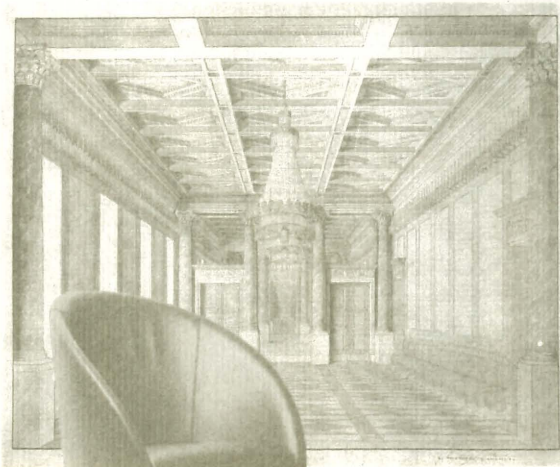




Frau Arredamenti Frau Contract Car Frau Aviation
62029 Tolentino Italy
Telefono 0733.9091 Fax 0733.971600



Modello: Intervista
Design: Lella e Massimo Vignelli

TEATRO STABILE TORINO

E.R.T./EMILIA ROMAGNA TEATRO

Premio di produzione Riccione 1991
per la messa in scena di drammaturgia contemporanea

L'AQUILA BAMBINA

di
ANTONIO SYXTY

Felix MASSIMO POPOLIZIO

Rosa VALERIA MILILLO

Helix ALMERICA SCHIAVO

Regia di LUCA RONCONI

Scene di CARMELO GIAMMELLO

Costumi di CARLO DIAPPI

Regista collaboratore ANGELO CORTI

Luci di GIANCARLO SALVATORI

Il principale motivo di soddisfazione per il Teatro Stabile di Torino in questa operazione di segno particolare è certamente quello di aver offerto ad un drammaturgo contemporaneo l'occasione e la possibilità di lavorare con Luca Ronconi, che di questo Teatro è il direttore. Gli incontri di Ronconi con la drammaturgia contemporanea, si sa, sono sempre stati rarissimi: Sanguineti, Wilcock e chi altro? È adesso la volta di Syxty, giovane e più che promettente autore e uomo di teatro, considerando anche la sua attività come regista.

È bene che un Teatro Stabile entri in quest'ordine di idee; da troppi anni e da troppe parti si alzano i lamenti sull'assenza (sulla scarsità di presenze, che è praticamente lo stesso, se non peggio) di scrittori italiani per le scene italiane; e da troppi si lamenta l'ossessiva riproposta di classici come rimedio o come sola possibilità per un sicuro successo. In Italia i grandi talenti si misurano di rado con le novità. È per noi motivo di autentico orgoglio proporre una novità italiana curata da Luca Ronconi.

Si sa quali difficoltà esistano oggi per quanto riguarda la produzione teatrale: il «Premio di produzione» assegnato all'*AQUILA BAMBINA* ha largamente facilitato un'operazione che speriamo si rivelerà positiva e propizia al futuro del giovane teatro italiano.

Giorgio Mondino
Presidente del Teatro Stabile di Torino

Molte, sinceramente molte, sono le cose che andrebbero dette sullo spettacolo che Luca Ronconi ha tratto dal testo di Antonio Syxty, e non sembri questo un incipit retorico.

Non ci riferiamo tanto alle cose che andrebbero dette sul testo (che, a mio avviso, unisce due caratteristiche non facili da unire, e cioè eclatanza e sincerità, e che – mi rifaccio ad una sottile distinzione operata da Ronconi in un'intervista di due anni fa – ha il pregio, in mezzo a tanti testi *attuali*, di essere, anziché *attuale*, *contemporaneo*), altri e soprattutto lo spettacolo parleranno del testo. Mi riferisco invece all'*operazione produttiva* che ha portato alla messa in scena. Per esigenze di spazio e per non annoiare i lettori con dettagli troppo tecnici, mi limiterò a dire alcune di quelle molte cose.

Il testo venne segnalato lo scorso anno dalla giuria, presieduta da Odoardo Bertani, del Premio Riccione ATER, alla cui direzione artistica era preposto Franco Quadri. Come tradizione, il *premio di produzione* viene assegnato al *progetto produttivo* che appare più credibile tra quelli che, rispetto ai testi segnalati, vengono presentati.

