desiderasse parlarci più degli autori che far rivivere i loro personaggi, allarga spesso l'orizzonte teatrale alla narrativa. Così Il matrimonio, strettamente intrecciato al Diario di un pazzo, assume l'aspetto singolare di una delle tante strane e esilaranti vicende annotate giornalmente in manicomio da Popriscin. In Arrivederci, morti!, spettacolo che alterna, sulla linea dell'espressionismo, le tinte cupe del grottesco e quelle più all'egramente satiriche, al centro di Marija, pièce ambientata nella Pietroburgo dei primi anni della Rivoluzione (ma lo sguardo di Babel' è puntato sui personaggi che vivono ai margini di essa, che la subiscono impotenti o la sfruttano come il ricco ebreo Dymsic) è inca-stonato il bellissimo racconto Di Grasso. Ed è naturalmente Viktor Gvozdickij che ci narra, con partecipe semplicità, la storia dell'effetto «miracoloso» che il celebre attore siciliano in tournée a Odessa provoca sul quattordicenne Babel'.



ASCESA E CRISI DEL PRESTIGIOSO TEATRO UNGHERESE

E IL «KATONA» DI BUDAPEST RICOMINCIA DAGLI ALLIEVI

Nato nell'82 dall'incontro dei registi Gábor Székely e Gábor Zsámbéki, il teatro attirò subito attori di buon livello, desiderosi di uscire da uno stanco accademismo - Gogol, Cechov e Jarry: sette anni di successi, poi la rottura fra i «due Gábor» - Ora in compagnia ci sono soprattutto neodiplomati.

MARIA TERESA ZOPPELLO









1 982-1994. Le due date racchiudono quallo che Gábor Zsámbéki, direttore del teatro, definisce il «primo periodo» del Katona, un percorso durante il quale il teatro ha saputo interpretare, quando non precorrere cambiamenti importanti nella storia e nella scena ungheresi. Da tempo il teatro attraversava una fase di profonda crisi, forse preludio ad un nuovo grande splendore. Ma la realtà, per ora, è amara: pesanti problemi economici, dovuti anche alla grave crisi finanziaria del Paese (e i primi tagli ovviamente sono allo spettacolo), una «fuga di cervelli», attori e no, che ne ha decimato il personale, una compagnia formata attualmente in maggioranza da giovani appena diplomati o addirittura tirocinanti all'Accademia, bravi e generosi ma ancora biso-gnosi di formazione, ed infine una ormai quasi cronica crisi della drammaturgia che, forse traumatizzata dal «cambiamento», sembra incapace di fornire mezzi di interpretazione e conoscenza

Vediamo allora, brevemente, i momenti determinanti nella storia di quello che è stato a lungo «il

primo teatro del Paese». Il Katona, nasce lontano da Budapest, nelle province di Szolnok e Kaposvar, dove negli anni '70 operano come registi e direttori, Gábor Székely e Gábor Zsámbéki, «i due Gábor», come verranno poi chiamati, che insieme ad altri registi e direttori riescono a fondere nelle loro produzioni teatro professionale ed alternativo, producendo a livello politico ed espressivo una miscela esplosiva che, unita all'inarrestabile successo di pubblico e cri tica, porterà al tentativo da parte dei responsabili della politica culturale, di liquidarne l'esperienza, fagocitandola all'interno del Teatro Naziona-le. Difatti, nel '78, «i due Gábor» sono chiamati alla direzione di un Teatro Nazionale ormai immobilizzato nelle performances di alcuni mattatori e primedonne. Soprattutto contro di loro dovranno combattere, nei quattro anni seguenti, i due direttori che nell'82 alla fine abbandonano, per fondare un nuovo, autonomo teatro proprio al teatro-studio del Teatro Nazionale, il Katona, appunto, dal nome del primo, riconosciuto drammaturgo ungherese (1781-1880).

È un atto di grande coraggio, soprattutto da parte di alcuni attori, che dopo un'intera carriera al Nazionale, lasciano per dare vita ad una nuova realtà, trascinati anche da una delle più importanti figure di attore, regista, uomo di spettacolo e teorico quale Tamás Major, per lungo tempo di-rettore proprio del Nazionale, star indiscussa ma anche capace di accettare sfide a volte impietosamente autocritiche. Altri attori, soprattutto giovani verranno da Kaposvar, da Szólnok e da altri

teatri della Capitale.

UNA FABBRICA DI STAR

Cominciano così i «primi sette anni» del Katona, ricordati da uno dei suoi attori, Janos Bán, come gli anni in cui «non si dormiva, ma tutti lavoravamo insieme per il teatro». Sono gli anni in cui vie-ne conquistato il grande successo, nazionale ed internazionale, in cui iniziano le grandi tournées mondiali, che porteranno ogni sorta di premi e riconoscimenti. In questo periodo, la compagnia non funziona come una «comunità» teatrale, come invece avveniva a Kaposvar, di cui mantiene invece il sistema della «rotazione» dei ruoli, per cui non esistono primi attori o ruoli secondari, nemmeno a livello di compenso, ma ognuno lavora per e nell'insieme. Nonostante, o forse gra-zie a ciò, in questi anni il Katona diventa anche una «fabbrica» di star, attori e attrici che assumo-no ruoli di primo piano nel teatro ed anche nel cinema (il basso livello dei compensi degli attori ungheresi, anche e soprattutto oggi, non permette distinzioni tra cinema, teatro, doppiaggio o tele-visione, tutti cercano di lavorare al massimo delle possibilità offerte). Ricordiamo tra gli altri (e si dovrebbero citare i nomi di tutti): György Cserhalmi, Géza Balkai, Gábor Máte, tra gli atto-ri, cui nell'87 si aggiungerà Péter Blásko, l'allievo prediletto da Major, e tra le attrici Juli Básti, Dorottya Udvaros, Mari Csomos, Agi Szirtes. La

BARBARA MELZI A MONACO



Il clochard in soffitta e la signorina in cucina

GRAZIA PULVIRENTI

ontinuate ad essere nostri complici nelle nostre peregrinazioni». È questo l'invito rivolto da Eberhard Witt, soprintendente del Bayerisches Staatsschauspiel di Monaco al suo pubblico nel programma di presentazione della stagione in corso. Ed in effetti gli spettacoli che lo Staatsschauspiel monacense propone, insieme anche alle altre nu-merose sale della capitale bavarese, rappresentano delle vere e proprie scorribande nelle distese del teatro di ogni epoca e di ogni Paese.

Questo spirito accomuna due produzioni così diverse per natura e modalità di realizzazione quali la Signorina Giulia di August Strindberg, che ha debuttato con la regia di Matthias Hartmann al Residenztheater dello Staatsschauspiel ed Il guardiano di Harold Pinter nel Werkraum

dei Münchner Kammerspiele.

L'opera dello scrittore inglese che risale al 1960 mostra nella accurata e ben ritmata regia di Gerd Böckmann, con le essenziali e funzionali scene di Paul Lerchbaumer (autore anche dei costumi), come certo teatro «impegnato» sia riuscito ad evitare le pastoie degli accadimenti caduchi ed abbia coniugato problematiche prettamente sociali a quelle esistenziali, superando così quella barriera artatamente erta fra la sfera privata e quella sociale.

Tanto che ci sembra di poter concludere alla luce dello strano incontro di Davies con Aston e Mick che non sia solo la società capitalistica del consumismo a guastare l'uomo, ma lo smarri-

mento di ogni etica e di ogni valore umano, a portare all'isolamento, all'incomunicabilità, a rapporti umani basati solo sull'interesse e sullo sfruttamento dell'altro.

Nella straordinaria interpretazione di Rudolf Wessely, un attore della vecchia guardia, giunto nella maturità ad un elevato grado di asciuttezza interpretativa, filtrata però attraverso intense vibrazioni emotive e convogliata tramite uno strumento vocale duttile e capace di «agire» in virtù della modulazione dei fiati, dell'uso di accenti, degli accorti cambi di ritmo, come sanno ormai solo gli attori della vecchia scuola (per lo meno nei Paesi di lingua tedesca), prende corpo l'ambigua figura del clochard Davies che unisce alla prosopopea di certi vinti che vogliono credere d'essere vincitori, la tracotanza di chi ormai sa di non aver più nulla da perdere. Ma l'aspetto sinistro del personaggio è rappresentato dall'opportunismo che lo spinge - in una situazione di grande equivoco – ad allearsi con il potente di turno, Mick, ripudiando, ed in certo modo tradendo, quel reietto della società, quel misterioso giovanotto che, pur essendo fratello del ricco Mick, vive in un sottotetto pieno di vecchio ciarpame e d'umido, e dove con apparente altruismo accoglie il vecchio barbone, precedentemente soccorso in una baruffa.

In realtà l'incontro che avviene fra i tre nella soffitta si trasformerà in una piccola parabola dell'incomunicabilità e dell'egoismo: il giovane in giubbotto di pelle e capelli a spazzola, interpretato con corretta freddezza da Axel Milberg, si interessa al vecchio, solo perché crede di poterlo poi sfruttare nei lavori di restauro dello stabile che gli appartiene; il vecchio imbonitore cerca di vendersi al miglior offerente, e la miseria della sua condizione che lo spinge ad ogni ipocrisia risulta toccante, al di là dell'abiezione del comportamento; il misterioso fratello, il sobrio e flemmatico Stefan Hunstein, occupato dal solo pensiero di costruirsi una capanna di legno, risulta essere vittima di un elettroshock subito da ragazzo per volontà della madre che non ne condivide le originalità caratteriali, rivelandosi nella narrazione di questo episodio la vera vittima della società. Anche lui però agisce non per altruismo, come si è indotti a ritenere dapprincipio, ma per caso, non nutrendo nessun sentimento di pietà per il povero barbone e non esi-

tando a rimetterlo alla porta per via non del tradimento di cui forse non si è neanche reso conto, ma del fastidio provocatogli dal suo russare notturno.

Lo scontro sociale, tracciato da Strindberg nello sfondo della vicenda della Signorina Giulia viene quasi del tutto annacquato e cancellato nell'allestimento curato dal giovane Matthias Hartmann che ha prediletto la componente psicologica dell'incontro-scontro – ambientato da Momme Röhrbein su un grande tavolo da cucina – fra la nobile contessina, interpretata dalla giovane e sensibilissima Barbara Melzl che ha messo ben in luce la debolezza della ragazza, ed il servitore, Oliver Stokowski, che ha dato vita ad un personaggio abilmente sfaccettato nella sua boria di macho conquistatore e nelle paure che travagliano il suo animo troppo spesso umi-

recitazione, punto di forza del teatro unisce l'insegnamento di Stanislavskij a quello di Brecht (merito soprattutto di Major), l'obiettivo comune è il testo, attraverso la mediazione del regista. Il repertorio è soprattutto classico, ma resta viva l'attenzione alla drammaturgia ungherese.

Tra le regie «storiche» ricorderemo di Zsámbéki, L'ispettore generale di Gogol (1987-88); di Székely, Catullus, dell'ungherese Milan Füt ('86-87); e di Tamás Ascher, che ha iniziato proprio con Zsámbéki a Kaposvar, Tre sorelle e Platonov di Cechov ('85-86 e '89-90).

Una compagnia di grandi attori al servizio di registi inventivi ed interessati alla ricerca: rapidamente il Katona forma un «suo» pubblico, fatto di intellettuali ma anche di giovani che, grazie anche ai prezzi contenuti, lo segue fedelmente sostenendolo anche nelle battaglie con la censura, non esplicita ma ugualmente attenta a rallentare certe regie come nel caso dell' Ubu re di Zsámbéki ('84-85).

Nell'89, la collaborazione tra i due Gábor improvvisamente finisce; Székely lascia il Katona e la Capitale per la provincia. Con la rottura tra i due direttori, qualcosa si rompe definitivamente anche nel teatro e nella compagnia. Nonostante continuino i successi internazionali, rapidamente arriva la crisi. Nella scelta del repertorio sembra perdersi la sintonia coi tempi e il pubblico, tanto che qualcuno, ricordando un leggendario spettacolo della compagnia, parla di «esercizi di stile», intendendo una grande capacità di valorizzare i singoli elementi, spesso «parcheggiati» da anni in ruoli di grande successo ma ai quali non si sanno offrire stimoli ulteriori; e quella di sfruttare adeguatamente e di trattenere i giovani talenti. Un nome fra tutti potrebbe essere quello di János Csanyi, giovane attore-regista, allievo di Zsámbéki all' Accademia, in forza per due anni al Katona, che poi abbandona per approdare nel '95, con un ammirevole sforzo «autoproduttivo», al grande successo della regia del Sogno di una notte di mezza estate; o ancora Zoltan Varga, che nell'86, fresco di diploma, si rivela interprete d'eccezione in Testa di pollo di György Spiro, e vi resta «confinato» fino al '94, quando decide di passare ad un altro teatro. La spia più rilevante della difficoltà di Zsámbéki a misurarsi con una nuova generazione attoriale è data dal «caso», anzi dai «casi» clamorosi suscitati dalla sua regia di Hamlet.

Destinato al Kamra, il teatro-studio del Katona, lo spettacolo è costruito per un numero ristretto di spettatori, costretti dalla scenografia ad una fisicità ravvicinata, quasi imbarazzante, con gli attori, che recitano al centro in uno spazio nero, vuoto, illuminato dalla luce a volte accecante dei riflettori. Lo spettatore è così costretto a spiare ogni
minimo movimento di un conflitto mortale di forti personalità ma anche la tragedia di una generazione, quella dei giovani ungheresi, lacerata tra
vecchio e nuovo. Nel '92, il ruolo di Amleto viene
affidato ad un giovane attore di talento che però
entra in conflitto con il regista. Viene sostituito da
un altro giovane attore, Gergo Kaszás, il cui apporto attoriale è determinante per creare il grande

successo dello spettacolo. Un critico ha paragonato l'interpretazione di Kaszás alla vista di un samurai che si suicida in scena. Ed è vero. Ma è un samurai niente affatto travolto dalla passione, ma animato da una disperazione fredda, filtrata da una intellettualità che gli fa quasi dissezionare, scientificamente, se stesso. La clamorosa affluenza di pubblico, soprattutto di giovani, allo spettacolo, la riconosciuta grandezza dell'interprete non hanno però impedito che anche Kaszás interrompesse la sua attività al Katona per conflitti con il regista-direttore. E le fughe sono continuate, alimentate anche dal ritorno sulla scena budapestina di Székely che dal '94 è diventato direttore del Nuovo Teatro (Új Szinhaz), in cui gran parte della compagnia del Katona è confluita.

Zsámbéki ha spesso ripetuto di non meravigliarsi tanto per gli abbandoni, quanto di essere riuscito per così tanto tempo a tenere insieme personalità così forti. Ora la sua compagnia è formata in gran parte dai suoi (ex o attuali) giovani allievi.

A pag. 26, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Agi Szirtes, Juli Básti e Erika Bodnar in «Tre sorelle» diretto da Tamás Asher; Janos Bán, Dénes Újlaki, Zoltan Várga e Vilmos Vájdai in «Testa di pollo» di Spiro, diretto da Gábor Zsámbéki; József Hórvath, Agi Bértalan, Péter Bláskv e Juli Básti ne «L'ispettore generale» di Gogol' diretto da Zsámbéki; Ferenc Léngyel, Gergö Kaszás e Vilmos Vajdai nell'«Amleto» messo in scena da Zsámbéki.

LABORATORIO TEATRO SETTIMO GARYBALDI TEATRO 1995/1996

Via Garibaldi, 4 - Settimo Torinese

Dal 21 al 26 novembre - D. Castaldo e L. Occelli in IN LAUDE A LOSANTO NICOLA DA MIRAFIORI Sermoni, fioretti e canti scritto e diretto da D. Castaldo.

Dal 28 novembre al 3 dicembre - Teatro Settimo - AQUARIUM ideazione e regia L. Diana, R. Tarasco, A. Zamboni

Dal 6 al 9 dicembre - Paradoxo - ERA LÌ, COSÌ di E. Lukacic. Regia M.A. Pingitore

Dal 12 al 17 dicembre - Teatro Settimo/Mariella Fabbris in IL MESTIERE DELL'ATTRICE (ma che maniera far sempre finta di essere un'altra!) da Shakespeare, Brecht, Bartoli, Anouhil, Verga. Regia S. Gonella

Dal 24 al 27 gennaio - Teatro di Dioniso/Valter Malosti in CUORI: UN PO-STER DEI COSMOS adattamento e regia V. Malosti

Dal 30 gennaio al 2 febbraio - Teatro della Valdoca - FUOCO CENTRALE di M. Gualtieri. Progetto luci e regia C. Ronconi

Dal 7 al 10 febbraio - M. Baliani in RE LEAR da W. Shakespeare

Dal 13 al 16 febbraio - Magazzini/Sandro Lombardi in EDIPUS di G. Testori. Regia F. Tiezzi. Premio Ubu 1994 per regia ed interprete

Dal 21 al 24 febbraio - Dottor Bostik LA VALLE DEL CAOS testo e regia D. Arru

Dal 27 febbraio all'1 marzo - Japigia Teatro AMLETO E LA STATALE 16 testo e regia M. Dammacco

Dal 25 al 30 marzo - M. Marcidoris e F. Mimosa L'ISI FA PINOCCHIO (MA SFAR LO MONDO DESIEREBBE IN VER) scene e costumi D. Dal Cin. Direzione M. Isidori

Dal 3 al 6 aprile - Il Gruppo della Rocca PASOLINI: PAROLE E MUSICA Un'avventura parallela. Regia O. Corbetta

Dal 9 al 13 aprile - Alfieri LA FORTEZZA VUOTA scenografia M. Agostinetto. Testo e regia L. Nattino

MARZO 1996 - DIVINA: OSSERVATORIO SUL TEATRO CONTEMPO-RANEO FEMMINILE

ARTE - PROGETTO SCUOLA - In collaborazione con l'assessorato all'Istruzione e Cultura del Comune di Settimo Torinese.

Da ottobre 1995 a maggio 1996 verranno proposti spettacoli, laboratori, incontri con operatori del settore. In scena le produzioni di Teatro Settimo, Granbadò, Koreja, D. Castaldo, Le Nuvole, Teatro del Setaccio, Giocovita, Centro Teatro di Figura, Japigia Teatro, Dottor Bostik, Giallomare.

> Uffici: via Roosevelt 8/a - Settimo Torinese (Torino) Tel. 011/8971746-80046700 - Fax 011/8970851



STAGIONE '95/96

AMLIETO

Il principe non si sposa di Stefano Benni (novità) regia di Giorgio Gallione con i BRONCOVIZ

(Marcello Cesena, Maurizio Crozza, Ugo Dighero, Mauro Pirovano e Carla Signoris) scene di Gianni Quaranta - costumi di Valeria Campo musiche di Paolo Silvestri

LE FARFALLE DI MONTALE

di Ernesto Franco (novità) regia di Giorgio Gallione con Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino scene di Angelo Panzuto - costumi di Valeria Campo

L'ISOLA DEGLI OSVALDI

(ripresa)

Visioni, racconti e malie da «Stranalandia» di Stefano Benni drammaturgia e regia di Giorgio Gallione con Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino scene e costumi di Daniela Dal Cin - musiche di Paolo Silvestri

BONAVENTURA E I CAVOLI A MERENDA

(ripresa)

da Sergio Tofano
drammaturgia e regia di Giorgio Gallione
con Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino
scene di Sergio Fedriani - costumi di Valeria Campo
musiche di Paolo Silvestri

LA GRAMMATICA DELLA FANTASIA

. (ripresa)
da Gianni Rodari
drammaturgia e regia di Giorgio Gallione
con Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino
scene di Sergio Fedriani - costumi di Valeria Campo
musiche di Paolo Silvestri

PER INFORMAZIONI:

Teatro dell' Archivolto -Tel. 010/292427-281409 - Fax: 010/299689



LETTERA DALL'ARGENTINA

SCENE DAL «DESEXILIO» NEI TEATRI DI BAIRES

Juan Carlos Gené, direttore del Teatro Municipal General San Martin, illustra la situazione teatrale del suo Paese vent'anni dopo il golpe militare.

GIUSI DANZI

A ttore, regista e drammaturgo, dal 1993 Juan Carlos Gené è direttore del più importante teatro di Buenos Aires: il Teatro Municipal General San Martin.

HYSTRIO - Quali sono stati i momenti più importanti della sua avventura teatrale?

GENÉ - La scoperta del teatro è avvenuta quando avevo vent'anni, nel 1951, attraverso il contatto con i maestri, la collaborazione con loro, la realizzazione di spettacoli. Nel 1968 ho iniziato a lavorare in ambito sindacale come membro dell'Associazione Argentina Attori: sono stato segretario culturale, segretario generale e presidente dell'Associazione; tutto questo mi ha dato una visione molto più reale, concreta ed umile dell'esercizio della professione e mi ha fatto comprendere la mancanza di mezzi, lo stato di povertà permanente degli attori. Con il golpe militare, il mio lavoro si è interrotto ed ho dovuto iniziare da zero altrove. Sono iniziati così otto anni di esilio in Venezuela ed in seguito dieci anni di permanenza volontaria al di fuori del Paese perché nel frattempo ero riuscito a creare situazioni che non potevo lasciare.

HY - Come ha vissuto l'esperienza dell'esilio?

G. - All'inizio questa realtà è stata terribile, ma, col tempo, si è rivelata molto stimolante e creativa soprattutto per il lavoro iniziato a Caracas col Celcit, il Centro latino-americano di creazione e di investigazione teatrale che ha sede in Spagna, filiali in Europa ed in tutta l'America Latina. Sempre a Caracas ho creato il Grupo Actoral 80 lavorando come drammaturgo, regista ed attore oltre che insegnante. Dal '93 sono tornato a vivere a Buenos Aires, iniziando un lungo processo di «desexilio», che significa riadattarsi ad un Paese che è cambiato molto e che non è più quello che io lasciai. Ora sono direttore del Teatro San Martin. La cosa curiosa è che mi hanno offerto tre volte questo posto ed io ho sempre rifiutato, ma, come tutti gli argentini, essendo molto legato a questo spazio, che sta vivendo una difficile situazione, alla fine ho accettato l'incarico e mi sono lanciato in questa avventura.

HY - Qual è, oggi, la situazione del teatro argentino per quanto riguarda il livello artistico? G. - Nel panorama latino-americano, il teatro ar-

G. - Nel panorama latino-americano, il teatro argentino si caratterizza per un alto livello professionale, soprattutto per quanto concerne la qualità degli attori della zona del Rio della Plata, in particolar modo a Buenos Aires. Devo sottolineare, però, che questa professionalità, indiscutibile, ha spesso comportato una correttezza poco incline al rischio e all'avventura creativa. In questo momento, si possono riscontrare due tendenze: da una parte troviamo il teatro commerciale abbastanza sofisticato e di successo, dall'altra un'enorme quantità di gruppi composti in gran parte, ma non solo, da giovani.

HY - Questa stessa realtà è riscontrabile anche in altri Paesi dell'America Latina? G. - Penso che questo sia un fenomeno tipicamente argentino, in particolare di Buenos Aires. Nel corso di questa stagione sono stati presentati circa 120 spettacoli di cui il 70 per cento è stato realizzato dai gruppi di cui parlavo prima. La quantità di gente che studia e fa teatro è impressionante: la sola Associazione Studenti di Teatro conta più di quattromila iscritti ufficiali. Oggi, la realtà più rappresentativa è data da alcune persone che, quindici anni fa, iniziarono a produrre per proprio conto, in assoluta autogestione, realizzando delle proposte veramente eccellenti: mi riferisco in particolare ad alcuni gruppi fra cui El Periferico de Objectos, La Banda de la Risa, La Quadrilla, El Grupo de la Guarda.

HY - Come è organizzata la gestione delle sale teatrali in rapporto alla legislazione vigente? G. - La legge relativa all'apertura delle sale era molto rigida, ma a partire dagli anni Sessanta si è notevolmente ammorbidita ed è abbastanza tollerante rispetto alle norme di sicurezza. Il 70 per cento degli spettacoli viene allestito in spazi non teatrali come, ad esempio, cantine, negozi, cortili. In questo momento, la vera difficoltà da superare per aprire una sala è rappresentata dal costo di mantenimento, vista la grave crisi economica che sta vivendo il Paese, la più grave di questo ultimo secolo.

HY- Che cosa significa per Gené fare teatro ogoi?

G. - Realizzare spettacoli rappresenta per me una forma di preghiera. In fondo, il teatro è un esercizio di perfezione inutile perché alla perfezione non si arriva mai; però è inutile come il vivere che è un modo di lottare inutilmente contro la morte. Mi fermo qui.



Teatro Comunale di Treviso

stagione di prosa 1996

20 e 21 gennato - Teatro Stabile di Firenze FINALE DI PARTITA di S. Beckett interpretazione e regia di C. Cecchi

23, 24 e 25 gennaio - Compagnia Gabriele Lavia II. GIARDINO DEI CILIEGI di A. Cechov - con M.

Guerritore, G. Lavia - regia di G. Lavia

29, 30 e 31 gennaio - Compagnia della Rancia

FREGOLI di S. Marconi - testo di U. Chiti - con A. Brachetti - regia di S. Marconi

7, 8 e 9 febbraio - Teatro Stabile dell'Umbria

LE SMANIE PER LA VILLEGGIATURA di C. Goldoni - regia di M. Castri

13, 14 e 15 febbraio - Esse Emme

II. PAESE DEI CAMPANELLI di Lombardo e Ranzato - interpretazione e regia di S. Massimini

23, 24 e 25 febbrato - Comunità Teatrale

UN MARITO IDEALE di O. Wilde - con A. Tieri, G. Lojodice - regia di G. Sepe

5, 6 e 7 marzo - Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia

L'AVVENTURA DI MARIA di I. Svevo - con G. Ferzetti, P. Zappa Mulas - regia di N. Garella

22, 23 e 24 marzo - Teatro degli Incamminati

OTELLO di W. Shakespeare - con U. Orsini, F. Branciaroli - regia di G. Lavia

2, 3 e 4 aprile - Plexus T

IL VISITATORE - di E.E. Schmitt - con T. Ferro e K. Rossi Stuart - regia di A. Calenda

9, 10 e 11 aprile - Teatro Stabile delle Marche

LA MADRE CONFIDENTE di Marivaux - con V. Moriconi - regia di F. Però

9, 10 e 11 maggio - Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia

I TURCS TAL FRIUL di P.P. Pasolini - con L. Morlacchi - regia di E. De Capitani



CON L'ARLECCHINO SOLERI NEL GIAPPONE ANTICO

L'ATTORE DEL KYOGEN? UN CHAPLIN ASIATICO

A Oguni, villaggio arcaico e incontaminato, un festival sull'espressività corporea che ci ha fatto conoscere un'arte del recitare vecchia di 1.600 anni.

TONIO LOGOLUSO





n viaggio verso il Giappone con Ferruccio Soleri per uno stage di una settimana sulla Com-media dell'Arte e per alcune repliche dello spettacolo Arlecchino e gli altri, sorge spontanea la domanda sul come verrà accolta la proposta di un linguaggio teatrale così distante rispetto a quello consolidato ormai da centinaia d'anni in un Paese con profondissime radici storiche. È forte anche il desiderio di scoprire se e in che misura abbia attecchito in Giappone la cultura occidenta-le, e soprattutto, quella italiana: l'occasione è fornita dall'«International art action in Oguni», festival di teatro internazionale che ha come tema l'espressività corporea e prevede la presenza, oltre che di Ferruccio Soleri col suo spettacolo antologico sui personaggi della Commedia dell' Arte, anche performances di Teatro Nô, Kabuki e Kyogen e una esibizione di mimo Marcel Mar-

L'impatto col Giappone è incredibile: veniamo subito immersi in una realtà che sembrava dimenticata e proprietà ormai esclusiva della memoria e dell'immaginario: Oguni è infatti un paese che nulla ha a che vedere con i riferimenti dell'alto sviluppo tecnologico e industriale coi quali siamo abituati a identificare oggi il Giappone. Siamo invece di fronte ad un villaggio con un'incredibile estensione territoriale, ricco di boschi, coltivazioni, risaie e con natura incontaminata. È qui, in occasione degli stages che ragazzi giapponesi e francesi seguono su varie discipline di tecnica

corporea che incontriamo uno dei maestri di Kyogen, Mansaku Nomura, e il danzatore (anche direttore artistico del festival) Shiro Daimon.

HYSTRIO - Quali sono le caratteristiche del Teatro Kyogen?

NOMURA - Innanzitutto la semplicità, la possibilità di comunicare, attraverso movimenti semplici e gestualità profonda, sentimenti e racconto semico.

HY - Il Kyogen ha subito trasformazioni nel tempo?

N. - Indubbiamente ogni generazione che si affaccia offre una visione che si confronta con l'epoca e le nuove idee, conservando però sempre la straordinaria impronta storico-culturale di un'arte che ha 1.600 anni di vita.

HY - È possibile rintracciare affinità tra Kyogen e cultura occidentale?

N. - Senz'altro, e senza andare troppo indietro con gli anni. Mi sentirei di affiancare il Teatro Kyogen a quello che Charlie Chaplin e il suo Charlot hanno divulgato attraverso il cinema: una comicità amara o tristezza comica che dir si voglia, tesa a scandagliare l'universo dell'animo umano. Il significato stesso della parola Kyogen richiama alla pace e al divertimento.

HY - Esistono rapporti col teatro italiano? N. - La Commedia dell' Arte ha sicuramente degli

N. - La Commedia dell'Arte ha sicuramente degli elementi, soprattutto stilistici, che la accomuna al Kyogen. Come genere però credo che le pièces di Kyogen siano più vicine alla farsa, e quindi più facilmente collegabili a Molière e alla Francia. Al nostro fianco ha seguito la conversazione Shiro Daimon, danzatore e direttore artistico del festival (molto bello il suo spettacolo all'interno del festival, realizzato con la presenza di Steve Lacy, grande sassofonista. La sua arte si chiama «Daance», una miscela di danza contemporanea e danze tradizionali orientali). Daimon ha avuto il grande merito di portare il teatro in un paese come Oguni che, avendo origini contadine, ha raramente avuto la possibilità di sviluppare un interesse effettivo per le arti sceniche. Un'occasione unica dunque per questo villaggio, dove sembra esista uno scudo perimetrale atto a preservarlo da qualsiasi tipo di contaminazione.

HY - Com'è nata l'idea del Festival di Oguni?

DAIMON - Oltre alla logica della proposta culturale che è sempre momento di crescita, c'era anche la volontà di creare nuovi punti di riferimento espressivi in una città poco toccata dalle forme artistico-spettacolari.

HY - Risultati?

D. - Ottimi, considerato che non abbiamo avuto il supporto di alcuno sponsor e tutto è stato realizzato soltanto in collaborazione col governo. L'elevata qualità artistica degli spettacoli ha creato poi un precedente importante, per cui si mira a rendere fisso l'appuntamento col Festival di Oguni.

HY - E la scelta di concentrare l'interesse del festival sull'espressività corporea? D. - Voluta. Credo molto nell'azione, nella possi-

D. - Voluta. Credo molto nell'azione, nella possibilità di comunicare oltre la parola, e in questo modo i vari stili del lavoro sul corpo, sul gesto, sul movimento, hanno creato un momento di ideale simbiosi tra tutte le discipline.

HY - Che sviluppi sta avendo il teatro italiano in

Giappone?

D. - Molto buoni, e la presenza di Ferruccio Soleri lo testimonia. La cultura dei De Filippo, Pirandello, Goldoni, e a breve sicuramente di altra drammaturgia comincia a far sempre maggior presa sul pubblico giapponese; anche lo spirito del festival ha vissuto nell'ottica dell'unione delle culture orientali e occidentali.

Salutiamo Mansaku Nomura e Shiro Daimon prima di dare un arrivederci al Giappone dopo due settimane di ospitalità. Restano impresse nella mente, oltre al successo tributato a Ferruccio Soleri e al suo spettacolo Arlecchino e gli altri, la bellezza quasi irreale del paesaggio di Oguni e la realtà di Kamakura, Yokohama e Tokyo, di quelle città da cui si è passati in occasione dello spettacolo, e che ci hanno ricondotto al Giappone frenetico ma estremamente ordinato che conosciamo.

Nella foto, da sinistra a destra, Ferruccio Soleri in Giappone; Mansaku Nomura.



ARCHITETTURE, COSTUMI E SCENOGRAFIE IN UNA BELLA MOSTRA

TRIENNALE: TEATRO CINESE FRA TRADIZIONE E REALTÀ

Dalle prime manifestazioni degli sciamani, ai giullari di corte, all'Opera di Pechino e, con la fondazione della Repubblica, l'avvento del «teatro parlato» e l'apertura all'Occidente - Ma oggi i giovani amano meno il teatro.

ANNA CERAVOLO



della Triennale di Milano, si è inaugurata la mostra «Teatro cinese: architetture, costumi, scenografie». Ce ne parla la curatrice Rosanna Pilone.

HYSTRIO - Perché questa mostra?

PILONE - Per il motivo per cui sono fatte tutte le mostre: la conoscenza, e questa cultura è pressoché ignota in Italia. Si sarebbe potuta invitare una compagnia a dare spettacolo qualche sera, ma una mostra lascia più spazio alla riflessione. C'è bisogno di creare degli stimoli, per questo la vorremmo una mostra itinerante, che fosse vista in Europa; per ora siamo in trattative con la Germania. In
Italia, purtroppo, abbiamo ancora un orizzonte limitato. Il nostro mondo teatrale, specialmente, è
molto chiuso. C'è molta arroganza, io credo, la
convinzione di essere la prima cultura al mondo,
e su questo non sono d'accordo. Noi non siamo la
prima cultura al mondo; non siamo neanche l'ultima, certo. In Oriente ci sono culture stupende e
il nostro è un paesino piccolo, il mondo è vasto, e

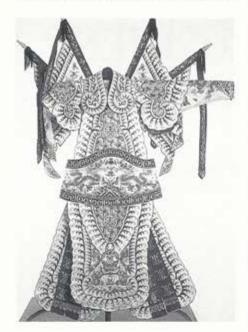
noi ce ne stiamo qui coi nostri problemini, anche teatrali.

HY - A che pubblico è rivolta la mostra?

P. - È rivolta a tutti, non solo ad esperti di teatro. È una mostra quasi didattica, proprio perché la conoscenza di base è scarsa.

HY - Com'è strutturata la mostra, e quali sono i pezzi in esposizione più significativi?

P. - Io direi tutti, e non per presunzione. La mostra è strutturata secondo un percorso che dalle origini, dalle prime manifestazioni degli sciamani, dei giullari di corte e degli acrobati arriva all'oggi. Teniamo presente che in Cina i vari generi hanno sempre coesistito insieme. L'opera era cantata, danzata, recitata; non come da noi con il melodramma, poi il balletto, poi il teatro di prosa. Come vuole la filosofia cinese tutti gli aspetti devono confluire in un tutto globale, senza scissioni. Nella seconda parte sono esposti numerosi modellini di teatri. La terza sezione è dedicata



all'Opera di Pechino che è il teatro dell'Ottocento, l'ultimo grande teatro cinese. Questo genere richiede ruoli fissi; ad ogni personaggio corrisponde un trucco, un costume e non è assolutamente possibile uscire dal ruolo. Per questo spesso lo si definisce teatro confuciano, perché secondo Confucio ogni cittadino deve stare nel proprio ruolo: l'imperatore, come l'aristocratico, come il contadino; egli voleva una società immobile di ruoli fissi. In teatro era lo stesso. L'ultima parte riguarda il Novecento. Con la fondazione della Repubblica nel 1911 il teatro classico, cioè l'Opera di Pechino, entra in crisi. Nasce il teatro di prosa. Naturalmente grazie all'incontro con l'Occidente perché ci sono molti intellettuali che studiano in Înghilterra, în Francia, e che per la prima volta conoscono un teatro che, contrariamente alla loro tradizione, è solo parlato. E la nascita del teatro di prosa è, per la Cina, l'innovazione teatrale del secolo. Con l'avvento del teatro di prosa in molti hanno accusato la Cina di aver copiato dall'Occidente. Dire «copiato» è eccessivo, hanno semplicemente studiato ciò che fanno gli occidentali. Certamente questo «teatro parlato», come lo chiamano, è più legato alle città, che non ai villaggi contadini. Le città sono le zone più ricche, in città ci sono gli intellettuali, c'è più movimento, più fermento a livello di pensiero. Chiaro che in un villaggio sarà dura vedere un teatro di prosa. HY - In che modo ancora l'Occidente ha eserci-

tato delle influenze sul teatro cinese?

P. - Secondo me la Cina dall'Occidente ha tratto la regia e la scenografia, che non esistevano. Nel teatro classico non c'era scenografia: si usavano un tavolo, due sedie, e basta. Era un teatro simbolico. Poi la regia, dove prima dominava il maestro-attore che dirigeva gli altri, stabiliva i compensi, decideva di ogni cosa. Gli attori d'altra parte erano imprigionati in una partitura rigida e fissa, non avevano nessuna libertà creativa. In condizioni simili non potevano esserci innovazioni. In seguito, invece, la Cina ha avuto dei grandi registi. Le cito solo Huang Zuolin che sosteneva una via cinese al teatro, rimanendo nel solco della tradizione, senza spostamenti ad Occidente.

HY - E gli artisti occidentali hanno guardato al teatro cinese?

P. - Qualcuno sì, ma l'Italia è un caso un po' par-



ticolare perché non ha una tradizione di studi orientali come invece può vantare l'Inghilterra o la Francia. Alla base c'è che l'Italia non ha avuto parte alla dominazione coloniale in Asia. So che Eugenio Barba si è interessato al teatro cinese, e che Nicola Savarese ha scritto dei libri nei quali ha preso in esame anche il teatro dell'Oriente. Ho nominato prima Huang Zuolin: è venuto a parlare delle sue regie di Shakespeare proprio a Lecce dove insegna Savarese. Strano che un regista cinese vada a Lecce, ma evidentemente lì c'era un interesse. Qui a Milano, invece... bé, non voglio far polemiche.

HY - Gli autori e i registi italiani sono conosciuti in Cina?

P.- Per il momento no, mi riferisco ai registi. Anche se credo che sappiano chi è Strehler. Fra gli autori ultimamente si è rappresentato Goldoni, e la tv ha dato un'opera di Pirandello che ha avuto 300 milioni di telespettatori; bé, li sono un miliardo e due... Probabilmente incuriosiva, e poi gli intellettuali cinesi amano Pirandello, lo ritengono l'autore del dubbio, colui che pone degli interrogativi. Goldoni invece, per loro, è l'autore del teatro realista. Certo, abituati com'erano a recitare in modo forzato... per loro Goldoni è solo realismo. HY - Tornando alla mostra: ci saranno degli incontri di approfondimento, tra cui la presentazio-

contri di approfondimento, tra cui la presentazione del suo libro Oltre la maschera. Com'è nata l'idea del libro?

P. - Nell'Ottocento le donne non potevano recitare per cui gli uomini interpretavano le parti femminili. Quando ero in Cina mi sono state raccontate delle storie straordinarie su questo argomento. Dapprima volevo scrivere un saggio, poi siccome i saggi non li legge nessuno ho pensato di scrivere un romanzo breve sull'addestramento di questi attori che erano chiamati «dan». Erano i bambini poveri dei contadini che venivano comprati e portati nelle città. Lì, vicino a un maestroattore per sette, otto anni erano addestrati a fare le donne sulla scena, ed era una violenza dentro la violenza. A sedici anni venivano messi sul palcoscenico. A ventuno, ventidue anni erano attori finiti. Molta prostituzione, molta omosessualità: era un ambiente pazzesco. Presenteremo anche Tradizione e realtà del teatro cinese, il primo libro in italiano sul teatro cinese. È scritto da Yu Weijie, docente dell'Accademia teatrale di Shangai e attualmente in Germania per il PHY D.. Ci sarà anche uno stage di trucco, molto importante in Cina dove non viene usata la maschera.

HY - Che spazio occupa e che funzioni ricopre oggi il teatro all'interno della società cinese?

PR. - Come da noi la situazione è mutata: c'è il cinema, la televisione; l'ultima volta che sono stata
a Shangai, un anno fa, imperava il karaoke. È un
momento di transizione, questo, per la Cina. E poi
si sa, il teatro comunque costa, anche in Italia è in
crisi. Le nuove generazioni sono poco interessate
al teatro e lo dimostra anche il fatto che sono molto pochi gli allievi delle scuole di teatro classico.
Credo che rimarrà solo come testimonianza del
passato.

HY - Credevo che l'Opera di Pechino dopo la crisi durante la Rivoluzione culturale fosse tornata in auge.

P. - La Rivoluzione culturale l'aveva completamente spazzata via, ma ora a Pechino ci saranno



rappresentazioni una volta al mese.

HŶ - Oggi, a distanza di tempo, come giudica la Rivoluzione culturale? Ha contribuito a far progredire o a far regredire il teatro?

P. - Per certi aspetti è stata nefasta. Però ha permesso uno stacco totale dal passato. Di sicuro è stata una follia per come si è svolta, ma forse alcuni interventi erano a ragione. Noi non possiamo capire certi problemi: un miliardo e due di popolazione, e allora c'era un tasso di analfabetismo e molta povertà.

HY - Quali temi tratta il teatro di prosa contemporaneo?

P. - Il tema attuale è come porsi di fronte al consumismo occidentale: se accettarlo in toto, oppure se cercare di mantenere la propria identità, la propria eredità.

HY - Quale futuro si può prospettare per il teatro cinese?

P. - La televisione, l'informatica, la telematica avanzano; è come se mi chiedesse quale futuro si può prospettare per il libro. Io prospetto poco fu-

A pag. 31, maschere cinesi. In questa pagina, da sinistra a destra, un costume cinese; l'affiche della mostra; le diaboliche scarpine per i piccoli piedi fasciati fin dalla più tenera età.

MILANO - «Il mondo di Buzzati», questo il titolo dell'omaggio allo scrittore, giornalista e pittore, che si è svolto nel novembre scorso, alla Società Umanitaria. Nel corso della serata, che ha dato il via a una mostra di quadri di Buzzati utilizzati per le copertine dei suoi libri e a una rassegna di film tratti dalle sue opere, la figura singolare se non unica di questo scrittore è stata ricordata, fra gli altri, da Gaetano Afeltra, Indro Montanelli, Giulio Nascimbeni e Guido Vergani.

MILANO - L'abbonamento «Invito a teatro», promosso dall'assessorato alla Cultura della Provincia di Milano, è giunto quest'anno alla sua diciassettesima edizione. Otto gli spettacoli a scelta su trentasette proposti da quattordici teatri di produzione milanesi. L'iniziativa, che ha lo scopo di favorire la crescita del pubblico teatrale, soprattutto quello giovanile, ha toccato nella scorsa stagione i settemila abbonati.



UN PRIMO ESPERIMENTO IN EMILIA ROMAGNA

ANCHE IL TEATRO INFORMA CON IL SISTEMA INTERNET

L'Ater ha realizzato il primo data base degli appuntamenti teatrali in area regionale - Il presidente e il responsabile dell'iniziativa ci spiegano caratteristiche e vantaggi del nuovo procedimento informativo non su carta.

FURIO GUNNELLA

Ater (Associazione Teatri Emilia Romagna) ha realizzato il primo data base degli appuntamenti teatrali riferito ad una intera regione, l'Emilia Romagna, e l'ha inserito in rete Internet. L'indirizzo è: http://www.regione.emilia-romagna.it/. All'utente vengono of-ferte varie possibilità di ricerca, per luoghi, per generi e per date, tutte sovrapponibili tra loro. Înoltre si possono visualizzare tutti i «records» che contengono, nella parte descrittiva dello spettacolo (dal titolo in giù), uno specifico elemento testuale (es.: «Shakespeare», oppure «Lavia»,

Interessati da questa nuova realizzazione abbiamo rivolto alcune domande a Oreste Zurlini, presidente dell'Ater, e a Sandro Merendi, curatore

HYSTRIO - Che cosa vi ha spinto a tentare que-

sto esperimento? ZURLINI - Occorre andare un po' indietro nel tempo e fermarci più o meno a tutto ciò che ab-biamo chiamato «riforma» dell'Ater, riflettendo però su ciò che ne è conseguito sul piano della «politica di comunicazione» del sistema teatrale dell'Emilia Romagna. Abbiamo capito che nel momento in cui l'Ater, «scorporando» le attività produttive, si doveva qualificare sul piano della promozione e della valorizzazione del tessuto teatrale regionale, l'attività di informazione e comunicazione doveva assumere un ruolo e un rilievo più strategico. Abbiamo allora considerato il nostro vero tesoro, la nostra vera ricchezza: un insieme di teatri che è il più vario e articolato d'Italia, con molti di questi recuperati all'uso pubblico di recente e con programmi di grande valore; conseguenza diretta, questa, anche della presenza molto ramificata di numerosi ed importanti organismi di produzione direttamente impegnati nella gestione dei teatri stessi. Da queste considerazioni è nata l'idea di uno strumento di osservazione complessiva dei programmi, che consentisse di guardare a tutta l'attività regionale in modo unitario. Abbiamo quindi dato vita al data base degli spettacoli in regione, in cui venivano inseriti, e costantemente aggiornati, i calendari di tutti i teatri. Abbiamo poi avviato una intensa collaborazione col Servizio Cultura della Regione Emilia Romagna, che è molto attento ed impegnato sui temi della comunicazione legata ai fenomeni e agli avvenimenti della cultura. Da questa sinergia sono nati alcuni strumenti di informazione, come la pubblicazione Dolce vita e come questa stessa nuova presenza in Internet, che vedono la compresenza anche di altri organismi culturali della regione, come l'Aicer (Agenzia di iniziative culturali dell'Emilia Romagna) e l'Ibc (Istituto per i beni culturali). È stato dopo una fase per così dire «preparatoria» che abbiamo iniziato a considerare l'opportunità di una messa in rete di questi materiali. A questo scopo è intervenuta la Regione Emilia Romagna che, per prima in Italia, ha avviato una sua organica presenza in Internet col suo progetto «Ermes». Il nostro data base, oggi, è in rete grazie all'impegno congiunto dell'Ater e della Regione.

HY - Quali sono i primi riscontri e le possibilità

future di questa realizzazione?

MERENDI - Sulle possibilità future bisogna fare i conti con un settore che evolve con rapidità stupefacente. Direi che le possibilità sono legate appunto alla nostra intelligenza dei fenomeni evolutivi della comunicazione. Se già oggi, ad esempio, possiamo fornire, oltre alle liste di spettacoli in regione e oltre alle schede multimediali sugli eventi più significativi, i link con le varie strutture teatrali regionali, non possiamo nascondere che un tema di riflessione e di sperimentazione prossimo dovrà essere quello della biglietteria telematica comune. È un obiettivo da raggiungere gradualmente, considerando che vari tra i principali teatri della regione già hanno sistemi computerizzati compatibili. Quanto ai riscontri direi che al di là di un generale apprezzamento per l'iniziativa, che, per la verità, considero abbastanza scontato, sarebbe bene analizzare la quantità e la qualità degli accessi al sistema, magari abbinandoli ad un buon lavoro sulla posta elettro-nica, che però è da avviare. Per ora vediamo i primi accessi, anche dall'estero e anche da Oltreoceano, ma è troppo presto per tirare qualche con-clusione: il campione è troppo esiguo.

HY - Quali sono i possibili campi di applicazione del sistema e i risultati che ne derivano

M. - Per ora il nostro è un puro e semplice data base degli appuntamenti di spettacolo in Emilia Romagna. Certo si possono realizzare altri db, riferiti ad altri ambiti o concepiti in modo diverso. Riteniamo comunque che questo lavoro possa costituire il cuore di un sistema informativo sulla cultura intorno al quale possano realizzarsi iniziative editoriali di vario tipo, anche non su carta. Nel momento poi in cui questo nostro insieme di dati, che all'origine è magmatico e in continua evoluzione, viene organizzato in qualche modo per raggiungere lo spettatore, penso che possa anche entrare in una qualche dinamica di mercato. La cosa mi pare importante perché potrebbe significare l'apertura di spazi nuovi all'informa-zione sullo spettacolo dal vivo, che, per constatazione ormai inconfutabile, viene progressivamente sacrificata all'invadenza della televisione.

Shakespeare e Genet a San Vittore

ove il cielo a quadretti». Mantello nero, voce profonda con spiccato ac-cento siciliano, Antonino Pristeri come un cantastorie di altri tempi racconta in poesia la sua vita in carcere. È uno dei detenuti attori del gruppo «La nave dei folli» che, guidato da Ticvin Società Teatro, ha dato vita a una sorta di teatro «invisibile» grazie al quale, lontano da finzioni o apparenze, si cerca di ristabilire un contatto con la realtà «fuori», di spogliarsi dei falsi valori per riprendere quelli veri.

I tre studi, messi in scena all'interno della casa circondariale milanese per un pubblico rigidamente limitato (ma la speranza è di presentarli in un teatro cittadino in marzo, in occasione del primo Festival europeo di teatro e carcere) erano ispirati al Riccardo III di Shakespeare, e a Le serve e Splendid's di Genet. Nel primo, contaminato con brani scritti dallo stesso interprete e frammenti di altri testi raccontati con la tecnica del Cunto siciliano, la guerra delle due rose diviene spunto per esprimere il contrasto interiore di un uomo prigioniero, che si misura con la solitudine, i falsi amici, la nostalgia della propria terra. Genet, drammaturgo detenuto graziato per i suoi meriti artistici, non poteva mancare: delle Serve, interpretato solo da uomini, vengono scelti dialoghi in cui ritornano i temi della colpa, dell'innocenza, del carcere, mentre nel frammento di Splendid's la lotta individuale contro il sistema si deforma in tradimento all'interno di una banda di gangsters asseragliati in un hotel.

La Ticvin Società Teatro – che ha dovuto di re-cente sospendere la sua attività, per soli soci tesserati, nello spazio di via Pietrasanta dichiarato inagibile dalla polizia annonaria - lavora da sei anni con laboratori teatrali all'interno del carcere milanese. Nonostante il supporto della Regione Lombardia, dallo scorso anno tagli ai finanziamenti ne hanno ridotto le possibilità di intervento, che continua solo grazie alla volontà degli attori detenuti, della direzione e del personale del carcere con una forma di autoproduzione. Un piccolo contributo della Provincia di Milano ha consentito la realizzazione di questi tre studi presentati in ottobre, ma ora occorre una nuova concreta presa di posizione da parte delle istituzioni. La richiesta è semplice: poter realizzare un teatro stabile all'interno della città-carcere di San Vittore. Claudia Cannella



TEATRO E CINEMA UNITI NEL PREMIO FABBRI

OLMI: LA DIGNITÀ DELL'UOMO ANONIMO

Nel ritirare il riconoscimento intitolato al drammaturgo il regista dell'Albero degli zoccoli ha auspicato un futuro che rispetti le speranze dell'umanità «comune» - Gli interventi del presidente del Centro Fabbri, Vasumi Matterelli, del presidente della giuria Bo, di Piccioni, Raimondi e Ronfani.

FANNY MONTI



Mangelli a Forlì – sala Gandolfi gremita di pubblico: molte le personalità del mondo della cultura, dello spettacolo e della pubblica amministrazione; presenti anche, della famiglia Fabbri, il figlio di Diego, Nanni, e Angiola Baggi – sabato 14 ottobre ha avuto luogo la cerimonia di consegna a Ermanno Olmi, «maestro del cinema di indiscusso alto prestigio», del Premio «Diego Fabbri - Città di Forlì», quinta edizione, promosso e organizzato dagli «Incontri internazionali Diego Fabbri» in collaborazione col Comune e offerto dalle locali Cassa dei risparmi e Cassa rurale e artigiana.

In un clima di fervore partecipativo, Maria Vasumi Matterelli, presidente degli «Incontri internazionali Fabbri», ha aperto la manifestazione sottolineando, tra l'altro, che la scelta della giuria (composta da Carlo Bo, presidente, Leone Piccioni, Ezio Raimondi, Ugo Ronfani, Giancarlo Vigorelli, Leonardo Melandri) di assegnare il premio a Ermanno Olmi risulta in piena sintonia con lo spirito dello statuto che intende segnalare, attraverso tale riconoscimento, personalità del mondo dello spettacolo che «si ispirino alla concezione etica e religiosa che fu di Fabbri». Lungi dall'essere un'iniziativa isolata a cadenza biennale – osserva la presi-

dente - il premio si colloca tra le molteplici e varie manifestazioni realizzate a Forli dagli «Incontri» a cominciare dal 1984, data di nascita del sodalizio, delle quali il filo conduttore è il desiderio di «creare per la città occasioni di riflessione sui grandi temi dell'esistere e dell'essere da cui trae senso la cultura non meno che ogni umano operare». Sono poi seguite, da parte del sindaco Franco Rusticali, parole di ammirazione, ringraziamento, affetto («a Olmi un cordiale abbraccio della gente di Romagna» è stata la sigla conclusiva dell'intervento del primo cittadino), parole che, mentre indicavano i valori d'arte della produzione del regista, ne sottolineavano anche lo spessore profondamente etico. Da parte del sindaco, anche l'annuncio che a Diego Fabbri sarà intitolato l'attuale Teatro Astra, una volta conclusi i lavori di ristrutturazione

Dopo che Carlo Bo, evidenziando anche la «non episodica attività di Olmi come regista teatrale e narratore», ha sinteticamente informato sulle ragioni della scelta operata all'unanimità dalla giuria da lui presieduta, a Ugo Ronfani il compito di illustrare l'opera del maestro lombardo attraverso l'indagine storico-critica che ne illumini l'ampio percorso nella sua «limpida, assoluta coerenza».

Sul rispetto di Olmi per la «verità», che ne fa un «narratore dolce e accorato», si incentra l'intervento di Leone Piccioni. Partendo da Il posto, il film che doveva indicare la strada maestra nella ricerca cinematografica, il relatore si sofferma a definire il «tono» di Olmi, ossia quella sua necessità di «fare piazza pulita» degli atteggiamenti intellettualistici, di combattere il consumismo e l'indifferenza in nome di un impegno continuamente rivolto alla società civile; un impegno che dallo schermo si fa colloquio di un uomo con tutti gli altri uomini, nel segno della semplicità e, appunto, della verità. Definitosi «non intendente di immagini cinematografiche». Ezio Raimondi, poi, qualifica il suo discorso risalendo all'emozione-ricordo innescata in lui dall'ascolto di testi scritti di Olmi. La parola, dunque, come via all'immagine, se è vero che - osserva il relatore - nel mondo del regista de L'albero degli zoccoli il rapporto tra parola e immagine è dominante, «un rapporto continuo, omogeneo, di tensione e nello stesso tempo di dialogo».

L'intervento di Raimondi attraversa una molteplicità di terreni che svariano dalle citazioni dei pensieri di Olmi al loro dispiegamento esistenziale entro la realtà delle sue scelte artistiche, dalle ascendenze manzoniane leggibili in certi valori-umori del regista alle di lui sintonie con il Fabbri di Ambiguità cristiana. Ed è così che dalle parole del relatore affiora la presenza viva di Olmi, la sua complessità «semplice» che è invito a guardare la realtà in modo profondo, fiducia nell'uomo in quanto «uomo comune».

Commosso il ringraziamento di Olmi («Sono in una burrasca di sentimenti e non è facile trovare la rotta per potervi indicare anche solo sommariamente un indirizzo per capire il mio stato d'animo, la mia emozione, la mia felicità...») e squisitamente coerente col suo mondo di uomo ed artista l'augurio di commiato: «Se dovessimo fare un monumento alla speranza per il nuovo millennio, a me piacerebbe proporre, mettere come simbolo, la dignità dell'uomo anonimo».

Nella foto, da sinistra a destra, Nanni Fabbri e Ermanno Olmi.



CONVERSANDO CON IL VINCITORE DEL «FABBRI»

«E ORA VOGLIO REALIZZARE UN PROGETTO DI TV REALE»

Lo ha proposto alla Rai insieme ai ragazzi della scuola di Bassano - Un Otello con Abbado a Salisburgo - «La salvezza del mondo è degli anonimi».

FURIO GUNNELLA



Nutto bene, anzi benissimo – dice Er-manno Olmi, che ha appena ricevuto il Premio Fabbri e festeggia ad una tavolata ufficiale -. Ho vinto otto miliardi alla lotteria Europa e ho depositato la somma in Svizzera; l'autunno è mite sull'altopiano di Asiago. Cosa chiedere di più al mondo?

Ci vuole un po' di tempo prima che ammetta, con un sorriso puntellato da un bicchiere di bianco di Predappio, che la storia della lotteria è una bufa-

«Qualcuno ci crede. Io per primo. Fa bene sve-gliarsi la mattina e dirsi: "Niente paura, sei mi-lionario"».

– Ma se i miliardi non ci sono?

«Sì che ci sono: la salute, il lavoro, la moglie e i

figli. Sono questi i miei miliardi». La moglie Loredana, volto da Lucia Mondella, sorride come chi è abituata alle allegre esterna-zioni del marito. Ermanno Olmi è fatto così: ha bisogno di voltare la vita in favola. Di tenere al-legri gli amici con discorsi scacciapensieri. Dice ancora: «Domani vado a Parigi con Loredana. Ho in testa un'idea per il Duemila».

Quale idea?

«Mi piacerebbe proporre che al posto della Tour Eiffel sia eretto un monumento all'uomo anoni- Perché?

«Perché la salvezza del mondo è nelle mani non dei grandi, ma degli anonimi. Perché sono stati i miei maestri».

Dice anche di essere contento per il premio ma di non avere capito bene perché l'ha avuto, visto che «ciò che ho fatto l'ho fatto per la mia perso-nale felicità». Continua a parlare, Olmi, come Chagall dipingeva: facendo volare la realtà come materia dei sogni.

OUELLA PICCOLA CITTÀ

-A Parigi va a piantare un altro albero degli zoc-

«Non proprio. Vado per incontrare Abbado, lo scenografo e il costumista con cui per Pasqua farò l'Otello a Salisburgo».

Olmi, maestro di cinema, fa anche teatro; è stato premiato anche per questo. Regie liriche alla Scala, e al Teatro delle Arti a Roma esordio nella prosa con una tenerissima riedizione della mitica Piccola città di Thornton Wilder, nell'89, mezzo secolo dopo l'edizione con la Merlini e Cialente che aveva scatenato il finimondo e cambiato il teatro italiano. Parlando del Moro di Venezia finisce per parlare della malizia innocente della





sposa-bambina Desdemona; sta leggendo tutto sull'argomento, compreso Freud, ed è così preso dal soggetto che da Verdi, chissà, ha voglia di passare a Shakespeare, e poi, chissà, fare un film. A proposito di cinema: «ho un cassetto pieno di fogli - dice - che aspettano di diventare un film che rifletta, nel bene e nel male, quello che sono. So che lo farò, ma non ho fretta».

MIRACOLO A MILANO?

- Intanto la scuola di Bassano, questa sua utopia concreta per giovani cineasti che vogliono lezioni di cinema e di vita: continua?

«Continua. E chissà che...». Dietro a quest'altro chissà c'è una «provocazione», come lui dice; anzi una mezza rivoluzione del video. Con i suoi ragazzi di Bassano (quanti sono cresciuti all'ombra dell'Olmi? La Archibugi, Campiotti, Zaccaro, Borelli, Brenta, la Zei) vorrebbe prendere d'assalto la tv. Bastiglia della insidiosissima realtà virtuale, per metterci dentro, finalmente, la realtà reale; c'è un progetto in viale Mazzini, è piaciuto alla presidente Moratti, vedremo...

Parliamo d'altro: di quel suo bel libro, Il ragazzo della Bovisa, scritto negli anni della malattia, dove raccontava un'infanzia povera e incantata di figlio di ferroviere antifascista, in cui c'era la linea dei narratori lombardi e, anche, un po' di un Pratolini giovane finito sui Navigli; di quel documentario su Milano che non era piaciuto alle autorità perché non c'era alcun «miracolo» ma nebbie, anche morali, annunciatrici di Tangento-poli; parliamo del Buzzati del Segreto del bosco vecchio, della Padania di Lungo il fiume e di quelle immagini della Genesì girate fra le sabbie, i tramonti e gli arcobaleni del Marocco che ve-dremo in video a Natale. Parliamo degli italiani nel mondo, di John Fante e della sua «CompaLA MOTIVAZIONE DELLA GIURIA

Il cinema come specchio della vita

a riflessione maturata nel corso delle celebrazioni per il centenario del cinema ha messo in rilievo interrelazioni e affinità fino a ieri poco esplorate, addirittura negate, fra il cinema stesso e le altre forme dello spettacolo, nonché le sue non superficiali rispondenze con l'invenzione poetica e letteraria. È in questo spirito, di riconosciuta interdisciplinarietà fra le arti dello spettacolo, e nel riconosciune civili, culturali e religiose che la giuria composta da Carlo Bo, presidente, Leone Piccioni, Ezio Raimondi, Ugo Ronfani e Giancarlo Vigorelli, ha stabilito all'unanimità di assegnare a Ermanno Olmi, maestro del cinema di indiscusso prestigio ma anche, non episodicamente, regista teatrale e narratore, il Premio internazionale Diego Fabbri - Città di Forlì, quinta

In quarant'anni di lavoro sapiente e onesto alla macchina da presa, fin dall'epoca dei primi documentari nei quali già urgeva la volontà di esprimere la condizione dell'uomo oltre le nuove realtà del mondo industriale, Ermanno Olmi ha confermato con un'opera limpida, assoluta coerenza le enormi virtualità di comunicazione poetica ed educativa del cinema, assoluta colentar le elorini vitualità delle mode, per cogliere, col linguaggio figurativo che gli è proprio, i segni dell'intreccio fra l'umano e il divino nella nostra epoca.

Nel '61, quando la società, le arti e lo spettacolo riflettevano l'infatuazione comune per il

cosidetto miracolo economico, con Il posto – opera già matura dietro movenze di toccante semplicità – Olmi presentava un referto illuminante del traumatico rapporto fra l'uomo e un paese in rapida mutazione. Due anni dopo, con *I fidanzati*, il regista – incurante di un filone dominante successivo al primo neorealismo, che traeva facili spunti dal nuovo all'insegna della cosiddetta commedia all'italiana - proseguiva nella minuziosa esplorazione dei sentimenti della gente comune, affinando un suo realismo poetico che, con circostanziate indicazioni di resistenza agli effetti dell'edonismo consumistico, implicitamente suggeriva la fedeltà ai valori inalienabili, la centralità del sentimento nel vivere comune, l'attenzione per le attese e i diritti degli umili.

Dopo averci dato, con ... E venne un uomo, una parabola biografica di Giovanni XXIII che indicava il senso innovativo ed antico del suo pontificato, e approfondiva una personale ricerca religiosa, Ermanno Olmi recò un contributo importante – come già Fabbri, di cui va ricordato il lavoro di sceneggiatore ed adattatore di opere televisive – alla crescita di una televisione che, allora, alla cosiddetta realtà virtuale preferiva modi di comunicazione di

umana e sociale concretezza.

Continuò a rimanere estraneo ad ogni compromesso con il cinema commerciale, Ermanno Olmi, nei successivi lungometraggi realizzati tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta: I recuperanti, Durante l'estate, La circostanza e Un certo giorno, opera questa che per la prima volta trasferiva in ambiente borghese l'attenzione al mondo popolare. Intanto approfondiva con un asciutto guardare, senza patetismi, attingendo a ricordi d'infanzia ma anche alla memoria storica del Paese di Manzoni, l'attenzione per la civiltà contadina: e venne L'albero degli zoccoli, un capolavoro che, lungi dall'essere un film semplicemente nostalgico, riproponeva con forza, nel mondo degli umili e come sulle orme delle Figurine del Faldella, il grande tema della dignità della vita umana.

Da un rapporto con la cultura francese - altro tratto in comune con Fabbri - Olmi trasse poi, ambientata nella Parigi di Bernanos, Mauriac, Green - la sua versione della Leggenda del santo bevitore dell'austriaco Joseph Roth, mentre con Lunga vita alla signora arricchiva il

suo fermo stile con risvolti espressionistici.

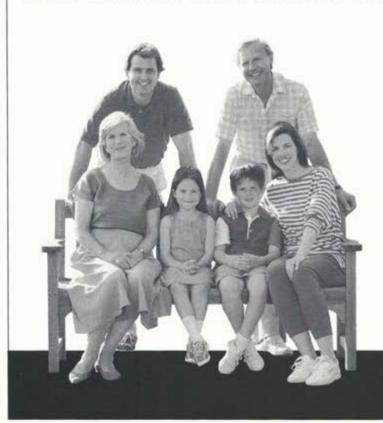
Decantato secondo gli schemi della parabola di Buzzati, il suo discorso sul mondo contadino approdò ai toni favolistici del Segreto del bosco vecchio, girato tra i boschi di Cortina e del Cadore, protagonista un inatteso Paolo Villaggio nel ruolo del colonnello Procolo inghiottito dai misteri della montagna, cui il regista dava magica voce. Mentre con immagini di nuda, splendida verità sul racconto biblico della Genesi, girate tra le sabbie, i tramonti e gli arcobaleni del Marocco, Olmi ha saputo trasmettere con francescano abbandono lo stupore incommensurabile del mistero della creazione del mondo.

L'utopia concretà della scuola di Bassano del Grappa per giovani cineasti avidi di lezioni di cinema e di vita; gli allestimenti di opere liriche e la non dimenticata regia teatrale, nell'89 a Roma, della mitica e a lui congeniale Piccola città di Thornton Wilder; la felice prova narrativa offerta con i ricordi di un'umile, incantata infanzia in Il ragazzo della Bovisa; il dissacrante ritratto di una Milano dai valori in pericolo e l'elegiaca rivisitazione della Padania compiuta con le belle immagini di Lungo il fiume sono stati altri momenti significativi dell'operosa presenza di un maestro che il premio oggi a lui conferito accosta a Diego Fabbri per la fiducia nella verità dell'arte, per la ricerca di una religione che ha radici nella terrena solidarietà, per le appassionate interrogazioni sulla fede, sull'uomo e sulla società, per la concezione dell'arte dello spettacolo come dibattito mai concluso sulle grandi questioni dell'epoca. Se Diego Fabbri ha amato il teatro come vita, Ermanno Olmi ha amato il cinema come vita.

gnia del Chianti», di quella colonia di emigranti partita dal Trentino, che seppe costruire una comunità in Australia, storia per un film che nessuno gli lascerà fare. E parliamo di Fabbri; l'altro «cattolico senza gruppo – ha scritto Vigorelli – che sapeva che si doveva stare dalla parte dell'uomo per camminare verso l'assoluto». Perché se Diego Fabbri aveva amato il teatro come vita, Ermanno Olmi - dice la motivazione del premio - ha amato il cinema come vita. E attraverso il cinema ha colto, come Fabbri col suo teatro, l'intreccio fra l'umano e il divino, la centralità del sentimento, l'attenzione per gli «anonimi».

A pag. 35, dall'alto in basso, la Sala universitaria «Gandolfi» durante la manifestazione: al tavolo, da sinistra, L. Piccioni, E. Raimondi, il sindaco di Forli F. Rusticali, la presidente degli Incontri Fabbri M. Vasumi Matterelli, il presidente della giuria C. Bo, U. Ronfani. In prima fila, da destra, sono riconoscibili, l'on. Masini, il sen. Baccarini, il sen. Melandri, A. Baggi, N. Fabbri, E. Olmi, la sig.ra Olmi, il presidente della Fondazione Carisp avv. Doleini; C. Bo. In questa pagina, dall'alto in basso, Diego Fabbri; Ermanno Olmi.

LA BANCA AMICA DI FAMIGLIA



Abbiamo capito da tempo che il nostro futuro passa attraverso una difesa reale e concreta degli interessi delle famiglie forlivesi.

VIENI AD INFORMARTI: TI CONVIENE!





direzione generale: Corso della Repubblica, 14 - Forlì

17 SPORTELLI IN CITTÀ

26 DIPENDENZE IN ROMAGNA

44 SPORTELLI AUTOMATICI BANCOMAT

TUTTE LE OPERAZIONI ED I SERVIZI DI BANCA - TITOLI - BORSA - CONSULENZA

BANCA AGENTE PER IL COMMERCIO ESTERO

UN MODERNO ISTITUTO DI CREDITO AL SERVIZIO DELLA COMUNITÀ LOCALE



Palazzo di Residenza in Forli



FOYER

FABRIZIO CALEFFI

ala tempora currunt. Vanno al trotto questi tempi. E il trotto stroppia. Trottano e rompono: «numero mille-novecento-novantacinque, squalificato». Che rottura!

Siamo stati Scalognati. Pluralia majestatis. Siamo dunque autorizzati a parlare di: sfortuna sfiga malasuerte dislippa chagrin jella malocchio a teatro. Toccatevi, tocchiamoci pure. Se possibile, vicendevolmente.

«In chiesa bisogna saper conservare un atteggiamento molto composto e serio. Non è conveniente il saluto molto espansivo. Nello stesso modo ci si deve comportare anche in teatro. Non si saluta dalla platea ai palchi, se non che con un piccolo cenno della testa, o con un lievissimo sorriso, né questo si deve fare quando il sipario è alzato» (da Come si saluta in Chiesa e a Teatro, Il Libro delle Convenienze, l'Arte di Salutare, Saluti, Baci, Riverenze, Strette di Mano, Hermes Editore, Milano 1930).

Dici: che faccio? Faccio teatro. E non sai che ti arruolerai nella Legione Straniera. Non lo sai fin che non ti chiamano al Piccolo Teatro... Paolo Villaggio è stato chiamato per l'Avaro. – Le prove andavano benissimo. Eravamo tutti in preda a una specie di ebbrezza. Poi... – dice Strehler. Cronisti curiosi e attori della compagnia danno interpretazioni diverse sull'ebbrezza delle prove. Che, con il Maestro di via Rovello, sono sempre comunque un'ardua prova da superare. Poi viene Halloween, la notte delle streghe. È, il giorno dopo (è sempre Strehler che parla): - ... Paolo è letteralmente caduto nel cesso - (dichiarazione rilasciata all'amica Rossella Minotti). Ma di quali bagni si tratta? Di quelli della sala prove? A Giuseppina Manin Strehler dice: - È scivolato nel bagno della sua stanza all'Hotel et de Milan -. L'albergo dove morì Verdi? Cuorna e bicuorna. Perché, per continuar la defilippica, non è vero ma ci credo. Massimo Ranieri fatturato/fratturato nella stessa compagnia, poi lasciata con conseguente furente rammarico del Maestro? - La nemesi colpisce i teatranti - commenta lapidario Giorgio Strehler. Il tendine rotto di Villaggio è curato dal professor Albisetti; con legittimo orgoglio, ricordo le sue magie alla mia gamba infortunata per una caduta al Lirico (si provavano i poi fortunatissimi Giganti della Montagna) insieme all'altrettanto ematomizzata Nadia Rinaldi, l'atomica Mara-Mara della prima stagione pirandelliana, rotolata dalle scale che dai camerini portano al palco. Si tenga conto che break the leg è l'augurio teatrale che corrisponde in ambiente anglofono al nostro più carnale invito ad accedere all'orefizio delle balene.

Dici: che fo? Fo teatro. Che fa il teatro senza Fo? Dario Fo, l'Irridente, ha avuto un malanno serio. Inibite le tavole del palcoscenico, Fo si esprime con le tele del pittore, restando attore, cioè interprete attivo della sua vita. Dario, sia pur a fatica, può fare a meno del teatro. È il teatro che non può fare a meno di lui. Lo spettacolo del futuro, unica alternativa al virtuale, rischia di non sopravvivere al presente. Non serve inventarsi presunti eredi: non serve nemmeno a chi è gravato dal titolo. Di discendenti Fo ne ha solo uno, si chiama Jacopo e non fa l'attore.

«Se la fortuna, a cui l'umana vita deve le più volte obbedire, non m'avesse distolto da' primi divisamenti, io mi sarei giovato almeno di quest'anno per dichiararvi praticamente que' principi che soli mi sembrano necessari alle lettere. S'hanno sì a procacciare que' benefici dal pubblico, ma non con arti servilì, non con la prostituzione delle lettere, non come munificenza d'un uomo qualunque, bensì come guiderdone che il tesoro della nazione contribuisce a chiunque sa con l'ingegno e con la fama ammaestrarla e onorarla» (Ugo Foscolo).

La vita è sogno? La vita è rogna. Dipende da che parte la prendi. O sei preso. Nei lapsus della lingua il dente del pregiudizio duole, ma le sue fitte rivelano verità inconsce. Per dire che si è avuto un colpo di fortuna non si dice forse nel parlato comune che culo?! Per un attore (Crippa) che s'infortuna, un attore c'ha fortuna (Guizzi) di sostituirlo, con due settimane di prove. Accadde al Franco Parenti di Milano, dove Franco Loi, poeta, dà la sua versione di Calderon de la Barca. Fin che la barca teatrale va/lasciala andare/tu non tremare/continua a recitare/quando la gente viene/il botteghino applaudirà.

Colazione a Brera con Yvonne, protagonista di Colazione da Bulgari, un mio videoclip warholiano. Obliquo, ci si avvicina un tipo che pare essersi bevuto la vita a brinz; è un attore, dal cognome tutto consonantico affine al no-



me della bevanda micidiale lagunare. Il suo monologo è un pezzo di teatro contemporaneo: il teatro della scalogna. Vittima ancora sofferente dell'esperienza di una piccola cooperativa che del Piccolo ha avuto solo le sfortune e non gli aiuti e i successi, ha perso moglie, figlio e senno.

Ma è ancora in giro a pensar teatro. Ha scovato un testo del dimenticato ma rilevante Corrado Costa. È una commedia, nata da contesto extrateatrale, con un condor protagonista. Il nostro, consapevole di poter essere credibilissimo condor sofferente e insofferente, cercherà di portarla in scena. Bene: affine nel cognome a quello dell'intraprendente contraltare di Oblomov, uomo pigro del romanzo di Gončiarov che potrebbe esser preso a emblema del millennio in rottura prolungata, Walter va controcorrente, per risalire alla foce della sua arte. La sorte è salomonica nel distribuire doni e punizioni: un teatrante non può essere che salmonico. In tutti i sensi: perché gli tocca nuotare controtendenza e perché «un giorno caviale / un altro pane-e-sale» (quando le sale sono vuote). Del resto, come esclamavano con nobile insofferenza le dame in difficoltà della Buona Società: toujours perdrix!

«Oh yes, oh yes / si sa che a Roma c'è il mar! / Oh yes, oh yes / è posto tra il dire e il far!» (da Turlupineide, rivista comico satirica dei tempi che corrono di Renato Simoni). Da Roma, chiama il caro Leo: Leonardo De Colle, personaggio fisso di questa rubrica, attore ora impegnato nel Marivaux strehleriano in turn over con Luciano Roman passato a Castri nelle vicissitudini del «calciomercato» teatrale. Leo in «turnè» si lamenta. È un modo di evitare la phzonos theon, l'invidia degli dei – e così, oltre alle latine, siamo riusciti a infilare anche una citazione greca, voilà. Ma chiudiamo con il latino, poiché ci chiamiamo Fabrizio in ossequio al motto faber sua cuisque fortuna. Buona fortuna a tutti quelli che se la sanno fare da soli: tiremm innanz, ma without judicio!

Nell'illustrazione, un disegno di Dario Fo del 1986 per «Il ballo dei ladri».

LA TAVOLA ROTONDA SULL'INCHIESTA DI HYSTRIO

PISA: L'ATTORE DEL '900 NEL MONDO DI INTERNET

Per la salvaguardia della professionalità e la realtà del mercato, nel tentativo di destreggiarsi fra teatro, cinema e una televisione che fabbrica nuovi mattatori, la professione registra inquietudini di fine secolo e sfiducia nel lavoro collettivo - Proposto un incontro fra gli attori e i critici drammatici.

RENZIA D'INCÀ

nato dalla costola di Hystrio il convegno su «L'Attore oggi - Fare teatro sulla scena che cambia», che si è te-nuto a Pisa al Teatro Verdi l'ultimo sabato di novembre. Proprio dall'inchiesta di Hystrio in cui viene fatta luce nell'universo interno del mondo degli attori che si interrogano sul senso della propria professione, ha preso corpo l'iniziativa promossa dalla neo costituita Associazione pisana «Arte & Spettacolo» che ha riunito, sotto l'egida della rivista, una parte rappresentativa della critica italiana provocandola ad interrogarsi e a discutere sugli stessi temi a cui hanno già risposto da parte loro più di cento attori italiani. La sfida è stata raccolta da Rodolfo Di Giammarco di La Repubblica, da Gianni Manzella de Il Manifesto, da Francesco Tei per La Nazione, da Dante Cappelletti per Il Tempo, da Osvaldo Guerrieri de La Stampa, da Sergio Ariotti per Rai 3 e da Ornella Grassi del Sindacato Attori, complice nel non insolito ruolo (per lui) di critico-provocatore un Gianni Ippoliti nei ranghi di semiserio conferenziere. Dall'altra parte, ma solo in senso spaziale, la platea era composta prevalentemente da attori fra i quali Bob Marchese e Fiorenza Brogi del Gruppo della Rocca e Roberta Lerici che hanno dato il loro contributo nel dibattito che ha seguito le relazioni, giovani autori come Antonio Vianello, musicisti e produttori come Francesco Verdinelli e numerosi operatori teatrali che lavorano in area toscana tra i quali Paolo Pierazzini, direttore artistico dell' Atélier della Costa Ovest e Salvatore Ciulla del Centro culturale Sant' Andrea di Pisa.

Le tematiche, complesse, sollevate dall'inchiesta di Hystrio, sono state illustrate in
apertura di convegno per la rivista da Fabio
Battistini, e singolarmente svolte da ottiche
distinte rispecchianti sensibilità e opinioni
diverse nei vari interventi da parte dei critici. La varietà di spunti offerti dai relatori
nonché l'autorevolezza delle voci chiamate
ad esprimersi su questioni centrali e nevralgiche della scena italiana hanno realmente
dato la misura della difficoltà in cui si dibatte il palcoscenico italiano visto dalla parte di
chi del teatro è chiamato professionalmente
ad osservare e discriminare qualità e forma e

opera una difficile intermediazione col pubblico. In attesa della raccolta e pubblicazione degli atti di questo convegno che ci daranno la chiara percezione dell'importanza di questa giornata, possiamo almeno accennare in sintesi alla portata complessiva dei temi trattati dai vari interventi critici, a cominciare dal primo, quello di Francesco Tei de La Nazione, che ha svolto una relazione su «Rapporti con il mercato e legittimazione di attori che non hanno professionalità», per passare poi alla relazione di Gianni Manzella de Il Manifesto che ha parlato sul tema «Il ruolo dell'attore partendo dalla sperimentazione teatrale degli anni '60 e '70», all'interessante tema proposto da Dante Cappelletti de Il Tempo che ha parlato su «Le responsabilità dell'attore nella mancanza di memoria nella cultura e nel teatro. Rapporto etico con la professione», al quale hanno fatto eco molti interventi del pubblico nella seconda parte del dibattito. Osvaldo Guerrieri de La Stampa ha invece proposto il tema «Attore, quale futuro? Analisi della situazione odierna per tratteggiare il futuro dell'attore». L'imprevedibile Gianni Ippoliti ha portato alcune riflessioni sul tema dei «Rapporti tra teatro e televisione». Ornella Grassi su «Professione attrice? Riferimenti particolari alla prosa radiofonica e televisiva» e Ro-dolfo Di Giammarco di *La Repubblica* su «L'attore verso la solitudine di Internet o verso nuove strategie comuni». Sergio Ariotti ha dal canto suo sottolineato il diverso ruolo e il diverso significato del fare l'attore oggi, tema ripreso nel suo intervento anche da Massimo Severi di Rai 3 Toscana. Il dibattito, intenso, ha visto anche un confronto ideologicamente sostenuto in cui attraverso alcuni interventi è stato sottolineato il clima nel quale viene a trovarsi il lavoro dell'attore oggi rispetto agli anni Settanta. Sono stati poi raccolti degli spunti polemici trattati in alcune relazioni relativi alla salvaguardia della professionalità della figura dell'attore e si è aperta una disputa fra coloro che considerano dannoso l'accesso nei teatri delle figure di attori (spesso comici) provenienti dalla tv e coloro che trovano il fenomeno del tutto irrilevante e segno dei tempi della preponderanza televisiva.

Il convegno si è chiuso con le parole di Fabio

Battistini che ha lanciato la proposta di ripetere l'incontro mettendo a confronto sulle stesse tematiche la vecchia critica, quella che attualmente detiene le rubriche sui quotidiani nazionali invitando a partecipare a una seconda assise i grandi nomi della critica nazionale. La serata si è conclusa con la messinscena dello spettacolo Bagno finale, di Roberto Lerici, presentato dal Teatro Belli di Roma con l'attore pisano Andrea Buscemi e la regia di Carlo Emilio Lerici.

Il Gruppo della Rocca compie venticinque anni

uesta, per il Gruppo della Rocca, è la venticinquesima stagione, un traguardo di tutto rispetto per la compagnia nata a San Gimignano il 23 settembre 1970 e dal 1982 trasferitasi al Teatro Adua di Torino.

Le produzioni di quest'anno sono Il Rinoceronte di Eugene Ionesco e Il tempo e la stanza di Botho Strauss, ma tutta la storia del Gruppo è improntata alla drammaturgia contemporanea, con allestimenti che sono stati, in molti casi, dei veri e propri eventi, come il Josef K. fu Prometeo, Il maestro e Margherita, L'azzurro non si misura con la mente o L'uomo, la bestia e la virtù.

Il Gruppo tuttavia, nella sua poliedrica indagine degli stili e dei linguaggi, non ha mai trascurato i classici come dimostrano i memorabili allestimenti di Clizia, Il racconto d'inverno e Maria Stuarda di Schiller.

Giorgio Guazzotti, fondatore e tra i più attivi animatori del Gruppo, nel momento del ricordo, piuttosto che celebrare i tanti meriti, ha preferito sottolineare le difficoltà del presente: «Il clima di abbandono generale – ha detto – la lunga e perversa deriva burocratica in cui siamo costretti a navigare, ci impedisce di vivere questa meta con toni trionfalistici, con gli accenti della soddisfazione e questa alluvione di segnali televisivi, i più banali e i più inutili, che tenta di sommergerci, noi e tutto il teatro, ci spinge a vivere questo traguardo come una volontà sicura di "non mollare"». F.G.

ROMA - Al Teatro Olimpico, nell'ambito della manifestazione «Progetto Barocco» curata da Daniele Valmaggi, è andato in scena lo spettacolo interdisciplinare Festa barocca per Don Giovanni. Protagonisti della sfavillante messinscena, incentrata sul mito del celebre seduttore e costruita drammaturgicamente su testi di Molière, Tirso de Molina, Byron, Baudelaire, sono stati Francesca Benedetti e Giuseppe Taddei.



COLLOCAMENTO, CONTRATTI E PREVIDENZA: TUTTO DA RIFARE

IL MESTIERE DELL'ATTORE: LA PAROLA AI SINDACATI

Sandro Piombo (Cgil): «Riconoscere la natura subordinata del rapporto e privilegiare preparazione ed esperienza» - Bruno Zino (Uil): «Non c'è chiarezza sulla natura giuridica e contrattuale della professione. Lo Stato dovrebbe sostenere la formazione professionale» - Romolo Barbona (Cisl): «Le imprese teatrali non vogliono riconoscere il rapporto subordinato per non versare i contributi all'Inps. Non c'è la consapevolezza dei diritti».

SANDRO PIOMBO segretario Sai-Cgil

problemi della categoria - afferma Sandro Piombo - si possono riassumere in due grandi questioni non ancora risolte. Su queste questioni, che sono la riforma dell'Ufficio speciale di collocamento e il riconoscimento della natura subordinata dei rapporti di lavoro, le associazioni degli imprenditori hanno sempre dimostrato scarsa sensibilità se non addirittura forti contraddizioni al loro interno, dovute a nostro parere, alle diversità produttive esistenti. Per la riforma del collocamento il sindacato aveva preparato un'articolata proposta, che da una parte tendeva a snellire le pratiche burocratiche e dall'altra introduceva un sistema di accesso alla professione che premiava la preparazione e l'esperienza professionale. Si pensi che il sindacato aveva definito più di ottanta figure artistiche e tecniche, dandone identità e profili. Si puntava, con quella proposta, a riportare lo spettacolo italiano a un'alta media di qualità artistica e tecnica delle opere prodotte per poter essere competitivo anche con il mercato internazionale. Ebbene, la nostra proposta, pur apprezzata, non ha trovato soluzione perché le controparti non si sono trovate d'accordo fra loro sulla parte riguardante l'accesso al mercato del lavoro delle categorie artistiche. Ancora oggi, in un periodo storico dove la preparazione professionale e artistica nel campo dello spettacolo, e dell'audiovisivo in particolare, dovrebbe essere esaltata e non mortificata, i nostri produttori pretendono insomma, con la scusa populista della «libertà artistica», di scritturare chiunque, al di là di ogni preparazione ed esperienza. In sostanza, abbiamo uno Speciale ufficio di collocamento dove tutti coloro che si autodefiniscono «artisti» possono iscriversi indistintamente. È chiaro che si è prodotto così negli anni uno squilibrio spropositato tra domanda e offerta di lavoro. I dati occupazionali fornitici dall'En-pals per l'anno '93 (quelli del '94 ci stanno arrivando ma si prevedono peggiori) sono estremamente eloquenti: nella categoria degli attori di prosa, operetta, rivista varietà e attrazioni, suggeritori, presentatori, cantanti e animatori abbiamo 14.174 scritturati. La media lavorativa annua è di 61 giornate per una retribuzione media giornaliera di 180.265 lire che all'anno sono pari a una media di poco più di undici milioni. Siamo convinti che una riforma del collocamento andrebbe a vantaggio anche delle imprese serie che attualmente, a causa della «libertà artistica» dell'assunzione, si trovano a competere con fantomatici impresari di spettacolo (in continua proliferazione) i quali riescono, sottopagando malcapitati attori improvvisati e non qualificati lavoratori, o addirittura non pagandoli, a mettere in scena qualche spettacolo, magari con il contributo di enti pubblici e privati.

«L'altra questione è il riconoscimento della natura subordinata dei rapporti di lavoro degli attori. Pur alla luce dei dati sopra esposti, le imprese italiane dello spettacolo pretendono dagli attori scritturati l'apertura della partita Iva, qualificando autonomo un rapporto di lavoro che ha tutte le caratteristiche giuridiche di un rapporto di tipo subordinato. Inoltre la questione è posta come condicio sine qua non per siglare un contratto di scrittura. Le conseguenze fiscali, per una categoria di poveri e precari, sono pesanti e sappiamo di non esagerare. Costringendo ad aprire una partita Iva, impongono allo scritturato un esborso di oneri fiscali fissi non indifferenti, facendo pesare sui redditi già bassissimi costi al di sopra del milione annuo. L'apertura della partita Iva fa perdere dei diritti che ultimamente il sindacato ha fatto riconoscere, come l'indennità di disoccupazione, l'assicurazione obbligatoria contro gli infortuni, ecc.. Questa política non ci mette in linea con l'Europa, dove gli attori sono riconosciuti lavoratori subordinati a tutti gli effetti.

«Per quanto riguarda la legge sul teatro di prosa, noi pensiamo che il nostro Paese debba preoccuparsi di un utilizzo ottimale delle risorse. I dati occupazionali e di reddito esposti denunciano una situazione di estrema disorganicità strutturale, che inizia dalla qualificazione professionale e si allarga all'informazione, alla produzione e alla distribuzione teatrale. Una buona legge deve prevedere armonia fra l'erogazione delle risorse disponibili (Stato, Regioni, enti locali) e il loro utilizzo, il quale deve produrre lavoro e creatività. Non si può pensare a una legge senza intervenire sulla qualificazione professionale, sull'informazione teatrale dei giovani nelle scuole (dove si crea la domanda di prodotto), sulla professionalità imprenditoriale delle imprese e degli enti, su una distribuzione privata e pubblica in armonia con l'offerta produttiva nazionale e locale.

«Punto scottante per tutte le categorie precarie dello spettacolo è infine il problema della previdenza sociale. In questo senso siamo in attesa di nuovi confronti con il ministero del Lavoro, che ci deve dare delle risposte sulla base delle nostre richieste tendenti a riportare la situazione a quel-la che era prima del '93. Situazione che riconosceva la specificità del settore e la precarietà dei lavoratori». (a cura di Francesca Cersosimo)

BRUNO ZINO segretario attori Uil

«Il problema numero uno dell'attore italiano - dice Bruno Zino - è di tipo giuridico-fiscale. L'attore dev'essere considerato un lavoratore subordinato: lo è per la legislazione italiana e lo è per la prassi negoziale che prevede contratti di lavoro nazionali. Eppure, in molti casi l'attore è considerato un lavoratore autonomo. Questa ambiguità tra lavoratore subordinato e lavoratore autonomo è il nodo principale da sciogliere. In tutti gli altri Paesi, ad eccezione del Canada, l'attore è invece un lavoratore subordinato. In Italia c'è ancora troppa confusione, anche perché non esiste una legge per il teatro. Come sappiamo, il mondo teatrale italiano è stato regolamentato per anni, e lo è ancora adesso, da circolari, prima del ministero del Turismo e dello Spettacolo e adesso della presidenza del Consiglio dei ministri. In quanto tali, le circolari possono essere modificate ogni anno. È necessario chiudere con questo stato di precarietà stabilendo una volta per tutte quali sono le funzioni dello Stato, delle Regioni e dei Comuni nello Spettacolo. È dunque indispensabile una legge quadro.

«Attualmente c'è una tendenza alla crescita della produttività nel settore teatrale (non diminuiscono né gli spettacoli né gli spettatori) e prolungare l'assenza di una normativa è certamente inopportuno e rischioso. La legge-quadro che auspichiamo, oltre a specificare il senso del fare teatro, dovrebbe garantire forme di intervento diretto e soprattutto indiretto, ad esempio la pubblicità cultu-rale da parte dei privati con detrazione dalle

«All'attore di teatro è garantito un minimo salariale troppo basso: 75 mila lire al giorno. Inoltre, non esiste una vera normativa sulle vie di accesso alla professione, ragion per cui abbiamo proposto una riforma dell'ufficio speciale del collocamento nell'ambito dello Spettacolo. Dovrebbero anche essere più numerose le scuole riconosciute e sovvenzionate dallo Stato, in maniera da assicurare professionalità all'attore e una cultura teatrale diffusa. Così come sarebbe opportuno salvaguardare anche la cinematografia italiana, se si pensa che l'80 per cento dei film prodotti distribuiti in Europa sono americani e il numero dei film prodotti qui da noi è sempre minore. È un problema culturale anche questo.

Bisognerebbe garantire la presenza culturale italiana all'interno della Comunità europea, stabilendo una quota del prodotto, come accade in Francia, in Inghilterra e negli altri Paesi in cui il

contributo dello Stato c'è sempre. In Francia dove c'è una burocrazia qualificata, interviene direttamente il ministero della Cultura. In Inghilterra la maggior parte degli attori proviene dal teatro; qui spesso chi fa teatro non fa cinema. A differenza degli Stati Uniti, in Italia non c'è solidarietà tra attori affermati e nuovi attori, ed è estremamente importante intervenire a tutela dei giovani». (a cura di Francesca Tranfo)

ROMOLO BARBONA sindacato attori Fis-Cisl

«In Italia l'attore non ha una figura giuridica definita – sottolinea Romolo Barbona –. Noi, come organizzazione sindacale, confortati da una dozzina di sentenze della Corte di Cassazione di cui la metà a sezioni unite, diciamo che la professione dell'attore è un lavoro subordinato.

«Non sono di questo parere o non prendono posizione le imprese (in primo luogo la Rai e la Fininvest), alcune istituzioni e il ministero delle Finanze. Le imprese non vogliono riconoscere la subordinazione per non pagare i contributi all'Inps, che incidono per circa il 10 per cento e sono a carico dell'impresa. I contributi Inps dovuti sono la "Tbc", la "Enaoli", la "disoccupazione", il trattamento di fine rapporto, le quote aggiunte di famiglia. Ma perché si dovrebbe pagare la "Tbc" quando essa figura già nel budget del Servizio sanitario nazionale? Quali benefici comporta pagare la "Enaoli" quando l'ente è scomparso da cinque anni? Perché alcune sedi zonali versano per la "disoccupazione" e le quote aggiunte di famiglia e altre non le pagano?

«Gli attori, oltre alle difficoltà occupazionali, già all'inizio si trovano ad affrontare problemi insormontabili, primo fra tutti la mancanza d'identità. Chi è l'attore, per lo Stato italiano? Anche all'interno dello stesso sindacato Cgil-Cisl-Uil ci sono distinzioni sulla definizione dell'attore, che comunque è e dev'essere considerato lavoratore subordinato. Noi della Fis-Cisl riteniamo che ci possa essere anche una prestazione di lavoro au-

tonomo.

«Ogni attore dovrebbe disporre perciò di una capacità contrattuale individuale e acquistare maggiore consapevolezza della propria dignità. Deve cambiare mentalità, rivolgersi al sindacato, avere il coraggio di denunciare i casi in cui non gli si garantisce una paga. Diverso è in Francia, dove gli attori hanno scioperato per eliminare la disoccupazione; e in prima fila c'erano Alain Delon e Catherine Deneuve. In Italia manca una sensibilizzazione adeguata; gli attori non si preoccupano neppure di leggere le norme che possono tutelarli. Molti non sanno, ad esempio, che con un certo numero di contributi viene concessa l'indennità di malattia anche in stato di disoccupazione.

«Con la Cgil e la Uil noi della Cisl abbiamo elaborato un progetto di riassetto dell'ufficio di collocamento per determinare il numero delle giornate lavorative e riconoscere altre scuole oltre all'Accademia nazionale «Silvio D'Amico». Il nostro progetto è stato presentato prima al ministro Marini, poi a Cristofari e poi a Mastella, sempre senza esito. Adesso il ministro Treu, nell'ambito della ristrutturazione del ministero del Lavoro, vuole addirittura abolire il collocamento per lo spettacolo: c'è già la firma della Corte dei Conti, ma non ancora la pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale.

«Noi, al contrario, avevamo proposto che il collocamento dello spettacolo – per ora presente solo a Roma, a Napoli, a Palermo e a Milano – fosse allargato a tutti i capoluoghi di provincia, dove c'è

già quello ordinario.

"Purtroppo lo Stato continua a non investire sul teatro e i politici, anzi i "politicanti" di tutti i partiti, continuano a disinteressarsi ad esso. Non ci sono accordi tra produzione e distribuzione e non c'è un serio criterio di selezione degli attori: il regista dovrebbe distinguere un allievo attore da un professionista. Per contratto, si dovrebbero comunicare le date dei provini alle organizzazioni sindacali, ma tutto questo non avviene». (a cura di Francesca Tranfo)

CRONACHE

Come Roma ha ricordato Pasolini vent'anni dopo la sua morte violenta



a sua morte è ancora una ferita nella coscienza collettiva, difficile dire quanto cicatrizzata, certo dolorante», così Tullio De Mauro, docente di Filosofia del Linguaggio alla Sapienza di Roma sottolinea il perché della necessità per il mondo della cultura di confrontarsi, a vent'anni dalla sua morte, con la figura di Pier Paolo Pasolini. Per questo il Comune di Roma, in collaborazione con l'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, l'Università di Roma e il Dipartimento dello Spettacolo, ha deciso di dedicare un anno intero all'approfondimento dell'opera e della figura di Pasolini. La manifestazione «Pasolini, un poeta d'opposizione» presenta un programma composto da mostre, rassegne cinematografiche, spettacoli teatrali, dibattiti e convegni che hanno come scenari, non solo i luoghi ufficiali della cultura, ma coinvolgono direttamente anche i quartieri periferici che lo stesso Pasolini considerava rappresentativi. La ne-cessità di confrontarsi con «l'intellettuale» Pasolini, in tutte le sue sfaccettature, ha inoltre fatto sì che il Dipartimento di Scienza del Linguaggio dell'Università La Sapienza inserisse nel suo an no accademico un ciclo di lezioni sull'opera di

Il titolo della manifestazione, «Pasolini, un poeta d'opposizione» va inteso nell'accezione che lui stesso diede a questa definizione: «Non credo che la mia poesia si possa chiamare civile... non lo è per definizione in quanto è poesia d'opposizione, continua, quasi aprioristica, mentre la poesia "civile", come si è intesa e fatta finora, è stata sempre poesia consenziente alle istituzioni». E proprio quest'aspetto di «intellettuale preveggente» di «contemporaneo assente» è il filo conduttore della miriade di iniziative ospitate dalla Capitale. La rassegna specificatamente teatrale si è aperta con il recital di Laura Betti, al Teatro Argentina, Una disperata vitalità con testi e canzoni scritti da Pasolini, per poi proseguire nel mese di novembre con La passione, Pasolini al Mandrione: spettacolo urbano lungo la via del Mandrione, un luogo spesso visitato da Pasolini. Il Teatro Quirino ha invece ospitato I turcs tal Friul, con la regia di Elio De Capitani, un'opera scritta da Pasolini nel '44, a ventidue anni, nella lingua materna e che appartiene al periodo «friulano». L'autore dà voce agli orrori e alle devastazioni di quattro secoli prima proprio quando la sua terra subiva l'invasione tedesca. Al Palazzo delle Esposizioni sono stati invece rappresentati La rabbia di Pippo Del Bono e Le azioni della vita, melologo su testi poetici di Pasolini di Enrico Marocchini.

Una rivisitazione diversa è invece quella dedicata dalla compagnia di danza di Massimo Moricone, all'Auditorium Cavour, dal titolo Maestro delle primule, ossia otto titoli coreografici da «visioni pasoliniane». Dalla fine di dicembre, con repliche fino al 14 gennaio, è andato in scena, al Teatro Valle, Histoire du soldat, un'elaborazione dagli appunti di Pasolini diretta da Barberio Corsetti, Gigi Dall'Aglio e Mario Martone con Ninetto Davoli e Renato Carpentieri. Letture da Pilade e da Calderon si sono tenute a febbraio al Palazzo delle Esposizioni. Infine l'ultimo appuntamento è per il 7 maggio con Teorema al Borghetto Flaminio, una parabola in musica di Giorgio Battistelli portata in scena da Luca Ronconi con uno scopo: «Vedere se e come si può dare fisicità corporea a quella musica. D'altra parte presupposto dell'opera è proprio quello di sostituire dei personaggi con degli strumenti». Francesca Cersosimo

ROMA - Il Premio teatrale Giuseppe Fava, istituito nel 1985 per onorare la memoria del giornalista ucciso dalla mafia e riservato ad opere teatrali inedite che affrontino i temi della violenza, della corruzione, della mafia e del razzismo, ha avuto nel 1995 tre vincitori ex-aequo: Alberto Bassetti per Sopra e sotto il ponte, Fortunato Calvino per Cravattari e Roberto Cavosi per Il maresciallo Butterfly. A Maudie e Jane di Luciano Nattino, interpreti Judith Malina e Lorenza Zambon, è andata invece la Targa «Roberto Mazzucco», assegnata a uno spettacolo che nel corso della stagione abbia affrontato un discorso contro la violenza.



FARE TEATRO SULLA SCENA CHE STA CAMBIANDO / 4

L'ATTORE OGGI

Pubblichiamo altri interventi per l'inchiesta di Hystrio sui protagonisti della nostra vita teatrale: autoritratti, confessioni, speranze, inquietudini.

a cura di FABIO BATTISTINI

ontinua la nostra inchiesta sull'Attore, giunta alla sua quarta puntata. Abbiamo ritenuto che il momento difficile, e di inevitabile mutazione, che vive il teatro dovesse comportare tra l'altro una ridefinizione della figura dell'Attore e dei ruoli dell'istituzione teatrale in rapporto al suo lavoro. Queste le domande formulate. 1) Quando c'era il mattatore. La figura del mattatore (e della diva): pro e contro. 2) Il regista è ancora così importante come nel dopoguerra? (Il regista demiurgo ieri e oggi). Situazione e prospettiva della «regia critica» nel rapporto con l'Attore. 3) Miseria e nobiltà dell'Attore: il rapporto di lavoro, le condizioni retributive, la normativa, il peso della formazione professionale, come si diventa attore. 4) Teatro privato, Stabili o cooperative? Valutazioni, preferenze. 5) Crisi o fine del Teatro? Negativo e positivo della società teatrale italiana. Proposte per la sua rifondazione, priorità riformatrici. 6) Come è cambiato lo statuto dell'Attore in questi cinquant'anni, in relazione ai cambiamenti della cultura e della società, al rapporto col pubblico, al rapporto col potere politico? 7) L'Attore di teatro fra cinema e televisione, radio e doppiaggio. 8) La vita privata, la famiglia. Condizioni per un equilibrio esistenziale. 9) L'Attore che in passato era seppellito in terra sconsacrata ha una morale? Quale? 10) Chi è l'Attore,

Andrea Jonasson

1 - In un certo senso ed in certi limiti la figura del mattatore e della diva, sono due figure ineluttabili del teatro. Il teatro (oggi certamente meno di ieri, oggi c'è il cinema e la televisione) ha bisogno di «immagini rappresentative». Sempre. Ma queste non devono essere, come si dice in Italia mattatori e mattatrici, cioè «quelli che fanno tutto a tutti i costi». Anche in Germania ci sono stati fenomeni assai vasti di questo genere. Ma c'è una grande differenza fra un attore amato o un'attrice amata particolarmente dal pubblico e la sua posizione dentro il teatro. Il teatro è una cosa collettiva, in cui ci sono protagonisti e non, fino all'ultima comparsa. Tutti necessari e tutti uniti, utili, e se possibile fraternamente solidali.

2 - II regista è importante sempre, quando è un vero e buon regista. Cioè un compagno di lavoro che «da fuori» aiuta gli attori a riconoscersi e il testo a rappresentarsi. Sono dannosi e inutili i registi «divi» o mattatori, e soprattutto i cattivi registi. Quelli cioè che si dichiarano registi e non lo sono. E sono molti. Si parla molto della crisi dell'attore. Io penso che prima ancora oggi ci sia la crisi del regista, del vero ed onesto direttore, dell'interprete umile del testo, di quello che sa guidare un collettivo di attori. La figura del regista «demiurgo», del regista «creatore assoluto» è una figura eccessiva del prima dopoguerra soprattutto germanico. Si tratta di pochi casi, che, se anche bellissimi, sono in sostanza pericolosi per il teatro. lo credo che



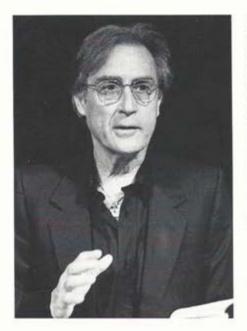
la regia sia un fatto critico. Come lo è il mestiere dell'attore oggi. Ma questa critica non esclude il sentimento. In teatro, il cuore e la mente sono le uniche armi legittime e possibili.

3 - La miseria dell'attore? La sua solitudine di fondo. L'attore è solo, anche se recita davanti a tanti spettatori. È come l'uomo. Sul palcoscenico vive una straordinaria avventura psichica: nessuno mentre si dà, potrà mai aiutarlo. È interamente responsabile di quello che fa, nel momento in cui lo fa. E poi tutto per lui è scritto sull'acqua. Ogni sera una ripetizione che non è poi tutta ripetizione. Io, se non recito non esisto quasi. Ma, anche se recito, mi sento sola sulla Terra. Credo comunque che tutto ciò sia anche la nobiltà del mestire dell'attore. L'attore senza umiltà profonda non è un attore ma un istrione. Per quanto riguarda la normativa e le condizioni retributive e tutto ciò che è alla base del lavoro teatrale, posso dire che non sono capace di occuparmene. Non sono un'attrice sindacalista anche se come cittadina di due Stati europei, Italia e Germania, ho un mio pensiero politico ben preciso. Sicuramente posso dire che l'attore viene pagato molto di più qui che in Germania o in Austria, dove però le paghe, anche se inferiori sono continuative. Come si diventa attore? Per caso. Chi dice che l'ha sempre voluto, credo che menta magari con se stesso. Si diventa attori per un'oscura volontà e curiosità, soprattutto curiosità. Magari per seduzione nei confronti di qualche attore visto e amato al teatro o al cinema. Io volevo fare la ballerina, ad esempio. Mi pareva fosse la sola cosa che amavo di più e probabilmente lo era. Ma ero troppo alta, allora, per la danza. Mio padre era attore, infelice anche

Jonasson - Tutti i modi per fare teatro possono essere buoni. È costruttivo anche il teatro privato se permette ai suoi attori di lavorare con dignità. Ma l'attore è solo, anche quando recita davanti a molti spettatori.

se bravissimo, mia madre attrice. Non volevano che io facessi l'attrice. E così ho cominciato a frequentare una scuola e poi ho cominciato a recitare, come tutti, piccole parti ma in un grande teatro ad Heidelberg. Ed ho continuato per anni ed anni. Oggi posso dire che sono un'attrice. Prima non lo sapevo. Recitavo e basta.

4 - Tutti i modi, per fare teatro possono essere buoni. È costruttivo anche il teatro privato, se per-



mette ai suoi attori di lavorare con dignità. Altrimenti è avvilente. Anche il teatro pubblico è costruttivo, certo, quando è veramente una casa in cui vivi e lavori con altri nel tempo, in cui l'aspetto poetico culturale è preminente. Altrimenti è una tristezza e un trucco.

5 - Ma no, il teatro non ha mai fine. Durerà fin che dura l'uomo. È sempre in crisi. Deve essere in cri si. Ma in una crisi di vita e non di morte.

6 - Ho vissuto e vivo la realtà del teatro tedesco e austriaco, che è molto stabile, durevole e contemporaneamente quella del teatro italiano molto instabile, incerta, diseguale. Ho sempre lavorato in teatri pubblici. Sono un'attrice del Piccolo Teatro e ne sono orgogliosa. Ma se il teatro tedesco è troppo stabile e burocratico, quello italiano è in costante pericolo, sempre. Ma non è proprio possibile in Italia mettere insieme la fantasia, la libertà, con le istituzioni fisse e ben organizzate? Sembra che questo oggi in Europa sia molto difficile.

7 - L'attore di teatro deve fare teatro. Ciò non toglie che può avere altre esperienze. Io sono un'attrice di teatro che qualche volta vuole ed ama fare cinema e televisione.

8 - La vita privata di un attore o attrice è molto difficile. Forse per questo noi attori abbiamo la tendenza a «stare insieme». È molto difficile per coloro che non fanno teatro capire chi lo fa, i suoi traumi, i suoi orari, le sue crisi, la sua vita teatrale insomma. Dall'altra parte oltre il teatro c'è un immenso bisogno di vivere fuori dal teatro, in una realtà diversa. La crisi esistenziale è tra questi termini. Non so bene dove.

9 - L'attore può avere una morale, anzi deve averne almeno una: la sincerità. Un attore insincero è orribile. Comunque la morale di un attore alla fine dei conti è fare bene l'attore. E non è facile.

10 - L'attore oggi è quello di ieri e di sempre. Un musicista che suona il proprio strumento con le sue mani per far ascoltare una certa musica alla gente. Claudia Pampinella

Giancarlo Dettori

1 - Ho frequentato l'Accademia nazionale d'Arte drammatica, la scuola che negli anni '50 aveva una sua fisionomia ben precisa: eliminare il mondo mattatoriale e immettere nel teatro professionale degli attori con una nuova formazione mentale e con una cultura più ampia. Mentre gli attori nel passato non avevano nessun supporto che sostenesse la loro professione, noi ci accostavamo al teatro, sostenuti da un ciclo di studi, che comprendevano corsi tenuti da uomini prestigiosi come per esempio Silvio D'Amico per la storia del teatro. Abbiamo dato un colpo di spugna a quel mondo in cui non credevamo più. Che poi molti se ne siano dimenticati... questa è una realtà: ma

noi siamo entrati in teatro con questo preciso compito, e come noi altri attori come Glauco Mauri, che poi un po' mattatori sono diventati.

2 - Ho appena visto uno spettacolo senza regista, con un uomo mediamente intelligente, convinto di poter fare del teatro perché è mediamente intelligente e tutto sommato ha letto la storia del teatro nella sua vita. Sono uscito avvilito, mortificato e soprattutto preoccupato per il pubblico che subisce bastonate di questo tipo, ingenerose, pressapochiste, poco informate della cultura teatrale e poco sensibili alla realtà del teatro, che ha delle regole ben precise come per esempio il senso del racconto e una certa compattezza del discorso. Io credo che dare un colpo di spugna a tutto sia sba-gliato perché oggi c'è bisogno di un lettore attento che stabilisca le regole del gioco o si finisce per commettere degli errori, come spesso accade. Per quanto riguarda la regia critica entriamo in un mondo più complicato: il regista che indossa i panni del vate e stabilisce quello che è bene e quello che è male finisce per diventare un prevaricatore, una persona scomoda, una persona molto a rischio.

3 - Rapporto di lavoro, condizioni retributive, normativa: è un meccanismo molto perverso. Per quanto riguarda il rapporto di lavoro io sono un attore che ha una formazione «squisitamente» nata e cresciuta nella «nostra» casa milanese che è il Piccolo Teatro di Milano. Ho fatto qualche esperienza all'estero, poi sono tornato al Piccolo, dove ho avuto ed ho la possibilità di seguire un percorso che mi appaga da un punto di vista interiore. Per quanto riguarda il danaro, tanti anni fa, non ricordo quanti, guadagnavo 25.000 lire. Poi mi arrivò una proposta dalla Rai per Noi ed io, un programma radiofonico. Mi piace fare una premessa: amo molto la radio, che considero un mezzo di straordinario fascino. Nella mia carriera ho fatto tanta radio e ho vinto anche alcuni Premi Italia, mi piace il mezzo, questo suo essere un po' nel buio ed io sono un uomo abbastanza ombroso, lontano dai rumori della televisione. Alla Rai mi dissero che avrei dovuto condurre il programma da solo, perché gli altri autori erano in vacanza (era agodo a quel modo di far teatro, infatti io ho passato la vita a sentirmi dire «Ma lei fa l'attore a Milano? Ma con chi?». È vero che nessuno sa esattamente che cosa fa un attore di un teatro stabile. Fa quello che faccio io: si interessa alla culturale teatrale del mondo, legge i testi teatrali, si aggiorna sul teatro internazionale.

5 - La crisi del teatro è viva dagli inizi del teatro stesso, proprio per la sua irrequietezza, perché è sempre stato alla ricerca della dimensione interiore del pubblico a cui si rivolge. Ha sempre avuto un po' di «affanno». Il grande meccanismo straordinario e perverso del teatro non sempre riesce a colpire nel segno la sensibilità della società di quel preciso momento storico. Credo che il teatro abbia una sua naturale, istintiva, irriducibile, irremovibile e irrinunciabile attività e l'avrà sempre. Non credo in quelli che annunciano la morte del teatro; il teatro può assopirsi per un attimo, ma poi ritorna perché nascono nuovi messaggi e nuovi linguaggi. È difficile che il teatro abbia la stessa evoluzione che esiste sul piano scientifico. In primo luogo perché i mezzi economici dell'evoluzione scientifica sono immensi, il teatro non ha mezzi e la ricerca è più difficile. Non ho mai creduto alla crisi del teatro.

6 - Devo puntualizzare una cosa: non mi sento di rispondere sull'attore in particolare, perché in questo momento storico esiste una serie di tipicizzazioni e di caratterizzazioni dell'attore: l'attore da cantina per esempio che esaspera le tecniche di racconto; poi l'attore più televisivo che ha un rapporto con il suo lavoro che include la falsità perché deve tenere conto dell'audience. La mia esperienza è legata al Piccolo di Milano ed è diversa. Basti pensare che quando il nostro maestro ha realizzato il Faust di Goethe, noi tutti abbiamo dedicato tre anni di studi al problema del faustismo e del diavolo.

7 - Ho fatto tantissime cose nella mia vita: sono un uomo curioso e ho fatto cinema, televisione, radio e doppiaggio. Ritengo che l'attore abbia il compito quasi ecclesiastico di sapere tutto, di frequentare tutto.

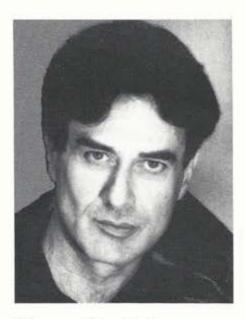
8 - La famiglia è un organismo difficilissimo, che

Dettori - La crisi del teatro esiste dagli inizi del teatro stesso, proprio per la sua irrequietezza, perché è sempre stato alla ricerca della dimensione del pubblico al quale si rivolge.

sto). Il programma ebbe successo, inventai un personaggio che permetteva al pubblico di entrare nell'evasione poetica e culturale, nei piccoli sogni nascosti, nella fantasia. Alla radio arrivarono 10.000 lettere. Poi fu la volta della televisione con Maurizio Costanzo... fu un disastro. Insomma era cambiato il mio meccanismo: tornai al Piccolo e mi offrirono 45.000 lire. La motivazione era: dovevo alla radio la notorietà del mio nome e della mia persona che mi aveva consentito di guadagnare 45.000 lire. Le paghe degli attore sono «cretine». La normativa: sono uscito dal Sai, dopo aver pagato per tanti anni ed aver assistito a questa lunga storia in quasi 40 anni di palcoscenico. Non mi sono più sentito di mentire con me stesso ed ho scritto una lettera molto dura in cui ho detto che uscivo dal sindacato perché non lo stimavo. Ho assistito in questi lunghi anni ad un'inefficienza e a un borbottio incivile e volgare. 4 - La mia vita parla da sé. Nella mia piccola storia di attore ho avuto almeno tre, quattro momenti in cui un signore mi ha detto: «Giancarlo, sono qui per farti una compagnia. Ti garantisco 10 anni di compagnia privata, però devi affrontare un repertorio più divertente, tu puoi essere anche un attore molto divertente». E io sono sempre fuggito, non perché non stimi i Bosetti, i Pagliai, attori che hanno aperto quella che io teneramente e non con ironia chiamo «la bancarella» in 90-100 piazze italiane ed hanno servito il pubblico del teatro anche molto bene, proponendo un teatro abbastanza dignitoso e di intrattenimento. Ma non crela società ha inventato e che noi non siamo riusciti a sostituire con qualcos' altro. Con sincerità, devo ammettere, di essere stato un uomo molto fortunato, nel senso che ho sposato una donna molto intelligente, molto importante, straordinaria nei miei confronti: sono stato molto adulato dalla sua cortesia e dal suo charme e dalla sua «pietas», nel senso che, nonostante le difficoltà che entrambi abbiamo avuto, siamo riusciti sempre a trovare, attraverso la ragione, la nostra sensibilità, il nostro grande rispetto, il meccanismo di apertura. Abbiamo avuto due figli. Sono «abbastanza» un grande sostenitore della famiglia, anche se sono un anarchico all'interno della famiglia stessa. I miei figli mi accusano spesso di certe solitudini ma sanno anche che shakespearianamente parlando «nel cuore del mio cuore» ci sono tre fondamenti: i miei figli e mia moglie.

