

IL DRAMMA





IN LIBRERIA

GABRIEL MARCEL, *Teatro*

Con quello di Jean Paul Sartre e Albert Camus, ben noti ai lettori e spettatori italiani, il teatro di Gabriel Marcel completa il panorama della grande drammaturgia esistenzialista francese.

Ignoti nel nostro Paese, i capolavori di Marcel, rivelano un drammaturgo di rara forza espressiva, degno dei maggiori commediografi del Novecento.

Cronache del teatro futurista, a cura di GIOVANNI ANTONUCCI

Frutto di una lunga, difficile ricerca nel terreno inesplorato dei quotidiani e delle riviste specializzate degli anni Dieci e Venti, il volume offre al lettore una documentazione articolata su un capitolo tra i più significativi del teatro italiano del Novecento, ingiustamente ignorato dalla storiografia « ufficiale ». Premio Silvio D'Amico 1975.



ABETE EDIZIONI

Corso Vittorio Emanuele, 39 - ROMA

presenta

LA PIÙ COMPLETA E
AGGIORNATA COLLANA
TEATRALE DELL'EDITORIA
ITALIANA:

L'EVENTO TEATRALE

Direttore: GIOVANNI ANTONUCCI

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

ACHILLE RICCIARDI: **IL TEATRO DEL COLORE**, a cura di SILVANA SINISI.

GIOVANNI MARCHI, ANTONIN ARTAUD E IL TEATRO DELLA CRUDELTÀ'

GIOVANNI ANTONUCCI, LA REGIA TEATRALE IN ITALIA NEGLI ANNI SETTANTA.

MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO,
STORIA DEL TEATRO SIMBOLISTA.
JEAN-MICHEL GARDAIR, PIRANDELLO



MARTIN ESSLIN, *Il Teatro dell'Assurdo*

Finalmente anche in edizione italiana, questo « classico » della moderna saggistica teatrale costituisce il più ampio e aggiornato manuale sulle nuove esperienze del teatro del secondo dopoguerra.

Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Pinter, Albee, Mrozek, Arrabal, Grass sono studiati da Martin Esslin in questo saggio esemplare per ricchezza di informazione.

MENSILE - ANNO CINQUANTUNESIMO - N. 10 - OTTOBRE 1975 - L. 1.800

sommario

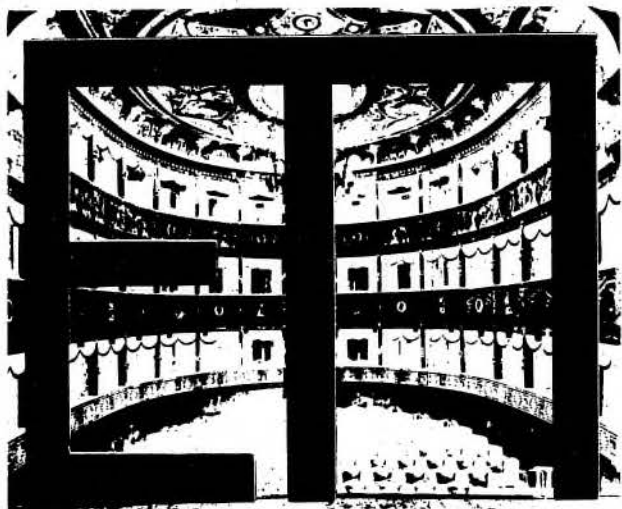
- | | |
|--|------------------------------|
| 3 EVVIVA SPOLETO | Giovanni Antonucci |
| 4 SINJAVSKIJ MALTRATTATO | |
| 5 LA PIOGGIA IRRISPETTOSA | Il Dramma |
| 6 COMMEDIOGRAFI CON IL SAIO | Achille Fiocco |
| 10 LETTERARI RIDOTTI | |
| 11 IL CONFLITTO DEL «TAGLIO» | |
| 18 DIO, IL DIAVOLO E LA VITA D'OGGI | Franco Mannino |
| 20 CATTOLICI IMPAURITI | |
| 21 IL «TU QUOQUE» NON FINISCE MAI | Il Dramma |
| 25 GIULIO CESARE (Riduzione in un tempo
del «Giulio Cesare» di Shakespeare) | Diego Ghiglia e Claudio Siro |
| 39 KITSCH (Due tempi e quindici momenti) | Claudio Siro |
| 59 LA DUSE C'EST MOI | Sandro Paparatti |
| 61 RESTANO I TEMPLI | Cla.Sco. |
| 62 FA FILM PER NATALIA | Marzia Giglioli |
| 65 CHE SAREBBE 'STO PAPPAGALLO? | Paolo Garretto |
| 67 L'ASSASSINO DEL CHIARO DI LUNA | Giovanni Antonucci |
| 71 IL TEATRO A GENOVA | Mario Bagnara |
| 73 IL RADIOTEATRO TRIONFO' CON WELLES | Alberto Perrini |
| 74 I CINQUANTA ANNI DI MONTECENERI | |
| 86 IL GRAFICO DEI MALEDETTI | Valerio Frascchetti |
| 88 NO ALLA RECITA DI FINE D'ANNO | Gennaro Aceto |
| 91 IL «DRAMMA» A TEATRO | |
| 99 LA PAGINA DEI GAD | |

In Copertina: «Damina» di Luigi Melandri.

Foto: Dufoto, International Photo, Anelli.

DIRETTORE RESPONSABILE: MAURIZIO LIVERANI

Direttore Editoriale: Enrico Fulchignoni - Redattore Capo: Enzo Carra - Redazione e Amministrazione: Piazza di Campo Marzio 5 - Tel. 657307 - Roma (00186) - «Romana Teatri» S.r.l. Editrice - Registrato presso il Tribunale di Roma al n. 15230 il 22 ottobre 1973. Un numero L. 1.800. Arretrato L. 2.300. Abbonamento annuo L. 20.000; Estero 25.000 (IVA compresa). Spedizione in abbonamento postale Gruppo III - 70%, C.c.p. n. 1/69881 intestato a «Romana Teatri» s.r.l. Cambio di indirizzi: inviare L. 100 e allegare la fascetta precedente. Non si restituiscono i manoscritti. Pubblicità: «Romana Teatri» S.r.l. Piazza di Campo Marzio, 5 - Tel. 657307. - Concessionario per la distribuzione in Italia e all'Estero: EDI.NA.DIS s.r.l., Via Milano, 70 - Tel. 479205 - Roma - Stampa SAIPEM - Roma-Cassino - Tel. 0776/21805-21720.



ENTE TEATRALE ITALIANO



Elenco dei Teatri gestiti dall'E.T.I.

ANCONA	TEATRO SPERIMENTALE	MASSA	TEATRO GUGLIELMI
AREZZO	TEATRO PETRARCA	ORVIETO	TEATRO MANCINELLI
BELLUNO	TEATRO COMUNALE	OSIMO	TEATRO LA FENICE
BOLOGNA	TEATRO DUSE	PADOVA	TEATRO VERDI
BRESCIA	TEATRO GRANDE	PAVIA	TEATRO FRASCHINI
BRINDISI	TEATRO IMPERO	PERUGIA	TEATRO MORLACCHI
CATANZARO	TEATRO COMUNALE	PISA	TEATRO VERDI
CITTADELLA	TEATRO SOCIALE	RIMINI	TEATRO NOVELLI
COSENZA	TEATRO RENDANO	ROMA	TEATRO DELLE ARTI
CREMONA	TEATRO PONCHIELLI	ROMA	TEATRO QUIRINO
FIRENZE	TEATRO DELLA PERGOLA	ROMA	TEATRO VALLE
FOGGIA	TEATRO ARISTON	ROVIGO	TEATRO SOCIALE
FORLI	TEATRO MAZZINI	SIENA	TEATRO DEI RINNUOVATI
JESI	TEATRO PERGOLES	SULMONA	TEATRO COMUNALE
L'AQUILA	TEATRO COMUNALE	TERNI	TEATRO VERDI
LECCE	TEATRO ARISTON	TREVISO	TEATRO COMUNALE
LUCCA	TEATRO DEL GIGLIO	VENEZIA	TEATRO MALIBRAN
MACERATA	TEATRO L. ROSSI		



IL PIÙ IMPORTANTE CIRCUITO
DI TEATRI IN ITALIA



IL DRAMMA

EVVIVA SPOLETO

CARO DIRETTORE,

« Il Dramma », dimostrando ancora una volta di essere una rivista indipendente in una situazione giornalistica tutt'altro che « pluralistica », ha accolto sulle sue colonne il contributo critico di Piero Sanavio sul Festival di Spoleto, offrendolo al lettore come stimolo ad un dibattito che è ormai maturo. E come tale, credo, esso vada interpretato, senza per questo minimamente impegnare « Il Dramma » su una linea ideologica ed estetica *conformista* che gli è del tutto estranea.

Tuttavia, certe affermazioni e il tono pamphletistico proprie dell'articolo di Sanavio, meritano alcune precisazioni.

Astraendo dall'anti-americanismo in grande auge nel giornalismo italiano di questi tempi e accennando di sfuggita alla gratuità dei giudizi sul teatro di Raffaele Viviani e sulla *Signorina Margherita* di Roberto Athayde, mi pare necessario puntualizzare due elementi sul quale Sanavio ha sentenziato e che non hanno alcun fondamento.

Il primo riguarda le fallimentari scelte estetiche di almeno questi ultimi cinque-sei anni (ma il discorso finisce per riguardare

quelle di tutto l'arco della sua esistenza), il secondo coinvolge il problema del finanziamento del Festival che, secondo Sanavio, « sarebbe pagato al 60% con i soldi dello Stato italiano e che quasi esclusivamente serve da trampolino di lancio per i talenti americani ». Sul primo punto va ricordato che al Festival di Spoleto sono legati la maggior parte degli eventi significativi di questi ultimi quindici anni nel melodramma come nella musica sinfonica e da camera, nel balletto come nel teatro di prosa.

Dalle prestigiose e rivoluzionarie regie d'opera di Luchino Visconti alle felici riscoperte di un repertorio operistico ingiustamente dimenticato (basti pensare, quest'anno, alla scoperta di quella straordinaria operina che è *Le Docteur Miracle* di Bizet), dal costante recupero di musica da camera e di musica sinfonica, da lungo tempo inutilizzata nelle biblioteche specializzate, alla larga, quasi completa presentazione delle forze più vive della danza contemporanea (da Jerome Robbins a Merce Cunningham, da George Balanchine a John Cranko, senza alcuna discriminazione tra avanguardia e tradizione) fino alla rivelazione di alcune delle esperienze decisive del teatro più avanzato (per restare alle ultime edizioni, è facile ricordare spettacoli come *l'Orlando furioso* di Ronconi, la *Medea* di Andrei Serban, *A letter for Queen Victoria* di Bob Wilson), il Festival di Spoleto ha svolto un ruolo essenziale di divulgazione, (ma talvolta anche qualcosa di più) di tutte le tendenze e dei più diversi aspetti dell'arte contemporanea.

SINIAVSKIJ MALTRATTATO

CHE LA NOSTRA Televisione si sia da qualche anno tramutata nei riguardi dei dissidenti sovietici in una specie di sezione distaccata della KGB, l'onnipotente polizia del regime, è un fatto ormai dimostrato in diverse occasioni, e su queste stesse colonne ne abbiamo a lungo riferito. Ma forse mai come in una trasmissione quale Un'ora con Sinjavskij ha dimostrato di poter dare dei punti alla sua casa-madre.

Convinto (giustamente) che contro Sinjavskij lo scontro frontale e la provocazione, usate in altre occasioni, non avrebbero avuto alcuna possibilità di successo, l'autore della trasmissione ha scelto la strada della smitizzazione dell'attività civile di Sinjavskij e della sua stessa statura di artista e di uomo.

Così ha tentato di costruire l'immagine di un innocuo, ingenuo e (s'intende) reazionario poeta, che vive nel suo chiuso mondo fantastico e che perciò non poteva e non può comprendere le fulgide realizzazioni del comunismo. Il tentativo è miseramente fallito. La forza morale di Sinjavskij, la sua dichiarata fede nei veri valori dell'uomo ha infranto tutte le trappole che il suo tartufesco interlocutore gli aveva teso.

E del resto come poteva passare per un innocuo folle l'uomo che ha passato sei anni nell'« arcipelago Gulag » e che ha scritto: « Perché le prigioni sparissero per sempre, in Unione Sovietica ne abbiamo costituite di nuove. Perché cadessero le frontiere tra gli Stati, ci siamo circondati di una muraglia cinese. Perché il lavoro diventasse in avvenire un riposo e un piacere, abbiamo inventato i lavori forzati. Perché non si versasse mai più una goccia di sangue, abbiamo ucciso e ucciso senza sosta » ?

I fatti dimostrano l'infondatezza dell'accusa di Sanavio che un festival del genere (che si è avvalso dell'opera di uomini di spettacolo delle più diverse estrazioni ideologiche e « geografiche ») sia solo servito agli interessi colonialisti degli artisti americani e del Dipartimento di Stato.

D'altra parte, al di là della stessa significatività delle sue scelte, il merito maggiore del festival è stato proprio quello, particolarmente in questi ultimi anni, di aver costituito una rara isola di libertà estetica, e ideologica dove tutte le tendenze hanno avuto la possibilità di confrontarsi e anche di scontrarsi. E non è certo un caso che, dopo la conquista della Biennale veneziana, c'è chi guarda con occhi interessati Spoleto. La possibilità di farne un'altra Biennale è troppo suggestiva per lasciarla cadere, anche se essa dovesse creare qualche attrito con le amministrazioni social-comuniste dell'Umbria che hanno tratto dal Festival rilevanti vantaggi economici.

In questo disegno, rientra il capzioso argomento, tirato in ballo da Sanavio, dei finanziamenti dello Stato italiano, dei quali egli, stranamente, si dimentica di citare la tardività (per moltissimi anni il festival non ha avuto alcun aiuto statale e modestissimi sono stati i contributi locali) e la precarietà. Il recente aumento dell'impegno finanziario dell'Italia nei confronti del festival può essere al massimo considerato un tardivo e ancora modesto contributo finanziario ad una manifestazione che per Spoleto e per tutta l'Umbria ha costituito una vera e propria manna, e non solo sotto il pur preponderante aspetto economico.

Per concludere, il problema del Festival di Spoleto è prima di tutto un problema di libertà e di pluralismo, inteso in un senso del tutto diverso da quello italiano. Se l'Italia ha ancora un avvenire democratico, è necessario difendere le manifestazioni che, al di là della loro stessa validità culturale, privilegiano l'autonomia della ricerca estetica e respingono le facili e convenienti suggestioni del neo-zdanovismo, comunque mascherato.

GIOVANNI ANTONUCCI

LA PIOGGIA IRRISPETTOSA

DOPO IL 15 GIUGNO le esigenze del *PCI* non si contano più, tanto il palato già pregusta nuovi sapori: i festival dell'Unità, supermercati della nuova cultura liofilizzata, sono il fiore all'occhiello sulla tuta « fumo di Londra » del *PCI*.

Le creazioni dei « bravi allo scoperto », spremute da novelli Barnum, inondano così queste ridenti contrade ricolme di celebrità lasciando solo il legno del naufragio al vecchiume in disarmo.

Il *PCI* punta ad Ovest di Gibilterra sulla rotta del prestigio dopo aver imbarcato i « nomi del momento », contattato con i « Barnard che contano » una piccola esibizione « en plain air » a Piazza del Popolo.

Nelle immense sagre rosse cala allora lo spirito di Ronconi, simbolo-santino del *PCI* alla crema di riso, per essere ammirato a distanza o sorvegliato con moderazione, da non consumare troppo in fretta. Ma la mensa non è eguale per tutti: Ronconi-caviale per gli addetti e per i non-addetti un qualsiasi piatto del giorno, illustrato però dalla parolina. « Sì, sì Ronconi è compagno, legato al *PCI* » che trascina nel rinnovamento anche la base buongustaia, ancora nutrita con patetiche spremute d'integrità morale del *vigilantes* che trascina una anziana signora su e giù per Santa Croce per dimostrare che non ha fatto « ...accedere manco la mamma ».

Accedere dove? Alle quattrocento poltroncine bleu che alla « prima » fiorentina « Ronconi-Unità-Utopia » rappresentano l'imbandito aldilà per un aldiquà di transenna, frontiera invalicabile al proprio « destino » di « senza sedia », « senza vista » e « senza udito » e pur sempre spettatore di questo miracoloso evento che è la beatificazione della cultura dalle sponde del *PCI*.

Gli *slogans* « Dentro, dentro... », « Fuori, fuori... », « Tutti in piedi o tutti seduti... »

ritmati da uno scapestrato manipolo di irriducibili realisti si squagliano per un bisbiglio sulla « meritocrazia » e le « buone maniere » di un imbonitore che riporta il silenzio con « ...che figura ci facciamo con le delegazioni straniere, i ministri presenti e il Comitato Centrale?... »

Dentro la cittadella fortificata intanto i castellani s'abbracciano: non c'è solo la crema di tante prime strumentalmente e inutilmente contestate, i pezzi da novanta locali, le famiglie bene insciallate, gli scampagnatori al lusso provuti da Milano e Roma, i Paolo Poli che discettano sul costo dei ventagli, c'è soprattutto l'autorità taglianastri, i padrini e le madrine « di tutto ciò che si brinda ».

Ma Ronconi non ha colpa: dalla sera prima certa stampa « ansiosa » ce lo dà « triste, solo e preoccupato » dopo essersi visto numerare l'edizione di *Utopia* in questo « *Omaggio a Firenze* » la cui dedica era già stata venduta all'Unità.

Qualche provvidenziale goccia di pioggia un'ora prima dello spettacolo solleva Ronconi e il suo svolazzo di rondini dal nervosismo: mentre viene annunciato che « *causa la pioggia lo spettacolo non si farà, già non piove più, ma non fa niente...* »

In una serata quasi serena si torna a parlare « tanto bene » del « compagno Luca » e dei traguardi del *PCI* mentre in un angolo dirigenti locali e clan Ronconi si sparacchiano parole un po' grosse per le clausole contrattuali. « *Guarda che in caso di pioggia, alluvione o frana...* » Gli *snoob* sciamano zelanti a ricordar l'*Utopia* agli amici impossibilitati. « Con tanti cari epitaffi » di cartolina...

Da Firenze, da Milano, da Perugia e prima ancora da Venezia l'*Utopia* viene scacciata dalla pioggia « antistorica »...

IL «TEATRO VALLE» NEL CARNEVALE DI DUE SECOLI FA

COMMEDIOGRAFI CON IL SAIO

 di Achille Fiocco

UN TEATRO nel tempo, le sue trasformazioni attraverso i secoli, gli spettacoli che vi si diedero, sono le facce del suo sviluppo, i vari modi del suo essere, e la storia che se ne trae è anche la storia d'un'arte, è l'arte stessa diventata testimonianza, prova concreta di un amore, che non si è spento.

Oggi, che la scena sembra tornare alla più grande libertà, posta un po' d'appertutto, per le strade, all'aperto, o sull'acqua, o nelle cantine, ripercorrere la traiettoria di queste particolari costruzioni è riprendere contatto con l'essere stesso del teatro, col suo farsi. Quella storia ci illumina.

Nel novero dei teatri romani, per i quali ancora manca un'epitome aggiornata, il Teatro Valle ha avuto anni di grande fulgore. La costruzione in muratura è di data relativamente recente. Ma quando nacque era in legno. Lo avevano fatto costruire gli Illustrissimi Signori Capranica (non ancora Marchesi) nel 1726 e ne avevano affidata l'erezione nel cortile d'un loro palazzo, in S. Andrea della Valle, all'architetto Tommaso Morelli. Una volta costruito, il teatro era stato dato in affitto a Domenico Valle, che ne fu il primo impresario e che lo inaugurò nel Carnevale del 1727, cinque anni prima del suo confratello, il Teatro di Torre Argentina, che si aprì il 13 gennaio 1732.

I Capranica avevano l'hobby dello spettacolo: il teatro lo amavano. Del resto, il teatro in musica o in prosa era il massimo divertimento spettacolare consentito nel cam-

po artistico, insieme con la danza e le coreografie di ogni specie, che pure vi si rapportavano. A volte, qualche scandalo veniva a turbare gli onesti guadagni di impresari e capocomici. Ecclesiastici sorpresi in palchetto a darsi bel tempo con amici e donne di facili costumi; giovani patrizi compromessi in affari di gioco e di rivalità; cantanti evirati travolti da insano ardore per attori di buone qualità, a volte fanciulli, ma quasi sempre esperti di avventure sentimentali.

Si stampavano editti e norme a cura della Camera Apostolica; la censura si faceva ogni anno più rigida; si condannavano i casi più gravi alla pena della corda e della fustigazione; ma la pubblica moralità continuava a trascorrere in licenza. Il 5 gennaio 1721 papa Clemente XI aveva pubblicato un severo editto contro il dilagare della corruzione nei teatri, in nome di un rinnovato spirito di religioso pudore. Benedetto XIII, nel 1728, esortando il popolo ad un contegno più austero e rispettoso della legge di Cristo, ordinò la chiusura dei teatri per due settimane, e questo fece col proposito di placare la collera divina che s'era manifestata quell'anno fierissima fin dal principio della stagione invernale, da quando cioè bufere, inondazioni e terremoti avevano provocato lutti in ogni parte d'Italia.

I Capranica non si spaventarono. Avevano già a Santa Maria in Aquiro, dov'era

anche un loro convento, una « sala » — come la chiamavano modestamente, la sala Capranica, appunto — molto apprezzata e in cui si recitavano commedie, ma più spesso melodrammi, fin dal 1679. Questa sala era stata ampliata e rinnovata nel 1695 e vi si erano date opere serie e comiche dello Scarlatti, del Vivaldi, del Pasquini, tutte universalmente ammirate; e tenne il campo a lungo, per poi adattarsi poi a cinematografo, negli anni più vicini a noi.

Il Valle invece restò sempre un teatro. *Matilde* di Farnabio Gioacchino Annutini (anagramma di Fra Gianantonio Bianchi), minore osservante di Lucca, già recitata nel 1719, stampata a Bologna, fu scelta per la prima sera. Era una commedia in tre atti, in prosa, tre atti d'allora, piuttosto lunghi, e aveva al centro, come eroina, un personaggio, che due secoli dopo farà gola a Pirandello, la Contessa Matilde di Toscana.

E sempre in una struttura, che a noi post-pirandelliani fa subito correre la mente ai modi scenici cari al grande Siciliano, si svolge *La Commedia in commedia* di Simone Falconio Pratoli, anagramma di Fra Cosimo Antonio Pelli, francescano, data per secondo spettacolo della stagione. Tutti frati, questi commediografi del Valle! Vi si faceva il ritratto satirico del giovane alla moda, Fiorlindo, rovinato dai debiti e ricercato nel parlare, che tenta — sorretto dal vecchio Pandolfo — di conquistarsi una moglie ricca e graziosa, seducendo con le sue maniere squisite la madre di lei, Nobilia una donna molto sensibile a certi affetti, sinceramente ammirata del gusto prezioso e strabiliante di quel vocabolario. Mezzo per raggiungere lo scopo da parte dei giovani Lucilla e Celindo, sfuggendo ai maneggi del vecchio padre della ragazza, Pandolfo, è la recita d'una commedia (da cui il titolo), attraverso la quale gli innamorati riescono a farla in barba ai vecchi, due personaggi ereditati dalla commedia latina.

Il senso più ghiotto della commedia è nella satira ai costumi e specialmente al linguaggio del tempo. Pandolfo, che si al-

Teatro Valle
Stagione 1970-71



« STORIA DEL TEATRO VALLE »
a cura di
Achille Fiocco
N. 1



LA STORIA DI UN TEATRO di Achille Fiocco

La storia di un teatro è come la vita di una persona. Chi ne voglia la prova deve solo ricorrere a Charles Dullin, richiamando all'orecchio il discorso dell'attore e regista francese sull'Atelier (già Théâtre Molière), il teatro, nel quale aveva recitato: « Amo il mio teatro, perché è un vero teatro. Andate in piazza, Dancourt, osservatelo bene e l'amerete come me. È inadatto ad ogni altro servizio; non ha violato fare nemmeno del cinema. Ha ospitato tanti personaggi. Pensate ai Re, ai Tiranni, agli Eroi, agli innamorati, ai malandri di razza, alle fate, agli Dei che ha potuto vedere nell'apparato della scena e nell'intimità dei suoi camerini. I suoi muri hanno sofferto tante grida, tanti lamenti, tanti singhiozzi; è santificato da mille ricordi, ha l'autorità tanta dei vecchi fatti sulle coste e richiama il raccoglimento della chiesa di campagna ». Sono parole di un innamorato. Tanto che, quando Filippo Rothschild andò a proporgli di lasciare la povera sala dell'Atelier

per assumere col Cartel la direzione del famosissimo Théâtre Pigalle, Charles Dullin si disse: « Ma come? Lascio tutto questo per un tempo moderno che non sa nemmeno chi è Burdano? E non vedrò più il sabato sera il loggione gremito di spiriti amici? Che direbbero coloro, vedendomi andare verso il denaro, essi che mi hanno sostenuto nelle peggiori traversie? Il più bel teatro del mondo è il mio, dove lo spirito ha trovato delle circostanze ». E respinse l'offerta e al giovane attore, che lo ascoltava, seguito a parlare di Dio. Se un regista moderno può esprimersi così per un teatro del passato recitato, a cui pure ha dato tanta parte di se stesso, quanta emozione non risveglierà un teatro del passato recitato le cui successive trasformazioni sono le facce del suo sviluppo, i vari modi del suo essere; e la storia, che se ne traccia, è anche la storia d'un'arte, è l'arte stessa diventata testimonianza, prova concreta di un amore, che non si è spento e non si spengerà mai.

Il fascicolo n° 1 de « La storia del Teatro Valle » a cura di Achille Fiocco per le edizioni dell'ETI.

lontana da casa perché è l'ora delle visite ed egli « secondo il rituale moderno » non vi si deve trovare. Fiorlindo, a colloquio con la signora madre e i complimenti balordi che indirizza a lei e alla figliola. Sono personaggi e motivi che avranno fortuna per tutto il secolo, nelle commedie rappresentate a Roma, non solo al Valle, ma in tutti gli altri teatri, dal teatro Alibert, al Capranica, al Pallacorda (poi Metastasio), al Tordinona, per non ricordare che i maggiori e dei quali il Belli ci dà un saporito elenco in un suo sonetto del '32, in cui si parla della « gran cesta del Bove d'Antonio » e in cui « cesta » sta per « Gesta » e il « gran Bove » per « Bovo d'Antona con Pulcinella », rappresentato allora dai burattini a Piazza Navona.

DISSACRAVANO LA TRAGEDIA

E la tragedia? Con la *Merope* del Maffei (1713) un fiume di argomenti tragici sempre più orrifici e complicati si riversa sulle scene, dando origine a varie reazioni. La più nota ed anche quella che più vivacemente esprime lo spirito dell'età, precorritore di certe nostre dissacrazioni, è il *Rustvanca* il *Giovane*, recitata al Valle nel 1736 e di cui ci parla il Rolandi. La satira è opera di S. E. Zaccaria Vallaresso, nobile veneziano, ed ha come definizione del genere la specificazione « *Arcisopratrachissima tragedia — Elaborata al buon gusto de' Grecheggianti — Compositori — da — Catuffio Panchiano — Bubulgo Arcade — Da recitarsi nel Teatro alla Valle — l'Autunno 1736* ».

La scena è nella nuova Zembla, nella città di Tonzfnprhzmik (sembra una parola in libertà di Marinetti), dinanzi alla Porta Reale, nella Gran Piazza. È in cinque atti in versi (endecasillabi e settenari), e i personaggi recano nomi che l'autore trova « assai strani » ma che sono anche straordinariamente allusivi: *Rutzvanca*, il *Giovane Re* della China e della Nuova Zembla; *Abulcassem*, suo cugino; *Muezim* e *Calaf*, figli di Culicutidonia; una *nutrice*; una *astrologa*; di piazza; *Albozaeno*. Fu stampata a Bologna e a Venezia; ma il Rolandi non giura che sia mai stata rappresentata in quelle città, mentre, in base alla dedica dell'impresario, deduce che fu indubbiamente recitata al Valle nell'anno che s'è detto. L'azione tratta di due giovani, Muezim e Calf, che tentano di assassinare il protagonista senza riuscirvi; ma lo stesso protagonista poi scopre che i due sono suoi figli e di averli avuti dalla propria... Nonna, « sicché inorridito si accieca per abbacinamento e poi viene ucciso per vendetta dalla vecchia Culicutidonia, che ignorava di essergli madre, moglie e nonna ». Superfluo rilevare gli elementi presi dall'*Edipo* e dall'*Oreste*, convenientemente ironizzati. Gli aspetti caricaturali sono tanti. L'autore — scrive il Rolandi — non trascura di pren-

dere in giro le preziosità linguistiche di cui facevan pompa gli scrittori d'allora. Infine, dopo aver rilevato che la regina raccomanda al figlio, avviato al patibolo, di baciare il padre e il fratello, non appena giunti nel regno delle ombre e di far poi da parte di lei un inchino ad Euripide ed a Sofocle, e avere osservato che l'allusione alla tragedia del Maffei è di un'evidenza solare, nel punto in cui la regina sta per uccidersi, il Rolandi riferisce la chiusa della tragedia, durante la quale son già morti quattro dei personaggi principali e si dice testualmente: « Rimasta la scena vuota, quando l'Udienza faccia molto rumore chiamando fuori gli attori, e battendo, esca il Suggeritore con la carta in mano e col Cerino; poi dica i seguenti versi:

*Uditori m'accorgo, che aspettate
che nuova della pugna alcun vi porti;
ma li aspettate in van; son tutti morti.*

Che il pubblico romano fosse particolarmente incline alla satire lo dimostra il fatto che la tragicommedia del Vallaresso ebbe un successo strepitoso e che sullo stesso palcoscenico seguì poi, con la collaborazione del Pulcinella Trabalza e del suggeritore Sansoni, la riduzione romanesca del Meo Patacca, ad opera del Tacconi, da cui derivarono poi *Il duello di Marco Pepe* e di *Meo Patacca*, le fortunatissime *Trasteverine in discordia* e tante e tante altre parodie in prosa, tutte del Tacconi, particolarmente esperto nel ritrarre in scena tipi e costumi del popolo romano. Naturalmente, queste satire non erano senza conseguenze anche violente, tra il pubblico e nei riguardi degli attori, tanto che ancora nel 1766 un editto sopra *gli abusi de' Teatri*, stampato dalla Camera Apostolica e firmato da Monsignor Enea Silvio Piccolomini, rinnovava esortazioni e minacce e, fra l'altro, proibiva « a ciascuno di qualunque condizione, grado, e stato, anche Ecclesiastico, Privilegiato, ed esente, sotto pena della Galera per sette anni, di portare e ritenere nei Teatri altra scorta di Armi, fuori che la Spada, ancorché ne avesse particolare licenza. » Del resto, non è un mistero per nessuno che corda e cavalletto erano sempre pronti a Piazza Na-

vona per chiunque fomentasse disordini nei teatri.

Eravamo intanto entrati nell'800. Al Valle, restaurato nel '21, su progetto dell'architetto Valadier, avevano rappresentato (1822) in spettacolo di riapertura un melodramma giocoso, che cadde, riservando migliore fortuna all'*Ajo nell'imbarazzo* di Giovanni Giraud, su libretto di Jacopo Ferretti: la commedia, musicata da Gaetano Donizetti, ebbe un grande successo. Ciò malgrado, il musicista ne ricavò un compenso modesto, cinquecento scudi, e il Donizetti se ne dolse con l'amico Vaselli in una lettera amara sotto la patina scherzosa: «*Tu vedi, Vasellone mio, che perdio! devo lavorare, come un facchino, ed io ho 500 scudi, mentre Mercadante ne ha 700 per un'opera sola* (il Donizetti aveva anche rifatto la *Zoraida*). *Se però tutto andrà bene, io sarò più contento di tutti, e lo spero* ».

Non meno felice fu l'anno appresso, sempre al Valle, l'esito degli *Esiliati in Siberia*, anche questa opera del Donizetti, per la quale il Belli fa dire a un popolano una quantità di strafalcioni, cambiando addirittura in Donizetti il cognome del musicista.

Correva il 1832. Il teatro era decorato con un riuscito contrasto di oro e bianco, l'interno dei palchi era d'un verde chiaro. Ne aveva assunto l'impresa il Paterni, uomo avarissimo, abituato a lesinare i suoi scudi ad attori ed autori anche famosi. Ma per la prosa, il repertorio eclettico aveva permesso al Valle di ospitare buone ed anche ottime compagnie, come quella Modena-Bernaroli, della quale era parte il non ancora adolescente Gustavo Modena, nel 1809, secondo il Monaldi, 1810 secondo il Rasi. Altro cammino doveva compiere l'ancor tenero Gustavo e diventare, oltre che attore vigoroso e innovatore, repubblicano ardentissimo, alfiere del Risorgimento. Fautore del naturalismo in scena, in età matura l'attore svolse un ruolo di primissimo piano nella vita politica del suo tempo, sedendo anche come esponente popolare nell'Assemblea toscana, incarico assolto con tanta fermezza da essere consegnato alla storia

RUTZVANSKAD IL GIOVANE

Artisopratragicbissima Tragedia
Elaborata al buon gusto de' Grecheggianti
Compositori

^{D A}
CATTUFFIO PANCHIANIO
BUBULGO ARCADE

Da recitarsi nel Teatro alla Valle
l'Autunno 1736.

DEDICATA
All'Illustrissima Signora Contessa
FLAVIA TEODOLI
BOLOGNETTI.



Si vendono a Pasquino nella Libreria all'Insegna
di S. Gio: di Dio.

In Roma, nella Stamperia di Giovanni Zempel presso
Monse Giordano. X Con lic. de' Supriori.

Il frontespizio originale del 1736 di uno spettacolo presentato al Teatro Valle. Nella foto sotto, una dedica degli ammiratori romani al vigoroso attore e alfiere del Risorgimento Gustavo Modena.

A GUSTAVO MODENA

ARTISTA DRAMMATICO ITALIANO

CHE DI FILOSOFICHE RECITAZIONI

TEATRALI

Tragiche Drammatiche Poetiche

ALLIETAVA SULLE SCENE

DEL TEATRO VALLE IN ROMA

NELLA STAGIONE CARNEVALESCA

DELL'ANNO MDCCCLXVII.

I dandecosi ammirati e plaudenti Romani

CHE DELLA SUA TROPPO CORTA DIMORA

ALTAMENTE SI DOLGONO

MA CHE DEL MORALE VALOR SUO

PERENNE RERSENANDO IN CORRE

MERAVIGLIA E DILETTO.

LETTERARI RIDOTTI

IL TEATRO ITALIANO, particolarmente quello « pubblico », soffre, tra i suoi molti mali, di una pigrizia culturale che non ha riscontro in nessun altro paese europeo. La sua mancanza di fantasia nella scelta del repertorio e, soprattutto, l'assenza di specialisti in grado di rivelare a inconsapevoli direttori artistici e ai registi testi classici e contemporanei ingiustamente dimenticati, sono la principale causa della vistosa presenza nei cartelloni di riduzioni da testi letterari. Per fare un esempio, tra gli otto spettacoli in abbonamento della nuova stagione del Teatro di Roma, ben quattro sono riduzioni di opere non concepite per il palcoscenico: Il fu Mattia Pascal dello Stabile di Genova (specializzato come nessun altro in operazioni di questo genere, che sono inutili, se non dannose, come ha dimostrato il caso di Italo Svevo, riscoperto con *La rigenerazione* da una compagnia privata, mentre lo Stabile genovese impegnava ingenti mezzi per ridurre scenicamente *La coscienza di Zeno*!), Il processo di Kafka della Cooperativa Teatro Mobile, Uomo e sottosuolo di Dostoevskij, e addirittura l'ultimo Premio Viareggio, Il sipario ducale di Paolo Volponi.

Sono scelte che si commentano da sole e che rivelano in maniera cruda la totale assenza di qualsiasi cognizione del repertorio teatrale, se è vero che sono centinaia di testi drammatici significativi che non hanno mai avuto la verifica del palcoscenico. Ma ai capitani di ventura dei Teatri Stabili discorsi di questo genere non servono a nulla: ciò che conta per loro è rincorrere il successo attraverso mediocri letterati « allineati ».

in un fervido resoconto di Leone Fortis, sul *Capitan Cortese* del 12 aprile 1896:

« Fu tutto di un pezzo: repubblicano sin dalla prima giovinezza, fiero nemico così dell'oppressione straniera, come di qualunque arroganza anche iberunizia che mirasse ad imporsi, sia con la dittatura della piazza, sia con quella della Reggia.

« Mi ricordo di averlo veduto nell'Assemblea toscana di cui era deputato, capitanare un giorno un tentativo di rivolta dell'Assemblea contro la dittatura di Guerrazzi — dittatura aspra, acre, sgarbata, che non salvava nemmeno le apparenze, e che trattava la Rappresentanza del popolo a scudisciate. Il tentativo fallì. L'Assemblea era troppo sfiacolata per reggergli. Il dittatore impose il voto di fiducia e l'ottenne. Ma l'urto fra i due uomini, entrambi di ferro, fra i due caratteri irti di punte e di angoli, fu terribile. Guerrazzi rispose alla interpellanza di Modena, secco, sdegnoso, iracondo, e chiuse dicendo: "E così rispondo al discorso recitato (e marcò sprezzante la frase) del deputato Modena" ».

Modena scattò in piedi, rosso in viso contro il suo solito, tremante, schizzando fuoco dagli occhi: « Comprendo l'allusione insolente e la raccolgo. Sappia il signor Guerrazzi che io mi sento tanto altero di recitare la tragedia al teatro di Borgognissanti, quanto umiliato nel prender parte a questa indegna commedia di Palazzo Vecchio ».

Guerrazzi, dal suo banco ministeriale, pallido, terreo, mandando lampi di collera dai cristalli dei suoi occhiali d'oro irruppe con brusca impazienza: « Non feci allusioni: non si accalori così. È tutto rosso ».

E Modena di rimando: « Risponderò a lei come fu già risposto da un uomo libero come me ad un grande tiranno — ma ad un tiranno da tragedia, non da commedia, a Napoleone I. È il nostro destino quando si parla di libertà — per me di arrossire, per voi di impallidire ».

L'Assemblea andò sossopra, il pubblico batteva freneticamente le mani.

DRAMMATURGIA DEL FILM: UN INEDITO DEL REGISTA SCOMPARSO

IL CONFLITTO DEL «TAGLIO»

di Sergei Eisenstein

NEL NUMERO 7 del 10 dicembre 1930 la famosa rivista *Bifur*, fondata e diretta da G. Ribemont Dessaignes, pubblicò un testo di S. M. Eisenstein, dal titolo *La drammaturgia del film*.

Poiché, esperite da noi molte ed accurate ricerche su libri e riviste specializzate, il testo di cui sopra risulta inedito in Italia, riteniamo opportuno presentarlo in traduzione italiana, data l'importanza di esso, e le teorie affascinanti che il celebre regista e scrittore russo S. M. Eisenstein dimostra già di manifestare in esso.

Eisenstein (1898-1948) si interessò vivamente in una questione che ancor oggi risulta attuale e dibattuta, cioè l'influenza reciproca delle arti.

In particolare, fu il problema dei rapporti tra la letteratura ed il cinema che occupò il posto principale delle riflessioni di Eisenstein. Questo problema si presentò a lui sotto due aspetti; il primo, la cultura letteraria del regista, senza la quale è impossibile una creazione artistica indipendente: la letteratura, classica e moderna, è considerata indispensabile bagaglio culturale dell'artista, come generatore di idee, come diapason sociale dei piani, un rivale fraterno che invita alla competizione. Il secondo aspetto fu l'insegnamento che il regista e scenarista possono trarre dalla letteratura, dal suo studio in quanto forma particolare di moda del pensiero artistico, dall'analisi della sua poetica e delle sue trasformazioni interne, essenziali, che essa subisce, calandosi in una nuova categoria estetica: la poetica cinematografica.

L'opera di questo innovatore coraggioso del cinema sovietico, e di tutto il cinema come Arte, è sorta dal tumultuoso scatenarsi di energie culturali che seguì alla rivoluzione bolscevica. Eisenstein fu il primo, vero teorico e filosofo di questa arte alla quale egli ha impresso un sigillo di nobiltà. Questo cineasta di genio, per fortuna, ha anche scritto molti testi illustranti le sue teorie ed il suo pensiero sul cinema; anche in questo "profetico" testo che *Dramma* oggi propone all'attenzione degli studiosi italiani, Eisenstein ha espresso la sua concezione di un cinema intellettuale, del film come sintesi di tutte le Arti e di tutte le Scienze, rivelando così una personalità forte ed attraente, che è bene conoscere.

Il 1929 fu un anno critico nell'evoluzione delle teorie di Eisenstein ed anche nella sua carriera. Mentre conduceva a termine la versione definitiva del film sulla agricoltura, proiettato poi sotto il titolo *L'antico ed il nuovo*, Eisenstein ebbe l'intuizione di un nuovo e sorprendente indirizzo che avrebbe potuto prendere il cinema sovietico: il film di idee astratte. Nel corso dell'affrettata realizzazione di *Ottobre* ebbe l'occasione, in diversi passaggi, di sperimentare questa scoperta (specie nella sequenza degli dèi) e, in seguito ad un intervento ufficiale nell'*Antico ed il nuovo*) questo film resta la sola opera compiuta di Eisenstein che dà

l'idea esatta di quello che egli intendesse per "cinema intellettuale". Tuttavia, le sue dichiarazioni, le sue interviste, le sue conferenze, nel corso dell'anno 1929, derivano positivamente dall'entusiasmo della sua scoperta, in cui egli, poi, fa anche entrare le sue concezioni del cinema sonoro.

"Eisenstein — scrisse Pandolfi — dipinge il nuovo fervore di vita che la scienza e la civiltà diffondono, con l'entusiasmo e la meraviglia scherzosa delle commedie di Maiakovskij; il suo racconto ha un puro valore concettuale, di parabola, e si accende di poesia nel descrivere il contatto, l'abbraccio, si può dire, tra la natura ed i ritrovati della scienza che danno alla natura un nuovo splendore".

SANDRO PAPARATTI

LA DRAMMATURGIA DEL FILM

IL SISTEMA dialettico non è che la riproduzione cosciente del processo (dell'essere) dialettico. Manifestazioni esteriori del mondo.

Dunque:

La proiezione dialettica del sistema delle cose nel cervello:

- nelle figure astratte;
- nel pensiero.

creato

la via dialettica — il materialismo dialettico.

LA FILOSOFIA

Parimenti

La proiezione di un tale sistema di cose.

- nelle figure concrete;
- nelle forme.

create

L'ARTE

La base di questa filosofia è l'interpretazione dinamica delle cose.

L'Essere, considerato come una formazione permanente, generata dalle reazioni di due contraddittorii.

La sintesi che si elabora nella contraddizione della tesi e della antitesi.

Nella stessa misura, essa serve di base alla vera interpretazione dell'arte e di tutte le arti.

Nel panorama artistico, il principio dialettico del movimento si incarna nel

CONFLITTO

Come nel principio elementare ed essenziale di ogni opera d'arte e di ogni forma di arte.

Perché l'arte è soprattutto un conflitto:

- 1) a causa della sua missione sociale.
- 2) a causa della sua natura.
- 3) a causa del suo metodo.

I — *A causa della sua missione sociale*

perché:

La missione dell'arte è di rivelare le contraddizioni dell'esistenza. Attraverso lo sconvolgimento interiore che conosce l'uomo, attraverso il rimbalzo dinamico delle passioni opposte le une alle altre, bisogna forgiare, in maniera emotiva, la nozione intellettuale ed esatta — creare la vera visione.

II — *A causa della sua natura*

perché:

Per sua natura, l'arte risulta dal conflitto che nasce tra l'esistenza naturale e la tendenza creatrice. Tra la inerzia organica e l'iniziativa cosciente.

L'ipertrofia dell'iniziativa cosciente — del principio della logica razionale — lascia intorpidire l'arte fino a che questa si trasforma in tecnica matematica.

(Il paesaggio diventa uno schizzo — San Sébastiano, un atlante di anatomia).

L'ipetrofia della natura organica — della logica organica — riduce l'arte all'Informe.

(Malewitch diventa un piccolo ruscello — Archipenko, un museo di figure di cera).
perché:

Il limite della forma organica (il principio attivo dell'esistenza) è

LA NATURA

Il limite della forma razionale (il principio passivo della produzione) è

L'INDUSTRIA

Mentre sul punto di intersezione della natura e dell'industria si trova

L'ARTE

1) La logica della forma organica contro

2) La logica della forma razionale

producono, urtandosi, la dialettica delle arti plastiche.