Il comitato preposto alla scelta e formato dallo stesso Bertani e dallo stesso Quadri oltreché dal Presidente dell'Ente Teatrale Italiano (Renzo Giaccheri) e dal direttore artistico del settore prosa dell'ATER (e cioè l'estensore di questa nota) si trovò unanimemente d'accordo nel conferire il *premio di produzione* al progetto di allestimento de *L'AQUILA BAMBINA* presentato dal Teatro Sta-

bile di Torino, per il quale lo spettacolo sarebbe stato curato dal suo direttore, Luca Ronconi.

In seguito Emilia Romagna Teatro, diventato nel frattempo ente autonomo, ritenne opportuno entrare nella produzione, in considerazione di un obiettivo interesse verso il testo e il progetto di allestimento come anche dell'opportunità di stringere legami più solidi con un Ente quale il Premio Riccione, che opera nell'ambito dello stesso territorio regionale.

Si tratta, come si vede, di un iter piuttosto complesso (e che abbiamo per altro qui semplificato). Eppure il testo prevede solo tre personaggi: occorre mettere in campo una macchina così complessa, un concorso di fattori così articolato, per produrre un testo a tre personaggi? La risposta è, ovviamente, sì, e non soltanto per la tautologica ragione che ciò è avvenuto.

Abbiamo voluto cioè che questa produzione venisse allestita con tutti i crismi e con tutto il tempo che si ritenevano necessari (e come noto, il tempo è denaro), con il rispetto che merita qualunque testo si vada a rappresentare, sia esso un *classico* o una *novità*. E che anzi proprio alle *novità* che non si possono difendere con lo scudo della tradizione, del successo dovuto ad edizioni precedenti, della notorietà, occorre appunto rispetto, attenzione, dedizione forse superiori.

Occorre aggiungere che si è reso necessario un simile concerto di *forze teatrali* per produrre uno spettacolo di soli tre personaggi anche per un motivo che solitamente chi produce uno spettacolo preferisce nascondere, e cioè lo scarso interesse dei più nei confronti di queste *operazioni*.

Non è di tutti i giorni che un *maestro* qual'è Ronconi decida di allestire una *novità* e che ad essa dedichi molte settimane del suo lavoro. Eppure neanche questo è sufficiente per destare l'attenzione dei più, di quei tanti cioè che amano commentare lo *scarso coraggio* delle proposte, l'assenza di *novità*, la ripetitività delle scelte etc.

Anche questo è un segnale della scarsa curiosità, del poco amore verso il proprio lavoro che va sempre più infiltrandosi nel teatro italiano.

Fa piacere chiudere queste note ringraziando il Comune di Milano, che ha voluto ospitare il debutto di questo spettacolo.

Giuseppe Di Leva
Direttore di Emilia Romagna Teatro

Dal *Riccione* un impegno costante per e con il teatro.

La valorizzazione del nostro Premio tramite la messa in scena de *L'AQUILA BAMBINA*, ad un così alto livello non può che fare piacere a chi, ormai da quarant'anni e tra mille difficoltà, sostiene la promozione della drammaturgia contemporanea.

Il Premio Riccione intende continuare a sostenere i giovani del teatro italiano in modo conforme a quello che è divenuto il nostro motto, *per un teatro d'autore*.

