

**Siad società italiana autori drammatici
BeaT Enrico Bernard entertainmentart**

RIDOTTO

**il Magazine del Teatro Italiano Contemporaneo
Direttore Maricla Boggio
Direttore editoriale Enrico Bernard**



**Numero speciale dedicato a
Pier Paolo Pasolini e Ghigo de Chiara
Nuova Serie - N° 1 gennaio-aprile 2025**



R I D O T T O

Il Magazine del Teatro Italiano Contemporaneo

Direttore Maricla Boggio
Direttore Editoriale Enrico Bernard

Una coedizione:

SIAD
Società Italiana Autori Drammatici
BEAT
Enrico Bernard entertainmentart

Comitato di Redazione:

Enrico Bernard, Fortunato Calvino, Ombretta De Biase,
Pier Paolo Pacini, Stefania Porrino

Numero 1 / Nuova serie / Gennaio - Aprile 2025

Beat entertainmentart
Speicherstrasse 61
9043 Trogen Svizzera
entertainmentart@gmx.net
ISBN
paperback 9783038412342
ebook 9783038412359



IN QUESTO NUMERO

Carlo Bernari, Come ricordo Pasolini

Enrico Bernard, Le ragioni del suore in Pasolini e Fellini

Silvana Cirillo, La Medea di Pasolini-Callas

Giorgio Taffon, Più cuore che testa per *Porcile* di Pasolini

Massimiliano Perrotta, Il Manifesto di Pasolini

Eugenia Fabrizi, Roberto Ciulli e il Theater an der Ruhr

Testo di Maricla Boggio, Orfe' il poeta (dedicato a Pasolini)

Nel trentennale della scomparsa di Ghigo de Chiara

Trentanni di "CRAVATTARI" di Fortunato Calvino

Enzo Moscato tra invenzione e tradizione, a cura di Antonia Lezza

Luciano Arcella, Teatro e Filosofia

Il Teatro del Disamore di Gianluca Riggi

Romana Capek-Habekovic, Hystroy - il romanzo teatrale di Enrico Bernard

In copertina lo spettacolo dedicato a Pasolini diretto da Roberto Ciulli al Theater an der Ruhr (Germania), foto di F. Goetzen per gentile concessione del Theater an der Ruhr

BERNARI: come ricordo Pasolini

Nel contrasto cercava la voce amica

di Carlo Bernari

(articolo apparso in *Tuttilibri* il 5 novembre 1975)



Mercoledì - 5 novembre 1975

BERNARI: come ricordo Pasolini

Nel contrasto cercava la voce amica

di CARLO BERNARI

Pasolini soffriva quando non vedeva raccolte le sue sfide polemiche, quando avvertiva in giro il tentativo di soffocare lo scandalo che sollevava con le sue accuse; non soffriva anche a sentirsi contestare le ragioni che alimentavano i suoi sdegni. Era un contraddittore scomodo, spinoso nella sua mitezza; ma di quale levatura! Quante idee di Pasolini io stesso non dividevo. Ma, pure, quante idee! E profuse sempre con uno spreco che aveva del prodigioso.

Avvezzati ad una secolare geometria degli scambi intellettuali, improntati ad una cortese Arcadia, egli si sorprende con sempre nuovi teoremi; la cui riprova era affidata a un'intuizione di esatta soluzione, più che ad una serie di dati esatti. Non avevi finito di rifare i calcoli di un suo enunciato, che te ne rovesciava addosso un altro, ancora più sbalorditivo; e rispondendogli e contestandolo, pur tra ammirazione e sorpresa, si aveva un po' tutti - diciamo franco - l'aria di rimproverarlo: Ancora? Ti decidi a smetterla per un po' di tempo?

Ed ecco che ha smesso. Ma nel momento stesso che la sua voce è stata suggellata per sempre, ne avvertiamo il più inquietante silenzio; che si fa leggenda nell'eco che si spegne. Come se ci avessero soppresso un elemento della natura; poiché appartiene all'ordine naturale gridare le proprie ragioni, ma ancor più cercare l'altro a cui gridarle. E di questo Pasolini doveva essere consapevole; e cioè che «uno solo ha sempre torto», è «con due che comincia la verità» per dirla alla maniera di Nietzsche. «Uno solo può dimostrare solo se stesso; ma già a due è impossibile contraddire». Tale è il senso angoscioso che mi pare doversi cogliere nei suoi ultimi appelli - fossero rivolti ad amici lontani o vicini come Moravia o Calvino; fossero rivolti ai suoi nemici di sempre - quasi che al di là delle motivazioni logiche, che costituivano la spina centrale dei suoi discorsi, ce ne fossero altre, ugualmente «centrali», ma ancor più spinose. Quasi egli dicesse a chiare lettere: io cerco la duplicazione, non la contraddizione che voi mi opponete; ed era in questo salto qualitativo che il suo marxismo si tingeva di religiosità; rovesciandosi tutto in un passato dove gli pareva di poter ricostituire quel rapporto (in senso manniano, che in altra occasione respinse, come dirò) cultura-dialetto-natura-popolo; in cui ciò che più sentiva estraneo era l'omologia fra dialetto-natura e natura-popolo.



lettera: io cerco la duplicazione, non la contraddizione che voi mi opponete; ed era in questo salto qualitativo che il suo marxismo si tingeva di religiosità; rovesciandosi tutto in un passato dove gli pareva di poter ricostituire quel rapporto (in senso manniano, che in altra occasione respinse, come dirò) cultura-dialetto-natura-popolo; in cui ciò che più sentiva estraneo era l'omologia fra dialetto-natura e natura-popolo.

nessimo di quella mia esperienza narrativa in cui il dialetto assolveva a una sua funzione enunciativa, che egli volle commisurare alla sua di poeta e di dialettologo, respingendo però l'equazione manniana che lo gli proponevo.

Nell'enumerarne i motivi ricordo che riempia fogli su fogli di disegni. Ma lo ero preso dal suo ragionamento più che dalla sua magia grafica, affascinato dal modo come il problema del dialetto nelle sue mani di poeta facesse un gran balzo in avanti rispetto all'aristocratico naturalismo enunciato di Mann.

Quando anni dopo ci rivedemmo, in occasione di un incontro a Praga con gli scrittori cecoloracchi, amici di amici per liberarsi del peso delle strutture politiche che gravavano sulla loro libertà di espressione, fui subito colpito dalle sue mani che poco si fermavano un istante dall'abbozzare disegni. Sosteneva solo quando, toccando il suo torso, inseriva due pastiche di un analogico notoriamente colorizzate, e illustrava il suo intervento. Terminato il quale, ritraendosi nella sua abituale intesa, riproduceva a tracciare ritratti dei partecipanti al dibattito o delle figure intraviste per strada.

Si era a pochi mesi dall'inizio del «nuovo corso praghese» e forse molte di quelle persone da lui diseguate sono ormai fuori circolazione, altre morte. Come quel Carlo Levi che lei a tempo si straparlava mentre lo appollottava e a farglielo firmare, facendolo poi contestare il disegno dallo stesso radiatore. Ma gli altri disegni? Che fine avranno fatto quelli in cui apparivano i due capitani, i primi che lui, come noi, vedesse in un Paese socialista e che tanto dispiaceva intrac-

Avvezzati ad una secolare geometria degli scambi intellettuali, improntati ad una cortese Arcadia, egli ci sorprende con sempre nuovi teoremi; la cui riprova era affidata a un'intuizione di esatta soluzione, più che ad una serie di dati esatti. Non avevi finito di rifare i calcoli di un suo enunciato, che te ne rovesciava addosso un altro, ancora più sbalorditivo; e rispondendogli e contestandolo, pur tra ammirazione e sorpresa, si aveva un po' tutti - diciamo franco - l'aria di rimproverarlo: Ancora? Ti decidi a smetterla per un po' di tempo?

Ed ecco che ha smesso. Ma nel momento stesso che la sua voce è stata suggellata per sempre, ne avvertiamo il più inquietante silenzio; che si fa leggenda nell'eco che si spegne. Come se ci avessero soppresso un elemento della natura; poiché appartiene all'ordine naturale gridare le proprie ragioni, ma ancor più cercare l'altro a cui gridarle. E di questo Pasolini doveva essere consapevole; e cioè che «uno solo ha sempre torto», è «con due che comincia la verità» per dirla alla maniera di Nietzsche. «Uno solo può dimostrare solo se stesso; ma già a due è impossibile contraddire». Tale è il senso angoscioso che mi pare doversi cogliere nei suoi ultimi appelli - fossero rivolti ad amici lontani o vicini come Moravia o Calvino; fossero rivolti ai suoi nemici di sempre - quasi che al di là delle motivazioni logiche, che costituivano la spina centrale dei suoi discorsi, ce ne fossero altre, ugualmente «centrali», ma ancor più spinose. Quasi egli dicesse a chiare lettere: io cerco la duplicazione, non la contraddizione che voi mi opponete; ed era in questo salto qualitativo che il suo marxismo si tingeva di religiosità; rovesciandosi tutto in un passato dove gli pareva di poter ricostituire quel rapporto (in senso manniano, che in altra occasione respinse, come dirò) cultura-dialetto-natura-popolo; in cui ciò che più sentiva estraneo era l'omologia fra dialetto-natura e natura-popolo.

Il mio ricordo risale agli anni '52-'53; quando, appreso il mio trasferimento da Milano a Roma, e saputo che avevo casa a

RIDOTTO

Monteverde, a pochi passi da lui, venne a cercarmi portando con sé una copia della prima edizione ('49) del mio romanzo «Speranzella» con molte fitte note intercalate

scrittori cecoslovacchi, ansiosi di aiuti per liberarsi dal peso delle strutture politiche che gravavano sulle loro libertà di espressione, fui subito colpito dalle sue mani che non si fermavano un istante dall'abbozzare disegni.



(Pier Paolo Pasolini e Carlo Bernari)

fra le pagine. Prima volle che gli firmassi l'esemplare, poi che discorressimo di quella mia esperienza narrativa in cui il dialetto assolveva a una sua funzione espressiva; che egli volle commisurare alla sua di poeta e dialettologo, respingendo però l'equazione manniana che io gli proponevo.

Nell'enumerarmene i motivi ricordo che riempiva fogli su fogli di disegni. Ma io ero preso dal suo ragionamento più che dalla sua magia grafica, affascinato dal modo come il problema del dialetto nelle sue mani di poeta facesse un gran balzo in avanti rispetto all'aristocratico naturalismo enunciato di Mann.

Quando anni dopo ci rivedemmo, in occasione di un incontro a Praga con gli

Smetteva solo quando, toccando il suo turno, ingeriva due pasticche di un analgesico notoriamente euforizzante, e illustrava il suo intervento. Terminato il quale, rintanandosi nella sua abituale mitezza, riprendeva a tracciare ritratti dei partecipanti al dibattito o delle figure intraviste per strada.

Si era a pochi mesi dall'inizio del «nuovo corso praghese» e forse molte di quelle persone da lui disegnate sono ormai fuori circolazione, altre morte. Come quel Carlo Levi che feci a tempo a strappargli mentre lo appallottolava e a farglielo firmare, facendo poi controfirmare il disegno dallo stesso raffigurato. Ma gli altri disegni? Che fine avranno fatto quelli in cui apparivano i due capelloni, i primi che lui, come noi,

RIDOTTO

vedesse in un Paese socialista e che tanto dovevano impressionarlo, da serbarne un ricordo letterario (oggi negli «Scritti corsari»)? Varrebbe la pena di chiederne a Rossana Rossanda, se ne ha salvato qualcuno, prima che gli spazzaturai staliniani vuotassero i cestini.

a trarre dai fatti della vita il monito per giudicare, al riparo da ogni soggettiva speranza; riproponendogli le parole di Musil, quando richiama alle nostre coscienze che «è nato un mondo di qualità senza l'uomo che sappia viverle».



Altri disegni di Pasolini dovevano colpirmi alcuni anni più tardi; ed erano due ritratti di Ezra Pound, salvati da Vanni Ronsisvalle. Risalgono al '67, e furono eseguiti per svago durante le riprese di una conversazione in TV con il poeta americano; intervista diretta e guidata dallo stesso Ronsisvalle, al quale devo pure questo particolare significativo; e cioè che Pasolini li aveva tracciati mentre, riprendendo alcuni versi del Pound («Con te Whitman» - cito a memoria - «voglio fare un patto»), diceva che la sua generazione per potersi ricongiungere a quella esperienza poetica era bruciata, e che toccava alla nuova generazione operare questa saldatura, questo nuovo patto con il vecchio poeta.

Non avevo presente alla memoria questa preziosa indicazione quando, una settimana fa (27 ottobre), su queste colonne rimproveravo Pasolini di non sapersi «fare vecchio» come aveva saputo in poesia («Versi del testamento»), immaginarsi vecchio e stanco e acquisire quell'obiettività necessaria

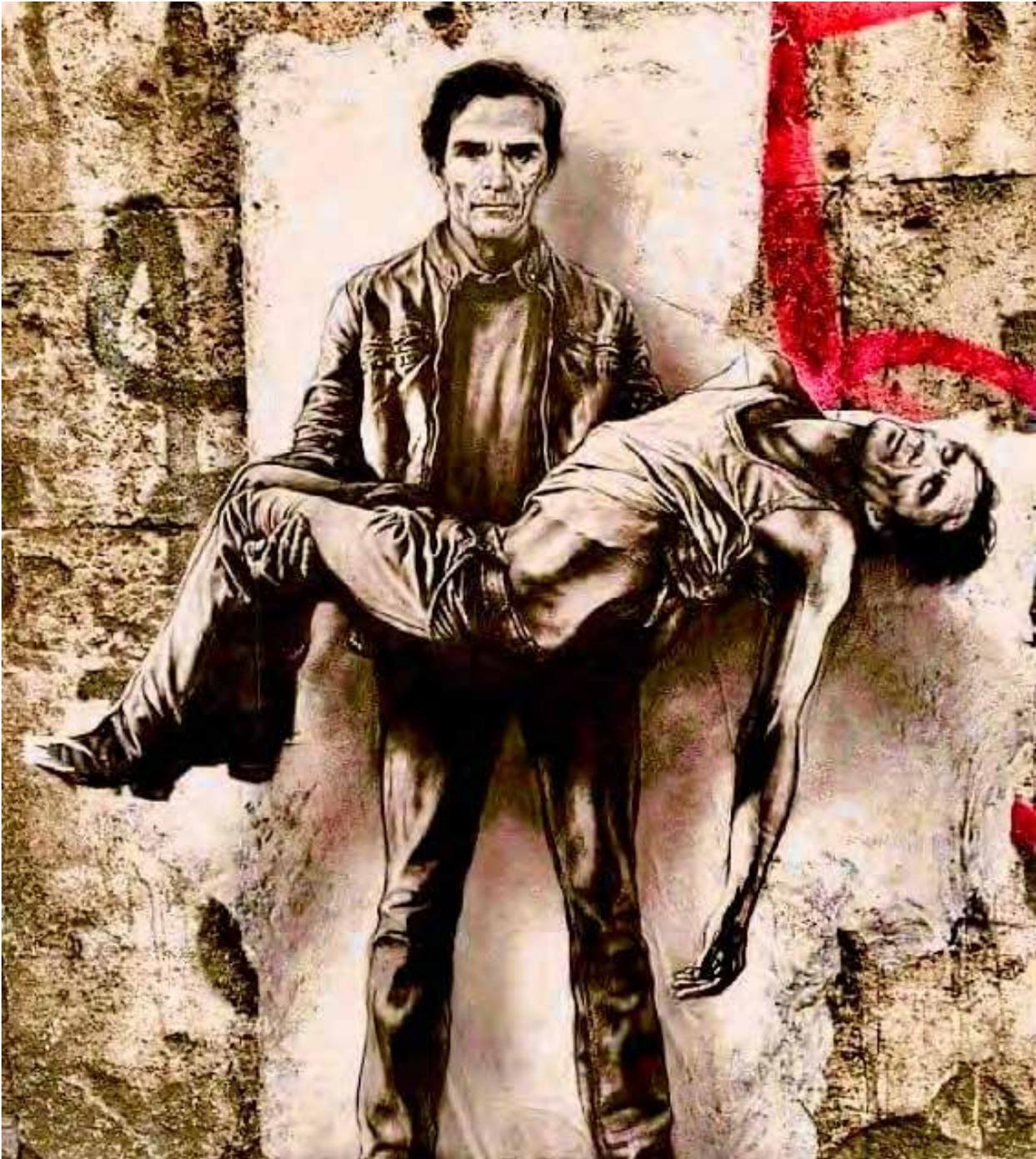
Ora se scegliamo la parte del giudizio, ci poniamo tra le «qualità», obiettiviamo noi stessi nel male con la testarda sopravvivenza al male; ma se scegliamo la parte dell'uomo senza qualità, che cioè quelle qualità non vuole viverle, soggettiviamo narcisisticamente il problema; e, procedendo dall'esterno all'interno, lo richiudiamo in noi stessi.

Ma Pasolini poneva se stesso al di fuori di queste coordinate: inseguiva la violenza da cui si sentiva perseguitato senza pietà; su questa direttrice andrebbero rilette le sue fascinazioni figurative, risalendo dai suoi disegni e dai suoi sogni disegnati alle immagini più indicative dei suoi film, e da queste ai fantasmi poetici e narrativi. Per ricostruire intera la mappa sulla quale rintracciare il mistero della morte, non la retorica «thanatos» dei poeti, ma la morte come violenza, massacro, genocidio; cui egli andava incontro con la trepidazione di colui che cerca nell'altro la duplicità della sua ragione, per aver ragione però con la paura di aver ragione.

Le “ragioni del cuore” in Fellini e Pasolini

di Enrico Bernard

Pasolini che, all'inizio degli anni Cinquanta, cominciava il suo cammino nel mondo letterario romano non senza difficoltà. Si nota anche l'assenza di Federico Fellini dal volumetto *Un capitolo dell'inchiesta di Carlo Bo* è dedicato al “Neorealismo nel cinema” (p. 68) dove molti nomi noti intervengono



L'inchiesta sul neorealismo realizzata da Carlo Bo per le edizioni della Rai (Torino, 1951) contiene interventi di 46 scrittori e intellettuali italiani di maggior spicco. Tra questi non figura il nome di Pier Paolo

con svariate opinioni, pro o contro l'ipotesi di una possibile sinergia tra narrazione e sviluppo cinematografico. Anche qui, a parte le scontate citazioni di De Sica, Rossellini, Zavattini, Germi e De Santis, il regista

RIDOTTO

riminese che pure non è uno sconosciuto, anche se la sua produzione importante è ancora imminente, non viene nominato. Come nel caso di Pasolini infatti anche Fellini esi afferma con le prime opere importanti e interventi dalla prima metà degli anni Cinquanta. Analizzando quindi alcuni aspetti del rapporto Fellini\Pasolini non si può partire dalla loro presenza e partecipazione all'indagine di Carlo Bo, bensì dalla loro assenza: questa concomitanza crea un primo parallelismo, sia pur in negativo.



Ma già dall'anno successivo all'uscita dell'*Inchiesta* Pasolini - e soprattutto Fellini dal 1952 con *Lo scicco bianco* - cominciano non solo ad affermarsi e a contare sul piano artistico, ma anche ad intervenire con importanti contributi critici. La loro "assenza" dal dibattito si ribalta dunque in una presenza costante e sempre più determinante nell'ambito della polemica sul neorealismo che caratterizzerà la cultura italiana per più di un lustro dalla metà degli anni Cinquanta. Insieme dunque, accomunati da un filo comune che cercheremo di

individuare, irromperanno insomma nel dibattito con la loro foga critica e vena artistica. E nel dibattito veemente tra formalisti e contentutisti verranno a trovarsi su posizioni ravvicinate in difesa del "cuore" del neorealismo.

Una premessa comunque va fatta. Il neorealismo è stato, e per diversi aspetti è rimasto, un oggetto, se non misterioso, certamente «multiforme e sfuggente come un'anguilla» (Maria Corti)¹. La critica ha riconosciuto la propria difficoltà nell'elaborare una definizione convincente del fenomeno e, in effetti, non è andata molto al di là della constatazione generica della presenza, nel neorealismo di un conciliante equilibrio tra cronaca e narrazione². Questa impostazione - che, fatte salve alcune eccezioni, emerge con troppa insistenza anche nei più recenti studi - sembra però più una confessione di impotenza che una via di uscita dal vicolo cieco in cui gli artisti del neorealismo - sempre imprevedibili, complessi, autarchici e difficilmente assoggettabili a schemi rigidi - hanno involontariamente spinto buona parte della critica. Non riuscendo a fornire una definizione soddisfacente e puntuale delle varie forme assunte dal neorealismo, la critica ha persino tentato, sperando con questo di uscire dalla propria "impasse", di modificare l'oggetto della ricerca stessa, come sostiene Bàrberi Squarotti quando parla di una «critica asservita alle ideologie d'accatto».³

Molto chiaramente si esprime a questo proposito Italo Calvino:

Oggi, in genere, quando si parla di "letteratura impegnata" ci se ne fa un'idea sbagliata, come d'una letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori, indipendentemente dall'espressione poetica. Invece, quello che si chiamava "engagement", l'impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile sprezzatura, sfida.⁴

¹ Cfr. CORTI MARIA, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 25-98.

² Cfr. LEAVITT IV. L. CHARLES, *Cronaca, Narrativa, and the Unstable Foundations of the Institution of Neorealism*, in «Italian Culture», 1 (2013), March, pp. 28-46.

³ BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *Il codice di Babele*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 72.

⁴ CALVINO ITALO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori Meridiani, vol. I, 2003, p. 1192.

RIDOTTO

Calvino, parlando del contesto in cui nacque il romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, storicizza la sua osservazione facendone un vero e proprio caso, anche personale, con un esplicito riferimento a Vittorini quando accenna criticamente alla questione dell'”eroe positivo”:

Cominciava appena allora il tentativo d'una “direzione politica” dell'attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare l'”eroe positivo”, di dare immagini normative, pedagogiche, di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria. Cominciava appena, ho detto: e devo aggiungere che neppure in seguito, qui in Italia, simili pressioni ebbero molto peso e molto seguito. Eppure, il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria: quando scrissi questo libro l'avevo appena avvertito, e già stavo a pelo ritto, a unghie sfoderate contro l'incombere d'una nuova retorica.⁵

In effetti, l'aspetto formale dell'opera d'arte è un tema centrale del dibattito culturale del tempo fin dagli interventi di Luigi Pirandello⁶: esso non può e non deve essere confuso con la rivendicazione neocrociana della “bella pagina”. Il problema della forma rientra in quel campo etico cui ad esempio Carlo Bernari accenna in una lettera a Za del 1933, al di là di ogni considerazione contenutistica. Dice Bernari: al fine di

rappresentare la realtà, un contenuto, bisogna prima avere un'idea “rivoluzionaria” sul “come” farlo⁷. Del resto, gli stessi autori, considerati artefici e protagonisti del neorealismo italiano, hanno ripetuto, fin dai primi anni '50, che non basta la descrizione di un ambiente sociale, non basta l'engagement politico-ideologico, non basta il documentarismo, cioè la “rappresentazione della realtà vera”, così com'è, a trasformare un'opera d'arte in opera neorealista. Lo dice chiaramente Zavattini in un convegno del 1953:

Il cinema neorealista è la forma del cinema italiano che risponde ai bisogni, alle esigenze, alla storia degli italiani in questo momento [...] Ci sono dei film più o meno felici nell'ordine sociale. C'è un film di straordinaria intelligenza come Le vacanze del signor Hulot ma non è neorealista, di neorealista ci sono i pensieri [...] Le opere neorealiste non possono essere che nel corso [...] che si deve percorrere per avvicinarsi alla realtà [...] Voglio dire che c'è una posizione, un atteggiamento verso la vita che non si limita al fatto così detto artistico, ma fa diventare idoneo il fatto artistico, idoneo secondo le attuali necessità storiche [...].⁸

Il pensiero di Zavattini viene poi ripreso da Federico Fellini che, in un intervento sotto forma di lettera aperta a Massimo (Mida)⁹ del 1955, deve difendere *La*

⁵ *Ibid.*, CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti* vol. I, cit., p. 1193.

⁶ «Chi concepisce la tecnica come alunché d'esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alunché di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero spontaneo e immediato della forma [...] Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico.» PIRANDELLO LUIGI, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, Meridiani, 2006, p. 692.

⁷ Nella *Prefazione 1964* al suo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, Italo Calvino esprime chiaramente la problematica della forma ponendola al centro della poetica neorealista: «[...] Mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di esprimere. [...] mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quelli oggettivi che passavamo per essere [...] Il neorealismo per noi che cominciammo di

li, fu quello [...] Perché chi oggi ricorda il neorealismo soprattutto come una contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie, sposta i termini della questione: in realtà [...] tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che per noi era il mondo.» CALVINO ITALO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori Meridiani, 2003, pp. 1186–87.

⁸ ZAVATTINI CESARE, *Il neorealismo secondo me*, relazione al Convegno sul neorealismo tenuto a Parma il 3, 4, 5 dicembre 1953 (pubblicata in «Rivista del Cinema italiano», a. III, n. 3, marzo 1954, poi in *Neorealismo ecc.* a cura di Mino Argentieri, Milano Bompiani, 1979. La citazione è ripresa dall'antologia: AA.VV., *Neorealismo, poetiche e polemiche*, a cura di Claudio Milanini, Milano, Il Saggiatore 1980, p. 177.

⁹ FELLINI FEDERICO, *Neorealismo*, sta in «Il Contemporaneo», a. II, n. 15, 9 aprile 1955. La citazione è tratta da: AA.VV., *Neorealismo, poetiche e polemiche*, cit., p. 196.

RIDOTTO

strada dagli attacchi della critica marxista italiana:



Caro Massimo, ho letto con viva attenzione la tua lettera¹⁰, come ho letto gli articoli di alcuni critici di sinistra, ai quali ti accordi, e spero vorrai accettare la mia franchezza se ti dirò che le vostre critiche, o meglio i vostri rilievi, non mi sembrano persuasivi [...]

E dopo aver difeso *La strada* dalle accuse di “monadismo” e di “individualismo”, Fellini chiarisce ulteriormente la sua posizione intorno al neorealismo:

Secondo me il processo storico, che l'arte deve, certamente, scoprire, assecondare e chiarire, si svolge in dialettiche assai meno limitate e particolari, assai meno tecniche e politiche, di quanto voi credete: a volte, un film che, prescindendo da riferimenti più precisi a una realtà storico-politica, incarna, quasi in figure mitiche, il contrasto dei sentimenti contemporanei in una dialettica elementare, può riuscire tanto più realistico di un altro dove ci si riferisca a una precisa realtà social-politica in cammino.¹¹

Da questi interventi risulta evidente che l'incomprensione tra autori e critici, da cui scaturì quella polemica degli anni '50-'60 intorno al neorealismo (di cui – non riuscendo a giungere ad una definizione soddisfacente – poi si preferì teorizzare la morte prematura, tanto per far sparire col

cadavere – del neorealismo – anche l'ipotesi di delitto perpetrato dalla critica), riguarda appunto l'errore di partenza: quello di considerare il genere neorealista sotto l'aspetto del “contenuto” e non della “forma” come altresì suggerito a gran voce dagli artisti stessi. A cominciare dallo stesso Bernari che in *Questioni sul neorealismo*¹² scrive:

Un contenuto artisticamente parlando può risultare prevedibile, quanto invece imprevedibile deve essere la forma in cui si manifesterà; i tutto alla fin fine è contenuto; quel che non è, per definizione, contenuto, può diventare tale appena rivelato sul piano estetico da rifluire sulla stessa realtà da cui proviene e modificarla.

Naturalmente la critica ha dovuto fare spesso rimangiarsi giudizi ridicoli (la quasi stroncatura poi rientrata de *La strada* di Federico Fellini ne è un classico esempio, ma se ne potrebbero aggiungere altri come le diffidenze dei “compagni” e l'ostracismo dei conservatori contro il regista Giuseppe De Santis¹³). Il discorso è lungo ma una sintetica risposta di Visconti taglia la testa al toro:

Non c'è dubbio: il nostro realismo è stato soprattutto una reazione al naturalismo, al verismo che ci veniva dalla Francia e che avevamo in parte accettato. Ora noi, attraverso esperienza umane e sociali, come la guerra, la Resistenza, da un lato ci siamo liberati di quelle scorie, dall'altro ci siamo trovati quasi involontariamente a guardare i fatti con quella attitudine morale che si diceva, e che ci ha acconsentito di fotografarli con una assoluta verità. E verità non vuol dire verismo.¹⁴

In questo quadro si iscrive l'attività critica, di polemista e artistica di Pasolini che condivide con i suoi colleghi il campo di battaglia nella diaspora coi critici, almeno con quella parte della critica più inquinata dalle ideologie d'accatto di cui parla Barberi Squarotti. Ideologie, la cattolica e la comunista, che vengono messe alla berlina e liquidate in

¹⁰ MIDA MASSIMO, *Lettera aperta a Federico Fellini*, sta in «Il Contemporaneo» a. II, n. 12, 19 marzo 1955.

¹¹ FELLINI, *Neorealismo*, in *Neorealismo poetiche e polemiche*, cit., p. 200.

¹² BERNARI CARLO, *Questioni sul realismo*, saggio del 1953 raccolto in *Non gettate via la scala*, Milano, Mondadori, 1973, p. 109.

¹³ Cfr. VITTI ANTONIO, *Peppe De Santis secondo se stesso*, Pesaro, Metauro, 2006.

¹⁴ VISCONTI LUCHINO, *Approdo al realismo*, in *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, cit. p. 234-35. Da *Intervista con L.V.* a cura di Tommaso Chiaretti, in *Mondo Nuovo*, n. 9, 28 febbraio 1960.

RIDOTTO

Uccellacci ucellini tanto per fare un esempio. Ma oltre questa condivisione della visione di un neorealismo che sia “vero” e non “veristico” come sostiene Visconti, più forma che contenuto come insiste Calvino, Pasolini sposa, soprattutto nelle sue opere - non c'è neppure bisogno di andarle citare -, la causa delle “ragioni del cuore” sostenuta da Fellini contro i guardiani dell'impegno del marxismo italiano, quello beninteso di partito. Insomma da *Accattone* a *Mamma Roma*, ma qui gli esempi si sprecano senza dimenticare i romanzi che però ci portano in un campo distante da Fellini cineasta puro, si riscontra un'evidentissima convergenza sull'assunto di un'arte che sia più ispirata “dal” e rivolta “al” cuore, alla spiritualità sia pur laica che muove ogni processo creativo. Tutto ciò nel contesto di una poetica che include il contenuto, l'impegno, ma non lo presuppone come diktat assoluto.



La questione del “cuore” o se vogliamo del “sentimento” è assolutamente centrale per Fellini e Pasolini. Se la si dà per scontata in Fellini, anche per la natura pacata e misurata dei suoi interventi contro la forza dirimpante e provocatoria delle polemiche pasoliniane, non sempre si è tenuto conto, o se lo si è fatto talvolta con fretta eccessiva di arrivare al contenuto, al nocciolo ideologico del lato “sensibile”, del “cuore” pulsante della poetica del Friulano. Va segnalato un breve saggio¹⁵ di Marco Marchi che scrive: Dalla “*Scoperta di Marx*” che suggella “*L'usignolo della Chiesa Cattolica*” alle “*Ceneri di Gramsci*”, dalle raccolte degli anni Sessanta “*La religione del mio tempo*” e “*Poesia in forma di*

rosa” a “*Trasumanar e organizzar*” e “*La nuova gioventù*”, la produzione in versi di Pasolini registrerà, tra partecipazione collettiva e difesa della persona, implicazioni costanti e a ben vedere sempre più drammaticamente efficienti. Mai dismessa non solo come “vocazione” ma anche come preciso genere letterario, la poesia rivendicherà nel corso degli anni, tra “passione” e “ideologia” e all'insegna di un ineshausto sperimentalismo, modalità comportamentistiche, prospettive d'intervento e fiducie ad essa ascrivibili sempre diverse... una chiamata suggestiva quanto cogente, religiosamente folgorante come nelle conversioni, destinata a siglare l'intera, complessa vicenda artistica e intellettuale pasoliniana.

La collaborazione dei due autori a partire dal 1956, un lustro dopo l'uscita dell'*Inchiesta sul neorealismo* di Carlo Bo, non ha bisogno di esser qui ricordata. Semmai si



può sottolineare che essa converge su due titoli che confermano le “ragioni del cuore” che li accomunano e che li inquadrano in una versione del neorealismo più formale che contenutistica: *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita*. Si tratta quindi di una collaborazione non casuale ma fondata su quel “comune sentire” e desiderio di rappresentare la tragedia umana non in chiave ideologica, politica, ma sul piano, come sostenne Pasolini, di “poetica creaturale”, ma anche di “un momento pre-religioso, o religioso nel profondo”.

¹⁵MARCHI MARCO, *Ricordare Pasolini*, <https://www.quotidiano.net/blog/marchi/ricordare-pasolini-2-83.50693>

RIDOTTO

La diaspora tra artisti e critica cui si accennava comportó poi una messa in crisi forzata del neorealismo: secondo gli *ideologi d'accatto*, finita la stagione dell'impegno, del documento e della letteratura e del cinema sulla Resistenza, il neorealismo avrebbe perso lo spunto iniziale, la sua forza "politica", il suo senso ideologico d'essere e quindi avrebbe dovuto esaurirsi come fenomeno artistico ormai superato dal nascente sperimentalismo, quindi messo in una bara e lasciato marcire a futura memoria. O divorato come accade al malcapitato corvo marxista del film di Pier Paolo. Tuttavia è proprio un poemetto di Pasolini a chiudere emblematicamente il discorso in difesa della vera natura, delle "ragioni del cuore" per le quali si battono sulla stessa barricata neorealista Fellini e Pasolini.

Tutti l'avete amato quello stile, ai giorni della speranza: e non senza motivo. Che motivo ora vi impedisce di rimpiangerlo? Ah, ragione! Perduto di nuovo negli oscuri meandri dell'irrazionalità! Elusione, riduzione, elezione stilistica: atti, tutti, alla resa davanti alla reazione! Scusate... il mio cuore è là dentro la bara, con quello stile... Vorrei tacere e basta.¹⁶

La "barzioletta" del teatro non teatrale di Pasolini.

È indubitabile che il tono celebrativo che ha investito l'opera di un personaggio ancora scottante, un cadavere ancora "bollente" per definirlo con un'espressione che non dispiacerebbe allo stesso Pier Paolo, possa suscitare qualche prurito da parte di una critica che Pasolini stesso ha definito nella prefazione a *Bestia da stile* fatta di "Erodi": *...I Pilati (i critici letterari) mi rimandano agli Erodi (i critici teatrali) in una Gerusalemme di cui mi auguro che non rimanga presto pietra su pietra.*

Naturalmente pensavo, anzi speravo che la critica teatrale avesse fatto qualche passo in avanti rispetto agli anni (il 1974) in cui Pasolini licenziava con queste parole l'ultima stesura del suo testo. Che si fosse insomma compresa la battaglia teatrale di

Pasolini. Invece mi sbagliavo. Gerusalemme è rimasta Gerusalemme, il prurito è diventato una rogna, e alcuni critici continuano a girare nel loro teatrino di pietre che gli cadono in testa.

Non intendo fare la controcritica ad una recensione sul *Pilade* in scena in questi giorni al Vascello nella versione di Daniele Salvo, tanto per non far nomi a firma Marcantonio Lucidi: non mi interessa la polemica personale che lascia il tempo che trova, bensì lanciare una puntualizzazione. Anzi, ora mi viene la parola, un ALTO LÀ rivolto a chi afferma che i testi di Pasolini non siano "teatrali".

Non si può negare, pur senza conoscere approfonditamente la materia drammaturgica in questione, che Pasolini rappresenti in carne ed ossa la teatralità in persona. Teatrale la sua letteratura, teatrale il suo cinema, teatrale la sua poesia, teatrale la sua vita e addirittura teatrale (e perfino plurirappresentata) la sua morte. Però per alcuni il suo teatro non sarebbe teatrale. Un paradosso!

Che i conti non tornino risulta a prima vista. Infatti la pseudocritica definisce come NON TEATRALE qualcosa che non è propriamente NON TEATRALE, bensì è volutamente ANTI-TEATRALE. Se si usassero i termini esatti per definire il teatro ANTI-TEATRALE di Pasolini non si cadrebbe nell'equivoco che porta a non comprendere il significato dell'opera di Pasolini nella sua teatralissima ANTI-TEATRALITÀ'.

Pirandello stesso scrisse una divertente notarella sull'idea del "teatro non teatrale": la definì una *barzioletta ieratica* (*La barzioletta del teatro teatrale*, in *Saggi e interventi*, Meridiani Mondadori, p. 1466). Un brano non posso farlo mancare in questa piccola disputa sulla (presunta) non teatralità di Pasolini:

Barzioletta, la quale vorrebbe significare che a un lavoro scritto per la scena occorrono, per essere "teatrale", altri requisiti, oltre quelli che distinguono una vera opera d'arte da un'opera mancata. Che anzi

¹⁶ PASOLINI PIER PAOLO, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, p. 140.

RIDOTTO

ogni vera opera d'arte (teatrale) non possa essere "teatro teatrale"... Come se questi benedetti valori "teatrali", che sono poi quelli puramente meccanici, aridi, tecnici, di mestiere, quando si fossero mangiati tutti gli altri, i soli di vera natura poetica, cioè quelli morali, ideali, sentimentali, fantastici, sociali ecc. per esprimere i quali il teatro è sorto in tutte le civiltà e vive e vivrà sempre, non avvilito in ultima analisi il teatro stesso, togliendogli la sua propria bellezza e tutto il suo vigore. Il "teatro teatrale": barzelletta.

Ed è questa la barzelletta che ci si racconta definendo NON TEATRALE il teatro di Pasolini non comprendendo la forza teatralissima della sua ANTI-TEATRALITA' proprio nel senso etico, morale, sentimentale, fantastico, sociale (contro il teatro di mestiere) di cui parla Pirandello.

Il mio lavoro - spiega Pasolini in appendice a Orgia p. 322 delle Opere nei Meridiani - è fondato esclusivamente sul testo, ma questo non esclude che ci siano la presenza fisica degli attori, la recitazione, e quel minimo indispensabile di convenzionalità teatrale che riproduce, portandola al minimo, anche la spettacolarità del teatro greco. Perché ho fatto questo? Perché il pubblico della cultura di massa è abituato ormai soprattutto a mezzi di comunicazione audiovisivi, mentre la parola è sempre meno compresa.

Consiglio dunque di ripensare questi passaggi alla luce della odierna situazione culturale per comprendere il senso e il valore del "teatro non teatrale" di Pasolini. Anche per non correre il rischio di ritrovarsi nella suddetta "barzelletta" di Pirandello!

La "voce" Pasolini nell'enciclopedia degli autori (Autori e Drammaturgie)

PASOLINI, PIER PAOLO (Bologna '22 – Roma '75)
ITALIA MAGIQUE, 6 SC. T. delle Muse Roma 5 dicembre '64. NEL '46, 2t '65; UCCELLACCI UCCELLINI, 2t '67; ORGIA, 2t '68; PILADE, 2t '69; AFFABULAZIONE, 2t '76; I TURCS TAL FRIUL, a.u. '76; CALDERON, 2t '77; PORCILE, 2t '77; BESTIA DA STILE, 2t '85; IL VANTONE (da Plauto) è del '63.

La dolce furia della sperimentazione letteraria di P. si cimenta con il t. (fino ad esaurire l'esperienza) nel '66, dopo la prova giovanile de I TURCS TAL FRIUL, dopo alcune traduzioni e stimolata dalla lettura dei dialoghi di Platone. Il genere tea. sembra poter rispondere ad una serie di esigenze che l'esercizio poetico non riesce a soddisfare; la presenza continua ed ingombrante di un io protagonista che si confronta con quanto gli sta intorno trova maggior spazio nella dimensione dialogica del t. In P. questo avrà spesso un carattere binario, di vero e proprio scontro drammatico tra due personaggi. Inoltre le sei tragedie (ORGIA, PILADE, AFFABULAZIONE, PORCILE, CALDERON, BESTIA DA STILE) si collocano nella tensione per una poesia civile che P. sosteneva dovesse, passando per il trauma privato, riorientare la coscienza verso la storia. È un t. che si rivolge 'ai soli lettori di poesia, cioè a quei gruppi avanzati della borghesia' ancora realmente interessati alla cultura: un t. della Parola che si contrappone – nel MANIFESTO PER UNNUOVO T. del '68 – sia al t. della Chiacchiera della comm. Borghese, sia al t. del Gesto o dell'Urlo dell'avanguardia. Il riferimento diretto è alla tragedia greca e al suo ruolo di educazione civile nella democrazia ateniese. Ma in realtà i due filoni tematici delle sei tragedie, quello della Carne e quello del Potere – che vedono il dramma della ragione impegnata a decifrare la vita – soffocano la fiducia istituita nel t. della Parola in un delirio di carne, sangue e violenza, trasformando anche le necessità drammatiche in poesia. Entrambe le ossessioni sfociano nella distruzione, il sesso di qualunque impulso vitale nato dall'innocenza, il potere di ogni tentativo di equilibrio della ragione. Il linguaggio poetico e allusivo asseconda lo spessore umano e la risonanza mitica dei personaggi fino all'acme, risolutivo ma non catartico. La vera rivelazione della realtà si svolge infatti all'inizio, quando si instaura la finzione tea. Afferma l'ombra di Sofocle in AFFABULAZIONE: "L'uomo s'è accorto della realtà – solo quando l'ha rappresentata. E niente meglio del T. ha mai potuto rappresentarla".

RIDOTTO

Tu sei come pietra preziosa: **La MEDEA** di Pasolini - Callas

di *Silvana Cirillo*

Docente di Letteratura italiana contemporanea e di Strategie e tecniche del giornalismo Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma.

“Delle volte scrivo la sceneggiatura senza sapere per chi....In questo caso sapevo che sarebbe stata lei e quindi ho sempre calibrato la sceneggiatura in funzione della Callas.” Diceva al critico Jean Dufлот, Pasolini, che con gran gioia aveva accolto la proposta del produttore Franco Rossellini di ingaggiare Maria Callas per la parte di Medea, nell’omonimo film tratto da Euripide, e che su quel volto” barbaro” e quel corpo che parlavano da soli, costruì il progetto scarso di parole, ma fitto di gestualità e accompagnato da musiche sceltissime che fu *Medea* (1969). Proprio la Callas che aveva rilanciato dopo tanti anni di assenza la *Medea* del Maestro Luigi Cherubini all’Opera di Milano (1961), e che Pasolini aveva visto e apprezzato. Affascinato dagli zigomi forti e dagli occhi magnetici della Callas, e dalla barbiere che traspariva sotto il volto levigato, Pierpaolo aveva pensato a lei anche per il ruolo di Giocasta nel suo *Edipo Re*. Così come Luchino Visconti, che l’aveva diretta in 5 opere alla *Scala* di Milano, la vedeva bene in una *Vita di Puccini*, Zeffirelli nella *Traviata*, Losey ne *La Scogliera dei desideri*: tutti l’avevano a lungo corteggiata per averla interprete dei propri film; Dreyer aveva addirittura scritto una sceneggiatura di *Medea* nel ’65 pensando a lei, ma Maria aveva sempre rifiutato le proposte, da chiunque di loro provenissero. Ora la situazione era diversa e un film con

¹⁷ La prima volta la abbandonò il 2 gennaio 1958 durante la *Norma* di Bellini al Teatro dell’Opera di Roma, davanti al Presidente Gronchi, il quale, non conoscendo le ragioni dell’interruzione, quasi se ne offese. Tante le ipotesi: dall’eccesso di mondanità alle diete ... La più seguita era che si trattasse di una psicosomatizzazione. Il medico Mario Giacobuzzo scoprì cosa aveva, ma si tenne

Pasolini poteva diventare la panacea dei suoi mali. Lasciata, dopo 8 anni di passione, da Onassis, che a sua insaputa nel ’68 aveva sposato Jackie Kennedy; lasciata anche dalla sua stessa voce, che aveva cominciato a fare le bizzecce da 10 anni circa¹⁷, e che lei dal ’65 non osava più riportare sul palcoscenico, Maria nelle sofferenze di Medea ritrovava affinità con le sue “ Ho cominciato a guardare nel profondo della sua anima”, confessò. E poi il regista, che le era sembrato troppo astruso in certi suoi film, *Teorema* in primis, si era mostrato così paziente e gentile di fronte alle sue critiche provocatorie, da conquistarla rasserenandola.



“ Tu sei come pietra preziosa che viene violentemente frantumata in mille schegge per poter essere ricostruita di un materiale più duraturo della vita, cioè il materiale della poesia.” avrebbe scritto invece a Maria il regista. Che le avrebbe poi dedicato 10 poesie

il segreto per anni. Era una “ dermatomiosite” che atrofizza lentamente pelle e muscoli e può causare infarto.

Tra ’65 e ’68 dunque la Soprano (lei si autodefiniva mezzo-soprano!) non cantò più e prese lezione nuovamente da Elvira de Hidalgo. L’ultima esibizione fu l’11 novembre 1974 in Giappone, a Sapporo, con Giuseppe Di Stefano.

RIDOTTO

in *Trasumanar e organizzar* del 1971(*Ho un affetto più grande di qualsiasi amore...*) e da pittore innamorato della sua modella,¹⁸ le avrebbe fatto tanti ritratti a carboncino, nelle pause delle riprese, colorandoli con gli elementi naturali e detriti che trovava in giro: vino, sabbie, petali di fiori...

Era in una fase dolorosa anche lui: da un lato Ninetto (Davoli), il suo amore, gli ha fatto capire di voler pensare a farsi una famiglia e dei figli, e quindi inevitabilmente ad allontanarsi . Dall' altro siamo negli anni sessanta avanzati, in piena fase di omologazione culturale e - *mutazione antropologica* - come lui stesso la definì, Pasolini è davvero tormentato dalla involuzione sociale, linguistica e culturale che sta vivendo l'occidente sempre più consumistico, senza valori comuni, senza memoria delle radici popolari genuine, dirette, col solo mito del denaro e del potere. Nelle interviste di quegli anni traspare la sofferenza profonda nel vedere annichilita qualunque forma di linguaggio popolare o dialettale, nel leggere nella televisione e nella scuola forme diseducative di appiattimento della mente dei giovani e di una società che non ha più rispetto dell' uomo e che offre sempre più l'aureola al Dio denaro, all'esteriorità, ad una parola piatta e tecnologica.¹⁹

Su questi presupposti nascerà dunque la grande " armoniosa" amicizia fra Maria e Pierpaolo, che ha il sapore dell' amore – pur senza le gioie dell'eros - e che sarà veramente la loro salvezza. Tanto che Pierpaolo ammise:“ *A parte mia madre, è l'unica donna che io abbia mai amato.*”²⁰

Pier Paolo aveva visto qualche anno prima al Teatro *Quirino a Roma* una versione della Medea, che lo aveva profondamente affascinato: la messa in scena teatrale della **Medea** di Jean Anouilh per la regia di Giancarlo Menotti (1966), la cui interprete,

una strepitosa e indimenticabile Anna Magnani, gli era rimasta negli occhi: ieratica come la Callas, vestita di nero, coperta di monili vistosi, esotici e barbari assieme. tra il folklore e lo stregonesco. Probabilmente scelse che atmosfera e costumi, affidati all'esperienza di Piero Tosi, richiamassero quelli e che anche tutti i personaggi originari della Colchide, la terra primitiva e piena di riti tribali e sacrificali da cui proveniva Medea, dovevano avere questa impronta. Per giunta la versione sarebbe stata poco parlata e la Callas addirittura doppiata: nessuna eco della divina cantante doveva disturbare la unicità dell'atmosfera e il linguaggio di quel volto! La musica invece sarebbe stata la vera padrona: Pasolini che imparò a suonare il violino durante la guerra con una docente rumena rifugiata a Casarsa; che scrisse saggi profondi sulle sinfonie di Beethoven; che aveva il mito della musica e nella musica tutta(da quella classica alle canzonette...) coglieva dichiaratamente il modo migliore per esprimere e la *profondità della vita* e l'amore, Pasolini ebbe sempre una capillare attenzione per le colonne sonore dei suoi film e anche stavolta non si smentì. Con i preziosi consigli di Elsa Morante, che possedeva un vero tesoro di dischi di ogni tipo, sceglie una messe di suoni di origini diverse, da quelle etniche, tibetane, iraniane, bulgare a quelle giapponesi, a canti russi rivoluzionari, e tutte sembrano nate proprio per quel film e contesto e per quelle scene...