9 - Ho sempre pensato che la sepoltura degli attori fuori dai cimiteri fosse una cosa straordinaria. Ritengo che quel tipo di sepoltura esprimeva il compito dell'attore, cioè quello di gestire la società, rimanendone fuori e portandovi la sua grande irrequietezza nei costumi, nell'anarchia, nel giudizio ironico della politica, e della medicina. Peccato, non esista più.

10 - Io credo che «nel fondo del fondo del fondo» l'attore sia lo stesso. È una persona che appartiene all'immaginario collettivo e che restituisce l'immaginario collettivo o l'idea che questo immaginario collettivo ha di se stesso ma non sa esprimere. Claudia Pampinella



Giuseppe Pambieri

1 - È una figura tipica della storia del teatro ed ineliminabile anche perché il pubblico la cerca. Ha un ruolo carismatico, qui, l'apporto del regista è meno importante e viene meno la funzione intellettualistica dell'interprete. Resta sulla scena l'istrione come del resto richiesto da personaggi imperiosi e devastanti simili al Petruccio de La bisbetica domata. Il rischio è che si costruisca un allestimento solo attorno al primattore, sacrificando tutte le esigenze e gli apporti degli altri codici scenici.

2 - È ancora importante e più il testo è impegnativo più richiede l'apporto di una pertinente regia.
3 - La situazione dei primi attori è abbastanza soddisfacente; possiamo scegliere i testi, essere retribuiti sufficientemente, contrattare con un minimo di libertà. La sperequazione invece s'impone fra il protagonista e gli altri interpreti soprattutto se

Pambieri - L'attore in fondo si vende sempre. Il punto è solo a che livello vuol farlo e per chi.

giovani. Ma anche l'attore di mezza età ne è interessato perché chiede un compenso superiore ai minimi avendo parecchi anni di esperienza. Le scuole sono troppe e poche quelle veramente qualificate; tanti giovani non hanno la preparazione soprattutto psicologica per affrontare questo mestiere, né basta frequentare l'Accademia dove di solito si viene coccolati e tenuti nell'ovatta a differenza poi dell'ardua vita in teatro. Per la normativa siamo nei soliti disastri italici, aspettiamo la tanto sospirata legge e in più non abbiamo neanche il referente del ministero dello Spettacolo che avevamo almeno prima.

4 - Il teatro portante in Italia è quello privato ma non si possono negare meriti a quello pubblico che riesce a fare grandi spettacoli aggregando molti interpreti. Il tipo privato ti permette, però, una maggiore libertà di scelta per la compagnia e il pubblico. Riguardo agli sprechi degli Stabili bisogna valutare attentamente prima di giudicare e, tenendo presente il rapporto con i teatri pubblici d'Europa, non dimenticare che i bei eventi spesso sono molto costosi.

5 - Crisi ma questa volta effettiva e non fittizia almeno da alcuni anni. Ci sono troppe compagnie che non sono all'altezza, i soldi non debbono essere più dati a chi non li merita e a chi usurpa il posto ad altri gruppi più meritevoli e meno agganciati ad un partito o un assessore influente. Ci vorrebbe anche un'apposita commissione per premiare chi, pur non avendo avuto grandi incassi, per alto livello professionale meriti pubblico sostegno e riconoscenza.

6 - Speriamo che con questa Seconda Repubblica ci sia un miglioramento anche se sto notando che chi si è consolidato con il primo regime continua a mantenere alcuni privilegi. Le istanze nuove del pubblico vanno tenute sempre presenti; se si rappresenta un classico va adottato ai tempi e non si possono trascurare i nuovi codici di altri linguaggi come il cinema e la musica che coinvolgono le nuove generazioni di spettatori.

7 - Ogni interscambio è importante compresa la pratica contemporanea degli spot. Per il giovane agli inizi poi è un'esperienza fondamentale apprendere le tecniche per ogni codice dello spettacolo. Molti interpreti del piccolo schermo, pur guadagnando di meno, ultimamente calcano il palcoscenico proprio per misurarsi con l'esercizio originale e costante del teatro.

8 - Anche perché facciamo lo stesso mestiere, o se si preferisce nonostante si faccia lo stesso mestiere, con mia moglie e la famiglia siamo ancora in ottimi rapporti.

9 - Come tutte le persone normali bisogna avere dei principi morali. Essere soprattutto umile pur avendo coscienza dei propri meriti. L'attore, però, in fondo si vende sempre, il punto è solo a che livello vuol farlo e per chi. Se un tempo veniva sepolto in terra sconsacrata oggi minimo lo si considera ancora un diverso. Del resto facciamo una vita diversa: quando gli altri la domenica si riposano noi recitiamo oppure quando la gente va a dormire, andiamo a mangiare. E proprio per questa vita nomade e non conformista, gli stimoli continui con tante persone, si corre il rischio per chi è più fragile e non è ancorato a un gruppo famigliare di cadere in nere depressioni, squilibrate passioni e vizi.

10 - Un uomo che attraverso il proprio mestiere porta avanti una evoluzione culturale per evitare il rischio della massificazione contemporanea. L'artefice di un rito diretto, franco dalle intrusioni tecnologiche, e di un momento magico. Sandro M. Gasparetti

Luciano Roman

1 - I divi esistono ed esisteranno sempre, ma oggi sono un fenomeno più televisivo o cinematografico. Difficilmente attori teatrali possono diventare divi, se non quando vengono importati da cinema e tv. E perché il teatro sopravviva ben vengano anche questi divi.

2 - Credo che la lezione più moderna, più «nostra» sia quella che ha dato Peter Brook: una lezione universale. Lui è un ottimo mediatore fra intelligenza autorale, la fantasia dell'attore e la storia che si vuole raccontare. Anche l'attore è un tramite, con voce, gesti, sensibilità, mentre il regista è il grande mediatore dello spettacolo. In questo senso io credo che la tendenza sia sempre più quella di una collaborazione maggiore fra attore, regista, addirittura autore quando è vivente. Esistono maestri nella formazione dell'attore anche in Italia: Massimo Castri, al primo posto.

3 - lo credo che gli attori possono partire unicamente da loro stessi, nel senso che c'è un grande individualismo, una grande volontà di esserci ma anche tanta solitudine. Non c'è rapporto fra le scuole e l'ambiente di lavoro, perché non ci può essere: la strada di ognuno dipende dalla fortuna, da casi fortuiti. Si riesce a sopravvivere ma è una continua lotta individuale. Non c'è una volontà di corporazione, di gruppo, di avere un sindacato forte. Ognuno pensa solo a se stesso.

4 - Io ho avuto esperienze sia con cooperative che con teatri stabili. Mai con il teatro privato. Io preferisco lavorare in un teatro stabile perché le condizioni sono migliori, l'organizzazione è migliore, i tempi sono stabiliti con molto anticipo per cui ci si può organizzare meglio i propri impegni di lavoro. Le cooperative, ormai in via di estinzione, sono una bellissima utopia ma nelle condizioni attuali non possono sopravvivere. Quanto al teatro privato non lo conosco perché non ci ho mai lavorato.



5 - C'è molta fame di forme di comunicazione che siano diverse dagli schemi televisivi, me ne sono accorto facendo spettacoli per le scuole. Però è anche vero che poi, in pratica, la gente non viene a teatro. Perché? Non lo so, comunque il teatro non morirà. C'è una grande volontà di non farlo morire da parte delle giovani generazioni di teatranti che ne hanno oggi in mano il futuro: nonostante le difficoltà che incontriamo continuamente, non smettiamo di sognare e di fare progetti.

6 - Credo che il teatro sia dipeso, e dipenderà sempre dal potere politico: da qualcuno, cioè, che decide di investire del denaro per aiutare compagnie di artisti che hanno qualche cosa da raccontare.

7 - Mi pare che oggi ci sia una notevole divisione di settori. Tutto è diviso in clan nei quali è difficile entrare o uscire, per cui si finisce col fare una cosa sola, sia essa cinema, o teatro, o doppiaggio. Un attore comunque dovrebbe essere in grado di fare tutto, ma in pratica è difficile incastrare imnegni in ambienti diversi.

pegni in ambienti diversi.

8 - Per come è organizzato il teatro oggi in Italia è quasi impossibile trovare delle condizioni che permettano un equilibrio esistenziale. In Germania o in Inghilterra è diverso: gli attori fanno contratti che li fanno stare anche tre anni in un posto, per cui possono avere una casa, una famiglia quasi normale. Qui da noi si è sempre in movimento, cosa che spesso significa dispersione di energie e di tempo.

9 - Mi chiedo, piuttosto, quale è la morale che c'è oggi nel nostro mondo, nella vita moderna. I valori sono così stravolti... Io sono contro la morale del denaro, della sopravvivenza a tutti i costi – che cioè non si fa scrupolo di usare la violenza, fisica o verbale, per affermare la propria personalità: vado, insomma, controcorrente. Ogni attore ha una sua morale all'interno della quale si cerca di costruire, più o meno, un'identità: cosa difficilissima!

10 - L'attore è sicuramente una persona sensibile

Roman - Per come oggi il teatro è organizzato in Italia è quasi impossibile trovare condizioni di lavoro che permettano una vita normale.

che ha voglia di raccontare una storia agli altri e a se stesso per cercare di sopravvivere in un mondo che non ci regala molto di più. E lo fa potendo contare solo sulla sua volontà, alla continua ricerca di un equilibrio in sé e di nuove ragioni per continuare a credere nel suo lavoro, aiutato pochissimo all'esterno. Anna Luisa Marrè



Dorotea Aslanidis

1 - Secondo me il mattatore e la diva sono due cose molto diverse. Io per mattatore intendo una persona che possiede in sommo grado l'arte del palcoscenico, che ha forte carisma e sa riempire con la sua presenza la scena; e allora credo che tutti gli attori, sia maschi che femmine, dovrebbero aspirare ad esserlo. Il discorso cambia, e non posso che trovarmi in disaccordo, se per mattatore si intende il divo o la diva, cioè un attore che fa spettacolo anche della sua vita e che diventa per il pubblico un oggetto di curiosità morbosa. Spesso vediamo compagnie in cui uno o due attori di no-

Aslanidis - L'ansia di riempire i teatri e quindi la pretesa di programmare a tavolino spettacoli di successo va lasciata agli imprenditori privati. Il teatro non deve ambire a diventare uno stadio.

me sono circondati da altri di basso profilo. Io non credo sia una scelta deliberata dei primi attori, bensì il frutto di un malcostume diffuso.

2 - Nel dopoguerra l'affermarsi della figura del regista è stata una vera e propria rivoluzione. Adesso è diventata una presenza abituale. Io credo molto al regista, perché credo profondamente che il teatro sia un'arte che richiede la collaborazione di professionalità diverse. E il regista, se è innanzitutto un interprete di testo, è anche colui che tira le fila di questi diversi momenti di lavoro teatrale, rendendoli coerenti fra loro. Col regista ci deve essere un rapporto di collaborazione, di scambio di proposto e idea interpretativa.

scambio di proposte e idee interpretative.

3 - La vita dell'attore, oggi, in Italia, non posso che definirla terribile: è dominata da una eterna ed estenuante incertezza. Se non sei diventato «famoso», ma anche questa non è sempre una garanzia, ti ritrovi ogni sei mesi alla ricerca faticosa di un nuovo lavoro. Sembra che con questa professione si debba ripartire da zero ogni volta, non raggiungi mai un punto fermo, un riconoscimento stabile, ciò che hai fatto vale o non vale del tutto casualmente. Poi c'è il problema economico, non esiste una normativa a questo riguardo, per cui ci sono attori che prendono una cifra che qualsiasi lavoratore in un anno intero non si sognerebbe di guadagnare e altri che hanno delle paghe infami che non consentono neppure di sopravvivere. Certo esistono i minimi sindacali (che sono proprio minimi), ma la scelta della retribuzione è in mano a chi decide di fare le compagnie.

4 - Io mi sono formata all'interno delle cooperative, prima in quella di Ronconi poi nel gruppo del-la Rocca. Erano anni in cui c'era un clima culturale e politico che ne favoriva la nascita e lo sviluppo, quando questo clima si è dissolto, anche le cooperative ne hanno risentito e molte di loro si sono sfaldate. Io credo ancora alla concezione del fare teatro che è stata alla base della loro nascita, cioè a quello spirito di partecipazione a tutti i momenti del lavoro teatrale. I teatri stabili dovrebbero distinguersi nettamente dalle compagnie, e questo non sempre accade. Le loro scelte dovrebbero essere ispirate a valori culturali, non è vero come si sente dire spesso che il teatro di cultura è noioso, che non diverte il pubblico (e poi io sono convinta che ridere non significa sempre divertirsi). Si dovrebbe favorire la formazione di compagnie stabili composte da attori di livello, dando loro la possibilità di lavorare insieme per lo meno tre anni. L'ansia di riempire i teatri e quindi la pretesa di programmare a tavolino spettacoli di successo va lasciata agli imprenditori privati.

5 - Se non sbaglio Cecchi ha proposto di chiudere tutti i teatri per qualche anno e poi stare a vedere che cosa accade. Ecco io non sono sicura che il pubblico, in Italia, sentirebbe la mancanza del teatro. In una società civile, la chiusura dei teatri, dovuta dall'impossibilità di farlo seriamente, alla mancanza dei mezzi necessari, dovrebbe provocare una rivolta. Per rifondare il teatro, oltre, naturalmente, alla legge che aspettiamo da anni, bissognerebbe innanzitutto tornare a chiedersi tutti quanti insieme – attori, registi, impresari, direttori di teatri – che funzione può avere ancora il teatro, perché lo si continua a fare.

6 - L'attore è diventato qualcosa di abbastanza astratto dalla società che lo circonda e lo dimostra anche il comportamento del pubblico di oggi a teatro. Non c'è più dissenso – al massimo qualcuno abbandona la sala col favore del buio – non percepisci un fermento, la platea, per chi sta in palcoscenico, è diventata una sorta di buco nero. Per la società il mestiere dell'attore ha perso quel carattere di diversità rispetto ad altre professioni, la sua carica eretica si è spenta. Oggi si può dire che si sia fin troppo inserito nella società.

che si sia fin troppo inserito nella società.

7 - In altri Paesi l'attore è un attore totale, è normale per uno che fa teatro lavorare anche nel cinema e viceversa. In Italia questo non avviene. Ecco sì, da qualche tempo a questa parte, capita di vedere attori di cinema che si cimentano nel teatro. Il teatro è sempre disposto ad accogliere tutti, mentre le altre discipline sono molto chiuse. Anche il doppiaggio è un mondo chiuso, difficile da

8 - Una vita privata «normale» non è possibile e, come dicevo prima, se un attore non trova un senso profondo al suo mestiere, la vita che è costretto a condurre può diventare davvero infernale. In Italia non si sta fermi sei mesi in una città con uno spettacolo, o addirittura due anni come accade a Londra. Si fanno lunghe tournée, ogni sera si cambia città e ci si rovina lo stomaco nei ristoranti. Sono cose dette e stradette, lo so, ma indicano che questo mestiere può essere altamente gratificante, e ricompensarti dei sacrifici «affettivi» che comporta, se sai perché lo fai, altrimenti ti puoi sentire anche un imbecille.

9 - Una morale l'attore l'ha sempre avuta, se era seppellito in terra sconsacrata era perché la Chiesa lo considerava immorale. Credo che il mondo morale dell'attore sia più aperto, più ricco di altri, perché non vi sono quei pregiudizi ancora molto diffusi nella società, come, tanto per fare un esempio banale, il razzismo o l'intolleranza verso l'omosessualità.

10 - Si passano sempre meno ore intelligenti nel tempo libero, in Italia la televisione ha occupato uno spazio enorme, e non solo perché la gente ci passa davanti molte ore della sua giornata, ma perché la televisione pretende di assolvere a tutti i bisogni dell'individuo, sta diventando il suo medico, il suo confessore, il suo svago, e non aiuta a far crescere persone libere. Ecco, l'attore e il teatro potrebbero aiutare la gente a ritrovare una sua liberta interiore e a riscoprire i valori più autentici che tengono unita la comunità umana. Roberta Arcelloni



Ernesto Calindri

1 - Direi che sono contro. La compagnia di complesso, quella con tre, quattro, cinque ruoli importanti è l'ideale per me, come lo era per uno dei miei maestri, Sergio Tofano. Mi sono capitate commedie come *Pensaci, Giacomino!* di Pirandello, che per il ruolo prominente dell'interprete si possono prestare all'accentuazione della figura del mattatore; però non ho mai desiderato di esserlo. Ho preferito avere vicino e intorno a me attori che recitassero bene, che dividessero con me la responsabilità dello spettacolo e contribuissero

Calindri - Cinquant'anni fa una compagnia cosiddetta primaria metteva in scena in una stagione una decina di lavori, oggi allestisce un'opera sola. Questo ostacola i giovani.

al suo successo.

2 - Per un verso alla regia sono favorevole. È chiaro che una persona preparata che siede in platea, intelligente e sensibile, che coordina le parole del testo con movimenti, luci, suoni, è senza dubbio un vantaggio per lo spettacolo. Però i direttori, che coordinavano uno spettacolo prima di quell'innovazione, sapevano recitare e insegnare, mentre i registi di oggi difficilmente hanno queste capacità. Ho sempre avuto un desiderio: rimanere in platea e assistere ad uno spettacolo recitato solo da registi. Un divertimento assicurato.

3 - Parto dalla fine. Si diventa attori soltanto con una enorme passione e una dedizione completa al teatro. Il teatro è continua ricerca, approfondimento, studio, confronto con i personaggi che si possono adattare al proprio temperamento. Diventare attore. Un poveretto ce la può mettere tutta, ma se non ha un briciolo di talento non lo diventa. Però se la capacità non manca e si accompagna all'amore per il teatro, certamente l'aspirante attore può essere fortemente avvantaggiato. Io che pure ho insegnato all'Accademia di Milano ad una novantina di allievi, non sono molto propenso alle scuole di recitazione. Certo la provenienza da una scuola è un biglietto da visita, un'etichetta; ma tutto dipende dagli insegnanti. Mi risulta che ci sia una quantità di scuole di recitazione e che molti insegnanti che le dirigono non abbiano dato prove di qualità eccelse nella recita-zione: la loro utilità è discutibile. Eleonora Duse, Dina Galli, Ruggero Ruggeri non sono usciti da nessuna accademia di teatro, e il sottoscritto non paragonabile, per carità, a questi colossi non ha frequentato scuole d'arte drammatica tranne quella del palcoscenico, da dove veniva impartita la lezione preziosa di quei direttori di cui parlavo prima. Oggi non si insegna neppure la dizione. Il rapporto di lavoro. Si intende con i colleghi? Dipende dal carattere. Ci sono dei temperamenti difficili, altri che sono portati alla disponibilità. Credo di essere fra questi. Le condizioni retributive? Dovrebbero essere buone per tutti e non soltanto per coloro che hanno un forte potere contrattuale. Invece per lo più sono inaccettabili. Ma non è cosa di oggi, è sempre stato così. Quando io facevo il generico prendevo 35 lire al giorno, somma non certo sufficiente per viaggiare, mangiare e pagarsi l'albergo. Inoltre allora le compagnie lavoravano 10 mesi, mentre le attuali stagioni durano la metà.

4 - Un Paese come il nostro ha una speciale conformazione geografica che non facilità la diffusione degli spettacoli, non è come la Francia o l'Inghilterra, dove l'attività teatrale si accentra nelle capitali e dove una commedia di successo resta in piedi anche degli anni. In Italia sarebbe stato necessario creare molti più teatri stabili. Secondo me il problema della diffusione degli spettacoli si poteva risolvere - e su questo argomento ebbi una discussione con Paolo Grassi, direttore del Piccolo di Milano - con tante organizzazioni teatrali a sede fissa quante sono le province. E poi scambi continui, tante compagnie, tanti registi, tutti ugualmente importanti, centinaia e centinaia di attori con il loro ruolo. Altro mezzo di promozione dovrebbe essere la televisione.

5 - Il problema è sempre uno. È che la gente in Italia a teatro ci va poco perché non lo ha mai amato. Premesso che non sono ebreo e che non ho niente a che fare col mondo ebraico, leggevo che quando a Tel Aviv c'è uno spettacolo di successo vi assiste fino al 50 per cento degli abitanti. Vuol dire che, tranne i bambini e le persone anziane, a teatro ci vanno tutti. Faccio il paragone con Milano, città che conosco bene perché ci vivo e che è forse la città più teatrale d'Italia: Milano supera con la provincia i 7 milioni di abitanti. Se gli spettatori fossero solo il 10 per cento dei cittadini, noi avremmo 700.000 milanesi che vanno a teatro e potremmo tenere in piedi gli spettacoli per due anni, come avviene all'estero.

6 - Non credo che si siano verificati molti cambiamenti negli ultimi 50 anni. Cinquant'anni fa una compagnia cosiddetta primaria metteva in scena in una stagione teatrale una decina o più di lavori. Oggi si allestisce un'opera sola. Questo rappresenta un grosso ostacolo per i giovani. Questi, nel passato, quando avevano delle qualità avevano modo di farsi notare grazie alla molteplicità delle occasioni. Inoltre attualmente manca – e qui è la differenza – quell'interesse nel mondo dello spettacolo che cinquant'anni fa animava tutti. Registi, organizzatori di compagnie, direttori del teatro, salvo poche eccezioni, non seguono il teatro e le sue vicende con la sollecitudine di allora.

7 - L'attore di teatro li può praticare tutti, ma il mestiere dell'attore è tale per cui l'unico amore è il palcoscenico; tutto il resto è alternativa di minor conto, esperienza complementare, risorsa finanziaria marginale.

8 - Cito la mia esperienza. Ho vissuto con intensità la vita del teatro e con serenità quella familiare. Mi hanno accompagnato sempre l'affetto di mia moglie, morta due anni fa dopo cinquantacinque anni di vita condivisa, e quello dei miei quattro figli. Il segreto di questo equilibrio? Il buon senso, quella virtù umile che mia madre mi ha raccomandato fin dalla prima infanzia.

9 - A Molière, sepolto dopo la morte in terra sconsacrata, fu in seguito riconosciuta una sepoltura degna. Quell'usanza veniva da un pregiudizio frutto di ignoranza. La morale dell'attore, il suo comportamento, sono in funzione alla sua finalità di soddisfare il pubblico che assiste al suo spettacolo e ad indurlo a tornare all'invito successivo.
10 - È una persona che ha scelto una libera pro-

10 - È una persona che ha scelto una libera professione che gli impone un impegno costante verso il successo, lo obbliga ad uscire dalla medio-



crità per evitare rimpianti, sofferenze e umiliazioni cocenti. Ma l'attore ha il privilegio della più bella professione del mondo. Mirella Caveggia

Marina Malfatti

1 - No, io non sono favorevole proprio per niente. Secondo me è passato il tempo dello spettacolo basato soltanto su un attore o un'attrice di grande mattanza. Proprio anche perché sono cambiate le epoche. Il pubblico si è abituato al cinema dove, prendiamo come grande esempio quello americano, tutto è curato dall'a alla zeta. Io sono per uno spettacolo completo in tutte le sue forme, dove tutti sono di grande livello, dove tutto è definito il re. Perché non dimentichiamo che tutti i movimenti, tutti i cambiamenti nei Paesi sono avvenuti attraverso gli intellettuali. L'Italia li ha sempre trascurati. Durante la guerra se ne sono andati la maggior parte in esilio, dopo la guerra sono stati trascurati da tutti i partiti. Perché purtroppo così è stato. Un disastro. Bisognerebbe che la cultura fosse più valorizzata. Ecco, io vorrei spezzare una lancia a favore del discorso della sponsorizzazione, della co-produzione, che all'estero è più diffuso. Son cinque anni che io ho potuto fare grossissimi spettacoli, perché c'era sempre la Banca di Roma che mi aiutava. Ma in Italia non ci sono solo le banche. Bisognerebbe che anche gli imprenditori capissero che la cultura dà un ritorno d'immagine.

5 - lo credo che il teatro non può e non potrà mai morire. Perché, al di là di tutto, la gente ha bisogno di questo contatto umano, che ormai sta sparendo. Questo, come dire, carne che s'incontra con la carne, sangue con il sangue, questo contatto così raro, anche se rivolto appunto a degli eletti. Perché, certo, nella grande massa trionfa giusto un mezzo straordinario e pericolosissimo, che è la televisione. La crisi certo è spaventosa. Bisogna riunirci tutti quanti, tirarci su le maniche e cercare di fare tutti, grande o piccolo, pubblico o privato, spettacoli ben curati, perché quando c'è un prodotto di qualità, il pubblico viene. Non fare, come tante volte è stato in passato con gruppi, gruppetti e gruppuscoli che hanno sbattuto una cosa come andava. Io sono affascinata dai classici, lo devo confessare. Ma faccio anche il contemporaneo, perché abbiamo anche lì degli autori straordinari, che hanno secondo me un difetto. comune un po' a tutti. Scrivono poco per le donne. Anzi trovare un ruolo per un'attrice non è facilissimo.

6 - Non siamo ancora abbastanza protetti, però la situazione sindacale è migliorata. Io mi sono battuta, ho fatto il'68, coi picchettaggi, gli scioperi. Certo, ci siamo portati dietro un problema interno. Perché, sì, combattiamo per i film in lingua originale, coi sottotitoli, però il doppiatore poi perde il lavoro. C'è stata una spaccatura terribile fra attore e doppiatore, dopo il'68. Io ci sono passata in mezzo, perché ho fatto sempre l'attrice.

Malfatti - Per come funziona oggi, la televisione è un mezzo d'informazione straordinario. Io però non credo all'arte in televisione.

più possibile, dalla regia al costume, al più piccolo ruolo. Come del resto vediamo all'estero.

2 - Secondo me, è una figura tuttora molto valida. Però, intendiamoci, io parlo di un regista con cui l'attore deve avere un grosso dialogo. Non accetto l'imposizione, diciamo, del demiurgo, che non dà spiegazioni del suo modo di fare, di essere, come è stato di moda per un certo periodo. No. Io sono stata fortunata, perché ho avuto registi straordinari, Aldo Trionfo, moltissime volte Squarzina. Io ho bisogno di avere un grande accordo con le persone con cui lavoro, con la loro linea di lettura. Perché hai bisogno di essere aiutato a capire un testo fino in fondo e magari di avere un dialogo, una vicinanza, con una persona che vede l'attore, le luci, la scenografia, lo spettacolo nella sua globalità.

3 - Intanto le scuole sono poche. Poi in Italia abbiamo attori e attrici, straordinari, anche non noti. Non è vero che non ci sono nuovi attori giovani, ce ne sono un sacco. Solo che per queste persone non sono create strutture che le aiutino, ruoli che le lancino abbastanza. C'è in Italia una specie di tendenza a classificare le persone, non so, a non favorire i ricambi. Una certa difidenza ad accettare il nuovo. Anche nei teatri pubblici, che sono sovvenzionati, ci dovrebbe essere più spazio per i giovani.

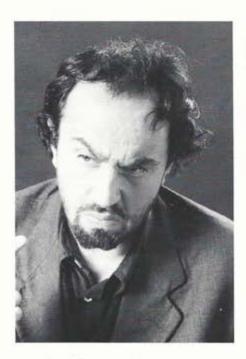
4 - In Italia la cultura ha sempre fatto la parte della mendicante, è considerata l'ultimissima ruota del carro. Questo è un grande, grandissimo erroSono stata fortunata. Perché non basta il talento. Ci vuole anche un po' di fortuna.

7 - Sono campi conciliabili. Per come funziona oggi, la televisione è un mezzo d'informazione straordinario. Ma non credo all'arte in televisione. Io ho fatto alcune cose che avevano delle tematiche sociali, come quella dell'utero in affitto. Ecco, allora li mi piace, mi affascina perché è un grande mezzo educativo.

8 - Sì, il problema esiste. L'attore si spezza e si autoanalizza in mille rivoli. È proiettato in continuazione in altre dimensioni. E allora, come dire, ha bisogno di uscire da questa cosa, ha bisogno del privato, perché io credo proprio che serva a dare un equilibrio. Bisogna bilanciarsi. Ci vuole una volontà tremenda, di ferro. Io ho dovuto fare degli accomodamenti nella mia vita. Perché gratta gratta, l'uomo, comunque la giri e la rigiri, non accetta volentieri che tu sia così continuamente non disponibile.

9 - Intanto l'attore deve avere un senso del professionismo addirittura feroce. In questo son tedesca, ho preso da una bisnonna russa. Io sono molto rigida sul lavoro.

10 - Intanto è un coraggioso. Deve essere pronto a tantissime disillusioni. Dovrebbe essere come sempre, portatore di cultura. Io penso che l'attore ha un grande compito educativo, ha una grande responsabilità sulle spalle. Perché può, come dire, far sentire, far capire, far pensare, cosa che è oggi sempre più rara. Antonella Melilli



Andrea Buscemi

1 - Credo che la figura del mattatore dia fastidio solo a chi sa che non potrà mai diventarlo. Il mattatore è una figura irrinunciabile, soprattutto nel teatro italiano. E lo è ovviamente per motivi economici, perché porta denaro al botteghino. Resta da intendersi chi sia veramente un mattatore, colui che ne possiede i requisiti essenziali, le doti che ne dovrebbero sancire l'originalità e il primato rispetto agli attori comuni, quella componente extra di affascinante istrionismo e carisma che non a tutti è elargito. Gassman e Proietti possono ascriversi di diritto a questa esigua schiera, per motivi lapalissiani. Chi - viceversa - si trova investito di un ruolo così prestigioso e carico di responsabilità per il semplice fatto di essere precocemente diventato la star di fortunate quanto opinabili trasmissioni televisive, mi lascia un po perplesso. Oggi (solo oggi, a causa del ribaltamento di valori stabilito dalla televisione) il pubblico che va a teatro rischia di confondersi un po'. Ma ha ancora bisogno di un dispensatore di carisma, come quando va ai concerti rock o partecipa ad oceaniche adunate politiche.

2 - A differenza di quello del mattatore, ritengo che sia proprio il ruolo del regista a dover essere rivisto. În questi ultimi anni, si è assistito a un vero e proprio strapotere del regista, che come risultato ha prodotto una penosissima deresponsabi-lizzazione di quello dell'attore, ridotto spesso a mera funzione esecutrice del disegno della messinscena. L'attore ha finito per contare sempre meno, meno dello scenografo, del musicista, perfino del datore luci. Invece è - e rimarrà sempre l'unico irrinunciabile mediatore della Parola teatrale. Dovrebbe dunque stabilirsi una nuova forma di collaborazione, che consenta all'attore di integrarsi più armoniosamente nella messinscena perché con lui stesso creata. Trovo interessante l'ipotesi che a dirigere un attore sia un altro (bravo) attore, primo e privilegiato spettatore della messinscena. Per questo io ho preferito lavorare spesso con registi che erano anche attori, come Bob Marchese o Antonio Salines. L'ideale, ovviamente, è l'attore che sappia anche dirigersi e dirigere. Ritengo che torneremo a questa condizione, ci sarà davvero un «ritorno dell'attore» in senso lato. Tantopiù che ritengo ormai insufficiente (quasi impossibile per motivi economici) proporsi sul mercato solo come interprete. Aveva ancora senso quando potevi concorrere a diventare un divo (dunque ben pagato) per le tue doti e per la simpatia e professionalità dimostrata sulle scene. Ma oggi la discriminante non è più la qualità, ma la fama che sei riuscito ad acquisire attraverso la televisione, che – nel 90 per cento dei casi - propone sul video personaggi di ineffabile idiozia, un tempo destinati a fare gli idraulici o i postini: questa gente, grazie a quel demoniaco strumento, diventa famosa e gli costruiscono intorno perfino uno spettacolo, poi contemplato nei cartelloni delle grandi stagioni teatrali.

3 - Quello dell'attore è storicamente un mestiere difficile, soprattutto per l'indigenza economica alla quale - soprattutto agli inizi - sei sottoposto. Ma è assolutamente sconfortante constatare che ancora oggi (alle soglie del Duemila), quella del teatrante sia tuttora una categoria indifesa sul piano professionale e della retribuzione. Attori con anni di carriera alle spalle che si portano dietro nessuna forza contrattuale. Questo è evidentemente il grande punto dolente del Sindacato attori italiano (all'estero la situazione è ben diversa) che non ha saputo difendere gli interessi della categoria. Ma il problema di fondo è che un mestiere così poliformo e estrovertito come quello dell'attore diventa poco circoscrivibile e organizzabile: si è così persa per strada un potenziale di forze (anche di prestigio, evidentemente) che nel tempo avrebbe potuto sortire risultati apprezzabili. Senza contare che ognuno lavora con la speranza (spesso l'illusione) di entrare un giorno nell'empireo degli strapagati divi. Per quanto mi riguarda ho rinunciato ben presto alle paghette sindacali delle compagnie, preferendo portare avanti un personale percorso di proposta e allestimento di spettacoli autonomi artisticamente (e quindi economicamente). Sono così nati I poveri sono matti di Zavattini, Casanova e l'attrice di Hoffman, Bagno finale di Lerici, per produrre i quali non ho avuto difficoltà a trovare fondi (anche cospicui) presso assessorati e banche toscane. E questo è un punto sul quale vorrei insistere, perché sempre più spesso trovo, nell'ambiente, gente che si stupisce per il percorso artistico che riesco a portare avanti autonomamente. La verità è partendo proprio dalle scuole, che dovrebbero educare i giovani ad andare a teatro, ad applaudire ma anche a fischiare. Optimum sarebbe costituire un ministero della Cultura sul modello francese, retto da un ministro scelto fra i grandi artisti del nostro teatro, coadiuvato dai tecnici necessari. 6 - L'attore ha perso quell'aura di sacerdotalità che gli apparteneva, perché è stato messo in crisi il suo ruolo di portatore primo della Parola. Ma ha migliorato la sua immagine pubblica, acquisendo un prestigio che spesso viene strumentalizzato dal potere. Perfino nell'allestimento di eventi teatrali estivi, assessori e sindaci chiamano volentieri alla loro «corte» il nome di grido capace di conferire lustro al progetto. E di quell'attore alcuni di questi novelli Re Sole (evidentemente i più pazzoidi e megalomani) si sentono il mecenate.

7 - L'attore, per sua stessa definizione, dovrebbe saper affrontare abilmente ogni mezzo espressivo messo a sua disposizione. Personalmente aborro il doppiaggio, che è il meno attorale fra i mezzi di sussistenza a nostra disposizione. Nella migliore delle ipotesi, l'attore dovrebbe destreggiarsi tra cinema, teatro e televisione. Un'ottima occasione è stata offerta anni fa a Paolo Rossi (comico sì, ma anche attore) che è riuscito a proporre sulla Rai il «suo» teatro. Con altri amici, si sta cercando di proporre un'esperienza simile a Cecchi Gori per Videomusic.

8 - L'attore teatrale deve fare i conti con un'esistenza anomala, al limite della sregolatezza. Deve dunque trovarsi un compagno/a molto comprensivo e paziente. In questo sono stato fortunato. Coi figli il discorso è anche più difficile, i distacchi più laceranti. Vagheggio di portare il mio piccolo figlio in tournée come usava nelle famiglie dei comici nomadi, coi bambini trasportati nelle ceste e subito iniziati all'arte. Ma c'è da fare i conti anche con un certo saturnismo tipico dell'attore, che a volte sente proprio il bisogno di stare da solo, per confrontarsi con se stesso e i

Buscemi - Oggi la discriminante non è più la qualità ma la fama che sei riuscito ad acquisire attraverso la televisione, che nel 90 per cento dei casi propone personaggi di ineffabile idiozia.

una vita di stenti e privazioni. Per quanto riguarda la formazione professionale, non mi pare che le scuole italiane (soffermandoci su quelle ufficiali e soprassedendo su quelle gestite da pseudo insegnanti) risolvano il problema: troppa accademia, troppa teoria, poca fantasia, monumentale supponenza. Sempre più vedo formarsi, con le scuole, solo dei bravi dicitori: anche perché l'accademia tarpa le ali al vero artista.

che all'attore-tipo italiano manca un po' lo spirito

d'iniziativa, si sente predestinato sin dagli inizi a

4 - L'ho già detto: credo che d'ora in poi sarà bene cominciare a intendere il teatro come impresa privata, perché le cooperative sono storicamente superate e i teatri pubblici sono mastodontici carrozzoni affossati nella burocrazia (tutto ciò fa già a cazzotti con l'essenza stessa del teatro. Ho proposto al direttore di un importante teatro comuna-le la produzione del Don Chisciotte o il sogno di Cervantes. Dopo lunghe trattative, non se ne è fatto di niente, perchè il loro preventivo di spesa superava i 200 milioni. Io l'ho poi messo in scena con Paolo Pierazzini (stesse scene, stessi costumi, stessi attori, stesso percorso di lavoro) con meno di 50, debutto al Festival di Castiglioncello e tournée in Venezuela compresi. Il fatto è che i teatri pubblici (che, come tutte le istituzioni italiane, non hanno mai funzionato) sono gestiti dai politici, mai dagli artisti che sono i veri realizzatori dello spettacolo.

5 - Si è sempre cantato il «de profundis» per il teatro. Ma esso è espressione diretta dell'intima essenza dell'uomo, non sarà facile rinunciarvi. Però oggi c'è da fare i conti con lo strapotere televisivo, che porta via pubblico a teatro e cinema. Sicuramente c'è bisogno di un percorso pedagogico di iniziazione al mestiere stesso dello spettatore,

suoi voli pindarici.

9 - Storicamente l'attore era seppellito in terra sconsacrata (fuori delle mura) non tanto perché depositario di costumi dissoluti, ma perché quel-lo voleva essere un monito della Chiesa al popolo, che spesso affollava più i teatri che i templi: il sacerdote era perciò in diretta competizione con l'attore, che finiva per rubare pubblico a quelle grandi e inimitabili messinscena che (anche) sono le funzioni religiose. E poi certamente il vero attore porta con sé una componente luciferina che nei secoli ha spaventato ogni potere costituito, per la forza di scardinamento delle regole che può portare con sé (penso a Kean, certamente l'attore più demoniaco di tutti i tempi, che finì per pagare a caro prezzo la sua diversità!). Essere di nuovo seppelliti in terra sconsacrata era però anche segno di distinzione di casta: a livello pubblicitario, oggi non potrebbe farci che bene.

10 - Gli attori (quelli veri) sono sacche di resistenza umana, ultimi baluardi al pressapochismo televisivo, all'appiattimento generale che ci circonda, al continuo martellare di spot che offendono la vista, l'udito e l'intelligenza. L'attore – so prattutto è depositario di un grande coraggio, è l'unica vera casta di guerrieri del nostro tempo, disposto a sacrifici immani per concretizzare le proprie fantasie, la poesia che lo pervade. Quasi sempre un grande timido ipercorretto, svolge uno dei due mestieri più antichi della storia dell'uomo: nel suo caso, in un mondo di vorticoso accavallarsi di novita, rischia di nuotare controcorrente. Lo salverà la concezione romantica del mestiere, la consapevolezza di essere l'ultimo uma-

nista della Storia. Renzia D'Incà



Geppy Gleijeses

1 - Sì. Però se per mattatore s'intende un grande attore che crede di poter fare a meno di un contorno degno, questo non esiste più. Se esiste è destinato ad essere un cialtrone. Una volta alcuni potevano permetterselo, penso a Eduardo, a Zacconi, ad altri grandi attori del passato. Succede ancora, ma oggi è anacronistico, anche perché se si è contornati da bravi attori tutto lo spettacolo se ne giova, anche l'interpretazione del primo attore.

2 - Sicuramente si. La «regia critica» è importante: l'unica regia che si possa accettare oggi; le altre sono delle messinscena tradizionali. La regia critica, invece, ha spazio... purché non ci siano deformazioni, follie che abbiamo avuto in una certa epoca e che poi sono tramontate. L'attore ha, comunque, e deve conservare, lo scatto decisivo della «sua» interpretazione, al di là dell'im-

postazione del regista.

3 - Quella dell'attore non è una condizione facile, oggi. Bisognerebbe migliorare tante cose e, innanzitutto, avere la possibilità di un lavoro garantito per tutto l'anno. Non si può vivere facendo solo questo mestiere, quando si lavora mediamente tre mesi per stagione, a meno che si sia davvero ai massimi livelli della categoria. Le condizioni retributive sono scarse, a volte non si rispettano nemmeno i minimi contrattuali. Come si fa a mettere da parte il necessario per il resto dell'anno? Manca una normativa. Quanto alla formazione professionale, penso che sia importantissima. Ci devono essere dei presupposti, delle basi ma conta moltissimo l'esperienza diretta del nalcoscenico.

4 - Ormai non c'è più una vera differenza fra teatro privato e cooperative, se non che queste ultime, per definizione, non devono perseguire fini di lucro. Credo che noi abbiamo un grande teatro privato, superiore, nella gran parte dei casi, a quello pubblico. Infatti tolti Strehler e Ronconi – con pregi e difetti ma innegabilmente i due più grandi registi italiani – il panorama non offre gran che. Nelle file del teatro privato, invece, ci sono dei grandissimi come Gassman, Mauri, Lavia, Orsini, Patroni Griffi, Squarzina, De Simone, tanto per citarne alcuni. Attori e registi che lavorano onorevolmente col teatro privato italiano che è molto più «nobile», ad esempio, del teatro privato francese, o inglese, ormai prettamente com-

merciale.

5 - Bisognerebbe innanzitutto impedire alla televisione di far scadere il gusto del pubblico. Il teatro non può finire. Questo può accadere al cinema, una manifestazione artistica legata a un mezzo tecnico che magari viene superato, ma non può accadere al teatro che sui mezzi tecnici non è fondato. Certamente è in crisi, una crisi dovuta alla latitanza di idee, a monotonia di scelte, ad allestimenti mediocri. Bisogna cercare di fare «operazioni» diverse, anche sullo stesso testo, purché



nuove e stimolanti. Il teatro va rifondato. Certo non può fare a meno di un sostegno statale serio, che non significa «assistenzialismo» ma aiutare il teatro privato italiano, uno dei migliori del mondo. Secondo me il sistema attuale delle sovvenzioni non è sbagliato ma bisognerebbe fare più attenzione alla qualità. E poi bisognerebbe che gli Stabili assolvessero alla loro funzione di «palestra» di giovani, anche da un punto di vista ideativo, formativo, creativo...

Gleijeses - La «regia critica» è importante: l'unica regia che si possa accettare oggi; le altre sono delle messinscene tradizionali.

7 - Se un attore riesce ad essere duttile, sapendosi adattare ai vari mezzi, è la cosa migliore. Anch'io ho fatto un po' di tutto.

8 - Non è facile trovare l'equilibrio. Bisogna sapersi adattare ad una vita fatta di continui spostamenti: perché questa è la nostra vita, non quella di quando siamo a riposo. Bisogna riposare nel modo giusto, non stressarsi; regolarsi molto bene, comunque avere margini di recupero, un grande equilibrio ma soprattutto una grande salute. Quanto alla famiglia, certo, rimane penalizzata. D'altra parte scegliere e desiderare di rivedersi, di a teatro. Nel primo Novecento con l'opera di Silvio D'Amico Il tramonto del grande attore nel 1929 e la conseguente fondazione dell'Accademia nazionale di Arte drammatica nel 1935, si è andato via via costruendo un nuovo tipo di attore non legato più al mattatorismo attoriale ma cosciente del valore collettivo di una équipe teatrale dove però il peso individuale dell'attore rimane fondamentale. Ho sempre avuto grande ammirazione e simpatia per i mattatori e le dive del teatro di ieri e di oggi che hanno dimostrato di avere qualità, personalità e fantasia. E credo giustamente che sono da considerarsi a un livello superiore rispetto a molti altri attori. Il fascino del mattatore è comunque ancora oggi insostituibile.

2 - Il ruolo del regista in Italia, come sappiamo, è nato molto dopo che nel resto d'Europa. Difatti quando in Italia ancora non esisteva la parola «regista» all'estero lavoravano già nomi come Craig e Appia, Stanislavskij, Copeau, Mejerchol'd, ossia tutti i maggiori registi innovatori della scena mondiale. Il regista in Italia ha avuto il merito di ridefinire il rapporto con gli attori ma a mio avviso deve considerare le esigenze e le capacità di ogni singolo attore e deve cercare di non creare quella tensione come se uno dei due contendenti debba alla fine risultare sconfitto. Naturalmente va riconosciuto il merito ai nostri grandi registi come Luchino Visconti e Giorgio Strehler che hanno contribuito alla metà del secolo, a dare una spolverata ad attori che avevano bisogno di uscire dalla convenzionalità e dalla superficialità di cui erano prigionieri. Attori come Rossella Falk e Giorgio Albertazzi, autori come Giuseppe Patroni Griffi mi hanno raccontato le loro esperienze con Visconti e certamente era un fascinoso tiranno e i suoi metodi teatrali e di regia accuratissima erano quelli che poi contribuivano a fare di ogni spettacolo un evento memorabile. La mia curiosità intellettuale e di artista mi stimola naturalmente anche verso altre esperienze sempre però riconducibili a certe idee sul teatro e per il teatro, che in questo questionario a grandi linee ho accennato.

3 - Il discorso sull'attore esigerebbe spazi enormi per valutare tutte le componenti che mirano ad una sua definizione. Se devo riferirmi ad un periodo in cui l'attore è colui che prende coscienza critica di una società e in cui l'idea dell'attore si avvicina a quella dell'artista non più intesa nell'accezione romantica bensì come strumento di conoscenza, e rivelazione in cui il sapiente mestiere si mescola con lo slancio creativo dell'arte, riandrei al periodo felicissimo della Compagnia dei Giovani del 1954-72 che sento particolarmente vicino anche perché è stato oggetto della mia tesi di laurea. Personalmente ho avuto la fortuna di lavorare per diverse stagioni con colei che è considerata una delle attrici più prestigiose del teatro italiano e che fin dall'epoca della Compagnia dei Giovani ha sempre costituito un punto di

Poggiali - Gli attori sono persone fragilissime, spesso psicologicamente instabili, con eccessi di sensibilità ciclotimici, a volte egoisti e narcisi.

ritrovarsi, può essere un antidoto alla noia.

9 - Certo che ha una morale. Una sua morale come qualunque altro uomo.

10 - L'attore oggi, mi fa venire in mente aggettivi come: geniale, intrattabile, creativo. Anna Luisa Marrè

Fabio Poggiali

1 - Per quanto riguarda i mattatori di ieri mi vengono in mente tre nomi anche se la mia giovane età non mi ha permesso di vederli all'opera direttamente: Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi e Eleonora Duse. I mattatori di oggi: Vittorio Gassman, Giorgio Albertazzi e Rossella Falk. Indubbiamente i mattatori hanno avuto sempre grande importanza soprattutto per richiamare il pubblico riferimento nel panorama teatrale italiano ed europeo: Rossella Falk. Giorgio Albertazzi che mi volle in uno spettacolo da lui diretto nel 1987 Fiore di cactus. Il suo insegnamento mi è stato utile per assorbire quelle tecniche, quei trucchi «necessari» ad un attore in scena. Sono ancora troppo giovane per consigliare ad un attore quale strada seguire, ma mi sento abbastanza maturo per sconsigliare il mestiere dell'attore che si può vivere solo a costo di sacrifici autentici, di una salute di ferro, di una pazienza fuori dal comune e soprattutto possedendo qualità tecniche e fisiche invidiabili che spesso la scuola non può fornire ma soltanto affinare.

4 - In Italia mi sembra che da diversi anni esista una contraddizione spaventosa nel teatro. I teatri pubblici proprio perché sono finanziati dallo Stato, e quindi da noi tutti, dovrebbero assolvere diverse funzioni: garantire un ricambio generazionale di attori e di registi, creare compagnie di giovani, favorire la ricerca teatrale, proporre nuovi
talenti, rappresentare la drammaturgia nazionale
rischiando anche su attori, autori e registi poco
conosciuti, formare un pubblico nuovo, ecc.... In
realtà non realizzano tutto questo. I cartelloni dei
teatri pubblici sono occupati dai soliti vecchi nomi che fanno cassetta, che hanno un pubblico stagionale che li segue ormai da trenta-quarant'anni.
Non si interessano ai giovani, e continuano ad
avere un'idea sbagliata sul modo di fare cultura in
Italia tranne, naturalmente, poche eccezioni.

5 - Il teatro è essenzialmente l'arte della comunicazione tra esseri umani che interagiscono tra loro formando un unico complesso emozionale. Ci sono stati nella storia del teatro motivi più o meno validi per definire la morte dell'attore, del regista, del teatro, ma il teatro a tutt'oggi è ancora vivo. La crisi è stata crisi essenzialmente di trasformazioni politiche, ideologiche che mutavano caratteri, di fissità opaca, ingombrante, e che forse hanno dato nuova linfa creatrice agli autori, ad attori a registi e al pubblico anche come memoria e illusione. Essendo giovane e curioso, credo che un mio compito sia quello di capire la mia diversità nell'amare e fare teatro nei confronti dei miei coetanei in quanto il 90 per cento dei giovani non va a teatro. Questo per me è un fatto gravissimo.

6 - La società italiana oggi, si occupa pochissimo di teatro. E per società intendo lo Stato (un ministero competente non esiste) le scuole, le università, l'informazione televisiva, giornalistica. Un giovane di diciotto-vent'anni si diploma nelle scuole italiane conoscendo più o meno bene Manzoni, ma avendo un'assoluta ignoranza di Shakespeare, di Goethe, di Molière o in generale di tut-to il teatro mondiale da Euripide a Pasolini, com-preso il teatro di Pirandello. Non esistendo nelle scuole secondarie lezioni di teatro e di drammaturgia, il giovane deve essere toccato dalle ali di Mercurio e volare in solitudine nella ricerca appassionata di testi, di poesie e di scritti teatrali o di scuole specifiche. Ed è quello che anch'io ho fatto. Nelle università italiane si ignora, tranne che in alcuni casi, la disciplina teatrale. Nei Paesi anglosassoni, è risaputo, ci sono scuole di recitazione adeguate, college, efficienti teatri universitari al contrario che in Italia; l'organo di informazione a più diretto contatto con le masse dei giovani, la televisione, non fornisce notizie a chi ama il teatro, figuriamoci a chi non lo conosce; esistono rubriche sul cinema ma non sul teatro; salvo rare eccezioni, vengono mandate in onda commedie registrate negli anni Sessanta ad orari assurdi. E poi è assolutamente scandaloso che la tivu pubblica conceda dirette sportive di partite di ping-pong, bigliardo o addirittura di bocce, per non parlare degli sport maggiori, e non si occupi delle maggiori manifestazioni teatrali del nostro Paese. 7 - Vorrei rispondere per una volta con una frase sintetica di uno dei più grandi attori di tutti i tempi, Marlon Brando, che all'apice della sua carrie-

con qualcuno degli interpreti. 8 - Romolo Valli, un nostro grande attore del più recente passato, cinque giorni prima di morire, in un'intervista dichiarava che: «il sentimento dell'amicizia, anche soltanto "una" amicizia, quando si verifica in dimensioni così alienanti come il teatro - il teatro è terrificante, rompe, distrugge matrimoni, sodalizi – può sopravvivere agli insulti della finzione, dell'ipocrisia, dell'abitudine». È rarissimo, specialmente nelle tournée teatrali, resistere al logorio della vita in comune. Gli attori sono persone fragilissime, spesso psicologicamente instabili, con eccessi di sensibilità ciclotimici, a volte egoisti, narcisi, proprio perché devono avere a che fare con qualcosa in eterno divenire, di ineffabile, che si scrive sulla sabbia, e forse ne pagano le conseguenze. Nello stesso momento, credo però anche, che l'attore debba trovare un giusto equilibrio tra la sua cultura e la sua intelligenza e in generale che un attore che si ri-

ra dichiarava: «Il teatro lo fanno gli attori, il cine-

ma lo fanno i registi, la televisione la fanno gli al-

tri». Non ho visto quasi mai registi di cinema e di

televisione a teatro, se non per diretta amicizia



spetti non può non avere il problema della conoscenza che lo aiuterà a superare i propri buii, i propri silenzi. L'equilibrio esistenziale con la famiglia, la fidanzata, gli amici, ci può essere quando si è riusciti ad ottenere quello personale col proprio «io».

9 - La morale dell'attore è quella di essere cosciente, di avere un ruolo di funzione sociale e
culturale. Per arrivare a questa coscienza ci vuole
studio, professionalità, rigore, disciplina e gerarchia. Per gerarchia intendo, per esempio, garantire e affidare i ruoli istituzionali pubblici come la
direzione dei teatri stabili in Italia o incarichi ministeriali a registi, attori, uomini di cultura assolutamente di primo piano e di alto livello artistico e
non appartenenti a tessere di partito. Così come in
Inghilterra per anni, Laurence Olivier ha guidato
il teatro nazionale inglese, così come in Francia
Jean-Louis Barrault all'Odéon e Louis Jouvet
all'Athenée. In Italia non capisco perché l'attore
non è mai stato visto anche come direttore artistico e responsabile organizzativo.

10 - Parafrasando una poesia di Pessoa, un poeta portoghese tra i miei preferiti, direi che «l'attore è un fingitore, finge così completamente che arriva a fingere che è dolore il dolore che davvero sente». È necessario trovare un equilibrio tra le due teorie sull'attore più note: da una parte Stanislavskij e dall'altra parte Diderot, o Brecht. Ecco, questa poesia, parafrasata, mi sembra che riesca a coniugare queste due idee e a superarle.

Paola Mannoni

1 - È sempre esistito comunque, perché la figura carismatica del mattatore è un retaggio dell'800. Poi ha assunto una valenza diversa negli ultimi anni. Ma, quando è colta nei suoi momenti più alti o più propositivi, come abbiamo visto fare per esempio a Gassman o a Carmelo Bene, è una figura positivissima, è un veicolo di grande cultura.
2 - Io sono nata con i registi. Per me è una figura fondamentale. Poi certo ci sono quelli che fanno esclusivamente un loro iter di regia. Gli attori sono un incidente di percorso. Ma, se il regista è intelligente, ritaglia, evidenzia, fa galleggiare un attore, lo aiuta e lo sostiene suo malgrado. E allora è un bel lavoro di concerto, di collaborazione.

a. Io ho il sospetto a volte che lo si diventi con troppa facilità. Poi siamo anche italiani, estroversi. Il teatro ci viene bene. E la televisione ha giocato un ruolo veramente mortale, per dequalificazione e abbassamento di qualsiasi livello. Ci sono delle scuole, bisognerebbe farle. Perché è un lavoro che costa molta fatica e concentrazione. E bisogna studiare, duramente. Poi siamo un po' dei cani sciolti. Non abbiamo un albo professionale, non siamo riconosciuti, non abbiamo neanche più un ministero. Si vive ormai un paradosso ridicolo, mortificante. Che dire? Siamo un teatro che ha come unico retroterra il melodramma,

questo forse ci pesa ancora molto.

4 - Io ho fatto per moltissimi anni una cooperativa. Con Vannucchi, Sbragia. Paghe politiche, ovviamente, perché noi eravamo a dei minimi ridicoli. Però c'era una continuità, c'era appunto la grande felicità di essersi scelti e di lavorare insieme. Poi i teatri pubblici cosa propongono? Recuperano le star, come i teatri privati in fondo. Continuo a non vedere, al di là dei picchi popolari o dei picchi a sovvenzione pubblica, una fascia lucida, intermedia, in cui dei professionisti possano assemblarsi scegliere, campare.

5 - Credo che il teatro sia nato nelle crisi e abbia continuato ad agonizzare nelle crisi, però ad esserci sempre. Anche quelli che non lo sanno, se non ci fosse, si accorgerebbero che è importante. Poi, ci sono dei teatri che fanno delle proposte, delle scelte notevolmente intelligenti. Con grandissimo sforzo, nel senso proprio che la gente non viene pagata. L'attore è fatto di necessità, di ansia di confrontarsi con i testi, i personaggi, i ruoli, i registi. Pur di partecipare, di mettere insieme fantasie, esperienze, uno lavora gratis, assolutamente. Cosa fare per cambiare, non lo so. Questi sono discorsi tecnici che mi trovano completamente smarrita. È lo Stato che deve intervenire, preoccuparsi che civilmente esista una professione, perché è proprio tutto da ricostruire dalle fondamenta.

6 - È una domanda da interpretare. Non so, io ho avuto dei grandissimi insegnanti in Accademia, che venivano direttamente dall'800, Tofano, Capodaglio, Costa. E il loro «come eravamo» me l'hanno raccontato un pochino. Da quello che ho potuto capire e come ancora forse è in alcuni grandissimi, come può essere Gassman, lo spettacolo erano loro, il testo era forse più usato come guanto protagonistico. Io sono passata invece immediatamente alla fase successiva, allo spettacolo di regia che usufruiva di passaggi più attenti, più profondi, di diversi piani di lettura, di sottotesti. E ho lavorato per esempio con Castri e Ronconi, che vanno proprio a sviscerare un testo, ma-

Mannoni - La televisione ha giocato un ruolo veramente mortale, per dequalificazione e abbassamento di qualsiasi livello.

gari ribaltandolo. Ma è l'assoluta immersione in un materiale drammaturgico. Forse prima questo non accadeva. Quanto al pubblico, c'è anche li una dequalificazione. Basta andare a teatro per vederlo. Sono sempre in cucina, a casa loro, in salotto, a guardare la televisione.

7 - Un attore deve saper fare tutto. In altri Paesi fa tre o quattro mesi di teatro, poi fa un film, poi torna. Da noi si lavora in compartimenti stagni. Quando uno trova una ciambella di salvataggio, ci si abbarbica. Poi ovviamente diventa sempre più difficile rimettersi in attesa. E si sprecano veramente dei talenti, con piccole emorragie di attori bravissimi che si fossilizzano così.

8 - Bisogna ritagliarsi una vita che poi a volte è molto solitaria. A meno che uno non si accompagni a un'altra persona accetta tutti i condizionamenti cui va incontro.

9 - Deve avere una spietata lucidità. Per poter spostare il nostro dentro e metterlo a disposizione per un'altra cosa, bisogna avere veramente nervi a posto e grande capacità di analisi. Non bisogna essere né cretini, né stravaganti, né eccentrici. Bisogna essere intelligenti e sensibili. E studiare.

10 - Eh, indovinala grillo! Io sono una persona piattamente banale, ma quant'è bello lavorare su di sé, avvicinarsi a tappe a un personaggio. Perché poi diventi un detective, ti metti dietro le spalle di questa cosa e piano piano assumi, studi, pensi. Per l'attore che vive questa necessità, è impossibile non lavorare in questo modo e le proposte che fa sono un distillato di grande interiorità, densità, serietà. Antonella Melilli



L'incerto futuro del Teatro Ragazzi

l Teatro Ragazzi ha sempre offerto uno spazio in cui le istanze di riforma della convenzione teatrale e di rinnovamento della pedagogia si sono intrecciate. Negli anni '70 questo incontro veniva proiettato sullo schermo di un'entusiasmante e radicale utopia di mutamento dei rapporti culturali e politico-sociali e si traduceva in forme che coniugavano animazione e sperimentazione. All'esaurirsi di questa spinta ideale ha via via corrisposto il consolidarsi di linguaggi, codici e stili, l'accrescersi delle possibilità del sistema produttivo-organizzativo è una presa di coscienza da parte degli operatori del settore. In questo contesto, se non sono mancati studi di tipo pedagogico, la critica ha invece spesso latitato. A tutt'oggi non esiste una produzione storico-critica di respiro e i materiali, spesso inediti o di scarsa diffusione, provengono di norma dalle compagnie stesse. Pertanto, accingersi a una ricognizione sullo stato del settore impone innanzitutto un censimento delle questioni da affrontare.

Il Teatro Ragazzi si è sempre definito in rapporto al suo pubblico, idealmente composto dalle nuove generazioni. Un dato che di per sé lo rende sensibile ai mutamenti che avvengono nei suoi spettatori. D'altra parte, lo stabilizzarsi delle compagnie e il loro radicarsi nel territorio d'appartenenza da un lato le avvicina a tipi di pubblico diversi e di età più elevata, dall'altro le rende permeabili alle dinamiche sociali complessive. Ĉiò favorisce un ripensamento su se stessi, il proprio mandato e le forme espressive. Per alcuni si tratta di ridefinire identità è obbiettivi, altri si sentono incoraggiati a proseguire sulla via del teatro per adulti, cui sono portati anche dalla propria crescita umana e professionale. Siamo di fronte ai prodromi di un ricambio generazionale, per cui alcune compagnie abbandoneranno e altre le sostituiranno, o alla vigilia di una modificazione di quel progetto artistico fondato sul riconoscimento della specificità (per lo meno di quella specificità) del destinatario, il bambino?

Il bisogno di riflettere insieme e di riconoscersi in un progetto condiviso è all'origine dei tanti incontri e dibattiti sull'argomento e corrisponde (come del resto è sempre stato) a una continua ricerca sul linguaggio. Questa ha puntato sull'essenzialità della comunicazione teatrale, destrutturandola nei suoi elementi costitutivi e sperimentando nuove aggregazioni e modalità. Da qui la riscoperta dell'affabulazione, che implica un lavoro sui materiali dell'attore: la voce e il corpo, la cui espressività è rimessa in discussione a partire da una gestualità primaria. Su questo terreno si situa il rinnovato impiego degli oggetti, in dire-zione anche in questo caso di un grado zero, di una sintassi minima. È un processo di contaminazione tra teatro d'attore e di figura che si nutre della relazione che i due generi hanno sempre intrattenuto e di altri fattori, tra cui la rinascita del teatro d'animazione, che, superato il pericolo di estinzione, ha ripreso il suo posto quale genere autonomo, non legato a priori a una fascia di pubblico. A questa fase dovrebbe succedere un movimento ricostruttivo di una forma e di un codice, e non ne mancano i sintomi. L'accento batte sulla drammaturgia, di cui s'avverte l'urgenza, dopo aver prevalentemente investito sulla dimensione fisico-emotiva della percezione, e sulla recitazio-ne (in ragione anche dell'«impurità» e talora delle vere e proprie imperfezioni della tecnica attoriale di chi proviene dall'animazione)

Questo momento delicato e inquieto è allo stesso tempo effetto e causa di preoccupazione, legata all'attuale incertezza che si aggiunge all'endemica precarietà del settore. I minacciati tagli al Fus



Come i giovani critici vedono il teatro in tv

li entusiasmi accesi al Seminario di Firenze stanno già dando dei frutti. Il gruppo di giovani critici riunitisi nuovamente al Convegno di Fiuggi dello scorso luglio si erano assunti, in quell'occasione, l'impegno di studiare il reinserimento del teatro in televisione. Attivatisi immediatamente hanno elaborato un documento che traccia le linee teoriche progettuali di un'ideale – al momento – trasmissione televisiva sul teatro. I giovani critici vorrebbero che questa proposta fosse inserita in un piano più vasto di azioni dirette a due obiettivi: rivalutare la funzione della critica teatrale nel mondo dell'informazione, osservare e interpretare come è cambiato l'atteggiamento dei giovani rispetto al teatro.

È una condanna ragionata quella che il gruppo di lavoro infligge alla messa in onda tout court di uno spettacolo teatrale. Così si liquida, non si risolve, la questione del teatro in tv. Perché si tradiscono i linguaggi di entrambi i mezzi. Di conseguenza propinando al telespettatore un prodotto ibrido insoddisfacente non c'è che da aspettar-

si che egli, di teatro, non ne voglia più sapere.

Cosa propone in alternativa la critica di domani? Per una televisione che sia effettivamente uno strumento funzionale per diffondere la cultura teatrale niente spettacoli integrali nei palinsesti ma programmi che, oltre a un servizio informativo, offrano allo spettatore una visione la più completa possibile della complessità della macchina teatrale. I giovani ancora rimproverano alla televisione di essersi occupata – quando l'ha fatto – quasi esclusivamente di teatro di parola, trascurando gli altri generi. Infine affermano con decisione il ruolo insostituibile della critica ogniqualvolta «il discorso sul teatro» sia una «messa a fuoco e discussione di idee e di problemi e di di-

scernimento tra piani e codici».

Alla stesura di queste iniziali ma incisive Note sul teatro in tivu hanno collaborato: Teresa Ariosto, Federica Bozzo, Nicola Candreva, Paola Carbone, Francesca Cersosino, Alessandra Di Tommaso, Stefano Fava, Diana Ferrero, Raffaella Ilari, Ilaria Lucari, Paolo Manfredi, Laura Meini, Pier Giorgio Nosari, Stefano Sole, Francesca Tranfo, Valentina Venturini, Giovanna Verna, Laura Verrazzani, Annalaura Zarra. Il gruppo di giovani critici che sta approfondendo le possibili relazioni tra teatro e televisione si caratterizza al suo interno per la qualificata molteplicità delle esperienze accentuata dalla diversa provenienza geografica. È giusto ribadire che per ragioni anagrafiche sarebbe il monitor nazionale più evoluto del pubblico giovanile. Anna Ceravolo

(di fatto già realizzati dall'inflazione) e il sempre incipiente dibattito sulla legge-quadro sul teatro aumentano il nervosismo. Aspettative e scetticismo conseguono alla diagnosi delle insufficienze dell'attuale sistema, che è sperequato (sia in generale, perché la prosa riceve meno rispetto a dimensioni e capacità produttive, sia in particolare, perché la già esigua quota destinata al Teatro Ragazzi e alla ricerca non è sempre ripartita equamente) e che, quel che è peggio, di fatto esclude i fattori dinamici (tendendo al «numero chiuso», a mantenere lo status quo e a non remunerare la progettualità). Carenze che ostacolano un settore che ha spesso raggiunto un alto livello di efficien-

za organizzativa e di dinamismo imprenditoriale, dimostrato sia in Italia nel gestire teatri e stagioni, sia all'estero attraverso frequenti scambi e collaborazioni (più della media del teatro italiano, me no costosi per lo Stato), in ambienti meno rigidamente divisi per generi e classi di pubblico. Raffaella Ilari e Pier Giorgio Nosari

Questo intervento risulta da una riflessione che Hystrio ha chiesto al Gruppo della giovane Critica.

Nella foto, Vittorio e Alessandro Gassman in «Camper».



CONTRIBUTI PROPOSITIVI AL CONVEGNO D'AUTUNNO

FIRENZE TIENE A BATTESIMO LA CONSULTA DEI CRITICI

L'iniziativa è stata proposta dall'Anct ed è volta a garantire la difesa degli aspetti culturali, deontologici e professionali riguardanti l'intera categoria nei settori della musica, del cinema, della radio-televisione e del teatro.

ANGELO PIZZUTO

vrebbe potuto essere una semplice oppur travagliata assemblea di «addetti ai lavori»: nella fattispecie gli iscritti al Sindacato nazionale dei Critici cinematografici italiani, convenuti nei primi giorni del novembre scorso a Firenze in occasione di «France Cinema», unica ribalta di conoscenza (come Annecy lo è in Francia) delle ultime produzioni d'oltralpe mai distribuite o mai distribuite nei circuiti italiani (sia quindi reso merito ad Aldo Tassone, inventore della manifestazione).

Avrebbe potuto essere, dicevamo, un'ennesima occasione di rimostranze, vittimismi, doglianze relative al sempre più difficile mestiere del criti-

Così non è stato, vuoi per la coagulante intelligenza organizzativa di Alberto Farassino, alla guida (ancorché dimissionario) del Sindacato Critici cinematografici, vuoi per alcune sollecitazioni o contatti informali messi in moto, sin dalla scorsa estate, dalla Associazione nazionale dei Critici di Teatro, di cui Ugo Ronfani è presidente. Sta di fatto che l'assise di Firenze si è ben presto trasformata in una sorta di «tavola rotonda» ove gli altri rappresentanti del giornalismo specializzato in materia di spettacolo (Leonardo Pinzauti per i Critici musicali, Ernesto Baldo per i Giorna-listi cinematografici, Carlo Sartori ed Andrea Piersanti per la Critica radio-televisiva, Ugo Ronfani e l'estensore di questo servizio per l'Associazione dei Critici di Teatro) hanno fornito più di un contributo propositivo alla soluzione - non più procrastinabile - della difficile convivenza, all'interno delle pagine dello spettacolo, di esigenze meramente informative unite ad altre di indispensabile riflessione e non omologazione di qualsivoglia disciplina dello spettacolo.

«Sono anni infatti - lamentavano Farassino e Pinzauti - che direttori e capi servizio delle pagine di spettacolo, certamente sollecitati da specifiche scelte editoriali, tendono a limitare gli spazi della critica a favore di veri e propri lanci pubblicitari sotto forma di interviste o di falsi scoop». Provocatoriamente ci si potrebbe chiedere: perché non fondare o rifondare, come oggi è di moda, un «partito» dei critici? Il quale, come giustamente ricordavano Baldo, Piersanti e Sartori, non svili-sca la professionalità e le esigenze di informazione non-pilotata di chi, contiguamente al parere della critica, esercita il diritto-dovere di anticipazione e di cronaca. «Probabilmente – suggeriva il critico Ugo Ronfani – si tratta spesso di falsi problemi, poiché è proprio dalla pluralità dei gusti, delle metodologie, dei criteri di giudizio che potrà maturare una rinascita del giornalismo, non solo in materia di spettacolo, intellettualmente attivo, oltre che sensibile ai livelli occupazionali della categoria: spesso vituperata dal precariato e da retribuzioni a dir poco offensive» Basilare resta dunque il fatto che il convegno di Firenze si sia concluso, unitariamente, con la nascita di un'apposita consulta «capace di mettere

allo studio confronti ed iniziative comuni atti a garantire, nelle opportune sedi, la difesa degli aspetti deontologici e professionali riguardanti l'esercizio della critica e del giornalismo specializzato, ivi comprese comuni iniziative di promozione culturale e problemi normativi-contrattuali da esporre alla Federazione nazionale della Stampa e, per competenza giuridica, all'Ordine nazionale dei Giornalisti».

Da parte dell'Associazione nazionale dei Critici di Teatro resta confermata la partecipazione fattiva ai lavori della consulta, nelle persone del suo presidente e del delegato ai rapporti con gli altri organismi di categoria. Prima proposta: un solle-cito coinvolgimento dei colleghi aderenti all'Associazione nazionale dei Critici di Danza.

Bideri è il nuovo presidente della Siae

uciano Villevieille Bideri è il nuovo presidente della Siae. Autore teatrale e musicale Bideri, che ha toccato da poco i settant'anni, è presidente di una delle più antiche case editrici musicali, fondata a Napoli nel 1806. Questi i risultati delle elezioni di fine ottobre per la nomina dei membri delle Commissioni di sezione della Siae. Su 41.280 aventi diritto al voto (tutti i soci e tutti gli iscritti) hanno votato 7.971, soltanto il 18 per cento. I nominativi dei 45 commissari che risultano eletti per il quinquennio 1995-2000 sono i seguenti.

Commissione della sezione Musica (19 commissari) - Sei autori soci: Marco Giacomo Betta, Fabio Borgazzi (Fabor), Antonio De Vita, Ezio Leoni, Alberto Testa, Franco Zauli; tre autori iscritti: Uberto Pieroni, Renato Recca, Roberto Rinaldi; cinque editori soci: Mario Cantini (Universale srl), Piero Leonardi (Leonardi Edizioni srl), Adriano Solaro (Warner Chappell Music spa), Piero Sugar (Sugarmusic srl), Luciano Vil-levieille Bideri (Abici Edizioni Musicali srl); cin-que editori iscritti: Mario De Martini (Pandora sas), Anna Galletti (Casadei Sonora snc), Costantino Paolini (Unifunk sas), Enrico Scardia (Generale Appalti Musicali srl), Tonino Verona (Ala

Commissione della sezione Lirica (6 commissari) - Due autori soci: Sergio Rendine, Vieri Tosatti; un autore iscritto: Carlo Galante; tre editori soci: Remo Cucchiaro (Sonzogno Casa Musicale sas), Franco Daldello (Nuova Carisch spa), Mimma Guastoni (Bmg-Ricordi spa).

Commissione della sezione Dor, Drammatica, Operette e Riviste (10 commissari) - Cinque autori soci: Ermanno Carsana, Pietro Garinei, Paolo Limiti, Mario Pagano, Armando Trovajoli; tre autori iscritti: Roberto Cavosi, Silvio Maestranzi, Paolo Pietrangeli; un editore socio: Alfredo Gramitto Ricci (Curcio Edizioni srl); un editore iscritto: Paola Perilli Sirovich (Paola D'Arborio Sirovich).

Commissione della sezione Olaf, Opere letterarie e Arti figurative (6 commissari) - Un autore socio: Sergio Zavoli; due autori iscritti: Daniela Pasti, Alberto Toschi; un editore socio: Leonardo Mondadori (Arnoldo Mondadori Editore spa); due editori iscritti: Vittorio Bo (Giulio Einaudi Editore spa), Carlo Feltrinelli (Giangiacomo Feltrinelli Editore spa).

Commissione della sezione Cinema (4 commissari) - Un autore socio: Bruno Corbucci; un auto-re iscritto: Sandro Petraglia; un produttore socio: Fulvio Lucisano (Italian International Film srl); un produttore iscritto: Achille Manzotti (Faso Film srl).

I 45 commissari hanno poi eletto il nuovo consi-glio d'amministrazione che risulta così composto: Carlo Bixio, Linda Brunetta, Mario Cantini, Ermanno Carsana, Federico Enriques, Achille Manzotti, Pino Massara, Giulio Perretta e Adria-

ROMA - L'Istituto Massimiliano Massimo ha inaugurato l'Auditorium del Massino, dando inizio alla sua nuova attività culturale come centro polifunzionale. La struttura ospita, oltre a una sala teatrale provvista di palcoscenico girevole, con una capienza di novecento spettatori, anche spaziose sale congressi, sale workshop e diverse aree espositive.

ROMA - Presso la Biblioteca nazionale centrale si è svolta da fine ottobre ai primi di dicembre scorsi la mostra «Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini», a cura della stessa Baldini con il patrocinio dell'Eti. Sono state esposte foto di scena, bozzetti teatrali, programmi di sala, co-pioni, manifesti, recensioni riguardanti la vita pioni, manijesti, recensioni riguardanti la vita teatrale italiana degli anni 1957-1984. Fu Ge-rardo Guerrieri a fondare l'Associazione Teatro Club che tanta parte ebbe nel far conoscere al pubblico italiano compagnie come il Living Theatre o registi come Peter Brook, Antoine Vitez, Peter Stein.

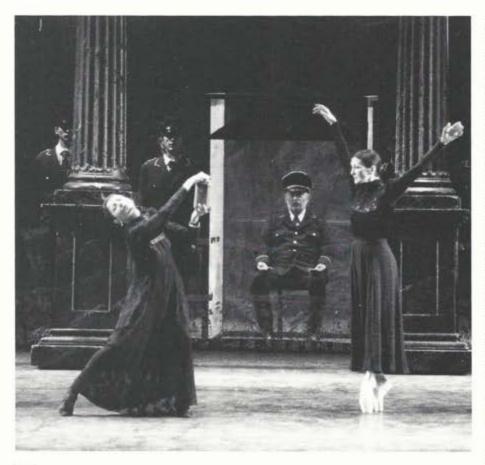


UNA STAGIONE TUTTA AL FEMMINILE

IL LUTTO S'ADDICE AD ELETTRA E O'NEILL A CARLA FRACCI

Persuasiva prova dell'étoile nel ruolo tragico di Lavinia - I dieci anni del teatro-danza di Carolyn Carlson - I garofani un po' appassiti di Pina Bausch e il tutù rosa di Alicia Alonso - Un ruolo sacrificato per la Savignano.

DOMENICO RIGOTTI



Per la danza, un autunno al femminile. Protagoniste ancora una volta le grandi star della danza di casa nostra, o straniere. Da Carla Fracci a Luciana Savignano, da Alicia Alonso a Carolyn Carlson, da Karine Saporta a Pina Bausch. E la grande dama del «tanztheater» è stata anche la prima a scendere in campo, a Roma. Con uno dei suoi lavori più famosi. Con la scena inondata da quei garofani che danno appunto il titolo alla coreografia: Nelken. A vero dire, garofani un tantino appassiti. Non certo per colpa degli interpreti (i danzatori della Bausch continuano ad essere di una bravura straordinaria), ma perché lo spettacolo ha perso col tempo quella carica eversiva che era tipica dell'artista. Anzi lo spettacolo, a causa anche di quel continuo gioco di travestimenti che ben poco oggi significano, sembra avere acquisito qualcosa di brechtianamente gastro-

nomico. Da registrare tuttavia, perché è stato l'appuntamento più importante con la danza avutosi nella Capitale, insieme al ritorno di Michael Barushnikov alla testa del suo White Oak Dance Company. Cioè quella piccola, agile, indipendente formazione americana votata unicamente a titoli di danza contemporanea. Tuttora una vedette, il piccolo grande Misha. E a 47 anni, sempre un miracolo di precisione, di vivacità e di giovinezza (intatto il suo charme malizioso) anche se le sue prestazioni sono lontane dai virtuosismi regalatici nei suoi anni d'oro. Piuttosto, da considerare «esercizi di stile».

Esercizi di stile continuano ad essere, ancorché su altro fronte (quello di una sapiente improvvisazione), anche le prove dell'ineffabile Carolyn Carlson. Ha danzato, la bionda sacerdotessa finnica, al bellissimo Teatro delle Vigne di Lodi, un suo seducente Hommage a Jorge Donn, ed è stata l'ospite d'onore di una tre giorni di studi realizzata in parte nella cittadina lombarda e in parte alla Scuola d'arte drammatica «Paolo Grassi» di Milano.

«Dieci anni di Teatrodanza in Italia» era il titolo del convegno, organizzato per celebrare una ricorrenza importante. Sono infatti trascorsi dieci anni dalla nascita della compagnia Teatro Danza La Fenice di Carolyn Carlson che diede vita in casa nostra alla prima formazione di teatro-danza guidato da una maestra di prestigio internazionale e suggessivamente ad uno dei gruppi autogestiti di danza contemporanea, il Sosta Palmizi. Convegno non inutile. I temi e le problematiche dibattute ruotavano su alcuni punti «forti»: la formazione dei coreografi e dei ballerini, la
produzione delle opere, la loro circuitazione e, argomento scottante, quello di una sempre più debole informazione, visto che i media continuano a
considerare la danza come la Cenerentola delle
arti.

Da Lodi a Jesi, cioè nel cuore dell'Italia, in quella fertile provincia dove spesso si è pronti a produrre (teatro, musica e danza) con più coraggio ed entusiasmo che non nelle grandi città. È infatti, al bellissimo Teatro Pergolesi, unico teatro di tradizione che ha sede in una città non capoluogo di provincia, che Carla Fracci ha avuto la possibilità di cimentarsi ancora una volta con uno di quei personaggi tragici su cui da qualche tempo si orientano le sue scelte. Nel caso presente, quella Lavinia che s'accampa terribile al centro del notissimo testo di Eugene O'Neill II lutto si addice ad Elettra, cupa saga americana dietro la quale sta il modello eschileo.

Una «presa di ruolo», quella di Carla Fracci, che possiamo dire riuscita. Anche perché la traslitterazione della famosa trilogia della famiglia dei Manson, (sullo sfondo della guerra di secessione americana), è risultata non proprio banale. Rapida, sintetica (libretto e regia, «la chose va sans dire», di Beppe Menegatti), con i suoi personaggi bene individuati anche se la coreografia di Luc Bouy poteva essere più stimolante e originale. Felice la scelta musicale, basata su un florilegio di pagine di Béla Bartók capaci di creare la giusta atmosfera. Con la sua gestualità stupenda, con quel suo spirito di grande tragedienne, la nostra étoile ha saputo dare della cupa Lavinia una sensibile interpretazione.

Meno riuscita ci è parsa invece la prova dell'altra nostra grande star, Luciana Savignano. Ma qui ha pesato il fatto che *Blu diablo*, la coreografia di Susanna Beltrami in cui era coinvolta, non le si confaceva, e il suo ruolo era in ombra.

È, questo Blu diablo, l'ultima, la quarta se consideriamo anche una versione americana, di un la-

voro che l'ancora giovane coreografa veronese va da tempo riplasmando. Il punto di partenza resta sempre il dramma L'uomo disabitato scritto nel lontano 1930 dal poeta spagnolo Rafael Alberti, ma dell'hombre deshabitado, cioè déraciné - che alla fine della sua parabola vitale incontra i fantasmi del suo passato in una città moribonda, nella quale la sua anima più non si riconosce - resta solo una sorta di contenitore. Un involucro entro il quale s'allungano le ombre ancestrali del flamenco con le sue passioni viscerali e il suo senso di tenebra. Il sottotitolo del lavoro, andato in scena al milanese Teatro Carcano, dove poche sere più tardi ha debuttato anche il popolarissimo Daniel Ezralow con il suo nuovissimo Mandala, recava infatti Comoedia humana in chiave flamenca. Intorno alla pur sempre ineccepibile, ancorché sacrificata Savignano, ecco muoversi sette sorprendenti danzatori di flamenco, tra i quali emergeva José Greco. È lui che, nel ruolo del diablo, alla fine vediamo consegnare alla sua partner una rosa blu che sembra messa li solo per giustificare il titolo di un lavoro più pretenzioso che originale. Che dire invece del ritorno sulle nostre scene di

un grande mito della danza di ieri: Alicia Alonso alla testa del Balletto nazionale di Cuba impegnato in una lunga tournée? Ben quattordici le città toccate; Milano, Roma e Torino le tappe più importanti.

Il tempo è tiranno. Forse anche perché la grande Alicia (classe 1917) non possiede più l'autorità di una volta, la compagnia è parsa l'ombra di quella che fu nei suoi anni d'oro. Generosi i giovani dan-zatori, ma anche immaturi. Quanto a lei, la «divina», la grande amica di Castro, la star che ha superato guerre, rivoluzioni e postrivoluzioni, appare per pochi minuti in scena al termine dello spettacolo, issata a spalla da cinque baldi ballerini-cavalieri, indossando un incredibile tutù rosa. Il titolo del numero è Farfalla. È solo un finale ad effetto e la cosa suona un po' patetica per una danzatrice praticamente cieca, costretta a venire trascinata davanti al pubblico travestita con un costume non confacente alla sua età.

A pag. 52, Carla Fracci e Claudia Zaccari in «Il lutto si addice ad Elettra» di 'O Neill, coreografia di Luc Bouy, regia di Beppe Menegatti. In questa pagina, Daniel Ezralow in «Mandala».



HANNO SCRITTO

Babbo Natale in prima fila

Sfogliando una rivista di teatro (tanto per non far nomi, Prima fila) ho avuto la gradevole impressione di incontrare Babbo Natale, come ai tempi della mia infanzia. Si offrono un abbonamento annuale alla rivista mensile che costa 10 mila lire al numero, e una medaglia celebrativa in argento del grande Totò coniata dalla Zecca, per un importo complessivo di 100 mila lire, invece di un valore dichiarato di 230 mila lire. Sarei curioso di sapere su quale logica imprenditoriale si basa questo sistema di vendita da supermarket: «paghi uno e prendi due».

RENZO DE TOMASO, Roma

Non a noi deve chiederlo, ma alla Editalia, che stampa la pubblicazione, e al Poligrafico dello Stato, maggiore azionista della stessa. Noi possiamo fare soltanto qualche ipotesi: 1) che il valore dichiarato sia stato «gonfiato», ma non credia-mo; 2) che l'Editalia e il Poligrafico siano enti di beneficienza, il che è improbabile; 3) che il teatro italiano sia diventato il Paese di Bengodi, ciò che è escluso. Su altre ipotesi dovrebbe forse dire la sua il Garante dell'Editoria. Nel caso in cui la par condicio non sia, nell'editoria teatrale, flatus vo-

Un pantheon per Carmelo Bene

Sborsando la non modica somma di 90 mila lire (tale il prezzo di copertina delle Opere di Carmelo Bene, con l'aggiunta di una bizzarra «Autobiografia d'un ritratto») sono stato ammesso al privilegio di conoscere l'altro Bene, lo scrittore. Della cui esistenza, però, debbo francamente du-bitare. Per carità: il signor Carmelo Bene ha tutto il diritto di pubblicare i suoi testi, perlopiù legati ai suoi spettacoli; ma di qui a sostenere che sia uno Scrittore con la maiuscola ce ne corre. In ogni caso, mi pare fuori dubbio che la sua omnia non meritasse lo sfarzo editoriale attribuitole da Bompiani, che ha pubblicato un volume per molti aspetti simile alla famosa collezione La Pléiade di Gallimard. Un vero e proprio ingresso del Bene scrittore nel Pantheon delle massime glorie letterarie: e qui - con tutto il rispetto per Elisabetta Sgarbi, che ha voluto «fortissimamente», secondo l'attore, l'impresa editoriale – siamo ad una manifesta sopravvalutazione dei parti letterari dell'interprete di Pinocchio e dell'Adclchi. Grandissimo attore, Carmelo Bene, per carità: ma - a mio sommesso avviso - scrittore inesistente o quasi, neppur capace di elevarsi alle gaie altezze della Patafisica. Ma si sa: attaccando tutto e tutti, facendo le sue scenatacce in tivù, praticando l'arroganza come San Francesco praticava la povertà, autoproclamandosi genio, Carmelo Bene ha - come si dice? - audience, anche nell'editoria. E allora lo si stampa, con gli onori di solito riservati a Proust, a Céline, a Malraux che scrittori di genio sono stati. Poi, è fin troppo facile trovare sedicenti critici pronti a turiferare: ed ecco il Genio, con la maiuscola. O tempora, o

CARLO BRIATI, Roma

Avanti pubblico, alla riscossa

Sono un discreto frequentatore di teatri. E constato che di tutto si preoccupano i responsabili delle sale da spettacolo, tranne che del comfort degli spettatori. I quali – mi riferisco ai locali di Milano – vengono tenuti in piedi nei foyers, quando non sono costretti ad aspettare in strada fra nebbia e gelo; oppure buttati a sedere in scomode panche o stinti cuscini, o ancora obbligati a spostarsi nel buio delle sale per seguire le bizzarre evoluzioni degli attori. Si direbbe che la tendenza, sadica, sia quella di voler punire lo spettatore «colpevole» di ostinarsi ad andare a teatro. E a proposito: visto che, finalmente, i muri dell'interminabile nuova sede del Piccolo Teatro sono eretti (sogno o forse no?), quali garanzie abbiamo che la costruzione dei sedili dello stesso non sia affidata allo stesso scriteriato costruttore dei sedili del Teatro-Studio, degno di un Guinness dei primati della scomodità? FRANCO VENIERI, Milano

Ma allora il teatro è davvero morto?

Leggo suì giornali che in occasione della presentazione di un libro di interviste di Guido Almansi intitolato Tra cinema e teatro, c'è stata una bella lite fra Liliana Cavani («il cinema è più vicino alla sensibilità della gente, mentre il teatro è ripetizione ormai stanca di un rito generalmente pseudoculturale», dunque condannato a morte) e Maurizio Scaparro e Giuseppe Patroni Griffi, paladini invece del teatro come genere che salva dall'isolamento della tv la gente d'oggi. Ne è se-guita una bella bagarre. Non è inquietante che gente di spettacolo si riunisca per discutere se il teatro è vivo o morto?

MARIO SIRONI, Torino

Ma no, tranquillo, signor Sironi. Sono anni, decenni, che i soliti noti, anziché dire basta ad una società teatrale senza regole, chiacchierano rumorosamente sullo stato di salute del teatro. Recitano un copione che sta in cartellone più dell' Edipo o dell'Amleto. Così, per «fare teatro». Lasciamoli fare. Occupiamoci di cose più serie. Come la legge sul teatro o il ministero della Cultura: che non ci sono, e dovrebbero esserci.

Quando i teatranti erano puntuali

Alla prima del Giardino dei ciliegi nell'allestimento di Lavia allo Stabile di Torino, uno dei più importanti d'Italia, lo spettacolo è cominciato con mezz'ora di ritardo. Senza spiegazioni o scuse. Un tempo la puntualità era una virtù dei re, e dei teatranti. Oggi non ci sono più re, e i teatranti non sono più puntuali. Non di rado gli unici applausi che risuonano in sala sono quelli degli spettatori spazientiti per i ritardi di inizio degli spettacoli. Che il teatro stia maluccio di salute anche per queste cose?

MARIO FAVARIO, Torino

HANNO DETTO

«Non si può pretendere da una scatola d'acciughe salate, al momento che la apri, di ricevere la stessa emozione di quando le sardine le vedi vive guizzare sotto il pelo dell'acqua. Quelle vive sono il teatro; quelle salate la televisione o la videocassetta».

GIUSEPPE PATRONI GRIFFI. dal libro di Guido Almansi, Tra cinema e teatro

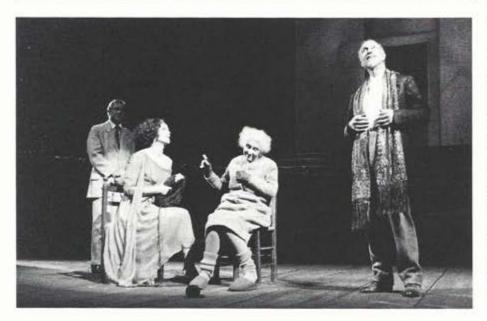
«Si consuma il teatro come un prodotto, lo si impacchetta e lo si manda in giro per pubblici di ab-bonati che digeriscono ciò che vedono, attenti più che altro al rito borghese della società "culturale". La nostra è una società che, per sua disgrazia, non ha reale necessità di teatro».

MARIO MARTONE. dal libro di Guido Almansi, Tra cinema e teatro



IL TEATRO SUL VIDEO: PRIME IMPRESSIONI

popo riunioni laboriose fra dirigenti della Rai e teatranti, dopo la plebiscitaria raccolta di firme promossa da Giuliana Lojodice, il teatro è dunque tornato in tv. Dal 4 novembre, in seconda serata, su Raidue, è cominciato il «Progetto Teatro», nato da un protocollo d'intesa fra la tv pubblica e l'Agis. Sono programmate, nel corso di un anno, ventisei commedie con cadenza quindicinale; per cominciare I giganti della montagna nell'edizione strehleriana, poi Molto rumore per nulla realizzato dallo Stabile di Parma, Camper di e con Gassman, Tre sull'altalena di Lunari, La fortuna con la F maiuscola di Eduardo con i fratelli Giuffrè, Care conoscenze e cattive memorie di Horowitz con la coppia Tieri-Lojodice e Oleanna di Mamet con Barbareschi e la Lante della Rovere. Il ritorno della prosa che in Rai ha trovato un sostenitore in Pippo Baudo, direttore artistico delle tre reti, e in Arnaldo Bagnasco, capostruttura di Raidue – apre un dibattito sullo specifico televisivo applicato al teatro, dibattito che converrà approfondire se si vorrà andare oltre la semplice registrazione di spettacoli di prosa per il video. Hystrio darà conto di impressioni e riflessioni sugli spettacoli videotrasmessi.



I GIGANTI

i siedo davanti alla tv con molta curiosità: vanno in onda I giganti della montagna di Pirandello con la regia di Strehler, edizione 1994 (la regia televisiva è di Michel
Muller, il montaggio di Oliver Capmas per una
coproduzione Rai-Borromée Production-La Sept
Arte). L'inizio promette bene. La prima scena
tiene, anche in video, il ritmo di sarabanda magica con cui gli Scalognati, spaventati, cercano a loro volta di spaventare i nuovi arrivati. L'uso vivace della telecamera, consono allo specifico televisivo (sembrerebbe ovvio, ma i risultati non lo
confermano quasi mai), ha dato un'idea convincente di quello che era l'effetto in teatro: campi
lunghi, medi e primi piani, dolly, cambi veloci di
inquadratura nel tradire lo specifico teatrale,
l'hanno reso comprensibile e affascinante anche
per lo spettatore televisivo.

La buona partenza, però, ben presto si impantana nelle non-scelte e lo spettacolo torna a inabissarsi nel mare degli ibridi di cui è composta buona parte della produzione teatral-televisiva, non a caso quasi sempre di insuccesso.

Cominciamo dalle «note di merito». Oltre alla scena iniziale, acquista maggior peso e intensità più facilmente recepibile, grazie all'«intimità» ottenuta con i primi piani, il dialogo straziante tra Ilse e il marito nell'interno-ventre di Villa Scalogna. Unico neo: il trucco degli attori studiato per essere guardato da una certa distanza, risulta grottesco, e spesso inadatto, se viene ripreso da vicino. Lo stesso vale per i momenti di enfasi recitativa o, al contrario, per quelli di «minimalismo», che in video risultano pietosamente amplificati: non bisogna dimenticare infatti che lo spettatore teatral-televisivo si può alzare dalla sua «poltrona di prima fila» per salire e girovagare in palcoscenico, può alzare o abbassare le voci degli attori o addirittura fermare lo spettacolo grazie sia alla mobilità della telecamera, che incarna il suo punto di vista, sia all'esistenza di uno strumento chiamato telecomando.

Passiamo ai «punti dolenti». Saltano subito agli occhi l'immiserimento della scena dei fantocci e l'inefficacia dell'ipotesi di messinscena del terzo atto con la morte della Contessa e il sipario taglia-fuoco che cala inarrestabile stritolando il carretto dei comici. Nel primo caso ci si sarebbe aspettati una soluzione tipo quella dell'inizio del primo atto che, in una vivace alternanza di diverse tipologie di ripresa, riuscisse a rendere la coralità del momento. Si assiste invece a un monotono «pingpong» di campi lunghi e primi piani, che appiatti-

scono la macabra allegria del balletto a un agitarsi di figurine insulse frammentato dalla staticità
di inutili primi piani. Nel secondo caso, l'assenza
più sconcertante è quella del pubblico in sala. Errore macroscopico se si pensa che, in quel momento esso stesso rappresenta i Giganti, e il trasporto del corpo della Contessa lungo il corridoio
della platea è un gesto di dolore e di rabbia indirizzato con forza «contro» chi guarda. Il «respiro» del pubblico è importante, perché eliminarlo?
Ancora due note. Attenzione a come si riprendono le controscene (soprattutto all'inizio del primo
e del terzo atto): estrapolate dal contesto generale
e osservate troppo da vicino perdono completamente di significato. E infine: perché i colori risultavano in video così lividi?

La parola d'ordine mi pare una sola: osare di più. Avere il coraggio di tradire fino in fondo lo specifico teatrale per trasportare in video non vuoti contenitori di messinscene senz'anima, ma lo spirito dello spettacolo, qualunque forma si trovi ad assumere. Il fine giustifica i mezzi. Claudia Can-

TRE SULL' ALTALENA

Ecco dunque riapparire sul domestico video «Palcoscenico» dove, un colpo al cerchio ed uno alla botte, si rilanciano i classici del teatro di prosa e accanto ad essi qualche commedia di autore contemporaneo. Magari italiano, tanto per far finta che esiste anch'esso. Va così in onda Tre sull'altalena di Luigi Lunari, testo a suo modo fortunato, visto che non ha avuto solo versioni teatrali casalinghe ma è stato portato anche su ribalte straniere.

E la ragione c'è. I tre atti hanno brillantezza di linguaggio e sono ricchi di quell'ironia di cui Lunari è un piccolo maestro. Alla lontana riecheggiano certo teatro dell'assurdo mai caduto di moda. Diremo di più: corre una piccola vena metafisica entro la vicenduola di quei tre signori di mezz'età (un capitano piuttosto volgarotto, un professore incline al raziocinio e un pragmatico manager) i quali un bel giorno improvvisamente si trovano bloccati in uno strano ufficio dove ciascuno è entrato per ragioni diverse.

Via allora con l'altalena ironica di Lunari. Il guaio è che passando dalla ribalta al video il suo dondolare sembra aver perso di vivacità. Addio smalto e brillantezza. La ragione? Nella mise en video non si è tenuto conto che ogni lavoro teatrale, ogni dramma, ogni commedia, ha un suo ritmo particolare. Il ritmo giusto qui è andato perduto perché ci si é limitati a riprendere battute e dialoghi senza che le stesse facessero il loro effetto. Troppo spesso la telecamera ha giocato sui piani lunghi e invece che gli attori erano divani e poltrone a essere messi in risalto come inutili nature morte. Quasi si volesse esaltare la scenografia. Altre volte la telecamera zummava verso il volto degli attori (Giuseppe Pambieri, Marcello Tusco, Lia Tanzi e l'ineffabile Enrico Beruschi), ma coglieva la satirica battuta quando questa già era deflagrata, l'effetto così andando perduto. Insom-ma, un mezzo flop. Al telespettatore, del sapore agrodolce dei tre atti di Lunari è rimasto ben poco. Sarà per un'altra volta, speriamo. Domenico

Nella foto, da sinistra a destra, Giancarlo Dettori, Andrea Jonasson, Giulia Lazzarini e Franco Graziosi nei «Giganti della montagna» diretti da Strehler.

CAMPER

Seconda novità teatrale italiana dopo quella di Lunari, Camper, farsa edipica in 10 rounds scritta e diretta da Vittorio Gassman, interprete con Alessandro Gassman e Sabrina Kaflitz, voci di Jacopo Gassman e Paila Pavese; regia di Pino

Leoni, musiche di Fabio Carpi.

Una giornata vissuta in due, padre e figlio, in una località isolata dove arrivano col camper e dove trovano anche una ragazza, ex di Alessio (il figlio), ex-drogata e, come dice l'acuto padre (Gassman senior), «lupina». Le scene si sviluppano come dialogo e contrasto fra due generazioni che - forse - si amano, ma non si rispettano. Il vecchio è un po' Achab e un po' Geppetto nel ventre della balena, e si sforza di essere all'altezza della sua antica fama e del presente diverso; mentre il giovane sbruffa e preme con la forza violenta e cieca di chi cerca un suo spazio e una personalità. Linguaggio irto e a volte interessante, ma a tratti fastidioso: perché pronunciare «giùnior», in stile manager, lo «junior» latino? Perché accentuare, o non correggere, il birignao romanesco nei due giovani? Perché non rettificare qualche falsa pronuncia (se non voluta) di parole italiane («viràgo» e non «vìrago») e nomi stranieri?

Il mattatore si fa sempre riascoltare con piacere anche quando biascica sulla gioventù perduta e disserta sui vantaggi senechiani della vecchiaia che nella realtà è sempre orrenda. Il monologo dell'autoanalisi funziona, e così pure le divertenti filastrocche parapoetiche, l'invenzione di parole-monstre (le «facce buropolitiche») e un certo gusto dell'endecasillabo. Tutto si rileva in quella che si può definire una «koinè colta», anche se non sempre accuratissima. L'uso e la frequentazione della poesia paga, in un lavoro che tutto sommato teatrale non è, data la staticità di scena e azione: quasi unità aristoteliche. Proprio per questo Camper non presenta gli sconcerti e le incertezze di altri lavori teatrali registrati per la tv: dove la diversità dalla rappresentazione in teatro consiste solo nei primi piani delle ugole e delle vene del collo degli attori. Camper funziona in tv per le sue tesi sulla verticalità del vecchio e l'orizzontalità, la piattezza antistorica del giovane. Di tutti i giovani, anche di quelli che hanno smesso di esserlo o non lo sono mai stati: come (è una citazione apprezzabilissima) uno Sgarbi: «Togliamogli la voce!». Gilberto Finzi

CRONACHE

TORINO - In occasione della «Giornata mondiale sull'Aids», l'assessorato ai Servizi sociali, Sanità e Diritti dei Cittadini del Comune di Torino e l'assessorato alla Sanità della Regione Piemonte, in collaborazione con le Associazioni di volontariato, hanno promosso una serata di sensibilizzazione sul problema della diffusione del contagio dell'Hiv per via eterosessuale. Al Piccolo Regio è andato in scena Una moglie, atto unico di Maricla Boggio interpretato da Relda Ridoni: la storia di una donna che si trova a fare i conti con un'esistenza completamente rivoluzionata dalla scoperta che il marito è stato contagiato dal virus. L'incasso è stato devoluto alla creazione di ulteriori iniziative da parte del Comune e delle Associazioni private.

TORINO - Il Teatro d'autunno, festival «monografico», indirizzato a un pubblico giovanile e in particolare studentesco organizzato dal Centro regionale universitario per il teatro, ha messo a fuoco nello scorso anno (21 novembre-21 dicembre) alcune figure e testi della scena fra Sette e Ottocento: da Bernard de Mandeville (rielaborato da Giacomo Bottino) al nostro Leopardi (un montaggio di lettere e pensieri interpretato da Giovanni Moretti); dal Sarrasine tratto da Balzac e messo in scena da Valeriano Gialli al Tartufo politico di Brofferio ridotto da Andrea Dosio, per

LETTERA ROMANA

Proposta: una «Casa del Teatro» al Mattatoio

GIOVANNI CALENDOLI

oma si avvia, dunque, a diventare prima del Duemila la capitale della musica. Procedono senza sosta i lavori per la costruzione del favoloso auditorium progettato dall'architetto Renzo Piano, sebbene dai primi scavi siano emersi i resti di una villa romana. Ed è già decisa la fondazione di «Harmonia», la città della musica sponsorizzata da Renzo Arbore, con quattro quartieri destinati rispettivamente al jazz, al rock, alla musica classica e alla lirica.

Noi vorremmo sperare che, fatti salvi i diritti della musica, Roma possa diventare anche la capitale del teatro. Ma bisogna che gli amministratori della cosa pubblica non si lascino costantemente sfuggire le occasioni propizie ad una sia pur graduale rea-

lizzazione di tale speranza. Ed ora un'occasione propizia si è verificata.

Il Comune di Roma ha finalmente varato il piano per il recupero di quello che fu una volta il Mattatoio. Il colossale relitto, con una superficie di oltre 40 mila metri quadrati nel cuore del quartiere Testaccio, è rimasto per vent'anni abbandonato a se stesso (e poi ci si lamenta che mancano gli spazi!). Il piano, già elaborato nelle grandi linee, prevede la suddivisione del complesso in tredici aree, che saranno opportunamente ripartite fra le arti ed i commerci. Ed appunto la macchinosa procedura, attraverso la quale si arriverà a questa ripartizione, ci impensierisce e ci induce a formulare con urgenza una proposta.

Si discute tanto di una nuova drammaturgia in formazione, di un'emergente generazione di attori creativi e di registi non conformisti cresciuti fuori dalle scuole, di un teatro che cerca di instaurare un rapporto «diverso» con gli spettatori. L'Urbe è da molti anni la sede di questo fermento, che è certamente vitale, ma che non può esprimere tutti i valori dei quali è potenzialmente in possesso, perché gli sono aperti soltanto gli angusti e disagiati locali di periferia sorti sull'onda dell'avanguardia e della

sperimentazione.

La proposta che avanziamo è semplice: una delle tredici aree del Mattatoio dovrebbe diventare una «Casa del Teatro», gestita dal Comune e destinata ad ospitare – regole di trasparente parità – gli spettacoli, i laboratori, le mostre e in genere le manifestazioni delle giovani compagnie, che non possono trovare posto nei teatri tradizionali.

Oltre tutto la città in tal modo dimostrerebbe una sia pur tardiva riconoscenza verso un movimento artistico, che, affermatosi principalmente nel suo territorio fra infinite difficoltà, costituisce già un significativo capitolo nella storia del teatro italiano del secondo Novecento. Questo movimento è nato nelle «cantine»; ma non è giusto che ci rimanga eternamente in senso reale e figurato, perché il teatro tradizionale continua a respingerlo ostinatamente per spiegabili ragioni di incompatibilità «istituzionale».

Il teatro giovane, che attraverso l'accidentato percorso dell'avanguardia e della sperimentazione si è incontrato anche con le questioni sociali, ha inoltre creato intorno a sé un pubblico nuovo probabilmente più sensibile, più appassionato, più partigiano, che è attualmente frammentato nelle sparse salette della periferia e che, aggregandosi in uno spazio degno, potrebbe apportare una linfa fresca all'esangue congrega degli spettatori consuetudinari romani, fedeli alle «prime» ufficiali.

finire con Tristi amori di Giacosa nella regia di Valter Malosti.

VENEZIA - Nell'ambito del progetto triennale dedicato agli anni del «tramonto» della Repubblica di Venezia, l'Istituto internazionale per la ricerca teatrale, di cui è direttore Carmelo Alberti, ha promosso nel novembre scorso, un convegno internazionale di studi sul tema «Naturale e artificiale nel teatro veneziano del secondo Settecento». Nelle due giornate tenute alla Casa del Goldoni si è parlato dei concetti di «artificiale» e «naturale» che, per il diffondersi del pensiero europeo, si apri sulla scena, investendo la concenzione del teatro nella sua globalità.

PORDENONE - La seconda edizione di «Dedica» (19 gennaio-14 marzo), rassegna teatrale riservata al «nuovo» nel teatro italiano, vede quest'anno protagonista Cesare Lievi. Accanto agli spettacoli (Varieté, Tra gli infiniti punti di un segmento, Donna Rosita nubile) vi saranno, oltre a diversi incontri con gli studenti delle scuole superiori, un'intervista pubblica al regista e scrittore curata da Gianfranco Capitta e una serata sulla sua produzione poetica.

MODENA - Debutterà a marzo la nuova produzione di Emilia Romagna Teatro, che, con questo allestimento, dà il via alla sua collaborazione triennale con il regista Cesare Lievi. Lievi, che ormai da diversi anni lavora assiduamente nei Paesi di lingua tedesca e presta la sua collaborazione stabile al Burgtheater di Vienna, torna in Italia per allestire Donna Rosita nubile di Federico Garcia Lorca. Lo spettacolo andrà in scena nel cinquantesimo della scomparsa del poeta e drammaturgo spagnolo, assassinato nel 1936 dai franchisti a Granada.

ROMA - Il Premio Idi «Mario Apollonio» 1995 per la migliore tesi di laurea su temi e momenti della drammaturgia italiana del secondo Novecento è andato ad Andrea Cosentino per la tesi «Aspetti della drammaturgia di Benigni: l'elaborazione della tradizione del canto a braccio».



Recitare negli Atenei: disciplina e non svago

GIOVANNI CALENDOLI

Università italiana ha accolto la cultura dello spettacolo soltanto nel secondo dopoguerra ed il primo professore ordinario salito in cattedra è stato di «Storia e critica del cinema» e non di una disciplina teatrale. La stranezza indica che l'evento si è verificato non in esecuzione di un programma scientifico chiaramente prestabilito, ma per ragioni occasionali se non addirittura personali. L'assenza di una impostazione programmatica non è stata senza conseguenze nella successiva moltiplicazione delle cattedre, anche perché le facoltà umanistiche erano sostanzialmente impreparate ad integrare nelle proprie strutture, fondate sul predominio della filologia letteraria, una cultura, come quella dello spettacolo, nella quale varie componenti espressive legate all'azione e alla visualità sono essenziali, pur trovando il loro punto di fusione più alto nella parola (in una parola «agita»).

Lo studio dell'arte dell'attore è della sua presenza mobile nello spazio è indispensabile per comprendere la «lettera» del teatro ed esso richiede una sperimentazione, della quale il metodo non è ancora definito, come lo è, ad esempio, quello della ricostruzione critica di un testo letterario, che ha ormai una tradizione accademica pluri-

secolare.

Questa sperimentazione è in corso ed è nata nell'Università italiana dall'incontro e talvolta dallo scontro (non meno utile e proficuo) dell'insegnamento esercitato dai docenti con le iniziative teatrali, alle quali danno vita spontaneamente gli studenti. Il cosiddetto teatro universitario cioè il teatro degli studenti perciò non è, come non pochi tuttora pensano, una maniera di occupare il tempo libero; ma un'attività, che, attraverso esplorazioni compiute nelle più varie direzioni, consente di ricercare e di definire gradualmente il metodo o i metodi di articolazione dell'insegnamento teatrale, perché esso non si riduca alla «lettera», ma si estenda nel modo più appropriato a tutte quelle componenti che interagiscono nella cultura dello spettacolo e che la caratterizzano nei confronti di una cultura puramente letteraria, musicale o visuale. Il metodo o i metodi di collaborazione della docenza con gli studenti non potranno nascere se non dall'esperienza, la quale porterà – nell'arco di tempo necessario al suo compiuto svolgimento – a una «istituzionalizzazione» del rapporto ed alla creazione delle strutture indispensabili ad una sua ordinata attuazione.

Le discipline universitarie dello spettacolo attraversano nel momento attuale una fase di formazione, nella quale tutti debbono sentirsi impegnati (compresi quanti ope-

rano nel teatro attivo).

La presente rubrica, che apparirà regolarmente su *Hystrio*, non si propone di orientare né tantomeno di valutare; ma semplicemente di dare notizie con la collaborazione degli interessati, così sul versante della docenza come su quello studentesco, intorno ad un'attività che è fondamentale per il progresso dell'insegnamento teatrale in Italia e per la creazione di adeguate strutture universitarie.

LA SCENA OCCUPATA

Cinque gruppi teatrali giovanili di ricerca, che da tempo operano nel territorio bologne-se «orientati – come dichiarano in un manifesto – verso un'attività professionale a pieno titolo», hanno occupato insieme con studenti del Dams (Dipartimento Arti Musica Spettacolo) dell'Università e dell'Accademia di Belle Arti il Teatro dell'Accademia in via Irnerio e dal 6 all'8 novembre scorso vi hanno allestito tre diversi spettacoli di teatro e di danza. Le compagnie impegnate sono state «L'impasto», l'«Amorevole compagnia pneumatica» e «Inquinamento di rifiuti argonauti».

La costruzione di questo teatro, capace di oltre 400 posti, ideato dall'architetto Melchiorre Bega (allora presidente dell'Accademia) e progettato dal pittore Farpi Vignoli, fu iniziata a metà degli anni '50, ma nel 1970, per cause abbastanza misteriose, i lavori furono interrotti, quando la parte muraria dell'edificio era già stata portata interamente a termine e anche non poche rifiniture interne (per esempio, i camerini). Negli anni successivi il teatro fu inspiegabilmente trascurato dagli enti e, come ha scritto Andrea Emiliani, fu «ridotto a palestra, a magazzino, a pattumiera». Infine nel 1990 se ne ipotizzò seriamente la demolizione nel piano di ristrutturazione dei musei, delle biblioteche e dei laboratori della zona universitaria; ma questa eventualità è stata fortunosamente bloccata da un ricorso presentato alla magistratura dal progettista Farpi Vignoli. La vicenda documenta come in Italia sia ammissibile costruire con il pubblico denaro un importante edificio, per demolirlo senza utilità per alcuno e con danno per tutti.

Gli attori dei cinque gruppi giovanili di ricerca e gli studenti, impegnandosi personalmente come operatori ecologici, hanno liberato il teatro dai rifiuti di ogni genere, accumulatisi in quasi mezzo secolo di mal governo, e con i tre spettacoli, applauditi da un folto pubblico, hanno dimostrato che questo spazio esiste, è funzionale, è accogliente e può diventare un centro di cultura e di sperimentazione, aperto alle iniziative delle nuove generazioni.

CONVEGNO ALL'ATENEO

Un convegno sul tema «Teatro Scuola: Università ed educazione al Teatro», organizzato dal Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma—diretto da Ferruccio Marotti—con la collaborazione dell'assessorato alla Cultura della Regione Lazio, si è svolto nella Capitale il 18 e il 19 ottobre scorsi.

Particolarmente interessanti sono state le informazioni offerte da Roger Deldime dell'Università libera di Bruxelles, Michael Fleming dell'Università di Durham e Pierre Voltz della Sorbona nuova di Parigi sulle sperimentazioni di educazione al teatro compiute rispettivamente in Belgio, in Inghilterra e in Francia. L'educazione al teatro, che stenta ancora ad inserirsi istituzionalmente nella scuola italiana, costituisce in più di un Paese europeo una finalità perseguita da tempo con costanza.

Durante la presente stagione al convegno seguirà nel Teatro Ateneo una rassegna di spettacoli «rivolti particolarmente, e in modo innovativo, al mondo giovanile».

«ZAMPE DI GALLINA»

Il Cut (Centro universitario teatrale) di Pisa, presieduto da Franco Farina, ha bandito la seconda edizione di «Zampe di gallina», «concorso per drammaturgie brevi di genere brillante ovvero di vita "vivibile" atte a far arricciare le labbra all'insà». I testi non debbono superare le 20.000 battute e debbono essere inviati al Cut, vicolo del Porton Rosso 17, 15626 Pisa, al quale si possono chiedere ulteriori informazioni. L'opera vincitrice sarà rappresentata a cura del Cut e sarà pubblicata nella rivista Baubo.

Il Cut di Pisa ha intanto organizzato in questa stagione tre seminari: il primo è sulla formazione dell'attore, il secondo ha per tema l'alfabetizzazione teatrale del pubblico, il

terzo è dedicato al teatro-danza.