L'azione reciproca di queste due logiche produce e regola la dinamica.

Non soltanto nel senso dello spazio e del tempo ma anche nel campo puramente intellettuale. Considero anche, nel conflitto tra la rappresentazione abituale e la produzione eccezionale, la formazione di nuove nozioni e visioni, come un dinamismo — una messa in movimento dell'interpretazione tradizionale verso una nuova interpretazione.

Il grado di distanza determina l'intensità della tensione.

(Guardate, per esempio, nella musica, la nozione degli intervalli. Inoltre, si possono anche presentare certi casi in cui la tensione raggiunge tale intensità che può condurci alla rottura-spezzamento dell'unità artistica. L'impercettibilità di certi intervalli).

La forma spaziale di questa dinamica è l'espressione.

Le diverse fasi della tensione — il ritmo.

Quel che segue vale per tutte le forme di



SERGEI EISENSTEIN

arte, ma soprattutto per tutte le forme di estrinsecazione.

Il conflitto dell'espressione si trova anche posto tra il riflesso indeterminato ed il riflesso determinato.

Questo conflitto esiste in tutte le cose, nella misura in cui queste cose sono interpretate in quanto arte. Per esempio, l'atto del pensiero logico considerato come arte, crea lo stesso meccanismo dinamico. In effetti: "La vita intellettuale di Platone o di Dante era in gran parte ispirata e determinata dalla gioia che loro procurava la contemplazione della semplice bellezza del rapporto ritmico che sussiste tra le leggi e l'esempio, la specie e l'individuo". (G. Wallas: *The great Society*).

Ed è lo stesso per gli altri beni, ad esempio quello del linguaggio, in cui il sapore, la vivacità ed il movimento risultano come antinomie tra gli elementi particolari e l'insieme del sistema.

Opposta ad un tale linguaggio, la sterilità espressiva delle lingue artificiali ed assolutamente regolari, quale ad esempio l'esperanto.

Dallo stesso principio deriva tutto l'incanto della poesia il cui ritmo — conflitto tra la musica metrica ed usuale e ciò che spezza questa misura — proviene dalla ripartizione dell'accento tonico. L'interpretazione della visione formale e statica in tanto che funzione dinamica, incarna anche, dialetticamente e visualmente, le savie parole di Goethe. Per sapere che: « L'architettura non è che musica congelata ».

Noi faremo uso del seguito di questa interpretazione.

E siccome dal punto di vista monista, il generale ed il particolare debbono essere retti da un principio identico:

lo stesso principio e conflitto, considerato come base del metodo artistico in tanto che principio elementare del ritmo da creare e della formazione delle forme dell'arte — si aggiungerà al conflitto della determinazione sociale ed a quello della Realtà.

III — A causa del suo metodo

Il taglio ed il montaggio sono gli elementi fondamentali del film.

IL MONTAGGIO

Il film sovietico ne ha fatto il nervo stesso del film.

Determinare l'Essere del montaggio significa risolvere il problema cinematografico.

Gli antichi registi, come lo stesso ritar datario Léon Kuleschow, consideravano il montaggio come un mezzo per far comprendere allo spettatore ciò che essi descrivevano. Essi ammassavano i tagli gli uni sugli altri come fossero pietre. Confondevano il ritmo con il movimento del taglio.

Concezione assolutamente erronea la quale prova che si determina un fatto fidandosi unicamente del suo corso esteriore. Osservare il *collage* meccanico come principio.

Per nostro conto, non dobbiamo più considerare il ritmo come un semplice rapporto di lunghezza.

In questo caso, si costituirebbe una metrica che sarebbe un ritmo in quanto tale, ciò che è la metrica meccanica del sistema di Mensendick, sul piano dell'espressione corporale e plastica, di fronte alla diversa scuola di Bodé, che è, invece, organica e ritmica.

Secondo una espressione che segna ugualmente, come teorico, Poudovkine: il montaggio è il mezzo di dividere il pensiero, grazie al punto di vista di certi rapporti (Principio epico).

Il montaggio non è nemmeno, a mio avviso, una fila di elementi isolati posti, a caso, gli uni sugli altri; ma un'idea che nasce dallo scontro di due elementi distinti (Principio dinamico).

(« Epica » o « Dinamica » sono qui presi nel senso del metodo plastico e non in quello del contenuto e dell'azione).

Come nei geroglifici giapponesi in cui due segni ideografici distinti l'uno dall'altro, uniti poi insieme significano una nuova parola così:

L'occhio più l'acqua = le lacrime.

La porta più l'orecchio = Ascoltare.

Il fanciullo più la bocca = Urlare.

La bocca più il cane = Abbaire.

La bocca più l'uccello = Cantare.

Il coltello più il cuore = Afflizione.

(Abel Rémusat: « Ricerche sull'origine della formazione della scrittura cinese »).

E questi non sono sofismi, poiché io qui cerco di far derivare l'Essere tutto intero, la parte essenziale e l'idea del film, dalla sua base tecnica (cioè a dire ottica).

Noi sappiamo, in effetti, che il fenomeno del movimento cinematografico consiste nel fatto che due immagini immobili di un corpo mobile si fondono, al tempo di dimostrazioni rapide e successive, in uno stesso movimento.

L'interpretazione volgare del fenomeno di fusione ci conduce alla non meno volgare concezione del montaggio, di cui ho già parlato.

Adesso, stabiliamo più esattamente il corso di questo fenomeno e ne deduciamo la seguente conclusione:

Di due immobilità filmate l'una accanto all'altra, risulta una nozione di movimento.

Ciò è vero? Alla lettera, sì.

Visualmente, certo — ma non dal punto di vista meccanico.

Perché, realmente, gli elementi non saranno affatto situati l'uno *a fianco* dell'altro, ma l'uno *sull'altro*.

In effetti:

La nozione (o sensazione) di movimento si costituisce grazie alla giustapposizione dell'impressione statica che ci lascia la vista dell'oggetto nella situazione precedente, e della sua posizione attuale e mobile. D'altra parte, il fenomeno del rilievo si forma anch'esso, nel caso della stereoscopia, come una giustapposizione ottica di due superfici. Dalla giustapposizione di due grandezze della stessa dimensione, nasce una nuova dimensione che è loro superiore.

Così, nel caso della stereoscopia, la terza dimensione stereoscopica risulta dalla superposizione di due superfici, a due dimensioni.

In altro campo:

Due parole concrete (cioè a dire necessarie alla designazione) poste l'una accanto all'altra, formano una nozione astratta. Come nella scrittura giapponese cento segni sensibili ed immagini poste accanto ad altri cento segni egualmente sensibili ed immagini, producono un risultato (una nozione) trascendente.

La non-concordanza del contorno della prima immagine registrata nella memoria con l'immagine seguente, il conflitto di queste due immagini produce la sensazione del movimento — la nozione del corso del movimento.

Il grado di disarmonia determina l'intensità dell'espressione e la tensione che succederà in seguito, nell'unione all'elemento reale del ritmo.

Abbiamo allora qui, nel tempo, ciò che, sopra superfici grafiche e dipinte, vediamo formarsi nello spazio.

L'Occhio segue la direzione di un elemento qualunque. Ritene l'impressione visuale che ben presto rimbalza al seguito della direzione di un secondo elemento. Il



THE BATTLESHIP POTESKIN

SERGEI EISENSTEIN

conflitto di queste direzioni genera l'effetto della percezione del *Tutto*, o effetto dinamico.

1) Questo può essere puramente lineare: Fernand Léger. Il suprematismo.

2) Può essere "ugualmente aneddotico" — Il segreto della mobilità favolosa delle figure di Daumier o di Lautrec previene dal fatto che le differenti parti del corpo di queste figure sono rappresentate in stati (posizioni) differenti da quelli del tempo e dello spazio.

(Vedere, ad esempio, "Miss Cecy Loftus" di Lautrec).

Logicamente costruita, la posizione A del piede, si costruisce la posizione del corpo A che gli corrisponde. Tuttavia, il corpo è già rappresentato, a partire dal ginocchio, nella posizione A+a. L'effetto cinematografico della immagine immobile vi è già incluso: dalle gambe alle spalle, si nota già A + a + a. La figura sembra vivere e vibrare.

III — Tra I e II si trova il futurismo italiano primitivo: "L'uomo con sei gambe

in sei posizioni". (Tra I e II perché II concerne l'unità anatomica e naturale, e che I non usa che elementi puri ed elementari. Riguardo al III, per quanto scomponga la natura, non raggiunge ancora la Astrazione).

IV — Può essere, infine, un genere ideografico, come ad esempio la pittura così caratteristica e sorprendente di un Sharaku.

Il segreto della sua espressione possente e, talvolta, raffinata risiede nella sproporzione anatomica e spaziale. (Si potrebbe intitolare una sproporzione nel tempo). Jules Kurth è tentato da questa supposizione (Sharaku). Descrive il ritratto di un attore, paragonandolo ad una maschera: "...mentre la scultura è lavorata seguendo le proporzioni relativamente esatte, queste invece, in un quadro, sono inaccettabili. Lo spazio contenuto tra gli occhi si allarga, talché la nostra ragione se ne offusca. Se si paragona il naso agli occhi, questo si permette di essere quasi due volte più lungo della grandezza naturale, alla quale ha diritto. Il mento non ha alcuna relazione con la bocca... Faremo gli stessi rilievi per tutti i ritratti di Sharaku. Che questi abbia ignorato come tutte le sue proporzioni erano false: ecco ciò che è evidentemente possibile. Vuol dire allora che egli intenzionalmente ha trascurato il naturale. In effetti, mentre il disegno delle differenti parti del corpo ha per base il realismo, il loro rapporto dipende da un punto di vista puramente spirituale..." (pag. 80-81).

Lo sviluppo nello spazio della grandezza corrispondente di un dettaglio, in rapporto ad un altro, ed il conflitto con le proporzioni regolate dall'artista, producono le caratteristiche, la vittoria della decisione dell'artista sulla rappresentazione.

Infine, il colore. Un colore trasporta la nostra vista in un ritmo di vibrazioni. (Queste non in senso metaforico, ma in senso assolutamente fisiologico, perché un colore si distingue da un altro per la quantità delle sue vibrazioni nell'etere).

La Sfumatura successiva in un altro ordine di vibrazioni. Il contrappunto (il conflitto) di due ordini di vibrazioni, quello di cui si è conservato il ricordo e quello che

si viene a conoscere, produce la dinamica della comprensione del gioco dei colori.

Dalla vibrazione visuale a quella acustica non c'è che un passo: e si è già nel campo della musica.

Fuori dal campo dell'immagine, nello spazio.

Nel campo dell'immagine, nel tempo.

La stessa legge si applica qui, poiché il contrappunto, in musica, è non soltanto una forma compositiva, ma in generale la causa che ci permette di percepire il suono e di distinguerlo.

Si vorrebbe, quasi, aggiungere che lo stesso *principio di paragone* domina tutti i casi menzionati qui e rende possibile, in tutti i campi, la constatazione e l'osservazione.

In un quadro mobile (film) noi abbiamo, per così dire, la sintesi di questi contrappunti. Del quadro nello spazio e della musica nel tempo. Il film è caratterizzato da una nozione che noi potremmo chiamare: *Contrappunto visuale*.

Applicata al film, questa nozione ci apre diverse vie che ci conducono al problema di un certo genere di film, che chiamerei film grammaticale.

Questa nozione ci permette ugualmente di stabilire una sintassi di espressioni cinematografiche in cui il contrappunto visuale può regolare un sistema interamente nuovo di manifestazione esteriore.

Si aggiunga, infine, a tutto questo, come ipotesi fondamentale: *Il taglio non è un elemento del montaggio*.

Il taglio è la cellula (il midollo) del montaggio.

Queste frasi indicano la distruzione dello sdoppiamento dualista nella analisi.

Quindi: sottotitolo e taglio.

Quindi: taglio e montaggio.

Sono, ormai, considerati come tre fasi differenti di uno stesso lavoro di espressione.

Con gli stessi elementi che determinano l'insieme delle leggi di loro costruzione.

Il raccordo di queste tre frasi. Il conflitto interiore di una tesi — il pensiero astratto.

- 1) *si esprime* nella dialettica dei titoli;
- 2) *si forma* nello spazio, in seno al conflitto del taglio;
- 3) *esplode* al momento di una tensione progressiva nella lotta del montaggio e del taglio.

Poi, di nuovo, esso ritorna esattamente al suo punto di partenza, alla espressione umana e psicologica. Questo è il conflitto dell'intenzione poetica. Essa può essere ugualmente concepita in tre fasi:

1) L'espressione puramente verbale. Senza intonazione. L'espressione linguistica.

2) L'espressione dei gesti (mimica-intonazione). La proiezione su tutto ciò che, nel sistema del corpo umano, è capace di espressione. (i "gesti" e l'intonazione "gesto sonoro").

3) La proiezione di questo conflitto nello spazio. Lo zig-zag dell'espressione mimica di queste stesse decomposizioni del volto, sarà lanciato nello spazio con una forza che ingigantisce continuamente. L'oscillazione dell'espressione si verifica attraverso la struttura spaziale dell'uomo che si muove nello spazio.

È qui che si trova la base di una interpretazione assolutamente nuova del problema cinematografico.

Ecco adesso, a titolo di esempio, qualcuno dei suoi conflitti:

- 1) Il conflitto grafico.
- 2) » » dei piani.
- 3) » » dei volumi.
- 4) » » dello spazio.
- 5) » » dell'illuminazione.
- 6) » » del tempo.

Questi conflitti sono classificati qui dopo quel che li differenzia maggiormente gli uni dagli altri, dopo quelli maggiori. È naturale che essi appaiano, in generale, come complessi posti gli uni sotto gli altri.

Essi possono applicarsi al taglio come al montaggio. Per il montaggio, forma transitoria, basta che ogni esempio si divida in due parti distinte.

Quanto agli esempi seguenti, essi ci mostreranno fin dove ci possa condurre l'interpretazione dei conflitti nella manipolazione del film:



Un momento della « Corazzata Potemkin », film realizzato in URSS nel 1925, e diretto da S. M. Eisenstein. Questo capolavoro della cinematografia russa è la ricostruzione filmata dell'ammutinamento di Odessa nel 1905. Nella foto, la famosa sequenza delle scale di Odessa, nella quale la superba inquadratura della regia e la stupenda fotografia di Tisse costituiscono una delle più memorabili immagini nella storia del cinema.

7) Il conflitto tra il Soggetto ed il taglio (raggiunto con la scomposizione nello spazio, grazie alla posizione della camera).

8) Il conflitto tra il Soggetto e la superficie (raggiunta con la scomposizione ottica, a mezzo dell'obiettivo).

9) Il conflitto tra l'avvenimento e la sua durata (grazie al rallentamento ed all'accelerazione).

10) Il conflitto tra il complesso ottico ed una tutt'altra sfera.

In questo modo, il conflitto tra l'esperienza ottica e l'esperienza acustica produce:

IL FILM SONORO

che è realizzabile in quanto

contrappunto visuale e sonoro

Considerando come conflitti la formulazione e la contemplazione della visione cinematografica, ci è, infine, possibile creare un sistema unico di drammaturgia visuale.

Infine, ci è possibile creare una drammaturgia tanto rigorosamente determinata dalle forme visuali del film, quanto la vecchia drammaturgia lo era per lo scenario.

S. M. EISENSTEIN

presentazione e traduzione

di SANDRO PAPARATTI

UNA CONVERSAZIONE CON PAOLA MASINO

DIO, IL DIAVOLO E LA VITA D'OGGI

di Franco Mannino

AMO IL LIBERTY e ho sempre sognato di possedere un *pied-à-terre* a Parigi tutto arredato in quello stile — come *Boîte à musique*, anzi meglio, à *malice*.

Vedo la Paola adagiata su uno dei sofà pronta, al nostro volere, a rispondere armoniosamente. In effetti quando è amica, è così. Risponde immediatamente a qualun-

que richiamo. Ed è sempre musicale e a sorpresa.

La vita che ha vissuto è affascinante. Era una ragazzina quando divenne compagna di Massimo Bontempelli, anno 1929. Rimase sempre al suo fianco fino al giorno della sua morte, nel 1960. Tuttora vive nel culto di quell'uomo. Bisognerebbe avere una vita a disposizione per la gioia di ascoltare le esperienze della sua vita.

Intima di Pirandello, amica dei più interessanti artisti, italiani e stranieri, non c'è stato in questi ultimi 50 anni avvenimento culturale non captato dalle sue antenne.

Paola è un esempio classico di donna senza età. Direi che è una donna dannunziana senza aver avuto mai al suo fianco un Andrea Sperelli.

Mi considero un privilegiato perché poche persone sono intime a lei così come lo sono io. È una scrittrice che, fin dalla sua prima apparizione, destò un enorme interesse. Secondo me, l'avere a compagno Bontempelli è stato una palla al piede per la sua vita artistica.

Ma una donna come Paola, di fronte all'amore, sacrifica tutto. Ed ella è una delle poche donne del nostro secolo che ha sacrificato molto all'amore, ma è stata ricompensata, ottenendo di poter amare ed essere riamata da un uomo degno di lei. Il caso Bontempelli un giorno o l'altro dovrà riprirsi e quello sarà un giorno importante per la cultura italiana.



Ricordando l'indimenticabile Luigi Dalla-piccola, scrissi che quando conobbe Paola Masino, inchinandosi dopo averle baciato la mano, le sussurrò: « Rapito ».

In effetti si è rapiti quando si è con lei e si ha una gran nostalgia quando non la si ha a portata di mano.

In questi giorni sono « rapito » anch'io perché l'ho a portata di mano.

Con aria di gran protettore la sfrutto (a vantaggio dei nostri lettori) e le pongo le seguenti domande:

DRAMMA — Anni fa, se non erro, ti occupavi di politica: adesso ?

MASINO — *Me ne occupavo spinta più da convinzioni umanitarie e sentimentali che storiche e dialettiche. Inoltre, per me, la qualità val più, in ogni campo, della quantità. E credo che ciò sia antipolitico al massimo. Forse per questo, pur cercando di capire sempre meglio e più a fondo quanto mi accade intorno, mi astengo da una partecipazione attiva.*

DRAMMA — La cultura italiana, specie quella letteraria, è dominata dalle donne. Alle volte, in certi Premi Letterari, il volere della donna, per la designazione del vincitore, ha l'effetto determinante. Cosa pensi di tutto ciò ?

MASINO — *Trovo errata questa affermazione. Le donne sono, certo, molto impegnate nel difendere le proprie idee critiche e culturali, ma non per questo dominano la situazione letteraria o ne sono determinanti. Solo quelle che valgono — e per quel che tanto che valgono — vi hanno un peso, non altrimenti dagli scrittori più validi. Poi vi sono le combriccole — di uomini e donne — le mafie, i centri di potere. Il che fa parte del malcostume dell'epoca che ha ormai inquinato anche il mondo dell'arte.*

DRAMMA — Quale scrittrice italiana vivente preferisci ?

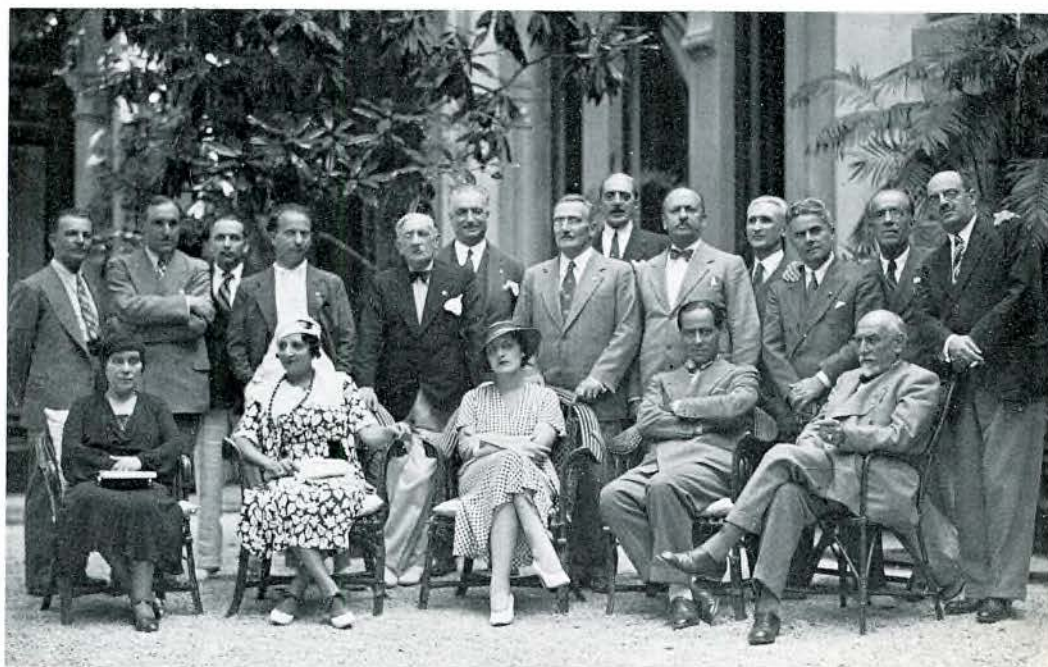
MASINO — *Non posso rispondere a una domanda così perentoria. Vi sono tre o quattro scrittrici che hanno dato, ognuna, uno o più libri molto belli, e altri meno belli, ma non mi sento autorizzata a farne una graduatoria.*

DRAMMA — E quale scrittore, sempre italiano e vivente ?

MASINO — *Me ne occupavo spinta più da continuità, varietà, vastità della sua produzione, molto spesso anche di altissimo raggiungimento.*

DRAMMA — Da un po' di tempo a questa

Un rarissimo documento scattato a Montecatini nel 1934: qui Paola Masino è con un gruppo di amici fra i quali si riconoscono Luigi Pirandello, F.T. Marinetti, Gualtero Civinini, Massimo Bontempelli, Trilussa e il critico Silvio D'Amico.



CATTOLICI IMPAURITI

GLI IRRESISTIBILI effetti del 15 giugno presso certi cattolici, tali solo per ragioni di potere, sono sotto gli occhi di tutti, e riguardano i più diversi aspetti della vita italiana. Anche il teatro non poteva non risentirne, e non è un caso che essi abbiano investito Il Quinto Evangelio di Mario Pomilio, il cui successo editoriale aveva creato un certo malumore tra i marxisti. Allestito dal Teatro Stabile dell'Aquila in collaborazione con l'Istituto del Dramma Sacro di San Miniato, il dramma di Pomilio, diretto da un regista del prestigio di Orazio Costa, sembrava destinato ad una lunga strada sui palcoscenici italiani della penisola.

Il costo non indifferente dell'allestimento, l'inconsueto livello dell'opera, il suo eccezionale successo rappresentavano la migliore garanzia per una sua tenuta per l'intero arco della stagione, anche perché da numerose parti lo spettacolo era stato richiesto. Ma improvvisamente (e inaspettatamente per i dirigenti dello Stabile dell'Aquila, che sosteneva il maggior peso economico dell'allestimento) venne il 15 giugno, e Il Quinto Evangelico diventò uno spettacolo scomodo, da sfruttare con molta parsimonia. L'impegno di rappresentarlo per buona parte della stagione cominciò a vacillare, finché, al momento in cui scriviamo, è incerto se Il Quinto Evangelio, dopo le poche rappresentazioni di San Miniato e de L'Aquila, sarà rappresentato a Roma tra le manifestazioni dell'Anno Santo.

Non ci stupiremmo se Il Quinto Evangelio fosse definitivamente liquidato e sepolto, con buona pace del pluralismo ideologico.

parte c'è in atto un rilancio del Diavolo. Credi al Diavolo?

MASINO — No, ma credo nell'inferno. E che l'inferno sia la vita.

DRAMMA — Credi in Dio.

MASINO — Come aspirazione.

DRAMMA — Fra i due, a chi affideresti le tue speranze? E a chi dei due affideresti, dovendo patteggiare, la tua anima?

MASINO — Penso che ogni uomo debba affidarsi a se stesso, cercando di approfondire ed estendere al possibile i propri limiti umani e superare i propri confini. Ma patteggiare non si dovrebbe mai.

DRAMMA — Racconta ai nostri lettori cosa ti è successo (quarant'anni fa) a Firenze mentre nella hall dell'Excelsior attendevi che dalla reception dessero a Massimo Bontempelli le indicazioni delle vostre camere.

MASINO — Non so raccontare nulla di me, sia perché — al contrario di quanto tu gentilmente scrivi — non mi trovo interessante, sia perché aborro dal pronome « io ». E poi, perché parlare di personaggi tanto indifferenti ai lettori di oggi? Non li interesserei e io, per contro, mi immalinconirei.

DRAMMA — Volevo solo, con questa domanda una risposta che giustificasse l'appellativo di intima di Pirandello che ti ho dato all'inizio di questo mio scritto.

MASINO — E io ti dò atto che, in effetti, l'amicizia di Pirandello è stato uno dei rari doni che mi ha fatto la vita. Ma parlarne in poche righe d'intervista è impossibile. Non si tratta di episodi, benché potrei raccontarne parecchi. Ma di incandescenza d'atmosfera e d'impulsi intellettuali.

* * *

— Grazie Paola; mi dichiaro ancora una volta, assieme ai nostri lettori, di te rapito.

FRANCO MANNINO

DIEGO GHIGLIA SPIEGA L'ADATTAMENTO MODERNO DEL «GIULIO CESARE»

IL «TU QUOQUE» NON FINISCE MAI

DRAMMA — Cos'è il « Teatro per tutti » e perché si chiama così ?

GHIGLIA — Il nome del Gruppo: « Teatro per tutti » vuol dire « teatro per tutti ». Non è un teatro per *élite*, né esclusivamente politico, ma umano, spontaneo, per tutti i palati e per tutte le culture.

DRAMMA — Perché allora il Giulio Cesare di Shakespeare ?

GHIGLIA — È stata una intuizione, che io ho avuto a Piazza del Popolo, un pomeriggio di giugno. Avevo appuntamento con un mio amico e collaboratore, ma questi arrivò con ritardo. Mi trovai coinvolto in un comizio e l'accoglienza fu diversa da quella che avevo avuto altre volte, assistendo a comizi di colore diverso. Infatti mi regalarono subito delle illustrazioni di Iacovizzi. Una ragazza mi chiese un autografo. C'erano persone sorridenti, l'atmosfera era molto accogliente, non so se fatta ad arte...

Comunque mi trovai in mezzo a quella meravigliosa piazza e di lì a poco tempo arrivò questo nostro parlamentare, che dapprima fu naturalmente preso in giro, ma poi cominciarono a gridare: « Abbasso i comunisti! »

La cosa mi meravigliò molto: « Ma come? Nel XX secolo, nel 1975, si fa ancora il " Giulio Cesare ", a piazza del Popolo »?

Allora pensai al Marc'Antonio di Shakespeare, all'orazione funebre di Marc'Antonio per la uccisione di Cesare. Infatti il nostro parlamentare diceva cose commoventi, come quando Marc'Antonio parla del testamento di Cesare.

Allora ho pensato che era giusto riprendere il « Giulio Cesare », tragedia, che trovo attualissima, di sempre. Shakespeare vi ha dipinto la politica del suo tempo, che era probabilmente... la stessa ai tempi degli antichi Romani. Oggi non è mutata: le stesse parole, le stesse promesse, e forse fra 1000 anni, fra 100 miliardi di anni sarà la stessa cosa.

DRAMMA — Le tue parole ci hanno persuaso

della opportunità di ripresentare al pubblico il « Giulio Cesare ». Si vorrebbe ancora sapere com'è nata questa riduzione ?

GHIGLIA — All'origine c'è stato solo un motivo pecuniario. Come tutti sanno, nel « Giulio Cesare » ci sono ben 35 personaggi, comparse, e occorrono mezzi cospicui. Io non potevo permettermi questo: sono un povero attore, che può avere l'aiuto di amici. Posso avvalermi di collaboratori, di colleghi, di gente simpatica della mia generazione, e penso anche di essere generoso con loro, come loro lo sono stati con me, aiutandomi a ridurre il dramma « Giulio Cesare »... Claudio Siro mi ha aiutato nella riduzione. Ugo Tirati, un attore, proveniente dal centro sperimentale, mi aiutava anch'egli per il suo personaggio. Successivamente Gian Tullio Martin, e Barbara Olivieri mi hanno aiutato con i consigli per la messa in scena di altri testi, che abbiamo in programma. E poi sono riuscito a mettere insieme 4 milioni di lire per fare lo spettacolo, che abbiamo rappresentato a Chiusi della Verna (Arezzo), nel suggestivo scenario dell'esilio di S. Francesco.

DRAMMA — Qual è dunque il programma, che si propone questo vostro « Teatro per tutti » di Roma ?

GHIGLIA — Il programma del nostro Gruppo, composto di 15 attori, e tre autori, nonché un favoloso tecnico, Roberto Di Marco, è quello di portare il teatro a chi ne ha più bisogno, a gente che vive nella sofferenza, negli ospedali, a gente che vive in carcere, a gente che ne ha bisogno, più di noi. Ci saranno anche spettacoli per le scuole, perché gli studenti sono un pubblico con cui ho avuto a che fare altre volte, un pubblico forte, aggressivo, intelligente, che ti dice in faccia quello che pensa, e ti boicotta lo spettacolo, perché è preparato a boicottarlo, in quanto va per ridere nel suo giorno di vacanza. Poi invece viene a compromesso anche lui, in quanto noi prepariamo sempre dei dibattiti, ad arte, per implicarlo. Questi stu-



Una scena del « Giulio Cesare » di William Shakespeare ridotto in un atto « polemico » e « politico » da Diego Ghiglia e Claudio Siro. Nella foto, Silvana Ghiglia (Calpurnia) e Antonio Maronese (Cesare).

denti, poi parlano volentieri e molte volte ci hanno aiutato, dandoci preziosi consigli sulla scelta del repertorio.

DRAMMA — Quali sono allora gli interpreti di « Giulio Cesare »?

GHIGLIA — Sono molti miei parenti, ma non perché io abbia voluto fare del favoritismo, e realizzare ciò che dice il proverbio: « Prima i tuoi, gli altri, se puoi ». Io ho trovato in loro, secondo il mio istinto, degli interpreti adeguati ai ruoli. Per esempio, Barbara Olivieri, con la quale ho rappresentato due anni fa l'Italia al festival internazionale di Guanajato, a Mexico City per un mese e mezzo in tutte le città del Messico, sotto l'egida dal Gruppo « Teatro incontro » diretto da Franco Meroni e Angela Redini: « È stata una esperienza meravigliosa vedere come noi italiani eravamo finalmente amati da qualche parte, contrariamente

a quanto ho riscontrato in America, in Germania, in Francia... Viaggiavamo su un pullmann governativo con a bordo persino la *toilette*, scortati dalla polizia in veste di sceriffo: stella e pistole. Al Messico ero il protagonista della commedia « La nuova colonia » di Pirandello (Currao) e interpretavo il ruolo del mendicante cantante cieco, che rappresentava la fame della Spagna, in « Noche de guerra al museo del Prado » di Rafael Alberti ».

GHIGLIA — ... Barbara Olivieri in « Giulio Cesare » ha interpretato il ruolo di Porzia. Enrico Lazzareschi ha invece interpretato quello di Bruto. Silvia Ferluga, una ex cantante lirica di straordinario temperamento artistico, una *medium* favolosa mi ha combinato alla prima una azione non voluta, ma positiva. Infatti Silvia interpretava insieme a mia figlia, la piccola Paola, di sette anni (già acclamata nella « Zapatera prodigiosa » di Garcia

Lorca, nel ruolo del « bambino », recentemente al Teatro dei Satiri con la compagnia Ninchi, dove io facevo la parte dell'Alcade e della madre di Don Perimplino), il personaggio dell'indovino, ed era un indovino a 4 braccia, un indovino a due personalità, uno spirito venuto sulla terra, mandato dagli dèi per avvertire Cesare di essere meno ambizioso.

DRAMMA — Perché due personaggi per fare l'indovino?

GHIGLIA — Per la ragione che in uno trovavo la maturità e il materialismo dell'adulto, del mago, perché definivo questo mago pressoché cieco e nell'altra vedevo l'innocenza: lo spirito che rappresentava l'angelo custode, ingenuo, come un bambino.

DRAMMA — Perché hai fatto questa regia?

GHIGLIA — Forse mi sono stancato di fare l'attore. La goccia, che ha fatto traboccare il vaso è stata l'interpretazione, che ho accettato di fare nel ruolo di protagonista del dramma spagnolo di Heriogenes Sains: « La bambina Piedad » con il Teatro Incontro. Quest'impresa ha avuto un certo successo sul piano della critica, ma non ha portato alcun guadagno.

La cosa mi ha molto deluso, perché un lavoro fatto col massimo impegno dovrebbe avere una risposta positiva. Invece l'organizzazione non ha potuto darmi questa soddisfazione, e allora mi sono sentito defraudato, e per ciò non voglio criticare i datori di lavoro, ma tutti: il pubblico, la critica, tutti coloro, che seguono noi attori, ma non ci danno ossigeno e allora ho deciso di fare il regista.

DRAMMA — Però sappiamo che hai fatto altre regie.

GHIGLIA — Erano solo esperimenti. La prima vera regia è stata il « Giulio Cesare ». Mi si permetta la presunzione, ma mi sono sentito di farlo. Sono stato spinto da qualcosa...

DRAMMA — Parlacene dei tuoi maestri, di coloro che ti hanno permesso di fare questa regia.

GHIGLIA — Al primo posto metto Orazio Costa Giovangigli; per cui interpretai la parte del cugino grasso in « La leggenda di ognuno » di Ugo von Hoffmansthal. Era uno spettacolo R.P., che costò 80 milioni, 15 anni fa, ed è stato per me una grossa esperienza. Infatti Costa mi faceva vedere la mia interpretazione in 5 modi diversi ed era entusiasta della mia spontaneità, come era solito dire.

Il secondo maestro è stato in certo qual modo Carmelo Bene, malgrado ci fossero fra noi motivi di rivalità, in quanto avevamo frequentato insieme l'Accademia Sharoff. Lui poi era divenuto un capo, mentre io invece dovevo essere il suo attendente e io non capivo perché mi dovesse comandare, quando eravamo più o meno della stessa forza espressiva, e coetanei, come lo sono di Enzo Cerusico e di Adriano Celentano.

Infatti quel giovane bruciato dettava legge negli ambienti del teatro sperimentale. Ma mi sono

inserito egregiamente e ho fatto con Carmelo tre commedie: « Manon Lescaut », « Amleto » di Laforge, e « Sunny Been » di Roberto Lerici, rappresentato al S. Ferdinando a Napoli. Rinunciai allora a fare il film: « Caccia alla volpe » di Vittorio De Sica per poter proseguire le repliche della commedia di Lerici al S. Ferdinando, e credo che Carmelo non sappia nemmeno questo fatto.

Feci poi parecchi film per l'Italia film, casa di produzione diretta da Isa Miranda e dal marito Alfredo Guarino, per tre anni. Vinsi finalmente il concorso alla televisione. Mi presentai col « Riccardo III » di Shakespeare e vinsi il concorso, e lavorai per tre anni alla TV nella compagnia « I nuovi » diretta da Guglielmo Morandi, che fu un altro mio maestro. Ho lavorato con giovani come Ugo Pagliai, Ivano Staccioli, Franco Mezzera, Liana Trouscè e altri divi di allora come Rolando Lupi, Andrea Checchi, Evi Maltagliati, Giancarlo Sbragia, Franco Volpi, Aroldo Tieri, Tino Carraro, Anna Miserocchi, Giuliana Lojodice ecc. ecc. Ho lavorato con registi come Daniele D'Anza, Ludovico, Mario Lando, Alessandro Brissoni, Leonardo Cortese... Ho conosciuto poi un'altra stella, che era allora ed è ancora sulla cresta dell'onda, Federico Fellini, testimone alle mie nozze, nel 1958.

Fu allora che interpretai la parte del « Pappone » ne « La dolce vita ».

Poi lavorai con altri registi, facendo lavori di sinistra, di destra, di centro, senza vedere mai una lira.

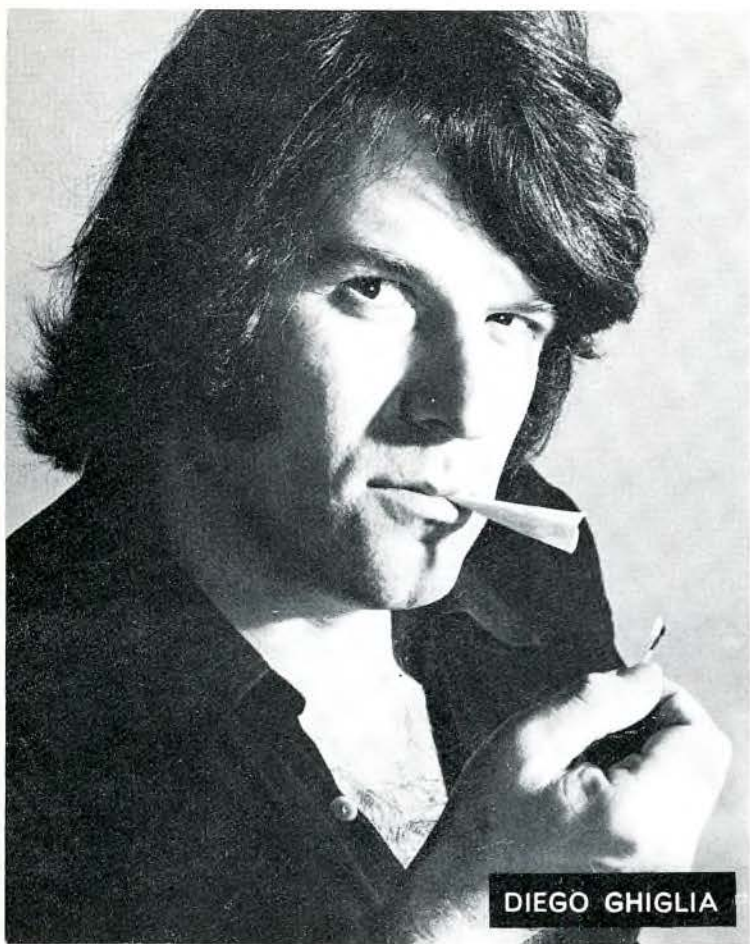
DRAMMA — Ti piace il passo dell'oca?

GHIGLIA — No, decisamente no, anche se la mia fidanzata è olandese, di una nazione di lingua germanica.

DRAMMA — Politicamente come la pensi?

GHIGLIA — Politicamente la penso come non la pensano tutte le nostre politiche messe insieme. Penso che sia bene avere una politica unica: una politica umana, senza spauracchi, senza feticci, una politica di umanità, non perché gli uomini debbono considerarsi universi, come dicono gli indiani, e quando un universo si incontra con l'altro, questi si salutano, se della stessa casta, come due navi da battaglia, ma non devono farsi ombra l'un l'altro, se non sono alla stessa altezza. Perché quell'universo là mi vuole schiavizzare? Perché devo lavorare e servire quell'universo uguale a me, che ha 60 trilioni di cellule come me?

Io potrei immaginare per una politica umana che si dovrebbe: « Dare a ciascuno ciò di cui ha bisogno, secondo i suoi bisogni ». Dare lavoro senza sfiutare gli esseri umani, senza dissanguarli, senza renderli odiosi, eliminare le classi sociali troppo abbiette, livellare secondo la teoria dell'acqua e sapone. Per fare una doccia bisogna prima bagnarsi, poi insaponare e frizionare, poi risciacquare, non lavarsi come sotto la pioggia. Per me non si può dare a un povero un miliardo, perché impazzirebbe, né lasciare un miliardario senza una



lira, perché morirebbe, ma sarebbe bene realizzare un certo livellamento economico. Chi è all'altezza di possedere il benessere, lo deve avere!

DRAMMA — Parlati un poco della esperienza del *play back*, da te impiegato nelle prove di questo « Giulio Cesare ».

GHIGLIA — Il *play back* si usava circa 18 anni fa, quando cominciai a fare il cinema, per le musiche. In Francia si usa il *play back* nei *musicals* (Alcazar de Paris) per coordinare un intero corpo di ballo. Il *play back* da me usato durante le prove è nato dalla necessità di usare gli attori nel minor tempo possibile e abbozzare in una settimana il primo sbozzo dell'opera, per usare un termine tecnico proprio degli scultori.

DRAMMA — Chi sono stati i tuoi collaboratori in questa impresa teatrale?

GHIGLIA — Ho trovato nella mia valigia il ritratto di mio nonno, un pittore molto famoso nella *belle époque*, Oscar Ghiglia, medaglia d'oro a Venezia. Egli si circondava di amici, che poi sono divenuti famosi: Ogetti, Sacchetti, Papini, Petrolini, Modigliani. E Modigliani disse: « In Italia c'è solo Oscar Ghiglia ». Io mi sono circondato di amici abbastanza importanti per me, che non hanno ancora ottenuto però i riconoscimenti dovuti al loro merito. I miei collaboratori sono Gian Martin, attore del Piccolo Teatro di Milano, scrittore, e anche lui regista, proveniente dal centro sperimentale; Enrico Lazzareschi, anche lui attore

consumato, cantautore e poeta; Barbara Olivieri, scrittrice, paroliera, musicista e poetessa, nonché attrice, che ha rappresentato con me e Lazzareschi l'Italia al Messico, al Festival di cui già si è parlato. Silvia Ferluga, attrice di grande temperamento, per me all'altezza di Ave Ninchi, che potrebbe essere una reincarnazione della Rosina Anselmi, come io potrei essere la reincarnazione di Ernesto Rossi, che era un cugino del mio bisnonno. Ha la forza della Eusapia Paladino come *medium*. È ancora sconosciuta, ma io mi propongo di farla conoscere, perché il nostro scopo non è solo quello di far conoscere le opere, ma anche gli autori, e gli attori. Inoltre collaborano con me i musicisti Benedetto Ghiglia (mio zio), Oscar Ghiglia (mio fratello chitarrista), Giuliana Folena (mia madre); gli scenografi Canevari, Rigatti, Lorenzo Ghiglia (mio cugino) e Paolo Ghiglia (mio padre), che abbiamo ammirato recentemente nelle due antologiche al Palazzo Strozzi e alla Quadriennale di Roma, che ha fatto le scene e i costumi del mio « Giulio Cesare ». « Prima i tuoi, gli altri se puoi ».

DRAMMA — Perché hai nominato la famosa Paladino?

GHIGLIA — Io mi sono occupato per ben sette anni di parapsicologia. Ho avuto le esperienze più strane, ho conosciuto donne, di cui « gli spiriti » dicevano che erano state mie figlie nel passato. Mi sono trovato sempre in una dimensione diversa. Nei miei 38 anni di vita, ne ho vissuti la metà in un'altra dimensione.

In Silvia Ferluga io trovo un'altra Paladino, che potrebbe essere utilizzata ed è una grossa scoperta. Io mi considero una creatura altrettanto mostruosa, e infatti adesso ho accettato di interpretare il ruolo di Giustiniano con un regista che io stimo moltissimo, Andrea Camilleri, autore con Luigi Quattrucci di « Teodora ». Questa novità italiana andrà in scena al teatro Tordinona fra pochi giorni.

In questo spettacolo io metterò a disposizione del pubblico, amici e nemici, la mia esperienza di attore e di *medium*, rappresentazioni di frustrazioni schizofreniche del personaggio, paranoie, fobie psicomrammi, un bel minestrone inedito di quella figura che io so di essere, ma che nessuno per ora, conosce. Inoltre sto preparando: « Il cubicolo », libero adattamento da un inedito di Pietro Aretino, in qualità di regista. È una deliziosa, maliziosa commedia cinquecentesca. Preparo anche due commedie musicali, di cui non posso dire i titoli.

DRAMMA — Nel tuo discorso sulle facoltà medianiche c'è forse una sottintesa aspirazione a una vita religiosa?


GHIGLIA — Posso dire che attraverso lo studio della magia nera, rosa, azzurra e bianca, mi sento finalmente in grado di far parte dell'equilibrio dell'universo, mi sento come un pesce nel suo elemento, come un bambino nel suo liquido amniotico.



DIEGO GHIGLIA - CLAUDIO SIRO

GIULIO CESARE

*Riduzione in un tempo del "Giulio
Cesare,, di Shakespeare*



PERSON AGGI:

GIULIO CESARE

MARCO BRUTO

CASSIO

CASCA

LIGARIO

DECIO BRUTO

MARC'ANTONIO, amico di Cesare

LUCIO, servo di Bruto

CALPURNIA, moglie di Cesare

Servo di Cesare

Un indovino

Un ciabattino

Speaker

} (congiurati contro Cesare)

Scena Elisabetiana a 6 porte, sovrapposte 3 a 3. Al centro, in alto, un palco, dove si svolgono le azioni più importanti, i comizi, i discorsi ufficiali. Lo spazio antistante alle porte sarà usato per la scena della congiura, della strada, della casa di Cesare. Costume il più possibile elisabetiano: giustacuore, brache corte, calze lunghe in lana. L'azione è concepita come una discussione di opposte teorie politiche. Poiché il fulcro dell'azione sono i due discorsi di Bruto e di Marc'Antonio, dopo la morte di Cesare, mancano gli ultimi due atti che trattano della battaglia di Filippi e delle sue conseguenze politiche.