Molto precisa e studiata anche la scelta dei luoghi in cui girare il film: Grado e la sua laguna per l'infanzia pura di Giasone(interpretato dall'atleta olimpico Giuseppe Gentile) affiancato e protetto da Chirone; Cappadocia e famosi suggestivi *camini delle fate*, nella valle di Goreme, innestati in una infinità desertica, e grotte nel cuore delle rocce, per rappresentare la Colchide, dove si consumò la prima parte della tragedia: terra

¹⁸ A Pasolini pittore è stata dedicata nel 2022 alla GAM di Roma una importante Mostra, accompagnata da tre convegni/ concerto, curata da Cirillo, Crescentini, Pirani per il Comune di Roma e il Mibact, nell'anniversario della nascita dell'artista.

¹⁹ Lo scrittore aprirà un dibattito sulle nuove questioni linguistiche (su "Vie nuove", nel 1964)esecrando la lingua usata dai più " come italiano segnaletico e tecnico-comunicativo" senza un' anima né guizzi creativi.

²⁰ Cfr. *Tutto Pasolini*, a cura di Spila, Chiesi ,Cirillo, Gili, Gremese ed., Roma, 2022, pp.102-104

RIDOTTO

del vello d'oro, meta degli Argonauti e Giasone come bottino da portare in Grecia, e dove Medea tradì la famiglia e la propria patria, in preda alla passione, trafugando il vello e scappando in Tessaglia con lui. Aleppo e addirittura Pisa con la sua surreale Piazza dei Miracoli²¹, a rappresentare la Grecia, lontana da miti riti credenze e rispetto degli dei che consustanziano la Colchide, e dove erano trascorsi sereni 10 anni di amore familiare, che sembravano eterni. E che invece furono interrotti dal tradimento e dal ripudio di Medea da parte del suo uomo: Giasone, avido, ambisce al regno di Glauce, figlia del re di Corinto, e decide cinicamente di sposarla per conquistarselo... La tragedia qui è al suo acme! Medea, arguta maga, farà morire la giovane e suo padre – come narrano Euripide e Ovidio – e poi ucciderà i propri figli, offrendo al marito in cambio dell'offesa subito questo insuperabile dolore... Medea e Giasone rappresentano dunque un vero e proprio scontro di civiltà: due mondi, due culture, due etiche, due comportamenti: tradimento della patria e dei familiari, dettato solo dall'amore, disinteressato, quello di Medea; tradimento cinico e disamorato, col solo scopo di conquistare terre e ricchezze, quello di Giasone.

“Nulla è più possibile ormai” conclude pessimisticamente il regista.

Sebbene avesse già fatto costruire dallo scenografo Dante Ferretti il carro trainato dai draghi che Elio, nonno di Medea, secondo la tradizione, avrebbe mandato a prenderla per salvarla, portandosela via. Torna dunque un pessimismo tangibile, nonostante che il lavoro con la Callas e l'affiatamento al limite dell'amore reciproco, avesse attutito molto lo sconforto di Pierpaolo e il film fosse risultato in fondo una degna risposta ad una società massificata e omologata e alla sua cultura – o non-cultura – che in quegli anni erano diventati un

tormento per l'intellettuale rigoroso e intransigente che era Pasolini. Convinto che lo sviluppo non rappresentasse necessariamente il progresso, e che questo mutamento – per lui involutivo – fosse il vero “Inferno contemporaneo”, dove le regole dettate dalla borghesia fungevano da insopportabile *lager intellettuale*.²²

“Delle volte scrivo la sceneggiatura senza sapere per chi... In questo caso sapevo che sarebbe stata lei e quindi ho sempre calibrato la sceneggiatura in funzione della Callas.” Diceva al critico Jean Duflot, Pasolini, che con gran gioia aveva accolto la proposta del produttore Franco Rossellini di ingaggiare Maria Callas per la parte di Medea, nell'omonimo film tratto da Euripide, e che su quel volto “barbaro” e quel corpo che parlavano da soli, costruì il progetto scarso di parole, ma fitto di gestualità e accompagnato da musiche sceltissime che fu *Medea* (1969). Proprio la Callas che aveva rilanciato dopo tanti anni di assenza la *Medea* del Maestro Luigi Cherubini all'Opera di Milano (1961), e che Pasolini aveva visto e apprezzato. Affascinato dagli zigomi forti e dagli occhi magnetici della Callas, e dalla barbiere che traspariva sotto il volto levigato, Pierpaolo aveva pensato a lei anche per il ruolo di Giocasta nel suo *Edipo Re*. Così come Luchino Visconti, che l'aveva diretta in 5 opere alla *Scala* di Milano, la vedeva bene in una *Vita di Puccini*, Zeffirelli nella *Traviata*, Losey ne *la Scogliera dei desideri*: tutti l'avevano a lungo corteggiata per averla interprete dei propri film; Dreyer aveva addirittura scritto una sceneggiatura di *Medea* nel '65 pensando a lei, ma Maria aveva sempre rifiutato le proposte, da chiunque di loro provenissero. Ora la situazione era diversa e un film con Pasolini poteva diventare la panacea dei suoi mali. Lasciata, dopo 8 anni di passione, da Onassis, che a sua insaputa nel '68 aveva sposato Jackie Kennedy; lasciata anche dalla sua stessa voce, che aveva cominciato a fare

²¹ Qualcosa fu girata anche nella famosa *torre di Chia*, in cui aveva ripreso alcune scene de *Il Vangelo secondo Matteo* e che Pasolini acquisterà nel 1970.

²² Forme di violenza che si tradurranno negli anni nelle scene estreme di *Salò e le centoventi giornate di*

Sodoma e in tanta letteratura polemica: dalla *Divina Mimesis* agli *Scritti corsari*, fino alla esplosione imprevedibile e autodistruttiva di *Petrolio*....

RIDOTTO

le bizzie da 10 anni circa²³, e che lei dal '65 non osava più riportare sul palcoscenico, Maria nelle sofferenze di Medea ritrovava affinità con le sue “ Ho cominciato a guardare nel profondo della sua anima”, confessò. E poi il regista, che le era sembrato troppo astruso in certi suoi film, *Teorema* in primis, si era mostrato così paziente e gentile di fronte alle sue critiche provocatorie, da conquistarla rasserenandola.

“ Tu sei come pietra preziosa che viene violentemente frantumata in mille schegge per poter essere ricostruita di un materiale più duraturo della vita, cioè il materiale della poesia.” avrebbe scritto invece a Maria il regista. Che le avrebbe poi dedicato 10 poesie in *Trasumanar e organizzar* del 1971(*Ho un affetto più grande di qualsiasi amore...*) e da pittore innamorato della sua modella,²⁴ le avrebbe fatto tanti ritratti a carboncino, nelle pause delle riprese, colorandoli con gli elementi naturali e detriti che trovava in giro: vino, sabbie, petali di fiori...

Era in una fase dolorosa anche lui: da un lato Ninetto (Davoli), il suo amore, gli ha fatto capire di voler pensare a farsi una famiglia e dei figli, e quindi inevitabilmente ad allontanarsi . Dall' altro siamo negli anni sessanta avanzati, in piena fase di omologazione culturale e - *mutazione antropologica* - come lui stesso la definì, Pasolini è davvero tormentato dalla involuzione sociale, linguistica e culturale che sta vivendo l'occidente sempre più consumistico, senza valori comuni, senza memoria delle radici popolari genuine, dirette, col solo mito del

denaro e del potere. Nelle interviste di quegli anni traspare la sofferenza profonda nel vedere annichilita qualunque forma di linguaggio popolare o dialettale, nel leggere nella televisione e nella scuola forme diseducative di appiattimento della mente dei giovani e di una società che non ha più rispetto dell' uomo e che offre sempre più l'aureola al Dio denaro, all'esteriorità, ad una parola piatta e tecnologica.²⁵

Su questi presupposti nascerà dunque la grande “ armoniosa” amicizia fra Maria e Pierpaolo, che ha il sapore dell' amore – pur senza le gioie dell'eros - e che sarà veramente la loro salvezza. Tanto che Pierpaolo ammise:“ *A parte mia madre, è l'unica donna che io abbia mai amato.*”²⁶

Pier Paolo aveva visto qualche anno prima al Teatro *Quirino a Roma* una versione della Medea, che lo aveva profondamente affascinato: la messa in scena teatrale della *Medea* di Jean Anouilh per la regia di Giancarlo Menotti (1966), la cui interprete, una strepitosa e indimenticabile Anna Magnani, gli era rimasta negli occhi: ieratica come la Callas, vestita di nero, coperta di monili vistosi, esotici e barbari assieme. tra il folklore e lo stregonesco. Probabilmente scelse che atmosfera e costumi, affidati all'esperienza di Piero Tosi, richiamassero quelli e che anche tutti i personaggi originari della Colchide, la terra primitiva e piena di riti tribali e sacrificali da cui proveniva Medea, dovevano avere questa impronta. Per giunta la versione sarebbe stata poco parlata e la Callas addirittura doppiata: nessuna eco della

²³ La prima volta la abbandonò il 2 gennaio 1958 durante la Norma di Bellini al Teatro dell'Opera di Roma, davanti al Presidente Gronchi, il quale , non conoscendo le ragioni dell'interruzione, quasi se ne offese. Tante le ipotesi: dall'eccesso di mondanità alle diete ... La più seguita era che si trattasse di una psicosomatizzazione. Il medico Mario Giacobazzi scoprì cosa aveva, ma si tenne il segreto per anni. Era una “ dermatomiosite” che atrofizza lentamente pelle e muscoli e può causare infarto.

Tra '65 e '68 dunque la Soprano (lei si autodefiniva mezzo-soprano!) non cantò più e prese lezione nuovamente da Elvira de Hidalgo.

L'ultima esibizione fu l'11 novembre 1974 in Giappone , a Sapporo, con Giuseppe Di Stefano.

²⁴ A Pasolini pittore è stata dedicata nel 2022 alla GAM di Roma una importante Mostra, accompagnata da tre convegni/ concerto, curata da Cirillo, Crescentini, Pirani per il Comune di Roma e il Mibact, nell'anniversario della nascita dell'artista.

²⁵ Lo scrittore aprirà un dibattito sulle nuove questioni linguistiche (su “Vie nuove”, nel 1964)esecrando la lingua usata dai più “ come italiano segnaletico e tecnico-comunicativo” senza un' anima né guizzi creativi.

²⁶ Cfr. *Tutto Pasolini*, a cura di Spila, Chiesi ,Cirillo, Gili, Gremese ed., Roma, 2022, pp.102-104

RIDOTTO

divina cantante doveva disturbare la unicità dell'atmosfera e il linguaggio di quel volto! La musica invece sarebbe stata la vera padrona: Pasolini che imparò a suonare il violino durante la guerra con una docente rumena rifugiata a Casarsa; che scrisse saggi profondi sulle sinfonie di Beethoven; che aveva il mito della musica e nella musica tutta (da quella classica alle canzonette...) coglieva dichiaratamente il modo migliore per esprimere e la *profondità della vita* e l'amore, Pasolini ebbe sempre una capillare attenzione per le colonne sonore dei suoi film e anche stavolta non si smentì. Con i preziosi consigli di Elsa Morante, che possedeva un vero tesoro di dischi di ogni tipo, sceglie una messe di suoni di origini diverse, da quelle etniche, tibetane, iraniane, bulgare a quelle giapponesi, a canti russi rivoluzionari, e tutte sembrano nate proprio per quel film e contesto e per quelle scene...

Molto precisa e studiata anche la scelta dei luoghi in cui girare il film: Grado e la sua laguna per l'infanzia pura di Giasone (interpretato dall'atleta olimpico Giuseppe Gentile) affiancato e protetto da Chirone; Cappadocia e famosi suggestivi *camini delle fate*, nella valle di Goreme, innestati in una infinità desertica, e grotte nel cuore delle rocce, per rappresentare la Colchide, dove si consumò la prima parte della tragedia: terra del vello d'oro, meta degli Argonauti e Giasone come bottino da portare in Grecia, e dove Medea tradì la famiglia e la propria patria, in preda alla passione, trafugando il vello e scappando in Tessaglia con lui. Aleppo e addirittura Pisa con la sua surreale Piazza dei Miracoli²⁷, a rappresentare la Grecia, lontana da miti riti credenze e rispetto degli dei che consustanziano la Colchide, e dove erano trascorsi sereni 10 anni di amore familiare, che sembravano eterni. E che invece furono interrotti dal tradimento e dal ripudio di Medea da parte del suo uomo: Giasone, avido, ambisce al

regno di Glauce, figlia del re di Corinto, e decide cinicamente di sposarla per conquistarselo... La tragedia qui è al suo acme! Medea, arguta maga, farà morire la giovane e suo padre – come narrano Euripide e Ovidio – e poi ucciderà i propri figli, offrendo al marito in cambio dell'offesa subita questo insuperabile dolore... Medea e Giasone rappresentano dunque un vero e proprio scontro di civiltà: due mondi, due culture, due etiche, due comportamenti: tradimento della patria e dei familiari, dettato solo dall'amore, disinteressato, quello di Medea; tradimento cinico e disamorato, col solo scopo di conquistare terre e ricchezze, quello di Giasone.

“Nulla è più possibile ormai” conclude pessimisticamente il regista.

Sebbene avesse già fatto costruire dallo scenografo Dante Ferretti il carro trainato dai draghi che Elio, nonno di Medea, secondo la tradizione, avrebbe mandato a prenderla per salvarla, portandosela via. Torna dunque un pessimismo tangibile, nonostante che il lavoro con la Callas e l'affiatamento al limite dell'amore reciproco, avesse attutito molto lo sconforto di Pierpaolo e il film fosse risultato in fondo una degna risposta ad una società massificata e omologata e alla sua cultura – o non-culturale in quegli anni erano diventati un tormento per l'intellettuale rigoroso e intransigente che era Pasolini. Convinto che lo sviluppo non rappresentasse necessariamente il progresso, e che questo mutamento – per lui involutivo – fosse il vero “Inferno contemporaneo”, dove le regole dettate dalla borghesia fungevano da insopportabile *lager intellettuale*.²⁸

²⁷ Qualcosa fu girata anche nella famosa *torre di Chia*, in cui aveva ripreso alcune scene de *Il Vangelo secondo Matteo* e che Pasolini acquisterà nel 1970.

²⁸ Forme di violenza che si tradurranno negli anni nelle scene estreme di *Salò e le centoventi giornate di*

Sodoma e in tanta letteratura polemica: dalla *Divina Mimesis* agli *Scritti corsari*, fino alla esplosione imprevedibile e autodistruttiva di *Petrolio*....

RIDOTTO

PIÙ CUORE CHE TESTA PER PORCILE (e per il teatro di P.P.P.)

di *Giorgio Taffon*

Docente di Letteratura Teatrale Italiana e di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea presso l'Università degli Studi "Roma Tre".

1968-1970), e a *Scritti corsari*², che raccoglie interventi pubblicati per lo più sul “Corriere della Sera”, sul “Mondo”, su “Panorama” negli ultimi anni di vita dello scrittore. Le chiavi di lettura e interpretazione usate da Pasolini per aprire le *sue* verità sulla situazione italiana, e non, dal processo di “mutazione antropologica” del popolo italiano, al degrado della società di massa e dei consumi che è risultato essere un genocidio delle classi contadine e sottoproletarie, quelle del “pane necessario”,



Ringrazio innanzi tutto la rivista *Ridotto* e la S.I.A.D, e in particolare *Maricla Boggio* e *Enrico Bernard* che mi permettono di ritornare su alcune mie pagine dedicate a *Pier Paolo Pasolini* e al suo teatro; annotazioni, le mie, che, alla luce degli ultimi sviluppi del teatro italiano, e della cultura teatrale, mi sembrano tuttora valide.

Ben pochi dei commentatori e studiosi del teatro pasoliniano, mi risulta, hanno sottolineato, mettendole in parallelo coi testi letterari e teatrali, diverse preziose ed ermeneuticamente utili pagine del Pasolini corsivista, o elzevirista, o commentatore della vita socioculturale italiana; mi riferisco in particolare a *Il caos*¹, raccolta di articoli scritti per il settimanale “Tempo” (anni

quindi “necessarie”, non contrassegnate dalla superfluità dei beni consumistici; dal “nuovo” fascismo, al linguaggio dei corpi “mutati” e della sessualità come linguaggio della natura esistenziale della persona, e dell’omosessualità come “tragedia personale” quando non è accettata in quanto diversità, alla stessa diversità intellettuale e culturale di chi, come il poeta, vive in un contesto inevitabilmente borghese senza appartenervi, e facendo di tale contraddizione segno di scandalo e di auto-sacrificio. Le chiavi di lettura, dunque, sono lucidissimi tratti autoanalitici anche di temi e problemi appartenenti alla stessa scrittura drammaturgica, quelli di un *personaggio*-Pasolini che ha, fino all’ultimo, voluto autorappresentarsi e parlare *figuratamente*

RIDOTTO

(dantescamente) nel teatro del mondo. Naturalmente non si vuole qui negare l'apporto comunque arricchente di chi, nella testualità teatrale di Pasolini, ha individuato sottotestualità assai significative (che il taglio di queste mie pagine e lo spazio disponibile m'impongono di non affrontare); mi fermo alla lettera, e allora molti dei nodi a primo acchito oscuri, irrisolti, contraddittori, delle sei "tragedie" pasoliniane, alla luce di quelle pagine giornalistiche, vengono sciolti e ci aiutano almeno, e non è poco, a comprendere la lettera, la superficie, ma non solo. È il caso, che ben s'inserisce nel mio percorso, dell'articolo *Più cuore che testa*³ (traducibile immediatamente anche nell'araldico emblematico pasoliniano "passione e ideologia", dove la passione s'infiama ulteriormente nell'ultima stagione del poeta) esplicitamente riferito al film *Porcile*, ma estensibile al testo teatrale che rinvia direttamente alla seconda e più importante parte della sceneggiatura del film. L'articolo è una polemica e articolata critica al giudizio di Domenico Meccoli che aveva accusato Pasolini di oscurità e difficile interpretabilità. Riporto per i lettori più giovani, o più "smemorati", la *fabula* del testo drammatico di Pasolini in esame.

Siamo in Germania, nella goethiana Godsberg, trasformatasi in "Atene di cemento"; qui vive Julian Klotz, erede di un immenso impero economico e industriale; il giovane è bloccato dall'inerzia e dal mutismo da cui non riesce a smuoverlo nemmeno l'attenzione anche sentimentale di Ida, giovane alto borghese. Il padre di Julian, un padrone umanista di vecchio stampo, si associa col suo maggior rivale, Herdhitze, che da scienziato nazista si è trasformato in tecnocrate di nuovo tipo: e così, è dal connubio tra il vecchio e il nuovo capitalismo che scaturisce il moderno potere tecnocratico. A suggellare l'alleanza sarà un ricatto reciproco, di cui Julian Klotz è lo strumento. Infatti, il giovane è posseduto da un'attrazione incontenibile per i maiali del porcile situato nelle campagne di famiglia, coltivata da un gruppo di contadini poveri, e immigrati, per

lo più italiani, divenuti rispettosi amici del ragazzo; il silenzio reciproco dei due magnati, sul passato nazista dell'uno e sulla zoofilia perversa del rampollo dell'altro, garantisce l'intesa. Julian, però, ha predisposto la propria morte come un martirio nella vergogna e nello scandalo e si lascia sbranare dai maiali. A ciò viene consigliato dal primo filosofo della ragione, Spinoza, apparsogli dinanzi, che abiura la propria opera rintracciando in essa l'inizio dell'epoca borghese e il sostegno etico del nuovo mondo neocapitalista.

Il testo è costituito da undici "episodi", elaborato tra il 1967 e il 1972, mai concluso definitivamente, si rifà per i dati storici al libro *Medicina disumana. Documenti del "Processo dei medici" di Norimberga*, a cura di A. Mitscherlich e F. Mielke, Feltrinelli, Milano 1967. Dialoghi e monologhi hanno un andamento prosodico molto vicino alla scrittura in versi. Non c'è una vera e propria linea d'azione drammatica; le azioni sono propriamente interiori, pongono l'uno di fronte all'altro, in ciascun episodio, i vari protagonisti, che si scrutano, si osservano, interloquiscono, discutono le decisioni prese, raccontano fatti già accaduti, programmano il da farsi, su registri spesso macabro-umoristico-grotteschi.



una scena di *Porcile* spettacolo di Nanni Garella e Michela Lucenti, foto di Luca Del Pia

Torniamo all'articolo pasoliniano, e al suo, è il caso, "cuore", dove l'autore afferma: "Quel po' che c'è da capire 'sotto' il film, è detto a chiare lettere nelle due lapidi iniziali: la società non divora solo i figli disobbedienti ma anche i figli indefinibili, miste-

RIDOTTO

riosi, cioè né obbedienti né disobbedienti [...] Poi viene il film, e per capire il film, bisogna avere più cuore che testa (certo se c'è anche la testa, meglio); perché c'è da capire la *disperata* storia di un peccatore che fa del peccato la sua santità; c'è da capire una *straziante* storia d'amore *impossibile* con uno *straziante* addio; c'è da capire un rapporto ambiguo e *drammatico* tra vecchio capitalismo e nuovo che si conclude, anche se nei toni di una poesia *contemplativa*, con la condanna ad ambedue.⁴ (corsivi miei). Dal film al testo teatrale, senza salti, ché l'omologia è nelle cose, certo, con la parola davvero protagonista, più che nel film (anche se la sceneggiatura rispetta sostanzialmente il dialogato teatrale): lo "strazio", la "disperazione", "l'impossibilità amorosa", la "drammaticità", la poesia "contemplativa" sottolineati e richiamati ad un'attenzione prioritaria dall'autore, sono l'ineliminabile segno di un'*urgenza* che è il vero lievito della drammaturgia pasoliniana non solo quella di *Porcile*; a ben vedere se teoricamente quello voluto nel '68, col suo manifesto, doveva essere un teatro di idee come vere protagoniste, in realtà, col passare degli anni, con le tante revisioni, si è dimostrato un teatro di idee *perdenti* per il "sistema", da qui il pulsare del cuore coi suoi sentimenti strazianti, con una *passione* che oltre se stessa, oltre la persona che ne è invasa, non può che reclamare dal lettore/spettatore la *com-passione*; da qui la rivolta che è ferita fisica, fino alla morte; la drammaturgia pasoliniana è, nel suo nucleo più intimo, parola raziocinante fino al paradosso, al ribaltamento nella parola della sofferenza esistenziale, coscienziale, quella di corpi-anime costretti a scindersi in una dissociazione insostenibile; si finisce per darsi in pasto ai maiali, annullandosi nella natura "innocente", perdendo il corpo sacrificale, e morendo nell'anima, senza perderla facendosi marcusianamente "assimilare" dai veri maiali. Così, nell'VIII episodio, Julian, nel suo dialogo finale con Ida, parla la sua condizione: Io devo entrare nella vita, per evitarla / nei suoi aspetti più meschini, quelli sociali, / quelli a cui sono legato prima per nascita...

/e poi per obbligo politico, conservazione o rivolta... / Esclusi dunque tutti questi aspetti, / mi resta da affrontare una vita pura, solo... bella / o terrorizzante... senza mai mezzi termini [...] Dalla realtà / io ho dunque escluso – con l'ebbrezza della restrizione – tutto ciò che è mio obbligo / (che ho lasciato formalmente in funzione: / sono la casa, la famiglia ecc. a proteggere / la mia voglia ormai senza più limiti di



solitudine). / Che cosa resta? / Tutto ciò che *non mi appartiene*. / Che non è ereditario, o possesso padronale, / o naturale dominio almeno dell'intelletto: / ma, semplicemente un *dono*. Prima di tutto, la natura.⁵ Chiudo con la speranza che Nanni Garella nell'attuale stagione abbia portato, con la presenza in scena di un Coro (dei contadini amici di Julian), un'altra rinnovata interpretazione di *Porcile*, spettacolo prodotto dall'ERT: aspetto di vederlo.

¹ P. P. Pasolini, *Il caos*, a cura di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1981.

² Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

³ L'articolo è stato pubblicato sul "Tempo", XXXI, 4 ottobre 1969, 40; poi in *Il caos* cit.; esiste una successiva riedizione, a cui mi riferisco, realizzata dall'"Unità" in collaborazione con gli Editori Riuniti nel 1991 (v. nota che segue).

⁴ In P. P. Pasolini, *Il caos*, a cura di G. C. Ferretti, l'Unità/Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 191-192.

⁵ In P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 623.

IL MANIFESTO PER UN NUOVO TEATRO DI PIER PAOLO PASOLINI

di Massimiliano Perrotta

I manifesti, i proclami, le dichiarazioni di poetica in fondo lasciano il tempo che trovano: solo quanto accade sul palcoscenico o sulla pagina è davvero vivo, solo i risultati artistici davvero contano. In qualche caso le teorie finiscono addirittura per soffocare le opere, appesantendole con significati estranei alla dimensione artistica o stritolandole con definizioni troppo stringenti.

Al contrario, leggere il “Manifesto per un nuovo teatro” di Pier Paolo Pasolini mi sembra un atto proficuo, giacché la dimensione teorica – o per meglio dire: ideologica – è sempre presente nelle sue opere drammaturgiche, letterarie, cinematografiche (talora risultando preponderante). Apparso nel 1968 sulla rivista Nuovi Argomenti, il manifesto ci aiuta a capire le strategie espressive adottate da Pasolini per conseguire quella sacra rozzezza che caratterizza tragedie come “Affabulazione” o come “Orgia”, opere che hanno riscosso e riscuotono una notevole fortuna sulle nostre scene.

Il nuovo teatro teorizzato da Pasolini è un «teatro di parola». Esso si vive come un rito culturale, proponendo testi «fondati sulla parola (magari poetica) e su temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico - il teatro di parola nasce ed opera totalmente nell'ambito della cultura». Avversando la dimensione mondana e quella spettacolare, il teatro di parola vuole riallacciarsi alla drammaturgia della democrazia ateniese.

Nel manifesto lo scrittore friulano considera chiusa la rivoluzione contro il teatro tradizionale operata da Bertolt Brecht. Egli prende le distanze sia dal teatro accademico che da quello avanguardistico (brillantemente definiti come teatro borghese e «teatro borghese antiborghese»), auspicando una drammaturgia rivolta ai gruppi avanzati della borghesia, cioè «le poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse

culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma reale».

Secondo Pasolini il teatro di parola è «il solo che possa raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente, la classe operaia. Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati. È questa una nozione tradizionale e ineliminabile dell'ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale». La speranza politica di Pier Paolo Pasolini, a conti fatti, si è rivelata infondata: il nuovo teatro non ha trionfato e ancora oggi l'istituzione teatrale continua a rivolgersi a un pubblico quasi esclusivamente borghese e piccolo borghese, mentre i ceti popolari – nel disinteresse della classe politica e degli intellettuali di sinistra – a teatro continuano a non andarci. E non è forse un caso se poi, sentendosi abbandonati, nelle urne votano per le destre populiste.

Estratto (Riepilogo del Manifesto)

Riepilogando dunque: il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un nuovo tipo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale. La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporsi, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola, (ipocrita il primo, irrazionale il secondo). Il teatro di Parola ricerca il suo "spazio teatrale" non nell'ambiente ma nella testa. Tecnicamente tale "spazio teatrale" sarà frontale; testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica. Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico. Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale".

ROBERTO CIULLI
E IL THEATER
AN DER RUHR



Roberto Ciulli, foto di H. Hoffmann

Roberto Ciulli è nato a Milano nel 1934, si è laureato in filosofia presso le Università di Milano e Pavia con un dottorato su Hegel. A 26 anni fonda il teatro tenda *Il Globo* in un sobborgo milanese. Il suo repertorio spaziava dai classici all'avanguardia.

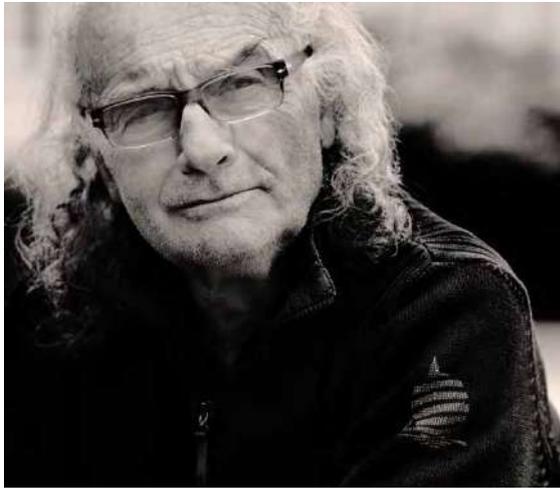
Nel 1965 emigra in Germania, dove lavora dapprima come operaio e autista di camion a lunga percorrenza. Inizia la sua attività teatrale in Germania presso il Teatro Tedesco di Gottinga, dove lavora dal 1965 al 1972, prima come assistente alla regia, poi come regista. Nel 1972 si trasferisce allo Schauspiel Köln, dove ne diventa il direttore, per realizzare un teatro di co-determinazione ispirato alle idee del 1968. Qui si fa conoscere con interpretazioni di Goldoni, la scoperta di Eduardo de Filippo per il teatro in lingua tedesca e un ciclo di Sternheim. Produzioni ospiti alla Freie Volksbühne e allo Schiller Theater di Berlino. 1979-1981 assume la carica di direttore dello Schauspielhaus di Düsseldorf.

Nel 1980 ha fondato il Mülheim Theater an der Ruhr. Fin dalla sua fondazione, il Theater an der Ruhr si è impegnato in un lavoro culturale internazionale. Promuove incontri multiculturali cosmopoliti, offre regolarmente spettacoli ospiti all'estero e porta a Mülheim an der Ruhr ensemble teatrali stranieri.

Per il suo impegno politico e interculturale e per la sua intensa attività artistica, Roberto Ciulli è stato insignito di numerosi premi, tra cui l'Ordine della Cultura polacco (1990), l'Ordine al Merito della Repubblica Federale Tedesca (1996), il Premio Speciale per l'Arte Teatrale a Teheran (1999), il Premio della Fondazione Hiroshima di Stoccolma (2002), il Premio del Centro ITI per la Giornata Mondiale del Teatro (2004), il Premio del Kulturrat NRW (2006), il Premio di Stato del Land Nord Reno-Westfalia (2013) e il Premio Faust Theater (2019). Nel 2020 è stata pubblicata la sua monografia in due volumi "Der fremde Blick".

Intervista con Roberto Ciulli

di Eugenia Fabrizi



Roberto Ciulli, foto di H. Hoffmann

EF: Chi è Roberto Ciulli?

RC: Roberto Ciulli, come ognuno di noi, è un prodotto, ma in divenire. Quel che è oggi non sarà domani. Per questo mi piace pensare che il primo estraneo che conosciamo siamo noi stessi. Siamo continuamente estranei a noi stessi, in un processo incessante di trasformazione. Quando parliamo di noi, parliamo sempre di un prodotto. Lo leggiamo anche in Pasolini, nei suoi scritti dell'ultimo anno di vita. In "Gennariello" Pasolini immagina un dialogo con un ragazzo di strada napoletano, simbolo di una educazione diversa, di una condizione sociale distante dalla sua. In questo testo, Pasolini propone un progetto pedagogico innovativo, un'idea di scuola nuova, che è stata presa quanto le teorie di Montessori o degli Antropòsofi. Pasolini era un maestro appassionato. Ha insegnato prima ai giovani di Casarsa, poi al sottoproletariato romano, fino a diventare il maestro del popolo italiano.

Pasolini per me personifica l'idea del "Maestro", aveva una passione incredibile per l'insegnamento, era il motore della sua vita. Nel dialogo con Gennariello, fin dall'inizio Pasolini sottolinea la distanza tra loro: tutto ciò che ha parlato a lui da bambino – gli oggetti della sua casa, il modo in cui li percepiva – era diverso da quello di Gennariello. I bambini danno un'anima alle cose, dialogano con loro, le animano con l'immaginazione. Ma gli oggetti della sua infanzia borghese non erano quelli del ragazzo di strada.

"Io ero un piccolo borghese, figlio di un ufficiale e di un'insegnante, mentre tu sei un povero ragazzo." Così scrive Pasolini, mettendo in luce come le differenze sociali influenzino l'educazione, il linguaggio, la percezione stessa del mondo. È questo che ci rende estranei gli uni agli altri: veniamo da realtà differenti, parliamo lingue diverse, siamo plasmati da condizioni che ci avvantaggiano o ci ostacolano.

Anche la mia storia è segnata da questi elementi. Ma ciò che più mi interessa è il futuro: chi sarò domani? E questa domanda se la pone una persona di 90 anni!

EF: L'essere estraneo è un tema ricorrente nei libri su di te. "Sono sempre estraneo, clown e immigrato." È questa una Conditio Humana?

RC: Sì. Arriviamo su questa Terra come discendenti dell'Homo sapiens, ma in realtà siamo ospiti di un mondo che esiste da 4,5 miliardi di anni. Circa 3,5 miliardi di anni fa, sulla Terra si è verificato "un esperimento": L.U.C.A. (*Last Universal Common Ancestor*), l'antenato comune universale da cui derivano tutte le forme di vita – piante, animali, esseri umani. Noi, come specie, siamo comparsi solo negli ultimi 200.000 anni, un battito di ciglia nella storia del pianeta. In questo senso, siamo estranei.



"Pasolini" di Roberto Ciulli in scena al Theater an der Ruhr, foto di F. Goetzen.

RIDOTTO

Dovremmo chiederci da dove veniamo realmente. Oggi gli esseri umani si concentrano sulla loro vita personale, ma 80 o 90 anni sono solo un istante senza grande peso nella storia dell'umanità. Abbiamo difficoltà a comprendere che la nostra esistenza ha una lunga preistoria e un futuro possibile che va ben oltre noi.

Essere consapevoli della propria posizione nella storia è cruciale: ci troviamo dalla parte giusta o da quella sbagliata? Stefan Zweig o Adolf Hitler – la differenza è decisiva per il futuro. Eppure, le persone vivono sempre più immerse nel presente, credendo che sia l'unico tempo che conta. Ma non è così.

Questa consapevolezza è stata il motore che mi ha spinto a emigrare, a esplorare il mondo, a non restare nel luogo in cui ero nato. La mia scelta di partire è stata dettata dal bisogno di allontanarmi dal mio paese e dall'ambiente sociale in cui ero cresciuto. A 29 anni ho avuto, paradossalmente, la fortuna di un infarto. Mi sono chiesto: *com'è possibile?* La risposta era chiara: mi trovo nel posto sbagliato. Ho capito che dovevo andarmene. Non avevo scelto il luogo in cui ero nato – era un caso – ma potevo scegliere il luogo in cui vivere.



"Pasolini" di Roberto Ciulli in scena al Theater an der Ruhr, foto di F. Goetzen.

EF: E poi il tuo cuore ti ha portato alla fondazione del Theater an der Ruhr. Perché? Cosa rende speciale questo teatro?

RC: Il Theater an der Ruhr è nato dopo anni di esperienza all'interno delle strutture teatrali tedesche. Il teatro tedesco è il più ricco e potente d'Europa, con risorse straordinarie e una tradizione che affonda le radici nei grandi teatri nazionali, comunali e regionali. La Germania – in particolare la Renania Settentrionale-Vestfalia – è al terzo posto nel mondo per finanziamenti pubblici al teatro.

Sono arrivato in Germania come *Gastarbeiter*, un lavoratore immigrato, e qui ho iniziato una nuova vita. Ho fatto carriera nel teatro, lavorando come regista e direttore artistico, portando spettacoli

nei più prestigiosi palcoscenici tedeschi. A Colonia sono stato direttore artistico dello Schauspielhaus.

Negli anni tra il '68 e il '70, i registi hanno preso il potere nei teatri, ma ho visto da vicino come le grandi istituzioni, pur dotate di un enorme potenziale produttivo, finissero per soffocare la creatività. La burocrazia e la logica economica prendevano il sopravvento sull'arte, rendendo infelici molti artisti desiderosi di creare davvero. Le decisioni non erano più artistiche, ma dettate da calcoli finanziari: perché scegliere certe produzioni? Perché certi attori? Perché cambiare ensemble invece di mantenerne uno stabile? Da questa insoddisfazione è nata l'idea di un nuovo modello teatrale. Ho progettato la struttura di un gruppo indipendente e sono riuscito a fondare il primo teatro libero sovvenzionato sia dalla città che dal Land. Qui non esistono gerarchie rigide: un regista, un ensemble, tutti ugualmente responsabili del teatro. Nessuna distinzione tra i membri: ognuno deve saper vendere i biglietti così come dialogare con il ministro della cultura. Il fulcro del Theater an der Ruhr è il processo creativo, non il business. Non è un'azienda che vende spettacoli, ma un *Tendenzenbetrieb*, un teatro che fa arte.

Nel nostro teatro non esistono due vite: la vita sul palco è la vita stessa. Inizialmente, i sindacati ci accusarono di sfruttamento, parlando della cosiddetta "*Sindrome Ciulli*". Ma la realtà si rivelò l'opposto: il Theater an der Ruhr divenne un modello per altri teatri. Se chiedi a qualcuno: *Vorresti essere di nuovo giovane?*, molti risponderebbero: *Solo se potessi avere la consapevolezza di oggi*. Questo è esattamente ciò che accade sulla scena: tutto avviene con la consapevolezza di oggi, con l'esperienza accumulata. Recitare non significa *interpretare* – questa è un'idea sbagliata. Recitare significa *ricordare*. L'attore non è un semplice esecutore, ma un poeta: racconta se stesso, porta in scena la propria verità. Per molto tempo si è pensato che l'unico autore fosse lo scrittore del testo. Poi Stanislavskij ha riconosciuto nel regista un secondo autore. Nel cinema si è parlato di autorialità con registi come Fellini. Ma per me, nel teatro, il terzo autore è sempre stato l'attore. E la società deve ancora comprendere che esiste un quarto autore: il pubblico.

Ciò che lo spettatore vede sul palco prende forma nella sua mente, diventa qualcosa di personale. Shakespeare deve diventare *il mio* Shakespeare. Ogni testo deve trasformarsi in qualcosa di

RIDOTTO

intimo e unico per chi lo guarda. Perché è così che nasce la cultura.

EF: Perché il Theaterhaus coltiva esplicitamente l'internazionalità?

RC: Quando ho scoperto gli Istituti Goethe all'estero, mi è sembrato naturale operare a livello internazionale. Il loro compito ufficiale era portare il teatro tedesco oltre confine. Ma mi chiedevo: *perché solo i grandi teatri?* Certo, rappresentavano la Repubblica Federale Tedesca, ma erano sempre gli stessi direttori a decidere dove andare, con il sostegno finanziario degli Istituti Goethe. Noi, invece, avevamo poche possibilità di accedere a quei fondi.

Così ho sviluppato una strategia alternativa. Viaggiavo in un paese, cercavo una compagnia o un teatro che mi interessasse, sviluppavamo insieme un progetto basato sul dialogo e sullo scambio, e poi lo presentavamo all'Istituto Goethe locale. In questo modo abbiamo viaggiato in 42 paesi, portando 42 paesi al Theater an der Ruhr.

Il primo è stato la Jugoslavia, a cui dobbiamo moltissimo. Il pubblico ci ha accolto a cuore aperto, e lì siamo stati riconosciuti prima ancora che in Germania, dove il nostro vero successo è arrivato solo negli anni '90. In Jugoslavia eravamo già affermati negli anni '80. Il paese ospitava il BITEF di Belgrado, il più grande e importante festival internazionale di teatro, che invitava le migliori produzioni del mondo. Lì abbiamo vinto numerosi premi.

Ho diretto spettacoli in diversi paesi e realizzato progetti bilingui, ad esempio in Turchia, a Teheran, in Iran. Ovunque fosse possibile, ho curato personalmente le messe in scena. Non si trattava di semplici tournée, ma di cose importanti.

EF: Secondo Heinz-Norbert Jocks, si tratta della "Arbeit an der Weltver-brüderung", "opera per la fratellanza mondiale". Perché era ed è così importante?

RC: La *Weltverbrüderung* è un processo nato dall'esperienza della Seconda Guerra Mondiale, così come lo sono molte istituzioni internazionali. Abbiamo capito che solo insieme possiamo farcela, perché siamo tutti stranieri.

Questo pensiero, però, a proposito dell'Italia, non piace a Giorgia Meloni. La sua strategia è astuta, furba, ma l'intelligenza è un'altra cosa. Un politico dovrebbe essere intelligente, e lei non lo è: è solo furba. Insiste continuamente sulla *nazione*, mai su *questo paese*. Da quando è al governo, ripete ossessivamente *questa nazione*, e con lei tutti i suoi accoliti. Così costruiscono un

linguaggio, un sistema di controllo attraverso le parole.

Se oggi vado in Italia e dico *in questo paese*, chi mi ascolta capisce subito che non sto dicendo *questa nazione*. Ed ecco che si creano divisioni. Il linguaggio è il primo strumento del potere. Meloni lo sa bene, ed è abile a sfruttarlo.



"Pasolini" di Roberto Ciulli in scena al Theater an der Ruhr, foto di F. Goetzen.

EF: Perché Pasolini, perché proprio adesso? Dipende dalla data?

RC: No, dipende dalla situazione politica attuale nel mondo. Pasolini aveva già previsto negli anni '70 gli sviluppi di oggi. Aveva capito che il fascismo, in fondo, non aveva mai davvero conquistato l'anima degli italiani: era solo una banda, una questione di forma, di divisa, di atteggiamento. Ma l'anima, quella è stata conquistata dal consumismo, dal capitale.

Il capitalismo aggressivo ha preso talmente il sopravvento che oggi si può distruggere la vita per denaro. La vita non viene più per prima: al primo posto ci sono il denaro e il possesso. Per questo il fascismo, oggi, è ancora più forte e possibile. Pasolini lo dice chiaramente nell'ultima intervista che rilascia a Furio Colombo per il *Corriere della Sera*, appena quattro ore prima di essere assassinato.

E poi c'è *Petrolio*, il libro che stava scrivendo. Nell'ultimo capitolo – probabilmente scomparso – parlava dell'influenza della CIA in Italia, della morte di Enrico Mattei nel '62, della scomparsa di Mauro De Mauro. Pasolini aveva colto le connessioni, le complessità, il coinvolgimento della mafia e gli attentati. Aveva perfino previsto Berlusconi. Era il miglior analista della politica di oggi, con decenni di anticipo.

EF: Cosa ci aspetta nel tuo spettacolo su Pasolini?

Non si tratta di uno spettacolo tradizionale con personaggi e una trama. Piuttosto di una commistione di generi dal Teatro Documento al di Teatro di Parola. La mia intenzione è iniziare

RIDOTTO

mostrando al pubblico l'assassinio di Pasolini. Da cinquant'anni si parla di processi, o meglio, di processi rifiutati. Inizialmente si credette che il colpevole fosse solo Pino Pelosi, un *marchetta*. Pelosi ha trascorso trent'anni in carcere, ma in seguito ha confessato di non essere stato solo.

Il festival di questa stagione si chiama *Geheimnis* (segreto) proprio perché Pasolini è stato assassinato, ma ancora oggi non sappiamo da chi. Nel 2023 si è tentato di riaprire il caso, ma il processo è stato rifiutato: ci sono ancora forze politiche che lo impediscono. Forse tra 50 o 100 anni sapremo davvero la verità.

Questa è la prima parte dello spettacolo, i primi trenta minuti. Il pubblico deve conoscere questi fatti. Ma questo non è ancora lo spettacolo, al massimo è una performance. Lo spettacolo inizia dopo, con la parola di Pasolini stesso. Testi politici, poesie, frammenti della sua vita si intrecciano sulla scena.

L'insegnamento era la sua più grande passione, per questo lo spettacolo si svolge in un'aula scolastica. In scena ci sono solo cinque attori. Non interpretano Pasolini, ma ne diventano i portavoce. Tra loro compaiono figure centrali del suo universo: Ninetto Davoli, il suo grande amore, e la madre, interpretata da Eva Mattes.

L'universo di Pasolini è immenso. Nessuno ha scritto quanto lui: almeno 40.000 pagine, oltre a sei opere teatrali, tutte scritte in tre mesi, mentre era malato di ulcera. Vomitò sangue durante una cena in un ristorante: un'immagine perfetta per il teatro. È stato il più grande poeta del XX secolo. Nella poesia *Supplica a mia madre* emerge il suo legame speciale con la madre. *"Mia madre è stato il mio unico amore, per questo non ho mai potuto amare una donna."*

Pasolini sentiva una sacralità profonda nel cristianesimo, un cristianesimo delle origini, vicino agli ultimi. L'idea principale dello spettacolo nasce da un'immagine: Pasolini che pulisce le piccole chiese di Casarsa, rimuovendo la calce dai muri per far riaffiorare gli affreschi nascosti. Così l'aula scolastica diventa una chiesa. Durante lo spettacolo, si scopre lentamente una cupola, e alla fine si celebra una sorta di Ultima Cena.

La madre entra e canta una delle cinquanta canzoni scritte da Pasolini: *Cristo al Mandrione*, la canzone di una prostituta su Cristo.

"Vivo in quattro mure ʒoʒʒe, ho un tavolo e un bidet..."
È un salto mortale. La madre, donna purissima, diventa la prostituta. L'origine della sua omosessualità si intreccia con la devozione per la madre. Un complesso. Un passaggio difficile da seguire per tutto il pubblico.

La serata è complessa, perché non racconta una storia di principi, ma una storia senza trama, fatta di poesia, di immagini e di domande irrisolte.

EF: Hai conosciuto personalmente Pasolini?

RC: No, nel 1965 ero già in Germania. Tuttavia, ho un caro amico dai tempi dell'università, Carlo Sini, uno dei più grandi filosofi italiani, che ha realizzato un progetto straordinario. È il mio unico contatto stretto con l'Italia, a volte ci sentiamo al telefono. Un pensatore molto importante. Anche lui non ha mai conosciuto di persona Pasolini, ma mi ha ricordato che all'epoca dicevamo: *Pasolini è l'unico vero intellettuale italiano*.

Craxi, invece, l'ho conosciuto personalmente. Per fortuna sono andato via dall'Italia: è stata la scelta migliore.



"Pasolini" di Roberto Ciulli in scena al Theater an der Ruhr, foto di F. Goetzen.

EF: Ci sono somiglianze tra te e Pasolini?

RC: Wow! Questa è una domanda interessante. Solo di recente mi sono reso conto di alcune affinità. Non so perché, ma anch'io ho sempre sentito un legame molto forte con il proletariato. Sono cresciuto nel mondo della grande borghesia, ma non mi sono mai sentito a mio agio. Anzi, ho sviluppato un vero e proprio meccanismo di difesa contro quel mondo, contro i grandi nomi come Gucci e tutto ciò che rappresentano, pur conoscendoli bene. Mi sono sempre sentito vicino alle persone più umili.

Ero sempre dalla parte delle domestiche di casa nostra. Trovavo terribile il modo in cui mia madre le trattava. Lei si faceva lavare nuda dalle domestiche, e io provavo disgusto per questo. Questo mi rendeva aggressivo. È un aspetto che mi distingue da Pasolini, ma a volte i contrasti creano legami.