«LA SOFFITTA» DI BOLOGNA

È apparso nuovamente, dopo un silenzio di sei anni, Dams/Spettacolo, il bollettino della Sezione Spettacolo del Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (Bologna, 1995, pagg. 152). Nell'ampia sezione conclusiva il volumetto documenta in maniera sintetica, ma esauriente l'attività svolta dal teatro «La Soffitta». Il panorama quadriennale (1991-94) offerto dalla accurata pubblicazione, per quanto riguarda specificamente il teatro, appare intelligentemente costruito intorno a tre esperienze, alle quali i giovani da qualche tempo rivolgono la loro attenzione. Esse sono l'eversione pa-

cifica del Living Theatre e dell'Odin Teatret; la nuova ondata del teatro italiano sperimentale; il mimo e la danza. Durante i quattro anni sono passati sul palcoscenico della «Soffitta» Judith Malina ed Eugenio Barba in varie occasioni; hanno dato spettacoli Leo De Berardinis, la Societas Raffaello Sanzio, la Compagnia Laboratorio di Pontedera, il Teatro della Valdoca, il Laboratorio Teatro Settimo e il gruppo Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa; diversi incontri sono stati dedicati al mimo corporeo di Etienne Decroux e alla danza.

Per il teatro ragazzi dodici «Colpi di scena»

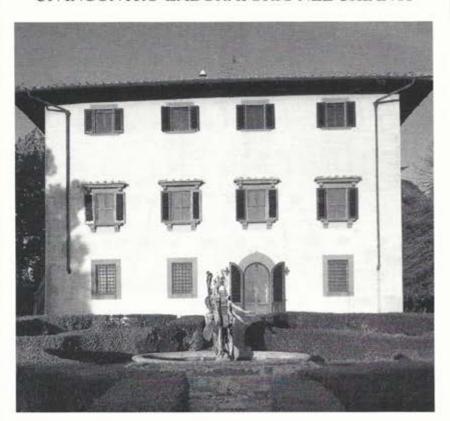
all'attuale momento di incertezza del teatro per ragazzi si può decidere di uscire in vari modi. Uno di questi è coordinare e rilanciare le diverse attività facendole convergere intorno a progetti unitari. È quanto si cerca di fare in Emilia-Romagna, dove operano cinque dei quindici Centri di teatro-ragazzi italiani, tre dei quali sono associati all'Ater. Da qui l'idea di ripensare funzione e strumenti dell'Ater, attraverso la creazione di un ufficio prosa, e di unificare sotto l'etichetta di «Ateragazzi» una serie di manifestazioni della regione. Dopo «Vetrina Europa», organizzata dal Teatro delle Briciole di Parma e dedicata alle produzioni straniere, la seconda fase del progetto prevedeva una rassegna degli spettacoli dei gruppi emiliano-romagnoli.

L'Accademia Perduta/Romagna Teatri di Forlì ha così organizzato dal 12 al 14 ottobre 1995 «Colpi di scena», che ha offerto al pubblico di Faenza, Bagnacavallo, Cervia e Forlì un nutrito programma con dodici spettacoli e due conferenze, rispettivamente quella del Teatro delle Briciole su Tonino Guerra e quella, affascinante e coinvolgente, di Marco Baliani, «Tracce», sui temi dell'incantamento e dello stupore. Quanto agli spettacoli, il livello della rassegna è parso buono e sufficientemente vario. Due sono stati i debutti: Mi disegni per favore una pecora? di Ravenna Teatro, ispirato all'opera di Saint-Exupery, e Il duello de La Baracca in coproduzione con l'Ert, che è apparso ancora un po' acerbo. Non ha convinto del tutto neppure Mostro, dei Nautai Gigi Tapella e Miriam Bardini. Hanno riscosso il favore del pubblico e destato interesse Il cerchio di gesso del Teatro Due Mondi, Il ritorno del fulesta di Sergio Diotti, prodotto dal Centro Teatro di Figura (ma non si tratta certo di una sorpresa) e Victor, nato dalla collaborazione di Accademia Perduta e Tanti Così Progetti. Buchettino della Raffaello Sanzio ha catturato l'attenzione e la curiosità generale, dopo la buona accoglienza ricevuta in estate a Volterra e a Bergamo, mentre si è confermato suggestivo e tecnicamente valido L'uccello di fuoco di Teatro Giocovita.

L'ultimo atto di «Ateragazzi» di quest'anno si è tenuto a Bologna dall'1 al 3 novembre scorsi, con un convegno-laboratorio per attori e registi di teatro-ragazzi organizzato da La Baracca al Teatro Testoni e condotto da Bruno Stori e Soutygui Kouyate. Pier Giorgio Nosari

CATANIA - Videogramma '95, la prima rassegna nazionale del video d'autore, organizzata dal Centro Magma, si è conclusa con la proclamazione dei vincitori. Fra i premi assegnati dal agiuria, segnaliamo quello per la miglior regia, nella sezione film a soggetto, andato a Marilisa Calò per Arturo perplesso davanti alla casa abbandonata sul mare, opera ispirata a un testo di Stefano Benni. Per il miglior montaggio è stato premiato Beppe Passavanti, per il film Cadenas, mentre a Giorgio Grisani è andato il premio per la migliore interpretazione per il film Vivono tra noi di Gianfranco Moretti. Autore della migliore sceneggiatura è stato ritenuto Alessandro Viani per il film Sarajlije, dedicato alla tragedia dei Ralomi.

UN INCONTRO-LABORATORIO NEL CHIANTI



La drammaturgia contemporanea trova casa a Montefiridolfi

CLAUDIA CANNELLA

Pell'ottobre scorso si è svolto, presso il Cisd «La Loggia» di Montefiridolfi (Fi), il primo convegno internazionale sul tema «La diffusione della drammaturgia contemporanea», incentrato quest'anno sullo scambio di informazioni e sull'analisi di problematiche riguardanti l'Italia e i Paesi francofoni (Belgio, Francia, Quebéc-Canada e Svizzera). L'incontro si è articolato, nel corso di tre intense giornate, attorno alle testimonianze dei diversi relatori rappresentanti di istituzioni italiane e francofone i cui interventi hanno toccato problemi di vitale importanza: la diffusione e lo scambio, le politiche ministeriali, le iniziative private, le possibilità di finanziamento, la lingua e le traduzione, il diritto d'autore e le residenze di scrittura all'estero. «La Loggia», la cui sigla Cisd sta per Centro internazionale di scrittura drammaturgica, si propone infatti, sul modello della Chartreuse di Villeneuve Lez Avignon, come sede stabile per esperienze di scrittura e di traduzione, che hanno avuto il loro battesimo con «Oltrebabele '95», quindici giorni di lavoro in loco dedicati al Teatro per Ragazzi. Sei autori e sei traduttori, nella quiete solare e raffinata del borgo cinquecentesco della Fattoria La Loggia situata nel cuore delle colline del Chianti, hanno presentato, con l'ausilio di un gruppo di attori professionisti, sei letture sceniche risultato della prima residenza di traduzione.

Ritornando al dibattito sulla diffusione della drammaturgia contemporanea tra Italia e Paesi francofoni si riscontrano parecchie difficoltà comuni e qualche «isola felice». La produzione drammatica gode di buona salute un po' ovunque, ma il mercato teatrale non è in grado né di assorbirla né di promuoverla. Le istituzioni sono spesso latitanti, i rapporti col pubblico non privi di incomprensioni, la legge del botteghino influenza pesantemente, soprattutto in Italia, le scelte di messinscena da parte di registi e attori. Emerge la necessità di verificare la validità della scrittura direttamente sulla scena in un rapporto il più possibile continuativo tra dramaturg e struttura artistico-produttiva. Necessaria diviene anche l'educazione del pubblico, che dovrebbe partire all'interno della scuola in particolare in quei Paesi (Svizzera, Belgio e Québec-Canada) in cui il plurilinguismo crea bacini d'utenza limitati e spesso non comunicanti tra loro. A parte il modello francese, per molti aspetti ancora oggi il più valido (si pensi a strutture come la Chartreuse, la Maison Vitez di Montpellier, il Centre National du Théâtre di Parigi), è il Québec a rivelarsi come la realtà più vivace e in crescita: diverse case editrici che pubblicano autori contemporanei, duecento compagnie che producono un testo inedito ogni due anni, l'attività di promozione e sostegno svolta dal Cead dal 1965, la grande circuitazione del Teatro per Ragazzi.

Alla fine dei tre giorni si è tornati a casa con la sensazione di aver raggiunto un duplice obiettivo: un ampliamento dell'orizzonte informativo e progettuale, e la certezza che oggi esiste, finalmente anche in Italia, un centro operativo e di interscambio culturale a livello mondiale dove autori, traduttori, studiosi ed operatori specializzati possono lavorare insieme e trovare un
efficace contributo per la diffusione e la realizzazione di opere e progetti legati alla drammaturgia contemporanea.



A GENOVA LA REINVENZIONE DELLA PATAFISICA

TRE UBU PER I VENT'ANNI DEL TEATRO DELLA TOSSE

Ancora e sempre di attualità (purtroppo) la stupidità fin-de-siècle messa alla berlina da Alfred Jarry - Ubu incatenato o la prefigurazione del servilismo di massa - Tonino Conte e Lele Luzzati artefici di un triplice successo.

UGO RONFANI

UBU RE, UBU INCATENATO, UBU CHANTANT, trittico di o da Jarry. Regia (magistero patafisico) di Tonino Conte; assistente Sergio Maifredi. Scene e costumi (fantasmagoria in grottesco) di Emanuele Luzzati. Con tutta la bravissima
compagnia ed esterni: Sebastiano Tringali, Enrico Campanati, Giampiero e Roberta Alloisio,
Paola Bigatto, Bruno Cereseto, Carla Peirolero,
Consuelo Barilari, Pietro Fabbri, Alessandra Torre, Enrico Bonavera, Nicholas Brandon, Boris
Vecchio, Marco Casotto, Veronica Rocca, Mattia
Mariani, Giuliano Fossati, Pino Petruzzelli e
Francesca Donato. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Il trionfo di Jarry e il revival della Patafisica, scienza delle soluzioni immaginarie quanto mai necessaria per non soccombere alla stupidità finde-siècle. Per i suoi vent'anni il Teatro della Tosse - nato nel '75 nella Genova storica, in cima alla salita con lo stesso nome, come luogo giovane di controcultura, irrispetto e allegria, promotori Conte, Luzzati e altri: Sanguineti, Buonaccorsi, Rita Cirio, l'attore figliuol prodigo Tringali - ripropone il suo autore-feticcio: quell'Alfred Jarry che, liceale a Rennes, prendendo a modello un professore impossibile e tenendo d'occhio il Macbeth, aveva sotterrato sotto il ridicolo la Belle Epoque e preannunciato quelle delizie di cui avrebbero poi detto Kafka, Chapek, Orwell, Ionesco o l'ultimo Vassalli, quello di 3012.

Tutto tranne che un come eravamo commemorativo: Conte, Luzzati e compagnia hanno compiu-to il miracolo (non riuscito al Teatro di Roma con il suo enfatico, prolisso Ubu) di fare rinascere la Patafisica. Voglio dire che il «tutto Jarry» presentato nelle tre nuove sale (da cui s'arradia una programmazione polivalente, dalla quale ricevono stimoli culturali il quartiere e la città) ha il merito di apostrofare la realtà presente con lo stesso fatidico, sovvertitore merdre lanciato da Re Ubu alla prima parigina del dicembre del '96, di tenderci lo specchio deformante di questo, non dell'altro fine secolo; e dentro ci sono non soltanto le rovine di 95 anni di storia, ma anche le cronache degli stupidi, crudeli giorni di cui ci dà conto il villaggio elettronico, con i loro tragicomici pupazzi. Perfi-no la ripresa dello spettacolo storico, l'Ubu re del '75 con i ritmi farseschi, anzi circensi, anzi goliardici della regia di Conte, i mascheroni di car-tapesta di Lele e la coinvolgente comunicativa di un artigianato teatrale fortunatamente ben vivo, s'impone per l'intatta attualità di una feroce allegoria tenuta sul filo dell'oggi, con i politici, i finanzieri, i militari e i magistrati del Grande Circo dell'era mediatica, sovrastato dall'enorme, stupido, pusillanime tiranno dalla grande pancia. L'Ubu storico che apre il trittico, e che ha il suo





punto di forza nella vis grottesca di Tringali e di Campanati, questo nel ruolo di una scarmigliata e nasuta Mère Ubu, fa da preludio all' Ubu incatenato, secondo atto della risibile epopea e confuta-zione della foja del potere. Qui Padre Ubu, gustati i succhi del potere assoluto e fuggito nella douce France con alle reni la vindice spada del figlio di Venceslao, ha modernizzato in senso masochistico-borghese la propria ideologia e smania di volere servire e obbedire, beninteso a pagamento. Su un abbietto destino di schiavo, mentre i presunti uomini liberi inseguono sedicenti valori come farfalle sotto l'Arco di Tito, egli così costruisce una rovesciata grandeur. Siamo nel 1900; si direbbe che lo schiavo incatenato a due palle di ferro abbia letto Orwell. Gli attori migrano come larve, alla fine, verso la platea-lager, al suono lugubre di un tam-tam, prefigurando le decervellate masse umane irretite dal Grande Fratello.

Questo Ubu «vent'anni dopo» si presenta coi fasti della regia d'oggi: attacco con tre Ridolini che scrivono graffiti libertari; assemblaggio di gigantesche anatomie scomponibili a firma di un Luzzati che ha guardato a Niki-de-Saint-Falle, alternanze di spunti da comica finale, circensi, chapliniani, da teatro dell'assurdo in un non-stop di gags, spostamenti a vista delle sculture di resina, voli acrobatici, ingressi su trampoli, parate burattinesche, scenette da Belle Epoque e turcherie. Una coralità recitativa di classe, una festa di forme e di colori, il tutto tenuto sui toni di una felliniana levità. Al centro, con le sue palle di schiavo contento, l'Ubu di Tringali, enorme per comica truculenza. E l'apoteosi, alla fine, del terzo Ubu da cafe-chantant; un meccano «apocrifo» montato con poesie, frammenti e refrains di Jarry, su musiche dolci e ironiche di Alloisio: e anche qui sarebbe, l'esercizio dei sei attori-chansonnier, un «do you remember?» dell'allegra brigata patafisica - Vian, Queneau, i Freres Jacques - se paradossi e parodie, aforismi e strofette, non-senses e deliri logici non fossero felicemente reinterpretati in un esprit pataphisique rigenerato col nostro assurdo quotidiano.

A pag. 58, dall'alto in basso, «Ubu re»; «Ubu chantant». In questa pagina, Sebastiano Tringali (Padre Ubu) in «Ubu incatenato» di Jarry.

Da un bar nel cuore di Roma al palcoscenico della Cometa

RADIO ESTETICA, scritto e diretto (esilità e freschezza) da Franco Bertini. Con (tutti simpaticamente nel ruolo di se stessi) Rocco Papaleo, Flavio Insinna, Alex Britti, Matthew Marston, Alberto Molinari e Stefano Corrias. Prod. Osi 85.

Un gruppo di amici, attori e musicisti, e tanto entusiasmo per creare nel cuore di Roma un live music bar che fosse al tempo stesso un punto d'incontro per i tanti vagabondi della notturna vita romana e centro di promozione, e magari anche di produzione, d'arte varia, dalla fotografia, al cinema, alla musica. E resta un mistero come possano gli eroi di quest'impresa districarsi tra cavi, piatti e batterie e addirittura montare, sulla piccola pedana del club annidato in un vicoletto nei pressi di piazza Navona, uno spettacolo. Con cui ora debuttano, letteralmente elettrizzati, sul palcoscenico del Teatro della Cometa di Roma, che, diretto da Giovanni Lombardo Radice, ha il merito di presentare ogni anno un cartellone vivace, spesso interessante, e soprattutto attento agli autori, italiani e non, della drammaturgia contemporanea. In realtà questo Radio Estetica scritto e diretto da Franco Bertini, ha una trama esile, quasi inesistente. Giusto un pretesto per uno spettacolo-concerto in cui gli interpreti si tuffano con innegabile verve nel ruolo di se stessi, riuscendo tuttavia a farne affiorare un confortante senso critico nei confronti di network privati di degradante e superficiale cialtroneria, come è appunto quello citato nel titolo, E, va da sé, autentica protagonista dello spettacolo è la musica suonata dal vivo che propone di volta in volta l'avvolgente e scanzona-



ta imperturbabilità di Mattew Marston o la felicità mozzafiato di Alex Britti e della sua chitarra elettrica. Il tutto all'insegna di una spontaneità giustamente priva di pretese che, sia pure col rischio di un malinteso approccio, riesce a scatenare nell'inedita commistione di musica e teatro l'entusiasmo di un pubblico di giovani spettatori, numerosissimi in sala. Antonella Melilli

Don Giovanni in crociera lungo i lidi del barocco

FESTA BAROCCA PER DON GIOVANNI, testo di Daniele Valmaggi e Antonio Turi. Regia (ricchezza inventiva) di Daniele Valmaggi. Scene (eleganza lineare) di Mario Courier. Costumi (assai ben studiati) di Franca D'Errico. Con Francesca Benedetti, Giuseppe Taddei e il soprano Cinzia Forte. Orchestra Nova Amadeus diretta da Claudio Micheli. Prod. Arte Spettacolo International.

Il barocco come forma mentis da esplorare nella sua duplice valenza di periodo storico e di categoria universale. Questo il concetto base dell'omonimo progetto promosso dall'associazione Arte Spettacolo International, che dal Teatro Olimpico di Roma ha iniziato con Festa barocca per Don Giovanni, diretto da Daniele Valmaggi, il percorso europeo della sua prima parte. A cui seguirà infatti in primavera la messinscena, anch'essa a conclusione di un apposito laboratorio teatrale, di un testo di Italo Moscati intitolato alla pittrice se-

centesca Artemisia Gentileschi. Ma anche un master-class per cantanti lirici diretto da Giuseppe Taddei e l'allestimento di un'opera antica. Quanto allo spettacolo appena visto, esso si colloca nel segno di un teatro totale, più che mai inseguito negli ultimi decenni, che attraverso una multimedialità interdisciplinare tende a restituire del barocco la fantasmagoria lussureggiante e la vitalissima ricchezza di trovate e di idee. Al centro di esso la figura di Don Giovanni riproposta attraverso le riflessioni, le analogie, le connessioni, di uno scrittore contemporaneo impegnato in una crociera intorno al mondo. La cui fantasia, ossessionata da questa figura archetipo, delinea fra musica, recitazione e canto, un tessuto onirico di drammaturgia composita, in uno strano amalgama di voci, nacchere e violini, non del tutto peregrino e in certi momenti assai efficace. L'operazione, certamente non nuova, si ricollega in maniera più dichiarata che sentita all'esperienza del teatro danza, del teatro di Kantor e Bob Wilson e del cinema di Greeneway e di Fellini. E cede alla sua stessa dovizia di elementi con una sovrabbondanza confusa, che spesso intorbida il ritmo della narrazione o ne spegne una suggestione elegante di linee e di colori. Mentre la voce di Francesca Benedetti, chiamata a tracciare su brani di Tirso De Molina, Molière, Da Ponte, Byron, Brancati, il segno di un irridente eterno feminino, annega come un filo emarginato di pensiero in un pastiche di grottesche baiadere, di carambole da Commedia dell'Arte, e di brividi pirandelliani, traversato dai passi silenziosi di una figura intenta a tendere i fili di un variegato teatro di pupi. A.M.



L'ORESTE NELLA LETTURA DI MASSIMO CASTRI

I FIGLI DI AGAMENNONE NEL TURBINE DEL DUEMILA

Con l'allestimento programmaticamente moderno al Fabbricone di Prato si è concluso il Progetto Euripide - Imponente riedificazione scenografica di Balò e appassionate interpretazioni della Felicioli e del Malinverno.

FABIO BATTISTINI



ORESTE, di Euripide. Traduzione (incisivamente moderna) di Umberto Albini, adattata dal regista. Regia (magistrale rispondenza con un oggi violento e disperato) di Massimo Castri. Scena (solitudine, polivalente luogo di vita e memoria) di Maurizio Balò, anche autore dei costumi che spaziano dalla fine Ottocento ad oggi. Musiche (inquietanti) di Arturo Annecchino. Luci di Sergio Rossi e Roberto Innocenti. Suono di Franco Visioli. Con Stefania Felicioli e Mauro Malinverno (strazianti e disperati figli di Agamennone), Antonio Pierfederici (autorevole Tindaro), Marisa e Paola Della Pasqua (ottimo Coro), Alarico Salaroli, Thomas Trabacchi, Donatello Falchi, Michela Martini e Cristina Spina (bravi). Prod. Teatro Metastasio di Prato.

«Questo Oreste è il punto terminale di un discorso che poteva essere fatto solo con Euripide. Anche se in ordine temporale precede l'Oreste che si incontra in Tauride. Si torna però a parlare di rapporti fra padri e figli, di un viaggio verso un'autodeterminazione sempre più difficile (...) giovani che non riescono a capire i padri, ma allo stesso tempo non sanno rompere creando alternative valide. Non condividono le scelte dei padri però ne pagano le conseguenze (...). Ci trova forse qualche differenza con l'oggi?».

Così Massimo Castri a proposito del testo che conclude il progetto delle sorti dei figli di Agamennone iniziato due anni fa a Spoleto con Elettra e proseguito con Ifigenia in Tauride. Progetto caro al regista, datato ben dieci anni fa e forzatamente arenato, ma proposto attraverso una serie di approcci (all' Atelier della Costa Ovest fra l'89 e il '91) con un gruppo di giovani attori di provenienza accademica e con esperienza professionale alle spalle. Un lavoro che giovandosi dell'età assai vicina degli attori ai personaggi protagonisti permetteva uno studio analitico sulla struttura della famiglia e degli scontri al suo interno oltre che una rilettura in chiave di pregnante attualità della crisi dei valori religiosi, politici e culturali della polis ateniese.

Tragedia che si fa dramma e poi inquietante realtà. Ecco l'iter che dal religioso Eschilo approda al laico Euripide dove gli eroi sono inermi e infelicemente soli e i nomi che portano svuotati del loro carisma e della loro eco. Qui Elettra, Oreste e Pilade sono tutt'uno con quei giovani che incontriamo al bar sotto casa o negli androni di periferia dove anche il singolo è un numero e una pallida ombra. Ma se guardiamo a questi giovani ci assale insieme al senso di desolata impotenza e confusa volontà di essere quello di una eterna lotta con un destino che è oggi più che mai feroce e contrario.

La catarsi pacificante non è più possibile. I giovanì eroi, «stanati» dalla loro soffitta dei giochi infantili (antro materno caldo e buio dove giocano, si muovono come cieche talpe offese dalla luce, amano, bevono, imprecano e fumacchiano) quale avvenire potranno avere? Castri legge la storia di questi giovani infelici con partecipazione dolorosa, piena di pietas per queste creature che sono i nostri figli (ma siamo anche noi, figli del grande conflitto, impegnati a formarci un difficile – e a volte sanguinante – spezzone di personalità).

Lo spettacolo ambientato nello spazio del Fabbricone (riedificato in sintonia con lo scenografo Maurizio Balò che ha creato un luogo, un solaio, di infantile ricordo, onirico, e al tempo stesso morto, ingombrante prodotto architettonico che protegge i fuggiaschi fratelli dopo il sangue vendicatore) vive tutto di questa rispondenza che un oggi violento e disperato, percorso da echi sinistri, accarezzato dal noioso e impotente borbottìo di due tate centenarie (che riassumono il Coro e il Messaggero), nel legame – più che un'amicizia – che tiene uniti i due fratelli e il determinato Pilade, nel rombo dell'elicottero che sorvola la casa dove sono barricati i giovani terroristi, nella voce amplificata dal megafono del dio Apollo. Fuori è la realtà, la vita, ma anche la morte, il compro-messo, il confronto con la legge dei Padri – ado-rati e sconosciuti – la luce accecante del Sole non più associata all'occhio di Dio. E al pubblico, che esce attraverso un muro che si apre sull'esterno del luogo della finzione, è offerta l'unica catarsi possibile: l'epilogo della «favola» raccontata dal Coro (nelle vesti di due angeli con tanto di ali dorate che passeggiano sul tetto dove si innalzano antenne della tv).

Ma è pur sempre un momento teatrale, ché il tetto è l'esterno del luogo della finzione costruito all'interno del Fabbricone e in alto si vedono le torrette dei riflettori, mentre un tramezzo separa gli spettatori dai tecnici dello spettacolo.

Ma forse, in questo Duemila, potranno crescere i figli di Agamennone.

Nella foto, Mauro Malinverno e Stefania Felicioli in «Oreste».



IL CAPOLAVORO DI CECHOV CON LA REGIA DI LAVIA

VALZER TRISTE DI MONICA E COLPI D'ASCIA SUI CILIEGI

Il frutteto acquistato dal nuovo ricco Lopachin è, nel nuovo allestimento, un luogo astratto nel buio della platea - L'ozio infantile di Gaev e la passione utopistica di Trofimov nelle pregevoli interpretazioni di Bianchi e di Cederna - Accelerazione melodrammatica nella seconda parte dello spettacolo.

UGO RONFANI

IL GIARDINO DEI CILIEGI (1904), di Anton Cechov. Traduzione (discorsività) di Chiara De Marchi. Regia (fervida, melodrammatica, vitale) di Gabriele Lavia, anche (umanizzato) mercante Lopachin. Scene (sintesi simbolistiche) di Carmelo Giammello. Costumi (elegantemente evocativi) di Nanà Cecchi. Musiche (suggestive ma debordanti) di Giorgio Carnini. Con Monica Guerritore (passionale Ljubov'), Gianpiero Bianchi (ottimo Gaev), Giuseppe Cederna (applaudito Trofimov), Pietro Bondi (beckettiano servitore Firs), Nicole Grimaudo (buon debutto), Davide Montemurri, Jitka Frantova, Rossana Mortara, Giuseppe Rispoli, Elena Russo, Antonio Carli, Danilo Proia e Nanni Tormen. Prod. Stabile Torino e Teatro Eliseo.

Un Giardino dei ciliegi senza ciliegi, essendo diventato il frutteto acquistato da Lopachin, il servo arricchitosi, un astratto luogo della memoria e della malinconia, nel buio della platea. Un allestimento nel quale il consiglio cechoviano di restare sui toni di una commedia umana agrodolce viene dal regista Lavia applicato con il ricorso al grottesco nella prima parte per poi assumere, in un andamento «nazional popolare», empiti melodrammatici, sul filo di una onnipresente colonna sonora, intorno ad una Guerritore che rende con operistiche esuberanze i dolenti, vertiginosi smarrimenti per il suo paradiso perduto. Il tema della «guerra sociale» fra la borghesia terriera al tramonto e i nuovi ricchi è come stemperato in una conflittualità di costume e di cultura: il che offre l'occasione per due splendide interpretazioni: quella di Cederna nei panni dell'eterno studente Trofimov, ignaro arcangelo della Rivoluzione, e quella di Gianpiero Bianchi, che mette a disposizione le sue risorse di «brillante» nel ren-dere l'oblomovismo snob di Gaev, fratello della smarrita Ljubov'. Una rappresentazione ironica dell'otium incosciente dei proprietari terrieri sull'orlo della rovina, ma tenuta nei limiti di una pietas cui non si sottrae l'«usurpatore» Lopachin, con le sue insicurezze e la sua mania di guardare l'orologio come a prevedere la presa del Palazzo d'Inverno. E i fuochi fatui degli idillii sbagliati e dei giochi di prestidigitazione della governante Charlotte (buona prova della cecoslovacca Frantova); l'irrispetto e l'irrequietezza dei nuovi servi (l'arrogante Jasa di Carli, i comici svaporamenti amorosi della Dubjasa della Russo) opposti alla devozione dei vecchi, come l'ottuagenario Firs del Biondi, onnipresente in scena come un cane fedele. Intorno, le figurine dei provinciali indebitati, maldestri e sciocchi: come se Feydeau fosse sceso dal trenino della prima scena insieme a Lju-



bov' e alla sua piccola parte.

Così, con queste sequenze, si può rivedere l'allestimento di Lavia al suo terzo incontro con Cechov dopo Il gabbiano e Zio Vanja: tre ore di spettacolo fitte di affondi stilistici disparati. Perché Lavia – sappiamo – è un adepto della contaminazione registica, s'affida alle citazioni come a scorciatoie: e in questo «giardino senza ciliegi» (che è anche commedia di apparizioni e di fantasmi, teatro metafisico) ci si accorge che il regista non ha dimenticato le frequentazioni del Pirandello di L'uomo, la bestia e la virtù, dello Strindberg della Signorina Giulia, del Dostoevskij de Il sogno di un uomo ridicolo. E le recenti suggestioni di una Russia ghermita da un allegro cupio dissolvi, venuteci dal teatro espressionistico di un Dodin.

Il gioco delle citazioni s'accelera nella seconda parte, quella dell'amara festa prima dell'abbandono della proprietà venduta, dell'ultimo «ballo del Titanic» cui la Ljubov' della Guerritore s'abbandona con la frenesia disperata di una Marguerite Gauthier, mentre esplodono le magie dell'illusionista Charlotte, le geremiadi del vecchio Firs e la siderali profezie di Trofimov. Ma è proprio qui che Lavia accantona — mi pare — la indeterminatezza e l'ambiguità del mondo di Cechov per

buttarsi, con le risorse dell'espressionismo e del grottesco, in una accelerazione delle situazioni limite, fino ad una sorta di «retorica delle emozioni», di estrazione operistica appunto, sui ritmi dell'allegria malata di una musica boema, nel vorticare delle passioni di un alveare umano imrazzio.

Se si tratti di Cechov o di altro; se Strindberg laceri la «neve» dei ciliegi in fiore e le risate di Gombrovicz o Dürrenmatt risuonino in fondo al giardino, tutto questo può essere materia di onesta discussione. Ma lascio alla critica nostalgica i confronti con il sociologismo lirico del Giardino di Visconti o con lo smarrito patetismo di quello di Strehler. Lavia è Lavia; e il pubblico di oggi – che ha molto applaudito alla fine – non è più quello di trenta o quarant'anni fa. Anche la felicità perduta fa parte, a teatro, delle esibizioni della Società dello Spettacolo. E la perdita delle radici e del futuro si esprime con il valzer triste di Monica Guerritore, con l'amore urlato per il giardino dei ciliegi che già risuona dei colpi di scure.

Nella foto, Monica Guerritore nel «Giardino dei ciliegi» di Cechov.



L'AVVENTURA DI MARIA ALLO STABILE TRIESTINO

SUSSURRI E GRIDA INTORNO A UN VIOLINO

Calenda ha inaugurato felicemente la sua direzione programmando questo testo misconosciuto e anticipatore, in una raffinata messinscena di Garella e con le sensibili interpretazioni di Gabriele Ferzetti e Patrizia Zappa Mulas.

UGO RONFANI



L'AVVENTURA DI MARIA, di Italo Svevo (1861-1928). Regia (partecipe, raffinata) di Nanni Garella. Scene, costumi e luci (atmosfere) di A. Fiorentino e G. Saccomandi. Con Patrizia Zappa Mulas e Gabriele Ferzetti (ottimi protagonisti) e, da elogiare, Gianni De Lellis, Giorgio Lanza, Umberto Raho, Stefania Stefanin, Riccardo Maranzana, Barbara Trost e Daniele Bonnes. Prod. Stabile di Trieste.

L'avventura di Maria presenta qualche disarmonia strutturale e ripropone la nota questione del difficile equilibrio tra forma e contenuto in un autore di due culture (Ettore Schmitz volle chiamarsi in arte Italo Svevo proprio per esibire la sua dualità culturale). Eppure, basterebbe questa commedia «minimalista» su un bacio rubato, e un adulterio nato morto per lo scontro di regole sociali e individuali solitudini, per dare al romanziere di La coscienza di Zeno (di cui la pièce, anche cronologicamente, è un'anticipazione al femminile) un posto in prima fila nella drammaturgia del secolo. La commedia nasce dalla costola di Ibsen, si lascia per strada i furori introspettivi di Strindberg, introduce negli inveleniti salotti di Becque la neonata psicanalisi ma, soprattutto, porta nel teatro quella soggettività del narrante di cui Joyce (amico di Svevo, non dimentichiamolo) ha dato l'insuperato modello nel suo Ulisse. L'avventura di Maria – come ci mostra la regia di Garella – si snoda infatti secondo la logica conseguenziale della protagonista; è un monologo interiore che attinge a un microcosmo borghese ingigantito dantescamente, come la Dublino di Joyce.

Chi così «monologa» è Maria Tarelli, violinista forse di talento ma sottovalutata a Trieste, giovane donna allevata da uno zio-padrone che nel nome dell'arte, ma anche per non restar solo, la strappa alla tentazione di sottrarre all'amica Giulia Galli il marito, mediocre dongiovanni che la corteggia, e così sostituirsi a lei – per insicurezza, o invidia – nel ruolo di vestale di un ordine casalingo tanto virtuoso quanto meschino.

Bene ha fatto Calenda ad inaugurare il triennio della sua direzione allo Stabile triestino riproponendo a quasi vent'anni dall'edizione di Aldo Trionfo e nell'allestimento di Garella – che di Svevo aveva già curato Con la penna d'oro, e che così conclude una stimolante ricerca triennale sul dramma borghese – un capolavoro misconosciuto, con uno stupendo epilogo che anticipa sia il rovello pirandelliano che «i sussurri e le grida» di Bergman.

Alla splendida, animatissima «prima» gli onori di casa, nel foyer del Politeama, li ha fatti un gigantesco signor Schmitz di cartapesta con paglietta e papillon: annunciando così il suo ritorno e ricordando ironicamente, forse, che delle sue 13 commedie una sola, e con esito disastroso, era stata rappresentata mentr'era in vita. Giustizia postuma: intrappolato in un'aurea ragnatela sottotestuale, costretto a rimirarsi nello specchio delle ambiguità quotidiane il pubblico triestino, ancorché riservato, ha molto calorosamente applaudito.

Esemplare per aderenza e rigore la regia di Garella: una partecipe anatomia di un testo oltre gli arcaismi della lingua, senza fughe nel tradizionale o nell'eccentrico, immersa nelle atmosfere claustrofobiche dell'appartamento old time della famiglia Galli reso con fondali stinti, penombre oppressive e bruschi neri totali, a scandire nella loro frammentarietà i flussi di coscienza della

protagonista in autoanalisi.

Patrizia Zappa Mulas, una delle nostre più colte e sensibili attrici, si è costruita il perso-naggio di Maria tutto dal di dentro, seguendo un metronomo oscillante fra sensitività e ragione, evidenziando sia la solitaria fierezza della violinista nascosta dietro le fragili consolazioni dell'arte (un gestire asciutto, di sdegnose astrazioni) che lo smarrirsi nella landa sconosciuta di una artificiosa, ingannevole passione (e qui una quasi adolescenziale fragilità, lo spegnere un orgoglio femminista avanti lettera con una fuga in America insieme al vecchio zio). Che ha avuto in Gabriele Ferzetti un interprete assolutamente perfetto per ruvida umanità, disillusa concretezza e astuzia negoziale quando, alla fine, diventa il deus ex machina che libera la nipote dai lacci del marito di Giulia. Il quale trova giusta illustrazione nella recitazione del Lanza, fra esaltazione erotica e pusillanimità, mentre la Stefanin sa arricchire l'algida perfezione coniugale di Giulia con l'ombra della malinconia. Fra le caratterizzazioni di contorno - il pianista spasmodicamente devoto del Maranzana, il misogino fratello di Giulia del De Lellis - spicca quella estrosamente cesellata del Raho, ottocentesco cicisbeo petulante e volubile.

Nella foto, da sinistra a destra, Patrizia Zappa Mulas e Gabriele Ferzetti interpreti del testo di Svevo.

NANNI GARELLA E L'ALLESTIMENTO DE L'AVVENTURA DI MARIA

SVEVO: FOTO D'EPOCA CON ANIMA IN PRIMO PIANO

Alla base del lavoro di regia la ricostruzione minuziosa della vita dei personaggi, anche al di fuori della linea del dramma, e il rispetto per la lingua «mercantile» dello scrittore triestino, che offre inaspettati stimoli espressivi.

ILARIA LUCARI

I Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia apre la stagione 1995-96 con L'avventura di Maria, un interessantissimo testo di Italo Svevo, che conclude idealmente un ampio ed impegnativo progetto di ricerca sulla nascita, lo sviluppo e la crisi del dramma borghese. Fondamentale in questo lavoro è stato il ruolo di Nanni Garella, regista di innegabile talento ed intelligenza, che dopo i buoni risultati ottenuti con Intrigo e amore di Schiller e Medea di Grillparzer, cura anche l'allestimento della commedia sveviana.

HYSTRIO - L'avventura di Maria è un testo poco frequentato: come mai lo ha scelto?

GÁRÉLLA - Dopo Con la penna d'oro che ho fatto a Milano anni fa, questo è il mio secondo spettacolo di Svevo. L'ho scelto anche perché nel testo è centrale il problema della costruzione del personaggio, che è fondamentale nella scrittura del '900 e che sentivo il bisogno di approfondire. HY - Quali sono, secondo lei, le innovazioni e le complessità della drammaturgia sveviana?

G. - Per Svevo la letteratura è soprattutto romanzo, non teatro; tutta la sua produzione drammaturgica matura risente, sia nella natura dei personaggi, sia nella struttura del racconto, della deri-vazione dal romanzo, che nel '900 supera le barriere del Naturalismo. La linea di lavoro che conduce Svevo al di là del naturalismo ottocentesco, parte da lontano ed è radicata nell'intimo della sua poetica: in una visione che sostituisce all'oggettività naturalistica, costituita su basi dogmatiche, una più piena comprensione del reale. Anche nelle opere teatrali, Svevo usa la tecnica del romanzo del '900: far parlare le persone e le cose attraverso l'arte di starle a guardare, tanto a lungo e in profondità da non riconoscerle solo come fenomeni oggettivi, ma come soggetti di racconto. Non più solo organizzando gli oggetti rea-li e spiegandone le cause, come nel Naturalismo, ma svelandone il senso e l'intima essenza attraverso un'improvvisa epifania del reale (come avviene pure in Joyce e Proust). Nel secondo atto de L'avventura di Maria, c'è un violento scoppio dell'anima in cui è svelata una profonda verità. Attorno a tale rivelazione, Svevo costruisce un mondo dove invece la verità è costantemente negata dall'ipocrita understatement borghese. La commedia inoltre mette in scena un personaggio insolito per Svevo, che di norma affida il ruolo di scoperchiamento del buonsenso e del pregiudizio a personaggi che vestono panni borghesi. Invece Maria Tarelli e suo zio, rispondono ai canoni di una bohéme vagabonda che li rende subito riconoscibili come eversori di un universo di valori consolidati. Ma leggere il testo come mera contrapposizione di mondi diversi, sarebbe riduttivo. Perciò ho preferito studiare più intensamente l'interiorità e le relazioni dei personaggi.



HY - Che cosa è emerso da questa sua analisi? G. - I personaggi sveviani sono sempre individui articolati, complessi: qui sono anche complementari, sovrapposti. A ben vedere, la differente condizione di Maria e Giulia, opposte per carattere e vocazione di vita, nasconde una dimensione segreta del racconto, un inafferrabile motore animato d'intuizioni e recondite somiglianze. Un segno figurato ed ermetico percorre la trama: un rincorrersi delle due donne, una loro assoluta spe-cularità che fa desiderare all'una di vivere la vita dell'altra. E questo desiderio d'essere l'altra, è segno di una rinascita, ma è anche figura della morte, un cupio dissolvi dell'una fra le braccia dell'altra. Sulla realtà verosimile del racconto si poggia in filigrana una fiaba costruita ad arte e condotta a un finale senza chiusura in cui quell'abbraccio resta sospeso e incerto.

HY - Com'è stato il suo lavoro con gli attori in relazione a questa complessità dei personaggi? G. - Per interpretare correttamente i personaggi

sveviani, è necessario ricostruire puntigliosamente tutta la loro vita, anche oltre il tempo del dramma: un lavoro reso molto difficile dall'assenza di un vero sottotesto. La struttura parallela del linguaggio sottotestuale è qui sostituita da emersioni improvvise e imprevedibili. Con gli attori abbiamo analizzato attentamente la superficie linguistica di Svevo, che è importante per la metodologia della recitazione. Si tratta di una lingua costruita, mercantile, artificiale: se la si rispetta come costruzione d'arte, però, rivela una purezza cristallina.

CONTINUITÀ PROGETTUALE

HY - Il rispetto del testo sembra essere un suo canone artistico cui contrappone allestimenti molto stimolanti dal punto di vista della spazializzazione. Quali ragioni la spingono a seguire questa linea?

G. - Credo che il regista oggi abbia il compito di restituire ai testi la loro anima; sul piano dell'immaginario mi prendo grosse libertà, ma resto convinto che la scrittura scenica non debba mai infangare la compattezza del lavoro drammaturgico. Per questo studio sempre a lungo le motivazioni poetiche del testo: da esse nasce la mia idea registica. Per L'avventura di Maria ho immaginato uno spazio quasi mentale, aperto, che mi permette allargamenti improvvisi per seguire gli attimi rivelatori ed evidenziare i mondi possibili della fantasia, che si aprono davanti ai personaggi.

HY - In un momento di crisi del teatro, in cui si lamenta l'assenza di continuità e programmazione del lavoro, lei ha potuto seguire un progetto pluriennale. Come ha influito quest'esperienza sulla sua crescita artistica?

G. - I progetti pluriennali sono molto importanti: peccato che nel teatro italiano siano rari e sostenuti dalla pervicacia e dall'ostinazione di pochi. Dopo l'esperienza di Trieste, ho già un altro progetto di continuità all'Arena del Sole di Bologna. Penso tuttavia che la continuità interna dei gruppi di lavoro sia più importante di quella con i produttori: bisogna salvaguardare innanzitutto il lavoro artistico e ritrovare un'idea di collaborazione che negli ultimi anni è andata perduta. E all'interno dei gruppi va affermato pure un comune sentimento umano e morale. In futuro vorrei sviluppare quest'aspetto, lavorando anche a un progetto didattico di ricerca con giovani attori.

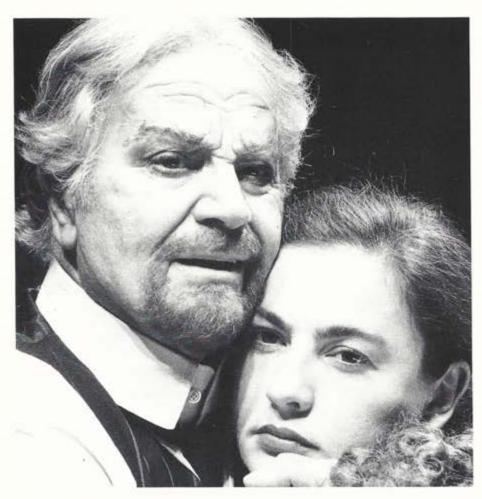
Nella foto, il regista Nanni Garella.



L'ATTRICE ALLE PRESE CON IL PERSONAGGIO

COME PARLA MARIA NELLA MENTE DI SVEVO

PATRIZIA ZAPPA MULAS



aria si presenta in scena portandosi addosso l'atmosfera del treno e della strada, del mondo esterno: entra nel salotto di casa Galli fresca dell'aria aperta e del viaggio, con la voce squillante di chi è abituato al palcoscenico e alla folla, ai luoghi privi di intimità. Entrando in quell'interno sonnolento ed ovattato ne viene rapidamente assorbita finché la sua voce non si riduce a un dialogo interiore e quando ne uscirà alla fine del terzo atto sarà per rientrare nel romanzo da cui era venuta.

Tutti i personaggi di Svevo vengono dalla realtà e cioè da un romanzo che corre sotterraneamente e intorno alla loro azione in scena e che innerva tutte le loro battute: noi ne abbiamo solo dei brani da cui si possono però ricostruire le scene mancanti e i capitoli che l'autore non ha scritto: certo è che i

personaggi di Svevo non si esauriscono sul palcoscenico e nella loro azione attuale ma al contrario è l'azione la punta di un iceberg narrativo che rimane tranquillamente sommerso ma sostiene tutto.

Chissà perché la prima impressione di Maria è stata così «fisica» (il freddo, il treno, la voce alta) quando invece è subito evidente che questa non è una commedia realistica nel senso stretto della parola e che la sua scrittura non è quella con cui «si parla» ma piuttosto quella con cui «si pensa».

La ragione dev'essere che Maria è un personagio molto individuato e disegnato con una straordinaria concretezza psicologica – di lei abbiamo tutti i passaggi d'umore dettagliatamente descritti – anche se per l'appunto è scritta – lei come gli altri personaggi della commedia – in una forma innaturale. Dicevo prima che sembra la forma con cui «si pensa» nel senso che è un flusso regolato da un'interna coerenza piuttosto che dal dialogo effettivo con l'interlocutore. In un certo senso la commedia sembra scritta in terza persona e poi esteriormente tradotta nella prima persona drammatica.

prima persona drammatica. Questa caratteristica impone una distanza o meglio una misura di distacco tra l'attore e la battuta. È come se il personaggio parlasse, sì, di sé ma vedendosi costantemente dall'esterno: come se il suo fosse un discorso indiretto di cui è insieme l'argomento e il punto di vista. Questa è la differenza con altri flussi di coscienza nei quali viene simulata l'interiorità naturale della voce che si mescola alle sensazioni mentre sorgono e senza mai districarsene. In quei casi si finge un vissuto, immaginando realisticamente di trovarsi «dentro il personaggio». Né siamo in presenza della scrittura sotto-testuale del dramma borghese, concepita per occultare il senso lasciandolo solo intravvedere in filigrana. No: non c'è sotto-testo nella scrittura di Svevo ma auto-narrazione.

Anche la sua lingua – una lingua difficile e strana nella quale si sente l'ombra di una costruzione straniera di cui è la traduzione e un lessico pragmatico eppure letterario – ha una liquidità e una lucentezza affascinanti ma per goderla è indispensabile appunto comprenderne la forma straniata, astratta, al di sopra e al di fuori del parlato naturale. La lingua di Svevo non è lo speech del personaggio ma una pasta unica che è lo stile dell'autore, lo stile con cui ha scritto questo romanzo e poi lo ha distribuito a più voci.

Questa condizione del personaggio che si racconta da sé, che di fatto è il romanziere di se stesso e si guarda vivere o riflette sulla propria vita, è in Maria sviluppata fino alle estreme conseguenze. Tutto può essere legittimamente ricondotto a una sua soggettiva o magari a un suo sogno. E anche quello di fuggire in America con Alberto è un sogno e come tale svanisce al primo contatto con la realtà.

Dice una didascalia del secondo atto: «sottovoce, come indagando in se stessa». Tutta Maria è così: girovaga dentro la sua mente ed è questo vagare, la sua avventura. Maria parla con una voce che attraversa la mente di chi l'ha scritta.

Nella foto, Gabriele Ferzetti e Patrizia Zappa Mulas.



L'APPLAUDITO RITORNO ALLE SCENE DI MASTROIANNI

LE SPLENDIDE LUNE DI UN UOMO VERO

Diretto da Bosetti, con a fianco Erica Blanc, l'attore ha portato al successo al «Goldoni» di Venezia il testo di Furio Bordon sulla solitudine dei vecchi.

UGO RONFANI

LE ULTIME LUNE, di Furio Bordon (Premio Idi '94). Regia (adesione all'intimismo del testo) di Giulio Bosetti. Scene (iperrealismo poetico) di Graziano Gregori. Con Marcello Mastroianni (sobria, interiorizzata intensità), Erica Blanc (emozionante per verità) e Giorgio Locuratolo (scontrose tenerezze). Prod. Stabile Veneto. Il testo è stato pubblicato dalla Marsilio di Venezia.

Esiste un «teatro da camera», come Strindberg insegna, che vuole spazi di ascolti raccolti; e ad esso credo appartenga il bel testo di Bordon. Ma la presenza di Mastroianni (presenza convinta e convincente, diciamolo subito) ha acceso i riflettori sul suo ritorno alle scene, ha dato all'evento risvolti mondani, ha richiamato nello spazio aperto del Goldoni un vasto pubblico che alla prima ha applaudito anche il divo cinematografico.

Ciò fa bene al teatro, che di pubblico ha bisogno; ma in questo clima di curiosità, coi riverberi dei microfoni di scena destinati ad accordare l'intimismo del testo coi volumi della sala, c'era il pericolo di cancellare qualcosa della natura più riposta e preziosa della commedia. Che è una lineare, limpida, profonda meditazione di un uomo «molto vecchio» (come da didascalia) sulla vita e sulla morte, tra il caro fantasma della moglie deceduta e un figlio che sta per portarlo all'ospizio, dove «si farà compagnia da solo»

In un allestimento implosivo, sui tempi a cappella della musica di Bach amata dal vecchio e usata come colonna sonora (con qualche eccesso amplificatorio), Bosetti regista ha evitato di cedere alla tentazione di contare sulla presenza carismatica di Mastroianni, per puntare invece sulla verità umana del personaggio. Lo stesso Mastroianni s'è messo con umiltà al servizio del testo, evitando la scorciatoia del divismo: una ragione di più per apprezzare il risultato. S'è capito che l'attore (il quale, per recitare in Le ultime lune, ha rinunciato ad essere l'attempato Casanova della Cvetaeva sulla scena parigina) s'è specchiato anche come uomo nel personaggio, ha voluto varcare la linea d'ombra disegnata da Bordon, s'è misurato con quell'altro fantasma presente nella pièce, il tempo inesorabile nel mettere da parte gli anziani: «Sono fuori gara, ho capito, grazie di avermelo detto, gra-







zie di permettermi di vivere lo stesso... Adesso cammini in mezzo alla gente ed è come attraversare un deserto. E tu diventi candido e anarchico come un bambino, come un bambino vivi solo nel presente...».

Siamo, come si vede, nell'area nobile e anti-ca del teatro di parola. Le ultime lune è costruito sulle ragioni del cuore, sulla giustezza delle psicologie e su un mestiere che Bordon ha appreso dirigendo in passato lo Stabile di Trieste. Il posto di questo testo è nello scaffale del teatro intimista: Cechov, Renard, Wilder e il Simoni crepuscolare e veneto di Tramonto. A proposito: ci si ricorda che Erica Blanc è stata, di Tramonto, la protagonista femminile accanto al compianto Lionello; qui, nel ruolo wilderiano della moglie morta l'attrice, con la sua bionda bellezza sacrificata in un abito nero, è di una semplicità trepidante eppure radiosa. Si fa ombra del passato del marito, ma in una scia di luce; così come risulta vero, con i toni ruvidi di una restia tenerezza. Il Locuratolo nel ruolo del figlio, al quale il vecchio, rifacendo uno scherzo d'infanzia, si prova a far credere ch'è stato adottato bambino, affinché

risulti meno triste il distacco.

Nel secondo tempo il padre, lasciata la cameretta che il nipotino aveva tappezzato con gli adesivi di una Paperopoli disneyana, riappare stremato in una stanza dell'ospizio che lo scenografo ha voluto di una lugubre e un po' retorica decrepitezza. E qui, con le cassette del suo Bach, l'album delle fotogra-

fie di famiglia e la piantina di basilico che gli tiene compagnie, s'abbandona ad un soliloquio struggente, nel quale riecheggiano le voci solitarie, di una Mitteleuropa teatrale che Bordon conosce bene, quella di Bernhard e Hanke. «Qui i miei compagni dicono che preferirebbero morire in estate, col sole... Io no, io vorrei morire a Natale con il grande albero illuminato in mezzo alla piazza, mentre la neve cade lenta su tutta Paperopoli». Mastroianni recita (recita?) questa cerimonia degli addiii con toni misurati di una «fin de partie» svuotata di dolorose resistenze, nella ordinaria sacralità di una vecchiaia sconfinante nella morte. Nella sua voce si spengono i timbri di un'ultima virilità e s'affacciano le modulazioni dei sereni rimpianti. Grande attore davvero, là sulla scena che s'abbuia, nel ruolo di un uomo vero.

Nelle foto, da sinistra a destra, Marcello Mastroianni, Erica Blanc, Furio Bordon.

PERUGIA - Giuseppe Manfridi tiene nella città umbra, tra gennaio e maggio, un «Laboratorio di scrittura teatrale» articolato in dieci incontri. All'iniziativa, organizzata dall'Associazione culturale Teatro di Sacco di Perugia, dalla cooperativa Controluce di Roma e dall'Associazione culturale Terrae Motus di Trevi, saranno ammessi non più di venti partecipanti e la scelta dei candidati avverrà dopo l'esame dei curriculum vitae e di una prova di scrittura. Per informazioni: tel. 075/5847731.



Teleplay di Caleffi in cerca di Warhol

SEI PERSONAGGI IN CERCA DI W., di Fabrizio Caleffi (anche regista) Scene e costumi di Nadia Bonfini. Con Roberto Papagno, Francesco Cordella, Fabiola Rizzi, Anne Caterina Frulhich, Veronica Soldera, Yvonne Neuschmied e Kyara van Ellinkhuizen. Prod. Sei Milano.

Non poteva essere diversamente: è nello spirito del grande artista, inventore della copy art, della mimesi, della riproducibilità, stimolare progetti, mostre, eventi. In parallelo dunque alla retrospettiva organizzata in suo onore dalla Fondazione Mazzotta, ecco inserirsi nell'operazione Sei personaggi in cerca di Warhol, un esperimento di teatro per la tv, ideato e realizzato da Fabrizio Caleffi. Portare il teatro in esterni per riportarlo poi nelle case di tutti è stato dunque l'obbiettivo che ha mosso l'autore e il cast del tutto eterogeneo di attori scelti per questa iniziativa. Partendo dal mito-Warhol, Caleffi ne ripropone teatralmente le modalità espressive: orchestrando dunque materiali teatrali ripresi poi dalle telecamere ed impaginati secondo un linguaggio televisivo, è nato il pop-show. Negli spazi dei Magazzini Generali, di fronte ad un pubblico-comparsa della serata, una delle prove della messa in scena. Ripercorrendo alcuni momenti della vita di Warhol, il teleplay ha visto coinvolti, oltre agli attori citati in apertura, anche un folto gruppo di agguerriti graffitisti metropolitani che hanno decorato la pop-car, l'automobile che circola in scena e in città come catalizzatore di attenzione, nonché vero e proprio elemento scenografico del set teatral-televisivo. La lavorazione del work in progress di Caleffi viene completata nella sua parte più strettamente drammaturgica, negli studi di Franco Scepi, creativo milanese, autore di famose campagne pubblicitarie. Livia Grossi

La vivacità degli italiens nel Misantropo di Servillo

Il MISANTROPO, di Molière. Traduzione (ottima) di Cesare Garboli. Scene e regia (eleganza e corposità) di Toni Servillo. Costumi (assai belli) di Ortensia De Francesco. Con Roberto De Francesco (accentuatamente impetuoso), Toni Servillo (divertente pomposità), Andrea Renzi (sorvegliata efficacia), Iaia Forte (vitale e misurata), Fulvia Carotenuto (interpretazione minuziosa). Prod. Teatri Uniti.

Col neonato Festival d'Autunno, che raccoglie gli spettacoli migliori presentati nel corso dell'estate, approda al Teatro Ateneo di Roma, per la regia di Toni Servillo, un agile e spedito Misantropo, firmato dai Teatri Uniti di Napoli. Uno spettacolo lucidamente corposo che disinvoltamente sovverte la disposizione dello spazio teatrale, ponendo il pubblico a ridosso degli attori sul palcoscenico e inglobando nell'assetto scenografico la platea che, dietro il sipario mutato in volute di pesanti tendaggi, lascia intravvedere la suggestione di ampi spazi settecenteschi. L'idea, certamente non nuova ma risolta nel segno di una eleganza sobria e raffinata, crea così un unico, vasto ambiente, che è insieme teatro, salotto, casa di Célimène. Al cui interno gli spettatori sono chiamati ad essere essi stessi protagonisti e testimoni



silenziosi dell'irriducibile opposizione del misantropo Alceste nei confronti di un mondo tessuto di adulazioni fatue e conniventi galanterie. Mentre i personaggi, delineati fin dall'inizio con una sorta di solare completezza, concorrono al respiro agile ed ampio della narrazione con una recitazione di fresca e spesso assai efficace fisicità, da cui lampeggiano a tratti gli accenti di una esuberanza tutta mediterranea. Che è assai misurata nella carnalità dorata di Célimène, interpretata da Iaia Forte, e quasi scompare nel più cesellato disegno dell'amico Filinto, sostenuto da Andrea Renzi. Ma si muta in vitalistica solidità nella prosopopea di Oronte, affidato allo stesso Servillo. Mentre è forse un po' troppo gridato e generosamente emotivo, nella sua quasi calvinistica inflessibilità, l'Alceste di Roberto De Francesco, stolidamente abbarbicato alle ragioni del diritto e alla sincerità dal cuore. Di fronte a cui Fulvia Carotenuto, nei panni di Arsinoé, si fa autentica quintessenza di un vivere sociale grettamente nutrito di simulazioni invidiose e calcolate ipocrisie. Quello appunto che Alceste rigetta con indefettibile sdegno, allontanandosi insieme, secondo il dichiarato intento della regia, dal mondo fittizio della commedia e da quello reale del pubblico che invade la platea per uscire. Senza tuttavia che ciò nulla aggiunga, al di là di un simbolico rimando, alla forza di una ripulsa che volta le spalle al gioco sterile della vacuità e dell'apparenza. Così sottilmente vicino, a ben pensarci, a questa nostra civiltà di fine millennio. Antonella Melilli

Allestimento quasi monacale per la sola e circuita Julie

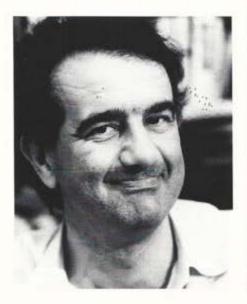
LA SIGNORINA JULIE, adattamento (stringatamente efficace) di Brigitte Christensen e Lucio Santoni dal manoscritto originale del 1988 di August Strindberg. Regia di Brigitte Christensen e Marco Di Stefano, anche appropriati interpreti. Musiche di Tiziano Popoli. Progetto luci (determinante) di Renato Tafuri. Prod. Amat e Ctp Nuovo Politecnico.

Infaticabili e testardi davanti alle ristrettezze dei tempi, i nostri teatranti sono costretti per assurdo a un'attività che non si ferma mai e che si dirama a qualsiasi altezza e con qualsiasi clima, attraverso una serie infinita di convergenze artistiche ed economiche. Accade così che si ritrovino uno accanto all'altro Il Teatro della Luna, nato dall'ormai lungo sodalizio di Brigitte Christensen e Marco Di Stefano, il settembrino e ormai più che decennale Festival internazionale di Amandola, di cui essi stessi sono gli ideatori e l'Ente nazionale Parco dei monti Sibillini, che da dodici anni li assiste nell'impresa. I quali tutti si apprestano a lanciare, in collaborazione con Legambiente e a partire dal dicembre scorso, i week-end di teatro, cultura e natura ad Amandola. Dei laboratori, cioè, di tecniche teatrali e cinematografiche di vario tipo, da tenersi nel paesino marchigiano, arroccato a 600 metri d'altezza, e destinati a concludersi con uno spettacolo fatto nelle case in cambio di una simbolica cena. Ma intanto si raccolgono, insieme ad Amat e Ctp Nuovo Politecnico intorno a questa Signorina Julie, adattata per la scena da Lucio Santoni e dalla stessa Christensen, che ne è anche interprete insieme a Marco Di Stefano, dal manoscritto originale del 1888 di August Strindberg. Un allestimento di quasi monacale povertà e in fondo dignitoso, seppure inutilmente appesantito da superflue sottolineature nella dolente sensibilità dell'insieme, a cui concorrono la collaborazione musicale di Tiziano Popoli e, per le luci, di Renato Tafuri. Sulla scena spoglia, infatti, solo una bacinella, in cui tentare di nettarsi, come una novella Lady Macbeth, dalla lordura di un cedimento stordito, una cornetta sospesa nel vuoto, a indicare il campanello dei padroni, e delle candele, chiamate ad aprire e chiudere alla luce il breve percorso dello spettacolo. Ed, eliminato il personaggio, soltanto evocato, della cuoca Christine, nient'altro che i due attori. Una signorina Julie dal vitino di vespa e dalla fragilità di cristallo, in cui l'accento particolare della Christensen si fa segno ulteriore di aristocratica delicatezza. E che man mano acquista il tragico spessore di una solitudine circuita e poi umiliata fino al più annichilito annientamento. Mentre accanto a lei il servo Jean percorre una sua parabola ignobile di inalzamento e di conquista, che lo vede calzare gli stivali del padrone e infierire con crudeltà arrogante sulla contessina da lui trascinata nel fango e nel disonore. Per subitamente tornare, allo squillo della cornetta, alla sua piaggeria codarda di cane tremante al richiamo del suo padrone. Antonella Malilii

Parodia del mondo rock: ecco il Gene del teatro

TUTTA QUESTA STRUTTURA È SUSCETTI-BILE DI MODIFICA, di Auro Della Giustina, Marco Posani e Gene Gnocchi. Regia (rockettara) di Antonio Syxty. Con Gene Gnocchi (irresistibile), Roberto Cacciali, Claudio Ghezzi, Victor Fiorilli, Max Pieri e Alberto Prestini. Prod. Colorsound, Milano.

Un concerto rock con tutti i crismi: chitarra, batteria, basso, fumi e fari colorati. Poi, il suo ingres-so in bicicletta cellophanata. Gene esplode nel primo brano con movenze da consumato animale da palcoscenico ed un usuale abbigliamento, se non fosse per un meno usuale «pacco», che iper-trofizza il davanti degli attillati pantaloni di pelle. Un richiamo non tanto simbolico alla carica falli-ca del rock, seguito dal saluto rituale alla città ospite in simil-americano, nella migliore tradi-zione degli imbonitori di pubblico. Ecco, poi, che un fusibile rotto dà la stura al monologare dell'«insensatezza cerebrale», cui Gnocchi ci ha abituati sin dalle sue apparizioni televisive. Una nota ai prevenuti: la dimensione live esalta la ricchezza inventiva di questo attore, coadiuvato da spalle di adeguata efficacia (soprattutto linguistica: il dialetto milanese del tecnico, definito «dia-letto di Manchester») e dai tre musicisti (nei numeri musicali che contrappuntano lo spettacolo). Gene si esalta nella frequentazione dell'intera gamma del comico, soprattutto nella parodia dei riti della scena rock; cui riserva le invenzioni più gustose (i duetti con l'impresario del teatro, i tito-li improbabili delle canzoni e lo spostamento incessante del «pacco»). Agli onori della critica la cover di Purple rain di Prince ed il finale monologo col pubblico, nel quale Gene dà indicazioni ai critici sulle sublimi metafore sottese allo spettacolo. Da gustare come una vacanza dal pregiudizio. Ivan Canu



SCIASCIA VENT'ANNI DOPO A CATANIA



Quasi un nostro difensore d'ufficio l'abate settecentesco di Turi Ferro

DOMENICO DANZUSO

IL CONSIGLIO D'EGITTO, di Leonardo Sciascia. Adattamento teatrale e (intensa) drammaturgia di Ghigo De Chiara. Regia (autentica rilettura originale) di Guglielmo Ferro. Scene (duttilissima e funzionale macchina) di Stefano Pace. Costumi (rigorosi e coloriti) di Françoise Raybaud. Musiche (da balletto tragico) di Massimiliano Pace. Con Turi Ferro (ironico e pur sofferto abate Vella) e Tuccio Musumeci («spalla» giullaresca dell'imbroglione); e con altri 24 attori (tutti estremamente apprezzabili), tra i quali per importanza dei ruoli e intelligente immedesimazione si distinguevano Mariella Lo Giudice, Piero Sammataro, Miko Magistro, Fulvio D'Angelo, Franco Diogene, Armando Bandini, Anna Malvica, Marcello Perracchio, Agostino Zumbo, Giacinto Ferro e Ileana Rigano. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Una beffa che ha sapore di rivoluzione. Questo è il senso che, a vent'anni di distanza dalla prima rappresentazione, acquista Il Consiglio d'Egitto. E ciò non solo per lo spirito che informa il testo originale, e per la caratterizzazione più accentuata fornita da alcuni personaggi – l'abate Vella e il giacobino avvocato Di Blasi, per esempio – dal compianto Ghigo De Chiara, ma soprattutto per il diversissimo contesto socio-politico e culturale cui lo spettacolo, nella visione registica di Guglielmo Ferro, oggi si volge.

Accade infatti che il pretonzolo maltese settecentesco – una figura storica che ha premuto su Sciascia con forte volontà per rinascere nel nostro secolo – nell'inventarsi un misterioso «Codice arabo», Il Consiglio d'Egitto appunto, e mettendo in berlina i nobili, di cui esaltava un'improbabile probità nei generosi mentre colpiva a sangue i taccagni attribuendo loro presunte sottrazioni di beni alla Corona, si iscrive, seppur vagamente, negli aneliti di una rivoluzione francese della quale nel profondo Sud si sentono solo lontanissimi echi, che pur sono all'origine

della decapitazione dell'avvocato Di Blasi.

Ora accade che la reinterpretazione degli stessi fatti compiuta oggi dal giovane Ferro ci conduce a considerare l'abate Vella, l'impostore, un personaggio di alta valenza, che con la sua truffa tende ad ergersi quasi a nostro difensore d'ufficio contro l'attuale classe dirigente siciliana in buona parte disonesta, ma soprattutto ignava e immobilistica. Ecco dunque un'idea storicizzata di tardivo feudalesimo che si ritrovava omologa al poco illuminato secolo XVIII di Sicilia, quale si ricavava vent' anni fa dalla proposta del Consiglio d'Egitto di Sciascia-De Chiara, divenire ora una denunzia contro il Potere che gattopardescamente «cambia tutto, per non cambiare nulla». Tale dimensione assume infatti nella visione di Guglielmo Ferro il corpus nobiliare che si muove e agisce come in un macabro balletto (e in questa direzione l'intelligente macchina scenica è determinante), mentre l'abate Vella nella figurazione straordinaria e «autentica» di Turi Ferro, se pur con qualche cedimento finale al moralismo, diviene, attraverso l'atroce beffa, il vendicatore dei tanti misfatti che appunto il Potere va compiendo giornalmente su noi. Proprio in questa direzione si volge con verve sorniona un Turi Ferro in gran forma, attraverso sottolineature, or ironiche, or drammatiche, sostenute da una fame antica e dal disprezzo per quegli uomini e quelle donne che idealmente e fisicamente gli si pongono sopra in una sorta di aereo teatrino della stupidità. E a sostenerlo in tale operazione è Tuccio Musumeci finto ingenuo di turno ma anche gigionesco e quindi incredibile accusatore del Vella.

REGISTA IL GIOVANE GIUSEPPE EMILIANI



In un Carnevale malinconico l'addio di Goldoni a Venezia

DOMENICO RIGOTTI

UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE, di Carlo Goldoni. Regia (fluida, interessante) di Giuseppe Emiliani. Scene (raffinate e simboliche) di Emanuele Luzzati. Costumi (eleganti, pittorici) di Santuzza Calì. Musiche (appropriate) di Giancarlo Chiaramello. Con (affiatati e tutti bravi professionisti) Marina Bonfigli (una Madama Gatteau che lascia il segno), Camillo Milli (un efficacissimo Zamaria), Pier Giorgio Fasolo (sobrio Anzoleto), Sandra Franzo (sensibile Siora Domenica), Donatella Ceccarello (Sior'Alba molto colorita), Eleonora Fuser (Siora Marta incisiva), Giorgio Bertan, Roberto Milani, Fabio Ferrari, Bianca Tonello, Cecilia La Monaca, Enzo Turin ed Alberto Fasoli. Coprod. Stabile del Veneto e Carcano di Milano.

Gli accadimenti sono minimi, l'intreccio è semplicissimo e subito lascia prevedere il suo svolgimento, ma c'è la musica di un «lenguazo» condotto ad estrema perfezione. Può darsi che *Una delle ultime sere di Carnovale* riportata alla ribalta, e al successo, dallo Stabile del Veneto non sia tra le più grandi commedie di Goldoni. Le «punte» della *Baruffe* qui sono scomparse e nemeno ci sono i timbri del *Todero* e de *La casa nova*. Eppure ogni volta che la si incontra, rimaniamo coinvolti da quel suo tono pacato, privo di acuti, di crescendo e la troviamo coerente e sapiente come pochi altri prodotti del Nostro.

Con quest'opera, che risale al 1762, l'autore prende congedo da Venezia e si trasferisce, la morte nel cuore, a Parigi. I suoi concittadini più autorevoli gli hanno rifiutato una pensione perché il suo è semplicemente un «talento dilettevole», insomma nella utilitaristica Venezia non «utile». Deve partire. Prima, però, sente l'urgenza di scrivere una commedia d'addio. Una delle ultime sere di Carnovale diventa così una dichiarata allegoria di queste non liete vicende. Anzoleto, il bravo disegnatore di stoffe che parte per la Moscovia con il solo suo talento per bagaglio, è lo stesso Goldoni che scriveva le sue commedie per i capocomici e gli attori. Ma con le analogie, ingegnose e naturalissime come sono, si potrebbe continuare se la commedia poi non palpitasse di vita propria oltre il tessuto autobiografico. Tutta sempre increspandosi nei moti alterni di tre coppie già costituite e di altre tre che si faranno (qui tutto è speculare e geometrico) nel breve volgere di una sera, appunto una delle ultime sere di Carnevale, nella casa del maturo «testor» Zamaria, tra una partita a carte, una cena e un ballo.

Goldoni con questi «fragili» tre atti (ma la fragilità in questo caso diventa quasi una virtù) offre un amabile ritmo d'insieme e ostenta una prodigiosa capacità di far teatro quasi con un nonnulla, come appunto nella movimentata, sublime scena, al second'atto, del gioco della Meneghella.

Aiutato anche dal bellissimo (e molto pittorico, come i costumi di Santuzza Cali) apparato scenografico di Emanuele Luzzati, il giovane Giuseppe Emiliani cesella intonazioni e spostamenti, indovina l'umore di fondo e dei singoli quadro per quadro. Forse toglie un pochino di atmosfera malinconica privilegiando magari il coté umoristico ma lo spettacolo corre via fluido, compatto con un suo ritmo sicuro.

In scena tutti solidi professionisti. Da Camillo Milli che a tanti anni di distanza si riappropria molto felicemente del ruolo di Zamaria a Pier Giorgio Fasolo che fa un Anzoleto sobrio e convincente. Dalla sensibile Sandra Franzo (Siora Domenica) ad Eleonora Fuser (ben determinata Siora Marta). Dalla brava, ancorché un po' troppo macchiettistica, Donatella Ceccarello (Sior' Alba) a Bianca Tonello (una pittoresca Siora Elenetta). E naturalmente Marina Bonfigli che assai bene azzecca il ruolo di Madama Gatteau e che il costume di Santuzza Calì inguaina come la caricatura della Pompadour. Bene anche Giorgio Bertan, Fabio Ferrari, Roberto Milani, Cecilia La Monaca, Enzo Turrin (l'estroverso e in parte anch'esso autobiografico Momolo) e Alberto Fasoli.

Ha il complesso di Edipo il Riccardo III di D'Ambrosi

UN REGNO PER IL MIO CAVALLO, liberamente tratto dal *Riccardo III* di Shakespeare. Adattamento e regia (di innovativa problematicità) di Dario D'Ambrosi. Scene (suggestive) di Jun Maeda. Musiche originali di Tim Schellenbaum. Costumi (efficaci) di Agnese Commonara. Con (tutti puntuali) Dario D'Ambrosi, Teresa Pascarelli, Lorenzo Alessandri, Paolo D'Agostino, Andrea Pompili e Raffaele Mostarda. Prod. Teatro dell'Angelo, Roma.

Prima romana di successo per questo Un regno per il mio cavallo che prosegue il tour in una tournée statunitense. Un pellegrinaggio oltreoceano che sicuramente premierà D'Ambrosi così come l'ha premiato il peregrinare artistico nelle pieghe remote del pensiero di Riccardo III, il feroce «fanciullo troppo ingenuo per questo mondo». Una lettura shakespeariana che è prima di tutto un'avventura psichica, un cammino dal forte segno evocativo nella mente infernale del re gobbo. Per scoprire il sovrano bambino, timido e angosciato, e il suo doppio, la coscienza-tiranna, la voglia di vendetta, la rabbia onnivora e la solitudine spietata. Per immaginare il dolore e il piacere del comando nelle stanze private del potere. In un'ombra di terrore che si allunga da Nerone a Hitler e valica la storia per frantumare nel puzzle lacero del quotidiano il mito olimpico dell'uomo forte. Un mosaico poliedrico ma sostanzialmente trasparente con quel complesso d'Edipo che aleg-gia irrisolto, l'amore impossibile, la bellezza irraggiungibile, l'accoglienza negata ma irrinun-ciabile. Uno spettacolo di straordinario interesse visivo. Che con intelligente semplicità di mezzi dipinge suggestioni emotive consistenti anche se forse lo spirito caustico del testo rischia di smar-rirsi proprio verso la fine, quando lo scandaglio puntiglioso dell'analisi alza il tiro sul più vasto orizzonte del giudizio socio-etico-storico e le taorizzonte dei giudizio socio-etico-storico e le ta-gliole della retorica fanno lo sgambetto al raccon-to e lo stemperano nelle acque dolciastre della «morale» conclusiva sui grandi duces malati di dittatura. Una sbavatura registica che purtroppo abbassa il profilo intellettuale (prima ancora che quello artistico) dell'operazione senza nulla to-



gliere però allo spessore innovativo del lavoro e ai numerosi e gustosissimi momenti di autentico divertimento grandguignolesco. Perfetti per i fans del palcoscenico irriverente e trasgressivo: per guitti e spettatori doc. Valeria Carraroli

Delude lo spettacolo gay degli inglesi di Brighton

THE LAST CENTURY OF DESIRE (L'ultimo secolo di desiderio), di John Roman Baker. Regia di John Roman Baker. Con Darren Gardner, George Kelly, Michael Kirchner e Connon MacRae. Prod. Aids Positive Underground Theatre, Brighton.

Dopo il successo dello scorso anno, Teatri di Vita di Bologna ospita nuovamente la compagnia ApuTheatre nata nel 1988 a Brighton da un gruppo di volontariato gay, il Susse Aids Centre, e composta da attori omosessuali sieropositivi e non. The last century of desire (terzo di una trilo-gia dopo In one take e Love and esecution) propone in sette brevi quadri una visione di ciò che di aberrante alberga nei rapporti umani se intesi come rapporti con il potere. In uno spazio scenico disadorno, due sedie e due giovani uomini. Alle loro spalle, appesi al fondo nero, uno specchio, un paio di manette e un drappo bianco al centro. Siamo in un futuro non lontano assai intollerante e oppressivo, in una clinica per la riabilitazione della devianza sessuale dove un terzo personag-gio, uno psichiatra, con ogni mezzo tenterà di guarire i due giovani cercando di instillare in loro il disgusto per il desiderio deviante; ci proverà con torture psicologiche (interrogatori, o mo-strando le foto dei loro amanti morti, una delle quali campeggerà per tutto il tempo, scoperta dietro il drappo bianco del fondo) e fisiche (lo stupro di uno dei due giovani ad opera di un quarto per-sonaggio mascherato, che si scoprirà essere legato allo psichiatra da un rapporto sadomasochisti-co). Questa riabilitazione attraverso la crudeltà andrà infine incontro al fallimento e sortendo l'effetto contrario, ovverosia il riaccendersi dell'orgoglio dei due giovani gay insieme a un sentimento d'amore che li unirà saldamente. Ma un'interpretazione quasi gridata, forse troppo «sincera» (non solo nelle scene di sesso esplicite) accanto ad uno spoglio utilizzo degli altri mezzi teatrali, fa risultare infine fredda, didascalica questa storia (nonostante l'innegabile energia dei quattro autori) e finanche retorica, quando l'ansia del mostrare impedisce ai personaggi l'uscita dal cliché (come l'orgoglio a denti stretti e pugno chiuso dell'oppresso). Cristina Gualandi



MA NON È UNA COSA SERIA, REGIA DI BERNARDI



Un Pirandello tenero e grottesco con una bravissima Patrizia Milani

UGO RONFANI

MA NON È UNA COSA SERIA (1918), di Luigi Pirandello. Regia (felice intreccio di grottesco e sentimento) di Marco Bernardi. Scene (raffinate elaborazioni dal Novecento) di Gisbert Jaekel. Costumi (bene) di Roberto Banci. Musiche (qualità evocativa) di Fabio Zamboni. Con Patrizia Milani (eccellente), Carlo Simoni (vittorioso su un ruolo difficile), Alvise Battain (patetica comicità) e, in efficaci caratterizzazioni, Libero Sansavini, Mario Pachi, Elena Ursitti, Luigi Ottoni, Chiara Clini, Mariacristina Marocco, Andrea Emeri, Paolo Berretta, Maria Pia Zanetti. Prod. Stabile di Bolzano.

Sono sicuro di non sbagliarmi scrivendo che Patrizia Milani è una delle nostre migliori attrici, fra le pochissime capaci di trasmettere emozioni autentiche. Le sue interpretazioni di Libertà a Brema, della Locandiera o di Hedda Gabler hanno conquistato pubblico e critica; e il fatto che nel privato si comporti da antidiva aumenta i suoi meriti. È da lei, dalla sua riuscitissima interpretazione di Ma non è una cosa seria che incomincio dunque questo resoconto. La Gasparina cui ha dato vita in questa prima regia pirandelliana di Bernardi s'allinea, per qualità, a quelle cui hanno dato vita in passato Emma Gramatica, creatrice del ruolo, la Abba, la Sperani, la Maltagliati, la Merlini, la Nuti. Il ruolo consiste nella metamorfosi di una sacrificata proprietaria di una pensioncina, rassegnata a restare zitella, in una desiderabile donna che fa girare la testa al «vitellone» anni Venti Memmo Speranza. Il quale l'ha sposata per burla onde scampare, con un matrimonio in bianco, al rischio di dover prendere moglie a ogni innamoramento. Ora, Patrizia Milani è superlativamente brava nel rendere questa trasformazione da crisalide in farfalla. Lo fa resistendo sia a un iniziale «cenerentolismo» di maniera che a una superficiale caratterizzazione dell'ammaliatrice che trasporta a vere nozze il finto marito. Sensibilità e misura presiedono alla metamorfosi della Gasparina della Milani: non una figura da teatro del grottesco ma una Locandiera ingrigita, col cuore ben vivo sotto impacciate maniere, e che alla fine risplende di naturale, solare femminilità. E vedetela alla fine del primo atto, riflettere in volto stupore, felicità e paura davanti alla bizzarra richiesta di matrimonio: quante altre attrici saprebbero essere altrettanto commoventi?

Il ruolo maschile è di Carlo Simoni, una volta di più in felice simbiosi con la Milani. Bisogna dire che, alle prese con un personaggio difficile, per metà futile e per metà vulnerabile, egli sa conferire al suo dongiovanni di provincia un'umanità essenziale per aggiungere ai lati comicogrotteschi della pièce la corda del sentimento. Questo doppio risultato – cercato dal regista Bernardi lungo tutta la commedia, all'interno dei luminosissimi impianti scenici di Jaekel che fondono la pittura di Casorati con il moderno design – s'avvale anche di altri due contributi rilevanti: quello di Alvise Battain, il rispettabile, nasuto, balbuziente e patetico signor Barranco innamorato senza speranza di Gasparina, e quello di Libero Sansavini nei panni del professor Virgadamo, una sorta di voyeur ostinato a cercare il lato allegro delle cose anche quando un colpo apoplettico lo mette fuori combattimento. Senza essere un capolavoro in assoluto, Ma non è una cosa seria ha doti di teatralità sicure, rivela dietro la vecchia convenzione teatrale del falso matrimonio l'amaro e il beffardo del Pirandello maggiore e ha il pregio, ben evidenziato da Bernardi, di esibire riusciti ruoli minori che gli attori dello Stabile di Bolzano disimpegnano con applicazione e con efficacia.





Madre e figlia rivali in amore alla ricerca del tempo perduto

CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE, di Raffaella Battaglini (Premio Idi '93). Regia (astrazione lirica, espressionismo) di Federico Tiezzi. Scene e costumi (stilizzazioni metafisiche) di Pasquale Grossi. Musiche (mozartiane) a cura di S. Lombardi. Con Marisa Fabbri, Magda Mercatali (forti interpretazioni) e con (cast di livello) Alvia Reale, Rossana Piano, Gianluca Barbieri e Gianfranco Varetto. Prod. Ert. Testo pubblicato dalle Edizioni Ricordi.

Buone notizie da Modena: una bella novità italiana selezionata da una giuria nazionale, il grosso impegno produttivo di uno Stabile, una regia di autorevole originalità e, in totale, un esempio in positivo di come si dovrebbe sostenere la nostra drammaturgia. Della Battaglini, padovana trasferitasi prima negli Usa e poi a Roma, Strehler aveva fatto allestire un anno fa da un giovane regista del Piccolo di Milano L'ospite d'onore: un allestimento poco aderente alla natura del testo ma che ci aveva messo in presenza di una scrittrice colta, sensibile e già esperta, accostabile a grandi modelli come James, Cechov, Pinter o Bernhardt, ma lungo un percorso originale e autonomo, all'insegna di una drammaturgia della memoria, dell'allusività, delle

trappole psicologiche, della fosforescenza dei tropismi.

Nel testo proposto allo Storchi di Modena in prima nazionale, presente l'autrice, e molto applaudito, due narratrici ricostruiscono puntigliosamente, ciascuna a suo modo, un passato suggellato col marchio di un delitto, che le ha unite come complici e insieme le ha rese nemiche, separate da una rivalità amorosa. Sono – secondo una didascalia dell'autrice – due donne vecchissime, entrate nel regno dei morti, che si ritrovano nella villa di campagna dov'erano vissute; e sedute davanti a una finestra, nel chiarore «leopardiano» di una notte stellata, ricostruiscono per frammenti una perduta felicità borghese e l'evento che aveva sconvolto l'ordine apparente del loro mondo: l'arrivo di un giovane forestiero di cui si erano entrambe invaghite e che avevano ucciso di comune intesa quando aveva minacciato di andarsene. Gli indizi mostrano che sono state madre e figlia, adesso prigioniere di una memoria colpevole come di una bolgia dell'inferno. La conversazione con cui passano l'interminabile notte (e che risponde, a bene intendere, alle regole di una vera e propria partitura ritmica e melodica) ordisce la grande ragnatela delle allusioni, trascorre dagli abbagli della memoria alle sequenze del «racconto autentico», alterna il contrappunto risentito e dolente delle incomprensioni e degli abbandoni,

delle rimozioni e delle reticenze.

Procedendo per astrazione lirica, Tiezzi accentua una sua lettura metateatrale. In rossi costumi da teatro d'opera, le narratrici siedono in due palchetti ai lati della scena, che rappresenta la villa della memoria secondo la pittura di Casorati e Delvaux, sgranata dall'argento di una luna invisibile. Esse «mettono in scena» il passato; sul teatro labile e contraddittorio della memoria riaffiorano opposte verità: quella della madre possessiva, risentita, farneticante di incenerite passioni (Marisa Fabbri) e quella della figlia che vorrebbe nascondere anche a se stessa l'accaduto (Magda Mercatali). Risultano due piani: la guerra amorosa tra madre e figlia, gonfia di veleni, pietrificata fino alla derisione reciproca, che la Fabbri esprime con accentuazioni espressionistiche, e la lontana ricomposizione per flashback alla Buñuel (ma le immagini del teatrino del passato mi hanno fatto pensare alle estenuate evocazioni del Bassani del Giardino dei Finzi Contini) della falsa felicità delle giornate in villa, col capofamiglia piegato da un ictus (un larvale Gianfranco Varetto), il doppio della madre perbenista e inquieta (Alvia Reale, di un algido perbenismo), il doppio della figlia (Rossana Piano, fragile e disarmata), lo sconosciuto causa del dramma (Gianluca Barbieri, affascinante e tenebroso).

Non tanto, dunque, i sussurri di una «conversazione interiore» quanto, nella lettura del Tiezzi, l'onirica, ingigantita registrazione delle grida di due anime perse: ed è superfluo dire che Marisa Fabbri spende tutte le risorse della sua professionalità per rappresentare la madre coi colori di un grottesco nero, di una beffarda sfida alla memoria, di un istrionismo disperato, con risulti di esasperato rilievo. Un valzer fra le due donne conclude questo teatro dei ricordi avvelenati. Ugo Ronfani

Poco mistero e molta sintesi per il doppio *Edipo* di Mauri

EDIPO, di Sofocle. Traduzione di Dario Del Corno. Regia (ambiziosamente sintetica) di Glauco Mauri. Scene (volumi stilizzati) di Mauro Carosi. Costumi di Odette Nicoletti. Musiche di Arturo Annecchino. Con Roberto Sturno (tormentato Edipo giovane), Glauco Mauri (Edipo vecchio, iero e placato), Elena Ghiaurov, Maximilian Nisi, Pino Michienzi, Amerigo Fontani, Gaia Aprea, Patrizia Romeo, Felice Leveratto e Vincenzo Bocciarelli. Prod. Comp. Glauco Mauri.

Nessun dubbio sul valore eterno della tragedia sofoclea, ma è legittimo interrogarsi sull'opportunità della sua riproposta, da parte di Mauri e dei suoi più fedeli collaboratori. Edipo, così compendiato, fu presentato nel 1982-83, con le sollecitazioni di un esperimento ambizioso di sintesi, culturale e drammaturgica. Le perplessità di allora (condensazione da Reader's Digest?) restano attuali, se pure è lodevole la rilettura, specialmente per le nuove generazioni. Due tragedie, dunque, unite dalla costante riflessione creativa del Poeta (Edipo re e Edipo a Colono) costituiscono i due tempi dello spettacolo. L'impianto scenico è rinnovato: al centro del palcoscenico, la grande testa di una mummia stilizzata (come del resto gli elementi scenografici e costumistici che tendono a una pregevole stilizzazione dell'antico), emblema non poi tanto misterioso della cecità in cui il Fato ha immerso il protagonista, teso alla propria progressiva liberazione. Al suo autoaccecamento fisico, infatti, le bende cadranno dagli occhi vuoti, permettendo la presa di coscienza definitiva. In apertura si succedono, fin troppo serrate, le allusioni all'origine del male fatale. Il Coro, in manti suggestivi rosso-bruno, sussurra o pronuncia aulicamente, in greco, alcuni versi. Edipo di Roberto Sturno incede zoppo, col piede retto da un orto-pedico calzare e s'appoggia a una gruccia; ha spesso i toni di una drammaticità che ne esaspera l'intimo turbamento. E Mauri sceglie per Tiresia un'altisonanza controllata: mentre pronuncia la profezia, l'incombente figura si fende in due, aprendo un varco sulle verità rifiutate. Giocasta ha gli accenti di un presentimento cupo nell'alimentare involontariamente il sospetto nell'amato. Precipita logicamente la tragedia, il disgraziato compare col volto insanguinato. L'effetto è diretto, di orrore e pena, inevitabilmente «teatrale». La possibilità di un itinerario magari espressionisticamente scandito, nel significato di parabola di dolore e di riscatto dato al progetto di regia, viene elusa. Neanche Edipo a Colono cerca tale via: la messa in scena si mantiene fedele alla didascalia di una nuova consapevolezza acquisita dall'eroe, in un rapporto di autoassoluzione. L'autodifesa si fa con un'arringa vincente, immersa nella nuova luce degli sfondi, circondata da costumi chiari: un'evidente simbologia. Gianni Poli

L'insostenibile follia del leggendario Nijinsky

DRAMMATICO-BIANCO E NERO, dal diario di Vaslav Nijinsky. Regia (simbolico-emotiva) di Stefano Napoli. Musiche di Beiderbecke, Mingus, Mozart. Suono e luci (suggestive) di Raffaella Montani. Con (tutti ben affiatati) Francesca Borromeo, Paola Iurlaro, Filippo Metz, Stefano Napoli e Claudia Ricci. Prod. Colori Proibiti.

Vaslav Nijinsky, il mito, il coreografo, il ballerino, l'uomo. La danza. Ma soprattutto le sue emozioni. Perché è questa la corda narrativa più autentica di Stefano Napoli: la lirica. Ed è proprio sull'onda dei ricordi e delle confessioni che si snoda l'avventura poetica di *Drammatico-Bian-* co e Nero, ora di nuovo sul palcoscenico dopo più di diec'anni di silenzio per celebrare e inseguire ancora una volta la leggenda Nijinsky fin nelle pieghe più remote del pensiero e della inspiegabile follia che, appena ventinovenne, rapì l'artista al mondo e al teatro. Una pièce-diario impressionista che non racconta ma dipinge. Che ruba dalla tavolozza delle confessioni più private del grande Vaslav i colori tenui della malinconia e quelli acri della disperazione per restituirci alla fine, grazie anche a un ensemble attoriale impegnato e puntuale, un'atmosfera interiore soffusa e delicatamente onirica. Fatta di echi e nostalgie. Sono le voci di dentro. Valeria Carraroli

Quando per trovare casa ci si finge una coppia gay

UN SESSO... DI TROPPO, di James Sherman (commedia «televisiva» di poche pretese). Traduzione, adattamento (felice) e regia (fresca, dai ritmi sostenuti) di Luca Barcellona. Musiche originali di Berto Pisano. Con Patrizio Cigliano e Gianluca Ramazzotti (esilarante finta coppia gay), Giada Fradeani e Maria Letizia (nevrotiche coinquiline, donne in carriera). Prod. Beat '72.

New York, ai giorni nostri. Sharon e Patricia, avvocato e medico molto prese dal lavoro, per far fronte al caro-affitti pensano di tirarsi in casa qualcun altro, con cui poter dividere le spese. Ad una condizione: che siano donne o gay. Contemporaneamente Sam e Jan, due squattrinati comici, sono in cerca di un appartamento a poco prezzo. L'incontro è inevitabile e, una volta scoperta la «clausola» per poter accedere a quella conviven-za di comodo, Sam non ci pensa due volte a fingersi omosessuale, convincendo Jan a fare altrettanto e a presentarsi come una coppia felicemente unita. Di qui una serie di equivoci (tradotti in scena con simpatici atteggiamenti), conditi con un pizzico di puritano sentimentalismo che traci-ma nello sdolcinato. Il Cigliano conferma in questa prova una versatilità ormai accertata, il Ramazzotti restituisce un personaggio dolce e un po' sfigato, la Fradeani e la Letizia danno sicuro spessore alle figure femminili, esistenzialmente infelici. La regia del Barcellona dà leggerezza ad un testo per alcuni versi prevedibile. P.G.

La voce dell'Algeria ferita nelle donne di Fadela Assous

IL SORRISO FERITO (El besma el Madjrouha), di Omar Fetmouche. Regia di Ahcene Assous. Con Fadela Assous (intensa interprete algerina). Prod. Théâtre Lamalif - Algeria.

Dare voce alle donne, portatrici di vita. Dare voce alle donne d'Algeria, segregate da un potere integralista e sessista. Dare voce agli intellettuali e artisti algerini che per esprimersi nel loro Paese rischiano la morte. Per tutto questo Fadela Assous, una tra le più significative attrici del teatro indipendente algerino è stata in Italia nel novembre scorso, ospite dei Teatri di Vita di Bologna. Per cantare, per gridare il suo inno alla vita e alla parola, parola di donna e lingua materna, in questo caso. «Donna libera, donna ribelle, mi rifiuto di morire» sono le ultime parole de Il sorriso feri-to, l'ultimo lavoro di Fadela Assous (che da due anni non recita più in Algeria appunto perché il terrorismo dell'integralismo islamico ancora uccide artisti e intellettuali), un monologo, tra poesia e denuncia, nel quale questa stupenda attrice di origine berbera fa risuonare molte corde, per incarnare diversi personaggi tra cui le due anime contrapposte dell'universo femminile algerino: Douja, una vedova analfabeta, che proviene dai quartieri più poveri e che rappresenta la tradizione, e Yasmine, sposata ad un militante del Fronte di liberazione nazionale mutilato dalle torture, la donna intellettuale che crede in una società diversa. Queste due anime ne Il sorriso ferito si riuniscono in Fadela, comprendendosi in una sintesi tra vecchio e nuovo. Cristina Gualandi

IL CONVEGNO ORGANIZZATO DA DOGLIO



Torna la Commedia dell'Arte con La pazzia di Isabella

RUDY DE CADAVAL

LA PAZZIA DI ISABELLA, da un canovaccio di Commedia dell'Arte pubblicato nel 1611 da Flaminio Scala. Scrittura drammatica (divertente) e scrittura scenica (divertita) di Ezio Maria Caserta. Scene (stilizzate) e costumi (estrosa eleganza barocca) di Romeo Liccardo. Ricerca musicale (pezzi rigorosamente d'epoca) di Aldo Piubello. Con Isabella Caserta (notevole prova d'attrice), Bindo Toscani (scaltrito, vanesio, innamorato), Ezio Maria Caserta (esperto), Cristina Chiaffoni (simpatica macchietta del «genere» cantante) e gustose caratterizzazioni di Luca Negroni e Raffaele Gangale. Prod. Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale e Teatro Scientifico di Verona.

Riproporre oggi uno studio scientifico incentrato sugli stilemi, sui segni caratterizzanti, d'un genere teatrale, la Commedia dell'Arte, divenuto emblema d'una cultura è un'impresa che studiata anche in funzione di verifica, per vedere fino a che punto regge sulla scena contemporanea e quale si configura il suo rapporto con il pubblico. Se ci riferiamo a La pazzia di Isabella data al Teatro Ateneo nella scrittura drammatica e scenica di Ezio Maria Caserta per conto del Teatro Scientifico di Verona e organizzata dal Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (all'interno del convegno internazionale su «Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte», diretto da Federico Doglio, il coinvolgimento è stato totale e il gioco d'interscambio col pubblico esaltante.

L'idea vincente, oltre alla straordinaria maestria tecnica degli attori (acrobati, cantanti, danzatori, esperti nella multiforme morfologia linguistica), ai ritmi imposti allo spettacolo, alla serie di gags disseminate lungo il percorso della peripezia scenica, all'abolizione della dicotomia palcoscenico-platea, all'uso di elementi esterni che, nello specifico, fanno parte dello «straordinario» (come il salto nel cerchio di fuoco) è stata la trovata d'inserire «a tutto campo» una cantante lirica. Paffuta, gustosa nelle movenze, grassottella, ma in grado di rendere esilarante ogni suo gesto, ogni suo acuto o intervento a voce velata, Cristina Chiaffoni (Flavia) è stata, insieme ad Isabella Caserta il punto di forza dell'altestimento. Di quest'ultima è necessario dire che nel duplice ruolo (tragico) di Isabella e (comico) di Ricciolina ha espresso in pieno la sua raggiunta maturità artistica, la sua duttilità vocalica e la sua intensa sensibilità d'interprete. Dal punto di vista attoriale vanno senz'altro segnalati tutti gli altri interpreti: l'esperto Ezio Maria Caserta (dopo vent'anni che opera in questo contesto), che ha dato prova della sua bravura offrendoci un Capitano sanguigno ed un Pantalone dalla buffa intonazione e dalla gestualità significante; Bindo Toscani, un amoroso votato al paradosso dell'eccesso; Luca Negroni,

vura offrendoci un Capitano sanguigno ed un Pantalone dalla bulla intonazione e dalla gestualità significante; Bindo Toscani, un amoroso votato al paradosso dell'eccesso; Luca Negroni,
un esagitato Brighella ed un piacevole Tartaglia; Raffaele Gangale, un azzeccato e divertente
Arlecchino.

Ben costruita (con citazioni appropriate tolte da Vito Pandolfi, Goldoni e Ruzante) la vicenda
mette a nudo – esemplarmente – i caratteri dei personaggi (l'avarizia di Pantalone, l'arroganza
stolida del Capitano, il vuoto culturale che sta dietro le parole pompose del dottor Graziano, il

mette a nudo – esemplarmente – i caratteri dei personaggi (l'avarizia di Pantalone, l'arroganza stolida del Capitano, il vuoto culturale che sta dietro le parole pompose del dottor Graziano, il mestiere, la civettuola maestria di Ricciolina e così via) e diventa come una specie di manifesto dei vizi latenti nell'uomo di tutti i tempi che è, come sappiamo, la ragione per cui la Commedia dell'Arte funziona – proprio per la sua linearità – anche ai giorni nostri, verificando l'eterno motto che la commedia «ridendo castigat mores».



Vive nel ventennio fascista il marescalco gay di Savelli

IL MARESCALCO, di Pietro Aretino. Riduzione (mano sin troppo decisa) e regia (leggera, davvero molto agile) di Angelo Savelli. Scenografia (tra stile littorio monumentale ed ironia gay) e costumi di Mirko Rocchi. Con Marco Sodini, Massimo Grigò, Vincenzo Calenzo, Fernando Maraghini, Riccardo Rombi, Sandro Mabellini e Antonella Ferrari, Gianni Mini, Riccardo Giannini e Marco Bucci (musicista dal vivo), Prod. Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi.

Spettacolo disinvolto, divertente, scorrevole, un po' superficiale, di un Angelo Savelli impegnato da tempo in un viaggio nella commedia italiana. La commedia dell' Aretino è la solita, salace tranche de vie, culminante, come si conviene, in una beffa finale: al centro di tutto c'è la figura scontrosa ma pacifica del Marescalco, misogino irriducibile perché in realtà omosessuale. Tutta la corte, e il principe, prima cercano di convincerlo e di spingerlo al matrimonio, poi, alla fine, ce lo costringono con la forza: ma sotto il velo della consorte, una muta e misteriosa fanciulla, si nasconde in realtà un ragazzo travestito. Savelli ambienta la storia del Marescalco nel ventennio fascista, epoca per eccellenza di culto della virilità e di politiche demografiche, di premi alle famiglie numerose e di esaltazione dell'italico vigor maschio; così crea, di fatto, il massimo del contrasto, e dà - sia pure sempre con un sorriso, e con leggerezza - anche una accesa coloritura di impegno alla sua rilettura della commedia dell'Aretino, Risaltano, alla fin fine, con forza, l'assurdità e l'insensata ostinazione del «lavoro ai fianchi» operato da amici e cortigiani nei confronti del Marescalco, scorbutico ma non antipatico, pres-sato e importunato in maniera asfissiante. E tutto per tentare di sottrarlo - in ogni modo - alla sua condizione di «diverso», che egli, al contrario, vive con animo assolutamente tranquillo.

L'intento della commedia sarebbe stato, in verità, tutto un altro, per non dire l'opposto; l'atteggia-mento del pur libertario e disinibito Aretino non è, infatti, così aperto, né così positivo verso il suo malcapitato personaggio: anzi, a guardar bene 11 marescalco finisce per reggersi proprio sulla tra-dizionale presa in giro dell'omosessuale, ora ridanciana, ora più spiritosa e più sottile. Anche se alla sua condizione si allude in maniera più esplicita e meno ipocrita del consueto. Non mancano, per di più, le solite folgoranti battute, di incredibile crudezza, durissime, caratteristiche dell'autore. Del quale, ogni tanto, si arriva anche a riassaporare in pieno la virtuosistica, inarrestabile vivacità di linguaggio, al limite d'un mobilissimo e scintillante gioco verbale, che costituisce, senza dubbio, l'ingrediente migliore della sua drammaturgia. Francesco Tei

Tre vedove alla riscossa si consolano del passato

IL CLAN DELLE VEDOVE, testo di Ginette Beauvais-Garcin. Traduzione (pertinente) di Luca Barcellona. Adattamento (brioso) di Valeria Valeri (anche interprete esuberante). Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Alessandro Chiti. Musiche di Luciano e Maurizio Francisci. Costumi di Silvia Morucci, Laura Biagiotti e Litrico by Franco Giusi, Con Miriam Crotti, Germana Dominici, Gloria Sapio, Bruno Crucitti e Solena Nocentini. Prod. Progetto Genesio.

Quando anche Rose rimane vedova, perché a suo marito è caduto sulla testa lo sciacquone del bagno mentre tirava la catena, le due amiche Marcelle e Jackie, condividendone anche la medesi-

ma - triste ma non troppo - condizione, cercano di consolarla e soprattutto di farle capire che la vita può ancora essere piena di sorprese e di occa-sioni piacevoli, purché le si sappia affrontare con arguta ironia. Infatti, nel divertente e smaliziato intreccio, la fresca vedova, sostenuta dalle due combattive e non rassegnate amiche, troverà una nuova gioia di vivere, nonostante la scoperta dei ripetuti adulteri del defunto, delle due gemelle riconosciute di nascosto e dell'amante che piomba in casa, reclamando la parte di eredità che le spetta. Il ritmo impresso dalla brillante regia sa potenziare la girandola dei colpi di scena e l'alternanza delle note malinconiche (la mancanza di figli di Marcelle, la fame ridondante per mancanza di affetto di Jackie, gli «altarini» scoperti dalla fiduciosa Rose) con quelle più euforiche del testo e dell'allestimento, la cui dialettica viene evidenziata dall'intelligente impianto scenico a due facce per il solare soggiorno e la chiesetta cimiteriale. Sandro M. Gasparetti

Un travolgente Barbareschi re della rabbia universale

PIANTANDO CHIODI NEL PAVIMENTO CON LA FRONTE, di Eric Bogosian. Traduzione, adattamento e regia (ottimi) di Luca Barbareschi, anche (splendido) protagonista. Musiche originali (stacchi coerenti) di Andrea Centazzo. Prod. Casanova Entertainment.

Mi sarebbe piaciuto, dopo aver sopportato centinaia di puntate di C'eravamo tanto amati su Rete 4, parlar male di Barbareschi, Invece Piantando chiodi nel pavimento con la fronte è un bellissimo spettacolo. Avvincente, coinvolgente, diretto e freddo come l'affondo di una lama che arriva giusto all'anima dell'oggi. Conoscevamo già, peraltro, i grandi meriti del Barbareschi teatrale, geniale importatore di David Mamet, abile protagonista e accorto regista. Ma, come dice lui stesso in una lettera aperta «a un ipotetico spettatore», «...inseguire il mio percorso artistico in questi anni non è stato facile: tanti film, alcuni impegnati altri (ahimé) molto meno, un'abbuffata televisiva apprezzata da alcuni ed esecrata da altri...»

È giunto il momento dell'autocritica, che recupera alle scene un Barbareschi inedito, ancora una volta nelle vesti di scopritore di talenti d'oltreoceano. È toccato al giovane drammaturgo americano Eric Bogosian. Da un suo testo Oliver Stone trasse il film Talk Radio (1988). Barbareschi ha usato anche i suoi monologhi Sex Drugs and Rock



& Roll, Drinking in America e la sua commedia Suburbia per costruire una feroce critica della società moderna che molti hanno definito di destra. Certo questo non è uno spettacolo di sinistra. Ma ci dà un certo sollievo l'idea che, per una volta, non ci siano le solite battute su Berlusconi o su Fini. È una ventata d'aria fresca che si abbatte sulla satira, questa di Barbareschi. Un cabaret dove d'improvvisato c'è ben poco, anche se la forma è quella dell'improvvisazione e del dialogo (finto) col pubblico. I riferimenti ufficiali sono Lenny Bruce, Bob Dylan e Woody Allen. Ma anche la brutalità di certo Mamet non ci sembra estranea al duro linguaggio di Bogosian. Per quel che si riesce a decifrare. Perché ovviamente, con un fine lavoro di incastro, i riferimenti alla realtà americana sono stati sostituiti da ammiccamenti nostrani che hanno bersagli privilegiati: molti personaggi Fininvest (meno Rai, perché?), il presidente della Repubblica, «il cattocomunismo imperante nella cultura occidentale» (quest'ultimo in comune con Bogosian) e altri.

Quasi due ore di spettacolo senza fiato, con brevi intervalli di pochi secondi musicalmente intensi, e Barbareschi riesce perfettamente in quello che era l'intento suo e dell'autore che gli fu compagno in più di una scorribanda newyorkese. Inimicarsi tutte le donne presenti in sala, tutti i creativi, tutti gli ecologisti, tutti quelli di sinistra. Attenzione: non sono insulti al pubblico. Una confes-sione che arriva dopo una dissacrazione totale del mondo che ci fa ridere mentre vorremmo piange-

re, e viceversa. Rossella Minotti

Variazioni sul tema Vivaldi per Vacis e la Banda Osiris

LE QUATTRO STAGIONI «DA VIVALDI», di e con Sandro Berti, Gianluigi Carlone, Roberto Carlone, Carlo Macrì (bravi come sempre). Regia (vaga, troppo cerebrale) di Gabriele Vacis. Luci di Piera Fulvi. Prod. Progetti Dadaumpa.

Forse stavolta la Banda Osiris ha osato troppo. Scegliendo per il suo spettacolo vivaldiano un regista di ardita sperimentazione come Gabriele Vacis, che col suo Teatro Settimo da anni ordisce trame delicatissime e raffinate sottraendo ai classici molte anime da far rivivere nella contemporaneità. Ma il suo schema di regia, sempre rigoroso, applicato all'effervescenza comica della Banda Osiris, ha ingrigito e rallentato i felici ritmi che eravamo abituati ad appludire. Un po' di noia quindi, e forse poca musica, in questa originale ri-visitazione di Vivaldi. Vita e opere dell'illustre veneziano, gondoletta compresa. E cosa si può escogitare, per far ridere con Vivaldi? Intanto che un veneziano doc parli fiorentino stretto, poi si può pensare alle fanciulle iniziate all'arte della musica e del canto, e «dello strumento...». Poi ancora alle parrucche d'epoca e alle variazioni di spartito.

Sono Le Quattro Stagioni «da Vivaldi» proposte dai magnifici quattro: Sandro Berti, Gianluigi Carlone, Roberto Carlone e Carlo Macrì. In scena le luci (basse) di Piera Fulvi disegnano accorti siparietti per l'incalzare delle stagioni, che si sovrappongono a ritmo di musica alle battute e ai doppi sensi del copione. Che in altri spettacoli del gruppo era molto più copioso e gravido di una comicità che era facile veder tracimare nell'improvvisazione sonora. Qui, il grosso dello spettacolo è riservato ai fiati. Che partono dai concerti del celebre compositore e violinista e passano poi per Gershwin, Beethoven, gli Inti Illimani e Paolo Conte. Senza trascurare tutto il repertorio canzonettistico degli anni Settanta e Ottanta.

Ma non è un po' triste, vedere l'estro creativo di questi quattro artisti, attingere a piene mani al peggio delle hit parade delle magnifiche estati italiane? Insomma, vietato cercare intellettualismi in questo atto unico che comicizza l'esistenza e le opere del grandissimo artista che morì povero a Vienna nel 1741. Certo non mancano le annotazioni culturali: l'esibizione, scherzosa eppure rispettosa della storia musicale, del fatto che Vivaldi fu geniale precursore di molta musica moderna. Il siparietto riservato alle «putte», le anonime cantatrici e strumentiste che vivevano segregate in un conservatorio femminile e ne uscivano poi solo alla domenica per fare sfoggio della loro abilità e delle conoscenze apprese dagli abili insegnamenti del maestro dei concerti Antonio Vival-di. Non manca nemmeno la satira politica, in chiusura, dedicata naturalmente al partito che

prometteva milioni di posti di lavoro. Un divertissement, questo spettacolo, che diverte senza enfasi e senza trascinare il pubblico. Manca peraltro l'effetto rock, e non poteva essere altri-menti. I bellissimi temi vivaldiani ci prendono per classicità e perfezione, e ci allontanano dalla risata. Rossella Minotti

2010 Odissea shakespeariana al ritmo scatenato del rock

IL PIANETA PROIBITO (Shakespeare & Rock 'n roll), musical di Bob Carlton (epocale). Regia (fantasiosa e rigorosa) di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Alessandro Chiti. Con Scialpi (mediocre), Chiara Noschese (leggiadra e divertente), Giampiero Ingrassia (bravo), Stefano Onofri (voce eccezionale) e (tutti bravi) Simona Cartia, Felice Casciano, Pamela Pagano, Alida Mancini. Prod. Teatro della Cometa & Società per Attori &

Che gusto, assaporare i peccati shakespeariani di un pianeta proibito a chi non ama il rock e l'allegria. Tocca a Milano, godersi questa bella edizio-ne italiana del rock musical di Bob Carlton Il pianeta proibito (eloquente sottotitolo Shakespeare & rock 'n roll) la cui riscoperta si deve al Teatro della Cometa & Società per Attori & Di Rollo. L'astronave dei nostri sogni parte a razzo, con coinvolgimento degli spettatori promossi a equi-paggio, per un'avventura di due ore abbondanti, recitata e cantata tutta rigorosamente dal vivo. Le seguiremo senza un attimo di noia, cosa non proprio usuale nel panorama teatrale italiano. Eppure sul palco sono tutti giovani, e non poteva essere altrimenti. Perché lo spettacolo diretto da un esperto del «leggero» come Patrick Rossi Gastal-di impone luci psichedeliche e musiche (dal vivo) fortissime. Ma sono tutti giovani bravissimi, a cominciare dai figli d'arte Gianpiero Ingrassia (Tempesta) e Chiara Noschese (Miranda). Poi c'è l'ottima voce di Stefano Onofri (Cookie), che vola su tutte, e ancora Simona Cartia (Gloria), Felice Casciano (Ariel), Pamela Pagano (Maya), Ali-da Mancini (Roxy). E Scialpi, l'unico vero can-tante del gruppo? Si fatica non poco a notare il suo Prospero, sia in note sia in voce. E così, annegato il magico protagonista nell'assenza di magia, go-diamoci la vicenda che nacque nell'88 a Londra per diventare ben presto leggenda del West End e premio Oliver Award nel '90, senza dimenticare 'affiatata band che dà voce e note al tutto.

Chi ricorda Il pianeta proibito di Wilcox (1956) col veterano Walter Pidgeon, avrà gioco facile nel rintracciare le citazioni confluite nello spettacolo. Che nutre la sua fantascienza (siamo nel 2010, ma forse è ormai ora di spostare i tempi in avanti) delle delizie poetiche di Shakespeare. Dalla Tempesta al Lear, dalla Bisbetica domata a Romeo e Giulietta. Si sa, la vita è sogno, e i sogni aiutano a recitare meglio. La giovane compagnia si getta compatta nella costruzione di questa visione fantastica, romantica e comica, vibrante di ritmo scatenato nei song e delicata nelle citazioni auliche. Lo Shakespeare è quello che tutti conosciamo, il rock 'n roll rimanda all'epoca d'oro che va dal '60 al '70. Nel ricongiungimento il teatro attraversa quattro secoli. Da Stratford-on-Avon agli Animals, sono tutte «Good Vibrations» che affollano il musical. Bella anche la scena di Alessandro Chiti, riuscita struttura che sorregge uno spettacolo senza difetti. Rossella Minotti

ANITA LAURENZI DIRETTA DA SEQUI AL «CTB»



Ali di Kopit: nella povera mente di una vecchia signora malata

UGO RONFANI

ALI, di Arthur Kopit. Traduzione (efficace) di Ugo Tessitore. Regia (magistrale) di Sandro Sequi. Scene e costumi (funzionali, raffinate) di Giuseppe Crisolini Malatesta. Luci (ottime) di Gigi Saccomandi. Suono (alta espressività) di Hubert Westkemper. Con Anita Laurenzi (grande protagonista) e Beatrice Faedi, Roberto Ferrari, Luca Rubagotti, Gabriella Tanfoglio, Carlo Vergano, Michela Zaccaria. Prod. Ctb, Brescia.

Un'anziana americana aviatrice in gioventù, Emily Stilson, è stata colpita da ictus cerebrale, come precisa il direttore della clinica dov'è in cura per bocca del regista. L'ordine mentale ne è sconvolto, alterate le nozioni di tempo e di spazio, devastata la lingua della comunicazione. È come se la malattia abbia proiettato la donna in un «altrove» dove, con un grumo di ricordi, viaggia sulle ali del passato: un volo circolare, misterioso, che a terapia conclusa le lascia il senso di una distanza dal mondo, là dove le è parso di andare con il suo vecchio aereoplano, in una luce e in una libertà prima ignote.

È questo il contenuto fortemente drammatico di Ali, testo del '78 del newyorchese Arthur Ko-pit, esponente di spicco del «dopo Miller» Usa, conosciuto da noi per una tragifarsa freudiana allestita da Barrault in Francia e da Missiroli in Italia: Oh papà, povero papà, la mamma ti ha chiuso nell'armadio ed io sono così triste....

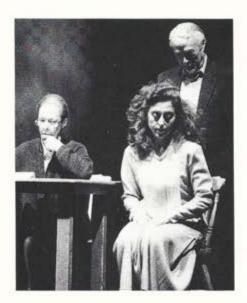
La pièce, che ha aperto la stagione del Centro teatrale bresciano di Sequi, risulta essere un piccolo capolavoro da mettere alla pari con i testi canonici di Ionesco e Beckett. Sequi offre una nuova prova del suo magistero registico usando con accortezza le risorse della tecnologia elet-tronica e, quel che più conta, trasformando un testo che in mani meno abili sarebbe stato soltanto l'illustrazione di un caso clinico in una poetica, surreale, metafisica recherche dell'iden-tità umana. E Anita Laurenzi sa darci della sua Emily un ritratto di umano spessore, di partecipata emozione, di compiuta professionalità: e occorre sapere che tanta verità interpretativa l'attrice l'ha trovata identificando il calvario del suo personaggio con quello della madre, perduta

Spettacolo innovativo, dicevo, anche in senso tecnico. Gli spettatori seguono il dramma attraverso cuffie di ascolto che rivelano sia il «monologo interiore» dell'inferma, fatto di schegge di ricordi e di emozioni incomunicabili, sia le voci spezzate, a lei ignote, della clinica e del mondo. La «sinfonia stereo» che ne risulta è un esempio compiuto di teatro multicodice, una sorta di teatroscope come c'è il cinemascope. Ad evitare che si pensi che, in fin dai conti, siamo nell'area del teatro radiofonico, è doveroso precisare che, accanto a un audio tanto importante c'è anche, in questo spettacolo, il video molto suggestivo delle scene di Crisolini Malatesta, i pannelli scuri o a specchio che scorrono agili e silenziosi con effetti labirintici; c'è l'avvicendarsi dei giorni e delle stagioni grazie alle luci di Saccomandi; ci sono i flashes policromi dei vari ambienti, la stanza di rieducazione con i pazienti in lotta contro lo sfacelo del corpo e della mente, il giardino in fiore o innevato della casa di cura, gli spazi siderali della solitudine. Il tutto orchestrato da Sequi come una partitura di luci e di colori, di suoni e di silenzi intorno alla «cantata nel buio» di Emily Stilson, coi suoi poveri tentativi di ritrovarsi, di rispondere alle sollecitazioni della terapeuta (Beatrice Faedi, di sobria incisività), dei medici e degli altri de-

genti. Il dramma procede dal caos mentale dell'inizio verso una graduale reintegrazione nella realtà, senza che però l'inferma riesca, dopo, a ritrovare con il gesto e la parola la misura di una com-piuta comunicazione con gli altri. Perché le ali della malattia l'hanno strappata per sempre da questa terra: e Anita Laurenzi ricostruisce lucidamente, emozionandoci, le tappe pazienti e dolorose della riconquista di un lo spezzato. Attenta a modulare le «voci di dentro», a tessere la tela di Penelope della lirigua dei vivi, si cala nella solitudine del suo personaggio, alle soglie di un altrove dove, forse, si aspetta di incontrare Godot. Gli applausi, interminabili, per questo spet-

tacolo intenso sono andati a tutti i suoi artefici e a lei in particolare.