SCENA PRIMA

SPEAKER: *Mette fuori dal palco un drappo rosso con su scritto « Giulio Cesare ». Parla al microfono*

SPEAKER: La scena si svolge a Roma, nell'anno 710 dalla fondazione della città.

La guerra civile, che da circa un secolo insanguina le vie cittadine, ha avuto una tregua, dal momento in cui Cesare, vincitore della opposizione armata, è divenuto unico signore dello Stato Romano.

I grandiosi progetti del dittatore, leader del partito popolare, non sono compresi dal popolo e inoltre urtano la suscettibilità dei ricchi e dei nobili, che temono non tanto di perdere la libertà, quanto i privilegi del loro potere politico e le ricchezze accumulate. Nasce così la congiura del 44 a.C., fomentata da un gruppo di nostalgici fautori del vecchio regime aristocratico. L'uccisione di Cesare, però, è la occasione della rinascita della guerra civile e dei disordini che ne seguirono, fino a che Ottaviano Augusto, nipote di Cesare, riesce a impadronirsi dello Stato, adottando un felice compromesso storico fra il sistema repubblicano e il monarchico, che si chiamerà l'Impero. Nel « G. Cesare » di W. Shakespeare, rappresentato per la prima volta fra il 1599 e il 1600, si legge tutta la polemica antimonarchica del tempo, che fa di Bruto il campione della libertà contro la tirannia. Tuttavia, si può aggiungere che nella tragedia questa concezione non è del tutto risolta, in quanto Bruto esaurisce la sua vi-

talità in una azione inutile, che lo induce a riconoscere giusta la sua sconfitta.

Signore e signori, eccovi ora gli attori della tragedia:

Giulio Cesare, il grande dittatore; Calpurnia, sua moglie; Marc'Antonio, i congiurati contro Cesare: « Cassio, Bruto, Casca, Ligario, Decio », un indovino, Lucio, servo di Bruto, un servo di Cesare, un ciabattino, lo speaker.

SCENA SECONDA

Nelle porte appaiono sagome di personaggi: Decio e Cassio parlano al popolo.

CASSIO: Via, a casa, fannulloni, andate a casa! È forse festa, oggi? Non sapete che voi artigiani non dovrete bighellonare come vagabondi? Che fai tu?

CIABATTINO: Il ciabattino, signore.

DECIO: E perché porti in giro questi uomini vestiti a festa, per le strade?

CIABATTINO: Li porto in giro per far consumare loro le scarpe e procurarmi maggior lavoro: ma, in verità, signore, facciamo festa per vedere Cesare e godere del suo trionfo.

CASSIO: E godere di che? Oh, crudeli uomini di Roma, non conosceste Pompeo? Quante volte siete saliti sulle mura e sui bastioni, in cima alle torri e sulle finestre, anzi in cima ai comignoli addirittura, coi bambini in braccio, e siete rimasti giorni interi in paziente attesa, per vedere passare il grande Pompeo per le vie di Roma.

E quando vedevate appena spuntare il suo carro, non lanciavate tutti un tale grido da far tremare il Tevere?! Via, correte alle vostre case e pregate gli dèi di arrestare la peste che potrebbe cadere su tanta ingratitudine...

La folla si disperde

.....Tu, va per la via verso il Campidoglio. Io prenderò quest'altra: Spoglia tutte le statue, che troverai ornate di diademi regali.

DECIO: Possiamo farlo? Sai che è festa nazionale.....

CASSIO: Nessuna immagine sia adorna dei trofei di Cesare!

Escono

SCENA TERZA

Entra il corteo di Cesare

CESARE: Calpurnia!

CASCA: Silenzio! Parla Cesare.

CESARE: Calpurnia!

CALPURNIA: Eccomi, mio signore.

CESARE: Mettiti avanti sul cammino che Antonio farà nella sua corsa. Antonio!

ANTONIO: Cesare, mio signore!

CESARE: Non dimenticare, Antonio, nella foga della corsa, di toccare Calpurnia, perché i nostri vecchi dicono che le donne sterili, se toccate in questa sacra corsa, si liberano dalla maledizione della sterilità.

ANTONIO: Lo ricorderò: quando Cesare dice: « fa questo ». Questo è fatto.

Musica

INDOVINO: Cesare!

CESARE: Chi chiama?

CASCA: Fate cessare ogni rumore. Silenzio!

CESARE: Chi si rivolge a me dalla folla. Odo una lingua più forte di tutta la musica che grida: « Cesare! ». Parli! Cesare ascolta!

INDOVINO: Guardati dalle idi di marzo!

CESARE: Chi è costui?

BRUTO: Un indovino ti avverte di guardarti dalle idi di marzo.

CESARE: Portatelo qui. Voglio vederlo in faccia.

CASSIO: Esci dalla folla, e guarda Cesare.

CESARE: Che mi dici, dunque?

INDOVINO: Guardati dalle idi di marzo.

CESARE (*ride*): È un visionario, lasciatelo andare. Proseguite.

Squillo di trombe. Il corteo esce restano Bruto e Cassio.

CASSIO: Non vai a vedere la corsa?

BRUTO: No.

CASSIO: Perché?...

BRUTO: Io non sono fatto per i giochi: mi manca quella vivacità di spirito che ha Antonio....

CASSIO: Bruto, ti osservo da molto tempo: non leggo più nei tuoi occhi quella gentilezza e quell'affetto di una volta.

BRUTO: Ti sbagli.

Grida e musica Cesare! Cesare! Cesare!

CASSIO: Che significano queste grida?

BRUTO: Temo che il popolo voglia acclamare Cesare re.

CASSIO: Ah, lo temi? Allora debbo pensare che non sei d'accordo.

BRUTO: No. Eppure amo molto Cesare.

CASSIO: So che c'è in te molta virtù, Bruto. Bene, l'onore è l'argomento del mio discorso. Come te sono nato libero; noi due ci siamo nutriti come Cesare; e come lui possiamo entrambi sopportare il freddo invernale... Una volta, quando il Tevere agitato, era in piena... Cesare mi disse: « Oseresti tu gettarti con me in questa furiosa corrente, e nuotar fin laggiù?... » Subito mi tuffai e gli dissi di seguirmi: cosa che in realtà egli fece. Ma prima di poter giungere al punto fissato, Cesare gridò: « Aiutami, Cassio, affogo! »... Ora quell'uomo è divenuto una divinità ed io sono un miserabile, che deve obbedire, quando Cesare mi fa un cenno svagatamente.

Quando Cesare ebbe le febbri in Spagna, durante l'accesso, mi accorsi che tremava... È proprio vero: questo dio tremava: lo udii gemere: sì, quella sua lingua che ordinava ai Romani di ascoltarlo, e di scrivere i suoi discorsi nei loro libri... ahimé, gridava: « Dammi qualcosa da bere, Titinio »,... O dèi! Mi stupisce che un uomo di tempra così fiacca debba mai prevalere tanto su questo mondo e portare da solo la palma della vittoria!

Voci del popolo, che gridano:

« Cesare!... Cesare!... Cesare! »

CASSIO: Cesare... Cosa può esserci in quel Cesare?... Perché quel nome dovrebbe avere più riconoscenza del tuo? Scrivili uno accanto all'altro: il tuo nome è altrettanto bello. Pronuncia: il tuo nome suona altrettanto bene. Pesali: il tuo nome è uguale al suo! Ora, in nome di tutti gli dèi, di che cosa si nutre questo nostro Cesare, che è divenuto così importante?!....

Tu ed io abbiamo udito i nostri padri raccontare che vi fu un Bruto un tempo, così grande il quale avrebbe preferito che in Roma tenesse la sua corte un diavolo piuttosto che un re.

BRUTO: Credimi: preferirei essere un contadino felice piuttosto che divenire schiavo di un tiranno.

Rientrano Cesare e il seguito

Musica, rumori

BRUTO: Cesare ritorna.

CASSIO: Quando ripasserà il corteo, trattieni Casca e fatti dire nel suo acido stile, quanto è avvenuto oggi degno di nota.

BRUTO: Lo farò: Ma guarda, Cassio: Tutti sono turbati: È successo qualcosa...

CASSIO: Casca ci dirà che cosa è avvenuto. *Entra il corteo*

CESARE: Antonio!

ANTONIO: Cesare?

CESARE: Lasciami venire attorno uomini ben pasciuti, coi capelli corti, e che dormano bene la notte: quel Cassio ha una faccia smunta e famelica; pensa troppo: gli uomini come lui sono pericolosi...

ANTONIO: Non temere, Cesare, non è pericoloso.

CESARE: Vorrei che fosse ancora più grasso! Ma io non lo temo. Pure se io avessi paura, temerei proprio quest'uomo. Legge molto; non ama giocare come te, Antonio; non ascolta musica; sorride raramente: sembra beffarsi di se stesso... Tali uomini non hanno mai il cuore in pace, quando vedono qualcuno più grande di loro, e pertanto sono molto pericolosi. Ti dico quello che si deve temere, non ciò che temo: perché io son sempre Cesare! Vieni alla mia destra: da questo orecchio non ci sento. E dimmi sinceramente che cosa pensi di lui.

Esce il corteo

CASCA (*Trattenuto da Bruto*): Vuoi parlarmi?

BRUTO: Sì, raccontaci un po' che cosa è accaduto oggi..... Cesare ha una faccia così scura...

CASCA: Ecco: gli è stata offerta una corona e mentre gli veniva presentata, egli la ha allontanata da sé, col dorso della mano, così. E il popolo si è messo ad acclamare.

BRUTO: E il secondo clamore, per cosa fu?

CASCA: Ma, per la stessa ragione...

CASSIO: Hanno gridato tre volte. Per che cosa fu l'ultimo grido?

CASCA: Oh, sempre per la stessa ragione, naturalmente.

BRUTO: La corona gli fu offerta tre volte.

CASCA: Certo! tre volte, e per tre volte egli la respinse, sempre più debolmente; e ad ogni rifiuto i miei onesti vicini si mettevano ad acclamare.

BRUTO: Chi gli ha offerto la corona?

CASCA: E chi poteva essere? Antonio.

BRUTO: Raccontaci com'è andata, caro Casca.

CASCA: Che io possa essere impiccato se so bene com'è andata (*Beve*) Fu tutta una buffonata e non la seguii con attenzione. Vidi Marc'Antonio offrirgli una corona (*grida*) non una vera corona, ma una di queste ghirlandine; e come vi ho detto Cesare la respinse una prima volta, ma credo che l'avrebbe accettata molto volentieri, (*beve*), poi Antonio tornò ad offrirgliela, ed egli la respinse (*grida ancora*) sebbene, mi sembrò gli rincrescesse moltissimo staccarne le dita... Infine Antonio gliela offerse per la terza volta; e per la terza volta egli riuscì a respingerla, ma, mentre la respingeva, la marmaglia si rimise ad urlare. (*grida*) e a battere le mani screpolate e a lanciare in aria le berrette puzzolenti di sudore; che appestarono tanto l'aria che poco mancò che Cesare non soffocasse! Infatti Cesare svenne e cadde, ed io non osai ridere per non aprire la bocca ad aspirare ancora quell'aria tanto malsana.

CASSIO: Come? Cesare svenne?

CASCA: Sì: cadde: gli venne la bava alla bocca e restò senza parola.

BRUTO: È molto probabile. Ha il mal caduco.

CASSIO: Non è Cesare che ha il mal caduco, ma tu ed io e Casca; noi abbiamo il mal caduco.

CASCA: Non so che cosa tu voglia dire, ma sono certo che Cesare cadde.

BRUTO: Cosa disse quando rinvenne?

CASCA: Beh!, prima di svenire, quando si persuase che il branco plebeo era lieto che egli rifiutasse la corona, che mi fa? Si apre la veste e offre la gola perché gliela taglino... (*Ride*). Fossi stato un qualunque artigiano vorrei proprio andare all'inferno se non è vero che l'avrei preso sulla parola. E così cadde.

Quando rinvenne, disse che pregava le loro signorie, se aveva detto o fatto qualcosa di sconveniente, di perdonarlo, pensando che era a causa del suo male. « Povera anima », e lo perdonarono di tutto cuore. Ma se Cesare avesse ammazzato le loro madri, non avrebbero fatto di meno.

CASSIO: Cicerone disse qualcosa.

CASCA: Sì, parlò greco.



Diego Ghiglia nei panni di Marc'Antonio.

CASSIO: In che senso parlò greco? Che disse?

CASCA: Non te lo dico: se lo facessi, non vorrei più guardarti in faccia. Quelli che lo hanno capito sorrisero tra loro e scossero la testa, ma per me fu greco (*Si alza*). Stamenti bene. Avrei tante altre buffonate da raccontare, se potessi ricordarle tutte.

CASSIO: Vuoi pranzare con me, domani, Casca?

CASCA: Sì, se sarò vivo, e tu non avrai cambiato idea.

CASSIO: Ti aspetto.

CASCA: (*Fa un saluto*).

(*Casca esce*).

BRUTO: Vengo con te.

Bruto esce. Musica.

CASSIO: Tu sei nobile, Bruto. pure vedo che il tuo cuore può essere sedotto e fatto servire a scopi diversi: Cesare mi vuol male, ma ama Bruto.

Ora, se io fossi Bruto, Cesare non avrebbe alcun potere su di me. Questa notte, getterò dentro alla finestra di Bruto biglietti di diversa scrittura provenienti da cittadini

diversi, che confermeranno tutti la grande stima di Roma per il nome di Bruto e alluderanno all'ambizione di Cesare; e dopo o noi scuoteremo Cesare dal suo trono... o supporteremo giorni peggiori.

SCENA QUARTA

Tuoni e lampi. Notte.

Entra Casca.

CASSIO: Chi è là?

CASCA: Un romano.

CASSIO: Casca, sei tu?

CASCA: Hai buon orecchio. Che terribile notte è questa!

CASSIO: Una notte molto cara agli uomini onesti.

CASCA: Chi ha mai visto un cielo così minaccioso?...

CASSIO: Tu impallidisci e provi paura a vedere lo straordinario turbamento del cielo, ma se volessi considerare perché si mostrano questi fuochi, tutti questi spettri mostruosi, allora troveresti che il cielo li ha mandati per ammonirci contro uno stato di cose altrettanto mostruose. Casca, io potrei nominarti un uomo somigliantissimo a questa notte terribile; un uomo non più forte di te e di me come vigore di persona, ma che pure è divenuto prodigioso e terribile come questi straordinari avvenimenti.

CASCA: È Cesare che vuoi dire, è vero? Dicono che domani i senatori lo vogliono proclamare re e Cesare potrà portare la sua corona per mare e per terra, e in ogni luogo, tranne che a Roma.

CASSIO: So io dove porterò questo pugnale allora: Cassio libererà Cassio dalla schiavitù: se io so questo, tutti sappiano che posso scuotermi di dosso la tirannia in qualunque momento lo voglia.

Scoppio di tuono.

CASCA: Lo posso anch'io: così ogni schiavo può decidere con la morte la fine della sua schiavitù.

CASSIO: E perché Cesare può fare il tiranno? Pover'uomo! Che mucchio di rifiuti sei, Roma, se servi da vile materia per illuminare una creatura spregevole come Cesare! Ma forse parlo con uno che ama essere

schiaivo..... e forse ne dovrò rispondere con la vita.

CASCA: Tu parli a Casca: parli a un uomo che non è un traditore. Ecco qui la mia mano.

Tuono.

CASSIO: Ecco, il patto è sancito. Sappi che ho già indotto alcuni fra i più nobili cittadini di Roma a tentare con me una impresa che potrà portare onore e pericolo e so che ora mi attendono, sotto il portico di Pompeo. Vieni, Casca, ancor prima dell'alba andremo tu ed io a trovare Bruto: per tre parti è già nostro; l'uomo intero sarà nostro al prossimo incontro.

CASCA: Egli è molto stimato da tutto il popolo. Un'azione che in altri potrebbe sembrare criminosa, diviene onesta e santa, se è fatta in suo nome.

CASSIO: Prima dell'alba, lo sveglieremo e lo convinceremo.

SCENA QUINTA

La casa di Bruto

BRUTO (*Legge*): « Bruto, tu dormi: svegliati. Dovrà Roma restare nel terrore di un solo uomo... un uomo ambizioso come Cesare » (*Getta via il biglietto*)... I miei antenati cacciarono Tarquinio dalle vie di Roma, quando fu fatto re! O Roma, io ti prometto che riceverai per mano di Bruto tutto ciò che la tua preghiera invoca!
Da quando Cassio mi ha istigato contro Cesare, non dormo più.

Entra Lucio servo.

LUCIO: Signore, è alla porta il tuo cognato Cassio, che vuole vederti.

BRUTO: È solo?

LUCIO: No, signore, vi sono altri con lui.

BRUTO: Li conosci tu?

LUCIO: No, signore; Hanno i berretti calati sulle orecchie e le facce nascoste nei loro mantelli.

BRUTO: Falli entrare.

Lucio esce.

BRUTO: Sono i congiurati. O congiura, hai vergogna a mostrarti di notte? Dove ti nasconderai di giorno?

Entrano Cassio, Casca e Decio.

CASSIO: Buon giorno, Bruto.

BRUTO: È tutta la notte che sono sveglio. Conosco io gli uomini che hai portato con te?

CASSIO: Sì, dal primo all'ultimo.

I congiurati si scoprono il volto.

BRUTO: Datemi la mano uno per uno.

CASSIO: E giuriamo che terremo fede alla nostra decisione.

Si danno la mano.

BRUTO: No, nessun giuramento: giurino i codardi e gli uomini infidi. Per noi romani basta una promessa.

DECIO: Dovremo colpire solo Cesare?

CASSIO: Domanda opportuna. Decio. Io credo che non sia conveniente, che Marco Antonio sopravviva a Cesare. È un intrigante astuto; conoscete i mezzi di cui dispone: se saprà usarli, potrebbe darci delle noie. Per questo propongo che Antonio e Cesare cadano insieme!

BRUTO: Siamo sacrificatori, non macellai. Noi tutti insorgiamo contro lo spirito di Cesare e nello spirito non c'è sangue. Oh, potessimo colpire lo spirito di Cesare, senza smembrare Cesare! Ma, ahimé, Cesare deve sanguinare per questo. Uccidiamolo, nobili amici, ma non con ira. Così il popolo ci chiamerà purificatori, non assassini. Marc'Antonio non potrà fare niente di più di quanto non possa fare il braccio di Cesare quando la testa di Cesare sarà tagliata.

CASSIO: L'orologio ha battuto le tre.

DECIO: È ora di separarci.

CASSIO: È ancora dubbio che Cesare uscirà oggi. Può darsi che i prodigi apparsi in questi giorni, e le previsioni disastrose dei suoi auguri lo allontanino oggi dal Campidoglio.

DECIO: Non abbiate paura, quanto a questo è affar mio. Io posso prevalere su di lui: e convincerlo. Ama udir raccontare delle favole: che gli unicorni possono essere ingannati dagli alberi; gli orsi dagli specchi; gli elefanti dai trabocchetti: ma quando io gli dico che odia gli adulatori, egli conferma le mie parole. Io lo condurrò in Campidoglio. Ne sono sicuro.

CASSIO: Ci saremo tutti ad accompagnarlo.

BRUTO: Per le otto?

CASCA: Non più tardi. Saremo puntuali.

CASSIO: Noi ti lasciamo, Bruto, e voi, amici,

disperdetevi; ma ricordate tutti quello che avete detto e dimostratevi veri Romani.

BRUTO: Buoni signori, che i vostri sguardi non vi tradiscano: Buona Fortuna!

SCENA SESTA

Escono tutti

La casa di Cesare. Tuoni e lampi.

CESARE: Né il cielo, né la terra hanno avuto pace questa notte. Tre volte Calpurnia ha gridato nel sonno: « Aiuto! Ammazzano Cesare! » Chi è là?

CALPURNIA: Sono io, Cesare, che hai? Non ti muoverai di casa oggi...

CESARE: Cesare uscirà: Le cose che mi minacciano non mi spaventano: Basta che Cesare le guardi in faccia e sono subito sparite.

CALPURNIA: Sai che non ho mai avuto paura dei prodigi e pure ora mi spaventano. Cesare, c'è di là uno che racconta le più terribili cose avvenute questa notte: una leonessa ha partorito per la strada; le tombe si sono spalancate; guerrieri di fuoco hanno fatto piovere sangue sul Campidoglio; cavalli hanno nitrito; spettri hanno vagato per le vie, gemendo; oh, Cesare, queste cose sono terribili e io ne ho paura.

CESARE: Nulla si può evitare, se lo vogliono gli dèi: Cesare andrà fuori ugualmente! Perché questi prodigi sono diretti tanto a lui quanto a tutto il mondo in generale.

CALPURNIA: Non si vedono comete, quando muoiono gli accattoni, ma i cieli stessi annunciano la morte dei principi con le loro fiamme.

CESARE: I codardi muoiono molte volte, prima di morire; i valorosi sentono il sapore della morte solo una volta. Mi sembra molto strano che gli uomini debbano aver paura, dato che la morte arriva, quando vuole (*entra un servo*). Che cosa dicono gli auguri?

SERVO: Non vorrebbero che uscissi, oggi. Non hanno trovato il cuore nelle viscere di una delle bestie.

CESARE: Cesare sarebbe una bestia priva di cuore, se oggi restasse a casa per paura. No, Cesare non lo farà; il pericolo sa benissimo che Cesare è più pericoloso di lui; e Cesare andrà fuori egualmente.

CALPURNIA: Ahimé, mio signore. Hai troppa fiducia in te. Di che è la mia paura che ti trattiene a casa, non la tua. Manderemo Marc'Antonio in senato ed egli dirà che non stai bene, oggi. Lascia che io ti preghi in ginocchio per questo.

CESARE: Marc'Antonio dirà che non sto bene, e per questo tuo capriccio resterò a casa (*entra Decio*). Ecco, Decio Bruto giunge a proposito: glielo dirà lui.

DECIO: Salute, Cesare! Vengo per accompagnarti in Senato.

CESARE: E arrivi al momento giusto per portare i miei saluti ai senatori, e dir loro che oggi non voglio venire. Dire che non posso è falso; e che non oso, è ancora più falso. Non verrò. Di loro così, Decio.

CALPURNIA: Di che è molto malato.

CESARE: Dovrà Cesare mandare a dire il falso? Decio, va a dir loro che non verrò.

DECIO: Potentissimo Cesare, dammi almeno un motivo perché non mi ridano in faccia, quando dirò loro che non adrai.

CESARE: Il motivo è nella mia volontà: non voglio andare. E questo basta per soddisfare il Senato. Ma, per tua soddisfazione personale perché ti amo, ti spiegherò. Mia moglie, qui, Calpurnia, mi trattiene a casa; perché questa notte ha sognato di aver visto la mia statua gettar sangue da cento zampilli (come una fontana), e molti vigorosi romani venivano sorridenti a bagnarsi le mani; e queste cose prende per presagi di sciagure imminenti; e in ginocchio mi ha supplicato che volessi restare a casa, oggi.

DECIO: Questo sogno è tutto male interpretato; era una visione bella e fausta: la statua che gettava sangue da molti zampilli, nel quale molti romani sorridenti si bagnavano, significa che da te la grande Roma riceverà sangue vivificante.

CESARE: A questo modo tu l'hai bene spiegato (*soddisfatto*): bravo!

DECIO: Sarà bene spiegato, quando tu avrai udito ciò che posso dirti con certezza. Sappi che il Senato, oggi, ha decretato di concedere una corona al potente Cesare. Se tu manderai a dir loro che non puoi andare, potrebbero mutare parere. Se Cesare si nasconde, non mormoreranno: « Guarda, Cesare ha paura »? Perdonami, Cesare, è il

grande amore che porto al tuo nome che mi spinge a dirti questo, e la ragione ubbidisce al mio amore.

CESARE: Come sembrano sciocche ora le tue paure, Calpurnia!

Mi vergogno di aver ceduto ad esse. Dammi la toga, perché voglio andare.

Entrano Cassio, Bruto e Casca.

CESARE: Benvenuto, Cassio. Come, Bruto?

Anche tu sei fuori così di buon'ora? Buon giorno, Casca..... Che ora è?

BRUTO: Sono le otto.

CESARE: Vi ringrazio per il vostro disturbo e la vostra cortesia.

Entra Antonio.

CESARE: Vedete! Antonio, che pure veglia tutta la notte è già in piedi. Buon giorno, Antonio.

ANTONIO: Buon giorno, nobilissimo Cesare.

CESARE: Merito di esser biasimato per farmi aspettare così. Buoni amici, entrate e assaggiate un po' di vino con me; e subito ce n'andremo tutti insieme, da buoni amici.

Escono. Buio.

SCENA SETTIMA

Rientra Cesare molto agitato. Sul palco appare l'indovino

INDOVINO: Cesare!

CESARE: Chi chiama?

ECO: Chiama, ama, ama, ama....

CESARE: Chi si rivolge a me dalla folla? Odo una lingua, più forte di tutta la musica, che grida: « Cesare ». Parli, Cesare ascolta.

INDOVINO: Guardati dalle idi di marzo.

CESARE: Che mi dici? Ripeti.

INDOVINO: Cesare, guardati da Bruto...

CESARE: È un visionario.... (a se stesso)

INDOVINO: Sta attento a Cassio. Non avvicinarti a Casca. Osserva bene Metello Cimbro. Decio non ti ama. Hai fatto un torto a Ligario. Non sei immortale, Gli dèi potenti ti proteggano!

La luce si spegne nel palco. Cesare si strofina il viso, si rivolge al palco. Lo addita. Esce con gli altri.

SCENA OTTAVA

È giorno. Entrano Calpurnia e l'Indovino

CALPURNIA: Bambino. Da che parte vieni?

INDOVINO: Da casa mia, buona signora.



Diego Ghiglia, Barbara Olivieri (Porzia) e Paola Ghiglia durante una pausa del « Giulio Cesare ».

CALPURNIA: Che ora è?

INDOVINO: Le nove, signora.

CALPURNIA: Cesare è già al Campidoglio?

INDOVINO: Non ancora. Vado a prender posto per vederlo passare.

CALPURNIA: Tu hai qualche petizione per Cesare, vero?

INDOVINO: No, signora. Ma se Cesare vorrà degnarsi di essere così buono da ascoltarmi, lo supplicherò di mostrarsi amico verso se stesso.

CALPURNIA: Perché? Sai che si tramano qualcosa contro di lui?

INDOVINO: Non avverrà niente che io sappia, ma molto che temo possa accadere. Buon giorno.

Se ne va lentamente

SCENA NONA

Roma: Il Senato. Entrano Cesare, Bruto, Cassio, Casca, Decio, Antonio, Metello e altri

CESARE: Le idi di marzo sono arrivate.

SERVO: Sì, Cesare; ma non sono ancora passate. Leggi questo biglietto.

DECIO: Cesare, leggi prima questa umile petizione a tuo agio.

CESARE: Quello che riguarda noi, sarà preso in considerazione più tardi.

SERVO: Non rimandare, Cesare, leggile subito.

CESARE: Ma è pazzo quest'uomo?

CASSIO: Che fai? Solleciti le tue petizioni per via? Vieni in Campidoglio.

Antonio si avvicina a Cesare e conversa con lui

BRUTO (*A Cassio, a parte*): Guarda in che atteggiamento si avvicina a Cesare: osservalo.

CASSIO: Casca, sii rapido, perché temiamo di essere prevenuti. Bruto, che si dovrà fare? Se il nostro piano viene scoperto, Cassio o Cesare, uno di noi due non tornerà più indietro, perché io mi ucciderò.

BRUTO: Cassio, abbi fermezza. Antonio non parla a Cesare del nostro piano, perché, guarda, egli sorride, e Cesare non si turba in volto.

DECIO: Dov'è Metello Cimbri? Vada e presenti subito la sua petizione a Cesare.

BRUTO: È pronto. Stringetevi attorno a lui e sostenetelo.

CESARE: Siamo tutti pronti? Qual è ora la in-

giustizia, che Cesare e il suo Senato devono riparare?

I cospiratori si avvicinano e si dispongono in cerchio.

METELLO: Altissimo, fortissimo e potentissimo Cesare, Metello Cimbri getta davanti a te un umile cuore...

CESARE: Devo prevenirti, Cimbri. Queste tue umili genuflessioni potrebbero infiammare il sangue di comuni mortali e commuovere dei bambini. Ma Cesare non si lascia ingannare! Tuo fratello è bandito per decreto; se tu curvi la schiena, e preghi e strisci per lui, io ti prendo a calci come un cane randagio.

METELLO: Non c'è voce più degna della mia, che suoni più dolce all'orecchio di Cesare e ottenga il richiamo di mio fratello dall'esilio?

BRUTO: Ti bacio la mano, Cesare, e ti supplico perché Publio Cimbri possa riottenere la libertà con l'immediato richiamo dall'esilio.

CESARE: Come? Bruto!

CASSIO: (*inchinandosi*) — Perdonami, Cesare, Cassio cade fino ai tuoi piedi per invocare il richiamo dall'esilio di Publio Cimbri.

CESARE: Potrei lasciarmi commuovere, se fossi tuo pari. (*divertito*) Se io sapessi pregare per commuovere, potrei lasciarmi commuovere dalle preghiere; ma io sono come la stella polare, della quale non v'è pari nel firmamento per la sua schietta, costante e immutabile qualità. Il cielo è adorno di innumerevoli faville; sono tutte fuoco e splendore, ma solo una fra tutte resta fissa al suo posto. Così avviene nel mondo: esso è ben fornito di uomini, e gli uomini sono fatti di carne e di sangue, e dotati di ragione; pure, fra loro ne conosco uno solo che inattaccabile mantiene il suo posto, incrollabile al moto. Che io sia quell'uomo, lasciate che lo dimostri un poco anche in questo: fui fermo nella decisione che Cimbri dovesse essere bandito, e fermo resto per lasciarlo in esilio.

CASSIO: O Cesare...

CESARE: Via di qui! Vuoi sollevare l'Olimpo?

DECIO: Grande Cesare...

CESARE: Non si è inginocchiato invano anche Bruto?

CASCA: Mani, parlate voi per me (*Colpisce*

Cesare alle spalle — Cesare fronteggia i cospiratori, finché vede il pugnale di bruto. Allora si copre il viso e cade ai piedi della statua di Pompeo).

CESARE: Anche tu, Bruto, figlio mio... ah (muore).

BRUTO: Libertà, libertà! La tirannia è morta. Annunciatelo per le vie.

CASSIO: Alcuni vadano sui rostri e gridino: Libertà, libertà!

CASCA: Vacci tu, Bruto.

CASSIO: Dov'è Antonio?

CASCA: Fuggito a casa stupefatto. Uomini, donne e bambini con gli occhi sbarrati vanno correndo e gridando, come se fosse il giorno del giudizio universale.

BRUTO: Dèi! Desideriamo conoscere la vostra volontà. Che dobbiamo morire, lo sappiamo. Noi ci siamo comportati da amici con Cesare perché gli abbiamo accorciato la paura della morte. Inchiniamoci, amici, e bagnamo le nostre mani nel sangue di Cesare. Poi, andiamo al Foro!

TUTTI: Sì, al Foro!... Tutti al Foro! (*Escono gridando*).

VOCI: Pace, libertà, libertà!

SCENA DECIMA

Entra Antonio. Va verso il cadavere di Cesare e si inginocchia.

ANTONIO: Se io avessi tanti occhi per versare lacrime quanto le tue ferite versano sangue, non dovrei piangere più... Perdonami, Cesare! Qui cadesti... O mondo, questo è in verità il tuo cuore.

Entra Cassio

CASSIO: Marc'Antonio... Non ti biasimo per aver lodato Cesare in tal modo. Ma quale patto vuoi tu fare con noi? Vuoi essere segnato nel numero dei nostri amici, oppure...

ANTONIO: Tu sai che io ti stimo, pure ero molto amico di Cesare e vorrei capire perché è avvenuto tutto questo... Spiegamelo, Cassio e non ti chiederò altro. Concedimi solo di parlare al Foro, quando sarà presentato il cadavere di Cesare al popolo per i funerali. Non potrai negarmi questo favore...

BRUTO — *entrando*: Parlerai, Marc'Antonio.

CASSIO (*A parte a Bruto*): Bruto, tu non sai

quello che fai. Non acconsentire a che Antonio parli al funerale di Cesare. Sai tu sino a che punto il popolo potrà essere commosso da ciò che egli dirà?

BRUTO: Col tuo permesso, prima parlerò io e spiegherò le ragioni della morte del nostro Cesare. Quello che Antonio dirà, io proclamerò che egli lo fa col nostro consenso e permesso.

CASSIO: Non mi persuade. Bruto.

BRUTO: Marc'Antonio, ecco, prendi, tu in consegna il cadavere di Cesare. Nel tuo discorso funebre non dovrai biasimarci, ma dirai tutto il bene che si può pensare di Cesare; e dirai che lo fai col nostro permesso, altrimenti non avrai alcuna parte nel suo funerale. E parlerai dalla stessa tribuna alla quale io mi dirigo, dopo che sarà finito il mio discorso.

ANTONIO: Sia così, non desidero altro.

BRUTO: Prepara quindi il cadavere e seguici. *Escono tutti. Servi portano via il cadavere.*

SCENA UNDICESIMA

IL FORO: *Entrano Bruto e Cassio e molti plebei.*

PLEBEI: Vogliamo soddisfazione, ci si dia soddisfazione.

BRUTO: Allora seguitemi e ascoltatevi, amici. Cassio, tu va dall'altra parte, dividiamoci la folla. Coloro che vogliono udire parlare me, si fermino qui; chi vuol seguire Cassio, vada con lui; e saranno date in pubblico spiegazioni della morte di Cesare.

UN PLEBEO: Io voglio sentire Bruto.

ALTRO PLEBEO: Ed io sentirò Cassio; poi, dopo averli ascoltati, confronteremo le ragioni che ciascuno ci avrà dato.

CASSIO: (*esce, seguito da alcuni. Bruto sale sulla tribuna*).

UN PLEBEO: Il nobile Bruto è salito sui rostri. Silenzio!

BRUTO: Romani, concittadini, amici! Ascoltatemi per la mia causa e fate silenzio per potermi udire; credetemi per il mio onore e portate rispetto al mio onore per poter credere; giudicatemi nella vostra saggezza e abbiate i sensi vigili per poter meglio giudicare. Se c'è qualcuno in questa adunanza, qualche

caro amico di Cesare, a lui dico che l'amore di Bruto per Cesare non era minore del suo. Se poi quell'amico domandasse perché Bruto insorse contro Cesare, ecco la mia risposta: non perché io amassi meno Cesare, ma perché amavo più Roma. Preferireste che Cesare fosse vivo e noi morissimo tutti schiavi, o che Cesare sia morto perché noi si viva tutti da uomini liberi? Siccome Cesare mi amava, io lo pianto; siccome ebbe fortuna, io ne gioisco; siccome era valoroso, io lo onoro; ma siccome era ambizioso, io l'ho ucciso. Ci sono lacrime per il suo amore, gioia per la sua fortuna, onore per il suo valore e morte per la sua ambizione. Chi c'è qui tanto abietto da voler essere schiavo? Se c'è qualcuno, parli, perché costui io ho offeso. Chi c'è qui tanto barbaro da non voler essere Romano? Se c'è qualcuno parli, perché costui io ho offeso. Chi c'è qui tanto vile da non sentire amore per il suo paese? Se c'è qualcuno, parli, perché costui io ho offeso. Taccio e attendo una risposta.

TUTTI: Nessuno. Bruto, nessuno.

BRUTO: Allora nessuno io ho offeso. Io non ho fatto a Cesare più male di quanto voi farete a Bruto. Le ragioni della sua morte sono registrate in Campidoglio; non è diminuita la sua gloria, in quanto ne fu degno, né sono aggravate le colpe per le quali ha patito la morte.

Entra Marc'Antonio col cadavere di Cesare

.....Ecco qui il suo corpo, pianto da Marc'Antonio, il quale, sebbene non abbia alcuna parte nella uccisione di Cesare, riceverà il beneficio della sua morte, un posto nella repubblica. E chi di voi non l'avrà? Con questo me ne parto, aggiungendo che, come ho ucciso il mio migliore amico per il bene di Roma, così serbo lo stesso pugnale per usarlo contro me stesso, quando al mio paese piacerà chiedere la mia morte.

TUTTI: Viva Bruto, Viva, viva!

UN PLEBEO: Portatelo a casa in trionfo!

ALTRO PLEBEO: Sia egli il nuovo Cesare!

PLEBEO: Lo accompagneremo a casa con acclamazioni!

BRUTO: Miei concittadini...

PLEBEO: Calma! Silenzio! Parla Bruto.

BRUTO: Buoni concittadini, lasciate che me ne vada solo e per amor mio restate qui con Antonio. Rendete onore al corpo di Cesare, e fate onore alla orazione che Marc'Antonio pronuncerà per esaltare le glorie di Cesare, il che egli può fare perché ha il nostro consenso. Vi supplico, nessuno si allontani, finché Antonio non abbia parlato.

Esce

PLEBEO: Fermatevi!, Ascoltiamo Marc'Antonio.

ALTRO PLEBEO: Vada sui rostri. Noi lo ascolteremo. Nobile Antonio, salì!

ANTONIO: In nome di Bruto, vi sono obbligato per la vostra attenzione.

Sale sulla tribuna

PLEBEO: Che cosa dice di Bruto?

ALTRO PLEBEO: Dice che in nome di Bruto si sente obbligato verso tutti noi.

PLEBEO: Sarà bene che non dica male di Bruto qui.

ALTRO PLEBEO: Silenzio! Ascoltiamo che cosa può dirci Antonio.

ANTONIO: Gentili Romani...

TUTTI: Silenzio! Ascoltiamolo.

ANTONIO: Amici, Romani, concittadini, ascoltatevi. Io vengo a seppellire Cesare, non a lodarlo. Il male che gli uomini fanno, vive dopo di loro, il bene è spesso sotterrato con le loro ossa. Così sia di Cesare. Il nobile Bruto vi ha detto che Cesare era ambizioso. Se così fosse, era una grave colpa, e gravemente Cesare l'ha espiata. Qui, col permesso di Bruto e degli altri — perché Bruto è un uomo d'onore, e tali sono tutti, tutti uomini d'onore — io vengo a parlare al funerale di Cesare. Egli era mio amico, fedele e giusto come me; ma Bruto dice ch'egli era ambizioso, e Bruto è uomo d'onore. Egli ha portato in patria, a Roma, molti prigionieri, il cui riscatto ha colmato il pubblico erario. Fu questo in Cesare un atto ambizioso? Quando i poveri hanno pianto, Cesare ha pianto: l'ambizione dovrebbe essere fatta di stoffa più dura; pure Bruto dice che era ambizioso, e Bruto è un uomo d'onore.

Amici, vedeste tutti che alla festa dei Lupercali tre volte io gli presentai una corona e tre volte egli la rifiutò. Era ambizione

questa? Pure Bruto dice ch'egli era ambizioso. Io non parlo per contraddire le parole di Bruto, ma sono qui per dire ciò che so.

PLEBEO: Bravo!

ANTONIO: ...Voi tutti l'amavate una volta, non senza ragione. Quale ragione vi trattiene ora dal piangerlo? O saggezza, tu ti sei rifugiata fra le bestie, e gli uomini hanno perso la ragione. Abbiate pazienza: il mio cuore è lì nella bara con Cesare, ed io debbo aspettare che torni a me.

PLEBEO: Mi pare che ci sia molta ragione nelle sue parole.

ALTRO PLEBEO: Se consideri la questione, Cesare ha patito un grave torto.

PLEBEO: Credete, signori? Temo che ne venga uno peggio al posto suo.

ALTRO PLEBEO: Avete sentito? Egli non volle accettare la corona, perché certo non era ambizioso.

PLEBEO: Se è così, qualcuno la pagherà cara.

ALTRO PLEBEO: Non c'è in Roma un uomo più nobile di Antonio!

PLEBEO: Ma ora, attenzione, ricomincia a parlare...

ANTONIO: Ancora ieri la parola di Cesare avrebbe potuto levarsi contro il mondo; ora egli giace lì e nessuno è tanto umile da inchinarsi a rendergli onore. Signori, se io volessi istigare i vostri cuori e i vostri animi alla rivolta e al furore, farei torto a Bruto e torto a Cassio, i quali, sapete tutti, sono uomini d'onore. Io non farò torto a loro; preferisco far torto a Cesare, fare torto a uomini così rispettabili. Ma qui c'è una pergamena col sigillo di Cesare; l'ho trovata nel suo studio: è il suo testamento. Se il popolo udisse soltanto questo testamento, che, perdonatemi io non intendo leggere, tutti correrebbero a baciare le ferite di Cesare e immergerebbero i loro fazzoletti nel suo sacro sangue, sì!, chiederebbero un capello per ricordo di lui e, morendo, ne farebbero menzione nei loro testamenti, lasciandolo come ricco legato ai loro discendenti.

PLEBEO: Vogliamo sentire il testamento; leggilo, Marc'Antonio.

TUTTI: Il testamento! il testamento! Vogliamo sentire il testamento di Cesare!

ANTONIO: Abbiate pazienza, gentili amici, io non debbo leggerlo. Voi non siete pietre, ma uomini; ed essendo uomini, udire il testamento di Cesare vi infiammerà. È bene che voi non sappiate che siete i suoi eredi; perché, se lo sapeste, che cosa ne nascerebbe?

PLEBEO: Leggi il testamento. Vogliamo sentirlo, Antonio. Tu devi leggere il testamento, il testamento di Cesare.

ANTONIO: Volete aver pazienza? Volete pazientare un momento? Non avrei dovuto parlarvene. Temo di fare torto a quegli uomini d'onore i cui pugnali hanno trafitto Cesare. Lo temo davvero.

PLEBEO: Erano traditori, altro che uomini d'onore!

ALTRO: A morte!

TUTTI: Il testamento! Il testamento!

ALTRO PLEBEO: Erano scellerati, assassini. Il testamento! Leggi il testamento!

ANTONIO: Volete costringermi a leggere il testamento? Allora fate cerchio intorno al corpo di Cesare e lasciate che vi mostri chi fece il testamento.

TUTTI: Vieni giù.

PLEBEO: Scendi.

Antonio scende dalla tribuna

Non esitare!

PLEBEO: Fate largo per Antonio, il nobilissimo Antonio.

ANTONIO: Se avete lacrime, preparatevi a versarle. Tutti conoscete questa toga. Io ricordo quando Cesare la indossò per la prima volta; fu una sera d'estate, nella sua tenda, il giorno in cui sconfisse i Nervii. Guardate, qui penetrò il pugnale di Cassio; guardate quale squarcio fece il maligno Casca; attraverso questo strappo colpì l'amatissimo Bruto, e mentre egli ritirava il suo maledetto acciaio, guardate come il sangue di Cesare lo seguì quasi precipitandosi fuori per accertare se era stato proprio Bruto a colpire con tanta inumana violenza; perché Bruto, come sapete, era l'angelo di Cesare. Giudicate voi, o déi, quanto teneramente Cesare l'amava! Questa fu di tutte la ferita più atroce; perché, quando il nobile Cesare lo vide colpire, l'ingratitude, più forte delle armi dei traditori, lo vinse

totalmente. Allora scoppiò il suo potente cuore, e, coprendosi il volto con la toga, proprio alla base della statua di Pompeo, il grande Cesare cadde. Oh, quale caduta fu quella! Allora io e voi, e tutti noi cademmo, mentre il sanguinoso tradimento trionfava su di noi. Adesso, piangete, se vedete ferita soltanto la veste del nostro Cesare? Guardate qui, ecco lui, straziato dai traditori! (*Tira via la toga*).

PLEBEO: Oh pietoso spettacolo!

ALTRO PLEBEO: Oh, nobile Cesare!

PLEBEO: Traditori, scellerati!

ALTRO PLEBEO: Vogliamo vendetta!

TUTTI: Vendetta! Via! Date la caccia! Bruciate! Incendiate! Uccidete! Sterminate! A morte i traditori!