La famiglia di mia madre aveva perso tutto durante la crisi finanziaria. Lei avrebbe potuto diventare una grande pianista, ma essendo donna, si decise che avrebbe dovuto smettere e sposarsi. E così fece. Io sono il risultato di quella decisione.

RIDOTTO

Quando avevo meno di un anno, mio padre ci abbandonò. Mia madre sopravvisse solo grazie all'aiuto dei suoi tre fratelli e di suo padre. Non aveva imparato nessun mestiere. Nel 1935, sola con un bambino, la società non la accettava. Viveva in pensioni, senza alcuna sicurezza economica. Ma se aveva qualche soldo, andava al cinema, e io dovevo andare con lei. Questo è durato per tre o quattro anni.

A quattro anni, uno degli uomini più ricchi d'Italia si innamorò di mia madre e, in un certo senso, anche di me. Non potevano sposarsi, perché lei era già sposata e il divorzio era impossibile. Vivevano una relazione scandalosa per l'epoca. Quest'uomo aveva un legame profondo con noi: ci mandò a Santa Margherita, in Liguria, e nel 1945 ci portò a Milano, durante i bombardamenti. A poco a poco, iniziò a vivere sempre più spesso con noi, senza mai poter sposare mia madre.

Fu allora che la mia vita entrò nel mondo dell'alta borghesia. Vivevamo in un attico, e io divenni studente universitario a pochi passi da via Monte Napoleone.

EF: Pasolini dice di sé stesso: "Sono una forza del Passato", anche tu sei una forza del passato?

RC: Credo che tutti noi siamo una forza del passato. Come Pasolini, sono scioccato dal fatto che le persone siano così pronte a gettare via le tradizioni. Pasolini era profondamente legato al mondo della sua giovinezza. Io, invece, non penso tanto all'Italia tradizionale, ma sono affascinato dall'epigenetica.

Mi interessa osservare come le condizioni di vita influenzino la nostra biologia. Quando una città vive una situazione insostenibile, quando le persone soffrono la fame, possiamo vedere che il loro corpo cambia. L'altezza media si abbassa, per esempio. Abbiamo la possibilità di osservarlo e, per l'amor di Dio, di cambiarlo. Altrimenti l'essere umano diventerà qualcos'altro: l'evoluzione non si ferma. Anche noi stiamo avanzando, siamo dentro un processo di trasformazione. Duemila anni non sono nulla. Io non vivo solo nel presente, e non penso che debba essere necessariamente la cosa più interessante.

EF: Hai 90 anni, fai regia e reciti: qual è il tuo segreto?

RC: Ho iniziato a recitare solo a 65 anni. Prima lo facevo, sì, ma più come un regista che sta sul palco, non nel senso di un attore vero e proprio. Maria Neumann, che fa parte del nostro ensemble dagli anni '80, ebbe l'idea di farmi interpretare *Il Piccolo Principe*. Fu il mio primo vero ruolo. La prima rappresentazione fu nel 2000, in Uzbekistan, e ancora oggi lo mettiamo in scena

ogni Natale. L'ultima volta l'abbiamo fatto a Lippstadt. È diventato un cult. Siamo conosciuti in tutta la Germania: Residenztheater di Monaco, Amburgo, ovunque.

Forse, però, sono sempre stato un attore. Anche all'università. Dopo tre mesi ero già la *star* dell'università. Avevo una professoressa che diceva che ero un genio della filosofia e mi spinse molto in quella direzione. Ma io volevo andare all'Accademia di Cinema di Roma.

Al primo anno di università c'era un professore di filosofia teorica, Emanuele Barié. Insegnava solo agli studenti del secondo anno, ma io volevo seguirlo e mi infilai nel suo corso di Idealismo. Era un uomo severo, piuttosto strano. Parlava della *Fenomenologia dello Spirito* e poi chiedeva agli studenti di ripetere ciò che aveva appena detto. Insolito per un corso di filosofia. Vedo tutti cercare di nascondersi.

Lui aveva un bastone e lo lanciava se qualcuno rispondeva male. Fa la prima domanda. Silenzio. Io alzo la mano e dico: "*Ha detto questo, questo e questo*". Dopo un quarto d'ora chiede di nuovo. Rispondo ancora. Mi guarda: "*Chi sei?*"

"*Roberto Ciulli.*"

"*Di che anno sei?*"

"*Primo.*"

Non avrei nemmeno dovuto essere lì. Mi chiama nel suo ufficio dopo la lezione, mi chiede il numero di telefono, chiama i miei genitori e dice: "*Ecco vostro figlio. Da oggi sarà il mio assistente. Dovrà stare con me almeno cinque o sei ore al giorno.*"

Da quel momento sono diventato l'assistente di Barié. Partecipavo a tutte le sue attività accademiche. Aveva una sorta di *salotto* in cui invitava ospiti importanti, e io potevo prendervi parte fin dal primo anno. Già allora scrivevo e partecipavo ai congressi. Lì ho conosciuto Carlo Sini, il mio amico, ma all'epoca ero persino in una posizione superiore alla sua.

Improvvisamente ero lo studente più famoso di Milano. Ma, a pensarci bene, tutto questo non era forse un'enorme recitazione?

EF: In realtà, una base per una carriera accademica.

RC: Il mio professore si suicidò poco prima della mia laurea. Ero il suo allievo prediletto, ma nel frattempo avevo conosciuto Remo Cantoni, che insegnava a Pavia, e così mi trasferii lì.

Il mio vecchio professore aveva una ferita di guerra ed era diventato dipendente dall'oppio. La sua condizione peggiorava sempre di più, fino a diventare insopportabile. Per me era stato una sorta di padre, poi mio padre si tolse la vita e infine arrivò anche il mio infarto. Ma prima di tutto questo ci fu qualcos'altro. *Il Globo* ebbe un

RIDOTTO

enorme successo, e nel frattempo Bettino Craxi divenne assessore alla cultura a Milano. *Il Globo* era una tenda, e io avevo difficoltà: volevo un teatro vero. Andai al Teatro dell'Arte. Conoscevo Craxi, così gli chiesi: "Mi dai un teatro?" E lui me lo diede. Ero stanco di *Il Globo*. Facevo tutto: regista, produttore... Decisi di ingaggiare un altro regista. Una sera, tra il pubblico, c'era uno degli uomini più ricchi di Milano in quel periodo, Bonetti. Cominciavano ad emergere quei milionari di cui non si sapeva bene l'origine della ricchezza. Venne a teatro con la moglie, e dopo lo spettacolo si presentò nel mio camerino.

"Che bello spettacolo!" disse. Poi aggiunse: "Sono un uomo di finanza. Ho visto che lei è riuscito a mettere in scena questo spettacolo con 5 milioni di lire."

"In realtà, guardi meglio: sono 500 mila lire." Si era sbagliato di uno zero.

"Non è possibile!" esclamò. "Guardi, ho comprato molte aziende, ma non capisco nulla di libri. Ho acquistato una casa editrice e non so cosa farne. Ho bisogno di un direttore che la faccia decollare. Lei è l'uomo giusto per me. Chieda tutto quello che vuole, ma prenda in mano questa casa editrice."

Avevo qualche problema economico con il teatro e qualche conoscenza di libri, grazie agli studi, ma non avevo esperienza come direttore editoriale. Eppure, accettai. Divenni direttore di una casa editrice. Il primo libro che pubblicammo fu il carteggio segreto tra Churchill e Stalin. In sei mesi avevamo già ottenuto un buon successo. Nel frattempo, tra me e Bonetti si sviluppò una certa amicizia. Ogni anno organizzava una cena al ristorante *L'Assassino*, dove si riunivano tutti i direttori delle sue aziende. Un giorno mi disse: "Roberto, ho comprato un nuovo yacht. Ho pensato che questa estate potremmo andare in vacanza in Sardegna." Risposi di no, avevo altri programmi. Non avevo alcuna voglia di passare l'estate con uno di quei miliardari invasori. "Ma Roberto, io ti pago!" insistette. Non dissi nulla. Aspettai dieci minuti, poi andai alla cassa, mi feci dare il conto di tutto, pagai e scrissi sullo scontrino: "Caro Silvio, la persona che mi paga non è ancora nata. Addio."

EF: Il teatro, il tuo lavoro, è la tua fonte di energia?

RC: Sì, il teatro è il centro della mia vita, ma ho avuto anche la fortuna di incontrare donne straordinarie che hanno avuto un ruolo fondamentale nel mio percorso. Forse le donne sono state l'elemento più importante di tutti. Insegnanti, libri, certo, ma soprattutto loro.

Due in particolare hanno segnato profondamente la mia esistenza. Entrambe, purtroppo, non ci sono più. La prima è stata **Gordana Kosanović**, che ho conosciuto durante il periodo

della Jugoslavia. Mi sposai in Italia a 23 anni, ripetendo inconsapevolmente la storia di mio padre: un anno dopo la nascita di mia figlia, mi separai. Tuttavia, non riuscii a ottenere il divorzio fino al 2000. Quell'anno, finalmente, sposai **Simone Thoma**. Fino ad allora, non ero mai riuscito a sposarmi di nuovo, nonostante avessi avuto relazioni lunghe anche sette anni. Ho un figlio, ma non porta il mio cognome. Gordana e Simone sono state le donne che più hanno influenzato il mio rapporto con il teatro. Da loro ho imparato tutto. Non solo mi hanno insegnato, ma mi hanno svelato i segreti più profondi della scena. Senza di loro, non avrei mai potuto fare ciò che ho fatto.

EF: Il caso non esiste?

RC: Mai! Li chiamiamo "casi", ma siamo davvero sicuri che lo siano? Non sono esoterico, ma qualcosa c'è. Io sono un evolucionista assoluto. Tuttavia, c'è un punto critico nell'evoluzione: il rapporto tra evoluzione biologica e spirituale. Possiamo davvero ridurre tutto alla sola evoluzione biologica? No, ed è proprio qui che nasce il problema. Darwin lo sapeva bene. Possiamo accettare l'idea di un'evoluzione che comprenda anche la dimensione dello spirito? L'evoluzione, sì, la comprendiamo. Ma la coscienza? Ah, qui lo chiamiamo Dio! Eppure, le due cose non possono coesistere senza conflitti. Darwin non ha mai risolto completamente la questione. I pragmatisti e gli utilitaristi hanno cercato di affrontarla, ma tutto dipende dal nostro comportamento sociale. La coscienza non viene da Dio. L'anima non esiste. Tutto è un processo evolutivo e non dobbiamo dimenticarlo. La scienza, però, spesso separa le cose in compartimenti distinti, perdendo di vista il quadro generale. Esiste un solo senso nella totalità, ma tendiamo a frammentarlo. Se analizzi un piede separato dal corpo, puoi dire molte cose su di esso, ma non è più un piede. Così avviene con la coscienza e l'evoluzione: non possiamo isolarle senza perderne il significato.

E poi c'è il caso. In matematica lo definiamo tale, senza comprenderlo fino in fondo. Con la fisica quantistica ci avviciniamo a qualcosa che va in quella direzione, ma ancora non lo capiamo del tutto. Questi sono i temi che mi affascinano: cosa si cela dietro la realtà che viviamo quotidianamente? Cosa si nasconde dietro le vicissitudini della nostra esistenza?

EF: Un tema sterminato! Per approfondirlo, avremmo bisogno di almeno altre due ore e magari un giorno lo faremo! Ti ringrazio per il tuo tempo e per l'intervista.

RIDOTTO

ORFE' IL POETA

di Maricla Boggio

omaggio a Pier Paolo Pasolini. Il testo messo in scena da Mario Ferrero con gli allievi dell'Accademia è liberamente ispirato a Pier Paolo Pasolini, al quale è dedicato, ma non intende offrirne una dimensione biografica. Soltanto le brevi sequenze del Ragazzo Angelo riportano poesie di Pasolini, e risultano circoscritte rispetto al resto della stesura scenica.

Personaggi:

Orfè il poeta

Il Ragazzo Riccio

Ragazzi

Il Ragazzo Angelo

I Picchiatori

Capo

Periferia di metropoli, oggi

I - *Periferia. Un campetto tra discariche.*

Orfè da una parte, con un quaderno fra le mani.

Dietro di lui in atteggiamento protettivo il Ragazzo Angelo dalle grandi ali piumose, presenza che nessuno vede.

Un gruppo di ragazzi di quartiere entra correndo con un gran vociare.

Tirano ai lampioni con le fionde.

Uno stormo di rondini in volo.

I ragazzi tirano alle rondini.

RAGAZZI - E ddai balordi! Tirateje!

Mortacci sua l'ho presa!

Daje a la rondine!

Falla mori'!

Una rondine cade colpita. Il Ragazzo Riccio corre accanto alla rondine. Gli altri ragazzi escono gridando e continuano a tirare con le fionde. Il Ragazzo Riccio prende la rondine nel palmo della mano, la accarezza.

La rondine pigola piano.

Orfè si avvicina al Ragazzo Riccio.

ORFE' - Non vai con loro?

RICCIO - La rondine...

ORFE' - Volevano ammazzarla...

RICCIO - Noi nun semo bboni che a distrugge...

ORFE' - Tu l'hai raccolta...

RICCIO - Stava qui, davanti a me... Nun me sò sentito...

Accarezza la rondine che pigola.

ORFE' - Sei di questo quartiere?

RICCIO - E de ddove sennò?

ORFE' - Hai qualcosa di diverso dai tuoi compagni. La faccia è la stessa. E i capelli, ricci. I vestiti...le scarpe...uguali. Ma gli occhi, gli occhi li hai diversi.

Il Ragazzo Riccio guarda Orfè con aria incerta.

RICCIO - io sò de qqua...

Ride.

ORFE' - Riso di zucchero...

Il Ragazzo Riccio ride più forte senza capire.

ORFE' - Vieni.

Prende sottobraccio il Ragazzo Riccio.

Troveremo un nido per la rondine. Volerà ancora.

Escono. Il Ragazzo Angelo sospira.

ANGELO - (*in un sussurro*)

" E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame d'amore, dell'amore di corpi senz'anima".

I ragazzi passano correndo con le fionde. Risate e grida. Rumori di vetri frantumati.

RAGAZZI - Vaffanculo!

Mortacci tua nun l'hai beccato!

Pijala! Pijala. E nun la vedi! Pijala!

La lucertola!

La lucertola l'avemo da brucià!

RIDOTTO

*I ragazzi accendono un falò. Musica assordante.
Una lucertola viene appesa all'estremità di un bastone
sopra le fiamme. I ragazzi corrono via. Il Ragazzo
Angelo spegne il fuoco poi se ne va.*

*II - Un mucchietto di cenere, residuo del falò.
Entrano Orfe e il Ragazzo Riccio.*

ORFE' - Dove te n'eri andato?
Sono mesi che ti cerco...

Il Ragazzo Riccio ride.

RICCIO - Affari...
Nun m'hai dimenticato.
ORFE' - No. Andiamo?

Il Ragazzo Riccio esita.

Ci mettiamo d'accordo. Quello che vuoi tu...

RICCIO - Nun è per questo...
Va bbè. 'Ndo' 'namo?
ORFE' - La macchina. E' sicuro...
RICCIO - Se va bbene per te...
ORFE' - Si sta comodi. Si parla...
RICCIO - Ma parlà de che?...Le mie sò storie
da tutti i ggorni...
ORFE' - Sì. Quelle. Di cose che fate voi.
Che vi incazzate...che siete allegri. E quando
vi disperate...Come vivete insomma.

Il Ragazzo Riccio ride sornione.

RICCIO - Eh!...Che scriveresti senza de noi?
ORFE' - E' vero. In un certo senso. Ma voi...
nessuno conoscerebbe la vostra vita...

Il Ragazzo Riccio ride.

RICCIO - E che ce ne importa?!
Miserie e scazzi...infamie. Tu ce fai un libro.
ORFE' - A voi la vita piace e la gettate via.
A noi non ce ne importa, tante volte.
Ma ce la conserviamo, siamo pieni di riguardi...
RICCIO - Io a voi nun v'ho capito.
Sete istruiti, ciavete i soldi, tutto.
E invece de godervela, la vita, ve mettete

a scrive, perdipiù la vita delli artri.
ORFE' - Un libro può cambiare il mondo.
Più di una guerra. Più di una scoperta
scientifica...
Può cambiarlo in meglio.
RICCIO - Mah! Tante parole... eppoi sei come
li artri.

Si avvia.

A la macchina...! 'Namo!...
No? Nun voi più? Parliamo, d'accordo...
Eppoi facciamo quello che dovemo fà.
Te va bbene così?
ORFE' - Vorrei essere come te.

Il Ragazzo Riccio ride.

RICCIO - Proprio 'na stravaganza da signore!
ORFE' - Essere come te. Né dubbi né
problemi.
Tu non discuti. Sei il mondo.
RICCIO - Che belle frasi! Da poeta proprio.
Orfè er poeta!...
Andiamo ammore!...
ORFE' - Sì. Andiamo.

Escono. Entra il Ragazzo Angelo.

ANGELO - (*in un sussurro*)
"...Il sesso è un pretesto. Per quanti siano gli
incontri
e anche d'inverno, per le strade abbandonate al
vento,
tra le distese d'immondizia contro i palazzi
lontani,
essi sono molti - non sono che momenti della
solitudine...
...Un ragazzo ai suoi primi amori
altro non è che la fecondità del mondo.
E' il mondo che così arriva con lui; appare e
scompare,
come una forma che muta. Restano intatte
tutte le cose,
e tu potrai percorrere mezza città, non lo
ritroverai più,
l'atto è compiuto, la sua ripetizione è un
rito..."

RIDOTTO

*Entrano i ragazzi lanciandosi un pallone.
Vociare greve. Musica assordante.
Il Ragazzo Angelo guarda le mosse del gioco, ora segue
un ragazzo ora un altro.*

RAGAZZI - A me! E tira!
Forza! E nun mollà!
E sta 'n campana!
Sete tutti ammappiti!
A sderenato!
A caposotto!

*I ragazzi corrono via.
Entra Orfè. Il Ragazzo Angelo gli va accanto.
Orfè parla al Ragazzo Riccio, che non c'è.*

ORFE' - Quando mi lasci, per me è morire.
Te ne vai sicuro di te. Sopravvivi
alla miseria, ti fai cosa pur di esistere.
Corri via senza voltarti, hai già dimenticato
il nostro incontro, ti trovi con gli amici
del quartiere, insieme partite per le vostre
spedizioni malandrine. Io invece resto solo,
non sono compagnia le fredde discussioni
filologiche,
avere la meglio con la forza stringente
della ragione. Allora cerco per me la chiave
del tuo esprimerti che è del cuore anche
quando è crudeltà o dilleggio. Teorizzo,
e quando la tua risata è svanita anche nel mio
ricordo,
sono di nuovo solo. Mi invade l'angoscia,
la solitudine di sentirmi diverso. E scrivo.
Tutto
quello che mi hai raccontato, come atto
d'amore.
Tento di fissare sulla pagina le tue risate.
Il tuo modo di respirare, di arrabbiarti, come ti
godi
il sole. E gli insulti, anche quelli: litanie
consacrate
di cui non offendersi. Sei capace di maledire,
te la prendi con chiunque e se qualcuno lo fa
con te,
urli di rabbia come un dio. La tua giornata
si consuma nel gruppo, ma nessuno è più
individualista

di te. Rubi, organizzando i furti secondo
inderogabili
regole di spartizione. Hai il tuo posto nella
gerarchia,
non c'è chi oserebbe occupartelo. Tua madre ti
prende
a cazzotti per la paura che tu finisca in prigione,
ma di notte quando torni dai tuoi giri balordi si
alza
e ti prepara da mangiare. Tuo fratello è sempre
malato
e tu gli fai sparire le medicine per rivendertele.
Tua sorella batte e vorrebbe sposarsi; tu sei
geloso
di chiunque, vorresti farla vivere da signora,
ma ogni tanto la schiaffeggi e le gridi che ti fa
schifo
perché si prostituisce...Racconti senza drammi,
e sopra storie scellerate sghignazzi come il più
disincantato
dei viveurs, invece sei un angelo caduto dal
cielo.
Scrivo, allora. E ad ogni frase mi appare la tua
faccia.
Mi sento bene in quei momenti, sono capace di
creare,
tu sei la mia ispirazione, e così ad altri come me
faccio conoscere cose che nessuno saprebbe
mai. L'incontro
fra me e te si fa storia: questa è la mia forza,
e per il tempo che lavora in me il ricordo sono
felice.
Poi questa sensazione si allontana. Mi ritrovo
svuotato
e inutile. Allora ti cerco di nuovo. So che ti
ritroverò
in luoghi degradati. La stazione, dentro e fuori
provvisorietà,
rimedio estremo alla sopravvivenza. Esistere
violento, sopraffazione: ti ci muovi agile,
evitando lo scontro.
Periferia, il prato grigio. Sporco osceno
dappertutto. Tu riappari qui. Di lontano
non riesco a distinguerti. Ti avvicini e sei di
nuovo l'unico.
A nessuno somigli nello sguardo. Tutto allora
ricomincia.

RIDOTTO

Entra il Ragazzo Riccio.

ORFE' - Ti aspettavo.

RICCIO - Quando vengo con te sei generoso. Però, de tempo me ne prendi!... La cosa che piace tanto agli altri quasi nun t'interessa, e me chiedi e m'interroghi...Me rendo conto, dopo, che t'ho detto de più de quello che me pareva de conosce. Ce ripenso e nun sò più bbono de ridi le stesse cose; sei tu a avecce 'sto potere su di me...

ORFE' - Non mi sazierei mai di questa tua vitalità.

Con te io vivo una cosa speciale, soltanto nostra.

Escono. Il Ragazzo Angelo sospira.

ANGELO - (*in un sussurro*)

"Sono migliaia. Non posso amarne uno. Ognuno ha la sua nuova, la sua antica bellezza, ch'è di tutti: bruno o biondo, lieve o pesante, è il mondo che io amo in lui - ed accomuno in lui - visione d'amore infecondo e purissimo - le generazioni, il corpo, il sesso. Affondo ogni volta - nelle dolci espansioni, nei fiati di ginepro - nella storia, che è sempre viva, in ogni giorno, ogni millennio. Il mio amore è solo per la donna: infante e madre. Solo per essa, impegno tutto il cuore".

Il Ragazzo Angelo corre via.

III --*Periferia. Un albero fiorito.*

Entrano Orfè e il Ragazzo Riccio.

ORFE' - Con te è diverso. Sì, subito è stata questa meravigliosa attrazione della carne. Adesso è un viaggio...Tu scendi, risali da questa mia automobile che scappa... Si sta insieme un poco, un percorso tra una meta e l'altra... Ci si lascia ogni volta senza sapere se ci si rivedrà ancora. Ma la speranza, io ho sempre la speranza.

RICCIO - Prima io nun sapevo manco ch'ero vivo. Ora

me guardo intorno e vedo un po' colli occhi tuoi, che stai sempre a scopri le cose belle anche se a me

me paiono monnezzette...

ORFE' - E' questa la cosa bella. E' la vita stessa in ogni suo momento, che si fa e si disfa.

Io della nostra vita sono insaziabile...

RICCIO - E me sò scoperto i sentimenti.

La donna è 'na creatura bellissima.

Le premure, li occhi dolci, la voce che te trema...

tutte cose che me parevano frescacce. 'Sta ragazza

che ho incontrato, nun m'ero mai accorto e stava

sotto casa. Lei m'ascolta, nun fiata, proprio come fai tu,

ma nun pe' scrive, è perché me considera il suo uomo.

E insieme, sai, semo 'na bella coppia.

Il Ragazzo Riccio ride beato.

Entra il Ragazzo Angelo come richiamato da Orfè che sta soffrendo per quanto ha appena detto il Ragazzo Riccio.

ORFE' - Ti stai facendo grande.

Come in tutte le storie di passione,

l'amore si allontana, si profila

l'amicizia, sua fredda sostituta...

RICCIO - Le corse in macchina...i prati

sono cose che dovevano finire.

Sono cresciuto, anche tu l'hai detto.

Orfè sta per crollare. Il Ragazzo Angelo lo sostiene.

ORFE' - Ti sposi. Vuoi avere dei figli, la tua casa,

una donna, una vita normale. C'è qualcosa

che non sia più che giusto in quello che desideri?

Non si guardano in faccia. Il silenzio è una ammissione.

RIDOTTO

E allora sposati. Sarò amico della tua famiglia.
Sentirò per la tua donna un affetto di figlio
e terrò a battesimo i figli che ti nasceranno.
Non voglio perderti. Non posso rinunciare a
te.

RICCIO - Ora devo andare. Ciao.

Corre via. Orfè lo guarda allontanarsi.

ORFE' - E' cominciato come un gioco.
Come con altri prima. Con lui
è diventato amore... E adesso
di nuovo sulle strade, a rubare
la gioia di una notte...

Orfè esce.

ANGELO - (*in un sussurro*)
"Per loro, i miei coetanei, i figli, in squadre
meravigliose sparsi per pianure
e colli, per vicoli e piazzali, arde
in me solo la carne. Eppure, a volte,
mi sembra che nulla abbia la stupenda
purezza di questo sentimento. Meglio la morte
che rinunciarvi! Io devo difendere
questa enormità di disperata tenerezza
che, pari al mondo, ho avuto nascendo.
Forse nessuno è vissuto a tanta altezza
di desiderio - ansia funeraria
che mi riempie come il mare la sua brezza".

IV -*Entrano i Picchiatori in tute di pelle nera, sopra
moto rombanti. Spavaldo davanti a tutti il Capo. In
mezzo a quella girandola è il Ragazzo Riccio,
sbalottato qua e là come un animale dai Picchiatori che
sghignazzano gettandoselo l'un l'altro e malmenandolo.
Il Ragazzo Angelo tenta di difendere il Ragazzo Riccio
standogli davanti. Ma non è visto da nessuno, né la sua
presenza impalpabile può realmente costituire una
difesa.*

CAPO - Lo sai che i frocetti come te
noi li castriamo, così non screditano
la nostra razza di maschi stupratori!?

PICCHIATORI - Stai sempre a batte!
'Na volta o l'artra te toccava!

E batti e batti e batti...

RICCIO - Ma che batte! Io ciò la ragazza.

I Picchiatori ridono con scherno e mosse oscene.

PICCHIATORI - Sè! ciò la mecca!

La gioiosa!

Te conosciamo, Riccio!

Te conosciamo bene!

L'ammore der poeta!

Si avventano sul Ragazzo Riccio.

RICCIO - Ma che v'ho fatto?

E lassateme!

PICCHIATORI - Ce dai fastidio!

Orfè l'amico tuo nun ce sta bbene!

CAPO - Vuole salvare il popolo, il poeta!

PICCHIATORI - E co' la scusa dell'impegno...

Se fotte li ragazzi come tte!

RICCIO - Pure voi ce state co' quelli come me
quanno che ve fa comodo!

CAPO - E mordi pure!

I Picchiatori si avventano sul Ragazzo Riccio.

PICCHIATORI -A smidollato!

Nun finisce così!

Devi pagà!

*Si fa avanti il Capo. Gli altri indietreggiano lasciando
il Ragazzo Riccio isolato. Il picchiatore Capo lo prende
alla gola.*

CAPO - Questo Orfè a noi nun ce piace,
capito?

Tu ce porti da lui, in uno de quei bei prati

dove fate le zozzerie, e noi a te

te lassamo in pace. Okkei?

RICCIO - io ciò la ragazza...

Orfè è 'n'amico...

Nun ce vado più nei prati co' lui...

CAPO - O lui o te, per noi siete la stessa cosa,
politicanti sovversivi e rottinculo. Meglio però
che paghi lui, tu resti sempre uno dei nostri.

Okkei, allora?

*Il Ragazzo Riccio si dibatte sotto la stretta del
picchiatore.*

RICCIO - (*in un soffio, vinto*) Okkei...

RIDOTTO

Il Capo molla la presa.

I Picchiatori urlano per la vittoria.

Si allontanano sulle motociclette con fragore.

Il Ragazzo Riccio si rannicchia, il volto nascosto fra le braccia, chiuse sui ginocchi, scosso da singhiozzi.

Il Ragazzo Angelo lo abbraccia avvolgendolo nelle sue ali. Entra Orfè. Il Ragazzo Riccio si tira su sforzandosi di sembrare disinvolto.

RICCIO - Nun te sei fatto più vede...

ORFE' - Pensavo che non venissi più da queste parti.

La ragazza...Stai cercando casa...Un lavoro, forse...

Ride amaro, teso. Ha un'incredula meraviglia sul volto. Come se vedesse rivivere chi considerava morto per sempre.

ORFE' - E' un sogno in cui non speravo, rivederti.

Cercavo di cancellarti. Eppure soltanto te io volevo incontrare. Riso di zucchero...

Il Ragazzo Riccio tace.

Era te che aspettavo.

RICCIO - Va bene. Dove?

Orfè ritrova l'antica connivenza.

ORFE' - La macchina. E' sicuro.

Il Ragazzo Riccio ride perché la macchina può farlo sfuggire all'agguato dei Picchiatori.

RICCIO - Se va bbene pe' te...Okkei, la macchina è sicuro.

ORFE' - Ci stiamo comodi. Si parla...Ti ricordi?

RICCIO - Nun sei cambiato.

ORFE' - Anche se finirà presto, mi basta che tu sia tornato.

RICCIO - 'Namo. Dobbiamo andare subito.

I Picchiatori irrompono con le moto a tutto gas. Girano intorno ai due come impazziti. Urla feroci. Qualche sparo. Orfè e il Riccio sono in mezzo a quel dannato

carosello. Il Ragazzo Angelo è immobile, disperato e impotente.

PICCHIATORI - Er frocio tutt'arrazzato!

Er fusto che nun ciazzecca co' le donne!

Hai rimorchiato er ragazzetto?!

Mo' te divertirai!

CAPO - Addosso!

Silenzio di tensione e immobilità per un attimo.

Orfè fissa con sguardo imperioso il gruppo che sta per scaraventarsi su di lui. Poi si volta al Ragazzo Riccio che abbassa gli occhi.

Il Capo afferra il Ragazzo Riccio e lo sbatte da una parte. Il Ragazzo Angelo abbraccia il Riccio che singhiozza. I Picchiatori si avventano su Orfè e lo percuotono con dei bastoni e delle mazze fino a che non rimane a terra, ricoperto di sangue. Poi partono sulle moto con rumore assordante. La testa insanguinata di Orfè emerge dal buio. Gli viene accanto il Ragazzo Angelo diventato del colore del sangue.

Con voce sempre più nitida il Ragazzo Angelo dice le parole del poeta.

ANGELO - ".....I ragazzi

leggeri come stracci giocano alla brezza

non più fredda, primaverile; ardenti

di sventatezza giovanile la romanesca

loro sera di maggio scuri adolescenti

fischiano pei marciapiedi, nella festa

vespertina; e scrosciano le saracinesche

dei garages di schianto, gioiosamente,

se il buio ha reso serena la sera,

e in mezzo ai platani di piazza Testaccio

il vento che cade in tremiti di bufera,

è ben dolce, benché radendo i cappellacci

e i tufi del Macello, vi si imbeva

di sangue marcio, e per ogni dove

agiti rifiuti e odore di miseria.

E' un brusio la vita, e questi persi

in essa, la perdono serenamente,

se il cuore ne hanno pieno: a godersi

eccoli, miseri, la sera: e potente

in essi, inermi, per essi, il mito

rinasce...Ma io, con il cuore cosciente

di chi soltanto nella storia ha vita,

potrò mai più con pura passione operare,

se so che la nostra storia è finita?"

RIDOTTO

Nel trentennale della scomparsa di Ghigo de Chiara ripublichiamo i numeri speciali a lui dedicati

per Ghigo de Chiara

di Maricla Boggio



Maricla Boggio e Ghigo de Chiara in primo piano, dietro Luigi Maria Lombardi Satriani e Mario Moretti con Daniela Rotunno.

Sono passati trent'anni dal giorno in cui Ghigo se ne è andato.

Improvvisamente, in una serata di teatro che non ha visto, delle migliaia che ne frequentava ogni sera. Tanti hanno voluto parlare di Lui, rimpiangendo la sua assenza. E adesso quasi tutti non ci sono più. Noi siamo rimasti soli per la sua mancanza, ma ne sentiamo la presenza nel suo ragionare ironico e insieme affettuoso, nel suo sentire che in teatro c'è qualcosa di più che la vita, un metterti di fronte alla profondità della tua esistenza, che qualunque attore, anche mediocre, mette in luce dentro di sé e te lo offre come un dono che ti riscatta dalla quotidianità. Con Ghigo si avvertiva nell'amicizia questo sentimento, sentito nelle serate in cui ci si trovava a teatro, o nelle cene cariche di

discussioni, nei viaggi affrontati sperando di trovare l'araba fenice in qualche spettacolo insperato. Come un rapporto inscindibile, sono passati trent'anni e Lui è lì che ammicca apparendo in una circostanza che emerge dal ricordo, nitida, appena vissuta. Questi trent'anni ci hanno cambiato, a teatro non incontriamo più Ghigo né gli altri che hanno parlato di Lui in questa rivista dedicatagli. Ma più degli scritti che lo hanno evocato nei propri ricordi personali, è la personalità di Ghigo a rimanere presente, legata alla nostra sensibilità come un compagno destinato a far parte di te, a giudicarti, a ridere ironicamente delle cose del mondo, e anche del teatro, che rappresenta il lato misterioso della vita.

STAGIONE TEATRALE
2024 - 2025

TEATRO
FRANCOBISCHINI

Cangusto Teatro Club
presenta

**ELEONORA,
ULTIMA NOTTE,
A PITTSBURGH**

Commedia in un atto di
Ghigo De Chiara

Mariella Chiarini
regista - interprete

Scene e costumi
Luciana Strata

Audio e luci
Christelle Kouagne Tabekouen

dal 9 al 17 novembre 2024
sabato 21:15 - domenica 17:15

ingresso a 20
clicca il link sotto l'immagine per il costo 20

INFO e PRENOTAZIONI: 333.387.9119
cangusto@teatrofrancobiscini.it - www.teatrofrancobiscini.it
VIA DEL CORTONE, 15 - PERUGIA

RIDOTTO

Mio padre Ghigo de Chiara

di Franco de Chiara



La sera del 31 gennaio 1995, esattamente 30 anni fa, mio padre, Ghigo De Chiara, uscì di casa per andare a teatro, come faceva due o tre giorni a settimana, per onorare il suo lavoro di critico.

Da solo, perché mia madre, giustamente, ne aveva abbastanza del teatro, salvo casi eccezionali.

Io ero in studio, a via Teulada, perché c'era la diretta di una certa trasmissione di Raitre nella quale lavoravo come inviato, e che non ritengo opportuno nominare.

Appena riaccendo il cellulare la mia ex moglie mi chiama, disperata... "Corri alla Balduina, Ghigo sta malissimo..."

Quando arrivai mio padre era già morto, disteso sul letto, in pigiama, perché aveva avvertito un fastidioso malessere allo stomaco, si era preparato una camomilla, rintanandosi al caldo sotto le coperte. Aveva appena fatto in tempo a scendere in garage, per poi risalire subito a casa.

L'infarto, quando colpisce, ha la pessima abitudine di non avvertire prima.

Già.

Ricordo tutto, ma proprio tutto, di quella tragica serata trascinatasi sino all'alba... la disperazione di mia madre, l'arrivo (inutile) del nostro medico di famiglia, e poi quello di un funzionario delle onoranze funebri.

Eccetera.

Ora, mentre scrivo queste righe, mi accorgo con estrema sorpresa di avere due anni meno di mio padre quando lui morì, poco più che settantaquattrenne.

Ma il punto non è questo. E' quest'altro: mi rendo conto che lui, Ghigo, alla mia età, cioè due anni prima di quella sera, era una persona molto più seria di me.

Io non lo sono, non lo sono mai stato e, soprattutto, non ho intenzione di diventarlo mai: ho preso sempre tutto come un giuoco, perché la vita stessa è uno stravagante giuoco, al quale non ho chiesto di partecipare, anche se, in fin dei conti, la faccenda è interessante.

Non ho mai preso sul serio, di conseguenza, nemmeno la morte stessa, dandosi che al mio primo cancro (ne ho affrontati due), quando gli oncologi del Policlinico mi dissero che le mie quotazioni circa la sopravvivenza si attestavano al 20-25 per cento io restai a lungo in silenzio. E quei signori biancovestiti, perplessi, mi chiesero se avessi capito bene.

"Certamente" risposi "ho capito benissimo"

"E... allora? Non ha niente da chiederci, non..."

"No, niente. Però sono curioso di vedere come andrà a finire"

E lo dissi sorridendo. Tanto, si sa come funziona il cancro: carta vince, carta perde...

Io sono soltanto stato più fortunato di altri che erano, o sarebbero entrati, in quella stanza adibita ai colloqui con i malati, e che non ce l'hanno fatta.

Non so per quale oscuro motivo mi lascio andare a tali riflessioni. Probabilmente perché oggi è il trentesimo anniversario della morte di mio padre.

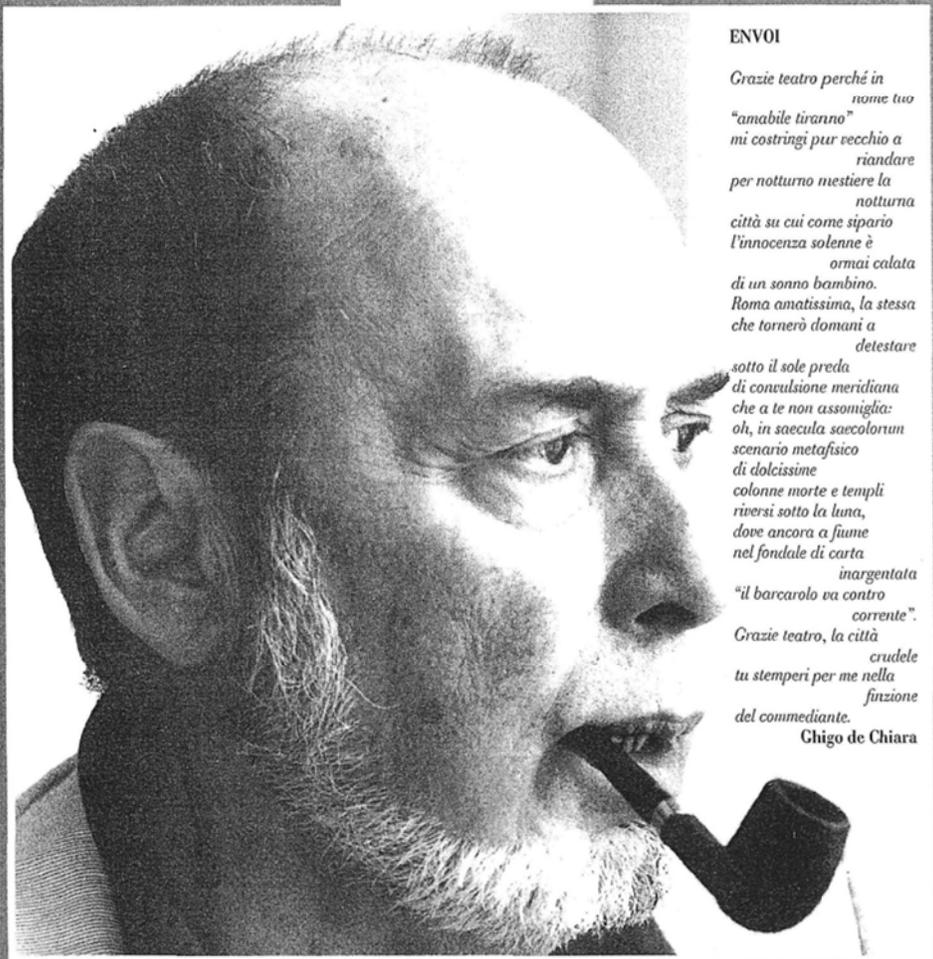
Il quale, come ho già detto, è stato un uomo molto più serio di me.

E mi manca ancora.

Bidotto
TESTIMONIANZE

Speciale de Chiara

Questo numero è dedicato a Ghigo de Chiara
(Tripoli, 19 dicembre 1921-Roma, 31 gennaio 1995)



ENVOI

Grazie teatro perché in
rome tuo
"amabile tiranno"
mi costringi pur vecchio a
riandare
per notturno mestiere la
notturna
città su cui come sipario
l'innocenza solenne è
ormai calata
di un sonno bambino.
Roma amatissima, la stessa
che tornerò domani a
detestare
sotto il sole preda
di convulsione meridiana
che a te non assomiglia:
oh, in saecula saeculorum
scenario metafisico
di dolcissime
colonne morte e templi
riversi sotto la luna,
dove ancora a fiume
nel fondale di carta
inargentata
"il barcarolo va contro
corrente".
Grazie teatro, la città
crudel
tu stemperi per me nella
funzione
del commediante.

Ghigo de Chiara

La tensione ideale di Ghigo de Chiara

di Renzo Tian

Stampati nella memoria e nell'affetto rimangono, per quanti hanno conosciuto e frequentato Ghigo de Chiara, i tratti esterni della sua personalità, quelli che facevano di lui l'amico pronto al sorriso, alla battuta liberatrice, alla tolleranza sdrammatizzata. Ma ora che, ancora stretti dal morso doloroso della sua scomparsa, cerchiamo di riordinare i pensieri e di ridisegnare il profilo interiore di chi pensavamo di avere ancora a lungo vicino e che ora si affida alla memoria intellettuale oltre che al rimpianto degli affetti, sappiamo e vediamo che c'erano aspetti di Ghigo più segreti, meno ostentati: non per sua volontà di celarli, ma forse per il pudore e la riservatezza di chi non sa e non vuole proclamare ad ogni piè sospinto gli ideali e i principi da cui è mosso. Così, dietro alla bonomia, alla modestia, allo scetticismo di Ghigo, dietro al suo istintivo rifugiarsi da ogni forma di enfasi, sappiamo bene che c'era una tensione ideale che somigliava molto a una fede, o almeno a una forza propulsiva morale e intellettuale.

E questa si manifestava in ognuno dei suoi modi di accostarsi al teatro: l'esercizio della critica, svolto in piena e vigile autonomia di giudizio; il lavoro di drammaturgo in proprio, in permanente commensio- ne con la realtà e la cultura contemporanea; l'intelligente opera di "teatralizzatore" (il termine di adattatore sarebbe riduttivo) di testi narrativi, nella quale prendeva corpo l'idea-guida di una "teatralità sommersa" nella struttura narrativa: la sua ricerca nell'ambito del linguaggio teatrale romanesco, e in particolare su quella figura di "teatranite totale" che fu Ettore Petrolini: le sue incursioni, sporadiche ma non gratuite, nel terreno della traduzione e della regia. E infine, il tempo di un impegno a tutto campo, gli anni della presidenza dell'IDI, nei quali Ghigo de Chiara riuscì a sostenere un'autentica difesa della migliore drammaturgia contemporanea, col suo equilibrio e la sua capacità di opporsi sia ai detrattori più o meno occulti che ai sostenitori non disinteressati.

Tutto questo voleva dire - e forse lo capiamo ancor meglio oggi, misurando tutta

l'estensione del vuoto che la sua scomparsa ha lasciato - una sola cosa. Che Ghigo aveva fatto del teatro il punto focale della sua vita e della sua attività intellettuale, senza per questo perdere mai il contatto l'intero contesto culturale, sociale, umano, nel quale esso si manifestava. L'uomo di teatro, diceva de Chiara riprendendo un concetto ch'era stato di Adriano Tilgher, non può e non deve rinchiusersi dentro le mura di un'arte intesa come corporazione, o come munito e privilegiato rifugio. Al contrario, deve guardare alla vita civile, mescolarsi con essa, prender posizione e agitare idee: insomma, appartenere al proprio tempo ma nello stesso tempo non lasciarsene trasportare né mistificare. Pochi ricordano le parole che Ghigo de Chiara pronunciò nel corso di un convegno spoletino dei critici di teatro: "Credo che, per prima cosa, ciascuno di noi dovrebbe ripensare ai motivi per i quali ha fatto - del teatro - scelta di vita, oggetto di pensieri quotidiani, di studio amoroso. Abbiamo sempre saputo, voglio dire, di costituire una minoranza, una 'frateria' quasi claudestina". "Il nostro disagio" proseguiva "nasce altrove ed è di ordine sociale: esso implica in realtà un giudizio generale (ahi, quanto negativo!) sugli indirizzi mercantili di una industria culturale che tutto manipola all'insegna del consumo privilegiando non l'acculturamento ma l'illusione di esso". Ma noi, concludeva quell'intervento, dobbiamo prenderci "l'impegno di lavorare con tenacia sempre maggiore, seriamente, profondamente e persino, direi, con un certo orgoglio delle diversità. Siamo degli assediati, è vero, ma

non sempre gli assediati sono costretti alla resa: talvolta arrivano i nostri, talaltra le sortite hanno buon esito".

In queste parole, pronunciate nell'ormai lontano 1988 ma ancora attualissime, c'è tutta la probità e la generosità di Ghigo, il coraggio e la determinazione coi quali perseguiva i suoi obiettivi ideali.

Parole che oggi dovremmo tenere stampate in mente e continuare a far nostre in un tempo che ha visto crescere a dismisura il nostro disagio.



Da sinistra: Marcella de Chiara, Ubaldo Soddu, Maria Bolasco, Renzo Tian, Daniela Rotunno, Giuliana Agrillo, Mario Moretti, Ghigo de Chiara, alla brasserie Lipp di Parigi

Respiravamo la stessa aria

di Antonio Ghirelli

Sarà difficile e doloroso tornare a teatro, qui a Roma, sapendo di non trovarvi immancabilmente ad ogni "prima", classica o sperimentale, convenzionale o temeraria, il volto sorridente di Ghigo, la sua aria assorta, la sua parola penetrante e benevola. Tanto più difficile e doloroso sarà per me che ho costruito con lui un lungo e fraterno sodalizio, prima appunto nelle sale e nei "foyers" dei teatri, poi nella redazione dell'"Avanti" che ebbi l'onore di dirigere tra il 1987 e il 1989 e che vantava tra i suoi scrittori più prestigiosi il critico drammatico, Ghigo.

In quei due anni non ci fu un momento di incomprensione tra noi, né ebbi mai bisogno di elencare con De Chiara quelle piccole "istruzioni per l'uso" che di solito chi dirige un quotidiano ha il dovere di impartire ai suoi collaborato-

ri per evitare un ritardo, una lungaggine, una divergenza di opinioni o di impostazione. Noi respiravamo la stessa aria, le stesse idee, la stessa passione civile per la libertà e la giustizia che ci avevano spinto da decenni nelle file del movimento socialista. La competenza e l'autorità del critico drammatico mi mettevano, del resto, al riparo da ogni sorpresa che non fosse quella per la sua crescente bravura. Come figlio del Sud, ero anche assai interessato ai lavori che Ghigo portava sul palcoscenico, alla sua ricerca storico-drammatica così vicina ai miei interessi.

La testimonianza preziosa della sua amicizia e del suo talento si è interrotta troppo presto. Lo avvertii angosciosamente ancora oggi, come lo avvertii il triste giorno in cui si celebrò il suo funerale nella chiesa di Santa Maria del Popolo.