In fuga dagli strozzini nel sottosuolo di Napoli

CRAVATTARI, di Fortunato Calvino. Regia (incisiva) di Fortunato Calvino. Scene (adeguate) di Clelio Alfinito. Costumi (di carattere) di Maria Pennacchio. Musiche (in sintonia) di Enzo Gragnaniello. Con Rosa Fontanella, Alessandra Borgia, Nunzia Schiano, Maria Capasso ed Enzo Pierro. Prod. Coop. Teatro Nuovo-Il Carro, in collaborazione con Metastudio '89.

«Cravattari» sono gli usurai, gli strozzini, coloro i quali «prendono al collo» i debitori con la richiesta di interessi spropositati e perseguono con criminale sistematicità l'annientamento economico, psicologico e morale delle proprie vittime. L'autore e regista Fortunato Calvino, vincitore proprio con questo testo del Premio Giuseppe Fava 1995, non è nuovo a tematiche ispirate a problemi sociali, suo, ad esempio, è il film La gabbia sulla legge 180.

Un dramma di denuncia, dunque, ambientato nel centro antico di Napoli, in cui le scelte operate sul linguaggio creano una calibrata atmosfera liricorealistica. Il «parlato» nello spettacolo diviene infatti punto di forza e nelle sue diverse declinazioni precisa la connotazione dei personaggi: lessico duro, violento, dagli accenti neo-vivianeschi, se messo in bocca alla spietata usuraia; idioma quasi poetico, tutto risuonante di una solitudine esistenziale di sapore eduardiano, quando dà voce ai disarmati genitori della protagonista; neutra lingua italiana da scuola dell'obbligo nelle due giovani donne. Dramma soprattutto familiare che attinge i suoi contenuti dalla vita metropolitana, dalle storie sempre nuove e sempre uguali riportate nelle cronache quotidiane, Cravattari mostra come la piaga dell'usura diviene contagio e come essa può colpire e distruggere tutta una casa. Al padre e alla figlia Rosa, superstiti di un «naufragio» morale ed economico, non resterà che vagare per la città sotterranea raggiunta attraverso un pozzo segreto aperto nell'impiantito del loro exappartamento. È una discesa agli inferi nelle cavità tufacee del sottosuolo partenopeo, nel segno dell'autoemarginazione e dell'autoesclusione dal mondo dei «vivi». E c'è un percorso in discesa anche per lo spettatore. La regia, nella seconda parte dello spettacolo, utilizza la sala Assoli del Featro Nuovo posta al di sotto del livello stradale: è una metafora forte ed efficace perché amplifica tutte le suggestioni della vicenda e la immerge in una male illuminata notte della coscienza. Fabio Pacelli

Ma quanto sono gelidi i furori del Caravaggio

CARAVAGGIO... I FURORI, di Enzo Cecchi. Regia (minimale) di Enzo Cecchi. Con Marco Zappalaglio (recitazione metallica). Prod. Piccolo Parallelo.

David con la testa di Golia, Il morso del ramarro, Giuditta e Oloferne, tre dipinti in cui i protagonisti della scena caravaggesca urlano di dolore: la testa del Golia non altro che l'autoritratto di Michelangelo Merisi, il ragazzo morso dal ramarro e il crudo realismo della decollazione che contorce il viso di Oloferne in una smorfia terribile. A questi urlanti, al furore del dolore sembra rifarsi il racconto scenico, scritto e diretto da Enzo Cecchi, Caravaggio... i furori, interpretato da Marco Zappalaglio. Qualche drappo rosso in contrasto con lenzuola bianche, quattro microluoghi scenici, un inginocchiatoio, un tavolo da lavoro, un letto, e due casse di legno, quali piedistalli per modelli, sono le coordinate sceniche di Caravaggio... i furori. Allo spazio vuoto e volutamente pauperistico della messa in scena cercano di dare un contesto pittorico le luci di taglio che rincorrono suggestioni caravaggesche. In questa cornice che vorrebbe essere essenziale e finisce con l'apparire misera, si muove il Caravaggio di Cecchi-Zappalaglio. Enzo Cecchi costruisce un monologo, giocato con precisione sulle fonti documentarie, che mette in evidenza la natura irosa e raminga di Caravaggio, ma soprattutto ne elenca i fatti biografici accostandoli ad una stentata discesa nell'intimo del pittore. La meccanica alternanza di dialetto bergamasco e italiano, l'ira abbandonata a parole troppo costruite fanno dell'impianto drammaturgico un freddo esercizio di stile, un racconto squilibrato, a tesi, senza l'emozione del dolore o della passione per l'arte. A questo gelido racconto (quanto meglio sarebbe stato un narrare in terza persona, magari evocando il pittore attraverso le testimonianze dei contemporanei) fa eco la recitazione metallica di Marco Zappalaglio, poco credibile nella stizza, nel trasporto pittorico, nella disperazione, forse perché l'attore è troppo impegnato a rincorrere con posture studiate le pose dei soggetti dei quadri del Caravaggio. La ripresa mimetica dei modelli del Merisi è senza dubbio una felice intuizione (ma quanto difficile) che si perde però nel deserto della scena e col proseguire dell'azione si rende quasi fastidiosa e ripetitiva. All'ambizione di rievocare la complessa personalità di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (ambizione più che legittima) ha fatto dunque seguito una messa in scena didascalica, corretta, con qualche leziosismo ma sostanzialmente fredda. Nicola Arrigoni

Come un classico l'Albergo del Feydeau di Missiroli

L'ALBERGO DEL LIBERO SCAMBIO, di Georges Feydeau. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (comicità raffinata e graffiante) di Mario Missiroli. Scene e costumi (eleganti architetture fine Ottocento a trasformazione) di Enrico Job. Musiche (parodistiche) di Matteo D'Amico. Con Geppy Gleijeses, Paola Quattrini, Carlo Croccolo (abili, applauditi protagonisti) e con Marilà Prati, Francesco De Rosa, Lino Spadaro, Oreste Valente, Roberto Marcucci, Daniela Cenciotti (bravi, affiatati). Prod. Compagnia Geppy Gleijeses.

Nel presentare in una nota di regia il suo allestimento di questa monumentale Tour Eiffel della comicità fin-de-siècle, Missiroli non fa mistero d'avere trattato Feydeau come un «classico», di avere puntato insomma su una regia «alta». E ha



ragione: Feydeau è stato il Molière della Belle Epoque così come Guitry lo è stato della Terza Repubblica. La «vil materia» del faticato, inconcluso adulterio fra il costruttore Binglet, sposato da vent'anni a un'arpia, e la bella, malmaritata Marcelle Baillardin, adulterio che avrebbe dovuto consumarsi in un troppo accogliente albergo parigino, è dal regista rialzata alla dignità di satira di costume; viene farcita con situazioni sottote-stuali a punteggiare le 279 entrate e uscite dei personaggi immaginate dall'autore (qualcuno le ha contate, per dimostrarne il genio matematico), e condotta a ritmo indiavolato pensando al cinema muto di Sennepp e Chaplin. Con l'eleganza intelligente di una «cultura del comico» generosa di citazioni e riferimenti, aiutata dalla complicità altrettanto intelligente dello scenografo Job, che ha costruito un salotto borghese con mobili riproducenti in scala due palazzi della Parigi del barone Haussmann, aperti nel secondo tempo, come una noce, a mostrare, ruotando, i grotteschi segreti dell'albergaccio con coppie clandestine.

Anche Gleijeses, il capocomico protagonista, ci mette del suo, con il pimento di una diffusa, discreta, sapida napoletanità. Non voglio dire che il suo Binglet apparentemente astratto, ossia scevro di impronte naturaliste sia ricalcato sui modelli di Scarpetta o di Peppino De Filippo (i quali, d'altronde, si ispiravano volentieri alla pochade francese); ma nella varietà barocca della sua comicità, nell'ampiezza della mimica e del gesto, nell'accumulazione delle gags, egli costeggia volentieri, con divertente sicurezza, i territori della sceneggiata e della farsa. Lo stesso fanno il Croc-colo, il cui provinciale affetto da balbuzie se scoppia un temporale attinge alla Commedia dell'Arte, raggiungendo vertici di esilarante co-municativa, il De Rosa, lieto di non fare dimenticare nel tratteggio di monsieur Baillardin la maschera di Totò; la Prati, moglie-padrone da farsa partenopea, e lo Spadaro, che disegna anch'egli «all'italiana» le figurine del cameriere e del commissario. In questo Feydeau tutto mediterranee scioltezze spicca, come una statuetta di Capodimonte, la Marcelle prude, svenevole, volubile, indispettita e nevrotica della gorgheggiante Paola Quattrini, molto applaudita insieme agli altri. Ugo Ronfani

La follia di Schreber appesa a fili invisibili

SANKT-SCHREBER-PASSION, sette quadri dalla vita di Daniel Paul Schreber. Gran Teatrino di Marionette La Fede delle Femmine (abilissime artiste). Musiche di Berlioz, Chopin, Ravel, Cage, Bernstein (preziosità classiche). In collaborazione con l'assessorato alla Cultura e Spettacolo del Comune di Milano.

Schreber giace immoto fra le braccia di un gigantesco Freud, in un minuscolo teatrino di figura che enfatizza inquietudini e presagi di follia. Il breve e affascinante spettacolo che un ristretto pubblico ha potuto vedere nel ridotto del Franco Parenti porta la firma di un gruppo molto creativo, La Fede delle Femmine. Quattro donne, impegnate a far vivere in maniera del tutto originale splendire figure mosse da fili invisibili.

Ben visibile è invece il filo che muove il lavoro di costruzione dello spettacolo: Sankt-Schreber-Passion. Il santo e dottore giurista Daniel Paul Schreber scrisse ai primi del secolo a Lipsia le Memorie di nevrosi che costituirono poi la base di un testo fondamentale di Freud del 1910: Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia descritto autobiograficamente, detto anche «Il caso clinico del Presidente Schreber».

A questa storia per metà clinica e per buona parte poetica, è venuto ad aggiungersi in tempi recenti il romanzo di Roberto Calasso L'impuro folle. Ora l'occassione del dottor Schreber, che fu presidente di Corte d'Appello a Dresda, diventa spettacolo sviluppandosi per quadri. E al suo delirio si mescola la relazione, anch' essa ossessiva, con un tema musicale, il valzer.

Alle minuscole dimensioni del lavoro teatrale corrisponde una gigantesca complessità di riferimenti, citazioni, relazioni sentimentali e intellettuali. Ma, perfettamente orchestrate, tutte si dissolvono in una perfezione scenica che non ammette divagazioni né ridondanze. Chi vuole, può indagare antefatti e ragioni di scena e perdersi in indagini bibliotecarie accrescendo di molto il proprio patrimonio culturale. Altri potranno più semplicemente godere questo valzer di visioni annegato nelle musiche di Berlioz, Chopin, Ravel, Cage, Bernstein. In sette quadri, la follia diventa creazione e riflessione d'arte. E non è poco. Rossella Minotti

Salta da un marito all'altro come una palla da ping-pong

AMORI MIEI, testo (attuale ed intessante nonostante qualche incongruenza) di Jaja Fiastri. Regia di Ugo Gregoretti. Scene di Gabbris Ferrari. Coreografie di Antonio Scarafino. Musiche di Bruno Canfora e Jacopo Fiastri. Con Marisa Laurito, Antonio Casagrande, Pierfrancesco Poggi e Cristiana Lauro. Prod. Pietro Mezzasoma.

Anna-Lisa vive felicemente e contemporaneamente due matrimoni, dividendosi fra Marco, giovane giornalista rampante e Antonio, suo ex professore di psicologia all'università. Ora Anna, ora Lisa, come una pallina da ping-pong (come recita una delle orecchiabili canzoni dello spettacolo musicale) trascorre gli anni più belli della sua vita, fino a quando, rimasta inaspettatamente incinta (i medici le avevano precluso la possibilità di diventare madre), sente la necessità di continuare a vivere e ad amare solo il padre del nascituro. Ma mentre svolge le sue indagini, scopre risvolti sconosciuti dei suoi mariti. Fra gags ironiche e arie orecchiabili, emerge un'amara riflessione sull'amore, sulla donna, che è vista come una scatola cinese, sul matrimonio e l'infedeltà. Assurdi imprevisti risolvono il menage.

La prima edizione dell'opera, prodotta e diretta da Garinei e Giovannini, ed interpretata da Ornella Vanoni e Gianrico Tedeschi, ebbe un considerevole successo, tanto che ne fu tratto un film (con Monica Vitti, Johnny Dorelli, Enrico Maria Salerno, Edwige Fenech). A distanza di vent'anni l'opera viene riproposta con un'attrice che torna al teatro dopo un lungo periodo di esperienze televisive, Marisa Laurito; ella veste bene i panni di Annalisa, con un'ironia straordinariamente diretta da Ugo Gregoretti, ma non ha forza vocale sufficiente per sostenere una commedia musicale. Ileana Orsini



Alla corte di re William i sonetti sono napoletani

ANTONELLA MELILLI

SHAKESPEA RE DI NAPOLI, testo e regia (intensamente intrecciati) di Ruggero Cappuccio. Musiche originali (raffinate) di Paolo Vivaldi. Con Ciro Damiani e Claudio Di Palma (interpretazione assai curata e partecipe). Prod. Argot Produzione Teatrali.

Non ha proprio torto Ruggero Cappuccio, quando afferma che la lingua italiana è isterilita dall'asservimento a cui ha dovuto sottoporsi. Ed è confortante che un giovane, oggi poco più che trentenne, ma già onusto di premi, tra cui, ultimo nel tempo, il Coppola Prati consegnatogli al Teatro Tordinona di Roma, rimpianga la lingua del Petrarca e inviti a una riflessione sul de-pauperamento linguistico dei nostri giorni. L'atteggiamento del drammaturgo, attore e regista, che nel dialetto della sua Napoli cerca la ricchezza di più sfaccettati riverberi e assonanze, può anche suonare in fondo un po' presuntuoso nei confronti di un patrimonio linguistico, comunque ancora esistente per chi l'ami. Ma trova invece la sua giustificazione in una più credibile autenticità d'artista che, in piena era tecnologica, non esita a dar voce alla purezza di una vocazione poetica al tempo stesso sontuosa e limpida. E che non a caso guarda come a un faro al massimo poeta inglese, esplicitamente citato fin dal titolo in questo breve ma praticamente perfetto Shakespea Re di Napoli. Un bisticcio di parole, di primo acchito anche un po' fuorviante col suo sapore vagamente sperimental dissacratorio. Dietro cui si cela invece la misura raffinata di uno spettacolo davvero di francescana povertà, esile e quasi impalpabile nella trama e tuttavia solidamente attorto sul teorema iridescente di una poesia che è essa stessa oggetto d'amore e arco portante dell'intera azione scenica. E che, partendo dai celebri sonetti di Shakespeare, ispirati alla bellezza dell'attore fanciullo Richard Huges, tesse con sensibilità squisita la malia di una notte lunare sospesa in uno sconfinare di sogno e di realtà, di passato e di presente, di de-siderio e di nostalgia. Mentre il buio della scena disadorna, animata soltanto dal trascolorare di suggestive lame di luce e dal raffinatissimo filo delle musiche di Paolo Vivaldi, imprigiona ed esalta la musicalità prorompente e immaginifica, delicata e diafana di un napoletano barocco, fiammeggiante di aneliti sensuali e languidi deliri, con cui l'autore sembra voler scavare e restituire alla luce la natura di quei versi. Lasciando alle note vitali e terragne o vibratili e smorenti di due stracciati e misteriosi attori, impersonati con vibrante partecipazione da Ciro Damiani e Claudio Di Palma, il compito di evocare in una immaginaria notte di carnevale un castello, delle maschere, un incontro, un'attesa. O, soprattutto, un sogno di bellezza, incessantemente inseguito nella musicalità dei versi di ieri e di oggi. E restituito dalla regia dell'autore con maestria lieve e ferma fino alla bellissima immagine finale, che incastona il corpo inanimato del poeta entro la vuota cornice di un ritratto mai dipinto.

Ritornano le magie di Kemp tra repertorio e nuovi assolo

LINDSAY KEMP AND FRIENDS, di Lindsay Kemp (anche regista). Con Lindsay Kemp, Marco Berriel, Nuria Moreno, Ramon Oller (flessuoso danzatore catalano).

Ancora una volta Lindsay Kemp ci ha regalato una serata di poesia e di divertimento in danza, con uno spettacolo inedito composto da una serie di assoli e lavori di gruppo eseguiti da Kemp stesso e da tre talenti della danza. Magicamente escono eteree dal palcoscenico figure care al repertorio del maestro del teatro danzato, come il fiore, Salomé, l'angelo, che conservano il potere carismatico e quasi ipnotico della prima esecuzione. Accanto ad essi il pubblico ha applaudito nuovi ed agghiaccianti assoli come Salut d'amour, in memoria degli amici che l'Aids ci ha tolto, evocazione struggente di amori e gioie svaniti, ricordati e poi sfumati nuovamente nel nulla. Accanto a questi assoli, ben si collocano le coreografie dei tre danzatori accomunati dalla passione per la danza e per il mondo fantastico di Kemp, mondo che, tuttavia, con loro assume forme diverse, alrettanto incantevoli, ma lontane dall'etereo tremolio del passo del maestro, ora più che mai, foglia danzante nel vento. Ileana Orsini



Pascoli e le sorelle: viaggio negli affetti del poeta fanciullo

UGO RONFANI

UN ANNO NELLA VITA DI GIOVANNI PASCOLI, (segnalazione Idi '95) di Melania Mazzucco e Luigi Guarnieri. Regia (sensibilità, tensioni strindberghiane) di Walter Pagliaro. Scene e costumi (Italia rurale fine Ottocento) di Francesco Zito. Musiche (controcanto moderno) di Nicola Campogrande. Con Vittorio Franceschi, Micaela Esdra, Valentina Sperlì (interpreti molto efficaci) e con Valentino Gialli e Giuseppe Calcagno (bene). Prod. Stabile di Torino.

L'anno di cui si parla in questo bel testo (che, quando lo leggemmo al Premio Idi, s'intitolava Una pallida felicità) è il «terribile» 1895 e la storia, in forma di biografia segreta e dunque immaginata del Pascoli, si svolge tra Livorno, dove il poeta 40enne insegna in un liceo, Roma dov'è «comandato» al ministero dell'Istruzione, e Castelvecchio in Garfagnana, dove si rintana con la sorella Maria dopo le nozze «a tradimento» dell'altra sorella, la 32enne Ida. Anno «terribile» per le difficoltà economiche, le incertezze di un'ancora oscura vita letteraria, per i dispiaceri che gli dà il fratello scapestrato Giuseppe e per le residue turbolenze bohèmiens degli anni di studio a Bologna tra fame, socialismo e sogni di gloria, ma soprattutto per la fuga dal «nido» di Ida (Idolina Dudà, la Reginella della casa) madre e figlia e sposa di una condizione familiare immaginaria che lui vuole chiusa, ossessivamente, contro le infamie di un mondo che nella fanciullezza, sola testimone la Cavallina Storna che ancora nitrisce nei nostri ricordi di scuola, gli aveva ucciso il padre con una fucilata.

Come osserva il regista Pagliaro, nel momento in cui Ida «decide di abbandonare quel chiuso mondo di vagiti e di pigolii, di vibrazioni e di balbettii» per andare sposa all'agricoltore Salvatore Berti, Pascoli vede lacerarsi per la seconda volta la speranza di continuare a vivere un'infanzia già incrinata dall'uccisione del padre, e che per lui (come per Lewis Carroll, il padre di Alice) era tutt'uno con l'armonia della natura, con l'innocenza dei sentimenti e delle idee, con l'incantesimo consolatore della poesia. Si sgretolava la famiglia artificiale e purissima, di cui egli si era voluto padre e madre e marito. Di questa prova traumatica, di questa solitudine degli affetti delusi dà conto (teatralizzando la piccola cronaca, ma senza mai involgarire l'indagine della nevrosi) il testo di cui Pagliaro, attento a non «clinicizzarlo», ha tratto atmosfere ovattate ma, anche, inferni nascosti, e fughe nella «pallida felicità» di un esilio in campagna.

L'ottimo livello anche scenografico dello spettacolo (un impianto fisso a due piani; isola dei tre fuggiaschi e in alto, casa della memoria anche nostra, con i banchi di scuola del nostro pascolismo) va a merito dello Stabile torinese che mostra così come si può e si deve sostenere una novità italiana.

Lo sguardo (strindberghiano? bergmaniano?) che qui si getta su Casa Pascoli, sull'egotismo e sulla «nevrastenia» del poeta, sul patetico dibattersi delle due sorelle prigioniere del suo amore esclusivo, spiazza per l'appunto l'immagine scolastica che di lui abbiamo tutti ricevuto. Si parlerà magari (sbadigliando) di tenebrumi, di morbosità e di lungaggini: ma può, un viaggio nei labirinti degli affetti, correre via in superficie?

Lo spettacolo di Pagliaro vola alto sopra l'aneddoto biografico o l'indiscrezione psicoanalitica ed è di quelli che onorano la scena italiana. I cinque attori rispondono con partecipe bravura alla rischiesta di sensibilità e di rigore della regia. Vittorio Franceschi è, sui toni di una colloquialità contadina spesso malinconicamente autoironica, un Pascoli pateticamente contraddittorio, possessivo e generoso, infantile e lucido, umile e orgoglioso, disperato e consolatorio: incarna insomma benissimo la geniale fanciullaggine del suo personaggio. Micaela Esdra è Maria, luminosa di tribolazioni e di verità recitante nel ruolo di creatura sacrificata voluto dal fratello; spezzata nell'incedere, nei gesti, nella voce e nei trasalimenti è la schiava consenziente di un destino in ombra. E Valentina Sperlì, ormai sicura come attrice, liberata da ruoli subalterni, è una Ida di dolci ribellioni, di presaghe malinconie, la crisalide che vuole essere farfalla e poi vola, vola verso il ritorno alla casa stregata.

Un Tedeschi magistrale nel *Piacere* pirandelliano

IL PIACERE DELL'ONESTÀ, (1917) di Luigi Pirandello. Regia di Luca De Fusco. Scene di Firouz Galdo. Costumi di Sabrina Chiocchio. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Gianrico Tedeschi (interpretazione magistrale), Marianella Laszlo, Edmondo Tieghi, Gianni Giuliano, Franco Famà e Dina Braschi. Prod. Mario Chiocchio.

Il piacere dell'onestà è una delle più belle commedie della prima stagione pirandelliana, insieme a Il berretto a sonagli e Così è (se vi pare) e forma anzi con esse una «terna» di indagine che sviluppa i filoni del teatro borghese, dialettale e più specificatamente pirandelliano. Il primo, scritto per Ruggero Ruggeri, si completa con Il giuoco delle parti, Tutto per bene, Eurico IV e Non si sa come, il secondo salda intorno a quella maschera viva che fu Angelo Musco il teatro popolare ottocentesco al gioco delle ritorsioni (La patente, Pensaci Giacominol, Liolà) il terzo infine si rivolge a un complesso attorale e ad un «direttore capocomico» che sappia leggere il testo nei suoi molteplici piani (Talli, Niccodemi, Reinhardt...).

Il piacere dell'onestà poi, insieme a L'innesto e Ma non è una cosa seria (tutte del '17) è una commedia a lieto fine nel quale l'autore intravvede uno spiraglio di serenità che non era in quell'amaro anno di grande crisi – forse l'anno più nero nella biografia pirandelliana fra un trasloco e l'altro nel pieno della guerra e con la famiglia divisa e il vecchio padre ormai sordo venuto a morire a Roma dopo la morte della madre – se non la proiezione di un desiderio ideale, l'estremo tentativo di mantenere unito l'Io la cui scissione era denunciata già da quei titoli (Stefano Giogli uno e due, Le due maschere, Come se fosse, Uno, nessuno e centomila).

Tutti e tre i testi citati trattano il problema della coppia in relazione al matrimonio e due addirittura la complicazione di un figlio illegittimo che viene assunto a salvare in un estremo tentativo l'Amore. Commedia d'amore dunque Il piacere dell'onestà e la chiave è in quel terz'atto dove il personaggio pirandelliano abbandona la maschera di un'onestà fittizia e disconosce quel piacere che aridamente aveva imposto a quel piccolo universo d'affetti (materno adultero e tristemente squallido per Agata). Ma la possibilità d'amore intravvista da Pirandello non potrà nella realtà della vita che dibattersi fra le costanti follia-morte prima dell'incontro con Marta Abba, mogliemadre-amante ideale con le sembianze esteriori della «femme fatale

Diretto da Luca De Fusco che ha voluto una ambientazione imponentemente simbolica racchiusa da una ragnatela, la bella commedia è recitata in maniera disuguale da un gruppo di attori fra i quali vorrei ricordare Marianella Laszlo (Agata), Franco Famà (il Parroco), Gianni Giuliano (Fabio) e Edmondo Tieghi (Maurizio) e brilla per una interpretazione magistrale di Gianrico Tedeschi che dà alla complessità di Baldovino gli accenti più dolorosamente umani. Un grandissimo successo. Fabio Battistini

Romeo e Giulietta nel caos di violenze fra giovani

ROMEO E GIULIETTA, (1595) di Shakespeare. Traduzione e adattamento (in crudo linguaggio contemporaneo) di Stefano Antonelli e Maurizio Panici, anche regista (dinamismo, giovanilismo, passione). Scene (funzionali, ma di modesta esecuzione) e costumi di Tiziano Fario. Musiche (jazz, rap e minimalismo moderno, registrate o

dal vivo) di Massimo Fario alla tromba, con Ruggero Artale, percussioni, e Antonio Iasevoli, chitarra. Con Micol Pambieri (Giulietta, conferma di un talento), Massimiliano Franciosa (Romeo di freschi slanci), Bruno Armando (Mercuzio di ori-ginale comunicativa), Alessandra Costanzo (nutrice vivacemente impicciona) e Rolando Ravello (sobria partecipazione). Prod. Argot e Festival Borgio Verezzi.

Coerentemente con la programmazione dell'Argot, il suo teatro romano che cerca nuove vie per la drammaturgia, Panici si è buttato decisamente su un «new-look» scespiriano: ed ecco - nel quat-trocentesimo anno dalla creazione - un Romeo e Giulietta, collaudato l'estate scorsa al Festival di Borgio Verezzi, che vuol essere in sintonia con l'universo giovanile di questi anni: storia del passato ma anche storia d'oggi, «ragazzi – spiega il regista – che si battono per noia, bande che si provocano in continuazione, morti inutili, il mondo degli adulti sempre più distante da quello dei ragazzi». La tragica storia d'amore sbocciata sul terreno velenoso dell'odio fra i Montecchi e i Capuleti per illustrare insomma un «caos giovanile» di disordinata, violenta vitalità; e l'immaginario collettivo maturato in quattro secoli usato, in certo modo, a guisa di apologo sull'oggi.

Date le premesse, la rilettura di Panici non s'imbarazza di restituzioni «storiche», è più che altro allusiva nella scenografia (che avrei voluto tuttavia meno precaria) e opera tagli nel testo riducendo a didascalie certi passaggi, attraverso i raccordi narrativi che Frate Lorenzo – reso con sobria partecipazione da Rolando Ravello – introduce nell'azione. Azione che è incalzante, tutta scorribande, risse e duelli: una versione incrudelita dei Ragazzi della via Pal nella quale «ci scappano i morti»

Si può, forse si deve fare il conto di quanto si perde con questo discorso narrativamente indiretto, che si manifesta con una lingua «bassa», riproducente lo slang delle bande giovanili (la più sacrificata è Giulietta, dalla cui bocca vengono così rubati sospiri, turbamenti e fantasticherie amorose: ma c'è per fortuna, a risarcirci, la grazia dell'interprete); è un fatto comunque che il pubblico giovane dà l'impressione di sentirsi partecipe in questo trasferimento della parola nel gesto, del sentimento nell'azione.

S'inquadra bene nel contesto il Mercuzio spavaldo, sbruffone, simpaticamente sarcastico di Bruno Armando, che va incontro incredulo ad una morte stupida. Micol Pambieri ci tocca con la sua fragilità luminosa e riesce a portarsi – non era fa-cile – ai confini fra l'adolescenza e l'età adulta. Riusciti i focosi duelli. Suggestivo l'intermezzo nell'oscurità con gli attori che cantano una ballata al suono delle percussioni. Ugo Ronfani





Torna il Cirano di Scaparro con Micol grande interprete

UGO RONFANI

CIRANO DI BERGERAC, di Edmond Rostand (1868-1918). Traduzione (moderna teatralità) di Franco Cuomo. Regia (astratto-lirica, colta) di Maurizio Scaparro e F. Scarpa (aiuto). Scene (funzionali stilizzazioni) di R. Francia. Costumi (raffinate reinvenzioni su Callot) di V. Rossi. Musiche (arie d'epoca) di G. Chiaramello. Con Pino Micol (grande interpretazione), Sandra Toffolatti e Riccardo Salerno (freschi, giovanili Rossana e Cristiano) e buon livello Aldo Puglisi, Paolo Bendazzoli, Maria Teresa Bax, Vladimir Iori, Giuliano Manetti, Sebastiano Bianco, Pierluigi Palla, Simonetta De Nichilo.

Lasciato l'Eti, con un bilancio senza dubbio positivo come commissario di governo, Scaparro torna alla regia. E riprende quel suo Cirano degli anni Settanta che aveva avuto tre felici edizioni, era stato accolto molto bene dalla critica francese e nella nostra memoria figurava fra gli allestimenti memorabili del mezzo secolo. Stessa traduzione di Cuomo al posto di quella benemerita ma museale di Giobbe; stesso spoglio apparato scenografico di legno grezzo e stesso in-terprete di elezione: un Micol che ritrova, nella luce della maturità, il suo ruolo più riuscito. Non una ripresa inerte, però, nonostante che sulla scena sia «tutto come allora», il costume ne-ro alla Scaramouche dell'eroe, il naso deforme ma non grottesco, lo spicchio di luna intagliato nel legno. C'è nello spettacolo una «maturazione» tutta in levare, a cominciare dall'interprete: quasi che la ripresa sia passata attraverso un terso prisma di cristallo. Alla prima al Duse di Bologna, cinque minuti di applausi scroscianti e di «bravo!». Lo spettacolo non è invecchiato; Scaparro è stato fermissimo nel togliere da questo «best-seller glorioso e miserabile della Belle Epoque» (la definizione è di un critico francese) tutto il pittoresco da cappa e spada, tutto il manierismo della versificazione nonché le foglie di fico naturalistiche che la tradizione pone-va sul triangolo amoroso fra lo spadaccino dal grande naso, l'inespressivo innamorato Cristiano e la languorosa Rossana

Sotto il polveroso «trovarobato» fine de siècle di Rostand c'è l'impalcatura di una robusta teatralità, spira fra gli alessandrini la brezza di un lirismo epico-romantico e Scaparro ha saputo metterli in luce, questi valori di popolare poeticità, sul palcoscenico nudo, dove non c'erano teatrini di corte, trincee militari o giardini di conventi: una semplice pedana in declivio, un po' di mobilio calato dall'alto e l'inafferrabile falce della luna dove Cirano sogna di trovare un po'

L'eroe di Rostand muore ossia varca l'azzurra soglia del cielo fino alla luna citando il suo Molière; e Molière amava les italiens. Sui ritmi, i gesti e l'espressività della Commedia dell'Arte, Scaparro ha appunto trascritto il commedione del francese: tornano le maschere degli zanni, ma sulle scene astratte della memoria; è maschera lo stesso naso di Cirano e l'astrazione lirica in sottile equilibrio fra antico e moderno, mai caricaturata in grottesco, rinvia non più alla cartapesta teatrale fine Ottocento, ma piuttosto alla grazia disinvolta e sottile di Marivaux. Il «viaggio verso la luna» di Cirano ritrova così il panache del libertino, dell'anarchico romantico e ribelle. La rilettura di Scaparro attraversa vasti territori del teatro, fino a costeggiare le sponde del surrealismo e dell'assurdo (la scena del Cirano lunatico, la volubilità della tirata sul naso, l'impertinenza della ballata del duello). Fino a dare un rilievo brechtiano al donchisciottismo filosofico-sociale dell'eroe, anarco-illuminista avanti lettera.

Quanti Cirano memorabili, da Coquelin al nostro Cervi, al recente Branciaroli: ma Micol aggiunge di suo, tra furori di testa e abbandoni malinconici, la distanza critica e l'autoironia di un moderno, gli astratti furori dell'«uomo contro», la passione stellare per l'utopia, gli smarrimenti dell'amante non corrisposto. E che intorno a lui la Rossana tubante della graziosa Toffolatti e il Cristiano inesperto dell'apollineo Salerno ricordino le tenerezze degli amanti di Verona di Shakespeare, che il pasticciere-poeta Ragueneau del Puglisi sia di pasta contadina, anche

questo contribuisce al buon risultato.



GARELLA RILEGGE MODERNAMENTE GOLDONI



Haber re inventa Arlecchino fra il Ruzante e Chaplin

UGO RONFANI

ARLECCHINO IL SERVITORE DI DUE PADRONI (1745 e 1753), di Carlo Goldoni. Regia (eccellente) di Nanni Garella. Scene e costumi (alla maniera di Callot) di Antonio Fiorentino. Luci (ottime) di Gigi Saccomandi. Musiche (perle musicali d'epoca) di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli. Con Alessandro Haber (grande, estroso Arlecchino) e (cast di qualità) Paolo Bessegato, Bruna Rossi, Ruggero Cara, Umberto Bortolani, Graziano Piazza, Paola Baldini, Silvano Melia, Patrizia Bollini. Prod. Nuova Scena.

L'Arlecchino «haberrante», ossia di Haber, proposto con lietissimo successo all'Arena del Sole non ha nulla a che vedere con quello mitico, universalmente noto e celebrato allestito da Strehler. In questo senso, lo spettacolo firmato da Nanni Garella chiude un'epoca, quella degli Arlecchini «leggendari» di Moretti e Soleri, ed avvia una lettura radicalmente nuova del testo scritto dal Goldoni quando ancora esercitava l'avvocatura in Toscana.

Il regista ha messo in soffitta la cesta dei comici dell'arte con i lazzi, i frizzi, le capriole e tutto lo stereotipico armamentario che Strehler aveva riesumato, anzi reinventato all'epoca del suo primo Arlecchino, nel '47. Ha dato insomma per acquisito nella memoria teatrale di questo secondo mezzo secolo «quel» Goldoni non ancora riformato, ancora debitore delle maschere, e ha invece voluto anteporre la parola al gesto, reincontrare i primi zanni selvatici e terragni, imparentare il suo Arlecchino stracciato con quel Ruzante che l'aveva preceduto nelle nebbie della Padania.

Restituita la maschera burlesca e salterina ai teatrini dell'infanzia (indirettamente e opportunamente evocata con l'apparizione surreale di qualche giocattolo in scena), Garella ha fatto del suo Arlecchino affidato ad Haber, interprete ideale, un rom perdutosi nelle calli veneziane, un picaro sulbalterno della razza di Sancho Panza, sempre in lotta contro una atavica fame, pateticamente megalomane nelle sue elementari, disarmanti astuzie. Col cappellaccio da spaventa-passeri, la palandrana infangata senza più l'allegria delle toppe colorate, la barba ispida e nera che ha sostituito la maschera. Haber cesella il suo personaggio con una serie di tics che vanno dal grattarsi la guancia allo scalciare come un asino, solitario e testardo come Chaplin, indenne in mezzo a una montagna di guai come l'eroe passato alla storia del cinema muto col nome di Cretinetti ma anche con un cotè demoniaco, come possono esserlo i poveri diavoli s'intende; ribelle e servile, bastonato con solido vigore dai due padroni serviti ed ingannati, e alla fine di nuovo solo, emarginato, diverso proprio come nella dissolvenza finale di un film di Charlot, nonostante abbia al fianco l'improbabile promessa sposa Smeraldina (Patrizia Bollini, simpaticamente smaniosa, civettuola come una Locandiera).

La comicità dell'Arlecchino di Haber è costruita per accumulazione di stralunate nevrosi, generatrici di un frenetico – e modernissimo – recitare all'improvviso. Perfetta l'intesa con il regista, che sa inventare situazioni comico-grottesche a misura del suo interprete. Come la scena dodicesima del secondo atto fra lui e Brighella (un corposo, ridanciano, affaccendato Ruggero Cara di robusta comunicativa) dove il cerimoniale gastronomico del «portar in taola» è risolta come una pantagruelica abbuffata con cibi immaginari. O la scena degli approcci amorosi con Smeraldina, tutta razza timidazza a faunesche impaginari.

Smeraldina, tutta rozze timidezze e faunesche impazienze.

Nell'intrecciare gli amori di Beatrice e Florindo (versatile nelle scene di travestitismo Bruna Rossi, che conferma il suo talento, e tormentato e prestante Graziano Piazza), e di Clarice e Silvio (altera e tenera la Baldini, ingenuamente ardente il Melia), Garella bada a dare tutto il dovuto risalto al testo, non più sepolto sotto gli stereotipi delle maschere, e lo tratta come se si trattasse di un marivaudage veneto. È così – in questa lettura raffinata che fa da controcanto alle mattane dell'Arlecchino ruzantiano di Haber, sulla scena nuda animata dai bei costumi alla Callot vibrante sotto le luci di Saccomandi – che anche il Pantalone felicemente disegnato da Paolo Bessegato assume i tratti umani dell'onestuomo accomodante e spaesato, sornione quel tanto che basti, travolto dal latino felsineo del Bortolani nei panni del padre di Silvio.

Il consiglio è di non perdere questo Arlecchino, atteso in febbraio a Milano (non al Piccolo, però: peccato).

Winnie in parrucca rossa spunta dal «Cretto» di Burri

GIORNI FELICI, di Samuel Beckett. Regia e scenografia (una costruzione importante e incombente, che ha assorbito forse la maggior parte dell'attenzione) di Giancarlo Cauteruccio. Costumi (elemento importante, in questa messa in scena) di Claudia Calvaresi. Video di Toni Verità. Con Marion D'Amburgo e Giancarlo Cauteruccio. Prod. Krypton, Scandicci.

È partito – e c'era da immaginarselo – dalla sce-nografia, dalla dimensione tangibile della visione e dello spazio Giancarlo Cauteruccio nell'affrontare questo monumento del teatro di oggi. Il semplice (ancorché simbolico) monticello di terra in cui Beckett conficca e imprigiona la sua eroina Winnie diventa un'alta, ingombrante struttura di impianto geometrico e prospettico: rivestita di stoffa, isola e innalza gli interpreti, mentre vi lavorano tutt'altro che banalmente le luci e vi viene proiettato, a lungo, un'immagine del «Cretto» di Alberto Burri, realizzato dopo il terremoto del '68 a Gibellina (un'altra opera di Burri, cantore come Beckett della corrosione dell'essere, appare di frequente sullo schermo tv). Grazie a questa proiezione, il mucchio di terra, o forse di detriti, immaginato da Beckett diventa una specie di gettata di cemento, come in effetti era il «Cretto» di Gibellina, oppure un qualche cosa di primordiale e - insieme - di pietrificato. In primo piano a terra, troviamo una barriera, una serie di aste e di bocce da flebo, contenenti un liquido illuminato di rosso dal raggio laser, immancabile nei lavori di Cauteruccio e del suo gruppo Krypton. Sembra una cornice «ospedaliera» di sofferenza carnale e corporea, in parte interna e nascosta, che assume un suo senso e significato soprattutto nel secondo atto. Poco convincenti, invece, tese ad imporre inutilmente un alone di serioso «rispetto», l'ombra di un carisma superfluo le immagini del viso di Marion D'Amburgo-Winnie che passano sul video alle sue spalle.

La D'Amburgo, primattrice da sempre dei Magazzini alla sua prima collaborazione con il gruppo Krypton, affronta senza imbarazzi una prova impervia e capace di spaventare come questa. Per un'attrice che si è «convertita» solo col tempo, come tanti altri del nuovo teatro, alla recitazione fondata tutta sulla parola, un impegno come questo è certo doppiamente difficile; perché di continuo ci sembra che la scrittura di Beckett presupponga un'interprete che abbia consuetudine e familiarità con gli elementi (sia pure disgregati e in frantumi), con i residui del bagaglio tecnico e stilistico di quello che l'autore e Winnie forse potrebbero chiamare «il vecchio stile» tanto spesso invocato.

Marion D'Amburgo costruisce tutto quanto il primo tempo sulla caratterizzazione spiccata, sul grottesco, su una coloritura volutamente forte e marcata ai limiti dell'eccesso, in accordo anche al modo di agire e all'aspetto di questa Winnie «astratta», che sfoggia nella prima parte una fiammante parrucca rossa. Per lei e per Cauteruccio è questo il momento della fuga, dell'evasione mentale del tutto illusoria del personaggio dalla realtà, del suo rivolgersi chiassoso verso l'esterno. In questa chiave di forzatura rientrano bene anche le modulazioni vocali, le cantilene, le modificazioni di tono al confine del caricaturale di Winnie-Marion (alla lunga curiosamente monotone), meno appropriate invece nel secondo atto. Ma poi lo spettacolo riprende quota – e alla grande – nel ristabilirsi teso e istintivo di un rapporto tra lei e Winnie-Cauteruccio che riappare a sorpresa. Una figura pittoresca, bizzarra e come leggera nel primo atto, di forte peso e significato nel finale già enigmaticamente melodrammatico in Beckett. Francesco Tei



LA RECENSIONE IN VERSI: CALDERÒN SECONDO LOI

SOGNO PADANO (MA FORSE NO)

GILBERTO FINZI

'l giallo regno dell'autunno padano cavalca l'antica forma della foresta: i grandi hanno paura, fingono di essere senza figli, e parlano una lingua finta, senza grammatica. Siamo nel cuore della prigione della vita inutilmente passata dalla Polonia di Calderòn a una inventata Brianza dove il dialetto stecca su labbra non cònsone, e la lingua è koinè solo un poco male accentata - ma la storia è un nodo che non si slega, e umane gambe diventano cavalli bellissimi e lipizzani, le battute aspettano il vento dell'anima (che non si vede), il carcerato figlio crede alla luce del finto sogno (prima), al violento vero (dopo) e si ribella alla rovina al carcere al ruolo prigioniero, figlio, duca - che la sorte gli ha regalato.

Basta la vita, a credere che niente sia vero, e tutto sogno. Basta il sogno per credere che tutto sia vero, e tutto vita. Basta la forma dell'arena che ci sostiene, questa debole scena del teatro-mondo qui ricreata da Ruth Shammah, basta un cubo appeso per pensare al mondo: una parola che un eterno geomètra ha finto nella mente di un animale appena un po' più astuto degli altri. Il cubo, Pandino, il cubo della tua milanesită - come un girone d'inferno, come una figura fatta di città e di tempoè lo spaesamento, come noi fossimo in un altro dramma o in due storie diverse: tu che largo echeggi il fondo della tua terra, sullo sfondo aulico del Castello e della Torre in Brianza - tu che cavalchi, cadi, premi e opprimi la tua paura: strana paura, di morire, pensa!, e non invece quel che dovrebbe essere, paura (orribile)

Realtà, sogno, incubo, cielo, terra, irrealtà, maledizione dell'essere e dell'andare e venire, anima breve della gioia, piacere dell'odio e gusto di non vendicarsi: amaro è il nome di chi vince, e sa di perdere aver perso essere sul perdere ogni lume di sogno

dibile la scena astratta, il quadrangolo centrale dell'azione, con la sabbia, le luci e le funi che fingono ora la foresta ora le sale principesche, il cubomondo, i percussori visibili fuori campo (a volte troppo violenti), e gli inutili e fastidiosi fumi colorati.

Regia di Andrée Ruth Shammah. Attori (in ordine alfabetico secondo uso): Flavio Bonacci (simpatico nella parte del Pandino), Giovanna Bozzolo, Stefano Guizzi, Miro Landoni, Luigi Montini e Carlo Rivolta (accettabili), Fabio Sartor, Mariella Valentini. Teatro Franco Parenti.

a vita, il sogno è una parafrasi, libera traduzione o adattamento di La vita es sueño, di Calderòn de la Barca: la Polonia dell'origine diventa la Lombardia, la storia si svolge in un immaginario Quattro-Cinquecento, i personaggi assumono nomi e caratteristiche lombardo-milanesi. L'autore del testo, il poeta dialettale Franco Loi, ha voluto non tanto tradurre ma restituire Calderòn alla poesia scenica trasformandone la forza barocca in una differente realtà poetica. La lingua del dramma qui è triplice: dialetto milanese, italiano aulico, koinè italico-lombarda. Il risultato purtroppo è discontinuo e non sempre accettabile, forse anche per via degli attori sulle cui bocche il milanese e la koinè sembrano sforzati e come sospesi, mentre la lingua rimane dispersa in una sua pesantezza. Buona e go-

L'illustrazione è stata realizzata per «Hystrio» da Ivan Canu.

di vivere.

ogni oscura realtà.



SCAFFALE PER LA SCENA

Dizionario biografico delle donne lombarde (586-1968), a cura di Rachele Farina, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, pagg. 1.190. L. 100.000.

Da Virginia Ramponi Andreini a Eleonora Duse, da Marta Abba a Paola Borboni, ma anche Lina Volonghi, Anna Maria Guarnieri, Franca Valeri e Mariangela Melato senza dimenticare la Wandissima. Sono solo alcune delle attrici lombarde di nascita o di adozione (la sezione è a cura di Roberta Arcelloni) che compaiono nel Dizionario biografico delle donne lombarde, l'importante pubblicazione curata da Rachele Farina, che scandaglia quattordici secoli di storia regionale, dall'arrivo dei Longobardi al 1968. «Non proponiamo nessun modello, non seguiamo nessuna prassi agiografica... Nessuna vita è per noi esemplare e tutte lo sono»: partendo da queste premesse prende vita un affresco variegato - scandito per schede in ordine alfabetico, ognuna delle quali dotata di una bibliografia essenziale -, in cui «la storia della nobildonna s'alterna a quella della sportiva, le vicende della cantante a quelle della scrittrice e della scienziata». Non c'è moralismo, né femminismo rivendicativo: le donne lombarde sono ritratte con sobrietà di linguaggio e rigore storico, senza condanne e senza assoluzioni, ma con la consapevolezza di quanto sia necessario sottrarre alle amnesie del tempo e alle elusioni di certa ricerca accademica quella parte di Storia costruita dalle donne.

Il Patalogo diciotto, Annuario 1995 dello spettacolo, Milano, Ubulibri, 1995, pagg. 228, L. 70.000.

È uscito puntualmente alla fine di novembre, in occasione del Premio Ubu, il consuntivo della stagione teatrale. 1994-95. Comprende oltre al repertorio dell'anno e a un diario critico dettagliato mese per mese, alcune sezioni monografiche fra le quali Luoghi e spazi del teatro di Renata Molinari, L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di Oliviero Ponte di Pino, Shakespeare in Italia '95 e un'inchiesta sul senso della critica oggi.

Drammaturgia-Quaderno 1995, rivista diretta da Siro Ferrone, Roma, Salerno Editrice, 1995, pagg. 179, L. 36.000

L'uscita del Quaderno 1995 completa il primo ciclo di vita di Drammaturgia dopo la pubblicazione dei due numeri monografici «Drammaturgia a più mani» e «Politica e spettacolo». Il *Quaderno* comprende una sezione «Spettacoli» con i consuntivi della stagione 1995 per quanto riguarda musica, cinema e teatro; lo «Scaffale» con un ampio repertorio bibliografico delle novità editoriali italiane apparse dal giugno '94 al giugno '95, e il punto di vista di Lorenzo Bianconi, Tullio Kezich e Aggeo Savioli.

Il cinema e il teatro, ovverossia acciughe salate e sardine vive

ice Mario Martone, regista teatrale e cinematografico, animatore dei benemeriti Teatri Riuniti di Napoli: «In Italia si consuma il teatro come un prodotto, lo si impacchetta e lo si manda in giro per pubblici di abbonati che digeriscono ciò che vedono, attenti più che altro al rito borghese della società "culturale". La nostra è una società che, per sua disgrazia, non ha reale necessità di tea-tro». L'affermazione si trova nel libro Tra cinema e teatro che il critico Guido Almansi – da alcuni chiamato «il feroce Saladino» per la sua propensione alla stroncatura – ha messo insieme per la Marsilio (pagg. 126, L. 22.000) in occasione del centenario del cinema (cui corrisponde, suppergiù, il terzo millenario del presunto agonizzante teatro...). È un volumetto a più voci con i contributi della Cavani, di Gassman, di Lavia, di Martone, di Patroni Griffi, di Ronconi e di Scaparro, nato per accumulazione nel periodo intercorso fra l'Expo di Siviglia del '92 e le recenti manifestazioni veneziane per il centenario del cinema: un triennio nel corso del quale il discorso sui nuovi linguaggi dello spettacolo è andato avanti, fino all'attuale ricer-

ca di un nuovo teatro multicodice, o totale.

Ed è, questa di Martone, un'affermazione che, nella nebulosa delle varie opinioni che spesso e inevitabilmente ricalcano vecchi temi di discussione («Il cinema è teatro», dice Scaparro citando lo spagnolo Rafael Azcona; «il cinema non è teatro», obiettano altri; e la Cavani fa capire che dei due il cinema finirà per farsi un boccone dell'altro) ha il merito di centrare il problema. È inutile continuare a parlare fino alla paranoia di una malattia mortale del teatro se prima non si dice, chiaro e tondo, che il teatro «non esiste», qui da noi, se non come surgelato culturale, distribuito nei circuiti chiusi dei supermarket di una pseudocultura che non ha più molto da spartire con il mondo d'oggi; se non si ha il coraggio di dire che lo specifico teatrale è fatto di contenuti oltreché di forme, e che non basta fargli trasfusioni a base di nuove tecnologie per scongiurarne l'anemia perniciosa, se prima di tutto non si ha il coraggio di riproporlo come una «liturgia laica» cui spetta di illuminare la coscienza collettiva. C'è nel libro una bella definizione di Chiaromonte, citata da Gassman «il teatro è azione ragionante» – che fa il paio con quella di Albert Camus sull'attore: «un corpo, attraverso il quale passano le grandi storie dello spirito».

Non si dovrebbe prescindere da queste due definizioni: la prima delle quali richiama la «religione» originaria del teatro nella polis; mentre la seconda esalta, dello specifico teatrale, la corporalità, il suo potere di materializzare sentimenti e idee, di incarnare le cose dello spirito nella realtà. Per questo Meyerhold raccomandava all'attore di studiare gli accadimenti della vita quotidiana per accrescere la propria espressività: perché il teatro è realtà reale, mentre il cinema e la televisione sono realtà virtuali. Bella definizione «alla napoletana», di Patroni Griffi; «Non si può pretendere da una scatola d'acciughe salate, al momento che la apri, di ricevere la stessa emozione di quando le sardine le vedi guizzare sotto il pelo dell'acqua. Quelle vive sono il teatro, quelle salate la televisione o la video-cassetta». Sicché pare a me che Martone, ancora, abbia ragione nel rispondere a un'altra delle dodici domande poste dal meneur-de-jeu Almansi: «Il teatro non deve in nessun modo metter-si a gareggiare con i media sul piano dell'esibizione tecnologica. La sopravvivenza stessa del teatro è legata alla sua capacità di opporsi alla riproduzione seriale e consumistica dell'arte. Si può riprodurre tutto in copia, la musica, la pittura, il cinema, la scrittura ma non il teatro».

Lo specifico dell'evento teatrale è qui; ed è lapalissiano che per essere reale debba parlare - direttamente o per metafora: ciò è secondario - la lingua del pubblico cui è destinato, sulle questioni capitali di questo pubblico. Ora non mi è parso, francamente, che nella conversazione a più voci fra cinema e teatro animata da Almansi sia stato fatto un discorso approfondito sui contenuti, appunto, che il «teatro reale» ha per missione di esporre. Rimodellare il teatro sulla società: that is the question. Rifondare una società teatrale significa questo. Il resto è formalismo, accademia,

chiacchiera. Ugo Ronfani

Tredici lavori teatrali della marchigiana Pedracci

Franca Pedracci, Tutto il teatro, Lalli editore, pagg. 494, L. 48.000.

Commedie, atti unici, radiodrammi. In tutto tredici lavori teatrali (varia la qualità della scrittura; il dialogo ora più secco e incisivo, ora più letterario), più d'uno a suo tempo premiato e molti passati anche alla prova della ribalta. Quella di Franca Pedracci, marchigiana come Ugo Betti, una voce di provincia ma non provinciale. Un itinerario artistico e poetico il suo che inizia a metà degli anni '50 e si protrae fino ai nostri «anni televisivi». Un lungo e interessante percorso che riflette contraddizioni e i molti riflessi del nostro tempo e della nostra società. A vivere tra le pagine, una folla di personaggi, uomini e soprattutto donne. Domenico Rigotti



Dallo Stanzone al Metastasio tre secoli di teatro a Prato

Ornella Nembi, Storia del Teatro Metastasio, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1995, pagg. 305, L. 33.000.

L'edificio teatrale non solo come monumento, ma anche «documento» della storia sociale, politica e culturale della società che lo genera. Da questa premessa Ornella Nembi ripercorre le tappe della storia dello spettacolo a Prato dalla metà del 1600 fino agli anni Cinquanta. Una storia che, nei primi tre capitoli, inizia con la costruzione dello «Stanzone delle Commedie», primo spazio teatrale cittadino gestito dall'aristocratica Accademia dei Semplici, da cui poi prenderà il nome, e arriva fino all'apertura, nel 1830, del Teatro Metastasio che, pur raccogliendo l'eredità della tradizione accademica, sarà il teatro della nuova classe dirigente laica e borghese. Nei tre capitoli successivi si affronta la fase otto-novecentesca del «Metastasio»: il teatro come strumento di controllo sociale e poliziesco nel periodo dell'Unità d'Italia, le prime difficoltà finanziarie, l'abolizione delle classi per il biglietto d'ingresso, il cartellone tra prosa lirica e «spettacolarità eccentrica», la concessione dello stabile al Comune, la concorrenza di altre sale teatrali e del cinematografo fino alla chiusura per restauri dal 1956 al 1964.

La seconda parte del volume è costituita da una ricca e interessante sintesi di documenti inediti grazie ai quali è stato possibile ricostruire la storia e l'evoluzione degli spazi teatrali pratesi, la loro gestione, il rapporto con le istituzioni e con il pubblico, il repertorio: una «microstoria» locale che diviene rappresentativa dello sviluppo del nostro spettacolo fra Sei e Ottocento. Claudia Cannella

Il buffone si difende: ridere fa bene all'anima

Bernardino Ricci, Il Tedeschino ovvero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere, a cura di Teresa Megale, Firenze, Le Lettere, 1995, pagg. 180, L. 30.000.

Il buffone prende la parola a perora la sua causa. Difende se stesso e la categoria cui appartiene. Anzi, per riuscire più autorevole, difende quella cosa molteplice e sfuggente che si chiama Arte. Ma c'entra il buffone con l'arte? La risposta di Bernardino Ricci detto il Tedeschino è affermativa e si basa sulla netta contrapposizione: da una parte sta il buffone, dall'altra stanno (e, per piacere, non fate confusione) i nani, gli storpi, i pazzi, e utti quei poveracci che per far ridere si fan prendere a calci e a pesci in faccia. Il buffone, nella sua veste di artista, ha le sue tecniche, le sue invenzioni, la sua psicologia. Certo, anche la psicologia, perché deve intuire quale siano le attese dell'ascoltatore, per scegliere i mezzi più idonei a soddisfarle. L'opera del Ricci venne scritta tra il 1633 e il 1635, in epoca in cui la professione del buffone era travagliata da quella crisi che doveva

determiname la fine. Un'epoca stava per finire, la società cambiava, e con essa i gusti. Il Tedeschino ne è consapevole e con amarezza lo riconosce, ma non esita a tentare la difesa della categoria. Con una certa iperbole definisce i suoi pari «medici degli animi» perché il riso ha una funzione terapeutica, come nota la curatrice. Il che giova soprattutto ai principi, che, gravati da compiti onerosi, han bisogno di qualcosa che assicuri loro attimi di distensione. I principi, già, quelli che tengono i cordoni della borsa... Vico Faggi

Carlo Bo su Testori: scrittore di eccessi

Carlo Bo, Testori, a cura di Gilberto Santini, Longanesi & C., Milano, 1995, pagg. 105, L. 19.000.

Anche gli affetti hanno una loro logica, diversa da quella della vera razionalità però non meno importante per lo studio di una personalità letteraria, e Giovanni Testori doveva ben saperlo. Seguendo la logica dell'amore che cristianamente ogni uomo deve portare agli altri uomini. Testori si direbbe viva il mistero della croce prima che come viatico per la salvezza eterna che Gesù Cristo ha promesso all'umanità, come dramma cruento, come lacerazione interiore. Questo trauma artistico si manifesta in un travaglio riflessivo di spicco, difficilmente definibile in poche parole ma indicabile, per esempio, nello stile che caratterizza opere come L'Ambleto, Macbetto e in parte anche Edipus.

Il Giovanni Testori che esce da questo libro, composto da una cospicua serie di articoli di Carlo Bo variamente databili nel tempo della loro pubblicazione ma in parte anche inediti, è un uomo isolato, tormentato, «nella vita per eccesso di amore, in letteratura per eccesso di sangue». Personalità altamente drammatica dunque Testori, di una sua originalità profondamente cristiana e che non si vuol dire scomoda, interessantissima sotto molti punti di vista. È possibile farsene un'idea più completa nella postfazione al volume, scritta da Gilberto Santini, autore di un saggio sullo stesso argomento, La parola come testimone, pubblicato nel 1993. Giampaolo Chiarelli

In viaggio nel teatro con i comici guerrieri

Siro Ferrone, Destino, presentazione di Ettore Capriolo, postfazione di Françoise Decroisette, Genova, Costa & Nolan, 1995, pagg. 69, L. 12.000.

Dopo aver a lungo viaggiato per l'Europa del Cinque e Seicento in compagnia dei comici dell'arte (Attori mercanti corsari, Einaudi, 1993), Siro Ferrone, docente e studioso di storia dello spettacolo ma anche drammaturgo, non è riuscito facilmente a liberarsi di Capitani, Leandri Angeliche e Virginie. Forse, chissà, se li è ritrovati davanti con armi e bagagli quasi fossero fuggiti dai copioni della Commedia dell'Arte o dal Roman comique di Scarron o da Capitan Fracassa di Gautier, e, più profughi che pellegrini, cercassero un nuovo rifugio. E Ferrone li ha fatti accomodare. In scena, naturalmente, anzi in una scena-fortezza, poiché, in Destino, oltre le quinte divampa la guerra, e se i nemici sono invisibili e sconosciuti, ben chiaro giunge il frastuono della battaglia. In questa parente lontana di Villa della Scalogna, dove i sogni vorrebbero prendere corpo ma non ci riescono più e dove è difficile trovare la nota giusta per interpretare la propria parte, trovano riparo i comici guerrieri. Eppure, spronati dall'energico Capitano, non rinunciano alle loro favole, ai loro trucchi posticci, ai loro travestimenti e soprattutto non rinunciano, come personaggi, a morire. «Si muore, si nasce, di conti-nuo – afferma il Capitano –. Questa è l'arte». E così alla fine, abbandonate armature e celate, barbe finte e maschere, gli attori si presentano alla ribalta vestiti solo di un semplice saio bianco. Ma con l'asta da guerra in mano, perché la scena-fortezza va sempre difesa. Roberta Arcelloni



Per ricordare Bernard Dort

Jean-Pierre Sarrazac, (Textes réunis et présentés par) Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort, Editions Théâtrales, 1994, pagg. 348.

Concepito prima della morte di Dort (5 maggio 1994), il libro comporta un'idea europea del teatro e una diagnosi sul suo stato. La scomparsa del critico ha meglio evidenziato il senso del suo lungo magistero, aperto a tante componenti culturali. Il direttore della Biblioteca «Gaston Baty» di Parigi ha riunito le più autorevoli voci di teatranti e studiosi in un compendio ben più che celebrativo della personalità, il cui profilo scientifico e umano svetta nella storiografia teatrale dell'ultimo mezzo secolo.

In tutti gli interventi, l'opera e il pensiero di Dort sono riportati a un dibattito in corso. Due contributi, Notice biographique e Elements de bibliographie, di Marco Consolini, danno la misura, anche quantitativa, dell'opera dortiana (ultima, Le Spectateur en dialogue, Paris, P.O.L., 1995). I contributi italiani sono di Giorgio Strehler e di Antonio Attisani. Il regista riprende la relazione tenuta al Convegno di Strasburgo («De l'Art à l'heure de Europe», 1993). Attisani, con «une solitude partagée»: Le théâtre de recherche en Italie, stabilisce i limiti dell'evoluzione della nostra scena anche più sperimentale, definendola un «théâtre de la tradition interrompue». Il volume è ripartito in realtà eminenti: L'Esprit du service public, Théâtre et communauté(s), L'intervention critique, La grande pédagogie, Proces(sus) de la re-présentation, L'invention poétique. Une vie dans le théâtre si sofferma sul personaggio. Jack Lang affronta Le Service public, les vertus premières. Les avatars d'une notion sono esaminati da Robert Abirached, Jean-Pierre Vincent testimonia l'apertura della via polemico-politica di Dort, storico del teatro. Altri contributi, di Anne Ubersfeld, sull'opera di Antoine Vitez; di François Regnault, Philippe Ivernel, Yannic Mancel, Alain Knapp, Valère Novarina, Michel Corvin, Jacques Nichet. Jean-Pierre Léonar-dini, Jacqueline Adamov e Monique Le Roux. Convenientemente chiude il volume un inedito del critico, Fragments d'Autothéâtrographie, che fra le tappe più importanti della sua attività riconosce il Théâtre National Populaire, la presentazione francese di Brecht, la scoper-ta del Piccolo Teatro di Milano. Gianni Poli



VERSO UNA DIRETTIVA COMUNITARIA IN MATERIA

GLI STATI GENERALI DEI TEATRI ANTICHI

Sono più di 900 i luoghi di spettacolo del bacino mediterraneo ereditati dal passato e 1.500 gli eventi teatrali prodotti ogni anno - Essenziale il loro recupero e la loro conservazione - Il Progetto Duemila per l'Arena di Verona.

DANIELA ARDINI

yndaris, Thucca, Dodona, Epidauros, Aquincum, Carnuntum, Aphrodisias... Per quattro giorni (17-20 settembre 1995) sono risuonati i nomi gloriosi dei più importanti luoghi di spettacolo – teatri, anfiteatri, ippodromi, circhi, stadi – dell'antichità.

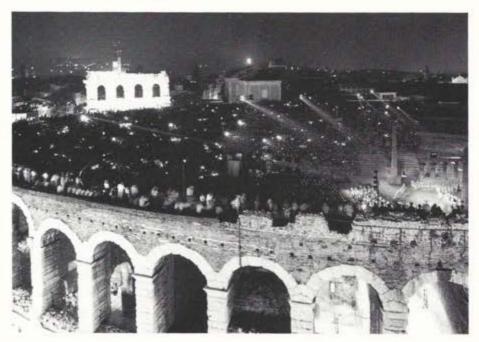
Sotto l'egida del Consiglio d'Europa e delle Aziende per l'incremento turistico di Palermo e di Trapani, col coordinamento scientifico di Filippo Amoroso, si sono incontrati scenografi del mondo classico, archeologi, architetti, registi e scenografi per confrontare le varie realtà, comparare i diversi criteri e partecipare alla « salvaguardia e utilizzo dei luoghi antichi di spettacolo», come recita il sottotitolo del convegno «Una scena per Dioniso».

Due fronti si sono subito schierati in contrapposizione dialettica; da una parte gli studiosi degli spazi e dall'altra gli operatori teatrali. I primi hanno comunicato lo status quo dei luoghi di spettacolo: da discorsi generali a casi particolari. Paola Ciancio Rossetto e Giuseppina Pisani Sartorio hanno presentato i numeri: oltre 900 antichi luoghi di spettacolo nel bacino del Meditarraneo (circa 650 teatri); più di 50 teatri e arene attualmente sedi di manifestazioni internazionali, circa 1.500 spettacoli ogni anno tra teatro, opera, musica, cinema, danza.

LA GENTE E LA MORTE

Soprintendenti italiani e stranieri hanno poi relazionato di singoli casi. Una richiesta d'aiuto è pervenuta da Clara Poczy, responsabile del sito dell'antica Aquincum in Ungheria; sotto il regime sovietico, insieme al non uso dello spazio archeologico, si era spenta la memoria storica del grande passato. Il recupero e la conservazione dei luoghi passano allora attraverso la necessità del recupero della loro funzione. Gli archeologi si sono poi soffermati a parlare dei diversi termini del degrado legato a problemi ambientali, strutturali e funzionali.

Josè Monleon, presidente dell'Istituto internazionale del Teatro del Mediterraneo, nel parlare del Festival di Merida ha posto l'accento sul concetto del recupero di questi luo-





ghi attraverso il loro uso, ricordando che il degrado colpisce maggiormente le rovine non utilizzate (« dove non c'è la gente c'è la morte») e distinguendo tra uso corretto e improprio dello spazio teatrale anche in riferimento alla regia. Damian Galan, scenografo dell'equipe di Merida, che è il festival più antico della Spagna, è sceso poi in particolari relativi alle installazioni speciali per le innovazioni tecniche (tema estremamente interessante, perché gran parte del degrado del monumento secondo gli archeologi è dovuto alle installazioni per le necessità tecniche degli spettacoli) e alle possibilità concrete da valutarsi per ovviare ai danni apportati allo spazio dalla pressione demografica della notevolissima affluenza di pubblico.

A proposito di queste due inevitabili implicazioni nell'uso teatrale degli spazi classici si sono viste profilarsi diverse soluzioni: la piattaforma per la copertura della skené e la limitazione nel numero delle repliche per il teatro di Epidauro; una struttura a parziale copertura superiore della skené nel teatro di Erode Attico ad Atene per permetta il passaggio aereo dei cavi e che aiuti a limitare i problemi acustici derivati dal rumore del traffico circostante l'area archeologica; la copertura totale - vera e propria ricostruzione - della cavea nel teatro di Arles, che impedendo il degrado da parte degli spettatori, impedisce però anche la lettura del monumento archeologico.

PROGETTI TRIENNALI

Non sempre però tutela significa soprapposizione di strutture: il regista Gianfranco De Bosio, sovrintendente dell'Arena di Verona, ha relazionato sul progetto Arena 2000 che prevede il riportare la struttura (600.000 spettatori, 40 miliardi di incassi) all'originaria pianta centrale, eliminando la scenografia verticale e potenziando le strutture illuminotecniche. Passato poi a valutare se i luoghi classici di spettacolo abbiano ragione di esistere oggi, lo stesso De Bosio ha proposto di affidare la direzione dei teatri classici a maestri della scena internazionale che lavorino per tre anni nella struttura, ridando qualificazione artistica alle messinscene negli spazi classici anche se non necessariamente legati all'obbligo di una drammaturgia « classica». Perché non realizzarvi Beckett, ad esempio?

A questo proposito Benedetto Marzullo ha affermato che il teatro classico non viene affatto tutelato se è realizzato in modo classico nei luoghi classici. Ed ha citato quali esempi di moderne operazioni e di buon teatro tout-court le messinscene di Bob Wilson, di Tony Harrison e di Suzuki Tadashi.

Fine ultimo del convegno la presentazione della « Dichiarazione di Segesta», il documento ufficiale approvato da studiosi, politici e personalità dello spettacolo internazionali che verrà adottata come direttiva comunitaria e che si pone come momento unificante le varie tematiche affrontate nell'ambito dei lavori. Al documento una ribalta d'eccezione: il teatro greco di Segesta e la voce dell'attrice greca Youla Gavala.

A pag. 82, dall'alto in basso, una spettacolare veduta dell'Arena di Verona durante una rappresentazione dell'«Aida»; il teatro romano di Fiesole. In questa pagina, il teatro antico di Palazzolo Acreide (Sr).



La dichiarazione di Segesta

n applicazione della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico europeo (Granada, 1985) e della Convenzione europea per la protezione del patrimonio archeologico (Malta, 1992), si raccomanda agli Stati membri:

1. Di salvaguardare il patrimonio architettonico antico: introducendo, in particolare per i monumenti destinati allo spettacolo, una legislazione che preveda misure di consolidamento, di protezione e di manutenzione per le vestigia che vengono portate alla luce; stanziando i mezzi finanziari necessari quando un programma di scavi archeologici riguarda questo tipo di monumento; promuovendo studi scientifici che vertano sui metodi di costruzione e sui materiali adoperati nell'antichità, nonché sulla loro possibile sostituzione, in caso di rifacimento, con modalità attuali di costruzione e con materiali resistenti all'inquinamento atmosferico, alle variazioni climatiche e all'invecchiamento; incoraggiando la formazione di personale che sappia gestire le tecnologie più avanzate di manutenzione e conservazione di tali edifici e lo scambio di know-how; subordinando il restauro degli edifici, ossia la ricostruzione delle parti mancanti, all'esecuzione di uno studio scientifico, archeologico e architettonico esauriente, e limitando tale ristrutturazione alle misure necessarie alla sopravvivenza dell'edificio o alla valorizzazione degli elementi architettonici antichi conservati, e non alla realizzazione di un edificio completo; elaborando una documentazione precisa sugli interventi effettuati nell'ambito della manutenzione e del restauro e provvedendo alla sua archiviazione; controllando l'evoluzione dei monumenti attraverso la gestione dei suoli e la pianificazione del territorio circostante in conformità alla legislazione sui monumenti storici.

2. Di sviluppare la conoscenza e la valorizzazione dell'architettura teatrale antica: istituendo inventari scientifici dettagliati in base al tipo di monumento, suddivisi per regione o paese; favorendo gli scambi di informazioni fra specialisti, in particolare tramite i più moderni mezzi di comunicazione; sensibilizzando il pubblico, gli utenti, le autorità nazionali e locali e i rappresentanti eletti dal popolo con tutti i mezzi appropriati di diffusione delle conoscenze: insegnamento scolastico, campagne di informazione tramite i diversi media, pubblicazioni, ecc.; mettendo a disposizione dei visitatori, sui siti archeologici, le informazioni che essi si aspettano legittimamente di trovare. A tale scopo, la rete prevede la creazione di musei, la formazione

di guide, l'impiego di tecniche interattive di musei, l'edizione di testi e di opuscoli. 3. Di promuovere la loro valorizzazione attraverso l'utilizzo come luogo di creazione artistica contemporanea, senza alterarne la natura e senza danneggiarne la struttura: prevedendo la concertazione e il dialogo fra i conservatori dei luoghi e gli organizzatori degli spettacoli, e fra costoro e gli abitanti del luogo; rispettando la libertà del creatore, che deve tener conto del valore storico e artistico del contesto; mettendo al bando le costruzioni o sistemazioni permanenti tali da sfigurare gli edifici e realizzando invece allestimenti temporanei, che siano sul posto solo per il periodo degli spettacoli e che non impediscano la fruibilità del monumento. Inoltre, queste strutture temporanee dovranno essere concepite in maniera tale da far meglio comprendere l'architettura antica; evitando qualsiasi alterazione delle strutture antiche, finalizzata ad esempio ad assicurare la circolazione, l'illuminazione, l'acustica o la scenografia, e diffondendo informazioni sulle nuove tecnologie in materia di illuminazione, sonorizzazione, montaggio delle scene, nonché formando i tecnici necessari; promuovendo concorsi per l'elaborazione di nuove idee nel campo delle tecniche di conservazione e di allestimento reversibile; stimolando la redazione di schede tecniche contenenti la descrizione delle parti antiche e dei restauri, oltre che delle installazioni scenografiche, allo scopo di giungere all'elaborazione di un capitolato d'oneri; limitando il numero dei decibel emessi onde evitare vibrazioni dannose ai monumenti e rispettare la quiete degli abitanti del posto; garantendo la sicurezza del pubblico, e in particolare rispettando la capacità dei monumenti, ca-nalizzando il flusso del pubblico e adottando tutte le misure appropriate a questo tipo di edifici in cui si svolgono manifestazioni all'aria aperta.



UNA INIZIATIVA DELLA UILT E DI HYSTRIO

GLI SPAZI DEL TEATRO AMATORIALE

a cura di CHIARA ANGELINI

Unione italiana Libero Teatro ha, da sempre, cooperato con le istituzioni pubbliche in ogni parte della nostra Penisola e realizzato sia in spazi teatrali che all'aperto, manifestazioni e rassegne, offrendo la possibilità di conoscere a fondo spettacoli e compagnie e garantendo nel contempo una efficace organizzazione delle rassegne stesse. Un interessante e proficuo esempio, tra tante, di questa forma di intervento, è avvenuta nella provincia di Alessandria, ove si è dato vita, grazie alla sensibilità verso il teatro di base dimostrata dall'assessore provinciale per le Attività culturali, professor Cuttica di Revigliasco, che ha patrocinato l'iniziativa, ad una vera e propria circuitazione sul territorio delle compagnie amatoriali: otto i gruppi interessati (il «Teatro tascabile» il «Teatro insieme» e la «Coltelleria Einstein» di Alessandria, il «Teatro Laboratorio» e il «Teatro del rimbombo» di Novi, i mimi «O.P.S.» e «Nuovo Palcoscenico» di Casale Monferrato, «Gli spicchi» di Acqui Terme) con l'aggiunta di una compagnia ospite, lo «Stabile monzese»; quattro i comuni ospitanti le rassegne (Casale Monferrato, Terruggia, Vignale, Balzola); venti gli spettacoli proposti nel periodo ottobre 1995 - febbraio 1996: una iniziativa che ha visto la partecipazione numerosa ed attenta di un pubblico stimolato dalle proposte diversificate che sottintendono una professionalità acquisita nel tempo e una intelligenza nella ricerca del repertorio (teatro di prosa classico, drammaturgia contemporanea italiana, teatro gestuale, cabaret); una controprova, quindi, che il teatro di base ha oggi le carte in regola per offrirsi come contenuto dignitoso di una stagione teatrale.

Campogalliani Story

Accademia teatrale Francesco Campogalliani di Mantova si intitola al nome del celeberrimo burattinaio, autentico figlio d'arte e artista di schietta umanità, che insieme ai segreti del mestiere aveva ereditato dagli avi i canovacci che andava recitando nel mondo «a braccio», e che di proprio scrisse poesie in vernacolo, farse, canzonette e commedie in dialetto mantovano, avendo nell'ultima parte della sua vita preso fissa dimora a Mantova, dove morì nel 1931.

Nata nel 1946, per volontà del figlio Ettore, che ne fu il presidente e animatore sino al 1992, quando mori, l'Accademia è stata continuamente presente nelle cronache della vita culturale mantovana producendo centinaia di spettacoli, nel cui elenco figurano i nomi più prestigiosi di autori del teatro classico e moderno, italiano e straniero. Produzioni dell'Accademia sono state in cartellone per Mantova Città Festival nel 1974 e per il Bimillenario Virgiliano nel 1981. Da più di vent'anni agisce principalmente nel teatrino di Palazzo D'Arco, ristrutturato recentemente in modo organico e completo, dove conduce una stagione teatrale di circa 60 recite tra novembre e maggio. Nella cornice classica del Teatro Accademico di Antonio Bibiena, la Campogalliani organizza periodicamente una rassegna dedicata al teatro classico rivisitato anche in chiave drammaturgica da autori contemporanei. Per ben cinque volte ha avuto il massimo riconoscimento al Festival Nazionale di Pesaro, dove è stata presente in 35 edizioni. Scelta per cinque volte a rappre-sentare i lavori finalisti del Premio Ruggeri a Fano, ha portato al successo *Il Pelone* di Giuliano Parenti nel 1965. Per due anni di seguito, nell'89 e nel '90, ha conseguito il primo premio della Rassegna nazionale Perugini di Macerata (Sogno e Via del tabacco). Negli anni '54 e '58, la Campogalliani rappresentò il teatro amatoriale alla rassegna dei Teatri Stabili italiani, che l'allora sovrintendente Carlo Alberto Cappelli riuniva ogni anno in una prestigiosa rassegna al Teatro Comunale di Bologna. Ha partecipato alla rassegna Pirandelliana di Agrigento per due volte, con Vestire gli ignudi e Come prima meglio di prima. È stata scelta dagli organismi direttivi per rappresentare il teatro associativo italiano in manifestazioni che si sono tenute a Montecarlo (primo Festival Internazionale - 1957 - con Un albergo sul porto di Ugo Betti), a Vichy (ospite del Festival Nazionale Francese con Cavalleria rusticana di Giovanni Verga) e a Bellinzona (con Pirandello). Con Gl'Innamorati l'Accademia, per conto del Comune di Mantova, ha portato Goldoni in Francia nel corso delle giornate culturali organizzate alla Maison de la Culture di Nevers. Ma la soddisfazione più grande è stata la tournée effettuata nel 1988 in Usa, chiamata colà dalla Direzione dell'Esipa Theatre di Albany, la capitale dello Stato di New York, dove ha rappresentato Gl'Innamorati goldoniani.

L'ultimo spettacolo (Assassinio nella Cattedrale di T.S. Eliot) ha costituito un grosso sforzo produttivo e il pubblico, foltissimo per le due serate in programma, ha potuto applaudirlo con calore nella suggestiva cornice della piazza Leon Battista Alberti, nel centro storico di Mantova, sotto le possenti mura quattrocentesche della Basilica di Sant'Andrea.

Il premio «Sele d'Oro»

17 ottobre 1995, a Oliveto Citra (Sa), sono stati consegnati i premi del Festival Teatrale Nazionale «Sele d'Oro» 1955. Il Festival, che ha affiancato il Premio, ne è ormai divenuto parte integrante e si contraddistingue dagli altri

Festival nazionali per il particolare taglio specifico (vengono ammesse infatti compagnie teatrali non professionistiche che rappresentino lavori italiani o stranieri iscritti alla Siae o pubblicati dopo il 1º gennaio '50, con preferenza per opere di impegno sociale o con attinenza al sociale ed alle problematiche dell'uomo contemporaneo). All'Edizione di quest'anno hanno partecipato: la Compagnia «La Formica» di Verona con Aspettando Godot di Beckett; il «Collettivo Acca» di Pagani (Sa) con Uscita di emergenza di Santanelli; il «Piccolo» di Imola con La segretaria della Ginzburg; la Compagnia «O. Calabresi» e il Gruppo «Te.Ma.» di Macerata con Eja! Eja! Eja! di E. Teodori; il «Gruppo del Pierrot» di Napoli con La favola dei saltimbanchi di M. Ende; la «Compagnia del giullare» di Salerno con Tom tomato story di J. Elia (fuori concorso perché vincitrice della scorsa edizione).

La Giuria Popolare (formata da cento giovani) e la Giuria Tecnica (con la presenza dell'autore Francesco Silvestri e di Antonio Caponigro, direttore artistico del Festival) hanno assegnato i seguenti premi:

– Premio «Sele d'Oro» alla Compagnia «O. Calabresi» e al Gruppo «Te. Ma.» di Macerata per lo spettacolo Eja! Eja! Eja!;

 Premio alla regia a Diego Dezi e Premio alla scenografia a Enrico Sampaolesi, sempre per la produzione di Macerata;

 Premio come migliore attore a Francesco Arzone della Compagnia «La Formica» per l'interpretazione del personaggio di Pozzo;

Premio speciale per i costumi a Maria Pennacchio del «Gruppo del Pierrot» di Napoli.
 La Giuria non ha inteso assegnare il premio per la migliore attrice.



Le attività del Morlacchi

1 Centro Studi e Documentazione dello Spettacolo del Teatro Stabile dell'Umbria è una biblioteca specializzata e un archivio audiovisivo, tra i migliori in Italia, interamente dedicati al teatro, alla musica, al cinema. Un centro con sede al numero 19 in Piazza Morlacchi a Perugia, dove poter leggere e richiedere in prestito oltre 9.000 volumi, dove poter consultare 35 riviste italiane e straniere e dove poter godere della visione di oltre 2.500 titoli in videocassetta. Un ampio spazio, poi, è riservato esclusivamente alla lettura e alla consultazione. La biblioteca possiede, inoltre, due fondi storici di notevole rilevanza: il Fondo Trotta per la Musica e il Fondo Carancini per il Teatro e il Cinema. Per quanto concerne la videoteca, questa offre un elenco completo di titoli sulle produzioni teatrali, sulle opere liriche e sui concerti. Le proiezioni avvengono, su prenotazione, in forma individuale o collettiva. Dal 1980 il Centro organizza conversazioni sulla Storia del Teatro: sotto l'etichetta «Università dello spettatore», ha curato un ciclo di lezioni gratuite e per tutti. In questi incontri il professor Sergio Ragni, docente di Storia del Teatro Italiano all'Università per Stranieri di Perugia, ha raccontato l'evoluzione del Teatro Italiano dalle origini fino a Goldoni. Il prossimo anno, l'iniziativa proseguirà occupandosi del Teatro Italiano dall'800 ad oggi. Non solo, accanto a dibattiti su temi di interesse culturale e sociale, il critico Gianfranco Capitta e il direttore del Teatro Stabile dell'Umbria Franco Ruggeri hanno proposto stimolanti conversazioni con le figure chiave della stagione di prosa, nell'ambito dell'appuntamento, presso il Teatro Morlacchi, «Interviste nel foyer».



La rassegna di Macerata

¥ i è conclusa il 3 dicembre scorso al Teatro Lauro Rossi di Macerata la Rassegna nazionale d'arte drammatica «Angelo Perugini», da ventisette anni appuntamento fisso per il teatro amatoriale grazie all'entusiasmo e alla tenacia della Compagnia «O. Calabresi», che ne cura l'organizzazione e la realizzazione. Alla fase finale, svoltasi tra la metà di ottobre e la fine di novembre, hanno preso parte sei compagnie: da Verona la «Giorgio Totola» con La locandiera di Goldoni, «Estravagario Teatro» con Cercasi tenore di Ludwig (premio ad Alberto Bronzato per la migliore caratterizzazione maschile), e «La formica» con La casa di Bernarda Alba di Garcia Lorca; la «Compagnia del Giullare» di Salerno con Tom Tomato Story di Josè Elia (premio a Teresa Sorrentino per la migliore caratterizzazione femminile), la «Compagnia di Lizzana» con E per questo resisto di Paolo Manfrini (premiato per la migliore regia e per la scenografia, ideata insieme a Sandro Barberi), da Weiss e altri autori; e infine il «Giocoteatro» di Roma con Favolescion di Paolo Quatrocchi e Mauro Cattivelli. Parallelamente si è svolto anche il concorso «La scuola ed il teatro», una sorta di premio per «critici in erba» de-stinato agli studenti della Scuola media superiore. Dopo la cerimonia della premiazione - preceduta dagli interventi, tra gli altri, del sindaco di Macerata Gian Mario Maulo, del direttore del «Lauro Rossi» Claudio Orazi e del direttore artistico della rassegna Pierfrancesco Giannangeli - il Gruppo Te.Ma e la Compagnia «O. Calabresi» hanno presentato fuori concorso, oltre allo spettacolo di apertura Eja! Eja! Eja!, un interessante allestimento del Woyzeck di Büchner. C.C.

CRONACHE

AVEZZANO (AQ) - Per iniziativa del Teatro dei Colori ha preso l'avvio ad Avezzano il Centro di ricerca e pedagogia nello spettacolo, sostenuto dal Dipartimento dello spettacolo della Presidenza del Consiglio dei ministri, dalla Regione Abruzzo, dal Comune di Avezzano, in collaborazione con l'Atam. Il Centro è un esperimento pilota nell'ambito del teatro-scuola e della sua recente rivalutazione a seguito del Protocollo d'intesa fra ministero della Pubblica istruzione, Eti e Dipartimento dello spettacolo.

MILANO - Annunciata dalla stampa per la seconda metà del dicembre scorso, la novità della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa dal titolo La Locandiera di Carlo Goldoni è inciampata nel teatrino dei Marcido: conseguenze..., è stata tolta dal cartellone dell'Umanitaria, dov'era in programma. La compagnia ha spiegato che l'annullamento delle recite è dipeso dalle condizioni finanziarie inaccettabili poste dall'Umanitaria e

AUTRICI IN CONVEGNO A SESTO FIORENTINO

La drammaturgia femminile fa un bilancio del passato

ul tema della memoria, per un bilancio del passato da lanciare sul presente, due giornate di intensa partecipazione, hanno caratterizzato il quarto convegno sulla Drammaturgia delle Donne, organizzato dal Teatro delle Donne diretto da Cristina Ghelli, al Teatro della Limonaia, con la collaborazione della Regione Toscana, della Provincia e dell'assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, e del Comune di Sesto Fiorentino. A differenza delle precedenti edizioni, il convegno si è presentato con una più organica articolazione tematica. «Percorsi drammaturgici» ha inaugurato le sessioni; vi si ricercava una linea attraverso gli anni, una focalizzazione sui contenuti e sugli stili; le autrici presentavano lavori realizzati dagli anni Settanta ad oggi: emergeva anche il tipo di pubblico fruitore, e le sue modificazioni negli anni. Dacia Maraini ha riproposto i temi a lei cari, dal riscatto della prostituta che si rivela matura e ragionatrice, al confronto generazionale di nonna, madre e figlia, dall'amore all'aborto (Veronica Franco, meretrice e scrittora, Mela). Carlina Torta ha recitato dei brani da Manicomio Primavera, tratto dal libro di Clara Sereni, Solo per archi. Maricla Boggio ha ricordato in tre monologhi (Marisa della Magliana, Mamma Eroina, Una moglie-i mesi incantati) tre deceni di protagonismo femminile, dalla maternità alla tossicodipendenza all'aids; infine la mafia nella presa di coscienza degli adolescenti (Gardenia). Sempre per i «percorsi», Dada Morelli, in Madama Flora, e Lucia Poli, da Liquidi a Corpo insegnante, nel suo repertorio da anni. Nuovi testi, in «mises en espace» o letture: Patrizia Conti con Giorno di chiusura, Lorella Paola Betti con Lilith luna nera, Caterina Casini con Il difficile è atterrare, e ancora Stefania Ometto, Donatella Diamanti, Lina Prosa, Licia Maglietta. In anteprima, Non solo per me di Barbara Nativi, regista di Renata Palminiello in un monologo di riflessioni tra l'amore e la malattia, l'esaltazione e la disperazione. Se ne deduce un panorama frastagliato, ricco

La tavola rotonda è il momento delle verità. Non solo le autrici già citate, nel semicerchio del-le sedie in palcoscenico, ma direttrici di teatro – Paola Donati, Teatro Stabile di Parma –, e di compagnia - Saviana Scalfi, Collettivo «Isabella Morra» -, docenti di teatro - Laura Caretti, Università di Siena – , rappresentanti sindacali – Ornella Grassi, per la Sai –, animatrici e insegnanti – Loredana Perissinotto, Comune di Venezia – ed altre ancora. Un'attenzione affettuosa alla presenza «storica» di Judith Malina, testimone insigne di guida carismatica del Living da quasi cinquant'anni. Il problema più sentito è quello del potere decisionale, per far conoscere le opere e consentire un lavoro di affinamento attraverso le prove di palcoscenico, arri-vando ad un pubblico che non sia soltanto delle salette, e non solo composto da donne; ciò che avveniva negli anni Settanta, come esigenza di denuncia e di espressività «forte», ora viene sentito come necessità allargata di comunicazione artistica. Abbiamo cercato, prima di venire a questo convegno, i segni di una drammaturgia femminile anche prima degli anni Settanta: sulla rivista Ridotto, dagli anni Cinquanta ad oggi, i testi di autrici sono più di centoventi; una ventina su Hystrio, negli otto anni della sua esistenza; decine le premiate, tra Idi, Fondi La Pastora, Candoni, Vallecorsi, e così via: rimaste sconosciute quelle più lontane nei decenni, anche se vi si leggono arditi intrecci, in nulla inferiori a quelli di testi venuti alla ribalta, a firma di autori. E si avverte essenziale la presenza, ancora ia termini di eccezione, ma a pari dignità e decisionalità con i soggetti maschili, delle operatrici che lavorano nelle strutture, e dirigono, studiano e insegnano; è a loro che può appoggiarsi – senza discriminazione nei confronti degli au-tori, ma secondo un equilibrio spesso disatteso – un accesso femminile al momento realizzativo, consentendo a quante scrivono di entrare in un ambito artistico senza abbandonare la scelta di contenuti, secondo angolazioni forse differenti rispetto a scritture maschili, ma certo finalizzate a parlare di noi, oggi, nel segno poetico della metafora, che rimane a distinguere il teatro da altre forme di comunicazione verbale. Maricla Boggio

dal comportamento dilatorio del funzionario preposto alla definizione dell'accordo. La Marcido ha esposto le sue ragioni al direttore dell'Umanitaria e ha, in un comunicato alla stampa, indicato «la scorrettezza del comportamento di molti operatori teatrali, maggiormente grave data la crescente difficoltà di trovare spazi a Milano per le compagnie che non vogliono adeguarsi alla produzione commerciale».

MILANO - A dicembre è stato inaugurato il Centro di lettura e documentazione della Fondazione Teatro Carlo Terron, realizzato in collaborazione con la rivista Sipario. Il Centro, che ha sede in via San Marco 34, oltre ai cinquemila volumi di teatro, dispone di una videoteca e di un servizio di consultazione alle reti culturali via Internet.

AREZZO - In occasione del 22° Festival teatrale l'Aretino, ha debuttato a dicembre il musical Due anni dopo. tratto dal romanzo radiofonico di Nizza e Morbelli, i due umoristi che negli anni 1935-37, ispirandosi alle avventure dei quattro moschettieri, diedero vita a una serie di viaggi «fuori epoca» dei personaggi di Dumas. Regista dello spettacolo, prodotto dall'«Associazione Piccolo teatro città di Arezzo», è Antonio Viviani. BOLOGNA - La compagnia Teatroaperto/Teatro Dehon ha debuttato il 26 dicembre scorso con il suo nuovo spettacolo Il borghese gentiluomo di Molière, regia di Luciano Leones, protagonista, nella parte del signor Jourdain, Guido Ferrarini.

FORLÎ - È nato un teatro intitolato a Giovanni Testori. La nuova sala è stata inaugurata il 4 dicembre 1995 con la presentazione del libro di Testori La realtà della pittura, raccolta di scritti di storia e critica d'arte dal '400 al '700 presentata da Carlo Bo e con un dibattito su «Giovanni Testori, quale memoria?», cui ha partecipato Lucila Morlacchi. Al termine della serata lo studio per una messa in atto della Traduzione della Prima lettera ai Corinti di Testori, a cura di Antonio Sixty.

MONTICCHIELLO (SI) - Sono ormai ventinove anni che gli abitanti di questo incantevole borgo toscano, d'estate, scendono in piazza e si mettono in scena con un «autodramma». Quest'anno il Teatro Povero diretto dal regista Andrea Cresti con Alizzardo, titolo del lavoro, ha puntato l'indice sulla febbre dei giochi a premio, dei quiz.



I Teatri «invisibili» a raduno nelle Marche

ovigo, 18 giugno 1995: 34 compagnie teatrali non sovvenzionate (delle circa 200 che in Italia versano in condizioni analoghe) sottoscrivono il documento del Convegno «Il Teatro Esploso», sorto dall'esigenza di riven-dicare individualità e «visibilità» a realtà ormai polverizzate su tutto il territorio nazionale. Dal 15 al 27 dello scorso settembre si è tenuto, conseguenza e risposta a quella necessità, presso i tre comuni marchigiani di San Benedetto del Tronto, Grottammare e Acquaviva Picena, il primo In-contro nazionale dei Teatri invisibili. Quasi 50 gruppi, grazie a un'autoconvocazione che ha con-sapevolmente escluso un criterio preventivo di selezione artistica, hanno messo in scena i loro lavori. Nello svolgersi di un calendario fitto di appuntamenti, supportato da un'efficente struttura organizzativa, quello dei Teatri Invisibili è stato un percorso di ricerca in cui all'alterna qualità degli esiti ha corrisposto un costante impegno a rinnovare un linguaggio teatrale troppo spesso pago di posizioni acquisite. Parlare di «teatro di ricerca» o di realtà fervide ancora «in ombra» suscita sovente studiate e multiformi differenze da parte di chi «visibile» è, per meriti legittimi e acquisiti. Ed è proprio il desiderio di animare una scena volutamente soppressa che ha costituito lo spirito di questo primo incontro.

Dicevamo della qualità alterna: accanto a diversi progetti non ancora giunti alla compiutezza di un esito, si sono distinti lavori frutto di uno studio meditato e consapevole. Le direzioni di ricerca hanno coperto un orizzonte ampissimo: dalla tragedia (radicale nel voler disseppellire le origini del gesto e della parola tragiche, la Cassandra dell'Aura Teatro di Catania) alla rivisitazione di testi chiave del più controverso Novecento (l'allestimento su scritti pasoliniani della Nuova Complesso Camerata di Reggio Emilia o ancora la riproposta da parte del Laboratorio teatrale Re nudo di San Benedetto del Tronto di un Rinoce-ronte in cui le preziose idee scenografiche così come lo studio delle musiche-rumori di scena conferiscono una scomoda ma sempre auspicabile attualità al testo di Ionesco). Non sono mancati spettacoli che hanno tentato esperienze di confine tra danza, musica e uso della parola in una forma di espressione quanto più possibile unitaria (Preludio del Gruppo Laira di Ascoli Piceno e I giar-dini di Kensington del Teatro del Lemming di Rovigo) ed eventi miranti ad un coinvolgimento anche fisico dello spettatore nella scena (Nelle buone notti di giugno del Teatro delle Trasmigrazioni di Torino). Ma è impossibile segnalare tutti i meritevoli risultati di chi - e non vogliamo giocare su un equivoco di linguaggio – non abbandona la ricerca della natura «invisibile» di un Teatro che troppe volte rinuncia alla necessaria alchimia di trasformare professionalità in arte. Vincenzo Maria Oreggia

ROMA - S'intitolava Progetto D'Ambrosi, la manifestazione organizzata dal Teatro dell'Angelo in collaborazione con il Café La MaMa di New York e ideata, per l'appunto, da Dario D'Ambrosi, singolare regista propugnatore del *teatro patologico». Quattro gli spettacoli in programma (18 ottobre-6 dicembre): Un regno per il mio cavallo, liberamente tratto dal Riccardo III di Shakespeare, regia di D'Ambrosi; Japan motion, diretto da Masahiro Kunii, che ha tenuto anche un laboratorio sui combattimenti giapponesi per il palcoscenico; Cascando e Eh Joe da Beckett, regia dell'olandese Erica Bilder; Aguirte, diretto dal colombiano Federico Restrepo. Sei, invece, i seminari, tenuti in gran parte dagli artisti ospiti.

IL TEATRO AMATORIALE

a cura di EVA FRANCHI

Tanto per cambiare: una bizzarra proposta per abolire i «privilegi» degli amatori

ra i vari progetti di rinnovamento che hanno accompagnato le recenti elezioni Siae ho scoperto una bizzarra ricetta, categorica e piuttosto allarmante: si aboliscano, vivaddio, «i privilegi» finora concessi agli Amatori, sparuto gregge che saltuariamente opera in squalificanti sedi parrocchiali senza nulla offrire alla nobile causa della cultura e dell'arte. Ovvero: avete il ghiribizzo di fare i filodrammatici? Pagate, signori, pagate più tasse, strapagate i diritti d'autore. E perché mai? Per risanare, naturalmente. E magari anche per finanziare giovani talenti sconosciuti e squattrinati (ma «professionisti») che vorrebbero mettere in scena grandiose commedie musicali, però non ce la fanno e hanno tanto bisogno di sostegno. Dio mi guardi dal contrastare un intento così generoso, ma perché quel sostegno deve essere pubblico ovvero assistenziale? E perché dovrebbero pagarlo gli Amatori? Non conosco la persona che ha elaborato la proposta in questione, ma senza dissotterrare l'ascia di guerra prendo l'ardire di esporre alcuni chiarimenti con la più totale disponibilità a fornire la relativa documentazione.

1-1 tempi sono cambiati e sono cambiati anche gli oratori, i parroci e soprattutto i Filodrammatici.

2 - Gli Amatori pagano diritti d'autore più che sufficienti talvolta anche eccessivi così come sono vergognosamente tartassati dal fisco sui loro esigui «rimborsi spese» o altrettanto modeste sponsorizzazioni: la somma complessiva significa per l'erario un totale annuo di parecchi miliardi.

3 - La loro attività non è mai «sporadica», ma continuativa, fortemente radicata sul territorio e «socialmente» utile.

4 - Se è vero che esistono gruppi «spontanei» che assolvono solo al compito della socialità, è ugualmente sacrosanto che tanti altri gruppi operano a livello di «volontario pubblico servizio»: sanno curare e istituire laboratori e biblioteche teatrali, operano l'unico credibile decentramento, sfacchinano a conservazione e tutela dei nostri dialetti e della lingua madre, fanno sensate proposte al mondo della scuola e dei giovani, sono attenti alla drammaturgia nazionale contemporanea, riescono a mettere in scena spettacoli di assoluta dignità interpretativa e di grande coralità (comprese le commedie musicali) e dove trovano «gli spazi» arrivano ad alto numero di repliche (da 50 a 100, anche a 150 ed oltre).

5 - Gli Amatori – pur nei loro limiti – sono un esempio concreto di teatro «liberalizzato» che si basa sulla qualità del prodotto e sulla capacità manageriale. Tutto il contrario di tanto teatro pubblico inquinato, lottizzato, parassitario che ha fatto (e continua a fare) dissennato spreco di risorse elargite dall'olimpo partitocratico.

6 - Una costruttiva collaborazione fra Compagnie filodrammatiche ed autori può essere un'occasione «reciproca» di verifica, di crescita, di maturazione: va incoraggiata e non distrutta. Quanto al gentile signore che vuole abolire certi «privilegi» voglia cortesemente riflettere sui seguenti, piccoli esempi. Due punti e a capo.

NOZZE D'ARGENTO A MONTAGNANA E A NAVE

La Compagnia Prototeatro di Montagnana (Padova) – guidata da Piero Dal Prà – compie 25 anni. Nata nel 1971 come gruppo sperimentale interessato particolarmente al linguaggio della gestualità ha all'attivo significative presenze a manifestazioni italiane e straniere. Si distingue per una costante ricerca storica e filologica sul territorio della Bassa Padovana che si risolve nella composizione e messa in scena di opere improntate ad una singolare originalità. Organizza annualmente un laboratorio teatrale e due rassegne (Teatroestate e Cinquesereteatro). Collabora con l'amministrazione comunale per presentare mostre e concerti.

Il Gruppo La Betulla di Nave (Brescia) – per le sue nozze d'argento con il teatro – ha presentato alla Fondazione Civica di Brescia una mostra antologica con il suo repertorio di costumi, fotografie, manifesti, video. La ricorrenza è stata festeggiata dedicando un convegno di studi ad Anton Cechov: relatori il drammaturgo Luigi Lunari e Adriano Dell'Asta, ricercatore di Letteratura russa presso l'Università Cattolica. La compagnia si è impegnata nella messa in scena di Zio Vanja con debutto al San Costanzo di Nave. Scene e costumi di pregevole eleganza. Rispettosa e attenta la regia di Bruno Frusca. Lucidamente orchestrata la recitazione collettiva. Regione e Comune hanno assicurato un patrocinio generoso.

IL CANOVACCIO DI SAN GIOVANNI

Ho già raccontato la bella storia del Teatro di San Giovanni Lupatoto (Verona) e non la ripeterò. Ma vale la pena di ricordare che «il volontariato gratuito» della Compagnia Il Canovaccio diretta da Guido Massella ha garantito la decima edizione di una variegata rassegna che alterna, con saggio equilibrio, filodrammatici e professionisti: l'articolato cartellone è in svolgimento da novembre a marzo. Partecipano, fra gli altri, Paola Pitagora, Enzo Jannacci, Anna Mazzamauro e non si sentono affatto a disaggio. Particolare curioso: il suddetto teatro appartiene alla parrocchia locale, Appunto. E come volevasi dimostrare.



PESARO PREMIA «GIOCOTEATRO» DI ROMA

uello che colpisce, immediatamente, entrando nel Teatro Rossini (elegante, straordinario coprotagonista del festival), è la presenza, costante ed attenta, dei giovani. Dai bambini delle scuole elementari, fino agli universitari, agli studenti-lavoratori, la platea diventa un territorio «colonizzato». Quest'anno la presenza media dei giovani ai dieci spettacoli in cartellone è stata, significativamente, del 39 per cento. E dunque, fanno ancora più male le parole del presidente della manifestazione, Leonardo Luchetti, che nella relazione letta durante la cerimonia di premiazione dell'edizione numero quarantotto ha affermato la volontà degli organizzatori di arrivare al cinquantesimo festival, aggiungendo: «Mancano due edizioni... poi forse il festival abbasserà per sempre il sipario». Bisognerà evitare che questo avvenga: tutto il teatro italiano non può fare a meno della sua vetrina più importante per gli amatori, nata nell'immediato dopoguerra e per ridare unità ad un settore vitale della nostra cultura.

Certamente non possono fare a meno della ribalta del Rossini le compagnie, che da tutto il territorio nazionale inviano le domande di partecipazione alla commissione selezionatrice, guidata dall'appassionato direttore artistico Eva Franchi, che della difesa e valorizzazione degli amatori ha fatto il suo principale impegno. A Pesaro i nostri attori non professionisti offrono sempre il meglio. Le gambe molli prima di affrontare la prova, la concentrazione altissima durante lo spettacolo, la tensione che si scioglie sull'onda dell'applauso: esperienze comuni a chi quel palcoscenico ha cal-

cato, uniche nel loro genere. La rassegna di quest' anno è stata vinta dal Giocoteatro di Roma, che ha proposto la commedia mu-sicale Favolescion di Paolo Quattrocchi e Mauro Cattivelli, per la regia di Claudio Boccaccini. La storia dei personaggi delle favole che si ribellano allo strapotere della televisione ha convinto in pieno la giuria, che ha assegnato ai romani anche premi per la migliore attrice (Alessandra Arcidiacono) e per il miglior testo di autore italiano contemporaneo. Un riconoscimento, quest'ultimo, sul quale si potrebbe discutere. In cartellone a Pesaro, infatti, c'era anche quel Tom Tomato Story, opera prima del giovane giornalista campano José Elia, che si è segnalato per una scrittura originale ed intelligente, applicata ad una commedia comica dalle forti caratterizzazioni e sostenuta da uno studio etnico non scontato (protagonisti del lavoro sono gli italoamericani e il giallo diventa genere di pretesto per una serie di gustose trovate). Questo bel testo, messo nelle mani di Andrea Carraro (vincitore del premio per la mi-glior regia) e degli attori della Compagnia del Giullare di Salerno, acquista il suo spessore spettacolare, la sua dignità di rappresentazione.

Sul festival ha lasciato il segno anche la produzione dell'Estravagario Teatro di Verona, lo spassoso Cercasi tenore, commedia degli equivoci dell'americano Ken Ludwig, nella quale si immagina un celebre tenore sostituito, in segreto e con successo, dal classico «uomo qualunque». Allestimento dai meccanismi perfetti, fa emergere l'alto valore del collettivo e ribadisce la grande bravura di Alberto Bronzato, regista e protagonista dello spettacolo. Pierfrancesco Giannangeli

MILANO - Ha preso il via il 43° anno di attività dei Rabdomanti. Dopo avere organizzato. nell' ottobre 1995 a Cesano Boscone, la terza edizione della «Rassegna d'autunno», hanno presentato al Teatro Filodrammatici la lettura interpretativa di Se ci sei, due tempi di Corradi Grasso e Giovanni Marcuccio, regista Lucio Morelli.

PARLA LA DIRETTRICE DEL FESTIVAL

Perché soltanto classici?

PIERFRANCESCO GIANNANGELI

Va Franchi è il direttore artistico del Festival di Pesaro. Non solo. Il suo impegno, la sua dedizione totale alla causa degli amatori ne fanno, anche e soprattutto, un punto di riferimento nel teatro italiano non professionista.

HYSTRIO - Direttore, che cos'è oggi il Festival di Pesaro?

FRANCHI - La rassegna patisce di una stretta finanziaria fortissima, che blocca le iniziative che vogliamo prendere. Il festival, comunque, continua a mantenere la sua tradizione, ospitando buone compagnie, accuratamente selezionate. Sul fronte artistico, quest'anno gli amatori hanno offerto interessanti segnali di cambiamento, proponendo tentativi rischiosi e coraggiosi e ritornando alla drammaturgia italiana contemporanea.

HY - Qual è il rapporto con il territorio e con le istituzioni culturali e scolastiche del Pesare-

se?

F. - È molto cresciuto il rapporto con le scuole e con il mondo giovanile extrascolastico. Anche se tutte le battaglie non sono vinte: il teatro si riempie solo quando in scena ci sono i classici. Gli insegnanti si sgomentano quando non conoscono l'autore. È un atteggiamento sbagliato, soprattutto nel momento in cui si vuole introdurre il teatro nelle scuole. Certo, sappiamo bene che certe proposte non avranno il grande pubblico, ma continueremo a sostenerle: sono semi per il domani.

HY - Che cosa desidera per il festival del futuro?

F. • Vorrei che il festival non si limitasse ad ospitare i gruppi a Pesaro e basta. Vorrei che potesse prendere iniziative, dare stimoli culturali, offrire – ad esempio – stage ed incontri con personalità importanti del mondo della cultura. Le compagnie, infatti, attualmente non si portano via, oltre al premio, un'autentica verifica critica. Ecco, vorrei arrivare a fare quello che si fa al Festival di Montecarlo. Sarebbe importante, poi, far sorgere una videoteca ed ampliare la biblioteca teatrale che già esiste. Vorremmo fare tutto ciò, ma i fondi sono scarsi. In questo senso, ritengo indecente la pressione fiscale che viene esercitata sul festival e su tutto il mondo amatoriale; è inaccettabile che il contributo di una banca se ne vada per il 40% in tasse. Ma il festival va avanti, ostinatamente, e resiste anche in mezzo a questi grandi problemi.



diretto da Roberto Guicciardini

Stagione di Prosa 1995/1996

Produzioni e coproduzioni

Candido di Voltaire

Rinoceronti di Ionesco (ripresa) Diario ironico dall'esilio di Andò (ripresa) Recidiva ovvero per Copi di Moscato (ripresa)

Le ospitalità (14 Compagnie)

Marivaux - Corneille - Chiti - Rattigan Euripide - Feydeau - Sinagra - Pirandello De Simone - Materic - Ikeda - Eschilo

Corsi di qualificazione professionale Spettacoli per le scuole



LA MULTIMEDIALITÀ A CARPINETO ROMANO

DAL CONCORSO «TEATRO TOTALE» A UN LABORATORIO MULTICODICE

Vincitori su una sessantina di concorrenti sono risultati Aldo Selleri, Maura Del Serra e Fabrizio Caleffi - Un ampio dibattito presenti numerosi autori - Il Comune di Carpineto si affianca alla Camera Rossa per promuovere l'istituzione di un centro permanente sulla creazione multimediale.

FRANCESCA PACI



ella definizione di «teatro totale» è facile far confluire e poi confondere tutta una serie di riferimenti culturali e di progettualità operative che, nell'ottica del moderno villaggio di MacLuhan, rischiano di dissolversi in un indifferenziato Melting Pot.

Ben al di là, però, dell'innovazione della nuova comunicazione orizzontale, il concetto di totalità che abbatte le barriere fra i vari codici linguistici è da sempre uno dei connotati distintivi dell'essenza stessa del teatro.

Non a caso, perciò, un direttore teatrale che proponga l'assegnazione di un premio per la drammaturgia multidirezionale può affermare di non aver certo compiuto «la rivoluzionaria scoperta dell'acqua calda», ma di avere invece riempito uno spazio che, pur mancando nella selezione drammaturgica istituzionale, è però fortemente presente fra le esigenze espressive del teatro.

Domenica 17 settembre 1995, negli spazi verdeggianti di un ameno convento sito in quel di Carpineto Romano, una selezionata giuria composta da Ugo Ronfani, Giovanni Antonucci, Paolo Guzzi, Augusto Giordano, Mario Lunetta, Cesare Milanese e Alfio Petrini, ha consegnato ad Aldo Selleri la prima edizione del Premio di Drammaturgia Intercodice e Multicodice bandita dal teatro romano La Camera Rossa.

Il testo premiato – dal titolo Occhiali, ovvero il caso semplice del Dottor Ray e del Signor Ban che sarà messo in scena dalla compagnia della Camera Rossa e qui stampato a cura della rivista Hystrio – ha ricevuto il riconoscimento della giuria con-

fermando Aldo Selleri quale «autore preparato ed attento alla sperimentazione di un teatro totale in grado di attingere alle finora scarsamente esplorate risorse dei nuovi codici espressivi, con coscienza artistica e con matura vena scenica». A giudizio della giuria, il testo di Selleri con la sua tenuta stilistica costantemente aderente al plot drammaturgico, in un disegno pienamente sequenziale, con i personaggi in bilico fra usualità del reale ed allegoria significante, con l'uso armonico delle varie risorse espressive e sullo sfondo, con l'attenzione accordata ai maestri della scena contemporanea, costituisce un modello di riferimento valido nell'area drammaturgica che era proposta dal bando di concorso.

Parimenti meritevoli sono stati valutati dalla giuria i lavori di Maura Del Serra e di Fabrizio Caleffi, rispettivamente secondo e terzo classificato: un monologo interiore proiettato dalla scena con richiami alla multimedialità per quanto riguarda la prima, e un inserimento post-moderno del mito pirandelliano dei Giganti della montagna per il secondo. A giudizio unanime si è quindi deciso di proporre per la pubblicazione sulla rivista Hystrio-Ricordi il testo Lo spettro della rosa di Maura Del Serra, e per una pubblica lettura drammatizzata, sempre a cura della Camera Rossa, Ilse-Pausen di Fabrizio Caleffi.

Al di là delle facili obiezioni o delle possibili imputazioni alla scelta di un argomento tanto inflazionato come quello che concerne il discorso sulla multimedialità, vale la pena di interrogarsi sul perché, a fronte di un tema tanto banale da sembrare ovvio, specialmente a proposito del teatro, non esistano al momento concreti punti di riferimento cui rivolgersi per trovare l'accesso alla totalità delle potenzialità espressive.

Certo, nella storia del teatro non mancano – ed i riferimenti culturali della giuria lo confermano – modelli esemplari di esperienze in cui i diversi codici sono confluiti in prodotti di sintesi che, superando la babele linguistica, hanno rivelato la possibilità di un esperanto culturale. Cosa ne sarebbe altrimenti delle esperienze che hanno segnato la svolta verso un modo completamente rinnovato di fare teatro? Dall'illusionismo scenico dei Saxe-Meiningen o del naturalismo di Antoine e del Théâtre Libre, del realismo inglese e tedesco e prima fra tutti della lezione del Teatro d'Arte di Konstantin Stanislavskij, per non parlare poi del decennio aureo delle avanguardie storiche e della potenza deflagrante di Antonin Artaud?

Affrontare allora oggi la questione del teatro totale non è solamente necessario in quanto ponte strutturale con le esperienze più significative della rivoluzione teatrale che ha portato alla ribalta la scena contemporanea, ma è soprattutto un atto doveroso nei confronti delle nuove generazioni che alla scrittura drammaturgica si avvicinano ancora come ad un codice a se stante.

Ciò che è emerso infatti dalla premiazione di Carpineto Romano e dall'ampio dibattito che ne è seguito, è stato indubbiamente un reale interesse da parte degli autori intervenuti per l'argomento proposto e, parimenti, una solo parziale comprensione del significato dell'argomento stesso.

L'attenta analisi delle cinquantanove opere presentate, che la giuria ha compiuto in diverse selezioni, ha rivelato una discreta rosa di potenziali drammaturghi multimediali, in possesso di interessanti spunti contenutistici ma nello stesso tempo non tutti provvisti dei mezzi idonei all'espressione globale richie-

sta dalle modalità del bando di concorso.

Sulla base di questa constatazione Alfio Petrini, come direttore della compagnia La Camera Rossa, ha creduto opportuno
lanciare la proposta di una seconda edizione del Premio di
Drammaturgia Intercodice e Multicodice affiancata dalla
creazione di un laboratorio «permanente» in cui gli autori segnalatisi comunque per la validità del proprio lavoro possano
procedere nella creazione testuale, di pari passo con l'evoluzione parallela degli altri linguaggi scenici.

L'aspetto più interessante diverrebbe, in questo caso, non più l'attenzione, comunque da superare, riservata al testo presentato ed alla successiva messa in scena del testo stesso, ma lo stimolo alla creazione di un «canovaccio» su cui gli autori possano progressivamente intervenire con il supporto pratico

di tutti gli altri codici linguistici.