Giovanni Bezzi
Presidente del Premio Riccione ATER per il Teatro

L'AQUILA BAMBINA

di Antonio Syxty

In un limbo opaco, affascinante, che all'inizio ha i contorni delle camere di un albergo ma gradualmente diviene un semplice spazio della memoria e dell'azione, Felix (quarant'anni, scrittore borghese) incontra la figlia diciottenne Rosa e l'amica *intima* di questa, Helix, sua coetanea. La vitalità irrefrenabile e giocosamente infantile delle due ragazze, e l'enigma della loro carnalità che traspare dalle allusioni, dalle rivelazioni, dai corpi e dagli umori di questi corpi – fra cui prevale il sangue, come un leitmotiv martellante – trascinano Felix in un rituale di autoannientamento forse da tempo cercato e atteso. Con minacciosa lentezza, la trama si dipana: sottoposto a umiliazioni fintamente scherzose, irretito in una ragnatela di incontri, gesti, parole insondabili, tormentato dal desiderio incestuoso per la figlia che gli si offre e gli si nega, e da quello speculare per l'amica, malamente confortato dagli oggetti in cui cerca forse l'ottusa, oggettiva *realtà* che i rapporti con le persone gli negano (un registratore, una pistola), Felix si immerge in un'avventura senza uscita, asfittica e labirintica come le stanze e i corridoi del fantomatico albergo, densa di richiami a un passato segnato dalla morte della moglie, Teresa, e dal ricordo di un primo, indimenticato amore di vent'anni addietro, Giuliana. Contemporaneamente, anche i rapporti fra le due ragazze evolvono: la gelosia fa capolino, il desiderio e il senso di possesso per quest'uomo che è al tempo stesso una preda da stordire e umiliare e, dall'altra parte, un feticcio onnipresente, un'ombra gigantesca che sembra stendersi sul passato di entrambe. Averlo incontrato significa non poter più tornare indietro, anche per Helix. L'uomo che le ha fatto da padre, Jean, la cui voce si sentirà al telefono poco prima dell'epilogo, sembra sapere molto di lui, e l'attrazione che per Felix prova la sua quasi omonima Helix si trasforma lentamente, da pura malizia seduttiva mista a gelosia com'era all'inizio, in un richiamo profondo, urgente. Alla fine, preannunciata sapientemente da indizi, spiragli, gesti e parole che solo ora si compongono in un quadro coerente e necessario, avviene la rivelazione. Nel buio la pistola spara, inevitabilmente, e qualcuno resta ucciso: forse un incidente, forse un omicidio o un suicidio, in ogni caso la rottura irrinunciabile di uno schema troppo disumanamente perfetto per essere sostenuto da attori umani. Nell'ultima scena – che riproduce fedelmente la liturgia masochista della prima, ma con volti e forse storie ormai *diversi* – la promessa che il gioco del desiderio e del riconoscimento potrà continuare, all'infinito.

Raul Montanari, 9-7-92



IL TEATRO COME PRESENTIMENTO

Scrivere per il teatro oggi non è certo cosa facile. Ci sono seri motivi alla base di tale difficoltà, ma non mi sembra che appartenga a me il compito di analizzarli o comunque non in questa sede. Certo è che tali motivi dovrebbero costituire un serio impegno di riflessione per quanti se ne occupano, se si considera di vedere il teatro in prospettiva, negli anni futuri, e nelle circostanze che riguardano il nostro paese, la nostra lingua, eccetera eccetera.

Scrivere per il teatro, perché il teatro non accetta una scrittura convenzionale. Scrivere per il teatro, perché la scena nuda è già un contenitore *parlante*. Scrivere per il teatro per raccontare una storia di cui già si sa in partenza che non è *raccontabile*. Scrivere per il teatro, perché è l'unica fonte di energia pura e non contaminata dalla massmediologia imperante e dagli indici d'ascolto. In sostanza scrivere per il teatro perché si è *là e in quel momento*. Al di fuori e oltre quel momento non è teatro: è congettura, è ipotesi concettuale, è assenza mistica e mistificante.

Quando nel 1984 presentavo a Milano un mio testo intitolato *TARTARUGHE DAL BECCO D'ASCIA* messo in scena in una cella frigorifera, e solo grazie alla presenza di una struttura come il Teatro *OUT OFF* di Milano, scrivevo in un foglietto che veniva distribuito al pubblico: «sarà come vivere in una scia, una corrente di sensazioni e volontà, desideri forti e pause lancinanti». Con queste parole intendevo dire che più che raccontare una trama, una storia, mi proponevo di aprire un rubinetto e di far fuoriuscire qualcosa di molto simile all'acqua. La *scia*, la corrente, si sarebbero create a valle di quell'apertura, e da quella corrente ci si sarebbe dovuti far trascinare senza problemi di sorta.

Negli anni successivi ho continuato in questa direzione, certamente in modo più istintivo, cercando di rimanere il più possibile attaccato alle vene e al sangue, ai nervi e alle pulsazioni del cervello e del cuore del "corpo drammatico".