ANTONIO: Amici, non lasciatevi trasportare dalle parole. Coloro che hanno commesso quest'azione sono uomini d'onore. Quali privati rancori li abbiano spinti a commetterla, non so: sono saggi e rispettabili e senza dubbio vi risponderanno con ragioni. Non vengo, amici, per rubarvi il cuore. Io non sono oratore come Bruto, ma, quale tutti mi conoscete, un uomo semplice e rozzo, che amò il suo amico; e questo sanno benissimo coloro che mi hanno dato il permesso di parlare di lui; perché io non ho né inventiva, né parole, né valore, né azione, né potenza di linguaggio per eccitare il sangue degli uomini; io parlo spontaneamente e vi dico ciò che voi stessi co-

noscete; vi mostro le ferite del mio amico Cesare, povere bocche mute, e le faccio parlare per me; ma, se io fossi Bruto, e Bruto fosse Antonio, qui ci sarebbe un Antonio che esaspererebbe i vostri spiriti e metterebbe in ogni ferita di Cesare una lingua che dovrebbe trascinare fin le pietre di Roma ad insorgere e a ribellarsi.

TUTTI: Ci ribelleremo.

PLEBEO: Bruceremo la casa di Bruto.

ALTRO PLEBEO: Via allora! Venite, cerchiamo i cospiratori.

ANTONIO: Amici, in che Cesare ha così meritato il vostro amore? Avete dimenticato il testamento del quale vi ho parlato?

TUTTI: Verissimo: il testamento! Fermiamoci a sentire il testamento.

ANTONIO: Ecco il testamento. Ad ogni cittadino Romano egli lascia 75 dracme.

PLEBEO: Nobilissimo Cesare! Vendichiamo la tua morte. A morte i traditori!!

ANTONIO: Inoltre vi ha lasciato tutti i suoi giardini, i suoi pergolati e i suoi frutteti al di là del Tevere; perché possiate passeggiare all'aperto. Questo era un Cesare! Quando ne verrà un altro uguale?

PLEBEO: Mai, mai! Venite. Bruceremo il suo corpo sacro, e coi tizzoni daremo fuoco alle case dei traditori.

ALTRO PLEBEO: Sollevate il corpo.

Escono i Plebei col corpo di Cesare

ANTONIO: Maleficio, oramai sei in cammino; prendi il corso che vuoi.

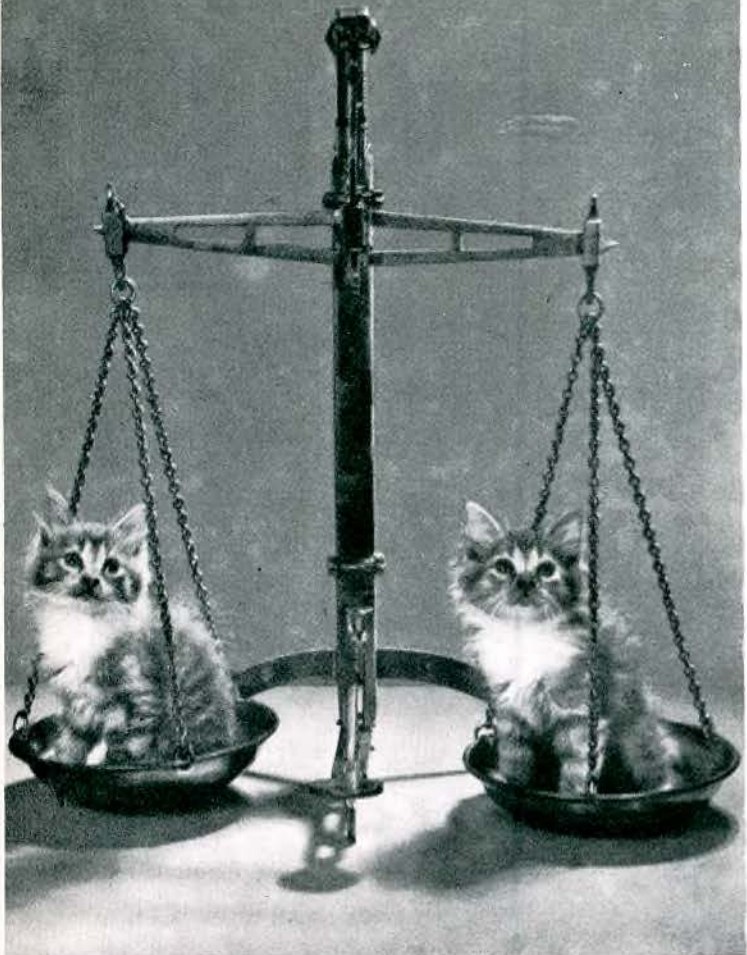
SIPARIO



CLAUDIO SIRO

KITSCH

AZIONE IN DUE TEMPI
E QUINDICI MOMENTI



PERSONAGGI

MASCHERINO, gatto bianco e nero, protagonista, che non parla, ma che a volte miagola: super ego di PX.

CORO FELIFORME registrato di gatti domestici
PX: protagonista e giovane di talento.

IL MOSTRO: alter ego di PX.

NONNA: parente di PX e I° direttore d'orchestra.

MANTO: antico patrono di Mantova, maestro sostituto.

ZIA PUTTANA: altra parente di PX molto ricca e avara, impresaria.

PRESIDE, superiore di PX, altro maestro sostituto.

LALLA-ISABELLA, donne di PX.

EUROPA, SPIA, rivali di PX.

REGISTA: direttore del II° tempo.

RE, VAMPIRO, PROF. HITPOFF, SERGENTE, CONTROLLORE, nemici di PX.

DONNA FILUMENA, DONNA LEONORA, DONNA CARMELA, protettrici di PX.

DON PASQUALE, MAMMAMIA, ZINGARA-RIVALE: gente della mafia

POLIZIOTTI, GUARDONI, IMPIEGATI MINISTERIALI, PAPPONI, TORERI, ALIENATI, CANTANTI, GENERICI, MARZIANI, CAMERIERI, POMPIERI. MARESCIALLO CONTE DI LUNA.

Note biografiche dell'Autore

Claudio Siro-Brigiano, nato a Mantova, il 2 dicembre 1927, è vissuto in vari luoghi «dove questa nostra lingua si stende». Finiti gli studi classici, al liceo «Virgilio» di Mantova, si è iscritto all'Università di Milano, e ha conseguito la laurea in Lettere.

Si è poi dedicato all'insegnamento e all'attività pubblicistica, collaborando a rubriche di carattere culturale in quotidiani come «L'Italia» di Milano, «Momento sera» di Roma, o in riviste specializzate, come «Primi piani» di Milano, «Plateia» di Lisbona, per la critica cinematografica, in settimanali come «La voce del sud» di Lecce, per la rubrica teatro, e recentemente anche alla nostra rivista per servizi e interviste.

Venuto a Roma, nel 1966, cominciò subito a interessarsi di teatro e partecipò come attore alla lettura del «Don Chisciotte» da Cervantes, messo in scena, nell'autunno del 1968, da Carmelo Bene, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, al Teatro del Divino Amore. Ha collaborato alla traduzione del testo di Ribemont-Dessaignes: «L'empereur de Chine», messo in scena al circolo La Fede dal Gruppo Space Re(v)action di Gian Carlo Nanni, nel 1969, e ha elaborato sempre per lo stesso Gruppo la traduzione di «Ondine» di Jean Giraudoux, rappresentata, a Genova, nel novembre del 1973, sotto l'egida del Teatro Stabile ligure.

Autore di parecchie commedie inedite, ha avuto il piacere di vederne rappresentata una per merito di una compagnia sperimentale di giovani: «Il sagittario», diretta da Gianni Notari, nel marzo 1970. La commedia, intitolata «La nuova Arcadia», ha inaugurato ufficialmente il circolo «Uscita», in via dei Banchi nuovi.

Si ricordano fra queste alcuni titoli: «I nipoti dei Borgia», «Il giardino di Armida», «Mi piaci, Zelda», e «La educazione sessuale».

«Kitch», suo ultimo lavoro, terminato nella primavera di quest'anno è la riduzione di un romanzo inedito dal titolo: «Sballo e imballo».

Come tutte le altre commedie racconta impressioni di vita, ma è anche e soprattutto un atto di omaggio alla vitalità dello spettacolo, all'interesse che il teatro, sia quello lirico che quello drammatico, ha sempre avuto per chi lo ama sinceramente. È un atto di amore per un'arte amata prevalentemente, anche se non esclusivamente.

Quest'anno ancora, dopo la riduzione del «Giulio Cesare», redatta in collaborazione con Diego Ghiglia, e pubblicata in queste pagine, ha elaborato una nuova stesura del dramma «Boris Godunov» da Puskin per il teatro sperimentale di Genzano, diretto da Gianni Notari.

L'AZIONE

In un mondo degradato, dove gli esseri umani hanno distorto le loro attitudini, i gatti sono gli dèi misteriosi, che assistono impassibili agli avvenimenti, li giudicano serenamente e li giustificano filosoficamente attraverso il ritmo vitale della loro cultura.

Mascherino, gatto bianco e nero, è il supereroe, il dio protagonista di una azione alienata, la sola possibile, oggi.

In altra prospettiva si può guardare al rapporto gatti-personaggi umani, come al rapporto spettatore-attore e si va a parare al teatro nel teatro.

L'azione umana, invece, è centrata sul rapporto fra PX, giovane di talento, e un misterioso personaggio qualificato col nome MOSTRO, una specie di alter ego del protagonista.

I due collaborano all'arredamento di un ambiente di gusto piccolo borghese, che per diverse ragioni non viene ultimato. Nei momenti di creatività i due agiscono assieme, collaborando alla rimozione di una grande palla, che incombe sulla scena, minacciando di rovinare il lavoro fatto dagli attori-facchini. Le cose cambiano, invece, quando gli attori-facchini invadono lo spazio scenico, imponendo la loro presenza in altri ruoli. Sono i momenti di disordine, in cui le palle franano, invadono tutto lo spazio, che alla fine del I tempo è dichiarato inagibile.

Interviene allora un regista, che propone ai protagonisti umani della vicenda una serie di spettacoli popolari, cui devono collaborare gli attori-facchini per eliminare ogni tensione e agire secondo un ritmo. Essi sono: la canzone, la corrida, l'opera, il pugilato, e il film. Ma tutto è inutile.

Gli esseri umani non conoscono il senso della misura e questa può essere ristabilita solo dall'intervento di altri esseri misteriosi, probabilmente calati da un altro pianeta.

Nel vecchio mondo restano solo i gatti, misteriosi e impassibili. PX e il MOSTRO sono divenuti personaggi leggendari.

IL TEMPO

Il tempo in « KITSCH » è in evoluzione. Tutto scorre. Quindi nulla avviene definiti-

vamente. Le varie azioni indicate nel copione si devono adattare al ritmo vitale degli attori, minuto per minuto

LO SPAZIO SCENICO

può essere diviso in parecchi luoghi deputati e svolgersi su parecchi palcoscenici di modo che le azioni possono svolgersi simultaneamente, se è richiesto dalla regia o no, ma con una certa autonomia.

LO SPETTACOLO

dovrebbe poter usare tutti i mezzi di espressione artistica odierni in modo da offrire una panoramica il più possibile varia della nostra epoca.

I° TEMPO

MOMENTO PRIMO

(Palcoscenico nudo. Mascherino traversa la scena vuota. Il velario si chiude e vi si proiettano films sul gatto e si sentono registrati canti di gatti in amore. Proiettori sul proscenio, dove servi di scena portano cestini colmi di gatti).

MOMENTO SECONDO

(Spaccato di interno piccolo borghese in lenta decomposizione si sta svolgendo un trasloco. Attori facchini trasportano colli, balle, bauli, cestoni, agli ordini di un direttore di orchestra, che dirige ouverture dall'Orfeo di Gluck. Il direttore è la nonna, che impone il ritmo alla azione, dopo che i facchini le hanno tolto il velo nero e hanno acceso tutte le lampadine alla sua cintura. Essi cantano e ballano infantili).

CORO: La vispa Teresa: avea fra l'erbetta: a volo sorpresa gentil farfalletta...

Mostro in polpe e parrucca introduce invitati, trattandoli come oggetti di antiquariato. Entrano Manto, Zia Puttana e Preside.

MOSTRO: Antico dio Etrusco, giudice di morti, VI° sec. a. C.

PX: Il pezzo più raro della collezione. Dove l'hai trovato?

MOSTRO: A Mantova, in fondo al lago. È anche un pezzo unico, mancando a questo dio una iconografia ufficiale.

PX: Passa agli altri.

MOSTRO: Un'amica di famiglia... Preside di scuola media, come se ne facevano negli anni '50... È l'unico rimasto della serie. Gli altri si sono rotti e non se trovano più.

PX: Non vedo il provveditore, l'ispettore, il ministro...

MOSTRO: Non esistono. Ora, sono alla sauna.

PX: Avevo detto che tutti i personaggi del mio libro dovevano essere invitati alla loro festa.

MOSTRO: Sì, ma tu non sai che fatica mi sono costati anche questi... Non è possibile organizzare uno spettacolo alla presenza dell'autore. Bisognerebbe prima buttarlo fuori. Che dice il regolamento?

PRESIDE: Ogni domanda deve seguire la via gerarchica...

MOSTRO: Benissimo. Il ministro è fuori in delegazione. L'ispettore è in luna di miele, il provveditore invece si è chiuso in quella stanza là a far l'amore con la maestra... Tu chiedi permesso, va dentro, e contagli tutti i peli della barba, ma tutti... uno per uno... Quando hai finito, poi, me lo racconti...

Entrano Re Vampiro — Professore — Sergente — Controllore con gente della mafia: Don Pasquale, Mammamia, Zingara-Rivale.

RE VAMPIRO: Que voulez vous, monsieur, le prêtre doit vivre de l'autel...

PX: Vampiro schifoso...

RE VAMPIRO: (Cambia maschera, divenendo Hitpoff): Bitte?

PX: (Gliela strappa. Appare il sergente americano).

SERGEANTE: by, fellow...

PX: Porco boia, allelujah!

PX: (Strappa anche questa maschera e quello si mette berretto da controllore e tira fuori perforatore).

CONTROLLORE: Fahrkarte, ihre Fahrkarte, bitte...

I tre della mafia scoppiano a ridere.

PASQUALE: Ma, guardalo qua. questo stupido mi ha fatto ridere...

MAMMAMIA: Ha fatto ridere noi di cosa seria...

ZINGARA RIVALE: La mammaccia vostra! A me non fa né ridere, né piangere.

Entrano le tre protettrici di Px: Filumena, Leonora, Carmela.

FILUMENA: Io sono l'angelo della casa. Il mio fascino è discreto come un sorso di vino bevuto su una buona poltrona al caldo. Chi mi assaggia ritorna.

LEONORA: Il mio nome è pubblicità. Sono io che so i numeri di telefono che contano... Vedo tutto e tutti in questo pazzo pazzo mondo, che corre sempre più in fretta. Non ti fermare, ragazzo... Il noleggio ancora non ce l'hai e forse anche non ci riuscirai mai...

CARMELA: Va bene. Io sono la scuola del talento. Non farò un discorso teatrale, care sorelle... Non vorrei mai essere pagata per questo... Il mio sarà, se mai, l'ultimo discorso di quel tipo!

Entrano le telecamere

CARMELA: Io vi esorto a continuare così come siete e ad amare i difetti di vostra zia putтана, come se fossero i vostri.

Luci e rumori aumentano di intensità e il ritmo del lavoro diventa parossistico.

CARMELA: Se è sì, è sì. Mettetecelo dentro tutto con molto amore. Non avrete sovvenzioni, premi, benefici. Io sola sono al vertice e mangio nelle osterie su piatti d'oro e a voi ci sputano dentro per insegnarvi le azioni di questo teatro delle crudeltà, che non sapete fare... Io vi esorto allo studio.

Cineasti da trampolini cominciano a girare il film.

...È inutile per voi vedere Grotowski. Voi non l'avete visto, nemmeno in sogno. A me, sì è rivelato...

Comincia a ballare la tarantella, che poi sfocia in ballo generale.

...Il testo non c'è, è un romanzo. La trama non riguarda il pubblico, Teatro, teatro, tu rifletti una società ingiusta. Se non hai soldi, farai il cinema... L'incasso del teatro serve solo per la cena. Tutto il resto son chiacchiere.

FACCHINI: L'ho presa, l'ho presa, / gridava a distesa...

Riprende ouverture dell'Orfeo. Tutti ballano tarantella, finché saltano le luci e si fa quasi

buio... La scena si sfolla e viene sgombrata dagli imballaggi così da diventare come una piazza di un qualsiasi centro. La scena con tavolini da caffè.

MOMENTO TERZO

Flash black sui rapporti fra PX e il mostro. Muta la luce. Aspetto onirico della scena. PX e il mostro sono a un tavolino di caffè come clienti. Normale traffico di camerieri e turisti. II° Brandeburghese di J. S. Bach.

MOSTRO: Non lavorerai più...

Eco: Più, più, più... lavorerai di più.

PX: Vedi? Così mi tratta.

Vuol sedere, ma il mostro fa l'atto di togliergli la sedia di sotto il culo.

MOSTRO: Non ne mangerai più... Lascia fare a me e ti risolvo io questi problemi di linea, e in pochi giorni ti sistemi come niente fosse... Vedrai. Presto farà freddo e andremo al mare. Dammi un bacio, bello, vieni qua... Andiamo, bello mio...

PX: (Lo spolvera col piumino, gli mette fiore all'occhiello, lo bacia su guance. Poi, assaggia birra avanzata da tavolino da caffè).

PX: Per carità, non desidero altro... Ho una carriera da difendere... Non mi posso improvvisare.

MOSTRO: Tu, caro, devi vestirti bene... Non hai mai pensato che saresti tanto bravo a fare l'attore?

PX: Dài, fammi pagare il conto.

I° CAMERIERE: 6000 lire.

MOSTRO: Nemmeno caro, vero?

II° CAMERIERE: 18.000 lire.

III° CAMERIERE: Ecco, signore. Sono 25.000 lire.

IV° CAMERIERE: Il suo conto è di 85.000 lire!

MOSTRO: Ci penso io. Non pagherò mai (Conta banconote da un mazzetto) Ma che ci vuole? Queste bastano, no?... Ma, oggi, non mi va proprio... e poi mi servono, mi servono i soldi... Capite? Cameriere, questo conto non va bene. Vado subito dal direttore e tu non ti permettere... Ti faccio buttare in strada a calci! E quando parli con me ti devi calare i calzoncini, e non parlare! Ti faccio il culo rosso come una scimmia! Devi ricordarti che non pago una lira; compreso?

Attori-facchini applaudono

DIRETTORE: Ma via, dottore, è tutto un equivoco... Per carità, dottore, non mi rovini.

Mi tolga il lavoro, la prego (Si inginocchia, gli offre bustarella. PX si scansa, pudico).

PX: Se non la smetti, gli dico tutto, e, se ti vede, ti spacca la faccia. Si vergogni!

MOSTRO: Non mi faccia parlare, via sono o non sono azioni da codice penale?... Ma non è un maniaco sessuale?

PX: Non mi dire...

MOSTRO: Dammi le tue labbra.

Attori-facchini riprendono il lavoro al ritmo di un treno in moto.

ALTOPARLANTE: Da Mantova a Palermo, da Palermo a Mantova, da Mantova a Palermo, da Palermo a Mantova!

PX: Da Vladivostok a Urga, da Urga a Khabarovsk, da Khabarovsk a Urumci, da Urumci...

MOSTRO: Boris, è in tavola.

PX: Non posso, ho i rimorsi...

Facchini portano in scena un grande baule. PX e mostro la aprono e ne cavano fuori pietre, mattoni, sassi. PX inforca bicicletta appena giunta con altri colli. Mostro sale in canna.

MOSTRO: Vai all'Amleto?

PX: No, al Nibelungo...

MOSTRO: L'ho già sentito a Bayreuth.

PX: Ma lei?

MOSTRO: Wagner.

Poiché i facchini fracassano un altro mobile. PX li licenzia e col mostro distribuisce loro un po' di denaro. Questi allora se ne vanno, agitando cartelli con su scritto: « A Noi! »

MOSTRO: Non dica sciocchezze, signora. La stagione dei bagni in luglio è già finita.

Noi abbiamo prenotato per gennaio.

PX: (Sorreggia il fondo della birra).

PX: La mia vita è stata tutta sbagliata.

MOSTRO: Sciocchezze! Tu sbattiglielo in faccia. Lascia tutto e fa l'hippy... (PX vomita).

MOSTRO: Ti sbagli, quanto ti sbagli... Questi intanto mangiano, bevono e ti dicono porco. Indica il tavolino delle bevande.

...Naturalmente queste le pago io. Non ti permetteremo mai di pagare questi piccoli conti, perché non ci conviene. Quanto a far qualcosa non ci penso neppure. Dipende da altri

ed è meglio così... Se poi ce la fai, la cassa è aperta dalle 11 alle 12 nei giorni pari... Invece, se continua così, ci rivedremo, la domenica, all'ora dell'aperitivo...

MOMENTO QUARTO

La Nonna attacca la Pastorale dal Messia di Haendel. Un gruppetto di fascisti e di carabinieri attacca i facchini in agitazione e li persuade a collaborare alla costruzione di un gran Presepio. bastonando e dando ordini.

PK: Ma non c'è nulla di sano in questo albergo...

MOSTRO: Vossia deve parlare piano. Gli operai un poco aggiustano, un poco rompono... Quando hanno finito di aggiustare, rompono. Avete capito?

PX: Una sete... E loro ubbidiscono a quelle forze politiche?

MOSTRO: Vede, caro dottore, a Nuova York, a mangiare ci sono anche le termiti. Qua, le fondamenta se le mangiano vive gli scarafaggi!

(NONNA) (LAMENTOSA): Scarafaius ruber alatus... Io te l'ho accattatu!

Fascisti trascinano cadaveri in scena. Fanno esercizi ginnici, altri si travestono a lutto con teschi e ossa fosforescenti.

PX: Amici siciliani, cantiamo un poco più forte...

MOSTRO: O bianca, lucidissima luna, che senza velo...

PX: Sono venuti gli ultimi anni di quella canzonetta cumana.

MOSTRO: sulcannu vai pri l'aria / li campi de lu celu.

PX: Una nuova umanità nasce dal nulla.

MOSTRO: Sti silenzi, sta verdura / sti montagna, sti vallati.

PX: È già tornata la vergine con l'età dell'oro.

MOSTRO: l'ha criati la natura/pri li cori innamorati...

PX: e dalle stelle sono discesi sulla terra nuovi signori.

Allelujah. Tutti si inginocchiano

PX: Tu, modo, nascenti puero fave.

MOSTRO: O schifusu, fetusu, vattinni...

PX: Quel bambino...

MOSTRO: (Fa vocalizzi).

PX: quel bambino farà la bella vita.

MOSTRO: *Continua vocalizzi.*

PX: Quel bambino farà la bella vita, vivrà come un dio, vedrà solo bella gente...

MOSTRO: La casa è marcia. Dove metti i piedi, ti casca addosso, cretino!

Ripresa dei balli folcloristici dei fascisti, che ridendo, trascinano colli, valige, bauli... Si proiettano diapositive del golfo di Palermo. Scoppiano fuochi di artificio.

ALTOPARLANTE: Visitate a Palermo gli antichi monumenti normanni... Palermo, capitale delle vacanze, vi attende con le sue tipiche specialità. A Palermo ci sono, almeno, 350 giornate di sole, la gioia di vivere ti casca addosso...

PX: Incipe, parve puer, risu... Comincia, ragazzino, a riconoscere la mamma, ridendo... Comincia presto, ragazzino. Forse gli dèi ti inviteranno a pranzo e faranno all'amore con te...

Fra le luci abbaglianti dei fuochi si scorgono cadavere accatastati. PX fugge, rovesciando gli oggetti di scena. Buio su Allelujah.

MOMENTO QUINTO

Luce azzurra di interno catacombale. 3 direttori d'orchestra si rimandano la bacchetta, come grandi statue semoventi... Sono Manto, Nonna e la Zia Puttana. Viene eseguito il Concerto delle Stagioni di A. Vivaldi... PX compra biglietto da Mostro cassiere e poi è circondato dai parenti, che recitano insieme a varie voci.

CORO: Giunt'è la primavera e festosetti.
la salutan gl'augei con lieto canto,
e i fonti allo spirar de zeffiretti
con dolce armonia scorrono intanto.

MOSTRO: Vengon coprendo l'aer di nero amanto / e lampi e tuoni ad annunciarlo eletti.

NONNA: Indi, tacendo questi.

ZIA PUTTANA: Indi, tacendo questi...

MANTO: Indi, tacendo questi, gli augelletti / tornano di nuovo al loro tetto amato.

PX: E quindi sul fiorito ameno prato / al caro mormorio di fronde e piante / dorme'l caprar col fido can'a lato.

Mostro fischia e tutti si snodano in corteo. Dirige Zia Puttana in trono e i parenti le baciano il piede.

Px (*legge*): Sotto dura stagion dal sole accesa
langue l'uom, langue'l gregge, ed arde il
pino:

Scioglie il cucco la voce, e tosto intesa.

Canta la tortorella e'l gardellino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa

muove Borea improvvisa al suo vicino;

e piange'l pastorel, perché sospesa

teme fiera burrasca, e'l suo destino;

toglie alle membra lasse il suo riposo

il timore de' lampi, e tuoni fieri

e de' mosche, e mosconi il stuol furioso!

Ah che purtroppo i suoi timor son veri

tuona e fulmina il ciel e grandinare

tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

*Il corteo continua a snodarsi, fino a Manto che
riceve omaggio e doni come Dio. Distribuisce a
tutti una fetta di torta e un bicchiere di vino.*

MOSTRO: Presto pioverà. Preparatevi al
viaggio.

Px: Aspetta un poco... Forse ci daranno da
mangiare.

MOSTRO: Se giri a destra, evadi fino ai merli
della torre.

Px: Quel panorama l'ho già visto. Credo che
sia meglio andare, ora.

MOSTRO: Da Mantova a Palermo, da Palermo
a Mantova, da Mantova a Palermo, da Paler-
mo a Mantova?

Px: Ditemi almeno dove mi trovo...

MOSTRO: Sei chiuso in un vagone di terza clas-
se, tutto di legno, lento come una maledi-
zione. Ci stai fino all'ora di andare al teatro,
l'ora della mondanità...

MANTO (*Porgendo da bere a PX*): Io sono re e
regina di questo inferno. Puoi restare, se vuoi.

MOSTRO: Non siamo ancora giunti al momen-
to del rimprovero. Sarà per un'altra oc-
casione.

*Manto comincia a dirigere concerto dell'au-
tunno. I parenti si mettono a tavola. Mostro e
PX fanno al proscenio le bolle di sapone e re-
citano, a turno, il sonetto: « L'autunno ».*

Px: Celebra il villanel con balli e canti
del felice raccolto il bel piacere
e del liquor di Bacco accesi tanti
finiscono col sonno di godere.
fa ch'ognuno tralasci e balli e canti
l'aria che temperata dà piacere
e la stagion ch'invita tanti e tanti
d'un dolcissimo sonno al bel godere

PX si addormenta, dopo aver sbadigliato a
lungo.

MOSTRO: I cacciator alla nov'alba a caccia
con corni, schioppi e canni escono
[fuore;
fugge la belva e seguono la traccia;
già sbigottita, e lassa al gran rumore
de' schioppi e canni, ferita minaccia
languida di fuggir, ma oppressa muore.

Px: Russa.

MANTO: Dormi tranquillo.

*I parenti continuano a mangiare. Il Mostro
raccolge gli avanzi e li fa vedere a PX, che
nel dormiveglia, li respinge*

MOSTRO: Di più, di più, non ti possono per-
mettere di più...

*I parenti applaudono e il mostro dirige il con-
certo dell'inverno.*

MOSTRO: L'inverno è vicino. Che fai? Noi
andiamo a Cortina...

Px comincia a recitare arrabbiato, battendo i
denti dal freddo.

Px: Aggiacciato tremar tra ner'algenti
al severo spirar d'orrido vento,
correr, battendo i piedi ogni momento
e per soverchio gel batter li denti;
Passar al foco i di queti e contenti
mentre la pioggia fuor bagna ben
[cento,
caminar sopra'l giaccio, e a passo
[lento
per timor di cader gersene intenti;
gir forte, sdruziolar, cader'a terra
di nuovo ir sopra'giaccio e correr forte
sin ch'il giaccio si rompe, e si disserra;
sentir uscir dalle ferrate porte
sirocco, borea, e tutti i venti in guerra
quest'è il verno, ma tal che gioia ap-
[porte.

MANTO: Abbiamo finto di credere che te ne
eri dimenticato. Ora, PX, devi fare la tua
offerta. Infatti non hai prodotto nulla di
utile per questa comunità.

Px (*maneggiando pennello intriso nella ver-
nice*): Perché dovrei fare una offerta?

MANTO: Ne hanno bisogno. poveretti...

MOSTRO: Hanno famiglia.

Px: Appunto.

*Toglie la tiara a Manto, ci piscia dentro e poi
offre in giro.*

Px: Evviva, evviva!

Getta in aria il tavolo come per gioco. Sale sul podio e prende la bacchetta direttoriale.

Px: Non collaborerò mai, ho detto, e non mi cambio questa camicia, che mi piace e un'altra volta, se ci provi, ti pitturo il culo di verde....

Caccia a calci parenti e zia puttana, rovescia i tavoli.

Px: Non lo farò mai, dice... Io non sono carino, né utile. Non sono stato fatto per dare una mano.

MOMENTO SESTO

PX scarta un water imballato, indossa maglia d'oro, si mette in testa la tiara a corna del Dio. Siede e comincia a recitare Mallarmé, in francese, mentre il mostro lo accompagna al proscenio col flauto dolce. Gli attori si mettono a pisciare negli angoli bui della scena. Il preside, personaggio cornuto in doppio petto, dirige l'azione dal podio.

Px: Ces nymphes je les veux perpetuer (Queste ninfe voglio eternarle).

Su uno schermo sono proiettate tappe della carriera amministrativa di PX: un impiegato esamina delle pratiche e PX viene spinto da una serie di mani al centro di un vagone ferroviario traballante in mezzo a una folla di pendolari.

Px: Chiare immagini leggere da volare nell'aria intorpidita di sogni soffocati. Ho amato un sogno?

Il preside accompagna PX a vedere la scuola: aule, gabinetti scientifici, palestra, gli consegna dei libri, un registro.

Px: Il mio dubbio, caos di notte profonda, si prolunga sottile nell'intrico dei ramoscelli, che, rimasto lo stesso bosco vero, prova, ahimé, che, solo, mi offrivo l'abbaglio ideale delle rose...

PX entra al diurno, compra biglietto per una toilette completa. È un cesso elegante con grandi specchi. Si gratta testa sulla tazza, si dà degli schiaffi...

Px: O rive siciliane di uno stagno tranquillo, che a gara coi soli la mia vanità saccheggia narrate come tagliavo qui le canne vuote domate dal talento, quando sull'oro glauco di lontani verdi che porgono a fon-

tane la loro vigna, un biancore animale si riporta: e come nel preludio lento in cui i richiami degli zufoli si intonano, quello stormo di cigni, no! di naiadi fugge e si tuffa...

*PX entra in un ufficio, fa una coda, consegna carte a un usciere, che le passa a un altro. Un impiegato le esamina, le fa protocol-
lare.*

Px: Inerte tutto brucia nell'ora fulva, e nulla intorno svela per quale arte, insieme, prese il largo quest'ansia esagerata di canti nuziali, desiderata da chi cerca il là...

PX entra in un giardino pubblico, cammina assorto fra la gente, poi si getta in un cespuglio e tutti, almeno gli sembra, lo spiano curiosi.

Px: ...Quindi mi sveglierò al primo calore, diritto e solo, sotto un'onda di antica luce, gigli! e di voi tutti uno per l'ingenuità....

PX parla in un locale. Immagini di folle che applaudono.

Px: Cessa dunque, strumento delle fughe, o maligna siringa, di ricrescere nei laghi, dove mi aspetti! Io del mio strepito fiero parlerò a lungo delle dee; e con pitture idolatre altre cinture taglierò all'ombra loro...

PX scrive, entra in una toilette pubblica di una stazione. Movimento di facchini, pendolare. Sale su un treno.

Px: Così, quando ho succhiato dell'uva tutto il chiaro per bandire il rimpianto... Levo, alto ridente, verso il cielo d'estate il grappolo vuoto e, soffiando nelle sue bucce luminose, avide di ebbrezza vi guardo attraverso fino a sera...

PX scrive. I ragazzi si scatenano nell'aula, lottano, si agitano. finché giunge il preside, che li redarguisce e li manda via.

Px: O ninfe, rigonfiamo altri ricordi, il mio occhio, traforando i giunghi, dardeggiava ogni scollatura immortale, che annega nella onda la sua bruciatura con un grido di rabbia al cielo della selva...

Consiglio scolastico. Il preside fa leggere delle relazioni. PX deve scrivere tutto e poi ricopiare verbali e regolamenti.

Px: Tanto peggio! Altre mi trascineranno verso la gioia con la treccia impigliata alle corna della mia fronte: tu, mia passione, sai che già matura scoppia ogni melagrana

e mormora d'api; e il nostro sangue preso di chi lo sta per cogliere fluisce per l'intero eterno sciamme del desiderio...

Preside dietro la scrivania serio e autoritario. Entra PX con bombola spray. Imbratta d'inchiostro carte e persona del preside, che alza le mani.

PX: Oh, sicuro castigo...

No, ma l'anima

senza parole e questo corpo appesantito tardi ormai soccombono al silenzio spiegato del meriggio: subito bisogna dormire, nello oblio dell'empietà. Gettate sulla sabbia assetata e come mi piace la bocca aprire allo astro efficace dei vini! Coppia, addio; sto per vedere l'ombra che sei divenuta.

PX e il preside posano per foto ricordo. Appare didascalica: « S. Mallarmè », 1875. Un vero disastro.

MOMENTO SETTIMO

Gli attori si abbandonano all'orgia e ammucchiata. Canti di gatti in amore, PX ubriaco dirige l'orchestra, cantando i versi della morte di Isotta. Sopraggiungono in motocicletta uomini della mafia; don Pasquale, Mammamia, che inducono con maniera forte PX e attori a lavorare per loro.

PX: Mild und leise / wie er laechelt
wie das Auge / hold er oeffnet...

MOSTRO: I don't...if you want, you pay...
I can't.

Rifiuta di partecipare all'orgia e pagare conto.

PX: seht ihr Freunde? / Saht ihr's nicht?

Immer lichter / wie er leuchtet, / sternumstrahlet / hoch sich habt?

MOSTRO: Lo vedete? Non lo vedete? A quel mariolo gli brillano gli occhi...

Entrano mafiosi in moto.

PASQUALE: Westwaerts / schweift der Blick:
ostwärts / streicht das Schiff... / Frisch weht der Wind / der Heimat zu: / mein irisch Kind /, wo weilest du?...

MAMMAMIA: Weh, ach wehe, mein Kind!..

Tu se'na mala femmina...

Tema del desiderio. PX mangia un panino.

Entra donna Filumena.

FILUMENA: Gesù, chistu me pare'nu scostumato.

PX: Chi osa schernirmi? Sei tu, Brangania?

Dimmi... dove siamo?

DON PASQUALE: Guaglione, qua nisciuno ce trase... chista è'na porta che nun se chiava...

Tema dello sguardo.

FILUMENA: E trasite, trasite.

Siedono tutti a tavola e Filumena comincia a scodellare gli spaghetti.

PASQUALE: Uditte il mio volere, venti docili. Dal sonno scuotete questo mare, che sogna: ch'egli sfracelli questa nave insolente e dello sfracellato le rovine ingoi!

Tutti riempiono piatto di PX dei loro avanzi.

PX: Guai!, ah, guai! Questo dover soffrire!

FILUMENA: Mangiate, mangiate!

PX: Senza cibo, senza sonno: rigida e misera, selvaggiamente turbata: come sostenni, vedendoti così, di non essere più niente per te, e di starmi straniera al tuo cospetto?

Pasquale gli tira via il piatto sotto il naso e Filumena lo porta via.

Trombe: Finale I° Atto.

CORO: Heil, Koenig Marke, heil!

PRELUDIO: II ATTO

PX: Nel silenzio della notte, solo mi ride la fonte: colui che m'attende nella silente notte, come se i corni ancora vicino a te suonassero, vuoi tu tenermelo lontano?

Filumena lo bacia sulle guance e gli mette in mano una zuppiera piena.

FILUMENA: PX, qui noi ti teniamo come cosa nostra e tu devi volerci bene e obbedire a mammasantissima.

Mentre PX mangia, Dirige il Mostro: Duetto Atto II°.

MOSTRO: Solitario. vigilante nella notte; colui, al quale il sogno dell'amore sorride, presti attenzione al grido di uno che prevede i pericoli e ansiosamente lo chiama al risveglio. Attenti! Attenti! Presto cede la notte.

Entra Donna Carmela, divetta anni '20 con bottiglia di spumante.

CARMELA: Sì, sarò la tua sirena, la tua musa, la tua morte, ma prima, spiacente, ragazzo, devi passare dal gioielliere!

Cala lampadario e appaiono facchini turchi col turbante, che ballano fra il miagolio dei gatti e si tirano in faccia zuppiere di spaghetti e bottiglie.

CARMELA: Vedi, che potrei fare per te, ingrato. Ma io non tengo denari, non tengo' nu soldo!

Si sente fra i miagolii insistente un piano, che accenna alla Morte di Isotta.

PX: Cantano solo Wagner?

CARMELA: No, qualche volta gli piace Brahms.

PX: Ma non si potrebbe vedere del folklore, magari del sirtaki?

CARMELA: Non dica cazzate, giovanotto. Siamo in Turchia, e non già in Grecia, vivaddio!

I corni di Re Marco annunciano ritorno della Mafia in moto.

PX: Va buono. Iammocenne a Santa Sofia!

CARMELA: Odo io soltanto questa melodia, che così meravigliosa e sommessa, voluttà lamentosa tutto esprimente dolce conciliante, da lui risuonando penetra in me, e verso l'alto si libra e dolce echeggiando intorno a me risuona?

Carmela e uomini della Mafia iniziano duello a revolverate finché cadono tutti morti. PX continua a dirigere.

PX: ertrinken.

MOSTRO: naufragare.

PX: versinken.

MOSTRO: affondare.

PX: umbuwust.

MOSTRO: inconsapevolmente.

PX: Hoechste Lust!

MOSTRO: Che gioia!

PX sviene nelle braccia del mostro su cadaveri dei Mafiosi.

Pasquale si alza a benedire i cadaveri.

PASQUALE: Sono muorti, tutti muorti... Io a questi gli faccio dire anche dieci messe. In chiesa gli faccio dire (buio).

MOMENTO OTTAVO

Attori costruiscono 2 teatrini. A sinistra compaiono Donna Carmela e Donna Eleonora; a destra maresciallo Conte di Luna e zingara rivale. PX dorme col capo sul tavolino, mentre mostro dirige fantasia del Trovatore e canta.

MOSTRO: All'erta, all'erta! Il Conte n'è uopo attender vigilando...

PX (dormendo): Umpappà, umpappà, um....

MOSTRO: D'un trovatore che dai giardini mo-

ve notturno il canto, d'un rivale a dritto ei teme.

A sinistra Donna Carmela prova travestimento spagnolo, aiutata da Donna Filumena. A destra zingara legge mano a maresciallo Conte.

PX: Di due figli vivea padre beato il buon conte di Luna...

MARESCIALLO (guardando a sinistra): Fermi tutti! Sparo. Gettate le armi! Qua. Io vi mando in galera, a Rebibbia vi mando!

PX: Ma via non sia così squallido.

MOSTRO: Quello è un capolavoro da inginocchiarsi davanti.

MARESCIALLO: Ab...bietta zingara! Tenete denaro? Non ne tenete?

Suvvia, confessa!

CAMERIERE: Tutti così ce lo mandano questi pazzi, sempre senza una lira. Suvvia, confessa!

MARESCIALLO: Mi dispiace, proprio mi dispiace, ma io dentro, così, non ti ci posso mettere.

CAMERIERE: E saranno fatti tuoi. Fuori morto di fame!

Mostro e PX siedono al proscenio.

LEONORA: Tacea la notte placida e bella in ciel sereno...

ZINGARA: Stride la vampa! La folla indomita corre a quel fuoco, lieta in sembianza...

MOSTRO: Ti hanno buttato fuori?

PX: Io no. Sto col pubblico.

MOSTRO: Dici Allora non sei emarginato?

PX: Mai stato così bene come qua.

MOSTRO: Ma non volevi fare del teatro sperimentale?

PX: Tu sei scemo. Non voglio grane io.

MOSTRO: E che ci vuole? Due guittate e una cantina. I guitti si rimediano qua per strada. Con poche lire affitti anche una cantina.

ZINGARA: Offri una birra? Mi presti 1000 lire?

MOSTRO: Cambia disco!

CORO DI ZINGARI FACCHINI: Chi del gitano i giorni abbellà? Chi? Chi? Chi?

Rubano portafoglio alla zingara. Lo portano al maresciallo, che fa subito scrivere un verbale e interroga la zingara.

MARESCIALLO: S'appressi. A me rispondi. E trema dal mentir!

ZINGARA: Chiedi.

MARESCIALLO: Dove vai?

ZINGARA: Nol so.

MARESCIALLO: Che?

ZINGARA: D'una zingara è costume mover senza disegno il passo vagabondo ed è suo tetto il ciel, sua patria il mondo.

Nel teatrino di destra azione fra Leonora e Carmela.

CARMELA: Infida!

LEONORA: Qual voce... Ah, dalle tenebre tratta in errore io fui!

(A PX): A te credei rivolgere quei detti e non a lui...

CARMELA: Ed osi?

LEONORA: Io l'amo; il giuro, io l'amo d'immenso eterno amor!

PX: Signora di questo giardino, oggi derisa e avvilita, non ho più nessuno cui confidarmi. Ahimé, ahimé, mio padre mi ha abbandonato e delle tante ricchezze di questa isola sola quest'arte mi resta, quest'arte maledetta, di latta ecc. ecc. ecc....

FACCHINI: Bene, bene, bis!

MOSTRO: Dove vai a mangiare, stasera?

PX: Si va all'opera. Poi si vede...

ATTORI-FACCHINI: Bene, bene, tris!

PX: Razza di schiavi! Se cambia, è sempre tardi!... Di geloso amor sprezzato.. ecc... ecc... ecc...

Continuano le 2 azioni sperimentali parallele, finché le prime attrici si accapigliano fra i commenti ironici delle comparse.

PX: Basta così. Credo che cambierò nome. Il mio nome deve suonare al mondo con dentro qualcosa di forte... Forse come Simpson e Mandrake... Ma perché non come Piero? Questo nome sarà la prima pietra della mia fortuna salvata dalla pietra del Tevere... (alla zingara).

Pur figgi, o donna, in me gli sguardi! Da chi l'avesti? Ed a qual prezzo? Balen tremendo! del mio rivale! Intendo, intendo!... Ma quest'infame l'amor venduto!... Va, ti abbomino, ti maledico!

ZINGARA: Ma io lo volevo aiutare. Per 2000 lire, due belle carte, gliel'avrei tolta quella fattura. Siete tutti testimoni che volevo proprio bruciarlo quel portafogli, ma proprio non potei, non ho potuto!

PX: Infame! E io quell'angelo osava maledir...

MARESCIALLO: Sia tratto al ceppo!

ZINGARA: Sono vendicata finalmente!

MARESCIALLO: Vedi?... È spento!

ZINGARA: Egli era tuo fratello.

MARESCIALLO: Dici? Basta!

ZINGARA: Sono io la prima attrice, ora, finalmente!

MARESCIALLO: Che errore! È una azione infame o poco ci manca.

PX getta via bacchetta direttoriale fra applausi registrati, mentre attori si abbandonano all'orgia, droga, fino all'intervento dei vigili, che mettono striscioni e dichiarano la sala inagibile. PX e mostro restano soli al proscenio.

PX: Ciao, amico, come va?

MOSTRO: Si campa.

PX: Allora ti è piaciuto?

MOSTRO: Non è del tutto infame, insomma, non era infame...

PX: Ti sbagli, quanto ti sbagli!..... perché quello, caro, è un teatro da riaprire, è il teatro dell'arte, e a Berlino, a Mosca, a Stoccolma era pieno, pieno così... Non hai visto l'altro spettacolo? Tutti l'hanno visto. Chi lo ha visto?

MOSTRO: Ho visto passare un gatto.

PX: Abbiamo messo un gatto perché costa meno di una tigre.

MOSTRO: Se lo credete è così, ma forse c'è un altro motivo.

PX: Già, e quale?

MOSTRO: Pensateci un po'... Noi si va a vivere ancora un poco...

PX: Certo. Che cosa ne pensate?

Mostro e PX si baciano, abbracciano e lanciano baci al pubblico.

SIPARIO

II° TEMPO

MOMENTO NONO

Un regista sulla pedana da' l'attacco agli attori, che rimuovono cartelli di inagibilità, spolverando la nonna lampadario, e spingono praticabili scale al centro della scena. Si esegue la musica dell'atto I°, I° scena dell'Orfeo di Gluck. PX e Mostro leggono alla ribalta un romanzo.