PARAGONE

*Ma ancora più vero di quello
che mi colse soldato, nelle Sirti
deserte
- nembo di vento e sabbia -
è il vortice
dove Re Lear annaspa
la sua demenza.
Oh, mia tenera Cordelia!*

NELLA STESSA BARCA

*I vapori delle streghe di Macbeth
trascinano in platea
e loro lassù
noi quaggiù
legano
al breve fastidio
tossicoloso
dello stesso destino.*

Ghigo de Chiara

Mio padre e i discorsi dei "comici"

di Franco de Chiara



Carla Vistarini, Ghigo de Chiara e Nino Mangano nel corso di un convegno all'Istituto Italiano di Praga

Martedì 31 gennaio, è morto mio padre, Ghigo de Chiara. Tutto è avvenuto in pochi attimi, in maniera assolutamente inaspettata. E' anche così che queste cose accadono. Mio padre stava semplicemente uscendo di casa per andare a teatro, una cosa, come dire, non nuova per lui. Poco prima di salire in macchina ha avvertito un qualcosa che sembrava soltanto un fastidioso mal di stomaco, ma che purtroppo era ben altro. E' risalito a casa... poi è morto, nel suo letto. Vorrei solamente raccontare una cosa, una cosa che è successa a me, suo figlio, il giorno dopo quando a casa sono venuti a trovarlo non so quante persone, cento? duecento? non lo so. Erano i suoi amici di sempre, di una vita, molti dei quali gente di teatro. I teatranti, anzi, "i comici" come li chiamava affettuosamente lui. Non so quanti anni avevo io, forse tre o quattro, quando cominciai ad ascoltare i discorsi dei "teatranti", discorsi che poi avrei continuato ad ascoltare pressoché miracolosamente uguali nella sostanza fino ad oggi... "quella volta lì che l'attore, là, quello, come si chiama..." e ti ricordi quello

spettacolo che poi... "perché al prossimo convegno noi dovremo assolutamente..." e allora è successo che due giorni dopo il debutto..." eccetera, eccetera. E, naturalmente, i luoghi deputati per tali discorsi erano e sono, preferibilmente, le cene del "dopo teatro", ma in realtà è sufficiente che due o più "teatranti" si incontrino dal tabaccaio perché la cosa, fatalmente, si ripeta. Bene, io ho sempre ascoltato tutto questo, mi sono sempre nutrito di questi discorsi, anche se poi la mia personalissima scelta è caduta altrove, mi dispiace, papà. Ma, appunto, la sera successiva alla sua morte è accaduto qualcosa di curioso. Mio padre era lì, composto nel suo studio, accanto al suo solito tavolo affollato di copioni, manoscritti, programmi teatrali, libri, inviti... e intanto l'andirivieni dei suoi amici che lo volevano vedere per l'ultima volta continuava, ininterrottamente. Di là, in salotto, mi ritrovavo ad ascoltare i soliti discorsi, quei discorsi. Non so perché quelle chiacchiere, ascoltando le quali molte volte nella mia vita ho pensato, tra me, divertito oppure un po' annoiato "Rieccoli..." ... bé quella sera ho pensato che tutto questo era semplicemente splendido.

Con i "prigionieri del sogno"

di Giovanni Calendoli

Ho conosciuto Chigo de Chiara nell'immediato dopoguerra, quando entrambi eravamo alle prime armi nell'esercizio della critica teatrale: lui giovanissimo, io con qualche anno in più. Allora a Roma gli spettacoli erano molto meno numerosi di oggi. La moltiplicazione delle piccole sale teatrali era un fenomeno appena in incubazione. Per non dividere il pubblico, i gestori dei teatri erano attenti ad evitare che due prime non capitassero nella stessa serata e il deprecato inconveniente non si verificava mai.

I critici teatrali costituivano un sinedrio autorevole ed autoritario, al cui vertice siedevano scrittori di fama, come Rosso di San Secondo, Silvio D'Amico o Alberto Casella. Noi, ultimi arrivati e conseguentemente privi di un consolidato sentimento corporativo, eravamo guardati, pur senza malevolenza, dall'alto in basso, come improvvisati usurpatori di un privilegio non meritato.

Per Chigo, che ha sempre avuto una naturale tendenza a rilevare l'aspetto comico o grottesco delle situazioni, questo era un motivo permanente di gioconda ironia e perciò, insieme con me, divenne amico di un altro personaggio di eguale disposizione, che, pur non facendo propriamente parte della corporazione, la frequentava con continuità per ragioni di lavoro. Era il disegnatore Umberto Onorato, che per un quotidiano serale oggi scomparso dava di ogni prima rappresentazione il suo giudizio mediante una caricatura dei principali interpreti, dimostrando sempre un'eccezionale capacità di sintesi satirica: scavava con i suoi tratti graffianti nella psicologia degli attori, anche perché li conosceva tutti benissimo sulla scena, nei camerini e nella vita privata.

Per questa sua qualità Onorato divenne un consigliere prezioso (e disinteressato), quando nel 1955 Chigo ed io incominciammo a curare per la Televisione una rubrica intitolata "Prigionieri del sogno", che in ogni puntata di circa un'ora offriva il ritratto e la storia di un grande attore. Rievocammo così nell'arco di due anni Ruggero Ruggeri, Louis Jouvet, Ettore Petrolini, Dina Galli, Raffaele Viviani, Renato Cialente ed altri. In un suo articolo Anton Giulio Bragaglia, sfottendoci (ma amabilmente; io

ne ero molto amico), definì la rubrica il "Parnaso degli attori".

Ogni puntata comprendeva qualche sequenza di film, documenti fotografici e interventi diretti di attori, di scenografi e di tecnici, che avevano avuto occasione di lavorare con l'artista commemorato. Questi testimoni della gloria, chiamati a collaborare alla nostra rubrica, erano quasi sempre individuati da Onorato, che non solo li frequentava da antica data, ma era in grado di rintracciarli ovunque essi si trovassero. Chigo si incaricava poi di incontrarli e di prepararli ad inserirsi nella trasmissione, in modo che il regista (in quasi tutte le puntate fu Guglielmo Morandi) non dovesse perdere tempo in studio.

Tranne alcune eccezioni, i testimoni o cadevano nella retorica generica di una commossa agiografia o conservavano di straordinari attori, con i quali si erano trovati in importanti spettacoli, ricordi insignificanti dal punto di vista artistico. Chigo frugava con pazienza, con ironia e con golosità intellettuale negli archivi caotici e ingannevoli della loro memoria per scoprire fra le tante cianfrusaglie inutili il gioiello autentico nell'interesse della trasmissione, ma soprattutto per una propria soddisfazione. Questi dialoghi, ai quali io spesso assistevo per mia curiosità come uno spettatore, erano divertenti ed al tempo stesso istruttivi, perché l'inquisitore di resistenza e insistenza inesauribili finiva presto col dimenticare il delimitato scopo del suo impegno e si abbandonava al gusto di esplorare e di scoprire quei retroscena, quei sottofondi, quei sedimenti, quei detriti ignoti, che pur sono nella vita quotidiana teatrale l'humus primordiale indispensabile per la formazione dei suoi più alti valori.

Una volta eravamo in ritardo nella preparazione della rubrica e, con un tono di rimprovero, lo ammonii: "Perdi troppe ore in questi interrogatori". Mi fissò con uno sguardo sbalordito, confessandosi tacitamente: Chigo aveva una voglia irrefrenabile di conoscere fino in fondo la miseria e la nobiltà del teatro, che gli apparivano ed effettivamente sono inseparabili.

Anch'io forse l'ho capito allora, e per merito suo, lavorando ai Prigionieri del sogno. (Del sogno - nel teatro - non soltanto gli attori ma tutti sono prigionieri. E Chigo lo era.)

Ricordo

di Mario Moretti



Chigo de Chiara e Mario Moretti a Parigi, davanti ad una Colonna Morris con il manifesto del 2° Festival del Teatro italiano contemporaneo

Ricordo perfettamente tutti i particolari dei nostri anni di vita in comune, Chigo. RICORDO i nostri discorsi, i nostri commenti sulle vicende teatrali e non teatrali, i nostri progetti. RICORDO la nostra sede IDI in Rue Saint Nicolas a Parigi, anzi, a Parigi, come dicevano scandalizzati i nostri referenti ministeriali o come mormorava la verminaia dei nostri nemici. RICORDO quel salotto tutto giallo che Marcella ed io avevamo dipinto, cercando di lasciare immacolati i bordi ed i riquadri delle porte. RICORDO quella sera che, dopo aver lavorato fin dal mattino, tu ed io, ci mettemmo a rimirar la nostra opera nella quale avevamo profuso

tante energie, come in "un lavoro serio al pari d'un gioco", giustamente per parafrasare Pascoli: il nostro capolavoro era una libreria, di quelle fai-da-te, che avevamo montato addosso ad un muro; d'improvviso l'immane manufatto crollò, come un castello di carte soffiato da un eolo dispettoso e noi scoppiammo, ricordi Chigo? in una omérica risata liberatoria. RICORDO i piccioni che venivano sul davanzale della finestra, e come avevamo imparato a riconoscerli: c'era lo Zoppo, c'era il Presuntuoso, c'erano l'Affamato, il Folle, l'Accattone, lo Svitato. RICORDO quelle mattine luminose, con il sole che bucava la casa da parte a parte e ci trafiggeva nonostante le candide tendine, e tu ed io preparavamo i nostri discorsi da tenersi, in francese, il giorno dopo, e tu mi chiedevi delle cose, ma era una delle tue tante civetterie, il francese, forse, lo conoscevi quanto me. RICORDO la tua gioia di gourmet quando ritrovavamo quel ristorante al quale eri tanto affezionato, in una traversa di Rue de Rivoli. RICORDO i nostri viaggi in macchina Roma-Parigi, Parigi-Roma. RICORDO quella volta, sul tratto Aosta-frontiera, quando fermai l'auto bruscamente ed uscii, senza dire nulla: era accaduto che il fumo della tua pipa e le sigarette di Marcella mi avevano intossicato, e quando rientrai, dopo qualche secondo, a te che mi chiedevi cos'era stato, risposi con nonchalance: "Niente, solo un piccolo ictus...". RICORDO che

per anni, ridendo, m'hai ricordato l'episodio. RICORDO quella sosta a Dijon, quando ti dissi che più di trenta anni prima avevo seguito un corso di francese nella città e mi ero fatto una fidanzatina che si chiamava Gigi; al momento di risalire in macchina una vecchietta attraversò la strada, tu la guardasti ed urlasti: "Guarda, Mario! Cigiiiiiiii!". RICORDO quando andammo in macchina a Fiume, per la prima di una mia commedia, "Tamara, la femme d'or", interpretata da Ottavia Fusco, un'attrice bravissima ma pressoché anoressica, che si nutriva di solo Prosecco; e quando, ad un bivio, trovammo due cartelli, a sinistra, PROSECCO, a destra, FIUME, tu dicesti: "Quando Ottavia passerà di qui, chi sa per cosa opererà, sarà una bella lotta". RICORDO quella sera, a Crucovia, all'uscita dall'albergo: la strada era lucidata dalla pioggia ed ingrigita ai bordi dalla neva sporca; io procedevo un po' avanti, alla ricerca di un bar ospitale, tu ed Ubaldo Soddu, ricordo, stavate indietro di qualche metro e tu, ricordo, ti poggiavi al braccio di Ubaldo, ma forse un po' troppo pesantemente, tanto che mi voltai e vi vidi rotolare a terra e dimenarvi avvigliati, nella pioggia; mi venne fatto di pensare ai protagonisti de "L'amante di Lady Chatterly", ma fu solo un'immagine un po' folle, in realtà eri scivolato ed avevi trascinato nella rovinosa caduta il povero Ubaldo, che ne riportò la frattura alla spalla; io, ricordo, avevo l'ombrello aperto, e nell'accorrere per aiutarvi e tirarvi su si ruppe a metà l'asta dell'ombrello ed io rimasi con il manico in mano e tu, ricordo, dal basso del fango nel quale eri non metaforicamente caduto mi guardavi stupito, sembravo, mi dicesti dopo un guerrigero con la spada tronca... RICORDO perfettamente tutti i particolari dei nostri anni di vita in comune, ricordo i nostri discorsi, i nostri commenti sulle vicende teatrali e non teatrali, i nostri progetti, ed il ricordo è gonfio e dilatato, è un'otre di pelle caprina cucita come un sacco, e non si bucherà, spero, questa ghirba, perché mi sarà utile, mi servirà per il tratto di viaggio che mi resta.

Quando Ghigo faceva "La Manfrina"

di Mario Verdone

Di Ghigo de Chiara ammiravo la calma e la ponderatezza nelle discussioni, anche assembleari, e l'humour con cui valutava tanti aspetti della vita, soprattutto quelli del mondo teatrale, di cui conosceva ogni segreto, appartenendovi anima e corpo, nella lunga pratica di critico, di autore, di animatore culturale. Siamo appena tornati da Venezia, dal Convegno intitolato "Cinema è teatro", in occasione delle celebrazioni del Centenario del Cinema, ed abbiamo avuto tutti il rammarico di non averci incontrato l'alacre Ghigo, che ne aveva curato con Maurizio Scaparro la organizzazione. Amava il cinema, ma era convinto che tutto nasceva dal teatro, né più né meno come io, facendo un passo indietro, sostenevo che ogni forma di spettacolo nasce dal circo: la "madre di tutti gli spettacoli". Il convegno sarebbe stato una buona occasione per precisare, dei due grandi filoni, il "dare" e "l'aver".

De Chiara non era nuovo a iniziative del genere, ed un'altra felice occasione che ci aveva fatto lavorare insieme era stato il Convegno di Praga su "Marinetti e il futurismo", dove aveva tenuto a far rappresentare - come già era avvenuto nella stessa città negli anni Venti - una selezione di "sintesi" chiedendo a me di preparare il canovaccio. A lui toccò di scegliere il titolo della serata, che non poteva che essere un pugno futurista sullo stomaco: "Uccidiamo il chiaro di luna!".

Fu una serata di eccezione al Caffè Viola di Praga, abinato agli scontri e agli scandali dell'avanguardia post-bellica e post-asmurgica. Certo, noi eravamo meno aggressivi, meno partecipi forse. Quell'epoca, in un solo evento, non si poteva riuscitare. Ma c'erano state anche altre serate, musicali, di danza, teatrali, e mostre di pitture e di scenografie (quelle di Prampolini recuperate negli stessi teatri di Praga) e la "città d'oro" fu davvero, in quella settimana, una delle capitali del futurismo.

Marinetti e il suo movimento non erano i soli interessi che ci ave-

vano riavvicinato. C'era anche il teatro dialettale, il Belli, Petrolini, il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, il vetero-variété, su cui scambiavano impressioni con gusto, nei convegni o in qualche serata conviviale, sfomando le nostre cognizioni storico-critiche.

Il mio primo incontro con Ghigo de Chiara avvenne nel 1964, quando rappresentò la sua *Manfrina*. Ne volevo dire tutto il bene possibile, nella rivista "Palatino", fanatico come ero - e come sono sempre stato - di Giuseppe Gioachino Belli (si trattava infatti di un recital bellissimo con Fiorenzo Fiorentini), ma non potevo tacere un dissenso sul "concertato a più voci" dei sonetti, che avrei preferito "monologati", come li recitava il Belli nei suoi teatrini da camera, e sul "titolo", che con una qual certa mia saccenza avrei preferito "La gagliarda", che è romanesca più della "manfrina", che invece è monferrina, cioè viene dal Piemonte. Con molto garbo de Chiara mi fece notare che "fare la manfrina" era anche espressione romana: cioè essere insistente, petulante, ossessivo, ma né inutile né noioso, magari simulatore e prendi-giro: e in quella serata, che del resto fu piacevolissima, gli premeva di attirare il pubblico con un programma sfizioso, da café-chantant, formula a cui è ritornato anche in altri lavori, e che mi ha dato più occasioni di consenso.

Ci proponevamo, ora che il futurismo e il teatro-cinema ci aveva vieppiù messi in collegamento, di ideare insieme altri progetti. S'era interessato a un mio lavoro su un dramma incompiuto di Edgar Allan Poe dedicato al Poliziano, e che poteva essere riesumato proprio quest'anno, in coincidenza col quinto centenario della morte di Agnolo Ambrogini detto il Poliziano. E lo divertiva l'idea di Silvano Ambrogio di dedicare una serata della SIAD al Teatro Satirico, su cui aveva tante cose da dire. Purtroppo ci è mancato, qualche giorno prima dell'appuntamento al Teatro dell'Orologio. Ma il suo apporto al teatro satirico non è stato certo dimenticato dagli animatori del vivace convegno-spettacolo.

Grazie teatro

*Da poco in palcoscenico
ci siamo baciati
e abbracciati: e un nuovo
abbraccio
stupito ci unisce a mezzanotte
al ristorante
come (come se lungo viaggio
ci avesse
separati) convenzioni delle
tribù teatrali?*

*Certo è vero, signori
benpensanti,
ma quel toccarsi e ritoccarsi
ancora
con frenesia e baci fraterni
sulle gote
perché non riguardarlo come
un appoggiarsi a vicenda
(sostegno
tra gente sconscacrata)*

*e solo unita
dall'illusione di un trono di
cartone?
Grazie teatro, anche per
la finzione
dell'amicizia.
Consolazione
di solitudini prossime venture.
Ghigo de Chiara*

L'appartamento stravagante

di Ubaldo Soddu



Chigo de Chiara nella casa parigina di Rue Saint Nicolas

Nella casa che l'IDI aveva affittato a Parigi, Chigo de Chiara si muoveva con affettuosa circospezione. Le due camere spaziose, l'ampio ingresso che si prolungava a far da salottino e frugale salone da pranzo, la cucina minuscola eran divenuti la tana di lavoro d'un personaggio d'altri tempi, metà artista, metà gatto soriano. Pipa ben salda nella zampa, il passo zoppicante ma felpato, eccolo valutare con occhiate sospettose le possibili funzioni di quella gran cesta, appollaiata a ridosso dei cieli bigi. Nascosta dietro la Bastiglia, facilmente raggiungibile ma teneramente sospesa nell'aria, essa era studiata per lanciar segnali da lontano, adescando con mezzi leciti, sottili. E l'amo funzionò subito, perché dosato con leggerezza.

Chigo apriva la porta con indugio, sorrideva cautamente scoprendo l'ultimo dente sano, poi avvolgeva l'ospite in una nuvola di fumo aromatico. E gli faceva spiare, come fosse un miraggio, la mirabolante Parigi da un balconcino che s'ergeva di vedetta. Quindi, fattolo accomodare su un cuscino rosso, gli si piazzava di fronte fingendosi distratto mentre gli soppesava il cuore. Ascoltando, sbadigliava, si grattava senza impegno, replicando a monosillabi, seminando peli grigi. Man mano il viandante si scioglieva, il tè era limpido e secco, profumava dolcemente di Bohème...

Tutti passavano, anche per un'ora soltanto, in quel rifugio sbarazzino, sofo di complicità fantasiose: lo scrittore eccitato, il critico bisognoso di informazioni, il giovane che voleva indirizzi, il regista in cerca di copioni esotici, perché l'Italia, vista da Parigi, è quel bel ponte verso l'Africa o l'Oriente, circo delle avventure primordiali; e poi l'attore, francese o italiano, attirato dallo scambio vantaggioso, dalla prestazione inconsueta ma pure il traduttore, pronto a cogliere l'occasione preziosa, il gestore di una sala, l'intermediario arido, lo

scenografo, il musicista. Tra il pomeriggio tardo e la sera, giungevano le signore, le mogli degli amici, che s'eran recate a fare acquisti al centro. Tornavano con lo sguardo ravvivato dalla prospettiva di incontri bislacchi, capricciosi: magari uno sconosciuto le avrebbe intrattenute monologando fino a tardi, confessando d'aver strozzato una lince o inghiottito una pantera; forse un anellino avrebbe lasciato come pegno, di fragile avorio o smalto. Ciascuno inseguiva sogni, nessuno pareva astemio, tutto era un sogno, una vigna di portenti...

Uscendo a notte fonda da quella casa bizzarra, m'incamminavo verso l'albergo di Saint Germain e gli alberi, i lampioni, i profili aguzzi dei palazzi erano quelli di Baudelaire, di Maupassant, non c'era dubbio, quelle le nuvole, quello il ventacolo a raffiche e il tanfo malandrino e Scaramuccia ghignava barcollando, Scapino stava all'erta col randello. Traversando il ponte, sagome affascinanti mi tiravano per il naso, damine o zingare non so, ma ci provarono a fracassar mi il guscio, a suscitarmi guizzi d'oro, d'argento e Parigi svolazzava come una gazza in abito da sera.

Ecco i regali di Chigo. Distribuiti a piene mani. Con l'intesa di farne uso buono e onesto. Propagandoli. Moltiplicandone i frutti in altri viaggi, con carovane cariche di spezie e buon umore. Con tanti compagni e rotte tempestose. Traversando la savana, il deserto, il Nilo azzurro. Per tornar più saggi e gustare la delizia. Cioè Parigi. Perché Parigi è il paradiso.

È un giorno m'illusi d'esserci riuscito, dopo mille affanni e corsi, corsi. Ma della Bastiglia non v'era più traccia e anche l'IDI aveva ceduto l'appartamento stravagante. "C'è chi li invidia i sogni - mi disse il nostro amico - perché a sognare siamo in pochi, gli altri dormono e non ricordano. Quando ne hanno bisogno, vengono a strapparti quelli che hai fatto, per venderli al mercato. Tu sogna finché puoi, che il meglio non c'è più, la bellezza, la passione".

Ghigo, un amico per ogni mia attività

di Corrado Olmi

Incontrai Ghigo quando recitavo in una Compagnia di Ardoo anche lo scenografo. Ghigo mi raccomandò che la scena che avevo previsto per "La prova del 4" di F. Marceau fosse il più chiara possibile, quasi bianca, in modo da poter essere trasformata in ospedale per il prossimo lavoro che doveva essere "Un caso clinico" di D. Buzzati.

In seguito mi propose un cabaret "Cronache dell'Italia" che aveva scritto insieme con Maurizio Costanzo e nel quale dovevo recitare una poesia di Ernesto Ragazzoni "L'apoteosi dei culi d'Orta". La polizia con tanto di camionette impedì la prima rappresentazione che venne rimandata a condizione che la parola "culi" fosse sostituita dalla parola "così" (sic! - Si era nel 1965).

Dalla discussione con il giudice censore Ghigo trasse un atto del suo trittico "Camerino n. 1".

Il racconto di Sciascia "Candido ovvero..." con Ghigo divenne una commedia nella quale interpretavo il ruolo del Nonno, fascista prima e democristiano poi.

Quando vennero raccolti alcuni miei disegni e pubblicati col titolo "Oltre le scene" Ghigo scrisse la prefazione, quindi, consegnandomi una pila di fascicoli "Ridotto" mi ingiunse: "E adesso beccati questi. Illustrameli!". Erano suoi articoli di vita teatrale pubblicati appunto nei numeri di "Ridotto".

Fui titubante; pensavo di non riuscire a rendere, disegnando, quello che Lui, scrivendo rendeva così bene.

Ma... mi lasciò convincere facilmente.

Fu così che durante la mia tournée teatrale, nei vari



Da "Succellenza in Platea" di Ghigo de Chiara. Disegni di Corrado Olmi

Dopo un fortunoso ritorno dalla Libia con un vecchio direttore privato il cui arrivo non era stato segnalato all'aeroporto di Punta Raisi, Ernesto Calandri "abbandona il velivolo per primo scendendo la scaletta a braccia alzate in segno di resa come un disertore sfortunato che si consegna alle forze dell'ordine."

alberghi d'Italia, ho avuto tempo e modo di illustrare i suoi articoli.

Quando gli consegnai i disegni li osservò con attenzione, qualcuno ne corresse, di qualche altro sorrise a fior di labbra. Così uscì "Palcoscenico e dintorni" numero speciale di "Ridotto".

Ai primi dello scorso dicembre mi fece leggere un suo breve romanzo dattiloscritto: "Il caso del vecchio tenente". "Restituiscelo presto mi raccomando, ne ho solo un'altra copia".

Passarono due o tre settimane ma quando glielo riportai il suo romanzo dattiloscritto aveva la copertina a colori, le illustrazioni in bianco e nero e l'indice delle illustrazioni. Chiamò subito Marcella perché vedesse anche lei.

Mi piaceva sempre di più illustrare le situazioni descritte e Lui prendeva gusto a veder disegnati i suoi racconti.

"Vorrei poter pubblicare insieme 'Palcoscenico e dintorni' con 'C'è Sua Eccellenza in platea' dovrei farmi un paio di disegni per questi ultimi racconti". Erano gli ultimi giorni di gennaio. Feci le illustrazioni richieste ma Lui non le ha potute vedere.

Caro Ghigo, ci conoscemmo che facevo l'attore e casualmente anche lo scenografo. Mi indirizzasti nel cabaret ed in alcune riviste televisive.

Ci hai lasciato mentre stavo illustrando i tuoi libri. Grazie.

Altro non so dirti. Lo ha detto per tutti noi l'amico Mario Moretti nel saluto della Chiesa in piazza del Popolo.

Arrivederci.

Corrado

Bidotto
TESTIMONIANZE

Come barche che s'incrociano

di Franco Cuomo

I marinai sono come gli angeli. Vestono gli stessi colori, e restano tali anche se non esercitano le loro abituali funzioni. Ci sono marinai che non hanno mai navigato, ed angeli che non hanno mai volato. Come ci sono poeti che non hanno mai scritto un verso e pittori che non hanno dipinto.

Hanno tutti la particolarità, però, di riconoscersi tra loro, anche al di fuori del proprio elemento ed indossando colori per così dire profani.

Chigo de Chiara era un marinaio. Il mare, anche quando non ne parlavamo, era parte integrante di quella conversazione durata trent'anni ch'è stata la nostra amicizia. Per questo, per via del mare, la nostra non era semplicemente un'amicizia, per quanto stretta, ma una sorta di complicità o fratellanza, del genere che si stabilisce tra coloro che hanno un segno a loro soltanto noto per riconoscersi.

Chigo era un marinaio della categoria più nobile, più volitiva: per scelta. Io di una categoria più inerte, più pigra: per razza, che è come dire per caso.

C'intendevamo a meraviglia lo stesso.

Mi è difficile, ora ch'è morto, distinguere nel ricordo il marinaio dallo scrittore.

Come scrittore, Chigo aveva scelto quale veicolo d'espressione quanto v'è di più effimero ed approssimativo al mondo, cioè il teatro, laddove le parole variano e si disperdono di sera in sera, quasi fossero d'acqua. Come marinaio, aveva solcato nelle sue traversate l'oceano più sconfinato ed insondabile, cioè quello dell'immaginazione creativa, scosso da correnti d'inchostro e gorgi di carta.

Se ora metto insieme le centinaia - che dico, le migliaia - di ore trascorse sul filo di quella nostra conversazione inesaurita, consumata tra prime teatrali, cene, viaggi e variazioni d'ogni genere, ne viene fuori un fiume inarrestabile di parole. Eppure non ne trovo una sola che, detta qui, nella cornice di un addio, non mi esporrebbe al rischio della retorica e dell'artificio emotivo. Perciò mi limito a quel che v'è di più semplice nel mio ricordo: Chigo era buono. Di quella bontà ch'è figlia dell'intelligenza e della tolleranza.

Era un critico di mestiere, quindi un intellettuale delegato a rilevare gli errori del prossimo. Eppure non l'ho mai sentito dire una sola parola di cattiveria, di disprezzo, d'insofferenza nei confronti di alcuno. Non ho mai letto una sua recen-



Chigo de Chiara a Parigi, davanti al Bateau Théâtre "La Mare au diable"

sione che, per quanto negativa, non contenesse un tentativo di recupero, la ricerca di un motivo assolutorio, per l'opera e per il suo artefice.

Era un drammaturgo, quindi un poeta con licenza di mentire. La funzione scenica era il suo modo di comunicare. Eppure il suo candore, nella vita reale, risplendeva di un'immacolata lealtà nei confronti degli amici come dei nemici, animato da virtù desuete al giorno d'oggi, quali la solidarietà e l'amore per il prossimo.

La nostra conversazione negli ultimi tempi si era intensificata, ed anche estremizzata - nel corso di una bellissima estate al Circeo, tra vele gonfie di vento e grigliate di pesce - debordando al di là dei nostri comuni interessi abituali, verso temi esistenziali più complessi, sui quali eravamo divisi, ma proprio per questo rafforzati nella nostra amicizia. Si parlava di cose come l'esistenza di Dio, la sopravvivenza dell'anima, l'aldilà. Chigo restava saldo nella sua coerenza d'intellettuale laico e razionalista, fedele alla nobile tradizione del libero pensiero; io lacerato da dubbi ma credente, sia pure da neofita di una religiosità recentemente ritrovata.

Ecco, è questa l'unica disputa sulla quale confido, spero, mi auguro di avere avuto io ragione e Chigo torto. Perché in tal caso lo rivelerò.

Così, con la speranza di poter riprendere un giorno la nostra conversazione interrotta - il più tardi possibile, si capisce - saluto alla voce, com'è d'uso tra marinai da barche che s'incrociano per rotte diverse, il mio amico Chigo.

Che intanto i venti gli siano propizi, e le onde miti.

Da "Il mare sulla lingua" di Ghigo de Chiara

Ghigo de Chiara stava lavorando da tempo a una insolita ricerca linguistica, rivolta ad individuare termini ed espressioni di origine marinara entrati a far parte del linguaggio comune con significati diversi. Era sua intenzione riunirli in una sorta di dizionario "filosofico" che avrebbe intitolato "Il mare sulla lingua".

In attesa di portare a compimento questo suo disegno, Ghigo de Chiara pubblicava via via i risultati del lavoro svolto sulla rivista Achab (Il corriere dell'avventura), in una rubrica denominata "Parola di marinaio". Pubblichiamo uno stralcio delle voci raccolte e commentate da Ghigo de Chiara per il suo "dizionario".

ARRIVARE

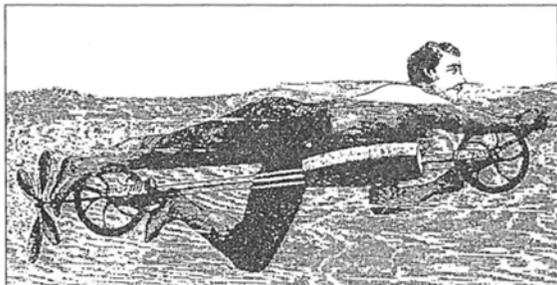
Chi di noi usa mai questo comunissimo verbo ricordandone il senso marinaro di "toccare la ripa" (adripare, nel tardo latino)? Dunque l'arrivato vero e proprio, a rigor di termini, non è come oramai ci viene subito alla mente - colui che ha fatto brillante carriera magari sgomitando da arrivista, ma il marinaio giunto al termine della sua navigazione, o, nei casi sfortunati, un naufrago come Ulisse giunto stremato alla "ripa" dell'isola dei Feaci. Vero è che, astuto come era, il Laerziade avrebbe fatto meglio a toccar ripa al quartiere di Sottoripa dove si gusta il più fragrante pesto di tutta Genova (aglio a gogò). Di tanto, questo benedetto arrivare, si è allontanato dal mare che adesso, senza raggiungere ripa alcuna, "adripano" treni e auguri di Natale, fastidiosi parenti dalla provincia e cartelle del Fisco. Soltanto le imbarcazioni non arrivano più: esse infatti preferiscono approdare, giungere cioè a una proda, una spiaggia, un litorale, un porto. Dunque approdano le navi anche se in traslato sogliono approdare al palcoscenico le commedie nuove di zecca, così come approdano a Montecitorio gli eletti dal popolo. Mentre finiscono col non approdare a nulla i progetti sballati. E ancora: allacciamo doverosamente le cinture quanto la hostess di volo annuncia imminente l'atterraggio, ma senza dimenticare che questo "atterrare" è verbo che meno d'un secolo fa il marinaio prestò all'aviatore. Poi, come accade in tante operazioni di prestito, la merce non è più tornata indietro: tanto vero che solo i vecchi vocabolari (e pochissimi tra i nuovi) usano segnalare che barche e bastimenti, proprio per il loro toccar terra, atterrano. Ormai nell'uso comune si ammettono magari il lottatore atterrato dall'avversario, il muro di Berlino atterrato a furor di popolo, ma l'atterraggio rimane tutto dalla parte dell'aeroplano: al punto che sarebbe ritenuto un eccentrico il siciliano che parlasse di "ferribotto atterrato uora uora". Certo, per gli antichi il viaggio per eccellenza doveva essere la traversata, visto che essi

infilarono il mare in tanti verbi di avvicinamento. Altro caso: la derivazione nautica di "accostare" è fin troppo evidente: ma chi pensa alla costa quando con l'auto si accosta al marciapiede o quando sa di un miscredente che in punto di morte si è accostato alla Fede? Oppure, al contrario, quando si scosta da gente antipatica, scostante appunto. O vero accostabile, nel caso d'una signora che mostra di non disdegnare le nostre attenzioni? Ma se insistessimo ancora nel fare i puristi con l'etimologia marina della costa, non oseremmo mai più accostare una porta o costeggiare un palazzo.

SPUMA O SCHIUMA

Sinonimi, acquosi ambedue, ma leggiadro il primo e sgradevole il secondo: infatti si può schiumare di rabbia ma non spumare. E' dell'iracondo o dell'epilettico avere la schiuma alla bocca anziché la spuma. Dalla spuma del mare non nacque soltanto Venere ma anche lo spumante che allieta la notte di San Silvestro, la conversazione spumeggiante dei salotti intellettuali, lo spumone che è gelato prelibato. Agli antichi recava profumi di alghe e di scoglio la spuma marina che, per noi di oggi, si è girata in schiuma maleodorante di inquinamenti industriali, per cui il bagno di mare (o di fiume o di lago) è diventato avventura a rischio: consoliamoci con la casalinga schiumarola di cucina che pesca fra gli aromi del minestrone. Pronti ad appropriarsi di tutto ciò che galleggiava, i pirati di salgariana memoria avevano fama di schiumatori dei mari: tipi poco raccomandabili, vera schiuma della società. Mentre spuma della società potrebbe essere il fior fiore del consorzio civile. Dunque contestiamo quei vocabolari che alla voce "spuma" se la cavano con uno sbrigativo "vedi schiuma". Schiuma un corno, signori glottologi! Fate piuttosto un bagnoschiuma alla vostra sapienza, altrimenti daremo fuoco ai vostri dizionari e a nulla servirà l'intervento di pompieri con gli schiumogeni.

TESTIMONIANZE



all'acquaforte, ma se non lasciano traccia alcuna del loro talento è come se avessero scritto sull'acqua. Durante i fortunali l'acqua del mare si rompe contro i moli: esiste però anche la rottura delle acque in vista del porto. Non mettervi in testa imprese impossibili: fareste un buco nell'acqua. Evitate compromessi estremi perché inconciliabili sono il diavolo e l'acquasanta. A chi è fortunato va l'acqua per l'orto, secondo un detto popolare. "Ho fatto di tutto per quella donna - si lamenta l'amante tradito - posso dire di averle portato l'acqua con le orecchie": operazione faticosa e inutile come quella di pestare l'acqua in un mortaio. Si raccomanda acqua in bocca ai depositari di segreti tenebrosi. Sarà poi vero che tanto possente è l'acqua che con la sua goccia scava la pietra? Aspettare (qualche millennio) per credere. Chi di noi, anche il più onesto, rinuncia a tirare acqua al proprio mulino se le occasioni favorevoli gli fanno venire l'acquolina in bocca?

Che significa passare le acque? È una locuzione che comprendiamo nel caso di Mosè davanti al Mar Rosso, ma che ci risulta buffa se riferita a chi frequenta Abano o Montecatini, dove casomai si va per spandere acqua. Un sospetto: può svegliarsi di un'ora nero l'umore acqueo del bulbo oculare? Un augurio: che possiate non trovarvi mai con l'acqua alla gola. Un invito alla concretezza: "acqua e ciacòle no fa fritura" ammonisce un proverbio veneto.

SBANDATA

Non meno fatale della sbandata che per effetto delle onde e del vento può prendere un natante fino a capovolgersi, è la sbandata sentimentale del poveruomo di terraferma caduto nella tagliola d'una bella donna capace di fargli dimenticare Dio, Patria e Famiglia. Ma chi non si adatterebbe a vivere allo sbando come un lattante d'Aspromonte, chi rifiuterebbe, come soldato in rotta, la triste sorte dello sbandato, se potesse, come l'intermerato professor dell'Angelo Azzurro, smemorarsi fra le braccia di una bionda, per-versa berlinese alla Marlene Dietrich?

SENTINA

In senso figurato la si ricorda esclusivamente come sentina di ogni vizio, ma che ha fatto di male la sentina? Tutt'al più puzza di acqua che ristagna: e allora svuotiamola anziché calunniarla. Domanda idiota: è lecito chiamare "sentinella" una sentina piccola piccola senza che abbia ad offendersi l'esercito?

CABINA (O CABINA)

Ogni onesto dizionario ci assicura per prima cosa che questo sostantivo appartiene alla terminologia del mare come "cameretta di nave per passeggeri e ufficiali di bordo". Ma, appena toccata la

spiaggia, tale cameretta diventa cabina di stabilimento balneare: e, man mano che si inoltra in terraferma, si trasforma. Diventa cabina telefonica davanti alla quale scarpitare col gettone in mano in attesa che finisca di parlare il solito innamorato che ripete all'infinito "no, antanca prima tu, tesoro": diventa cabina elettorale quando scegliamo, generalmente male, chi ci rappresenterà al Comune e in Parlamento; diventa cabina di proiezione nelle sale cinematografiche. Al mare, infine, possiamo restituirla chiamando pretenziosamente cabinato anche la nostra barchetta domenicale dove abbiamo sistemato uno scomodo giaciglio sotto coperta.

Ora, siccome il probo dizionario di cui sopra rinvia a "cabina" l'ormai inusitata "gabinia", possiamo sbizzarrirci tra gabinetti ministeriali e gabinetti medici, gabinetti di lettura e gabinetti scientifici fino a rinserarvi nel più quotidianamente frequentato gabinetto di decenza: dal quale potremo sempre urlare "occupatoti!" quando si approssimano altri pretendenti al seggio.

SENO

Dal seno, o insenatura, che dolcemente si inarca fra due promontori costieri ha preso nome l'attributo forse più squisito della bellezza femminile. Ma traslocando dalle carte nautiche all'anatomia, il vocabolario viene troppo spesso usato erroneamente: infatti il seno, che è semplicemente il cavo tra le mammelle, non va confuso con queste, altrimenti dette - a seconda delle latitudini - pocce o tette, nime o zime, sise, zizze eccetera. Oggetto insensato è dunque il reggiseno: se si tratta di una vuota cavità, che cosa c'è da reggere? Utile può essere casomai il reggipetto, nei casi di straripamento. (Ma questa, restando in materia di seno, è una nostra maligna insinuazione).

Una ragazza con "due magnifici seni" - cioè con due insenature che implicano tre mammelle - sarebbe un mostro da baraccone, orrenda anche se dotata di curve sinuose, tanto per usare un termine da cronaca piccante. (Ma potrebbero, le curve, non essere sinuose?).

NAUTA

Questa breve parola, greca dapprima e poi latinizzata a indicare il nocchiero romano, è diventata suffisso di molti neologismi che col mare hanno poco da spartire: dall'aeronauta nel cestino della mongolfiera all'astronauta esploratore degli spazi, uomini certo non meno coraggiosi degli argonauti che Giasone guidò alla conquista del vello d'oro.

Ma da Giasone rischiamo di passare a Fantozzi se chiamiamo epicamente gonnamauta il mite ragioniere che assieme alla sua famiglia percorre l'autostrada domenicale col gommone issato sul tetto dell'utilitaria.

Ghigo: la grazia lieve dell'ironia

di Silvano Ambrogi

Il mestiere del critico (non sempre il critico in se stesso) mi ispira rispetto e ammirazione poiché so che non sarei capace di esercitarlo in continuità. Inchiodato su quella poltrona, aggredito spesso dall'onnivora noia, obbligato a bocciare o a promuovere, con inevitabili dubbi fastidiosi. No davvero.

Alla fine di una carriera è un miracolo se uno non si è inasprito o inacidito in modo irrimediabile. Ebbene, Ghigo de Chiara era riuscito in questo miracolo. Anche se la sua attività non contemplava solo la critica, indubbiamente ha trascorso molte ore, intere fette di vita, immerso nel buio della platea a cercare bagliori sul palcoscenico. Senza rivelare danni irritanti.

Ghigo de Chiara, privilegiato dal dono sublime dell'ironia diceva: "ciò che più mi affascina non è il palcoscenico, ma i

suoi accessori". E sugli accessori del palcoscenico aveva puntualmente esibito su questa rivista una serie di quadretti entusiasmanti, per affettuosa simpatia e spiccato umorismo. Il portiere dell'ingresso artisti, l'oste del dopospettacolo, le vecchiette della pomeridiana, il guardamacchine del teatro, il pompiere di servizio, il datore di luci, il vice di fresca nomina, il membro della giuria...

Per fortuna sono poi stati assai meritoriamente raccolti in un libretto "Palcoscenico e dintorni" e nella premessa De Chiara accenna alla "dolce follia" del teatro. Aveva capito benissimo che il fascino più autentico, anche nel teatro, consiste in un "altrove" misterioso e desueto. Delibati volta per volta questi pezzi li ho apprezzati ancora di più una volta riuniti in volume. E soprattutto mi ha inorgogliato la dedica: "A Silvano da satiro a satiro". Grazie Ghigo.

Un charter per Hollywood

di Nino Mangano

Il 26 aprile prossimo debutterà al Rossetti di Trieste "La frontiera" testo che Ghigo aveva tratto dall'omonimo romanzo di Franco Vegliani, arricchendo l'elaborazione scenica di quel portato di affetti cementatisi durante la prigionia nei campi africani tra lui e Vegliani per poi continuare sino alla scomparsa di quest'ultimo dell'82. Ghigo teneva particolarmente a "La frontiera" non già - e per chi lo conosceva ciò è ovvio - per febbre d'autore, ma per desiderio d'omaggio all'amico scomparso e a me, tante volte regista dei suoi lavori, si raccomandava come non mai affinché l'operazione di palcoscenico divenisse testimonianza degna del suo passato amicale con Vegliani: così fortemente in lui era radicati il senso e il valore dei rapporti elettivi, delle memorie vive, della continuità degli affetti pur se non esibiti in forza di antichi pudori e naturale discrezione.

Penso di poter dire di aver avuto la fortuna di godere dell'amicizia di Ghigo e nel nostro reciproco viverci, fatto sì di interesse professionali, ma intrecciato principalmente di intimità familiari, vacanze comuni, discorsi felicemente sconnessi sugli

spaghetti o sull'anima, farfugliamenti onirici sulle sorti del mondo con relativo e utopistico prontuario di ricette miracolistiche, incantamenti per lo stesso nulla e bagliori di passioni civili, non gli ho mai sentito dire alcunché di supponente o presuntuoso, di volgare o miserevole, né gli ho mai visto venir meno il senso della provvisorietà e, anche per questa provvisorietà più che per le sue raffinate doti di drammaturgo, la gioiosa possessione che lo legava alla vita del teatro.

Portare adesso in scena un testo suo, da lui così intimamente sentito come "La frontiera", mi pare a dir poco strano, come fosse in memoriam, e so bene quanto Ghigo non approverebbe un'esperienza di vita teatrale agita senza festosità, per cui specie alla "prima" mi ripeterò, stavolta purtroppo da solo, alcune delle sue-nostre scaramanzie: "Se piace a Marcella è fatta", "Vediamo in quanti vanno via", "Bravo! Credevo che lo rovinassi di più", "Stavolta andiamo ad Hollywood: in charter" anzi quest'ultima la dirò proprio rivolto a lui: "Ghigo, stavolta andiamo ad Hollywood" sicuro di sentirlo concludere: "Sì, Nino: in charter".

Per Ghigo

di Maricla Boggio

Eravamo amici. Un uomo e una donna, amici. Certo, per farmi dispetto, diceva che ero un collega, che guidavo l'auto come un uomo, che certe mie proposte, per risolvere questioni intricate erano geniali, quindi maschili... Talvolta ci si incontrava di sera in un gruppo ristretto per discutere di qualche argomento; diceva allora: "Noi lavoriamo. Marcella e le altre mogli facciamole venire dopo...", e mi sguardava sornione, prevedendo le mie proteste elevate a bella posta, che si concludevano sempre in una comune risata, perché io ero l'unica donna "collega", la sola ad avere un marito. E una volta che per certi discorsi "tra uomini" fatti in mia presenza, io mi ero dispiaciuta, (ma era tutto un gioco tra noi), per sancire la pace gli mandai delle rose e del vino, alla maniera di un gentiluomo.

Mi proponeva dei percorsi, "da casello a casello", sull'autostrada, durante i tanti viaggi per l'Italia - festivals, convegni; una volta, da Siracusa per gli spettacoli dell'INDA fino a Fano per l'Assemblea dei critici di teatro, mille chilometri - che ci portavano ad essere presenti ad eventi teatrali per poi scriverne sullo stesso giornale: entro quello spazio potevo parlare; a mia volta gli consentivo "da casello a casello", per tenere accesa quella sua pipa dal fumo acre, nerastro, che alla fine pareva a me di aver tirato e patinava il vetro dell'automobile di un velo notturno. Quante concitate domande sulla vita, quante indignazioni sulla situazione culturale di quegli anni risuonarono al chiuso dell'automobile. Concordavamo pur discutendo, ci scontravamo essendo d'accordo. Erano, le sue, malinconie di anni scapigliati, ma non rimpianti perché goduti; erano, le mie, passioni intinte di collera o di mistica partigianeria. E parlando di Dio - anche questo osavamo - avevamo certezze opposte e dubbi comuni, ma io mi esprimevo con irruenza e lui con il cauto pudore di un post-illuminista, scettico sulla fede ma disponibile al miracolo, da serio sperimentatore positivistica.

Aveva un senso signorile del rapporto con gli altri, amici o e-

stranei che fossero; l'ira non si manifestava mai in lui, che forse unanamente la provava, ma certo sapeva contenerla con una saggezza acquisita attraverso la pazienza. Era la dimensione del tempo che fugge ad aver formato in lui una sapienza disillusa ma anche rasserrenata; alla Biennale di Venezia uno spettacolo firmato da Franco Cuomo e da me andò in maniera pressoché disastrosa: capitava nella serata successiva ad una raffinatissima performance firmata da Peter Brook, mentre noi eravamo una cooperativa povera e litigiosa alle prese con una storia di dominazioni in Sicilia, complessa e caotica: "Pensate che siano passati dieci anni da questa sera - ci disse con un sorriso complice, malizioso e benigno - e vi sentirete meno angustati". Da quel giorno sono passati più di vent'anni, e qualche volta la frase di Ghigo

mi ha aiutato a superare l'ansia di una situazione dall'apparenza irrimediabile, ma quanto piccola tragedia in confronto alla scomparsa di chi si ama. Soltanto una volta lo vidi agitato ed urlante, perché una guardia a Spoleto non voleva farci passare in una zona vietata, nonostante avessimo esibito le tessere giornalistiche e supplicissimo indulgenza perché stava per iniziare uno spettacolo; perse la voce per quel gridare; lo aveva spinto all'insolito trascendimento quell'amore per il teatro che lo rendeva



In primo piano, Maricla Boggio e Ghigo de Chiara

impaziente di arrivare prima del tempo della rappresentazione, per essere pronto, come un attore al trucco, o il violinista allo spartito, si trattasse di una compagnia sconosciuta o di un avvenimento di portata internazionale. L'episodio del vigile spoletino rimase nella nostra memoria come una connivenza da rievocare per allegria; rifacendo quella strada negli anni successivi si recitava la scena; ci divertivamo come ragazzetti a rifare la guardia accigliata, le urla da orco, e la perdita della voce, giusto castigo.