Sono così passato attraverso la scrittura di un altro testo come *LONTANI DAL PARADISO*, rappresentato nel 1987 a Milano, ambientato dentro tre automobili vere, in scena. La *scia*, di cui parlavo prima, continuava ad allargarsi, trascinando con sé gli attori, che tentavano di mettersi in bocca le mie parole e di percorrere fisicamente il disegno delle mie visioni, in bilico fra realismo astratto e visione onirica: un'attrice, Raffaella Boscolo, interpretava due donne passando da un'auto all'altra, bruciando i propri indumenti intimi, subendo e agendo la violenza della situazione.

Subito dopo sono venuti altri testi, con una configurazione simile, dove i personaggi diventavano i simulacri di se stessi, totalmente autoreferenziali nelle loro funzioni, decisamente assenti di psicologia, e completamente proiettati in una realtà virtuale e rituale, con le caratteristiche di una cerimonia cruenta, dove l'attore diventa il "corpo bruciante" delle parole, continuamente in bilico fra la realtà delle parole e la finzione dichiarata, ma vissuta con il cuore e con il sangue, con i nervi e con l'emozionalità della situazione e del personaggio.

La coscienza dell'impossibilità e del racconto, poiché per l'uomo contemporaneo, non esiste più il *raccontabile*, e la certezza dell'assoluta oggettivazione degli stati della coscienza, hanno sempre costituito il filo rosso di tutte le pièces che ho scritto in questi anni. L'impossibilità di raccontare, *raccontando*, è la violenza e il paradosso del nostro secolo, è l'uomo di fronte a se stesso, ma senza la coscienza di sé: è la maschera vuota, colmabile solo nel sacrificio rituale del racconto. Il *raffredamento* dello stato emotivo, l'inganno della catarsi, il gioco della trama, la presenza della Storia, contribuiscono a un "uomo nuovo", un attore, il cui corpo è l'unica testimonianza di un evento unico e irripetibile come quello del teatro.

L'*AQUILA BAMBINA* è per me un punto di arrivo e di passaggio per una scrittura che si prefigge lo scopo di affrontare temi e argomenti forti, con un carattere mitico.

Naturalmente il mio problema è quello del linguaggio da usare, in un paese dove la lingua – quella che si usa per scrivere teatro – è fortemente sovraccarica di motivi del passato, e quindi poco contemporanea. Nel senso che il teatro che si scrive oggi in Italia – e mi riferisco principalmente alla mia generazione – è un teatro che affronta la scrittura per la scena in modo decisamente "minimalista", o esageratamente melodrammatico, quando non è solo comico surreale. Con il termine minimalismo vorrei intendere uno schema di scrittura che, pur affrontando temi di indubbia contemporaneità, non si pone il problema, che per me è fondamentale, del teatro inteso come rito, quindi mitico; cioè che affronta il personaggio moderno, ma che lo fa in senso "classico", valido a qualsiasi latitudine e quindi universale.

Personalmente, per fare questo, cerco di contaminare il linguaggio con quelli che sono – per me – due motivi di ispirazione molto forte: il fumetto e il cinema (questo per quanto riguarda il procedimento di scrittura – l'hardware). A questi si aggiunge ovviamente una forte influenza della letteratura cosiddetta "postmoderna" e, al suo opposto, quella di genere "basso" o volgare (horror, thriller, rosa - il software).

Facendo un parallelo "alto" con il cinema potrei indicare questo procedimento come un percorso alla Kubrick: partendo da un romanzo come *Shining* di Stephen King o *Nato per uccidere* di Gustav Hashford, per arrivare a film capolavori come *Shining* e *Full metal jacket*.

In sintesi ciò che dovrebbe essere in grado di fare oggi un autore di teatro contemporaneo è parlare con un linguaggio moderno in termini classici.

Secondo quanto io credo e cerco nel mio piccolo di realizzare, la modernità di tale linguaggio consiste nelle contaminazioni, nelle interferenze di segnali opposti e contraddittori, nelle afasie ritmiche ed emozionali delle visioni mentali, in rapporto al dato sempre più oggettivo dell'informazione nella comunicazione di massa.