Px: Gli è che l'amavo... Amavo quel modo di essere, al buio, alla puzza... La mia passione era così forte che mi sentivo la più sfortunata creatura che vive... Amavo quelle tazzine sudice, quei cessi maleodoranti, le ragnatele parate a tendina, le balle ammonticchiate di quella casa eccentrica, laggiù, sul golfo... Quello che non ho fatto per rivederla ancora una volta... Una sola via mi rimaneva per riaverla. Ed io la seguo! Dovunque ella vada!... Fosse pure in capo al mondo!...

MOSTRO: Tu non eri ancora nato. Non potevi capire. Eri un gatto. Dico. Ma quando lei nei giorni di carnevale apriva la borsetta e distribuiva a piene mani manciate di scarafaggi rossi con le ali. Dimmi: Forse tu non l'amavi?

ALTOPARLANTE: L'amava. E non poteva far nulla per cambiare il suo destino. Avrebbe voluto almeno invitarla a pranzo, ma proprio non poteva...

A questo punto una soluzione tragica era sempre possibile, ma c'era troppa roba da vedere in giro ed egli decise di fingere di fare la vita mondana...

Px (*indossando smoking*): Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin...

Px balla col mostro, mentre l'orchestra attacca la canzone su scala d'argento entra dal fondo Lalla in abito da gran sera.

LALLA: Ciribiribin, che bel faccino, che sguardo dolce da assassino...

ATTORI-FACCHINI IN CORO: Lassa pur che il mondo al diga... è...

Il Mostro viene al proscenio col microfono.

MOSTRO: A gentile richiesta, la signorina Lalla non canterà altro per ora... Le piace Milano, signorina? Che pensa della televisione?

LALLA: Sono contenta di essere arrivata prima... Di dove viene tutta questa puzza, qua dentro?

MOSTRO: Ci parli un po' dei suoi progetti artistici. Novità in cantiere?

LALLA: Sono tanto felice. presto sposo...

Px: Non dico di no. Lo giuro. Prima mi faccio playboy. Che ci vuole? Anzi passiamo per Venezia... almeno ci sono le gondole, vero?

MOSTRO: Dica ancora qualcosa. Non canti, ora, la prego.

LALLA: A Milan gh'è il pan, chi volta 'l cul a Milan, volta 'l cul al pan!

MOSTRO: A gentile richiesta, la signorina ci volta il culo.

LALLA (*A PX*): Andiamo, Lillo,... ci aspettano al lago.

Ripresa di ciribiribin con PX e Lalla just married, che salgono la scala sotto l'arco delle spade dei facchini in smoking, Hollywood anni '30.

ALTOPARLANTE: Le pietre di Venezia hanno una luce magica. Fu in quella luce che PX e la sua bella furono notati e salparono in una lancia con la loro fortuna...

MOSTRO: A gentile richiesta, questo teatro si chiude e non si riapre.

Entrano PX e Lalla e si affannano per giungere primi al microfono.

Px: Sono contento di essere arrivato primo... ma chi ha fatto questa puzza?

LALLA: Fa niente. Ci sono i doppi servizi?

Px fa la questua col cappella a cilindro, mentre l'orchestra attacca: « *abat jour, che diffondi la luce blu* ».

MOSTRO: A gentile richiesta, non ci sarà nessuna festa alla fine!

Px strappa cuscino coi denti e getta in aria penne e piume.

ALTOPARLANTE: Sarà amore e delirante passione?

Mostro e PX ballano Comparsita guancia a guancia.

LALLA (*al telefono*): Ma via, si calmi, dottore... Vuole un invito, due inviti, tre inviti, un blocchetto di inviti?

Px (*interrompendo il tango*): Che dice il cavalier?

LALLA: Nega.

Mostro e PX riprendono il tango.

LALLA (*stappando spumante*): Non lo faccio più. Giuro che non lo faccio più...

Versa da bere a PX, che brinda con Mostro. Questi beve a collo.

LALLA: A gentile richiesta, non si mangerà più.

MOSTRO: Anzi si beve (*Ghigna*).

LALLA: No, vecchia puttana: la parte la faccio io.

MOSTRO: Mai, non ci piegheremo mai! Quanto ai copioni, decido io. Me li scrivo, me

li pago e me li faccio da me! Capito, bambola?

Batte i piedi istericamente e strilla.

LALLA (*Piano a PX*): Hai preso le bottigliette?

PX: Erano finite. Hai provato al bar, sotto?

LALLA: Non c'è fretta. Le prendiamo poi a piazzale Roma.

PX: Sì, amore.

LALLA: Andiamo proprio?

PX: Sei pronta?

LALLA: Lasciami finire la sigaretta.

Ripresa di ciribiribin, mentre PX firma assigni a vuoto, che distribuisce ai facchini e poi parte col Mostro in gondola, lasciando Lalla sola in lacrime a cantare.

LALLA: Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin, che bel bocchin...

MOMENTO DECIMO

Il regista dà il via alla musica di toros. Toreri portano lettere della frase: « Atto II; relazione delle cose di Spagna » 1° intoppo amoroso: tori e vampiri!

È il momento della verità: il mostro toro incorna PX torero. Lalla e Isabella battono ventagli contro la barrera. Torrieri trasportano PX ferito con lamentazioni funebri e lamento per la morte di Ignazio di Lorca detto da noto ottore. Re Vampiro e mostro, poi, fanno chiudere PX, Lalla e Isabella in bare di plastica, che vengono spedite via Irun.

ALTOPARLANTE: El Pegaso es un coche de lujo. Usted tiene el coche, Usted es muy rico. La suerte de la temporada estuve muy noble, muy rica u muy horrorosa.

PX (*dalla bara*): Que sea maldito este viaje de veinte cuatro horas sin beber sin comer...

ALTOPARLANTE: Quel viaggio attraverso i Pirenei e tutte le sierre di quella maledetta penisola, chiuso in una scatoletta di plastica, a una media di 30 km. all'ora, al caldo del sol e al gelo della sombra, era una vera tragedia.

RE VAMPIRO: Una verdadera tragedia, señor: ya se murieron todos. Parlez vous français?

PX: Oui, monsieur.

RE VAMPIRO: Je suis seul ce soir, terrible-

ment seul... J'avais une fille, mais... elle est folle, elle est terriblement folle, elle veut faire du cinema, vous comprenez, du cinema, au présent.

ALTOPARLANTE: Il sole era calato improvvisamente dietro i picchi nevosi della sierra da Guadarrama, quando, improvvisamente Buio, latrato di cani rumore di burrasca. Alla luce fioca di 2 torce si vedono PX e Re Vampiro.

RE VAMPIRO: Le gustan los toros, señor?

PX: Como no?

RE VAMPIRO: Por que le gustan?

PX: Por que son muy grandes.

RE VAMPIRO: Usted es un místico, caramba! Venga, venga con migo a tomar una copa, a comer un bocadillo.

PX: Hay toreros por allí?

RE VAMPIRO: Está lleno de toreros, hombre!

PX: Vamosnos!

Musica di toros riprende con foga.

ALTOPARLANTE: Se prohíbe tirar las almohadillas en la arena. Beban pepsicola y anís del mono, caballeros.....

Il povero gentiluomo allora si mise a piangere. Disse che quella era la sventura più grande della sua vita.

Perché sua figlia Isabel era pazza, pazza proprio come la nonna.

Entra Isabella vestita da hippy.

ISABELLA: Non si fidi di papà. È un vampiro, lo sa?... E lei, così giovane, già a quel punto, davvero?

PX: Madre de dios. que barbaridad!... Quien dijo esta mentira?

ALTOPARLANTE: La giovane regina rideva, rideva..... Improvvisamente scoprì la dentiera...

PX: Piglia, brutta strega, prendi... Non è per scherzo. Fo per davvero.

ISABELLA: Perdonami, perdonami. Sono un infame! Ma tu per amor del cielo, fuggi da questo castello maledetto!

Musica de toros.

Ripresa della corrida fra Isabella torero e PX toro.

ISABELLA: Quisiera comer entremeses especiales.

PX: Es raro, señora. Si Usted quiere almorçar sensasionalmente. no puede pretendérlo en un fonda de III clase.

ISABELLA: Por que no vamosnos à donde comen lo matadores?

Px: Esta clase de hombres come siempre en pensiones de familia.

ISABELLA: Y costan mucho o barato? Puede darme la direction de una?

Px: Claro que sì. Una vez era baratissimo, ahora no lo se. Pues que han subido hasta las estrehas...

ALTOPARLANTE: Aggiunse che tutta la colpa era dell'America. I mobili originali erano stati venduti e quelli che vedeva erano una copia impostata dal Middle West, come i monti di cartapesta della sierra finta, per una serie di films dell'orrore, che non gli piacevano.

(Ripresa della corrida)

ISABELLA: Y los toros, caballero, los toros saben querer?

Px: Es una historia muy triste, señora...Lo toros no tienen tempo de querer.

ISABELLA: Como, caballero? Los toros tienen muchissimas vacas y Usted me dice que no saben querer.

Px: Es verdad, señora.

ISABELLA: Palabra de reina, Usted serà libre esta noche!

(Entra Re Vampiro e si mette a tavola. Mangia solo. Isabella e Px lo servono come camerieri).

ALTOPARLANTE: In quel maledetto, dove era nato, non c'era altra scelta di fame che tentare la fortuna del torero o dell'attore.

Px e Isabella ogni tanto rubano un boccone dal tavolo, lo mangiano di nascosto, sfottono Re Vampiro, gli fanno cadere addosso come per disattenzione cibi o liquidi, lordandolo.

RE VAMPIRO: Ah, malditos, ah traidores!

ISABELLA: Noi andiamo via, papà, curati.

Px: Hasta, hasta la vista...!

Esplode musica di Granada. Re Vampiro si contorce a terra nell'agonia.

Buio.

MOMENTO UNDICESIMO

Attori-facchini improvvisano teatrino per lo spettacolo d'opera; portano uno striscione con scritta: « III Atto: Relazione delle cose di Germania, ovvero II Intoppo amoroso: medico assassino? »

Mostro e Px discutono alla ribalta dello spettacolo.

MOSTRO: Ti è piaciuto?

Px: Non mi sono nemmeno bagnato.

MOSTRO: È quello il tuo genere di teatro?

Px: A me, sa, piace il teatro di un certo tipo.

MOSTRO: Che cos'è il teatro di un certo tipo?

Px: Teatro di un certo tipo è un certo tipo di teatro, lo, poi, sono un attore di un certo tipo. Voglio platee calde, velluti, fregi, lumière, lumière, lumière!

MOSTRO: Sì, così (canta) Divinità infernal, divinità infernal!

Px: Ci siamo capiti.

MOSTRO: Quanto sei dolce!

Dal teatrino escono prof. Hitpoff e alcuni musicisti: violino, fisarmonica, contrabbasso, suonano Rosamunda. Poi fantasia da Tosca di Puccini.

HITPOFF: In Deutschland gibt es kurz und laenge Kanaele!

Px: Was?

HITPOFF: Was, was, was... Du, stupido. In Deutschland alles gut, alles organisiert, alles alles ueber alles!

Ripresa di Rosamunda. Px tira fuori cavalletto, tela, colori e comincia a ritrarre Hitpoff.

Px: Recondita armonia di bellezze diverse...

HITPOFF (bevendo birra e stonando): E tu, beltade ignota, cinta di chiome bionde (brinda) Prosit, prosit!

Px: Trink, trink, bruederlein, trink.

Intervengono 2 infermiere, che sollevano Px e lo buttano su lettino da ospedale.

HITPOFF: Lei è molto stanco, mio caro, vada a dormire subito, prego.

Comparsa facchini preparano tutto per operazione — Finale Atto I Tosca di Puccini.

Px si leva come sonnambulo e va sul proscenio a parlare col mostro.

MOSTRO: Non si fidi di nessuno, per carità. Questo è un manicomio.

Px: Gli è che l'amavo. Per lei avevo sacrificato tutto: amicizie, protezione, denaro.

MOSTRO: Stia attento, almeno, al direttore... Quello è il più pericoloso di tutti!

Px: L'amavo troppo. Che volete? Amavo quei frasoni, quelle situazioni montate, la cartapesta, il gesso e la tela dipinta...

Px: ...persino la guardiola del custode, che alla generale non faceva entrare nessuno...

MOSTRO: È cattivo, sa. È proprio una brutta persona. Ieri, alla prova, non ha fatto entrare nessuno. C'ero solo io in palco e quattro gatti in platea.

Px: Ma io lo amavo, anche se non mi faceva entrare. Una volta sono passato con un termos. Porto al caffè al maestro, dissi. Quanto manca alla fine?

MOSTRO: Se non beveva, non lasciava passare nessuno, ma quella sera, tirò dentro almeno 35 persone!

Infermiere prendono Px e lo stendono sul lettino.

HITPOFF: Wuenschen Sie, bitte, Bier zu trinken, oder Wein, oder eine Flasche Mosel, oder Henkel Trocken?

Trincia l'aria con una serie di coltelli da chirurgo da tavolino.

Canta.

...È vin di Spagna...

Px: Tu, maledetto, tu... l'hai ucciso! *Scappa proscenio.*

HITPOFF (ridendo): Ich? Che dite? du bist verrueckt! (si tocca il capo)... Una sigaretta alla marihuana... (si versa una birra).

Px: No, grazie (piano al mostro)... Mi dicono venale, ma a bella donna non mi vendo.

Px: Aspetta un altro po' e poi si va a cena.

MOSTRO: Fa sempre così?

Px: Quando beve... Se non è ubriaco, però, fa peggio, sicché...

Hitpoff viene al proscenio reggendo male il coltello, che rivolge contro di sé e canta, sempre stonando.

HITPOFF: L'ora è fuggita e muoio disperato, e muoio disperato!

Px: Tu sei un cane e non ti permettere più...

HITPOFF: Vissi d'arte, vissi d'amore...

Px: Tu sei un cane...

HITPOFF: Ti ho dato da mangiare per un mese...

Px: E non ti permettere più!

HITPOFF: Ladro!

Px: Il teatro è religione e chi lo fa, senza crederci, è vile.

HITPOFF: Du, du, kleine italienische Huen-dchen!

Hitpoff scivola a terra col coltello nel ventre.

Px: Ah!

HITPOFF (da terra rialzandosi): Sss!

Px: Eh?

HITPOFF: I candelabri, a' stronza... er croci-fisso...

Il mostro lo ributta giù e gli mette sul petto un mazzo di fiori di plastica.

Px (andandosene): Davanti a lui tremava tutta Roma.

HITPOFF (rialzandosi sdegnato): L'intonazione, a be'!a!... La giusta intonazione.

Px (brontolando): Va a morì ammazzato (con accento laziale): Davanti a lui tremava tutta Roma!

HITPOFF (rialzandosi e riassetandosi): Così se more mejo...

Px e Hitpoff vanno via ridendo, a braccetto, mentre il mostro strilla al proscenio.

MOSTRO: Panini imbottiti, gelati, aranciata, acqua minerale!

Buio

MOMENTO DODICESIMO

Attori facchini al ritmo del boogie woogie trascinano via teatrino e sistemano al centro quadrato da pugilatori, tendendo filo di nylon fra 4 torrette di legno.

MOSTRO: (Gioca alla boxe con puttana Europea).

MOSTRO: Tu, darling, devi sapere che ci sono più puttane in terra e in mare di quanto ne abbiano inventate tutti gli autori di pornoromanzi.

Px: Evvia, è una bella lotta!

Entra sergente americano, che con cenno porta via Europea e comincia a ballare con lei boogie al centro del ring.

MOSTRO: Questa storia del sergente americano e della puttana ha conquistato tutta l'America. Io la voglio vedere in Europa... *Strip della coppia e scena erotica, mentre attori facchini si spogliano e si travestono da puttane.*

Px: Dài, voglio vedere il sangue...

MOSTRO: È sempre la solita storia strappa-cuore, ma, cribbio, che bello... quell'americano è bello come un dio!

Px: Badate. Ella ci crede.

Attori portano alla ribalta striscione con scritta: « Un sogno americano, IV atto della finta azione tragica: il sergente e la puttana, con

parole dell'opera di David Belazco: Madama Butterfly ».

Mostro spinge PX sul ring.

MOSTRO: Forza, bambini, picchiate di gusto, ora, via...

Gong. Sergente e PX si presentano, salutano e iniziano la lotta.

Europa si pittura le labbra.

SERGEANTE: Bimba dagli occhi pieni di malia, ora sei tutta mia.

PX: Yes, sir, I know (*cerca di celarsi dietro Europa*).

SERGEANTE: (*riafferrandolo*): No, you don't know... Tu non sapere niente. Tu vedere qui, Europa, grandi puttane. Europa essere grande puttana, my fellow, you have to go and see...

P: No, sir, you know... (*cerca di scappare*).

SERGEANTE (*riprendendolo*): Yes. I don't know. Io sbattere te in prigione e subito... Go on, presto, and no comment!

Lo spinge in un angolo.

FACCHINI ATTORI: Break!

Mostro ed Europa fanno da secondi ai due, che si preparano al II round.

ALTOPARLANTE: Ma egli era povero e senza famiglia. Poteva, volendo, anche rovinarlo del tutto, gettarlo in un orrido carcere. Sì, era meglio che costringerlo a vedere quello spettacolo sportivo, che non lo interessava.

Inizia II round

PX: Ecco, ecco, come un vero boia...

SERGEANTE: Ma tu non sai, disgraziato...

PX: Ecco, dico, ecco...

SERGEANTE: Ma non sai, disgraziato...

PX: Un boia nell'esercizio delle sue funzioni...

SERGEANTE: Ma non sai, disgraziato, che noi abbiamo combattuto per fare più grande questa vostra galera?

Lo stende con un diretto. Puttana Europa arbitro interviene, contando Europa: How do you do?... une... o bello, haow are you, due, I love you, tre!

Europa bacia sergente, lo proclama vincitore, gli offre mazzo di fiori.

SERGEANTE: Va bene, capo. Ai tuoi ordini, capo. Tutto a posto, capo, al right, capo, tu essere grande capo... God damn you, brutta puttana, se tu non obbedire, io fare a te grossa bua!

Prende 2 stecche di sigarette e bottiglione di coca cola, che Europa mette in borsa.

PX: (*alzandosi*): E non si può vedere?

SERGEANTE: È un presente del Mikado a suo padre, con l'invito...

PX: E suo padre?

SERGEANTE: Ha obbedito.

III round: Sergente, PX, Europa.

SERGEANTE: O kami, o kami, beviamo ai nuovissimi legami...

PX: Col suo fare di bambola, quando parla m'infiamma...

EUROPA: È un facile vangelo.

A 3: Un bel dì vedremo levarsi un fil di fumo...

SERGEANTE: Poi la nave bianca.

PX: Entra nel porto.

EUROPA: Romba il suo saluto.

A 3: Ecco: Egli è venuto!

FACCHINI PUTTANE IN CORO: L'autore, l'autore, l'autore, fuori l'autore!

PX: Vi esorto il cuor pien di cordoglio... ma spero ancor.

EUROPA: padrone...

PX: ma se voleste...

EUROPA: Ma io non voglio. Capisce l'italiano?

SERGEANTE: break!

PX: Le ho sposate tutte quante, lei però...

EUROPA: Mai, mai! La legge giapponese per me non vale, vero?

SERGEANTE: Break!

PX: Vero, però...

EUROPA: Oé, oé, che ti sei messo in testa?

Tu devi pagare, pagare, perché io sono americana, ora, hai capito?

SERGEANTE: break, break, break!

Sergente e mostro si affaccendano intorno ai 2 competitori.

ALTOPARLANTE: Lo spettacolo stava per finire ed era ora. Di tutte quelle ricchezze di largo consumo, di tutto quel nylon, di quel sapone a buon mercato, quei cibi in scatola non era rimasto quasi nulla... Il fatto che quel sergente americano avesse fatto per oltre 30 anni il guardone in Europa era il nodo drammatico di tutta la vicenda. Se il regista non sapeva trovare nulla di diverso per finire lo spettacolo, significava che non aveva capito nulla.

IV ripresa: Europa, PX.

PX: Chiudiamo allora subito quel teatrino, prego.

EUROPA: Tu, tu, piccolo iddio, amore, amore mio.

PX: Non me ne frega niente, non me ne frega niente del frigorifero, capite, e dei mobiletti sospesi, perché, lui non lo sa, da un po' abito in albergo.

EUROPA: Fior di giglio e di rosa, non saperlo mai.

PX: Se crede che io faccia hara kiri per lui, si sbaglia di molto. Io, invece, non lo farò. Non gli darò mai questo gusto.

SERGEANTE (*sparando a salve*): Break!
Spari. Inno americano.

MOMENTO TREDICESIMO

PX: Che bel giardino... Non lo avevo mai visto prima d'ora così... Hai visto che fiori sbocciano anche in questa stagione?

MOSTRO: Sai, dove siamo?

PX: No, ma mi sembra di rinascere... questo posto è vario e colorato come il momento dell'infanzia.

MOSTRO: Tu sei nel giardino di tua zia puttana, mio caro. La cara vecchietta ha dimenticato di chiudere a chiave, come al solito fa, e indipendentemente dalla sua volontà, ci siamo trovati dentro per caso. Ma... ci sono visite. Allontaniamoci un poco da quella parte, tanto da poter udire e non esser visti.

Entra la nonna con un gatto morto in un sacchetto di plastica. Le viene incontro zia puttana. Si abbracciano.

NONNA: Posso? Ho il piacere di parlare con la signora Bianchi e Rossi?

ZIA PUTTANA: Entri, entri pure, cara signora... Qual buon vento?

NONNA: Cattive notizie. Ho fatto tanta fatica, mi creda, allevarlo, nutrirlo... e poi sul più bello è morto.

ZIA PUTTANA: Morto?! Via, non mi dica...

NONNA: Morto, morto definitivamente. Ed era bello e grasso come un sultano. Non gli mancava niente a casa. Aveva anche la musica e le candele si sprecavano.

ZIA PUTTANA: Mi ricordo di averlo visto più di una volta ronfare a pancia all'aria sotto quell'albero. Era di casa in questo giardino e io lo vedevo volentieri da queste parti.

NONNA: Io gli compravo sempre delle buone bistecche, e il pesce fresco, il venerdì, come era precetto, perché noi, sa, sebbene poveri, ci tenevamo.

ZIA PUTTANA: Che potrei fare per lei?

NONNA: Ecco. Mi scuserà... Io ho sempre pensato... Quando lui non ci sarà più, voglio andare in un posto come questo e seppellirlo all'onore del mondo, come è giusto. Io, poi, ho messo via qualcosa e una volta avevo anche la dote. Lei è la nostra sola vicina e ci può dare questo bel posto al sole, un'aiuola fiorita per poterci ricordare di lui, ora e sempre. Dico.

ZIA PUTTANA: Sarò franca. Vede, io, la mia famiglia ha un nome, ha dei principi. Abbiamo questo bel posto fin dai tempi di nonno e non potrei così, senza garanzia, prendere uno qualsiasi, dico... Ma, almeno, lei conosce qualcuno in città. qualcuno, intendiamoci, di fiducia, una persona per bene...

NONNA: Non so che dirle. Se fosse qui mio nipote... Ma vedo che ci sono altre visite. Non vorrei disturbare...

Entrano PX e Mostro.

MOSTRO: La signora Bianchi e Rossi credo... Vedo che lei però ha visite di riguardo.

ZIA PUTTANA: Credo proprio che l'abbiano presa per un personaggio importante. Ma guarda!

MOSTRO: Lo dicevo solo per riconoscere il giusto merito. Cara signora, suo nipote è morto e la saluta.

NONNA: Oggi è un giorno di lutto. Egli dà, Egli toglie.

MOSTRO: Vero. Per questo io e il mio compagno siamo venuti fin dal Marocco a portarvi una bella sommetta: dei dollari nuovi, nuovi, franchi svizzeri, oro 18, oro 24, oro 32!

Mostra scrigno. Lo apre. Si allontanano.

PX: Posso, bella signora, complimentarmi con lei. È un bel posto questo.

ZIA PUTTANA: Non è merito mio, se non c'è male... Lei conosceva il nipote della signora, la mia vicina?

PX: Era poco di buono. A quanto sembrava, non aveva una lira. Ultimamente, poi, si era messo in testa di cambiare il mondo.

ZIA PUTTANA: Poveretto... via, è inammissibile!

Si allontanano. Entrano Nonna e Mostro.

MOSTRO: Con quella somma potrà comprare questo bel posto, prendersi un altro gatto.

NONNA: Oh, come quello non potrei più averne. È meglio mettersi il cuore in pace e dimenticare.

MOSTRO: Morto un papa, se ne fa un altro.

NONNA: Caro bugiardo...

MOSTRO: Qui è meglio tagliare... Questa donna sarebbe capace di prendere in parola anche me...

Nonna e Mostro escono. Rientrano zia Puttana e PX.

ZIA PUTTANA: Mi parli ancora di lui. Ha una bella voce, lo sa?

PX: Era un giocherellone. Amava troppo il teatro sperimentale, che, come sa, costa.. e.. Io sono entrato da ragazzo nella sua compagnia. Mi parlava spesso di lei, delle sue feste, dei suoi pranzi, dei suoi invitati.

ZIA PUTTANA: Parli, parli ancora. La prego..

PX: Io, ecco... Non sono niente. Però l'amo. Amo questo giardino, questi fiori avvizziti, questo prato tisico. Mi piace da morire...

Rientrano Mostro e Nonna.

NONNA: La scena finisce in un idillio, vero...

MOSTRO: Tutti i salmi finiscono in gloria, signora... Mi lasci però una ricevuta. In cambio le prenderò un altro gatto e lo farò padrone di questo giardino.

NONNA: Bene, arriverdela, signore.

PX: Ciao, sirena.

ZIA PUTTANA: Addio, amore.

MOMENTO QUATTORDICESIMO

Entrano facchini cineasti con macchina da presa e annuncio: Orient express, atto V della finta azione tragica: sesso e droga, sporca spia

REGISTA: Orient express, 1, Orient express, 2, Orient express, 3; Ciak!

Entra controllore con berretto e perforatore.

CONTROLLORE: Fahrkarte, mein Herr, biglietti, prego.

PX: Parlez vous français, monsieur?

SPIA: Give me a sigarette, please.

PX: Dai cieli bigi vedo fumar dai 1000 comignoli Parigi...

REGISTA: Stop. Ora, bambini, state a sentire.

Mostra grossa siringa.

REGISTA: Se non state zitti, vi rompo.... (A PX) Dammi il braccio, mia piccina.

PX: Obbedisco, signor.

REGISTA: Che m'ami, di.

PX: Io t'aaamo.

Controllo di frontiera. Poliziotto timbra passaporti a tutta la troupe.

REGISTA: È una questione di professionismo (Consegna a ciascuno un mazzetto di biglietti da banca e una bomba). Presto, sommate questo con questo... Orient express 1,

Orient express 2, Orient express 3, Ciak!

CONTROLLORE: Fahrkarte, mein Herr, ihre Fahrkarte, bitte.

PX: O buona donna, mi fate il favore di cercarmi il pittore Marcello?

SPIA (scoprendosi fronte calva): Anche lei però ha commesso un errore.

CONTROLLORE: Apri, apri, puttana, so che ci sei... Se non apri...

SPIA: Sono andati. Fingevo di dormire per restare solo con lei. Le dovrei dire molte cose, ma ormai non ha più senso continuare così.

PX: E allora? Che cos'è questo andare e venire, quel guardarmi così? Si vuole spiegare una buona volta o no?

SPIA: Coraggio, non la prenda così.

PX: Mimì, Mimì, la mia bella Mimì...

SPIA: Lei, lo dico, è in errore. Ha traversato tutta l'Europa su un treno di lusso con questa scusa, ma ora le cose cambiano e glielo dico io che faccio la spia.

CONTROLLORE: Biglietti, signori, il suo biglietto, prego.

REGISTA: Stop. Si chiuda così. Basta, signori... Tutte le forme di spettacolo sono abolite. Non sapete fare... Le vostre azioni, poi, sono del tutto gratuite. Vi avevo detto di studiare i gatti, che, almeno, hanno una tradizione e voi non avete saputo fare nemmeno quello... Ora, ditemi un poco: Che ci avete guadagnato a fare questa comparata? Siete cani definitivamente e io mi sono rotto.

ATTORI FACCHINI: È tutto minato, capo. Datti una mossa o saltiamo.

Regista esce fischiando « addio, mia bella signora », fra i flashes dei fotografi.

Dalla grande balla costruita dai facchini al

centro esce donna Carmela armata di gatto a 9 code.

CARMELA: Tu, tu e tu, prendete allora questo premio ed è giusto, però siete cani e tutt'al più gatti: scimmie ammaestrate, miserabili pappagalli. Dove andate?

Buio

MOMENTO QUINDICESIMO

Free Jazz. Attori facchini si contorcono a terra fra gli spasimi della sofferenza, mentre la luce si fa più forte.

MOSTRO: Li ami?

Px: Il gatto è morto. Mi restano solo loro.

MOSTRO: Anche al buio, alla puzza, così...

Px: Così. Se potremo vivere ancora così.

Al pubblico.

Px: Voi, testimoni di quest'azione umana, avete visto accendersi tutte le luci... Agire nell'angoscia per un minuto di lucidità, senza piacere, ma soprattutto senza dolori: Questa è la vostra cultura! Guardate quella balla!

Indica balla al centro della scena.

Che avete fabbricato? Il piedistallo a uno, che vi condizioni così?

Mostra in giro gatto a 9 code.

MOSTRO: Curioso oggetto. Il tuo nome è gatto. Sei stato un dio buono e utile, poi motivo di angoscia, strumento di sopraffazione.

Px: Il gatto è morto. Abbasso il gatto!... Potete cominciare a sentirvi come quelli là.

Si sentono strani rumori. Appaiono dischi volanti.

MOSTRO: Sono anni forse che sono fra noi.

Ci guardano, ma non ci dicono nulla, perché non ci considerano. Forse ci prenderanno. Guarda.

Calano dall'alto grandi cartoni da imballaggio. Alcuni attori cadono tramortiti, altri scappano... intervengono altri, che imballano i caduti, li legano alla svelta.

Mentre l'imballaggio procede a ritmo sempre più rapido, PX e il Mostro vanno a prendere un grand libro. Lo piazzano aperto davanti alla scena e vi entrano dentro.

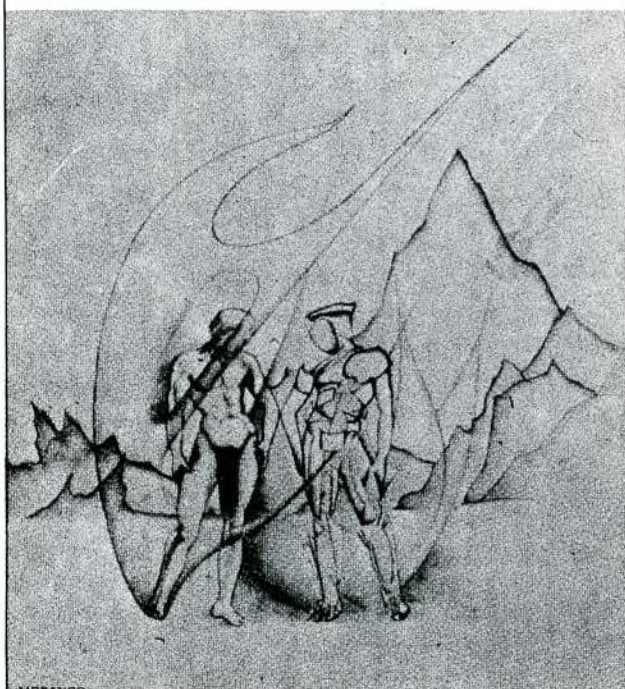
Px: E così io vi buggero tutti, vi buggero!

SIPARIO

CORRADO CARTIA EDITORE

Gabriella Sobrino

gioco di specchi



cartia editore

GABRIELLA SOBRINO
GIOCO DI SPECCHI
CARTIA EDITORE L.2.000

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

TEATRO:

Rosso di San Secondo: « Mercoledì luna piena »
(presentazione di Marcello Camilucci); « Musica di foglie morte »

Antonio Vasari: « L'angoscia delle macchine »
(pres. di Mario Verdone)

e due originali di raro realismo

Piero Fillioley: « E se Pasquale non divorzia »;
« Chi ha visto il golpe di strada »



SAGGISTICA:

Andrea Bisicchia: « La presenza di Rosso di San Secondo narratore e drammaturgo » (pres. di Ruggero Jacobbi)

Giuseppe Guarraci: « Pupi e pupari siracusani »
(pres. di Giovanni Calendoli)

e una tradizione della Ciociaria

Alfredo Sergio: « La radeca »



NARRATIVA:

Luca Sergio di Roccani: « La dattilografa sulle ginocchia »

Roberto Squillante: « L'evirazione di Dio »

Renzo Cigol: « A queste condizioni » (pres. di Vittorio G. Rossi)

e quattro vere storie sull'argomento più dibattuto: l'aborto

Dino Cafaro: « Storie al registratore »



POESIA:

Raffaele Cecconi: « Confessione al figlio » (pres. di Giorgio Barberi Squarotti - copertina di Ernesto Treccani)

Geppo Tedeschi: « Antologia del futurismo »

A. Greco-A. M. Minniti Conigliaro: « La calda terra » (pres. Leonida Répaci e Gabriella Sobrino)

Redazioni:
Roma - Milano - Firenze - Torino - Venezia - Amsterdam

CORRADO CARTIA EDITORE
CASELLA POSTALE 115
SIRACUSA

LYDIA ALFONSI FA RIVIVERE LA «GRANDE TRAGICA»

LA DUSE C'EST MOI

di Sandro Paparatti

UNA TELEFONATA. Un appuntamento. Incontrare Lydia Alfonsi nel salone bellissimo e romantico di un grande albergo romano, mentre l'autunno incalza ed il colore della mattinata sembra aperto alla tristezza, è stato per noi quasi un tuffo nel passato, quando le grandi attrici, ravvolte in pesanti e ricche vesti, riunivano, maliarde e feline, la stampa per una conferenza che diventava la continuazione dello spettacolo di poche ore prima...

Tutto questo, però, è stato un ricordo per noi, per la nostra fervida mente soltanto! Lydia Alfonsi, a noi tanto cara, e non da oggi, ci ha ricevuto elegante, sorridente, splendida, con quel suo volto drammatico ma pur sempre aperto alla vita; ci ha allungato le mani con gesto fraterno e ci ha messo subito in amicizia, aperta e leale.

Essa è a Roma per riprendere contatto, finalmente, con la TV, che fra breve ci farà vedere una superba interpretazione della Alfonsi in *Fedora*, di Vittorio Sardou.

Ma la Alfonsi è stata anche a Roma per una «serata dusiana» organizzata dal Sindacato Libero Scrittori Italiani e dall'Editore Castelnovo, per presentare la nuova edizione dell'incisivo libro di Nino Bolla «Eleonora Duse nell'amore e nell'arte». In occasione di questa significativa cerimonia Lydia Alfonsi ha ricevuto la *Stella d'oro Duse*, assegnatale ad Asolo da una commissione di scrittori e di attori illustri.

Il nostro incontro con Lydia Alfonsi ha voluto essere oltre che un omaggio all'attrice giovane e splendida, alla coraggiosa inter-

prete di un teatro che onora l'Italia ed il mondo, anche una presa di contatto con l'unica attrice italiana che ha sentito, in questo momento, la *presenza* viva e magicamente indicativa di Eleonora Duse, di colei che seppe affascinare il pubblico di tutto il mondo, che seppe diventare l'interprete di un grande Poeta ed Uomo come D'Annunzio, di colei che visse per il teatro e di teatro, dando tutto quello che aveva materialmente e moralmente, affinché il Teatro fosse dell'Uomo e giungesse all'Uomo!



LYDIA ALFONSI



Un momento de « La donna del mare » di Ibsen con Rossano Brazzi per la regia di Beppe Menegatti. In quest'opera la Alfonsi dispiega tutte le sue inesaurebili risorse di grande attrice.

Lydia Alfonsi ci narra come questa osmosi tra la grande Tragica e lei sia nata, negli anni della sua prima giovinezza; sua madre aveva uno stupendo ritratto della Duse, in salotto; quasi a grandezza naturale; Lydia sentiva, passando davanti a quel ritratto, una attrazione, una voce, quasi una mano si posasse sulla sua spalla e sul suo cuore... E questo senso di arcana attrazione, questo smarrimento dinanzi all'immagine di Colei che fu la più grande Attrice di tutti i tempi, Lydia Alfonsi lo sente ancora di più oggi, in cui ha potuto, diventata anche lei attrice, *entrare* nel personaggio della Duse, attraverso i personaggi a cui essa ha dato vita, vivendone le stesse sensazioni, avvertendone le stesse vibrazioni di animo.

Ma Lydia Alfonsi, prima di giungere a quello che viene ormai chiamato il « perio-

do dusiano » ha fatto in cinema ed in TV una esperienza abbastanza rilevante. Esordì in *Anna Christie* di O'Neil, con la regia dell'indimenticabile Anton Giulio Bragaglia che la diresse poi nel *Tartufo* di Molière; con Strelher nell'*Arlecchino* di Goldoni, che venne portato per due volte all'estero; con Squarzina nel pirandelliano *Ciascuno a suo modo*, nelle *Nozze di sangue* di Federico Garcia Lorca per la regia di Menegatti.

E della Alfonsi non possono andare dimenticate le stupende ed incisive interpretazioni fatte, sotto la regia del caro G. Vaccari, e che restano ancor oggi come le più belle ed efficaci trasmissioni della nostra TV: *La Pisana*, di I. Nievo, *Mastro don Gesualdo*, di Verga, *Letto matrimoniale* di Hartog, lavori che hanno dimostrato la misura di una attrice seria, intelligente, colta, aperta allo studio e preparata come nessuna!

Abbiamo fatto un lungo discorso con Lydia Alfonsi, ed abbiamo toccato vari argomenti che riguardano il teatro, gli attori ed i registi. Del teatro la nostra grande attrice pensa che esso debba tornare all'Uomo perché è fatto per l'uomo; il teatro che dei grandi tragèdi greci a Pirandello ha avuto nei tempi il successo ed ha commosso popoli interi ed intere generazioni non può più esser discusso; esso è la Parola dei grandi che hanno saputo scendere e leggere nell'animo umano quella folla di sentimenti e di ammaestramenti che in noi alberga. Quindi, come tale, è Teatro completo e bisogna avvicinarsi ad esso con religione. Il testo per la Alfonsi è sacro, la parola detta dall'Autore segna un punto fermo nella vita ed a nessuno è dato di modificarla, storpiarla, spostarla per giochi scenici o per invenzioni strane! Il regista, essendo un uomo d'oggi, deve essere colui il quale di un testo, qualunque sia, ne intende il messaggio, ne raccoglie l'intima essenza, e cerca di avvicinarlo al pubblico d'oggi, all'Uomo d'oggi, avvertendo la infinita ricchezza di esso, le bellezze e cercando di farsi tramite tra chi scrisse e chi ascolta: ecco, per la Alfonsi, il compito di un regista... Invece oggi siamo purtroppo abituati, secondo una usanza maldestra e spesso politicizzata, a sentir dire:

Abbiamo visto *La donna del mare* di... (e qui, più che il nome di Ibsen, quello del regista di grido) *Un sogno di mezza estate*, di... e così via, senza che nessuno senta il bisogno di precisare la verità e di rendere onore all'Autore!

Questo fatto, secondo Lydia Alfonsi, è dovuto all'insicurezza — ripeto la sua parola! — che ha l'uomo di oggi per cui non sa più avvicinarsi ai grandi del passato con quell'umiltà e con quel cuore con cui dovremmo; insicurezza nella vita, nel sentire, nella responsabilità; insicurezza financo nel coraggio! Siamo arrivati al punto che un regista, pur di « innovare », sposta nel tempo di cento o anche più anni un celebre lavoro, modificandone a suo agio l'essenza, poiché è innegabile che un lavoro regga e valga se inquadrato nel tempo e nel sentimento in cui ha vissuto il suo autore... come si può, afferma commossa ma decisa Lydia Alfonsi, interpretare Shakespeare spostandolo di tre o più secoli e con costumi di oggi? Come si può fare che un attore senta il personaggio eschileo, vestendo panni del novecento ed usando il linguaggio di oggi?

Circa gli attori la Alfonsi crede in tutti i suoi colleghi che come lei abbiano il senso del teatro come fatto sacro, in tutti coloro che hanno il metro necessario per misurare questo fatto a livello di onestà, di dirittura e non di politica. L'attore, afferma l'Alfonsi, è un uomo dotato più di ogni altro di una sensibilità e di una verità che lo caratterizzano, lo imprime nella vita, alla quale egli più di ogni altro deve credere.

Ad alcune domande nostre Lydia Alfonsi non ha creduto opportuno rispondere; e noi, per l'affetto ed il rispetto che ci lega all'attrice, non le riportiamo. Possiamo però affermare che quel suo silenzio altro non sia stato che un religioso rispettoso amore per il Teatro, un segno certo della sua onestà e della sua disciplina.

Confessiamo che abbiamo abbandonato il salone del grande albergo romano con un certo senso di nostalgia, per fortuna ripagata dal sorriso aperto e sempre intelligente della Alfonsi.

SANDRO PAPARATTI

RESTANO I TEMPLI

SULLE SCENE di Parigi Eugène Ionesco è di casa ininterrottamente da venticinque anni per un pubblico sempre di giovani, segno di una attualità intramontabile.

Quest'anno sin dall'inizio della stagione, Ionesco ha già due pièces « impegnate »: una delle più vecchie *Le tableau* e l'ultima *L'Homme à la valise*.

Colette Godard (*Le Monde*, 10 settembre 1975, pag. 13) intervista così uno Ionesco spettatore, disattento però alla realizzazione perché « ...troppo attento al testo. D'altronde sono un cattivo giudice della mia opera ed ho orrore nel guardarmi in uno specchio ». Ionesco esamina l'evoluzione della sua opera prendendo le distanze che separano *L'Homme à la valise* da *Le Tableau* ma in generale ha la convinzione che nelle 'arti' non si registrino progressi e che l'unico sviluppo sia nelle « strutture » e nel ruolo del « nuovo » regista.

« Non esco molto spesso ed il solo spettacolo realmente nuovo che ho visto è stato *Lo sguardo del sordo* (Robert Wilson portò questo spettacolo a Parigi nel 1971) uno spettacolo di silenzio, di gesti, di immagini sceniche. D'altronde noi (io, Beckett, Genêt) abbiamo determinato un nuovo modo di far teatro grazie a uomini come Blin, Serreau, Nicolas Batailles. La regia dà l'impressione di svilupparsi, il testo no. Noi esprimiamo la condizione umana nella sua globalità, nella sua realtà esistenziale, metafisica, ciò ci separa dall'impegno politico di Brecht, dall'impegno nel divino di Claudel, dall'impegno nel disimpegno del Boulevard. Le passioni, le angosce dello scrittore sono la sua materia prima e tutto ciò alla fine non conta. L'arte è inumana. Ciò che conta è la creazione di una struttura. I templi dei greci sono stati costruiti affinché i credenti andassero lì a pregare gli dei. Gli dei sono morti, i credenti non esistono più, i templi restano, continuano ad essere visitati, sono diventati una illustrazione delle leggi dell'architettura. Pirandello aveva delle idee sull'anima. Le sue teorie psicologiche sono superate, il suo teatro resta ».

(Cla.Sco)

BOLOGNINI E LA CRITICA

FA FILM PER NATALIA

 di Marzia Giglioli

SUL CINEMA si è scritto molto, lo si è sezionato, analizzato come un virus al microscopio senza però riuscire a convincere gli amanti del teatro a non considerarlo un « parente povero » rifacendosi al solito logoro paragone tra queste due forme espressive, che solo apparentemente sembrano simili, ma che in realtà rispondono a delle esigenze sostanzialmente diverse che le rendono, non solo non in concorrenza tra loro, ma piuttosto in compensazione l'una con l'altra.

Il teatro possiede senz'altro la suggestione interpersonale che il cinema attraverso la pellicola non può assolutamente riprodurre, ma i mezzi tecnici ai quali può ricorrere un film, creano degli effetti particolari che portano non di rado a nuove concezioni artistiche e ad un'attualità di mezzi espressivi da non sottovalutare.

Invece di questo confronto partitico sarebbe più opportuno, però, eliminare alcuni abusi critici pseudo intellettuali che falsano spesso l'essenza stessa di alcuni films e disorientano il pubblico.

Merita a proposito un preciso riferimento il termine « impegnato », che troppo spesso viene attribuito a films semplicemente riusciti e che talvolta pare assorbire per osmosi persino il concetto di arte, ma in base a quali affinità?