L'amicizia aveva per lui un senso greco. Come un culto, al di fuori dell'interesse, cancellando le differenze, comprese quelle culturali, perché una spiritualità innata lo guidava. Nelle grandi feste per i compleanni, Natale, Capodanno, e persone si riunivano a casa sua in un campionario variopinto; ep-

Bidotto TESTIMONIANZE

pure tra lui e ciascuno degli ospiti si instaurava una sorta di relazione che consentiva lo scambio, poi, tra tutti quanti, pur diversi. Era in lui la giocosità che non ha rinunciato all'estro dell'infanzia: inventava indovinelli, sciarade, canzoncine; anche da me quei giochi di Chigo costituirono per anni il momento più gioioso della festa; l'Epifania era una delle sere predilette, con pacchetti e pacchettini come premi, che Marcella ed altre amiche con abili mani preparavano. Quanti già mancano tra noi... Vorrei pensarli uniti a Chigo, Roberto Mazzucco, Giuliana Agrillo, Marina Pagano e altri ancora carissimi...

Scrivete per gli amici, poi, in occasioni conviviali, piegando l'ispirazione alla circostanza. Erano allora i nomi anagrammati dei commensali che dovevano trovarsi il posto a tavola; non saprò mai come facesse, non mi riesce di ricordare in quali strambe parole convertisse il mio nome, ed era ogni volta una sorpresa. Scrivete anche poesie: si inserivano sovente nel suo fare teatro - lavorandovi, vivendolo, pensandovi come dimensione esistenziale -, ammantate di ironico scetticismo o di barocche invenzioni, o vagheggiando del teatro una dimensione irraggiungibile, ma in quella tensione era il suo essere poeta, nella fiducia verso un fine di cui intuiva la bellez-

za, e che per oscura seduzione sceglieva di rimanere celato. Un giorno di giugno partimmo per il festival di Spoleto, con la mia macchina. Marcella era contenta quando guidavo io, si sentiva tranquilla - ero brava "come un uomo"...; gli presentai Francisco, di cui fino ad allora gli avevo soltanto parlato. Era così curioso di conoscerlo, che volle mettersi dietro per poterlo osservare comodamente durante il tragitto. Parlarono di pipe e di tabacchi, di canzoni argentine e di libri di filosofia, di viaggi, di guerre e di tante altre cose sublimi e banali, con la naturalezza degli amici di lunga data, con ampie pause dedicate a tirate dalle rispettive pipe. Io ero affannata e ansiosa. Arrivati a Spoleto andammo a vedere "Valeria delle meraviglie" di Ubaldo Soddu; poi si cenò al "Panciolle". incontrammo altri amici. Chigo mi prese da parte. Più sorriente che mai, lo sguardo che rideva. "Mi piace", disse pressappoco: non ricordo le parole, ma ho chiara l'emozione che mi procurarono quelle frasi dette a mezza bocca, con uno sguardo come faceva lui, ad occhi tondi, girando svelto le dita nell'aria, quando voleva esprimere follia e letizia. Lo stesso pensava Francisco di lui. Ci sentivamo parte di una famiglia, in sintonia di gusti, comportamenti, scelte di vita.

A una cena con Chigo

di Antonio Nediani

Ghigo de Claire: è il soprannome con cui chiamavo confidenzialmente Chigo de Chiara. Così l'ho chiamato varie volte, a cena da Rosalba e Mario Valdemarin, il 7 gennaio u.s.; il 31 dello stesso mese, Chigo moriva. Averlo incontrato - in un clima di distesa, direi 'viva' (contro l'idea della morte) cordialità, 24 giorni prima dell'improvvisa sua scomparsa - mi induce ad un ricordo, che può parere evasivo, ma che forse dà e ha un suo senso di autenticità quotidiana. Ché questo era il senso del modo di porsi di Chigo de Chiara, in genere, nella vita. Una vita, poi - come quella del teatro e dei teatranti -, piena di sofferite inautenticità, di diplomazie sfibranti, di rivalità angosciate, di paura che l'altro ti rubi i residui carnosità di quell'osso spolpato che è - appunto - il teatro. Scrutando Chigo (c'era anche Elio Pecora - fra gli altri - che ascoltava), mentre raccontava di come - con gusto da gioioso ortolano - coltivava insalate ed insalotine in un proprio ampio terrazzo-cortile, pensavo proprio alla rivalità che inquina la vita dei teatranti, nel mio caso degli autori. Anche Chigo de Chiara era un autore e - nel suo descrivere bonariamente la coltivazione delle insalotine - notavo e ricordavo con quanta disponibile bonarietà egli trattasse gli altri scrittori di teatro, specie nel suo delicatissimo ruolo di presidente dell'Istituto del Dramma Italiano. Un istituto che stimola, secerne e premia l'opera degli autori: un luogo-coacervo, quindi, di accese ambizioni e di roventi suscettibilità. Là, invece, Chigo de Chiara si muoveva con affabilità, con calda attenzione verso i meriti e le esigenze

dei colleghi. Si sentiva, in lui, il piacere di assecondare, negli altri, la propria stessa vocazione di scrittore di teatro, vedendola 'in simpatia'. Certo, in tutto questo, esisteva un dovere d'ufficio. Ma - stracciando, anche in questo caso, la cortina dei diplomaticismi teatrali - Chigo si dava naturalmente 'in simpatia', da 'cordialone' sincero. Nel ricordo, intravedo anche il suo profilo - seduto negli scranni del consiglio municipale di Reggio Emilia, nel 1957 - quando mi veniva assegnato il premio teatrale Opera Prima: Chigo era uno dei commissari. Durante la cena dai Valdemarin, non parlammo di teatro, ma di cinema, rimpallandoci vari quiz cinefili. Mi ricordo che mi disse 'Bravo!' perché indovinai un suo quiz, relativo all'Arroseur arrosé dei fratelli Lumière. E il ricordo si disperde - poi - in un ritorno a casa, nel nostro comune quartiere Balduina - Monte Mario, a bordo della mia macchina, con Marcella, la moglie di Chigo, e mia moglie. Non imboccai a dovere un viadotto, e dovemmo passare - verso la mezzanotte - per il Villaggio Olimpico. Il luogo è un grande mercato notturno del sesso, illuminato dai fari delle macchine, che sciolgono - anche - la messinscena erotica dei viados. Ci trovammo di fronte (qui, siamo nello spettacolo teatrale) a creature che esibivano - tramite velatissimi collant - fondoschiena prorompenti. Marcella restò un po' sconcertata; ma - sono certo -, se Chigo potesse, oggi, consapevolmente gustare la vita, troverebbe - con la sua cordialità, il suo calore umano - che anche la sarabanda dei viados, fa parte - con simpatia - del teatro della vita.

Un uomo del sud

di *Domenico Danzuso*

Romano "de Roma", Chigo de Chiara - ch'è tale e gli si considerava -, ma anche Uomo del Sud. E non tanto perché tripolino di nascita, quanto piuttosto perché legato alla Sicilia e al suo Teatro come da un cordone ombelicale. È chiaro che una affermazione del genere non intende porre confini alla cultura profonda ed eclettica che faceva di Chigo un teatrale dai multiformi interessi, ma ci sembra che Pirandello e Sciascia, Verga e Brancati, coi quali ebbe costante consuetudine, non solo quale studioso ma soprattutto nelle sua attività di adattatore di loro testi letterari per la scena, l'abbiano reso partecipe di una dimensione sofferta ma spesso inane, di quest'isola bella, nobile e infelice: talvolta ribelle, ma più spesso rassegnata nella propria miseria; talvolta ilare con rabbia alla maniera di Musco, o sottilmente (e dolorosamente) umorista secondo l'Agrigentino, o ancora sferzata con gioia e dolore dalla lucida "moralità" brancatiana. A dar forza alle nostre affermazioni basterebbe ricordare i suoi quasi annuali pellegrinaggi al Caos per accostarsi a Pirandello, per discuterne nei convegni, ma forse soprattutto per respirare un clima che ha sapore di mistero e d'arte, d'amore e d'odio, di sofferenza e di pace. Pure accanto a ciò, accanto ai seminari catanesi su Pirandello appunto, sulla drammaturgia italiana contemporanea o sulle correlazioni del Teatro siciliano con la civiltà araba; accanto a tutto ciò, e proprio a definitiva prova del nostro assunto, rimangono i numerosi testi da lui rielaborati per conto del Teatro Stabile di Catania sulla suggestione preziosa e trascinante di Mario Giusti, suo carismatico direttore. E' la "stagione politica" dello Stabile (così la definì Giusti nella sua ultima intervista), quella cui partecipa Chigo de Chiara. Una stagione che va dal 1962, anno della prima messinscena del **Giorno della civetta** di Leonardo Sciascia nella riduzione di Giancarlo Sbragia, alla "rappresentazione" dei **Viceré** di De Roberto (1964), ai

polemici apporti di impegno civile di Giuseppe Fava e che passa attraverso gli adattamenti di De Chiara, prima del **Don Giovanni** in Sicilia di Vitaliano Brancati (1974), e poi - oltre che dei **Malavoglia** di Verga del 1982 - di due esemplari racconti dello scrittore di Racalmuto: **Il Consiglio d'Egitto** (1976) e **A ciascuno il suo** del 1980.

Di Sciascia, Chigo aveva percepita l'intima teatralità, individuando la più esatta chiave di lettura di quei testi, scritti non tanto per essere oggetto di letture al caminetto, ma quali rivisitazioni autentiche e vissute di uno "Stato del Malaffare" padrone e arbitro delle sorti della Sicilia. Con mano lieve e attenta alla sostanza sciasciana, De Chiara era riuscito a introdurre in visioni e panorami drammaturgici sofferti e provocatori a un tempo: in quella denuncia cioè delle connessioni tra mafia e politica, fors'anche a quel tempo non del tutto chiare all'opinione pubblica.

Tutto ciò aveva percepito, giusto sostenendo la "sotterranea" teatralità di Sciascia, Roberto De Monticelli, critico del "Corriere della Sera", quando nel 1982, recensendo a Milano ove era in tournée, **A ciascuno il suo**, aveva tra l'altro a scrivere che De Chiara era "riuscito ad articolare assai bene, tenendosi il più

possibile fedele al testo narrativo, queste vicende tristemente emblematiche", portando in primo piano "una verità dentro la quale sta la storia di un adulterio, ma anche un'oscura trama di intralazzi e speculazioni, di roba, di malversazioni, di cariche pubbliche esercitate per l'utile privato...".

Un filo diretto di Chigo con la Sicilia, dunque. Mai interrotto e anzi continuamente attivato. In proposito è il caso di ricordare la sua amarezza, quando a poca distanza dalla morte di Sciascia, gli eredi e i loro consiglieri letterari, fermarono l'adattamento per la scena di una delle ultime opere del poeta siciliano, cui Chigo, con l'assenso dell'autore, stava lavorando.

Il guizzo dell'intelligenza

di *Luigi M. Lombardi Satriani*

Sintetizzando alcuni dei tratti della personalità di Chigo de Chiara che più mi hanno colpito, sottolineerei la lucidità della sua intelligenza, che coglieva gli aspetti essenziali delle cose e della nostra temperie culturale, che suscitava in lui una profonda amarezza.

All'intelligenza si accompagnava l'ironia che permeava i suoi giudizi, le sue narrazioni, si trattasse di persone, opere teatrali, convegni, e così via. Ironia ho detto, mai sarcasmo, ché nelle sue parole notavi il guizzo dell'intelligenza, il sorriso, non la cattiveria del giudizio tagliente, gerarchizzante.

Chigo reagiva alla retorica e alla solennità enfaticamente, al rumore contemporaneo, beccero e ghignante, anche non prendendoli sul serio, scherzando sugli altri, su se stesso.

Egli mostrava di essere pienamente consapevole dell'irrinunciabilità della dignità umana, dell'inscindibilità dell'impegno culturale e politico, senza lasciarsi condizionare da mode e da ipersemplificazioni ideologiche variamente mascherate.

Anche per questo stare con lui era estremamente piacevole, e per questo lo ricorderemo con nostalgia.

*Ghigo de Chiara
a Cernobbio,
per un convegno
su Eduardo
De Filippo*



Ho viaggiato con Ghigo

di Carlo Molfese

Conoscevo Ghigo de Chiara da sempre. Una strana forma di identità di vedute sul teatro, sui teatrali e su questa nostra vita sinistramente legata al palcoscenico era stato il cemento della nostra solida amicizia. Ma è soprattutto grazie alla Mostra "Eduardo nel mondo" (manifesti, locandine e foto di spettacoli di Eduardo De Filippo nel mondo), che ho avuto modo di compiere con Ghigo una lunga serie di viaggi, gustando così il piacere di stare più a lungo insieme con lui. Ghigo era uno straordinario compagno di viaggio. Proprio nella circostanza di un viaggio si manifestavano la sua cultura e la sua distaccata conoscenza delle cose del mondo. Mentre io, ma soprattutto mia moglie Luisa, che talora ci accompagnava, eravamo affetti da una specie di libido del turista. Ghigo filtrava tutto attraverso la sua esperienza di viaggiatore, o di lettore, per cui anche il "nuovo" risultava per lui già visto e digerito. Siamo stati insieme, per presentare la Mostra o assistere a spettacoli di Eduardo (qualche volta veniva con noi Isabella De Filippo) in Grecia, in Spagna, in Israele, in Irlanda, in Portogallo. Solo a Barcellona, ricordo, Ghigo rimase colpito dall'architettura di Gaudì. "Quello che mi affascina - mi disse - è l'assoluta inutilità di tutto questo". Ad Haifa, in Israele, una sera ci recammo a teatro per assistere allo spettacolo "Sabato, Domenica e Lunedì", di Eduardo. Curiosamente, entrando in teatro, fummo accolti da una specie di arco di trionfo costruito con spaghetti (era stata, scoprimmo, un'idea dello sponsor, la "Molisaua"). Alludendo alla commedia eduardiana, che contiene una lezione sulla pasta al ragù, Ghigo mi disse: "Meno male che non li hanno fatti al ragù, se no sai come ci saremmo conciatì, a passare lì sotto...".

In Irlanda, una volta, ci trovammo a Dublino, alle due di mattina, in cerca di un ristorante aperto. Trovammo a fatica qualcosa di mezzo tra un pub e un bar: e io ebbi la malaugurata idea di ordinare degli spaghetti.

Per anni Ghigo mi prese in giro con gli "spaghetti irlandesi"...

In viaggio, uno dei nostri passatempi preferiti era il "gioco delle canzoni". A tradimento, nelle occasioni più impensate, magari a pranzo da un ambasciatore o al caffè con qualche assessore alla cultura del luogo, Ghigo mi cantava a bruciapelo alcune parole prese dall'inizio, ma anche dal centro o dalla fine, di una canzone, invitandomi a continuare. E siccome io ci azzeccavo sempre, lui ogni volta si meravigliava e mi diceva: "Ma possibile che le sai tutte?"

Ghigo è sempre stato molto solidale con me. Mi ha sostenuto e difeso per la mia capacità di intraprendere iniziative sempre nuove e per il mio coraggio che a volte sfiorava (e sfiora ancora) la temerarietà. "Come fai? - mi chiedeva, ansioso e divertito - come farai? Chi paga tutto questo?" E siccome una volta gli risposi "Loro credono che paghi io", lui scoppio a ridere. Da quel giorno non mancava mai di farmi ripetere la mia battuta, ed il bello era che lui ci si divertiva come la prima volta.

Ghigo mi manca molto, anche se lo sento ancora vicino. Credo che una persona muoia davvero solo quando scompare dalla memoria, e Ghigo è più che mai presente: succede con lui come con mio padre, lo ricordo, ci parlo, mi confido... Il fatto è, però, che Ghigo non è più, non può più essere mio compagno di viaggio. E' un vero guaio. Non ho più gusto, a viaggiare senza Ghigo.

Un uomo buono

di Fabio Storelli

Ghigo l'ho conosciuto da sempre, quando poco più che giovincello mi cominciavo ad agitare nel mondo del teatro. Se non mi falla la memoria - come dicevano gli antichi - lo incontrai per la prima volta una estate dei primi anni sessanta allo Stadio di Domiziano sul Palatino, quando quello spazio era aperto alle adunate della Coltivatori Diretti ed agli spettacoli estivi, una serata calda ed afosa nell'umido della quale una compagnia, di cui faceva parte un mio amico attore, provava una commedia di Plauto tradotta ed adattata da Ghigo, che era - lo ricordo bene - un giovanottone fichetto anzi che no. Poi negli anni seguenti lo vidi sempre più spesso in quel milieu che unisce e divide il mondo dei teatranti, le prime teatrali, i convegni, i salotti. Diventammo amici veri, quelli di cui basta un gesto, uno sguardo, un cenno, per ritrovarsi - anche se è passato un anno o un mese - come se fosse passata un'ora o un minuto dall'ultima frase pronunciata insieme.

Ghigo: un uomo buono. Sembra fuori tempo dirlo oggi, che tutti sono o fanno i cattivi. Ma non lo è davvero fuori tempo: Ghigo era davvero un uomo buono, per bene, veramente per bene. Perché lui lavorava per il bene di tanti, non solo negli ultimi anni da Presidente dell'IDI, ma anche prima da critico e prima ancora da autore. Ho sentito da lui solo elogi verso i colleghi e mai una parola di astiosa serpina denigrazione verso ipotetici avversari, denigrazione che spesso viene usata - ed abusata - in questo mondaccio cane come un'arma "leccita" per accaparrarsi spazi più ampi e sicuri di potere. Innamorato del teatro, cui ha riservato tutta la vita, con grande onore ed impegno Ghigo ha distribuito in tutti i suoi anni intelligenza e gioia ai suoi vicini, sicurezza e simpatia ai colleghi, lucida analisi e festosa partecipazione ai suoi amici dei quali sapeva conoscere (o riconoscere con grande acume psicologico) i meriti nascosti e nel caso esaltarli e proporli perché venissero conosciuti o riconosciuti da tutti. Io attribuisco un grande significato alla parola "mestiere": il mestiere per "uno di mestiere" è come una professione di fede, religiosa o laica che sia: il mestiere è l'essenza spirituale ed attiva di un individuo che lavora al meglio delle sue capacità intellettive, delle sue nozioni tecniche, delle sue idee progettuali. Ghigo nel campo del teatro era un vero uomo di mestiere perché sapeva alla perfezione quello che faceva, con la consapevolezza del Grande Artigiano

che conosce tutti i segreti della sua inventiva e tutti gli strumenti necessari per realizzarla. Ecco perché la perdita di Ghigo è una perdita secca per tutto il teatro, perché veri uomini di mestiere in campo teatrale ce ne sono sempre di meno; molti improvvisatori, molti affaristi, molti mestatori, quelli sì, ma veri uomini di mestiere, ce ne sono rimasti pochi.

L'ultima volta che ho visto è stato pochi giorni prima della sua morte. E come sempre, abbiamo giocato. Perché anche gli uomini attempati giocano, massime se il gioco e l'ironia ce l'hanno nel sangue. Una volta, appena nominato Presidente dell'IDI, gli ero andato a fare una visita di calore, sul genere di quelle che nel mondo Ecclesiastico fanno i preti normali ai Cardinali appena nominati. Una volta Presidente con una proskünesis (il triplice inchino che un semplice cortigiano faceva all'imperatore bizantino, uno sulla porta, uno a metà sala, uno davanti al trono). Lui che se la spippava serenamente, si tolse la pipa di bocca e disse, aggrottando le ciglia e con la faccia incuriosita e sorridente: "Che hai detto?". Gli spiegai la cosa e lui, che non la sapeva, ridendosela festosamente, si appuntò sopra un pezzo di carta parola e significato.

Pochi giorni fa ero andato a trovarlo per vedere come organizzare questa seconda edizione del Premio IDI - RAI International per radiodrammi sul tema dell'integrazione internazionale, tra nazioni, etnie e religioni diverse, un Premio che avevamo pensato insieme e che si era subito qualificato come un'operazione culturale di importante significato. Ci trovammo ad un certo punto a dire io una fregnaccia e lui a riderci, e poi a dire lui una seconda (certo più bella della mia!) ed io a riderci, e poi io una terza e lui a riderci, e lui una quarta ed io a riderci... Ecco, io Ghigo me lo voglio ricordare così, amici miei, che se ne ride festosamente, allegro e sereno togliendosi e rimettendosi la pipa in bocca, ed io che gli faccio da spalla battuta dietro battuta.

E vorrei concludere, perché resti memoria anche di quel giorno, che al suo funerale c'erano tutti quelli che Lui avrebbe desiderato, e non c'erano quelli che Lui non avrebbe desiderato. E mi parve, nel profondo dolore in cui stavo una cosa giusta.

Ciao Ghigo quando riprenderemo il discorso interrotto, o presto o tardi che sia, lo riprenderemo come se fosse passata un'ora o un minuto dall'ultima frase pronunciata insieme. O meglio - spero - dall'ultima risata.

Prima del sipario

di Aggeo Savioli

Ci incrociavamo, con Ghigo di Chiara nella vecchia tipografia dell'UESISA, in via IV Novembre a Roma. Erano i primi anni del dopoguerra, e in quello stabilimento (già di proprietà dei sindacati fascisti, passato in gestione alla CGIL ancora unitaria) si stampavano, con altre pubblicazioni, l'*Unità*, l'*Aranti!* e, per un certo periodo, *Il Lavoro*, portavoce quotidiano, appunto, della CGIL, dignitosamente defunto, poi, alla fine di giugno 1946, dopo aver dato il suo contributo alla grande battaglia per la vittoria della Repubblica. Ghigo era, in quel periodo, redattore culturale all'*Aranti!*, e io, passando da *Lavoro* all'*Unità*, sempre occupandomi delle cose più diverse, lo guardavo con simpatia e con un pizzico d'invidia. Ma la nostra amicizia nacque nella stagione di prosa '54-'55, quando mi fu affidata, abbastanza inopinatamente, la rubrica di critica teatrale nell'edizione romana dell'organo del PCI (così a quel tempo si definiva), e mi trovai ad avere vicino sera per sera (spesso, proprio nella poltrona accanto, o alle sue spalle, o viceversa) il poco meno giovane Ghigo, già un nome affermato nel suo campo, e, in più militante di un partito, all'epoca, fratello del mio. Quanti spettacoli (migliaia, di sicuro) avremo visto insieme, da allora, quanti scambi d'idee ci saranno stati fra noi? Scherzosi di frequente, appassionati all'occasione, temperati d'ironia anche quando il tema fosse serio e magari grave. Per vari lustri, fino al cuore degli Anni Sessanta, perdurò la tradizionale pratica del

"prezzo" scritto la notte stessa, di corsa, per le ultime edizioni dei giornali (di quando in quando, un'anteprima o una prova generale aperta alleviavano il nostro affanno). Ma, prima che il sipario si aprisse e nell'intervallo, c'era modo, e voglia, di parlare, di discutere, di confrontarsi. Si affollano oggi nell'animo, con quella di Ghigo, le figure di tanti amici e colleghi scomparsi, di generazioni e formazioni e culture differenti, eppure uniti dall'amore disinteressato per il teatro, inteso già profeticamente, da più d'uno, come estremo baluardo contro l'ottusa omologazione dei mass media. E qui, per inciso, si dovrebbe ricordare il bel lavoro di divulgazione e promozione degli avvenimenti teatrali fatto da Ghigo in trasmissioni radiofoniche e televisive, la cui memoria ci riempie di nostalgia, al paragone con la becergaggine dilagante, ai giorni nostri, dai piccoli schermi e non solo da essi. Da alcune stagioni, la presenza di Ghigo nelle sale teatrali si era relativamente diradata, il suo impegno si era in larga misura concentrato nella diuturna attività di presidente dell'IDI, da lui, e dai suoi collaboratori (quasi un'azienda familiare), ricarricato di energia e di inventiva, così da fornire un apporto di grande rilievo alla crescita della drammaturgia italiana, con speciale riguardo agli autori giovani e giovanissimi: tanto più notevoli, i risultati qui raggiunti, in quanto ottenuti anche combattendo la diffusa disattenzione, indifferenza e latitanza manifestate, sull'argomento, da enti ben più cospicui, quali, in generale, i maggiori Stabili pubblici e privati

Un ricordo piccolo piccolo di Ghigo de Chiara, di cui sono già stati detti i meriti: il suo solido mestiere di artigiano del teatro, l'ostinata perseveranza con cui ha protetto dall'indifferenza la drammaturgia italiana contemporanea, le sue civili ma ferme reprimende rivolte agli irresponsabili responsabili dello spettacolo. Elogi che non sono stati fiori retorici davanti a un feretro, ma la pura verità, lo vorrei invece e semplicemente parlare - Ghigo mi perdoni, e con lui i suoi famigliari - dell'udito di De Chiara. O per tutto dire, della sua *sordità*. Avete letto bene: ne lo rivedo davanti, nella sua stanzuccia all'IDI, mentre tendeva con l'orecchio anche lo sguardo, tirava dalla pipa spenta, si lasciava la corta barba (che mi ha sempre dato l'impressione di un che di posticcio, come per una quotidiana andata in scena) e finiva per chiedermi di ripetergli una parola o una frase. Perché - spiegava - non aveva sentito bene: colpa degli anni. Aggiungeva, con una punta di civetteria, che alle prime gli toccava di rivendicare una poltrona di primafila, non perché avesse il culto dei rituali critici del passato, ma per necessità auditive. Ricordo che lo consolai citando quel proverbio alghese che dice che "il sordo ride due volte": la prima vedendo ridere gli altri e la seconda quando afferra il senso

L'udito di Ghigo

di Ugo Ronfani

della risata. Sviluppai anche la teoria - di cui sono abbastanza convinto - secondo cui il critico che sente poco o s'addormenta durante lo spettacolo finisce per capire più degli altri, perché s'affida ad una sorta di sesto senso. Ghigo rise, e parlammo d'altro. Da allora mi era rimasta la curiosità di "capire" la *sordità* di Ghigo, nella sua reale estensione, ma soprattutto, nel suo significato. Ero arrivato a concludere che la sua sordità, del resto incipiente, fosse come la sua barba un espediente di uomo di teatro: un modo per dominare certe cacofonie della vita teatrale, per tenere a bada interlocutori troppo impazienti, per concedersi il tempo della riflessione. E, nella sua poltrona di primafila, per isolarsi e concentrarsi meglio davanti all'evento teatrale. Non credo, insomma, che fosse soltanto una questione di ridotta capacità auditiva: credo che De Chiara si servisse di quel suo piccolo problema di ascolto per difendersi dall'improvvisazione e dalla superficialità. Come critico, ma anche come presidente dell'IDI, filtrava le idee e le parole attraverso il silenzio. Non gli piaceva, voglio dire, l'avventatezza. Così lo ricordo: riflessivo, attento, responsabile. Anche per questo non sarà facile sostituirlo. Anche invitandoti a ripetere sapere ascoltare a fondo: così manifestava una famigliare, quotidiana saggezza.

Sui monti di Santu Lussurgiu

di Mario Faticoni

Nel libretto della Lucarini "C'è Succellenza in platea", del '86, Ghigo de Chiara rievoca un episodio gustosissimo della sua carriera di critico giovano. Parlando, nel capitolo "Sessantotto all'italiana", della mania della "fuga dalle città", a un certo punto dice: "Critici, studiosi e saggi adusi al dibattito nelle sale di stupende accademie settecentesche, sospinti non tanto da improvviso francescanesimo quanto dal fervore della collega Maricla Boggio - che, del monadismo congressuale, fu imperterrita animatrice - trasferirono le loro dotte riunioni in villaggi pinoreschi, tagliati fuori da ogni moderno confort. Ci si arrampicò sui contrafforti della Sila, ci si perse tra i canneti di Comacchio, si bivacò come naufraghi su un'isoletta colica tagliata fuori dal consenso civile a causa di un improvviso sciopero dei marittimi. Ma la signorina Boggio parve raggiungere la perfezione quando, in pieno dicembre, riuscì a trasportare un intero convegno su una montagna dell'entroterra sardo: l'appuntamento era stato fissato in località Santu Lussurgiu ma una tempesta di neve decimò l'autocolonna dei congressisti e, nella tormenta, avvennero scene da ritirata di Russia. Renzo Tian trovò ricovero in un ex monastero i cui caloriferi erano scoppiati per il gelo. Aggeo Savioli, critico dell'Unità, si rifugiò in una capanna di manichiani provvidenzialmente comunisti; Franco Gnomo, che aveva promesso a una sua graziosa accompagnatrice una scappata eccitante, dovette scappare all'assideramento in un fienile di canonica, dove - sottozero come si ritrovò - mise a repentaglio la sua carriera di libertino. Gli altri, italiani brava gente, si dispersero alla spicciolata in quel deserto di ghiaccio. E solamente all'alba il piccolo esercito si ricompose per discendere - fino al Motel Agip di Macomer -

le valli che aveva risalito e con orgogliosa sicurezza". Di quell'episodio, che mi vide organizzatore locale in qualità di presidente - addetto stampa della Cooperativa Teatro di Sardegna, che collaborò anche finanziariamente all'iniziativa, la memoria corrosa dalla dissipazione teatrale mette a fuoco due momenti: i cavalli bianchi che vagavano impazziti tra la neve nei boschi che attraversavano in auto di notte per arrivare al rifugio La Madonnina di Santulussurgiu, e l'espressione stupefatta e stizzata dei visi di Tian e, mi sembra, Polacco, Soddu e Giannusso quando, scesi dalla camera in vestaglia a "ricevere i rinforzi", ci accolsero nell'ex monastero. "Ci spiegherai", mi disse, composto come sempre, con rabbia contenuta, le mani nelle tasche della vestaglia, il nostro presidente. Conoscendo De Chiara immaginai quanto dentro di sé se la spassasse.

Ho poi una foto con lui, scattata da Maricla Boggio a Trieste, che ci ritrae seduti al tavolo di un bar, all'aperto. Coglie quel suo sguardo paziente e benevolo, ma anche ironico e divertito, con cui ascoltava gli altri quando quel che dicevano non lo interessava più di tanto: nel mio caso, incertezze esistenziali e pene d'amore.

Come attore, mi aveva recensito favorevolmente alcune volte, ma non seppi mai se gli incoraggiamenti dati poi a voce, dopo "La morsa" a Minturno, ad esempio, richiesti dall'attore isolano bisogno di verifiche, fossero autentici o anch'essi innocentemente ironici, quell'ironia scherzosa ma educata con cui mascherava a volte il godimento amaro nel vedere i suoi simili affannarsi nella comica giostra della vita, dall'alto dell'osservatorio privilegiato "teatro".

Se "Succellenza" si godeva lo spettacolo dalla platea, Ghigo de Chiara se lo godeva dalla balconata.

Ogni sera in palcoscenico

di Adriana Innocenti

Non ho conosciuto benissimo Ghigo de Chiara. Abbastanza, certo, per apprezzare il suo spirito e la sua visione della vita dietro quella scorza apparentemente rude e severa che ostentava nelle manifestazioni, nei ruoli ufficiali, quella grinta apparentemente sussiegosa che creava ovunque soggezione, ma che si stemperava nella cordialità più diretta e quotidiana, nella arguzia di uno spirito impareggiabile non appena la maschera della formalità lasciava il posto alla franca, diretta

conoscenza. Abbastanza, certo, ringraziarlo di persona della generosità con cui ha seguito la mia carriera, dagli esordi di giovane attrice fino al mio debutto nel ruolo di regista, con una tale positività, che per il mio carattere schivo, lo rendeva ai miei occhi sempre più inavvicinabile. Abbastanza, certo, per stimare grandemente la sua equità, il suo desiderio di severità, l'esercizio di un magistero critico sempre più improntato alla più imparziale onestà, dietro una passione forte e feconda.

E abbastanza, certo anzi certissimo, per

ricordare con profonda gratitudine l'incontro con l'"autore" De Chiara: l'intesa autore-interprete fu immediata - gli dissi, con timidezza - "Il tuo testo è splendido" - mi guardò, mi sorrise, e mi disse "Sì, sarà tuo". Grazie, Ghigo, per questo tuo passaggio nella mia vita - sarai con me ogni sera in palcoscenico, in ogni replica della tua e mia "Eleonora", facendo capolino da ogni parola del testo, incoraggiando con il tuo sorriso brusco la mia interpretazione. E schermendoti, come facevi sempre, dal lungo e caldo applauso degli spettatori.

La bonaria umanità di un uomo di cultura

di Aldo Nicolaj

Quando a metà degli anni sessanta mi trasferii a Roma per cominciare a fare le mie prime esperienze di autore, una delle persone che subito conobbi fu Ghigo de Chiara, già allora affermato critico teatrale. Mi sembrò subito un uomo notevole per la grande cultura e per la competenza che aveva del mondo dello spettacolo. Mi piaceva cercarlo di stargli vicino quando assisteva alle prime in compagnia di sua moglie: qualsiasi cosa succedesse sul palcoscenico, la sua faccia restava impenetrabile, non si capiva mai cosa pensasse e restava un mistero sapere se lo spettacolo gli piacesse o no. Qualche volta, uscendo, non resisteva a dare con il suo abituale gusto per la sintesi, un giudizio al fulmicotone della commedia che aveva visto e che, evidentemente non gli era piaciuta. Ma tutto finiva lì e mai che si servisse di questa ironia quando ne doveva scrivere la critica. Anche quando l'autore deludeva del tutto le sue aspettative, non esprimeva mai un giudizio completamente negativo per il grandissimo rispetto che sempre aveva per chi faceva teatro. Sono sicuro che nella sua lunga carriera di critico, non ha mai inferito contro un autore e non lo ha mai demolito, ogni volta che doveva esprimere un giudizio negativo, cercava sempre di salvarne le intenzioni e di metterle in risalto le capacità. Era dotato di un notevole senso di umorismo, ma nella sua conversazione sempre così divertente non c'era mai alcuna malizia: in tanti anni non gli ho mai sentito dire una frase offensiva verso qualcuno. I fatti che accadevano tra le quinte lo interessavano, ma non

per farne pettegolezzi, soltanto perché essendo uomo di teatro voleva esserne informato. Quella del teatro per lui era una grande famiglia in cui può capitare di tutto, ma quello che succede fa parte della vita. E la vita se ha le sue regole, ammette anche tutte le eccezioni possibili ed immaginabili, per cui non ci si deve scandalizzare. Ghigo amava osservare e guardarsi attorno, perché era curioso del mondo che lo circondava e gli piaceva la vita. La vita dello spettacolo e soprattutto quella del suo piccolo mondo familiare, dove amava, appena possibile rinchiusersi, in compagnia di amici, che aveva scelto da anni ed ai quali era rimasto sempre fedele. Perché un altro grande pregio della sua esistenza era quella di non cercare mai di variarla e di stare con grande semplicità con le persone che amava e dalle quali si sentiva amato. Non aveva nulla, interessi culturali a parte, che lo legasse alla affannata vita di oggi: conservava le sue vecchie abitudini perché gli davano in questo mondo caotico e così lontano dal suo modo di vedere, un senso di sicurezza. Si stupiva quando sentiva parlare di storie avventate e tumultuose. Preferiva a tutto restare nel suo orto, tra la sua gente, coi suoi libri e le sue storie da scrivere. Si batteva quando c'era da battersi. E lo faceva con entusiasmo e convinzione. Ma anche con un senso di fatica perché quello che preferiva era restare con le sue meditazioni, le sue letture ed i suoi affetti. Nel mondo difficile in cui è vissuto, si è saputo difendere bene per conservare intatta quella bonaria umanità, che ha caratterizzato la sua esistenza di uomo di cultura.

Una faccia da zio imprevedibile

di Ugo Chiti

Una faccia da zio imprevedibile in film di Bergman... un'ironia perenne nello sguardo come una specie di sorriso sotterraneo che intimidiva lasciando trasparire una curiosità intelligente e disponibile. Ho conosciuto Ghigo de Chiara a Benevento durante il festival: dopo, sono state poche, rare le occasioni di incontro. Però era evidente ad entrambi la reciproca stima. La notizia della sua morte mi ha procurato una sensazione di vuoto. Il sincero rammarico per la scomparsa di un uomo che non ha mai fatto della scrittura teatrale un esercizio di artificiosa arroganza.

“E’ la giacca di quella sera?”

di Ugo Gregoretti

Del programma televisivo “Chi l’ha visto?” mi hanno sempre attirato, più che gli altri, i servizi di Franco de Chiara, non tanto perché ben fatti (molto ben fatti) quanto perché di Franco de Chiara, non solo perché “girati” ma anche perché “parlati” da Franco de Chiara. Parlati cioè con la voce di Chigo. Adesso che Chigo è morto mi sono diventati ancora più cari, perché il figlio, mi sembra, ne ha ereditato la voce, oltreché il garbo, il talento, l’umanità: questi altri pregi, s’intende, anche dalla madre. Non vorrei evocare il Chigo critico. Con me è stato quasi sempre benevolo e in questi casi il regista o l’attore o il drammaturgo che evoca il recensore scomparso finisce per evocare narcisisticamente se stesso e i propri meriti, sulla base, anche documentata, dei meriti che lo scomparso gli riconobbe e degli elogi che gli tributò. Preferisco ricordare un altro aspetto: quello della mia allegra militanza al servizio delle sue commedie. Ho messo in scena due testi di Chigo, il primo come regista e il secondo come “produttore” al Festival di Benevento. **Comœdia** e il **“Miseria e grandezza nel camerino n.1”**. Chigo veniva spesso con Marcella alle prove di **Comœdia** al Teatro Argentina, prima della partenza per la tournée in Spagna, e mai credo sia esistito autore “vivente” più generoso, disponibile e tollerante di lui nei confronti del regista e delle sue “soluzioni”. Gli andava bene tutto, accettava ogni cosa con divertito scetticismo, era pronto a cambiare, tagliare, rivoltare, scuire e ricucire il testo proprio con l’umiltà di un sarto d’altri tempi. Avevamo concordato una gag un po’ goliardica: uno dei molti personaggi plautini che Chigo aveva riunito

in questa sua **Comœdia**-mosaico si accingeva a partire per una perlustrazione di tutti i postriboli dell’Impero alla ricerca di una figlia perduta, e io avevo trovato nei magazzini del teatro un grosso pene di polistirolo, alto e tondo come una fontanella pubblica, che era servito per una seriosissima messinscena precedente di Peter Stein o di Vitez, non ricordo bene. Proposi a Chigo di inserire quell’oggetto tra i bagagli del viandante, in una comoda borsa porta-pene a tracolla: dato il carattere del viaggio, avrebbe potuto avere un senso fornire il viaggiatore di quell’amuleto protettivo e allusivo. Chigo ne convenne e stabilì la denominazione giusta: il “penate”. Ad ogni sosta del faticoso pellegrinaggio il viandante estraeva il suo penate e lo collocava su una specie di altare. Quando rappresentammo la commedia in Spagna, nello stupendo teatro romano di Mérida, successe un finimondo. Alcune suore che imprudentemente avevano portato a teatro una numerosa scolaresca di signorinette, all’apparire del penate balzarono in piedi e si misero a correre, gridare e spintonare tentando invano di far fuggire le ragazze dell’affollatissima cavea e provocando una valanga di corpi femminili che nessun regista sarebbe mai stato capace di realizzare. Chigo, scappato ed io ridevamo entusiasti, e Chigo ci disse: “ecco, vedete? questo è quel che accade quando la natura imita, anzi supera l’arte”. Io avevo una giacca blu con i bottoni dorati, un blazer, che secondo Chigo mi stava molto bene. Negli anni seguenti, quando mi incontrava col mio blazer sempre più consumato, mi domandava con sorridente malia: “è la giacca di quella sera?”. La porto ancora, perché è indistruttibile, e ogni volta che la indosso ripenso al mio Chigo.



Chigo de Chiara all’Istituto Italiano di Praga, nel novembre 1993

Ghigo de Chiara e la Sicilia

di Enzo Zappulla

Qualche mese prima che se ne andasse lo avevamo incontrato, Sarah ed io, nel suo ufficio romano di presidente dell'IDI, in via in Arcione. Ci ricevette, con l'immancabile pipa e la consueta, affettuosa cordialità non priva d'umorismo, ch'era il tratto caratteristico della sua personalità, in una stanza piena di carte e invasa d'odore di tabacco.

Come sempre, ci chiese notizie di nostro figlio Angelo - che chiamava immancabilmente per nome - al quale era affezionato per averlo visto crescere nei periodici, anche se non frequenti incontri, legati a convegni, festival, manifestazioni culturali.

Parlammo di teatro e della Sicilia, di Catania in particolare, città a Lui particolarmente cara, ma nella quale, scomparso l'amico Mario Giusti, gli costava fatica tornare, il rapporto con la Sicilia e con Catania rappresentava un legame essenziale e profondo fatto con'era di sentimenti forti quali l'amicizia e l'amore per la grande cultura di questa terra.

Ricordando Mario, vincendo la pena di parlare di lui che non c'era (avevamo molto insistito perché contribuisse con un suo scritto al volume che abbiamo dedicato all'amico comune), aveva scritto che Catania, nelle parole di Mario, con cui era solito andare lungamente in giro per la città, urlandosi nelle orecchie, un po' sordi entrambi, per superare il frastuono circostante, "si svestiva degli ingorghi meridionali per ridiventare una nitida solitudine barocca, ove furtive ragazze occhieggiavano, *taliano*, dai balconi così cari alle voglie dei "Brancati".

Quanti ricordi, tutti lieti, legati a Ghigo!

Lo avevamo conosciuto ad Agrigento, in un dicembre della fine degli anni settanta, a uno dei primi Convegni pirandelliani, affollati di giovani, organizzati da Enzo Lauro: eravamo subito divenuti amici per i tanti interessi scoperti in comune e la signorilità ed il garbo del suo tratto.

Ci incontravamo, poi, per il premio "Brancati-Zafferana", per "Taormina-Arte" e, soprattutto, sempre nella città di "don Luigi" - com'Egli soleva chiamare Pirandello -, in occasione della Settimana pirandelliana, organizzata dai "ragazzi del Piccolo Teatro", al Caos, che Ghigo diresse per due stagioni, agli inizi degli anni ottanta. Furono estati esaltanti equamente divise, com'Egli ricordava, "tra impegni professionali e profumo di vacanza".

La suggestione ed il fascino di spettacoli resi irripetibili dal luogo ove si svolgevano, il piazzale antistante la casa ove il

drammaturgo "cadde come una lucciola solitaria", a pochi passi dal pino sotto il quale, murate in una "rozza pietra", secondo le "sue ultime volontà da rispettare", sono custodite, in "un'urna cineraria", le sue ceneri, erano coniugate con le lunghe nuotate nel mare "africano", gli aperitivi ai bordi della piscina dell'Akrabello in compagnia del compianto Tommaso Chiaretti, le squisitezze ittiche di Porto Empedocle, i gelati di San Leone. E poi le allegre serate conclusive con interminabili passerelle di attori, cantanti, autori, che Ghigo presentava ad un pubblico appassionato con goliardica scanzonatura e grande professionalità.

Altre occasioni d'incontro, insieme a Mariela Boggio, Aggeo Savioli, Renzo Tian, Ettore Zocaro e tanti altri, erano gli annuali convegni organizzati dal Teatro Stabile di Catania. Ai lavori era dedicato "rigorosamente" soltanto il pomeriggio: la mattina era riservata all'*otium*, lunghe passeggiate per i mercati e le viuzze della *civita* che approdavano immancabilmente alla "Grotta" di don Carmelo, a Santa Maria la Scala, ai piedi della *timpa* acese, per gustarvi l'ottimo pesce.

A Ghigo si deve, fra l'altro, su sollecitazione di Mario Giusti, la riduzione dei grandi romanzi di Verga e Sciascia per il Teatro Stabile di Catania, in cui emergeva, con la bravura del commediografo, l'amore dell'uomo per questa cultura e per questa gente che lo rendeva interprete fedele e intelligente dell'anima degli autori cui si accostava e i cui messaggi coglieva e trasmetteva con sorprendente chiarezza.

L'ultima volta che ci vedemmo si parlò di dare slancio al "Festival verghiano", una manifestazione che da trent'anni si svolge a Vizzini, luogo natio del Verga, "inventata" da un altro patito, stavolta di "don Giovannino", anch'Egli scomparso Alfredo Mazzone, e si mostrò, come sempre, interessato, disponibile e prodigo di suggerimenti.

Questo suo attaccamento alla cultura isolana gli era valso, nel 1987, la prima edizione del premio letterario "Nino Martoglio" (negli anni successivi assegnato, fra gli altri, a Bufalino, Bonaviri, Giarrizzo), promosso dal Circolo Culturale Femminile "Athena" di Belpasso, per "avere contribuito, in maniera notevole, all'approfondimento e alla divulgazione dei motivi più suggestivi della cultura siciliana contemporanea".

La scomparsa immatura e inattesa di Ghigo priva noi di un amico affettuoso, il Teatro e la Sicilia di un cultore appassionato e sensibile.

I due volti di Ghigo

di Giorgio Prosperi

Col suo sorriso cordiale pareva l'uomo più semplice del mondo; ma a guardarlo con attenzione aveva due volti sovrapposti: il primo, esterno, era il volto della vita quotidiana, affabile, sorridente, pronto allo scherzo, alla barzelletta; s'impegnava anche in dibattiti tutt'altro che superficiali, ma era, come dire? il volto per gli altri. Per sé Ghigo com'era? Il suo volto segreto lo conoscevamo in pochi: a volte se ne scopriva una parte, come facendo scivolare una sull'altra due immagini: una quanto mai mobile, sorridente, aderente alla chiacchiera in corso; l'altra, di cui si poteva scorgere una parte; facendo scorrere la prima foto sulla seconda, era fissa come un fotogramma isolato; e non era opposta alla prima, ma certamente diversa. Fissa, innanzi tutto, quando la prima era mobile e ammiccante.

Ebbi occasione di studiarlo bene quando andammo a Valdarno a riscuotere i nostri Marzotto. Facemmo una interminabile sosta per la benzina, fuori di Padova, e di lontano si vedeva il moto confuso della città, l'inquietudine delle luci, il rombo lontano delle auto, che s'affollavano nella strada principale. E il benzinaiò ci recitava con soddisfazione una sua guida della città, esortandoci a non attraversarla, ché ci saremmo trovati in mezzo a una mischia aggrovigliata, ma ad aggirarla a sinistra, e seguendo la direzione del suo braccio dai moti serpentinei. Soddisfatto della sua oratoria, della quale forse non si riteneva capace, il benzinaiò con un sospiro "Oh, dunque attenzione", stava per ricominciare, quando si scoprì il secondo volto di Ghigo, di un pallone d'avorio, dal sorriso gelido e fisso, e una voce inabituale che diceva perentoria pur con una lontana intonazione di ringraziamento: "E adesso basta, che è tardi." Il benzinaiò restò interdetto, col braccio alzato, mentre io premevo l'acceleratore.

Vidi di nuovo il secondo volto alla riunione della giuria per un concorso di testi drammatici: c'era nella commissione un noto seccatore, che sollevava questioni sterili quanto fastidiose, sull'arte e la morale. Pareva ce l'avesse con Ghigo per non so quale incompatibilità. E insisteva complimentandosi e chiudendo gli occhi. A un tratto il volto cordiale di Ghigo scivolò su quello di metallo, che nascondeva, il sorriso parve gelato e cristallizzato, mentre una voce, che non pareva più quella di Ghigo, diceva con decisione: "Allora su, togliamoci le giacche e andiamo a cazzottarci in corridoio, per non disturbare". Non avevo mai udito una così fredda metallica determinazione. Anche il sorriso s'era gelato, sul secondo volto di Ghigo. Il seccatore lo guardò come non riconoscendolo, poi si guardò intorno, come per assicurarsi che il luogo era sempre lo stesso, mentre la voce di Ghigo, tornata normale, diceva al suo avversario, persino con un briciolo di compatimento: "Coraggio, succede. Non è niente".