William Burroughs diceva che il linguaggio è un virus, allo stesso modo sono portato a pensare e a credere che la scrittura per il teatro deve convivere con la moderna infezione virulenta del linguaggio che la struttura e la satura.

Per fare questo occorre una frequentazione trasversale dei generi, ed una elaborazione strutturale approfondita, unita ad un forte senso del teatro, inteso come luogo del "qui e ora" del rito, della cerimonia.

Sempre più sono portato a credere nel teatro come forma liturgica – quindi visionaria – del rito. L'aspetto rituale, quando è determinante, tende ad azzerare ogni rapporto con il passato e con il futuro, soprattutto quando è "rito cruento". Quando è così, è solo "al presente". E il tempo presente del rito teatrale è – per me – l'unica vera forza che distingue il teatro da ogni altra forma di spettacolo. Così la parola deve tenere conto, e non può non farlo, di tale crudeltà, essendo violentemente ancorata al presente "hic et nunc" della scena.

Lo spettatore diventa un partecipante, o officiante, solo nel momento in cui si realizza il rito della parola. E naturalmente la parola – e non può altro che essere – slegata da ogni forma di psicologismo e psicologia, così come lo erano le grandi tragedie del teatro antico.

Scrivere oggi per il teatro rimanendo lucidamente coscienti dei motivi fin qui accennati, è cosa molto difficile, perché occorre mettere a nudo la parola, azzerandola dei rimandi evocativi per renderla concreta e volutamente autoreferenziale; confrontandola direttamente e violentemente con la visione, facendola così diventare il vero feticcio del teatro.

In un'epoca di feticci, la parola deve diventare il feticcio supremo del nostro unico momento rituale ancora esistente: il teatro.

Solo in questo modo può realizzarsi, in un'accezione completamente diversa, quella che per gli antichi greci era la catarsi della tragedia.

La catarsi per noi moderni, chiamati ad officiare all'evento teatrale, è legata unicamente alla potenza virtuale di una parola-feticcio, in grado di contenere in sé tutte la violenza emozionale e visionaria e tutta la disperata euforia della nostra epoca.

Lavorare fianco a fianco con Luca Ronconi, seguire, da un differente punto di vista il mio lavoro e per una seconda volta, è stata un'esperienza esemplare.

L'avventura è cominciata con le letture a tavolino, quando, cioè, il dramma viene sezionato e rimontato in una prospettiva magari tutto diversa da quella dell'autore, visto che la lettura a tavolino è la soglia oltre la quale c'è la rappresentazione, ed è lì che maturano le vere idee sull'opera, quelle che devono dare origine ad uno spettacolo.

Ho sempre pensato che in Ronconi ci fosse il drammaturgo insieme con il regista, un drammaturgo nel senso della conoscenza della parola sulla scena, della parola scritta per essere "detta" – e nel caso specifico del lavoro fatto a tavolino sulla mia pièce ne ho avuto una fondamentale conferma.

È durante il lavoro a tavolino che ho potuto, per la prima volta – come autore – compiere un serio e approfondito lavoro su un testo mio accanto ad un grande regista, il quale ha costantemente dimostrato il più serio rispetto per le parole che avevo scritto ed ogni rara modifica richiesta avveniva nella collaborazione più totale, nel rispetto sia di quella che poteva essere la visione del regista sia di quanto era già stato scritto.