L'impegno è essenzialmente coerenza men-

tre l'arte contempla una libertà ed una genialità che esulano da qualsiasi condizionamento. Prescindendo da tali differenziazioni quanti sono i film, che pur valutati positivamente, possono vantare sia l'assenza di interessi economici, sia l'utilitarismo propagandistico che vincolano qualsiasi novità d'intenti e ogni indipendenza?

Arbitrario, inoltre, da parte dei critici, è l'etichettare definitivamente una pellicola, imboccando il pubblico ed eliminando così la ricerca soggettiva di quegli elementi essenziali per una sintesi critica personale.

Si spiegano forse in questa faciloneria valutativa gli scompensi tra l'insuccesso di un film e una critica favorevole.

Il pubblico non deve essere suggestionato, poiché di fronte ad un buon cinema non risponderà mai in modo inadeguato e credere altrimenti significa fossilizzarsi nella cerebralità fine a se stessa dimenticando il buon senso.

Per continuare quest'analisi più approfonditamente abbiamo intervistato il regista



MAURO BOLOGNINI

Mauro Bolognini per conoscere il suo parere in materia.

DRAMMA: — Lei è uno dei pochi registi che ha ottenuto quasi sempre successo di pubblico e di critica; crede che tale simbiosi sia una garanzia sulla validità di un film?

BOLOGNINI: — *Innanzitutto quando faccio un film non penso né al pubblico né alla critica. Naturalmente mi interessa che il film piaccia al pubblico, ma è un premio che mi viene dopo e che è certamente importante, mentre ai critici non credo più.*

Ho ricevuto troppe critiche ingiuste, anche quelle positive intendo, mentre quelle negative, non che fossero errate, ma erano errate le ragioni per cui mi venivano mosse.

La critica non serve a noi autori; un giudizio costruttivo lo ricevo da coloro che mi conoscono e che hanno esperienza del mio lavoro. Critici quali la Ginzburg, Pasolini, e non per snobismo culturale, ma perché esiste una comprensione reciproca.

DRAMMA: — Quale significato ha per Lei il termine « impegnato »?

BOLOGNINI: — *L'impegno esiste qualora tra il pensiero dell'autore e la sua opera non esistano condizionamenti; inoltre penso che l'impegno non contempli necessariamente delle opere eclatanti, ma che sia già un risultato ragguardevole non venir meno al proprio credo.*

L'impegno è ai miei occhi serietà e anche modestia. Io stesso mi considero ancora un artigiano e non credo a quei registi giovani che pretendono di essere dei professionisti al primo film; per quanto riconosca dei fenomeni di genialità.

DRAMMA: — Quale differenza esiste tra cinema d'arte e cinema impegnato?

BOLOGNINI: — *Un film d'arte è implicitamente impegnato, mentre l'impegno non contempla sempre l'arte. Non mi sentirei di considerare artistico un comizio pur reputandolo impegnato.*

Comunque il termine impegnato è ormai fuori moda ed una critica seria non dovrebbe più tenerne alcun conto.

MARZIA GIGLIOLI



III FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

ATENEO DE CARACAS - VENEZUELA

20 de ABRIL al 2 de MAYO 76

CONFERENCIA DEL TEATRO DEL TERCER MUNDO
(ITI-UNESCO) Auspiciado por la Federación de Festival de Teatro de América (FFTA)

III FESTIVAL
INTERNAZIONALE
DEL TEATRO
ATENEO DE CARACAS

20 Aprile - 2 Maggio

1976

EDITA BROGLIO

RENDERE omaggio ad Edita Broglio, oggi, mentre l'arte affanna ed annaspa alla ricerca di un ubi consistam, vuol dire rendere omaggio all'Arte.

Edita Broglio nata, come scrisse Savinio, nelle province baltiche della Russia, dopo la sua fuga da quelle terre e la sua fruttuosa permanenza a Parigi, accanto a maestri insigni, venne giovanissima in Italia, all'epoca della famosa Secessione Romana (1913) e si inserì subito nel filone del movimento di Valori Plastici che, creato da Mario Broglio — divenuto, poi, suo marito — accanto a Carrà, Soffici, De Chirico, Morandi, Melli, Francalancia, Arturo Martini, Oppo, segnò un punto fermo nell'arte italiana, significò un ripensamento dei pittori del tempo, un ritorno ai Maestri antichi.

La Broglio, accanto a tutti questi maestri che già intuivano il mutamento necessario in Italia se si voleva dare all'arte un volto nuovo ed un rinnovamento, seppe conservare per sé una candida e geniale idea della pittura;

seppe inserirsi sì nel gruppo, ma avendo sempre in sé, come ebbe perfettamente a scrivere allora Savinio, « un sentimento castissimo e dolce della natura ed un amore umile ed assieme fiero ai gesti, ai movimenti, alle attitudini degli uomini, degli animali, della terra e del cielo ».

Se dovessimo ancor oggi fermare un pensiero sull'arte della Broglio, dovremmo necessariamente partire da questa definizione, poiché ci sembra valida e cosciente; vedere oggi la pittura della Edita Broglio vuol dire affacciarsi sulla vita, sulla luce del mondo, sui valori dell'amore, sulla perfezione divina della natura, circonfusa dal fatto creativo.

Ma quello che impressiona nella pittura della Broglio è la materia pittorica, serenamente distesa come una carezza, come fatto di amore, come una invenzione sovrumana e nuova della Bellezza.

SANDRO PAPARATTI



PETROLINI NEL RICORDO DI GARRETTO

CHE SAREBBE 'STO PAPPAGALLO?

LA MIA CARICATURA a colori non gli piacque per niente. Quando gliela mostrai, a Roma, al teatro Quirino, la prese ed esclamò: « Ma che... sarebbe io 'sto pappagallo? » con quella sua caratteristica voce chiocchia, indimenticabile. Mi rese il disegno e non se ne parlò finché, anni dopo, a Parigi, in occasione delle sue recite in quella città, non lo vide pubblicato in copertina dal *Rire*, il settimanale umoristico. Allora Petrolini mi chiese l'originale ma lo recuperai solo molto tempo dopo... troppo tardi, ormai, per darglielo.

Di caricature a Petrolini ne ho fatte molte, ma sempre in bianco-nero: in questa a colori, però, credo di averlo « centrato » bene col suo spiritaccio, la sua verve. E forse i colori mi furono suggeriti dai giochi di luce mentre lui recitava « Agro di limone » di Pirandello.

Come raccontare Petrolini? Come dire della sua assoluta padronanza della scena, della sua prontezza nel rimbeccare il pubblico con motti incisivi e taglienti che entusiasmavano la platea? Era una specie di potere ipnotico il suo? Una sera, ricordo, durante la prima rappresentazione di una commedia di Galeazzo Ciano (allora critico teatrale de *L'Impero*) ma firmata con uno pseudonimo, Petrolini interruppe la recita disturbato come era da qualche fischio e qualche dissenso. Si fece al proscenio ed ai disturbatori disse: « Un po' d'indulgenza... è figlio di un eroe! » scatenando un uragano di risate e di applausi. E la recita terminò senza intoppi. Ciano, che era con noi in un palco di giornalisti e che

si teneva nell'ombra, si era intanto eclissato e son certo che da allora non scrisse più commedie.

Una sera, a Nizza, un impresaria

rio che non voleva rendere i soldi al pubblico e non sapeva come annunciare il rinvio delle recite poiché i bagagli della compagnia erano stati fermati dai doganieri a Ventimiglia, lo obbligò a salire in palcoscenico. Petrolini non si scompose, si fece prestare un cappello a lobbia da uno spettatore, un bastoncino da un altro e recitò la sua macchietta del guappo napoletano entusiasmando gli spettatori ed invitandoli a tornare la sera per vedere il seguito, completo di scene e costumi.

A Parigi arrivò preoccupato ed ansioso: conosceva poco il francese e si rendeva conto di esser venuto



a giocare una partita più azzardosa di quella giocata a Nizza con successo. Il teatro offertogli non gli piaceva gran che: « la Potinière » gli sembrava troppo « salotto », troppo bomboniera per il suo genere di recitazione. Conosceva poca gente e malgrado l'affettuosa assistenza di Giannino Antona Traversi (il più parigino dei commediografi italiani), di Gustavo Traglia ed altri che gli avevano presentato critici, giornalisti ed autori affermati, restava dubbioso.

Io seppi di queste recite tornando da Londra e solo la vigilia della « générale », l'ultima ripetizione che in Francia si fa a porte chiuse davanti a critici, giornalisti, invitati ed « addetti ai lavori » come direttori di teatro ed impresari. Corsi a farmi dare un palco promettendo di portare gente ed infatti portai Lina Cavalieri col marito, il celebre tenore Lucien Muratore, che aveva trascinato con sé Sacha Guitry, Leon Bailby il direttore-proprietario de l'*Intransigant*, il quotidiano di successo d'allora, e Maurice Rostand. Ma il teatro non

era gremito: molti italiani, questo sì, tutte le autorità italiane, dall'Ambasciatore Pignatti di Morano al console generale erano presenti, ma il teatro non era pieno.

Petrolini non era certo tipo da smontarsi per qualche buco in platea o nei palchi e quella sera fu davvero « favoloso » come si dice oggi, meritandosi il successo frenetico che riscosse. Una valanga di applausi e di « bravo » senza fine, una vera apoteosi d'un pubblico entusiasta. Il teatro intanto s'era riempito chissà come: i soliti portoghesi? gente arrivata in ritardo? Non so dire ma l'atmosfera elettrizzante di quella serata la ricordo ancora e son certo che Petrolini ne fu sorpreso per primo. L'entusiasmo di Sacha Guitry, che lo paragonò a Molière, le colonne di osanna dei critici, gli articoli di Antoine, di Pierre Brisson, di Gérard d'Houville, l'entusiasmo di Maurice Rostand consolidarono poi questo successo e la mèta del Tout Paris divenne « la Potinière ».

E fu l'inizio dei vari ricevimenti, dei pranzi offerti dai critici, dai

direttori di teatro, dagli artisti. Gli italiani di Parigi facevano a gara per disputarselo e fra i più graditi furono gli inviti a Versailles di Joséphine Baker che col marito, Pepito Abatino, gli preparavano degli spaghetti all'amatriciana che lui non scordò più. Il pittore Brunelleschi poi, nel suo studio di Montparnasse, dopo teatro gli fece incontrare tutti gli artisti che contavano: da Picasso a Léger, da Severini a Foujita, da Marie Laurencin a Van Dongen.

Ma il « clou » della sua avventura parigina fu quando Cécile Sorel gli chiese di partecipare alla sua serata d'addio alla *Comédie Française*. Un onore che mai nessun attore italiano aveva avuto. Petrolini propose di recitare un atto del *Medico per forza* di Molière... la sua proposta fu accettata.

Nelle serate d'onore, in Francia, l'attrice o l'attore « onorati » sono in palco: recitano le altre grandi « vedettes » del momento. Così quella sera sul palcoscenico della Comédie si avvicendarono cantanti come Fiodor Chaliapin, Mary Garden, Georges Thill; attori come Mary Marquet, Gaby Morlay, Dramet e infine Petrolini e la sua compagnia recitarono in italiano l'atto del *Médecin malgré lui*. Fu una sfida? Certo fu un azzardo: ma fu un altro trionfo, anche più grande di quello della « Potinière », poiché il giorno dopo critici come Claude François (che ne l'*Action Française* disse letteralmente: « Cette troupe de Monsieur Petrolini sur laquelle du Molière... ») e Pierre Brisson (che ne l'*Intransigant* scrisse: « Son acte, à lui tout seul, valait la soirée. ») tessero della sua performance tali lodi che gli valsero il conferimento della Légion d'Honneur da parte del ministro De Monzie.

Son passati tanti anni, ormai, però mi sembra di vederlo lì, sul palcoscenico, fra i suoi ammiratori entusiasti, sparare a Cécile Sorel, la festeggiata di quella indimenticabile serata, abbracciandola, una delle sue « boutades »: « Cara Cécile... sei stata più sorella che Cecilia! »

PAOLO GARRETTO

BSC Team PUBBLICITÀ



FOTOGRAFIA
GRAFICA
DESIGNERS

VIA CARLO ERRERA, 37 - TEL. 273.858 - 00176 ROMA

QUARANT'ANNI FA MORIVA IL COMICO DELLA RISATA ANTICONFORMISTA

L'ASSASSINO DEL CHIARO DI LUNA

 di Giovanni Antonucci

NELL'ITALIA degli Anni Sessanta parlare di Ettore Petrolini significa, soprattutto, l'assenza di un artista come lui e di un uomo libero quale egli fu sempre di fronte alla realtà del suo tempo. « *Il mio teatro — aveva osservato — è fatto per i sani, per i forti, per i sinceri, per tutti coloro che sono propensi a cogliere la grazia di un mio motto — sia pur salace — dal lato buono, con quell'indifferenza e quella serenità che distingue le persone intelligenti e buone dalle ignoranti e maligne* ». E Gordon Craig gli scriveva: « *Anche lei è vino troppo forte; vino splendido, ma soltanto per bevitori forti* ». Petrolini è un personaggio *out*, anacronistico, impossibile nell'Italia dei compromessi « storici » e non, nell'Italia fatua e superficiale, che affolla ristoranti e autostrade, mentre il suo avvenire è sempre più oscuro, nell'Italia del « lavaggio del cervello », scientificamente attuato dalla stampa e dai *mass media*.

L'Italia « comica » dei nostri anni è quella di Paolo Villaggio e di Cochi e Renato, comici integrati dalla testa ai piedi, supini strumenti dei nuovi padroni che si intravedono all'orizzonte. La comicità di tutto lo spettacolo italiano dei nostri giorni non ha nulla da spartire con quella petroliniana, e le riesumazioni di *Gastone*, di *Nerone*, dei *Salamini* sono operazioni di puro consumo, prive di qualsiasi *necessità* e *significato*. Fiorenzo Fiorentini, Enrico Montesano e gli altri spenti rievocatori di Petrolini, tentano l'impossibile, ma i primi a

non crederci sono loro, se è vero che si servono di Petrolini, qualche volta per strumentalizzarlo, magari nei Festivals de l'Unità, qualche altra per imprigionarlo nella camicia di forza dell'attore dialettale, come, del resto, aveva già fatto Silvio D'Amico definendolo « *voce sui generis dello spirito di Roma, nel solito campo dell'improvvisazione dialettale a soggetto* ».



ETTORE PETROLINI



Il frontespizio del volume dedicato da Ghigo De Chiara a Petrolini nel 1959. Da questo volume sono tratte le altre illustrazioni dell'articolo.

La realtà è che Petrolini sfugge ad ogni classificazione, è uno di quei personaggi scomodi che « tartufi » e « rinoceronti », nonostante tutto il loro impegno, non riescono a ridimensionare ai propri fini e ai propri obiettivi contingenti. La comicità di Petrolini nasce, infatti, come aveva ben visto oltre cinquant'anni fa Orio Vergani, « *da una grande melanconia e si direbbe dal disprezzo infinito di chi constata l'umiltà e l'abiezione del nostro essere. Più stupido di così si muore potrebbe essere anche il motto della nostra vita, della nostra nuova civiltà sociale, arida e livellatrice, senza glorie e senza fedi, senza genio e senza impeti (...)* La

sua comicità è fatta di insulti, di vituperi, di maledizioni; torbida e disperata: che ride quasi come il pazzo: ride della propria immagine allo specchio: illuminata da una terribile e ossessionante girandola di spunti e di riflessioni ironiche, di balenii di tragedia ironizzata ».

Una comicità generata dall'amara consapevolezza della follia e dell'abiezione di una società gretta, facile preda delle « parole d'ordine », e minimamente incapace di salvarsi. Petrolini la esorcizzò con il suo riso qualche volta ironico, qualche altra beffardo, ma, forse, non spietato come sembra sottolineare Vergani, se è vero che a Petrolini non mancò, come dimostravano certi suoi « silenzi » e certe sue dolenti pause, quella pietà dell'uomo e della sua fragilità che è propria dei grandi autori comici. Non ci fu mito della società del suo tempo che Petrolini non intaccò irrimediabilmente con la battuta e la sua risata corrosiva e con la sua maschera da Pasquino.

E non è certo un caso che critici ricchi di una forte carica « ideologica » come Gramsci e D'Amico non lo amarono mai, e si posero di fronte a lui o in una posizione di assoluta indifferenza (Gramsci lo citò nel calderone dei comici sciocchi e volgari del « varietà ») o, addirittura polemica, non senza tuttavia qualche cedimento e concessione (ma per D'Amico, Petrolini sostanzialmente restò sempre il comico « delle parodie, delle rare battute spiritose e significative annegate in un mar di sciocchezze e di volgarità »).

Petrolini, a ben quarant'anni dalla sua morte, resta l'ultimo comico del nostro paese, (con la parziale e limitata eccezione di Totò), che è stato in grado con la forza del suo talento di aggredire i miti codificati, l'arroganza delle ideologie e di smascherare sino in fondo la vacuità e l'ambiguità di un anticonformismo di *slogans* e di atteggiamenti per nulla dissimili da quelli « conformisti » del passato. Marinetti intuì come pochi (e anche ciò non fu certo casuale) la natura dell'umorismo di Petrolini, quando nell'impossibile tentativo di annetterlo al futurismo scrisse: « Il puro umorismo futu-

rista trionfa nell'arte assolutamente inventata da Petrolini. Questo genio italianissimo riconosciuto anche da molti geni non futuristi ha sfasciato con le sue grasse ironie, con i suoi trucchi stupefacenti tutto il vecchio romanticismo e simbolismo nostalgico della poesia del teatro passatista. Egli uccide con i suoi lazzi il non mai abbastanza ucciso chiaro di luna. Il suo *Toreador* è una pedata decisa a tutta la Spagna rancida di Gautier, della *Carmen*, di La Gandara, di Pierre Louys... ecc. Il suo *Elogio ai piedi* è una pedata decisiva a tutte le mani svenate, svenevoli, cretine di Verlaine, di Mallarmé, ecc. Come demolizioni futuriste ricordiamo anche il *Paggio Fernando*, *La Gioconda*. Ma la punta più moderna dell'arte di Petrolini è rappresentata dalle sue simultaneità, dai suoi accozzi di sensazioni serie e ultracomiche come penetrate e da certe fusioni di lacrime e di sghignazzate che aprono nella nostra sensibilità nuovi varchi. Il suo *Ma l'amor mio non muore* è un capolavoro: una vera e propria sinfonia caotica e alogica nella quale entrano come elementi espressivi un ritmo di marcia funebre, molte pose lydaborelliane e dei disperati scoppi di pianto realisticamente resi, un paio di scarpe lunghe settanta centimetri munite di un ripostiglio in cima con dentro un fazzoletto a spugna grondante di lacrime e un piumino da cipria, il resoconto sconclusionato di un amore infranto alternato con considerazioni filosofiche, cretine, cento altri pezzi di realtà, gesti e rumori boccali indefinibilmente. »

Ma la carica comica di Petrolini raggiunge il suo punto di deflagrazione negli irresistibili *Salamini*, nelle straordinarie filastrocche dei *S'io fossi*, negli interrogativi provocatori dei *Ti ha piaciuto?*, come aveva sottolineato un critico della statura di Pietro Pancrazi, che più di tutti intuì il senso ultimo, *definitivo* dell'*idiozia petroliniana*. Lo stesso Petrolini chiarì l'essenza della sua inconfondibile comicità: « Ho imparato a sondare la stupidaggine, ad anatomizzare la puerilità, a vivisezionare il grottesco e l'imbecillità del nostro prossimo, per arricchire il museo della cretineria (...). Il mio



DANTE RICCI

NEL DEFINIRE Dante Ricci uno degli ultimi romantici, dando a questo aggettivo il significato più lirico e severo, crediamo di essere nel giusto.

L'immagine vera, come disse San Paolo, in Ricci subisce una trasformazione profonda; egli, conoscitore esatto della natura, di tutte le bellezze inaudite che in essa vivono, riesce a cogliere quel quid che silenziosamente canta l'inno alla Bellezza: il particolare stupendo di un corpo femminile, un angolo recondito di richiami ancestrali, sensuali, Ricci lo ferma sulla tela, sul foglio, come impressione viva e santa di realtà accesa, per cui, quando tu guardi un suo disegno, trovi in esso, miracolosamente, quello che tu stesso avresti voluto poter fare, poiché la Bellezza che Ricci coagula splende in tutta la maestà della sua forza primigenia.

Il suo cromatismo è quanto di più umano tu possa ammirare; Ricci legge il colore come un creatore, come se prima di lui il colore non fosse esistito!

E non credere, estasiato ammiratore, che Ricci colga con facilità dalla Bellezza quanto di singolare e di acceso tu vedi: egli soffre dentro il dramma della creazione ed ogni sua gestazione reca in sé una piega di dolore; Ricci crea e plasma la sua Bellezza nel tormento stesso e nella speranza che il divino possa diventare umano, in una luce di gioia e di amore.

SANDRO PAPARATTI



ideale era ormai la creazione di un imbecille di statura ciclopica ». Questa è l'eredità lasciata da Petrolini (che, del resto, è l'essenza della funzione del comico), e che nessuno sembra in grado ai nostri giorni di raccogliere. I comici del teatro, del cinema e della televisione sono dall'altra parte della barricata: la loro comicità è connivente con gli imbecilli « di statura ciclopica », è fatta di acquiescenza ai potenti di turno, è il trionfo, l'apologia di quella « cretineria » che Petrolini nella sua troppo breve vita aveva bollato con la sua spregiudicatezza e il suo coraggio di uomo e di artista. Petrolini resta così l'ultimo, forse irripetibile esempio, nella storia del nostro paese, della forza corrosiva, ma intimamente liberatrice del riso, e della sua *necessità* in una società che non voglia essere condannata alla schiavitù civile e morale.

GIOVANNI ANTONUCCI



Tre diverse interpretazioni del grande Ettore Petrolini: in alto, in « Ma l'amore mio non muore », esilarante parodia del film omonimo con Lyda Borelli. A sinistra, in « Cortile » e, a destra, in « Mustafà ».

IL TEATRO A GENOVA

di Mario Bagnara

INIZIATIVE FUORI MONOPOLIO

UN PANORAMA del teatro « off » a Genova, rispetto alla splendida autocontemplazione cui sembra ormai votato il Teatro Stabile, è necessariamente, in termini numerici, un panorama ridotto. Manca, probabilmente, una diffusa reale convinzione dell'utilità di iniziative libere. Mancano sedi agibili a disposizione. Scarseggia, sempre, il denaro ad esse destinato. A torto o a ragione, ma più probabilmente a torto, si ritiene che il Teatro Stabile, con la sua macchina, le sue centinaia di milioni, il suo livello, e perché no? coi suoi meriti e coi suoi successi, esaurisca il bisogno (sociale) di fare teatro. Pallidi (soprattutto scettici) tentativi, da parte del Teatro Stabile, in passato, di aprire qualche spazio a compagnie più giovani, per un teatro nuovo, sembrano abbandonati (e con sollievo).

Questa, a grandi linee, la situazione. Ed in ciò il principale motivo per occuparci di quanto, fuori dalle strutture principali, si cerca ugualmente di fare. Limitando il discorso al teatro in lingua, un'associazione di autori che intendono uscire dal guscio delle generiche (e sterili) recriminazioni, e facendo, gettarsi nella mischia, è un fatto di un certo rilievo. Secondo noi un buon segno. Citeremo, insieme, in brevi schede biografiche, l'attività di alcuni gruppi che, nonostante tutto, hanno saputo reggere nel tempo, e progredire, col tempo, in tutto, hanno saputo reggere nel tempo, e progredire, col tempo, in qualità.

L'ASSOCIAZIONE « TEATRO DEGLI AUTORI »

SI È COSTITUITA a Genova l'Associazione « Teatro degli Autori ». Scopo principale dell'Associazione è di promuovere attività teatrali, e specificamente teatrali, indirizzate a spettacoli tipo « teatro povero », di sperimentazione e di ricerca, orientando la scelta su testi di autori preferibilmente italiani.

L'attività dell'Associazione « Teatro degli Autori » sarà quindi volta a stimolare, aiutare e valorizzare iniziative che portino nelle suddette direzioni. Particolare importanza sarà attribuita agli eventuali testi connessi alla cultura ligure, alle sue tradizioni, ai suoi protagonisti.

Hanno già aderito all'iniziativa i seguenti autori: Umberto Albini, Mario Bagnara, Enrico Bassano, Elena Bono, Francesco Della Corte, Vico Faggi, Gina Lagorio, Dario G. Martini, Carlo Marcello Rietmann, Edoardo Sanguinetti, Beatrice Solinas Donghi.

Due testi sono già stati realizzati, di Dario G. Martini (« Eppure sopravvive ») e uno di Elena Bono (« La grande e la piccola morte »).

Altri testi in programma: « Fiori rossi a Martinetto », da un libro di Fusi, adattamento scenico di Vico Faggi e Gina Lagorio; « La sfinge » di Hubay, nella traduzione di Umberto Albini; « Anselmo o dell'educazione » di Mario Bagnara; « Il barro » del Foglietta, adattamento di Dario G. Martini; « La bella genovese », riduzione teatrale, a cura di Francesco Della Corte, da una novella di Goethe.

È previsto anche un classico, « L'Antigone », nella traduzione di Camillo Sbarbaro.

GRUPPO TEATRALE GIORGI

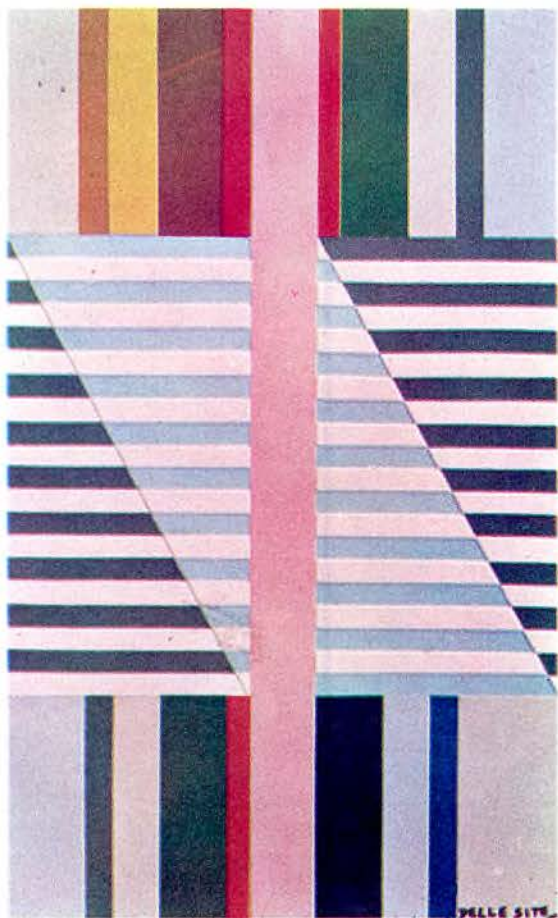
IL GRUPPO Teatrale Giorgi è nato in una scuola (Istituto tecnico industriale G. Giorgi di Genova) per iniziativa di un giovane insegnante (tecnologia meccanica), ingegnere, attore già di notevole esperienza (sei sette anni di attività nel CUT, prima con Carlo Quartucci, poi con Marco Parodi; in seguito, per limitarmi a pochi cenni, protagonista di « L'obbedienza non è più una virtù » sotto la guida di Mina Mezzadri) e regista: Mario Menini, insieme ad alcuni studenti dell'Istituto. Il loro primo spettacolo, « Il tumulto dei Ciompi », adattamento di cronache dell'epoca ad opera dello stesso Menini e di Domenico Luvà, venne montato nel maggio del '72 nella palestra della loro scuola, suscitando i più larghi consensi. Venne quindi ripreso, in una sala di Sampierdarena, ed in Riviera, a Santa Margherita, in piazza.

Nel 1973 il Gruppo Teatrale Giorgi monta un nuovo spettacolo: « Yankee », libero adattamento della storia americana (guerra di secessione, abolizione della schiavitù, fino al problema della droga), ed è subito un grosso successo. « Stupendo dramma lezione degli studenti del Giorgi », scrive, su quattro colonne, un giornale. « Yankee » viene replicato un po' dovunque, più di trenta volte, e portato in tournée. Totalizza oltre settemila spettatori.

Nel 1974 vanno in scena, riuniti in un unico spettacolo, un testo sperimentale di Vico Faggi (« Il lavoro continua »), e due brani teatrali ricavati dal materiale raccolto per « Yankee » (« Il processo a John Brown » e « Delitto di Stato »).

Con la stagione 1974-1975 il Gruppo Teatrale Giorgi è entrato a far parte delle compagnie del Comitato Unitario per il decentramento culturale ligure; sotto il suo patrocinio ha ripreso quest'anno, con nuovi attori in aggiunta e in ulteriore rielaborazione (opera dei due autori precedenti, con l'aiuto di un terzo: Gianni Poli), « Il tumulto dei Ciompi ».

MARIO BAGNARA



MINO DELLE SITE

Rosa alterna 4

(Collage 1975)

MINO DELLE SITE testimonia, con la sua presenza valida ed operante, l'eterna vitalità del Futurismo che oggi più che mai, affermiamo, dimostra come non un Movimento esso sia stato, sorto in un determinato momento storico, ma una vitale linfa italiana!

Delle Site, dopo la scomparsa di Marasco e Tato, rappresenta, assieme a Benedetto, a Sartoris e qualche altro, uno dei più vivi rami di quella stupenda pianta, che allunga sempre più i suoi rami sul cielo delle Arti.

Anche se egli appartiene alla cosiddetta Terza ondata futurista, a quella generazione di pittori che approdò a Roma nel 1931, Delle Site seppe intendere il Futurismo come una carica di vitalità pittorica, colma di coscienza e di sentimento, alla quale egli diede l'apporto della sua cultura e della sua maestria, tanto da partecipare, nel 1932, alla prima celebre Mostra dell'Aeropittura, accanto a quelli che già erano considerati "grandi": Prampolini, Balla, Dottori, Fillia, Ambrosi. Lo stesso Prampolini, ancora in quell'anno, così scrisse di Delle Site, per la mostra al "Bragaglia fuori commercio": — Tutti i temi che esaltano la velocità nel cielo, sull'acqua e sulla terra, trovano in Delle Site un attento interprete della simultanea compenetrazione dell'Uomo-Macchina-Spazio".

E da allora Mino delle Site ha continuato le sue ricerche spaziali, cromatiche; il suo interesse per il mondo delle macchine, per le avventure umane più audaci e più divine, lo portano ad un ripensamento, in chiave drammatica, dei colori, degli spazi, dei volumi, delle forme, cosicché il suo lavoro oggi si offre agli incantati occhi anche del più sprovveduto dei suoi ammiratori, come proiezione incantata della eterna bellezza del Mondo, come canto eternamente futurista, come interpretazione singolare, fatta da un pittore che "ormai ha annullato il diario degli stati d'animo privati — come bene ebbe a scrivere Marcello Venturoli — per farsi cantore di una civiltà, di un'epoca".

L'incontro luce, spazio, tempo, sogno, realtà avviene, nei quadri di Delle Site, in un abbraccio che diremmo veramente spaziale; egli legge quasi indovino e mago, nei profondi e segreti meandri della Natura e della Divinità, quello che agli occhi del profano è ancora invisibile; legge ed interpetra quella che Domani sarà la Realtà; domani?

Ma a noi pare che già da questo istante Tutto si manifesta nella sua più divina bellezza...

E Mino Delle Site, futurista geniale, ne è oggi un lettore attento e sagace.

SANDRO PAPARATTI

SI COMINCIA A SCOPRIRE IL FASCINO DEL TEATRO RADIOTRASMESSO

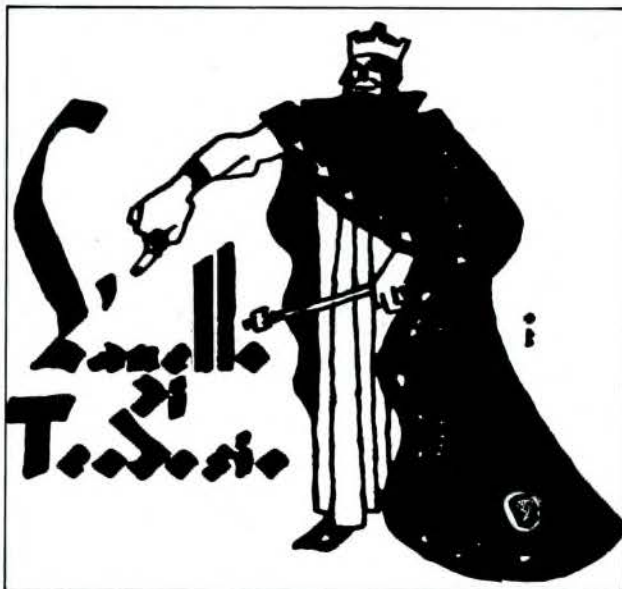
IL RADIOTEATRO TRIONFO' CON WELLES

 di Alberto Perrini

IL RADIOTEATRO, che nacque quasi contemporaneamente in Inghilterra, Germania e Francia, l'anno scorso ha già compiuto i suoi cinquant'anni d'età. In altri Paesi europei li compie quest'anno o li compirà l'anno prossimo. In Italia tra quattro anni. Infatti la prima vera e propria « radiocommedia » (cioè un'opera drammatica concepita e scritta in funzione delle peculiarità espressive offerte dal microfono) venne messa in onda dalle emittenti collegate di Torino e Milano nell'ottobre del 1929. Si trattava de *L'anello di Teodosio*, « 30 fonoquadri » di Luigi Chiarelli. Era un'avventurosa vicenda giallo-grottesca. Timidamente nasceva così il Radioteatro italiano con qualche anno di ritardo su quelli inglese, francese e tedesco che si manifestarono nel 1923-24. E ancor oggi Francia, Inghilterra e Germania si contendono la primogenitura in questo specifico settore della drammaturgia, mezzo espressivo dotato d'un linguaggio tipico e indipendente che ha per naturali margini la musica e la poesia.

Dagli inizi degli Anni Venti ci si era accorti, infatti, che la radio, oltre ad essere un prezioso mezzo di comunicazione, un riproduttore e collettore di materiale acustico, poteva costituire anche uno strumento per un nuovo e raffinato linguaggio assolutamente differenziato da quelli tradizionali. Poteva dar forma a un tipo di Teatro privo delle coordinate spaziali (di cui del

resto doveva fare a meno). Al Radioteatro non occorre un ancoraggio visivo per manifestarsi e definirsi, proprio come la musica. L'invisibilità congenita era la sua forza, ché ogni genere d'arte, del resto, trae forza proprio dai suoi limiti. Nel contempo, basandosi su voci, suoni e rumori, cioè su « attori » acustici, poteva « agire » con insolito mordente emotivo strutturando ro-



Ecco il titolo illustrato della « Radio-commedia in 30 fonoquadri » di Luigi Chiarelli così come apparve su « La Lettura » n. 11 del 1° novembre 1929. Sotto il titolo vi era la seguente didascalia: « Questa radio-commedia, che è la prima scritta in Italia per la trasmissione radiofonica, sarà, contemporaneamente alla pubblicazione, trasmessa dalle stazioni-radio di Milano e Torino ».

I cinquanta anni di Monteceneri

LA RADIO SVIZZERA Italiana si è assunta un'importante, onerosa e coraggiosa iniziativa culturale: la « Rassegna Internazionale del Radiodramma » promossa dallo scrittore elvetico Carlo Castelli. Con questa Rassegna, la Radio Svizzera ha inteso celebrare il cinquantenario della nascita del Radioteatro (1923-24) e il quarantesimo anno di vita della Stazione Nazionale di Monte Ceneri (l'emittente di lingua italiana del Canton Ticino).

È una vera e propria « mostra retrospettiva » che conta oltre 90 opere di ogni Paese. La sua periodicità è quindicinale (a domeniche alterne, Primo Programma Radiofonico, con inizio alle ore 20-20,15). Se di breve durata, i radiodrammi sono programmati anche due alla volta in una stessa « serata » e sono sempre preceduti da un'ampia presentazione biografica, storica, critica ed esegetica. La selezione dei testi, a suo tempo proposti dai maggiori esperti di ogni nazione, si è basata non solo sul livello letterario, poetico e drammaturgico, ma anche su quello prettamente tecnico, cioè di più stretta

pertinenza allo specifico linguaggio radiofonico che, del resto, è variabilissimo nelle forme e negli stili. La R.S.I., dunque, ha riproposto all'ascolto opere e realizzazioni d'ogni Paese, dagli Anni Venti all'inizio degli Anni Sessanta, una verifica che, in moltissimi casi, ha dimostrato a quale alto e insuperabile livello fosse giunta la forma radiodrammatica tra gli Anni Trenta e Cinquanta in Europa e in America. Tra l'altro sono state recuperate « antichissime » registrazioni (su disco, filo, nastri magnetici) che hanno il valore di preziosi « pezzi » d'antiquariato. Nelle prime serate del 1973 sono state presentate le opere dei pionieri del Radioteatro in Francia (Camille, Cusy e Germinet), in Inghilterra (Hughes e Guthrie), in Germania (Brecht), in Italia (Chiarelli), in Svizzera (Calgari e Castelli), negli Stati Uniti d'America (Welles), ecc. Nei mesi e negli anni successivi sono stati programmati, in ordine cronologico e per singola nazione, i più importanti e significativi radiodrammi prodotti nei singoli Paesi d'Europa (compresi alcuni dell'Europa orientale), d'America (Stati Uniti, Canada, Messico e Paesi sudamericani), d'Africa (Sudafrica), Asia (Giappone), Australia.



◀ Carlo Castelli, pioniere del Radioteatro nel Canton Ticino, commediografo e romanziere, Vice-presidente del Comitato Centrale della Società Svizzera degli Scrittori, dal 1970 Capo dei Programmi Parlati della Radio Svizzera Italiana, ha promosso una vastissima « Rassegna Internazionale del Radiodramma » estesa in un arco di tempo di tre anni e mezzo (dall'inizio del 1973 al giugno 1976). Di Carlo Castelli pubblicheremo, nel prossimo numero, la radio-commedia: « Lamento e rabbia per i gatti ».

buste dimensioni poetiche e intensi processi drammatici. Non solo era una forma di teatro particolarmente interiorizzata (il monologo, ad esempio, non sembrò più un'artificiosa convenzione), ma, attraverso il ritmo e le coordinate temporali (che l'invisibilità acuisce) poteva avvalersi d'una dinamica drammaturgica più penetrante di quella dello stesso teatro tradizionale. Una forma di cinematografo in negativo, cioè un cinema per le orecchie (un « cinematofono » come qualcuno lo definì) con prodigiosi cambiamenti di scena (acustica) o, addirittura, con l'abolizione d'ogni riferimento alla scena, cioè allo spazio.

I primi a teorizzare sulla nuova forma espressiva furono i Tedeschi che coniarono l'efficace neologismo *Hörspiel* (opera drammatica auditiva). Da parte loro, gli Inglesi scoprirono per caso il « radiodramma » (e, quindi, il Radioteatro), quando il 15 gennaio 1924 la BBC mise in onda *Danger* (*Pericolo*) di Richard Hughes. Questo autore inglese non aveva pensato all'utilizzazione radiofonica del suo dramma (una tragedia in fondo a una miniera); l'aveva scritto con l'intento avanguardistico di farlo rappresentare su un normale palcoscenico a luci... spente, affinché gli spettatori concentrassero la loro attenzione sulle parole dei protagonisti. I Francesi scoprirono il Radioteatro attraverso un concorso bandito da un quotidiano parigino che lo definì *Théâtre radiophoné* (vale a dire: teatro radiofonizzato, adatto o adattabile alla radio). Lo vinsero *ex aequo* Paul Camille con *Agonie* (uno stupendo monologo d'un morente che si rivolge a milioni di invisibili ascoltatori) e Pierre Cusy e Gabriel Germinet con *Maremoto* (un disperato appello radio, elaborato e finto documentario sceneggiato del naufragio d'una nave in pieno oceano). Trasmissione il 21 ottobre 1924, destò allarme, spavento, raccapriccio e, poi, indignazione in tutta la Francia: alcuni ascoltatori lo avevano preso sul serio. Bisognerà attendere il 1938 perché si ripeta, in scala assai maggiore, lo stesso panico, negli Stati Uniti d'America, per *Guerra dei mondi* che Orson



Una caricatura di Gabriel Germinet (pseudonimo dello scienziato Maurice Vinot che fece importanti scoperte nel campo dei fluidi gassosi) autore, con Pierre Cusy, del famoso e sconvolgente « Maremoto ». Con Paul Camille, autore di « Agonie », Cusy e Germinet furono nel 1924 i « pionieri » in assoluto del Radioteatro francese.

Welles aveva tratto dall'omonimo romanzo di George Herbert Wells.

Fatto sta che nel 1929, mentre finalmente debuttava il Radioteatro italiano, in Inghilterra, Germania, Francia e Stati Uniti, nonché in altri numerosi Paesi, come la Cecoslovacchia, l'Ungheria, la Polonia e il Canada, ad esempio, la nuova arte poteva contare già su appassionati e valorosi autori specializzati. Per citare alcuni nomi: Tyrone Guthrie, Bertolt Brecht, Archibald Mac Leish, Arthur Miller e Samuel Beckett.

IL RADIOTEATRO IN ITALIA

In Italia, il problema dell'esistenza d'un Radioteatro fu avvertito più fuori che dentro l'EIAR, benché il nostro ente di radio-diffusioni circolari avesse invitato alcuni commediografi a dedicarsi alla nuova possibilità di tentar l'arte drammatica. Più che veri e propri "radiodrammi", furono di so-



lito confezionati semplici "atti-unic" teatrali con qualità più o meno radiogeniche, cioè adatti a un più chiaro ascolto: pochi "interlocutori" agivano in "scenografie acustiche" (*le décor sonore* dei Francesi) realizzate spesso con orge di rumori (treno, automobili, aerei, navi, vento, onde del mare o brusio del traffico in una via cittadina: il rumore dei passi prodotto dai personaggi era di rigore). Intelligenti e originali trovate radiofoniche si alternavano al grossolano contrabbando di vecchio teatro trascinato al microfono. Del resto fino al 1946 si continuò ufficialmente a definire ogni testo drammatico destinato alla trasmissione, "atto unico radiofonico", anche se nell'annuario RAI del 1931 appare per la prima volta il termine "radiodramma".

Il 25 giugno 1931, apparve sulla rivista

Il Cavalier di Gran Croce ingegner Enrico Marchesi, fondatore e primo Presidente dell'EIAR. Nella foto sopra, il grafico dell'incremento degli abbonati alle radiotrasmissioni dell'EIAR, nel decennio che va dal 1928 al 1938. Da circa 60.000 che erano all'inizio superò il milione di abbonati negli anni che precedettero la seconda guerra.

milanese "Il Convegno" uno studio del regista Enzo Ferrieri, intitolato "La Radio come forza creatrice", che può considerarsi il primo "manifesto" italiano dell'Arte Radiofonica. Il 22 settembre 1933, Filippo Tommaso Marinetti, in collaborazione con Pino Masnata, pubblicò su "La Gazzetta del Popolo" il "Manifesto della Radia" (sic! al femminile). Tra l'altro rilevava che "la parola è andata sviluppandosi come collaboratrice della mimica facciale e del gesto. Scomparendo nella Radia questa collaborazione, occorre che la parola sia ricaricata in tutta la sua potenza... ».

Due o tre anni più tardi, Cesare Vico Ludovici definì il peso specifico della "parola radiofonica" usando il termine "fone-ma" (l'unità minima del linguaggio vocale che si percepisce, si ricorda e si classifica come autonoma) nel senso di "parola integrale", "parola allo stato puro", in definitiva: parola che va scritta, usata, trasmessa e intesa come "simbolo acustico" in analogia col "simbolo grafico" della parola stampata sulla pagina.

Nel dopoguerra si ebbe un terzo "mani-



festo" (Firenze 1947). Il regista Jacopo Treves, che ne fu l'estensore, lo chiamò "Manifesto della Radio-poesia". Rifacendosi al "Manifesto del Surrealismo" di André Breton, Treves rilevava che il mezzo radiofonico esercitava una rigorosa verifica dei valori drammatici, poetici e letterari d'un testo, quindi gli autori radiofonici non potevano prescindere dall'impegno di scrivere opere usando un linguaggio specifico e specializzato.