*Grazie, teatro:
se anche dal fondo più profondo
della mia atea coscienza
posso offrire un Cristo di misericordia,
questo me l'insegnò
non il pio Claudel
ma Bertold Brecht
il cantastorie.*

*Grazie teatro
per avermi accompagnata
intera intera la vita
fino ad una vecchietta tuttora costretta
a vagabondaggi notturni
popolati di funzioni assurde
e dolcissime.*

*Grazie, teatro
perché il sipario che si leva
promette sempre una rivelazione
che cambierà il corso dei miei pensieri.
Questo non succede mai,
ma che importa?*

Ghigo de Chiara

Nella poltrona accanto

di Marcella de Chiara

Qualche hanno fa, quando arrivarono a casa le prime copie del libro "C'è Succellenza in platea" (libro se così si può chiamare, fatto di aneddoti, ricordi, momenti della vita teatrale, raccontati con affettuosa ironia, che Cligo scrisse un'estate al mare, divertendosi lui e divertendo gli amici ai quali leggeva qualche brano in serate conviviali) io con severo cipiglio e una penna in mano gli dissi: "Adesso la prima dedica la devi fare a me".

Lui, con calma, mentre si accendeva la pipa, mi rispose: "Ma veramente... io la dedica te l'ho già fatta".

Aprii il libro, e nella prima pagina c'era già stampato, in corsivo, "a Marcella tutta una vita nella poltrona accanto".

Scoppiai a piangere e mi aggrappai a lui, abbracciandoli

lo così stretto che lo sentii invano cercare di staccarsi.

Fu un momento bellissimo di grande emozione e di gioia, che non potrò mai dimenticare.

Cligo è non nella poltrona accanto, ma nel mio cuore, da tutta la vita.

Siamo cresciuti insieme.

Abbiamo passato gioie, momenti difficili, dispiaceri, che soltanto lui sapeva sdrammatizzare quando mi vedeva "un po' giù".

Adesso avrei bisogno di lui per lenire lo strazio che mi sento dentro.

E, ancora per assurdo, potrei dire che avrei preferito che fosse "scappato con una sciantosa", parola che quando capitava nei nostri dialoghi, lo metteva di buon umore.

Ma evidentemente la morte è una "sciantosa" alla quale non si può sfuggire.





Dall'Enciclopedia "Autori e Drammaturgie"

GHIGO DE CHIARA (Tripoli Libia 19 dicembre 1921-Roma 31 gennaio 1995)

Antonello Capobrigante, 2t T. Stabile Torino agosto '60

Seg.: **La Manfrina**, 2t '64; **Cronache dell'italietta** (con M. Costanzo) 2t '66; **Morto un papa** (con F. Fiorentini) 2t '73; **Plauto Chantant** (con c.s.) 2t '73; **A noi ci ha rovinato la guerra** (con c.s.) 2t '73; **Itacal Itacal**, 2t '74; **Petrolini**, 2t '74; **Il Mostro**, 2t '78; **Stregaroma** (con c.s.) 2t '78; **Trilussa Bazar**, 2t '80; **Papale Papale** (con c.s.) 2t '80; **Il diavolo e l'acqua santa** (con c.s.) 2t '80; **Miseria e grandezza nel camerino N° 1**, 2t '84; **Eleonora: ultima notte a Pittsburg**. Pr. Flaiano '88 '91; **La frontiera**, 2t (dal romanzo di Franco Vegliani) '91.

Uomo di spettacolo nel senso più vasto del termine - occasionalmente sceneggiatore cinematografico e televisivo - è al teatro che ha dedicato principalmente i suoi interessi: commediografo, traduttore e rielaboratore, talvolta regista, critico, saggista e, per una volta a Tokyo, perfino commediante accanto a Cassman. Delle sue avventure nel mondo dello spettacolo, Ghigo de Chiara ha fatto racconto per un allegro libretto di ricordi (*C'è Succellenza in platea*, '86). Nella sua produzione occupano ampio spazio il dialetto romanesco e l'adattamento per le scene della grande narrativa italiana moderna (Verga, Brancati, Sciascia, D'Annunzio). Nel filone romanesco, dopo resti-collage in collaborazione con C. Gigliozzi, approda ad una vena più autonoma con *La Manfrina* un "viaggio" nel mondo del Belli e un *Trilussa Bazar*. Da un sodalizio "romanesco" con F. Fiorentini emergono negli Anni '60 numerosi spettacoli: tutte avventure tra storia e leggenda in cui anche la Roma "più nera" si scioglie nel disincanto, nel gioco, sostanzialmente nell'amore per la vita. Parallelamente Ghigo de Chiara sviluppa traducendo e liberamente reinventando, un suo filone "romano-classico" (Terenzio, Plauto) che immette nel panorama teatrale estivo italiano una gioscosità da "vaudeville". Come commediografo in "proprio" esordisce nel '60 con **Antonello Capobrigante**, episodio risorgimentale che si intreccia con l'avventura del banditismo calabrese. Del '74 è *Itacal Itacal*, ricostruzione, fuori dal mito, del viaggio di Ulisse. Nel '78 viene rappresentato *Il Mostro*, tragicommedia, su un caso di violenza sessuale, dove il violentato - ad opera di tre graziose straniere in vacanza siciliana - è un giovanotto. Scrive nell'84 un lavoro comico sul "mondo dietro le quinte", *Miseria e grandezza nel camerino N° 1*, più volte ripreso in differenti edizioni. Dell'87, in attesa dell'interpretazione di una grande attrice, è *Eleonora, ultima notte a Pittsburg*, commedia sulla travagliata esistenza della Duse. Ghigo de Chiara ha vinto il 2° Premio Marzotto '61 con *Né un uomo né un soldo*, lavoro mai arrivato al palcoscenico, sulla conquista italiana della Libia; il Premio Flaiano '88 con *Eleonora*, il Premio Fondi Pastora '90 con *Un uomo in mare*; il Premio Vallecorsi con *"Capriccio"* 1995. Dal 1946 al 1993 è stato critico teatrale dell'*Avanti!*. Nel 1988 è stato eletto Presidente dell'I.D.I. Istituto Drama italiano.

LA MAISON

INEDITO DI GUGLIELMO DE CHILARA

I PERSONAGGI

DORIS
ANSELMO
GILDA

Sono tre attori giovani: ma all'inizio e alla fine della commedia appaiono truccati da sessantenni

Madame Pierrette cinquantenne, presenza irrealistica, conserverà sempre lo stesso aspetto

Poiché questo racconto comporta taluni rinvii al passato, tener presente che l'oggi della vicenda si colloca all'inizio degli Anni Novanta, che la giovinezza di Doris, Anselmo e Gilda appartiene ai primissimi Anni Cinquanta e che l'età verde di Madame Pierrette può datarsi subito dopo la prima guerra mondiale

Nel buio udiamo lo sferragliare di quattro, cinque mandate da antiquata serratura di portoncino. Adesso che il portoncino si apre, la fioca luce della strada ne disegna la sagoma sul pianale della scena. un ticchettio di passi in avvicinamento: il tutto in esasperata amplificazione sonora.

La persona che è entrata orientandosi nella penombra con una piccola torcia a pile fa scattare alcuni interruttori sistemati in un quadro elettrico. La scena si illumina.

Ci troviamo in un salottino i cui mobili sono coperti da teli di tulle, come usava un tempo nelle case borghesi quando gli uquilini erano in rilleggiatura.

Colei che è appena arrivata, Doris, è una signora anziana e slanciata, ancora di notevole avvenenza, evidentemente ricca a giudicare dalla pelliccia e dai gioielli. Dal cappellino una finta cocca nera le scende sino alla punta del naso.

Guardandosi in giro come per assicurarsi che tutto sia in ordine, Doris ripone nella borsetta la grossa chiave di ferro con la quale ha aperto casa. Sembra non soddisfatta dell'illuminazione dell'ambiente: sicché torna al quadro degli interruttori e ottiene effetti più morbidi. Qualche luce tenuemente colorata traspare anche dall'interno di qualche telo, come per abat-jour collocati su tavolini e mensole.

Poi siede sul bracciolo d'una poltrona ma senza toglierne il telo di protezione. Consulta l'orologio da polso, si accende una sigaretta dopo averla fissata a un lungo, sofisticato bocchino. Da qualche tirata e consulta ancora l'orologio. E aspetta. Finalmente, due colpi secchi al picchiotto del portoncino.

DORIS È aperto.

Dopo pochi attimi segnati dalla cadenza di passi lenti ma ben marcati, entra Anselmo: un anziano signore dagli abiti consunti. Ma il suo non è davvero un portamento da porceraccio: potrebbe essere un aristocratico decaduto, un artista sfortunato ma fiero. E con rocazione all'ironia. Aranza leggendo da presbite un cartoncino rosa d'invito.

(con enfasi divertita) Marchesa Giuliana Sparani del Pineto...

ANSELMO Sono io.

DORIS Bene. Ho avuto il suo invito ed eccomi qua.

DORIS Posso chiederle perché ha accettato di venire?

ANSELMO I titoli nobiliari mi affascinano.

DORIS Succede a molti. Soprattutto ai poveri.

ANSELMO È il mio caso. (fa per accendersi un mezzo toscano ma ne chiede galantemente il permesso)

DORIS Le dà fastidio?

DORIS No davvero. Vede, un tempo qui galleggiava in permanenza una nuvola azzurrina di fumo, a mezz'aria. Faceva parte dell'arredamento.

ANSELMO Allora si poteva fumare liberamente nei locali pubblici.

DORIS Dunque lei sai che un tempo questo era un locale pubblico.

ANSELMO Qualche volta ci capitavo. Ma è roba di quarant'anni fa, più o meno.

DORIS Quarant'anni fa, più o meno, qui c'ero anche io.

ANSELMO (con indifferenza, mentre combatte col sigaro che stenta ad accendersi) Interessante.

Ridotto

TESTI

Doris toglie un piccolo telo da un tarolinetto sul quale, accanto a un abat-jour, compaiono una bottiglia e un bicchiere.

- DORIS** Si serva pure.
ANSELMO *(esamina l'etichetta della bottiglia)* Grappa distillata al vapore. Lei sembra conoscere le mie debolezze;
DORIS Forse una semplice coincidenza;
ANSELMO O forse no. Comunque, giocare al mistero mi piace.
DORIS Vogliamo scoprire le carte?
ANSELMO Come preferisce la signora marchesa.
DORIS Puoi darmi del tu. Chiamami Doris.
ANSELMO Ottima. *(ma si riferisce alla grappa appena gustata: una pausa e poi senza curiosità, senza fretta, butta lì la domanda)* Doris, chi?
DORIS Doris e basta. Le ospiti di case come questa avevano soltanto il nome; e falso, per di più.
ANSELMO Sa, qui di Doris ne sono passate parecchie. Era un nome di battaglia che spirava sensualità. Io adottavo in molte, forse per via di un'attrice del cinema di quell'epoca. Bruna, piccolissima ma assai femmina. Che si chiamava Doris, appunto.
DORIS Come vede, dovrei indovinare fra troppe Doris.
DORIS E una in particolare non te la ricordi? Guardami! *(solleva la reletta con un gesto rivelatore da copro di scena: ma Anselmo, che sta nuotamente versandosi da bere, neanche si gira a guardarla)*
ANSELMO Ti avevo riconosciuta subito: appena hai tirato fuori quella marca di grappa.
DORIS Avevamo deciso di giocare a carte scoperte. no? Perché hai fatto la commedia?
ANSELMO Per assecondarti, cara... cara... *(rilegge l'invito)*... marchesa Sperani del Pineto. Cos'è, un altro nome di battaglia?
DORIS Stavolta è tutto vero, Anselmo.
ANSELMO Pure lo stemma con la corona?
DORIS Pure lo stemma.
ANSELMO Sicché c'è anche un marchese.
DORIS C'era.
ANSELMO Insomma t'è andata bene.
DORIS *(colteggia con civetteria, da indossatrice)* Tu che dici?
ANSELMO Direi proprio di sì.
DORIS Merito tuo.
ANSELMO Mio? Perché mio? *(un colpo al portoncino)*
DORIS Avanti! E' aperto.
ANSELMO Abbiamo una riunione di ex combattenti?
DORIS Può darsi.

Entra Gilda: ha l'aspetto di una anziana borghesuccia dimessa, col borsone della spesa. Pingue e bassa, indossa un modesto cappotto da liquidazione. Impacciata, sorride a Doris con timidezza, Mostrando il cartoncino dell'invito, quasi non osa avanzare. Parlerà con qualche cadenza meridionale.

- DORIS** Venga, signora, venga pure.
GILDA Io, veramente... Lei è la marchesa Sperani?
ANSELMO Marchesa, certo! Ma non per i clienti.
GILDA Che clienti? Io... io non debbo comparere niente.
DORIS Nessuno vuol venderle niente, non si preoccupi. Perché non si accomoda?

Doris toglie il telo da una poltrona: braccioli di legno scuro ricurvo, stoffa a disegni geometrici con pretese "novecento", come si diceva un tempo. Gilda osserva la poltrona con impaurita differenza come se sospettasse una trappola. E fissa Doris in volto per qualche attimo. Poi siede ma sul bordo, con la grossa borsa stretta al grembo.

- GILDA** Io, ecco, sono venuta soltanto... non lo so neppure io perché.
ANSELMO Per curiosità.
GILDA *(sullerata)* Sì, sì, ha detto bene il signore: per curiosità.
DORIS Curiosità di rivedere questa casa?
GILDA *(si spaventa)* Perché dice così? Io qui... io non ci sono stata mai. Mai.

Doris toglie via il lenzuolo che ricopre una statua di donna nuda con anfora, stile vagamente floreale, come usava nei postriboli d'un certo tono.

- DORIS** Mai stata qui? Ne è proprio sicura?
GILDA *(si alza di scatto)* Ci deve essere uno sbaglio, mi deve scusare. *(si avvia per uscire ma il richiamo di Doris la blocca)*
DORIS Gilda!
ANSELMO *(ridendo, si dà una manata sulla fronte)* Ma certo, è proprio Gilda! Fatti guardare.
GILDA *(cerca maldestramente di reagire)* Quale Gilda? Non mi chiamo Gilda: l'avevo detto che c'era uno sbaglio, magari una che mi assomiglia... *(ma Doris e Anselmo se la guardano con un sorriso sfottente)* Non mi credete? *(fruga confusamente nella borsa)* Se volete vedere i miei documenti...
DORIS Neanche sui miei c'è scritto quel vecchio nome d'arte.
GILDA Arte? Che Arte? Che ne debbo sapere io di arte?
ANSELMO *(buffonescamente, esprimendosi con accento meridionale, fa un giro della sala sculettando e stringendosi addosso il cappotto come se fosse un manto)* "Chi la vuole a Gilda? Occhi non ne tenete? Oppure non tenete quattrini?".
(ride e ride anche Doris)
GILDA Che significa? Stiamo di carnevale, stiamo?
DORIS Gilda, di che hai paura?
ANSELMO *(la scuote affettuosamente per un braccio)* Sei tra amici, non lo vedi?
GILDA Scusi, ma lei...
ANSELMO Dai, sono Anselmo.
GILDA Anselmo?
ANSELMO Magari un po' mal messo: questo sì.
DORIS E la tua amica Doris non la riconosci? Oppure sono troppo ben messa?
GILDA Doris... *(forse vorrebbe gettarle le braccia al collo ma si trattiene)* Che vuol dire questa chiamata?
DORIS Solo per ritrovarci, sta tranquilla.
GILDA *(si lascia cadere sulla poltrona, piagnucola nel suo fazzolettuccio)* Se n'è passato tanto di quel tempo, oramai... *(la attraversa un sospetto)* Non è che mi volete fare del male?
ANSELMO Che vai a pensare? Dev'essere solo un capriccio da marchesa... *(a Doris)* Oppure no?
DORIS Ma sì, un capriccio. E mettiamoci anche un po', di rimpianto.
GILDA Rimpianto di che? Io, uscita di qui, mi ero fatta una vita pulita. Avevo dimenticato.
DORIS Dimenticare la propria giovinezza? Ma è una bestemmia, Gilda! Qua dentro fummo belle, sane, desiderate *(così dicendo, scopre qualche divano, qualche specchio)*. Su questi tappeti passavamo come regine mentre uomini giovani e vecchi ci guardavano con occhi lucidi di voglia.
GILDA *(si copre il viso con le mani)* Che vergogna, Gesù che vergogna...

Ridotto

FESTI

- DORIS** *(la scuote per le spalle)* Vergogna di che? Lo sai quanto valevamo allora per soli dieci minuti? Sicuramente più di quanto tu possa spendere adesso in un mese.
- ANSELMO** Ma certo: questa era una maison di rango, mica un lupanare per facchini ubriachi. *(beve ancora e brinda)* Salute!
- GILDA** Siete mala gente, non vi voglio vedere mai più! *(si avvia per andarsene, sconsolata)*. Mi hai cercato solo per mortificarmi, Doris *(ma sull'uscita si gira)* E come hai fatto a trovarmi?
- ANSELMO** Ciusto. E a ripescare anche me...
- DORIS** Diciamo che ero abbastanza ricca per tenermi al corrente *(tira fuori un taccuino e lo mostra)*.
- ANSELMO** Pagando qualche spione?
- DORIS** Pagando, già: pagando molto.
- GILDA** Avevi soldi da buttare.
- DORIS** E ne ho ancora. Tanti, e tu?
- GILDA** *(si guarda addosso)* Non si vede?
- DORIS** Si vede che campi con una pensioncina da fame.
- ANSELMO** *(A Gilda)* Informazione esatta?
- DORIS** *(legge dal taccuino)* "Calise Assunta, nubile, bidella di scuola media. Pensionata".
- GILDA** Era un lavoro onesto.
- DORIS** C'è un seguito. "L'assunzione venne procurata alla suddetta dal professor Giovannardi Camillo, preside dell'istituto in questione. Coniugato. Tre figli, moglie e suocera a carico. Defunto".
- ANSELMO** *(applaudiva)* Accidenti, un vero rapporto da FBI!
- DORIS** Aspetta. "Marito e padre esemplare secondo la voce pubblica. Secondo indagini riservate, dedito a frequentazioni da conio".
- GILDA** Sarebbe a dire?
- ANSELMO** Che era un putaniero.
- GILDA** *(protesta)* Il professore era un bravo cristiano.
- DORIS** Come no! Ma noi eravamo schedate in questura, Gilda. E lui, il bravo cristiano, dovette corrompere qualche funzionario perché ripulisse i tuoi documenti.
- GILDA** Lo fece a fin di bene, per levarmi da qua dentro.
- ANSELMO** E nello stesso tempo si procurò un'amante senza dover spendere di tasca propria.
- GILDA** Poveretto, con tutta quella famiglia da sfamare poteva mai pensare pure a me? Per questo mi trovò il posto di bidella. "Per la tua dignità - mi disse - così non dovrai dire grazie a nessuno, neanche a me".
- ANSELMO** Geniale! Farsi mantenere l'amichetta dallo Stato. E questo quarant'anni fa: un precursore!
- GILDA** Io gli volevo bene, mi ero affezionata, anche se ci vedevamo di nascosto. E sempre a casa mia.
- ANSELMO** Mai un cinema, una passeggiata, un gelato?
- GILDA** Con la paura che c'incotrassero qualcuno, magari un collega suo o la moglie o uno dei ragazzi?
- DORIS** E tu buona e zitta ad aspettare i comodi suoi?
- GILDA** Tanto lo sapevo che mi veniva a trovare due volte la settimana: il martedì e il venerdì dalle tre alle sei.
- ANSELMO** Un peccatore a ore fisse: c'era del metodo nel suo libertinaggio.
- DORIS** Però aveva un'attenuante: sua moglie era proprio brutta *(dal taccuino)* "Si allega fotografia giovanile della succitata" *(passa la foto ad Anselmo)*.
- ANSELMO** Effettivamente un mostro, la succitata.
- DORIS** *(gli mostra altra foto)* Bello non era nemmeno il signor preside.
- ANSELMO** Calvo, fronte pensosa, sguardo severo: un classico del docente integerrimo.
- GILDA** Ma che cos'è, un processo?
- ANSELMO** Forse siamo appena alla fase istruttoria, Gilda. *(A Doris)* E di me che dice il tuo schedario?
- DORIS** Che mi raccontavi un sacco di balle. Tanto per cominciare, non è vero che dall'Accademia di Belle Arti eri stato espulso per motivi razziali.
- ANSELMO** No, no: questa è pura verità. I miei insegnanti appartenevano alla razza degli imbecilli: più motivi razziali di così!
- DORIS** Sei rimasto un imbroglione.
- ANSELMO** Fu tutta colpa di un bozzetto, sai. Il tema d'esame era un costume da Salomé: lo volevano seducente ma castigato.
- DORIS** E tu, figuriamoci...
- ANSELMO** Sbagli. Lo disegnai castigatissimo. Le maniche arrivavano ai polsi, la gonna giù fino alle caviglie. E niente trasparenze, scollatura, niente.
- Ti assicuro, una monaca.
- DORIS** E la seduzione?
- ANSELMO** Appunto, non c'era. Ma siccome mancavano pochi minuti alla consegna, rimediai con tre buchi così *(mostra un cerchio tra pollici e indici delle mani)* Uno qua, uno qua e l'altro qua... *(sul corpo di Doris indica le mammelle e il pube)* E sottopanni niente.
- Ridono e, per la prima volta, anche Gilda.*
- GILDA** Uh, si vede che tenevi già la disposizione.
- ANSELMO** No. Gilda: quella mi è venuta dopo. Quando conobbi Madame Pierrette.
- GILDA** La nostra Madame Pierrette!
- Da un telo che sinora l'aveva celata, trasparente - per illuminazione dall'interno - il mezzobusto di una donna florida, vistosamente truccata, seduta alla cassa dell'antico bordello. E' una presenza fantasmatica, nessuno le bada.*
- GILDA** La conoscesti qui da noi?
- ANSELMO** No, al tavolino d'un caffè dove andavo tutti i giorni dopo quel maledetto esame. Ordinavo un grappino e ci restavo Dio sa quanto. Ogni tanto disegnavo caricature di clienti: qualcuna ne vendevo.
- GILDA** Te le pagavano bene?
- ANSELMO** Quello che bastava per ordinare un'altra grappa.
- DORIS** E poi arrivò tale *(legge dal taccuino)* "Pasquali Pierina, alias Madame Pierrette: di professione tenutaria".
- PIERRETTE** *(che si è liberata dal telo bianco)* Dio, che parola orribile: tenutaria! Vai a fare del bene a qualche ragazza sfortunata che sarebbe finita sul marciapiede...
- ANSELMO** *(riempiendosi il bicchiere, a Doris)* I tuoi spioni ti dissero pure che ero diventato il suo gigolò?
- DORIS** Lo dissero a modo loro. "Il suddetto ebbe relazione intrinseca con una donna di cui sopra che evidentemente provvedeva alle necessità del sunnominato".
- GILDA** Fatemi capire, ché sono confusa. Il sunnominato, la cui sopra, il cui sotto... Ma di chi andate parlando.
- ANSELMO** Di Madame Pierrette.
- GILDA** Oooooh! E facciamo nomi e cognomi!
- ANSELMO** *(fra a sedersi a un tavolino portandosi il suo bicchiere)* Mi sorprese al solito tavolino di quel bar mentre buttavo giù un figurino per Salomé.
- DORIS** *(ride)* Ancora Salomé?
- ANSELMO** Era diventata un'ossessione, Doris. Mi ci svegliai la notte con l'incubo di quell'esame.
- La mia vita cambiata da così a così, senza un soldo

Ridotto

TESTI

in tasca, niente più borsa di studio: ed ero il migliore del corso, te lo giuro. Tutto per quell'incidente di bozzetto. Seduciente ma castigato: un costume non volgare che però doveva eccitare un uomo volgare come Erode... *(col dito bagnato nella grappa. "disegna" sul piano del tavolino)* Scommessa impossibile: l'avrò disegnato cento, mille volte.

Mentre Doris e Gilda sono assorbite da una penombra, Madame Pierrette si è portata alle spalle di Anselmo: sembra interessata al disegno.

PIERRETTE Sei bravo.

Anselmo si gira di scatto verso di lei e copre gelosamente il "disegno" con le mani spalancate.

PIERRETTE Sono parecchi giorni che ti osservo. sai?

ANSELMO Ci conosciamo noi due?

PIERRETTE Posso? *(e gli siede accanto)* Ti piace vestire le donne, eh? E' un lavoro nel quale riescono particolarmente bene gli omosessuali.

ANSELMO *(ironicamente si scusa)* Purtroppo io, cara signora...

PIERRETTE *(ride)* Ma lo so che sei un maschietto. Io me ne intendo, credimi. *(seguitando a parlare, lo accarezza teneramente sul capo: ma, col gesto, gli toglie la parrucca da vecchio: e poi, ma sempre con indifferenza, i baffi grigi e gli occhiali. Sicché al termine della battuta, Anselmo viene resituito alla giovane età dell'attore che lo interpreta)* Forse potresti far di meglio che bere grappa e ripetere sempre lo stesso disegno. Che succede? Non ti viene come vorresti? Lascialo perdere e cambia modello, pensane altri, tanti tanti altri. Ne hai di anni davanti a te. E sei pure un bel ragazzino.

Pierrette si allontana e va ad accomodarsi su un divano nella penombra. Anselmo, liberandosi del cappotto e restando in giaccone pull over, raggiunge Doris e Gilda in una zona di luce.

ANSELMO Quella sera stessa dormii nel suo letto.

GILDA Uh, ma ti poteva essere mamma, a te.

ANSELMO Già, ma io avevo fame.

DORIS *(consulta il taccuino)* E anche sete. Molta sete.

ANSELMO Risultò alcolizzato secondo le tue spie?

DORIS "Bevitore abitudinario ma non molesto".

ANSELMO Molto gentili. Spero che abbiano pure scritto che non ero un macrò, che mi sdebitavo lavorando per lei, per Madame.

GILDA *(sottente)* Sì, sì, lavoro...

ANSELMO Lavoro, sì. Sarti per uomo, sarti per signora, per militari, sarti per ecclesiastici... E sarti per puttane, no? Va bene, non si potrà mettere l'insegna sul negozio ma è un mestiere come gli altri. E senza neanche la tutela dei sindacati. *(e beve)*

Nel cambio di luce, via Doris e Gilda che scompaiono ridendo: si illumina il divano sul quale Madame Pierrette è sdraiata. Mangia bonbons e si fa vento con un ventaglio di piume.

PIERRETTE Vedi, Anselmo, queste benedette figliole credono che basti mettere in mostra la roba: se fosse così la toilette migliore sarebbe la nudità completa. E invece, no. Occorre offrire ma nascondendo, fare intendere ma lasciando spazio all'immaginazione.

ANSELMO Forse quei porci dell'Accademia di Belle Arti aveva-

no ragione: "castigato ma seducente", come il bozzetto che non seppi fare. Vuoi dire questo, Pierrette?

PIERRETTE Pressappoco, ma non è tutto. Il problema è arrivare al personaggio.

ANSELMO Al personaggio?

PIERRETTE Sai, quando io "esercitavo" avevo almeno dieci chili di troppo: sono sempre stata golosa. A qualche cliente piacevo lo stesso ma ero una grassona e basta. Anche un po' goffa.

ANSELMO E poi?

PIERRETTE E poi, durante un carnevale, l'amico che avevo allora mi portò a un ballo mascherato: lui si vestì da seicco e per me noleggiò un costume da odaliska. Alla festa ebbi tutti gli uomini intorno. Da quella sera la mia vita cambiò.

ANSELMO Cambiò per quel costume?

PIERRETTE Diventò la mia divisa da lavoro e i clienti facevano la fila.

ANSELMO Per l'odaliska?

PIERRETTE Credo che l'odaliska appartenga ai sogni torbidi che il maschio si tira dietro fin dall'adolescenza. Il miraggio dell'harem, della schiava.

ANSELMO E allora perché non le vesti tutte da odaliska le tue ragazze?

PIERRETTE Se fosse così semplice, Anselmo, non ti avrei chiesto di lavorare per me. Perché, vedi, tu le dovrai vestire da dentro.

ANSELMO Da dentro?

PIERRETTE Proprio così: non secondo il loro corpo ma secondo la loro natura. Ognuno di noi ha un suo "pupo" da recitare: tutto sta a indovinare quello giusto.

ANSELMO *(tendendo a prendere posto su una sedia di lato in ribalta, si rivolge al pubblico)* Pure una maîtresse che ha letto Pirandello! La cultura, signori miei, va a ficcarsi dove meno te l'aspetti...

Nel cambio di luci esplose una musica fracassona. Madame Pierrette rotteggia per la scena gridando allegro imbonimento agli spettatori.

PIERRETTE Bionde, brune e castane, ne abbiamo per tutti i gusti, bei signori! *(a uno spettatore di prima fila)* Sicché lei preferisce le rosse! E crede che Madame Pierrette si faccia mancare una rossa Tiziano? Come dice? La vuole anche con un po' di lentiggini? Viziosetto ma buongustaio... Signori c'è solo l'imbarazzo della scelta... *(ad altro spettatore)* Uh che faccia buia! Su col morale! E su anche con tutto il resto, mi raccomando... Abbiamo pure un nuovo arrivo, merce di giornata, ma adesso non accapigliatevi per lei: Doris, la fiorentina!

Appare Doris: adesso giovane e affascinante in un abito da cocktail ampiamente scollato ma non davvero da postribolo. Dopo averla introdotta in punta di dita, Pierrette va a sedersi alla cassa.

DORIS Ecco mi qua tutta per voi! *(a uno spettatore anziano)* Bellino il mio nonnetto: ti ricordi ancora come si fa o vuoi che te lo rammenti la Doris? Va bene, come non detto... *(ad altro spettatore)* Lo sai che posso farti impazzire? Ho capito: il signore non vuol finire in manicomio. Peccato. *(va a sedere sulle ginocchia di Anselmo)* Oh, finalmente un bel giovanotto che non si farà pregare. Oppure sei a dieta anche tu?

ANSELMO Lei sbaglia. Lei sta sbagliando tutto.

Ridotto

TESTI

- DORIS** *(si alza di scatto, irritata)* Sei venuto per rompere le balle?
- ANSELMO** Ecco, signora Doris...
- DORIS** "Signora"? Ma vai a sbottere tua sorella.
- ANSELMO** Sbaglia ancora: sono figlio unico.
- DORIS** Meno male per mamma e papà
- ANSELMO** Posso darle un consiglio?
- DORIS** Sai che ti dico? Fatti i cavoli tuoi.
- ANSELMO** *(rompe la finzione del flash back)* Alt. Non dicesti esattamente "cavoli" ma il senso era quello.
- DORIS** *(ride)* Ti credevi un frequentatore come gli altri. Come supporre che eri un dipendente di Madame? E poi quell'aria presentuosa, il sorrisetto sulle labbra...
- ANSELMO** Era il mio primo giorno di servizio: mi divertivo molto.
- DORIS** Ma io no.
- ANSELMO** Vogliamo riprendere?
- DORIS** Riprendiamo.
- Tornano al clima di prima che la finzione si interrompe.*
- ANSELMO** Lei è nuova, vero?
- DORIS** Che te ne frega?
- ANSELMO** A me niente ma si vede benissimo che a parlare sguaiata, a muoversi così, lei ha imparato da poco. E lo fa con una aggressività che rivela impaccio. Comunque le chiedo scusa. *(fa per andarsene ma lei lo trattiene per un braccio)*
- DORIS** Eh no, signorino saputello, adesso ti devi spiegare meglio.
- ANSELMO** Sarebbe un discorso lungo.
- DORIS** Non ho fretta.
- ANSELMO** Come vuole. Incominciamo dall'abbigliamento.
- DORIS** Cos'è che non va? Sentiamo.
- ANSELMO** E' adatto per signorine di buona famiglia quando vanno alle feste. Sì, certo, roba costosa di boutique: complimenti. Scommetterei che se l'è portata da casa la sua tolettina.
- DORIS** E se fosse così?
- ANSELMO** Niente di male. Ma è un vestito adatto per trovarsi un marito a un cocktail di ricconi. Però lei, qua dentro, va cercando un buon partito? Non credo.
- DORIS** Secondo te come ci si dovrebbe combinare nel mio mestiere?
- ANSELMO** Il punto è proprio questo: bisogna studiare caso per caso.
- DORIS** Pure lo studio, adesso? E allora stammi a sentire, signor filosofo: per quello che debbo fare, questa roba qui *(e si tocca il vestito)* basta e avanza. Prenderò o lasciare.
- ANSELMO** Lei farà poca strada, signora Doris.
- DORIS** Non è che porti jella, tu?
- Pierrette si è alzata dal banco della cassa e, suonando un campanello a mano, viene in ribalta.*
- PIERRETTE** E' ora di chiusura, signori belli. Sgonberare, prego. E tornate a visitare la vostra Madame Pierrette! *(esce di scena)*
- ANSELMO** La saluto.
- DORIS** No, aspetta. Sali su da me.
- ANSELMO** Non me lo posso permettere, sono al verde.
- DORIS** Sali, non ti preoccupare.
- La luce cambia e avanza Gilda, tornata giovane anche lei. Dal cappotto enormemente imbottito che entrando in scena si toglie a vi-*
- sta, riene fuori una ragazza esile, minuta, in una tolettina trasparente con frange e lustrini.*
- GILDA** Faceste l'amore?
- ANSELMO** Fu soltanto una consulenza d'affari.
- DORIS** Lo sai, Gilda, perché mi venne voglia di lasciarlo parlare ancora?
- ANSELMO** Perché avevo indovinato, è chiaro.
- GILDA** Indovinato che cosa?
- ANSELMO** Che non era adatta, che veniva da gente rispettabile. Ricca, istruita.
- GILDA** Era vero?
- DORIS** Sì, Gilda. Avevamo la più famosa bottega di antiquariato della città. Poi, con la guerra, tutto a scatafascio.
- GILDA** Che non era adatta, che veniva da gente rispettabile. Ricca, istruita.
- DORIS** Sì, Gilda. Avevamo la più famosa bottega di antiquariato della città. Poi, con la guerra, tutto a scatafascio. Doris, ci volevamo bene. E allora perché mi raccontavi che prima facevi la cameriera in una birreria?
- DORIS** Scusami, tesoro. Non volevo mettere in piazza una famiglia come la mia, dove non era mai mancato niente: né affetto, né soldi, né buone maniere.
- GILDA** Tu almeno te l'eri goduta, prima.
- DORIS** Già, ma dopo? Abituata com'ero, che dovevo fare, la serva? Ne avevo tre in casa prima del fallimento. Tre! Più l'autista e il giardiniere.
- GILDA** Il giardiniere lo avevamo pure noi!
- ANSELMO** Oggi scopriamo tutte principesse: Gilda che aveva in casa il giardiniere!
- GILDA** Sì, era mio padre che andava a giornata nelle ville dei signori per sistemare le aiole. *(ha pronunciato la battuta con tanto sprovveduta innocenza, che Anselmo e Doris scoppiano in una risata)* Perché, che ho detto di curioso?
- DORIS** *(per toglierla d'imbarazzo l'abbraccia teneramente)* Gilda, sei un incanto.
- GILDA** Faceva il giardiniere, te lo giuro.
- DORIS** Ma sì, certo.
- GILDA** Era bravo coi fiori. E buono come un santo.
- DORIS** Però il santo ti cacciò di casa.
- GILDA** E che poteva fare, meschino, dopo che io avevo perso l'onore?
- DORIS** *(dal solito taccuino)* "Sedotta da un militare di passaggio del quale ignorasi l'identità: presumibilmente in forza a un reparto della dodicesima divisione americana di fanteria che liberò il paese". E' così?
- GILDA** Non so se lo liberò: comunque non lasciarono in piedi una sola casa.
- ANSELMO** No, Doris vuol sapere se fu un americano. Capirai che ne ha diritto dopo tutti i soldi spesi per sapere di noi due. E allora?
- GILDA** Allora che?
- ANSELMO** Fu un americano o no?
- GILDA** Americano, inglese, cinese, che debbo sapere io? Tanto, quando parlava non lo capivo. E poi, che lo capivo a fare? Era così bello...
- ANSELMO** A verbale! Folgorata dalla bellezza del conquistatore.
- DORIS** Anche tu, Gilda, mi raccontavi bugie. Non mi dicesti che ti era apparso l'arcangelo Gabriele e che era stato lui a farti perdere la testa?
- ANSELMO** *(a Doris)* Non mi sembri il tipo che crede ai miracoli.
- DORIS** Pensai che si fosse inventata un'apparizione per non sentirsi in colpa. In campagna le favole usano da sempre.
- GILDA** Quali favole? E chi poteva essere, quello, se non l'arcangelo Gabriele?

- ANSELMO** Non mi dirai che si presentò con nome e cognome. Permette? Gabriele Arcangelo, piacere.
- DORIS** Piantala di fare il pagliaccio. Lasciala parlare.
- GILDA** Io ero andata a fare legna e mi doveti rintanare in una grotticella per via delle bombe. Pum, pam, patapam... E arrivò lui e si fermò sull'entrata della grotticella: stava controsolare, con tanta luce dietro che gli faceva da raggera. Pareva su un altare.
- ANSELMO** Ma perché proprio l'arcangelo Gabriele e non un altro? Non so: San Giorgio, San...
- GILDA** ...Niente. Era tale e quale a quello pittato nella chiesa al paese mio: bello che me lo sognavo la notte e certe volte mi svegliavo tutta bagnata in mezzo alle gambe. Uguale a quello della grotticella. Biondo, con l'elmo e la sciabola.
- ANSELMO** La sciabola? Ti pare che gli americani facevano la guerra con la sciabola? Sarà stato un fucile.
- GILDA** Sciabola o fucile, due minuti dopo non ero più come mi aveva fatta mamma mia, benedetta dove si trova adesso (*si fa la croce*).
- ANSELMO** Doveva essere uno del Texas: là sono così svelti a tirare fuori la pistola!
- GILDA** Tu ci scherzi, dopo di lui mi rovinò la vita.
- DORIS** Invece dovrete ringraziarlo il tuo arcangelo: senza di lui non sareste finita qui e non avreste incontrato il tuo professore. Ti sareste sposata con un contadino che ti avrebbe fatto sgobbare e riempita di botte e di figli.
- ANSELMO** E non sareste mai diventata bidella.
- DORIS** (*sventola il taccuino*) Prego! "Personale non docente".
- ANSELMO** Che volevi di meglio? Funzionaria statale!
- GILDA** Beh, sì. Dopo che mi dettero il posto alla scuola, mio padre mi perdonò e mi benedisse pure. E mi portò a visitare tutti i parenti perché lo sapessero. Per la contentezza si ubriacò tre giorni di seguito. Va bene che stava sempre ubriaco.
- ANSELMO** Che viziaccio... (*scola altra grappa*) Salute!
- GILDA** Quello, mio padre, si sentiva così onorato perché ero bidella che girava per il paese gridando a tutti. "Indovinate che mestiere fa la figlia mia, indovinate". E un nipotino nostro, di quattro o cinque anni, una volta gli rispose: "La zoccola". (*ridono tutti e tre*) Mio padre gli corse appresso tutto incazzato ma io che gli potevo dire. "Papa, statevi in pace perché ho smesso"?
- PIERRETTE** (*borbottando va a prendere posto alla cassa*) Fosse stato per me, quella Gilda là avrebbe smesso dopo la prima quindicina: un disastro!
- Nel cambio di luce, adesso concentrata sulla cassa, Doris e Gilda scompaiono.*
- PIERRETTE** Fuori, fuori, non voglio parassiti qua dentro!
- ANSELMO** Ma non puoi mandarla via così. E' una povera paesana, anche un po' idiota. Finirà per battere davanti alle caserme si prenderà qualche malattia.
- PIERRETTE** Debbo fare la beneficenza, io? Cerca di ragionare, Anselmo. Capito le tette, poco o niente... sedere non se ne parla... la faccia, una morticina.
- ANSELMO** Però la prendesti subito, quando si presentò.
- PIERRETTE** Va bene, ho sbagliato: e con questo?
- ANSELMO** No, no: tu hai troppo fuito. Qualcosa deve averci trovato in quella ragazza.
- PIERRETTE** (*da un'alzata di spalle*) Bah... li per li pensai: chissà, con un visino così smarrito, con un corpo quasi da bambina...
- ANSELMO** E ti sembra poco? Ma è l'ideale per certi frequentatori un po' particolari.
- PIERRETTE** Non ce ne sono più, Anselmo: ed è qui che ho sbagliato. Dove? Quando? Poteva succedere ai tempi miei ma tu che vuoi saperne? Allora i salottini riservati accoglievano veri intenditori, sai. Bei signori eccorre, forse gli ultimi di una certa razza. Ma lasciamo perdere.
- ANSELMO** Ti prego, Pierrette: va avanti.
- PIERRETTE** Li riconoscevi dal profumo dei sigari Avana, da come parlavano a bassa voce di cavalli e di donne. Da competenti ne discutevano. Certe volte qualcuno di loro, col pollice, disegnava nell'aria una curva: forse la schiena nuda di una signora, forse l'insellatura d'un puledro, chissà. Appena noi apparivamo accennavano a un inchino, si sistemavano meglio il monocelo e con noi parlavano come a vere dame: di teatri, di balli, di concorsi ippici.
- ANSELMO** E, dopo tante chiacchiere... niente?
- PIERRETTE** Aspettavano. Aspettavano che la voglia gli venisse da qui (*si tocca una tempia*) quando qualcosa gli diceva che proprio quella ragazza, magari la meno vistosa, piatta davanti e di dietro, poteva dare chissà che sorpresa.
- ANSELMO** Scusami, Pierrette: questi tuoi bei signori di allora mi sembrano un po' imbecilli.
- PIERRETTE** Lo erano ma di classe.
- ANSELMO** Beh, non saranno scomparsi tutti come i dinosauri!
- PIERRETTE** Ah no? Non li vedi quelli di adesso come si stravaccano sulle poltrone? Gridano, hanno la risata volgare, giudicano la femmina a peso. Come macellaia ai mercati generali. Impiegatucci, bottegai arricchiti, mezze calzette, accidenti a loro! Alza. (*e Anselmo taglia il mazzo di carte del solitario: una pausa*) La verità è che leggono poco.
- ANSELMO** (*divertito*) Che c'entra la lettura?
- PIERRETTE** C'entra, c'entra. E' la buona lettura che nobilita il vizio. Prendi la negresse di Baudelaire: "ta tache est d'allumer la pipe de ton maitre". Capisci? Accoccolata ai piedi di lui, dell'amante padrone, la piccola negra aveva solo il compito di accendergli la pipa.
- ANSELMO** E lui, il padrone, non consumava?
- PIERRETTE** Dopo, dopo. Perché prima voleva soffrire l'attesa, immaginare, pregustare. Ma ormai a chi vuoi che accenda la pipa quella povera Gilda?
- ANSELMO** A questi qua che fumano le nazionali?
- PIERRETTE** E se capitasse qualcuno che conosce Baudelaire? Impossibile.
- ANSELMO** Fammi pensare, potrebbe venirmi qualche idea.
- PIERRETTE** Sì, tingere Gilda da negretta. Col tappo di sughero.
- ANSELMO** Non sto scherzando, Pierrette. Lasciami provare.
- PIERRETTE** Che vuoi provare!
- ANSELMO** A rimpastarla. Me lo dicesti tu che tutto sta a indovinare il proprio "pupo". Ce l'avrà anche lei, no?

Ridotto

TESTI

PIERRETTE *(ride)* Mi fregghi sempre, tu. Va bene, la terrò un altro paio di settimane. Però sarà tempo sprecato, ti avverto.

Entra Gilda in un ridicolo costume da gitana.

PIERRETTE Che orrore! Come l'hai combinata stavolta?
ANSELMO Io vado per tentativi, Pierrette.

GILDA *(fa la sua passarella)* La volete alla bella spagnola? Venuta fresca fresca appositamente da Siviglia. Olé! *(a uno spettatore)* E tu che tieni da ridere? Scimunito! *(scappa via)*

PIERRETTE La vedi? E' una cafoncella che mi insulta i clienti, li fa ridere. Altro che mettergli il prurito addosso! *(e torna al suo solitario)*

Un cambio di luce: Gilda rientra buttandosi sulle spalle una restaglia.

GILDA Davvero facevo ridere?

ANSELMO Sì, Gilda. Tu il meccanismo degli uomini non riescivi a capirlo.

GILDA Che c'era da capire? Io me ne stavo qui come un cetriolo sul banco del mercato: se qualcuno vuole comprare compra e sennò passa a un altro bancarello. Che deve fare il cetriolo per farsi scegliere? E' giusto o no?

ANSELMO I sofisti di Atene ti avrebbero applaudita.

GILDA Quali sofistici?

ANSELMO No, niente. Volevo solo dire che tu ai clienti un po' di pepe addosso non glielo sapevi mettere. Che aspettavi, che ti riapparisse l'arcangelo della grotticella?

GILDA Con lui fu un'altra cosa ma qua dentro con tutti quelli che ti stanno a sfottere e criticano... Si vede che non ero nata per questo lavoro.

DORIS *(entra su battuta: è in accappatoio di spugna e asciugamano da dopo-shampoo stretto sulla testa)* Nessuna ci nasce, ma una volta che si è qui si tratta di recitare e basta.

GILDA Io al paese, alla processione di Pasqua, recitavo da vergine cristiana.

ANSELMO Non era esattamente lo stesso personaggio.

GILDA Che ne so, io. Doris stava parlando di recitare.

DORIS Recitare, fingere. Fingere ciò che non si prova ma che l'altro, quello che paga, vorrebbe che tu provassi. Capisci, adesso? Io qui no ho mai avuto un orgasmo.

ANSELMO E dopo, con il signor marchese del Pineto?

DORIS Con lui fu un altro discorso. Aveva il genio della depravazione, considerava il piacere un patto col demonio, una bestemmia. Certe volte faceva paura. Non sono mai stata sicura di uscire viva dalle sue braccia. In quei momenti sentivo l'alito della morte. E perché non te ne sei scappata?

GILDA E tu perché sei rimasta a fare i comodi di quell'ipocrita del tuo professore tutto scuola e famiglia? E tu, Anselmo, che sprecavi il tuo talento a inventare stracci per delle ragazze da bordello? E allora diciamo che nessuno di noi ha avuto altra scelta, va bene? Ma tra me e voi c'è una differenza: che io alla prostituzione sono arrivata dopo. Sì, dopo: quando già avevo al dito l'anello di matrimonio.

GILDA Hai continuato dopo sposata?

DORIS Io non ho "continuato", io ho "incominciato" dopo la benedizione del prete. Già, perché la marchesa

madre volle fiori d'arancio e abito col velo. E l'organo che suonava e gli orfanelli che cantavano in coro e la chiesa che era una serra di rose bianche.

GILDA Che bello, come in un film!

DORIS Un film dell'orrore, Gilda. Per mia suocera eravamo partiti in viaggio di nozze per la Spagna, ma lo sai dove passammo la prima notte?

GILDA Dove?

DORIS Qui.

ANSELMO Qui? Vuoi dire che Madame Pierrette vi prese a pensione?

DORIS Non fu esattamente così Anselmo. Quando eravamo ancora fidanzati, mio marito fece a Madame un'offerta di milioni. Milioni di allora. E lui volle quest'appartamento così com'era, coi mobili e tutto. Con gli stessi specchi, le stesse lenzuola sui letti.

GILDA Oh Madonna mia. Con la sposina fresca fresca se ne viene in un casino! Uh, che schifezza di uomo...

ANSELMO Abitavate qui?

DORIS No. Vivevamo a palazzo. Questo era il nostro laboratorio, come lo chiamava lui. Se questi muri potessero parlare, arrossirebbe pure Madame Pierrette.

PIERRETTE *(seguitando col solitario)* Figuriamoci!

GILDA Si può sapere che caspita facevate voi due, qua?

DORIS Non eravamo noi due soli.

GILDA Perché? Chi altro c'era?

DORIS Dipende. Amici con le loro donne, qualcuno si portava l'amichetto, a seconda dei gusti. E noi due che davamo spettacolo.

GILDA Davanti agli altri facevate l'amore?