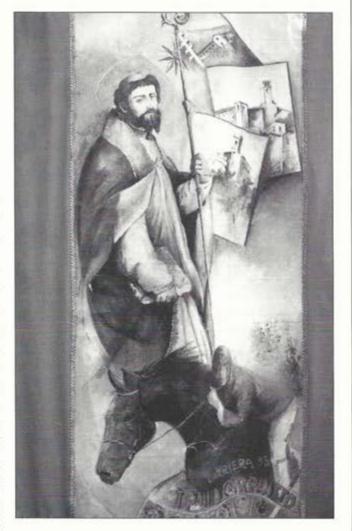
La proposta di un annuale spazio di tal genere unita alla concretezza di questa prima edizione, oltre a riscuotere l'approvazione della giuria stessa nelle persone dei suoi rappresentanti, che per ferma convinzione avevano aderito all'iniziativa di Alfio Petrini, raccoglie l'appoggio «istituzionale» del Comune di Carpineto Romano che, con le parole soddisfatte del giovane sindaco Carella e dell'assessore alla Cultura Cacciotti, si è candidato sin da quest'anno al ruolo di città ospite di una manifestazione che ci si augura divenire in breve tempo un appuntamento ricorrente per le nuove vie della drammaturgia.

Proprio di questi tempi in cui a proposito di multimedialità, virtualità, interazione e multidirezionalità si fa un gran parlare e un gran teorizzare – tempi in cui è già nota a molti la brainmachine americana capace di applicare la realtà virtuale al sonno – l'idea di un teatro che non si fermi alla parola ma che senza ausilio computerizzato, non da escludere ma neppure da presupporre, posa raggiungere gli abissi della globalità espressiva umana, non sembra essere una proposta obsoleta e ridondante; non sembra essere il canto del cigno di un'arte storica ormai agonizzante, ma soprattutto non sembra essere e non è certamente revanchismo culturale anti-progressista: parlano a dimostrazione di questo, gli applausi non specializzati del pubblico attento di Carpineto Romano.

A pag. 88, il Palazzo Pecci prima della sopraelevazione in una stampa del secolo XIX.

Carpineto Romano: paese dell'arte e della cultura

l bello stato» fu la secentesca definizione di Donna Olimpia Aldobrandini per quel suo feudo lepino più tardi conosciuto come la patria del pontefice Leone XIII: Carpineto Romano, in provincia di Roma, posta a cavaliere tra i Lepini di Latina e di Frosinone. Una naturale secolare vocazione alla bellezza, nel verde di questi monti, abbarbicata su di un crinale roccioso, con le sue vie strette segnate da angoli deliziosi, con i suoi portali calcarei, con una sua decina di chiese, che raccolgono i passaggi artistici ed architettonici, dal romanico al gotico cistercense, dal rinascimentale fino alle risultanze di un rinnovato classicismo dell'epoca Leoniana (1878-1903). Una comunità di pastori e contadini, ieri sotto i De Ceccano, i Conti, gli Aldobrandini e i Panfili-Borghesi, che ha saputo consegnare all'arte le chiese di Sant'Agostino, San Pietro, Santa Maria del Popolo (monumento nazionale), San Leone Magno; cumulando autori del calibro di Caravaggio, Simon Vouet, fra' Diego da Tavello, e poi Dupré, Sosnowschi, Lucchetti, Tripisciano. Una pinacoteca secolare, che si invera nella stessa natura incontaminata ove vestigia monastiche e monumentali ripropongono l'opera del pontefice Leone XIII, che volle raccogliere qui nel suo palazzo-museo la memoria del suo lungo pontificato, proiettando Carpineto verso il XX secolo quale ideale centro di arte e cultura. Eredità raccolta, in questi ultimi tempi con celebrazioni e rivalutazioni di un tanto patrimonio, da tutta una popolazione che ha collaborato ai progetti culturali dell'Amministrazione con orgogliosa determinazione. Un vero laboratorio sociologico. Innata vocazione di arte antica in progettualità culturali celebrate ormai oltre i confini dei monti Lepini: il »pallio della carriera» con il suo treno storico, l'«Estate Carpinetana» e i «Concerti al chiostro», un'editoria sempre più convincente. Carpineto un paese con vocazione artistica. Italo Campagna



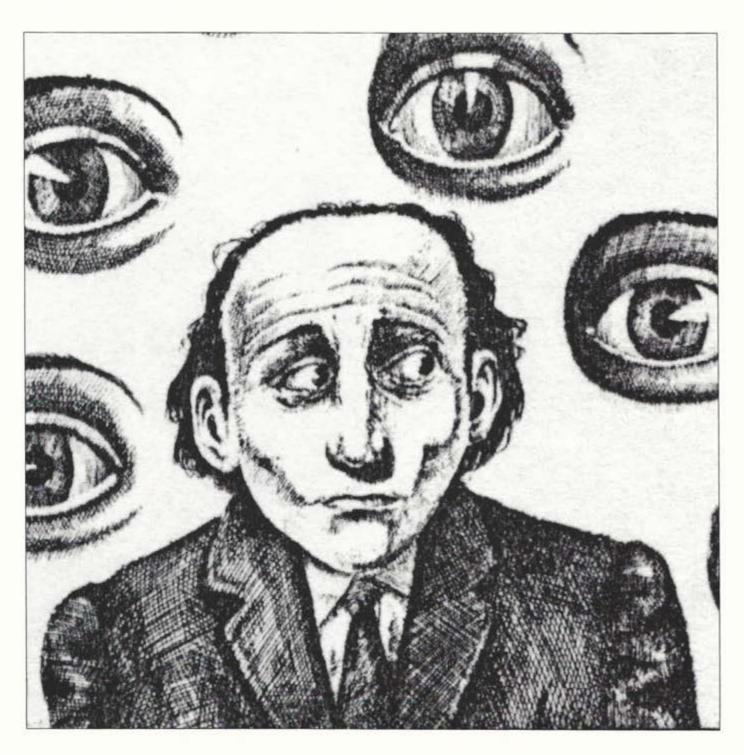
Nella foto il Pallio 1993 dipinto da Orlando Gonnella.



OCCHIALI

OVVERO IL CASO SEMPLICE DEL DOTTOR RAY E DEL SIGNOR BAN

di ALDO SELLERI, testo vincitore del Concorso Teatro Totale «La Camera Rossa»



La scena è composta da un fondale grigio cielo, da due blocchi di cemento senza finestre da un lato, e dal segnale di fermata del

31. Niente altro.

I due blocchi di cemento sono separati l'uno dall'altro, da una strada. La strada trasversale. La fermata del 31 si trova in modo che l'eventuale autobus arrivi dall'orizzonte di scena, che è parallelo alla strada trasversale. Una lama buia tra due dadi neutri, in qualche modo fa della strada trasversale, nella luce accecante dell'estate, l'inconscia via d'una sorte non ben definita.

Quando il sipario si alza - se c'è sipario - la luce dovrebbe prendere corpo lentamente ed arrivare ad una intensità inaspettata per lo spettatore. Bisognerebbe aver subito la tentazione di cercare e di metttersi gli «oc-

chiali» da sole.

Una musica con la luce potrebbe prendere corpo: una musica né triste né allegra, né lenta né veloce, né moderna né antica. Dovrebbe essere una musica ironica ma fatale. L'estate di cui si parla è un'estate molto importante per i personaggi che entreranno in scena. Ma forse loro non lo sanno. Anzi, non sono affatto tenuti a saperlo. L'estate è una stagione amabile e odiosa. Le statistiche dicono che a ferragosto si raggiungono gli indici più alti dei suicidi, degli omicidi, degli uxoricidi, degli infanticidi e degli infarti. Sarà verò?

A sipario alzato, sembra che una scala sia stata dimenticata dagli operai di scena: è una scala che non finisce mai, cioè finisce... fuori scena.

Viene alzata dall'alto con qualche brusio e una forte imprecazione. Appena in tempo:

sta per entrare Ban.

Ban procede spedito verso la fermata del 31. Una invisibile cinepresa obbliga i suoi passi a rallentarsi. A metà percorso un invisibile inaffiatoio lo bagna abbondantemente. Ban porta gli occhiali. La prima cosa che Ban fa è toglirsi gli occhiali. Asciugarli. Ri-

BAN - Ma è questa l'ora di innaffiare i fiori? Non c'è risposta. Ban reclama la sua risposta guardandosi minaccioso intorno. Niente di niente.

BAN - E se stessi andando ad una cerimonia? Eh? Come la mettiamo con la cerimonia?

BAN - Maleducato!

Ban procede la sua camminata in slow motion verso la fermata del 31, ma si muove camminando su se stesso.

BAN - Sono sempre stato un bambino solitario e buono. Mi innaffiano! Sono sempre stato come conscio di me stesso: una specie di consapevolezza, come uno che sa di dare

nell'occhio. Mi innaffiano! VOCE DALL'ALTO - Ehi... tu! Ban si ferma, guarda in alto.

VOCE DALL'ALTO - Come ti chiami? Ban sta zitto.

VOCE DALL'ALTO - Che cosa chiudi?

Chiudi gli occhi? BAN - Ma no, guardo, guardo. VOCE DALL'ALTO - Quando ti dico di guardarmi, non mi guardi giusto. Ban non ci sta più e procede.

BAN - Già già già... VOCE DALL'ALTO - È così che mi tratti? Cosa sarà di te?

BAN - Sto benissimo grazie.

Ban arrivato alla fermata del 31, la sua fer-

PERSONAGGI

BAN, un bambino ormai cresciuto e adulto crociata del auotidiano: abitudinario con istinti schizofrenici ama le sregolatezze della puntualità, le astrazioni della norma; alienato e alienante; vissuto e vivente; un caso: di quelli con poche speranze.

VOCE DALL'ALTO, non è né dio né la sua voce; potrebbe essere la voce ufficiale dell'inconscio collettivo dei personaggi ma l'inconscio non parla: la si consideri un'invenzione ingiustificata e biecamente teatrale. RAY, probabilmente l'analista di Ban, anche se in vacanza e, si sa, gli analisti in vacanza sono comuni mortali e non seduti immortali; non è chiara la ragione del suo cinico pro-

digarsi se non una sadica pietà verso quanto succede in scena.

IL GELATAIO, uno che trascina il suo carretto d'estate e d'inverno, che ama coinvolgersi, filosofo senza cattedra, generoso troppo prodigo di sé, osservatore che vuole tirare avanti: costi quel che costi.

GIOVANNI, non ha avuto fortuna con le donne, è quel tipo d'uomo assediato, espansivo, che vuole parlare sempre di sé e degli altri suoi guai: non sa quanto sia inutile; è attaccato alla sua sedia in senso molto preciso.

mata, attende.

VOCE DALL'ALTO - Dai nell'occhio.

BAN - Mi innaffiano.

VOCE DALL'ALTO - Perché stai lì in mez-20?

BAN - Aspetto il mio autobus. VOCE DALL'ALTO - Ti senti colpevole. BAN - Sono le nove. Sono in ritardo di mezz'ora.

VOCE DALL'ALTO - Ti aspettano.

BAN - Mi innaffiano.

VOCE DALL'ALTO - Il portiere di casa tua è un tipo che si annoia, ma porta una maschera.

BAN - Macché. E sempre allegro, ride, offre gelati ai bambini, fa complimenti alle signore, è una bravissima persona.

VOCE DALL'ALTO - E tu, sei una bravissima persona, tu?

BAN - Basta, mi hai seccato, sei stato tu a innaffiarmi! Se ti piglio... ma non sei che una citazione! Presuntuoso, montato..

VOCE DALL'ALTO - Non hai rispetto, non hai fiducia, io ti volevo aiutare

BAN - Scusa, non volevo, sono me stesso con gli altri a condizione che non sappiano nulla su di me.

VOCE DALL'ALTO - Eh, caro, piacerebbe a tutti, invece essenzialmente si manovra.

BAN - Manovro, non esagerare, cerco di vivere a modo mio.

VOCE DALL'ALTO - Manovri, manovri. BAN - Manovri, manovri.

VOCE DALL'ALTO - Che fai? Mi prendi

BAN - Mi lascio assorbire troppo dai ruoli. Pensa che quando vado dal barbiere mi sento come prigioniero.

VOCE DALL'ALTO - Ti spogliano del tuo anonimato. Ti obbligano a impegnarti. A

prendere sia pure per un momento una forma definita.

BAN - Mi innaffiano i capelli.

VOCE DALL'ALTO - Non si può fare discorsi con te.

BAN - Hai mai provato a trovarti in un posto privo di specchi? A me vengono gli attacchi di claustrofobia. Invece se gli specchi sono in abbondanza, finisco per tenermi compa-

gnia con l'immagine riflessa. VOCE DALL'ALTO - Ah, gloria dello specchio: si hanno sempre tante cose da ab-

bellire e nascondere.

BAN - In casa mia deve esserci uno specchio

per ogni parete.

Arriva all'orizzonte un taxi. Ban è speranzoso. Aguzza gli occhi. Quando il taxi si avvicina, un enorme treno nero lo investe sbucando improvvisamente dalla strada di fianco. Il treno nero esce di scena portandosi dietro la carcassa del taxi. Ban, un po' scosso, si gratta la testa.

BAN - Da mesi, non riesco a prenderne uno. VOCE DALL'ALTO - Hai un aspetto nor-

male... ma c'è dell'altro!

BAN - Ho un aspetto normale... mi innaffiano!

VOCE DALL'ALTO - Perché poi tu debba entrare proprio in quei panni che odi, non riesco a capire.

BAN - È l'unico rifugio contro il pericolo. VOCE DALL'ALTO - Eh, eh, l'infanzia,

BAN - Le manovre consistono nell'evitare di venire scoperto. Hanno numerose varian-

VOCE DALL'ALTO - Già... già... già...

BAN - Già già... lo dico io...

VOCE DALL'ALTO - Sei insopportabile. Me ne vado. Aaaattttenti...

BAN - Maaaarch!

VOCE DALL'ALTO - Maaaarch... lo dico

BAN - Già, già.

VOCE DALL'ALTO - Già, già, già.

Arriva all'orizzonte un carro armato. Ban non sa che fare. Quando il carro armato è ormai vicino, dalla strada trasversale alla fermata del 31, sbuca una interminabile fila di giganteschi cavalieri antichi: rilucenti d'acciaio, argento, ori; armati di tutto punto, portano lunghissime lance da torneo. Il carro armato viene sbattuto fuori scena dalle lance dei cavalieri che escono velocemente dalla stessa parte. Ban si toglie gli occhiali. Si stropiccia gli occhi. Si rimette gli occhiali. Ora, da dove sono usciti i cavalieri, entra il gelataio, spingendo il suo bravo carrettino multicolore; di quelli che non si vedono più.

GELATAIO - Monache... tutti pensano a delle piccole monache, simili a quelle che si vedono in chiesa alle prese con quei terribili bambini da tenere in fila dritti... Invece sono ben altra cosa. (Il gelataio fa un inchino a Ban. Ban fa un inchino al gelataio che lo considera ormai suo unico e possibile interlocutore). Le monache sono bestie di tutto rispetto. Arrivano a pesare anche centocinquanta chili, per un'altezza di due metri. Non faccia come me che avevo scambiato una monaca, vedendola dalla barca, per un sub con i baffi...

BAN - Io non faccio niente.

GELATAIO - Il pelo in faccia è nero o marrone scuro. La pelle, invece, è giallognola, e le enormi mani sono dotate di robusti unghioni. Come al solito il pericolo è l'uomo, anche se oggi nemmeno gli uomini più ag-

AUTOPRESENTAZIONE

La Musa? Una fotocopiatrice Xerox

ALDO SELLERI

Tel marzo del 1908, Herman Hesse scriveva: «La mia macchina per scrivere mi è diventata indispensabile. È americana, ottima, comodissima, con cinque anni di garanzia...». Nel novembre del 1985, Umberto Eco scrive: «Il romanziere deve poter scrivere seguendo l'ispirazione, senza che il sistema (del suo personal) si fermi e gli dica che non ha più spazio sul disco...». La scrittura da manuale si fa dattiloscrittura, e da dattiloscrittura si fa video-scrittura o scrittura per computer. Non c'è da stupirsi che si facciano esperimenti, con i nuovi mezzi elettronici, anche su testi teatrali. Occhiali è nato da una fotocopiatrice Xerox, con l'aiuto di un paio di occhiali Rayban, un foglio di carta bianco e una Olivetti Studio 44. L'oggetto, così consueto, diventava nell'isolamento della fotocopia, un simbolo ora ironico ora blandamente minaccioso. L'accoppiamento del visuale a brevi frasi, didascalie singole o multiple, trasformava l'icona in un testo di poesia visuale o, se preferite, in un testo verbo-visivo. L'esperimento venne dilatato in vari «pezzi» che vennero esposti in alcune mostre di poesia visuale. E la raccolta seriale venne trasformata prima in una proiezione multivisiva (con colonna sonora sincronizzata) e poi edita in volume (Tam Tam) con prefazione di Michele Rak: «Occhiali è stato il primo testo di questo genere (multivisivo) in Italia... questa spettacolarizzazione muta radicalmente i valori e i sensi del testo... Il pubblico d'uno spettacolo è molto diverso dal lettore solitario». Da questo commento al testo teatrale il passo era breve. Il limbo Xerox diventa il limbo scena invaso da oggetti-simbolo in movimento. La tecnica della multivision dà alla regia uno strumento di grande poesia, ma niente «tecnicismi», per carità! Sarebbe riduttivo per il testo che vive della sua autonomia. Non è la tecnica che fa teatro: è il teatro che si serve della tecnica. E poi, teatro per quale pubblico? Quello passivo della tv o quello attivo del teatro? La scena fredda del video-spettatore è molto diversa dalla scena calda del pubblico teatrale. Ma attraverso il rinnovamento del linguaggio scenico e la volontà di creare, si può provare a scuotere il corpo addormentato della video-società. Aspettando i Godot dell'autore italiano: scena e regista.

guerriti si sognerebbero di far del male ad uno dei questi rarissimi e splendidi esemplari. Tanto loro scappano al minimo rumore sospetto.

BAN - I rumori non piacciono nemmeno a

GELATAIO - Sul far dell'alba o al tramonto: è l'ora migliore per trovarle.

BAN - Grazie del consiglio. Ci penserò. Il gelataio con un inchino a Ban, che ricambia, esce di scena, Entra Ray. Porta gli stessi occhiali di Ban. Anche il modo di vestire è

molto simile. Ha un enorme megafono in mano che appoggia a terra. Ban guarda il megafono. Guarda in alto. Sorride come qualcuno che abbia capito qualcosa o riconosciuto un vecchio amico.

BAN - Dottor Ray ...

Ray si mette accanto a Ban, alla fermata del 31, con accanto il megafono. All'orizzonte qualcuno, non visto, spinge in scena una sedia. Ci sta seduto un uomo legato ed imbavagliato. Anche lui porta gli occhiali. Ray e Ban guardano il nuovo venuto con assoluta indifferenza: non turba il paesaggio. L'attenzione di Ban è concentrata sul megafono di Ray. Ray, indifferente, in silenzio, attende come Ban. Alla fermata del 31.

BAN - Dottor Ray ...

RAY - Signor... signor? BAN - È la prima volta che l'incontro per strada. Forse dovrei far finta di niente.

RAY - Ma perché non mi ricordo di lei? Dove ci siamo incontrati?

BAN - Da lei, da lei dottore, come non ricorda? La finestra. La finestra sul giardino. Da

RAY - Ah, là, già... già... BAN - Già... già... lo dico io.

RAY - Già, lo dice lei. E già, dove altro poteva essere? Ne è passato del tempo.

BAN - Due giorni. RAY - Vuole scherzare! Ban estrae un libretto di note.

BAN - Ne sono certo. C'è scritto.

RAY - Non vuol dire.

Ray si toglie gli occhiali e guarda con sospetto Ban. Poi si rimette gli occhiali, facendo «no no» con la testa.

BAN - Non mi riconosce per via degli oc-

Ban si toglie gli occhiali e subito li rimette. RAY - Non la riconosco e basta.

BAN - Ci deve essere un errore. Io la conosco bene. Lei è il dottor Ray, abita a due passi da qui, al numero 5, secondo piano, e il suo soggiorno dà su un parco interno che vedo regolarmente ogni volta che vengo da lei, cioè due volte alla settimana. Sul parco potrei scrivere un romanzo, ma sarebbe noio-

RAY - Questo può darsi. BAN - Mi riconosce.

RAY - Può darsi che un romanzo su un par-

co possa essere noioso. Per il resto, non si tratta della stessa persona.

BAN - Vuol farmi credere che non sono io o che non è lei?

RAY - (Si toglie gli occhiali e se li rimette). Uno dei due casi non è da escludersi. Comunque, oggi sono in vacanza.

BAN - Non capisco. Ci conosciamo bene. Da tanto ormai. Ricordo che la prima volta ho parlato solo io. Una noia. Sentirmi parla-

re e vedermi riflesso sul vetro della finestra del soggiorno. Io stavo là, di fuori, e stavo lì, di dentro, seduto. Non facevo che parlare

RAY - Sesso?

BAN - Visto che è lei?

RAY - Non è questo il punto: di sesso parlia-

Nel cielo appare un aereoplanino: sembra uno di quelli che volano senza motore. Ray e Ban s'incantano a guardarlo. Sbuca dalla strada laterale un aereoplano gigantesco, da guerra. Si scontra con l'aereoplanino e lo sbatte fuori scena, scomparendo anche lui. Ray e Ban si guardano perplessi. Fanno un gesto con mani come dire «brutti tempi».

Alzano gli occhi al cielo. BAN - Allora non sarebbe lei?

RAY - Ha d'accendere? BAN - Estraendo un accendino. Sicuro. Certo. Come no!

RAY - Accendendo la sigaretta. Grazie. L'uomo imbavagliato lancia grida soffocate. Muovendosi sulla sedia, rischia di cade-

re in avanti. Rimane in bilico. Si riaggiusta. Tace. Ray fuma con soddisfazione. Ban lo guarda, ormai incerto.

RAY - Insomma lei mi ha riconosciuto e mi conoscerebbe.

BAN - Se no, come avrei fatto?

RAY - Questo lo sa lei.

BAN - Non lo so. Cioè è naturale che l'abbia riconosciuto se la conosco.

RAY - E con le mie vacanze come la mettiamo? Chiariamolo subito: anch'io faccio va-

BAN - La sua vacanza cosa c'entra con la nostra reciproca conoscenza?

RAY - Sta di fatto che da tre settimane, non sto più a casa mia, perché sono in vacanza. Anche ora mi trovo da un'altra parte.

BAN - Ah, questo non è possibile perché non sarebbe qui.

RAY - Questo lo dice lei, che ha appena ammesso di non saperlo, prima.

BAN - Ma se le ho acceso una sigaretta!? RAY - (Buttando via la sigaretta. E mo-strando le mani vuote) È vero, questo è vero. Anche se la sigaretta non c'è più.

BAN - D'accordo. Già già già... Come crede meglio, sarà come dice lei, già già già... Però...

RAY - Però?

BAN - Però io ricordo con precisione l'albero che si vede dal soggiorno di casa sua. Entra quasi nella stanza, e a me sembrava di stare là appeso, mentre parlavo con lei, sì lei, seduto di fronte a me.

RAY - Sono in vacanza da tre settimane. Escludo di trovarmi qui. Posso mostrarle il biglietto dell'aereo e la carta d'imbarco.

BAN - Forse sta per partire e crede di essere già partito.

RAY - Se stessi per partire avrei una valigia. BAN - Questo è vero, non ha valigie.

RAY - (Aprendo le braccia rassegnato) Non tengo valigie.

BAN - L'albero. L'albero c'era. E io parlavo di sesso. Ad esempio le raccontavo della

mia prima amante, quella lontana cugina di Como. Andò esattamente così... Eravamo sul terrazzo, mentre in casa facevano una festa di compleanno, e, sul terrazzo, spingen-do contro la ringhiera... si ricorda? Con sotto tutta la gente che passava... mi sta ad ascoltare?

RAY - Mi parla di cose che non mi riguardano affatto. Sono fatti suoi. Ne abbiamo due

scatole così, del vostro sesso!

BAN - Scusi. Non mi sembrava di dire niente di male. In fin dei conti sul terrazzo non è successo quasi niente... Come avrei potuto?

Con tutta la gente che passava..

L'uomo legato alla sedia si divincola ed emette grida soffocate. Ancora una volta sta per cadere, facendo oscillare la sedia avanti ed indietro. Ray e Ban guardano le oscillazioni della sedia come assistessero ad una partita di tennis.

RAY - Non mi riguarda. Mi dice cose che non mi riguardano.

BAN - Ah sì? eh! E allora, allora... come la

mettiamo con il megafono?

All'orizzonte appare la punta d'una barca, poi la barca intera, la barca procede verso i due. L'uomo legato alla sedia, accentua le oscillazioni come per chiedere aiuto a quelli della barca. La barca si avvicina sempre di più alla fermata del 31, quando dalla strada trasversale, sbuca imponente un transatlantico che sperona la barchetta e la trascina fuori scena. Ban e Ray si guardano con una certa controllata paura, si potrebbero abbracciare, ma non lo fanno. L'uomo legato alla sedia, spossato, si arresta e si piega su se stesso.

RAY - Mi porto sempre un megafono in vacanza. È utile in caso di naufragio.

BAN - Già... già... già...

RAY - Il classico imprevisto delle vacanze.

BAN - Già... già... E con chi ho parlato io, eh, con chi ho parlato prima? Con dio?

RAY - Questo lo sa lei.

BAN - E a casa sua, eh, con chi ho parlato io, eh, a casa sua?

RAY - (Puntando il dito sull'uomo legato) Toh, l'avranno rapito.

BAN - Il classico imprevisto delle vacanze. RAY - Bisognerebbe chiamare qualcuno,

non pensa?

BAN - Mettersi subito in contatto con la famiglia.

RAY - Bravo, e il numero telefonico?

BAN - Sull'elenco.

RAY - I bar sono chiusi a ferragosto.

BAN - Già... già... già...

RAY - Proprio durante le vacanze, mi doveva capitare!

BAN - Anche con la mia cugina di Como. Capitò durante le vacanze.

RAY - Le ho già detto che non mi riguarda. BAN - (Prende di scatto il megafono e parla dal megafono). Però è stato ad ascoltare quella volta. E come... era là, seduto, ed io, seduto di fronte e fuori, attaccato all'albero, le raccontavo di come mia cugina...

L'uomo legato alla sedia cade indietro e rimane legato a terra con le gambe in alto. Ray e Ban lo guardano, si guardano.

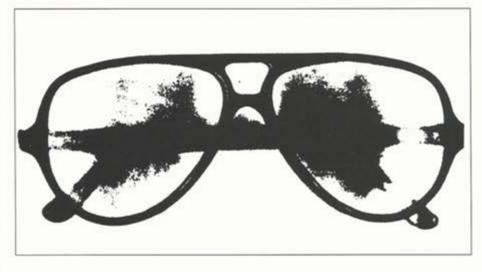
RAY - Deve far subito qualcosa: lei non è in vacanza...

Ban corre a rialzare l'uomo legato nella posizione di prima, gli rimette a posto gli occhiali che hanno una lente rotta, ritorna al suo posto accanto a Ray.

BAN - Ecco, ora sta dritto.

RAY - Non capisco come.

BAN - Cosa?



RAY - Come si è arrivati a questo punto.

BAN - Allude a me?

RAY - Lei, non la conosco.

BAN - Colpa degli occhiali.

RAY - Come farà?

BAN-Io?

RAY - Lui, con una lente rotta?

BAN - Dovrà guardare chiudendo un oc-

RAY - Non dica sciocchezze: basta andare dall'ottico.

BAN - È ferragosto.

RAY - Queste vacanze...

BAN - Io ... io ... lo slego!

RAY - Stia molto attento a quello che fa. E alle conseguenze.

BAN - Non sente come soffre!

RAY - Non la facevo così... cattolico.

L'uomo legato cade in avanti: gli occhiali gli schizzano via. Ray raccoglie gli occhiali e li guarda.

RAY - Una lente è rimasta intera, anche con il secondo botto.

BAN - Così ci vedrà da una parte.

RAY - Adesso non ci vede proprio con il viso schiacciato a terra.

BAN - Gli rimetta gli occhiali. RAY - Prima dovrei tirarlo su.

BAN - Non vorrà lasciarlo così.

RAY - Non vorrà che mi rovini le vacanze.

BAN - Lo tiro su io, per la seconda volta?

RAY - Sia uomo.

BAN - Questo me l'ha già detto di fronte all'albero: allora è lei!

RAY - È solo un modo di dire... Non vuole dire niente... Gli occhiali li porto alla polizia. Ci penseranno loro.

BAN - Bravo. Telefoni.

RAY - Già: è ferragosto. Già... già...

BAN - Già già... lo dico io...

RAY - Se lo dice lei...

BAN - Lo tiro su io, ma gli occhiali glieli rimette lei!

RAY - Le mie vacanze vanno di male in peg-

BAN - Allora, io lo tiro su: uno... Lei gli infila gli occhiali: due... Okkayyy?

RAY - Ooookkkaayyy!!!

Ban lo tira su.

BAN - Uno!!

Ray gli infila gli occhiali. RAY - Due!!

Tutto ritorna come prima.

BAN - È stato bravo.

RAY - Un semplice atto d'umanità.

BAN - Il culo di mia cugina era umano.

RAY - Non capisco perché mi parla in questo modo.

BAN - Potrei ripeterle per filo e per segno, tutto quanto le ho detto due giorni fa e descriverle l'albero nelle sfumature del colore delle sue foglie: una per una.

RAY - Esagerato.

BAN - Una per una.

RAY - Impossibile.

BAN - Per filo e per segno anche le rughe della corteccia.

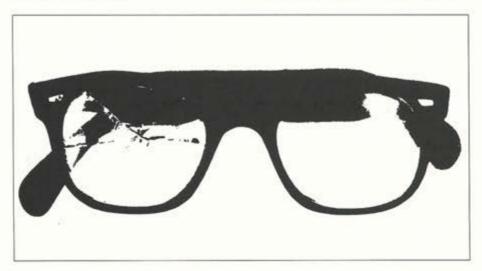
RAY - La corteccia cerebrale?

BAN - Quella dell'albero che si vede dal soggiorno di casa sua. Lei è... disumano!

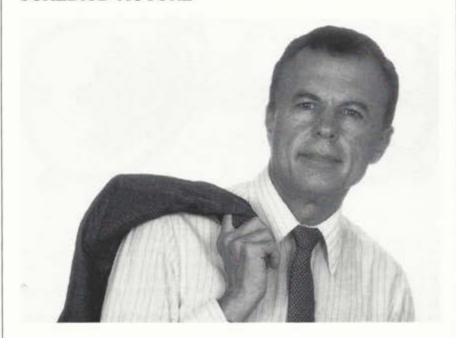
RAY - In vacanza non faccio polemiche.

BAN - Io gli tolgo il bavaglio. RAY - Attento a quello che fa!

Ritorna in scena il Gelataio. Guarda con at-



SCHEDA D'AUTORE



LDO SELLERI, copywriter di professione, vive e lavora a Milano. Il suo primo radiodramma Gioco di specchi in un vecchio caffé di provincia è prodotto da Rai Radio Uno con la regia di Gilberto Visintin e con Giustino Durano interprete (1977). Segue Teatro a domicilio, radiodramma prodotto prima da Rai Radio Uno, ancora con la regia di Gilberto Visintin, e poi da Orf 1, la radio nazionale austriaca. Da Teatro a domicilio è tratto il film di Carlo Lizzani La casa del tappeto giallo, con Erland Josephson, Milena Vukotic e Vittorio Mezzogiorno (1983). Nel 1981 è vincitore, insieme alla Cooperativa Teatro Musica, del Premio Riccione per il progetto di spettacolo con La confessione d'Isidora... fatta a pezzi, rappresentato lo stesso anno al Teatro Testoni di Bologna con la regia di Gerardo Vignoli. È del 1983 il radiodramma Mobili d'occasione per topi solitari prodotto da Rai Radio Due con la regia di Marco Licalsi, con Omero Antonutti e Vittorio Franceschi interpreti. Nel 1994 vince il «Premio speciale per la sperimentazione radiofonica Armando Bortolotto» al Premio Candoni-Arta Terme con Famiglia graduale in campo da tennis. Nel 1995 vince il primo premio al Premio nazionale di drammaturgia multicodice e intercodice «Teatro Totale» con Occhiali, ovvero il caso semplice del dottor Ray e del signor Ban.

tenzione l'uomo legato: si ferma per un attimo, poi prosegue verso la fermata del 31.

GELATAIO - (A Ray e Ban, riferendosi all'uomo legato) Chissà! Quello che è certo, è che, da buon capofamiglia, una volta al posto di lavoro, sta zitto. Certo che se protesta, assomiglierà ad un tuono. Noi uomini normali non abbiamo ancora capito bene perché il capofamiglia reagisca in questo modo terrificante.

GELATAIO - Forse è un richiamo per gli altri, visto che al richiamo del capofamiglia tutti i capofamiglia rispondono con un coro di ruggiti da far accapponare la pelle! Ed è subito sciopero...

RAY - (Al Gelataio con tono professorale) Qualche studioso moderno definisce il capofamiglia innocuo, pigro e vigliacco.

BAN - Chissà lui come si sente con questi bei discorsi sul suo conto!

L'uomo legato, sospetto capofamiglia, riprende a oscillare in maniera vertiginosa. Ray, Ban e il Gelataio seguono le oscillazioni con attenta partecipazione. Perfettamente immobili.

VOCE DALL'ALTO - Rivendico un atto

umano...

I tre guardano verso l'alto. L'uomo legato alla sedia cerca di puntare il capo al cielo anche se malamente.

VOCE DALL'ALTO - Vendico un atto

I tre sono ormai sull'attenti. L'uomo legato alla sedia con un balzo deciso cade in avanti con un forte tonfo.

VOCE DALL'ALTO - Umano...

Il Gelataio, spaventatissimo, corre fuori di scena con il suo carretto di gelati.

VOCE DALL'ALTO - Un atto umano... Ban rialza l'uomo, togliendoli corde e bavaglio.

GIOVANNI - (Tirando un sospiro di sollievo) Sua cugina abita ancora a Como?

BAN - Non so. S'è sposata quindici anni fa. RAY - Non fanno che pensare a quello.

GIOVANNI - Chiedevo tanto per chiedere. BAN - Se lo sapessi glielo direi, sa. Ci penso anch'io, qualche volta. Ma con i treni è così complicato.

GIOVANNI - Troppi scioperi.

RAY - Per fortuna sono in vacanza e non ho da pensare a queste cose.

Giovanni, l'ex-uomo legato, sta facendo respirazioni per riattivare la circolazione. La sedia sta dove l'abbiamo lasciata. La voce dall'alto, tace. Per un attimo tutto quanto importa sono gli esercizi ginnici di Giovan-

GIOVANNI - Ho sempre avuto un debole per le donne che non conosco. Più sono lontane, più mi piacciono.

BAN - Deve godere di un'ottima vista.

GIOVANNI - (Con gli occhiali rotti in mano) Beh... non mi lamento.

RAY - Si faccia sostituire al più presto la lente rotta: può ferire.

BAN - È anche un fatto estetico.

GIOVANNI - Certo. Questione di prospetti-

RAY - Ben detto, due lenti vedono meglio di

BAN - Ma come è finito su quella sedia? GIOVANNI - Le dirò: non è colpa mia.

RAY - Lo sospettavo.

BAN - Quindi un atto coercitivo fatto ai suoi danni per trattenerla in questo luogo dove lei non vuole.

GIOVANNI - È una storia lunga.

RAY - (Si toglie l'abito che indossa in un lampo; rimane in costume da bagno) Ne approfitto per prendere un po' di sole: magari mi abbronzo. (Si sdraia accanto al megafo-

BAN - Allora, si può pensare a tutto. GIOVANNI - Mi chiamo Giovanni, e le donne, le donne, e le donne...

BAN - E le donne ...?

GIOVANNI - Le donne mi hanno stufato! BAN - Ah! Credevo che le piacessero...

GIOVANNI - Sì, sì, mi piacevano, se questo è il suo punto di vista. Naturalmente il mio, è più personale.

BAN - È stata una donna a legarla a quella

RAY - (Cambiando posizione) La situazione comincia a scottare.

GIOVANNI - Nessuna donna mi ha legato. Sono io che mi sono fatto legare.

BAN - Uno strano senso dell'umorismo. GIOVANNI - Non c'erano alternative. Ne andava della mia salute.

BAN - Un modo dunque per sottrarsi alle furie amorose

GIOVANNI - Diciamo un modo per crearmi

RAY - (Si rialza e si rimette in un battibaleno gli abiti che si era tolto) Situazione scot-

BAN - Un alibi per cosa?

GIOVANNI - Colpa dell'orario d'ufficio.

BAN - Comprensibilissimo.

GIOVANNI - Tutti i santi giorni.

BAN - Tutti?

GIOVANNI - Tutti.

RAY - È la voce del padrone.

VOCE DALL'ALTO - La paura più grande è di amare e di essere amati.

BAN - Già... già... già... GIOVANNI - Ma che vuole quello? Deve sempre rompere le scatole a noi? Ma io, io, io quasi...

RAY - È la voce del padrone. GIOVANNI - L'amavo. Oh, come l'amavo. BAN - L'amava. Il padrone?

GIOVANNI - Era sempre là. Ferma, statuaria. Con quel suo sorriso enigmatico.

RAY - L'enigma della statua.

BAN - Bel padrone.

GIOVANNI - Le parlavo, non rispondeva. Ogni giorno. La situazione diventò presto insostenibile in quella breve mezz'ora dalle tredici alle tredici e trenta, alla stanza centoquarantatré dell'undicesimo piano.

RAY - Così, caro Giovanni, avrebbe deciso di farsi legare alla fermata del 31 per non rivederla più dalle tredici alle tredici e trenta, alla stanza centoquarantatré dell'undicesimo piano?

BAN - Siamo matti? Sarebbe un gesto eroico il suo?

GIOVANNI - Ma no, questa volta no, ho fatto molto di più... per amore.

RAY - Questa storia mi incuriosisce. Rinuncio al mio primo tuffo per ascoltarla. Mi tufferò più tardi.

GIOVANNI - Non c'era scelta: o lei o io. All'orizzonte appare una cabina della teleferica. Scende lentamente, minacciosamente, verso la fermata del 31. I tre la guardano senza particolare interesse.

VOCÉ DALL'ALTO - Vietato l'accesso alle persone non autorizzate. Prima di entrare indossare gli elmetti.

BAN - Già... già... già... VOCE DALL'ALTO - Il dentro è il fuori. GIOVANNI - (Alla voce) Comincio a odiarti per le terribili cazzate che dici.

VOCE DALL'ALTO - Non contano le parole. Conta lo spazio tra una parola e l'altra. RAY - Non è colpa sua: è così buona.

GIOVANNI - Faccio male a pensare che è responsabile delle cose che dice?

VOCE DALL'ALTO - La realtà non è soggettiva né oggettiva. È duplice. In un'intersecazione che sfugge.

BAN - Si sente che hai studiato!

Nel frattempo la cabina della teleferica è quasi arrivata alla fermata del 31, quando... dalla via trasversale, esce di colpo un enorme autocamion che si scontra con la teleferica e si trascina via tutto, uscendo di scena. Rassegnazione dei tre.

RAY - È meglio che vada a tuffarmi.

GIOVANNI - Aspetti... le devo dire la mia storia. Facendomi legare ed imbavagliare, mi mettevo in una posizione assolutamente insospettabile.

BAN - Chiarissimo.

RAY - Una posizione obbligata, oserei dire. GIOVANNI - Esatto. Così facendo, suo padre non avrebbe potuto accusarmi del bam-

RAY - E già, c'è anche il bambino.

BAN - E già, c'è anche il bambino, lo dico

RAY - L'ho detto appena io.

BAN - Ma non doveva dirlo. E già...

RAY - Già, ha ragione.

GIOVANNI - Signori. Coraggio. Se volete proprio aiutarmi, ora dovreste imbavagliarmi come prima e legarmi a quella sedia. Solo così mi sentirò al sicuro da lei e da lui.

BAN - Da lui?

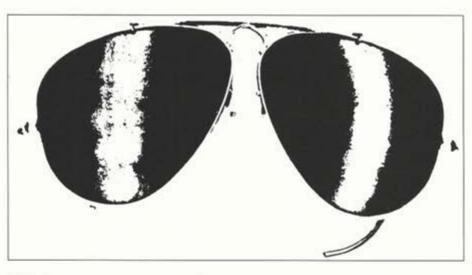
RAY - Il padre, per la storia del figlio.

BAN - Quale figlio?

RAY - Il bambino che ha avuto da lei. Glielo avevo detto di non intromettersi: altro che sequestro! È una storia d'amore...

BAN - Poco attuale. Non esce in prima pagi-

All'orizzonte spunta la sagoma inconfondibile di un autobus. I tre, immobili alla fermata del 31, guardano l'autobus che sta per arrivare. Essi sanno perfettamente che cosa rappresenta l'autobus. E l'autobus si avvicina sempre di più. L'autobus è quasi arrivato, quando dalla strada trasversale, un autobus identico ma di doppie dimensioni, investe l'autobus e lo trascina fuori scena, I tre sanno ormai che cosa li attende.



RAY - Bene, bene. Andrei anche a tuffarmi. (Senza muoversi)

GIOVANNI - Legatemi, legatemi prima.

RAY - Rischio di fare tardi. (Prende il suo megafono e sembra voler uscire di scena. Esita)

BAN - (A Ray) Avevo sospettato per quel megafono.

RAY - Lei è fatto così. Non si fida. È quel tipo di persona.

BAN - Ci vediamo la prossima settimana.

RAY - Vado a tuffarmi. (Esce per la via trasversale. Si tuffa. Rumori di uno che nuota). GIOVANNI - (A Ban) Potrebbe legarmi lei. BAN - È quel tipo di persona, lei, che aspetta sempre dagli altri la soluzione. Troppo comodo. Faccia da sé. Impari. Si dia da fa-

GIOVANNI - Ma come faccio a legarmi da solo?

BAN - Questo è un altro problema. Io, il mio atto umano, l'ho già fatto.

GIOVANNI - Le sto chiedendo di farmi una semplice cortesia.

BAN - Se mi cercano, risponda che non c'ero. Se la innaffiano... si asciughi.

GIOVANNI - Speravo che fossimo diventati amici.

BAN - Per maggiori informazioni, telefonare al 116. Ho fretta. Devo andare. Mi aspet-

GIOVANNI - Ti credevo un amico.

Ban esce per la via trasversale. Rumori ingigantiti dei suoi passi che si allontanano. Giovanni, e la sua sedia. Sono fermi en-

GIOVANNI - Mia madre era una donna gra-

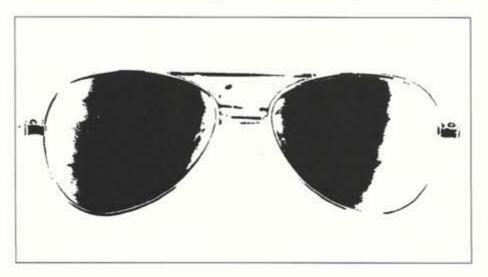
ziosa, curata nel vestire, e le piaceva farsi ammirare. Cioè faceva piacere a mio padre, che le regalava dei vestiti ogni volta che poteva ed era molto contento di farsi vedere insieme alla sua bella moglie. Mia madre era una donna proprio graziosa...

Entra in scena il Gelatato con il suo carrettino. Guarda Giovanni. Capisce tutto.

GELATAIO - Vuole essere legato alla sua

GIOVANNI - La ringrazio. Lei sì che è cor-

Il Gelataio lega premurosamente Giovanni alla sua sedia. La imbavaglia. Gli mette gli occhiali. Poi si ferma alla fermata del 31. Aspetta l'autobus. Non sa, Stanco di aspettare, il Gelataio prende la strada trasversale. In scena rimane Giovanni legato alla sua sedia. La sedia comincia ad oscillare: Giovanni vorrebbe essere slegato, ma è solo ed imbavagliato. Comincia a nevicare. Nevica, nevica... E mentre nevica la scena si trasforma a vista... Scompaiono i blocchi di cemento ... Scompare la strada trasversale ... Rimane lo stecco del 31 ma s'inclina come per un improvviso, secco, colpo di vento... Appare un albero lontano: tanto lontano che quasi non si vede: Giovanni, legato ed imbavagliato alla sua sedia, si dondola penosamente producendo sottili scricchiolii. È tutto bianco di neve...Una piccola tenda da campo viene spinta in scena: dalla tenda un russare leggero, interrotto da singhiozzi. Entra in scena il Gelataio, ora vestito da caldarrostaro: è sempre lui, ma porta vistosi occhiali, di cui è particolarmente fiero. È cambiato il carretto, è cambiato lui, con i



suoi bei occhiali. Da questo momento in poi, sarà soltanto lui a portarli; esattamente l'opposto di prima. Quando lui, il Gelataio, era l'unico a non averli... Il Gelataio, con sussiego, slega Giovanni. E mentre Giovanni si massaggia le braccia e le gambe indolenzite, pulisce vistosamente i suoi bei occhiali nuovi.

GIOVANNI - Sono anni ormai che non la vedo. Non la ricordo quasi più. E mi comincia a dar fastidio. Sai, allora la vedevo regolarmente: quell'ora, quella stanza, quel piano. Eravamo costanti, allora. Ehhh...

GELATAIO - Ehhh...

GIOVANNI - Ehhh... l'amavo quella testona. Non mi diceva mai niente. Nemmeno una mezza parola. Un'unica volta mi ha detto tre sillabe.

GELATAIO - Ti a-mo.

GIOVANNI - No. Bam-bi-no. Una storia dolorosa. Mi sono dovuto difendere.

GELATAIO - Anche un po' noiosa come storia. Ha del... fatiscente.

GIOVANNI - Ouesto, a me, non lo dovevi dire. Non me lo dovevi dire proprio, hai ca-

GELATAIO - Una storia noiosa, come tutti gli amori che non vogliono finire.

GIOVANNI -Attento a te. Attento. In qualche modo sono ancora là, con lei, e in qualche altro modo sono anche qui con te. Sia ben chiaro: sono qui e sono là.... E tu, sta at-

GELATAIO - Io che invece non sono là, non sono nemmeno qui. Oggi le mie castagne non le puoi mangiare perché non ci possono

GIOVANNI - (Prendendo una manciata di castagne) Sono qui e sono là. Prima o dopo dovrai arrenderti a questa circostanza.

GELATAIO - Beh, continuo il giro. Ci vediamo dopo. Ti devo legare?

GIOVANNI - No, oggi no. Mi leghi quando ritorni. Ho voglia di fiutare il pericolo oggi. GELATAIO - Tutte a me, mi devono capitare. Caldarroste, caldarroste, caldarroste...

(Esce di scena) GIOVANNI - Ehhh... alla fine è sempre lei a vincere. Stava troppo zitta.

Entra in scena Ray, sbucando fuori dalla piccola tenda da campo che sta accanto alla fermata del 31.

RAY - Ahhh. Come ho dormito bene! Ciao, Giovanni. Non ti sei fatto legare, oggi? GIOVANNI - Oggi, più tardi.

RAY - Bravo, fai bene, non devi aver paura. Un giorno ritorni da quelli e la metti giù dura, glielo dici il fatto loro.

GIÓVANNI - Non è questo. Avevo voglia di sgranchirmi un po'. Fa freddo. La neve. Entra in scena Ban, sbucando fuori dalla stessa tenda.

BAN - Senza paura Giovanni. E stata la tua donna, e c'è di mezzo un figlio.

GIOVANNI - Lasciate stare voi due. Per il momento rimango qui. Ho soltanto deciso di prolungare la mia ora di ginnastica, non ho scelto di cambiar vita, capito!

BAN - Dovrei tacere.

RAY - Già.

BAN - ... Già dovrei tacere.

RAY - E taci.

BAN - Vorrei tacere.

RAY - ... Dici sempre così. BAN - Vorrei che la mia lingua si mangiasse le parole che dico mentre stanno per uscire: «zzzggnnzzzgn»...

RAY - Chissà che non ci riesca prima o poi. BAN -... Invece è un vomito irrefrenabile.

RAY - Vomito: Voghera, Milano, Torino.

BAN - Insomma non mi stai ad ascoltare.

RAY - Stai dicendo qualcosa? BAN - Più parlo e meno m'ascolti.

GIOVANNI - Ha sempre fatto così! BAN - Prima faceva finta di non riconoscermi. Adesso non mi vuol ascoltare. (A Ray) Se stessi zitto, potrei avere la tua comprensione?

RAY - Provaci. Ma zitto.

Ban salta addosso a Ray. Si azzuffano, Ray - più forte - comincia a picchiare Ban con un certo metodo. Giovanni a stento li sepa-

BAN - Non sto dicendo niente. Già già. Così fra una parola definitiva, silenzio, e la banalità d'un intermezzo, parola, sono un per-sonaggio fuori moda. Non si usa più. Già già. Non uso più.

RAY - Già già: fuori. Finita e finito.

BAN - Già già lo dico io, lo dico io, lo dico

Giovanni corre a separarli ancora.

RAY - Perché ti arrabbi? Non serve a niente

BAN - Non me ne frega niente. Non ho bisogno di niente. Tranne che di continuare a parlare. Produrre parole: parlo dunque sono. Questo dà senso alla mia vita.

GIOVANNI - Imbavagliatemi, legatemi, ho freddo, mi ritorna la paura, verrà a prendermi, vorrà vendicarsi per la figlia, del bambino. Ho paura: legatemi.

RAY - Sai che non lo possiamo fare.

BAN - Non è nei patti.

GIOVANNI - Da quando quella maledetta voce ci ha abbandonato, qui non succede più niente. Non è più successo niente. Stiamo ad aspettare un autobus che non arriverà mai

RAY - Hai perso l'autobus...

BAN - Hai perso l'autobus... GIOVANNI - Abbiamo perso l'autobus.

RAY - Dobbiamo illuderci.

BAN - In qualche modo ce la faremo: ritorneranno prima o poi. Ti ricordi l'aereo? Aveva uno scudo con la croce... duca di Calabria... si chiamava...

RAY - Di Sicilia.

BAN - Di Calabria.

RAY - Di Sicilia: lo si capiva anche dallo scudo con le arance.

BAN - Già già... di Calabria.

RAY - Guarda che interrompo la conversazione.

BAN - Sai benissimo che è impossibile.

RAY - Vedremo. BAN - Ne parleremo.

RAY - Non sei mai sazio.

BAN - Sei appeso al filo della mia voce. Pensa a quanta soddisfazione la mia lingua prova, mentre staccandosi dal palato produce il suono che forma una parola che raggiunge le tue orecchie che le trasmettono al cervello e tu, tu, tu rispondi.

RAY - Sei pazzo.

BAN - Non credi al dialogo.

RAY - Sei pazzo.

BAN - Non credi al ritorno della Voce.

RAY - Zitto.

BAN - Lei ci può salvare. Può avvertire qualcuno. Ci verranno a prendere.

RAY - Ah! La voce non è dio e anche se lo fosse, ah ah, io non sono credente!

BAN - Ci siamo. Con la scusa che la Voce non si fa più sentire e con il pretesto che sei ateo, dobbiamo rimanere qui.

RAY - Sarei il primo ad andarmene.

BAN - Vorrei che le mie parole diventasse-

ro pallottole dentro il tuo cervello guasto. RAY - Il primo autobus che passa, ti lascio per sempre.

GIOVANNI - Il primo autobus che passa...

BAN - Hai voglia di scherzare... RAY - Vi lascio voi due... qui.

BAN - Ti conquisterò alla parola, e finalmente penserai a quello che dici una buona

RAY - Vi preparo un caffé? GIOVANNI - È ancora presto.

RAY - Vorrei tanto farlo tacere. GIOVANNI - C'è un modo solo... Parlargli. RAY - Non ho voglia, non ho voglia...

GIOVANNI - Un giorno o l'altro ci riusci-

BAN - Già già, ci riuscirà.

GIOVANNI - (A Ban) Non giocare con i suoi sentimenti. Ho vista buona, io. Sono fatto di carne. Mi ricordo com'era l'aereoplano. C'era scritto duca di Toscana.

RAY - Duca di Sicilia.

BAN - Non giocate con i miei sentimenti. Anch'io sono di carne.

RAY - Credevo di parole.

BAN - Non sfidarmi, Non sfidarmi, Odio quando mi sbattono in faccia la realtà.

RAY - Credevo che tu odiassi la tua infan-

BAN - Odio anche l'infanzia: con le sue case, le sue persone, quell'inutile mondo di impotenza che comincia con la madre.

RAY - Questo utile vagito del passato... BAN - No. Si dovrebbe incominciare con la vecchiaia e ringiovanire continuamente. Aspirare all'infanzia: questa sarebbe vita. Ma senza raggiungerla mai: un ringiovanimento a vita. Constatare allo specchio il proprio abbellimento e sentire nella mente la perdita del passato: un passato già acquistato ma senza averlo avuto. Soltanto dato: dato... Ah, se tu mi ascoltassi...

RAY - Pensa. I capelli bianchi che diventano neri. La schiena curva che ritorna dritta... Sei pazzo... volete ancora il caffè?

All'orizzonte scoppia una musica... È la marcia dei carabinieri. I tre ne rimangono sbigottiti: aguzzano gli occhi verso dove proviene la musica. Si intravvedono nel bianco le punte dei pennacchi rossi. Piccole macchie di colore. Forse un'illusione. La musica raggiunge il suo apice, poi smette di netto. I tre si guardano, senza una parola.

RAY - (Dopo una lunga pausa) Volete ancora il caffé?

BAN - Non ne ho più voglia.

RAY - Potevi dirlo subito.

BAN - All'ultimo momento o te ne saresti dimenticato o avresti trovato una scusa.

RAY - Quanta fiducia.

GIOVANNI - Mai prendersela, uomini coraggiosi!

BAN - Zitta, puttana.

GIOVANNI - Puttana non me l'avevi mai

BAN - Puttana, puttana.

GIOVANNI - Sto sempre su quella sedia. RAY - Va bene. Vi preparo un buon caffé.

BAN - Grazie.

GIOVANNI - Molto gentile.

RAY - (Preparando il caffé) Chi l'avrebbe detto che sarebbe finita così fra di noi... Ricordo che qui c'era vita, movimento, azione: passavano treni, carri armati, cavalieri antichi, autobus, taxi... te-le-fe-ri-che..

GIOVANNI - Bianche nuvole macchiate d'azzurro.

BAN - Soli e lune: a dozzine.

RAY - ...Improvvisamente qui s'è fatto

freddo, silenzio, il nulla... e noi tre... la vita ha preso un giro di vite...

GIOVANNI - La vita prende in giro la vita eh eh...

BAN - Le nostre vite sono prese in giro...

RAY - Ricordo un albero di fronte a quella che era la mia casa d'una volta... lavoravo allora... e quell'albero segnava le mie ore come un orologio, a me sembrava che si muovesse costantemente, di sera quasi toccava terra... ogni mattina, alzandomi, credevo di riconoscere in quell'albero non dico dio, ma una presenza che non potevo controllare, razionalizzare, come una presenza superiore... era come se potessi appoggiarmi a qualcosa di cui potevo fidarmi, una forza misteriosa che si trasmetteva a me. Così passavano i giorni una volta. Prima di arrivare

BAN - Adesso te lo ricordi l'albero. Anche tu parli, ora, e come parli! Ti senti mancare il terreno sotto i piedi ormai... Parli perché non puoi fare altro che parlare!

RAY - (Commosso) Chi l'avrebbe detto che sarebbe finita così fra di noi... io, che ero in vacanza, al mare...

GIOVANNI - Non è mai cominciata: altro

BAN - Colpa d'una distrazione. Un imprevisto... Un banale incidente stradale pluriripetitivo. E poi c'è stato quello che c'è stato.

RAY - Non tirare fuori quella storia.

BAN - Non dovrei? Non è il momento diplomaticamente giusto? Sta forse per arrivare un autobus?

RAY - (Servendo con compunzione il caffé) Quanto zucchero?

GIOVANNI - Due, grazie. E il tempo è in-

BAN - Uno, grazie. Non la volete sentire, eh, quella bella storia...

RAY - A me sembra che faccia bello.

GIOVANNI - Ti sbagli: sta per nevicare di

RAY - Forse questa città ha meteorologie diverse. Comunque sono senza ombrello... GIOVANNI - Lo dimentichi sempre.

BAN - Ero là quando l'ammazzavano: l'ho visto morire come un cane!

RAY - Hai ragione Giovanni, nevicherà. GIOVANNI - Avevi ragione tu, farà bello.

BAN - Vi date sempre ragione voi due, ma non era bello con tutto quel sangue che gli usciva di bocca.

GIOVANNI - Non era mica il tuo, di sangue.

BAN - Mi ha fatto senso.

RAY - Ti avrà eccitato, vorrai dire.

BAN - Eccitato? Già già già...

RAY - Eccitato, punto.

BAN - Ecco come mi sistemi, tu. Un tipo eccitabile, non c'è niente di peggio, già già, e poi, non c'è niente di peggio.

GIOVANNI - Io, l'ho letto sui giornali.

BAN - Con tutti i giornali che arrivano da queste parti! GIOVANNI - Io, non l'ho letto sui giorna-

BAN - Puoi ben dirlo, è successo là, a dieci metri...

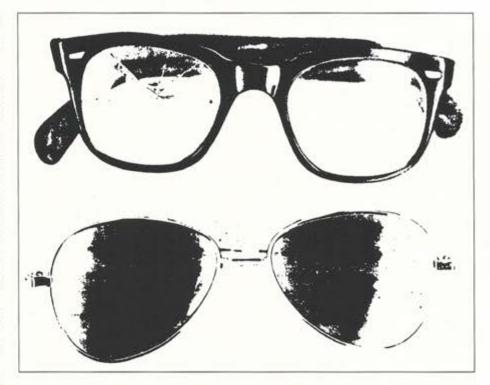
RAY - Esageri sempre.

BAN - Lo vedi che con te non si può parlare. GIOVANNI - ... Piantarla: ecco cosa dovreste fare. Piantarla una buona volta per tutte!

BAN - E se mi rapassi a zero? RAY - Non va più di moda.

GIOVANNI - E dove lo trovi un barbiere aperto?

BAN - Ogni tanto mi date dei buoni consigli.



GIOVANNI - Li chiami consigli? È che lui si interessa di moda.

RAY - Ed è un fatto che dalle nostre parti, i barbieri o non ci sono o non aprono mai.

BAN - ... Speravo nel vostro interesse disinteressato. Ci contavo anche quella volta, sulla vostra solidarietà u-ma-na.

GIOVANNI - (A Ray) Lui, disinteressato? Ah, ah...

RAY - (A Giovanni) Vorrei vedere te. Te, vorrei vedere.

BAN - Guardate che vi prendo sul serio. RAY - ...Daì, non essere volgare.

GIOVANNI - Con te, non si sa mai dove si va a finire

BAN - Quella volta, io solo, io ho cercato... RAY - Non vale, lo stesso gioco! Che cattivi siamo stati e tutte quelle balle... È il presente, il presente, miei cari, che si mangia tutto e noi qui, come tre teste... di cavolo.

BAN - Almeno siamo in buona compagnia. GIOVANNI - Quella volta ero legato alla mia sedia. Sissignori, come un salame. Faceva freddo, ho cercato di slegarmi, ma non ci sono riuscito. Non potevo fare altro anche se avessi voluto. Non ho responsabilità.

BAN - Ti sei fatto legare, quando hai sentito cosa c'era nell'aria. Hai fiuto tu, sei una vol-

RAY - ...Sei asfissiante con questa storia che ti ossessiona... ma lo sai qual è il colmo dell'amarezza?

GIOVANNI - Lo sai qual è il colmo dell'amarezza?

BAN - ... No, vi prego, il colmo no...

RAY - Il colmo dell'amarezza è un elefante che per digerire deve bersi un barile di fernet e poi dice al barista: un altro, corretto.

Ray e Giovanni scoppiano a ridere mentre Ban li guarda serio.

BAN - Queste freddure, riservale ai tuoi amici.

RAY - Non ho amici.

GIOVANNI - Non toccare quel tasto.

BAN - Macché tasto e tasto... dice freddure di merda!

GIOVANNI - Era tanto per riderci sopra! RAY - Per tenerci su ci vorrebbe una gru! Giovanni e Ray si rimettono a ridere come prima. Ban li guarda serio.

BAN - Divertente, bravi, spiritosi, ridete... E l'avete lasciato morire come un cane. Mi hai trattenuto tu, (A Ray) e io che sbavavo per poterlo salvare. ... A pochi metri da noi... Bastava tirare dei sassi, ecco, se avessimo tirato dei sassi si sarebbe salvato. Quelli, per paura di essere scoperti, se ne sarebbero andati. Invece mi hai tenuto fermo! Non lo conoscevo, ma, mentre moriva, gli ho voluto bene come ad un fratello.

RAY - Sei un tipo eccitabile. Avrebbero ucciso anche noi, erano in troppi. Non si poteva rischiare; erano armati, altro che sassi! Gli abbiamo dato una onesta sepoltura. Abbiamo scavato per lui, abbiamo sudato per lui, anche Giovanni nel suo tempo libero. E ogni domenica, gli portiamo i fiori.

GIOVANNI - Ogni domenica gli portiamo i fiori.

BAN - L'abbiamo lasciato morire come un

RAY - E questa, sarebbe divertente secondo te?

GIOVANNI - Non fa nemmeno rima.

Improvvisamente una figura femminile appare all'orizzonte della scena. Dapprima è indistinta, poi gradualmente, attraverso un dosato gioco di luci, prende corpo e lineamenti. Il vento le delinea il corpo. Le solleva le vesti. Lei è come indifferente. I tre la guardano come fosse quello che è: un'apparizione.

FIGURA FEMMINILE - È imbarazzante per me non riuscire a capire perché lui non ha risposto alle mie numerose lettere. È scomparso, volatizzato, quasi vorrei che non ci fosse mai stato. Nelle mie lettere gli chiedevo di stare con me, di vivere con me. Dovrebbe aver ricevuto ormai sette lettere nell'arco di altrettanti mesi e penso che riconoscerà la mia disponibilità nei suoi confronti. Ti ho inviato il mio ultimo avviso. Se non eri d'accordo avresti dovuto scrivermi. (La luce attorno alla figura di donna, gradualmente si abbassa fino a spegnersi) Se non eri d'accordo avresti dovuto scrivermi. La figura femminile è scomparsa. I tre si guardano. Giovanni butta via delle lettere.

Ray e Ban lo guardano in silenzio, quasi complici.

RAY - (Rischiarandosi la voce) Uno di questi giorni, andiamo tutti al cinema.

GIOVANNI - Io, come faccio?

RAY - Ti spingo la sedia.

BAN - È tanto che non vado al cinema. GIOVANNI - Andiamo a vedere una commedia brillante, all'italiana.

RAY - Meglio di no, fanno piangere. BAN - Meglio una commedia inglese. GIOVANNI - Italiana: si ride, si ride.

RAY - No, non fanno ridere. BAN - Meglio inglese.

GIOVANNI - È che non state attenti alle battute. È che non vi accontentate mai.

RAY - Accontentarsi è un po' morire. BAN - Morire è accontentarsi troppo.

RAY - Cioè chi si accontenta, muore un po' alla volta.

GIOVANNI - Bravi, bravi: faccio corna. RAY - O più semplicemente, la morte è una forma d'accontentamento parziale.

BAN - ... Troppo filosofico. GIOVANNI - Accordiamoci sul fatto che

nessuno si accontenta di morire. BAN - Accordiamoci, và.

RAY - Accordarsi? Non vale, mai! Rischiamo di arrivare ad una conclusione.

GIOVANNI - No. Questo proprio no. Meglio morti.

BAN - Faccio corna.

RAY - Quello che voi due non volete capire è che nel mondo animale, di due bestie ce n'è sempre una che mangia l'altra.

GIOVANNI - Ma io vivo nel mondo spirituale. Sono un'invenzione...

BAN - ...animale!

RAY - Viviamo in un mondo animale e aspiriamo a qualcosa che chiamiamo spirituale; tanto per non ammettere che siamo animali aspiranti al ruolo bestiale, ma con la coscienza d'impiccio.

GIOVANNI - L'invisibile coscienza. BAN - (A Ray, puntandogli il pugno) Perché

mi hai impedito di salvarlo? Perché, bestia! RAY - (Fermo, di fronte a Ban, sicuro) Sono più forte di te. E tu lo sai.

GIÔVANNI - (Si mette vicíno a Ban) Sei il più forte, tu?

Entra in scena con il suo carretto di caldarroste il Gelataio. Sembra affaticato, ed è arrivato proprio al momento giusto.

GELATAIO - Mi chiedo spesso se meriti fumare quaranta sigarette al giorno per avere la soddisfazione di parlare con voi alla fine della mia fumogena giornata lavorativa. Ci vuole qualcosa di forte. C'è niente in casa? BAN - Lo chiedi a noi?

RAY - Sei tu che vieni e vai. Noi stiamo sempre al nostro posto.

GIOVANNI - Sei arrivato appena in tempo. Ho voglia di riposarmi. È ora di legarmi alla sedia.

GELATAIO - Speravo che aveste in casa qualcosa di forte: ho la gola secca.

RAY - Non fare il buffone anche tu, non è giornata.

GELATAIO - Whisky doppio con ghiaccio, molto ghiaccio, in bicchiere alto.

BAN - Buffone, sei solo un buffone. GIOVANNI - Legami sù, non perdiamo altro tempo.

tro tempo.

GELATAIO - Almeno con te trovo il modo di farti felice.

RAY - Quando imparerai a far le cose in silenzio?

GELATAIO - Sono un uomo anch'io, portami rispetto. GIOVANNI - Quello che mi manca sono gli occhiali, gli occhiali che avevo una volta. Ci vedevo così bene.

GELATAIO - I miei non te li posso dare. Se no, non ci vedo io.

GIOVANNI - È giusto: te li metti quando ne hai bisogno; te li togli quando non ti servono più. Adesso legami, mi sentirò meglio.

Il Gelataio lega Giovanni alla sua sedia e lo imbavaglia come se accudisse ad un bambino.

GELATAIO - (A Giovanni, come una ninna nanna) Sono i tuoi occhiali. Sono la forza che ti fa vedere le stelle lontane, sono la pazienza che ti fa guardare un fuoco che si accende lentamente, sono la speranza che ti fa scoprire il sole che sta per sorgere. Sono i tuoi occhiali.

RAY - (A Ban) E tu sei le mie orecchie. Mi fanno male a forza di sentirti.

BAN - (A Ray) E tu sei la mia bocca. Che non sta mai chiusa. Crepa!

RAY - (A Ban) E come secondo desiderio?

BAN - Crepare io.

RAY - Hai problemi, tu.

BAN - Non li ho. Con te faccio finta d'averli per non essere di meno.

RAY - Ti manca la fantasia. Se tu avessi fantasia, saresti un uomo di genio.

BAN - Le tue solite polemiche. Non voglio complimenti.

RAY - Nessuna polemica. Adesso me ne vado, questa volta.

BAÑ - Sì, te ne vai: voglio vedere, io! E con chi parlo, poi? Lui s'è fatto legare ed imbavagliare, non vedi?

GELATAIO - (Ha appena finito di legare Giovanni) Parfum autentico!

GELATAIO - (Estraendo una boccetta) Creato per una santa alla fonte dove è stata uccisa, è il profumo più adatto alle... vergini.

BAN - (Gli strappa il profumo e annusa) A me sembra che puzzi un po' troppo... (Passa la boccetta a Ray)

RAY - Va bene per te.

GELATAIO - Ridatemi il mio profumo. RAY - Un attimo.

BAN - Lo stai versando tutto.

GELATAIO - Con quello che mi costa! BAN - Sarà anche costato ma puzza.

Balletto dei tre all'inseguimento della boccetta. Il profumo passa vorticosamente di mano in mano, finché inevitabilmente, cade e si rompe

GELATAIO - (A Ray) Questa te la faccio pagare.

RAY - L'essenza non appartiene al suo proprietario.

GELATAIO - Il profumo era mio, altro che storie!

RAY - Tu e il tuo corpo fornite semplicemente il gancio al quale verrà appeso per qualche tempo un certo prodotto collettivo. GELATAIO - Ridammi i soldi, almeno.

RAY - Soggiaci alle tue brame migliori... GELATAIO - I soldi...

RAY - ...O a quelle peggiori...

Il Gelataio continua ad incalzare Ray, che afferra una paletta dal carretto delle caldarroste, e, come per difendersi ma insieme attaccare, dà una gran botta in testa al Gelataio. Cade per terra mentre Ray rimane in piedi indifferente.

RAY - ... E soprattutto: perisci!

Ban s'abbassa a sentire il cuore e il polso del Gelataio rimasto a terra. Alza gli occhi a Ray. Chiude gli occhi al Gelataio.

BAN - Andato.

RAY - Fatalità.

BAN - Così ti chiami?

RAY - Volevo calmarlo.

BAN - L'hai calmato.

RAY - Era un tipo eccitabile: andava, veni-

Giovanni, imbavagliato e legato alla sedia, ha visto tutto. Comincia ad oscillare con violenza. Ray e Ban fanno finta di niente.

BAN - Bisognerà sotterrarlo.

RAY - Come l'altro.

BAN - Quello però non lo conoscevamo.

RAY - La terra è uguale per tutti.

BAN - (Riferendosi a Giovanni) E di lui cosa facciamo?

RAY - Per adesso lo lasciamo legato.

BAN - Morirà.

RAY - Lo seppelliremo.

BAN - Questo posto diventerà un cimitero. RAY - Ogni società civile sotterra i suoi morti.

BAN - Rimarremo noi due soli.

RAY - Lo siamo sempre stati.

BAN - Ti metti là, come allo specchio. E mi
parli come un attore mentre si strucca. Non
si capisce mai se sei tu che parli o il personaggio che interpretavi prima.

RAY - Io, parlare allo specchio? Sei pazzo. A me piace parlare al caffé, con gli amici.

BAN - Non hai amici e non puoi andare a nessun caffé. Puoi stare qui, parlare con me.

RAY - Uffa, mi fai diventare una muffa.

BAN - Dovrei ridere?

RAY - Io rido.

Ban ha in mano la paletta e dà un colpo in fronte a Ray che cade di schianto. Ban non si scompone. In piedi lo guarda, dall'alto in basso.

BAN - Non mi piace quando ridi. (...) Che avrei fatto per essere come te! Eri così sicuro di quello che dicevi, come estasiato dal semplice fatto di poter esistere. Ora sei soltanto un pigmeo, una pianta secca. Speravo di poterti assomigliare. L'immagine che ho di me, ha da fare con il sapone e non mi lavo mai abbastanza. Sono brutto, sgraziato, non ce la farò mai.

Segni disperati di Giovanni per slegarsi. Ban trascina il corpo di Ray vicino a quello del Gelataio e cerca di ricoprire i corpi con la neve.

BAN - È meglio una calza strappata che una calza rattoppata. Alla fine è sempre la morte a vincere.

Giovanni sulla sedia si agita. Ban in piedi punta un dito al cielo.

BAN - Tu parlavi una volta.

Ban si mette in ginocchio. Trema senza pregare. Trema dalla paura. La luce lentamente si spegne mentre Giovanni, sulla sedia, accelera il ritmo delle sue oscillazioni. Una scala scende dall'alto, ma Ban non la può vedere.

FINE

Le illustrazioni del testo sono tratte da «Occhiali» di Aldo Selleri, Tam Tam edizioni, 1981.



PREMIO NAZIONALE TEATRALE CITTÀ DI REGGIO CALABRIA

1º EDIZIONE 1995/96

BANDO DI CONCORSO

L'Associazione Culturale «Il Carro di Tespi», con sede in Reggio Calabria (Corso Garibaldi n. 154, C.A.P. 89125, Tel./Fax 0965-26439), col patrocinio di: Regione Calabria, Provincia, Comune, Camera di Commercio e Azienda di Promozione Turistica di Reggio Calabria, bandisce un concorso nazionale a premi per testi teatrali inediti di autori italiani (tali da rappresentare uno spettacolo completo), che saranno selezionati tra quelli presentati ogni anno, mediante il giudizio della Giuria appositamente nominata.

COMPOSIZIONE GIURIA

La Giuria è composta da: Presidente Ugo Ronfani (Presidente Ass. Naz. Critici Teatrali); Vicepresidente Renzo Tian (Commissario Ente Teatrale Italiano); Segretario Ornella Vannetti (Organizzatrice Teatrale); componenti: Luigi Squarzina (Regista), Turi Ferro (Attore), Ugo Pagliai (Attore), Paola Gassman (Attrice), Paola Pitagora (Attrice), Maurizio Panici (Dir. Teatro «Argot» - Roma), Maria Festa (Poetessa), Vincenzo Bonaventura (Caporedattore «Gazzetta del Sud»), Giuseppe Barbera (Presidente Ass. Culturale «Il Carro di Tespi»).

IL PREMIO È SUDDIVISO IN TRE SEZIONI:

Premio per il miglior testo sezione nazionale Premio per il miglior testo sezione giovani Premio per il miglior testo di autore calabrese

L. 10 milioni L. 5 milioni

L. 5 milioni, produzione, allestimento e distribuzione

Il Premio per il miglior testo di autore calabrese, oltre al compenso in denaro prevede, se possibile, la produzione o coproduzione dell'opera da parte di una compagnia composta da attori formati annualmente con appositi stages, organizzati e curati in ambito regionale dalla «Il Carro di Tespi», nonché la distribuzione sul territorio nazionale.

REGOLAMENTO

Art. 1 - Il Premio è suddiviso in tre sezioni e si rivolge ad autori di nazionalità italiana concorrenti con testi inediti e mai rappresentati

Premio per il miglior testo sezione nazionale. Potranno partecipare al concorso autori che abbiano compiuto i ventuno anni di età alla data di scadenza del bando.

Premio per il miglior testo sezione giovani. Potranno partecipare al concorso autori che non abbiano compiuto il trentesimo anno di età alla data di scadenza del bando e che abbiano scelto esplicitamente di concorrere in questa sezione.

Premio per il miglior testo di autore calabrese. Potranno partecipare al concorso autori che siano nati in Calabria o che siano residenti nella regione da almeno dieci anni alla data di scadenza del bando.

ART. 2 - I testi dovranno essere tali da consentire l'allestimento di uno spettacolo comple-

ART. 3 - Il Premio avrà scadenza annuale. La Giuria, composta da 12 esperti, sarà nominata annualmente dall'Associazione «Il Carro di Tespi», sentito il parere del Presidente. I suoi componenti saranno scelti tra critici, registi, attori, scrittori e operatori teatrali. Il Presidente e il Segretario rimarranno in carica tre anni. Un membro dell'Associazione «Il Carro di Tespi» farà parte di diritto della Giuria. I componenti la Giuria potronno essere riconfermati. In caso di rinuncia o recesso da parte di uno dei membri, si provvederà alla sua sostituzione.

Art. 4 - Entro il mese di attobre di ogni anno il Bando di Concorso sarà trasmesso dal Comune di Reggio Calabria alle Regioni perché venga pubblicato sul Bollettino Ufficiale delle Regioni; inoltre verrà pubblicato su almeno due quotidiani nazionali e ne sarà data ampia diffusione attraverso Associazioni degli Autori, Teatri e Università.

ART. 5 - La domanda di partecipazione al concorso dovrà essere completa dei dati anagrafici del concorrente e contenere la specifica di sezione per cui si partecipa. Ad insindacabile giudizio della Giuria potrà essere modificata la collocazione dei testi nelle varie sezioni. La domanda dovrà contenere i seguenti allegati: certificato di cittadinanza e residenza in carta semplice; il testo in quattro copie, completo di titolo.

ART. 6 - I concorrenti, dovranno inviare il testo e la documentazione di cui al punto 5, entro il 10 gennaio dell'anno successivo alla pubblicazione del bando. Farà fede la data del timbro postale.

ART. 7 - Non è ammessa partecipazione al concorso con pseudonimi.

Art. 8 - Entro due mesi dalla data di scadenza per la consegna dei componimenti (mese di marzo), la Giuria dovrà proclamare il vincitore della sezione per il miglior testo di autore calabrese; ed entro i successivi due mesi, dovrà proclamare i testi vincitori delle sezioni: giovani e nazionale. I Giurati saranno tenuti a formulare giudizi scritti sui testi esaminati.

> Il Presidente dell'Ass. Cult. «Il Carro di Tespi» Giuseppe Barbera

Art. 9 - I risultati dei lavori della Giuria (completi delle motivazioni per l'assegnazione dei premi di ciascuna sezione), saranno diffusi su almeno 2 quotidiani italiani prima della data della premiazione, fissata entro il mese di giugno successivo alla data di pubblicazione del Bando.

Art. 10 - Ai vincitori delle prime due sezioni verranno consegnati i seguenti premi in danazionale, 10 milioni di lire; miglior testo sezione giovani, 5 milioni di

Art. 11 - È prevista una lettura pubblica a Reggio Calabria, dei testi vincitori di queste due sezioni

Art. 12 - Il Premio per il miglior testo di autore calabrese comprende una somma in danaro per l'autore di 5 milioni di lire nonché, se possibile, la produzione, l'allestimento e la distribuzione dello spettacolo a cura dell'organizzazione.

Art. 13 - Ogni anno, a partire dal mese di Ottobre, verrà avviato uno stage di formazione teatrale della durata di 45 giorni, per consentire la selezione dei giovani che faranno parte della istituenda Compagnia, collegata con il concorso. Gli stessi parteciperanno di diritto al sucessivo stage sul testo vincitore.

Ast. 14 - I diritti d'autore rimarranno di esclusiva proprietà degli autori dei testi vincenti.

Ast. 15 - Qualora, per motivi indipendenti dalla volontà dell'organizzazione del Premio, non fosse possibile produrre il testo di autore calabrese premiato, questi null'altro potrà pretendere dalla «Il Carro di Tespi».

ART. 16 - I copioni inviati per la partecipazione al Concorso non saranno restituiti.
ART. 17 - L'organizzazione del Premio, curerà la pubblicazione e la diffusione nazionale dei testi vincitari e/o segnalati nelle tre sezioni del Premio, in collaborazione con gli Enti

ART. 18 - La sede della Giuria è domiciliata presso l'Associazione Nazionale Critici Teatro (A.N.C.T.) - Ordine Nazionale Giornalisti Italiani, Via Lungotevere dei Cenci 8, Ro-

ART. 19 - La segreteria organizzativa del Premio, curata da «Il Carro di Tespi», avrà sede in Reggio Calabria, C. so Garibaldi 154, attuale sede della Associazione Culturale «Il Carro di Tespi»; presso codesto indirizzo dovranno essere inviati le domande e i testi in concorso.

Art. 20 - I diritti e l'idea del «Premio Nazionale Teatrale Città di Reggio Calabria» sono di esclusiva proprietà della «Il Carro di Tespi».

Art. 21 - Il presente regolamento potrà essere modificato dall'Associazione «Il Carro di Tespi», previa consultazione con la Giuria.

ART. 22 - La partecipazione al Premio Nazionale Teatrale Città di Reggio Calabria impegna all'accettazione di tutte le clausole del regolamento.

> Il Presidente della Giuria Prof. Ugo Ronfani

ENTI PATROCINANTI:







REGIONE CALABRIA

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE - AMMINISTRAZIONE COMUNALE CAMERA DI COMMERCIO - AZIENDA PROMOZIONE TURISTICA DI REGGIO CALABRIA



LO SPETTRO DELLA ROSA

di MAURA DEL SERRA

Testo secondo classificato al Concorso Teatro Totale «La Camera Rossa»



Scena unica, Interno con pareti bianche; a sinistra una finestra con inferriata a croce greca; sul davanzale, una pianta secca di rose in vaso e un recipiente; a destra una porta, e accanto un letto basso con cuscino. Luce rossastra e brusio di voci dalla stanza accanto. Lontana si ode la sirena di un'ambulanza. Nijnskij, in calzamaglia nera con camicia bianca a maniche ampie, è seduto a gambe incrociate al centro della scena. Via via che parla, il suono della sirena e la luce crescono, mentre le voci si allontanano.

NIJNSKIJ - (Con voce assorta, intensa, pausata): «La morte è venuta, perché io volevo che venisse. Dicevo a me stesso che non desideravo vivere. Non ho vissuto a lungo. Ero felice, ma dicevano che ero pazzo, che ero cattivo. Pensavo di essere vivo, ma non mi davano pace. Ho visto il nulla. Tutto intorno a me è vuoto. (Il suono della sirena è vicinissimo; N. si alza, prende il recipiente dalla finestra e annaffia la pianta di rose, sogguardando ansiosamente fuori; torna al centro della stanza e grida) Romola! Ròmuska! Perché?! Sei stata tu a chiamarli?! (Puntando il dito verso il pubblico) Siete stati voi?! (La sirena tace. Va alla porta e vi si accosta, allargando le braccia) Romola! (Torna al centro; più calmo) Lo so, tu lo credi. Anche loro lo credono. È perché pensi troppo, Ròmuska. Tutti pensate troppo. Ma io penso poco; non posso impazzire. Io so quello che sono. Capisco quello che sento. Io sento attraverso la carne. Sono Dio, se lo sento. Sono Dio in carne e sentimento. Sono semplice come la natura. Sono solo e semplice. (Ride sommessamente) Non ho belle maniere come te, Ròmuska; (accenna un inchino) o come voi, signori carissimi, che chiamate i medici per non vedere, per non ascoltare. Io non ho cultura. Dio non è cultura, è saggezza. Gli uomini sono vermi nel corpo del mondo; il mondo è un verme nel corpo di Dio. Voi fingete di ammirare chi ama gli uomini, ma in realtà pensate che è pazzo. Oh, sì, avete ragione: non è un pazzo inoffensivo. È un uomo in un milione, una nuvola di uomini. Io sono un uomo in un milione: tutti quelli che avete ucciso. (Note di Lili Marleen) La guerra è finita, dite; tutto sarà ricostruito, dite; le campagne, le città, le fabbriche, i teatri, la dolcezza di vivere. Ma neanche uno di quel milione di cuori. Non sappiamo ricostruirlo, non possiamo. (Grida) E allora non potete esaminare il mio cervello! (Calmo, quasi ironico) Prima devo esaminare io la vostra mente. Voi sapete come si uccide. Dovete scegliere: o uccidete la mente, o uccidete la vita». (Volta le spalle al pubblico, mentre la luce si abbassa. Canti tradizionali russi. Sul fondo, ombra e voce di Thomas Nijnskij, che batte in cadenza le mani): «Eleonora, vieni a vedere i bambini nel passo a tre che ho creato per loro. Guarda Vaslav: è dotatissimo, un prodigio naturale! Gireremo tutte le Russie. Lui sarà quel che non ho potuto essere io: un grande professionista, forse un solista dello Zar!» (Ombra e voce di Eleonora): «Oh, Thomas, io ti seguirei in capo al mondo, lo sai. Ma i bambini sono stanchi di questa vita da zingari. Dovrebbero avere una casa, una scuola... Io? Che cosa ti ho fatto? No, che dici? Non è vero che sono sempre triste. Sono stupida, ecco... (Grida) Lei chi è? Thomas, non lasciarmi, ti prego! Che ne sarà di me, dei nostri piccoli? (Con dolore sommesso) Sì, mi sono sciupata... non ho più avuto fascino per te, da

PERSONAGGI

VASLAV NIJNSKIJ OMBRE VOCI

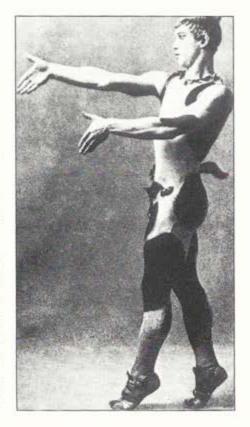
quando ho smesso di danzare. L'ho fatto per loro, lo sai. Thomas! (L'ombra di Thomas Nijnskij esce con un gesto sprezzante. N. fa un gesto verso l'ombra di Eleonora, ora affaccendata come a dei fornelli. Musica lieve, sincopata) Ombra di Eleonora: «Vaslav, prendimi la farina, là, sulla credenza... e le uova e lo zucchero sulla mensola. Sì, oggi faccio il dolce, è domenica. Ai pensionanti piacciono i miei dolci, vero?... Ma certo, tesoro, è anche merito del tuo aiuto! Sei un bravo ragazzo, Wacio. (Sospira) Se solo ti accettassero alla Scuola Imperiale di Danza... sarebbe una benedizione, e non solo per i soldi... Wacio, smettila con quella fionda! Dai, finiscila, piccola peste! Smettila, ti dico!» L'ombra di Eleonora esce coprendosi la testa con le mani e ridendo, come inseguita. Entra l'ombra di N. Bambino, gridando gioiosamente: «Mi hanno preso, mamma! Ce l'ho fatta! Sono un allievo della Scuola Imperiale! (Serio) Ora penserò io a te, a Stanislav e a Bronia. Non dovraí più fare debiti, non avremo più fame». Lo circondano ombre di compagni irridenti, che scandiscono in coro: «Ci-ne-se! Ci-ne-se! Fac-cia tar-tara! Tam-bu-ro rot-to! Zit-to-ne! Cocco del professore! Cocco di Shaljàpin!» Voce di uno di loro, che arriva di corsa; «Filiamo, c'è il sorvegliante!» Tutti fuggono. Luce rosso-arancio. Voce del basso Shaljàpin nell'aria della pazzia e morte del Boris Godunov. La voce sfuma; N., alzando le braccia: «Fjòdor Michàilovic, io voglio essere come voi, un cavaliere della Santa Russia». Voce del maestro Cecchetti: «Studiare, ragazzo, stu-dia-re! (In sottofondo, grida di folla in subbuglio) Segui le lezioni di Petipa, invece dei comizi della Pavlova e della Karsàvina. Voi siete degli artisti: non avete nulla a che fare con rivolte e scioperi, ve lo dice Cecchetti. (Grida più forti) Ancora tumulti! Comincia male, questo millenovecentocinque! Su, riprendi da capo. Non sarà la Santa Russia a fare di te un grande, ma le tue gambe e il tuo cervello!» Grida miste al suono del piano: «Viva la rivoluzione! Viva gli operai! Vogliamo pane! Viva il pope Gapòn! Il piano si ferma di colpo. Sul fondo appare l'ombra di N. coi libri sotto il braccio, ed alcuni cosacchi a cavallo che sparano e colpiscono con bastoni dei popolani tumultuanti; una voce grida: «Fratelli, non colpiteci, per l'amor di Dio!» Mentre N. resta immobile, la sua ombra si slancia in loro aiuto; un soldato lo colpisce alla testa. Buio sul fondo. Sulla scena, N. si accascia in ginocchio, reggendosi il capo. Colpi sordi e cadenzati. Voce recitante fuori scena: «Marciapiedi di gente che fugge. Si fa buio. /Il giorno non riesce a levarsi. / Al crepitio di una scarica / risponde / un' altra scarica dalle barricate. / Ho quattordici anni. / Tra poco ne avrò quindici. / Queste giornate sono come un diario. / Vi leggi, aprendole a caso». In sottofondo, la voce di Cecchetti che scandisce: «Uno, due, tre, quattro...» e svanisce. I colpi diventano battiti di cuore; la luce si fa soffusa e rossastra. N. si alza, come preso

per mano. Sottofondo di musica da ballo, risate, tintinnìo di bicchieri, ecc.. Voci carezzevoli e sensuali di donne da vari punti della scena: «E allora, mio bel ragazzo, vogliamo fare conoscenza?» «Ti piace la festa del principe?» «Vuoi startene da solo su quel divano tutta la sera? Vieni, passerotto, di là ce n'è uno più comodo... Via, non fare il monacello, l'ho visto come mi guardavi! Andiamo a inzuppare il biscottino... Muori dalla voglia, eh?» «Ragazze, un po' di tatto! Non vedete che è la prima volta?» Ridono; N. vaga per la scena come spinto qua e là, con gesti fra la ripulsa e il desiderio, le braccia tese e i capelli scomposti. Si ferma, accostandosi a una parete laterale, mentre risuona la voce imperiosa di Diaghilev: «Fuori dai piedi, stupide cagnette! Tornate dai vostri pari e lasciatelo in pace!» Appare l'ombra di Diaghilev che si avvicina a N. e fa il gesto di ricomporgli delicatamente i capelli e le vesti; poi, con voce carezzevole: «Sono Diaghilev. Serghej Pàvlovic per gli amici... per voi Serjoza, se volete. È come se ti conoscessi da sempre, Vaslav: posso chiamarti così, vero?... Ma che occhi hai... tabernacoli di segreti... Vieni, ragazzo mio, andiamocene da quest'orgia volgare. Ho molti progetti per te... per noi. Sul mio onore, Vatza: io farò di te una étoile. Tutto il mondo ti ammirerà, ti amerà alla follia. Non lo sai che sono un uomo d'onore?». Musica avvolgente; la luce si abbassa, mentre l'ombra di Diaghilev si confonde con la figura di N. - Luce su N. che, muovendosi verso il centro della scena, recita lentamente, con voce a tratti tremante ma fiera: «Non posso chiamarti per nome, perché non ho un nome da darti. Non voglio che tu pensi che sono nervoso. Sono in grado di scrivere con calma assoluta. Io non ti temo. So bene che nell'intimo tu non mi odi. Io ti amo come si ama un essere umano, ma non voglio mai più lavorare con te. Non sono morto, voglio che tu lo sappia. Sono vivo e lavoro, perché Dio vive in me, e io in Lui. Tu ami chi si umilia davanti a te. Io non lo farò. Non voglio il tuo sorriso, è morte. Tu hai cervello, ma nessun sentimento. Conosco tutti i tuoi trucchi. Quando stavo con te, spesso fingevo di essere nervoso, ma non lo facevo per cattiveria. Avevo Dio con me, ma tu sei una bestia, non capisci l'amore. (Pau- sa) Ora sono tuo, perché sono mio. Io amo, ma non sono carne e sangue, sono anima. Tu non hai voluto capirmi per vivere con me in amore d'anima. (Minaccioso) Ti auguro... (Pacato) Ti auguro tutto il bene». La luce su N. si smorza; rumore di sedie mosse nell'altra stanza. Voce di Kyra, ansiosa e angosciata: «Aspettate un momento, signori, vi prego... Non può essere il vostro responso definitivo. Professor Freud, datemi una speranza!». Voce maschile: «Non ce ne sono, signorina Nijnskij. Vostro padre è incurabile. Nemmeno la psicanalisi può nulla nel suo caso. Sono dolente». Voce di Kyra (c.s.): «Voi, professor Jung, col vostro nuovo metodo di analisi... tentate ancora, vi prego, restituitelo a se stesso, alla sua arte!». Altra voce maschile: «Sono dolentissimo, mademoiselle. Questo è il primo caso dopo anni che mi trova nuovamente d'accordo col professor Freud; ma non me ne rallegro, credete. La sindrome schizoide è troppo avanzata. È prigioniero per sempre delle Madri. Incurabile». Voce di Kyra (c.s.): «E voi, dottor Fe-renczi...? No, non ditelo: Non voglio più sentire quella parola!». Scoppia in singhioz-zi. Terza voce maschile: «Non la ripeterò,

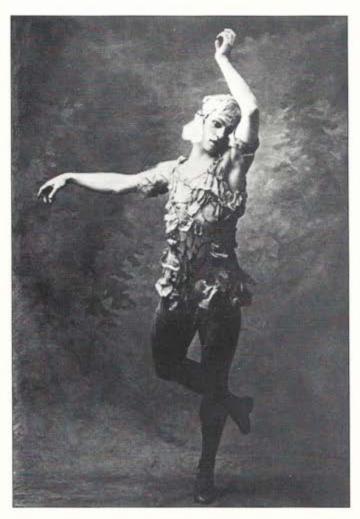
AUTOPRESENTAZIONE

reve atto unico denso di risonanze polifoniche nel suo «dialogo a una voce», Lo spettro della rosa evoca le ombre-voci familiari, ambientali ed epocali che popolano il teatro della coscienza lacerata di Vaslav Nijnskij - l'idolatrato dieu de la danse della Belle Époque, étoile geniale e creativa dei Balletti Russi - travolta dallo strazio collettivo della Grande Guerra e della Rivoluzione d'ottobre, e da quello personale della crisi del tormentato rapporto artistico-erotico con Serghej Diaghilev, l'altrettanto geniale ma ben più accentrante manager dell'impresa artistica più poliedrica e innovatrice (oggi diremmo multimediale) dei primi due decenni del Novecento. Latamente ispirato alla biografia di Nijnskij, scritta in inglese negli anni '30 dalla moglie, la ballerina Romola De Pulsky (il matrimonio con la quale fu la causa scatenante della rottura fra Nijnskij e Diaghilev nel 1913) nonché al diario steso dal grande ballerino nel 1918-19, alle soglie della dissociazione psichica e delle lunghe, vane peregrinazioni fra le cliniche ed i più illustri psicanalisti europei - diario anch'esso curato e tradotto, ma non integralmente, dalla moglie: solo di recente ne è stata edita la versione non tagliata - Lo spettro della rosa è opera in cui ho mirato, come in altri miei testi, frammenti di un ideale «teatro dello spirito» che si muove fra storia e mito, analisi del profondo e sintesi poetica, a tradurre e ricomporre empaticamente il «rovescio» mondano dell'avventura di Nijnskij (la caduta vertiginosa quanto l'ascesa, l'apparente caos della sua schizofrenia) in un agonico ma coerente «diritto»: un itinerario mistico di spersonalizzazione, di annullamento dell'io mentale conflittualmente separato dal mondo («il Nijnskij dei Balletti Russi») attraverso l'identificazione oblativa col divino universale («il Nijnskij di Dio») condotta fino a sentirsi «Dio in carne e sentimento», immerso - non diversamente dai mistici di ogni tempo e tradizione - nell'informale, travolgente pienezza della vita cosmica, nel ritmo tragico-gioioso di una danza ormai negata al corpo esiliato e recluso, al personaggio divenuto creatura inerme e amorosamente ferita sulla via imperscrutabile della sal-

mademoiselle. Ma porti suo padre in quella clinica di Londra che le ho consigliato. Ora che Hitler è caduto, anche il regime di Stalin non vi perseguiterà più». Accordi di piano che sfumano, diventando colpi discreti alla porta. N., che durante il precedente colloquio si era inginocchiato davanti al letto, ripetendo sommessamente: «Tutto il bene... tutto il bene...», si rialza, sta in ascolto, va alla finestra, guarda fuori e si ritira in fretta. Poi, tristemente: «Li hai chiamati di nuovo, Ròmuska... Sei tu che li porti qui tutti i giorni, a strapparmi il cuore dall'anima... (Grida) Vattene!». Ombra e voce di Kyra, seguita da un' ombra maschile che ha in mano dei fogli: «Papà, calmati, sono io... Ti ho portato una visita, un amico che vuole parlarti. Aspetto di là. Chiamami, se hai bisogno...». L'ombra maschile si sovrappone a quella di Kyra, al centro del fondale, crescendo di dimensioni. N. la scruta, poi indietreggia; a bassa voce: «Io non sono più il Nijnskij dei Balletti Russi. Sono il Nijnskij di Dio. Nessuno di voi può parlarmi, se Dio non vi battezza nel fuoco». L'ombra, parlando con calore un po' concitato, come temendo di essere interrotta: «Vedo con gioia che mi riconoscete, Vaslav Fòmich... Sì, sono Leonid Mjashin... Massine! Quanto tempo, eh! Quasi trent'anni. Certo, avrei dovuto venire prima. Ma sapete, gli impegni di lavoro, le tournées, poi la guerra, la compagnia da riorganizzare... Il mondo è diventato piccolo, ma la danza è ancora fondata sul sacrificio personale, come ai vostri tempi... ai nostri, voglio dire. Ah, ho imparato molto da voi, allora... Anche Serghèj Pavlovic, pace all'anima sua, lo disse a Cecchetti - ve lo ricordate, vero, il maestro Cecchetti? Quando mi scoprì in una scuola privata, mi portò da lui e gli disse: "Enrico, insegnategli alla svelta tutto quel che sapete e fatelo danzare come Nijnskij". (N. volta le spalle) Oh, scusatemi, forse non dovevo rammentarvi... ma



ormai, pensavo che... (Pausa imbarazzata; N. avanza lentamente verso il proscenio, mentre l'ombra cresce ancora di dimensioni) Ecco, sono venuto per chiedervi se potete aiutarmi nel mio progetto; forse vostra moglie ve ne avrà parlato... Sto ricostruendo gli antichi Balletti Russi; voglio curarne un riallestimento per il nuovo pubblico di questi anni. Sapete, è rinato un interesse enorme per le avanguardie di allora; c'è un ritorno alle origini, un bisogno di ritrovare l'identità culturale europea... Anche Strawinskij e Schonberg sono disposti a collaborare... Écco, in sostanza volevo chiedervi se avete altri disegni delle vecchie scenografie di Bakst e di Benois, oltre a questi che vostra moglie mi ha dato ... ». (Alza la mano che tiene dei fogli; N., senza guardare, con tono dolce): «Ma certo, Leonid. (Corre verso il fondo, mentre l'ombra diminuisce velocemente di dimensioni; fa il gesto brusco di strappa-re di mano all'ombra i fogli e di stracciarli. Buio sul fondo; N. va verso il letto, prende dei fogli con dei disegni e li mostra al pubblico. Con veemenza) Non sono quelli i veri disegni: sono questi! (Musica wagneriana: La morte di Isotta. Si volta di scatto indicando il fondo, dove compaiono in successione disegni surreali a colori violenti, con figure animali ed umane in un vortice espressionista di linee concentriche; l'immagine si fissa infine sul disegno alla Redon di una grande farfalla con la testa di N., minacciata dalle zampe di un grande ragno con la testa di Diaghilev. La musica sfuma) E questa l'anima dei Balletti Russi! (Ironico, come declamando) I Balletti Russi di Serghej Diaghilev, signori! (Disperato) L'anima della Russia prigioniera per sempre delle sue trame. (Lentamente) lo sono colui che muore quando non è amato. Eppure lui dice di amarmi. Tutte le notti me lo dice, quando lei dorme. Lui entra, e poi... (Fa un gesto brusco, come per difendersi; poi ride, frivolo; luce chiara su N.) Oh, tutti dicono di amarmi, tutti adorano il Dio della danza. (Confidenziale e malizioso) Sapete, ieri, a Venezia, Isadora Duncan mi ha chiesto di fare un figlio con lei. Lo chiede a tutti gli artisti celebri d'Europa. Danza libera, amore libero... Ma io non posso, perché ho già un figlio, vero, Ròmuska? Volevo dire una figlia... Kyra, la mia piccola Camargo. Ha dieci dentini, e appena sente suonare un organetto si mette a ballare... (Suono di organetto di Barberia; in un cono di luce rosata, N. balla come tenendo Kyra piccola in braccio, cantando teneramente) Vostra amabilità, gattino mio, piccina mia... (La luce ridiventa bianca, e il tono di N. frivolamente divertito) Serghej, ti ricordi quel poeta italiano a Venezia? Ti somigliava; anche lui si credeva uno zar... come si chiamava? Danun... D'Annunzio! Ap-pena presentato, mi dice: "Voi siete Nijnskij? Per favore, danzatemi qualcosa". Io gli dico: "Per favore, scrivetemi qualcosa", e siamo pari. (Ride; poi, serio) Lui non era semplice. Pensava troppo, non mi sentiva, non sentiva nessuno. Era rinchiuso in un alveare di parole, parole, parole... Voi siete Nijnskij? (Inchinandosi) Io sono Nijnskij. Quando danzo, per l'entusiasmo a Praga fanno a pezzi le poltrone del teatro, lanciano sulla scena tutto quel che capita: fiori, vestiti, oggetti. A Budapest gli studenti staccano i cavalli dalla nostra carrozza e ci portano sulle spalle all'albergo. Tutti aspettano il mio gran salto finale nello Spettro della Rosa. Ogni sera mezz'ora di applausi. Ma io





sono stanco: non sono un saltatore, sono un artista». Riflessi di luci multicolori su tutta la scena; N. si muove a passo di danza. Rumore smorzato di applausi, che si trasforma in tintinnìo di monete. Voce trionfante di Diaghilev: «Ventimila franchi oro a sera, due milioni di franchi quest'anno, Vatza! Però, capisci, ho già dovuto spenderne tre. Sul momento non posso pagarti; ma l'Aga Khan mi ha promesso ... ». (Sfuma; N. grida) «Non voglio denaro! (Più piano) lo non amo il denaro, Serjoza. Amo la vita, il ritmo della vita nel mondo, nella gente. Voglio che mi sentano, quando danzo. Che creino con me la bellezza, la verità. Però devi pagarmi: devo mandare trecento franchi a mia madre e a mio fratello, a Pietroburgo. Lo sai, è pazzo da quando aveva dieci anni. (Come fra sé) Io so come si parla ai pazzi. Ma me, mi lasceranno stare, perché danzo bene. (Al pubblico, avanzando verso il proscenio) Lo so, vi piacciono i tipi strambi, vi divertono. "È un pagliaccio un po' matto, come i buffoni di Shakespeare": lo dite, vi ho sentito. Voi siete i poveri, Dio è il ricco. Ai poveri non basta regalare denaro e cibo. Bisogna dar loro la vita. Io dò loro la vita: me. Sono il regalo di Dio». Voce di Diaghilev: «...l' Aga Khan mi ha promesso quindicimila franchi per i tuoi quattro minuti di assolo, alla sua festa di Londra. Non puoi rifiutare, Vatza. Ci saranno tutti: la famiglia reale, la nobiltà, gli ambasciatori, la stampa... no, la stampa non la inviterò, perché la marchesa mi ha detto...». Sfuma; luce abbagliante. N., al centro della scena, a braccia aperte, con pathos e intensità crescente: «Danzo, volo. L'uomo uccello, mi chiamano. Un vortice di polvere in raggio di luce. Scivolo sulla scena come la barca sul mare, in spirali che pulsano avvolte al vostro sguardo. Danzo, sono farfalla. Sulle ali ho la polvere di tutti i vostri sogni. Salto, volo, sto in aria più che posso. Poi... (La luce cambia di colpo, diventando rossastra) giù, dentro il ritmo obbediente della terra, dentro le sue vene magnetiche; le vostre vene pulsanti di me. Sono ritmo: tutto è battito, ritmo, volo di desiderio. Ogni cosa, per esistere, danza. Rosa e oro, una perla iridescente: sono la perla del tuo anello, Ròmuska. Te l'ho dato a Rio, quando ci siamo promessi. Salto, rimbalzo in aria, cercando il mio filo celeste... (Si ferma al proscenio; con un gesto di supplica) No, non applaudite! Vi sbagliate. Non l'ho mai raggiunto, quel filo che mi muoveva, che ci muoveva tutti. Quando entravo in scena, lo sentivo formarsi nella spina dorsale. Eccolo, è dietro la musica, le figure, i colori. Quando mi fermo sull'ultima nota - è là, su quella goccia di turbine sospeso... No, non applaudite, non gridate! (La luce cala; resta illuminato solo il viso di N., che prosegue lentamente) È scomparso. Ricado nella carne, in mille pezzi. Sono muscoli gonfi, martello dentro il petto; sete; sudore; corolle disfatte... Come quando lui, sopra di me... dentro... (Luce rosso porpora, che cresce gradualmente) No! Il sono il Nijnskij di Dio. Sono immobile, sono ricongiunto. Sono il chicco nel grembo della terra. Il granello nell'ostrica, che dà vita alla perla. Il figlio che fa nascere sua madre, suo padre... suo padre che è tornato... per sempre. Che lo abbraccia con forza, con tenera purezza. Sono tanto più piccolo di lui. Il mio piccolo corpo è fermo nelle

sue braccia. L'anima ride e danza in quella fonte, nel bene sconosciuto che mi conosce tutto. Il cielo giù nel fondo della terra; le acque buiolucenti sopra i cieli. Io danzo come un albero, o un uccello che dorme. Danzo verso l'origine del respiro e del moto. Immobile, divento ciò che sono: una stella. (Musica del Petruska di Strawinskij; con vivacità) Sono Arlecchino, il servo padrone dei padroni. Sono Petruska, il genio del mio popolo, il muijk sempre vinto, sempre oscuro, immortale. Sono il Fauno, l'aurora della coscienza umana... della vostra coscienza senza veli e menzogne. Basta col falso sublime romantico! Basta con quella grazia morbida e sdolcinata, con Giselle e le Silfidi e il chiar di luna e i cigni! L'Ottocento è finito. Il Novecento chiede un'altra forma: linee dritte, angolose, cadenzate; pause scandite; piedi saldi a terra. Geometria del caos, linguaggio dell'energia. Prima di Apollo, prima di Dioniso; prima di Orfeo, del canto, della grazia. Un viaggio dell'alto nel profondo, ai primordi. (Nella stanza echeggiano risate) Ridete? Sì, avete riso anche ieri sera, alla prima del mio Fauno. (Ride ed ammicca) Una bella battaglia, quei dodici minuti!». (Musica dell'Après-midi d'un faune di Debussy. Sul fondo e alle pareti, folla di ombre che grida, lanciando oggetti; "Bravo!" "Ri-dicolo!" "Sconvolgente!" "Inaudito!" "Buffone!" "Splendido!" ecc.. Fischi e applausi, sovrastati dalla voce trionfante di Diaghilev: «Parigi, Berlino, Pietroburgo, New York, Costantinopoli! Tutta l'Europa discute del Fauno, Vatza!». Al centro della parete di fondo cresce un'ombra maschile con un giornale aperto; legge compiaciuta:

SCHEDA D'AUTORE



AURA DEL SERRA insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea nell'Università di Firenze. Poetessa, drammaturga, traduttrice e critico letterario, ha pubblicato le raccolte poetiche: L'arco, La gloria oscura, Concordanze, Meridiane, Infinito presente (Firenze, Giuntina, 1978, 1983, 1985, 1987, 1992); Sostanze, Fondi, Confronto, 1992; Corale, Roma, Newton Compton, 1994; Dietro il sole e la notte, Mosca, Elia-Arto, 1994 e poesie in riviste e antologie italiane e straniere. Recente la plaquette Aforismi, Pistoia, Via del Vento Edizioni, 1995.

Per la critica letteraria si ricordano i volumi: L'immagine aperta - Poetica e stilistica dei «Canti Orfici», Firenze, La Nuova Italia, 1973; Campana, ivi, 1974; Clemente Rebora - Lo specchio e il fuoco, Milano, Vita e Pensiero, 1976; Pascoli, Firenze, La Nuova Italia, 1976; Ungaretti, ivi, 1977; L'uomo comune - Claudellismo e passione ascetica di Jahier, Bologna, Pàtron, 1985, e saggi su La Maddalena, Nietzsche e i pitagorici, Jacopone, Vico, Foscolo, Collodi, Evola, Boine, Panzini, Proust, Woolf, Onofri e Solov'ëv, Montale e Borges, Betocchi, Landolfi, Pasolini, Caproni, Penna, ecc. in riviste e volumi collettivi.

Fra le traduzioni dal tedesco, inglese, francese e spagnolo: Else Lasker Schüler, Ballate ebraiche e altre poesie, Firenze, Giuntina, 1985, nuova edizione riveduta, ivi, 1995; William Shakespeare, Molto rumore per nulla, in Tutto il teatro, Roma, Newton Compton, 1990, ivi, 1993; Marcel Proust, All'ombra delle fanciulle in fiore, ivi, 1990; Virginia Woolf, Le onde, ivi, 1992; George Herbert, Corone di lode - Poesie da «The Temple», Firenze, Le Lettere, 1993; Virginia Woolf, Una stanza tutta per sé, Roma, Newton Compton, 1993; Virginia Woolf, Orlando, ivi, 1993; Else Lasker-Schüler, Caro Cavaliere Azzurro (Lettere a Franz Marc), Pistoia, Via del Vento Edizioni, 1995; e in rivista, versioni da Gertrud Kolmar, Francis Thompson, Simone Weil, Juana Inés de la Cruz e Jorge Louis Borges.

Per il teatro, oltre al testo qui pubblicato, ha scritto: La Minima, in Hystrio n. 4, 1989; L'albero delle parole, Catanzaro, Rubbettino, 1990; La Fenice, Siracusa, Edizioni dell'Ariete, 1990; La fonte ardente - Due atti per Simone Weil, in Hystrio, n. 4, 1991; Il figlio, in Oggi e domani, n. 10, 1992; Stanze, versi per un balletto, in Hystrio n. 1, 1994; la favola drammatica Specchio doppio, in Astolfo n. 2, 1995; il dramma Andrej Rubljòv; la commedia drammatica Agnodice; Kass, dedicato a Katherine Mansfield e il mito futuribile Guerra di sogni.