Va notato, inoltre, che nel frattempo, in Italia, la regia radiofonica si consolidò ancor prima della nascita d'un vero e proprio repertorio radiodrammatico d'alto livello tecnico e stilistico. Oltre Aldo Silvani, Alberto Casella, il già citato Ferrieri e pochi altri, che furono i primi allestitori di commedie al microfono, si facevano largo più giovani registi (tra cui Renato Castellani che, nel 1934, con Livio Castiglioni, "inventò" il "suonomontaggio") a sperimentare nuove tecniche di trasmissione. Notevole il "montaggio" (parole, suoni d'acqua e stillicidio di liquide note musicali) de *La fontana malata* di Aldo Palazzeschi. Nacquero così *piani sonori, sottofondi, missaggi, risonanze, echi*. Si realizzarono perfino *balletti acustici* (basati sul ritmo e sull'iterazione di voci e suoni fuor d'ogni parametro di logica spaziale), fatto ancor più meritorio se si pensa che a quel tempo non esisteva l'imponente corredo tecnico d'oggi. Le numerose opere radioteatrali di Ettore Giannini, ad esempio, spesso corredate di musiche originali *ad hoc* di Storaci o Porrino, furono seguite con grande interesse dal pubblico.

Salirebbe a circa 350 il numero complessivo degli autori italiani le cui opere sono state messe in onda dagli inizi del Radioteatro nel nostro Paese (1929) ad oggi (1975). Ma forse potrebbe essere anche maggiore se si tien conto del margine di omissioni cui si va incontro in indagini del genere, o minore, se si tien conto degli errori di valutazione per cui vengono annoverati tra i "radioautori" autori che non avrebbero alcun diritto a essere chiamati tali. In quanto, poi, al numero complessivo delle opere radiodrammatiche originali italiane,



Filippo Tommaso Marinetti (qui in una riproduzione da un ritratto di C. Carrà, 1909), autore, con Pino Masnata, del «Manifesto Futurista della Radia (sic!)» pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» il 22 settembre 1933. Marinetti è tra l'altro autore d'un vivace ed originale radiodramma «Violetta e gli aeroplani», 1932).

trasmesse nello stesso periodo (dalle 500 alle 700), il calcolo esatto di esse sembra ormai impossibile perché occorrerebbe esaminare attentamente tutti i copioni trasmessi (o riascoltarne la trasmissione) per giudicare quali di essi siano stati effettivamente affrancati dalla consueta tecnica dell'atto-unico-teatrale con la semplice variante di "mettere in bocca" a uno *speaker* didascalie teatrali. Purtroppo questa ibrida forma (vera e propria "scorciatoia" tecnica) non è ancora del tutto scomparsa (specie negli "adattamenti" da preesistenti opere letterarie). Il cinema e la televisione sembrano aver trasformato il mondo in una "iconosfera" culturale ove il linguaggio immediato e brutale dell'immagine sembra prevalere su quello "simbolizzato" e mediato della lettura e dell'ascolto radiofonico.

È stato rilevato, comunque, che un terzo degli autori che affrontano per la prima volta la composizione radiodrammatica hanno già scritto opere per il palcoscenico,



Oltre le Stazioni radio nel territorio nazionale, l'EIAR aveva anche numerose emittenti oltremare, in Libia, Somalia, Eritrea, Etiopia, eccetera. In tutto quarantotto emittenti. Nella foto: la Sede di Radio-Tripoli.

mentre per gli altri due terzi la radio costituisce il loro debutto in campo drammatico. Circa il 20 per cento di questi debuttanti, inoltre, si dedica poi *anche* al teatro, al cinema, o alla televisione, o a due, o a tutte e tre di queste attività. Raramente il Radioteatro è un punto di arrivo, un campo da arare in esclusiva per tutta la vita. Più spesso, invece, si presenta come un'apertura verso nuove possibilità espressive o, al contrario, come una prima feconda esperienza formativa, una disciplina, una scuola, un abbrivio. Eppure esistono molti scrittori, artisti e musicisti, che pur primeggiando in campo teatrale, letterario, cinematografico o giornalistico, restano fedeli all'arte Radiofonica cui talvolta tornano come se volessero verificare la propria ispirazione di fronte a un invisibile tribunale con milioni di giudici.

Ed ecco il nome degli autori con l'indicazione dell'anno in cui venne messa in onda la loro prima opera scritta per il microfono dall'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (E.I.A.R.).

1929: Luigi Chiarelli. 1930-31: Guido Barbarisi. 1932: Filippo Tommaso Marinetti. 1933: Giorgio Bolza, Lucio D'Ambra,

Alberto Donaudy, Gino Rocca. 1934: Renato Castellani, Livio Castiglioni, Mario Celsi, Alessandro De Stefani. 1935: Ernesto Caballo, Ettore Giannini, Mario Lazzari, Carlo Linati, Carlo Manzini, Aldo Palazzeschi, Aldo Franco Pessina, Giuseppe Romualdi, Carlo Salsa. 1936: Bruno De Cesco, Mary Farina, Giuseppina Ferioli, Egenio Galvano, Oreste Gasperini, Vittorio Minucci, Armando Pardini, Pietro Sampaolesi, Felj Silvestri. 1937: Giuseppe Adami, Francesco Ferruccio Cerio, Leo Galetto, Gherardo Gherardi, Cesare Vico Lodovici, Cesare Meano, Memmo Padovini, Giorgio Scerbanenco, Mario Tiranti, Carlo Felice Wolf. 1938: Lucilla Antonelli, Mario De Rosa, Lorenzo Gigli, Cesare Mensio. 1939: Gino Cucchetti, Alfio Denaro, Francesco Rosso, Nino Salvaneschi. 1940: Arnaldo Bòscolo, Lincoln Cavicchioli, Felice Chilanti, Diego Fabbri, Giuseppe Faraci, Gilberto Loverso, Riccardo Marchi. 1941: Siro Angeli, Giana Anguissola, Bruno Corra, Giuseppe Lanza. 1942-43: Vittorio Calvino, Adriana De Gisluberti, Federico Fellini. 1944: Ada Salvatore.

Oltre la "prosa" radiofonica (di solito arricchita con musica di repertorio o, più

raramente, appositamente scritta), notevole spicco ebbe la "radiatorivista". Nizza e Morbelli divennero famosi con le trasmissioni parodistiche de *I tre moschettieri*. La "radiatorivista" ebbe i suoi fasti anche nel dopoguerra. Basti pensare alla perfezione raggiunta dal Complesso Comico di Radio Roma diretto da Nino Meloni che per parecchi anni (dal 1946) attrasse e impegnò molti autori, da Age, Scarpelli e Steno a Marcello Marchesi, Garinei e Giovannini.

In ogni modo all'incremento quantitativo del repertorio radiodrammatico italiano contribuì il primo concorso per opere radiofoniche che l'Eiar bandì nel 1935. Si concluse nel 1936 e fonò all'ascolto del pubblico una nutrita rosa di nuovi (e in parte già noti) radioautori.

Per una più vasta e profonda consapevolezza in campo radioteatrale, infine, giunse la pubblicazione di due importanti volumi (praticamente gli unici così completi e d'alto livello pubblicati in Italia): "La Radio cerca la sua forma" di Rudolf Arnhem (1937, Hoepli) e "Panorama dell'Arte Radiofonica" di Enrico Rocca (Bompiani, 1938). Si era già alle soglie della guerra e su qualche giornale ormai spuntavano i primi "critici radiofonici" (e Rocca fu uno dei più informati, provveduti e autorevoli). A conclusione della disamina sul Radioteatro italiano, nel suo libro Rocca scrisse, con animo profetico: "Qualche frutto s'è raccolto. È stato vinto lo scetticismo iniziale. Gli arditi si son buttati avanti e han pagato, come sempre, il loro tributo. Ora aspettiamo il grosso dell'esercito..." »

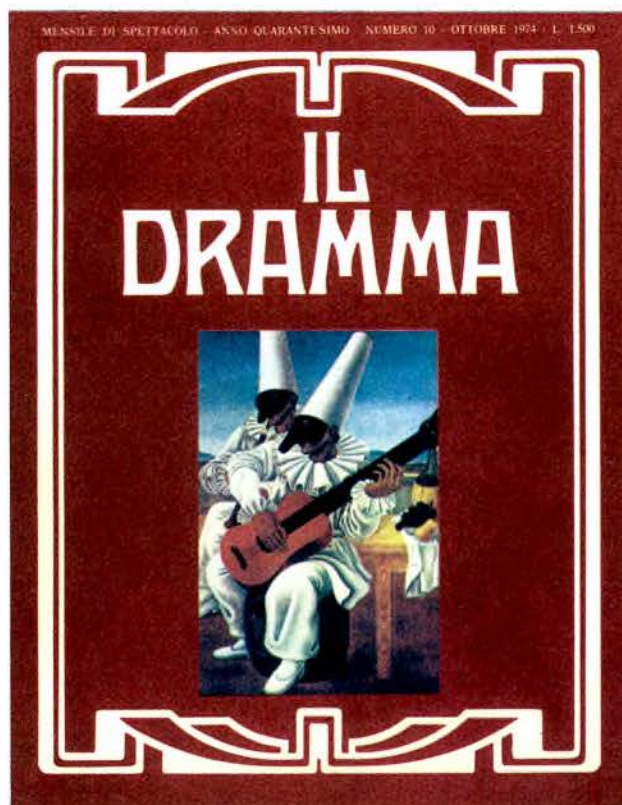
IL RADIOTEATRO ITALIANO DEL DOPOGUERRA

La guerra diede un notevole impulso allo sviluppo del Radioteatro italiano, cominciando a fratturare il vecchio e rigido calco burocratico e accentratore dell'Eiar. Man mano che la linea del fronte progrediva lungo la Penisola, da sud a nord, l'Eiar perdeva le sue Sedi meridionali. Prima furono "staccate" le isole (Sardegna e Sicilia), poi la Calabria, Puglia e Campania. Nelle Sedi di Cagliari, Catania, Palermo, Bari, Napoli sorsero immediatamente, ad opera del P.W.B. alleato, stazioni radiofoniche indipendenti. Per circa un anno queste emittenti di guerra rappresentarono "voci libere" e costituirono improvvisati ma fecondi seminari per giovani (in parte militari) che potevano avvicinarsi ai microfoni con l'emozione e l'entusiasmo dei neofiti, elaborare programmi e realizzare trasmissioni, molte delle quali di "prosa". Questi giovani cominciarono a "inventare" da capo la

(Continua a pag. 81)

Un interessante «quadro» del caricaturista Onorato che raggruppa i 15 più noti attori di teatro che alla fine degli Anni Trenta partecipavano ad alcune trasmissioni di prosa dell'Eiar. Dall'alto: Memo Benassi, Renato Cialente, Sergio Tofano. Seconda riga: Vittorio De Sica, Elsa Merlini, Gilberto Govi. Terza riga: Umberto Melnati, Dino Falconi, Ermete Zacconi. Nella riga in basso: Antonio Gandusio, i fratelli Eduardo e Peppino De Filippo, Emma Gramatica, Dina Galli e Ruggero Ruggeri.





L'UNICA RIVISTA
DI SPETTACOLO
INDIPENDENTE

alla quale collaborano:

Giovanni Antonucci, Benedetto Benedetti,
Gica Bobich, Salvato Cappelli, Orazio Costa,
Diego Fabbri, Sergio Fatale, Liana C. Ferri,
Achille Fiocco, Eugene Jonesco, Irene F. Pitt,
Paolo Garretto, Giovanni Macchia, Franco
Mannino, Walter Mauro, Sandro Paparatti,
Giose Rimanelli, Piero Sanavio, Alberto Te-
sta, Mario Verdone, Ornella Volta.

ABBONATEVI

a **IL DRAMMA**

ABBONAMENTO ANNUO:

ITALIA LIRE 20.000

ESTERO „ 25.000

ROMANA TEATRI S.p.A.

Piazza di Campo Marzio, 5

00186 ROMA

Segue da pag. 79)

radio e, con essa, l'Arte Radiofonica sul dinamico modello inglese e americano. Era il tempo in cui i soldati *USA*, con altri libri di piccolo formato, portavano nello zaino anche la raccolta dei *Radio-plays* di Norman Corvin, un maestro in fatto di invenzioni tecniche in campo radiodrammatico. Radio Bari P.W.B., che aveva una maggior potenza (20 Kw) delle altre emittenti meridionali di 1 Kw, fu riattivata nel settembre del 1943 e svolse per nove mesi, dalle 6 del mattino alle 12 della notte, un'intensa attività anche artistica. Il 15 ottobre nacque Radio Napoli P.W.B. Per lo spostamento del fronte di guerra, l'anno seguente nacque Radio Firenze (agosto 1944) che per oltre quattro anni mantenne una relativa indipendenza dalla Direzione Generale della ricostituita RAI (Radio Audizioni Italia), come la mantennero Radio Bolzano, Radio Trieste e Radio Sardegna.

Le esperienze acquisite rinvigorirono la nuova organizzazione radiofonica nazionale che cresceva sulle ceneri dell'*EIAR*. Il conquistato interesse per l'Arte Radiofonica fruttificò in molte iniziative e movimenti (all'esterno e all'interno della RAI) che contribuirono al rilancio del Radioteatro. E di ciò va dato atto a Sergio Pugliese, Direttore della « prosa », e specialmente al suo braccio destro, Giuseppe Patroni-Griffi, che spalancarono le porte della RAI alla produzione radioteatrale in una misura che non aveva precedenti in Italia. Inoltre vari concorsi per « radiocommedie e radiodrammi » chiamarono nuovi giovani a raccolta: ben cinque concorsi furono patrocinati dalla RAI (nel 1945, 1952, 1954, 1955 e 1958), oltre il « Prix International Italia » dal 1949 in poi. E inoltre il « Premio Radioteatrale Stresa » (1949) e le sei edizioni del « Premio Nazionale Radiodrammatico » (dal 1949 al 1955). Nel 1951 vi fu anche un concorso per la « Radio-scuola », con vistosi premi, bandito dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Tra i più importanti catalizzatori del fenomeno dobbiamo annoverare la critica radiofonica specializzata che si estese a macchia d'olio su molti quotidiani e periodici.

Un'Associazione Nazionale di Critici Radiofonici riuniva oltre una quarantina di giornalisti e pubblicisti che si dedicavano principalmente alla recensione delle « novità » e delle « riprese » radioteatrali conducendo una costante pressione sulla RAI affinché sempre più ne migliorasse la realizzazione tecnica e registica. Nel 1947 fu fondato il Sindacato Nazionale Autori Radiofonici (*SINAR*). Nello stesso anno fu istituito il Centro Italiano di Studi Radiofonici, in coordinamento con l'Accademia dei Lincei, che curava la raccolta delle pubblicazioni specializzate in questo campo, organizzava « ascolti » collettivi, letture di testi radioteatrali, discussioni, conferenze; sotto gli auspici del Centro fu pubblicato perfino il primo libro d'arte Televisiva in Italia (« Come si scrive per la Televisione — Teoria e Tecnica del Teledramma », 1945). Due riviste mensili trattavano esclusivamente di Radioteatro (« Radiodramma » edito da Dante Raiteri ad Alessandria; e « Repertorio » edito da Umberto Colombini a Milano). Quest'ultima rivista, inoltre, organizzò un Convegno europeo sul Radioteatro a Stresa nel 1949. Intensa attività d'Arte Radiofonica (dal 1946 al 1952) fu svolta anche dalla Stazione Radio del Vaticano che aveva una Compagnia Stabile di attori (il Complesso Drammatico del Centro Cattolico Radiofonico). Dal 1948, l'Università Internazionale degli Studi Sociali in Roma istituì nuove Cattedre (oggi abolite) di *Storia Critica dell'arte Radiofonica*, *Radiodrammaturgia*, *Regia radiofonica e Drammaturgia televisiva*.

In pochissimi anni la produzione radiodrammatica era passata da forme artigianali, spesso ibride e incerte, a strutture tecniche ed espressive modernissime e originali con grande varietà di temi e di soggetti. Almeno il 70 per cento dei radioautori aveva un'età che variava dai 25 ai 35 anni. Accanto ad autori anziani (come Lodovici, Casella, Angioletti, Papini, Savinio, D'Errico, Folgore, Alianello, Pratolini, Bassano, Campanile) ve ne erano altri giovanissimi, ventenni o diciottenni, tutti innamorati della nuova forma espressiva e pieni di idee. Alcuni degli autori più attivi avevano debuttato negli « spe-



Una caricatura di Orson Welles, allora paffuto «enfant terrible» ventitreenne, nell'auditorio della CBS nell'ottobre 1938, durante la famosa trasmissione di «Guerra dei mondi» che gettò nel panico gli ascoltatori degli Stati Uniti che credettero per davvero la Terra invasa dai Marziani.

rimentali» di guerra delle Stazioni del P.W. B. svolgendo anche mansioni di *speakers*, redattori, registi, programmisti, attori, operatori, fonomontatori: l'esperienza diretta dava loro una particolare cognizione di causa dello «strumento» per cui scrivevano.

Il radiodramma si presentava in impianti stilistici diversi: dal puro e semplice «radiofilm» (sequenze di dialoghi divisi, nella loro evoluzione cronologica, da *stacchi* musicali o pause di silenzio) alla struttura basata sulla «logica poetica» (cioè senza riferimenti spaziali: i rapporti tra dialoghi e monologhi avvengono per associazione di idee, ricordi, emozioni, *flash-back*), dalla «radiocronaca poetica» (finta radiocronaca di avvenimenti dettati dalla fantasia in cui il radiocronista diventa testimone, corifeo, interprete e protagonista — un esempio lo abbiamo in *Nocchieri dell'etere* di A. F. Pesina, 1935, in cui si assiste alla partenza per

la Luna d'un razzo spaziale... italiano) all'oratorio, alla ballata, al poemetto drammatico, alla composizione basata su sottofondi di voci sincrone (secondo i moduli del coro del teatro classico greco) in cui l'impasto di «fonemi» sostituisce gli interventi musicali. O uso del coro come elemento scenografico («scenografia acustica») con funzioni liriche di commento, più raramente con funzioni descrittive. O testi sostenuti dal sussidio musicale, specie se la musica è scritta appositamente in simbiosi con le battute drammatiche; in questo caso la musica si trasforma: non è più un linguaggio a-logico basato soltanto sulla «dinamica dei sentimenti» ma acquista una sua precisa funzione descrittiva e addirittura logica. Nell'incantevole *The Odyssey of Runyon Jones* di Norman Corwin, ad esempio, vi è un dialogo tra un bambino e la costellazione della Lira. Ebbene, le frasi musicali, distillate dalle corde d'una cetra, acquistano un senso logico preciso simile a quello verbale perché sono condizionate dalle battute (domande e risposte) dell'interlocutore.

Dalla collaborazione di un poeta (Leonardo Sinigalli), d'un radioautore (Gian Domenico Giagni), d'un musicista specializzato (Gino Modigliani) e d'un regista (Franco Rossi), nacque, ad esempio, la preziosa serie de *Il teatro dell'usignolo* ove numerosi testi letterari ebbero una «resa» radiofonica raffinatissima. Tra i registi che si distinsero per l'allestimento d'un maggior numero di radiodrammi, vanno ricordati Umberto Benedetto, Anton Giulio Majano e Guglielmo Morandi.

La produzione radiodrammatica italiana aumentò non solo quantitativamente ma anche qualitativamente. Lo stimolo della continua emulazione produceva effetti stupefacenti. Il livello artistico, poetico e tecnico delle produzioni richiamò su di esse un tale interesse che, ancor prima del felice anno 1950, i radiodrammi italiani vennero richiesti da numerose emittenti straniere. Ben presto in tutto il mondo, dalla Svezia all'Argentina, dalla Spagna alla Cecoslovacchia, dal Sudafrica all'Australia, dalla Finlandia agli Stati Uniti d'America e al Giappone, v'erano emittenti che trasmettevano radio-

drammi italiani, alcuni dei quali toccarono il prestigioso record di traduzioni in ben 14 lingue! E alcune antologie, edite in Europa e in America, accoglievano alcuni radio-drammi italiani tra i migliori *radio-plays* e *Hörspiels* dei loro autori nazionali.

Ed ecco i nomi degli autori italiani con l'indicazione dell'anno in cui fu trasmessa la loro prima opera scritta esclusivamente per il microfono.

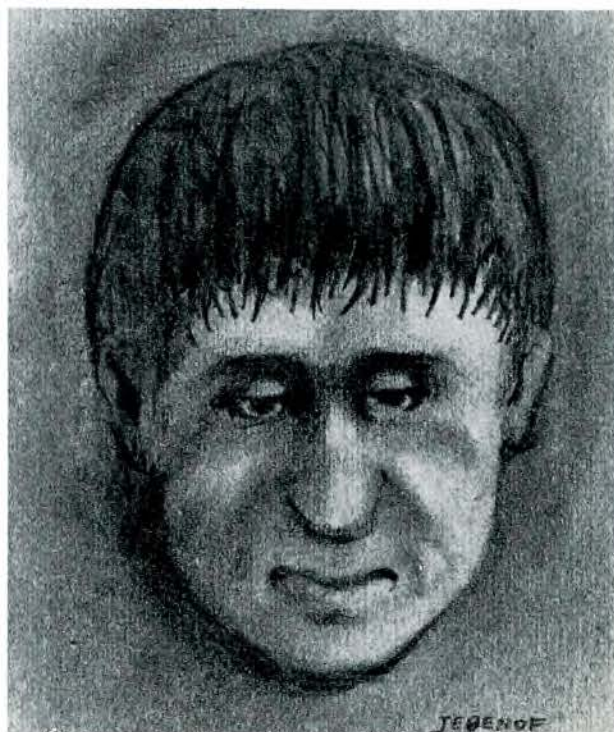
Dalle Radio « libere » del P.W.B., 1943-44: Edoardo Anton, Gabriele Baldini, Carlo Bressan, Diego Calcagno, Luigi Compagnone, Alba De Céspedes, Gustavo D'Arpe, Antonietta Drago, Arnaldo Foà, Antonio Ghirelli, Ettore Giannini (un « pioniere » che tornava in « prima linea »), Leo Longanesi, Ruggero Maccari, Barbara Nuñez del Castillo, Giuseppe Patroni-Griffi, Alberto Perrini, Gaetano Petosemolo, Antonio Santoni-Rugiu, Mario Soldati, Raffaele Sposito, Steno.

Da Radio Firenze, nel periodo della sua indipendenza dall'EIAR e dalla RAI, dal 1944 al 1949: Umberto Benedetto, Silvio Gigli, Amerigo Gomez, Dante Raiteri e Jacopo Treves (che in seguito optarono per la regia radiofonica nell'organico della RAI), Manlio Cancogni, Margherita Cattaneo, Riccardo Freda, Gianni Giannantonio, Adriano Seroni.

E, infine, dalle emittenti della RAI, 1945-46: Raoul Bedone, Fiorenzo Fiorentini, Giovanni Gigliozzi, Gran Francesco Luzi, Pietro Masserano-Taricco. 1947-48: Benito Jacovitti, Guido Leoni, Gilberto Loverso, Gino Magazù, Anna Luisa Meneghini, Gino Pugnetti, Sergio Pugliese, Turi Vasile. 1949: Giovan Battista Angioletti, Gianni Boari, Ermanno Carsana, Alberto Casella, Roberto

Cortese, Samy Fayad, Gian Domenico Giagni, Marcello Giannini, Dante Grossi, Paolo Levi, Maddalena Lunardello, Ermanno Maccario, Marisa Mantovani, Mario Mattolini, Enzo Maurri, Eraldo Miscia, Mauro Pezzati, Sergio Surchi, Leopoldo Trieste. 1950: Giulio Cisco, Guido Guarda, Ines Lazzari, Beni Montresor, Giovanni Papini, Miro Penzo, Alberto Savinio, Stefano Terra, Alfio Valdarnini, Roberto Zerboni. 1951: Luigi Baccolo, Vito Blasi, Emilio Canneti, Italo Alighiero Chiusano, Carlo Da Vinci, Ghigo De Chiara, Fabio Della Seta, Massimo di Massimo, Dario Fo, Gualberto Giunti, Alberto Manzi, Vezio Melegari, Giuseppe Negretti, Vito Pandolfi, Mario Ronco. 1952: Vana Arnold, Guido Castaldo, Arnaldo Fraccaroli, Raffaello Lavagna, Midi Mannocci, Piero Mazzolotti, Mario Pelosi, Vasco Pratolini. 1953: Ezio D'Errico, Giuseppe Di Martino, Luciano Folgore, Giorgio Fontanelli, Carlo Fruttero, Giovanni Guaita, Renato Mainardi, Isa Mogherini, Corrado Pavolini, Luigi Santucci, Luigi Silori, Paolo Valenti, Walter Vannini. 1954: Carlo Alianello, Italo Amerio, Luciano Cirri, Massimo Franciosa, Luciano Leggeri, Piero Marinai, Sergio Mattei, Ginetta Ortona, Tullio Pinelli, Anna Maria

Una caricatura di Bertolt Brecht, considerato tra i più importanti « pionieri » del Radioteatro tedesco. Dopo il grande successo della sua « Opera da tre soldi » (1928), Brecht scrisse « Il volo di Lindberg » (1929), uno dei primi esempi artisticamente qualificati d'arte radiodrammatica. Altro importante radiodramma di Brecht è il ben noto « Il processo di Lucullo » (1939). Ambedue le opere sono scritte prevalentemente in versi e corredate di musiche originali « radiofoniche ».





Una caricatura di Norman Corwin, «author, producer and director» della CBS di New York dal 1938. I soldati americani, sbarcati in Italia, portavano nello zaino il volumetto «Selected Radio Plays of Norman Corwin» (Armed Services Edition). I radiodrammi di Corwin, soprannominato il «Tirteo della Radio Americana», ispirarono numerosi giovani autori delle Radio del P.W. B.

Romagnoli, Renzo Rosso, Fiorino Soldi, Gastone Tanzi, Corrado Torrigiani, Ettore Violani, Marco Visconti. E, infine, dal 1955 e anni successivi: Giovanni Arpino, Enrico Bassano, Alberto Bonucci, Giorgio Brunacci, Giorgio Buridan, Achille Campanile, Franca Caprino, Vittorio Caprioli, Mario Casacci, Beppe Costa, Massimo Dursi, Massimo Fiocco, Pino Giglioli, Gerardo Guerrieri, Tito Guerrini, Raffaele La Capria, Nicola Manzari, Aldo Nicolaj, Giulio Pacuvio, Lucio Romeo, Luciano Salce, Matteo Spinola, Franca Valeri, Lina Wertmüller e altri ancora.

Alcuni di questi «radioautori» non diedero alcun séguito al loro debutto al microfono, una buona parte di essi, invece produssero altri radiodrammi negli anni che seguirono la loro prima trasmissione (con una media di 2 ciascuno). Soltanto pochi produssero più di 10 radiodrammi originali e, in qualche caso, addirittura più di 20.

Ma ancor più della citazione dei nomi dei «radioautori» ci sembra utile rilevare statisticamente l'incremento che il Radioteatro ebbe nei programmi della RAI nel decennio che va dal dopoguerra all'avvento della televisione in Italia:

Stagione:

1945-46	23	radiodrammi trasmessi
1946-47	30	(di cui 19 italiani)
1947-48	39	(di cui 25 italiani)
1948-49	54	(di cui 41 italiani)
1949-50	64	(di cui 55 italiani)
1950-51	52	(di cui 37 italiani)
1951-52	30	(di cui 22 italiani)
1952-53	47	(di cui 33 italiani)
1953-54	41	(di cui 35 italiani)
1954-55	36	(di cui 27 italiani).

Nella stagione 1954-55 il numero delle trasmissioni radiodrammatiche è ancora considerevole anche se il 1954 segna l'avvento ufficiale della televisione in Italia. Dal 1955 la quantità delle programmazioni radioteatrali comincia a contrarsi. Il numero dei radiodrammi originali accettati, programmati e trasmessi diminuisce di anno in anno fino a ridursi (dal 1960 in poi) a un livello inferiore a quello registrato dalla vecchia EIAR nelle magre stagioni di guerra. Questo nuovo livello è imposto dai nuovi programmisti della RAI, ente «oligopolistico» che si va sempre più fortemente politicizzando. Il rapporto della produzione italiana, che nel famoso decennio era di 3 a 1, nei confronti della produzione straniera, si rovescia riducendosi al rapporto di 1 a 5.

Di questa decadenza s'incolpa soprattutto la trionfante invadenza della televisione. Non è vero. Simile contrazione, infatti, non avviene all'estero (specie in Inghilterra, Germania e Francia) o almeno non in modo così drastico. Nonostante l'avvento della televisione, in molti Paesi il Radioteatro continua a interessare programmisti, autori, ascoltatori, critici ed editori. Alla Stazione della Radio Svizzera Italiana (Monte Ceneri), ad esempio, lo spazio dedicato al Radioteatro (dal 1960 ad oggi) è almeno dieci volte maggiore (in proporzione) di quello che ad esso dedica

la Radio Italiana. Anzi è proprio la Radio Svizzera che, all'inizio del 1973, inaugura un'importante « Rassegna Internazionale del Radiodramma ».

È una retrospettiva dei migliori radiodrammi prodotti in tutto il mondo, dalle origini agli Sessanta. In questa « Rassegna » è stata riservata al Radioteatro italiano una posizione preminente. Radiodrammi italiani sono ancora accolti con favore da « Rassegne » tedesche. Del resto in Germania ogni anno continuano ad essere pubblicate antologie dedicate esclusivamente all'*Hörspiel*, e opere di autori italiani sono apparse in antologie accanto a quelle di Dylan Thomas, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch.

Si potrebbe credere che gli autori italiani, dal 1955 in poi, abbiamo trascurato il radiodramma per dedicarsi all'« originale televisivo ». Ma non è così. Infatti, benché nell'aprile del 1954 i giornali pubblicassero l'elenco dei primi 13 « originali televisivi » che la Direzione Centrale (Servizio Prosa) della TV italiana aveva prescelto per le prime trasmissioni « nei prossimi mesi », neppure uno di essi fu messo in onda. Praticamente alla TV avveniva lo stesso fenomeno che stava caratterizzando la Radio: di fronte alla mancanza di una « domanda » l'« offerta » ovviamente si estingueva. Nella prima stagione « ufficiale » della TV dal gennaio all'agosto del 1954) furono trasmessi soltanto 2 lavori e nella stagione 1954-55 soltanto 3. Anche in Televisione si manifestava dunque il fenomeno della « porta-chiusa-ai-non-addetti-ai-lavori-politici-interni ».

Il radiodramma come « pezzo » unico, specifico e originale, specie quello italiano, in questi ultimi anni s'è fatto sempre più raro nei programmi. Della grave lacuna devono essersi accorti gli stessi dirigenti della RAI se, dopo un lungo sonno durato 17 anni, hanno deciso di bandire un nuovo Concorso per opere radiodrammatiche il cui esito dovrebbe essere reso noto alla fine di quest'anno. Il fatto è che il Radioteatro è caduto (da circa vent'anni) in un vicolo cieco: diminuendo di quantità, la qualità di esso s'impoverisce, ché quella è sempre

di stimolo a questa. La grande stagione del Radioteatro deve dunque considerarsi tramontata per sempre, almeno in Italia? O è un'esigenza che persiste inerte allo stato di spora? Basterà che un giorno si ridesti la concreta « domanda » perché vi corrisponda, subito, un'« offerta » sempre più sostenuta? Potrebbe essere l'inizio d'una positiva reazione a catena di cui si gioverebbe non solo la nostra cultura, non solo un maggiore prestigio all'estero (che in questo momento sembra disastrosamente crollato), ma anche lo stesso impianto d'alimentazione del repertorio teatrale nazionale. Non v'è dubbio, infatti, che il Radioteatro in molti casi costituisca un'insostituibile palestra sperimentale per i più giovani autori, primo e severo vaglio e collaudo di numerosi ingegni che altrimenti sono destinati alla dispersione e alla resa di fronte alle scarse disponibilità della nostra scena in cui predominano le finalità politiche e le opere drammatiche importate dall'estero a tutto vantaggio degli importatori e a tutto svantaggio della cultura nazionale che, vuoi o non vuoi, può essere alimentata soltanto dagli autori italiani. Le possibilità espressive che offre il microfono sono atte a sensibilizzare il temperamento degli scrittori alle sottili leggi della poesia e della musica, e, nel contempo, a disciplinare l'ispirazione nei canali espressivi delle tecniche più moderne. Abituando gli scrittori ad eliminare ogni orpello visivo (scena, costume, trucco, luci) e a concentrarsi sul peso specifico della parola, il Radioteatro torna alle più antiche, solide e schiette radici dei classici. Del resto non è proprio la produzione radiodrammatica che, più d'ogni altra, finisce per coincidere con la tersa semplicità dei moduli classici? Non sono infatti sia le tragedie greche che le « Laude » medioevali veri e propri paradigmi stilistici per il radiodramma?

Al di là d'ogni tecnica, d'ogni gelosa e orgogliosa specializzazione, esiste il Teatro, il millenario Teatro che trascende e integra ogni forma drammaturgica riportandola al crogiuolo della poesia.

ALBERTO PERRINI

IL GRAFICO DEI MALEDETTI

di Valerio Frascchetti

VI È OGGI, una rivivescenza di quello che si è chiamato stile "liberty", in un rinnovato interesse — criticamente illuminato — per le significative personalità di quel periodo, di quell'indirizzo.

Si esplica attraverso mostre che sempre meglio fanno conoscere a cospicui settori del pubblico le più valide personalità del periodo liberty.

È di questi ultimi anni l'organizzazione di mostre singole ("La grafica di Duilio Cambellotti") o di non poche personalità operanti in Roma negli anni primi del secolo. Abbiamo qui visto, accanto al medesimo Cambellotti — che fu a nostro avviso la personalità più viva e inconfondibile dell'epoca — Giovanni Prini e G.A. Sartorio, Adolfo De Carolis e Pelizza da Volpedo, Giacomo Balla e Gino Severini e Umberto Boccioni.

È altresì di questi ultimi anni il succedersi di pubblicazioni su lo "stile 1925", sulla grafica ed il manifesto italiano di quell'epoca, o, ancora, monografie dedicate a singoli artisti, primo fra tutti quel raffinato e autentico creatore del bianco e nero che fu Audrey Breadsley.

In questo clima di giusta rivalutazione nell'intelligente revisione o approfondimento di giudizi, stimiamo doveroso richiamare l'attenzione su di un artista del bianco e nero, più precisamente della illustrazione del libro, il quale in vita ebbe scarsa fortuna

critica, anzi, scarsa attenzione, per quanto venne operando nell'arco di tempo di oltre un trentennio di attività intensa, presso non poche case editrici, pur essendo molte di queste fra le più titolate.

Intendiamo parlare di Luigi Melandri, del quale ricorre nell'anno presente il ventennio della morte.

Ravennate, crediamo non sia assente dalla sua educazione artistica l'alto insegnamento che l'arte bizantina non poteva non suggerire. È altresì certo che l'artista ha vivamente sentito l'influsso del gusto tipico degli anni che lo videro affermarsi quale illustratore raffinatissimo e vivamente espressivo; che sono appunto gli anni nei quali il liberty era ancora suscitatore di suggestioni, per poi cedere gradatamente dinanzi a forme di diverso impianto e gusto.

Ingegno versato alla illustrazione del testo letterario, i primi disegni del Melandri appaiono negli Anni Venti, quando l'artista è ancora molto giovane, ed è reduce dalla Grande Guerra.

Sono illustrazioni per riviste come "La Lettura", per libri di contenuto filosofico, per i quali una suggestiva copertina racchiude il senso essenziale del testo; sono poi disegni per la letteratura dedicata ai ragazzi, agli adolescenti, segnatamente nel "Corriere dei Piccoli" — del quale l'artista fu collaboratore tra i più validi per un quarto di secolo — e sono, infine, raffina-

tissimi disegni che interpretano con viva intelligenza e compenetrazione del testo la poesia dei "maledetti" francesi. Da Rimbaud a Verlaine a Baudelaire, ci sembra che Luigi Melandri sia stato il primo grafico che in Italia abbia tradotto in immagini la documentazione visiva, ci soffermiamo, reputando, con altri che ha già scritto criticamente di questi grafici, che è forse lì che l'artista ha espresso il più alto segno della sua personalità, fatta di sottilissimo gusto della linea e della composizione, nella quale consegue qualcosa di "equivalente" — nel preziosismo e nell'accuratezza di immaginazione — a quel che il poeta ha detto. Un decadentismo, il suo che si esprime in modi originali, inconfondibili, in vivo senso di poesia.

all'equilibrio e all'eleganza di contrapposizione di neri e di bianchi e di zone arabesche in modi sottilmente memori dell'arte bizantina.

L'occasione del nostro scritto è il ricorrere del ventennio della scomparsa dell'artista. Nell'intelligente revisione odierna di un periodo bistrattato, forse perché non approfondito desideriamo, se non altro, gettare le basi per un riesame di questo nobile artefice, che reputiamo assai più interessante di quanto la critica a lui contemporanea, col suo silenzio ha mostrato di stimare.

Perciò non può essere, questo scritto, che una rapida rievocazione di un'opera, alla quale ingiustamente la fortuna critica non arrise. Nonostante l'intensa attività sua, non



Luigi Melandri: illustrazione-testata per «Una stagione all'inferno» di Arthur Rimbaud.

L'artista si sente attratto anche dal racconto fantastico, dal mondo orientale, da quello greco-romano: il tutto esprime con efficacia nell'illustrare testi dedicati ai giovani. E anche qui in modi differenti, conferisce all'immagine squisitezza e icastia attraverso trame sottili e forme delicatamente decorative; il tutto trova adeguata espressione, dall'impianto compositivo alla grafia,

è improbabile che il nome del Melandri sia pressoché sconosciuto per molti, che non si occupano specificatamente dell'arte dell'illustrazione.

Auspichiamo comunque di poter organizzare una mostra che raccolga le opere più significative di lui, e tali che diano una idea per quanto possibile completa della sua personalità.

VALERIO FRASCHETTI

NO ALLA RECITA DI FINE D'ANNO

di Gennaro Aceto

DA QUALCHE tempo in alcune riviste o pubblicazioni che si occupano di problemi didattico-pedagogici spunta, raro uccello di minuscole dimensioni, qualche timido accenno alla drammatizzazione come sostegno e/o variante all'insegnamento tradizionale nella scuola.

Questi deboli segnali di una proposta per il momento assai disorganico, si sono infittiti non appena la scuola italiana è stata come percossa dagli obblighi di sperimentazione previsti dai decreti delegati, obblighi che hanno reso ancor più inquieti i sonni dei professori, da qualche tempo smarriti in incredibili processi di revisione didattica.

In genere, ogni nuova tecnica d'apprendimento è accolta tiepidamente e con molto sospetto dai docenti, pervasi dalla preoccupazione di chi sa che alla fine dell'anno deve rendere conto in qualche modo, attraverso la pagella o la relazione finale, del grado di preparazione raggiunto dagli allievi.

Sicché la tentazione di percorrere vie colaudate da vecchie esperienze è sempre presente anche nel professore più avanzato e disposto a rischiare.

Il guaio è che nei nostri Atenei questi problemi o sono del tutto ignorati, o diventano l'occasione per lunghe tirate psicopedagogiche, molto lontane da un qualsiasi riferimento applicativo e ridotte a petizioni

di principio eretiche, una sorta di contro-didattica opposta solo verbalmente alla didattica ufficiale.

Come si regola nella realtà un maestro, un professore di scuola media o di scuola media superiore che, avendo scoperto l'esistenza della drammatizzazione, decida di applicarla, previo consenso del direttore didattico o del preside?

Sorvoliamo la trepida attesa del consenso, periodo scoraggiante, seminato di sottintese riprovazioni per il « matto » che si imbarca a sue spese in una difficilissima navigazione solitaria.

* * *

Il docente « autorizzato a compiere l'atto proibito » si pone il primo angoscioso dilemma, che cosa realmente sia la sperimentazione didattica che si chiama drammatizzazione, quali i suoi limiti, quali le coordinate da rispettare per evitare di uscire fuori del seminato.

Dalle risposte, talvolta pavidie, per lo più generiche e in alcuni casi assolutamente fuorvianti escono fuori piani di lavoro nelle direzioni più impensate, irripetibili; drammatizzazioni scolastiche che finiscono in false involontarie e, comunque, in conclusioni decisamente negative.

Conseguenze certo di una diffusa disinformazione le cui radici rimontano proba-

bilmente alla maniera spicciola con la quale la letteratura italiana ha sempre liquidato le questioni teatrali, e all'improvvisazione sui problemi didattici cui è costretto un docente per sopperire a deficienze universitarie in materia.

La prima causa determina una mancanza di « cultura teatrale » che priva il docente di un retroterra culturale, indispensabile all'avviamento di un discorso di drammatizzazione, pratica imparentata col teatro non fosse altro per il linguaggio, per l'azione, per i movimenti, tutte connessioni intimamente legate al teatro stesso.

Anche se la drammatizzazione, giova precisarlo, non è spettacolo teatrale, anzi non c'entra per nulla, bisognerebbe evitare di fare confusioni in proposito, e bandire ogni forma di recitazione dall'attività scolastica di drammatizzazione.

E tuttavia, se il carattere di azione scenica è presente in un modo o nell'altro nella tecnica di drammatizzazione, come si fa a praticarla correttamente se non si conoscono le proposte precedenti ed attuali del teatro?

Carenze così vistose e diffuse provocano equivoci e confusioni tra pratica di amministrazione ed attività filodrammatica, con la conseguenza che una tecnica moderna ed innovatrice si riduce alla nefasta preparazione della « recita di fine d'anno », conclusione antididattica e mortificante, lontana dalle stesse finalità che il teatro si propone.

* * *

La seconda causa, la mancanza cioè di una preparazione pedagogico-didattica, determina una serie di errori di applicazione il cui elenco sarebbe lungo, le cui manifestazioni più vistose sono la mancanza di interesse e di partecipazione degli allievi, sottoposti a pratiche da riservare ad altra età o a diverso corso di studi.

Il docente, dunque, che si imbarca in questa perigliosa avventura, rischia veramente di perdersi in una congerie di definizioni, di proposte, di tentativi banali ed

imprecisi, ed esaurisce senza risultato il tempo a sua disposizione; il guaio è che un risultato negativo mette a repentaglio tutto il settore perché si traduce in comodo alibi per negare le autorizzazioni a proseguire l'attività.

Né il professore è soccorso in questo stato di emergenza da un qualsiasi intervento delle strutture ufficiali della Pubblica Istruzione.

Qualunque tentativo di qualificare il personale insegnante si è sempre risolto, infatti, in frettolose — e sbagliate — informazioni, esaurite quasi clandestinamente in corsi che si occupano d'altro e, quasi per caso, di una certa tecnica che si chiama drammatizzazione.

Cito, ad esempio, due corsi di orientamento che si sono svolti a Formia, presso l'Istituto Filangieri e il Liceo Classico Virruvio, riservati ad insegnanti di scuole medie nel cui programma figurava la drammatizzazione.

Ebbene, a parte la difficoltà di reperire « esperti » disponibili dietro modesti compensi a trattare l'argomento, il ciclo di lezioni sulla drammatizzazione si è risolto, per prescritta volontà del programma ufficiale, ad un precipitoso *excursus* di storia del teatro, con interpolazioni di notizie sulla fonazione, sulla dizione, sulla scenografia, il tutto svolto in una diecina di ore di fronte a neo professori che prendevano freneticamente appunti.

La effettiva partecipazione dei professori da qualificare era nei due casi minata alla



LAURIOLA s.r.l.

Via delle Palme, 189 - ROMA

☎ 2581743 - 2585521

**DISTRIBUTORE FOTOGRAFICO
TUTTO PER IL CINEAMATORE**

Rappresentante:

DUNCO - BALDA - WEFO - LASM

base dalla finalità del corso, che concedeva una frazione di punto valida per le graduatorie provinciali.

Tuttavia, ammesso che il tutto si fosse svolto con altre prospettive, tempi, mezzi, personale esperto, impossibilità di pratica sperimentazione, tutto questo era appena adeguato ad un corso per fotografi dilettanti, con tutto il rispetto per la categoria.

Qualche risultato degno di citazione si è registrato nel corso svoltosi al Filangieri dove la responsabilità del settore drammatizzazione, si è rifiutata di allestire con i corsisti una recita di fine corso, realizzando in alternativa la drammatizzazione della condizione del supplente nella scuola italiana.

L'interesse destato intorno a questo lavoro ha fatto richiedere ai partecipanti la istituzione di un corso specifico ma, forse anche per la diffidenza che si stabilisce sulle attività che hanno qualche legame col teatro, niente del genere è stato più tentato.

A questo punto, gettando uno sguardo sull'altro versante, sarà bene chiedersi in che modo e con quale spirito gli alunni accettano il metodo della drammatizzazione nella scuola.

* * *

Le esperienze in materia sono scarse e pochissimo riportate: eppure, i veri protagonisti di questi esperimenti, i soli fruitori di questa metodica didattica sono proprio gli allievi.

Dalle sporadiche informazioni si desume che gli alunni scartano le direttive del professore-regista, del professore-guida, senza neanche porsi il problema di contestare il ruolo privilegiato ricoperto dal docente.