DORIS *(scatto, inorridita)* Amore? Quello *(poi sorride placata)* Ma sì: amore. Perché no?

GILDA Io non sarei mai stata capace con la gente che guardava.

DORIS Anche il marchese guardava quando ero di turno io con un altro o altri due. Oppure con una donna.

GILDA Anche tra femmine? Quello è peccato mortale.

DORIS Ci si abitua a tutto, Gilda.

ANSELMO Sì. Anselmo, piace. Piace fino al vomito ma senza poterne più fare a meno. E passi le giornate - lunghe, sempre più lunghe - aspettando che l'orrore ricominci. *(una lunga pausa)* Al tramonto si recitava il Rosario a palazzo, con tutta la servitù come pretendeva la marchesa madre. Gran dama, grande classe. La rispettavamo, che diamine! Davanti a lei, a cena, non avremmo mai acceso una sigaretta. Poi venivamo qui e girava il narghilé con l'oppio, invocando Satana.

DORIS E così pure le frustate diventavano carezze e lo sperma miele. Debbo aggiungere altro?

ANSELMO *(Doris e Gilda scompaiono nel buio, Anselmo resta a contemplare contro luce il suo bicchiere.)*

PIERRETTE Io roba del genere non l'avrei mai permessa: era un'azienda decorosa, la mia... *(viene alla ribalta scampanellando)* Si chiude, bei signori, si chiude: Madame Pierrette e le sue ragazze vi aspettano domani, buona notte! *(a uno spettatore)* Mi dispiaceva, caro signore, neanche un minuto di più... no, no... non sono ammesse eccezioni. La Doris? Se voleva la Doris doveva decidersi prima. Noi siamo come i soldati: quando suona il silenzio, si spegne! *(le luci si abbassano)* Buonanotte, cari. Lunedì nuovi arrivi, roba di prima scelta! Buonanotte, Buonanotte.

Bidotto

TESTI

nanotte... Ooooooh... (tirato un sospiro di sollievo, si avvicina ad Anselmo e gli ferma il braccio con cui sta portando alla bocca l'ennesima grappa) Speri di trovare l'ispirazione in fondo al bicchiere? Solo i cattivi artisti lo fanno.

- ANSELMO** (sgarbatamente) Lasciami perdere.
PIERRETTE Siamo alla rivolta degli schiavi?
ANSELMO Non sono schiavo di nessuno, io.
PIERRETTE Ma davvero?
ANSELMO Quella miseria che mi dai me la fatico.
PIERRETTE Sbaglio o da un po' di tempo batti la fiacca?
ANSELMO E allora licenziami.
PIERRETTE (improvvisamente amorevole, lo abbraccia) Un giorno o l'altro lo farò, mio caro: quando la grappa ti avrà spappolato il cervello e non mi servirai più e tornerai in un bar a disegnare il costume di Salomé. Se la mano non ti tremerà troppo, si capisce (e se ne va con una sua risata).

Anselmo contempla un attimo il suo bicchiere e poi lo scaglia via lontano. Resta qualche attimo immobile con lo sguardo nel vuoto. Lentamente va ad aprire uno sportello e ne tira fuori un sacchetto da shopping di grandi magazzini. Col sacchetto in grembo si siede in ribalta. E, senza girarsi, parla all'indirizzo di Gilda che gli è apparsa alle spalle: in vestaglia da notte e coi bigodini di carta tra i capelli.

- ANSELMO** Vogliamo parlare un po' tra noi due?
GILDA Che ci dobbiamo dire?
ANSELMO Quanti clienti hai fatto oggi?
GILDA Uno. Uno solo.
ANSELMO E quante volte hai mangiato, su nella sala?
GILDA Tre, come le altre ragazze. Perché, non dovevo mangiare?
ANSELMO Gilda, il pane di oggi lo hai rubato: tre pasti e una volta sola in camera.
GILDA Che ci debbo fare? Mica li posso prendere per un orecchio, a quelli, e portarmeli a letto.
ANSELMO Già, ma come la paghi la pensione a Madame Pierrette?
GILDA Come la pago... Al solito, no? Metà io e metà lei.
ANSELMO Metà e metà. Sicché nelle ultime ventiquattrore tu hai mangiato e dormito con la metà di un cliente solo? E' giusto il conto?
GILDA A te che te ne importa? (improvvisamente spaventata) Perché, la signora ti ha detto qualche cosa?
ANSELMO Ha deciso di mandarti via.
GILDA Me ne vuole cacciare? E dove vado?
ANSELMO Dice che sono affari tuoi.
GILDA Io sul marciapiede non ci finisco. Magari mi ammazzo prima.
ANSELMO Allora torna al paese.
GILDA Sì, così mi ammazza mio padre.
ANSELMO Senti, Gilda: visto che comunque devi finire ammazzata, facciamo una prova.
GILDA Che prova?
ANSELMO (dal sacchetto tira fuori un grembiule nero da scolara) Tieni.
GILDA Che ci debbo fare?
ANSELMO Quando andavi a scuola te lo mettevi?
GILDA Era bianco. Col fiocco.
ANSELMO Alle elementari, sì: ma dopo si porta nero. E Senza fiocco. Mettitelo.
GILDA Il grembiule?
ANSELMO Il grembiule.
GILDA Tu sei scemo.

- ANSELMO** Se non fossi scemo non starei a perdere tempo con te.
GILDA Io il grembiule non me lo metto.
ANSELMO (fa per riporre il grembiule nel sacchetto) Fa come ti pare. Forse è meglio se ti ammazzi. Ciao.
GILDA Aspetta. Se me lo metto, che debbo fare poi?
ANSELMO Devi fare quello che ti dico io.
GILDA E la signora Pierrette mi fa rimanere?
ANSELMO Dai, sbrighati.
GILDA Uh, santa pazienza.

Gilda si toglie la vestaglia e si infila nel grembiule: Anselmo fa due passi indietro per studiarla.

- ANSELMO** Levati le pantofole e infilati queste (dal sacchetto le passa un paio di scarpe da ragazzina, senza tocco) Uhm. Adesso cammina. No, senza muovere i fianchi. Sì, così...Aspetta. (tira fuori due libri) Guarda, li devi tenere così. Guarda (glieli fa portare strette al seno, nel caso dell'avambaccio) Prova a camminare ancora. Passi più corti. Più corti e più svelti. E tieni gli occhi bassi, verso terra. Prova ancora. E non ridere.
GILDA Ma che sono una pupazza, io?
ANSELMO Sta zitta. Le treccine te le sai fare?
GILDA Pure le treccine?
ANSELMO Non adesso. Quando sarà il momento.
GILDA Quale momento?
ANSELMO Gilda, capiamoci bene: tu nel salone entrerai così.
GILDA Che vai dicendo? Debbo fare la spagnola col grembiulino nero?
ANSELMO Lascia perdere la spagnola. Te la devi scordare.
GILDA Ai clienti che gli dico?
ANSELMO Niente, devi stare zitta. Devi solo entrare di là, attraversare la sala e uscire di là. Senza parlare, senza guardare in faccia nessuno. Come se ti vergognassi.
GILDA Sicuro che mi vergogno, combinata così.
ANSELMO Combinata così sei una ragazza che torna da scuola e va dalla zia Pierrette.
GILDA Adesso mi è pure diventata zia! E poi?
ANSELMO E poi aspettiamo a buona fortuna.
GILDA Ma se faccio questa pulcinellata, siamo certi che la signora mi tiene a mangiare e dormire?
ANSELMO Dipende da come la farai, la pulcinellata.
GILDA E' vita cristiana, questa? (andandosene) E cammina piano e guarda per terra e fatti le treccine... e tengo pure una zia, adesso...

Un cambio di luce, una musica. Entra Doris in una sgargiante toilette del mestiere sulla quale indossa una vestaglia da camera. Ha una risata conulsa che va a smaltire rannicchiata su una poltrona.

- DORIS** Splendido, Anselmo! Quando riducesti la povera Gilda a una scolarotta con gli occhi bassi, pensai che ti fossi un sadico.
ANSELMO E invece lavoravo per il sadismo degli altri.
DORIS Un vero professionista: mio marito ti avrebbe scritturato per i nostri giochi.
ANSELMO Non credo: io inventavo una deprivazione economica, alla portata di tutte le tasche. Un miserabile truccaccio da baraccone.
DORIS Forse è vero: mio marito non usava trucchi. Se era il caso, non invitava squaldrine travestite da ragazzette alle prime esperienze ma signorine di buona famiglia. Sapeva corrompere, lui.

Ridotto

TESTI

ANSELMO Anche io avevo una fantasia abietta come la sua: ma il signor marchese era libero e ricco. Io, invece, su Gilda mi giocavo il pane quotidiano: e, almeno quella volta, mi andò bene. Col tuo aiuto, Doris. Grazie.

DORIS Di che cosa? Ci divertimmo insieme a fare la commedia. Credevamo di giocare e invece stavamo facendo un'opera di carità.

ANSELMO Beh, se davvero sono infinite le vic della provvidenza, perché qualche volta non dovrebbero passare anche per il salotto di Santa Madame Pierrette?

Nel cambio di luci essi scompaiono nella penombra. Scampanellando entra Pierrette: parla rivolta al di là delle quinte.

PIERRETTE In sala, signorine, in sala! Ci sono tanti bei signori in attesa: col portafoglio gonfio così. *(al pubblico)* Ho indovinato, ragazzi? Signorine, non li facciamo aspettare, che poi magari gli passa il momento prezioso... *(finge di essere incorsa in una gaffe)* ... di, volevo dirle propizio... *(esce di scena gorgheggiando)* "E' l'amore uno strano augello..."

DORIS *(avanza alla ribalta)* Doris, sono la Doris. Oggi, sarà la primavera, mi sento vergine: se c'è qualcuno che vuol procedere all'inaugurazione... Tu, bel biondino? Oh, ma sei di gusti difficili. E allora? Il primo che alza una mano vince la bamboletta. L'articolo non interessa? Vi vedo un po' distratti oggi... *(si gira e finge sorpresa vedendo che Gilda attraversa la scena vestita da scolarotta impacciata, come da istruzioni di Anselmo)* Vincenzina! Lo sai che non devi passare per le sale in orario di apertura! *(uscita Gilda, si calma e riprende rivolta al pubblico)* E allora, signori, niente? Va bene, cercherò fortuna in un altro salotto... *(fa per uscire di scena ma poi si gira di colpo come se uno spettatore le avesse detto qualcosa)* Che ha detto lei? Ma si vergognai! Non si è accorto che quella è ancora una bambina? "Buona pure subito"? oh che bello spirito di rapa! Sei un perversito: gente come te dovrebbe stare in galera *(fa per uscire ancora ma si gira di nuovo e torna alla ribalta)* Che te ne frega di sapere chi è? Ma vai a dar via... Orfana, poverina, viene dalla zia Pierrette a fare i compiti di scuola e deve trovare dei mascalzoni... Sì, te lo ripeto: Sei un mascalzone!

PIERRETTE *(entra simulando agitazione)* Che c'è? Che succede? Lo chiedi a quello là? Sì, quello. *(esce)*

DORIS Prego, signore... La mia nipotina, sì... Ma lei è matto, la smetta! Senta, io non tollero che nella mia casa... D'accordo, "casino", come vuole lei: e con questo? E insiste pure? Basta, se ha altro da dire, passi nel mio ufficio: le dirò cosa penso di lei, a quell'occhi, senza dare spettacolo. Ohi, perbacco! *(e per la rabbia, a conclusione, pesta il piede in terra)*

Cambio di luce: Pierrette smette di colpo la sua finta indignazione e si abbandona a una risata. Poi si ricolge confidenzialmente alla platea.

PIERRETTE Da quel giorno furono in molti a bussare il mio ufficio: si erano passati la parola, gli sporcaccioni. E io, ogni volta, a scandalizzarmi per la loro richiesta e poi, piano piano, a cedere... "Mi raccontando, signore, giusto perché si vede che lei è un gentiluomo, sa. Ma ci vuole discrezione, tanta tanta discre-

zione: guardi che se si viene a sapere mi tolgono la licenza, mi mandano in prigione..."

ANSELMO *(entra lentamente col suo solito bicchiere)*... E chiedevi una bella tariffa per Gilda.

PIERRETTE Pardon, per Vincenzina! La piccola rimasta orfana, povera e sola...

ANSELMO *(completa con lo stesso tono di litania)*... Venuta dalla provincia per completare gli studi, amen. Era diventata la tua gallina dalle uova d'oro.

PIERRETTE Finché non venne quel professore del malaugurio a portarmela via. Ti ricordi quanto piansi?

ANSELMO Ci credo!

PIERRETTE No, non fu solo per i soldi: è che io alle mie ragazze mi affeziono. Ma forse per Gilda fu meglio così. Sarebbe restata sempre una dilettante, qua dentro.

ANSELMO Si vede che il suo "pupo" era rimasto campagnolo.

PIERRETTE Accidenti a me e a quanto ti misi in testa il "pupo": mi hai fatto perdere un capitale col "pupo" della Vincenzina che infiammò il professore.

ANSELMO Si vede che non era scomparsa del tutto la razza di quei signori del tempo tuo: intenditori dalle inclinazioni un po' stravaganti.

PIERRETTE Intenditore quello là? Ma fammi il piacere, un coltortro frustrato che sbavava per le ragazze del suo istituto, che magari andava a spiarle dal buco della serratura quando andavano in bagno. Però uomo vile, bada: che mai avrebbe rischiato qualche proposta a una di loro. Certo! La famiglia, la reputazione, la carriera. E tu, lì, a offrirgli la controfigura di una innocente.

ANSELMO Certe volte per amore dell'arte si esagera.

PIERRETTE Gretina io a darti retta: perché era prevedibile che prima o poi un porcellone di mezza tacca l'avrebbe convinta a fargliela in privato quella buffonata della scolaria in grembiule. Perché ci puoi scommettere, Anselmo, che il professore la volle sempre travestita così.

ANSELMO Forse le prime volte, ma poi si sarà stufato anche lui della solita commedia.

PIERRETTE Un maniaco come quello? ma va là.

Sulla battuta entra Gilda: è ridiventata l'anziana grassa donna dell'inizio, col cappottuccio da liquidazione, con la borsa della spesa. Intanto Pierrette si è sdraiata sul suo divano preferito: a srentagliarsi, a sgranocchiare bonbons.

GILDA *(teneramente)* A lui piacevo così, tale e quale mi aveva visto la prima volta.

ANSELMO Sempre da scolaria?

GILDA Sempre, per tutti i dodici anni che ci incontrammo prima che il Signore se lo chiamasse in paradiso.

ANSELMO Sei sicura che andò in paradiso?

GILDA E dove sennò? All sua famiglia non fece mancare mai niente e a me mi volle bene.

ANSELMO A te o quella col grembiolino nero?

GILDA Ero sempre io: o no? E poi che mi costava? Sapevo l'ora precisa che arrivava lui e così avevo il tempo di prepararmi. E facevo subito anche perché sotto il grembiule non dovevo mettermi niente. Però prima mi faceva lezione.

ANSELMO Anche la lezione.

GILDA Sissignore. Ci mettevamo al tavolino, lui si portava un libro di storia e mi spiegava tante cose degli antichi. "E non ti distrarre!" mi diceva. Già perché un po' io ero distratta dato che lui da sotto il tavolino, con le mani... E poi veniva il resto.

ANSELMO Per dodici anni?

Bidotto

TESTI

GILDA Dodici anni e tre mesi.
ANSELMO Sempre con lo stesso libro di storia?
GILDA No, no: cominciammo con i faraoni e quando lui morì stavamo a Caribaldi.
ANSELMO Morì a casa tua?
PIERRETTE Forse a Caprera.
GILDA Come lo sai che morì a casa mia?
ANSELMO Non ci voleva molto a indovinare.

Nella luce mutata entra Doris, tornata anziana come all'inizio: porge ad Anselmo un frustino da equitazione.

DORIS Te lo restituisco, tienilo per mio ricordo.
ANSELMO Fu un mio regalo?
DORIS Sì. Quella sera che entravi in sala vestita da amazzone.

ANSELMO Avevi una giacca rossa da caccia alla volpe, vero?
DORIS Soltanto la giacca, lunga fin qui (*indica l'altezza del pube*). E gli stivali e niente altro. Era stata una delle tue idee.

ANSELMO Una trovata da calendario per camionisti.
DORIS Comunque mi cambiò la vita da un'ora all'altra.
ANSELMO Arriva a questo punto il signor marchese?
DORIS Appena mi vide entrare da quella porta là mi fece un cenno e salì in camera. Disse subito "non ti spegliare". Poi si fece consegnare il frustino e lo esaminò per bene, ne provò la flessibilità e lo fece fischiare in aria.

GILDA Ti picchiò, ti fece male?
DORIS No, Mi restitui il frustino, con delicatezza. Poi tirò fuori un libretto di disegni, ne riempì uno e lo mise sul cuscino. Disse soltanto "domani pomeriggio alle tre, giù davanti al portone". E se ne andò.

GILDA Era grosso l'assegno?
DORIS Da far girare la testa: tanto che pensai "ecco il solito matto con manie di grandezza".

ANSELMO E invece l'assegno era coperto.
DORIS Sì. La mattina dopo, alla banca, il direttore in persona si occupò di me e mi baciò la mano. Incassai tanto di quel denaro che la mia borsetta era gonfia così. Alle tre salivo su un'automobile con lo chauffeur in divisa che mi apriva lo sportello.

ANSELMO E io fui licenziato.
PIERRETTE Per forza! Con le sue... illuminazioni, questo qui mi stava spopolando l'azienda.

DORIS Te la sei cavata anche senza Madame Pierrette.
ANSELMO Questo non te l'hanno riferito le tue spie? "Prosciutto di spalla tremilanovecento", "Parnigiano milleotto"... E avevo cominciato la carriera da Salomé!

GILDA Ma che ne vogliamo sapere di quello che ci può capitare nella vita? Un pomeriggio - era estate - il professore si stava rivestendo e a un certo momento si appoggiò alla sedia, bianco come un fazzoletto. Quando gli andai vicino già non respirava più.

DORIS (*Guarda l'orologio, parla col tono di roler concludere*) Bene, di me vi ho detto tutto.
 Quasi tutto.

ANSELMO C'è dell'altro?
DORIS C'è.
GILDA (*infantilmente entusiasta*) Racconta, racconta.
DORIS Vedi, Gilda, mio marito non morì fra le mie braccia, come il tuo professore. Si sparò. Sul quel divano. (*fe indica il divano dove sta Pierrette*)

PIERRETTE (*si alza di scatto come se avesse le fiamme al sedere*) Merde!

GILDA Uh, poveretto. E quando è stato?
DORIS Quasi un anno fa.
ANSELMO E fu dopo la sua morte che ci mettesti i tuoi informatori alle calcagna?

DORIS Ero rimasta sola. Sola. Nessuno più della mia famiglia o della sua. Quanto alla gente che avevo conosciuta con lui, beh, quella meglio lasciarla perdere.

ANSELMO E ti siamo venuti in mente proprio noi.
DORIS Le uniche persone care della mia giovinezza - sì, lo posso dire, "della mia innocenza"! - le avevo incontrate qui. (*si guarda intorno con triste sorriso*) Una casa di tolleranza con due amici che mi sono sempre portata qua dentro.

GILDA (*commossa, abbraccia Doris*) Adesso mi fai piangere, Doris.

ANSELMO Doris... (*forse vorrebbe abbracciarla anche lui ma si trattiene: cerca un contegno versandosi altra grappa*) Se piango anche io non fateci caso: è la sbronza.

Nel corso delle battute seguenti, pure partecipando al dialogo, Anselmo recupera - dietro al tavolino del suo primo incontro con Pierrette - la propria parure da vecchio, gli occhiali, i baffi grigi, il cappotto: e si trucca a vista controllandosi in qualche specchio.

DORIS E' tutto qua, amici miei.
GILDA Perché si sparò, il marchese?
DORIS Per gioco.

ANSELMO Debiti di gioco?
DORIS No, non erano i soldi che gli mancavano.
GILDA E allora?

DORIS (*apre un cassetto e ne tira fuori una pistola a tamburo: la mostra a Gilda*) Non è che sarà carica?

GILDA Sta tranquilla (*apre l'arma e ne mostra a Gilda il tamburo*). Quanti buchi ci vedi qui?
DORIS (*conta i buchi*) Uno, due... cinque.

GILDA Ecco: ogni buco una pallottola. Ma, invece di cinque, se ne infila una soltanto. Poi si richiude e si fa girare così... (*con uno schiaffetto fa ruotare il tamburo: poi si porta la pistola alla tempia e premi il grilletto*) Se senti solo "clac" vuol dire che ti è andata bene e passi la pistola a un altro e così via.

GILDA E se non fa "clac"?
DORIS Se non fa "clac" fa "bum" e il cervello ti schizza da tutte le parti.

GILDA Ma tu hai sentito, Anselmo?
ANSELMO Una probabilità su cinque: più o meno come sull'autostrada se ti scoppia una gomma.

GILDA E un figlio di mamma se ne va al creatore per levarsi uno sfizio?
DORIS Basta adesso, Gilda. Quando gli moriva qualche amico, il marchese stappava lo champagne in onore del morto (*da uno sportello tira fuori una bottiglia e la porge ad Anselmo: poi, seguitando a parlare, prende tre calici*). Era il suo modo di esorcizzare il lutto. Sono certa che gli farebbe piacere se gli dedicassimo un brindisi.

GILDA Dobbiamo bere alla buona salute del morto: ma che siamo, turchi?

ANSELMO (*ha riempito i calici: ora alza il suo verso il soffitto*) Caro marchese, io non ho avuto il piacere di conoscerti ma debbo dire che lei mi è simpatico: perché nei vizi o uno non ci si mette per niente oppure va sino in fondo. Prosti.

Ridotto

TESTI

GILDA Mi pare che siete tutti pazzi.
 DORIS Vi ringrazio da parte di mio marito. Però adesso voglio brindare alla fortuna di voi due.
 ANSELMO Ne abbiamo avuto poco finora.
 DORIS Ne avrete, ve lo assicuro.
 GILDA Sì, sì: mi dovrebbe venire il sogno il povero marchese con un terno secco!
 DORIS Ti succederà di meglio, vedrai.
 GILDA Allora una quaterna!
 DORIS Neanche un cinquina, Gilda. Le cose andranno così: un giorno o l'altro sarete chiamati da un anziano signore. Voi vi accomoderete nel suo studio, lui si metterà gli occhiali, aprirà un fascicolo e vi informerà che la defunta marchesa Giuliana Sprani del Pineto vi ha fatto ricchi.
 ANSELMO Oh, finalmente si chiarisce il mistero! Hai capito, Gilda? Noi due siamo stati convocati in questo scannatoio per sapere che ereditiamo il patrimonio di una marchesa amica che è più giovane di noi. Almeno di me. Fin qui ci siamo.
 OORIS Ci siamo.
 ANSELMO Dunque, Gilda, io e te ce la passeremo da lì lì a dirti soltanto dopo la scomparsa di Doris.
 GILDA Scio, scio, queste chiacchiere portano male. (a Ooris) Tu devi campare cent'anni.
 ANSELMO Già ma se lei campa cent'anni, noi seguitiamo a fare i pezzenti (allegramente abbraccia Doris). Se debbo essere sincero, avrei preferito un modesto... modesto...
 DORIS (allegramente) No, no: o tutto o niente. Le regole del gioco sono queste.
 GILDA (a Doris) E io per fare la signora, mi dovrei augurare la tua morte?
 DORIS Non ce ne sarà bisogno, vedrai.
 GILDA Che vuoi dire?
 DORIS Niente di particolare. Alla salute! (e 1-110tn il suo calice)

Una pausa. Anselmo fissa Doris, è turbato, crede di non finire. Tenere presente che a questo punto egli è tornato Fer. cltio co111e all'inizio della commedia.

ANSELMO Doris, fu davvero una roulette russa quella sera?
 DORIS Era festa come tante altre, con la solita geniale. A 1111 certa ora la noia era diventata tragica e lui propose il gioco.
 ANSELMO Chiese di provare per primo?
 DORIS Sì.
 ANSELMO Strano, perché la regola è di tirare a sorte.
 DORIS Insistette.
 GILDA E si sparò davanti a tutti gli altri?
 DORIS Fu così. E ci rimase.
 ANSELMO No, Doris: quella era una partita truccata.
 DORIS Infatti. La polizia scoprì che la pistola era stata caricata con tutti e cinque i colpi.
 GILDA Gesù, ma allora voleva proprio morire.
 ANSELMO Brava Gilda: hai indovinato.
 DORIS Datemi una mano a rimettere in ordine, per favore.

Doris comincia a ricoprire i mobili coi teli: solo Gilda l'aiuta. Anselmo resta penseroso in proscenio, a contemplare il suo hicchiere vuoto. Quando Doris viene a coprire una poltrona l'icchiu. Anselmo Le si accosta. E Le parla senza che Gilda possa uccollare.

ANSELMO (è imbarazzato) Doris, questa faccenda del testamento non mi piace.
 DORIS (l'alsamenle stupita) Davvero?
 ANSELMO Di che cosa aveva paura 11.10 marito, tanto da suicidarsi?
 DORIS Pensi che avesse paura?
 ANSELMO Forse di dover vivere senza di te.
 DORIS La credi una buona ragione?
 ANSELMO Se ti amava, sì.
 DORIS Lo sai che nel suo cassetto segreto trovai un album con tante fotografie mie da giovane? Non pensavo che le conservasse. Una pili oscena dell'altra.
 ANSELMO Stai cambiando discorso?
 DORIS Sull'ultima pagina dell'album c'era una radiografia: il mio ultimo ritratto.

Un lunga pausa. Anselmo lama a riempirsi il bicchiere.

ANSELMO (quanto ti resta, Doris?)
 DORIS Secondo i medici tre mesi, quattro.
 ANSELMO Doris, io... io non sono mai stato capace di fare coraggio a qualcuno... Neanche a me stesso.
 OORIS (gli passa wza carezza sulla guancia) Non soffro Lroppo. La morfina aiuta.
 ANSELMO Ti amava. Da disperato.
 DORIS Come potevo accorgermene? Abbiamo vissuto nell'immondizia tutta la vita.
 OORIS Tu ne sci stata innamorata?
 ANSELMO Doris, non so se ci rivedremo ancora ma debbo dirti una cosa che noi due, quando qua dentro fummo giovani insieme. Vedi, io...
 DORIS Lo so già. E so anche perché non mi chiedesti mai di venire a letto con te.
 ANSELMO Neppure tu me lo chiedesti mai.
 DORIS Forse per le stesse ragioni.
 ANSELMO Appunto: in un bordello, no (pausa: beue, sorride) I I questi casi i francesi allargano le braccia e dicono "C'est la vie!". Che idiozia...
 DORIS Addio, Anselmo.
 ANSELMO Addio.
 GILDA (ha finito di mettere ordine) Voi, parlate, parlate e mi avete lasciato da sola a faticare.
 DORIS I lai ragione, tesoro. Scusaci.
 A.11/SELMO? ora ci andate, credo.
 GILDA (guarda l'orologio) Uh, come s'è fatta tardi: se mi chiudono i negozi, resto digiuna stasera. Andiamo, Sì.
 DORIS aneliamo.

Gilda e 111selm o si w, uiano. Doris dà un'ultimo sguardo in giro e poi 1-a al quadro clellrico e spegne le Luci. Resta illuminata soltanto la cassa con Madame Pierrette che raccoglie Le carte del suo consue/ o wlitario. Agitando il campanello a mano, Pierrette i: iene alla ribalta.

PIERRETIE Si chiude, bei signori, si chiude. (a uno spettatore) Mi dispiace, nessuna eccezione. Quando arriva l'ora si deve proprio chiudere. Buona notte, buona notte.

Allo s/ermigliare delle mandate di uecchia serratura, come all'inizio, Pirrelle ha un al.limo di allarme. Poi torna alla cassa, siede, si ricopre col telo bianco e resta in trasparenza come alla sua prima apparizione. Infine, agendo sulla catenella dell'abat-jour, speng11-c' anche questa ultima Luce. FINE

Ridotto

TESTI

GILDA Mi pare che siete tutti pazzi.
DORIS Vi ringrazio da parte di mio marito. Però adesso voglio brindare alla fortuna di voi due.

ANSELMO Ne abbiamo avuto poco finora.

DORIS Ne avrete, ve lo assicuro.

GILDA Sì, sì; mi dovrebbe venire il sogno il povero marchese con un terno secco!

DORIS Ti succederà di meglio, vedrai.

Allora una quaterna!

DORIS Neanche un cinquina. Gilda. Le cose andranno così: un giorno o l'altro sarete chiamati da un anziano signore. Voi vi accomoderete nel suo studio, lui si metterà gli occhiali, aprirà un fascicolo e vi informerà che la defunta marchesa Giuliana Sperani del Pineto vi ha fatto ricchi.

ANSELMO Oh, finalmente si chiarisce il mistero! Hai capito. Gilda? Noi due siamo stati convocati in questo vecchio scannatoio per sapere che ereditiamo il patrimonio di una marchesa amica che è più giovane di noi. Almeno di me. Fin qui ci siamo.

DORIS Ci siamo.

ANSELMO Dunque, Gilda, io e te ce la passeremo da miliardari soltanto dopo la scomparsa di Doris.

GILDA Scio, scio, queste chiacchiere portano male. *(a Doris)* Tu devi campare cent'anni.

ANSELMO Già ma se lei campa cent'anni, noi seguitiamo a fare i pezzenti *(allegrementemente abbraccia Doris)*. Se debbo essere sincero, avrei preferito un modesto, modestissimo acconto. Diciamo una cassetta di quella grappa là.

DORIS *(allegrementemente)* No, no: o tutto o niente. Le regole del gioco sono queste.

GILDA *(a Doris)* E io per fare la signora, mi dovrei augurare la tua morte?

DORIS Non ce ne sarà bisogno, vedrai.

GILDA Che vuoi dire?

DORIS Niente di particolare. Alla salute! *(e ruota il suo calice)*

Una pausa. Anselmo fissa Doris, è turbato, crede di indovinare. Tenere presente che a questo punto egli è tornato vecchio come all'inizio della commedia.

ANSELMO Doris, fu davvero una roulette russa quella sera?

DORIS Era festa come tante altre, con la solita gente. A un certa ora la noia era diventata tragica e lui propose il gioco.

ANSELMO Chiese di provare per primo?

DORIS Sì.

ANSELMO Strano, perché la regola è di tirare a sorte.

DORIS Insistette.

GILDA E si sparò davanti a tutti gli altri?

DORIS Fu così. E ci rimase.

ANSELMO No, Doris: quella era una partita truccata.

DORIS Infatti. La polizia scoprì che la pistola era stata caricata con tutti e cinque i colpi.

GILDA Cesù, ma allora voleva proprio morire.

ANSELMO Brava Gilda: hai indovinato.

DORIS Datemi una mano a rimettere in ordine, per favore.

Doris comincia a ricoprire i mobili coi teli: solo Gilda l'aiuta. Anselmo resta pensieroso in prosencio, a contemplare il suo bicchiere vuoto. Quando Doris viene a coprire una poltrona vicina, Anselmo le si accosta. E le parla senza che Gilda possa ascoltare.

ANSELMO (è imbarazzato) Doris, questa faccenda del testamento non mi piace.

DORIS *(falsamente stupita)* Davvero?

ANSELMO Di che cosa aveva paura tuo marito, tanto da suicidarsi?

DORIS Pensi che avesse paura?

ANSELMO Forse di dover vivere senza di te.

DORIS La credi una buona ragione?

DORIS Se ti amava, sì.

ANSELMO Lo sai che nel suo cassetto segreto trovai un album con tante fotografie mie da giovane? Non pensavo che le conservasse. Una più oscena dell'altra.

ANSELMO Stai cambiando discorso?

DORIS Sull'ultima pagina dell'album c'era una radiografia: il mio ultimo ritratto.

Un lunga pausa. Anselmo torna a riempirsi il bicchiere.

ANSELMO Quanto ti resta, Doris?

DORIS Secondo i medici tre mesi, quattro.

ANSELMO Doris, io... io non sono mai stato capace di fare coraggio a qualcuno. Neanche a me stesso.

DORIS *(gli passa una carezza sulla guancia)* Non soffro troppo. La morfina aiuta.

ANSELMO Ti amava. Da disperato.

DORIS Come potevo accorgermene? Abbiamo vissuto nell'immondizia tutta la vita.

DORIS Tu ne sei stata innamorata?

ANSELMO Doris, non so se ci rivedremo ancora ma debbo dirti una cosa di noi due, quando qua dentro fummo giovani insieme. Vedi, io...

DORIS Lo so già. E so anche perché non mi chiedesti mai di venire a letto con te.

ANSELMO Neppure tu me lo chiedesti mai.

DORIS Forse per le stesse ragioni.

ANSELMO Appunto: in un bordello, no! *(pausa: beve, sorride)* In questi casi i francesi allargano le braccia e dicono "C'est la vie!". Che idiozia...

DORIS Addio, Anselmo.

ANSELMO Addio.

GILDA *(ha finito di mettere ordine)* Voi, parlate, parlate e mi avete lasciato da sola a faticare.

DORIS Hai ragione, tesoro. Scusaci.

ANSELMO E' ora di andare, credo.

GILDA *(guarda l'orologio)* Uh, come s'è fatta tardi: se mi chiudono i negozi, resto digiuna stasera.

DORIS Andiamo. Sì, andiamo.

Gilda e Anselmo si avviano. Doris dà un'ultimo sguardo in giro e poi va al quadro elettrico e spegne le luci. Resta illuminata soltanto la cassa con Madame Pierrette che raccoglie le carte del suo consueto solitario. Agitando il campanello a mano, Pierrette viene alla ribalta.

PIERRETTE Si chiude, bei signori, si chiude. *(a uno spettatore)* Mi dispiace, nessuna eccezione. Quando arriva l'ora si deve proprio chiudere. Buona notte, buona notte.

Allo sferragliare delle mandate di vecchia serratura, come all'inizio, Pierrette ha un attimo di allarme. Poi torna alla cassa, siede, si ricopre col telo bianco e resta in trasparenza come alla sua prima apparizione. Infine, agendo sulla catenella dell'abat-jour, spegne anche questa ultima luce.

FINE

1994/2024
Trent'anni "Cravattari"
di Fortunato Calvino



Recensioni:

Nino Daniele (Presidente del Premio Amato Lamberti) 2005

Cravattari di Fortunato Calvino è uno dei drammi più belli ed intensi scritti e rappresentati in Italia negli ultimi decenni. Nasce da una motivazione civile e di essa conserva, nello svolgimento della vicenda, pienamente il Pathos. Ma ciò che impetus ante fuit si compie poi in una forma tragica di totale poesia. La dialettica tra disperazione e amore raggiunge la tensione più estrema e viene messa in scena in atmosfera cupa che porta la vita fino al limite del nulla. Una discesa agli inferi che ha per spazio rappresentativo il sottosuolo di Napoli. Quel sottosuolo altro non è che ripercorrere a ritroso il cammino della civilizzazione dall'oscurità della caverna alla luce dei diritti e della libera costruzione della persona umana ma anche dei recessi più reconditi dell'animo dove troviamo gli archetipi del bene e del

male. E' impossibile rendere nel discorso ciò che il teatro restituisce allo spettatore. Così per me è del tutto impari il compito di restituire l'emozione che provai la prima volta che assistetti a "Cravattari". Posso solo dire che ebbi chiara la consapevolezza di trovarmi di fronte ad una delle pagine più alte del teatro italiano contemporaneo e a un'opera d'arte che raggiungeva interamente il fine dell'arte: quello di aiutare a cambiare il mondo.

Giulio Baffi - Teatro "di trincea" 2012

(Presidente Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, critico teatrale della redazione napoletana de La Repubblica)

Scrivendo di recente di Teatri "di trincea" e Teatri "in trincea" per un bel convegno per un'idea politica del Teatro in Italia" organizzato dalla SIAD osservavo che, se è importantissima la funzione organizzativa e produttiva dei teatri "in trincea", vitale diventa la funzione di chi scrivere per alimentare una drammaturgia del teatro "di trincea", quella cioè di autori, drammaturghi, registi, attori, che dal tessuto disgregato della città-sirena (Napoli) traggono ispirazione per scritture capaci di architetture per spettacoli forti e appassionati, quelli che combattono la loro battaglia scrivendo e molte volte mettendo anche in scena commedie d'intensa tensione morale, scandagliando le passioni presenti e nascoste, le contraddizioni di una società in affanno, gli affanni e le miserie, i sogni e le illusioni, e anche gli orrori ed i crimini che generano altri crimini. Tutto questo, affermavo, diventa materia viva nelle commedie di Fortunato Calvino, da sempre teso a riscrivere miserie ed eroismi da mettere in scena con coraggio e sapienza nei suoi spettacoli. Fortunato Calvino sia stato credo il primo della sua generazione a percorrere la strada del teatro "di trincea", della lotta senza quartiere a pregiudizi e soprusi, a mortificazioni del corpo e della mente. Non un apri strada, ma un autore che rispondendo al proprio imperativo d'impegno civile ha scritto rapide commedie che sanno parlare "soprattutto" ad un pubblico giovane ed attento a cui porre e proporre, dire e chiedere, offrire e ricevere, in costruzione di parallele

RIDOTTO

tensioni tra palcoscenico e platea. Così è stato per quella che forse è la più rappresentata e conosciuta delle sue commedie “Cravattari”. A questo titolo importante si sono aggiunti naturalmente i titoli di “Donne di potere”, “Cristiana Famiglia”, “Malacarne”, “Lontana la città”, “Adelaide”, “Cuore nero”, che gli hanno fatto ottenere riconoscimenti posizionando il corpus della sua drammaturgia in prima linea tra quelle della sua generazione. Così come questa schiera di cui Calvino è notevole esponente, se non capofila generazionale, vivendo il suo essere spartiacque tra un teatro “d’opportunità” ed un teatro “dell’eroismo”, e non disdegnando certamente le tante possibilità di una drammaturgia sorridente, ironica, paradossale, fantasiosa.



Maricla Boggio - Autrice, giornalista, regista: “Cravattari” dalla cronaca al teatro (Ridotto S.I.A.D 1996)

A chi gli chiedeva se il teatro potesse farsi sostenitore di una tesi, morale, politica o comunque finalizzata a dimostrare qualche cosa che stesse a cuore dell’autore. Pirandello rispondeva che sì, questo poteva avvenire, purché però chi scriveva non se ne facesse “accorgere”. Il teatro non deve avere altri fini se non se stesso, il suo essere teatro; in quali forme, con quali linguaggi, a chi indirizzato, sarà questione via via da decidere a seconda delle convinzioni dell’autore, della sua collocazione in una società, in un’epoca, in un ambito ideologico; ma quella spinta dalla quale sarà stato indotto a gettare in un testo teatrale una sua passione, non solo deve esistere, ma non può non esserci. Anche Sartre rispose ad un quesito analogo; si trattava dello stesso interrogativo, visto sotto un altro aspetto, quello cioè del ricono-

simento in un’opera di un valore artistico, essendo stata scritta, l’opera, dietro l’impulso di un “credo” politico, e certo la domanda doveva scaturire dal desiderio di capire quanto il teatro politico, rappresentato in quegli anni, potesse poi ricevere anche una valutazione artistica. Sartre rispose – ed anche qui cito fidandomi della memoria, come accade quando si è letto e riflettuto, dimenticando poi le fonti, ma avendo aderito a un pensiero – che la verifica aveva bisogno del tempo; quando fossero passati quegli anni necessari a non rendere primario l’impulso ideologico che aveva spinto alla scrittura, e ancora l’opera fosse capace di emozionare alla sua rappresentazione, allora quel lavoro avrebbe potuto essere considerato arte.

E’ sotto l’impulso di queste riflessioni che da anni ho accettato di presiedere il Premio “Giuseppe Fava”, intitolato alla memoria del drammaturgo assassinato dalla mafia proprio per annullarne la capacità di indagine ed evocazione testimoniale che andava realizzando da poeta attraverso le sue opere teatrali; il premio va a quegli autori che abbiano sviluppato nei loro lavori dei temi particolarmente indirizzati contro la violenza; fra i tre premiati quest’anno – di cui abbiamo dato notizia in un numero precedente della nostra rivista – Fortunato Calvino è arrivato per primo sulla scena, anche perché, essendo regista, ha deciso di realizzarne la rappresentazione con la sua compagnia, a Napoli, e poi in un giro che toccherà altre città, fra cui Roma, nell’ambito della Rassegna sul Teatro Napoletano, al teatro della Comunità. Il contatto diretto di Calvino con l’intricata e sofferta vita della sua città gli ha offerto l’impulso per descriverne una delle piaghe che più che in altri luoghi – ma per metafora toccando anche l’”altrove” – affligge la gente povera costringendola a dei soprusi invisibili, tanto che molti arrivano al suicidio, dopo aver toccato le varie tappe in discesa dell’umiliazione. Si tratta dello strozzinaggio, che sotteraneamente tormenta tanta gente che dopo esservi incappata incautamente, per bisogno, vi soggiace sempre più risultandone soffocata. Calvino, di questo male sociale, di questa situazione da cronaca nera ma anche da alta riflessione flagellante a livello reli-

RIDOTTO

gioso, ne ha fatto sollecitazione ad una moderna favola, a ingenua invenzione ad opera delle stesse vittime di questa calamità, calate in un mondo dove il candore dell'animo ottiene una sorta di miracolo, di riscatto purificatore, in un finale dove qualche luce si intravede nell'oscurità di un destino segnato.

La giuria del premio ha espresso il suo giudizio tenendo conto di quei valori che ha riscontrato nel testo di Fortunato Calvino, al di là delle buone intenzioni, dal tema sociale e dall'urgenza di una trattazione dell'argomento in sede civile; è stata la favola, l'andamento atemporale dei ricordi, la delineazione dei personaggi, in bilico tra realtà e immaginazione, a convincere i membri della giuria; e altrettanto ci auguriamo che anche i lettori possano avvertire, lasciandosi prendere dalla fantasia di questo "Cravattari", che gergo napoletano, e ormai anche nel resto dell'Italia, sta ad indicare con una significativa ed immediata figurazione, lo strozzinaggio.

CRAVATTARI - Motivazione della giuria del Premio Giuseppe Fava

Costruito secondo un andamento pluritemporale, dove i flashes del ricordo – spesso altamente caratterizzato dalla rivisitazione di violenze verbali e fisiche subite nel passato – si intrecciano al presente – a sua volta bipartito in palese, "solare" ed in segreto, "sotterraneo" – il testo di Fortunato Calvino si vale di un linguaggio fortemente caratterizzato da un dialetto napoletano in cui si avverte una ricerca di invenzione. Il dato da cui parte l'autore – focalizzato nella città partenopea, ma intuibile come condizione di generale prevaricazione – è il triste mercato dei soldi, in cui gli strozzini impongono regole omicide ai bisognosi più sprovvediti, fino a condurli ad una sorta di morte sociale, costringendoli ad una sparizione dal mondo civile, che qui, per immaginazione drammaturgica, si configura in sopravvivenza fantasmatica. Per rappresaglia ai suoi sfruttatori, infatti, una famiglia vittima degli strozzini tenta di impedire che venga venduta la sua casa, che ha dovuto abbandonare per dei fetidi sotterranei, improvvisandosi fantasmi che terrorizzano ogni possibile acquirente;

solo l'arrivo di una giovane sposa dai buoni sentimenti induce gli sfruttati alla rivelazione del loro ingenuo stratagemma.

In un clima che riecheggia, con valenze sociali, l'eduardiano "Questi Fantasmi", la storia dei fragili abitatori del sottosuolo si intreccia a quella della donna in una flebile speranza di riscatto.



Foto di Gerry Frezza

Geppino Fiorenza "Cravattari" di Fortunato Calvino (Guida Editore – Raccolta testi nel volume Teatro 2007)

(referente dell'Associazione antiusura "Libera" per la Campania)

Non altro esordio, per quest'importantissimo anniversario, mi viene alla mente di quell'incipit alla prefazione del volume con la raccolta di testi teatrali del nostro autore. "Un altissimo esempio di teatro civile, quello di Fortunato Calvino. Un pugno nello stomaco, per aiutare a riflettere... Rappresentazione di una realtà drammatica, che sfugge, tuttavia, alla macabra compiacenza ed alle velleità consolatorie. L'autore ci prende per mano e ci porta nelle viscere di una città, dove la vita quotidiana è sofferenza e "passione", nel valore etimologico del termine; dove la violenza si incontra ad ogni angolo di strada e sembrano farla da padroni assoluti la sopraffazione e lo sfruttamento. Ritorna alla mente Mastriani; vi si affaccia il teatro autenticamente popolare di Viviani. Si rimpiange la vena ironica e derisoria del maestro d'inizio secolo, perché questa realtà è più spietata e violenta. Non abitate dai guappi del vicolo sono i suoi drammi, ma dagli usurai senz'anima, dagli estorsori spietati e dai camorristi assassini del nostro tempo, che il nostro tempo stanno assassinando" E lo riscrivo ora, in questi giorni in cui la crisi attanaglia la società italiana rendendo i poveri

RIDOTTO

ancora più poveri e mettendo a dura prova anche i ceti medi, distruggendo imprese e commercianti. Scrivo mentre leggo dai giornali di famiglie finite sotto usura per comprare pasta e pane!



foto di Cristian Guetta

Angela Matassa (Giornalista e scrittrice)
NT Notizie Teatrali 2024 “Cravattari” un messaggio lungo trent’anni.

Al decennale fu decretato un successo. Ai vent’anni fu definito un “grande” successo. Al trentennale, nel 2024, può essere considerato un classico. Vincitore di numerosi premi (tra i primi il Premio di Drammaturgia: “Giuseppe Fava”, “Giancarlo Siani”, “Girulà”, “Annibale Ruccello”, “Concetta Barra”). Il dramma di Fortunato Calvino sul tema dell’usura, ha festeggiato i trent’anni con un assoluto, a Salerno nell’otto-bre 2024. Interpretato da una nuova compagnia, composta da Chiara Vitiello, Rossella Di Lucca, Federica Aiello, Eleonora Effe, Rodolfo Fornario e da lui diretto.

Un risultato che nessuno si sarebbe aspettato in una realtà che fugge e passa facilmente ad altro. Lo stesso drammaturgo, oggi soddisfatto del successo, ammette che all’epoca, non avrebbe immaginato che questo testo potesse fare un così lungo percorso, tornando tanto frequentemente sulle scene italiane e nelle scuole, con l’intento di far conoscere ai giovani questo tipo di prepotenza. Questa violenza che strangola. Era il 1994, Calvino fu tra i primi a trattare il tema dello strozzinaggio. Una tematica dura e tuttora molto diffusa, di cui, si tende però a tacere. Colpisce in modo particolare la ferocia dell’usuraia (Assunta) priva di umanità, che scaraventa una ragazzina nel mondo della prostituzione

per il proprio profitto. Perché si pensa alla donna soprattutto come mamma ed è terribile associare quest’immagine di sfruttamento a una mamma. Che si trova a minacciare un’altra mamma, disperata per un legame malsano che le lega come una condanna, ma soprattutto per la condizione nella quale è costretta la figlia.

Le messinscene realizzate da Calvino nel sottosuolo della città rendono perfettamente l’idea di fenomeno sotterraneo, che scivola silenzioso e maligno nelle vite dei tanti, che troppo spesso restano vittime degli usurai per tutta la vita. E’ un buio che attanaglia non solo gli occhi.

Amedeo Lepore - Usurai senza scrupolo (E’ professore ordinario di Storia economica presso il Dipartimento di Economia dell’Università della Campania “Luigi Vanvitelli”) 2024.