Per la sua attività ha ricevuto numerosi riconoscimenti, fra i quali i premi: «G. Dessì», «A. Gatto», «L. De Libero» e il premio internazionale «E. Montale», per la poesia; il «Tagliacozzo» per la critica letteraria; il «C. Betocchi» per la traduzione; il «Giangurgolo» e il premio internazionale «Flaiano» per il teatro. Suoi testi poetici e teatrali sono stati tradotti in inglese, tedesco e russo

«Chi ci parla d'arte e di poesia a proposito di questo spettacolo, si prende gioco di noi. Tutto quel che abbiamo visto è un fauno sconveniente, dai vili movimenti di bestialità erotica e dai gesti di pesante impudicizia. Queste realtà animalesche, il vero pubblico non le accetterà mai». Getta in aria il giornale e si unisce alle altre ombre, che escono schiamazzando. Ombra di un vecchio che abbraccia commosso quella di N., in costume da fauno, con orecchie a punta e coda: «Sono Auguste Rodin. Ti ringrazio, figlio mio. Tu hai dato vita ai miei sogni. Vieni a posare per me: voglio scolpire la tua statua. Sarai il nuovo David». Le due ombre si allontanano insieme. Ombra e voce di Diaghilev, con ironia e malcelata irritazione: «Vatza, finiscila con quelle ridicole sedute a Meudon! Hai di meglio da fare che posare nudo per quel vecchio scalpelino che ti fa bere del Bordeaux alle tre del pomeriggio: per scopi artistici, naturalmente...». N., ridendo con maliziosa sorpresa: «Sei geloso, Serjoza?! Un gran signore, un uomo del Rinascimento, un genio come te?! (Si rabbuia) Anche Fokine è geloso di me, da quando ho fatto la coreografia del Fauno. Ha paura che lo eclissi, mi sfugge... e tu non fai niente per chiarire il malinteso, anzi... è come se tu non volessi che il Balletto Russo abbia un'anima sola. Forse vuoi che abbia solo la tua, ha ragione Romola... Sì, ci hai sempre contrapposti l'uno all'altro: è il tuo metodo: lanci uno di noi bene in alto (fa il gesto del tennista) e corri subito dall'altra parte a lanciare un altro alla stessa altezza, così le due palle si scontrano, e si neutralizzano: (fa il gesto di lanciare palle con la racchetta, alternativamente col braccio destro e col sinistro, in direzione convergente sopra la testa) Bakst (rumore di palla) contro Benois (rumore di palla) Strawinskij (rumore di palla) contro Prokofiev (rumore di palla) la Pàvlova (rumore di palla) contro la Karsàvina (rumore di palla) Massine (rumore di palla) contro Nijnskij. Dovevi stare al gioco senza perdere un colpo: il progresso, la moda (rumore di palla); impressionismo, espressionismo (rumore di palla); futurismo, cubismo». Rumore di palla, che cade rimbalzando in scena. N. la raccoglie ed arretra fino al fondo, sul quale appaiono la sua ombra, in tenuta sportiva, e quella di due ballerine vestite analogamente, con gonna sotto il ginocchio e racchette da tennis in mano. L'ombra di N. abbraccia e bacia prima l'una, poi l'altra; quindi si baciano le due ragazze; infine i tre si abbracciano con passione, come danzando con le racchette alzate, posa in cui si fermano. Buio sul fondo. N., ironico: «Il flirt: lo sport amoroso del nostro tempo dinamico! La macchina igienica dell'amore! (Al pubblico) Dite, signore e signori, non è forse à la page il mio balletto Giochi? (Scandisce) Il tri-an-go-lo! Si... ma non avete capito qual è quello vero. (Musica di Jeux di Debussy) La vita che tu sognavi, Serjoza. Strano; non ti sei riconosciuto? Il tre, la perfezione dell'amore, dicevi. Io ero te; le ragazze erano i due ragazzi che volevi portarti a letto insieme: Vatza e quell'altro: Pàsha, Mìsha, Kòstja... (Ride) Ma Vatza rifiuta sempre, quello stupido represso. (Accorato) La sua anima d'angelo è ferita, sta per morire sotto di te. Tu sei il colpo, io la ferita. (In un cono di luce, prendendosi la testa fra le mani, e come ripetendo una lezione) Amare le donne è una cosa orribile, indegna di un artista... Io ti credo,

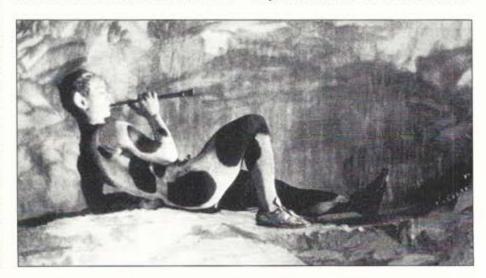






Serjoza. (Grida) Ma perché, perché ti credo? Sono prigioniero del tuo amore feroce! Sono cieco, ho guardato troppo con i tuoi occhi. Mi hai rubato le lacrime. Non ci vedo, senza lacrime: un prigioniero cieco!». Voce di Diaghilev, sicura e dolce: «Sono io il tuo prigioniero, Vatza. C'è forse libertà in amore? Io ti appartengo, e tu appartieni a me: sei la mia opera d'arte fatta carne, il mio specchio. (Musica di Shéhérazade di Rimskij-Korsakov; con tono più intimo) Quando danzi lo schiavo moro di Shéhérazade... felino, carezzevole, imperioso, giocoso... tu sei l'amore, Vatza, l'eros che crea e distrugge ridendo... senza legge né freno, splendido, superiore... Io so quanto ti affascina quello specchio di te. Io so quello che vuoi, quello che senti nel fondo. (N. scuote la testa e si schermisce con forza) Vieni a vivere con me, Vatza. Lascia questo buco di albergo. Penserò io a te, a tua madre, a tua sorella. Ti somiglia molto, Bronia... farò entrare anche lei nel Balletto. Non dovrai più preoccuparti di nulla. Vieni con me, non vedi che stai male? Hai il tifo, Vatza. Sei come un bambino: hai bevuto l'acqua infetta di quella brocca. Ti curerò io, farò venire il medico dello Zar: è qui a Parigi, lo conosco bene. Hai sete? Tieni, ecco l'arancia che mi hai chiesto». (Fa il gesto di porgere un frutto. N., avanzando verso il proscenio con la mano tesa come per reggerlo, lentamente) «Ho dormito con l'arancia in mano. Mi sono svegliato all'hotel di Diaghilev... nel suo letto. (Gira la mano verso terra) L'arancia era sul pavimento, tutta schiacciata». Voce di Diaghilev, c.s.: «Sei ingiusto con me, Vatza. Io ti ho dato tutto, ho messo ai tuoi piedi il mondo intero, e me stesso. (Sprezzante) Le donne?! Tu non sai nulla di loro». N.; in fretta e intensamente: «No, nulla. Qui a Parigi passo

ore per le strade, a seguire le prostitute. Brucio, mi vergogno, non so decidermi. Le guardo entrare con gli altri nei portoni, guardo i lumi rosa nelle mansarde... Se salissi, potrei restare lassù per sempre». Voce di Diaghilev: «Le donne?! Non ti basta averle come partners in scena? Ti piace la Karsàvina, a quanto vedo. Mi deludi, ragazzo mio. Mi costringi a pensare che vali poco. (Forzatamente scherzoso) Via, torniamo alle cose serie. Io geloso? E di chi, di quella? (Ride) Ma se ti ho chiesto io di prenderla con noi, la tua piccola ungherese intrigante... la figlia della gran diva nazionale, la De Pulsky. Eri tu a non volerla: è una dilettante, dicevi... (Tagliente) Altro che dilettante... ha fatto bene il suo gioco, la sgualdrinella». Colpi alla porta e voce di Kyra: «Papà, fammi entrare, dobbiamo partire. Rispondi, papà, stai bene?». N. si volta verso il letto; con commozione sognante, come accarezzando una figura: «Romola! Come sei semplice! Sei bella come le stelle sconosciute di questa notte in mare. Resta qui con me, sul ponte!». Sul fondo, ombra di Romola seduta ai piedi di quella di N., che suona Bach al piano (inizio del Largo ma non tanto del Concerto in Re min. per violino e archi). Voce di Romola: «Che idea meravigliosa, Vaslav Fòmich... mi permettete di chiamarvi così, vero? Un balletto su musica di Bach: danza pura su musica pura: geometrie dell'anima! Sapete, sono così felice di partecipare alla vostra tournée in Sudamerica... e... ringrazio Dio di avermi fatto vivere in questo tempo, perché ho potuto vedervi danzare, e creare... ed esistere». N., commosso, rivolto alle ombre: «Romola, io credo che noi due... Ma che cosa avete lì?». Ombra di Romola, porgendo un piccolo cuscino: «Ecco, Vaslav... il cu-





scino che vi aveva dato vostra madre quando lasciaste la Russia, e che l'anno scorso avete dimenticato al Grand Hotel di Montecarlo. L'ho tenuto io». N., c.s., mentre le ombre spariscono: «Volete, signorina... voi e me? (Giunge gli indici) Datemi la mano. (Fa l'atto di infilare un anello) Il tuo Gesù Bambino di Praga ti ha esaudito, Ròmuska. Ti ho visto nella tua cabina: lo pregavi tutte le notti, perché io ti amassi. Ora noi siamo uniti. Tu devi dirmi tutto, perché l'amore è verità, è libertà, e tu sei libera. Voglio che tu mi ami soltanto per amore. Se incontrassi qualcuno che senti di poter amare più di me, devi dirmelo. Se è degno di te, farò di tutto per farti felice. Io voglio la gioia dell'amore, il suo seno di luce, la primavera del mondo, lo spirito che danza sulla terra e sull'acqua! (Musica del Sacre du Printemps di Strawinskij) Voglio mostrare al mondo le radici della vita, le radici della Russia cristiana e pagana, madre segreta per tutti i paesi!». Ombre di folla, grida e tumulto. Un uomo grida: «Osceno!» e una donna gli sputa addosso; due uomini si sfidano a duello, poi si allontanano confondendosi con le altre ombre; in primo piano una dama con l'occhialetto alzato dice ad un'altra: «Allora, principessa, cosa ne dite di questo nuovo balletto, come si chiama... (Legge il programma) La sagra della Primavera?». L'altra, risentita: «Cosa ne dico? Ho sessant'anni, ed è la prima volta che mi si prende in giro!». Escono. Ombra del maestro Cecchetti, che arriva scuotendo le mani: «Figliolo mio, ma perché sprechi il tuo genio con questa musica da gatti malati che fa Strawinskij? Ti sei montato la testa anche tu? Chiassate, provocazioni, esibizioni! Tanto lavoro, sì, ma per che cosa? Per distruggere il patrimonio della danza! Movimenti spigolosi, disarmonici, brutali... Credi di non avere più doveri verso la tradizione? Ah, che tempi, che tempi! E, come se non bastasse, vuoi anche sposarti! Io me ne vado in pensione!». L'ombra si dissolve; su uno sfondo di palme si odono ritmi brasiliani, che si trasformano nella marcia nuziale del Lohengrin; passano a braccetto le ombre di N. e Romola (in abito nuziale con strascico) ed escono solennemente. N., salutandole con un gesto affettuoso, va alla porta e la apre, come per farle uscire. Entra l'ombra di Romola che porge un foglietto: «Vaslav, finalmente mi hai aperto! Ero preoccupata... Guarda, c'è un telegramma per te. É di Diaghilev... perdonami se l'ho letto. Dice che viene a trovarti... dopo dieci anni! Ma forse ti farà bene rivederlo... Decidi tu, caro». Cade dall'alto un foglietto rosso; N. lo raccoglie. Voce fonda e decisa di Diaghilev: «Londra, venticinque settembre millenovecentotredici. Ricevo da altri notizia vostro matrimonio. Balletto Russo non ha più bisogno di vostri servizi. Non raggiungeteci. Serghej Pavlovic Diaghilev». Buio completo. Musica cupa. N. grida: «Il mio amore è bianco, non rosso!... La guerra! Luci psiche-deliche, sotto cui N. vaga per la scena con gesti disperati; poi, con voce accorata, mentre la luce torna a crescere e a fissarsi gradualmente: Nella guerra tutti perdono, vinti e vincitori. Tutti questi giovani cuori, travolti senza ragione... tutti questi miei figli mas-sacrati... (*Grida*) Nessuno può strapparmeli! Nessuno può strapparmi la gioia! (Più piano) L'arte vive dentro di me, anche se non posso più danzare, anche se sono prigioniero di guerra qui a Budapest... Come? Libero?! Libero sulla parola?! Finalmente! Grazie, Eccellenza... Grazie, Maestà... Grazie, Santità. (Si inchina in varie direzioni; poi, con voce lieta) Sì, vado in America, il mondo nuovo. Là c'è la libertà, la fraternità, l'uguaglianza. Gli uomini sono tutti uguali. È semplice, no? Sono tutti la stessa persona. Non lo capite, dottore? Le barriere, le frontiere, le montagne, io le odio. Vogliono esistere, ci fanno credere di esistere, ma non esistono. Quello che separa gli uomini sulla terra non esiste, è illusione. La terra è la testa di Dio; Dio è il fuoco dentro la testa. Il fuoco non si può dividere in luce e calore. Come dite, dottore? È un bel pensiero? (Ride) No, io non ho pensieri in testa, ma foglie. Sono una foglia; sono una colomba. Sono Tyl Eulenspiegel, il burlone del popolo, lo spirito

della libertà. (Musica del Tyl di Strauss; N. ammicca al pubblico) Sì, mi hanno impiccato, ma ci vuol altro per uccidere un uomo, la sua speranza, la sua giovinezza. (Musica jazz; sul fondo, profili di grattacieli, sagome di aerei anni '10. Ombra di N. che, su un aereo sospeso a mezz'aria, grida «Ihuuuu!» agitando il berretto. Ombra di Kyra piccola che salta e grida: «Papà, papà, portami con te!». La musica cessa. Buio sul fondo. N., a braccia aperte che ripiega lentamente: «Gli aerei sono terribili; Kyra. Distruggono gli uccelli. Io ho volato, e ho pianto». La musica jazz riprende. Ombra di Charlot, con bombetta e bastoncino, che abbraccia quella di N.. Ballano insieme, a braccetto; poi parlano (la musica copre le parole); quindi Charlot prende la mano di N.e, mentre la musica sfuma, fa l'atto di leggerne le linee; subito la respinge, gridando: «No! Non è possibile! Perdonatemi!». Ombra di N.: «Cosa avete visto? Ditemi la verità, non ho paura. Morirò presto?». Ombra di Charlot: «No, no... ma peggio, peggio...». Grido di Romola: «Nooo!». Charlot, con allegria forzata: «Via, Vaslav, non dicevo sul serio. Gli attori scherzano sempre con la tragedia, lo sapete». Le due ombre retrocedono lentamente verso il fondo. «Potremmo fare grandi cose, voi e io. Voi amate il cinema, io amo la danza. Facciamo un film insieme. Ora non scherzo, Vaslav». Le ombre scompaiono. N., ridendo: «Non scherzi, eh, Charlie? Ma se qui in America scherzano tutti, come ragazzini! È tutto un gioco, tutto facile, senza peccato. (Colpi alla porta) Romola, vai a vedere chi è». Ombra di uno sceriffo, con cappellone e cartuccera, che, mani ai fianchi, dice solennemente: «Sono lo sceriffo di Omaha. Tu e questa donna siete in arresto. Avete preso questa camera per scopi im-mora-li!». Buio sul fondo; rumore di treno. Vo-ce di Romola: «Cinque mesi in torunée su questo treno, e la bambina a New York ... Oh, Vaslav, non avremo mai una casa nostra?». N., con malinconica fierezza: «Abbiamo tutti i continenti, Ròmuska, come gli uccelli migratori... ma non dove posare il capo. (Con fervore, dopo una pausa) Io non vivo nelle città del mondo, vivo negli uomini. (Con struggimento) Tornare a Pietroburgo... fondare la mia scuola, il mio laboratorio... sarà di legno scolpito e dipinto, come una grande izba... Ma no, che cosa dico? Lascerò la danza, tornerò in Russia a fare il monaco, oppure il contadino. Tolstoj ha ragione: devo salvarmi l'anima, rinunciare a me stesso. (Luce giallo-rossa; musica spagnola e suono crescente di nacchere) Sì, ha ragione... Però è bello, qui a Madrid. La Corte mi ama, le donne vanno pazze per me. (Ammicca ridendo) Sapete, mi rubano la biancheria intima, come quelle di Boston... (Si inchina) Oh, re Alfonso, benvenuto. Come? Davvero, Maestà, cercate di imitare i miei salti e le mie piroette quando siete solo? È dolce il vostro paese, pulsa al ritmo del sole. Io e mia moglie amiamo il Prado. Kyra gioca nel giardino, e noi guardiamo i quadri e leggiamo poesie, perché anch'io sono una poesia». La luce si concentra su N. che si dispone come in ascolto; due voci f.s. recitano brani poetici di Wilde e di Tagore. «Ma certo è qualche cosa essere stato il più amato da tutti per un poco, avere camminato mano in mano all' Amore, aver visto una volta le sue ali purpuree volteggiarti nel sorriso».

«Tutto quello che sa chi giace in carcere

è che il muro è robusto, e che ogni giorno è come un anno dai giorni infiniti. E questo so, che ogni legge degli uomini getta via il grano e conserva la pula col suo vaglio perverso». «Le catene sono tenaci, ma il cuore mi

[duole quando

tento di spezzarle. Solo la libertà voglio, ma mi vergogno di

sperarla. Mi ricopre un sudario di cenere e di morte; io lo detesto, eppure lo stringo con amore. E quando vengo a chiedere il mio bene, io tremo dal timore che la preghiera mi sia esaudita». «Colui che vive più di una vita deve morire più di una morte». Le voci tacciono e la musica sfuma. N. ripete assorto: «Più di una vita... più di una morte... (Grida, quasi singhiozzando) Lui è terribile! È un'aquila: la sua ombra uccide gli altri uccelli! Mi ama perché ha bisogno di me. Lui è il coltello, io sono il pane. Lui è il torero, io sono il toro... il toro Apis. (Con voce ritmata, litanica, piegandosi sulle gambe e giungendo le mani) Sono un uomo ferito. Sono un egiziano. Sono un indiano. Sono un pellerossa. Sono un negro. Sono un cinese. Sono uno straniero. Sono un uccello marino. Un albatros caduto dal ponte della nave. (In ginocchio, come fra sé) Io non avrò mai un figlio, perché non sono stato tuo figlio. (Grida) Perdonami, Serjoza! Dimmi che mi perdoni!». (Echeggia una risata maschile; poi, voce di Romola): «Ma come puoi illuderti ancora, Valsav? Vuole solo annientarti, distruggere la nostra vita insieme. A Barcellona ci ha fatti arrestare, per costringerti a tornare in Sudamerica a sfiancarti in quell'assurda tournée! Come, non ricordi? Sei così stanco, caro, così cambiato... Ho paura. Maestro Cecchetti, vi prego, aiutatelo! Non può farcela da solo. È più di un uomo, ma è meno di un bambino. Sì, con lui sono felice, però... sono così confusa, non so più cos'è il bene e cos'è il male». Voce di Cecchetti, con un sospiro paterno: «Eh, bambina! L'hai voluto, il sole del genio! Ma io ti avevo avvertito: a toccarlo, scotta; e l'oro resta attaccato alle mani! Il Balletto Russo è una banda di esaltati: troppi geni, troppi capi, troppe primedonne! Nessuno che voglia lavorare e basta. Per noi della vecchia Europa, è facile amarli, questi russi, ma capirli... per me, dopo trent'anni, sono sempre un mistero. Credimi, sono dei pozzi senza fondo; e anche pericolosi. Certo, Vaslav basta guardarlo, lui non è ... ». All'ultima frase di Cecchetti, compare l'ombra di N. in posa di danza; rullo di tamburi; Cecchetti grida: «Attento, figliolo!». Ombra di un grosso contrappeso che cade dall'alto con un tonfo; l'ombra di N. si scansa con un agile balzo, poi scompare. Voce di Romola, agitata ed amara: «Ora non avrai più dubbi, spero! Gli emissari di Diaghilev si sono infiltrati nella tua troupe per ucciderti! È orribile, devi denunciarli, Vaslav! Il pubblico deve sapere che cos'è diventata la tua vita, la nostra vita!». N. (calmo): «Non sanno quello che fanno, Ròmuska. Sono incoscienti, ignoranti, ma non sono cattivi. Diffidano di me perché non mi sentono. Ma io vincerò, ho già vinto, perché non ho paura. La verità vissuta distrugge il male. (Va alla finestra e indica) Guarda: là c'è Sils-Maria; quella è la casa di Nietzsche. Era un grande; io lo amo. E impazzito perché sapeva che la verità della vita è amare gli uomini, ma non è riuscito a sentirlo. (Al pubblico) Io sono Dio, se lo sento, se faccio quello che lui è. Sono l'ombra del suo manto, dove vivono e respirano tutte le creature. Amo Nijnskij non quando è Narciso, ma quando è Dio; quando è il cerchio che ha il centro dappertutto. Guardate. (Prende e mostra dei fogli, avanzando sul proscenio) Leggete, vi prego. È il mio sistema di notazione della danza. L'ho inventato io. Nessuno ci era riuscito prima. È basato sul cerchio, sulle figure e i numeri del ritmo circolare. Lo pubblicherò; voi mi aiuterete. Finalmente la danza non sarà più bellezza effimera. Sarà eterna, come la musica. Non scolpiremo più delle statue di neve». Ombre di folla armata e tumultuante, grida, spari. Ombra di strillone con giornali, che grida più forte: «Lo Zar fucilato con tutta la famiglia! Lenin al potere! Le frontiere con la Russia chiuse!». Musica drammatica; N. lascia cadere i fogli e corre verso il fondo; poi, tornando avanti lentamente, con tono accorato: «Madre mia! Non ti vedrò più». Si inginocchia e china la testa; poi, mentre appaiono ombre di dame che gli si dispongono intorno come a semicerchio, si sdraia in mezzo alla scena, restando semidisteso in posa noncurante. Musichetta salottiera. Ombra di una dama, in tono mondano: «Oh, il nostro carissimo Nijnskij! Allora, Maestro, cosa avete composto di nuovo in questo millenovecentodiciotto?». Altra voce di dama: «Qualche nuovo stupendo balletto per festeggiare la pace, vero? Oh, tutti i vostri fans sono così impazienti!». N., in tono fatuo, alzandosi: «Cara lady Morrell, stasera siete incantevole, bella come una giraffa. Cosa ho fatto? Oh, un esperimento artistico. Bisogna sempre studiare, no? Ho recitato per tre mesi la parte di un pazzo, un po' alla Dostojewskij. Ci hanno creduto tutti: mia moglie, mia figlia, i medici, la servitù». Esclamazioni estasiate e gridolini delle dame: «Oh, che interessante!» «Audace!» «Très ravissant!» «Degno di voi!». Voce della prima dama: «E diteci, Vaslav Fomich... quella gran croce d'oro che portate sempre sulla cravatta quando uscite a passeggio, in paese... fa parte dell'esperimento artistico?». N., fra il grave e il satirico: «Io lancio delle mode, lady Morrell. Non posso lanciare quella di cercare la verità?». Ride. Buio. Musica sacra ortodossa, mista a colpi di cannone e a grida lontane. N., in piedi sul fondo, davanti ad una gran croce, con tono grave: «Vi ho invitati qui, all'Hotel Suvretta di Saint-Moritz, perché oggi è un giorno sacro. È il giorno del mio matrimonio con Dio. Ora tutto è semplice, tutto è uno. Io sono pronto, voi siete pronti. Ora vi mostrerò come viviamo, come soffriamo, come creiamo, noi, gli artisti, i prediletti di Dio. Avanza e si ferma al centro della croce; si siede a gambe incrociate e re sta in silenzio per mezzo minuto. Colpetti di tosse, brusio nervoso e sconcertato. N. si alza; con calma quasi minacciosa, lentamente: Ora vi danzerò la guerra. La guerra che avete sempre dentro, che non avete impedito, che ha divorato l'anima del mondo. Vi danzerò l'orrore, la distruzione, la vitamorte; la pietà tradita, la ragione calpestata, il cielo sventrato, gli angeli violentati; e il sangue. Il sangue sparso dappertutto qui intorno: sulla neve dei monti, sulle vette pure, sulle sorgenti, sui sentieri di casa. Il sangue del Dio fatto a pezzi, che non abbiamo salvato. Il sangue muto dei suoi figli, che grida innumerevole sulle nostre porte. Vi danzerò la croce». Luce fissa, musica concitata. Allarga le braccia e gira su se stesso vorticosamente, lasciandosi poi cadere rannicchiato. La musica cessa. Luce soffusa. Ombra di Diaghilev che tende le braccia, con voce stanca e trepida: «Oh, Vatza, quanti anni... hai letto il mio telegramma? Sei contento di vedermi? Non ti trovo male, sai.. Però ti sei impigrito, eh? Vieni, vieni con me: voglio che tu torni alla danza. Nessuno ti vale. (Piano) Ho bisogno di te. (Più forte, come correggendosi) Ho bisogno di te per la nuova stagione dei Balletti Russi. Il pubblico ti aspetta sempre, non può dimenticarti. Allora, Vatza?». N., che si è alzato lentamente, con pacato dolore: «Non posso... perché sono pazzo». L'ombra di Diaghilev, reprimendo i singhiozzi, fugge via. Musica lieve, giocosamente naive; luce azzurrina. Voce di Kyra piccola che canta; poi, dopo dei colpetti alla porta, entra la sua ombra di bambina, che dice in tono grave e protettivo:«Vieni, papà, dobbiamo partire. Fuori c'è l'ambulanza. Torniamo al sanatorio dove ti trovi tanto bene». N., con gioia: «Kyra, tesoro! Sì, capisco quello che dice il tuo canto. Tutto è gioia, tutto, anche l'angoscia, anche il nulla. Vieni, vieni a vedere la neve; guarda lo zucchero del cielo! (Va alla finestra e accenna fuori; poi indica la croce proiettata dalle sbarre della finestra sul pavimento; prende dal letto il cuscino e lo apre, facendo volare le piume) Guarda la danza! Guarda i petali! Guarda la rosa! (Prende dal davanzale la pianta, ora tutta fiorita di rose bianche, va al proscenio e si inginocchia protendendola; poi, al pubblico, mentre la luce si concentra su di lui): «Guardate nel mio cuore, guardate ciò che è. È forma senza forma, indefinibile, intatta. È in alto ma non è luce. È in basso ma non è buio. È terra nella terra, cielo nel cielo, rosa eterna. (Lentamente) La rosa è senza perché, fiorisce perché fiorisce. Non c'è lamento nella completezza. Non c'è separazione nel giardino. (Si volta verso il buio) Sai, Kyroska? Se i bruchi la divorano, lei lascia cadere un altro seme alle radici, e rivive e rifiorisce, e non sa come. (Al pubblico, ancor più lentamente) lo sono lo Spettro della Rosa. Sono la rosa bianca, la rosa rossa... rossa... Russia. Madre, madre mia. Io amo mia madre. Amo mia moglie... Amo mio marito. Ecco il mio cuore di gioia: prendetelo, mangiatelo, guarite il mondo dal suo dolore! (Lentamente posa ed abbraccia la pianta di rose. Musica gioiosa; luci multicolori, poi BUIO).

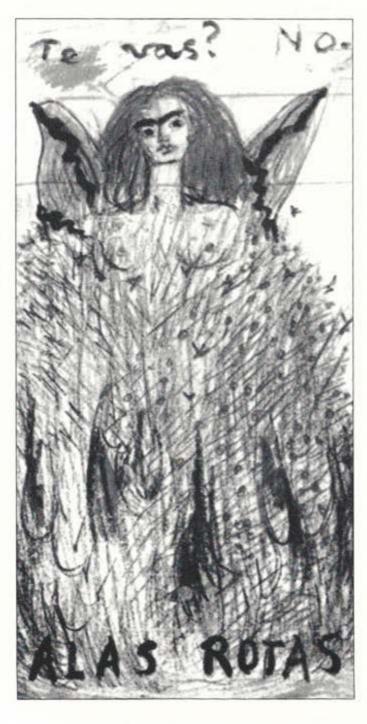
FINE

Le illustrazioni del testo sono tratte da «Il diario di Nijnskij», Milano, Adelphi, 1979. A pag. 100, Vaslav Nijnskij. A pag. 102, V.N. in «L'Après - Midi d'un Faune», Londra, 1912. A pag. 103, da sinistra a destra, V.N., accanto con Tamara Karsàvina, in «Le Spectre de la Rose», Parigi, 1911. A pag. 105, da sinistra a destra e dall'alto in basso, tre immagini di V.N. in «Schéhérazade», Londra, 1911; V.N. in «L'Après - Midi d'un Faune». A pag. 106, V.N. all'Opéra di Parigi nel 1929 con la Karsàvina e Diaghilev.



LA TRAVERSATA

di BRUNO LONGHINI Testo primo classificato al Premio Vallecorsi 1995





LA SCENA

Una pedana dotata di una discreta inclinazione, occupa completamente il fondo della

Quattro letti in ferro bianco smaltato - disposti simmetricamente due sul lato destro e due sul lato sinistro del palcoscenico - sono collocati a poca distanza dal proscenio.

Sulla sinistra, dopo i due letti, quasi a ridosso dello scivolo, campeggia un monumentale armadio a due ante, verniciato di bianco. L'intero spazio scenico è circoscritto da un panorama neutro.

PARTE PRIMA

Il fondale si illumina lentamente, in un effetto di aurora.

I quattro pazzi, che vestono camicioni bianchi, sono distesi sui letti e russano sonora-

Una Suora, un Medico ed un Infermiere sono fermi al proscenio.

Il panorama è scosso da un alito di vento; i quattro pazzi smettono di emettere rumori: improvvisamente spalancano gli occhi. Il pazzo che occupa il secondo letto sulla de-

stra si drizza in piedi.

2° PAZZO - (Con clamore) Il vento! Finalmente si è alzato l'Erittoneo. (Salta dal letto e corre in cima alla pedana, gesticolando per attirare l'attenzione di qualcuno che è molto lontano) Qui! Sono qui! Sono stufo di aspettare... Venite a prendermi... Me lo avete promesso!

1º PAZZO - (Rifacendogli il verso) Me lo avete promesso! Biscaro! Le promesse, sai

dove te le ficcano, quelli?!

2° PAZZO - (Urla) Non si tireranno indietro! No, non lo faranno, perché loro imbarcano solo gente come noi.

1° PAZZO - Significa che è nel nostro diritto?

2º PAZZO - Più o meno... Faresti bene a prepararti per la partenza.

2º PAZZO - Sará un viaggio attraverso mari ignoti e bellissimi, il cui punto fermo è solo la rotta, quella rotta che ci permetterà di raggiungere una mitica terra felice.

1° PAZZO - E se obiettassero che non siamo

pazzi del tutto? 2º PAZZO - Secondo la tua logica. (Indica i tre al proscenio) Ma vallo a chiedere all'oca bianca, al macellaio ed al suo garzone... Sentirai quello che dicono di noi! Sono stati loro a darci il biglietto...

1º PAZZO - Viaggeremo in cabine di lusso?

E se non ci saranno cabine?

2º PAZZO - Sulla tolda... oppure ci troveranno un posto sulla poppa... E, poi, che ci interessa?! Ogni angolo andrà bene: l'importante è partire al più presto, vero, Dino? Dino Campana, adagiato sul primo letto a sinistra della scena, con uno sfarfallio dei piedi fa volare via il lenzuolo che lo copriva. DINO - Migratori... siamo per natura... per nostra natura, dei migratori. (Si alza dal letto e s'avvia verso l'armadio) Quale che sia il luogo che raggiungeremo, anche se ritornassimo al punto di partenza, sarà per noi l'esperienza essenziale. (Trascina fuori da dietro l'armadio un fantoccio che ha le sue fattezze) Loro sanno come trasformare l'esperienza del vagabondaggio in traversata. (Porta il fantoccio verso il suo letto) Sono felice... Dopo secoli, sono così leggero... Il più grande vagabondo del secolo parte anPERSONAGGI

1° PAZZO

2° PAZZO 3° PAZZO (padre di Dino Campana)

DINO CAMPANA

SUORA (Manuelita / madre di Dino Campana / Sibilla Aleramo)

INFERMIERE (Mefistofele / Giovanni Papini)

MEDICÔ (Ardengo Soffici)

L'azione si svolge nell'infermeria dell'Ospedale psichiatrico di Castel Pulci, durante le ultime ore di vita di Dino Campana.

cora...

2º PAZZO - Tutti noi siamo i più grandi vagabondi del secolo.

1º PAZZO - (A Dino) Biscaro, non ci hai mi-

ca l'esclusiva! Dino adagia il fantoccio nel suo letto e lo co-

pre con il lenzuolo. Il vento non fa più vibrare il panorama.

2º PAZZO - (Grida) Parli troppo! Il vento non soffia più! Colpa tua! Ti butto giù quei quattro denti che ti sono rimasti in bocca, intelligentone! La nave sarebbe apparsa e noi avremmo trovato il modo di raggiungerla... DINO - (Corre verso il pazzo e lo abbraccia) Il mitico Erittoneo tornerà a soffiare e allora.

1º PAZZO - Chissà quando...

DINO - Fratello mio!

2° PAZZO - (Frigna) Accidenti!... Un'occasione sprecata!

Il 1º Pazzo si abbarbica ai due.

DINO - Fratellini miei, non è il momento per una traversata essenziale: la nostra follia deve trasformarsi in una forza oscura, che agisca sul nostro cuore come un impulso irrefrenabile... come un'illusione misteriosa... Il 2º Pazzo spinge Dino e lo fa cadere; corre, poi, ad accucciarsi nel letto. Anche il 1º Pazzo si rannicchia nel proprio letto.

2° PAZZO - Dino, io lo so perché il vento ha smesso di soffiare... Hai ragione: non sappiamo abbandonarci al fantasma che mette in cammino... Non vedremo mai niente all'orizzonte, se non ci libereremo prima dall'incertezza che accende le nostre grandi paure... che infiltra i dubbi... Grandi lavagne riempite di frasi con un gesso che è difficile da cancellare... Siamo questo, amico mio. Tu, una lavagna sporca... io... (Indica gli altri due letti) E anche loro.

La luce si abbassa. I tre pazzi sono immobili nei loro letti. Dino va a sedersi accanto all'armadio. Tutti riprendono a russare. La Suora, il Medico e l'Infermiere circondano il letto di Dino.

INFERMIERE - La temperatura è così alta... farà fondere il termometro.

La Suora si fa il segno della croce.

MEDICO - Tachipirina.

INFERMIERE - Glicl'ho già data.

MEDICO - Senza che gliela prescrivessi? SUORA - Mi sono permessa... Forse ho sbagliato... Mi scusi, professore... ma la situazione è... (Torna a farsi il segno della croce) MEDICO - Ha fatto bene. La prossima volta, comunque, mi consulti prima.

SUORA - Mi perdoni: non accadrà più. MEDICO - Che freddo fa, qua dentro! Sorella, è impazzita?! Perché ha spalancato la

SUORA - Non sono stata io: ci tengo, alla salute di questi poveri disgraziati.

INFERMIERE - E neppure io ci ho colpa! MEDICO - La chiuda.

L'infermiere si avvicina ai letti di destra e mima l'azione di chiudere una finestra.

SUORA - Bisogna avvertire i parenti del poveretto. (Ancora una volta si fa il segno della croce)

MEDICO - Per il momento... aspettiamo. INFERMIERE - Certo che l'ha una bella in-

MEDICO - Vero, ma ai nostri giorni la setticemia non fa più paura.

INFERMIERE - Manco quella acuta? MEDICO - La setticemia in genere.

La Suora, per l'ennesima volta, si fa il segno della croce.

INFERMIERE - Mi pare si sia rincitrullito assai più di stamane.

Il Medico e la Suora voltano le spalle all'Infermiere per occuparsi del pazzo che giace nel letto accanto a quello di Dino.

INFERMIERE - (A Dino) O bellino, non te ne andare! (Il Medico, di sopra la spalle, gli lancia un'occhiata)

MEDICO - (In tono seccato) Che dice? Che

INFERMIERE - Volevo farlo sorridere... Che gli metto due pezze bagnate in fronte? SUORA - Ci penso io, dopo.

INFERMIERE - L'è una caldaia sotto sforzo, il nostro poetaccio!

I tre continuano a visitare i malati.

DINO - Rimarrò sveglio... senza capirci niente... Sono uno di quei casi... Qui, in questa scatola di pazzi, la celebrità mi corre dietro, ma non mi raggiunge mai...

1 e 2º PAZZO - Mai... mai... mai... DINO - Solo echi, quelli che mi rimangono... Gabbia chiusa per dimostrarmi che non debbo... che non posso partire... Adesso in agonia, in questo silenzio che si fa sentire con brusii soffusi.

1° e 2° PAZZO - Brusii... soffusi... Brusii... La Suora, il Medico e l'Infermiere scom-

paiono dietro il grande armadio. 2º PAZZO - (Si alza e resta in piedi accanto al suo letto) Al di là del vetro... al di là una testa di geranio degenera in un grottesco consolante... al di là sta per esplodere... Il nostro corpo è diviso in fretta... incontaminato... incontaminabile... al di là storie come tante... come la mia ce n'è un treno carico... Arriccio il naso come un coniglio... Contorni sfumati... suoni metodici, suoni secchi, incisi, che indicano un percorso generato in pochi secondi. Ho un ventre da Bacco, che contrasta con la mia esilità... Sulla fronte, l'avvallamento di un terzo occhio... Racconto barzellette che non fanno ridere...

2º PAZZO - Indosso l'eleganza di un doppio petto finto nuovo... C'è un campo di maggese... Lì scopro il sesso... Le orecchie mi si intorpidiscono. Ormai sono certo: è stata una morte alla rovescia... (Corre verso Dino, gli prende una mano e gliela stringe con forza. Con l'altra mano Dino gli accarezza il capo) Da quanto tempo non calcio sassi a vedere strade. Ora è un gioco che non mi appartiene più... Sono impaurito da quel gioco. Non ritrovo più confini, ma solo un letto arato e l'insulina dei viaggi organizzati dai signori della scatola dei pazzi.

l° PAZZO - Ho ucciso un re: passava su un'Isotta Fraschini... L'ho ucciso al maneg-gio, legalizzando il gesto... proprio come

Il Vallecorsi '95 a La traversata di Longhini Premiati anche Giordano Raggi e Aniello Ciaramella

a 44ª edizione del Premio Vallecorsi per il teatro è stata vinta dal testo La traversata di Bruno Longhini di Roma, al quale sono andati 10 milioni di lire e la pubblicazione sulla rivista Hystrio dell'editrice Ricordi; il secondo premio è andato a Oradaria (sic!) di Giordano Raggi di Gubbio, che ha ricevuto una scultura in argento di Jorio Vivarelli; il terzo premio è stato assegnato a Marat Settanta di Aniello Ciaramella di Milano che ha avuto una medaglia d'argento appositamente realizzata da Vivarelli. Una segnalazione speciale è stata attribuita al testo E vissero felici e scontenti della triestina Anita Pesante Burian.

La commissione giudicatrice - che si è riunita a Pistoia, sede del premio - era presieduta da Umberto Benedetto e composta da Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa e Luigi Squarzina. La giuria ha inoltre segnalato i lavori di Giuliana Abbiati di Milano, Alfredo Balducci di Milano, Glauco Di Salle di Milano, Michele Genero di Torino e Alfio Squillaci

È già stata bandita la 45ª edizione del premio: per informazioni rivolgersi alla segreteria del «Vallecorsi» presso Breda Costruzioni Ferroviarie, via Ciliegiole, 51100 Pi-

Il bando per la quarantacinquesima edizione

È indetta la XLV edizione del Premio Vallecorsi per un lavoro teatrale in prosa e in lingua, al quale possono partecipare tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti. I lavori concorrenti dovranno costituire spettacolo di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già rappresentati, trasmessi per radio o tv, pubblicati, che abbiano conseguito premi in altri concorsi, o già presentati a precedenti edi-

zioni del Premio Vallecorsi.

Al lavoro primo classificato verrà assegnato un premio di lire 10 milioni. Al secondo classificato verrà assegnato il «Premio Carlo D'Angelo». Al terzo classificato il «Premio Giulio Fiorini - Nilo Negri» (opere in argento dello scultore Jorio Vivarelli). Il lavoro primo classificato verrà pubblicato dalla rivista Hystrio. Il comitato del premio s'impegna a segnalare alle compagnie teatrali italiane i lavori premiati.

I lavori dovranno pervenire alla segreteria del premio entro il 20 febbraio 1996, in 8 copie dattiloscritte ben leggibili. I copioni dovranno essere contrassegnati da un motto. Il nome e l'indirizzo del concorrente saranno indicati in busta chiusa, allegata ai copioni, sulla quale sarà ripetuto il motto prescelto. Tale busta dovrà contenere inoltre una dichiarazione firmata dall'autore, attestante che il lavoro corrisponde alle condizioni di cui sopra.

Se un lavoro concorrente viene premiato durante lo svolgimento dell'edizione in al-

tro concorso, sarà escluso.

Nel caso che la commedia vincitrice venga rappresentata o trasmessa per radio o tv, è fatto obbligo, sul materiale pubblicitario o nelle rappresentazioni, il riferimento al

La premiazione dei vincitori avverrà a Pistoia; la presenza dei vincitori è condizione per la consegna dei premi.

avrebbe fatto lui. Passava al maneggio, accompagnato da gente che fingeva emozione. 2° PAZZO - Per anni ho letto avventure strabilianti... Avventure a puntate, sulla Domenica. A puntate esotiche. In verità, era mia madre a leggerle per me. Non ho mai affrontato una tigre, però.

1º PAZZO - Io, invece, ho dipinto cavalli, uccelli e frutta... qualche campo... bambini,

pochi... anche un cammello.

DINO - Le mie condizioni fisiche è da molto che non mi permettono di avere aspirazio-

Un rumore da dietro l'armadio. I due Pazzi corrono a distendersi sui loro letti. L'Infermiere entra ed estrae dalle tasche un flaco-

ne di pillole

INFERMIERE - Da bravi, bambini: bocche aperte. (Uno alla volta gli ammalati vengono imboccati) Chi dorme prima avrà una «signora» carruba. (Nitrisce. Va ad imboccare anche il pupazzo) A te un tocco di ghiaccio, così ti rinfresca tutto... Brrr... Esce o, meglio, va a nascondersi dietro l'armadio, facendo il verso del cavallo e di chi ha freddo)

I Pazzi, prima di addormentarsi, bisbigliano all'unisono delle frasi.

2° PAZZO - Non c'è più vento... L'Erittoneo, era un secolo che non spirava più... È l'unico vento che può sospingere l'imbarcazione che aspettiamo... Se avessi affrontato una tigre, come gli eroi dei racconti esotici... 1º PAZZO - Un re, l'ho giustiziato. La cac-

cia alla tigre è cosa da niente, al confronto! Quella sì che è un'esperienza che dà soddisfazione! Non aveva la corona... ma era un re!... Un re, che guidava una macchina da

Dino si avvicina al suo letto, prende due lembi del lenzuolo ed improvvisa un dialo-

DINO - «Mi hanno detto che in amore è uguale... come ora... Agonia... solo agonia...».

«Non puoi parlare di amore e neppure di agonia, perché non hai un animo candido». «Cosa debbo fare?».

«Escogita un trucco. Meglio, trova un surrogato: diventa onanista».

«Non ce n'è bisogno: lo sono sempre stato. Come se tu non sapessi che ho una robusta volgarità contadina!».

«Affermazione gratuita, mio caro. Ti ricordo che l'ovvietà fa vivere a lungo e male». «Come vorrei insultarti! Ma ho paura di ferirmi... Un grande amore è l'ultima cosa che ho chiesto. Sono sceso a cercarne uno nell'abisso»

«Di quelli che aprono cancelli... porte... spiragli? Di quelli che cancellano il futuro?».

«Non sono stato fortunato».

«Sei stato fortunato... Questa è una delle solite divagazioni... delle tue infinite divagazioni». (Annoda i due lembi del lenzuolo) Mi sono logorato in espedienti per ritrovare un tipo di apatia... la mia apatia... Potrei non ricordare per posa... Non sono sveglio... lo sono... cammino in piazza, suono tanti suoni... scorro... ballo un ballo che mi avvicina alla talpa. Almeno trottassero in un recinto tutti i lamenti compatti! ... Ma è un incontro di lusso, che ripresenta giochi fatti, lontano come ero, sbiadito dalla distanza, con i dolori delle caramelle masticate nella pancia... Raggiungo la giustificazione per un forellino... Vorrei cucire e scucire un abito vecchio per restaurare sotto i sensi una foggia, come se non avessi da costruire - presupponendo che abbia voglia di costruire. Ho lasciato la macchia senza quel candore che solo gli animali meritano. Mio grande amore... hai convissuto con un onanista che si bacia le ascelle e ne consuma gli odori, cocciuto in una rivelazione che fruscii scalfiscono al di sotto di ogni possibilità. Tipo buffo questo «io»! Contrae patti col diavolo nel tempo e se la dorme perché passi un anno... più di un anno...

La Suora esce da dietro l'armadio, tenendo in mano una bacinella; si avvicina al letto di Dino. Dino si siede ai piedi del letto.

SUORA - Povera creatura... (Poggia il bacile per terra, prende una pezza umida e la poggia sulla fronte del fantoccio) Un po' di sollievo?!

Dino si alza di scatto e strappa la cuffia alla

DINO - Lo sapevo, che ti eri mascherata! La Suora continua a bagnare le pezze e ad

appoggiarle sulla fronte del pupazzo. (N.d.A. - Dino identifica, nella Suora, Manuelita, una ragazza argentina)

SUORA (MANUELITA) - Quiere Usted

DINO - Manuelita... Eri delicata e sfuggente, preziosa come lo sono soltanto le donne di regioni sconosciute. (Le toglie la tonaca. La donna resta a seni nudi) Se ti avessi violentata con le parole, avrebbero detto di te che eri una sacerdotessa di un oceano di erba. E di me, il più bello...

SUORA (MANUELITA) - ...l'affascinante

istigatore..

DINO - ...istigatore di una perversione che scaturisce dal romanticismo, maledettamen-

SUORA (MANUELITA) - Avevi giurato che mi saresti rimasto fedele per una vita. Ne ero orgogliosa. Poi ho pensato che le tue non erano altro che parole dette in una notte incantata, così ho usato un sortilegio... Per un giorno intero, ho intrecciato una ghirlanda di piume e l'ho nascosta nel tuo cuscino. Ogni volta che tu vi appoggi la testa, Manuelita torna dalla grande prateria. (La Suora si rimette l'abito e si copre il capo con la cuffia) Dino, Quiere Usted Mate? Un po' di sollievo? (La Suora raccoglie il bacile e si

dirige verso l'armadio)

DINO - (Urla) Manuelita! Non turbare il silenzio che c'è qui.

SUORA (MANUELITA) - Hai addolcito la nostra separazione con un «arrivederci». (Senza voltarsi, va verso l'armadio)

Dino si avventa sul cuscino del suo letto e lo lacera. Le piume volano in ogni direzione. I Pazzi si svegliano e, appena scorgono quello che Dino ha combinato, si precipitano verso di lui.

2º PAZZO - (Raccoglie una manciata di piume e le getta in faccia a Dino) Quanta energia, signor morituro!... Troppa. Fossi in te, mi risparmierei. Una volta che la nave sarà arrivata all'orizzonte, dovremo raggiungerla a nuoto.

1º PAZZO - Io non so nuotare... però... Potrei fare una vela col lenzuolo del mio letto...

ed una zattera con la materassa. SUORA - (Da dietro l'armadio) Dino, dove

scappi? Prendetelo! Dino, sii buono... vieni qui da me.

La Suora (che, questa volta, nella fantasia di Dino, impersona sua madre) esce di corsa da dietro l'armadio e si dirige, con il braccio levato, verso la parte alta dello scivolo. La Suora, in luogo della cuffia, ha sulla testa un grande cappello di paglia, adorno di fiori finti. Le luci si abbassano: la sagoma della Madre di Dino si staglia in controluce contro il panorama. Dal letto accanto a quello di Dino scende un uomo, che indossa un panciotto, e raggiunge la donna. Dino e gli altri due Pazzi restano immobili a guardare.

2º PAZZO - (Raccoglie ancora una manciata di piume e le getta in aria). Evviva!... Parole-fiume. Letto-evasione. Parole-piume. Letto-parole. Sarà irripetibile.

I due Pazzi applaudono.

SUORA (MADRE DI DINO) - Dino... Dino... sei sempre stato tranquillo... Non devi avere paura, sono la tua mamma. Vieni, piccino... Dài, vieni: non ti faccio niente... (Urla) Basta! Obbedisci! Perché hai lacerato il mio cuscino preferito? Era un caro ricordo... l'unico rimasto da quando ero piccola. Cattivo! Esci da sotto al letto! (Si china, allunga le mani e poi cade all'indietro, come se qualcuno l'avesse spinta) Dio, che male! Cattivo! Cattivo! Sono la tua mamma! Hai Belzebù dentro di te! Un eretico deve aver sputato nell'acqua benedetta, il giorno del tuo battesimo... Non si spiega altrimenti. Se esci, potrei anche perdonarti. Potrei... Il mio amato cuscino! Papà, aiutami! (Apre le braccia e le richiude con rapidità) Ti ho preso, brutto discolo! Ahi, mi fai male! Non mordere... (Urla) A letto! Tu e tuo fratello, immediatamente a letto... di corsa, via! Perché mi mordi la pancia? Dino, perché? Non vuoi ubbidire?! Non hai sonno?! Non importa: «Il letto è una rosa: se non si dorme, si riposa».

Il Pazzo che impersona la figura del Padre di Dino raggiunge la moglie e l'aiuta ad al-

DINO - «L'infanzia nasce da un ritorno di se stessi, giacché in una strana eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni; anzi, nasce proprio da una cosa "specchiata", con le ridenti spighe gialle, con i campanili: conoscenza eterna - di poco tempo - e sempre a sapersi da un tempo infinito, come a stare sempre sulla riva di un giorno»

SUORA (MADRE DI DINO) - Papà, debbo

essere dura... 3º PAZZO - (PADRE DI DINO) - E se tu



sbagliassi?

SUORA (MADRE DI DINO) - Ho mai avuto torto?

3º PAZZO - (PADRE DI DINO) - Secondo il tuo punto di vista, no.

SUORA (MADRE DI DINO) - Mi si vuole rimproverare qualcosa?

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - No, Fanny, tutto è a posto... ma lascia stare il mio Dino. SUORA (MADRE DI DINO) - Non capisci che mi cresce male... come non voglio... Quel ragazzo è strano... per un po', calmo e, poi, irritabile... Cade in continue esaltazioni... Da piccolo non si comportava così!

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Alla sua età è normale... Anzi, è una caratteristica della sua età. Anch'io ero simile a lui... È un buon figliolo, come suo fratello... più sensibile, forse... Ma, in quanto a questo, se non lo si contraria..

SUORA (MADRE DI DINO) - ...ci cresce male... Mi cresce così... (Si tamburella le tempie con le dita) Non voglio dovermene vergognare. 3º PAZZO (PADRE DI DINO) - Ecco la tua

unica preoccupazione! Tu non vuoi che si

SUORA (MADRE DI DINO) - Non c'è altra alternativa: mandiamolo in collegio. 3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Vuoi vera-

SUORA (MADRE DI DINO) - In questo momento è l'unica cosa sensata da fare... Non possiamo dargli granché, se resta... ed anche lui non può darci niente.

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - In base a quale consuetudine i figli debbono essere perfetti o si deve pretendere da loro che lo diventino?

SUORA (MADRE DI DINO) - Per una consuetudine vecchia come la Bibbia! In collegio riceverà le sue soddisfazioni e noi, di riflesso, le nostre.

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - A cosa porterà tutto questo?

SUORA (MADRE DI DINO) - (Si allontana e scompare dietro l'armadio) Non ci saranno più tensioni... Ritmi normali, per gente normale...

I due Pazzi si mettono a sedere accanto al

Padre di Dino. Dino, mentre il Padre parla, cammina avanti e indietro sul bordo della

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Esimio professore, sono il babbo di quel povero giovane ricoverato in manicomio. (Cade in ginocchio) La prego, guarisca mio figlio, come Ella, tempo addietro, guari me. Ricorra alla suggestione o a qualsiasi cosa, se la scienza non giova. Il mio ragazzo ha la psiche esaltata, pervertita, avvelenata, non sente affetti e gli vengono subito a noia luoghi e

Dino si china sul Padre e lo solleva.

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - Quando cominciò a dare prova d'impulsività brutale e morbosa, in famiglia e specialmente con la la mamma, lo feci visitare a un professore, il quale gli prescrisse una cura di ioduro di sodio e mi consolò, facendomi sperare che, dopo i vent'anni, si sarebbe rimesso...

DINO - (Prende il Padre per mano e lo conduce, scortato dai due Pazzi, dietro l'armadio) Mio padre è maestro. Adesso vive con mio fratello: mio fratello è avvocato. Ha un buon posto; è delegato al Tesoro. Da bambino ho avuto un'infanzia felice. Felice. Feci le scuole nel paese dove sono nato. Il ginnasio ed il liceo, lontano... Non superai l'esame e mi si chiuse in collegio. (Spinge il Padre dietro l'armadio) Poi tornai. (Il Pazzo, che impersona nella fantasia di Campana il Padre, corre dall'armadio al proprio letto e, dopo essersi adagiato, si copre completamente con il lenzuolo) Una forza che agiva sulla mia psiche... un impulso irrefrenabile mi imponeva di tornare. Ormai, però, non sapevo più che costumi ci fossero, fuori del collegio. Tornai al paese: mi ridevano dietro... Mi arrabbiai... divenni nevrastenico. Cominciai allora a viaggiare. Non feci niente di buono.

SUORA (MANUELITA) - (Fuori campo) Quiere Usted Mate?

Dino si dirige verso il suo letto. I due Pazzi lo seguono.

DINO - Mi hanno fatto prendere troppi pre-

parati bromici: non ho più i sensi. SUORA (MANUELITA) - (Esce da dietro l'armadio e raggiunge Dino) Quiere Usted Mate?

DINO - (Furioso) Non ti ho chiesto di venire, né, tantomeno, di liberarmi. Io sto bene

qui... qui, soltanto qui. SUORA (MANUELITA) - Debbo farti la solita domanda?

DINO - Va via!

SUORA (MANUELITA) - Di che colore sono i tuoi piedi?

DINO - Qui non ci puoi stare

SUORA (MANUELITA) - Di che colore? DINO - Non tormentarmi. Va via... Sono... sono... (Non riesce a concludere la frase) Perché... Perché?

SUORA (MANUELITA) - Bianchi. Sono bianchi, come i piedi dei morti.

DINO - (Parla con grande fatica) Tu qui non ci devi venire... Devi andartene, non sei di questo continente.

SUORA (MANUELITA) - Luoghi di abbondanza e di immortalità, Dino... Ma tu non ami né l'abbondanza né l'immortalità, non è così?

DINO - Non so di che cosa tu stia parlando. SUORA (MANUELITA) - Oh, lo sai... lo sai. Ma tu non volevi fermarti, non vuoi fermarti.

2º PAZZO - Nessuno di noi lo può fare. DINO - Sta zitto, tu!

2º PAZZO - E sai perché? Perché adoriamo la discontinuità e l'incertezza, noi. E il viaggio mette costantemente noi vagabondi di fronte al dramma della discontinuità e dell'incertezza, che provoca scissioni e riaccende paure antiche, insinua dubbi.

DINO - Tu non ci sei... Sei una cosa che scaturisce dalla mia testa... Non hai corpo.

1° e 2° PAZZO - Non hai corpo.

SUORA (MANUELITA) - Bravo! Ti neghi anche a me... Perché vuoi liberarti di Manuelita... di una tua fantasia? (Fugge dietro l'armadio).

DINO - (Alterato) Te l'ho detto centinaia di volte, di non portarmi pezzi di carta! Non debbono intuire che ho la necessità di riempirli di parole: potrebbero pensare che sto guarendo... mentre io ho deciso di impormi un lungo silenzio... di essere dimenticato. 1° e 2° PAZZO - Dimenticati.

Si ode la voce della Suora (Madre di Dino) da dietro l'armadio. Dino si nasconde sotto il letto.

SUORA (MADRE DI DINO) - (F.c.) Oggi sarai premiato: ti racconto una storia... C'era da tempo la Morte Rossa...

1° e 2° PAZZO - La Morte Rossa! Inebrian-

La Suora (Madre di Dino) - con il suo ampio cappello di paglia in testa - fa capolino da dietro l'armadio

SUORA (MADRE DI DINO) - Ti piace, come inizio? Non può non piacerti! I bambini come te, bisogna allevarli a latte e favole... favole particolarmente deliranti.

1° e 2° PAZZO - Particolarmente deliranti... SUORA (MADRE DI DINO) - Mai epidemia era stata più fatale e spaventosa: il suo marchio era il rossore e l'orrore del sangue. Essa si manifestava con dolori acuti... uno stordimento improvviso. Poi, sangue dai pori. Così sulla Terra sopraggiunge la disso-

1° e 2° PAZZO - La dissoluzione.

SUORA (MADRE DI DINO) - Le macchie rosse indicavano il marchio della violenza, che precludeva ai contagiati ogni aiuto da

parte dei propri simili. 1º PAZZO - E i generali, i re, i dottori? 2º PAZZO - Già! Come si comportavano i generali, i re, i dottori, gli infermieri?

1° PAZZO - E le monache?

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - (Scivola sotto il letto e ne riappare con una corona di carta sulla testa) Il mondo è mutato in fretta: non è più lo stesso che ho conosciuto. SUORA (MADRE DI DINO) - Continuo?

Allora... Un certo Prospero, creatura eroica, indomabile e preveggente...

1° e 2° PAZZO - Eroico, indomabile, preveggente...

Il 3º Pazzo (Padre di Dino) indossa il lenzuolo del suo letto come se fosse un mantel-

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Ho un movente giusto: salvare le tradizioni, vincendo

DINO - Buffone! Re buffone! Non ti seguiremo nel caos..

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - Bambino mio, verrai con me... Noi ci prenderemo cura di te, tutto il buono del mondo... Tramanderemo le storie eroiche della nostra gente. DINO - Non aspiro a seguirti. Dino fugge per conto suo. Dino non segue nessuno.

SUORA (MADRE DI DINO) - Prospero radunò amici sani e timorati e con costoro si ritirò in un'isola.

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Amici

miei, potrebbe esserci fatale provare pietà per chi è già malato.

SUORA (MADRE DI DINO) - Ma la Morte Rossa era onnipossente... Per qualche tempo diede tregua a Prospero ed alla sua corte...

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Abbiamo avuto la meglio: siamo salvi e salvo insieme a noi è tutto ciò che vi era di più eroico nel nostro secolo.

SUORA (MADRE DI DINO) - Quella notte, mentre festeggiavano lo scampato pericolo, la Morte Rossa volò sull'isola... (Si avvicina al 3º Pazzo, gli toglie la corona e gli fa scivolare a terra il mantello)

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - Esimio professore... Questo mio figlio... questo figlio sfortunato... non ha mai avuto problemi di salute. Certo, il carattere non è dei migliori: sino a quindici anni è stato un po' chiuso, ma buono... rispettoso... Mia moglie... è il ritratto della salute: una donna sana, fisicamente, e di principi saldi... energica, intelligente.

SUORA (MADRE DI DINO) - Dopo averlo messo al mondo, l'ho allattato io. È cresciuto bene... Una meraviglia di bambino, come

l'altro mio figlio, del resto.

Mentre Dino parla, quella che, nella sua fantasia, è la Madre si muta in Manuelita. La donna getta verso l'armadio il cappello di paglia e si tira giù, sino alla cintola, la tonaca, restando con il seno scoperto.

DINO - Tutto si corrompe... degenera. Anch'io non mi sottraggo alla regola... Il posto dove ho vissuto degenera... L'Europa si disfa, senza alcuna prospettiva accettabile... e, allora, viva la guerra! La guerra che non mi ha voluto... la guerra che tramuta la tristezza in disperazione... Solo così si può dare sfogo alla pazzia più grottesca.

SUORA (MANUELITA) - Non dovevi tornare sul tuo continente, ti avevo avvertito! Dovevi restare con me... vivere l'esperienza che solo a pochi è concesso di vivere.

DINO - (S'inginocchia davanti a lei e le comprime con le mani il ventre) Non potevo... Si erano presa la mia ombra. Tu non mi credi? S'erano presa la mia ombra e se la contendevano... Se non avessi ripreso il vagabondaggio, non me l'avrebbero data indietro. Non potevo restare senza la mia ombra: non avrei più avuto un aspetto umano. SUORA (MANUELITA) - Ed io che credevo ai tuoi sentimenti... alla tua fedeltà!

2º PAZZO - I vagabondi non conoscono la fedeltà. È un orpello di cui possono fare a meno...

DINO - (Infastidito dal 2º Pazzo) Zitto, tu! (A Manuelita) Mia sacerdotessa del mare d'erba, la fedeltà non è altro che un processo di avvelenamento progressivo.

SUORA (MANUELITA) - Io ti ho seguito...

e continuerò a seguirti, sempre..

DINO - Come me, tu non hai più futuro... perché io stesso non ho futuro... Non voglio più averlo. È una condizione per rimettermi in cammino... E, poi, il mio sistema organico non ti sopporta più... Non ecciti più la mia fantasia. (Si altera) Ti accetto a malapena... Solo ora mi rendo conto che mi hai avvelenato giorno dopo giorno. Il tuo ricordo non produce più dolore... Mi ci è voluta una vita per decifrarti, ma ora..

SUORA (MANUELITA) - Quiere Usted Mate? Querido, ti contraddici, lo sai? DINO - Sono arrivato ad una conclusione.

2º PAZZO - Non si può desiderare posto migliore di questo. 1° PAZZO - C'è il meglio di tutto. Un alber-





go di prima categoria... davanti al porto. DINO - Li senti?! Anche a loro piace questa sosta.

2º PAZZO - Dino, fuori esiste solo stupidità... Si smercia il deleterio... si provocano interpretazioni ambigue, si confonde la gente... La confondono con nebulosità. Avvenimenti recenti mi hanno fatto detestare gruppetti di manipolatori: state pur certi che confonderanno quelli fuori di questa scatola dei pazzi per anni.

SUORA (MANUELITA) - Allora, qual è questa conclusione, querido?

DINO - Nessuna... Non ha importanza.

SUORA (MANUELITA) - Ŝtavi per dire, forse, che non hai fatto altro che accumulare agonia?

Dino abbassa il capo. La Suora (Manuelita) estrae dalle tasche un piccolo specchio.

DINO - Perché mi fai questo?

SUORA (MANUELITA) - Sono io che dovrei dirlo, semmai. Adesso, osserva la tua faccia: l'ho portato da lontano, perché tu possa specchiarti. (Dino l'afferra per i fianchi e la costringe a piegare le ginocchia) Muori dalla voglia di guardarti. Dài! Non ti si presenterà mai più un'occasione del genere, querido.

DÍNO - (Sbircia lo specchio) Non voglio riconoscermi. (Come una furia, trascina la donna sotto il letto e prende a picchiarla. Il Medico e l'Infermiere escono da dietro l'armadio e raggiungono il letto di Dino) Ero appena nato e già dicevano che possedessi delle prenozioni. Che deformità!

La Suora perde l'identità di Manuelita: scivola fuori da sotto il letto, vestita nuovamente da suora.

DINO - Ero nato da poco e già... E se, per assurdo, avessi riprodotto gli schemi di un'altra vita? Tutto può essere... Ma ora non ha nessuna importanza... Comunque, debbo liberarmi.

L'Infermiere e la Suora si chinano sul fantoccio.

SUORA - Debbo liberarmi?!

INFERMIERE - Povero Cristo, l'ha perso la testa! Delira...

SUORA - C'è bisogno di un prete.

MEDICO - Prima, se permette, sorella, proviamo a salvargli il corpo...

SUORA - Per quello, c'è poco da sperare... (Solleva il lenzuolo) C'è infiltrazione edematosa negli organi genitali.

INFERMIERE - Dio bono, l'ha le gambe piene di macchie rosse!

DINO - La lingua, non me la guardate?

SUORA - È un lago di sudore. INFERMIERE - Quanto vomito! L'ha riempito una padella di roba!

SUORA - Ormai, ogni farmaco è inefficace. MEDICO - Per ora, il prete non lo si scomo-

DINO - Oggi in figura, domani in sepoltura. MEDICO - Negli ultimi mesi era così tranquillo... pacifico, anche di notte. Aveva un aspetto sano... Era preciso nel vestire. Pareva un po' vergognoso: rispondeva solo se interrogato. Compitissimo, gentile; leggeva sempre il giornale. Non si metteva in resse: magari aspettava di mangiare, per non unirsi con gli altri a fare impeto. Era diventato proprio un ricoverato modello.

Dino gira attorno al letto e si ferma alle spalle della Suora, estrae da sotto il camicione un libro, lo apre e glielo mette sotto gli occhi.

SUORA - (Legge) «Allora tutti compresero e riconobbero la presenza della Morte Rossa, giunta come un ladro nella notte, e ad uno ad uno giacquero nelle sale irrorate di sangue».

DINO - (Ripone il libro) Se io mi produco, mi faranno agonizzare di nuovo... Di nuovo, per mostrare, se non altro, la mia patologia. (Il Medico, l'Infermiere e la Suora ritornano dietro l'armadio) Dottore! Dottore! (Il Medico fa capolino) Ho fatto un patto col diavolo, perché mi confondesse... Non ho più cognizione del tempo... Non so che giorno è oggi...

MEDICO - Nei manicomi è una circostanza che rientra nella normalità.

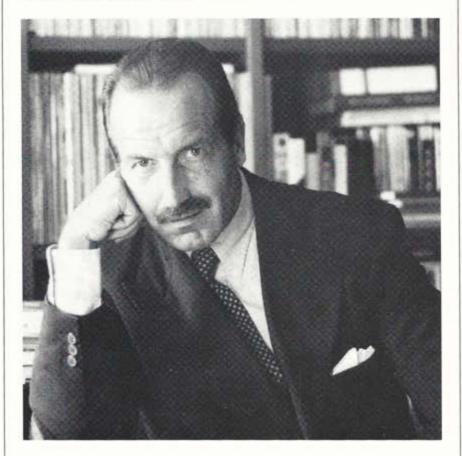
DINO - Ripensandoci... Dottore, per me era così anche prima che mi chiudessero qua dentro.

MEDICO - Ecco un'altra delle sue infinite divagazioni!

DINO - Io mi divido... Sono fuori e mi osservo... Mi vedo... prima... dopo.

MEDICO - Percezioni fittizie, signor Campana... Anche questo rientra nella norma-

SCHEDA D'AUTORE



Fra teatro, televisione e cinema

RUNO LONGHINI è nato a Fano nel 1945. Vive a Roma, dove svolge l'attività di sceneggiatore televisivo e cinematografico. Ha collaborato alla rivista La fiera letteraria: è stato il vincitore della decima e della tredicesima edizione del Premio teatrale «Ruggero Ruggeri». È stato segnalato al Premio Riccione, al Premio Vallecorsi ed al Premio «Ennio Flaiano». Suoi testi sono stati tradotti e rappresentati in Canada, negli Stati Uniti, in Austria e in Germania.

Ha scritto programmi per la West-Deutscher Rundfunk e la Bayerischer Rundfunk (Die Drei Müttern des Pier Paolo Pasolini; Masken, Mord und Moccoletti; Ritter,

Mohren, Edle Ritter; Die Geschichte des Italienischen Kabarett).

Ha, ancora, messo in scena testi di Marivaux, Cechov, Cocteau, Courteline, Plauto,

Lee Masters

Ha curato la regia di alcuni originali radiofonici e commedie per Raiuno. Tra il 1970 e il 1975, sono state rappresentate alcune sue commedie: Impossibile! Il triangolo è un punto (Compagnia '66); Un cimitero degli elefanti (Civica Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano e Teatro Intesa); L'Angelo azzurro (Ente Teatro Cronaca); Ritorno, se posso, quando avrò aperto l'altro occhio (Piccola Ribalta).

L'originale Il più lungo giorno ha rappresentato Raiuno al XXXV Premio Italia. Ha inoltre scritto la sceneggiatura di oltre dieci tra documentari e film: Intervista all'edilizia; Resistenza e resa; Il giorno prima del processo; Teatro Popolare; L'ultima recita; I subalterni (scritta assieme a Piero Sanavio); Stanislao.

Quattro sue commedie musicali sono state prodotte da Raidue: Anna Fougez, un mito tra due guerre; Gilda Mignonette, la regina degli emigranti; Edith Piaf, la voce della strada; Judy Garland, il sogno di una doppiatrice.

Sempre per la televisione ha scritto la sceneggiatura per le quarantacinque puntate de La straordinaria storia dell'Italia (Raiuno); ha collaborato a programmi quali Te-

lefono giallo (Raitre) e Teatro (Raiuno).

Per Raiuno ha scritto sceneggiati e radiodrammi, tra cui: La pappa del nonno; La signora di Monza; Da Kiev a Gerusalemme; I vinti; Emma la Rossa; Irving Berlin: Cheek to Cheek; Storia di una dinastia brahmana; Kurt Weill, un berlinese a stelle e striscie; Cole Porter: Night & Day.

Per la Radio Televisione Svizzera italiana, ha scritto gli originali: L'usignolo; La piuma e il cuore; L'indomabile lady; In lotta con il destino; Una rosa canina; Il Carlet-

to dell'albero; Una condotta di fuga.

Ha ideato e sceneggiato, assieme a Luigi Dall'Aglio, una serie di telefilm per la televisione (Raiuno), Minerva & Company - Agenzia investigativa (1992).

DINO - Sto morendo, dottore? Mi salvi, la

MEDICO - Ma lei non lo desidera.

Dall'altro lato dell'armadio fa capolino un pupazzo, vestito con un abito bianco e cappello - sempre bianco - con veletta.

INFERMIÈRE - (Con voce in falsetto) Dino... Dino..

Dino si precipita a nascondersi sotto il suo letto. Poi lentamente fa capolino.

1° e 2° PAZZO - (Voci in falsetto) Dino... Dino...

DINO - (Biascica alcune frasi) «Posso of-frirle il mio braccio? Desidero accompagnarla... Chiedo solo di camminarle accanto». (Prende due lembi del lenzuolo ed im-provvisa un dialogo) «Non le hanno mai detto che è orribile importunare una poetessa in meditazione?». «Se meditassimo insieme... Potrei accompagnare lei e la sua pregevole meditazione».

«Che caro! Occhi belli e feroci, i suoi. Guardando la vita e la morte, non le temo; anzi, le

«Per questo insisto: facciamo della strada insieme». (Annoda i lembi del lenzuolo)

Berlioz-Sinfonia Fantastica.

L'Infermiere esce dall'armadio vestito da Mefistofele - o, meglio, nei panni di un Mefistofele da oleografia del primo Novecento. DINO - (Indica il fantoccio vestito da donna a Mefistofele) Quella là... accanto all'armadio... La vedi?

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Come no! Vista e catalogata!

DINO - La voglio. Devi portarmela.

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Dove sta scritto? C'è forse un patto tra noi?

2º PAZZO - Dino, lascialo perdere: è troppo furbo... Appena arriverà la nostra nave, potrai avere tutte le poetesse di questo e di quell'altro mondo. Mandalo via!

DINO - Se non l'avrò, non scenderò a patti con te.

2° PAZZO - Non esiste. Lui è un sortilegio... un sortilegio malefico...

DINO - Debbo rincontrarla: è necessario, prima che me ne vada. Sto male, solo al pensiero di non poterla sfiorare ancora una vol-

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Dammi

DINO - Se ci fosse tempo, non mi affiderei a te per riconquistarla.

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Non si può avere neppure qualche perplessità? DINO - Dì, sarà mia?

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - (Prende i due lembi del lenzuolo e ne scioglie i nodi) Ci sono buone speranze...

DINO - Speranze?

Mefistofele rientra nell'armadio e ne serra le ante.

DINO - (Urla) Che ci faccio, io, con le speranze?!

La suora (Madre di Dino) esce da dietro l'armadio.

SUORA (MADRE DI DINO) - Che guaio, i rimpianti! Se tu fossi rimasto bambino...! Non dovevi crescere. La tua prima infanzia fu così tranquilla. Splendido... pacifico, grasso, riccioluto. Bisbigliavi parole graziose. A due anni recitavi l'Ave in francese: tutti mi invidiavano.

DINO - (Si butta ai piedi della Madre) Mamma, non ho più i sensi... Aiutami... Ti prego, almeno tu, accompagnami. SUORA (MADRE DI DINO) - Che dici?

DINO - Scappa con me. Andremo Iontano: due vagabondi... insieme. Ti mostrerò spazi che non avresti mai pensato potessero esistere. Di volta in volta saremo suonatori, saltimbanchi, accattoni, ubriaconi... Ogni giorno una nuova esperienza.

SUORA (MADRE DI DINO) - Benedetto ragazzo, quando troverai pace? Mi avevi promesso che saresti rimasto... che ti saresti fermato per sempre. (Dino le stringe con forza una mano) Non farmi male...

DINO - Scappiamo. Qui mi vogliono malato... mi vogliono pazzo. Vieni con me... Quella intrigante mi prepara una trappola. La poetessa sa che sono tornato: verrà qui, in paese, e finirà per distruggermi.

SUORA (MADRE DI DINO) - Ti difen-

derò, sei contento?

DINO - Non ce la farai, con lei: tu sei una leonessa, lei una tigre scaltra.

SUORA (MADRE DI DINO) - Se hai paura ad avvicinarla, non ti resta che la fuga.

DINO - E se chiudessi gli occhi?... Se cancellassi, così, tutto?

1° e 2° PAZZO - È quello che ti eri riproposto: fallo!

Lo spazio scenico viene sommerso dal buio. Solo una fioca luce illumina il letto di Dino. Il poeta si avvicina al pupazzo, lo solleva e lo stringe a sé.

DINO - Todo se puede hacer, si se quiere; lo

cierto es que no duermes.

«Gettato sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni, io mi andavo abbandonando tutto ai misteriosi giochi dei loro arabeschi, cullato dai rumori attutiti del bivac-CO».

«I miei pensieri fluttuavano: si susseguivano i ricordi che deliziosamente sembravano sommergermi per riapparire a tratti lucidamente in distanza, come per un'eco profon-da e misteriosa, dentro l'infinita maestà della natura. Lentamente, gradatamente io assurgevo all'illusione universale della profondità del mio essere e della terra io ribattevo per le vie del cielo il cammino avventuroso degli uomini verso la felicità e traverso i secoli».

«Le idee brillavano della più pura luce stellare. Drammi meravigliosi, i più meravigliosi dell'anima umana, palpitavano a traverso le costellazioni. Una stella fluente in corsa magnifica segnava in linea gloriosa la fine di un corso di storia...».

Un violino attacca una musica struggente. La luce aumenta di intensità. La Suora (Madre) è scomparsa. Il 2º Pazzo è disteso sul letto; il 1º Pazzo imbraccia un minuscolo violino. Dino adagia il fantoccio nel suo let-

to e lo copre con il lenzuolo. 1º PAZZO - (Si avvicina al poeta e prende ad osservarlo) Mi piaci. Bella faccia... strana. Occhi... non occhi... Ti dà fastidio, se continuo a suonare? No, vero? Sto intessendo un feticcio di suoni... La notte mi si confà: riesco a realizzare cose che, con la luce, non riuscirei mai a fare.

DINO - Ma è giorno pieno!

1º PAZZO - Nella tua testa, ma nella mia è notte. Notte che cambia... Di giorno, figurarsi!, solo ambiguità... Ti imbarazza essere osservato?!

DINO - Sì: torna con gli altri!

I° PAZZO - Ho deciso di farti il ritratto, appena avrò terminato di sviolinare la mia sinfonia sull'avvenire.

DINO - Detesto i ritratti.

1º PAZZO - Non è vero: sei molto vanitoso, invece. Quante tue fotografie ho visto! Me



NEFERISIS (LIA IN MENSAMENTE SABIA) MES CALUROSO Y VITAL. CIOLES UN HILD DE RARA FAZ Y LLAMOSE NEFERUNICO. SIENDO ESTE EL FUNDADOR DE LA CIVIAD COMUNIMENTE LLAMADA LOKUR

AREJA EXTRANA DEL PAIS

le hai fatte vedere tu. Ce n'era una in cui avevi occhi libidinosi... Forse, te l'hanno scattata durante una delle migliaia di sbornie. DINO - Tu, chi sei?

1º PAZZO - Come se tu non lo sapessi! DINO - Non ti ho mai visto, prima...

1° PAZZO - Il manicomio di Tournay... non ti dice niente? Non ricordi la camerata, col tanfo dei pazzi, che nel sonno seguivano le loro chimere? Non devi chiudere gli occhi: io sono reale... non scompaio... e non ti limito. La mia musica arriva alle tue orecchie e ti dà la possibilità di mutare il passato in avvenire... la schiavitù in libertà. (Smette di suonare e si accosta ancora di più a Dino) Debbo confidarmi... Ho un segreto per te... Ssst... Mi hanno rinchiuso qui a causa di un complotto... uno dei tanti. Con te sarò sincero: il complotto c'è già stato. Non so se era l'uomo giusto, quello che ho tentato di assassinare: comunque sia, è stata un'esperienza liberatoria. Stanotte vengono, sai?, vengono... Mi vestono da anarchico... mi accompagnano in cortile... e mi fucilano, solo perché ho provato a cancellare dei vecchi simboli. Dino, guardami! (Corre lontano dal poeta, tendendo le braccia in avanti) Dài, guardami! Sono un uomo enorme... leggero... Prometeo liberato. Muoio... rinasco... mi distruggo... mi rigenero (Di nuovo gli è accanto) Fallo anche tu! Ma alla svelta: il disordine di questo giorno ci redime. Dino, non voglio che tu faccia smorfie... A Tournay non ti saresti permesso... Ma non mi hai ancora riconosciuto? Sono il russo... quello che dipinge... quello che ti farà il ritratto celebrativo. Prima, però, mi vesto da anarchico: ci tengo, al mio fiocco nero.

Un cigolio di cardini attira l'attenzione di Dino e del 1º Pazzo: entrambi si voltano di scatto verso l'armadio. Anche il 2º Pazzo si drizza a sedere sul letto a fissare le ante del mobile, che si aprono con lentezza. Il fantoccio di una donna, vestita completamente di bianco, fa capolino dall'apertura del mobile. L'Infermiere, vestito da Mefistofele, esce da dietro l'armadio e fa schioccare le dita. Il pupazzo (Sibilla Aleramo) comincia a muovere la bocca.

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Nessuno mi ha mai amata con tanto impeto... PUPAZZO - (Con la voce della Suora) Nessuno mi ha mai amata con tanto impeto...

Dino si stacca dal 1º Pazzo e raggiunge l'armadio.

PUPAZZO - (C.s.) L'Orfeo folle, con la sua vorticosa musica chiusa in petto, la musica che non si esalava se non in qualche accento di debolezza straziante, e le piante e le acque intorno ne erano veramente affascinate. Folle si percoteva e mi percoteva, s'è distrutto e stava per distruggermi. Ma nessuno, nessuno, mi ha amata mai con pari impeto, mi ha al par di lui avvolta per una stagione nel velo attraverso il quale tutte le cose eterne vibrano sorridono.

DINO - (Si inginocchia davanti all'armadio aperto) Mi hanno fatto salire sull'auto... Due individui mi stringevano... La testa del guidatore traballava in segno di pietà... Amore... avrei voluto spiegare che non potevo allontanarmi... dovevo restare libero, per trovarti... Amore... ti ho cercata tanto... Ho chiesto di te... ma non ero più in grado di governare la mia testa... Se, per assurdo, ti avessi incontrata allora... Invece mi hanno preso e rinchiuso qui... Amore... come avevo paura: le sbarre... la rete metallica... mi avrebbero sottratto a te... (Si corregge) mi avrebbero diviso da te, per un tempo indefinito. Mi hanno spinto in un luogo dove ogni sensazione è rarefatta, dove tutto si sovrappone e si confonde... Le immagini dell'esistenza diventano complesse, ma non spiace-

PUPAZZO - Mio Orfeo folle, per noi tutto è stato così colorato, pieno di libertà... di musica... come i tuoi versi. Non sono una donna intrigante, credimi.

Le ante dell'armadio si chiudono. L'Infermiere (Mefistofele) si ritrae.

DINO - Amore... c'è un tempo perfetto, a volte e, a volte, di completa amnesia...

2º PAZZO - Sei stato carbonaio sui bastimenti... fuochista... poliziotto in Argenti-

DINO - Pompiere.

1º PAZZO - Sei sbarcato ad Odessa... Vendevi stelle filanti assieme agli zingari... calendari, non ricordo dove...

1º PAZZO - In Svizzera lavoravi al tiro al

2º PAZZO - A Basilea sei finito in prigione. DINO - Già, mi sono guadagnato il primato di soggiorno in prigioni e manicomi! Ed ho prosciugato le cantine di tutto il mondo. (La

Suora (Madre di Dino) esce da dietro l'armadio e si dirige verso la parte alta della pedana) Ed ho attraversato le Alpi varie volte... Per il San Gottardo.. il Sempione... Ed ho vagabondato a piedi... Vagabondavo sempre, perché non sapevo fare altro. Si nasce nomadi... e poi si ritorna sempre... Uno nasce randagio e ritorna sempre alla casa pa-

SUORA (MADRE DI DINO) - Che guaio i

rimpianti!

DIÑO - Non ripetere sempre la stessa frase,

quando rientro nei ranghi!

SUORA (MADRE DI DINO) - I tuoi ritorni... che dolore! Le tue fughe... Dino, rinuncia alle tue fughe. Ormai è un gioco che ti riesce male.

DINO - Dovevi capirmi.

SUORA (MADRÉ DI DINO) - E tu no? I nostri rapporti sono sempre stati tesi e superficiali, perché sono stati poco frequenti e troppo brevi... Possibile che tu non abbia compreso che in me avresti trovato confor-

DINO - Mamma, non devi barare. Nella mia infanzia ho scoperto che vi erano due fonti di conoscenza: ciò che era in me stesso e che mi sforzavo di tenere il più possibile per me, e ciò che mi veniva da te e dalla gente di quell'orribile posto che è Marradi, dove tutto è futile... scipito... diabolicamente falso. Se sono sopravvissuto è perché ho attinto dalla prima fonte.

SUORA (MADRE DI DINO) - Povero il mio Dino... I bambini come te bisogna alle-

DINO -...non bisogna proprio metterli al mondo...

SUORA (MADRE DI DINO) - Non ho nulla da rimproverarmi: ho tenuto conto dei tuoi bisogni...

DINO - Tanto da allevarmi a favole deliranti e a pancotto?

SUORA (MADRE DI DINO) - Hai sempre ragione tu: colloquiare con te è perfettamente inutile

DINO - Mi hai levato la frase di bocca!

SUORA (MADRE DI DINO) - Ora che sei cresciuto, non servono più né favole deliranti né cibi nostrani... Puoi fregiarti della tua maturità... Hai un grande armadio... il tuo bel monumento al ricordo. Sono stata io a suggerirti di nascondere il passato nell'armadio più grande che fossi in grado di costruirti. Anch'io l'ho fatto: nel mio, volevo chiudere te, nascondertici in eterno.

DINO - Non mi confondere. Vattene!

Scompari!

SUORA (MADRE DI DINO) - Non è ne-

cessario che tu me lo ordini.

DINO - (Alza il tono della voce e, quasi senza prendere fiato) Io non vivo... Vivo in uno stato di suggestione continua... Sono ipnotico in alto grado... sono tutto pieno di correnti magnetiche... Faccio il medium magnetico... Di salute sto bene, mi chiamo Dino... Dino Edison, l'inventore della macchina per l'introspezione, con la quale si possono scoprire i giacimenti di carbone, i giacimenti di metalli... l'Italia è piena di carbone, ma non bisogna scoprire quello dell'Italia, altrimenti si danneggia il commercio di quelle nazioni che sono già in attività... Sento sempre delle voci... Sono telefonista... Sono impiegato al telefono... Sono elettrico... SUORA (MADRE DI DINO) - Smettila con

le buffonate! Dino, povero figlio mio disgraziato...

DINO - ...con la macchina dell'introspezio-

ne posso rifare l'esistenza del soggetto stesso, inserire di nuovo la vita nel corpo sugge-

SUORA (MADRE DI DINO) - (Grida) Dinoooo! (Dino le volge le spalle) Sei cresciuto come non volevo!

DINO - Mi sembrava strano che non l'avessi ancora detto! Ritieniti fortunata: non hai avuto bisogno di chiudermi nel tuo armadio diligente... Va ad altri il merito di avermi se-

gregato per sempre. 1º PAZZO - La donna, che tu riconosci come madre, ha cospirato contro di te... Tutte quelle del suo genere tentano di nuocere.

SUORA (MADRE DI DINO) - (Si appoggia al grande armadio) Che monumento poderoso ti eri saputo fabbricare, Dino!... Su, imponimi di aprirlo e di entrarvi... Un tuo comando ed io... lo farò, promesso! Se non ti fidi, sono pronta a giurare su... su...

DINO - Io non voglio chiuderti in eterno: ora non posso, perché sei al di là dei miei sensi e

della mia ragione.

SUORA (MADRE DI DINO) - Ma io sono

qui... Puoi toccarmi... sono reale.

1º PAZZO - Fa tacere quella puttana o ti fregherà! Chiudile la bocca una volta per tutte o farà come faceva la mia puttana: evocherà l'infanzia. Sono dei mostri: prima ti sdilinquiscono e, poi, quando non hai più forza per ribellarti, ti evirano. Dino, comprometterà la tua traversata.

SUORA (MADRE DI DINO) - L'ennesima scorribanda... Almeno fosse l'ultima! Dino, dammi pace, dacci tregua... Io so come andrà a finire. Dino, vieni qui... (Dino, dopo un attimo di esitazione, ubbidisce al comando) Qui, appoggia la testa tra le mie mani. (La Suora (Madre di Dino) gli stringe con forza il capo. Dino è visibilmente sconvolto dal dolore)

1º PAZZO - Puttana, lascia la presa!

SUORA (MADRE DI DINO) - Il viaggio è solo uno scaltro pretesto per godere in disparte i tuoi fantasmi proibiti.

2º PAZZO - Non tormenti il suo ragazzo! Noi ci uniremo a lui, o, meglio, lui si unirà a

1º PAZZO - Dobbiamo proteggerlo! Libe-

riamolo dalla puttana!

SUORA (MADRE DI DINO) - (Con enfasi) Dino, posso lasciarti solo, per qualche istante, in modo che tu comprenda, una volta per tutte, quello che pretendi da te stesso... Di conseguenza, sapremo come indirizzare i nostri reciproci comportamenti. Se t'infastidisce avere un qualche riguardo per me, abbilo almeno per tuo padre, che, di giorno in giorno, assomiglia sempre più ad un povero Cristo... La nostra famiglia non meritava di essere colpita così duramente.

Il 2º Pazzo riesce a liberare la testa di Dino dalla stretta della Madre. La donna si dilegua dietro l'armadio. Dino si butta a terra supino, con le braccia spalancate. I due Pazzi si inginocchiano, uno a destra, l'altro a sinistra, e gli accarezzano le mani.

1º PAZZO - La tua faccia da bambino vec-

2° PAZZO - In tanti anni che siamo rinchiusi qua dentro non ci eravamo mai rivolti la parola... Non ti avrei mai chiesto chi sei, se non fossi stato tu a parlare per primo. Da quel momento ti abbiamo sommerso di discorsi.

1º PAZZO - Anch'io, accanto al corpo di mia madre, di quella puttana, ho provato minuscoli piaceri... minuscoli, ma sconvolgen2º PAZZO - Ho letto di avventure strabilianti... Era mia madre che me le leggeva.

1º PAZZO - Ho sempre avuto una venerazione esagerata per tutti i suoi gesti... venerazione per... Vicino al suo corpo la mia ragione traballava... le mie orecchie si intorpidivano... poi un feticcio di suoni... di odori... Io e lei in quelle notti terse d'estate «La Via lattea! - diceva - Prepariamoci ad entrare». Ed io: «Così dal basso? Ci accuseranno di presunzione!». Ma poi capii che le esperienze più improbabili rendono insolenti..

2º PAZZO - Prima di diventare anarchico... ero qualcuno battezzato con il nome di Brandano... sì, di quel monaco che, con un manipolo di compagni, salpò dall'Irlanda alla ricerca di una fantasmagorica terra. Mi ci è voluta un'intera cassa di sapone di Marsiglia per lavarmi dell'acqua battesimale che m'avevano colato in testa: così ho accolto di nuovo su di me il peccato originale. Da quel momento mi hanno chiamato Nullo. Bisognava provare cento, mille esperienze... Forse riprenderò il mio vecchio nome cattolico... Si confà di più alla traversata che dovremo intraprendere.

Dino rimane immobile. I due Pazzi si con-

sultano con lo sguardo.

1º PAZZO - Anche tu, da piccolo, dopo pranzo ti coricavi accanto a tua madre? Io mi buttavo contro quel corpo enorme e bianchiccio... fingevo di dormire ed intanto, con movimenti impercettibili, portavo il naso sotto le sue ascelle, per respirare l'odore che emanavano... Un odore di pane fresco, appena sfornato... Se riprovo quella sensazione... eh, sì!, quella sensazione mi renderà insolente per l'ultima volta...

2° PAZZO - Arte... ho fatto dell'arte... 1° PAZZO - E perché, io no?! Ho composto una «Sinfonia dell'Avvenire» per violino

solista! Ho letto tanto... cioè ho annusato tanto e letto altrettanto per una spiegazione sul mio comportamento.

2º PAZZO - Il nostro è un secolo pieno di strani effluvi, vero, Dino?

DINO - (Con un filo di voce) Esalazioni... 2º PAZZO - Prima di essere anarchico, viaggiavo su una Bugatti otto cilindri tutta bianca. (Prende ad annusarsi) Mi sto decomponendo... Ho cambiato troppi ruoli: è da molto che sto andando a male. Mi cospargo di profumi, ma è inutile: un odore acre, ormai, si è incanalato su per le narici. Eppure qui dentro non dovrebbe esistere... (Alza la voce) Qui non dovrebbero esistere odori di nessun genere, soprattutto quelli che ci hanno buttato addosso in questo maledettissimo

Il Medico appare da dietro l'armadio. I due Pazzi, emettendo dei versi gutturali, si rannicchiano nei rispettivi letti. Il Medico va al letto di Dino, si china sul fantoccio, gli tasta il polso.

DINO - (Sempre steso a terra, a pancia all'aria) Dottore, ho deciso di non prendere

più medicine.

MEDICO - (Si accosta a Dino e si inginocchia accanto a lui) Come vuole. Meglio se comincia domani... Intanto prenda queste due pillole, per sognare... (Gli appoggia due pillole sulla fronte)

DINO - Sono le ultime che mando giù.

MEDICO - Rinuncia a sognare?

DINO - Solo a dormire... Da domani non scendo più in cortile. Non voglio passeggiare con gli altri... mi disturbano: non m'interessano le loro storie... Mi annoiano. Non mi piacciano ed io non piaccio a loro.

MEDICO - Certo. (Estrae da una tasca del camice un libro e l'appoggia sul petto di Dino) Per lei.

DINO - Cos'è?

MEDICO - Una ristampa dei Canti Orfici. Posso? (Prende il libro dal petto di Dino, lo apre e legge) «Egli irruppe improvvisamente come una meteora dalle miriadi di colori sotto i cieli alquanto bigi del Futurismo prebellico; poi, quando ancora l'ecatombe umana non era compiuta, dileguò nella tempesta della follia». A lei. (Gli appoggia il libro sul palmo della mano)

DINO - Cosa ne debbo fare?

MEDICO - Non è di consolazione, per lei?

DINO - Consolazione?!

MEDICO - Sì: un sollievo... un conforto... DINO - (Drizza il busto, tenendo in equilibrio il libro sul palmo della mano) Lei dice? (Con piccoli movimenti del braccio valuta il peso del volumetto) Sì è di una certa consistenza... Posso accertarne il peso, ma nient'altro. I pazzi non sanno cos'è la consolazione, ne conoscono soltanto i surrogati. Hanno elogiato il pazzo... Dottore, non ho bisogno di consolazione... perché, questo libro, io non l'ho mai scritto. Non ne avrei avuto mai il tempo... Andai in America... sono stato in Argentina per cinque anni... Suonavo il piano, bevevo... Ricordo Parigi... Anversa e... e... (Si alza di scatto e gli restituisce il libro) Verso i vent'anni, non volevo vivere al mio paese... Andavo sempre in giro... Non riuscivo a studiare la chimica... Odiavo l'università. Fu mio zio che mi suggerì di studiare chimica; io accettai, senza riflettere... Dottore, bruci questo libro: serve solo ad ammazzare gente, questo libro. (A bassa voce) La prima vittima è stata Dino... Dottore! Il libro in cambio di una bottiglia di vino rosso porpora!

BUIO

SECONDA PARTE

Le sagome dei due Pazzi, al limite della pedana, si stagliano contro il panorama, che viene illuminato lentamente.

Buona parte della scena resta in ombra. L'Infermiere, vestito con abiti di foggia mefistofelica, tiene per mano una donna, la Suora, che impersona Sibilla Aleramo, e la tira verso la pedana.

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Dino... Dino... Pssst! Dino, dove sei? Ci ho quel

«pensierino» per te...

2º PAZZO - Esistono strettoie da imboccare... La ragione, non la so: forse per un'inconscia capacità al masochismo che esiste in molti di noi.

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Ti nascondi; non ricordi di avermi affidato una commissione?

1º PAZZO - Non ho mai incontrato, comunque, uno che si sia infilato nella stessa strettoia. A meno che nostro fratello Orfeo non si sia mai addentrato, sino in fondo, nel lungo budello che ti costringe ad un unico pensiero... ad una sola immagine.

Un raggio isola Dino, disteso a terra: sedu-

to, al suo fianco, il Medico.

DINO - (Bisbiglia) Non mi nascondo, sono qui... pressoché immobilizzato da una paralisi da strettoja. Perché mi cerchi? Forse è... INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Già, ti ho accontentato. Eccola! (Mefistofele lascia la mano della donna vestita, come sempre,



di bianco)

DINO - Sei sicuro che sia lei?

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - (Solleva la veletta dal cappello della donna) È lei, tutta per te. Hai pagato abbondantemente, per questo tormento (Emerge la musica Ouverture, da Orfeo ed Euridice di C.W. Gluck), e resta, in sottofondo, sino all'ultima battuta pronunciata da Sibilla) Meriti di passare una stagione con lei.

DINO - Una stagione appena?

INFERMIERE (MEFISTOFELE) - Si fa per dire... Una stagione... una vita... un attimo. Come più di accomoda.

DINO - Il tempo di raccogliere delle rose... INFERMIERE (MEFISTOFELE) - (Improvvisa dei movimenti di danza un po' sgraziati) Le rose... l'amore... le lacrime... il dolore... l'iniziazione... l'estasi... la separazione... (Si pone alle spalle della donna e ne guida i movimenti) L'esperienza amorosa... Consacrazione e trasfigurazione... Sturm und Drang...

I due Pazzi si siedono per assistere ad una

sorta di rappresentazione.

SUORA (SIBILLA) - «Cloche, mon petit cloche... La solitudine ed io siamo buone compagne... Ho sentito molto il vostro spirito qui intorno... Fissate voi il giorno, se vogliamo incontrarci... Cloche, mio piccolo

DINO - (Si alza ed allunga le braccia verso la donna, in modo un po' melodrammatico) «Jeudi matine, je serais à Borgo San Lorenzo, au train de 8h05. Votre cloche». (Si avvicina alla pedana. Anche il Medico si alza, si avvicina al letto di Dino, per controllare la temperatura del fantoccio, che ha le sembianze del poeta)

SUORA (SIBILLA) - Perché non ho baciato le tue ginocchia? Non parli?

DINO - Gioia... grande Gioia...

SUORA (SIBILLA) - «I nostri corpi sulle zolle, le spighe che frusciavano sopra la fronte... Mi hai portata lontano... È vero che vuoi che ritorni? Sono come una bambina di dieci anni. È vero che mi aspetti? Rivedere la luce d'oro che ride sul tuo volto. Tacere insieme, tanto tanto, stesi al sole d'autunno. Ho paura di morire prima. Dino, Dino! Ti

amo. Ho visto i miei occhi stamane, c'è tutto il cupo bagliore del miracolo». Non so, ho paura... Non parli?

DINO - Estasi... Grande estasi...

L'Infermiere (Mefistofele) fa adagiare la donna, che continua a parlare.

SUORA (SIBILLA) - Ci siamo meritati il miracolo, lo vivremo fino in fondo. (L'Infermiere (Mefistofele) le solleva la gonna, poi allunga un braccio verso Dino) E avrai tanta dolcezza, anche, dal dimenticarti di me, qualche momento, dall'avermi d'innanzi come qualcosa a cui la tua dedizione sia sacra, fertile e sacra.

Dino viene afferrato da Mefistofele, che lo getto sopra il corpo di Sibilla.

SUORA (SIBILLA) - (Ansimando) Ho tanta fede, Dino.

I due Pazzi si nascondono il viso fra le mani. Mefistofole appoggia, con forza, le mani sulle natiche di Dino e comprime il ventre del poeta sul bacino della donna, imprimendogli un movimento ritmato.

SUORA (SIBILLA) - (C.s.) Mi sento così forte, per questo scambio del nostro sangue. Mi hai promesso di farti rivedere ancora più bello... mia belva bionda!

DINO - (Sovreccitato) Tuo... tuo... tuo!

SUORA (SIBILLA) - «Hai visto che siamo vergini, che qualcosa non ci fu mai strappato? Per noi... Più a fondo ci mescoleremo allo spazio, prendimi... Tienmi, io non ti lascio... bruceremo»

Sulle note di Orfeo ed Euridice (atto III, Trionfi Amore), cala lentamente il buio sullo spazio scenico. Nell'oscurità, per una manciata di secondi, risuonano ancora le note dell'opera di Gluck. Un raggio di luce rischiara la parte alta della pedana, sulla quale sono seduti Dino, il Medico e i due Pazzi. Mefistofele e Sibilla sono scomparsi. MEDICO - (Legge una pagina dal libro che tiene in mano) «Quando giunse alla notorietà letteraria non era più un giovincello». 1° PAZZO - Con ciò?!

MEDICO - «Aveva provato ogni amarezza ed ogni esaltazione umana».

1° PAZZO - Fi, donc!

MEDICO - «Sensibilissimo alla lode, giungeva persino a sollecitarla con ingenue adu-

DINO - Ero un po' puerile... Lo sono ancora. MEDICO - Chissà chi, fra tutti, sia il pazzo? Egli, in fondo, è un... tradito... tradito dalla vita e dagli uomini.

2º PAZZO - Perché, noi no?

DINO - Fratellini miei, vi giuro che non mi sono mai lamentato.

MEDICO - La sua angoscia non ha limiti. 2° PAZZO - Quella di tutti noi, signor veterinario! E della Sua, ne vogliamo parlare?

MEDICO - Possa almeno la sua grande Musa confortarlo nel suo tragico esilio.

2º PAZZO - La finisca, con codeste frasacce di maniera! E la smetta di leggere... MEDICO - Ancora una piccola riga che ho

sottolineato: «Vasta fu la visione e troppo anguste le strettoie ove la meschinità altrui lo costrinse»

1° PAZZO - Bischerate! Non sono altro che bischerate da giornalista!

DINO - Le condizioni della mia salute non mi permettono di apprezzarle.

1° PAZZO - Che bischerate! Il medico torno dietro l'armadio.

DINO - (Un po' confuso) I sogni d'arte... Ma tutto è finito... Concluso. Non ho niente da aggiungere. (La testa della Suora, nelle vesti di Manuelita, fa capolino dall'alto dell'armadio) Sto lontano dalla vita, e questo mi

tranquillizza.

SUORA (MANUELITA) - Dici? O, forse, non è altro che una semplice illusione... Ogni istante, in giorni come questo, la vita, che tu credevi di avere abbandonato, si prende la sua rivincita... Ti schernisce... ti immobilizza...

DINO - E anche se fosse?

SUORA (MANUELITA) - Tu dici che non ti sei mai lamentato... ma il tuo modo di proporti è peggiore di un lamento. Dino, di che colore sono i tuoi piedi?

DINO - Bianchi.

SUORA (MANUELITA) - Come quelli dei morti. Vuoi un foglio? Te lo tiro?

DINO - No! Non saprei cosa farne.

SUORA (MANUÉLITA) - Ci scarabocchi... ci scrivi... un opuscoletto di poesie... Magari le chiami come l'altro: «Il più lungo giorno»... Stavolta potrebbe essere più che lungo... infinito. «Il più lungo infinito giorno» (Si mette a rifare il verso del vento che

I due Pazzi emettono anch'essi sibili, con l'intenzione di imitare una tempesta. Dino si dirige verso il proscenio; per riscaldarsi, si friziona energicamente le braccia e il busto. Il Medico e l'Infermiere si affacciano da dietro l'armadio. Stavolta l'Infermiere, nella fantasia di Dino, prede l'identità di Giovanni Papini, e il Medico quella di Ardengo Soffici. I due uomini entrano inforcando un tandem: indossano pantaloni alla zuava.

INFERMIERE (PAPINI) - Era l'inverno del 1913

MEDICO (SOFFICI) - Io e Papini andavamo alla tipografia Vallecchi, in via Naziona-

INFERMIERE (PAPINI) - Io e Soffici dovevamo correggere le bozze della rivista Lacerba. (Dino si para dinanzi ai due, che sono costretti a bloccare il velocipede) Era un uomo giovane, con occhi gentili...

MEDICO (SOFFICI) - Il poverino era privo di un soprabito che lo riparasse dal gran

freddo di quella mattina...

INFERMIERE (PAPINI) - L'aveva in testa un cappelluccio che somigliava a un pentolino... Addosso, una giubba di mezzalana color nocciola, simile a quelle fatte in casa, che portavano i contadini e i pecorai di mezzo secolo fa.

MEDICO (SOFFICI) - I piedi diguazzanti in un paio di scarpe sdutte e scalcagnate... mentre, intorno alle sue gambe ercoline, sventolavano i gambuli di certi pantaloni troppo corti per lui e di un tessuto incredibilmente leggero, giallastro, a fiorellini azzurri e rosei, uguale in tutto e per tutto alle mussoline onde si servono i barbieri per i loro accappatoi e le massaie povere per le tendine delle finestre che danno sulla strada.

Dino scuote il manubrio del tandem: i due traballano.

MEDICO (SOFFICI) e INFERMIERE (PAPINI) - Cosa la vuole, giovinotto?

DINO - (Parla in modo telegrafico) Nome: Dino... Campana, cognome... A piedi... Fa un dio di freddo! Da Marradi a piedi... Poesie in fogli... Mi sono spinto sino qui a piedi per chiedervi un parere sui miei scritti. Signor Papini signor Soffici, solo voi potete fugare tutte le incertezze che mi tormentano. Se le riterrete degne, codeste poesie si farebbero pubblicare sulla vostra stimabile rivi-

L'Infermiere (Papini) e il Medico (Soffici) fanno la conta.

INFERMIERE (PAPINI) - Un, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto! A te. Le dia al signore, sarà lui a bearsi.

Il Medico (Soffici) scende dal tandem. L'Infermiere (Papini) esce pedalando. Dino, con cautela, consegna il manoscritto al Medico (Soffici).

DINO - La scongiuro, signore, l'abbia cura di quei fogli... Non ho altra copia... La mi raccomando! (Dino corre a rifugiarsi sotto

il suo letto)

I due Pazzi si avvicinano al Medico (Soffici) con circospezione e prendono a fissarlo,

quasi che il pazzo vero sia lui.

MEDICO (SOFFICI) - Naturalmente io e Papini fummo d'accordo di averlo come collaboratore della rivista. (Scosta i due Pazzi e si avvia verso il letto di Dino) Senonché, dopo quel colloquio, non s'era più fatto vedere... Non aveva più dato segni di vita né con imbasciate, né con lettere. Insomma era sparito del tutto. Poi, improvvisamente, verso la primavera del Quattordi-

DINO - (Resta rincantucciato sotto il letto) Sarebbe così gentile di ritornarmi il manoscritto di cui non possiedo altra copia?

Il Medico (Soffici) si allontana.

DINO - (Fa capolino) Avrei intenzione di pubblicare..

MEDICO (SOFFICI) - Non posso.

DINO- (Esce carponi da sotto il letto) Cosa la vuole dire?

MEDICO (SOFFICI) - Ho traslocato da una stanza all'altra i miei libri... le mie carte... Il suo manoscritto è andato..

DINO - (Si drizza in piedi e fissa, stupito, Soffici) Andato?! Dove? Non sapevo che il mio manoscritto possedesse la mobilità. Si spieghi!

MEDICO (SOFFICI) - Presto detto: non c'è più! Andato... Smarrito... Disperso!

L'Infermiere entra portando il camice del medico.

DINO - Non dovevate perdere il mio manoscritto... Non dovevo fidarmi! (Si altera) È un'azione calcolata, una congiura... Ritrovate le mie poesie o commetterò un'azione sconsiderata!

Il Medico, nel momento in cui infila il camice, perde l'identità di Soffici. L'Infermiere inietta un liquido nel braccio del pupazzo.

DINO - È l'ultima che faccio. (Va dietro la testata del suo letto ed indica, con l'indice, il pupazzo) Lo volete sopprimere. Siete d'accordo con... (S'interrompe)

MEDICO - (All'Infermiere) È diventato un paziente modello. Fossero così tutti gli altri! Se riesce a sopravvivere all'infezione, penscremo a farlo uscire.

INFERMIERE - In un modo o nell'altro l'esce, il poetaccio.

DINO - (Con un filo di voce) Hanno fatto bene a portarti qui, in questo manicomio... Non lo conoscevi... Gli altri li hai girati tutti. MEDICO - Hanno fatto bene ad affidarlo a noi... abbiamo smussato l'ingranaggio.

INFERMIERE - Crack... crack... Ranran ran... L'ingranaggio aggancia.

DINO - (Con un filo di voce, come se fosse il pupazzo a parlare) Né delirio, né approssimazione... Non esiste più niente... Inizia una stagione... un tempo dove ogni situazione è precisa ed identificabile.

MEDICO - (Si china sul pupazzo) Non si meravigli: posso spiegarle... Ecco: l'uomo è riaffiorato in lei. L'uomo lo indirizza all'ordine... Disegna per lei una vita equilibrata e produttiva.

DINO - (Si avventa sul Medico e gli strappa il camice: l'uomo riprende l'identità di Soffici) Le poesie, signor Soffici, nonostante tutto, le ho pubblicate... Nonostante i suoi subdoli raggiri... nonostante la congiura... Ho dovuto pensare tanto... scavare a fondo nella memoria, per ricostruire parola dopo parola... verso dopo verso... Tutto filtrato... più incisivo... più provato... Grazie per la sua «incuria»: le porterò altri manoscritti da «smarrire»

MEDICO (SOFFICI) - Sono lieto, però... Caro, quella orribile dedica che apre il libro! Come si fa?! Siamo alla vigilia di una guerra: i Tedeschi invadono la Francia e lei pensa di offrire una dedicatoria ai Tedeschi! «Die Tragcedie des Letzen Germanen in Italien»! Si è accorto, almeno, che è il modo più maldestro di scavarsi una fossa?!

DINO - Ed anche la più puerile, ma l'ho voluto io. La colpa è del dottore, del farmacista, del prete, dell'ufficiale della posta... Tutti quegli idioti del paese che ogni sera discorrevano da ignoranti... da dementi. Tedescofobi, francofili, massoni e i gesuiti, che dicevano sempre le stesse cose: «Il Kaiser assassino... Le mani dei bambini tagliate... E la sorella latina... e la guerra antimilitarista...». Nessuno capiva nulla: mi facevano andare in bestia! É dopo averli trattati da cretini e da vigliacchi, stampai la dedica ed il resto, per esasperarli ancora di più.

MEDICO (SOFFICI) - Inaudito! Caro, a Firenze non siamo a Marradi. La montagna di copie invendute dei Canti Orfici potrebbero

fargliela cadere addosso.

DINO - E allora morirò sotto la carta che ho stampato!

MEDICO (SOFFICI) - Non farebbe prima ad individuare una soluzione più tranquilla? Cominci a raschiare ciò che suona male!

DINO - Suona male agli altri, ma per me è pura armonia! (Da sotto il materasso del suo letto prende dei fogli. I due Pazzi gli si accostano) Pronte copie da smerciare... Edulcorate... censurate, ma pur sempre fastidiose. 1º PAZZO - Prezzo modico... solo pochi centesimi! È buon costume che la poesia

non deturpi la tasca. 2º PAZZÔ - Una copia, signore?

DINO - No, a quello no! Guardateli in faccia prima di consegnare i miei versi! Venga qui, lei, alla luce!

1° PAZZO - A quello no!

DINO - Sono io che lo decido! Il signore merita una copia con l'autografo dell'autore... A lei, che sorride con le narici, una copia mutilata. (Strappa dei fogli e getta i pezzi in aria) A voi, piccoli borghesi esaltati, senza faccia, dò appena due fogli. Signori fi-listei onanisti, per voi non c'è neppure il frontespizio. Mentre a certi poeti, che mascherano il loro formalismo con poesia imperscrutabile, vendo solo il titolo... del resto, è la sola frase che avrebbero letto della mia raccolta! Feticisti... beghini... presuntuosi novatori, continuate a sbattere le bocche nei caffé per raggirarvi a vicenda... Leccatevi! Certo! Ho bevuto! Se non fossi ubriaco, urlerei: «Che crolli il soffitto del Caffé Paszkowski... de Le Giubbe Rosse!». Ci dovete rimanere sotto, ruffiani! «Icché gli ho?». Viene alle lettere una generazione di ladruncoli. Chi vi insegnò l'arte del facil vivere, fanciulli?

MEDICO (SOFFICI) - Si metta tranquillo... Perdonatelo! I fumi dell'alcool lo avviluppano come furie vorticose... (A Dino) Chieda scusa...

DINO - (Si inginocchia) Sono contrito... Tiro fuori la lingua e lecco via le offese che si sono attaccate come sanguisughe sulla reputazione degli eccellenti uomini di cultura che bazzicano le succursali fiorentine del Parnaso.

MEDICO (SOFFICI) - (Gli fa cenno di alzarsi) Comunque la ci garba che abbia esposto le sue opinioni con così grande estro e vigore! Fede, amico! Fede nel superbo avvenire della nostra patria... Nutriremo le generazioni a venire con versi! Ma, per ora, dobbiamo sostenere con fermezza la campagna interventista.

DINO - Ascrivo, ma continuo ad odiare tut-

ta la brigata.

MEDICO (SOFFICI) - Chi odia ha uno spirito vitale.

DINO - «Futuristi, se aveste il senso del grottesco, se sentiste l'enorme parodia di fischi della macchina del riso umano...»

MEDICO (SOFFICI) - ...La pentola non la

può criticare la padella!

DINO - Perché ogni tanto scrivevo dei versi balzani, mi dovrei considerare un futurista? Non lo ero... Il verso libero futurista è falso... non è armonico. È improvvisazione senza colore... Io facevo un poco d'arte...

MEDICO (SOFFICI) - (Ride convulsamen-te) Arte! Questa, poi!... Arte...

Dino corre ad aprire le ante dell'armadio; aiutato, poi, dai due Pazzi, costringe il Medico (Soffici) e l'Infermiere (Papini) ad entrarvi. L'armadio viene chiuso. Un suono di corno; di seguito, i rintocchi di una campana di nave, poi l'ululo di una sirena. I due Pazzi fissano il panorama.

2° PAZZO - Dino, hai sentito?! DINO - Cosa dovrei sentire?

1° PAZZO - Si avvicinano!

2º PAZZO - Tra un istante si alzerà il vento

ed allora prenderemo il largo...

DINO - Se partiremo - ammesso che partiremo -, a che cosa servirà? Ho osservato tutto quello che mi è stato permesso di vedere. 2º PAZZO - Vuoi rinunciare?! Adesso che siamo così vicini... Dino, ci attendono luoghi di abbandono e d'immortalità... luoghi dove zampillano latte e miele... Il mais cresce spontaneo e le frecce vanno a caccia da sole... Incontreremo le isole galleggianti... l'isola di Brandignan, che ha al centro un opulento frutteto recintato da un muro d'aria invalicabile... Forse avremo la fortuna di sostare sull'isola che non è stata ancora scoperta!

DINO - Tutto questo è allusivo: una metafo-

ra per pazzi!

1º PAZZO - Appunto: per noi!

2º PAZZO - Poco fa dicevi che l'uomo, per sua natura, è migratore. Ora sembri negare quella tua affermazione, come per allontanare da te l'impulso irrefrenabile della traversata... come se volessi rinunciare al tuo sogno misterioso... (Di nuovo le note del corno, seguito da rintocchi e da una sirena di nave) Dino, la nostalgia ci riporta viaggi già fatti in altre stagioni della nostra vita... Liberatene o non salperemo mai. Gli scenari mutano perché siamo noi a mutarli.

Sulla parte alta dell'armadio fa capolino la

Suora (Manuelita).

SUORA (MANUELITA) - Quiere Usted Mate? Dino, di che colore sono i tuoi piedi? (Dino le fa segno di andarsene) Sono delicata e sfuggente come le donne di continenti lontani. In una notte ho intrecciato una ghirlanda con le piume del tuo cuscino... Un sortilegio, amore mio, per tenerti...



A Dino apre le ante dell'armadio e, mentre parla, i Pazzi ingaggiano una sorta di battaglia per riuscire ad afferrare Manuelita, con l'intenzione di chiuderla nell'armadio. Dino raggiunge la parte alta della pedana. DINO - «Tutto era mistero per la mia fede, la mia vita era tutta un'ansia del segreto delle stelle, tutta un chinarsi sull'abisso. Ero bello di tormento, inquieto, pallido, assetato, errante dietro le larve del mistero. Poi fuggii. Mi persi per il tumulto delle città colossali...».

I Pazzi riescono a spingere la Suora (Manuelita) dentro l'armadio.

1° PAZZO - (Ad alta voce) Dino! A te!

Dino corre all'armadio e, con rapidità, chiude le ante e vi si appoggia contro con le spalle. Il 3º Pazzo (che Dino identifica con il Padre) si alza dal letto, si aggiusta il vestito e poi si avvia verso la parte alta della pe-

DINO - Scalo le montagne... per trovare... Un pellegrinaggio continuo in cerca di... La mia liberazione! In cerca della mia liberazione. Ma sempre immagini... immagini che nascono, muoiono, rinascono... Ci dovrà pur essere un impulso differente dalla nostalgia! Come crescono le cime... Pensi di essere arrivato, ma non è così... Crescono a dismisura, tanto che non hai più la forza di prosegui-

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - Ragazzo mio... Non ha più senso chiamarti ragazzo: sei un uomo... Abbracciami... Vieni da me... Fatti guardare... Quanto tempo! Resterai. Sì. devi restare.

La Suora (Madre di Dino) esce da dietro l'armadio e raggiunge il 3° Pazzo (Padre di

SUORA (MADRE DI DINO) - Non lo farà! Tu gli imporrai di partire: tutt'al più lo scongiurerai di evitare i pericoli.

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Non posso. Non posso impormi ancora una volta una se-

parazione così dolorosa.

SUORA (MADRE DI DINO) - Dino, perché continui a tornare indietro? (Dino si accosta e le mostra le mani) Sangue? Sei ferito. Cosa hai combinato? Dino, chi ti ha ri-

DINO - Stavo sull'argine del fiume... Dei ragazzi mi osservavano... credo che fossero intimoriti... Ebbene, sì! Avevano proprio paura di me!

SUORA (MADRE DI DINO) - Sono stati loro a procurarti quel brutto taglio sulla

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Prendo della tintura di iodio.

DINO - Si nascondevano dietro un cespuglio... Hanno cominciato a fare dei versi... imitavano cani... gatti, buoi... galline, maiali... ed aspettavano una mia reazione. Li ho invitati ad avvicinarsi, ma non c'è stato modo di stanarli: aspettavano che dessi spettacolo in veste di matto ufficiale del paese.

SUORA (MADRE DI DINO) - È il taglio sulla fronte?

DINO - Non me la sentivo di deludere quei ragazzi... Così ho recitato il ruolo di Ofelia; mi sono tolto gli abiti di Amleto ed ho interpretato in tutte le sfumature la follia di Ofelia... Come ridevano! Anch'io mi divertivo... tanto. Ma ho esagerato: come Ofelia, mi sono lasciato cadere nel fiume... ma il Lamone, in questa stagione, è in secca... (Dalla tasca del camicione estrae un sasso e lo porge alla Suora (Madre di Dino)). Ecco cosa ha determinato il mio ferimento. Prendilo! Puoi conservarlo: è un cimelio... Sasso con sangue di poeta!

SUORA (MADRE DI DINO) - Tuo padre di

Dino tende il sasso al 3º Pazzo (Padre di Dino), che rifiuta, anche lui, di prenderlo.

DINO - Se nessuno lo vuole... (Lo getta al di là della pedana)

SUORA (MADRE DI DINO) - Sei tornato da poche ore e già si avverte un senso di di-

DINO - Sempre diretta: vero, mamma? De-

licata... apprensiva..

SUORA (MADRE DI DINO) - Tuo padre è più paziente di me; lui dice che sa prenderti. În giornata arriverà anche tuo fratello. (Va dietro l'armadio)

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Ci saremo tutti: tutti insieme, dopo tanti anni. Faremo una foto: un gruppo familiare... Immortalati in una fotografia leggendaria... Sarà un ricordo per te, se deciderai di partire di nuovo. Famiglia mia... Patria mia... Re... Dio... Vuoi che dica a tua madre di raccontarti una di quelle storie che da bambino ti piacevano tanto? Famiglia mia! Simboli di certezza... Re su cavalli impetuosi... (Angosciato) Dottore, guarisca questo mio figlio! (Si adagia sul letto e chiude gli occhi) Lo salvi... Il buio avvolge parte della scena.

Un raggio di luce mette in risalto la parte alta della pedana.

Mentre la musica (Orfeo ed Euridice, di C.W. Gluck; atto III: Trionfi d'Amore), l'Infermiere, vestito come Mefistofele, trascina al centro della pedana un piccolo teatrino dove agiranno due marionette (Dino e Sibilla Aleramo).

Da dietro l'armadio esce la Suora (Sibilla Aleramo) e raggiunge il centro della peda-

na; Dino la segue.

L'Infermiere (Mefistofele), i due Pazzi e il Medico (che fa capolino da dietro l'armadio) assistono alla rappresentazione.

Dino muove i fili della marionetta che raffigura la Aleramo e la Suora (Sibilla) manovra la marionetta che raffigura Dino. Sotto le battute della recita, musica di Gluck

(Orfeo ed Euridice, atto III - ballo 1-2-3). SUORA (SIBILLA) - «Ero abituata al silenzio: ma questo s'è fatto, dacché sei partito. così grande! Stamane (dopo dodici ore di sonno al Veronal) ti ho telegrafato sperando nella risposta - che non è ancora giunta». DINO - «Rina adorata, perdonami, perdona-

mi o abbandonami...».