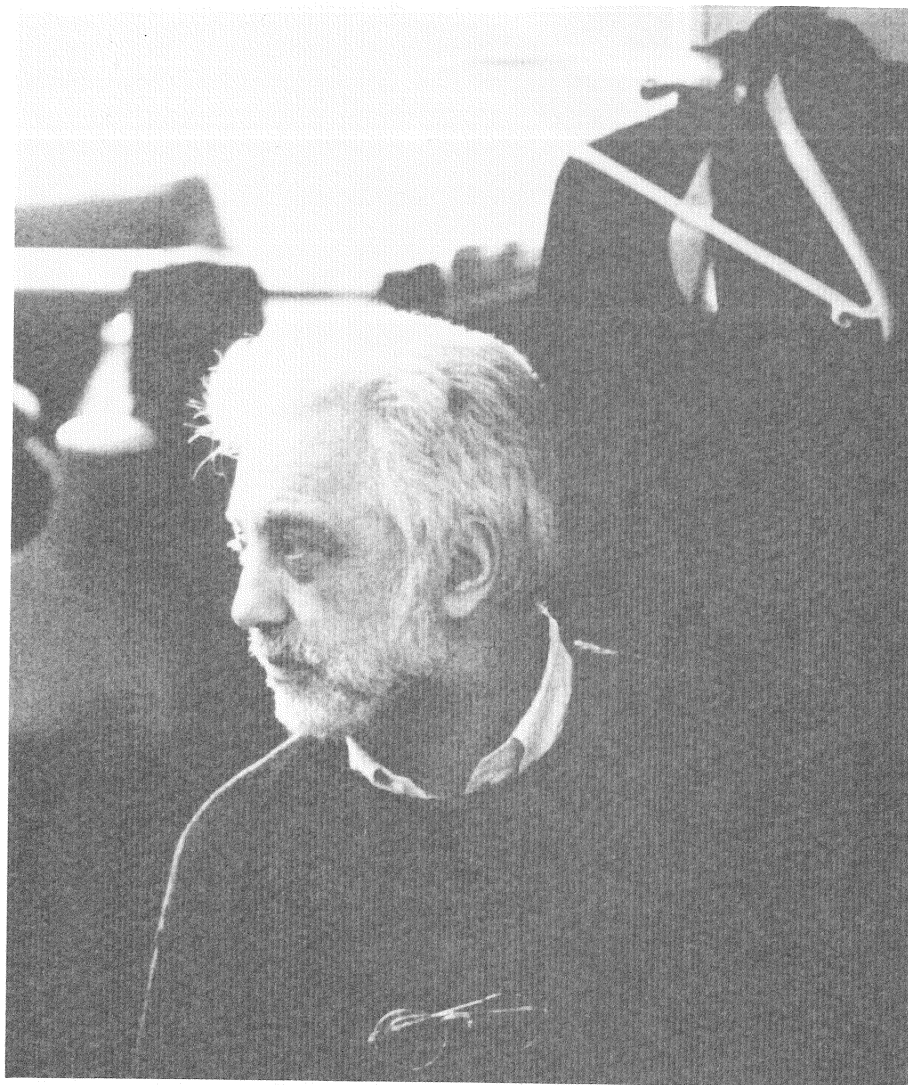
In tutta sincerità non ho mai avvertito in Ronconi un solo momento di diffidenza o di incertezza nei confronti del mio lavoro: e questo ha costituito per me la parte più costruttiva della mia esperienza con lui, considerando che ogni battuta, ogni parola e perfino le didascalie sono state sottoposte ad uno stesso lavoro di analisi e di esplorazione: cosa che credo più che rara quando si viene a contatto con un capitolo della giovane drammaturgia italiana.

Alle prove "in piedi" la stessa cura: sempre, dal parte del regista, l'eguale attenzione alle ragioni del dramma e, quando si rendeva necessaria una modifica (un testo, nel passare dalla scrittura all'esecuzione in scena, necessità sempre di modifiche) lo stesso spirito di collaborazione.

Il lavoro con Luca Ronconi è stato certo facilitato, almeno in parte, dalla mia esperienza di regista, ormai decennale. Ho messo in scena testi di Pasolini, Testori, Seneca, Pinter e miei: so che cosa significa trasportare le parole dalla pagina alla scena: questa volta accadeva, attraverso l'opera di un grande regista, con la mia scrittura, che credo decisamente particolare, se confrontata con quella di altri autori italiani miei coetanei.

Reputo questa esperienza importantissima e spero di poterla ripetere, anche se le occasioni di questo tipo non sono certo frequenti. È anche vero, però, che quando ho scritto qualcosa o l'ho messo in scena, non ho mai pensato che il vero risultato dovesse essere il successo: la vera gratificazione deve venire dal lavoro, da quello che si decide di fare con la passione che richiede quella cosa che io non so ancora bene che cosa sia, cioè il Teatro.

Antonio Syxy



Luca Ronconi



Massimo Popolizio

MASSIMO POPOLIZIO

Diplomato nel 1984 all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico.