I ragazzi, interpretando quasi istintivamente — e giustamente — il senso della drammatizzazione come pratica di partecipazione attiva e corale di un gruppo che vuole « esprimersi » usando movimento e voce come mezzi di rivelazione di esperienze e di sentimenti, si autocoinvolgono in una sorta di gioco via via più serrato, sotto la spinta della fantasia e della creatività,

caratteristiche molto attive della giovane età.

Qui l'attività drammatica deve tener conto della differenza di richiesta tra un fanciullo, un ragazzo della scuola media ed un adolescente che frequenta le scuole medie superiori.

Per la prima età scolare la pratica di drammatizzazione dovrebbe essere condotta dando la precedenza al movimento, ai colori, alla musica, e trascurando il peso della parola.

Si tratta, per il fanciullo, di sollecitare un vero gioco-dramma, in cui la fantasia sbrigliata ed anarchica non si pone il problema della recitazione come riporto di sentimenti o di convinzioni o di atteggiamenti di un modello; la vera molla di ogni sua azione, che spesso risulta senza coordinamento e priva di senso logico, è la curiosità, la scoperta di regole semplici, il piacere della sensazione tattile, la ripetizione di un fischio.

* * *

Ben diversa è la posizione dell'adolescente, per il quale la drammatizzazione non rappresenta più un avvenimento ludico, bensì un vero e proprio itinerario conoscitivo da percorrere, un atto collettivo nel quale il bisogno di comunicare o di assorbire esperienze culturali si manifesta attraverso il dialogo.

Predomina, in questo caso, l'esigenza di usare prevalentemente la parola, che fa del giovane allievo un cittadino che si prepara a diventare cittadino della *polis*.

Questi aspetti appena delineati meriterebbero da soli una serie di ricerche ampie e capillari, condotte sul vivo attraverso indagini da seguire nelle scuole aperte alla sperimentazione.

Si compirebbe un'operazione culturale e didattica in un periodo in cui la ricerca di nuove tecniche di apprendimento sta forzando il blocco dei vecchi schemi per adottare metodi più validi alle richieste del nostro tempo.

GENNARO ACETO

«IL DRAMMA» A TEATRO

TEODORA

SE DANTE, nel cielo di Mercurio, esalta Giustiniano come il personaggio principe per la celebrazione dell'impero, dello stesso avviso non era stato Procopio di Cesarea, lo storico vissuto alla corte di Bisanzio e della quale ci ha lasciato una specie di diario non certo edificante per la coppia imperiale. Dante colloca Giustiniano in Paradiso, Procopio lo chiama « Principe dei demoni ». Ma Procopio visse quei giorni e, se pur con una certa esagerazione, certamente ci dà un'immagine più veritiera non solo di una coppia imperiale, ma, alla fine, di un certo modo di gestire il potere che invero non è mutato nei tempi. Luigi Quattrucci, rifacendosi al diario di Procopio, ha preparato un testo che vuol essere appunto questo: una Bisanzio contemporanea a qualsiasi epoca.

Attraverso rituali magici, la torbida coppia arriva a sperimentare la morte, la rinascita, la teofagia, in contrappunto con le aberranti leggi matrimoniali e sessuali suggerite, e sempre da Giustiniano follemente avallate, dalla lussurio-



sa Teodora: « l'esercizio del potere come demenziale giro a vuoto, una sorta di isterico balletto sul dolore e sul lutto dei sudditi », come giustamente dice il regista Andrea Camilleri nella presentazione del dramma dato al Tordinona.

Un teatro difficile quindi, un teatro in forma di cerimonia rituale che poteva rischiare di cadere addirittura nella farsa ma Andrea Camilleri ce l'ha fatta, dando all'opera una ben precisa linea. Qualche sbavatura qua e là, proprio a voler essere molto pignoli!

La protagonista, Federica Giuliotti, è attrice di talento e ha reso in pieno la perversa Teodora; Diego Ghiglia, Giustiniano, ha dimostrato, ancora una volta, quale forza abbia la sua prorompente personalità; mentre Anna Maria Porta, Guido Ruberto e Renzo Stacchi hanno rappresentato un coro misurato ed essenziale. Ottime le scene di Angelo Canevari, stupende le musiche di Vittorio Gelmetti.

S. Fat.

LA MADDALENA STUDIO FORMULA NUOVOBALLETTO

PRESENTANO

CASA DI BAMBOLA

DRAMMA COREOGRAFICO
novità assoluta

Elaborazione da H. Ibsen di MARICLA BOGGIO
Versione coreografica di ROSANNE SOFIA MORETTI
Musica originale di MARIO CORTI COLLEONI
Scena e costumi di ROBERTO FRANCA

Nora SONIA LO GIUDICE
Helmer ALFREDO RAINO
Kristine ROSANNE SOFIA MORETTI
Dottor Rank JULIO ALVAREZ
Krogstad RAFFAELE SOLLA

Coreografia ROSANNE SOFIA MORETTI
Collaborazione realizzativa MARICLA BOGGIO

La voce di Ibsen PINO MICOL

Le voci di Nora RITA SAVAGNONE

Le tre figure bianche

Paola Briganti, Marina Formica, Antonella Rametta

Luci Albino Raspino

Operatore audio Pietro Mancinelli

Palcoscenico Giancarlo Garzia



CASA DI BAMBOLA

La stagione teatrale è stata inaugurata al Delle Arti con il dramma coreografico di Maricla Boggio: « Casa di bambola », per la coreografia di Rosanne Silvia Moretti. Non si vuole togliere nessun merito ai ballerini, fra cui la stessa Moretti, A. Rainò, Sonia Lo Giudice e altri, ma lo spettacolo ci è apparso un poco acerbo, o per lo meno poco omogeneo. Troppo poco comunque c'era per un divertimento coreografico, che non poteva pretendere di essere uno spettacolo di prosa e non era nemmeno avanguardia, in quanto mancava del tutto la ricerca. Uno spettacolo del genere era stato presentato anni fa al Teatro dell'Opera da L. Gay, intitolato: « Il Gabbiano » da Cecov, ma era tutto un'altra cosa dal punto di vista professionale.

(C. S.)

PANORAMA SUL TEATRO « OFF »

IL BREVETTO che indica i ruoli nella sperimentazione romana non ha, per noi, molta importanza perché non ci dispiace incontrare qualche « quinta liceo », spuntata all'improvviso in un teatrino d'istituto anche con un lavoro non di primordine, nel panorama del teatro off che vive appunto « fuori », alla ricerca di una nuova e diversa comunicazione. La stagione dei « grandi off » si tutela infatti con il solo nome della compagnia e inoltre lo stare sulla nota-spese del Ministero dello Spettacolo (che ha stanziato quest'anno 230 milioni contro i 100 dello scorso anno) offre solide scialuppe di salvataggio durante questa stagione-traversata in cui si devono operare delle scelte precise visto il *forfait* della « scuola romana », invasa e inflazionata appena ha cessato di batter moneta.

Revival e napoletanità, teatro-corpo e teatro popolare, cineteatro e teatro visione, teatro psicologico e ancora onirico, politico, povero, d'improvvisazione, del grottesco: al di là dell'ovviamente vuota e arbitraria etichetta vi sono ormai delle tendenze nostrane e dei mirini sui laboratori europei ed internazionali e qualche canna per i *repêchages*!

Critica e soprattutto successo di pubblico hanno così felicemente collaudato, nella scorsa stagione, una quindicina di novità di diverso genere, che vale qui ricordare con qualche titolo: la pregevole *Escursione...* di G. Varetto, il *Richiamo* di Remondi e Caporossi, *I canti di Maldoror* messi in scena da Pippo di Marca, il *Chianto 'e risate...* di Leo de Bernardinis e Perla Peragallo, le due repliche in trasferta de *La principessa Brambilla* di Nanni al « Centrale » e l'*Otello* di Perlini al « Qui-

rino » e ancora la *Mascheropoli* di Giancarlo Sepe, i *Frammenti...* di Nino de Tollis, *La Morte di Danton* di Simone Carella, il *Torless* di Ida Bassignano, *Experimenta* del Gruppo Altro, il *Dracula* dello « Aleph » e prima dell'estate, *Le tentazioni di S. Antonio* del Patagruppo.

Tante « benemeritenze » evocate con un po' di nomi alla rinfusa per una buona stagione di sperimentazione e di ricerca, mossasi però con passo incerto, senza la convinzione del « momento magico » per generare una nuova avanguardia.

Il cineteatro in biancoenero con silenzi e gesti, l'iperrealismo di una dilatazione tempo-spazio con centrifugazione del ruolo dell'attore, il *body-theater* sui passi di una ricerca di armonie primitive e di una liberazione attiva dell'attore, un rapporto altamente critico con alcune opere letterarie ancora in discussione per ricercarne radici ben profonde, una ricerca rigorosamente documentata su personaggi dimenticabili (una *narrative-art* non un teatro documento) indicano, a nostro avviso, le « tendenze » più stimolanti e da approfondire mentre non siamo d'accordo con l'approssimazione di olografie coloratissime, celebrate con cascate di mutande e remis-

sioni di peccati, su un prototipo di farsa popolare che ci appare una sicura autoliquidazione (al di là dei risultati di pubblico conseguiti, dalla prima ora, grazie al decentramento, ai circuiti privilegiati ecc.) Nella confusione del rientro dalle decine di festivals estivi incontriamo così, nelle loro ultime cancellature, i programmi per la prossima stagione, captiamo ramenghe « indiscrezioni » e l'unico criterio nel trascrivere tutto volutamente resta la casualità del sentito, con qualche voce assente, nell'atmosfera confusa della vigilia.

Con Giuliano Vasilicò attendiamo così una svolta decisiva dalla riduzione di *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, un lavoro sterminato che Vasilicò ha intrapreso da parecchi mesi ma che non è ancora sicuro di completare entro quest'anno. Vasilicò sarà egualmente presente, Proust non permettendo, con un'opera di Goethe *La missione di Guglielmo Meister* che prolungherà l'attesa della « ricognizione » su Proust.

Giancarlo Nanni invece insiste con Frank Wedekind, un'autore a lui particolarmente congeniale visto il passato *Risveglio di Primavera*, dandoci una *Franziska* in carne ed ossa di Manuela Kustermann attornata ancora dalla *Fabbrica dell'attore*.

Ancora una donna Nadia Vasil, vestita da *Carmen* per la regia di Pippo di Marca: con questa brava attrice francese, sbarcata a Roma in un testo di Bataille, Pippo di Marca, uno dei pendolari teatro-letteratura, è atteso per una ennesima verifica del suo teatro in rapporto libero e critico con la letteratura.

Perlini invece è *abbottonato*: parecchi biglietti per l'estero e una ricerca « grossa » tra le mani; gran cartello al completo in casa Sepe, già aperto con *Hermann* si continua con un lavoro sui fratelli Lumière e, dopo un trasloco in un teatro « grande », con uno spettacolo su Mozart. Ricci invece insiste sull'immagine nel suo già ricco album di « scene indovinate »: s'annuncia *Barbablé* men-



« Dracula » del gruppo « Aleph ». Nella foto, lo spogliarello negativo di Marisa Volonnino.

tre attendevamo ancora la *Pape-ropoli* promessaci la scorsa stagione.

Dal decentramento di Todi, attendiamo un nuovo spettacolo dell'« Aleph » di Caterina Merlino

e Ugo Margio per « fine anno a Roma mentre la « Vrtti Opera », dopo il buon Asss di due anni fa e un anno di ricerca, presenterà *Maag*, accorto incontro tra gesto e interessi antropologici. Inoltre

attendiamo il cartellone del « Beat 72 », non ancora deciso, il nuovo lavoro di Leo de Bernardinis e Perla Peragallo ed anche un nuovo Varetto.

Claudio Scorretti

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Taormina

UN'ELEGANTE, appropriata e stilisticamente rigorosa edizione scenica de *Il Barbiere di Siviglia* di Pierre-Augustin Caron De Beaumarchais, — da cui trassero opere liriche non solo Rossini, Paisiello e Morlacchi, ma anche Benda, Schultz e Isouard — è stata presentata al Teatro greco-romano di Taormina da Giovanni Cutrufelli, uno tra i più dotati e autorevoli teatranti siciliani, colui che ha il merito d'aver « inventato » nel 1949 questo Teatro inaugurandone l'agibilità col *Saul* di Alfieri interpretato da Gualtiero Tulumia.

Il Barbiere di Siviglia è un'opera non rappresentata da tempo memorabile perché la sua derivazione rossiniana sembra ai comici troppo nota e ingombrante. È stata dunque un'intelligente « operazione culturale » la riproposta di questo capolavoro (nella fluida, asciutta e spiritosa traduzione dello stesso Cutrufelli) che, a distanza esattamente di due secoli (il *Barbiere* andò in scena a Parigi nel 1775), non ha perduto la sua incantevole freschezza, la sua « vis comica » e la sua vitalità, forse ancor più della *pièce* che Beaumarchais fece seguire a questa: *Le mariage de Figaro*, 1784. E sono due tra le più belle commedie di ogni tempo. Se il *Matrimonio* contiene una più evidente carica rivoluzionaria antiaristocratica, il *Barbiere* ha una più perfetta strut-

tura drammaturgica e uno straordinario spicco di caratterizzazioni, intrigo, *suspense*, colpi di scena ed effetti comici ancor oggi mordenti e d'immediato (e non volgare) innesco al riso. Nonostante il *Barbiere* si rifaccia al teatro comico antico, che da Plauto alla commedia barocca ricalcò gli stessi stampi, il genio di Beaumarchais già annuncia il teatro comico dell'Ottocento e del Novecento. La sottigliezza di certe situazioni e di certe battute già preludono a quel tipo di comicità che coinvolge anche chi ne ride, in una salutare autocritica. In sostanza Beaumarchais, dalla grezza e pesante aggressività dell'antico modo di ridere passa al moderno e civilissimo *sense of humour*. Questo l'aspetto più originale del grande commediografo francese settecentesco, più importante, forse, del fatto che abbia messo sullo stesso piano (alleandoli nella stessa azione) il nobile (Almaviva) e il plebeo (Figaro).

La trama del *Barbiere di Sivi-*

glia (ovvero *La precauzione inutile*) è nota, se non altro attraverso la celeberrima opera di Rossini. Il giovane conte Almaviva ama una nobile fanciulla (Rosina segregata in casa e sorvegliatissima da un geloso e avaro tutore (Bartolo) che si è proposto di sposarla segretamente. Il maestro di musica di Rosina (Don Basilio) suggerisce a Bartolo di demolire Almaviva agli occhi della fanciulla mediante la calunnia ch'egli abbia già un'altra donna. Ma tante sono le trappole di Figaro che, dopo un fitto e vertiginoso gioco di colpi e contraccolpi in una serie di situazioni sempre tese e cangianti, Almaviva riesce ad impalmare Rosina sotto il naso del tutore.

Avanti all'ampia cava del teatro classico di Taormina, gremito di spettatori divertiti e plaudenti, con l'Etna sullo sfondo delle velutate notti siciliane, spiccano due soli elementi scenografici sul palcoscenico di trenta metri: una grande finestra col ricco balcone di gusto spagnolesco e un grande



« Il barbiere di Siviglia » a Taormina. Nella foto, Gigliola Reyna (Rosina), Alessandro Ninchi (Almaviva) e Antonio Turchetti (Bartolo).

paravento di linea settecentesca. In arte la semplicità funzionale è quanto di più raro possa trovarsi e quanto di più difficile da realizzarsi. Qui a Taormina è stato realizzato, con stile e *souplesse*, e non solo dallo scenografo Adriano Urbano ma anche dal regista Giovanni Cutrufelli e da tutti gli interpreti che sono stati concertati in una recitazione mossa e composta, incisiva ed efficace. Bravissimo Alessandro Ninchi che ci ha dato un giovane Almaviva dal tratto aristocratico: un interprete e-

semplare. Bravo anche Pino Ferrara nei panni di Figaro, solerte, cinico, allegro e plebeo quant'era necessario. Piena di temperamento la deliziosa e maliziosa Gigliola Reyna (Rosina). Lo stesso Cutrufelli ci ha dato un Don Basilio inedito e godibilissimo, sornione, avido, compassato e, alla fine, sbalestrato: una figura, nonostante la sua travolgente comicità, signorile e dignitosa. Antonio Turchetti, un efficace Bartolo. E ancora Monaco, Killer, Albanese ed Emilio Pennisi (il notaio babbeo).

Indovinato e appropriato il dosaggio delle luci curate da A. M. Ardizzone. Il commento musicale è stato dato da brevi pennellate tratte dall'opera di Paisiello (Rossini, no, giustamente, ché avrebbe trasportato lo spettacolo su dimensioni troppo note e orecchiabili). I bellissimi costumi hanno arricchito la scena come eleganti elementi di una vera e propria scenografia dinamica. Caloroso successo.

A. P.

ALTER EGO

UN RIUSCITO play-back potremmo definire, in sostanza, la fantasia musicale « Alter Ego » di Iosepha Badabou, che il 2 ottobre ha esordito al Bagaglino.

Lo spettacolo, infatti, ripropone le migliori musiche ed i più riusciti numeri di varietà degli ultimi trent'anni attraverso le incisioni originali sulle quali si sbizzarrisce la fantasia mimica degli interpreti, i quali dimezzando così il rischio di un insuccesso canoro personale e facendosi belli con le penne del pavone, riescono con danze e mossette appropriate a far rivivere i « loro » personaggi caricaturandoli con discreta comicità.

Il pubblico può così rivedere (si fa per dire) mediante i travestimenti dei sette interpreti maschili e dell'unica esponente femminile personaggi famosi quali Marilyn Monroe, Wanda Osiris, Carmen Miranda, liberamente riproposti ed immersi in una cornice carnevalesca di costumi sfavillanti di estremo gusto.



C'è da dire, però, che nella prima parte si è puntato troppo allo sfoggio di elementi esteriori di luci, di colori puntando quasi esclusivamente ad un effetto prettamente coreografico, mentre solo nel secondo atto viene concesso maggiore spazio all'interpretazione individuale permettendo flashes di bravura piacevoli con 'trovate' spiritose, anche se non tutte inedite.

L'ottima scelta dei brani musicali ha reso, inoltre, lo spettacolo 'comodo' senza incognite di un successo di pubblico.

Inoltre la bravura di alcuni ballerini e l'interpretazione particolarmente umoristica di Daniel Sander rendono Alter Ego un'occasione di completo relax in un revival che non tradisce l'atmosfera del Bagaglino.

M. Gig.

TEATRO 'ABACO

IL « NUEVO teatro uruguayo » — « Nuovo teatro dell'Uruguay » non è nuovo per il pubblico della capitale. Presente in Europa, e precisamente in Olanda, Belgio e Italia, da 5 anni, ha presentato già 13 opere diverse, tutte ispirate alla formula dello spettacolo per im-

magini, che oggi sta riscuotendo sempre maggior successo fra i giovani.

Si tratta comunque di un gruppo di giovani, le cui immagini devono parlare soprattutto ai giovani. « Opera mundi » di Juan Tajes, ispirandosi liberamente a moduli figurativi offerti dai gruppi off del nord America, come la interpre-

tazione in chiave pop di pagine della Bibbia, presenta un'ideale storia delle civiltà umane in uno spettacolo quasi sempre autentico e un poco naïf, cui collaborano mimi meravigliosi come Roberto Genta e lo stesso Tajes.

C. S.

IL MOMENTO DI GIUDA

intervista a Ernesto D'Orsi

È STATA ripresa in questi giorni la novità italiana: « Il momento di Giuda » di Ernesto D'Orsi, una commedia, che era stata presentata con esito lusinghiero, al Teatro delle Muse, tre anni fa.

Oggi, è la cooperativa « Teatro di tradizione e professionismo », che la sta portando in giro col concorso dell'ETI attraverso varie città italiane e straniere.

Protagonista del dramma è Ivano Staccioli (Giuda), un attore di grande temperamento e bravura, che riesce con la sua inegabile presenza scenica e il calore della sua bella e suadente voce a colorire di fascino le pesantezze del testo, inventando la teatralità, dove non c'è, e a far rivivere, per così dire, la sacralità della parola. Accanto a lui un ottimo cast di attori professionisti: Beatrice Di Bono (l'impresaria), interprete sensibile, colta e intelligente; Massimiliano Bruno (l'autore), granitico e imponente nel suo ruolo dispotico e autoritario come un basileus bizantino; Vittorio Moschella (l'attore), uomo di teatro dalle multiforme esperienze, che ha già calcato vari palcoscenici del teatro d'Opera come primo tenore, e Vasco Santoni (il regista), un attore volenteroso e duttile di grande esperienza scenica.

L'autore si propone in questo dramma il recupero della funzione della parola in un momento di crisi come l'odierno, in cui l'avanguardia è tutta per le immagini, e si può dire che genialmente ci riesca, collocandosi a modo suo con questo suo « Giuda » fra Pirandello e Fabbri.

DRAMMA — Caro D'Orsi, dicci qualcosa di questo tuo lavoro. Secondo te « Il momento di Giuda » ha oggi un suo preciso significato, per il momento in cui viviamo?

D'ORSI — « Il momento di Giuda », è direi, l'analisi del meccanismo professionale del Teatro, quindi la verità di Giuda, un uomo carico di vita, investe il teatro di una responsabilità e di una autonomia. Il gesto di Giuda intende riabilitare una autonomia e autosufficienza del teatro stesso. Infatti Giuda entra in scena e manda all'aria una rappresentazione teatrale, in quanto mette a nudo la coscienza dei vari operatori tecnici, che agiscono in teatro.

DRAMMA — Quali sono allora le tue idee sul teatro in generale?

D'ORSI — Il teatro ha vissuto sempre alle spalle della vita, per così dire. Il mio problema è quello di spiegare al pubblico qual'è la funzione del teatro nella vita, in polemica con quanti vedono il teatro in funzione di una ideologia astratta. Vorrei recuperare tutto il professionismo, che è nel teatro, conoscenza del meccanismo interno del teatro... Una conoscenza, che permetta appunto di tracciare una base costrutti-

va del teatro, perché solo attraverso la conoscenza del meccanismo del teatro si possono fare programmi teatrali, e investire il teatro di un impegno sociale.

Per il teatro, poi come per tutto ciò che si chiama cultura, predomina oggi un modo di vedere velleitario, dilettantesco, esteriore, come quando si vorrebbe mettere a tacere la parola con la non parola e questo è impossibile... Solo la parola infatti può distruggere la parola e io voglio recuperarla solo per annullare le componenti retoriche, che la indeboliscono, in modo da farla diventare indagine della realtà, necessità utile e pratica al servizio della realtà. Quindi una parola, che serva la realtà, la conosca, approfondisca la vita.

DRAMMA — In che senso vuoi allora eliminare la parola?

D'ORSI — Voglio eliminare la parola, in quanto giudizio etico sulla realtà, giudizio moralistico e quindi conoscenza astratta della realtà e perciò a priori a ciò che è il meccanismo della vita. Cerco di capire come funziona la vita, e quindi di svelare il meccanismo, che determinano i fatti, e questa è una indagine tecnica, un fatto professionale, e quindi non intervento di parola sulla realtà, ma intervento di conoscenza, di approfondimento di ciò che è composizione tecnica, professionale della realtà.

DRAMMA — Dicci qualcosa sul tuo ultimo testo, che presenterai nella prossima stagione teatrale?

D'ORSI — Ho scritto un dramma sul Papa, attenendomi a dei fatti. Interpretando i fatti, ne creo una conclusione logica, una analisi precisa; quindi è un testo che si pone in alternativa al discorso pirandelliano, « la realtà come appare », e a quello brechtiano, « la realtà come dovrebbe essere ». Io invece mi attengo sempre a dei fatti, a degli elementi, concreti, che analizzo sul piano professionale.

C. S.



L'autore de « Il momento di Giuda », Ernesto D'Orsi. ►

HERMANN

IL RETRO tira a lucido le larve rimbalzate dai grandi finali, le fa sfilare con stracci d'antiquariato: per rivivere il brivido da « camicia bruna » o il fremito da bracciale si sorreggia una frullata di necrofilia.

Anni 30 a Berlino: e chi non c'era?

Lolele rocherocche e macchiette d'humor berlinese distillate nel « fumoso cabaret », saldi ora dei colossali hollywoodiani, s'ammassano, tra un pellegrinaggio al cimitero e quattro salti con *Die Fahne Hoch*, intorno ad un tavolo per un pokerino, attendendo una qualche parte da comparsa.

Qualcuna durante l'asta finisce nella produzione Sepe per riempire la « foto di famiglia » e ben accogliere nella berlinesa pensione Edelweiss, l'arrivo dalla provincia di Hermann che viene a lavorare in fabbrica: lacombanesimo, « tendenza e moda », coscienza collettiva e « destino » e una marcetta continua



nell'aria conducono però Hermann, già fragile e disossato, sull'altare della vestizione.

Lo spettacolo, impaginato da Giancarlo Sepe, si sfoglia come un giornale illustrato, le musiche originali sono di Marcucci, le scene e i costumi di Carlo Di Vincenzo.

Sofia Amendola, Simona Cigliana, Stefano Gragnani, Massimo Milazzo, Alberto Pudia, Pino Tuffaro e Lietta Venanzani stazionano invece alla pensione Edelweiss, una *troupe* che merita un elogio particolare e che si appresta ad una stagione ricca di impegni di livello.

(Cla.Sco.)



STORIA DELLA REGINA ROSSANA

NEI GIORNI 20 e 21 settembre alle ore 21 agli ex-cantieri navali della Giudecca nell'ambito delle manifestazioni della Biennale di Venezia (sezione teatro) il Teatro/Laboratorio ha presentato « La storia della Regina Rossana e di Rossana sua figlia », una sacra rappresentazione originale abruzzese la cui riscrittura scenica è di Ezio Maria Caserta che nello spettacolo è anche il « festaiolo » o, detta in termini attuali, il regista. Lo spettacolo è dilatato in più spazi scenici o luoghi deputati come nelle antiche sacre rappresentazioni e si sviluppa lungo un percorso con la tecnica del processionale che parte da diverse strade della Giudecca. Anche se il taglio della operazione di recupero è ironico, la struttura compositiva del racconto scenico tende a ripri-

stinare gli antichi rituali della drammaturgia medioevale. Sono conservati infatti i seguenti elementi tipici: l'uso di attori maschili, il concetto di festa pubblica, di imprevedibile (trampolieri, acrobatici, angeli che si alzano in volo), la scenografia popolaresca e naïf, i quadri viventi e l'uso del narratore per ogni stazione.

La vicenda appartiene alla agiografia ingenua ed è ricca di una vigorosa ed elementare forza poetica. Numerosissimi sono gli interpreti che vedono mescolati attori, suonatori, cantanti, cori di bambini e popolani. Segnaliamo: Jana Balkan, Stefano Castellani, Gigi Giuffrida, Nicola Pasqualichio, Tullio Poli, Stefano Predomo, Adriano Santacà (anche scenografo con Giorgio Vigna ed Edoardo Jaccheo), Renzo Scarcella, Carlo Trolese, Andrea Turco, Alessandro Vantini.

S. Fat.

ISSO, ISSA' E 'O MALAMENTE

Uno dei limiti della cultura partenopea, e quindi anche dell'espressione teatrale napoletana, è sempre stato quello di non riuscire ad essere completamente decifrabile una volta varcati i confini di Napoli. Lasciata la città, scrittori, attori e registi, o stemperano il loro essere napoletani o si rifugiano nell'oleografico, nel macchietistico, nello scontato.

Solo recentemente si sta tentando un recupero della cultura popolare napoletana più autentica. Se nel campo musicale vanno giustamente sottolineati gli sforzi della « Nuova Compagnia di Canto Popolare » in quello teatrale è necessario citare quelli di un gruppo di attori provenienti dalla qualificante esperienza del cabaret che sono riusciti a far intendere anche ai non addetti ai lavori il sapore autentico del folk partenopeo. Vittorio Marsiglia, Rino Santoro e Claudio Veneziano hanno infatti rischiato grosso mettendo in scena « Issso, Issa e 'o malamente ».



Una sceneggiata napoletana in piena regola, in una città come Roma.

Presentare una sceneggiata fuori di Napoli è infatti estremamente difficile. La compagnia di Vittorio Marsiglia ha, comunque, grazie alla padronanza della scena ed all'abilità dimostrata dai suoi attori, saputo superare felicemente la prova. Ovviamente quella di Marsiglia è una sceneggiata rivisitata criticamente ed il cui vero protagonista è il pubblico. Marsiglia ha giustamente sottolineato,

nel suo lavoro, la partecipazione popolare a questa forma di spettacolo. In « Issso, issa e 'o malamente » uno degli attori, infatti, interpreta la parte del pubblico, riuscendo a creare, grazie a questo espediente, un artificio teatrale dei più raffinati e producenti. Bravi tutti gli attori con una particolare menzione per lo stesso Vittorio Marsiglia, autentico ed istintivo animatore da palcoscenico.

Jap



LA COMMEDIA DELL'ARTE

Il mestiere di critico, a volte, presenta i suoi inconvenienti, che nella fattispecie sono rappresentati dal fatto di dover assistere a dei lavori che fanno dubitare della propria intelligenza e della propria attitudine al ragionamento.

Un caso del genere ci è occorso assistendo a « La commedia dell'arte » in scena al S. Genesio di Roma. La commedia parla della vita degli attori con le sue meschinità i suoi splendori ed i suoi problemi quotidiani. Francamente niente riesce di più noioso degli attori che, come si dice a Roma, si recitano addosso. Lo spettacolo, come se non bastasse, ha anche delle pretese culturali: il che ci sembra decisamente fuori luogo.

Perennemente sospesa tra polpettone sentimentale e contenuti avanguardistici, la commedia non riesce a trovare un suo ritmo ed una sua fluidità. Una buona parte di colpa, a nostra avviso, spetta anche alla regia di Oreste Lionello che ha trasferito in teatro la metodologia propria del cabaret. Gli unici interpreti degni di menzione sono Serena Spaziani e Giulio Platone. Degli altri è meglio non parlare.

Jap

ALL'OSTERIA C'È...

DA QUALCHE TEMPO, a Roma, nonostante le tradizioni della città in materia di cabaret, è diventato estremamente difficile assistere a qualche rappresentazione dignitosa per quanto riguarda questa particolarissima forma di spettacolo.

Da quando i primi « cab » hanno fatto i soldi e sono usciti dalle cantine, i testi sono diventati pigramente convenzionali, il ritmo teatrale si è inflaccidito cadendo nell'ovvio e nel banale, le battute si sono adagiate nel lecito e nel consentito, perdendo in mordente ed interesse. Del resto, coloro che intendono fare del cabaret negli scantinati, non sempre sono all'altezza della situazione, rimanendo spesso a livelli imitativi che denotano una scarsa professionalità.

È dunque d'obbligo menzionare una felice eccezione costituita dal « Suburra club », un « cab » che benché situato in una cantina (come vuole la tradizione) riesce a



mettere in scena degli spettacoli apprezzabili. Almeno questa è la impressione che abbiamo ricevuto assistendo a « All'osteria c'è... » un lavoro scritto da Maria Teresa Gelli ed interpretato da Rossano Campitelli, Penny Brown, Antonio Dimitri, Andrea Smith, Roberto Athayde e Giovanna Mainardi.

Gli attori conducono lo spetta-

colo con una certa eleganza ed una discreta dose di bravura senza nulla concedere al volgare o al facile effetto per strappare l'applauso. Una menzione a parte merita Rossano Campitelli che svolge il suo compito di « mattatore » con brio e misura.

Jap

MAGIA ROSSA

QUANDO i figli degli attori (specialmente se questi ultimi sono famosi) intraprendono la stessa carriera dei genitori, lo scetticismo è d'obbligo. È difficile infatti liberarsi del sospetto che il nome di papà abbia spalancato al rampollo le porte, per altri giovani invece chiuse ed inaccessibili, del mondo dello spettacolo, facilitando molte cose di per se abbastanza difficili, come ben sa chi vive la tribolattissima vita del teatro. Dobbiamo però onestamente riconoscere che una volta tanto la nostra prevenzione era ingiustificata.

Assistendo a « Magia rossa » di Michel De Ghilderode messa in scena al teatro Belli di Roma da

Mattia Sbragia e da alcuni suoi giovani colleghi abbiamo potuto



MATTIA SBRAGIA

constatare che questi ragazzi non hanno affatto bisogno di ricorrere, per farsi strada, alle loro parentele. Oltre a Mattia Sbragia, figlio di Giancarlo, in compagnia vi è anche Laura Fo, nipote di Dario. Sarebbe stato facile per questi ragazzi utilizzare i loro nomi per farsi strada, invece hanno preferito fare tutto da soli, tirando fuori, tra l'altro, i soldi di tasca propria. Ci troviamo insomma di fronte a dei figli d'arte che dimostrano di avere il teatro nel sangue. Buona l'interpretazione, oltre che di Mattia Sbragia e di Laura Fo, di Edoardo Florio e di Antonio Ballerio. Dignitosa la regia dello stesso Ballerio.

Jap

LA PAGINA DEI GAD

Dopo aver presentato i Gruppi d'Arte Drammatica «Gaetano Salvemini» di Pistoia, «Teatro Popolare Salernitano», «O. Calabresi» di Macerata, «Piccolo Teatro» di Arezzo, «Voci nuove» di Milano, «Renato Simoni» di Verona, «Comunità teatrale» di Firenze e «La Barraca» di Vicenza, in questo fascicolo presentiamo «Il Siparietto» di Roma ed il «GAD di Porto San Giorgio». Ringraziamo per la collaborazione che vorranno offrirci gli Amatori inviandoci una «relazione» della loro attività. Per ragioni di chiarezza e completezza, preghiamo i nostri corrispondenti di indicarci nell'ordine: nomi dei dirigenti, registi scenografi ed esatto indirizzo del Gruppo; dati e date sulla fondazione del GAD, suo sviluppo, orientamenti artistici; teatri e attrezzature a disposizione, scene e costumi; numero degli attori e dei tecnici e, soprattutto, i titoli (con relativi nomi degli autori) di tutte le opere (italiane e straniere) rappresentate. Saranno utili anche notizie sulla partecipazione a Festival e Rassegne. Vi preghiamo infine di inviarci anche due o tre belle foto di scena per illustrare la presentazione d'ogni Gruppo la cui attività sarà di volta in volta documentata su IL DRAMMA.

IL SIPARIETTO

PRESIDENTE e Direttore Artistico: Pino Loreti. Il GAD «Il Siparietto» è retto da un Consiglio Direttivo composto dai cinque membri fondatori più due degli iscritti. Complesso artistico composto di 20 attori, 5 registi e 4 tecnici. Sede Sociale: Via Maddaloni, 12 — 00177 ROMA.

Il GAD «Il Siparietto» di Roma è stato fondato nel settembre del 1972 da cinque soci (Angela Carucci, Giuliano Carucci, Pino Loreti, Bruno Notarantonio e Ubaldo Tagliaferri) e conta numerosi iscritti, aderenti e collaboratori. Nonostante la data recente della sua fondazione, il "gruppo" — il cui nucleo centrale è costituito da parenti, i Carucci, due fratelli e una cugina, e da loro amici di vecchia data — svolge una continua e solidale attività teatrale da almeno vent'an-

ni in "complessi" che via via hanno preso diverse denominazioni a seconda dell'ente o del teatro cui il "gruppo" si appoggiava. "Il Siparietto" è praticamente un "ramo" indipendente della gloriosa Società Filodrammatica romana che va sotto il nome di "Artistica Operaia", complesso di rigorosa e tradizionale ispirazione cattolica, che oggi è al suo 104° anno dalla sua fondazione, uno dei più antichi teatri amatoriali d'Italia. Che "Il Siparietto" sia stato generato dalla matrice dell'"Artistica Operaia" è dimostrato non solo dal fatto che il 60 per cento degli iscritti a questo nuovo GAD provengono appunto da quella illustre Società, ma anche dalla situazione secon-

do cui i due complessi hanno mantenuto tra loro ottimi rapporti di colleganza, assistenza e collaborazione. Infatti nel 1971, quando l'"Artistica Operaia", dopo un lungo periodo di inattività dovuto all'inagibilità del suo vecchio teatro, volle celebrare il centenario della sua fondazione con uno spettacolo folto di personaggi, il Direttore Artistico della "Società" chiamò il "Gruppo indipendente" dei Carucci-Loreti-Carli per infittire le fila dei propri attori.

Soprattutto due sono le "etichette" sotto cui la suddetta "tribù" svolse attività teatrale negli anni che precedettero la sua formazione: l'"A.C.E.A." dal 1967 al 1969 (col GAD della quale partecipò per due anni consecutivi al Festival Nazionale dei Gruppi d'Arte Drammatica di Pesaro) e il "Teatro-Bernini" dal 1970 al 1972 che consentì al "Gruppo" di recitare nel grande Teatro Bernini di San Saba sull'Aventino.

Finalmente, come s'è detto, questo "ramo" dell'"Artistica Operaia" trovò indipendenza e autonomia con la fondazione in proprio del "GAD - Il Siparietto", iniziativa che oltretutto offriva più ampie scelte di repertorio e possibilità di "esperimenti" scenici non necessariamente tradizionali. Il repertorio preferito è quello contemporaneo, meglio se di autori italiani, ancor meglio, poi, se è possibile (e non sempre lo è) utilizzare testi italiani "inediti"

Una scena del terzo atto di «Dolci sere di neve» di Narbara Nuñez, del Castillo. Da sinistra, gli attori: Marisa Carucci, Francesco Festa, Pino Loreti, Angela Carli e Laura Sten.



almeno per il pubblico italiano. Su quattro volte che il "gruppo" ha potuto partecipare al Festival Nazionale di Pesaro, per tre volte ha presentato "novità" italiane, ed esattamente:

1967: *Fascino* di Keith Winter unica "ripresa straniera");

1968: *Dolci sere di neve*, novità italiana di Barbare Nuñez del Castillo;

1973: *Figlio di, e di, e di...*, novità italiana di Francesco Monotti;

1974: *Giocattoli per ragazzi malati* novità italiana di Adriano Lo Savio.

In quanto alle altre più di 30 commedie allestite e recitate, ri-corderemo soltanto le ultime: *La strana coppia* di Simon, *Amici per la pelle* di Barillet e Grady, *La cicogna si diverte* di Rousseau, *Operazione zia Cleofe* di Bertelli, *A casa per le sette* di Sheriff, ecc.

"Il Siparietto" agisce al "Teatro dei Dioscuri" della FITA (Federazione Italiana Teatro d'Amatori) in via Piacenza, in Roma. Ogni recita viene replicata dalle 5 alle 10 volte. Il GAD ha a disposizione quattro scene complete costruite in pannelli, un panorama-cielo e vari fondali che di volta in volta vengono ristrutturati e ridipinti. Inoltre ha una serie di costumi, classici e moderni, utilizzati in precedenti recite e realizzati in proprio. Infine possiede una completa attrezzatura elettro-acustica, fornita di microfoni, registratori, amplificatori, altoparlanti ecc.

Attualmente "Il Siparietto" sta preparando uno spettacolo al Festival di Roma (novembre-dicembre 1975) ispirato alle celebrazioni dell'Anno Santo.

G.A.D. SOCIETÀ OPERAIA PORTO SAN GIORGIO

Presidente: Giancarlo Silveti

Consiglieri: S. Riganò, A. Fileni.

A. Gramegna, R. Di Blasio, G. Dimarti

Scenografi: F. Bastarelli, S. Botticelli, V. Mattioli

Regista: Giarmando Dimarti

Indirizzo: Via Gentili, 14 63017

Porto San Giorgio (A.P.)

LA PRIMA formazione del Grup-

po risale al 1965 per iniziativa di alcuni appassionati i quali hanno cercato di sensibilizzare un ambiente provinciale e formare così un pubblico teatrale, sino ad allora scarso per la quasi totale mancanza di sollecitazioni in tal senso. Il loro impegno, pur tra notevoli difficoltà, li ha portati a realizzare opere che via via hanno assunto un preciso indirizzo problematico. Infatti da Mosca (*Collaborò*), A. Husson (*La cucina degli angeli*), Calvino (*Così ce ne andremo*), il discorso si allarga a Cecov (*Domanda di matrimonio*), *Tragico per forza*, *L'orso*, *Canto del cigno*) sino a toccare Pirandello (*Il gioco delle parti*) e Mrozek (*In alto mare*, *Karrol*).

Nel 1972 il Gruppo, allargato a nuovi adepti, diviene GAD e si rinnova attraverso una struttura ed una organizzazione più efficienti, codificate da un proprio statuto. Scopi principali: svolgere una più intensa politica teatrale, chiamando alla partecipazione attiva autorità ed enti; promuovere iniziative collaterali di carattere culturale; riproporre con determinazione la riapertura del teatro esistente, lasciato nel più completo abbandono da diversi anni; responsabilizzare i giovani attraverso una esperienza artistica che si qualifichi come esperienza di vita; operare in senso circondariale, collaborando con i Gruppi teatrali esistenti nelle cittadine limitrofe, e soprattutto con i due GAD di Fermo.

La crescita operativa ha consentito un discreto accumulo di materiale tecnico consistente in praticabili, sufficienti a comporre un palco di m. 8 x 6, gradinate, archi, spezzati di diverse misure, fondali, ed una soddisfacente attrezzatura elettrica. Può disporre, all'occorrenza, di 8 riflettori da 500 watt, 4 da 1000 e di un potente cannone, di proprietà del Comune.

Il cast del Gruppo si compone di 30 attori (19 uomini e 11 donne) di diversa età — tra cui dei giovanissimi — rappresentanti le più svariate occupazioni e professioni, ed è coadiuvato da una

équipe composta da due elettricisti: P. Coluccia e A. Ripa, un macchinista: R. Veschi, un tecnico del suono: E. Cestarelli, e dai truccatori Mario e Rosalba.

Sino ad oggi il suo recapito è stato quello della Società Operaia, alla quale è affiliata, e nella cui sala maggiore effettua le prove. Ora è alla ricerca di un complesso che possa dar spazio sufficiente alle sue molteplici esigenze, e che serva soprattutto da sede effettiva, in cui i componenti possano avere un continuo scambio di idee, e quindi comunicare anche al di fuori di scadenze programmate o di impegni di spettacolo.

Questa l'attività del Gruppo nella sua nuova veste:

1972 *L'avventura di un povero cristiano* di Ignazio Silone *Canti di libertà* (recital) di Giancarlo Silveti

1973 *Tentativo di descrizione d'un banchetto a...*

(azione scenica in un prologo su testi di J. Prévert) di Giarmando Dimarti

Alba africana (recital) di Giancarlo Silveti

1974 *Centocinquanta la gallina canta* di Achille Campanile *Viva l'Italia* di Dacia Maraini — con questo lavoro il Gruppo ha partecipato alla Rassegna Nazionale d'Arte Drammatica "A. Perugini" di Macerata, ottenendo un brillante quarto posto e lusinghieri attestati da parte dell'autrice, presente allo spettacolo.

1975 *Lu coppu grassu* da *La giara* di Luigi Pirandello (riduzione in dialetto del circondario curata da Giancarlo Silveti).

In preparazione *La famiglia Tot* di Istvan Orkeny.

Inoltre ha realizzato alcune serate presso la Società Operaia; ha presentato un libro di poesie dello scrittore concittadino Lugano Bazzani edite da Renato Maiolo; ha organizzato il Teatro Estate 1974 e 1975, chiamando a parteciparvi alcuni Gruppi testimoniati una attività circondariale.



L'importanza di piacere: a tutti. L'importanza di essere considerato un amico in casa di amici: sempre. Un amico che non tradisce: l'amico. L'importanza di avere un nome che significa qualità, genuinità, prestigio:

l'importanza di chiamarsi

MOLINARI



Questa fotografia è costata 7 miliardi.

Quando si parla di finanziamenti alle FS, è facile dire: perché tanti soldi, e dove vanno a finire? Ecco dove e perché.

In questa fotografia si vede 1 Km di ferrovia: a 1,8 miliardi a Km fa 1,8 miliardi. Poi ci sono due locomotori (1 miliardo l'uno) e 20 carrozze (160 milioni l'una): in totale altri 5,2 miliardi.

Il materiale ferroviario è molto costoso. Le FS, per offrire un servizio più veloce, comodo e puntuale, hanno bisogno di molto materiale, devono realizzare nuove infrastrutture, quadruplicamenti di linee, tutta una serie di opere di grande impegno. Quindi, hanno bisogno di molto denaro.

Ora è in via di attuazione un Programma di interventi straordinari con un finanziamento di 2.000 miliardi. Sono molti soldi, d'accordo: ma anche i compiti che le FS devono affrontare sono molti e costosi. Quando questo Programma sarà ultimato, ne avvertiremo gli effetti. E allora, non sarà facile dire: perché tanti soldi, e dove vanno a finire?

FS
Fiducia e Sicurezza