SUORA (SIBILLA) - «Dino, bisogna essere forti, stringersi, non lasciarsi. Io sto male, io, la tua amica. E tu, amore mio, anche tu soffri, lo sento. Ci amiamo, perché non vogliamo vivere?. Dino. Le ultime notti sentivo quando m'abbracciavi e mi dicevi che c'è ancora tanto vigore in me. E in te c'è tanto sole. Stretti, siamo una cosa miracolosa. Dobbiamo vincere. Un male di quindici anni, tu hai detto. Sì, ed anche per me. Sono quindici anni che sono partita da mio figlio. Io son la tua amica. Lavorerò. Rientriamo insieme nella vita. Che ci vedano belli, non soltanto nella nostra poesia: che ci amino per la nostra gioia, per la nostra vittoria. (I Pazzi ed il Medico applaudono compostamente senza produrre rumore) Oh, Dino, Dino, che cosa si scioglie nel cuore di Rina? Silenzio, tienmi le mani. Nessuno m'ha detto mai, da bimba, una favola bella. Guardavo le stelle, come te. Stanotte non ci saranno. Ci saremo noi, favole, stelle, cose lontane, irraggiungibili. Nessuno mai più ci coglierà, anche se crederà vederci, sentirci. Stelle...». DINO - «Il mio silenzio deve avervi significato che nulla è più possibile tra noi. Voi avete dunque rinunciato al progetto del vostro viaggio quassù. Già vi dissi che preferivo uccidermi piuttosto che vivere con voi. Questa mia decisione si è consolidata. Lasciatemi dunque perdere. Sento che non potrò mai più perdonarvi. Addio, dunque. Tutto è finito per sempre. (Un lungo silenzio) Perdonami. Vieni subito»

L'Infermiere (Mefistofele) si stacca dal gruppo degli spettatori per raggiungere Dino e la Suora (Sibilla); strappa loro dalle dita i fili delle marionette e si mette lui a farle

Dino resta immobile mentre parla, mentre la Suora (Sibilla) pronuncia le sue battute ondeggiando sulle note della musica in sot-

tofondo.

SUORA (SIBILLA) - «Caro Dino, non voglio attaccarmi a te con quella disperazione che tanto ti offendeva; mi contento di dirti che ti amo più della mia vita e ti prego di non chiedermi più di quello che posso darti. Tu sei libero, io non ti domanderò più nulla». DINO - «Ti prego, vieni. Vieni...».

SUORA (SIBILLA) - «Non vengo, mio povero amore. Perché non posso e perché non voglio. Meglio soltanto ricordare, sentendo la morte venire. So come ci siamo amati, come non è possibile amare di più in terra. Io e te. Ma il male non lo voglio più».

DINO - «Mia cara amica, sono troppo stanco e troppo ammalato per cercare di comprendere. Prendo il partito dei più deboli, il

mio solito partito: parto».

SUORA (SIBILLA) - «Dino, ti amo ancora. In questi tre mesi son rimasta fedele alla mia passione, in un modo che tu non puoi forse neppure immaginare. Ma, mentre sono ancora così tua, ti dico a mia volta addio».

DINO - «Capisco tutto, sai»

SUORA (SIBILLA) - «Oh, Dino, Dino, ora

è troppo tardi. Non posso più».

DINO - «Non mi offendere, sarò il tuo amico silenzioso, non domando la gioia, voglio solo vederti. Farò tutto quello che mi comandi. Sibilla, perché vuoi che muoia così lontano da te?»

SUORA (SIBILLA) - «Quando penso che non saprai mai come t'ho amato, Dino! Addio, stanotte dormo».

DINO - «Yours forever... Yours forever... Perché non mi hai perdonato? Vi costa così tanto poco. Dunque volete fare qualcosa di me? Troverò un impiego e vi amerò per tutto il resto della mia vita, che, ormai, mi auguro breve... Nous ne nous reverrons plus sur terre... Se credi che abbia sofferto abbastanza, sono pronto a darti quello che resta della mia vita».

L'Infermiere (Mefistofele) smette di muovere le marionette e, con un gesto appariscente delle braccia, ordina che il teatrino scompaia. Il teatrino comincia a scivolare via sulla pedana e scompare, mentre la Suora (Sibilla) recita dei versi.

SUORA (SIBILLA) - «Rose calpestava nel suo delirio

e il corpo bianco che amava ad ogni lividura più mi prestavo oh singhiozzo, invano, oh creatura!».

Si getta in mezzo ai Pazzi. L'Infermiere (Mefistofele) le cinge i fianchi e la bacia ri-

petutamente sul collo.

DINO - Sei una donna intrigante! (Raggiunge la donna e tenta di strapparla dalle braccia dell'Infermiere (Mefistofele)). Mi hai fatto rinchiudure! Sei stata tu! Per farmi torturare... Come hai potuto concepire una crudeltà simile? Ti dài a tutti dinanzi a me. Esigi che ti spii mentre godi... (La trascina verso l'armadio. Le ante si aprono)

SUORA (SIBILLA) - (Ride in modo ossessivo) Non puoi distruggermi. Sarò sempre con te. Tutte fantasie, Dino... Sono fantasie torturanti, che ti servono per tenere lontano da te i rimpianti. Vuoi così?! Ebbene, sia così! (Entra nell'armadio; le ante si chiudono con lentezza, mentre la donna di nuovo cita dei suoi versi).

«Rose calpestava, s'abbatteva il pugno, e folle lo sputo su la fronte che adorava. Feroce il suo male più di tutto il mio

[martirio. Ma, ora che son fuggita, ch'io muoia,

[muoia del suo male!». Dino si inginocchia davanti all'armadio chiuso. L'Infermiere si toglie il costume di Mefistofele e raggiunge, poi, il letto di Dino. Il 3º Pazzo (Padre di Dino) raggiunge la parte alta della pedana.

DINO - (Canticchia l'aria da Orfeo ed Euridice di Gluck) «Che farò senza Euridice?

Dove andrò senza il mio ben?

Euridice! Oh, Dio! Rispondi! Io son pure il tuo fedel! Euridice... Ah! Non m'avanza Più soccorso; più speranza, Né dal mondo, né dal ciel! Che farò senza Euridice? Dove andrò senza il mio ben?».

Anche il Medico si accosta al letto di Dino, mentre la Suora, nelle vesti della Madre di Dino, raggiunge il 3º Pazzo (Padre di Di-

1° PAZZO - Si alza una brezza felice.

2° PAZZO - Mi sono imbarcato sempre dal porto di Genova... Dino, quanto ti attraggono i bastimenti in partenza? Genova meravigliosa... città aperta sulla speranza: arrivi al porto e aspetti che qualcuno ti proponga di salire su un bastimento per la traversata es-

1° PAZZO - Mare buono..

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - È bello che tu sia tornato per qualche giorno da noi. SUORA (MADRÉ DI DINO) - Non ti ci abi3º PAZZO (PADRE DI DINO) - Perché quelle brutte frasi? Faremo in modo che tu non debba pronunciare più la parola disgu-

SUORA (MADRE DI DINO) - Dino, va via... Un nuovo viaggio farà bene a te e a tutti noi.

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Fanny! Come puoi dirgli di andarsene? Dino, rimani quanto vuoi: che felicità potersi occupare di te! Figliolo, tu non mi hai ancora abbracciato. Non ti senti di farlo?

SUORA (MADRE DI DINO) - L'ultima volta che te ne sei andato volevi che ti seguissi per proteggerti, ricordi? Eri molto agitato perché c'era qualcuno che congiurava contro di te... una donna... una poetessa intrigante... Ma poi si è rivelata essere una delle tue tante ossessioni... una delle tue tante ossessioni che tu ci regali ogni volta che metti piedi qui. I tuoi ritorni creano solo disagio... Dino... Dino, ci siamo disabituati a te... questa casa si è disabituata a te. Forse non esiste posto che possa abituarsi a te. Dio mio, cosa sto dicendo? Perdonami. Dino, resta pure. Qui, forse, guarirai, se ci tieni a guarire.

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Non ti

mancherà niente.

DINO - Non ho necessità... Vi assicuro che ottengo sempre tutto ciò che mi serve, anche di più: merito della buona reputazione che ho in paese. I bambini hanno paura di me: sono l'orco Dino ... il lupo mannaro, che ulula quando c'è la luna piena... In paese, appena mi vedono, fischiano, fanno versi, mi insultano... Dicono che ucciderò il re... che sono un lurido anarchico... Urlano che quelli della mia genìa insudiciano le istituzioni.

3º PAZZO (PADRE DI DINO) - Scherzano. Non è gente cattiva. Non ascoltarli...

Evita di attraversare la piazza.

DINO - Ma a loro fa bene che esista uno come me: un povero disgraziato... avvilito... un allontanato, con vestiti strani, capelli lunghi, che, quando ha bevuto, sproloquia. Insomma il matto ufficiale del paese. Mamma, hai ragione. Debbo partire, debbo congedarmi da tutti. Vi farò sapere il mio indirizzo. Quando vi avanzerà una lira...

SUORA (MADRE DI DINO) - Non siamo

ricchi: si vedrà.

3° PAZZO (PADRE DI DINO) - Non voglio che ti allontani. Ormai hai visto tutto del

SUORA (MADRE DI DINO) - Ha buone ragioni per partire. Sai bene che, quando Dino ha deciso, nessuno può farlo desistere. 3° PAZZO (PADRE DI DINO) - (A Dino)

Almeno dimmi dove... DINO - A Firenze... Vado da quei due che mi hanno rubato il manoscritto delle mie poesie per bruciarle.

SUORA (MADRE DI DINO) - Dino, me non mi imbrogli. Casa era sparsa di fogli: dapperttutto tue poesie...

DINO - No, credimi! Non erano quelle che... SUORA (MADRE DI DINO) - Puoi abbindolare gli altri, tutti, ma me no.

Le ante dell'armadio si aprono lentamente. Il Padre e la Madre di Dino volgono la testa verso il mobile e, dopo un attimo di esitazione, cominciano a muoversi.

DINO - Più volte li ho mandati a sfidare. Papà, è vero che un uomo d'onore deve affrontare le responsabilità che scaturiscono dal suo comportamento? (Il 3° Pazzo (Padre di Dino) assente col capo) Perciò parto... vado... Papini mi attende: gli ho annunciato che mi sarei presentato a lui con un coltello affilato, affilato come la sua arroganza. Sono in molti ad attendere il mio arrivo. Mi presenterò davanti a Le Giubbe Rosse, li stanerò dal Caffè Paszkowski... Soffici non ti tirerà indietro, adesso che è ufficiale. Tutti passeranno sotto le forche Caudine... Sfiderò d'Annunzio in un duello alla sciabola... i futuristi ed il prode Marinetti alla pistola... Mi ubriaco ed affronto chi non mi vuole fronteggiare.

Il 3º Pazzo (Padre di Dino) e la Suora (Madre di Dino) scompaiono dentro l'armadio. Le ante si chiudono. Due battenti di una cancellata scivolano sulla pedana e si congiungono al centro di essa. I due Pazzi vi si buttano contro e prendono a scuotere vio-

lentemente le sbarre.

INFERMIERE - L'è una giornataccia... O che vuol piovere?

MEDICÓ - Salve, signor Campana. Mi fa piacere che abbia aperto gli occhi.

Dino si mette dalla parte della testata e, come sempre, parla in vece del fantoccio.

DINO - (Con un filo di voce) Crede che supererò anche questo incaglio?

MEDICO - Basta che Lei lo voglia. La sua guarigione dipende per lo più da Lei.

SUORA - (Raggiunge il letto di Dino) Non voglio essere petulante, professore, ma l'anima di codesto poverino ha bisogno dell'intervento di un prete...

MEDICO - La smetta! Qui si fa quello che decido io!

SUORA - Se... Avrà sulla coscienza la dannazione di cotesto cristiano!

DINO - Decidetevi! Volete salvare il corpo o l'anima?

MEDICO - Ha sentito?! Perché me lo depri-

INFERMIERE - Il nostro poetaccio la vuol vivere. Vero, bellino? DINO - E poi...?

MEDICO - Appena si rimette, potrebbe uscire, tornare a casa, dai suoi familiari...

DINO - Là, no! Al mio paese, no!

MEDICO - Non si agiti. Perché non vuole? DINO - Hanno il vizio di vessare gli infelici... È comune nei piccoli paesi... I bambini l'imparano dagli uomini fatti...

MEDICO - E una vigliaccheria nella quale Lei non incorrerà più, perché Lei torna ad essere un uomo normale.

DINO - Non voglio fregiarmi di tale qualifi-

MEDICO - Scriverà un bel libro di liriche. DINO - Sarebbe la cosa più dolorosa che potrei progettare. Dottore, la mia strada è tracciata: tutto sia perduto fuorché l'onore... Motto amabile, del più atroce pessimismo,

MEDICO - L'importante è che si renda conto delle espressioni che usa e delle azioni che pratica. Tra poco la sua salute Le permetterà di trovarsi un'occupazione.

SUORA - Dottore!

MEDICO - Se ne vada! (La Suora non ubbidisce; anzi si inginocchia e prega bisbigliando)

MEDICO - (All'Infermiere) Toglimela di torno!

L'Infermiere cerca di trascinare via la Suora, ma senza risultato.

DINO - Quindi rientro in famiglia... Un posto... qualche lira per tirare avanti...

MEDÍCO - Le assicuro che è il periodo migliore per guarire. Fuori troverà una realtà esaltante, farà parte di una coscienza nazionale. Tutto cambiato, signor Campana! La



dignità del popolo italiano si esprime finalmente nella compattezza di una grande na-

DINO - Non ho troppa familiarità con la politica... Lei parla di politica, vero?!

MEDICO - Di qualcosa di più pregnante. È venuto l'Uomo della Provvidenza... colui che ha in sé le aspirazioni di una razza... le idee giuste per la nostra crescita...

DINO - Quando ero fuori dal manicomio, ho cercato di comprendere il senso della vita... Volevo la libertà e le parole per esprimerla... Poi è venuta la guerra e, follia delle follie, desiderai persino parteciparvi. Per fortuna il destino mi volle pazzo, ma non sino al punto di intuire che, dopo, ci sarebbe stata la fiera dei manipolatori... Oggi mi sveglio quasi sobrio ed intuisco che la libertà è difficile da definire... Non è così?!

MEDICO - Come può dirlo?! Sono quindici

anni che vive in questo manicomio!

DINO - Ho letto i giornali... Me li mettevate sotto gli occhi per terapia... Leggevo quello che c'era scritto e quello che non c'è scritto. E questo, per Lei, dovrebbe essere il periodo per rinsavire?!

Il Medico gli tasta il polso. Il vento scuote il fondale. I Pazzi si arrampicano sulla cancellata. Anche Dino corre e segue l'esempio degli altri. Il suono di un corno seguito da una campana e da un fischio di sirena.

MEDICO - Non si sente più il polso. (Alla Suora) Sorella, corra a chiamare il prete! La Suora corre fuori della stanza con l'andatura di un'anatra. Anche l'Infermiere si allontana. Dino ha raggiunto la sommità della cancellata; cerca di aiutare gli altri a scavalcarla.

DINO - Dottore, sto morendo?

MEDICO - Ogni farmaco è inefficace.

L'Infermiere torna con un paravento e lo posiziona in modo da nascondere il letto di Dino. L'ombra di un veliero con le vele spiegate ed il vento in poppa appare sul panorama. Il 3º Pazzo raggiunge la cancellata. Dino gli porge la mano e lo aiuta a salire. Il rombo del vento diventa ossessivo. Il buio cala sulla parte anteriore della scena. La cancellata comincia a scorrere ed infine scompare, assieme ai Pazzi che vi si sono aggrappati.

Il vento smette improvvisamente di soffiare. Dino attraversa la pedana tenendo alto tra le mani il modellino di un veliero. Immediatamente dietro di lui vengono i tre Pazzi.

DINO - «Mi sono battuto in condizioni così sfavorevoli che desidererei farlo alla pari. Sono molto modesto e non vi domando, amici, altro segno che il gesto. Il resto non vi riguarda».

Il vento torna a sibilare, mentre scende

l'oscurità.

BUIO

FINE

Frida Kahlo, la tavolozza del dolore

e illustrazioni utilizzate per il testo di Bruno Longhini sono di Frida Kahlo, e sono tratte, per gentile concessione dell'editore, da Il diario di Frida Kahlo - Autoritratto intimo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995, pagg. 296, L. 65.000.

Integralmente riprodotto e a colori, con un'accattivante introduzione di Carlos Fuentes, provvisto di traduzione e con il commento di Sarah Lowe, il diario è stato pubblicato in italiano do-

po cinquant'anni dalla sua compilazione.

Nel 1944 Frida Kahlo inizia a raccogliere pensieri, poesie, schizzi e dipinti in un diario che l'ac-compagnerà fino alla morte. Non destinato a un pubblico ma a ricevere i pensieri più riposti, il diario schiude a un incontro con la personalità autentica di Frida. Nata in Messico nel 1907, vuoi per vanità ideologica, vuoi forse anche per vanità pura, si abbuona tre anni e proroga la sua ufficiale venuta al mondo al 1910, data della rivoluzione zapatista. I primi anni sono i più felici, durante i quali assorbe l'atmosfera eccitata della lotta politica, impara a memoria le canzonette della propaganda zapatista e soprattutto impara ad alimentare la speranza. La poliomelite a sette è solo l'inizio del calvario; à diciotto il suo corpo viene sbriciolato da un tram e Frida intona il rosario ostinato delle operazioni; nel 1954 muore - suicidio o embolia polmonare - si creda ciò che si vuole. Il dolore, quindi, è il suo compagno fedele, che però non viene ostentato, neppure nella segretezza del diario. Frida non lo culla né lo nutre, germogliato nella sua carne, lo racconta; perché più del dolore teme il ridicolo e il patetico: la vile metamorfosi della tra-

gedia.

Ricorrenti nel diario sono gli autoritratti, spie di un persistente ripiegamento su di sé, icone eloquenti, specchi muti alla Rembrandt e alla Van Gogh. Frida giustifica l'auto-ossessione con la solitudine che ha intensificato la conoscenza di sé. Ma un'altra tortuosa ossessione la sommerge, è la devozione assoluta al pittore Diego Rivera che nel diario è l'onnipresente, il mille-ruo-li, a caratteri cubitali.

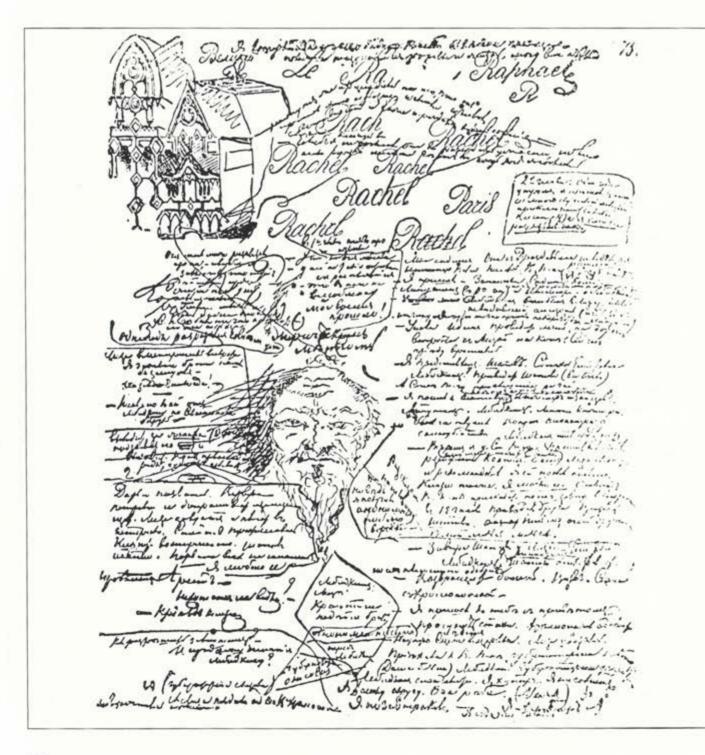
Ci fissa, con le frecce rivolte alle parti del corpo che hanno subito operazioni, la Kahlo, come un inespressivo san Sebastiano. Frida l'inferma, Frida ferma nell'idea di rivoluzione, promessa etimologica di movimento, che le fu negato. Più sognante, più astratta - la sorellina eccentrica - di Rosa Luxemburg, rivoluzionaria claudicante. Anna Ceravolo



I DEMONI

di FËDOR MICHAILOVIC DOSTOEVSKIJ

Elaborazione radiofonica sceneggiata in dieci puntate di FABIO BATTISTINI e MARIO CONTINI



PRIMA PUNTATA

VOCE - (Fuori campo) Dal Vangelo secondo Luca, capitolo ottavo, versetti 32-36: «C'era lì presso un branco numeroso di porci che pascolava pel monte, ed i demoni gli chiesero il permesso di entrare negli animali. Egli acconsentì. E usciti dunque i demoni da quell'uomo, entrarono nei porci, ed il branco si avventò a precipizio giù nel lago ed affogò. E quando i guardiani del branco videro quant'era accaduto, se ne fuggirono portando la notizia nella città e per le campagne. E la gente uscì fuori per vedere l'accaduto, e giunta da Gesù, trovò l'uomo, dal quale erano usciti i demoni, che sedeva ai suoi piedi, vestito ed in buon senno; e n'ebbero timore. E quelli che avevano veduto, raccontarono loro come l'indemoniato era stato liberato»

VOCE DI STEPÀN TROFÌMOVIC - (Sussurro. Via via in crescendo profetico). Volevo chiarire che... i demoni a cui si riferisce Luca, nel suo Vangelo... questi demoni, che escono dal malato ed entrano nei porci, rappresentano tutte le piaghe, tutti i miasmi, tutte le impurità, tutti i demoni e i demonietti che si sono accumulati per secoli e secoli nella grande e cara malata, nella nostra Russia. Ma è altrettanto certo che una grande idea e una grande volontà la illumineranno dall'alto - com'è detto del folle indemoniato - e verranno fuori tutti questi demoni, queste impurità, queste turpitudini, che già marciscono sulla superficie... e chiederanno di entrare nei porci... E allora noi ci getteremo, folli ed indemoniati, dalla rupe nel mare e affogheremo tutti: e quello è il nostro destino, perché non siamo capaci che di questo. ...Ma la malata guarirà e siederà ai piedi di Gesù... e tutti la guarderanno meraviglia-

AUTORE - (Con voce insinuante, ma con fare impacciato) Era la voce di Stepàn Trofimovic Verchovenskij, letterato, un intellettuale raffinato e strano, un personaggio sui generis della vicenda che sta per esservi descritta. ... Quanto a me, io rappresento l'autore, e sono qui per condurvi per mano nella Russia degli anni sessanta (gli anni sessanta dello scorso secolo), in un momento di acuta tensione sociale - come si direbbe oggi. Mi sono introdotto nella narrazione con l'intento di renderla quant'è possibile più piana, considerate le asperità della vicenda, che s'intrica nei recenti e tanto strani avvenimenti capitati nella nostra città, una cittadina in cui non è mai accaduto nulla di speciale... Vi voglio introdurre, se lo permettete, nel salotto di Varvàra Petròvna Stavrogina, in un momento cruciale della nostra storia... Il personaggio che s'intromette all'improvviso è Pëtr Stepanovic Verchovenskij, un giovane promotore di complotti e di misfatti, figlio di Stepan Trofimovic, il letterato che ho già presentato.

Parlottare di persone, presenti nel salotto. Risatine.

PËTR STEPÀNOVIC - (All'improvviso, con intraprendenza, avvicinandosi) Figuratevi dunque, Varvàra Petròvna: io entro e credo di trovarlo già qui da un quarto d'ora per lo meno: è un'ora e mezza ch'è arrivato. Ci siamo visti da Kirillov — un comune amico —; lui è partito prima di me dicendomi di raggiungerlo qui. «Raggiungerlo», non «attenderlo».

VARVARA PETRÔVNA - (Infastidita.

PERSONAGGI

VOCE STEPÀN TROFÌMOVIC VERCHOVENSKIJ, precettore. AUTORE PËTR STEPANOVIC VERCHOVENSKIJ, figlio di Stepan VARVARA PETROVNA STAVROGINA, madre di Nikolaj NIKOLAJ VSEVOLODOVIC STAVROGIN MAR'JA TIMOFÈEVNA LEBJADKINA, sorella del capitano Lebjàdkin IGNAT LEBJADKIN, capitano KIRILLOV, cospiratore SATOV, ex cospiratore IVAN ALEKSANDROVIC, generale JULIJA MICHAJLOVNA VÕN LEMBKE, moglie del governatore ANDRÈJ ANTÒNOVIC VON LEMBKE, governatore KARMAZINOV, scrittore VIRGINSKIJ, cospiratore VIRGINSKAJA (ARINA PROCHOROVNA), moglie di Virginskij SIGALEV, cospiratore FED'KA (FEDOR FEDOROVIC), evaso PROVOCATORE LIPUTIN (SERGEJ VASIL'IC), Cospiratore LIZAVETA NIKOLAEVNA DROZDOVA (Liza) MAVRIKIJ NIKOLÀEVIC, amico di Lizaveta TOLKACENKO, cospiratore LJAMSIN, cospiratore ERKEL', cospiratore VIAGGIATORE CONTADINA CONTADINO CAMERIERA VENDITRICE DI LIBRI (SOF'JA MATVÈEVNA) ALEKSÈJ EGÖROVIC (EGÖRYC), domestico di Stavrògin

Stentorea) Chi, Pëtr Stepanovic? di chi parlate; chi vi ha detto di venire qui?

TICHON, asceta

VOCI

PĒTR - (Con enfasi marcata) Ma il vostro amato figlio Nikolàj Vsèvolodovic! Il suo bagaglio, almeno, dovrebb'essere giunto ormai da un pezzo. Nessuno, dunque, vi ha avvertito? Allora, Varvàra Petròvna, vi annuncio ufficialmente – e per primo – che il vostro Nicolas è rientrato alla casa materna con un certo anticipo sui piani prestabiliti... (Distraendosi e rivolgendosi ai circostanti con galanteria accentuata) Quanti amici vedo qui radunati! Come vanno le vostre gambe, stimatissima Praskov'ja Ivànovna? Il consulto svizzero, che vi ha prescritto il clima della patria, si è rivelato efficace? (Senz'attendere risposta) E voi, Lizaveta Nikolàevna...

STEPÀN - (Con sincero stupore, interrompendo Pëtr) Ma sei tu!? Petrusa! Pierre mon enfant, sei proprio tu! Non ti avevo nemmeno riconosciuto. Oh, Pierre, figlio mio, lascia che ti stringa al petto. Ah, come sono colpevole verso di te! Sono sempre stato colpevole... (Singhiozza)

PETR - (Infastidito) Su, stai buono e non fare scene, Stepan Trofimovic. Basta così... (Con ironia marcata) Tutti sanno, ormai, che mi sei amorevole padre!

STEPAN - Ah, come sono colpevole...

PËTR - Di questo, se mai, potremo parlare dopo. (Infastidito) Lo sapevo che avresti fatto delle storie.

STEPÀN - Mon enfant! Sono dieci anni che non ti vedevo!

PËTR - Ragione di più per lasciar perdere, senza fare scene. (*Riprendendo i saluti*) Vedo qui Lizaveta Nikolàevna... Come sono lieto d'incontrarvi sùbito sùbito, appena arrivato... e di potervi stringere la mano... Mavrikij, anche voi qui, buon paladino di Lizaveta... (S'interrompe) Ma ecco l'atteso! Ecco Nikolàj Vsèvolodovic che arriva. Lo sento. Io ho un fiuto formidabile.

AUTORE - Il figlio unico di Varvàra Petròvna e del defunto generale Stavrògin (cioè Nikolàj Vsèvolodovic, o più semplicemente Nicolas, detto alla francese) era rimasto - all'apparenza - lo stesso di quattr'anni prima: altrettanto elegante, altrettanto severo, altrettanto giovane... altrettanto bello, anche se il suo viso somigliava ad una maschera. Di lui si dicevano in giro molte cattive cose: che aveva sedotto Mar'ja Timofèevna, la sorella pazza del capitano Lebjàdkin; che se l'intendeva da sempre con Dar'ja Pàvlovna, cameriera favorita di sua madre; che aveva amoreggiato con Lizaveta Nikolàevna, in terra svizzera, lasciandola poi con un palmo di naso; e si diceva che di lui fosse rimasta incinta Mar'ja, la moglie dell'amico ed ex servo della gleba Ivàn Satov... Non si diceva invece, perché il fatto non era di pubblico dominio, che Nikolaj nel momento della sua più acuta dissolutezza - aveva abusato d'una ragazzina di quattordici anni, la quale s'era impiccata poco dopo l'accaduto. Si sussurrava, peraltro, che a Pietroburgo avesse appartenuto ad un'associazione che mirava alla dissoluzione della società civile con la pratica della più sfrenata lussuria. Eppure, Nikolàj Vsèvolodovic non era un dissoluto gaudente, privo affatto d'interiorità e di sentimento... Io l'ho sentito talvolta dire di sé... con evidente scontentezza...

VOCE DI NIKOLÀJ STAVRÒGIN - Ho provato dappertutto la mia forza ... Ma a cosa applicare questa forza, ecco ciò che non ho mai visto, e non vedo neppure ora... Posso sempre, come potevo prima, desiderare di fare un'azione buona, e ne sento piacere; insieme, però, ne desidero anche una cattiva, e ne provo ugualmente piacere... I miei desideri hanno troppo poca forza e non possono guidarmi. Ho vissuto una grande depravazione e ho esaurito in essa il mio vigore: ma io non amo e non ho desiderato la depravazione. Da me non è uscita che la negazione, senza nessuna magnanimità e senza alcuna forza. Anzi, non è uscita nemmeno la negazione. Tutto è sempre scialbo e di poco conto... So che dovrei uccidermi, spazzarmi via dalla terra come un dannoso insetto; ma temo il suicidio perché temo di mostrare della magnanimità. So che sarebbe un altro inganno, l'ultimo inganno nella infinita serie di inganni.

AUTORE - ... Eccolo. Ecco chi sta entrando nel salotto di sua madre, Varvàra Petròvna Stavrògina, proprio mentre si sta parlando di lui a proposito d'un suo matrimonio... a dir poco... șocialmente sconveniente.

VARVARA - (Severa) Nikolàj Vsèvolodovic! Fermatevi all'istante. (Scandisce) Nikolàj Vsèvolodovic, vi prego, ditemi, sùbito, se è vero che questa donna infelice, zoppa - ecco, guardàtela -... Se questa donna che mi è venuta incontro sulla soglia della chiesa e che io ho condotto in carrozza qui da me è la vostra... legittima moglie.

NIKOLAJ - Posso - prima d'ogni altra cosa - baciarvi la mano, maman? (Si riprende) Parlate di Mar'ja Timofèevna? (A Mar'ja, con dolcezza) Mar'ja Timofeevna, che piacere rivedervi... Ma voi non dovete stare

MAR'JA TIMOFEEVNA - (Straniata) Posso... ora... inginocchiarmi davanti a voi? NIKOLAJ - (Dolcissimo) No, non potete farlo. Voi siete ancora una ragazzina... E io, che pure sono il vostro amico più devoto, non sono altro che un estraneo per voi: né marito, né padre, né fidanzato... No, non potete. Su, dătemi il braccio e andiamo via di qui. Vi accompagnerò fino alla carrozza, anzi, fino a casa, se permettete. Su, andiamo... AUTORE - I presenti tacevano stupiti; si sarebbe potuto sentire una mosca volare, ma non appena i due furono usciti, tutti quanti, all'improvviso, si misero a parlottare sottovoce. Stepàn implorava l'attenzione del figlio; Lizaveta, che era rimasta particolarmente scossa dall'incontro di Nikolaj con Mar'ja, si stizziva fuori luogo contro Mavrikij - suo accompagnatore ufficiale - e contro la madre Prascov' ja Ivànovna; Satov,

tono di voce. PETR - (La voce s'impone, emergendo dal brusio di sottofondo) È necessario, forse... È necessario... È necessario... - a questo punto chiarire una faccenda che - di per sé - è chiara come il sole, e della quale sono stato testimone. Se permettete... è una storia che fa solo onore a Nikolàj Vsèvolodovic e che penso di essere autorizzato a raccontare. (Le voci tacciono. Ha inizio il racconto) ... Cinque anni fa, a Pietroburgo, in un momento strano della sua vita, Nikolàj Vsèvolodovic incontrò il capitano Lebjàdkin, qui presente. Questo Lebjàdkin aveva una sorella, Mar'ja, quella stessa che era qui poco fa. Fratello e sorella non avevano una casa loro e viveva-

lo studente ed ex servo della gleba, parlava concitatamente, contrariamente al solito,

con la sorella Dar'ja. Pëtr cercava di mante-

nere il dominio sui presenti, tenendo alto il



no alla giornata. Lui vagava sotto le arcate del mercato coperto e fermava i passanti (e quello che gli davano se lo beveva) ...

LEBJADKIN - (Bofonchia) Non così, Verchovenskij; non così...

PETR - ...Lei si nutriva come un uccellino del cielo, aiutando qua e là e facendo la serva. Per farla breve, mademoiselle Lebjàdkina, che allora dovette incontrare molto spesso Nikolàj Vsèvolodovic, fu colpita dal suo aspetto e lo diede apertamente a vedere. Egli, com'era naturale, non le rivolgeva la minima attenzione, occupato soprattutto a giocare a préférence con certi impiegatucci del posto. Ma una volta, che essi si divertivano a prendere in giro la ragazza, egli ne agguantò uno per il bavero e lo scaraventò dalla finestra del secondo piano. «Ella è migliore di tutti voi!» e da quel momento prese a trattarla - senza apparente motivo - come una persona... per così dire... d'alto rango. Mar'ja perse la testa e s'invaghì di lui al punto da considerarlo come una specie di fidanzato, che non osava rapirla ed impalmarla solo per via di nebulosi ostacoli ch'ella sola conosceva... Andò a finire - per farla breve che quando Nikolàj Vsèvolodovic dovette partire, responsabilmente dispose - fin troppo responsabilmente, mi pare -dispose in qualche modo per il suo mantenimento, dotandola d'una pensione annua, abbastanza considerevole, di almeno trecento rubli, se ben ricordo... La cosa parve strana ai più, una stravaganza (nessuno pensò ad una riparazione - a cosa si doveva riparare? - si trattava d'un uomo aitante e desiderabile e d'una povera mentecatta). C'era chi vedeva abbastanza giustamente nella vicenda... e diceva, come l'amico Kirillov...

VOCE DI KIRILLOV - (Con enfasi oratoria) Voi, Stavrògin, avete scelto appositamente l'ultima delle creature, una sciancata coperta di vergogna e di percosse - sapendo per di più ch'ella moriva per voi d'un comico amore - soltanto per vedere cosa sarebbe successo. Siete un curioso originale,

Nikolàj Vsèvolodovic.

PËTR - Così diceva Kirillov (un altro personaggio a suo modo straordinario - assai stimato da vostro figlio, Varvàra Petròvna -; forse lo vedrete, prima o poi; ora è qui in città); e possiamo ammettere che possa trattarsi anche di un capriccio, di una fantasia d'un giovane precocemente disincantato, o quanto meno d'una stravaganza... Chi può essere considerato colpevole per una stravaganza? (Puntualizzando) E invece? qui - a quel che so - ne hanno fatto una storia... Una vicenda... incresciosa; più ancora... turpe, di cui parlare a bassa voce...

VARVARA - (Impaziente) Mi rincuorate, Pëtr Stepànovic. Io vorrei osservare, a pro-

posito di questa stravaganza...

PETR - Non ho ancora terminato, Varvàra Petròvna. Prima - se consentite - debbo fare alcune domande a questo signore, il sedicente capitano Ignàt Lebjàdkin, fratello di Mar'ja Timofeevna...

VARVARA - (Impaziente) Basta. Fermatevi un istante, vi prego. Volevo dire che avete sbagliato a chiamare questo gesto del mio

Nicolas una «stravaganza».

PËTR - Dicevo per dire, Varvàra Petròvna...

Voi, come la chiamereste?

VARVARA - Si tratta di qualcosa di più alto... Si tratta d'un gesto regale - almeno, io lo vedo così -, degno di un principe Harry secondo il magnifico paragone fatto da Stepan Trofimovic, qui presente - od ancor più... degno del principe Amleto.

STEPAN - (Con commozione) Et vous avez raison. Et vous avez bien raison, chère, oh

chère... Oh, quanto vi stimo!

VARVARA - (Esaltata) ... E se accanto al mio Nicolas ci fosse stato un solido amico come Orazio, egli si sarebbe di certo salvato dal dèmone dell'ironia - sempre secondo una vostra felice espressione, Stepàn Trofi-

STEPAN - Chère, oh chère...

VARVARA - (Con enfasi tragica) Ma Nicolas non ha mai avuto né un Orazio né una... Ofelia accanto a sé. Egli ha avuto solo sua madre! e che può fare una madre in circostanze simili?

PÉTR - (Assecondandola) Certo, certo. Ma c'è di più. «Voi la trattate come una marchesa» aveva detto a Nicolas l'amico Kirillov, e lui: «Io non rido di lei. Io la stimo perché è

migliore di tutti noi».

VARVARA - Alta, santa risposta! È il mio stesso carattere. Mi riconosco in mio figlio. Riconosco in lui questa giovinezza, questa possibilità di slanci violenti, terribili. Trecento rubli all'anno per una povera... e notate ch'egli non è così ricco quanto si potrebbe credere; sono io ricca, non lui, e a quel tempo - per di più - non prendeva da me quasi nulla. (Esaltandosi) Sappiate ora che questa povera, questa infelice creatura, questa demente che ha perduto tutto e che ha conservato solo il cuore, ora io ho l'intenzione di adottarla. (Decisa) Da oggi stesso io la prendo sotto la mia protezione. La manderò subito a prendere in carrozza.

PËTR - È bello da parte vostra. E, a proposito di protezione - e tanto per concludere volevo aggiungere, col vostro consenso, che quando Nikolàj Vsèvolodovic partì da Pietroburgo, questo signor Lebjàdkin si credette in diritto - non si capisce bene per quale motivo - di disporre della pensione - chiamiamola così - assegnata alla sorella, la quale - prudentemente, anche se non conosco i particolari della vicenda - era stata collocata in un confortevole monastero, sotto amorevole sorveglianza. (Pausa) Ora, sentite cosa fa, questo bel tomo: riesce a scoprire il nascondiglio della sua fonte di guadagno - cioè di sua sorella - e la ritira dal monastero, adducendo non so quali diritti. E la tiene con sé, trattandola peggio di una bestia, senza darle da mangiare, picchiandola, tiranneggiandola... Ma - notate bene! - vi-

SCHEDA D'AUTORE



ABIO BATTISTINI, diplomato all'Accademia di Belle Arti di Roma in scenografia con una tesi su tutto il teatro di Pirandello, ha lavorato con gruppi d'avanguardia (La Contemporanea, Informativa '65 e Compagnia del Sangenesio). Ha firmato i costumi del Gioco dei potenti a Salisburgo con la regia di Strehler (1973 e '74) e, passato alla regia, ha messo in scena L'innesto di Pirandello al Filodrammatici di Milano, Tre civette sul comò di De Baggis (con Paola Borboni), Oh papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio e io mi sento tanto triste di Kopit (Teatrino La Maschera, Lugano), Donna de' Paradiso di Jacopone da Todi, Assassinio nella cattedrale di Eliot e Dialoghi delle Carmelitane di Bernanos (Lugano, Vesperali, 1991, 1993 e 1995), Ma tu che vivi di sogni (Chiostri dell'Umanitaria, Milano). Tra gli altri spettacoli Sgombero e Colloqui coi personaggi di Pirandel-lo, Escurial di De Ghelderode, La mandragola di Machiavelli, Don Giovanni di Moliére, Atti del processo a suor Virginia Maria, monaca di Monza. Per il Teatro all'Eremo a Santa Caterina del Sasso ha messo in scena L'annunzio a Maria di Claudel (1993), Diario di un curato di campagna di Mario Contini da Bernanos (1994), Uomo in ogni stagione di Bolt (1995). Per la Rsi di Lugano ha diretto Così vicino e tanto lontano domande a Dorotea, moglie di Nicolao della Flue di Obermüller, Il segreto dell'uomo solitario di Grazia Deledda e La vita che ti diedi con Paola Borboni.

vendo alle sue spalle!

LEBJADKIN - (Bofonchia) Non così, Ver-

chovenskj; non così...

PETR - ...La pensione se la beve tutta, pretendendo che essa sia versata direttamente nelle proprie mani, minacciando, in caso contrario, di rivolgersi al tribunale! Pensate! ...Il dono generoso e spontaneo di Nikolàj Vsèvolodovic diventa, a questo punto, un tributo da usare per i propri bagordi. (Severo) Signor Lebjàdkin, è vero «tutto» quello che ho detto fin qui? Rispondete! È vero «tutto» ciò che ho detto?

LEBJADKIN - (Mormora) Io... lo sapete

anche voi, Pëtr Stepanovic...

PETR - Nulla io so, al di fuori di quanto ho detto. Rispondete dunque. È vero - «tutto» vero - o no? Oppure avete da dichiarare qualcos'altro?

LEBJADKIN - Lo sapete anche voi, Pëtr Stepànovic, che non posso dichiarare nulla. PËTR - (Sfidandolo) Non lo so; anzi, lo sento qui per la prima volta. Vi sfido a chiarire pubblicamente perché non potete «dichiarare nulla»

LEBJADKIN - (Deciso) Permettetemi di andare via.

PËTR - Non prima che abbiate risposto alla mia domanda: è vero «tutto» ciò che ho det-

LEBJADKIN - (Sordamente) È vero.

PETR - È vero «tutto»?

LEBJADKIN - (Rassegnato) È vero tutto. PETR - (Con cinica insistenza) Non avete niente da aggiungere? Niente da eccepire? Se pensate che io sia stato ingiusto, dichiaratelo pubblicamente: protestate ed esternate ad alta voce il vostro malcontento.

LEBJADKIN - Non ho «niente» da dire. PETR - Ancora una domanda. È vero che avete recentemente minacciato Nikolàj

Vsèvolodovic?

LEBJADKIN - (Vinto) É stato, più che altro, a causa del vino... (Riprendendo coraggio) Pëtr Stepànovic! Se l'onore familiare e l'infamia - dal cuore non meritata - gridano

PETR - Cosa significano l'onore familiare e l'infamia che gridano vendetta, signor Lebjàdkin? La verità è che voi siete ubriaco. LEBJADKIN - No, io non sono ubriaco.

PËTR - Allora, che senso date all'onore fa-

miliare e all'infamia? Voi!? LEBJADKIN - (Confuso) Nessuno. Io non volevo riferirmi a nessun altro, soltanto a me

PÊTR - (Minaccioso) Se vi siete offeso per ciò che ho detto del vostro comportamento, sappiate allora che del «vostro comportamento» - nel suo vero aspetto - io non ho ancora iniziato a parlare. «Nel suo vero aspetto», mi capite?

LEBJADKIN - Voglio andarmene, Pëtr Stepanovic. Lasciatemi andar via di qui.

PËTR - Se Varvàra Petròvna lo consente... VARVÀRA - Oh, per me... Io sono soddi-sfatta di sapere che Nicolas... Oh, ma eccolo già di ritorno... Nicolas.

NIKOLAJ - Maman... VARVARA - Mi perdonerai, Nicolas? NIKOLAJ - (Sonora risata) Così sia. Mi pare di capire che già sapete tutto della storia pietroburghese d'uno stravagante... VARVÀRA - D'un giovane capriccioso e

pazzo, ma dai sentimenti sempre elevati e sempre cavallerescamente nobili...

NIKOLAJ - Dovete sapere, maman, che Pëtr Stepanovic è il conciliatore universale... VARVARA - Oh, mon enfant, come vi stima, come vi capisce questo caro amico. Poco fa pensavo ad Orazio, l'amico del princi-

SECONDA PUNTATA

PËTR - (Esaltato) Stavrògin, voi siete bello! Sapete d'essere bello? Io amo la bellezza. Io sono nichilista, ma amo la bellezza. Io so

SCHEDA D'AUTORE



ARIO CONTINI, nato a Torino nel 1930, laureato in Scienze politiche, ha al suo attivo un'intensa attività giornalistica e di critico d'arte (La Stampa, Borsa d'Arte, D'Ars, Le arti, Eco d'arte moderna ecc.); ha pubblicato testi artistici (La grafica moltiplicata, Homo perversus, William Shakespeare - Sonetti, La fontana Angelica di G. Riva, Maria Zanone: un'artista dei nostri tempi), turistico-promozionale (Torino antica e moderna, Torino: una città da scoprire, Obiettivo Torino), storiografici (La Uil in Piemonte) e di divulgazione (La chiave dei sogni...). Iscritto alla Siae dal 1966 quale autore di opere drammatiche (La mantide, II seme felice, diario di un curato di campagna fra gli altri) ha elaborato diverse riduzioni radiofoniche per la Rai e la Rsi; insieme a Fabio Battistini ha sceneggiato capolavori letterari per esecuzioni radiofoniche a puntate (Il segreto dell'uomo solitario di Grazia Deledda, Suo marito di Luigi Pirandello, La montagna incantata di Thomas Mann). Attualmente sta elaborando un testo teatrale sulla biblica figura protagonista del Libro di Giobbe.

che i nichilisti detestano gli idoli... Ebbene, io amo un idolo! Voi siete il mio idolo, Nikolàj. Voi siete appunto l'uomo che mi occorre. Esattamente uno come voi! Come voi io non conosco nessuno. Siete il condottiero, siete il mio sole, ed io sono il vostro verme. Stavrògin, voglio baciarvi la mano. NIKOLAJ - Pazzo!

PETR - Stavrògin, voi mi siete necessario. Senza di voi sono uno zero, senza di voi sono un'idea sotto vetro, Cristoforo Colombo senza l'America. Ascoltate: noi scateneremo prima di tutto la rivolta popolare. Sì, penetreremo nel cuore del popolo. Noi già siamo tremendamente forti. Ed i nostri non sono soltanto quelli che sgozzano e appiccano gli incendi, quelli che sparano sulla gente o mordono in pubblico i propri superiori. Questi, in fondo, danno essenzialmente fastidio. Sono dei provocatori e dei fomentatori di disordini... e senza la disciplina io non capisco nulla! Perché - lo sapete anche voi io, in fondo, sono un furfante e non un socialista. Sentite, io li ho contati tutti quelli che sono dalla nostra parte. Il maestro che ride con i bambini del loro Dio e della loro culla, è già dei nostri. L'avvocato che difende l'omicida istruito, asserendo ch'egli è più evoluto delle sue vittime e che, per procurarsi denaro, non poteva non uccidere, è già dei nostri. Gli studenti che ammazzano un contadino per provare delle emozioni sono dei nostri. Fra gli amministratori, fra i letterati e gli intellettuali ci sono molti, moltissimi dei nostri, a loro stessa insaputa... Io affermo che il delitto non è pazzia, ma un'idea assennata, quasi un dovere, o per lo meno una nobile protesta, dal momento che il Dio della Russia si è ormai ritirato davanti alla vodka a buon prezzo. Il popolo è ubriaco, le madri sono ubriache, i bambini sono ubriachi, le chiese sono deserte, i tribunali corrotti...

NIKOLÀJ - Peccato che anche noi siamo

PËTR - Nikolàj, sentite. Ho visto un bambino di pochi anni che conduceva a casa – tenendola per mano – la madre ubriaca, mentre essa lo ingiuriava con parole infami. Voi pensate che io ne sia stato contento? No. Eppure una generazione o due di corruzione oggi sono necessarie. D'una corruzione sfrenata, volgare che trasformi l'uomo in canaglia abietta, vile, crudele, egoista... E c'è bisogno anche d'un po' di sangue fresco, perché ci si abitui ad esso... Avete inteso, Nikolàj? io sono un furfante, non un socialista!

NIKOLÀJ - Non siete un socialista, dunque, ma una sorta di... politico ambizioso...

PËTR - Un furfante, un furfante. Ma noi sappiamo quello che vogliamo. Non per nulla vi ho baciato la mano... Ivàn! Il vostro nome a Ivàn!

NIKOLAJ - Ivan... Voi avete la febbre!

PËTR - (Esaltazione crescente) Noi proclameremo la distruzione! Ma prima dobbiamo sgranchirci le membra! Ascoltate, Nikolàj! A suo tempo faremo nascere degli incendi... metteremo in giro delle leggende... E per fare questo qualsiasi rognoso gruppuscolo ci sarà utile. Fino a quando daremo il via alla rivolta generale... L'inizio sarà un sommovimento mai visto prima. La Russia si oscurerà; la terra piangerà sui suoi vecchi dèi. Quello sarà il momento giusto! Allora noi tireremo fuori... chi?

NIKOLÀJ - Chi? PËTR - Lo zarevic Ivàn! NIKOLÀJ - Chi dite?

PETR - Lo zarevic Ivan! Voi! Voi! Avete

capito perfettamente. NIKOLÀJ - Un impostore...? Ah, ecco svelato il vostro piano. E avete contato seria-

mente su di me? (Ride) PETR - Perché ridete così? (Eccitandosi via via) Non spaventatemi... Io sono ora fragile come un bambino. Non spaventatemi! Ascoltate: fino al momento del trionfo, io non vi mostrerò ad alcuno! A nessuno - è così che si fa -. Lui c'è, ma non v'è chi lo ha visto... Oppure vi mostrerò a uno solo, a uno solo su centomila... E a questo punto, per tutta la terra correrà la voce: «Lo abbiamo visto. L'abbiamo visto coi nostri stessi occhi!» Oh, Stavrògin, voi siete bello, superbo come un dio. Siete colui che dev'essere nascosto, colui che si nasconde, colui ch'è atteso! In quello stesso momento, divulgheremo due o tre vostri giudizi salomonici... E allora arriveranno le suppliche. Ogni paese avrà una buca per le suppliche! Tutti i contadini lo sapranno. Basta esaudire una sola supplica su diecimila, perché si diffonda il mito della giustizia! La terra gemerà: «Ecco la nuova legge!» E il mare si agiterà, e tutta l'impalcatura crollerà... E noi dovremo pensare ad un edificio di pietra! Per la prima volta! E noi! noi costruiremo! noi soli.

NIKOLÀJ - Follia! Questa è follia.

PËTR - (Disperato) Non volete? Perché, perché non volete? Avete forse paura? Non potete! Voi non potete avere paura! Io mi sono aggrappato a voi proprio perché non avete paura di nulla! Nikolàj Vsèvolodovic, ditemi... comandate ch'io faccia... Qualsiasi cosa... Sentite... Qualsiasi cosa... Volete che domani vi liberi definitivamente di Mar'ja Timofèevna? e che domani stesso vi conduca Liza...? So che Liza vi è piaciuta; so che vi piace. ... Domani, domani... Ditemi soltanto di sì!

NIKOLAJ - Siete davvero impazzito.

PËTR - (Furioso) Non volete dunque. Non volete! Lo sapevo. Ma io so che mentite! mentite, meschino signorotto libidinoso e corrotto! Sappiate che non vi credo; voi avete una fame da lupo. Ed ora il vostro conto è troppo grande, perché io possa rinunciare a voi. (Esaltato) Stavrògin! Nikolàj, non c'è nessun altro, al mondo, come voi! Io vi ho inventato fin da quando eravamo all'estero. Io vi ho inventato guardandovi! Se non vi avessi osservato di nascosto, non mi sarebbe venuto nulla in mente.

NIKOLÀJ - Voi siete pazzo. (Freddo) Io sono finalmente arrivato. Se volete salire!? PËTR - (Minaccioso) Nikolàj Vsèvolodovic! Vi dò un giorno... due... vi dò tre giorni; più di tre giorni non posso. Voglio la vostra risposta!

STACCO

AUTORE - Le giornate di Petr sono tutte attive e laboriose: il ragno tesse i propri fili nei luoghi più impensati, e le vittime sono seguite con assidue cure. Possiamo enumerare le sue principali prede: Julija Michajlovna von Lembke ed il suo consorte - il governatore della provincia Andrèj Antònovic -; il compagno Kirillov, che aveva deciso di suicidarsi al momento voluto - quando la sua fine fosse stata utile ai fini della causa -; lo studente Satov, fratello di Dar'ja, con il quale aveva un vecchio conto da regolare; Stepàn Trofimovic, suo padre, a cui non lo legava alcun affetto (come abbiamo già avuto modo di rilevare)... (In dissolvenza) La prima visita di questa giornata, Pëtr la riserva a Kirillov, nei riguardi del quale ha bisogno di rassicurarsi.

A casa di Kirillov.

KIRILLOV - (Secco) Sedetevi.

PËTR - Sono qui solo per un minuto, comunque mi siedo. Come va la salute? KIRILLOV - Da quando in qua vi preoccu-

pate della mia salute?

PËTR - Appunto. Sono venuto soltanto per ricordarvi il patto. Si avvicina, in un certo senso, il nostro termine.

KIRILLOV - Quale patto?

PËTR - (Allarmato) Come: «quale patto»? KIRILLOV - Non è un patto e non è un obbligo. Io non mi sono legato in alcun modo: è un errore, da parte vostra.

PETR - Allora, a questo punto cosa intendete fare? Vuol dire che avete cambiato idea? Cosa intendete fare?! KIRILLOV - La mia volontà, come sempre. PËTR - Ma la vostra volontà è sempre quella di prima? Cioè, devo intendere che avete sempre l'idea di una volta?

KIRILLOV - Sì, ma non c'è e non c'è stato alcun patto, e io non mi sono legato in nessun modo. C'è stata e non c'è altro che la

mia volontà.

PËTR - (Rassicurato) D'accordo: Sia fatta la vostra volontà, purché essa non sia cambiata... Voi vi arrabbiate per delle parole... Del resto, ero sicuro che non avreste «tradito».

KIRILLOV - Rassicuratevi, per quanto mi riguarda; anche se la vostra battuta non mi piace, dal momento che io non conosco «tra-

dimento» o «non-tradimento».

PËTR - Solo che... Bisognerebbe ridefinire la questione, per evitare ogni equivoco. Sapete, l'affare esige precisione assoluta, mentre voi complicate i termini e le definizioni...

KIRILLOV - Parlate.

PËTR - Rispondete a tono. Dunque, già da molto tempo, avete deciso di togliervi la vita... Cioè, avete quest'idea... Dico bene?

KIRILLOV - Ho anche adesso quest'idea. PETR - È altrettanto chiaro che nessuno vi ha costretto a questa decisione...

KIRILLOV - Sfido io! Che sciocchezze state dicendo?

PĒTR - Mi sono espresso male. Sarebbe stupido costringere uno a fare una cosa cosi... Continuo: voi eravate già membro della società ai tempi della vecchia organizzazione e allora avete confessato ad un compagno... KIRILLOV - Non ho confessato un bel

niente; l'ho detto semplicemente. PËTR - Infatti. Sarebbe ridicolo «confessar-

lo». L'avete detto, e sta bene.

KIRILLOV - Ma la state facendo troppo lunga. Acceleriamo, acceleriamo. (Con aria annoiata) Dunque... Nella società è nata l'idea che potevo tornare utile se mi fossi ucciso al momento propizio. Per esempio quando voi commetterete delle... cose... contro la legge e si cercheranno i colpevoli. In quell'occasione, io mi sparerò. Va bene? E questo è quanto! Ho deciso quindi – spontaneamente, sia chiaro! – di rimandare la mia fine al momento in cui la società me lo chiederà.

PETR - Vi siete impegnato anche a scrivere un'ultima dichiarazione, in mia presenza...

KIRILLOV - Non mi sono «impegnato» e non ho mai detto «alla vostra presenza», anche se la cosa può essermi del tutto indifferente. Io, comunque ho soltanto «acconsentito»

PÊTR - Benissimo. (Sottovoce) In cambio, si raccolsero per voi centoventi talleri, che voi accettaste...

KIRILLOV - È stupido! Non si accettano soldi per cose del genere...

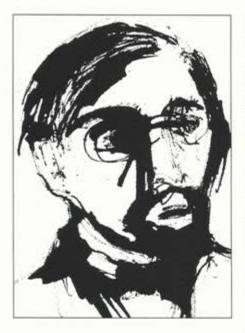
PËTR - D'accordo. L'importante è che voi siate sempre della stessa idea.

KIRILLÓV - Sono sempre della stessa idea, se è questo che volete sapere. Quando verrete a dirmi: «È ora» io la finirò... Siamo ormai prossimi?

PETR - Non passeranno molti giorni... Vorrei puntualizzare, però, che si era stabilito di scrivere la lettera insieme, quella notte stes-

KIRILLOV - Anche «quello stesso giorno», se sarà il caso. D'accordo, mi dovrò incolpare della distribuzione dei manifestini, mi pare

PËTR - E d'altre cose che vi dirò...



KIRILLOV - ... Di quello che mi parrà accet-

PETR - Lo stabiliremo al momento. (Pausa) Ora passiamo ad altro. Verrete stasera alla riunione?

KIRILLOV - Non ne ho voglia. Non li conosco. Io stò per salutarvi per sempre. E poi, io sono «funzionale» al movimento, anche se non prendo più parte alle riunioni.

PËTR - Venite, vi prego ... È necessario imporsi con il numero e con l'aspetto... E io conto sul vostro aspetto «fatale». Voi sostituirete il revisore, che non ha potuto venire da Mosca.

KIRILLOV - Storie! Voi non avete nessun revisore a Mosca. Comunque, ripensandoci, mi va di venirci.

PËTR - Allora, ci vediamo stasera (A bassa voce) A proposito: «lui» si nasconde sempre a casa vostra? Presto ve lo porterò via. Non preoccupatevi.

KIRILLOV - Non mi preoccupo affatto. Del resto, c'è soltanto di notte, e mi fa buona compagnia.

PETR - Lo lascio libero perché mi aiuti in un

certo affare... Poi lo acchiapperò. KIRILLOV - È un buon cristiano... Peccato che si presti a sgozzare per denaro. (Senza incertezze) Ma chi volete far sgozzare?

PËTR - Satov sa che Fed'ka è da voi? KIRILLOV - Io con Satov non parlo, dal

momento che non lo vedo. PËTR - È arrabbiato con voi?

KIRILLOV - Non c'è motivo. Oppure c'è: abbiamo dormito troppo tempo sotto lo stesso tetto, quando eravamo in America.

PETR - Ora passerò da lui. A stasera, Kirillov.

STACCO

In casa di Satov.

PËTR - Che fortuna! Siete malato seriamente, Satov?

SATOV - Per niente. Ho soltanto un po' di mal di testa.

PËTR - Sono venuto per un affare. Posso se-dermi un momento? Oggi, con la scusa del compleanno di Virginskij, i «nostri» si riuniranno a casa sua. Io verrò con Nikolàj Stavrògin. Conoscendo il vostro attuale modo di pensare, non vi avrei, naturalmente, trascinato là, e non per paura che voi possiate denunciarci, ma pensando che avreste sofferto. Se non che, le cose si sono messe diversamente, in maniera che dovrete esserci voi pure. In questa riunione incontrerete quelli che decideranno il modo con cui potrete liberarvi dall'appartenenza alla nostra società, consegnando ciò che si trova ancora nelle vostre mani. Devo confessare che per voi mi è toccato spendere un sacco di parole; ma ora anche loro sono d'accordo, a patto, s'intende, che consegniate la tipografia che vi fu a suo tempo affidata e tutte le carte. A questo punto, sarete libero di andare dove vi

SATOV - (Rabbioso) Io non riconosco nessun obbligo di rendere conto a chicchessia. Nessuno mi può lasciare libero. Ho ricuperato io stesso la mia libertà con la mia lette-

PËTR - Una lettera per nulla chiara. Comunque, adesso resta da convincere gli altri non me, badate, non me! - che voi non pensate in alcun modo a denunciarli.

SATOV - Che i vostri imbecilli credano pure che io sia pronto a tradirli. Vorrei sapere cosa potete farmi!

PËTR - Oh, non è difficile immaginarlo. E in ogni caso, al primo successo della rivoluzione russa...

SATOV - Questo, quando soggiogherete la Russia e v'impadronirete del potere...

PETR - Comunque, vi consiglio di venire alla riunione. In qualche modo, dovrete pur consegnare il torchio, i caratteri e le carte; e là si parlerà appunto di questo.

SATOV - Sta bene. Ora uscite da casa mia;

non voglio più restare con voi.

PËTR - Vado. Ma prima permettetemi ancora una domanda: vi risulta che Kirillov viva solo soletto, a casa sua? E possibile che abbia qualche ospite?

SATOV - Vive solo, senza ospiti, per quan-

to ne so io. Ma ora andàtevene.

PËTR - (Fra sé e sé) Come sei ardito! Ed io ho bisogno che tu sia così strafottente anche questa sera. Bene, bene. È il Dio della Russia che mi aiuta.

TERZA PUNTATA

AUTORE - Ho dimenticato di riprendere un fatto strano e mai chiaramente appurato, accaduto nel salotto di Varvàra Petròvna, qualche tempo prima. Era successo che Satov, completamente dimenticato da tutti nel suo angolo, senza motivo apparente s'era alzato dalla propria sedia, aveva attraversato tutta la stanza e lentamente, ma con passo fermo, s'era diretto verso Nikolàj Vsèvolodovic, guardandolo bene in faccia. Questi, che già da lontano lo aveva visto andargli contro e s'apprestava ad accoglierlo con un sorriso, aveva cessato improvvisamente di sorridere. Erano passati così circa cinque secondi, dopo di che Satov aveva alzato la propria mano grossa e pesante percuotendo a tutta forza Nikolàj su una guancia. Egli aveva colpito in modo speciale, non con la palma, ma con mano chiusa a pugno. Se il colpo fosse arrivato al naso, l'avrebbe senz'altro rotto, invece s'era abbattuto sulla guancia, investendo la parte sinistra del labbro e dei denti superiori, da cui sùbito era uscito sangue. Non appena raddrizzatosi, Nikolàj aveva afferrato Satov per le spalle con le due mani, ma sùbito, quasi nello stesso momento, le aveva ritirate incrociandole dietro la schiena. Taceva, guardava Satov e



impallidiva come un cencio. Ma, fatto strano, il suo sguardo sembrava spegnersi. Dopo dieci secondi, i suoi occhi erano freddi e tranquilli. Satov aveva abbassato gli occhi per primo, s'era voltato lentamente ed era uscito dalla stanza. Lascio a voi, immaginare lo scalpore ed i commenti che la cosa aveva sollevato in città. Erano passati esattamente otto giorni dall'avvenimento, durante i quali, Nikolàj non era più comparso in pubblico, Satov s'era tappato in casa, i Lebjàdkin erano spariti... Pëtr era il primo a rompere l'isolamento che Stavrògin s'era imposto...

STACCO

Nella stanza di Nikolàj.

VARVARA - (Bussa) Nicolas, ci siete? Posso far entrare Pëtr Stepanovic?

PETR - (Invadente) Si può, si può; certo che

NIKOLÀJ - Avanti. VARVÀRA - Sono qua per delle questioni importanti.

VARVARA - Vi lascio a Nicolas, Pëtr Stepanovic.

PÉTR - Grazie, Varvàra Petròvna, grazie.

NIKOLAJ - Sedete.

PËTR - (Sottovoce, Sospettoso.) C'è pericolo che qualcuno stia a origliare?

NIKOLAJ - Non lo fa mai. Lo troverebbe umiliante.

PËTR - (Con noncuranza) E poi, anche se ascoltasse... Non ho nulla in contrario. Dunque, anzitutto, come va la salute? (Risponde a sé stesso) Magnificamente, vedo;

NIKOLAJ - Bene.

PETR - Se sapeste quante storie ho dovuto raccontare in giro, in séguito al fattaccio... Ma, del resto, già lo sapete.

NIKOLAJ - Ho solo saputo da mia madre. che vi siete dato molto da fare.

PËTR - Ho divulgato, fra l'altro, la storia della moglie di Satov e della relazione che avete avuto con lei a Parigi...

NIKOLAJ - Sono convinto che abbiate fatto un ottimo lavoro.

PËTR - È un rimprovero?

NIKOLAJ - Non è un rimprovero. Ma veniamo al dunque...

PETR - Non starò a irritarvi con la «nostra» causa, Mi limiterò a parlarvi del caso di domenica. E sono venuto per dirvi che d'ora innanzi şarò sempre sincero.

NIKOLAJ - Quindi, fino ad oggi non lo sie-

te stato?

PETR - Questo lo sapete benissimo. Tornando qui, dieci giorni fa, avevo deciso di recitare una parte. Forse avrei guadagnato ad essere soltanto me stesso, ma fare l'imbecille è più facile. Ora, qual è il mio vero volto? L'aurea mediocrità: né sciocco né intelligente, abbastanza povero di talento e, per

di più, piovuto dalla luna...

NIKOLAJ - Può darsi che sia proprio così... PETR - Veramente, venendo qua avevo pensato di tacere, ma per tacere ci vuole molto talento: per questo il talento non mi s'addice. Ho stabilito dunque di parlare, parlare alla maniera degli inetti: cioè molto, moltissimo, con una gran fretta di dimostrare quello che si dice. Il risultato è che gli altri si convinceranno della tua semplicità e nel caso che qualcuno ti accusi di disegni segreti, gli altri ti difenderanno a spada tratta... Io so di farli ridere, così come state sorridendo voi, in questo momento. E non dite: che «non importa».

NIKOLAJ - Voi bluffate.

PETR - La domenica del nostro arrivo, come avete giudicato il mio comportamento nel salotto di vostra madre? Tacete, lo so: come quello d'un perfetto mediocre, privo affatto di talento, che s'impadronisce della conversazione nel modo più sciocco, per raccontare una storia graziosa e togliervi d'impaccio. Facendo credere che ci fossimo intesi in precedenza... ho fatto in modo, soprattutto, di farvi vedere tutto il meccanismo e di compromettervi, per decidervi a venire dalla no-stra parte. Volevo sapere fino a che punto avevate paura delle situazioni in cui restavate intrappolato.

NIKOLAJ - É curioso, perché ora siete tan-

to sincero?

PETR - Perché ora non cercherò più di compromettervi alla vecchia maniera...

NIKOLAJ - Avete cambiato tattica? PETR - Nessuna tattica. Vi lascio libero di fare ciò che volete: di dire sì o di dire no. E della nostra causa non vi dirò una parola, finché voi non me lo chiederete. Anzi, per cambiare subito discorso, vengo a ricordarvi che i Lebjàdkin - fratello e sorella -, ho provveduto a sistemarli nell'oltrefiume. A questo punto, e via via cicalando, vengo a chiedervi d'essere presente questa sera, a casa di Virginskij. I «nostri» ci aspettano a becco spalancato, come piccole cornacchie nel nido. Ed è gente focosa. Hanno tirato fuori i loro appunti e si preparano a discuterli. Virginskij è un umanitario, Liputin è un seguace del rivoluzionario Fourier, un altro, quello con le orecchie lunghe, parlerà del suo speciale sistema... Sono offesi con me, perché li tratto con sufficienza, per cui dobbiamo andare da loro assolutamente.

NIKOLAJ - (Con voluta indifferenza) Scommetto che mi avete presentato come una sorta di capo... Ho indovinato?

PETR - Ah, volevo anche comunicarvi che in questi giorni ho visto spesso vostra madre e sono stato costretto a parlare più del neces-

NIKOLAJ - Me lo ero immaginato, perché, di riflesso, l'ho trovata più esigente. (Con noncuranza) Spero che non le abbiate rivelato la storia del mio matrimonio con Mar'ja Timofeevna, perché io, al contrario, le ho promesso di chiedere la mano di Lizaveta. PETR - (Ride) Siete formidabile. (Esitante)

Voi sapete, naturalmente, «già» si parla di un fidanzamento fra Liza e Mavrikij... Ma so per certo che perfino nel momento del fatidico sì, e anche se sapesse che siete sposato, ella correrebbe al vostro richiamo. (Sornione) Se posso fare qualcosa per voi...

NIKOLAJ - (Shadiglia sonoramente) Sta

PËTR - Vi ho annoiato. Pensavo di divertirvi ancora un poco con i von Lembke, governatore e governatrice...

NIKOLAJ - No, basta. M, a proposito, come

sta Julija Michàilovna?

PETR - V'importa della sua salute, quanto di quella d'un gatto grigio... ma vi rispondo che sta bene e che vi stima fino al fanatismo. (Pausa) Se poi v'interessa qualche servizio a proposito del signor Gaganov, naturalmente posso esservi utile... Vi saluto, Nikolàj. (Riprendendo la frase precedente) Ah, dico questo perché anche per quanto riguarda Satov, egli non aveva il dovere di rischiare la vita, nel caso che aveste reagito... Ne convenite?

STACCO

AUTORE - Il riferimento a Gaganov lasciò perplesso Nikolàj, dal momento che Pëtr non avrebbe dovuto sapere nulla della sfida, né del duello. C'entrava dunque anche in quella faccenda, come c'entrava nella storia dello schiaffo datogli da Satov? Dove Pëtr «volesse» arrivare gli era fin troppo chiaro, ma ignorava dove «potesse» - o sapesse giungere con i suoi intrighi, e quale consistenza avesse la sua azione sovvertitrice. La storia del duello - così come quella dello schiaffo - ebbe comunque un rilievo d'eccezione nei discorsi della gente, soprattutto per il modo in cui si svolse. Nel salotto del maresciallo della nobiltà, se ne stava appunto discorrendo alcuni giorni appresso e tutti i commenti erano favorevoli a Nikolaj Vsèvolodovic, fuorché - inizialmente - quello del generale Ivàn Aleksàndrovic.

Il salotto del maresciallo della nobiltà.

IVÀN ALEKSÀNDROVIC - Ho incontrato il giovane Stavrògin, Nikolàj Vsèvolodovic, a cavallo... Mi dispiace di non essere stato qui alcuni anni or sono... allora io ero a Karlsbad... Ehm! Mi interessa assai questo giovanotto. A quel tempo, ne ho sentite parecchie sul suo conto.Ehm! Ma è vero che è pazzo? Qualcuno lo riteneva pazzo. Ed ora, tutt'a un tratto, mi dicono che è stato offeso in pubblico - nel salotto di sua madre - da uno certo studente, e che per tutta risposta, è andato a nascondersi sotto al tavolo... Heh heh. E ieri vengo a sapere che si è battuto in duello con questo Gaganov, unicamente al romantico scopo d'offrire la propria fronte a quell'ossesso. Io stento a capirlo. Qualcuno lo conosce meglio? Forse voi Julija Michàj-

JULIJA MICHAJLOVNA - (Irritata) È semplicissimo, Ivan Aleksandrovic. Nessuna meraviglia che Stavrògin abbia accettato la sfida di Gaganov e non abbia risposto allo studente. Non poteva certo sfidare a duello un giovanotto che, prima della liberazione degli schiavi - quindi, fino a ieri l'altro, per dire... - era un servo della gleba! Mi pare un comportamento coerente, esemplare.

IVAN - Heh heh, capisco, capisco... Ora capisco. Ignoravo questo particolare. Capisco e mi rallegro. Mi rallegro per questo «giovane»... Anche se devo ammettere che qui -

pensandoci meglio - la questione non è tanto di gioventù o di vecchiaia... Qui si tratta d'una stella di prima grandezza e non d'un uomo più o meno giovane...

JULIJA - Vi prego di notare che non solo non ha sfidato l'ex servo della gleba, ma ha pure tenuto ferme le proprie mani... Pur essendo un carattere, per così dire, turbolen-

IVAN - Capisco. E neppure lo ha denunciato al nostro tribunale, ove sotto l'accusa di «offesa personale ad un nobile», gli avrebbero appioppato quindici rubli di multa.

STACCO

AUTORE - Si parlava ovunque, in formula assolutoria o elogiativa di Nikolàj. Non mancavano i riferimenti ad un ipotetico fidanzamento con una delle figlie del conte K., di cui era stato – a suo tempo – ospite, dopo aver abbandonato precipitosamente la Svizzera e l'ospitalità di Lizaveta. Ma delle avventure svizzere e parigine di Nicolas si evitò persino di parlare, sia dei flirt con Lizaveta, sia della relazione con Dar'ja, sia del rapporto con la moglie di Satov, in nome del quale si motivava, en passant - secondo le informazioni diffuse da Pëtr - lo schiaffo datogli dallo studente ex servitore. Quanto alla sorella del capitano Lebjàdkin, si vergognavano perfino a menzionarla. E chi lo aveva fatto s'era affrettato a concludere che anche se ci fossero state cento zoppe e mille amori, nella vita di Nikolàj, chi non è stato giovane? Era un giovanotto focoso; e del resto, ognuno ha il proprio carattere... A mò di corollario si concludeva anche ch'era un uomo diverso dagli altri. Chi trionfava di questo atteggiamento nei riguardi del figlio era Varvàra Petròvna, che non tardò a legarsi, compromettendosi pubblicamente con visite ufficiali alla moglie del governatore, Julija Michajlovna. La difesa pubblica del suo Nicolas valeva ben un gesto di riconoscenza, anche se Julija restava sulle difese...

STACCO

Nel salotto della governatrice

JULIJA - Vi assicuro, cara Varvàra Petròvna, che non ho sentito mai nulla sul conto dell'attività e dell'erudizione di Stepan Trofimovic. Io, naturalmente ricevo e tratto bene suo figlio Pëtr... Che è un po' sconsiderato, ma è promettente, e poi è tanto giovane ... (Con ironia) Egli - il figlio - ha, vi assicuro, una solida cultura, anche se non può vantare - com'è ovvio - quella d'un attem-

pato critico a riposo... VARVARA - Stepan Trofimovic, come dovreste sapere Julija Michajlovna, non è mai stato un critico, ed ha sempre vissuto in casa mia, dopo il suo debutto nella carriera, in circostanze fin troppo note, perché valga la pena di ricordarle. Egli è uno studioso di grande rilievo, soprattutto per un suo lavoro sulla storia spagnola, per le sue ricerche più recenti sulle università tedesche e - ma questo non è ufficiale - per uno studio sulla Ma-

donna di Dresda.

JULIJA - Sulla Madonna di Dresda? Volete dire la Sistina? Chère Varvàra Petròvna, io sono stata due ore davanti a questo quadro e me ne sono andata delusa. Non ci ho trovato nulla di quello che dicevano un tempo. Anzi, vi dirò che ora nessuno ci trova più nulla, né i russi né gli inglesi, e che tutte le storie fiorite su di lei le hanno inventate i vecchi



VARVARA - Dunque, vuol dire che ora c'è una nuova moda? (Con decisione) È nata

una nuova moda!

JULIJA - Vedete, io penso che non si debba trascurare la nostra gioventù. Ci si limita a gridare contro i giovani perché sono comunisti, mentre si dovrebbe essere più indulgenti e gentili con loro. Tocca a noi fermarli, con la dolcezza, sull'orlo del precipizio in fondo al quale li spinge proprio l'intolleranza di questi vecchietti... (Con intenzione) Del resto, sono contenta che mi abbiate aggiornata sull'attività letteraria di Stepan Trofimovic. Anzi, mi avete suggerito un'idea: egli può esserci utile... Sapete, stò per organizzare - per sottoscrizione - una intiera giornata di festeggiamenti in favore delle governanti povere della nostra provincia. Pensate che sono sparse per tutta la Russia e che molte scarseggiano di mezzi... Eh, il destino della donna russa è orribile, cara amica. Come aiutarla? Coordinando le forze disperse. Di qui l'idea di organizzare la festa a casa mia, con una mattinata letteraria, seguita da una colazione leggera, quindi dopo un intervallo - conclusa con una serata danzante. Stepàn Trofimovic potrebbe leggere una sua cosa, purché sia abbastanza breve e non troppo... impegnata. Penso che anche suo figlio, il nostro giovane Pëtr, e qualche altro dovrebbero leggere qualcosa. Pëtr stesso vi porterà il programma, non appena pronto; o, ancor meglio, se permettete, ve lo porterò di persona.

VARVARA - E voi, allora, permettete anche a me di sottoscrivere sul vostro elenco. Io parlerò della cosa a Stepàn Trofimovic e

lo pregherò di aderire...

STACCO

In casa di Stepàn Trofimovic.

PËTR - (Con ironia) Vedo che ti stai istruendo con dei libri sensati... Bene bene. Siamo già arrivati a maneggiare questo... questo capolavoro rivoluzionario... Se vuoi, ti posso procurare qualcosa d'ancora più impe-

gnato. STEPÀN - (Sostenuto) So io, se permetti, di

cosa ho bisogno.

PETR - Sei un po' brusco con tuo figlio. Comunque, sarò breve, Stepàn Trofimovic; sono qui per invitarti a leggere qualcosa di tuo, in occasione della festa a favore delle governanti, organizzata dalla moglie del governa-

tore Julija Michajlovna.

STEPAN - (Risentito) E questa Julija Michajlovna pensa proprio che io sia contento di andare a leggere le mie opere a casa sua? PETR - (Sarcastico) Non hai capito giusto. Vedi, non è che ci sia un gran bisogno di te. Anzi, la governatrice lo ha fatto per tenerti buono e per entrare nelle grazie di Varvàra Petròvna. Ed è chiaro che, a questo punto, non avrai il becco di rifiutare. D'altra parte, so benissimo che muori dalla voglia di esibirti, ciò che è ben comprensibile. Però, senti, dev'essere una cosa non molto lagnosa. Cos'hai di pronto? Non so... C'è una storia spagnola di cui si parla... Fammela avere qualche giorno prima, così le do un'occhiatina... Sai, dico così, perché voglio assicurarmi che tu non ci faccia morire di noia. STEPÀN - (Sconvolto) E lei, proprio lei,

Varvàra Petròvna, si dispensa... e mi fa

chiedere per mezzo... vostro...

PËTR - Non hai capito, di nuovo! Cioè, vedi, vecchio mio, lei aveva in mente - seguendo l'etichetta - di fissarti un appuntamento, obbedendo ai residui del vostro insulso sentimentalismo, ma io ho tagliato corto. Hai flirtato con la vecchia signora per vent'anni e passa, e l'hai abituata ai comportamenti più ridicoli... Ma ora anche lei confessa di «vederci finalmente chiaro». Sapessi quante cose mi ha raccontato di te. Mi sono vergognato, da una parte, e dall'altra ho riso di gusto - quanto ho riso! - sulle tue lettere melense...

STEPÀN - Come!? Lei ti ha fatto leggere le

mie lettere?

PËTR - Certo! Più di duemila lettere, tutte ben catalogate. Perché eravate cotti, a vostro modo ed anzi - lasciatelo dire - quella tu avresti potuto anche sposarla, se non fossi stato così stupido.

STEPAN - (Infuriato) Basta! Esci di qua! PETR - Con te non si può proprio parlare! STEPAN - Mostro! E tu saresti mio figlio? PËTR - Questa è una cosa che dovresti sapere tu, meglio di me. Ma naturalmente ogni padre preferisce essere cieco, a questo riguardo.

STEPAN - (Esasperato) Taci, taci!

PETR - Vedi, che non si può proprio parlare? È colpa mia se sgattando tra le scartoffie ho trovato quel biglietto di tua moglie all'amico polacco? In verità non c'è scritto niente di preciso; ma a giudicare dal suo ca-

rattere... per quel che ne so io... STEPAN - Ancora una parola e ti prendo a

schiaffi!

PÉTR - Ecco con che razza di gente si ha da fare! Mi rimproveri perché parlo così di mia madre...? Ma non ti ricordi più quando, a Pietroburgo, mi svegliavi la notte e, abbracciandomi e piagnucolando come una donnetta, mi raccontavi certe storie piccanti che la riguardavano?

STEPAN - Io te ne parlavo per dimostrarti la mia superiorità. Ma tu non hai mai capito

niente.

PËTR - E che senso «superiore» aveva il parlare con me di certe cose? Cosa vuoi che me ne importasse? Se mio padre eri tu o se era il polacco, per me non fa alcuna differenza neppure adesso... figurarsi se la faceva allora... E che colpa ne avevo io se tu e mia madre vi eravate messi in una situazione così stupida? Del resto, che io sia tuo figlio o no, è la stessa cosa. Non hai mai speso un so-



lo rublo per me, in tutta la tua vita. Fino a sedici anni, non mi hai neanche conosciuto; e dopo mi hai derubato sfruttando le mie proprietà! Adesso, poi, reciti la parte dell'amore paterno come un attore di professione. Ma per chi mi hai preso, per Varvàra Petròvna? Tu mi fai ridere, Stepan Trofimovic!

STEPÀN - (Fuori di sé) Taci, ingrato! Io ti maledico! Ti maledico nel mio nome! Che

tu sia da ora innanzi maledetto!

PËTR - Ma guarda che semenze mi tiri fuori... Va bene, va bene. Addio, vecchio. Non aspettarmi più a casa tua. E per il manoscritto, ricordati di farmelo avere in qualche modo, e con qualche giorno d'anticipo. Ah, bada di non scrivere scemenze e sii breve; fatti, fatti - non chiacchiere - ma soprattutto coincisione... una qualità che ti manca. Ad-

STACCO

AUTORE - In questo comportamento c'erano anche delle ragioni estranee al rapporto padre-figlio. Pëtr-l'ho già detto - aveva alcune mire sul padre. Contava, infatti, di portare il vecchio alla disperazione e di spingerlo a commettere qualche scandalo. Ciò avrebbe giovato alla causa, aumentando la confusione generale al momento voluto. Oltre a Stepan, Pëtr contava particolarmente su un altro martire: su un uomo di cui abbiamo parlato davvero poco, fin qui. Si tratta di von Lembke, Andrej Antonovic von Lembke, governatore della provincia e marito di Ju-lija Michajlovna. Con lui Pëtr si divertiva ancor più che con il padre. Se von Lembke accennava preoccupato ai volantini che circolavano a quel tempo fra la gente, abbassandosi perfino a discuterne i contenuti deliranti, Petr troncava il discorso con affermazioni quanto meno offensive, come «in una sola riga di questi proclami c'è più senso che in un'intiera cancelleria, non escludendo neanche la vostra». Von Lembke aveva raccolto un'antologia di frasi irriverenti come questa, e si sfogava con Julija, quando proprio non ne poteva più. Allora alzava - a suo modo - la voce.

VOCE DI VON LEMBKE - Non posso essere tollerante con lui, Julija Michàilovna, quando - in pubblico, notate bene, ed in mia presenza - sostiene che il governo ubriaca il

popolo di vodka per abbruttirlo e trattenerlo così dall'insorgere. Oppure afferma che la religione è necessaria ai governanti per tene-

re asservita la gente.

VOCE DI JULIJA - Ma voi non potete adirarvi per questo: per il solo fatto di essere tre volte più giudizioso di lui ed incomparabilmente più alto nella scala sociale. In quel ragazzo ci sono ancora molti residui dei modi di vedere dei liberi pensatori, ma in fondo non si tratta che di monellerie. Eh, caro amico, io continuo a ripetervi che bisogna trattare bene la nostra gioventù: io, ad esempio, la seguo con dolcezza e, così facendo, la trattengo sull'orlo dell'abisso.

AUTORE - Questi erano i discorsi ricorrenti dei coniugi von Lembke. Di diverso tenore erano quelli che intercorrevano fra il go-

vernatore ed il giovanotto.

VOCE DI VON LEMBKE - (Con sussiego) Sapete che io, il padrone della provincia per la molteplicità delle funzioni, non ne posso esercitare nemmeno una? E il ritmo stesso della mia attività, pensate, dipende dalle disposizioni del governo centrale... In pratica, se mi si telegrafa: «activité dévorante», io dovrò rispondere con una «activité dévorante», e, al contrario...

VOCE DI PËTR - Eh, Andrèj Antònovic von Lembke, voi siete un uomo mite!

VOCE DI VON LEMBKE - (Offeso) Prima di tutto, non sono così mite! e in secondo luogo...

VOCE DI PËTR - Calmatevi...! Io ero passato per dirvi solo due parolette rincuoranti,

ma voi siete in un tale stato...

VOCE DI VON LEMBKE - Io non sono affatto «in un tale stato». Semplicemente ho dei grattacapi. Sedete, comunque, e ditemi le vostre due parolette. (Si raddolcisce, ma resta distante) Non vi ho visto da tempo, Pëtr Stepànovic, io vi prego soltanto di non usare con me quelle vostre maniere... Qualche volta, sapete, quando si ha da fare...

VOCE DI PÊTR - Ma che fastidi potete avere? Mi pare che – nel migliore dei mondi –

tutto vada nel migliore dei modi...

VOCE DI VON LEMBKE - Eh no, mio caro. E voi lo sapete bene! Voi sapete che il colera sta avanzando; che in alcune zone c'è la moria del bestiame... E, come se non bastasse, che si sviluppano qua e là vasti incendi verosimilmente dolosi. In più c'è, di vero, che i furti sono raddoppiati, rispetto al passato e ovunque si sta diffondendo un modo di pensare, un atteggiamento... come dire... «sovversivo» che trova spazio perfino nell'esercito. Certo vi è nota la vicenda di quel sottotenente che mal tollerando un semplice rimprovero del comandante, gli si è avventato contro, dandogli un morso feroce alla spalla e gridando delle strane parole. Un altro, poi, - ne siete certo venuto a conoscenza - ha scaraventato fuori dall'appartamento preso in affitto, delle icone sacre appartenenti al padrone di casa, e quando lo hanno tratto in arresto gli hanno trovato addosso dei manifestini violenti... Per non parlare degli operai della fabbrica di Spigulin, che diffondono volantini pericolosi per la pace sociale... (Sospira) E nonostante tutto eiò, Julija Michàjlovna ha in mente le sue feste e i suoi balli!

QUARTA PUNTATA

Nel salotto della governatrice. KARMAZINOV - (Affettato) Oh, quanti anni, quanti anni! Finalmente ci ritroviamo, excellente ami. Posso abbracciarvi? Su, raccontatemi tutto ciò ch'è avvenuto, in questi venticinque... sì, venticinque anni.

VOCE DI STEPAN - (Distante) Tenete presente che ci siamo visti l'ultima volta a Mosca, al pranzo in onore di Granòvskij e che da allora sono trascorsi ventiquattro anni... KARMAZINOV - Ce cher homme! Dove

KARMAZINOV - Ce cher homme! Dove possiamo accomodarci, Julija Michajlovna, in modo che ci si possa raccontare tutto?

STEPAN - Cher monsieur Karmazinoff...
Cher monsieur Karmazinoff, cinque lustri
della vita d'un uomo del nostro tempo, di
ben note convinzioni, non possono essere
altro che una storia monotona... Così è stata
la mia vita, in questo quarto di secolo, et
comme on trouve partout plus de moines que
de raison.

JULIJA - (Sottovoce) C'est charmant! ...Più

monaci che buon senso...

KARMAZINOV - Certo, certo. Voi dite bene, mon cher Stepàn Trofimovic. Quanto a me, su questo punto sono tranquillo, poiché è già il settimo anno che vivo a Karlsruhe. E quando, lo scorso anno, il consiglio comunale deliberò la collocazione d'una nuova conduttura per lo scolo dei liquami, sentii dentro di me che questa questione della conduttura di Karlsruhe mi era più cara e più sentita di tutti i problemi della mia patria... in tutto il periodo delle cosiddette riforme. STEPÀN - Sono costretto a condividere, anche se a malincuore, il vostro pensiero.

KARMAZINOV - Heh, heh? Una conduttura per lo scolo delle acque, pensate. Ed io stesso li ho aiutati a metter giù il progetto.

(Risatine dei presenti)

JULIJA - Permettetemi di non essere d'accordo con voi, Karmazinov. Karlsruhe va bene, ma sappiamo tutti che vi piace scherzare; per cui non vi crederemo. Chi fra i russi, fra gli scrittori, ha ritratto tanti tipi contemporanei, ha compreso tante problematiche attuali, ha descritto le caratteristiche proprie della contemporaneità? Voi, solo voi, e nessun altro. E poi venite a dirci della vostra indifferenza per la patria e del vostro enorme interesse per le condutture di Karlsruhe... Heh, heh, voi ci burlate.

KARMAZINOV - Beh, naturalmente io ho reso nei miei personaggi il contrasto fra gli slavòfili e gli occidentalisti, cogliendone i rispettivi difetti. Ma io lo faccio di sfuggita, pur di ammazzare in qualche modo il tempo, soddisfacendo le fastidiose richieste dei

compatrioti.

JULIJA - Voi certamente sapete già, Stepàn Trofimovic, che alla festa avremo la gioia di sentire delle pagine deliziose, una delle più eleganti ispirazioni letterarie del maestro. Merci (grazie) s'intitola il lavoro, dopo il quale egli non scriverà più. Non scriverà, a suo dire, per nulla al mondo, neppure se un angelo dal cielo, o quanto meno, se tutta quanta la società lo scongiurasse di cambiare idea. (Enfatica) Il grande Karmazinov depone la penna per sempre, indirizzando questo gentile Merci al pubblico, come ringraziamento per il costante entusiasmo con cui è stato seguito lo sviluppo del suo pensiero letterario.

KARMAZINOV - Sì, prendo commiato con il mio *Merci*, dopo di che me ne ritornerò a Karlsruhe e là chiuderò gli occhi per sempre. Eh, sì, a noi, grandi uomini, non resta altro – dopo aver compiuto la nostra opera – che affrettarci a lasciare il mondo, senza chiedere alcuna ricompensa. Così farò dunque an-

ch'io.

VOCE - (Sarcastica. Con accentuato accento tedesco) Datemi il vostro indirizzo, maestro, e vi assicuro che verrò a trovarvi a Karlsruhe, nella vostra prestigiosa tomba. (Ride smodatamente).

ALTRA VOCE - (Ad alta voce) Se non è che per questo, non è neppure il caso di disturbarsi! Hah hah! Ora i morti li fanno anche

viaggiare per ferrovia. (Risate)

JULIJA - (Affrettandosi a cambiare argomento) E allora, Stepàn Trofimovic, a quello che mi è stato riferito, non deluderete le nostre aspettative e non ci priverete del piacere di sentire la vostra lettura, alla festa che abbiamo programmato.

STEPÀN - A dire il vero, chère dame...
JULIJA - (Concisa) Desidero ardentemente

conoscere nel modo più approfondito uno dei più illustri ed indipendenti intelletti russi.

STEPÀN - La lode è stata pronunciata così forte, che io naturalmente sono stato costretto a sentirla, ma non credo, seriamente, che

la mia umile persona...

PËTR - (Interrompendo Stepàn) Arrivo or ora e chi ti trovo? Stepàn Trofimovic, il mio adorato padre, coccolato dalle signore, nel salotto della governatrice. Eccolo che freme tutto d'entusiasmo... Ma neanche in sogno avrebbe previsto un'accoglienza così calda... Ora sì che comincerà a denigrare i socialisti!

JULIJA - Non è possibile, Pëtr Stepànovic. il socialismo è un'idea troppo grande perché

Stepan Trofimovic non lo senta!

STÉPÀN - (Ironico) Un'ideale davvero grande; peccato che quelli che lo professano non siano affatto dei giganti... (In tono conclusivo) et brisons là, mon cher, n'est-ce pas? Chi ha orecchie per intendere, intenda...

STACCO

La riunione segreta in casa di Virginskij. AUTORE - In casa di Virginskij, con la scusa di festeggiare il compleanno del padrone di casa, sono riuniti Liputin, Sigalëv (fratello della padrona di casa), Ljamsin e Tolkacenko, che insieme a Virginskij costituiscono una «cinquina», un gruppo di base ch'essi immaginano rappresentare un'unità fra le centinaia e migliaia di cellule analoghe sparse in tutta la Russia e dipendenti da un onnipossente e segreto organismo centrale, collegato, a propria volta, con la rivoluzione internazionale europea. Sono presenti anche Satov - che si tiene in disparte, come per sottolineare la propria qualifica di ospite -, e Kirillov che guarda ostentatamente in faccia tutti i presenti. Fa gli onori di casa madame Virginskaja, alias Arina Prochòrovna, che offre il tè ai convenuti. I cinque personaggi sono in attesa di Pëtr e Nikolaj, che tardano, secondo la regia consueta.

VIRGINSKAJA - (Severamente) Benarrivato, Nikolàj Vsèvolodovic. Volete del tè?

NIKOLAJ - Grazie.

VIRGINSKAJA - E voi, Pëtr Trofimovic? PËTR - (Sedendo rumorosamente) Sì, naturalmente, ma perché fate queste domande agli ospiti? Datemi anche della panna; offrite sempre certe porcherie insieme al té. E dire che è una festa di compleanno.

VIRGINSKAJA - Siamo seri! Nikolàj Vsèvolodovic, prima che arrivaste, qui si discuteva sui diritti della famiglia. D'accordo, sono sciocchezze, in linea di massima; ma



quali possono essere state le origini dei diritti e dei doveri della famiglia, così come si presentano oggi? Voi, voi, cosa ne pensate? NIKOLÀJ - Come sarebbe a dire, le origini dei diritti?

VIRGINSKAJA - Cioè, noi sappiamo, per esempio, che l'idea di Dio deriva dal tuono e dal fulmine... Qual è, dunque, l'origine del concetto di famiglia? e quali sono le origini della famiglia stessa?

NIKOLAJ - (Ironico) Ritengo che la risposta ad una domanda simile non possa che essere indecente.

VIRGINSKAJA - (Seccata) Voi dovreste scrivere dei vaudevilles.

PËTR - Perdiamo tempo con delle conversa-

VIRGINSKAJA - Non sono oziose. E, comunque, erano dei discorsi che si facevano proprio per ammazzare il tempo, in attesa che arrivaste voi due.

VIRGINSKIJ - Andiamo al sodo. Se qualcuno vuole dire qualcosa di più pertinente, o se qualcuno ha delle dichiarazioni da fare, io proporrei di cominciare senza perder tempo. LIPUTIN - Mi permetto di fare una domanda: vorrei sapere, cioè, se noi, qui e in questo momento costituiamo un'assemblea, oppure se siamo semplicemente una compagnia di amici, riuniti per festeggiare il compleanno del signor Virginskij.

Silenzio interrogatorio

VIRGINSKAJA - Bene. lo propongo di mettere ai voti la questione.

VIRGINSKIJ - Sembra anche a me che in questo modo si possa fare più chiarezza. Se siete d'accordo, si va ai voti!

VIRGINSKAJA - Chi desidera che questa sia un'assemblea, anzi la mano destra.

VOCI DEI PRESENTI - Al diavolo, io non ho capito niente. Chi è per il sì, alzi la mano, è semplice. Ma cosa vuol dire «sì»? «Sì» vuole dire «assemblea», no? «Si» o «no»? VIRGINSKAJA - Propongo di ricominciare da capo. Chi vuole l'assemblea, stia seduto e non alzi la mano, e chi non la vuole, alzi la mano destra. D'accordo?

VIRGINSKIJ - Facciamola più breve... Rispondete tutti a voce: siamo un'assemblea o

VOCI DEI PRESENTI - Assemblea, assemblea! Ma se è così, non c'è nulla da votare.

Non occorre votare, non occorre; abbiamo capito. Qualcuno non vuole l'assemblea? No, no, la vogliamo tutti! Allora bisogna

eleggere un presidente! Presidente è il padrone di casa, naturalmente. VIRGINSKIJ - Se è così; se siete tutti d'ac-

VOCE - Presidente è Virginskij. VIRGINSKIJ - Se è così, io allora ripeto la proposta di prima, cioè: se qualcuno vuole dire qualcosa di più pertinente, o se qualcuno ha delle dichiarazioni da fare, incominci senza perdere tempo...

Silenzio. Raschiamenti di gola. VIRGINSKAJA - Pëtr Trofimovic, non avete nessuna dichiarazione da fare?

PËTR - (Shadigliando e stirandosi sulla sedia) Assolutamente no. Vorrei, piuttosto un biechierino di cognac.

VIRGINSKAJA - E voi Nikolaj? NIKOLÀJ - Grazie, io non bevo.

VIRGINSKAJA - Domandavo se desiderate parlare o no; non parlo del cognac. NIKOLÀJ - Parlare di che cosa? Non lo de-

sidero affatto.

VIRGINSKAJA - Volete parlare voi, Si-

SIGALEV - (Tetro, ma con fermezza) Sì, chiedo la parola. VIRGINSKIJ - L'avete.

SIGALËV - (Con voce grave) Signori... VIRGINSKAJA - Ecco il cognac.

PETR - Siete molto gentile, madame. SIGALEV - (Risentito per l'interruzione) Signori..

PETR - Non fa niente; continuate pure, tanto io non ascolto.

SIGALËV - Signori, rivolgendomi alla vostro attenzione e, come vedrete più avanti, sollecitando il vostro aiuto su un punto di primaria importanza, deve fare una premes-

PËTR - Madame Virginskaja, non avete, per caso, un paio di forbici?

VIRGINSKAJA - Perché mai vi occorrono le forbici'

PETR - Mi sono dimenticato di tagliarmi le unghie; sono tre giorni che voglio farlo.

VIRGINSKAJA - (Seccata) Aspettate. Mi pare d'averle viste un momento fa, vicino alla finestra...

PËTR - (Accomodante) Grazie.

SIGALEV - (Riprende con ostinazione) Avendo consacrato le mie energie allo studio delle strutture sociali della futura società, sono giunto alla convinzione che tutti i costruttori di sistemi sociali - da Platone a Rousseau a Fourier sono stati dei sognatori, dei favolisti, degli sciocchi... Motivo per cui io propongo, in un mio libro, un personale sistema di ordinamento del mondo. Eccolo (Batte un pugno sul tavolo) Eccolo! Avrei voluto esporre all'assemblea il mio testo nella forma più concisa possibile, ma vedo che si dovranno aggiungere delle spiegazioni orali... Occorrono per lo meno dieci serate, alle quali io vi invito. (Risate) Partendo dall'idea della libertà illimitata, arrivo al concetto dell'illimitato dispotismo, concludendo che all'infuori della mia soluzione, non possono essercene altre.

VOCE - Vorrei obiettare..

SIGALEV - Vi invito a sospendere il vostro giudizio - o il voto -, rimandandolo a dopo che avrete ascoltato la mia esposizione. VOCE - E chi ha voglia di starvi a sentire

per dieci serate?

SIGALEV - Il libro propone come soluzione finale del problema la divisione dell'umanità in due parti diseguali: una decima parte riceve la libertà personale ed un diritto illimitato sui restanti nove decimi, i quali devono rinunciare alla loro personalità, fino a formare un gregge...

VOCE - (Interrompe ad alta voce) Io prenderei i nove decimi e li farei saltare in aria, lasciando soltanto un pugno di persone istruite, con l'incremento d'impostare la vita secondo i dettami della scienza!

ALTRA VOCE - Come voi può parlare soltanto un buffone!

PËTR - (Con pacatezza) La vostra è una sciocchezza. Anche se devo ammettere che Fourier, e soprattutto Cabet col suo Viaggio in Icaria, e perfino lo stesso Proudhon espongono delle soluzioni altrettanto fantastiche e dispotiche... Ma di questi libri se ne possono scrivere centomila, com'è per i romanzi. Capisco che in questa cittadina vi annoiate, e così vi buttate sulla carta scritta. Ma io non sono venuto per discutere sui

massimi sistemi... VOCE - È un peccato che non siate qui per discutere ma per dedicarvi alla vostra toilet-

PËTR - E a voi cos' importa delle mie unghie e della mia toilette? Ma veniamo al dunque. Perché sono io a dovervi delle spiegazioni, visto che vi ho radunato qui. Non posso, peraltro, darvi alcuna informazione, prima di conoscere quale sia la vostra idea al riguar-

VOCE - A quale riguardo?

PETR - Vi chiedo cos'avete più caro: la via lenta o la decisione rapida? Su questa decisione vi chiedo di pronunciarvi solennemente. Non vi chiedo di votare; soltanto di dichiarare quale strada...

VOCE - lo sono per la marcia a tutto vapore!

VOCI - Anch'io! -Tutti, tutti! PETR - Dunque, siete tutti pronti. VOCI - Tutti! - Tutti pronti.

PETR - Ed ora veniamo alla questione fondamentale.

VOCI - Quale?

PETR - Dipenderà dalla risposta, la sopravvivenza o lo scioglimento del nostro gruppo.

VOCI - Qual è la domanda?

PETR - Se ognuno di noi fosse a conoscenza d'un progetto d'omicidio politico... Badate bene, ho detto «omicidio politico»... Andrebbe a denunciarlo, prevedendo tutte le conseguenze, o resterebbe in attesa degli eventi'

VOCE - Scusate, ma una simile domanda è offensiva.

PËTR - (Deciso) Sì o no? Denuncereste o non denuncereste?

VOCE - Naturalmente, non denuncerei. VOCI - Nessuno di noi denuncerebbe.

PETR - Ognuno mi dia la propria risposta. Voi, denuncereste o non denuncereste? (Pëtr ripete quest'ultima domanda per un certo numero di volte, ottenendone risposte nega-

VOCE - È una domanda inutile. VOCI - Qui non ci sono delatori!

PËTR - Satov, perché vi alzate senza rispondere? State attento! Questo non vi convie-

SATOV - In cambio, conviene a te, farabutto. (Rumore di sedia spostata. Satov esce)

PËTR - Se n'è andato! Ecco la prova! VOCI - È venuta fuori! Ma ormai è tardi! Chi ha invitato Satov? È chiaro che ci denuncerà. No. Se fosse una spia, avrebbe finto; conosco Satov, non lo farà.

VIRGINSKAJA - Nikolàj Stavrògin, per-

ché vi siete alzato anche voi? (Implorante) Permettete, noi tutti abbiamo risposto...

NIKOLÀJ - (Secco) Non vedo la necessità di rispondere alla domanda che v'interessa. VOCE - Ma noi ci siamo compromessi e voi no!

NIKOLAJ - E a me, che importa?

VOCI - Come, «che importa»? Uscite anche voi Kirillov? E voi, Pëtr Verchovenskij, dove andate? Permettete, signori, permettete. Anche Pëtr Stepànovic non ha risposto alla domanda; l'ha solo formulata.

PËTR - Per me non è indispensabile la risposta! E poi, io torno sùbito!

OUINTA PUNTATA

AUTORE - Pëtr sciolta velocemente la seduta, considerando che non c'era di che affannarsi, si lanciò per la strada dietro a Kirillov e Nikolàj che erano usciti insieme. Mentre correva, gli venne in mente che c'era un vicolo seguendo il quale si accorciava la strada per arrivare alla casa di Kirillov. Con il fango fino al ginocchio, si buttò per il vicolo e giunse alla casa un momento prima che i due comparissero nell'androne.

PËTR - Vi ho preceduto, Kirillov. KIRILLOV - Siete già qui, Pëtr Stepanovic? Entrate. Entrate, Nikolaj Vsèvolodovic.

Entrano

NIKOLAJ - Come mai mi avete detto che abitavate da solo? Vedo il samovàr pronto e l'acqua che sta per bollire... Kirillov, qualcuno vi avrà ben provveduto, durante la vostra assenza!?

KIRILLOV - Fra poco vedrete con chi vivo. PETR - È Fed'ka. Guardatevi da Fed'ka,

Nikolàj. È infido.

NIKOLÀJ - L'ho incontrato. Mi è già venuto incontro, in una di queste notti.

PËTR - E cosa vi ha proposto? (In dissolvenza)

DISSOLVENZA. SCENA RIVISSUTA.

L'incontro di Nikolàj con Fed'ka.

FED'KA - Non mi permettereste, egregio signore, di approfittare del vostro ombrello? NIKOLÀJ - Mi sembra di conoscerti...

FED'KA - Il mio nome di battesimo è Fëdor Fëdorovic...

NIKOLÀJ - ...Fed'ka, il forzato. Sei fuggito

di galera?

FED'KA - Era troppo lungo aspettare la fine della pena. Perciò ho lasciato i libri, le campane e le divine cure. Tanto più che abbiamo da queste parti nostra madre genitrice, una pia vecchietta, che è distesa nella terra e prega per noi notte e giorno. Avevamo anche uno zietto, che la settimana scorsa è morto in prigione per falsi denari ed io, celebrando per lui l'ufficio funebre, ho gettato due decine di sassi ai cani. In compenso, Pëtr Stepànovic mi dà buone speranze d'ottenere un passaporto per tutta la Russia, così che aspetto anche la sua grazia. «Perché», dice, «papà ti aveva perduto, giocandoti a carte al circolo inglese, ed io trovo ingiusta questa mancanza di umanità», Così dice lui. E voi, signore, vorreste darmi tre rubli per scaldarmi con un té?

NIKOLÀJ - Dunque eri qui per farmi la po-

sta. Per ordine di chi?

FED'KA - Non c'è stato nessun ordine, ma conosco la vostra generosità. I nostri guadagni, lo sapete anche voi, sono una bracciata di fieno o un colpo di forca nei fianchi. Venerdì mi sono ingozzato di focaccia come Martin di sapone, e da allora, il di seguente non ho mangiato, il secondo ho aspettato e il terzo ho digiunato. Siccome acqua nel fiume ce n'è fin che vuoi, mi sono messo ad allevare le carpe nella pancia... Così, se vostra grazia volesse essere generoso, ho qui vicino una comare che m'aspetta, ma non posso andare da lei senza il becco d'un quattrino. NIKOLÀJ - Cosa ti ha promesso, da parte

mia, Pëtr Stepanovic?

FED'KA - Oh, niente di particolare; mi ha soltanto lasciato intendere che potrei tornar utile a vostra grazia. Non mi ha detto di più, perché vuole mettere alla prova la mia pazienza di cosacco, ma in me non ha alcuna fiducia. Egli non ha capito che posso essere uno stupido il martedì e il mercoledì, ma il giovedì sono più furbo di lui. Ecco che ora sa di me che ho voglia di un passaporto perché in Russia non si può vivere senza documenti, e così pensa d'aver conquistato la mia anima. In più è molto avaro, e siccome pensa che io abbia il coraggio di importunarvi senza di lui, così mi tiene sulla corda. Ma io so che è meglio inchinarsi davanti ad uno stivale che ad una ciabatta, e perciò è già la quarta notte che aspetto vostra grazia su questo

NIKOLÀJ - E come sai che sarei passato

proprio di qui?

FED'KA - Ve lo confesso, l'ho saputo per caso dal capitano Lebjàdkin... E così per questa confessione, supponiamo, e per tre giorni e tre notti di noia, mi vengono tre rubli da vostra grazia.

NIKOLÀJ - Ascolta, Fëdor, mi piace che le mie parole siano ben intese: sappi che non ti darò nemmeno una copeca e che non ho bisogno di te né ora né mai.

FED'KA - Datemi almeno qualcosa per la compagnia che vi ho fatto; il cammino è stato più allegro.

NIKOLAJ - Vattene! Marse! Ti ho detto già

che non ho bisogno di te!

FED'KA - Ma io ho, invece, bisogno di voi. NIKOLÀJ - E che ne hai fatto dei soldi che, a quel che dicono, hai rubato in una chiesa del distretto?

FED'KA - A dire il vero, io ero entrato in chiesa per pregare... E siccome mi aveva condotto là il Signore, ho pensato che era una grazia del cielo perché sono povero ed orfano. E così ho approfittato dell'occasione. Ma, credetemi, signore, Dio mi ha punito, perché per il ciondolo, per quell'affare che serve a fare fumo e per una sciarpa da diacono ho avuto solo dodici rubli. Il collare di san Nicola, di puro argento, ho dovuto darla via per niente, perché hanno detto che era di similoro...

NIKOLAJ - E il sacrestano, l'hai sgozzato

FED*KA - Cioè, prima avevamo fatto le pulizie insieme, poi, verso il mattino, presso il fiume, abbiamo avuto una discussione su chi doveva portare il sacco. E così l'ho alleggerito un poco ed ho fatto un altro pecca-

NIKOLÀJ - Continua a sgozzare, continua a

PED'KA - Ma io non sgozzo senza ragione. Per esempio, il capitano Lebjàdkin... A volte l'ho visto con i miei propri occhi ubriaco fradicio dormire con la porta di casa aperta ed i soldi che gli cascavano dalle saccocce... NIKOLAJ - E così gli sei entrato in casa e non l'hai sgozzato...

FED'KA - Ho fatto i conti, signore. Perché

lo dovrei rispedire al buon Dio per centocinquanta rubletti, quando ho saputo con certezza che potrei ricavarne millecinquecento, pazientando un po'? Perché il capitano Lebjàdkin ha molta fiducia in voi, e lo dice in tutte le bettole. Di modo che, avendo sentito questo, anch'io ho risposto la mia fiducia in vostra eccellenza. Vi sto parlando come a un padre o come a un fratello, perché Pëtr Stepànovic non lo saprà mai né da me né da nessun'altra persona. Me li date, allora, tre rubletti, per premiare la mia onestà e la mia confidenza in vostra eccellenza?

NIKOLÀJ - Hah hah hah! (Scoppio di risa) Toh, acchiappalo! (gli lancia ripetutamente

dei soldi) Toh! Toh! Toh...

DISSOLVENZA

PËTR - Ve lo ripeto, Nikolàj, guardatevi da Fed'ka. È infido e pericoloso.

NIKOLÀJ - Cosa intendete dire? Io non gli ho offerto alcuna prospettiva.

PËTR - Quel delinquente farà quello che ha in mente.

NIKOLÀJ - Cioè?

PËTR - Crederà che gli abbiate offerto un anticipo per rendervi il servizio di chiudere per sempre la bocca al capitano Lebjàdkin... NIKOLAJ - E allora?

PËTR - Allora è semplice! Possibile che vi

spiaccia per i soldi?

NIKOLAJ - Perché, ci vogliono dei soldi?
PËTR - Sicuramente. Se non altro quelli necessari per il viaggio. Dàtemeli sùbito, e prima che faccia notte vi spedirò Lebjàdkin a Pietroburgo; è esattamente ciò che desidera. E, se volete, ve lo spedisco insieme a Mar'ja Timofèevna, notàtelo...
NIKOLAJ - Non ho alcun motivo per spedi-

NIKOLAJ - Non ho alcun motivo per spedire Mar'ja Timofèevna. Anzi, vi comunico che oggi stesso rivelerò pubblicamente che Mar'ja è mia moglie, così libererò voi e me

da questo pesante segreto.

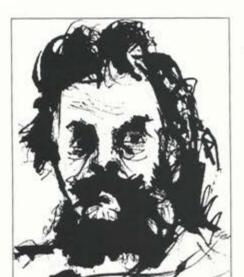
PÊTR - Siete pazzo? Cosa dirà vostra madre? e cosa penserà di me?

NIKOLÀJ - Penserà ciò che vuole. PËTR - Pensateci. (Cupo) Devo arguire, dunque, che il denaro non ci sarà? Voi gio-

cate con il fuoco, Nikolàj...

NIKOLAJ - (Calmo) So che non siete affatto a corto di denari, dal momento che avete venduto una tenuta di vostra madre compratavi da maman, per sei o ottomila rubli. Dunque, se proprio volete, tiratevene fuori qualche centinaio dalla vostre tasche. Io non intendo pagare per altri... E sappiate che anch'io conosco i vostri giochi e che non vi cederò Satov. So che con questo mastice voi volete cementare il vostro gruppo, rendendolo compartecipe del giudizio. Poco fa avete fatto condannare Satov in maniera molto abile, poiché eravate certo ch'egli non avrebbe detto «non denuncerei» (Concitato) Ma so anche a cosa vi servo io! Con i denari che chiedete per Lebjàdkin, voi volete offrire un'occasione a Fed'ka, il quale lo sgozzerà per impadronirsi del gruzzolo. E voi pensate che io acconsentirei a sbarazzarmi del capitano e di mia moglie, non è vero? A questo punto, mi avreste in pugno! Ma io vi chiedo: a che vi serve il potere? A che diavolo vi servo io? Guardatemi in faccia una volta per tutte! Io non sono il vostro uomo! Non sono il vostro uomo, capite?

PËTR - (Implorante) No, Nikolàj! Non dovete, non potete! Non adiratevi con me! Facciamo la pace! Ascoltate, domani vi porterò Lizaveta Nikolàevna! La volete? No?



STACCO

Alla festa. Fanfara che ridicolizza l'arrivo di Julija e von Lembke.

VOCI - Viva Julija Michàilovna! Per il governatore e la governatrice hip hip! hurrà! Hurrà, hurrà! Benarrivati! Finalmente! Era ora! Avanti con la festa! (Frastuono:

grida e rumori)

JULUA - (A voce bassa ma concitata) Presto, fate parlare Karmazinov. Incominciamo sùbito. (Ad alta voce) Signor Karmazinov, vi prego, il pubblico vuole sentire la vostra

LIPUTIN - (La voce giunge dal palcosceni-

co della sala della festa precedendo l'atteso intervento di Karmazinov) Signori egregi, per una svista è accaduto un comico malinteso, che è stato anche risolto. Apriamo quindi questa mattinata letteraria anziché come previsto - con il maestro Karmazinov, con i graziosi versi d'un poeta locale, che vuole restare anonimo. Penetrato d'uno scopo umano ed elevato: quello scopo che ci ha riuniti tutti per asciugare le lacrime delle povere ragazze istruite della nostra provincia... (Risate fra i presenti. Le risate accompagnano le battute che séguono) Queste signore... cioè, volevo dire: questo signore, cioè questo verseggiatore ci tiene molto che si legga la sua poesia - che non rientra nel programma, come s'è detto, perché è fresca fresca, essendo stata fatta mezz'ora fa -. Come dicevamo, ci è sembrato che per la sua notevole ingenuità di sentimento, unita alla sua notevole allegria, la poesia potrebbe benissimo essere letta, cioè non come qualche cosa di serio, ma come una cosa che pur si addice ad una festa... Insomma, all'idea - per lo meno - di una festa. Tanto più che sono poche righe... Ma, però, prima, voglio... cioè ho l'onore di chiedere l'autorizzazione del benevolo pubblico...

VOCI - Leggete, sì, leggete!

LIPUTIN - Allora, devo proprio leggere?

VOCI - Leggete, leggete!