1983/84 *SANTA GIOVANNA*, di George B. Shaw, regia di Luca Ronconi.

1984 *LE DUE COMMEDIE IN COMMEDIA*, di G.B. Andreini, regia di Luca Ronconi.

1985 *LA COMMEDIA DELLA SEDUZIONE*, di Arthur Schnitzler, regia di Luca Ronconi.

1985 *SIR ALEWYN*, di Ghelderode, regia di M. Manna.

1985 *VENEZIA SALVATA*, di T. Otway, regia televisiva di Gianfranco De Bosio.

1985 *BENT*, di A. Sherman, regia di Marco Mattolini.

1985/86 *LE FALSE CONFIDENZE*, di P. de Marivaux, regia di Walter Pagliaro.

1986 *BELLINI*, di Isgro, regia di Sandro Sequi.

1986 *DIDONE*, di Marlowe, regia di Cherif.

1986 *TASSO*, di Goethe, regia di Cesare Lievi.

1987 *IL GABBIANO*, di A. Cechov, regia di Massimo Castri.

1987 *FAIRY QUEEN*, di Purcell, regia di Luca Ronconi.

1987 *MON FAUST*, di Valéry, regia di Walter Pagliaro.

1988 *CLAVIGO*, di Goethe, regia di Cesare Lievi.

1988 *AIACE*, di Sofocle, regia di Antonio Calenda.

1988 *AIACE*, di G. Ritsos, regia di Giupponi.

1988 *LA FAMIGLIA SCHROFFENSTEIN*, di H. von Kleist, regia di Massimo Castri.

1989 *PRAGA MAGICA*, Festival di Spoleto, regia di Walter Pagliaro.

1989 *LA CADUCITÀ DEI FIORI*, film, regia di C. Cincinnati e P. Exacoustos.

1990 *STRANO INTERLUDIO*, di Eugene O'Neill, regia di Luca Ronconi.

1990 *L'UOMO DIFFICILE*, di Hugo von Hofmannsthal, regia di Luca Ronconi.

1990 *LA SPOSA DI MESSINA*, di Schiller, regia di Elio De Capitani.

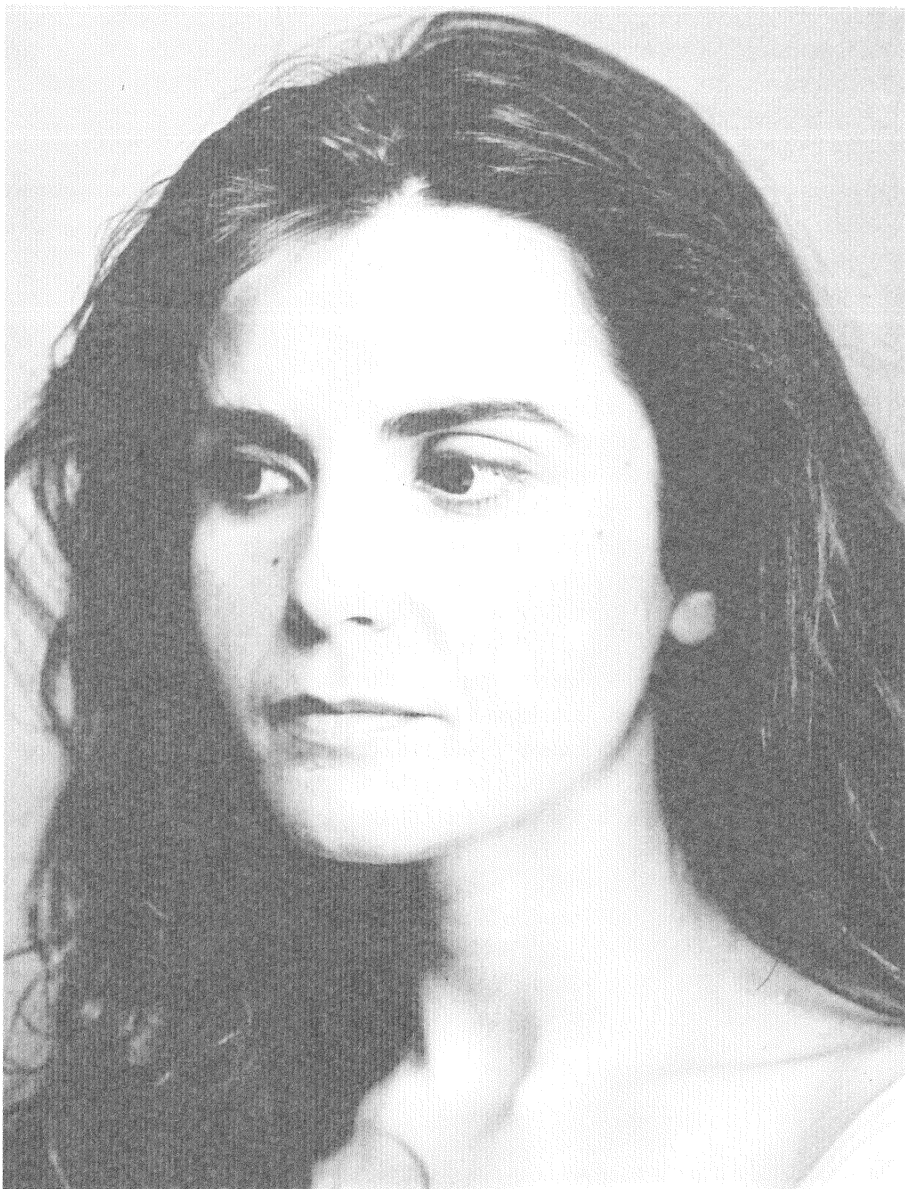
1990 *GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ*, di Karl Kraus, regia di Luca Ronconi.