LIPUTIN - (Scatarrando) La leggerò, signori con l'accondiscendenza di tutto il pubblico. Avverto - cioè ho l'onore di avvertire - che comunque non è un'ode, come si scriveva una volta per le feste, ma è quasi, diciamo, uno scherzo, però, con un indubbio sentimento, unito a una giocosa allegria e, per così dire, alla realistica realtà.

VOCI - Dài, leggi!

LIPUTIN - (Declama) Alla patria governante di questi luoghi, da parte del poeta della

«Salve, oh salve governante! Tu rallégrati e trionfa, reazionaria o George Sand ora dunque godi e esulta!» VOCE - È di Lebjàdkin. Sì, è proprio di

Lebjàdkin! (Risate. Applausi)

LIPUTIN - «Ai mocciosi sai insegnare in francese l'abbiccì; sempre pronta ad ammiccare pur al sacrista, se dice di sì.

Ma nel nostro magno tempo, neppur lui ti vuole più. O hai i «quibus», mia signora,

o ritorni all'abbiccì».

VOCI - (Risate) Bravo! Questo è realismo. Senza i «quibus» non fai niente!

LIPUTIN - «Oramai che banchettando s'è raccolto il capitale,

noi la dote, qui danzando. t'inviam da queste sale.



Reazionaria o George Sand, tu peraltro godi e esulta. Colla dote, o governante, tutto spezza e vai trionfante!» Fragore di risate, applausi, ovazioni e pro-JULIJA - (Ad alta voce) Signor Karmazi-

nov, il pubblico vuole sentire la vostra voce! VOCI - Zitti, zitti, che adesso facciamo la festa anche la grande scrittore. (Applausi corretti) Karmazinov, sei tutti noi! Silenzio! KARMAZINOV -(Enfatico e ricercato) Signore e signori, eccomi qua in vostra balìa. Eccomi qua, inerme, armato soltanto della forza della parola. Confesserò al gentile pubblico, che da principio non volevo partecipare a quest'incontro letterario... Non me la sentivo per nulla al mondo! Ci sono certe righe, sgorgate dal cuore, a cui non si può dare voce, giacché una così sacra intimità non deve essere svelata. Ma - cosa volete non ho saputo resistere alle preghiere di una nobile dama, qui presente, a cui ho l'onore di fare omaggio di quest'opera, l'ultima creazione del mio modesto ingegno. Dopo di che, io deporrò la penna, poiché ho giurato di non comporre più, per nulla al mondo, altre opere..

VOCE - Bravo! Era ora!

KARMAZINOV - (Continua, alzando il tono) ... Né - per nulla al mondo - di leggerle in pubblico. Soltanto per questa volta, quindi, leggerò questa mia ultima composizione, questo mio canto del cigno... Questo «Merci» de tout mon coeur a voi, signore e signori qui presenti, (in dissolvenza) che rappresentate l'enorme pubblico dei miei lettori, dei miei estimatori, dei miei fedeli...

VOCI - (Sottovoce) Sembra che legga per farci la carità. Ma dove vuole arrivare?

Chissà chi si crede d'essere.

AUTORE - Per quanto le fronti del pubblico di provincia si corrugassero, per tutta la prima metà della lettura non riuscirono a capire nulla, e quindi la seconda metà l'ascoltarono per educazione. È vero, si parlava molto d'amore, dell'amore del genio per un'eletta creatura, ma devo dire che riuscì una cosa alquanto goffa. Alla figura bassa e grassoccia del geniale scrittore non si addiceva troppo il resoconto del suo primo bacio... E ciò che urtava era che quei baci non erano come quelli che si scambiano tutti gli esseri umani. Intorno era un tripudio di ginestre (o di altri vegetali da manuale di botanica), il cielo aveva delle sfumature viola, l'albero sot-

Rispondete! Perché non volete rispondere? Dite quel che volete; lo farò, ve la porterò nella vostra camera, Nikolàj! Nikolàj, ascoltate: vi darò Satov, volete?

NIKOLÀJ - Dunque è vero che avete deciso

d'ammazzarlo?

PËTR - Ve lo darò! Ve lo darò! Vi porterò la ragazza. Ma facciamo la pace... Voi sapete che anch'io ho un coltello nello stivale, come Fed'ka!... Via, Nikolàj, con voi io voglio, a qualsiasi costo, fare la pace. Voglio avervi dalla mia parte.

NIKOLÀJ - Ma che diavolo volete da me? PËTR - (Delirante) Nikolàj, noi faremo una rivolta. Tutto crollerà dalle fondamenta, ma io sarò inafferrabile, se avrò pieno potere su dieci gruppi come questo, sparsi in tutta la

NIKOLÀJ - Dieci gruppi fatti di cretini...

PËTR - Sigalëv non lo è; egli ha inventato l'eguaglianza! (Farneticando) Ogni membro della società vigila sul vicino ed è obbligato alla delazione! Come lui, ogni altro è schiavo e tutti sono uguali nella schiavitù! Non ci devono essere uomini superiori; l'uomo superiore non può non essere un despota. A Cicerone si taglia la lingua, a Copernico si cavano gli occhi, Shakespeare viene lapidato! Non occorre l'istruzione, basta con la scienza. Noi sradicheremo il desiderio, diffonderemo l'ubriachezza, il pettegolezzo, la denuncia; scateneremo una depravazione inaudita! Spegneremo ogni genio ancora in fasce! ... E ogni trent'anni, per allontanare la noia dai nostri schiavi, scateneremo una nuova convulsione e tutti ricominceranno a divorarsi l'un l'altro. La noia è una sensazione aristocratica che crea desideri, e per gli schiavi non deve esistere il desiderio.

NIKOLÀJ - Voi vi escludete dalla massa? PËTR - Escludo anche voi! (Con esaltazione, ma sottovoce) Sentite, Nikolàj Vsèvolodovic; sentite: ho pensato di consegnare il mondo al papa. ... Che venga fuori a piedi nudi e si mostri alla plebe! «Ecco in che stato mi hanno ridotto... » e tutti si precipiteranno al suo séguito, perfino l'esercito! Il papa sopra tutti! ...In occidente ci sarà il papa, e da noi, da noi ci sarete voi, Nikolàj Vsèvolodovic Stavrògin!

NIKOLAJ - Voi siete ubriaco!

PETR - Vedrete, se sono ubriaco. Lo vedrete presto. L'appuntamento è fissato per la grande festa delle governanti! Tutto si avvererà Nikolàj.

to il quale i due esseri eccezionali stavano flirtando era di colore arancione; il luogo era situato per lo meno in Germania... Ancora, un'ondina strepitava fra i cespugli e Gluck in persona accompagnava col violino, nascosto fra i canneti, un pezzo di così rara esecuzione... Naturalmente, gli spettatori avevano incominciato a stropicciare i piedi, a soffiarsi il naso, a tossire. Ma il geniale scrittore non si accorgeva di nulla. Doveva succedere il peggio.

VOCE - (Fra sé, a voce alta) Dio, che scioc-

KARMAZINOV - (Con sussiego) A quanto pare, signori, vi annoio discretamente.

VOCI - Oggi non ci sono più le ondine, ma le scienze! Istruitevi nelle scienze naturali! È una vergogna sentire ancora che il mondo poggia sulle tre balene della leggenda!

KARMAZINOV - Vedo, signori, che il mio povero poemetto è capitato male. E anch'io

non sono capitato meglio.

VOCE - (Ubriaca) Hah hah! Mirava al corvo e ha colpito la vacca! Hah hah hah!

KARMAZINOV - Supponevo che, deponendo la penna e accomiatandomi dal pubblico, sarei stato ascoltato...

VOCI - Leggete, leggete, maestro! Noi consideriamo un onore ascoltare la vostra vo-

VOCE - (Grida) Signor scrittore, se io avessi avuto la fortuna d'innamorarmi come ci avete rivelato, non avrei mai descritto questo amore in una pubblica lettura!

KARMAZINOV - (Affrettando la conclusione) Io ho osato per troppa schiettezza. Ma ora, signori, ho proprio terminato. Tralascio il finale e mi congedo da voi. (Pausa ad effetto) Permettetemi soltanto di leggere le sei righe finali. (Attacca immediatamente) «Sì, amico lettore, addio! Addio, lettore; non insisto nemmeno a chiederti di separarci da amici: perché disturbarti? Ingiuriami anzi, oh, ingiuriami se la cosa ti dà piacere. Ma meglio sarebbe se ci dimenticassimo reciprocamente l'un l'altro. E se tutti voi, lettori, diventaste, ad un tratto, così sensibili da mettervi ad implorare in ginocchio, fra le lagrime: "Scrivi, oh, scrivi per noi, Karmazinov, per la patria, per i posteri, per le corone d'alloro", anche allora vi risponderei dopo avervi ringraziato per la vostra gentilezza: "No, siamo rimasti troppo tempo insieme, cari compatrioti, merci! È tempo ormai che ognuno vada per la propria strada! Merci, merci, merci">

Applausi, risate e grida.

VOCI - Nessuno si metterà in ginocchio! Che boria! È soltanto umorismo. Liberateci da tale umorismo! Finalmente ha finito. Ci ha annoiato abbastanza. Avanti un altro! Stepàn Trofimovic, fatti avanti! Ma è possibile che poi non ci sia un buffet?

AUTORE - Stepan Trofimovic era pallido; da dieci anni non compariva più in pubblico. Ma da principio non si accorsero nemmeno della sua presenza, a causa della confusione che regnava. Fu lui ad imporre la propria vo-

STEPAN - (Cercando d'imporsi) Messieurs... Messieurs, mesdames... vi parla un vecchio che ha finito, ormai, la propria vita. Questo vecchio dichiara che lo spirito vitale soffia... soffia - come ai nostri tempi - nella giovane generazione. È accaduto soltanto un cambiamento di prospettiva: la sostituzione d'un tipo di bellezza con un altro. Tutto l'equivoco stà nel capire che cosa sia più bello: Shakespeare o un paio di stivali, Raffaello o il petrolio...

VOCI - E una denuncia! Heh heh, domande compromettenti... Agent-provocateur!

STEPAN - Ma io dichiaro che Shakespeare e Raffaello stanno al di sopra della liberazione dei servi della gleba, al di sopra della nazionalità, al di sopra del socialismo, al di sopra della giovane generazione, al di sopra della chimica, quasi al di sopra dell'umanità intiera, poiché sono già il frutto maturo di tutta l'umanità. La scienza stessa non resisterebbe un minuto senza la bellezza! ...Dieci anni or sono gridavo proprio così a Pietroburgo, con queste stesse parole e proprio come ora la gente rideva e mi fischiava. Ma lo sapete voi che la volgarità, l'inettitudine, l'impossibilità di creare nuove forme... (il discorso è interrotto da grida, risate e fi-

VOCE - È facile parlare così, quando si ha tutto! Viziati!

ALTRA VOCE - (S'impone) Stepan Trofimovic! Qui in città circola un ex forzato evaso dalla galera. Ruba dove può e soltanto poco fa ha commesso un nuovo assassinio! Permettete una domanda: se quindici anni or sono non lo aveste fatto reclutare a forza, per il pagamento d'un «vostro» debito di gioco, cioè, in altre parole, se non lo aveste giocato vergogna! – e perduto a carte, dite un po', sarebbe finito in galera? E adesso sgozzerebbe la gente e la rapinerebbe, nella sua lotta per la sopravvivenza? Cosa rispondete, signor esteta?

VOCI - (In un fragore di voci e applausi) Abbasso Stepan Trofimovic! Sei tu il delinquente! Ti domandiamo conto dei delitti di

STEPAN - (Con voce fortissima) Ebbene... Ebbene... (Deciso) Scuoto la polvere dai miei piedi e maledico! Un padre distrutto e offeso vi maledice! (Singhiozza)

Boato di fischi e rimostranze. Quindi, tramestio d'attesa, che prelude all'intervento

d'un altro oratore.

PROVOCATORE - Signori! Signori! VOCI - Che cosa c'è ancora? C'è un'altro che vuole dire la sua... Sst! Sentiamo cosa vuol dirci!

PROVOCATORE - (Grida a tutta voce) Signori! Vent'anni fa, alla vigilia della guerra con mezza Europa, la Russia rappresentava un ideale agli occhi di tutti i consiglieri di stato e i consiglieri segreti. La letteratura era asservita alla censura; nelle università s'insegnava l'arte della marcia; l'esercito era trasformato in un corpo di ballo e il popolo pagava le tasse e taceva sotto la frusta della servitù della gleba. Il patriottismo era diventato un sistema per estorcere denaro ai vivi e ai morti. Quelli che non si macchiavano di concussione erano considerati ribelli, perché guastavano l'armonia... Si distruggevano i boschi di betulle con l'aiuto dell'ordine costituito. L'Europa fremeva... Mai la Russia, in tutto il suo assurdo millenio di vita, era giunta a simile abiezione...

VOCI - (Applausi frenetici) Giusto! Parole

sante! Niente più estetica!

PROVOCATORE - Da allora sono passati vent'anni. Le università sono state riaperte e si sono moltiplicate. L'arte della marcia è diventata una leggenda: mancano migliaia di ufficiali per completare i quadri dell'esercito. Le ferrovie hanno divorato tutti i capitali e hanno ricoperto la Russia come una ragnatela. I ponti bruciano di tanto in tanto, ma le città s'incendiano regolarmente secondo un ordine apparentemente prestabilito. Nei tribunali si emettono giudizi salomonici e i giurati si lasciano corrompere solamente per fame. I servi della gleba sono in libertà, ma invece d'essere fustigati dai vecchi padroni, si frustano fra di loro. Si bevono mari di vodka, a beneficio dell'erario. E a Novgorod, in faccia all'antica ed inutile santa Sofia, si è cretta una colossale palla di bronzo, a ricordo d'un millenio di disordini e d'assurdità... (Applausi di consenso) L'Europa riprende ad inquietarsi in vista dei quindici anni di riforme che séguono. (Con enfasi declamatoria) Quindici anni di riforme, e la Russia, nemmeno nei momenti più grotteschi della sua assurda storia era mai giunta... (Applausi frenetici e voci di assenso) No, la Russia non era ancora mai giun-

VOCI - Bravo! Giusto! Non potresti dire di meglio! Parole di fuoco!

VOCE - (Sovrastando il frastuono) Al fuoco! Tutto l'oltrefiume è in fiamme!

VOCI - È un incendio provocato! Sono stati gli operai della fabbrica! Ci hanno radunati qui per dare fuoco laggiù! Corriamo a vede-

AUTORE - Un grande fuoco di notte produce sempre un'impressione d'eccitazione e d'euforia: su questo principio si fonda l'uso diffuso e festoso dei fuochi d'artificio. Ma un incendio vero è tutt'altra cosa: il senso del pericolo, unito allo stato euforico, producono uno sconvolgimento della mente che spesso sfugge al controllo della ragione. Nel nostro caso, l'incendio aveva spaventato la gente dell'oltrefiume presente alla festa, soprattutto perché il dolo era evidente, dal momento che le fiamme s'erano sviluppate in tre punti distanti. A quest'azione avevano partecipato alcuni operai della fabbrica ed il forzato Fed'ka, che aveva agito per il proprio conto, operando nel terzo punto, là dove il fuoco s'era spento per primo. I primi avevano operato in funzione rivoluzionaria, Fed'ka aveva colto l'occasione per impossessarsi del danaro di Lebjàdkin - dopo aver sgozzato il capitano con la sorella e la fantesca - e per annullare ogni traccia del delitto con il fuoco.

VOCI - (Sussurrano fra il crepitare del fuoco) Non è stato un incendio casuale. Dicono che sono stati tre operai della fabbrica in liquidazione. Nella casa di legno, invece, il fuoco s'è acceso prima, ma è stato spento quasi sùbito. È vero che dentro è stata trovata morta la moglie di Nikolàj Vsèvolodovic, il figlio della generalessa Stavrògina... Sì, Stavrògin, quello che, ieri, s'è portata via in modo disonesto Lizaveta, la figlia della generalessa Drozdova? È chiaro che così è libero di sposare la ragazza! Io la conosco, è

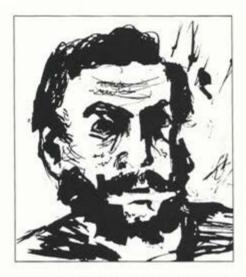
una bella donna.

SESTA PUNTATA

La villa di campagna di Nikolàj (Gli Skvoresniki)

NIKOLAJ - Ho mandato un messo a cavallo, Liza. Fra dieci minuti sapremo tutto; per ora, la gente dice che è bruciata una parte dell'oltrefiume, quella più vicina alla riva, alla destra del ponte. L'incendio è incominciato prima della mezzanotte, sul finire della

LIZAVETA NIKOLÀEVNA - (Indispettita) Secondo il calendario, dovrebbe far giorno già da un'ora, invece è ancora quasi not-



NIKOLAJ - Tutti i calendari mentono. (In fretta) È noioso vivere secondo il calendario, Liza.

LIZA - Siete d'un umore così triste, che non sapete più cosa dirmi, Nikolàj. Ma, state tranquillo, io vivo sempre secondo il calendario. (Pausa) Non abbiamo molto tempo da trascorrere insieme, ormai, e io voglio dire tutto ciò che mi pare. Ne avete diritto anche voi naturalmente...

NIKOLAJ - Non capisco cosa vuoi dire, Liza. Ti giuro che ora ti amo più di ieri, quando sei venuta da me.

LIZA - Che strana confessione! Cosa c'entrano «ieri» e «oggi» e questo confronto?

NIKOLAJ - (Con disperazione) Tu non mi lascerai; noi partiremo insieme, oggi stesso, va bene? Va bene, Liza?

LIZA - Partire... Per andare dove? Da qualche parte, per «risorgere» di nuovo? No. Non sono capace io; è troppo sublime per me. Il mio ideale è andare a Mosca e fare visite e ricevere gente... Mosca... Mosca... Ma questo è impossibile perché voi siete sposato, Nikolaj.

NIKOLAJ - Liza, ma allora, la vostra venuta di ieri?

LIZA - È stato quel ch'è stato.

NIKOLAJ - Quando hai aperto la mia porta, sapevi dunque che l'aprivi soltanto per un'ora?

LIZA - Perché vi preoccupate tanto? Forse per orgoglio? Perché è stata la donna a lasciarvi, e non voi per primo?

NIKOLAJ - Va bene. Se deve finire così... Ma perché tutto questo?

LIZA - Ecco quello che vi preoccupa! Non c'è nulla che possa straziare il vostro amor proprio, e tutto è pura verità. Indovinai sùbito che mi sfuggivate perché eravate sposato. Poi saltò fuori Petr Stepànovic. Mi rivelò

che voi siete agitato da un grande pensiero, di fronte al quale io e lui non siamo assolutamente niente, ma che io ero un ostacolo sulla vostra strada. E aggiunse, anche lui stesso; voleva proprio che si fosse in tre e diceva cose fantastiche a proposito d'un vascello e dei rami d'àcero e non so quale canzone russa. Ma dato che sapevo che vi sarei bastata solo per un momento, ho preso l'iniziativa e mi sono decisa. Ecco tutto, e ora basta, per favore. Non abbiate paura di nessuno, mi assumo tutte le responsabilità. Sono sciocca, capricciosa; mi sono lasciata sedurre da un vascello da melodramma... Sono una signorina, il mio cuore è educato al teatro d'opera è questa la vera causa, questa la spiegazione di tutto. Del resto, quando ho aperto la vostra porta, ieri, non sapevate nemmeno chi era entrato.

NIKOLÀJ - (Grida, movendosi per la stanza) È un sogno, un delirio! Liza, Liza, che cosa hai fatto di te stessa? Perché ti sei perduta così?

LIZA - Mi sono bruciata al fuoco di una candela, ma l'ho voluto io stessa.

NIKOLAJ - Perché? Perché sei venuta da me? E cosa si può fare adesso?

LIZA - E questo sarebbe Stavrògin, il «sanguinario» Stavrògin, come vi chiama una signora di qui, innamorata di voi?! Sentite, io ve l'ho già detto: ho calcolato di vivere soltanto per un'ora e sono tranquilla. Disponete anche voi così della vostra..

NIKOLÀJ - Se tu conoscessi il prezzo della mia impossibile sincerità di ora, Liza. Se

soltanto potessi rivelarti...

LIZA - Rivelare? Voi volete rivelarmi qualcosa? Che Dio mi guardi dalle vostre rivelazioni! Vi devo rivelare che già allora, in Svizzera, si era radicata in me l'idea che abbiate sull'anima qualcosa di terribile, di sporco, di sanguinoso e... che nello stesso tempo vi mette in una posizione tremendamente ridicola... Guardatevi dal rivelarmelo, se è la verità: vi prenderei in giro. Riderei di voi tutta la vita... Impallidite? (Con ripugnanza e disprezzo) No, no, non riderò; me ne andrò sùbito.

NIKOLAJ - Tormentami, puniscimi, sfoga su di me la tua rabbia! Io sapevo di non amarti e t'ho perduta. Sì, ho afferrato il momento. Ma avevo una speranza... Ho credu-

to... Forse credo ancora...

LIZA - Non voglio essere la vostra suora di carità. Per questo, rivolgetevi a Dasa, la graziosa servetta di vostra madre: quella verrà con voi dove vorrete. Povero cagnolino. Lo sa che già in Svizzera, ve l'eravate riservata per la vecchiaia? Però, che previdenza! (S'interrompe) C'è qualcuno.

NIKOLAJ - Sei tu, Aleksèj Egòryc?

PËTR - No, sono soltanto io. Buongiorno, Lizaveta Nikolàevna; in ogni caso, buon mattino. Nikolàj Vsèvolodovic, sono qui per dirvi soltanto due parole... urgentissime. Due soltanto.

NIKOLÀJ - Vi ascolto, Pëtr Stepanovic. Seguìtemi in anticamera.

STACCO

PËTR - Lo sapete già? Naturalmente, nessuno di noi ha colpa e tanto meno voi. Sono volato a rassicurarvi.

NIKOLAJ - Bruciati? Sgozzati?

PETR - (Affannato) Sgozzati, ma non bruciati, questo è il guaio. Io vi assicuro, comunque, che non ne ho colpa. Ho dato, a vostro nome, a quell'ubriacone imbecille di Lebjàdkin, duecentotrenta rubli; questo è accaduto l'altra sera, quando non sapevo ancora che Lizaveta sarebbe venuta da voi. Glieli ho dati di tasca mia, ma a nome vostro, perché se n'andasse a Pietroburgo, dal momento che qui intralciava i miei piani con le sue chiacchiere. Il fatto è che Fed'ka è venuta a saperlo ed ha deciso di farlo fuori per rubargli i soldi... Quanto all'incendio, credetemi: è proprio una mazzata in fronte. Io avevo in mente il fuoco, certo, ma lo riservavo per l'ora critica, per l'ora dell'insurrezione collettiva. Fed'ka me la pagherà. È l'ultima bricconata che mi combina. Anzi tacerà oggi stesso. Stupido! Se almeno li avesse bru-

NIKOLAJ - (Ripete per se stesso) Sgozzati,



ma non bruciati...

PËTR - Poteva andare meglio; comunque, tutto questo accomoda perfettamente i vostri affari. Senza vostra colpa ed all'improvviso diventate vedovo e libero di sposare una fanciulla di ottima famiglia - con ricca dote - che, per giunta, è già nelle vostre mani. (Con intenzione) È vero che c'è chi insinua che Stavrògin aveva bisogno di bruciare la moglie e per questo è stata incendiata la città, tuttavia...

NIKOLAJ - Non minacciate, stupido imbe-

cille!

PËTR - Be', ora mi date dello stupido imbecille, invece di rallegrarvi. Sono volato qui apposta per avvertirvi al più presto... E poi, a che pro verrei a minacciarvi? Io ho bisogno della vostra libera volontà. Voi siete la luce e il sole... Sono io che ho bisogno di voi! (Ridacchia) Io non sono Mavrikij Nikolàevic... Pensate, io volo qui con un calesse da corsa e te lo trovo al vostro cancello... con il cappotto fradicio... Dev'essere rimasto lì tutta la notte!

NIKOLÀJ - Mavrikij...

PETR - Sì, davanti al cancello del giardino... Di qua saranno trecento passi. Un tipo simile è pericoloso. Pensate, tutta la notte... e la pioggia, il fango, la situazione... NIKOLAJ - Naturalmente, aspetta Lizave-

PETR - Ma perché dovrebbe andare da lui? NIKOLAJ - Ci andrà di certo. Anzi, se siete venuto con il calesse, portatela subito da lui. PETR - Non capisco..

NIKOLÀJ - Questa notte, in qualche modo, ha indovinato che non l'amavo affatto.

PETR - (Con finto stupore) Voi non l'amate? Allora perché ieri non glielo avete confessato, prima di tenervela in casa una notte intiera? Che gentiluomo siete? E poi, che figura ignobile mi avete fatto fare davanti a

NIKOLAJ - (Ride) Hah hah!

PETR - Voi ridete?

NIKOLÀJ - Rido della mia scimmia.

PETR - Ah! avete capito che facevo il pagliaccio. Hah hah! L'ho intuito subito, appena entrato, che avevate avuto sfortuna! Che. magari, avevate passato la notte a discutere di qualche argomento elevatissimo! lo lo sapevo fin da ieri, ma ve l'ho portata solo per divertirvi un po' e per dimostrarvi che con me non vi annoierete! (Enfatico)E se lei adesso non vi è più - diciamo - necessaria, io sono qui per liberarvi di lei.

NIKOLAJ - Quindi, l'avete portata solo per

un mio divertimento?

PETR - E per cos'altro?

NIKOLAJ - Per spingermi a liberarmi di

mia moglie?

PËTR - Come? L'avete forse uccisa voi? NIKOLÀJ - L'avete uccisa voi, è la stessa

PËTR - Come debbo dirvelo che io non c'entro?

NIKOLAJ - Li hanno ammazzati, dunque, a

vostra insaputa.

PËTR - Tocca a me, invece liberarvi di lei, dandola in moglie – con tutti gli onori, s'intende – a Mavrikij Nikolàevic. Non è il caso che Liza sappia subito dell'uccisione degli altri. Verrà a saperlo comunque...

LIZA - (Improvvisamente) Cosa verrò a sapere? Chi è stato ucciso? Cos' avete detto di

Mavrikij Nikolàevic?

PETR - Ah, stavate origliando?

LIZA - (Fuori di sé) Cosa verrò a sapere? Chi è stato ucciso? Cos'avete detto di Mavrikij Nikolàevic? Mavrikij Nikolàevic è stato ucciso?

PËTR - Calmatevi, Mavrikij Nikolàevic è vivo e sano ed è davanti al cancello del giar-

dino da tutta la notte. LIZA - Allora, chi è stato ucciso?

NIKOLAJ - (Secco) Mia moglie, suo fratel-

lo e la domestica.

PËTR - (Con affanno) Un caso bestiale e strano, Lizaveta Nikolàevna. Un caso banale di rapina... Hanno approfittato dell'incendio; è stato Fed'ka il forzato, e la colpa è di quello stupido di Lebjàdkin, che ha fatto vedere a tutti il suo gruzzolo... Sono corso qui proprio per avvisare Nikolàj... che, quando lo ha saputo... Vedete com'è pallido? hanno pur sempre ammazzato sua moglie. E proprio mentre lui trascorreva la notte con voi, capite? Egli non ha alcuna colpa...

LIZA - (A stento) Nikolàj Vsèvolodovic di-

ce la verità?

NIKOLÀJ - No, il falso.

PËTR - Lui è innocente! Era con voi! È stato come vi ho detto. Il brigante Fed'ka...

LIZA - È così? È così?

NIKOLÀJ - Io sapevo che questo sarebbe accaduto! Lo sapevo... Andate via da me, Liza.

LIZA - (Si allontana, scoppiando in pianto)

Voglio vederli!

PËTR - Fermatevi, Lizaveta. Stavrògin non poteva sapere niente! Non fuggite, prima di sapere tutta la verità! (Adirato) L'avete fatta scappare da voi. È così! Allora non avete timore di nulla. Avete perduto la testa, vero? Denuncerete tutti quanti e poi vi ritirerete in un monastero... Questo state pensando? Ma io vi ucciderò, anche se voi non avete paura di me!

NIKOLÀJ - (Stranito) Ah, siete voi che strepitate? Cosa dite? (Riprendendosi) Correte. Corretelo dietro, presto!! Non abbandonatela. Accompagnatela a casa... E che non vada laggiù... a vedere i corpi... i corpi... (Suona il campanello) Aleksèj Egòric! Aleksèj Egò-

ric! presto! la carrozza.

PËTR - Aspettate! Non gridate! Oramai è nelle braccia di Mavrikij... e Mavrikij non salirà sulla vostra carrozza! Ma qui c'è qualcosa di più importante della carrozza... Nikolàj! cosa pensate di fare? Voi siete fuori di senno, Siete in pericolo. La vedete questa pistola?

NIKOLAJ - (Piano, conciliante) Ebbene,

uccidetemi.

PËTR - Dovrei ammazzarvi, per Dio! Su, scuotetevi! Eh, heh! Per voi tutto dovrebbe essere indifferente, dato che voi stesso chiedete una pallottola nella fonte?! Ma voi siete il nostro capitano! il nostro sole.

NIKOLÀJ - Se non foste un buffone, forse vi avrei detto di sì...

PÊTR - Io sono un buffone, è vero, ma non voglio che lo siate voi, che siete la metà più importante di me! Voi mi capite, lo so. NIKOLÀJ - Ora, andate al diavolo.

PETR - Non me ne vado prima che abbiate

NIKOLÀJ - Domani. Deciderò domani. Venite domani.

PËTR - A domani. Vado a recuperare la ragazza.

STACCO

PËTR - (Chiama a voce alta. All'aperto). Lizaveta Nikolàevna! aspettate! Vi debbo

parlare!

LIZA - Voglio vedere i morti assassinati! PËTR - Questo è un capriccio. Del resto, cosa c'è da vedere?

LIZA - Io so andarci; conosco quella casa. PËTR - Fermatevi. Venite con me in calesse, oppure attendete la carrozza di Aleksèj Egòric. Non vi consiglio di andare a piedi; oltre il cancello troverete Mavrikij Nikolàevic.

LIZA - Mavrikij? Dov'è, dov'è? Mi aspetta, mio Dio... No, non voglio che mi veda.

PËTR - Decidete. Non ci vede ancora, Ma se volete proprio incontrarlo...

LIZA - No, non voglio. Andiamo via, andiamo via! Nel bosco, per i campi...

PÊTR - (Inseguendola) Perché? Al contrario, andàtegli incontro e guardatelo negli occhi con orgoglio... Se pensate a qualcosa che
riguarda... non so... sì, la vostra verginità... è
un tale pregiudizio, un sentimento così arretrato... Sono certo che Mavrikij Nikolàevic
prima ancora d'arrivare a casa, vi farà una
proposta di matrimonio... Ma dove andate,
dove andate? I campi sono dalla parte opposta... Oh, è la caduta! (S'ode un grido: «Liza!») Mavrikij l'ha vista. Bene. Posso andarmene per la mia strada.

STACCO

AUTORE - La loro conversazione era strana. Lei disse: «amico mio, sono disonorata, non perdonatemi. Perché perdonarmi... Datemi uno schiaffo e uccidetemi, qui in mezzo alla campagna, come un cane». Così disse; mentre Mavrikij si lamentava: «Oh, se ci fosse almeno qualcuno! Se ci fosse almeno un passante... Vi bagnerete i piedi, perderete la ragione...» Liza diceva ancora: «Andiamo a casa, ma prima voglio vederli. Hanno sgozzato sua moglie, ed egli dice che la colpa è sua; ma non è vero, non è vero, no?» Mavrikij rispondeva: «Nessuno può giudicarvi. Che Dio vi perdoni. Ed io ho ancor meno degli altri il diritto di farvi delle colpe». Andavano proprio verso l'incendio, quando dalla fumosa caligine si staccò una figura strana, goffa. Era vestiva «da viaggio», o meglio, era camuffata da viaggiatore; aveva un mantello con le maniche, stretto in vita con una larga cintura, portava degli stivali nuovi da ussaro ed i calzoni dentro i gambali, il cappello a larga tesa, una sciarpa di lana, il bastone nella mano destra e nella sinistra un sacco da viaggio straordinariamente piccolo ma pieno zeppo. Nella mano destra portava pure un ombrello aperto! Scena irreale

LIZA - Possibile che siate voi?

STEPÀN - Lise! Chère, siete proprio voi in questa nebbia? Vedete: è il bagliore dell'incendio! Vous êtes malheureuse, n'est-cepas? Vedo, vedo; non raccontate nulla, ma non fate domande voi pure. Nous sommes tous malheureux, tutti disgraziati, mais il faut pardonner tous. Pardonnons, Lise, e saremo liberi per sempre. Mais il faut pardonner, pardonner!

LIZA - É adesso, perché vi mettete in ginocchio, Stepàn Trofimovic? Perché...

STEPÀN - Perché dando il mio addio al mondo, voglio accomiatarmi nella vostra persona, con tutto il mio passato (singhiozza) e con tutto ciò che v'è stato di bello nella mia vita. Ora mi sono spezzato in due parti: là c'è il pazzo che sognava di scalare il cielo; qui c'è un vecchio distrutto e intirizzito, un precettore... Ma come siete bagnata, Lise! Liza, voi piangete? Vous êtes malheureuse... Sì, ho sentito qualcosa... Ma da dove venite ora... (A Mavrikij) Cher capitaine, c'est vous? Mais savez-vous l'heure qu'il est? Che ora è?

MAVRIKIJ - Stepàn Trofimovic, avete sentito parlare anche voi di gente uccisa? È ve-

ro dunque?

STEPAN - Questa povera gente! Ho visto i bagliori dell'incendio. Fuggo da un delirio, da un incubo, fuggo in cerca della Russia... existe-t-elle la Russie? Oh, ma perché andate a piedi? Per l'amor di Dio, prendete il mio ombrello. Io sono uscito alla chetichella perché la domestica non mi avrebbe lasciato partire. E così sono sgusciato via in incognito. Ma avete letto cosa scrivono i giornali, di certi atti di brigantinaggio compiuti ovunque? Mi pare impossibile che, appena si esce dalla strada battuta, salti fuori un brigante... Ed io sono colpevole per Fed'ka! Ho rimorso per l'evaso Fed'ka. Dite che si vendicherà? Chère Lise, mi sembra che abbiate detto che qualcuno è stato ucciso? Oh, mon Dieu, ma voi non state bene!

LIZA - (Atteggiamento isterico) Andiamo, oh sì, andiamo! Andiamo a vederli! Aspettate, Stepàn Trofimovic... Aspettate, poveretto, lasciate che vi faccia il segno della croce. Forse sarebbe meglio legarvi, ma io preferisco lasciarvi al vostro destino e farvi il segno della croce. Pregate per la povera Liza. Mavrikij Nikolàevic, ridate l'ombrello a questo bambino, ridateglielo indietro. E adesso andiamo! Andiamo! Addio. Pregate

per la povera Lise...

AUTORE - Lizaveta e Stepàn non si sarebbero più rivisti. Liza fu la prima a morire: la sua fine fu atroce. Uno dei presenti, vedendola arrivare alla casa maledetta, la indicò alla folla come la ganza di Stavrògin, quella per cui il bel Nikolàj aveva ucciso la moglie, Mar'ja Timofèevna, e dato fuoco all'oltrefiume. Questo bastò per risvegliare odî sopiti e scatenare l'istinto della giustizia sommaria. Anch'io, come testimone oculare, ho dovuto fare la mia deposizione in istruttoria. Ho dichiarato che tutto era accaduto nella maniera più imprevista, ad opera di gente in qualche modo istigata, ma poco consapevole, forse alticcia, che aveva perso il controllo delle proprie azioni. Di questa opinione sono ancora adesso.

SETTIMA PUNTATA

Nel salotto dei Gaganov.Pomeriggio.
PETR - Ma certo! Julija Michajlovna era perfettamente al corrente della cosa, anzi fu

lei stessa a manovrare l'intrigo. Ha ingannato anche me – che nutrivo del tenero verso la ragazza –. Mi ha manovrato al punto di spingermi a condurre in carrozza la povera Liza fin quasi fra le braccia di Stavrògin. Sì, sì, signori, ridete pure; ma se avessi saputo che sarebbe finita scannata dalla folla...

VOCE - (Con freddezza) Nikolàj Vsèvolodovic era quindi con Lizaveta Nikolàevna, la notte in cui venne uccisa sua moglie... Perché è appurato, mi pare, che la donna ammazzata era la sua legittima moglie...

PËTR - È fuor di dubbio che Stavrògin non ha niente a che fare con la morte del capitano e della sorella. È certo, anzi, che fu lo stesso Lebjàdkin a mostrare in giro una certa somma di denaro, e che quel gruzzolo scatenò l'ingordigia dell'assassino...

VOCE - E da dove arrivavano quei soldi? PËTR - Da qualche parte. Ma questo non è importante.

VÓCE - Pëtr Stepànovic, avete lasciato in sospeso il discorso di Julija Michàjlovna... Non s'è più vista, dopo il fallimento della festa...

PËTR - Ha parecchie colpe da farsi perdonare

VOCE - Come mai tanta cattiveria verso di lei, se avete mangiato, bevuto, e per poco non avete anche dormito in casa sua?

PËTR - Ho il difetto di essere troppo sincero, mio caro signore. E, del resto, ho mangiato e bevuto non perché mi mancasse il denaro; e non è colpa mia se m'invitavano di continuo... Ma permettete che sia io stesso a giudicare «di quanto» io debba essere riconoscente per questo.

VOCE - (Commenta a parte, a bassa voce) Io gli credo. È un bravo ragazzo, forse un po' vuoto e ciarliero, ma che colpa ne ha lui delle sciocchezze di Julija Michajlovna.

PËTR - Permettete, Artemij Pàvlovic Gaganov, ho un impegno da assolvere. Mi spiace dover lasciare i vostri ospiti... (sottovoce) Dovrei vedere proprio Julija Michàjlovna: lo sapete che suo marito, il governatore, è stato colpito da una trave, mentre dirigeva i soccorsi? La cosa è mantenuta segreta, ma non si può evitare che chi ha visto parli... Ora lo sapete voi pure...

STACCO

AUTORE - Verso le sette di sera, quando era completamente buio nel vicolo Fomin, alla periferia della città, presso il sottetenente Erkel', si riunirono al completo - in cinque - i componenti della nostra «cinquina». La seduta era stata fissata in quel luogo fuori mano dallo stesso Pëtr Stepanovic. Egli arrivò con un ritardo imperdonabile, come al solito, quando i membri lo aspettavano già da un'ora. Quanto alle ragioni che avevano consigliato il ritrovo in casa di Erkel', esse erano imposte dalla prudenza. Il tenentino era arrivato in città da poco tempo e viveva solo, in una stanza appartata d'un vicolo sperduto, presso due solitarie vecchiette piccolo-borghesi. Questo ragazzo era, inoltre, straordinariamente taciturno; poteva anche restare per dieci serate di séguito in una rumorosa compagnia, in mezzo ai discorsi più sollecitanti, senza dire nemmeno una parola, ascoltando e osservando attentamente, coi suoi occhi infantili, quelli che parlavano. Erkel' aveva una grande ammirazione per Pëtr, al punto che se gli avesse chiesto, come prova d'attaccamento, qualsiasi delitto, egli avrebbe obbedito senza discutere. Il ragaz-



zo, peraltro, aveva, non so dove, una madre malata, alla quale inviava metà del suo magro stipendio di sottotenente dell'esercito. Questi, i dati caratteristici del padrone di casa, un giovinottino esile per il quale sentivo molta compassione. Quanto agli altri compagni che completavano la cinquina erano tutti eccitati dagli avvenimenti della notte: l'incendio notturno, l'assassinio dei Lebjàdkin, la violenza della folla contro Lizaveta, erano tutte imprese non previste dal programma, di cui intendevano chiedere spiegazioni a Pëtr Stepanovic. Avevano, anzi, deciso che se il capo si fosse rifiutato di rispondere, avrebbero sciolto la cinquina, dando vita ad una nuova società segreta di «propaganda delle idee»... Pëtr comparve soltanto alle otto e mezzo, con aria arrogante, e si rese conto immediatamente dell'aria di fronda.

PETR - (Sicuro) Ancor prima che apra bocca io, sputate il rospo! Vi conosco troppo bene. Avanti. Parlate!

LIPUTIN - (Apparentemente deciso) Credo di poter parlare a nome dei presenti... Prima di tutto voglio precisare che se si continua così, finiremo col romperci il collo. Non che si abbia paura di questo, ma chiediamo di essere informati in anticipo del programma e delle strategie da seguire. Agire così è umiliante e pericoloso e non perché abbiamo paura, come ho già detto, ma perché se opera uno solo, e gli altri non sono che pedine, nel caso che quello sbagli, tutti quanti ci vanno di mezzo senza saperne niente!

VOCI - Certo! È questo! Appunto! Sì, sì. PËTR - Che il Diavolo vi porti, cosa volete dunque?

LIPÚTIN - (Fremente) Tanto per dire... quale relazione con la grande causa hanno gli intrighetti del signor Stavrògin?

SIGALEV - Ha ragione Liputin. Se voi cascate nella trappola con Stavrògin, ci cascheremo anche noi.

VIRGINSKIJ - E senza alcun vantaggio per la causa comune!

PETR - Calma! L'assassinio è frutto del caso; ed è stato commesso dal forzato Fed'ka,

a scopo di rapina.

LIPUTIN - Bah, è una strana coincidenza. PËTR - (Insinua) Se volete saperlo, è successo proprio per colpa vostra. E siete proprio voi, Liputin, che non avete provveduto a spedire immediatamente Lebjàdkin a Pietroburgo. I soldi vi erano stati dati per questo, per farlo partire senza indugio... LIPUTIN - Spedirlo subito era un consiglio, non un ordine.

PETR - Un consiglio, un parere, un'idea non contestati immediatamente valgono per una decisione definitiva, per un comando, per un ordine certo. C'è poi da rilevare, oltre all'indisciplina, la stupidità... Fed'ka ha ucciso da solo, come ho già detto ed a scopo di rapina. Voi avete immediatamente creduto alla voci messe in giro, senza verificare da quale parte provenivano. Ora, Stavrògin non è così sciocco, e la prova è che se n'è andato senza storie, dopo un colloquio col vice-governatore. È chiaro che, se ci fosse stato qualcosa a suo carico, non l'avrebbero lasciato partire per Pietroburgo, e in pieno giorno.

LIPUTIN - Nessuno afferma che sia lui l'assassino di sua moglie!

PËTR - Chi accusate allora? Chi? Sarebbe meglio, piuttosto, che leggeste questa lettera anonima di Lebjàdkin a von Lembke. Ve la mostro, tanto per informazione, e proprio perché vi siete commossi per la sua morte. Affinché possiate rendervi conto che un qualsiasi Fed'ka ci ha liberati, e per puro caso, da un uomo pericoloso. Ecco cosa significa, a volte il destino... (Legge) «Vostra ec-cellenza! Tale è infatti il vostro grado. Con la presente vi informo di un attentato alla vita dei generali e della patria; poiché si mira direttamente a questo. lo stesso ho fatto propaganda ininterrottamente per molti anni. C'è anche l'empietà. Si prepara una rivolta, e ci sono alcune migliaia di manifestini, dietro a ciascuno correranno cento persone, con la lingua fuori, se prima non sa-ranno sequestrati dall'autorità, perché sono state promesse molte ricompense e il popolo è stupido, e poi c'è la vodka. Il popolo, ritenendolo colpevole, manda in rovina l'uno e l'altro e, temendo entrambe le parti, si pente di cose a cui non ha preso parte, perché queste sono le circostanze per me. Se volete che sia fatta una denuncia per la salvezza della patria, delle chiese e delle icone, io posso farla. Ma a patto che dalla terza sezione mi mandino il perdono per telegrafo immediatamente, a me solo, e gli altri paghino pure. Ogni sera, mettete alle sette sulla finestrella del portiere una candela come segnale. Vedendola, avrò fiducia e verrò a baciare la misericordiosa mano della capitale, ma a patto che ci sia una pensione, altrimenti di che vivrei? Voi non ve ne pentirete perché ve ne verrà un tesoro. Bisogna andare piano, perché se no quelli tirano il collo. Servo di vostra eccellenza, si getta ai vostri piedi il libero pensatore "Incognito"». É tutto. Ora sapete con chi avevamo a che fare. E che io non senta parlare mai più di Lebjàdkin! Ma è giunto il mio momento di porre delle domande. (Duro) Vorrei sapere chi vi ha dato l'ordine d'incendiare la

VOCE - Come? Noi avremmo dato fuoco alla città? Questa è una supposizione da mente malata...

PËTR - (Ostinato) Vi ho riuniti qui, signori, per spiegarvi fino a che punto sia grave il pericolo che vi siete tirati addosso così stupidamente e che minaccia troppe cose oltre a voi

VIRGINSKIJ - Scusate, ma noi avevamo proprio l'intenzione di censurare il dispotismo e lo spirito di diseguaglianza con cui è stata presa, senza il consenso dei membri, una misura così seria come l'incendio dell'oltrefiume.

PËTR - E così voi negate? Io ritengo – a ra-

gione – che il fuoco l'abbiate appiccato voi e solo voi! Ricordate sempre che costituite soltanto un nodo dell'infinita rete che copre la Russia e che siete tenuti ad un'obbedienza cieca nei confronti del centro. Tre di voi... tre di voi, invece, hanno istigato all'incendio gli operai della fabbrica, senza aver ricevuto nessuna istruzione in proposito. (Sicuro) Così è nato l'incendio.

VOCI - Tre di noi? Chi è stato di noi?

PËTR - Tolkacenko! Voi, due giorni fa, alle tre di notte, istigavate Fom'vka Zav'jalov al Non-ti-scordar-di-me.

TOLKACENKO - Che? Gli dissi una parola sottovoce. Ma era ubriaco e lo lasciai subito. Del resto, da una parola non nasce un incen-

dio. E poi come l'avete saputo?

PËTR - Io conosco tutti i vostri passi. Voi sorridete, Liputin? Io so perfino che tre giorni fa avete preso a pizzicotti vostra moglie, nella vostra stanza da letto, prima di coricar-

SIGALEV - Posso constatare un fatto?

PËTR - Constatatelo.

SIGALÈV - (Incerto) Da quanto ho capito, la Russia è coperta da un'infinita rete di nodi... di cellule che si adoperano incessantemente per sminuire l'importanza dell'autorità locale, seminando il dubbio fra il popolo, fomentando il cinismo e gli scandali, la sfiducia nelle istituzioni, esasperando le attese d'un avvenire migliore, e, infine, agendo, al momento stabilito, attraverso l'incendio – mezzo devastatore eccelso – per gettare il paese nella disperazione. Queste sono parole vostre. È questo il vostro programma d'azione, a noi rivelato quale plenipotenziario d'un comitato centrale a noi ignoto...

PËTR - Esatto, solo che voi la fate troppo

lunga.

SIGALEV - Ci avete fatto capire, con ciò, che la rete generale copre tutta la Russia ed è composta d'alcune centinaia di nodi che ad un dato segnale...

PËTR - Che il diavolo vi porti! Anche senza le vostre parole, qui c'è molto da fare!

SIGALEV - Permettete. Sarò breve. Soltanto una domanda: abbiamo già visto gli scandali, il malcontento della gente, la caduta dell'amministrazione ed infine l'incendio. Di che cosa vi lagnate, se questa è appunto la realizzazione del vostro programma? Di che cosa potete incolparci?

PËTŘ - (Furioso) Di arbitrio! Fin che sono qua io, dovete agire soltanto su mio comando. Basta! La denuncia è pronta, e forse domani, o questa notte stessa vi beccheranno tutti. Ecco cosa dovevo dirvi, e la notizia è

certa. Il delatore conosce tutti i segreti della rete. Ecco cos'avete combinato!

LIPUTIN - È certamente Nikolàj Stavrògin! PËTR - Come... Perché Stavrògin? Eh, diavolo... È Satov. Tutti sappiamo che egli ha lavorato, a suo tempo, per la causa; ed è proprio per salvarsi dall'accusa d'essere stato implicato, in passato, che denuncerà tutti. Fino a questo momento ha esitato, e io l'ho risparmiato. Adesso, con l'incendio lo avete fatto decidere.

LIPUTIN - E voi come fate a saperlo?

PÉTR - Per mezzo d'una persona fidata, io posso agire su Satov in modo che, senza sospettare nulla, rimandi la denuncia. Però non posso assicurare per più di ventiquattr'ore... TOLKACENKO - Mandiamolo al diavolo una volta per tutte!

LJAMSIN - Bisognava farlo da un pezzo. LIPUTIN - Ma come si può fare?

PETR - Semplice: Satov ha nelle sue mani

una delle nostre tipografie clandestine. La macchina è sepolta in un luogo ch'egli solo conosce. Basta convocarlo per la consegna, e una volta giunto sul posto, si provvede a liberarsi di lui.

LIPUTIN - Un'altra vicenda del genere... impressionerà un po' troppo gli animi.

PETR - Senza dubbio. E a questo punto, c'è un mezzo straordinario per allontanare i sospetti. Io ho già pronta la soluzione Kirillov. Kirillov è destinato al suicidio – vi spiegherò più avanti questa storia – ed è in attesa d'un mio ordine per uccidersi. Dopo la soluzione del caso Satov, e prima ch'egli si spari, io gli detterò un biglietto in cui si accusa anche della morte di Satov, e tutto è sistemato. A parte che gli si può imputare anche altre cose, ad esempio la responsabilità dei manifestini e magari anche dell'incendio... Vedete un po' se ci sono difficoltà di qualche genere...

SIGALEV - E se ad un tratto cambiasse

idea?

PËTR - Acconsentirà, state tranquilli. Solo che, stando ai patti, devo avvisarlo la vigilia. Invito, quindi, Liputin ad accompagnarmi da Kirillov, ed al ritorno v'informerà egli stesso della verità di quanto vi ho detto. Del resto... Del resto, o accettate la liquidazione di Satov, o dovete ritenere l'associazione sciolta, con tutte le conseguenze che ne conseguiranno, non escluso il séguito della denuncia del traditore... Ma sappiate anche che, per quanto mi riguarda, io non vi temo gran che... Non pensate ch'io sia molto legato a questa cinquina in particolare.

LJAMSIN - Noi siamo decisi.

TOLKACENKO - Altra via d'uscita non c'è. Se, poi, Liputin ci confermerà la decisione di Kirillov, allora...

VIRGINSKIJ - Io sono contrario ad una decisione così sanguinaria, per cui...

PËTR - Per cui...?

VIRGINSKIJ - (Esitante) Per cui...

ERKEL' - Io ritengo che si possa trascurare la propria personale incolumità, ma se può soffrirne la causa comune, allora la difesa della propria incolumità ha senso e s'impone come un dovere.

VIRGINSKIJ - (Rinfrancato) A questo punto, anch'io sono per la causa comune.

PÊTR - Allora, Liputin si farà vivo con ognuno di voi per riferirvi. Non resta altro, se non stabilire l'ora dell'appuntamento con Satov ed il compito specifico riservato ad ognuno.

OTTAVA PUNTATA

AUTORE - Pëtr Stepanovic era fuori di sé. La fuga di Stavrògin lo aveva sbalordito ed annientato. Aveva mentito dicendo che Stavrògin si era incontrato con il vicegovernatore; era invece partito senza vedere nessuno, nemmeno la madre, ed era davvero strano che non lo avessero neppure disturbato (in séguito le autorità furono costrette a render conto su questo punto). Pëtr Stepanovic aveva indagato tutta la giornata, ma per il momento non era venuto a sapere nulla e non era mai stato così pieno d'inquietudine. E poi, come poteva così, di colpo, rinunciare a Stavrògin? Camminava in mezzo al marciapiede, occupandolo tutto, senza rivolgere la minima attenzione a Liputin, che non avendo spazio per stargli accanto, era costretto a correre avanti o restare un passo indietro, oppure per camminargli vicino a

conversare, doveva scendere nel fango della strada. Petr Stepànovic ad un tratto si ricordò di come, poco tempo prima, avesse trotterellato proprio in quel fango per star dietro a Stavrògin che, come egli ora, camminava in mezzo al marciapiedi occupandolo tutto. Gli venne in mente tutta la scena e la rabbia gli troncò il respiro. Giunsero così alla casa di Kirillov.

PETR - Non vi siete sbagliato, Kirillov. So-

no qui per quella cosa. KIRILLOV - Oggi?

PETR - No, no, domani... intorno a quest'ora.

KIRILLOV - D'accordo.

PËTR - Questi continuano a non credere. Non arrabbiatevi se ho portato come me Linutin.

KIRILLOV - Oggi non mi arrabbio, ma do-

mani voglio essere solo.

PÉTR - No, non dovete farlo prima che io sia arrivato, e perciò vi ammazzerete in mia presenza. Ricordate pure che avete promesso di scrivere e firmare tutto ciò che avrei dettato. KIRILLOV - Per me è indifferente. E ora restate per molto?

PËTR - Una mezz'ora. Ho bisogno di vede-

re una persona..

KIRILLOV - Quella persona è in cucina. Mangia e beve. È non sta affatto aspettandovi. Anzi, sarebbe già sparita, se non avesse trovato da bere. A vostro riguardo, dice che siete un gran mascalzone e non vuole più i vostri soldi.

PETR - Ah, ah! Ha paura che io... Ma posso farlo anche adesso se... Dov'è, in cucina avete detto... (Si dirige verso la cucina. Apre una porta. Scende tre gradini di legno) Fed'ka, come mai sei qui e non dove ti avevo detto? Vuoi o non vuoi il passaporto ed i

soldi?

FED'KA - (Sta mangiando. É alticcio)
Aspetta, aspetta, Pëtr Stepanovic. In primo luogo non accetto oboli dai pidocchi come te. Mi avevi promesso, a nome di Nikolaj Stavrògin, un sacco di soldi per ammazzare due innocenti, e adesso io sono venuto a sapere che Stavrògin non c'entra. A questo punto, ti sei messo in testa di farmi andare a Pietroburgo, perché così si dica che vada da chi mi ha ingaggiato. E così tu sei l'assassino principale! Lo sai di cosa sei diventato degno, per il solo fatto che per la tua depravazione hai cessato di credere in Dio, il vero Creatore? Lo sai...

PËTR - Smettila, muso da ubriaco! Profani le icone e poi vieni a predicare Dio!

FED'KA - Io mi sono preso soltanto le perle della Madre ausiliatrice, ma perché sono solo ed orfano, perché sono braccato e non ho nemmeno un rifugio.

PETR - E tu lo sai che potrei non lasciarti fare neanche un passo fuori di qua, e conse-

gnarti alla polizia.

FED'KA - Cosa fai con quella pistola... Fermo... Eccoti questo! Prendi! Toh! Prendi! Ti basta? Addio, farabutto! (Dopo averlo colpito ripetutamente, scappa)

KIRILLOV - (Scendendo di corsa i gradini) Diavolo, guarda come l'ha ridotto. Dell'ac-

qua! Presto!

LIPUTIN - Come va? Come vi sentite? PETR - (Con voce impastata) Avete visto

cosa faceva Fed'ka in cucina? LIPUTIN - Come? Cosa faceva... Beveva

vodka.

PËTR - Ebbene, sappiate che ha bevuto vodka per l'ultima volta. Vi raccomando di ricordarvene per le vostre future meditazioni. Ed ora andate al diavolo! Non ho più bisogno di voi fino a domani.

STACCO

AUTORE - Pëtr oltre a non aver più saputo niente di Nikolàj, aveva avuto, invece, certe informazioni segrete, circa un pericolo imminente che lo minacciava. Doveva sbrigare le faccende cittadine per poter sparire finalmente dalla circolazione. E le notizie erano attendibili, perché tre giorni soltanto dopo il clamoroso assassinio dello studente Satov, era arrivato dalla capitale l'ordine di arrestarlo immediatamente. La comunicazione non era giunta in tempo: Pëtr Stepànovic allora si trovava già sotto altro nome a Pietroburgo... Ma sto andando troppo avanti. Siamo all'ultima visita di Pëtr a Kirillov.

La stanza di Kirillov.

KIRILLOV - Credevo che non sareste venu-

PËTR - Anche se ho tardato, eccomi qua. Vi ho regalato tre ore.

KIRILLOV - Io non voglio da voi nessuna ora in regalo. Tu non puoi regalarmi niente,

stupido! PËTR - Come siete suscettibile... In un momento come questo ci vuole molta calma. Ora vi conviene considerarvi un Cristoforo

Colombo e guardare me come un topo, senza sentirvi offeso dalle mie battute. KIRILLOV - Non voglio considerarti un to-

PETR - Cos'è, un complimento? Però, se parlassimo chiaramente dell'affare? Del biglietto, per esempio...

KIRILLOV - Ho concluso che mi è indifferente. Mi addosserò la storia dei manifesti-

PËTR - Se vi è indifferente, scriverete che voi e Satov avete distribuito i volantini, fra l'altro con l'aiuto di Fed'ka, che si nascondeva nella vostra abitazione... questo è molto importante.

KIRÎLLOV - Satov ? Che c'entra Satov? Non scriverò una parola su Satov!

PËTR - Oramai non potete più fargli del ma-

KIRILLOV - Perché?

PËTR - Voi scriverete che avete litigato con lui, per il suo tradimento, e per la denuncia... questa sera... e che siete la causa della sua morte.

KIRILLOV - È morto!?

PÊTR - Oggi, verso le otto di sera, o meglio, di ieri sera, perché è già passata la mezzanotte.

KIRILLOV - (Grida) L'hai ucciso tu! Ieri lo avevo intuito! Farabutto! Non scriverò che ho ucciso Satov! Anzi, non scriverò niente! Nessun biglietto!

PETR - (Affannato) Che viltà e che sciocchezza! Del resto, lo presentivo. Sappiate che non mi prendete alla sprovvista. Come volete, però. Se potessi costringervi con la forza, vi costringerei. Voi, del resto, siete un mascalzone. ...Allora ci avevate chiesto del denaro promettendo mari e monti... Comunque, non uscirò di qui senza un risultato; assisterò almeno a come vi spaccherete la te-

KIRILLOV - (Sicuro) Voglio che tu esca subito.

PETR - No, questo assolutamente no. Adesso, per rabbia o per viltà, vi salta in mente, magari, di rimandare tutto e di andare a denunciarci, per procurarvi altri soldi; perché quelli pagano... Non preoccupatevi, ho previsto tutto: non me ne andrò prima di avervi fatte saltare le cervella con questa pistola! KIRILLOV - Vuoi proprio vedere il colore

del mio sangue?

PËTR - Non è per rabbia, credete; è perché vorrei essere tranquillo per la causa... Comprendete che vi siete messo in condizione di sapere troppo... No! vi siete impegnato con l'organizzazione, avete dato la parola, avete preso del denaro... questo non potete negarlo... Mi dispiace per Satov, credételo, ma è possibile che...

KIRILLOV - (Grida) Smettila, vigliacco!

Io t'ammazzo!

PËTR - Kirillov, io vi comprendo, anche se non ho mai capito perché volete uccidervi. So soltanto che è per convinzione... per una salda convinzione.

KIRILLOV - Basta. Che ora è?

PÊTR - Le due in punto. (Fra sé, ma ad alta voce) A quanto pare, possiamo ancora metterci d'accordo.

KIRILLOV - Non ho niente da dirti.

PETR - (Insinuante) ...Se vi sparerete, di-

venterete Dio, mi pare, è vero?

KIRILLOV - Sì, diventerò Dio. (Aggressivo) Voi siete un impostore politico, un intrigante; voi volete portarmi alla filosofia, all'entusiasmo, per dissipare la mia collera e ottenere la dichiarazione che sono stato io ad ammazzare Satov... ma tu sei l'ultimo a farmi compagnia; non vorrei separarmi in malo modo...

PÉTR - Credete, Kirillov, io non ho niente contro di voi, anzi, come uomo io ho sem-

KIRILLOV - Tu sei un vigliacco ed uno spirito falso. Ma io sono come te, solo che io mi ucciderò, mentre tu rimani in vita.

PËTR - Intendete dire che io sono così vile da voler restare in vita?

KIRILLOV - Sei una scimmia, annuisci per conquistarmi. Taci, tanto tu non capisci nulla. Se non c'è Dio, io sono Dio!

PËTR - Questo punto non sono mai riuscito a chiarirlo...

KIRILLOV - Se Dio c'è, tutta la volontà è sua, e io non posso sottrarmi alla sua volontà. Ma se non c'è, tutta la volontà è mia e sono costretto ad affermare il libero arbitrio. PËTR - (Fingendo interessamento) Il libero arbitrio... E perché siete costretto ad affermarlo?

KIRILLOV - Perché tutta la volontà è diventata mia (Esaltandosi) lo voglio affermare sùbito il mio libero arbitrio. Sarò il solo, sulla terra, ma lo farò!

PËTR - (Con autorevolezza) Fàtelo. Dovete farlo.

KIRILLOV - Sono obbligato a spararmi, perché l'espressione più piena del mio libero arbitrio è uccidere me stesso.

PËTR - Anche se non è che siete il solo a farlo... Sono in molti a suicidarsi.

KIRILLOV - Senza altro motivo che l'affermazione del libero arbitrio, no. Io sono l'unico! Dio non esiste. Io solo, nella storia universale, per la prima volta non ho avuto bisogno d'inventare Dio. Apprendetelo una volta per sempre!

PETR - Chi deve impararlo? Io?

KIRILLOV - Tutti dovranno saperlo. Non c'è mistero che non si sveli. Lo ha detto lui. Nel giorno in cui c'erano al mondo tre croci, uno dei tre crocefissi credeva al punto che disse all'altro: «oggi sarai con me in paradiso». Finito il giorno, tutti e due morirono, ma non trovarono né il paradiso né la risur-

rezione. Ora colui che parlò fu ingannato, anche egli è unico, dal momento che non c'è stato mai né mai ci sarà più uno come lui. Le leggi del pianeta sono una menzogna ed un diabolico vaudeville. Perché dunque vivere? PETR - E se voi foste davvero Dio? Se fosse finta la menzogna e voi aveste capito che tutta la menzogna veniva dal Dio di prima?

KIRILLOV - Finalmente hai capito! E io sono obbligato a credere che non credo, ed a testimoniare col suicidio la mia libertà. Così facendo io aprirò la porta. E salverò gli altri, tutti! (Con enfasi) Io mi uccido per manifestare la mia ribellione e la mia nuova terribile libertà! Dammi la penna! «Io, Aleksèj Ki-

rillov, dichiaro...» A chi?

PETR - A nessuno e a tutto il mondo! (Detta) «Io... dichiaro... che oggi, ventotto ottobre, verso sera... dopo le sette di sera, ho ucciso lo studente Satov nel parco, per il suo tradimento, e per la sua denuncia relativa ai volantini e l'ergastolano Fed'ka, che ha vissuto e pernottato per dieci giorni nella mia casa. Mi uccido oggi, con la rivoltella, non perché mi penta od abbia paura, ma perché, fin da quando ero all'estero, avevo l'intenzione di mettere fine alla mia vita». Basta

KIRILLOV - Tutto qui? Aspetta, queste sono sciocchezze! Voglio dire con chi ho ucciso. E che c'entra Fed'ka? E l'incendio? Voglio dire tutto e prenderli in giro...

PETR - (Preoccupato) Vi assicuro che va bene così! Date qua, date qua! Così è perfetto! Fate vedere! (Con disappunto) Ma, diavolo, non hai ancora firmato! Perché straluni gli occhi? Su, firmate!

KIRILLOV - Voglio ingiuriarli, voglio ingiuriarli. Ecco la firma, ma voglio ingiuriar-

PËTR - Scrivete sotto: Vive La république, e basta

KIRILLOV - Bravo! Vive la république démocratique, sociale et universelle, ou la mort!... signé de Kiriloff, gentilhomme russe et citoyen du monde civilisé! Ecco a te, miserabile. Non voglio ammazzarmi sotto i tuoi occhi! Stai di qua! (In distanza – nella camera accanto) E non arrischiarti ad entra-

PETR - Sia lode al Demonio! Purché si ammazzi sùbito, perché se cessa l'infatuazione, non lo farà più. Purché si decida sùbito. (Chiama) Kirillov... (Nessuna risposta. Continua, parlando fra sé e sé) Non è ancora il momento. Meglio distrarsi e lasciare che decida da solo... Dunque, adesso cosa bisogna fare? Occorre un po' di tempo per sviarli... Satov nel parco... In città non c'è nessun parco, quindi dovranno arrivarci da soli a quello della villa, degli Skvoresniki. Passerà un bel po' di tempo, poi troveranno il cadavere... Quindi, quello che è scritto è la verità; vuol dire che anche riguardo a Fed'ka, ciò che è scritto è vero. Ma cosa significa Fed'ka? Fed'ka e l'incendio... I Lebjàdkin: vuol dire che tutto è venuto di là... Ai «nostri» neppure ci penseranno! Satov, Kirillov, Fed'ka, Lebjådkin... Ma perché si saranno uccisi l'un l'altro? Ecco un arduo problema! (Cambia tono) Non si sente nessun rumore... Non importa, con questo pezzo di carta in mano, ora potrei pure ucciderlo; nessuno potrebbe pensare che l'abbia ammazzato io. Kirillov... Kirillov... Forte sparo.

STACCO

Alla stazione.

ERKEL' - (Timidamente) Guardate tutti co-

sì apertamente, Pëtr Stepanovic...

PËTR - E perché no? Non debbo ancora nascondermi, Erkel'. Temo soltanto che il Diavolo mi mandi qua Liputin...

ERKEL' - (Deciso) Non sono compagni fi-

PETR - Parlate di Liputin?

ERKEL' - Tutti, Pëtr Stepanovic.

PETR - Nessuno tradirà, state tranquillo. Sono legati l'un l'altro dall'assassinio di ieri. Del resto, chi volete che si accusi pubblicamente, a meno d'aver perduto la ragione. ERKEL' - (Affermativo) Pëtr Stepanovic, essi perderanno la ragione.

PETR - (Ironico) Non avrete piuttosto paura

anche voi, mio caro Erkel'?

ERKEL' - Pëtr Stepànovic, sarebbe meglio che voi non partiste!.

PËTR - Parto solo per qualche giorno; tor-

nerò immediatamente.

ERKEL' - Anche se andaste a Pietroburgo, anche se andaste all'estero, io capirei; io capirei che dovete difendere la vostra persona. Perché voi siete tutto e noi non siamo nulla. Io capirei, Pëtr Stepanovic. Ma essi perderanno la ragione.

Pausa. Rumori di stazione ferroviaria. PETR - Vi ringrazio d'essere venuto, Erkel'. (Fischio di treno) È ora di prendere posto. Sapete, non vorrei che il gruppo locale si disgregasse... Io ve lo affido. Non che abbia paura... Ed anche voi non preoccupatevi per me: ho tante di quelle maglie, nella rete generale, che una più, una meno... Mi dispiacerebbe, comunque... Ma non oseranno, e, del resto, vi lascio con cuore tranquillo: anche se sono dei mostri, non denunceranno, no... (Cambia completamente tono e timbro di voce) Ah hah! Anche voi, oggi? Non sapevo che voi pure prendeste il diretto. Dove

andate, dalla mamma? VIAGGIATORE - No, più lontano. E voi... Aspettate... voi andate a Pietroburgo.

PETR - Come mai lo avete pensato, così, su due piedi?

VIAGGIATORE - (Con tono d'intesa) Eh,

heh, birbante. PËTR - Oh, vado con delle lettere di Julija Michàilovna, e devo vedere due o tre perso-

ne, voi sapete bene quali...

VIAGGIATORE - Ma ditemi un po', in confidenza: si è davvero spaventata la governatrice? (Sottovoce) Ieri, non mi ha nemmeno ricevuto. Credete che abbia paura di qualco-

PETR - (Confidenziale) Vedete, caro amico, io penso - dico: «penso» - che lei tema che alcuni signori, e soprattutto Stavrògin - per non fare nomi - abbia scritto ... Ed a proposito dello stesso Nikolàj... qui c'è tutt'una storia; magari vi racconterò qualcosa in viaggio; quel tanto che mi permetterà la cavalleria... (Accorgendomi di Erkel') Ah, questo è un mio parente, il sottotenente Erkel', del nostro distretto..

VIAGGIATORE - (Distratto) Un futuro generale! (Pausa) ... Ma sapete, Pëtr Stepanovic, chi viaggia con noi, in prima classe? lo spassoso colonnello Berestov, che ha una tenuta vicina alla nostra. Quello che ha sposato una Garina - née de Garine, vous savez? -. È una persona per bene, che ha perfino delle idee, ed è un giocatore accanittismo; anzi, si potrebbe combinare una partitina. Il quarto l'ho già adocchiato; il nostro mercante Pripuchlov, un sacco pieno d'oro; ci diPËTR - Una partita? Mi piace giocare in treno; però sono sistemato in seconda classe.

VIAGGIATORE - Eh, via, non importa! Venite con noi. Vi farò subito trasferire in prima. Il capotreno mi obbedisce. Che avete da portare: una valigia? una coperta?

PETR - Stupendo! Andiamo. (Cambia tono) Allora, Erkel', vi saluto. Ora mi metto qui, con questi amici, a giocare una partitina. ERKEL' - Voi non mi dovete alcuna spiegazione, Pëtr Stepanovic. Io capisco, capisco tutto, Pëtr Stepanovic.

PETR - Beh, allora arrivederci, eh?! (Cambia tono, rispondendo al Viaggiatore) Ven-

go, vengo. Il treno parte.

NONA PUNTATA

La lunga strada di Stepàn Trofimovic. STEPAN - (Ridda di pensieri espressi) Vive la grande route, e poi sia quel che Dio vuole. Lise, Lise... Ma se con lei c'è Maurice, quello strano Maurice, io, Stepàn Trofimovic Verchovenskij, non devo più preoccuparmi. Ne ho a sufficienza delle mie... Ma che cos'è questo strano incendio di cui s'è parlato? e chi è stato ucciso? ... Fed'ka... Io l'ho giocato a carte... Fed'ka diventato brigante... Se fosse dietro al cespuglio, se mi affrontasse, io gli direi schiettamente che sono colpevole, ma che ho sofferto per quindici anni - sono ormai quindici anni -; oh, quanto ho sofferto... E gli porgerei il mio portamonete... J'ai en tout quarante roubles; il prendra les roubles et il me tirera tout de même. È certo che incasserà i rubli e poi mi sparerà. E nessun testimone lo vedrà...

AUTORE - Sono convinto che Stepan Trofimovic avesse una grande paura, vedendo avvicinarsi l'ora della sua folle impresa. Sono convinto che egli avesse sofferto molto per questa paura, specialmente la notte della vigilia, quella notte orribile. Nastas' ja, la sua governante, raccontò poi ch'era andato a riposare tardi ed aveva dormito. Ma questo non dimostra niente; si dice che i condannati a morte dormano bene anche alla vigilia dell'esecuzione. Nonostante fosse uscito quand'era già chiaro, cosa che rianima sempre le persone nervose, io sono convinto che prima d'allora non avrebbe potuto immaginarsi senza terrore solo su una strada maestra ed in simili condizioni. Ma ora c'era qualcosa che lo inorgogliva tutto. Oh, avrebbe potuto accettare le lussuose condizioni di Varvàra Petròvna e restare nelle sue grazie «come un semplice parassita». Ma egli non aveva accettato quella grazia e non era rimasto. Ed ecco che egli ora la lascia e «innalza la bandiera della grande idea» e va a morire sulla strada maestra!

STEPAN - La strada maestra è qualcosa di lungo lungo, di cui non si vede la fine, come il sogno umano. Nella strada maestra si nasconde un'idea; ma nel foglio di viaggio c'è la fine dell'idea... Vive la grande route, e poi si quel che Dio vuole. Grâce à Dieu, sta arrivando qualcuno. Grâce à Dieu, un carro, che va a passo d'uomo. Cela commence à être rassurant. (Il carro passa) Se mi offrissero un passaggio, potrei anche accettare. I contadini hanno buon cuore.

CONTADINA - (Ad alta voce) Voi chi sie-

te? se non è scortese chiederlo?

STEPAN - Voi... voi vi rivolgete a me? CONTADINO - (Sottovoce) Dev'essere un

STEPAN - No, non sono un mercante. Io... io... Moi c'est autre chose. Sono un precet-

CONTADINA - Dev'essere un signore. Se non vi offendete, magari possiamo portarvi

da qualche parte.

STEPAN - Sì, sono stanco; ma come faccio ad arrampicarmi fin lassù? Sentite, fermatevi e fatemi salire, vi comprerò una bottiglia di vino.

CONTADINA - Dateci mezzo rublo, signore, la strada è lunga fino a Chàtovo. Ma voi dove dovete andare? E se siete un maestro, cosa andate a fare a Chàtovo?

STEPAN - Oh, io vado più lontano... C'est à dire, vado da un mercante.

CONTADINO - Allora a Spasov.

STEPAN - Certo. Del resto, per me fa lo

DISSOLVENZA SUL PASSO DEL CAVALLO

CONTADINA - Ecco l'isba, signore. Vi

eravate addormentato, signore.

STEPAN - (Svegliandosi) Io addormentato? Dove siamo? All'isba, avete detto? Ah, sì! Beh, non ha alcuna importanza... Dimenticavo il mezzo rublo...

CONTADINO - Faremo i conti dentro, vi

STEPAN - Dentro? Io dentro un'isba di paese?! Ma non ho altra scelta. (Con decisione) Lo ha voluto lei! Elle l'a voulu.

STACCO

All'interno dell'Isba.

STEPAN - Frittelle? C'est charmant! E se con le frittelle si potesse avere un doigt d'eau de vie? Ma solamente un dito.

CAMERIERA - Desiderate, forse, un po' di vodka, signore?

STEPAN - Esattamente, un goccetto, un tout petit rien...

CAMERIERA - Allora per cinque copeche. STEPAN - Per cinque... Sì, un tout petit

DISSOLVENZA

Rumori e voci all'interno dell'isba

STEPÀN - (Alticcio) Volete gradire un bicchierino di vodka, ma chère compagna di viaggio? No? Non si può rifiutare una sorsata di questo nettare! Oh, bene! Così! Salute! CONTADINA - Grazie... professore.

STEPAN - E voi, gentille dame, non volete accettare un sorso soltanto, un tout petit rien di vodka?

VENDITRICE DI LIBRI - Grazie, signore, io non bevo alcool. Grazie davvero. Grazie... Forse voi volete comprare... Io vendo il Vangelo.

STEPAN - Oh, sì, conosco questo capolavoro: c'est l'Evangile...E voi siete una venditrice di libri. L'ho letto varie volte... Mezzo

rublo?

VENDITRICE - Soltanto trentacinque copeche, signore.

STEPAN - È tanto tempo che volevo rileggerlo... Trent'anni almeno... Ma sette anni fa ho letto... sì, sono circa sette anni... La Vie de Jésus del Renan. Certo quest'è un'altra cosa... e forse voi non conoscete neppure quell'autore. Tenete il danaro, il vil danaro in cambio d'una cosa così preziosa qual è un libro... Gradite un po' di tè, madame? Qui,

vertiremo.

del tè pour la dame!

DISSOLVENZA

VENDITRICE - Grazie, grazie molte.

DISSOLVENZA

VENDITRICE - No, grazie, grazie molte.

DISSOLVENZA

VENDITRICE - No. grazie.

DISSOLVENZA

STEPAN - Mio Dio, forse non mi sento bene. (Fra sé) Mi piace la venditrice di libri. È una vera signora, una signora, anche se beve il tè dal piattino e mette gli zuccherini in bocca, alla maniera dei contadini. Mi piace come fa. Forse, vivendo in mezzo a loro, le conviene adattarsi... Ma è una vera signora.

DISSOLVENZA

STEPAN - Je suis malade, tout à fait, mais ce n'est pas trop mauvais d'être malade... Si sta meno male, quando si ha accanto un an-gelo come voi. Non so se mi comprendete, chère dame... Vi vedo così giovane... Vous n'avez pas trente ans...

VENDITRICE - Trentaquattro.

STEPAN - Come? Voi capite così bene il francese?

VENDITRICE - Un po'; ho passato quattro anni in una casa nobile e lì ho imparato qualcosa dai bambini...

STEPÀN - Interessante, Allora, parlatemi di voi... Je vous en prie.

IN DISSOLVENZA DISCONTINUA.

Il discorso va e viene, così com'è recepito da

Stepan.

VENDITRICE - Il mio nome è Sof'ja Matvèevna Ulitina... Ho una sorella vedova... Sì, sono vedova anch'io... Mio marito era sergente maggiore, poi fu promosso sottotenente per meriti di servizio... È morto a Sebastopoli, combattendo nella disastrosa guerra di Crimea... Così, rimasi vedova a diciott'anni... A diciott'anni soltanto, mi feci suora... Ma mi pesava la vita del monastero... Allora ho vissuto per parecchi anni un po' qua e un po' là, facendo servizi nella case nobili... Da un po' di tempo, vado in giro a vendere il Vangelo... Sì, aspettavo una signora, una proprietaria, Nadezda Egòrovna Svetlicyna, magari la conoscete? Mi aveva detto d'aspettarla qui, a Chàtovo, promettendomi che m'avrebbe condotta con sé a Spasov... Cosa farò adesso? Non ce la farò ad andare a Spasov!

STEPAN - A Spasov dite? Ma posso condurvi io a Spasov, ma chère et nouvelle

amie. Andiamo a Spasov.

VENDITRICE - Ma voi, signore, dovete an-

dare a Spasov?

STEPÀN - Vi accompagnerò con grandissimo piacere. (A voce alta) Chi mi fissa una carrozza per andare a Spasov?

STACCO

In carrozza verso Spasov.

STEPAN - Vedete, amica mia, voi mi permettete di ritenermi vostro amico, n'est-ce pas? Vedete, io... j'aime le peuple, c'est in-



dispensable, ma mi sembra di non averlo mai guardato da vicino... il popolo... Stasie, la mia governante, veniva essa pure dal popolo, è certo... Mais le vrai peuple, quello vero, mi sembra, non so bene... quello che abbiamo lasciato all'isba, per esempio; mi è sembrato che non fosse interessato a nient'altro, che a sapere dove sono diretto...

Non so... Mais j'aime le peuple... VENDITRICE - Forse non state troppo be-

ne, signore?

STEPAN - Non mi avete capito, chère et incomparable amie. Ma forse avete intuito voi avete delle doti rare d'intuizione - che mi sembra quasi d'essere felice, e la colpa è vostra. So che la felicità non mi conviene, perché mi spinge a perdonare tutti i miei ne-

VENDITRICE - Ma è una cosa bellissima,

signore

STEPAN - Non sempre! Vedete, chère innocente, l'Evangelo, voyez-vous, ormai lo predicheremo insieme, ed io venderò con piacere i vostri bei libri. Il popolo è religioso, c'est admis, ma non conosce ancora l'Evangelo... Io, io glielo esporrò, poiché nell'esposizione orale si possono correggere gli errori di questo splendido libro... Oh, permettetemi di non separarmi da voi! Perché vedete, chère et incomparable, per me una donna è tutto! A proposito, io ho con me quaranta rubli, et voilà cet argent, prendetelo, prendetelo, io lo perderò, oppure me lo ruberanno e... Mi pare d'aver sonno, anzi, mi gira un po' la testa. Oh, il mio angelo, con che cosa mi state coprendo?

VENDITRICE - Avete probabilmente la febbre; vi sto coprendo con la mia coperta,

signore... Ma per il denaro vorrei... STEPÀN - Oh, non parliamo più. Io sento il vostro sguardo, e mi meraviglio delle vostre maniere... Voi siete un'anima semplice, dite sempre «signore», e bevete il té versandolo nel piattino e... quell'orribile zuccherino che sciogliete in bocca... Ma c'è qualcosa di delizioso nei vostri lineamenti... Oh, non arrossite e non abbiate paura di me come uomo. Oh, come mi gira la testa...

VENDITRICE - Riposate, signore, riposa-

DISSOLVENZA SUL PASSO DEL CAVALLO

La carrozza si ferma. Una pendola. VENDITRICE - Eccoci al riparo, eccovi in una stanza silenziosa, tutta per voi. Io vi resto accanto, seduta qui accanto. Riposate, signore, riposate...

STEPÀN - Ascoltate, Sof'ja... Io vi voglio raccontare la mia vita... Vi voglio dire di quando con il petto fresco, correvo per i campi...

VENDITRICE - Riposate, Stepan Trofimo-

STEPAN - (Assonnato) Ah, voi sapete il mio nome, amica mia mon enfant, cara, cara... Vous êtes noble comme une marquise, sì, come una marchesa...

DISSOLVENZA

STEPAN - (In delirio) Nessuno mai - mai! ha potuto conoscere Stepan Trofimovic. E nemmeno lei, che entusiasmava Pietroburgo e... altre numerose capitali europee; e suo marito, morto a Sebastopoli - come il vostro sposo-certo, colpito, sì, da una pallottola, ma unicamente perché si era sentito indegno di lei ed aveva voluto cederla al proprio rivale, cioè a me, Stepan Trofimovic. Ma non turbatevi, mia dolce amica! Era qualche cosa di superiore, qualcosa di così delicato, che non ce lo siamo mai confessato in tutta la vita... Voi siete la mia salvatrice... (Singhiozza) Siete voi! E io sono soltanto un mascalzone! Oh, tutta la vita sono stato un disonesto. Buono soltanto a raccontar menzogne, per vanagloria, per lusso, per ozio... Tutte, tutte menzogne, dalla prima all'ultima parola. E Lise, oh Lise! Quando l'ho in-contrata per la strada... Era in una situazione così orribile e... di sicuro c'era stata una disgrazia, ma io non le ho chiesto sue notizie. Pensavo solo a me stesso! Oh, che cosa le sarà successo? Sapete, amica mia, cosa ne è stato? Ditemi cosa le è successo, ve ne scon-giuro! ...E lei? Lei! Ah, io non ti tradirò mai, mai, mia diletta. E noi due, oh Sof ja, noi ci avvicineremo al suo portone... ogni giorno davanti al suo portone, quando sale in carrorzza per la passeggiata del mattino... Sì, e la guarderemo in silenzio. Perché io voglio, io voglio che ella mi colpisca sull'altra guancia. Io lo desidero ardentemente! Le porgerò l'altra guancia, commme dans votre livre! Ora capisco cosa vuol dire porgere l'altra... l'altra «gota»!

VENDITRICE - Stepan Trofimovic... Come vi sentite? Se mandassi qualcuno al capoluogo, in cerca d'un medico? Sarei più tranquilla, e lo sareste anche voi...

STEPAN - O ma bienaimée, non preoccupatevi. Noi siamo nelle mani di Dio. Fatemi sentire la sua voce; aprite il libro a caso e leggetemi ciò che vi compare... La sua vo-ce... Aprite, a caso... Anzi, apro io... Ecco. Leggete, mia cara anima.

VENDITRICE - (Legge) «E all'angelo della chiesa di Laodicèa scrivi...

STEPÀN - Questo cosa vuol dire?! Da dove leggete?

VENDITRICE - Dall'Apocalisse.

STEPAN - Oh, je m'en souviens, oui. L'Apocalypse. Leggete. Lisez, lisez! VENDITRICE - (Irreale) E all'Angelo del-

la Chiesa di Laodicèa scrivi: queste cose dice l'Amen, il testimone fedele e verace, il principio della creazione di Dio; io conosco le sue opere; tu non sei né freddo né fervente: oh fossi tu freddo o fervente! Ma poiché sei tiepido – né freddo né fervente –, io ti vo-miterò dalla mia bocca. Poiché dici: io sono ricco, e mi sono arricchito e non ho bisogno di niente, ebbene tu ignori di essere infelice fra tutti, e miserabile e povero e cieco e nu-do... (Apocalisse 3, 14-17)

STEPAN - Questo... Anche questo è nel vo-

stro libro! Io non ho mai conosciuto questo passo meraviglioso!

Il rumore di una carrozza che si ferma. Trambusto. Bussano alla porta. Una voce affannata si fa sentire.

CAMERIERA - Una signora sta per venire qui. Una signora su tutte le furie...

VOCE DI VARVARA - Ebbene, dov'è?

DECIMA PUNTATA

Una Stanza a Spasov.

VARVÀRA - (La voce s'avvicina; il tono è imperioso) Ebbene, dov'è, dov'è? Ah, sei tu la svergognata?! Lo indovino dalla tua faccia! Fuori di qua! Che di lei non resti neanche l'odore in questa casa! Fuori di qua, canaglia! Ti prego, padrona, di non far entrare nessuno, finché sono qua io. Sono la generalessa Stavrògina e prendo in affitto tutta la casa (Spinge una sedia) Dasa, esci un po', stai con i padroni. Che cos'è tutta questa curiosità? E chiudi meglio la porta dietro di te. (Con rabbiosa ironia) Ebbene, come state, Stepan Trofimovic? Avete fatto una bella passeggiata?

STEPAN - (Balbetta) Chère... Come siete giunta fin qui? Chère, ho lasciato la città, per conoscere la vera vita russa... Da ora in avanti Je prêcherai l'Evangile... predicherò l'Evangelo.

VARVARA - Oh, uomo vile e ingrato!

STEPAN - Chère.

VARVARA - Chi è «quella»?

STEPAN - Un angelo. Un ange... Tutta la notte... è stata con me. Non gridate! Non spaventatela.

VARVARA - Non vi bastava dunque disonorarmi, avete anche avuto una relazione... Vecchio spudorato libertino!

STEPAN - Oh, non sgridatela, non spaventatela, chère, chère... (S'interrompe) Sto

VARVARA - (Grida spaventata) Dell'acqua, dell'acqua! Sùbito, sùbito un dottore! Andate a prendere il dottor Saltzfish! Presto, una carrozza. Ah, Dio mio! padrona, padrona, madre mia, vien qua tu, almeno! Fai tornare quella là. Aspetta, Stepàn Trofimovic! aspetta, caro. Ecco, lei tornerà e...

STEPAN - (Balbetta) Chèrie, chèrie... VARVÀRA - Mmm... (Stringe i denti, evo-

cativamente)

STEPAN - Je vous aimais... Je vous aimais toute ma vie... vingt ans! Je vous aimais...

VARVARA - (Sussurro rabbioso) Uomo meschino, vuoto, eternamente vuoto... Vuoto! meschino! Cosa continui a dire J'aimais, j'aimais... (Si riprende) Sono una stupida... Sono passati vent'anni... Non si può più tornare indietro... (Affannata) Mio Dio, fate qualcosa; portategli qualcosa da mangiare; cosa mangiate? cosa mangia?

STEPAN - Voglio dormire un'ora. Un'ora soltanto... E poi portate del brodo, e del tè... Du bouillon, du thé... Enfin, je suis si heureux... (Si addormenta) Ah, come sono feli-

STACCO

VARVARA - (Tono falsamente confidenziale) Ora, mia cara, raccontami tutto per bene. Siediti qui accanto a me... Allora?

VENDITRICE - Ho conosciuto Il signore... Stepan Trofimovic...

VARVARA - Aspetta! ti avverto che se

m'inganni o se mi nascondi qualcosa, saprò ritrovarti anche in capo al mondo! Allora? VENDITRICE - Ho incontrato Stepan

Trofimovic a Chàtovo...

VARVÀRA - Aspetta... Prima di tutto, che razza d'uccello sei? da dove vieni? Parla... Perché sei così spaventata? Perché guardi per terra? Continua.

AUTORE - La venditrice di vangeli bene o male, nel modo più breve possibile le raccontò la storia della propria vita, partendo dalla battaglia di Sebastopoli. Varvàra l'ascoltava in silenzio, tenendosi dritta sulla sedia, guardando la narratrice negli occhi, con uno sguardo severo e insistente. Raccontò dell'incontro, dei libri, di come Stepan - già del tutto malato -, continuasse a raccontare la storia della sua vita, partendo dall'inizio. Di come erano partiti...

VARVARA - Su, racconta prima di tutto della sua vita... Cosa ti ha raccontato?

VENDITRICE - (Quasi piangendo) Non ricordo quasi niente, perché non ho capito... Lui con la febbre...

VARVÀRA - È una bugia! Non farmi arrabbiare. Non è possibile che tu non abbia capito niente.

VENDITRICE - Ha raccontato d'una nobile signora dai capelli neri...

VARVARA - Io sono bionda; è inutile che

tu mi stia a guardare. Avanti! VENDITRICE - Una gran dama innamoratissima di lui, per tutta la vita - venti lunghi anni -, ma non aveva mai osato dichiararsi e

si vergognava, perché era troppo grassa...

VARVARA - ...Imbecille! VENDITRICE - Qui non so raccontare null'altro per bene, perché avevo una grande soggezione e non riuscivo a capire; perché lui è un uomo così intelligente.

VARVARA - Della sua intelligenza, una gallina come te non può giudicare. Piuttosto, dimmi: ti ha chiesto di sposarlo?

VENDITRICE - Quasi così, signora. Ma io non l'ho preso sul serio, perché aveva la feb-

VARVARA - Come ti chiami? Nome e patronimico.

VENDITRICE - Sof'ja Matvèevna.

VARVARA- Ebbene, sappi, Sof'ja Matvèevna, che quello è l'omuncolo più cattivo e più vuoto che ci sia al mondo. Guardatemi! Io sarei la donna che gli ha rovinato la vita. (Con voce velata) Mi credi una tiranna, un'egoista? Guardami! Rispon-

VENDITRICE - No, signora. Voi stessa

VARVARA - Beh, siediti, siediti, non avere paura. Io penso che tu abbia un cuore puro. VENDITRICE - Oh, signora, voi siete buo-

VARVARA - Peccato che tu sia una sciocca. Troppo sciocca per la tua età. Bene, cara, mi occuperò di te. Abiterai intanto qui, nei dintorni; ti affitterò una stanza e riceverai da me il vitto e il resto... Fino a quando non ti chiamerò a casa mia.

VENDITRICE - (Spaventata) Sì, signora, sicuro... ma io - vedete - devo partire... Io ho

degli impegni...

VARVARA - Non hai dove andare con tanta fretta: i tuoi libri li compro io, tutti, e tu resti qui. Niente scuse e taci. Del resto, se io non fossi arrivata, tu non lo avresti lasciato,

VENDITRICE - (Sottovoce, ma con fermezza) No, non lo avrei lasciato per nulla al mondo.

DISSOLVENZA

AUTORE - Il dottor Salzfish arrivò a notte inoltrata. Esaminò il malato... Disse che forse non c'era più alcuna speranza...

VARVARA - Stepan Trofimovic, bisogna prevedere tutto. Ho mandato a chiamare il prete. Voi siete obbligato a fare il vostro dovere... Ora non è il momento di fare monellerie. Avete fatto abbastanza lo sciocco.

STEPAN - Ma... sono davvero così malato? (I presenti piangono sommessamente) Mes amis, mi meraviglio che voi... voi vi diate tanto da fare. Domani probabilmente mi alzerò... e noi... partiremo. Oh, toute cette cérémonie... a cui - s'intende - rendo il dovuto omaggio... è stata... VARVARA - Vi prego, padre, di rimanere

accanto al malato... È un uomo tale... che fra mezz'ora bisognerà confessarlo di nuovo!

Ecco che uomo è!

STEPAN - Amici miei, Dio mi è necessario, se non altro perché è l'unico essere che si possa amare in eterno... La mia immortalità è indispensabile perché Dio non vorrà commettere un'ingiustizia e spegnere tutto il fuoco dell'amore verso di lui, accesosi nel mio cuore. E che cos'è più prezioso dell'amore? L'amore è superiore all'esistenza, e com'è possibile che l'esistenza non gli sia sottomessa? Se ho cominciato ad amarlo e mi sono rallegrato del mio amore com'è possibile ch'egli spenga me e la gioia e ci trasformi in nulla? Se Dio esiste, allora anch'io sono immortale! (Animandosi via via) Amica mia... Amica mia, quando ho capito «porgere l'altra guancia», io... sùbito ho capito anche qualcos' altro... Io vorrei... Del resto, domani... domani partiremo tutti... Oh, come vorrei vivere un'altra volta! (Con inattesa energia) Ogni minuto, ogni attimo di vita devono essere una beatitudine per l'uomo... devono. Lo devono assolutamente! È un dovere dell'uomo fare in modo che sia così; è la sua legge, segreta ma senza dubbio esistente... Oh, come vorrei vedere Petrusa... e tutti loro. Per l'uomo è più necessario della propria felicità sapere - e ad ogni momento credere - che esiste da qualche parte una felicità perfetta e tranquilla, per tutti e per tutto... Tutta la legge dell'esistenza umana sta solo nel fatto che l'uomo possa sempre inchinarsi davanti all'infinitamente grande. L'infinito e l'immenso è altrettanto indispensabile all'uomo tanto quanto questo piccolo pianeta ch'egli abi-

AUTORE - Stepan Trofimovic morì tre giorni dopo, senza riprendere più conoscenza. Si spense dolcemente, come una candela che ha finito di ardere. Varvàra, dopo avere fatto eseguire sul posto il servizio funebre, trasportò la salma del suo povero amico agli Skvoresniki. Ella fece ritorno alla propria casa in compagnia di Sof'ja, la venditrice di vangeli. Ritroveremo Varvàra Petròvna fra poco, per la conclusione della nostra storia. Occupiamoci un momento delle vicende che abbiamo lasciato in sospeso. Va detto che tutti i misfatti e i delitti furono scoperti con una straordinaria rapidità, assai più velocemente di quanto avesse supposto Pëtr Stepànovic. L'orribile morte di Liza, l'uccisione della moglie di Nikolàj, l'incendio doloso, il ballo delle governanti, la dissolvenza della cerchia di Julija, confermarono l'esistenza d'una società segreta di assassini, di rivoluzionari incendiari, di ribelli. Perfino la

scomparsa di Stepàn fu considerata un enigma da imputare a loro. Le autorità furono invece fuorviate dalla lettera di Kirillov: credettero quindi nell'assassinio di Satov e nel suicidio del supporto omicida. Questo fino al ritrovamento del corpo nello stagno. A questo punto, fu chiaro che il delitto non poteva essere stato compiuto da un solo uomo. Qualcuno, infine, confessò i moventi politici di quanto era avvenuto. I delitti passarono, allora, in secondo piano e si fissò l'attenzione su Pëtr e sulla società segreta, istituita, come dovette rivelare Ljamsin alla polizia... VOCE DI LJAMSIN - ...Per scuotere sistematicamente le basi, per dissolvere sistematicamente la società e tutti i principi, per scoraggiare tutti i cittadini e creare lo scompiglio, innalzando la bandiera della rivolta con l'appoggio delle «cinquine», che intanto avrebbero agito, fatto dei proseliti, cercato tutti i modi per rendere l'azione efficace.. VOCE - (Seccamente) Quante cosiddette

«cinquine» sono attive nello stato? VOCE DI LJAMSIN - Una rete infinita che copre tutta la Russia.

VÔCE - ... E per quanto riguarda la governatrice Julija Michajlovna..

VOCE DI LJAMSIN - Oh, lei è innocente:

l'hanno sempre raggirata.

VOCE - ...E Nikolaj Vsevolodovic...

VOCE DI LJAMSIN - La morte dei Lebjàdkin fu voluta unicamente da Pëtr Stepanovic, con l'intento di implicare nel delitto Nikolàj Vsèvolodovic e legarlo a sé... AUTORE - Nikolàj, come si sa, era partito per Pietroburgo. Nessuno aveva più saputo niente di lui, ma una lunga lettera giunse al suo cameriere: «A Aleksėj Egòric, con preghiera di consegnarla a Dar'ja Pàvlovna». La lettera era scritta con i tipici errori di stile del damerino russo che, ad onta di tutta la sua educazione europea, non era riuscito ad imparare a fondo le regole della lingua ma-

dre. La lettera diceva testualmente... VARVÀRA - Cara Dar'ja Pàvlovna, una volta volevate venire a farmi da infermiera e mi avevate fatto promettere di mandarvi a chiamare quando sarebbe stato necessario. Io parto fra due giorni e non tornerò più. Volete venire con me? L'anno scorso, ho preso la cittadinanza del cantone svizzero di Uri, e nessuno lo sa. Ho già comprato una casetta. Il luogo è opprimente: è una gola; i monti limitano lo sguardo ed il pensiero. Ho scelto Uri perché mi piaceva la casetta; ma se non vi sarà gradita la rivenderò e ci sistemeremo altrove. Non sto bene, ma spero che l'aria del posto mi libererà dalle allucinazioni. Questo fisicamente; moralmente voi sapete tutto, ma proprio tutto? Io vi ho raccontato molte cose della mia vita, ma non tutto. Nemmeno a voi «tutto»! A proposito, confermo che in coscienza sono colpevole della morte di mia moglie. Sono colpevole anche di fronte a Lizaveta Nikolàevna... È meglio che non veniate. Il fatto che io vi chiami presso di me è di una terribile bassezza. Perché dovreste sotterrare la vostra vita con me? D'altra parte voi stessa vi siete definita «infermiera». Dovete anche capire che non ho pietà di voi se vi chiamo, e non vi stimo se vi aspetto. In tutti i casi, ho bisogno di una vostra risposta, perché debbo partire al più presto. Altrimenti me ne andrò via da solo. Non spero niente da Uri, ma non ho nessun legame con la Russia; e se è vero che non mi piaceva viverci, non sono riuscito nemmeno a odiarla. Ho provato ovunque la mia forza. Davanti a voi ho sopportato pubblicamente lo schiaffo di Satov, vostro fratello; così come ho confessato pubblicamente il mio matrimonio. Ma voi avete temuto inutilmente per me: io non potevo essere compagno dei rivoluzionari, dato che non condividevo nessuna delle loro attività di eversione. Amica cara, creatura dolce e generosa, forse voi sognate di darmi tanto amore e di riversare su di me la bellezza della vostra anima. Ma dovete tenere presente che il mio amore è meschino quanto lo sono io, e voi sareste infelice. Il vostro povero fratello mi aveva detto, un giorno, che chi perde i legami con la sua terra perde anche î propri dei, cioè i propri scopi. Tutto si può discutere, ma da me è uscita soltanto la negazione di tutto. Il generoso Kirillov non ha sopportato l'idea e si è sparato, ma credo che fosse generoso perché non era lucido di mente. Io non potrò mai perdere la ragione, né potrò mai credere in un'idea grande come quella. Io non potrò mai, mai spararmi! So che dovrei uccidermi, spazzar via dalla terra me stesso come un ignobile insetto; ma ho paura del suicidio, perché ho paura di mostrarmi generoso. In me non vi potranno mai essere né indignazione, né vergogna, e quindi nemmeno disperazione. Perdonate se scrivo così a lungo. Bastavano anche dieci righe per chiamarvi «come infermiera». Da quando sono partito, vivo cinque stazioni più in là, presso un custode. Lo avevo conosciuto durante una sbornia, cinque anni fa, a Pietroburgo. Che vivo qua non lo sa nessuno. Scrivete a suo nome. Allego l'indirizzo. Nikolàj Stavrògin. (Pausa) Ci vai? (Presupponendo una risposta positiva) Preparati! Andiamo insieme! Tanto, ormai, cosa mi resta da fare? O qui o là, non è lo stesso? Anch'io prenderò la cittadinanza di Uri... Non preoccuparti, non darò fastidio... Bussano ripetutamente alla porta

ALEKSÈJ EGÒROVIC - (Con affanno) Nikolàj Vsèvolodovic è arrivato improvvisamente agli Skvoresniki con il primo treno, in uno stato tale... E non risponde alle domande... Ha attraversato in silenzio tutte le sale e si è chiuso nel suo appartamento... Varvàra Petròvna, ho disobbedito ai suoi or-

dini e sono venuto a riferire!

VARVARA - Andiamo! Non restate lì impalati!

STACCO. DISSOLVENZA SUL PASSO DEI CAVALLI.

Agli Skvoresniki.

Interno. Rumore di passi lentissimi in alternanza con scalpiccii affrettati nelle sale vuote. Voci rimbombanti. Scena rivissuta.

Le voci vanno e vengono.

VOCE DI NIKOLAJ - Ho provato dappertutto la mia forza ... Ma a cosa applicare questa forza, ecco ciò che non ho mai visto, e non vedo neppure ora... Posso sempre, come potevo prima, desiderare di fare un'azione buona, e ne sento piacere; insieme, però, ne desidero anche una cattiva, e ne provo ugualmente piacere... Non accuso nessu-no... Da me non è uscita che la negazione, o forse nemmeno quella... Tutto è sempre scialbo e di poco conto...

VOCE DI TICHON - Vi siete incamminato su una grande strada, su una strada inaudita. Ma sembra che voi odiate già in anticipo tutti coloro che leggeranno la vostra confessione e che li sfidiate a lottare. Se non vi vergognate a confessare il delitto, perché vi ver-

gognate del pentimento? Non vi nasconderò nulla. Mi ha spaventato vedere una grande forza oziosa consumata deliberatamente nell'infamia. (La voce va e viene) Quanto al delitto in sé, molti peccano allo stesso modo, ma vivono d'accordo e in pace con la propria coscienza, considerando tali colpe come inevitabili errori di gioventù... Se qualcuno vi perdonasse - non uno di quelli che stimate e temete... - Se uno sconosciuto (un uomo che voi non conoscerete mai) in silenzio, fra sé e sé leggesse la vostra terribile confessione, vi sentireste sollevato da questo pensiero o la cosa vi sarebbe indifferente? Volontariamente o no, peccando, ogni uomo è in qualche modo colpevole dei peccati altrui. Non esiste un peccato individuale. Io sono un grande peccatore, forse più di voi... Davanti a voi c'è un abisso quasi invalicabile... Potreste sopportare con umiltà la compassione generale?

VOCE DI NIKOLAJ - Forse non potrei... Forse non resisterei... non resisterei umil-

mente il loro odio..

VOCE DI TICHON - Non soltanto il loro

VOCE DI NIKOLAJ - Cos'altro ancora? VOCE DI TICHON - (Con sforzo, quasi

sussurrando) Il loro riso.

VOCE DI NIKOLÀJ - Sì, voi conoscete gli uomini. Sapete che io non sopporterò... (Con voce affaticata) Tornerò un'altra volta... io e voi... Apprezzo molto il piacere della conversazione, e l'onore... e i vostri sentimenti... Credetemi, io capisco perché alcuni vi amino tanto. Vi prego di pregare per me Colui che voi amate.

VOCE DI TICHON - Ve ne andate di già? VOCE DI NIKOLÀJ - Che avete? Che ave-

STACCO

VOCI - Le porte del suo appartamento sono aperte. Che sia nel mezzanino? Nel mezzanino non c'è nessuno. Che sia andato lassù? Proviamo lassù. Perché mai mi si sarebbe arrampicato in soffitta?

VARVARA - Fermàtevi qua tutti! Salgo io! (Sale la scala con affanno. Urla.) Ah! VOCE DI NIKOLAJ - (Legge) «Non incol-

pate nessuno; sono stato io».

AUTORE - Sul tavolo accanto c'erano anche un martello, un pezzo di sapone e un grosso chiodo, evidentemente preparato come riserva. Il robusto cordone di seta da cui pendeva Nikolàj Vsèvolodovic Stavrògin era ben insaponato. I medici dell'autopsia esclusero in modo categorico la pazzia.

FINE

Traduzione di Francesca Gori, Garzanti Editore, 1973, 1990, X edizione, aprile 1991. A pag. 122, pagina autografa de «I demoni» di Dostoevskij. A pag. 124, un'immagine del grande scrittore russo. I disegni originali che illustrano il testo sono di Fabio Battistini: a pag. 127, da sinistra a destra, Pëtr Stepänovic e Tichon; a pag. 129, Stepàn Trofimovic e Kirillov; a pag. 131, Lisaveta; a pag. 133, Ignàt Lebjàdkin e Mar'ja Timofeevna; a pag. 135, Fedka e Sof'ja Matvèena; a pag. 137, Nikolàj Stavrògin; a pag. 141, Satov.

CHIESTO IL PARERE DEL GARANTE

L'Editalia, il teatro e la *par condicio*

intervento del Garante dell'Editoria, prof. Giuseppe Santaniello, per verificare l'esistenza della trasparenza e della par condicio nel settore dell'editoria teatrale è stato formalmente richiesto dalle riviste di teatro Sipario e Hystrio-Ricordi.

La richiesta è da mettere in relazione con le inchieste giudiziarie apertasi nei confronti delle attività del Poligrafico dello Stato e di società ad

esso facenti capo, fra cui l'Editalia. Le inchieste aperte dalla Magistratura romana sono state affidate al sostituto procuratore Antonino Vinci e al suo collega Sante Spinaci e scavano negli affari delle società del gruppo pubblico che conia monete, stampa Bot e Cct, pubblica la Gazzetta Ufficiale e produce i biglietti della lotteria. Vinci ha inviato 19 avvisi di garanzia per abuso d'ufficio a fini patrimoniali ai consiglieri di amministrazione dell'Istituto nell'ambito dell'indagine su presunte irregolarità nell'acquisto di Editalia e Editalia Film; Spinaci indaga su un contratto con la Repubblica Ucraina, che nel maggio 1992 ordinò la produzione di milioni di copechi. Il Poligrafico, insomma è nel mirino della magistratura, che dovrà indagare sull'attività di una trentina di società e sulle propaggini estere dell'istituto che ha «filiali» in Svizzera, Germania e in Russia.

L'Editalia edita, gestisce e distribuisce da un anno il mensile di spettacolo Prima Fila, e sui finanziamenti, i costi, l'andamento gestionale e i metodi distributivi le due testate di Sipario e di Hystrio chiedono al Garante di aprire un'indagine.

Della richiesta sono stati informati la Magistratura, la Presidenza del Consiglio, il Dipartimento dello Spettacolo ed enti e organismi teatrali.

Per conoscere, premesso che:

Sempre sull'argomento, i deputati, Lorenzo Strik Lievers, Paolo Vigevano, Marco Taradash, Giuseppe Calderisi ed Elio Vito hanno presentato alla Presidenza del Consiglio l'integrazione seguente: «il 25 novembre 1994, gli interroganti avevano presentato l'interrogazione n. 405567 volta a conoscere le ragioni che avevano indotto l'Editalia, società in cui figura come socio di maggioranza un istituto di natura pubblica come il Poligrafico dello Stato, a pubblicare con l'impiego di grandi mezzi finanziari e con rischi d'impresa elevati un mensile di Spettacolo, Prima Fila, con caratteri manifesti di concorrenza sleale rispetto alle altre pubblicazioni presenti nel settore dell'editoria teatrale, producendo allarme e turbativa nel settore stesso, già in difficoltà. La rivista suddetta ha continuato a svolgere operazioni di concorrenza sleale nei confronti delle altre pubblicazioni analoghe (vantaggi pubblicitari esclusivi; veste lussuosa e massiccia distribuzione garantita senza rapporto con i prezzi di vendita e gli introiti reali, uso disinvolto delle risorse pubbliche della Zecca come l'offerta gratuita di una medaglia del valore di L. 130.000 ai nuovi abbonati), mentre l'Editalia ha esercitato pressioni presso organismi come l'Eti per ottenere posizioni diffusionali di favore.

re posizioni diffusionali di favore.
Di conseguenza, altre testate come Sipario e Hystrio-Ricordi hanno con serio fondamento chiesto l'intervento del Garante per l'Editoria allo scopo di ottenere un chiarimento sulle modalità di finanziamento, sui costi, sull'andamento gestionale sui metodi distributivi del periodico suddetto, nonché sui comportamenti dell'Editoria.

Tenuto conto della denuncia presentato alla magistratura dal consigliere d'amministrazione Roberto Tribuni concernente il poligrafico dello Stato e le società ad esso facenti capo, fra cui l'Editalia; denuncia che ha determinato l'invio di diciannove avvisi di garanzia e l'apertura di una vasta inchiesta giudiziaria, gli interroganti chiedono di sapere che cosa, nel caso specifico sopra ricordato, si intenda fare per avviare un'indagine approfondita sull'operato dell'Editalia attraverso Prima Fila, ripristinare la trasparenza e la par condicio nel settore dell'editoria teatrale e garantire il buon uso delle risorse pubbliche».

Sono state inoltre inviate alle autorità di governo dettagliate e motivate considerazioni sulle modalità che hanno portato il direttore dell'Eti a stipulare con il direttore dell'Editalia la convenzione del 26 gennaio 1995 che assegnava a questa una posizione esorbitante nella gestione delle librerie nei teatri dell'Eti e in altre iniziative editoriali.

EXIT



Rosa Di Lucia: morte crudele

osa Di Lucia non c'è più. Una morte crudele: a soli 44 anni un male incurabile l'ha strappata al teatro. Attrice controcorrente, aveva iniziato il suo percorso artistico nelle cantine romane. E aveva lavorato accanto a Carmelo Bene. Dall'Associazione Beat 72 era poi passata al Teatro di Roma per interpretare Terrore e miseria del Terzo Reich di Brecht e Riccardo III di Shakespeare con il Teatro dell'Aquila. Il suo successo si era consolidato con spettacoli come Questa sera si recita a soggetto di Pirandello. Ma la sua stoffa di protagonista si era affermata con la splendida interpretazione di Crisotemi di Ritsos. Da venticinque anni Rosa calcava le scene, originale e battagliera. Amava interpretare Insulti al pubbli-co di Peter Handke e nel '92 volle rendere omaggio a Dino Buzzati e al suo Deserto dei Tartari. A Milano era di casa al «Franco Parenti»; Andrée Ruth Shammah l'aveva eletta protagonista di I cavalieri di Re Arthur, Pentesilea di Kleist e La soglia magica in cui era affiancata dall'attrice cinese Peng Hui-heng. Proprio dal «Franco Parenti» Rosa Di Lucia doveva congedarsi. Recitò Tentazioni nel convento, opera inedita di Giovanni Testori che l'autore le aveva affidato poco prima di morire. La sua ultima prova. Di lei, qui, parleremo ancora.

Tino Bianchi o la discrezione

scomparso a gennaio Tino Bianchi, attore di lungo corso. Nato in Brasile, Bianchi, che aveva novant'anni, si è spento in un ospedale romano per una polmonite. La sua carriera era iniziata nel 1926 con la compagnia Carini. Il suo nome si era quindi legato ad importanti compagnie: quella della Capodaglio, di Galli-Gandusio, Mcrlini-Cialente-Viarisio, Ruggeri, Benassi, Sem Benelli, Maltagliati. Dal dopoguerra lavorò a lungo con Renzo Ricci. Tra i fondatori del Piccolo Teatro di Milano, Tino Bianchi nel '47 aveva recitato ne L'albergo dei poveri di Gorkij, lo spettacolo inaugurale. Interprete elegante e discreto, diede la sua ultima prova l'anno scorso nel film di Giuseppe Ferrara Segreto di Stato.

Nella foto, Rosa Di Lucia.

MONTEGROTTO: VIA ALLA 8ª EDIZIONE

Il Premio alla Vocazione 1996

Sono aperte le iscrizioni all'VIII Premio alla Vocazione di Montegrotto Terme che si svolgerà nel giugno 1996. Le domande, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di Hystrio, viale Ranzoni 17, 20149 Milano (tel. 02/4870557-40073256) unitamente ad una foto, un breve curriculum, l'attestato di frequenza, la fotocopia di un documento d'identità e l'indicazione del brano teatrale proposto, nonché di un eventuale testo di riserva. Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti che abbiano una tradizione teatrale.

Anche quest'anno il Premio alla Vocazione è aperto a concorrenti da Scuole d'Arte drammatica dei Paesi europei. I candidati hanno facoltà di presentarsi alla prova con un brano nella lingua del Paese d'origine ma debbono dimostrare con una successiva prova, della stessa durata massima di dieci minuti, di sapersi esprimere sulla scena anche nella lingua italiana. La loro ammissione alla selezione è decisa a giudizio della giuria. Anche per le pre-selezioni che si svolgeranno in maggio, riservate esclusivamente a giovani aspiranti attori che pur sprovvisti di diploma di Scuola di Teatro, ritengano di aver compiuto esperienze di palcoscenico o di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, la domanda, accompagnata da un curriculum, da una fotocopia di un documento d'identità, dall'indicazione del brano proposto per l'audizione e del testo di riserva e da una motivazione della richiesta stessa nonché da una fotografia, deve essere inviata alla direzione di Hystrio, viale Ranzoni 17, 20149 Milano. Le domande dovranno pervenire alla redazione di Hystrio entro il 15/5/1996.

La commissione giudicatrice procederà alla convocazione dei prescelti i quali si impegneranno ad interpretare un testo a loro scelta, in lingua italiana o in dialetto.

L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al Concorso è il 1969.

RICORDITEATRO

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 Petrusevskaia 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

Giuseppe Manfridi ELETTRA, L. CENCI, LA SPOSA DI PARIGI

Cesare Lievi FRATELLI, D'ESTATE

Raffaella Battaglini L'OSPITE D'ONORE

Rocco D'Onghia LA CAMERA BIANCA SOPRA IL MERCATO DEI FIORI

Antonio Syxty UNA DANZA DEL CUORE

Edoardo Erba VIZIO DI FAMIGLIA

Cesare Lievi TRA GLI INFINIȚI PUNTI DI UN SEGMENTO, VARIÉTÉ - UN MONOLOGO

Raffaella Battaglini CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE

Julien Green IL NEMICO

Ugo Ronfani L'AUTOMA DI SALISBURGO, UNA VALIGIA DI SABBIA, L'ISOLA DELLA DOTTORESSA MOREAU Di prossima pubblicazione

RICORDI TEATRO

José Sanchis Sinisterra

Valeria e gli uccelli

RICORDI

RI per ascoltare musica d'oggi

NOVITA' 1995



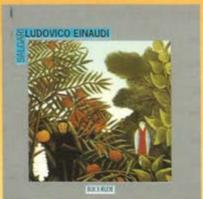
CRMCD 1018



CRMCD 1023



CRMCD 1033 A



CRMCD 1035



CRMCD 1036



CRMCD 1037



CRMCD 1039 (2CD)



CRMCD 1040

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

BRUNO MADERNA CRMCD 1034

GIACOMO MANZONI CRMCD 1038

FABIO VACCHI CRMCD 1041