1991 *DITTICO CONIUGALE*, Festival di Spoleto, di Jules Renard, regia di M. Sciacaluga.

1991 Film per la RAI *DUE REQUIEM PER VOCE E PIANOFORTE*, regia di T. Schermann.

1991 Ripresa di *STRANO INTERLUDIO*, di E. O'Neill, regia di Luca Ronconi.

1992 *MISURA PER MISURA*, di William Shakespeare, regia di Luca Ronconi.



Almerica Schiavo

ALMERICA SCHIAVO

Si è diplomata all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica nel 1985.

Teatro:

1984 *IL SOGNO*, di A. Strindberg, regia di Rita Tamburi.

1984 *ANTIGONE*, di Sofocle, regia di Rita Tamburi.

1985 *INCANTESIMI E MAGIE*, regia di Aldo Trionfo.

1985 *L'AFFARE DANTON*, regia di Andrzej Wajda.

1985 *LE VERGINI DI NORIMBERGA*, regia di Aldo Trionfo.

1986 *PER FILO E PER SEGNO*, di Luca Archibugi.

1988 *SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE*, di W. Shakespeare, regia di Glauco Mauri.

1989 *MAL D'ARIA*, di Luca Archibugi.

1989 *TITO ANDRONICO*, di W. Shakespeare, regia di Peter Stein.

1992 *MISURA PER MISURA*, di W. Shakespeare, regia di Luca Ronconi.

Cinema:

LA MONACA DI MONZA, regia di Luciano Odorisio.

L'USCITA, regia di Marco Leto, (protagonista).

Premio miglior attrice protagonista alla XXVIII RASSEGNA DEL CINEMA NEORALISTA D'AVANGUARDIA.

Televisione:

UNA VITTORIA, regia di Luigi Perelli.

LA STELLA DEL PARCO, regia di Aldo Lado.

IL VESTITO PIÙ BELLO, regia di Francesca Archibugi.



Valeria Milillo

VALERIA MILILLO

Nata a Milano nel 1966.

teatro:

1988/89 *LE RELAZIONI PERICOLOSE* di Hampton, regia di Antonio Calenda.

1989/90 *COME PRIMA MEGLIO DI PRIMA* di Luigi Pirandello, regia di Luigi Squarzina.

1991/92 *LA SCUOLA DELLE MOGLI* di Molière, regia di Mario Scaccia.

cinema:

1990 *AMERICANO ROSSO*, regia di D'Alatri.

Televisione:

1991 *NON SIAMO SOLI*, regia di Paolo Poeti.