Ha compiuto trent’anni e non sono pochi per un’opera di teatro civile, coraggiosa, intensa e ancora attuale. La storia di una famiglia della media borghesia che entra in un circolo vizioso di debiti e vessazioni, nelle mani di usurai senza scrupolo, è il tema del testo pluripremiato, oggetto anche di studi scientifici. La figura di Rosa è la chiave, tutta femminile, di una capacità di comprensione, ribellione e riscatto di fronte a una realtà di sopraffazione, che aveva colpito duramente la sua famiglia. E quel suo desiderio di vedere il mare, che da tanto tempo non respirava, è la conclusione dell’opera in una dimensione che restituisce umanità e poesia a una vicenda criminale. Ancora applausi all’autore!

EVA CONTIGIANI
(DOCENTE COLPO DI FULMINE)
2014

grazie ad una circolare del provveditorato di napoli che invitava a vedere lo spettacolo “cravattari” al teatro nuovo, decisi di estendere il campo di indagine anche all’aspetto culturale ed etico. a torre del greco, città in cui vivo, si era suicidato da poco un artigiano del corallo che era caduto in mano ad “insospettabili” strozzini, tra cui un assicuratore ed il titolare di un’agenzia immobiliare. per me e per i miei alunni

RIDOTTO

“cravattari” rappresentò un’esperienza indimenticabile che ho ripetuto anche negli anni successivi con i ragazzi che si avvicendavano ma che sempre mostravano un interesse “speciale” nell’assistere a questo spettacolo che si conclude, ogni volta, con una stimolante interazione autore-attori- la peculiarità di “cravattari”, come del resto accade in tutti i testi di Fortunato che trattano problematiche direttamente o indirettamente connesse alla “cultura della legalità”, consiste nella lucida trattazione della trama senza mai ricorrere a superficiali pietismi ma sempre con una “pietas” altamente poetica, e con un messaggio di speranza. Quando Rosa dice a Bianca: “mi porti a vedere il mare? e’ tanto che non lo vedo...” apre, uno spiraglio di speranza nel suo futuro non più da reclusa e fa sperare che il geranio di casa sua, ormai “... senza cchiù foglie...” Torni nuovamente a fiorire?



Foto di Gerry Frezza

Mariano D'Amora (docente, studioso di Teatro) Brevi riflessioni su Cravattari (Bulzoni Editore S.I.A.D. / Società Italiana Autori Drammatici 2011)

Il teatro di Calvino nasce sulla spinta di un progetto culturale che, da *Cravattari* in poi, acquista crescente evidenza, ponendosi come occhio critico di quella parte malsana della cultura napoletana, non solo dura a morire, ma al contrario sempre più protagonista della società partenopea: la malavita. Per la prima volta sulla scena nazionale, si assiste alla nascita di una drammaturgia che pone l’analisi delle tappe evolutive della camorra al

centro della narrazione. In particolar modo, l’autore guarda a quella criminalità che acquista forza e potere all’indomani del terremoto del 1980 a Napoli. In *Cravattari* (1994)¹, Calvino registra gli effetti della frantumazione della città in due parti separate. La pericolosità della delinquenza locale, diventata dilagante malavita, iniquo teppismo, perversa criminalità, non era stata compresa in tempo dal ceto piccolo borghese ostinoso, per troppo tempo, ad ignorare ciò che dal fronte opposto stava scaturendo. Nel testo trovano espressione due città sovrapposte: la Napoli del sopra, quella della luce, del perbenismo, della messa in scena di del microcosmo familiare quale totem inviolabile, e la Napoli sotterranea, luogo misterico, surreale dove la luce del giorno stenta ad arrivare, abitata da figure che, se fino a ieri vivevano ai margini, adesso occupano il centro della scena. Una Napoli come luogo in cui convivono realtà tanto contraddittorie quanto uniche. Seguendo gli intenti dei padri della drammaturgia partenopea del Novecento, Calvino usa il napoletano di scena come espressione concreta della condizione sociale dei personaggi: lessico duro e violento se parlato da Assunta l’usuraia:

ASSUNTA [...] Comme? Giggino ‘o salumiere nun vò pavà...? Ma allora è strunzo, vò a forza pruvà ‘e cunfiétte? Mo’ ‘o truove vicino ‘a pescheria...Sì, le piace ‘o pesce frisco a chill’ommo ‘e niente...Sì, già l’he avvisato e nun ha vuluto fa’ carte, saje chelle ca he ‘a fa...E. annanze a tutte quantel! Che fa? [...]².

Idioma che, quando usato dai genitori di Rosa, avvolto in una propria morbidezza espressiva, porta con sé una profonda solitudine. Ne è esempio Gennaro quando rivela alla moglie la sua impotenza dinanzi alla camorra:

Dinanzi a verità tanto laceranti, chi assiste allo spettacolo vede, suo malgrado, la propria posizione mutare, da spettatore in fase post

digestiva a testimone di realtà dinanzi alle quali voltarsi dall'altra parte non è possibile. Ma dopotutto, non è, forse, questo il compito del teatro?

Clorinda Irace (Docente Cravattari e il tour antiusura) 2024

Cravattari: 30anni portati bene, lo smalto iniziale è intatto, attuale il tema. Con Calvino e alcuni degli attori storici di Cravattari, come, Antonella Morea ho condiviso un'esperienza significativa nella lotta all'usura a Napoli: negli Anni Novanta ideai il "tour nella scuola dello Sportello Antiusura della Provincia di Napoli." Con Amato Lamberti nel ruolo di presidente della Provincia e con Rosario Muto, allora consigliere ed fondatore dello sportello antiusura della Provincia, abbiamo girato scuole di Napoli e dintorni, spesso accompagnati da Fortunato Calvino e dai suoi attori che proponevano letture o scene da Cravattari. Con noi anche direttori di banca, sindacalisti, membri di associazioni di consumatori, politici.

"Stefano De Stefano (Giornalista Corriere del Mezzogiorno) 2024

Edito nel 1998 da Guida nella collana Teatro, è un testo di sconcertante attualità, forse l'unico che in maniera chiara ed efficace restituisca allo spettatore – o al lettore - la realtà subdola e violenta dell'usura.[...] Ecco perché il testo di Fortunato Calvino è ancora, nel 2024, una testo di grandissimo valore sociale, ancor prima che di riconosciuto merito letterario e teatrale, un testo – ed una messinscena ovviamente – da cui si può ogni volta partire per operare una seria riflessione sulle antinomie e sulle contraddizioni di una società che è “società del benessere” solo per pochi e che, soprattutto, confondendo il “benessere” materiale con il reale benessere dell'individuo, normalizza ferocemente gli standard di vita della società e inietta vergogna, reticenza e paura in quanti, loro malgrado, risultano esclusi, ridotti al silenzio, fantasmi reclusi in aditi oscuri della nostra trafficata ma anonima quotidianità metropolitana...".

Claudio Finelli (Scrittore, giornalista)

NAPOLIPRIDE PARK 2024

CRAVATTARI: trent'anni dopo.

Articolo su “Senza linea”

Nel silenzioso abisso dell'usura con i “Cravattari” di Fortunato Calvino

Cravattari di Fortunato Calvino, rappresentato per la prima volta nel 1996 e edito nel 1998 da Guida nella collana Teatro, è un testo di sconcertante attualità, forse l'unico che in maniera chiara ed efficace restituisca allo spettatore – o al lettore - la realtà subdola e violenta dell'usura. Il testo di Calvino, però, non si limita a fotografare la fenomenologia criminosa dell'usura, ma entra nello specifico esistenziale delle vittime e porta in scena il complesso groviglio di affetti, ricordi e dolori che si cela dietro il disperato rovescio economico di una famiglia “borghese”. Come in altri lavori della drammaturgia di Calvino, ciò che conta non è il fatto in sé, ma l'universo umano intrappolato in tragedie sottaciute e quasi clandestine, micro-olocausti privati e trasversali in cui, come spesso accade, il baratro in cui precipita il succube è reso ancora più cupo da un malinteso senso di vergogna che protegge implicitamente l'aguzzino, invertendo le dinamiche relazionali tra vittima e carnefice. Da individui rispettabili a fantasmi il passo è breve – sembra suggerirci il testo di Fortunato Calvino – una sottile e labile linea di confine separa quello che siamo da quello che potremmo diventare, in seguito ad un tiro mancino della sorte, un ribaltamento improvviso della *tyche, un evento imponderabile che azzera, in un battito d'ali, i nostri sogni, le nostre ambizioni e le nostre acquisite e solide certezze sociali. Ecco perché il testo di Fortunato Calvino è ancora, nel 2024, una testo di grandissimo valore sociale, ancor prima che di riconosciuto merito letterario e teatrale, un testo – ed una messinscena ovviamente – da cui si può ogni volta partire per operare una seria riflessione sulle antinomie e sulle contraddizioni di una società che è “società del benessere” solo per pochi e che, soprattutto, confondendo il “benessere” materiale con il reale benessere dell'individuo, normalizza ferocemente gli standard di vita della società e inietta

RIDOTTO

“... Fortunato Calvino da anni nelle sue opere rappresenta il mondo popolare dei suoi quartieri, che indaga dall'interno con sguardo lucido e affettuoso. In “CRAVATTARI” viene ripercorsa la storia della progressiva degradazione di una famiglia, erosa dall'usura, che implacabilmente la distruggerà. Ne risulta un'opera di struggente dolcezza che non si può ignorare. Né dimenticare...”.

Luigi M. Lombardi Satriani

vergogna, reticenza e paura in quanti, loro malgrado, risultano esclusi, ridotti al silenzio, fantasmi reclusi in aditi oscuri della nostra trafficata ma anonima quotidianità metropolitana.

Italo Moscati (Giornalista, regista, sceneggiatore) 2024 “*Mi snodo la cravatta*”. Le cravatte sono in crescita anche se le tagli a metà con le forbici. Conosco da

sogni di Fortunato erano più forti dei miei, indici di uno stile e di un carattere acuto, con modi eleganti, sottili. Il testo si chiama “La vendetta del professor Unrat”. Sì lui, il professore sedotto e abbandonato da una giovane, paffuta Marlene Dietrich, bella e calcolatrice, come si scoprì presto mentre perdeva un chilo dietro l'altro fino a ridursi a grissino, molto anni prima della anoressica londinese Twiggy. Cosa ho capito di questo

dal 16 febbraio 2006

Cravattari di Fortunato Calvino

Ha avuto una felice idea Fortunato Calvino con il testo Cravattari.

L'usura appartiene al “sottosuolo”, al sommerso della società civile e dell'economia. Da un lato chi è vittima si vergogna e si nasconde, dall'altro chi sfrutta il bisogno umano agisce per acquisire, di nascosto, sempre maggiori quote di ricchezza.

Mi viene di pensare a “Delitto e castigo” di Dostoevskij: “Molti dei nostri vanno spesso da lui. Ma è una carogna tremenda.....”.

Calvino ci riporta a questo mondo, ma allo stesso tempo ci fa intravedere una via d'uscita: in fondo non è tanta la distanza che separa la Napoli del sottosuolo da quella straordinaria e solare di ogni giorno.

Una distanza che può essere colmata dalla speranza.

Tano Grasso

tempo Fortunato (che ha un bel nome e un bel cognome) e per un certo periodo abbiamo pensato, sognato di fare uno spettacolo insieme. Scrisi un testo, su commissione, dopo aver concordato l'idea. I desideri e i

autore ancora giovane che mi presentò il suo compagno Giorgio (a cui è dedicato “Cravattari” dopo la sua perdita) e conobbi nel loro appartamento in una bella parte di Napoli sempre da me amata. Mi resi conto

RIDOTTO

che il lavoro del teatro incoraggiava...il coraggio di cui era in possesso; nel senso che gli si dedicava con tutto se stesso, studiando, cercando, una nuova fisionomia per una drammaturgia italiana che gli piaceva fosse capace di scoprire, scaldare, potenziare la realtà dei giorni usando fantasia, visioni, immaginazione, “talenti” sottratti alle notti del silenzio dei contenuti, troppo spesso enfatizzati dal teatro che spesso presume, quando cerca di riscrivere brechtianamente la storia. La fisionomia di una ricerca in cui si colloca appunto “Cravattari”, te-sto da leggere e non da raccontare, perché lo merita, perché non pretende di pedinare il risaputo e cioè che l'estorsione degli strozzini è un crimine sleale, grave, sempre in agguato; ma tende di metterlo da parte e vuole andare a esplorare i personaggi coinvolti, presentandoli, costruendoli appunto come personaggi automi, non semplicemente funzionali a una condanna implicita nel tema in sé. Il frastuono dei dialoghi e del silenzio rumoroso che governa coscienze e opinioni non avvolge la realtà con il cellophane della astrazione. Capita che avvenga il contrario, come Calvino ha intelligentemente organizzato nella scrittura, una scrittura che si alza dalla orizzontalità del testa, apre alla verticalità delle presenze, movimenti, interessi, concretezze abili e smalziate. “Cravattari” ebbe il Premio Giuseppe Fava (*lo scrittore catanese autore di forti testi di denunce*), fu un riconoscimento indovinato. Altre mura oggi tengono segreti i “tesori”. Segreti di potenti inventori abili delle “cravatte”, estorsioni, in palazzi anche pubblici. Estorsioni, pratiche in uso nella società, viluppo sfuggente: sistema circolatorio avvelenato e pericoloso. Per abbattere i segreti delle mura, servono coscienze. Cerchiamole. Calvino lo ricorda con il linguaggio e la duttilità di una drammaturgia che va a fondo, avvicinando, semplicemente avvicinando. Mi dico: snodo la cravatta; ma so che può non finire così. Tagliarla con le forbici, non basta.

foto di Gerry Frezza

Renato Nicolini

(Assessore alla Cultura del Comune di Napoli)

LA CITTA' SOTTERRANEA 1996

“La città sotterranea finisce per risultare l'unica città dove è possibile sottrarsi alla rete della criminalità. La città scavata torna così ad essere città porosa, nel senso di città porto dove è possibile rifugiarsi al prezzo di voltare le spalle alla realtà. La città sotterranea in quest'altro senso è la forza collettiva della tradizione.

Sostandovi i più giovani possono trovare la forza per rinnovare la sfida a chi ha sconfitto i propri genitori”.



CRAVATTARI

di Fortunato Calvino

Ai Quartieri Spagnoli sono andato ad abitare nel 1987, nei vicoli c'erano ancora i muretti e le impalcature in ferro del post terremoto. Precedentemente avevo abitato in una camera, bagno e cucina, in un bel palazzo del '700, ai Tribunali dove abitavano anche i miei genitori. Stavo cercando, dopo il militare, una via per iniziare a fare cinema; avevo cominciato a produrmi dei film in Super8, riscuotendo consensi in vari Festival, e perfino in Canada, unico italiano prescelto tra 300 films. Il mio (*Teatro 5*) è stata la mia ampia camera (*quella ai Tribunali*), che trasformavo in set per le riprese interne dei miei piccoli films della durata di pochi minuti (*e in seguito più lunghi*). Ho girato in esterno storie forti, con attori che oggi sono diventati protagonisti di cinema e tv; insomma, ero pronto per trasferirmi a Roma. Lì avevo già avviato dei contatti, ma poi morì mio padre, ed altri eventi mi bloccarono: il mio trasferimento nella Capitale fu rimandato. Ero convinto che quella era la mia strada; intanto dovevo lavorare, e così iniziai a fare l'assistente alla regia in vari lavori teatrali in compagnie note, e questo mi permise di avvicinarmi al teatro e di fare esperienza sul campo. Così, nel 1985, ritenni

RIDOTTO

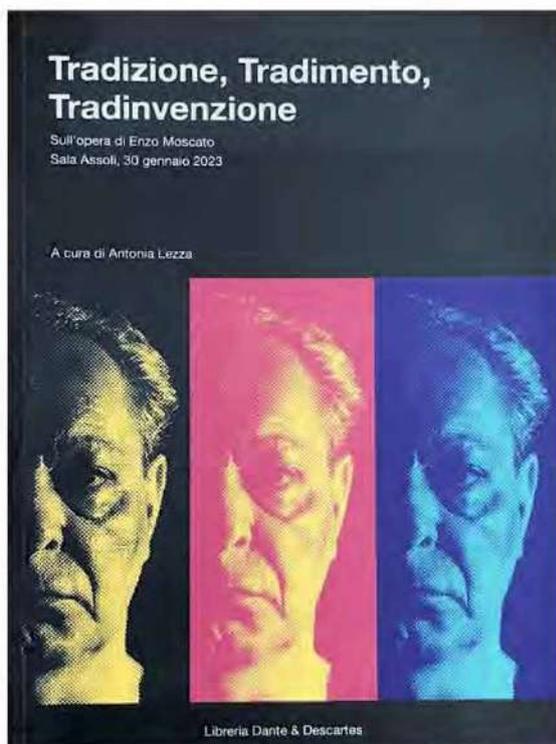
che potevo fare il grande passo come regista con la “Signorina Margherita” di Robert Athayde, con Paola Fulciniti, al teatro Sancarluccio di Napoli. E fu un successo che mi spinse a continuare, scegliendo autori poco presenti a Napoli: così portai in scena “*Il Bacio della donna ragno*” di Manuel Puig, due testi di Rainer Werner Fassbinder che ebbero un notevole consenso sia dal pubblico che dalla critica. Nel frattempo iniziai una bella collaborazione con il Goethe-Institut di Napoli, e per 12 anni ho portato in scena diversi autori tedeschi, soprattutto quelli dell’ultima generazione. Abbandonata l’idea di trasferirmi a Roma, sentii successivamente l’esigenza di fare un altro e importante passo scrivendo io stesso testi teatrali che trattassero le problematiche della mia Napoli. Non era facile trovare un via: eravamo negli anni ’80 e in scena c’era già un gruppo di nuovi autori che andavano forte (*Moscato, Patroni Griffi, Ruccello, Santanelli, etc!*). Il mio obiettivo fu quello di trovare delle tematiche non trattate dalla “*Nuova Drammaturgia napoletana*”, e di portare in scena tematiche che il teatro non trattava in quel momento. Il mio debutto come autore è stato nel 1990, con il mio testo *La Statua*, con Umberto Bellissimo, Enzo Pierro e le musiche di Enzo Gragnaniello. Debuttai al teatro Nuovo nel 1990, intorno al teatro c’erano ancora i muretti post terremoto. Per l’ansia di questo debutto mi venne la febbre; per fortuna la prima andò bene. Ancora oggi la rappresentazione di questo testo riscuote notevoli consensi. Così è iniziato il mio percorso di autore, e la ricerca di tematiche sociali è stato un punto di forza della mia scrittura. Sono nati “*Geltrude*”, e “*Amedeo DonnaRino*”; in contemporanea ho continuando a mettere in scena testi di altri autori che rientravano nella mia idea di teatro.

Guardandomi intorno, un giorno che attraversavo un vicolo dei Quartieri Spagnoli (*che da pochi anni erano usciti da una guerra feroce di uccisioni e vendette che aveva investito tutta la città, e che poi il cinema in seguito ha portato sul grande schermo*), fui colpito dallo sguardo duro e penetrante di una donna austera, che mi lasciò senza fiato; notai subito al collo, alle dita delle mani ed ai polsi tanto oro e brillanti, e restai sorpreso di tanta opulenza: pensai che stava mettendo in pericolo la sua vita, visto che in quel periodo erano ancora tanti gli scippi fatti da tossici per procurarsi l’eroina. Questa donna che mi aveva abbagliato con il suo prezioso carico di oro era (*lo seppi in seguito*) la moglie del boss della zona, per cui nessuno mai l’avrebbe toccata: è così che è nata la mia usuraia (*Assunta*) del testo “*Cravattari*”.

Nei giorni successivi alcuni negozianti ed imprenditori si suicidarono per essere finiti in mano a un gruppo di strozzini. La vicenda accese un faro su un dramma poco indagato dalla cronaca che, per settimane, ne parlava come se l’usura fosse un fenomeno nuovo. Personalmente ho avuto sempre un senso di ribellione contro ogni sopruso, e così, studiando il fenomeno, più andavo in fondo, più scoprivo l’orrore e la violenza di questi gruppi di criminali che trascinarono le loro vittime alla disperazione e persino al suicidio, non prima di aver succhiato ogni loro bene ed avergli fatto perdere la dignità. Sembrava che il paese non fosse a conoscenza di questa piaga sociale che metteva in ginocchio famiglie intere. Dopo vari ripensamenti, decisi che dovevo trattare questo argomento per me inspiegabilmente assente dalle scene teatrali. E dopo mesi di scrittura e rielaborazione del testo, avevo ora bisogno di un titolo che fosse incisivo. Non poteva essere “*Usurai*” né “*Strozzini*”. Ci voleva un termine che fosse compreso da tutti e che desse il senso di un cappio al collo, escludendo la corda; mi ci voleva qualcosa che, mentre l’indossi, non ti accorgi che lentamente ti strozza. In questo mio cercare, chiesi a Gaetano Colonnese (*proprietario della famosa libreria di libri antichi “Colonnese” di Napoli*) di leggere il testo e consigliarmi un titolo; così, dopo un paio di giorni, mi suggerì “**Cravattari**” (Usuraio, strozzino; con questo sign., la parola è stata largamente diffusa nella variante [...] romanesca **cravattaro**). Terminato nel 1994, il testo “*Cravattari*” riceve nel 1995 il Premio di Drammaturgia “Giuseppe Fava”, il “Premio speciale “Giancarlo Siani”, il “Premio Girulà”; a questi riconoscimenti sono seguiti altri prestigiosi Premi ed inoltre l’Editore Guida, che ha creduto subito al valore del testo, nel 1998 ne pubblica la prima edizione, nel 2005 la seconda e nel 2019 la terza aggiornata. Diverse le tesi di Laurea elaborate in varie Università Italiane (*una in particolare in una Università Belgia*). E molteplici le rappresentazioni di numerose Compagnie amatoriali in questi trent’anni. Nel 2017 ho realizzato il film “*Cravattari*” avvalendomi di una cast di tutto rispetto: Antonella Morea (*Assunta – l’Usuraia*), Laura Borrelli (*Bianca*), Gioia Miale (*Rosa*), Pietro Juliano (*Gennaro*), Rosa Fontanella (*Nunzia*). Musiche di Enzo Gragnaniello. Nel 2025 il nuovo cast per nuove e future repliche a teatro sono: Eleonora Flauto (*Assunta-l’Usuraia*), Rossella Di Lucca (*Rosa-figlia di Nunzia*), Rodolfo Fornario (*Gennaro-Padre di Rosa*), Chiara Vitiello (*Bianca nuova acquirente della casa*), Federica Aiello (*Nunzia-Madre di Rosa*).

Enzo Moscato tra invenzione e tradizione

a cura di *Antonia Lezza*



Tradizione, Tradimento, Tradinvenzione

*Quaderno del Centro Studi sul Teatro Napoletano,
Meridionale ed europeo.*

Nel gennaio del 2023 a Napoli, nella Sala Assoli, venne promossa e organizzata da Antonia Lezza, già docente di Letteratura Teatrale italiana all'Università di Salerno e presidente del Centro studi sul teatro napoletano ed europeo, una giornata di studi sull'opera di Moscato, lui presente attivamente. Un evento molto partecipato, pienamente riuscito sia sotto il profilo strettamente culturale, sia sotto quello più generale di un clima umano e relazionale splendido. Dopo due anni da quella indimenticata giornata, in un prezioso ed elegante volumetto, curato dalla Lezza stessa, edito dalla casa editrice partenopea Libreria Dante & Descartes, uscito a fine 2024, si offrono ai lettori gli appassionanti interventi tenuti in quel giorno (30 gennaio

2023). Gli autori dei saggi (Simona Scattina, Pasquale Scialò, Laura Sicignano, Giorgio Taffon) offrono dei contributi originali e significativi. Si resta affascinati da come un autore-attore-regista-cantante-uomo di cultura risulta essere di grande rilievo dal momento che agglutina nel suo impasto artistico personale tanti nomi importanti: da Raffaele Viviani a Eduardo De Filippo, da Franco Scaldati a Carmelo Bene, da Euripide ad Antonin Artaud, e molti altri ancora: da ciò il conio del termine **Tradinvenzione**, derivante da **Tradizione** e **Tradimento** in una sorta di crasi efficace e sorprendente, chiave interpretativa del saper procedere in avanti ma con lo sguardo che sa vedere anche indietro.

Da Autori e drammaturgie:

Notte, peccato, delitto: è il clima nel quale si muovono i personaggi di Moscato: personaggi estremi di un dramma 'estremo', forte, vero e delirante, carico di conflitti e di contrasti. La Signora cerca un riscatto alla propria vita passata a battere i marciapiedi di Napoli. Da quando il ribrezzo l'ha indotta a farla finita con gli uomini, la signora si occupa della manipolazione (lei enfemisticamente la chiama 'educazione') di bambini pescati in qualche basso o in qualche vico, affinché attingano una notte o un giorno alla perfetta bellezza degli angeli. Non insozzati dal sesso, ma puri come lei stessa vorrebbe essere. "È il dramma dell'irraggiungibilità della bellezza e della purezza su uno sfondo di miserie e torbide sopraffazioni" (S. Torresani). Il tema dell'amore 'sporcato' domina anche i due monologhi recenti: "un amore tortuoso e corrotto che s'arrende alla violenza delle cose, al tumulto dei sensi di colpa, alla solitudine che incalza" (U. Soddu). PARTITURA propone una lettura grottesca degli ultimi giorni napoletani di Leopardi. RASOI "è un'opera dove personaggi e trama lasciano il posto al linguaggio poetico, seducente e straordinario di Enzo Moscato, capace di tratteggiare, ora con amarezza, ora con disillusione, i lineamenti di una città trasformata e sempre meno vivibile".

(voce a cura di Enrico Bernard)

Teatro e Filosofia

di Luciano Arcella



Docente di Filosofia e Storia. Addetto presso l'Istituto Italiano di Cultura a Buenos Aires e dell'Istituto Italiano di cultura a Monaco di Baviera (1978-1986). Incaricato della docenza di Filosofia della Religione presso la Ludwig Maximilian Universität. Addetto culturale presso l'Ambasciata d'Italia a Mogadiscio (1986-1991). Ricercatore di Movimenti religiosi e ideologie presso l'Università dell'Aquila (1991-2011) Docente di Filosofia presso la Universidade Federal do Rio de Janeiro e la Universidad de Valle di Cali, Colombia: dal 2011 ad oggi. Autore di numerose pubblicazioni. Si occupa di teatro come autore, regista e direttore di compagnie a Cali in Colombia (Teatro Inactual Univalle) e Hammamet in Tunisia ("Teatro Inattuale Hammamet").



Teatro Inactual Univalle
(TIU)





Jueves
11 JUN.
03:30 PM.

Departamento de Filosofía
Facultad de Humanidades
Universidad del Valle



L'accostamento fra i due argomenti è nato da una contingenza, ossia da fatti occasionali come sovente accade per quelli della vita. Quello di coltivare la filosofia come professione e di avere interesse teatrale da parte del soggetto, di insegnare la materia in una università quale la Univalle di Cali, Colombia, che cura in particolare le arti sceniche, e l'incontro con studenti parimenti interessati alle tematiche filosofiche e alla recitazione.

Sorse così una dozzina di anni fa il gruppo "Teatro Inactual Univalle", formato da studenti di filosofia e dal sottoscritto, che propose una pièce avente come oggetto il filosofo italiano Carlo Michlstaedter e la sua tragica fine. Il risultato fu positivo, nel senso che nonostante le difficoltà derivate dalla mia scarsa preparazione come regista (applicavo al teatro la mia esperienza di docente e una certa "sensibilità fisiognomica") e la non semplice conduzione di vita da parte di giovani studenti nella complessa realtà colombiana, il lavoro andò in scena.

A partire da questa rappresentazione si decise di andare avanti con l'esperienza. Qualcuno decise di rinunciare, altri si aggiunsero al gruppo del teatro "inattuale", concetto tratto da Nietzsche (mi riferisco alle sue *considerazioni inattuali*) con il chiaro scopo di perseguire un pensiero che si avvicini alla comprensione del presente, nella prospettiva degli eventi a venire, senza lasciarsi distrarre da quella lente che, soffermandosi sui particolari, trasforma il pensiero filosofico in cronaca mondana. E proprio basandosi sull'affabulazione nietzschiana, si decise di elaborare temi che coinvolgevano la sua vita e il suo pensiero, con una certa libertà di cronaca ma con estrema fedeltà al suo pensiero. Acquistarono vita scenica Federico, il suo amico Paul, la giovane seduttrice Lou, la perfida e/o protettiva sorella Elisabeth, personaggi che attraverso il loro rapporto conflittuale poterono esprimere il complesso quadro del mondo del pensiero del filosofo.

In tal modo si offrì a studenti di vari semestri (il gruppo opera dal 2012) un approccio al pensiero filosofico "leggero" ma non superficiale, a partire dal principio che l'elemento da anteporre è la narrazione

RIDOTTO

teatrale, la capacità di proporre una efficace azione drammatica, in somma di sedurre lo spettatore, così come ogni docente dovrebbe saper sedurre i suoi studenti attraverso la sua narrazione. E attraverso la sua parola, lo sguardo, il tono, la capacità, rivolgersi a tutti e a ciascuno degli ascoltatori, tenere vivo l'interesse e proporre mondi da esplorare. Attraverso la parola, ripeto, quale prerogativa dell'essere umano, e tecnica essenziale alla sua sopravvivenza, nonostante la sua "naturale" incapacità e incompiutezza, date le scarse risorse naturali. Dove infatti l'essere umano è il più debole tra gli animali, è la capacità tecnica che lo salva, e in primis la tecnica del linguaggio, mediante la quale egli riduce il mondo alla sua misura o addirittura lo crea.



E su questa linea, il teatro, creando i mondi infiniti rappresentabili, traduce l'azione drammatica nella interminabile combinazione di parole paragonabile all'infinità dei mondi concepita da Bruno, che funzionano come il più efficace dei "talismani" ficiniani in grado di dirigere le sorti del cosmo come dell'individuo.

Un passo importante per l'affermazione del gruppo fu la realizzazione dell'opera, ancora del sottoscritto, "Il regalo di Era", che fu portata a termine e quindi alla rappresentazione scenica nonostante l'alto numero dei personaggi, ben tredici, i quali, nonostante le innumerevoli contingenze di una vita "complicata" ebbero la costanza di adempiere al loro impegno.

Ora siamo alle prese con la preparazione di un nuovo lavoro: la riduzione teatrale della *Critica della ragion pratica* di Kant,

con l'impegno e soprattutto la pretesa di renderla piacevolmente teatrale. Seguirà, sfidando l'incertezza del futuro, una liberissima versione teatrale della *Cena delle ceneri* di Giordano Bruno.

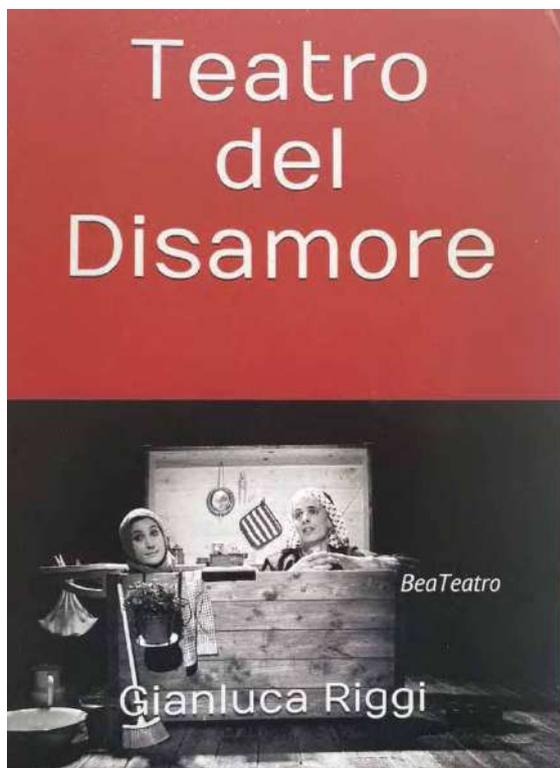


Altro capitolo, altro progetto "inattuale", questa volta concepito assieme ai benestanti migranti economici italiani, pensionati che per ridurre al minimo la sottrazione operata dallo Stato dei loro emolumenti, hanno deciso di trascorrere la loro avanzata età in Tunisia e specificamente ad Hammamet. Questa volta non si è trattato di teatro specificamente filosofico ma di una narrazione adattata ai protagonisti disponibili (gente d'una certa età) e a un pubblico coevo, che giunto alla prima rappresentazione con il corretto scetticismo di chi va ad assistere a una sceneggiata dopolavoristica, più che soddisfatto è rimasto sorpreso per aver assistito a una finzione che li ha sottratti alla sudditanza dallo smart o alle cene luculliane fra amici, per renderli partecipi se non protagonisti del racconto.

Così è nato in nuovo gruppo il "Teatro Inattuale Hammamet" con l'opera *Le fatiche del cuore*, presentato ad Hammamet appunto, e che presto sarà rappresentato a Tunisi e in tempo breve, si spera, su una piazza italiana con il sostegno del teatro Stabile d'Abruzzo. Così alcune persone, sottraendo tempo all'abbondante spazio di chi non ha più obbligo di lavorare, hanno deciso di dedicarsi, sfidando le loro capacità mnemoniche e mimetiche, alla finzione scenica, quale creazione artistica, una fra le tante tecniche umane di sopravvivenza, ma fondamentale nella sua capacità di allontanare l'amorale pensiero della morte.

RIDOTTO

IL TEATRO DEL DISAMORE DI GIANLUCA RIGGI



Gianluca Riggi (1970) - attore, regista, autore di testi teatrali, laureato in Lettere e Filosofia, si diploma attore presso l'Istituto Nazionale del Dramma Antico (Siracusa). Si occupa negli anni della direzione artistica di diversi spazi (Teatro Furio Camillo di Roma, Teatro Comunale Vittorio Gassman di Ripi) e progetti di teatro sociale (Black Reality) e formazione. Ha già pubblicato Il Teatro del Disamore.



Gianluca Riggi

Teatrografia, Gianluca Riggi

- 1995 - Filottete (*Teatro Colosseo di Roma*)
1995 - I Mancati Giorni (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
1995 - Inferno Terra e Paradiso (*Teatro Elettra di Roma*)
1996 - Partitura per un Sordo, un Muto, e un Cieco (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
1996 - Urla (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
1997 - Marta e Guglielmo (*Teatro Colosseo di Roma*)
1997 - Il Visconte Rambaldo di Bretagna ... (*versione in italiano, Teatro Colosseo di Roma*)
1999 - Presidente (*Teatro dell'Angelo di Roma*)
1999 - Il Visconte Rambaldo di Bretagna ... (*nuova versione riscritta in linguaggio latino/italiano, Teatro Furio Camillo di Roma*)
2000 - Dialogo tra Prometheu e Sisifou intorno al fegato con le cipolle (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
2002 - La Vera Storia de La Storia Vera (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
2002 - Furio Caligola (*riscrittura e riadattamento da Albert Camus insieme ad Andrea Felici, Teatro Furio Camillo di Roma*)
2005 - Appunto 55bis (*liberamento ispirato all'Appunto 55 contenuto in Petrolio di Pier Paolo Pasolini, successivamente con nuovo titolo Tuttodunfiato, Teatro del Lido di Roma*)
2006 - L'Assoluzione, dialogo tra due intellettuali intorno a Tomasino Buscetta, Giulio Andreotti e altri boss della Mafia (*Teatro India di Roma*)
2008 - Su di un letto sfatto (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
2008 - Terra Promessa (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
2009 - Naufraghi (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
2012 - Black Reality (*Teatro Palladium di Roma*)
2013 - Black Reality, aspettando ... cercando (*coautore insieme a Valerio Gatto Bonanni, Teatro Palladium di Roma*)
2013 - Radio P (*coautore insieme a Giovanni Greco, Teatro Furio Camillo di Roma*)
2013 - Don Quixote, Rugo er Marchese e la Madonna (*Teatro Furio Camillo di Roma*)
2014 - Black Reality, Neri si nasce Bianchi si muore (*coautore insieme a Valerio Gatto Bonanni, Teatro Vascello di Roma*)
2016 - Radio P (*nuova versione, coautore insieme a Giovanni Greco, Teatro Tordinona di Roma*)
2016 - Il Nero sta bene su tutto/The Black is the New Black (*Teatro Furio Camillo di Roma nel primo studio e presso Spazio Diamante nella versione definitiva*)
2016 - La Puttana di Dio (*solo studio*)

RIDOTTO

Regista:

2001 - L'Uomo dal Fiore in Bocca (di Luigi Pirandello, Teatro Furio Camillo di Roma)
2001 - Teatro 2 (di Samuel Beckett, Teatro Furio Camillo di Roma)
2001 - Sui Danni del Tabacco (di Anton Cechov, Teatro Furio Camillo di Roma)
2003 - Giona vai a Ninive (insieme a Marco Adda, Marco Giuliani, Enrico Di Fabio, laboratorio integrato Asl Rm C, Teatro Villa Lazzeroni di Roma)
2004 - Odisseo (insieme a Marco Adda, in collaborazione con Marco Giuliani ed Enrico Di Fabio, laboratorio integrato Asl Rm C, Teatro Villa Lazzeroni di Roma)
2005 - Mattinastra (di Assurra D'Agostino)
2011 - I Giganti (da I Giganti della Montagna di Luigi Pirandello, adattamento e regia insieme a Giovanni Greco, Villino Corsini di Roma).



Scene de *Lettera per la notte di San Lorenzo* con Riccardo Cananiello e Mattia Carlucci (foto di Veronica Bonatesta)

Teatro Tordinona
I MANCATI GIORNI
di Gianluca Riggi
con Giovanni Alfieri, Riccardo Cananiello, Gianluca Riggi

Recensione di Enrico Bernard

I mancati giorni sono una raccolta di monologhi scritti in età giovanile, raccontano un periodo preciso della vita di un uomo, le sue ansie, gli stati esistenziali d'angoscia alternati a stati di imbecillità, narrano gli eventi tragici della nostra storia europea e nazionale attraverso lo sguardo di un giovane che vive i suoi primi sentimenti d'amore e non sa restituirgli un nome. Il

terrorismo, la guerra in Bosnia, Belgrado, Restore Hope.

Sesso, sentimenti, amore e morte, sono i temi trattati in maniera quasi ossessiva dai protagonisti dei vari monologhi, legati tra di loro da una sottile linea tematica, dalla gioventù degli attori e dei personaggi narrati. Un esperimento teatrale realizzato con giovani attori, per studio, per cercare di recuperare dei testi scritti oltre venti anni fa, che sono tornati, incredibilmente, di una crudele e stupefacente realtà, che sono rimasti attuali nonostante gli anni, nonostante tutto. Al centro del lavoro c'è l'attore con il suo corpo e la sua presenza, la sua capacità di rapportarsi alla parola e renderla viva.

Mettiamo che un bravo drammaturgo contemporaneo infili nel suo frullatore di idee un pezzo del "Cioni Mario" di Giuseppe Bertolucci che nel 1974 lanciò l'allora giovane e sconosciuto Roberto Benigni, aggiungendo alcuni chicchi del "Risotto" di Amedeo Fago, uno spettacolo cult dei primi anni Ottanta, una spruzzatina dei primi lavori della Smorfia di Troisi, Arena e Decaro... e, tanto per insaporire, qualche profumo chapliniano, un pizzico di Buster Keaton: così potremo farci un'idea di questo stralunato, contorto, provocatorio, rissoso e al contempo spassoso testo di Gianluca Riggi "I mancati giorni" interpretato da due ottimi giovani comici - Giovanni Alfieri e Riccardo Cananiello - di cui sono certo sentiremo parlare.

La piccola sala Strassberg del teatro Tordinona viene trasformata dalla precisa regia dell'autore Riggi appunto in quel frullatore di idee e situazioni ora ironico-surreali come espunte dalla fantasia di un Woody Allen prima maniera, ora ansiogene dalla depressione esistenziale che genera mostri del Lynch delle scatole cinesi di "Strade pericolose". Un contenitore magico dunque di girandole e fuochi di artificio in cui il duo Alfieri-Cananiello si spertica in canotta e mutande masticando e rimasticando il testo parte in italiano, parte nei loro dialetti d'origine, pugliese e siciliano, in cui l'indigestione di una mefitica peperonata sprigiona rumori, umori e gesta in cui l'ansia del vivere, la congestione intestinale, la

solitudine beckettiana, il teatro nel teatro, con la richiesta agli spettatori di partecipare pirandellianamente al gioco, creano un sagace miscuglio di lingue, tecniche, funzioni drammaturgiche di forte impatto.

Alla fine restano dell'intera umanità, dissoltasi per un qualche cataclisma, solo loro due sulla faccia della terra a darsi la caccia, a lottare per sopravvivere uno a scapito dell'altro, uno sull'altro, in una lotta di corpi che sembra una macabra danza di mors tua vita mea.

Insomma uno spettacolo intenso, composto da diversi monologhi giovanili di Riggi che però tendenzialmente formano un unico "spaccato" drammaturgico, da sciopparsi fino alla fine per carpirne il senso iconoclasta e dissacrante, se non proprio innovativo, certo insolito in un periodo culturale dominato da un ritorno di un piatto realismo in cui il "tema", il contenuto, prevale sulla forma. Qui invece il "tema" è la mancanza del tema, il contenuto sta nella dissoluzione del teatro e della drammaturgia in una forma talmente astratta e leggera come lo è l'anima: appena pochi grammi in cui però c'è quasi tutto (terrorismo, guerra dei Balcani eccetera nei riflessi sulla coscienza della cosiddetta Grande Storia), compreso qualche brandello di realtà "esterna" come l'ambulanza che passa fuori dal teatro a sirene spiegate e che viene inglobata nel testo come fece Dario Fo durante una replica di "Misteri buffi".



Prefazione a *Lettera per la notte di San Lorenzo* di Gianluca Riggi edizioni BeaT

di Giovanni Greco

Giovanni Greco, dottore di ricerca in Filologia e Storia del mondo antico, diplomato in regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico», è regista, attore, traduttore. Ha tradotto *Vuoti* di T. Harrison (2008) e *Antigone* di Sofocle (2013), *Lisistrata* di Aristofane (2016), *Alceste* di Euripide (2019), *Oresteia* di Eschilo (2022). Ha pubblicato *Teatri di pace in Palestina* (manifestolibri, 2005). Il suo romanzo d'esordio, *Malacrianza* (Nutrimenti, 2012), ha vinto il Premio Calvino ed è stato finalista al Premio Strega e al Premio Viareggio. Sono poi seguiti *L'ultima madre* (Nutrimenti-Feltrinelli, 2014) e *L'evidenza* (Castelvecchi, 2019). Autore di numerosi testi e regie teatrali in Italia e all'estero, insegna presso l'Accademia «Silvio D'Amico».

La Storia e la storia. La Storia e le storie. La Memoria collettiva e la memoria personale, privata che s'intrecciano irrimediabilmente, si fanno proficuamente scrittura, azione teatrale, affabulazione. In fondo *Lettera per la notte di San Lorenzo* di Gianluca Riggi potrebbe racchiudersi all'interno di questo viluppo controverso, di questa collisione tra una Narrazione di tanti se non di tutti e una narrazione di pochi, pochissimi, di due o magari di uno solo.

La necessità della memoria, cioè di una parola che ripercorra sensatamente il tempo, dischiuda il Passato o un passato va di pari passo con l'idea che ricordare ha una funzione terapeutica: la memoria torna sempre dove c'è una ferita che sanguina ancora, dove il sangue scorso, reale o metaforico, non si è ancora rappreso e cerca una ragione alla sua dispersione.

Passano gli anni, i decenni, persino i secoli e alcuni episodi solitamente tragici del passato non smettono di reclamare un racconto che significhi verità e giustizia. Esiste certo una memoria retorica, quella delle commemorazioni, dei compleanni, della pacificazione nazionale o internazionale per la quale tutti dovrebbero essere d'accordo su come le cose sono andate, su chi sono i responsabili, e i buoni e i cattivi starebbero sempre da tutte le parti.

Ma la vera memoria, quella salutare, morde e rimorde dolorosamente dove non c'è pacificazione, dove non trionfa il tanfo dell'ipocrita consolazione che in fondo sono tutti morti (per esempio partigiani e repubblicani), e un giorno tanto saremo tutti morti: la relazione non risolta con quello che è stato definisce chi siamo, alimenta l'appartenenza e

RIDOTTO

l'identità al di fuori da vuote rivendicazioni.

C'è necessariamente l'urgenza di restituire quel che è stato alla sua autenticità proprio quando quel che è stato ha rappresentato l'oggetto di mille dispute, di contrapposizioni cruenti, di divisioni che non possono trovare una sintesi.

Riggi parte da se stesso, dal suo personale 1992, vero e proprio Anno Zero, fatto di amore e di amicizia, di condivisione e di complicità, di stelle cadenti e di zanzare pungenti, di gioventù insieme spensierata e pensosa e poi corre in avanti e indietro, fino a Portella della Ginestra, al bandito Giuliano, al vero inizio della strategia della tensione che ha straziato l'Italia per decenni e passando per Mattei, Moro, Falcone e Borsellino intravede i nostri giorni cupi e angosciosi, i nostri giorni post-ideologici, orfani del PCI e di un conflitto che sostanzialmente la democrazia e forniva alternative al pensiero unico. Ma in questo tragitto ripido e non lineare lo sguardo trova la sua più pregnante focalizzazione, la sovrapposizione naturale tra privato e pubblico in una figura epocale, discrimine in molti sensi, bersaglio polemico per molti e modello generazionale di militanza e di provocazione per altri: Pier Paolo Pasolini.

È su Pasolini che il discorso de *La lettera* non si dà pace, provando a rimettere di seguito in maniera motivata i frammenti di una vita esemplare e di una morte esemplare nella sua tragicità.

La morte di Pasolini all'Idroscalo la notte tra l'1 e il 2 novembre del 1975 dopo quella vita *extraordinaria* inverte le molte contraddizioni della storia italiana (*è la morte il depistaggio* dice significativamente Riggi), scandalizza per un attimo la falsa coscienza di molti (*se l'è cercata* disse a suo tempo Andreotti); ma la vita-morte di Pasolini è anche parola-carne che si ama o si odia, è romanzo, cinema, teatro, che si riconducono tutti alla stessa matrice poetica – Pasolini è un poeta nel senso antico del termine, a tutto tondo, né ermetico, né lirico, ma civile come disse Moravia al suo funerale, la sua parola vuole cambiare il mondo non si limita a commentarlo.

Mi pare di poter dire, per una conoscenza che va ormai per il quarto di secolo, che la passione civile impregni tutta la scrittura di Riggi, non solo teatrale e non solo di questa *Lettera*, anche quando gioca con il suo vissuto più intimo, anche quando prende le forme più riconoscibili della poesia o quelle dell'ironia e del sarcasmo e che alla fine la vera lezione del grande poeta friulano che echeggia in questo monologo è che non c'è e non ci può essere contraddizione tra cuore e ragione, tra impegno estetico ed impegno etico, tra vita e arte.

E in effetti quello strano ircocervo che è *Petrolio*, l'ultima opera incompiuta di Pasolini che viene alla luce solo nel 1992 (menzionato nel testo anche per

la questione irrisolta dello scomparso *Appunto 21*), si configura certo come una delle concause della morte del suo autore dal momento che denuncia intrighi, svela complotti, disserra cassette che dovevano restare chiusi, ma in ultima analisi insegna che la scrittura della Verità trascende i confini (lì 'trasumana' avrebbe detto Pasolini con Dante): è poesia, romanzo, teatro, inchiesta giornalistica, diario intimo.

Perché se è vero che per tutta la vita Pasolini ha ossessivamente cercato la purezza, l'innocenza, l'estraneità alle logiche del detestato potere borghese, dalle borgate romane fino all'Africa Nera, il risultato di questa ricerca assillante è stato quello di ritrovarsi sistematicamente davanti alla contaminazione, all'impurità, all'ibridazione (che PPP chiamava categoricamente omologazione o conformismo).

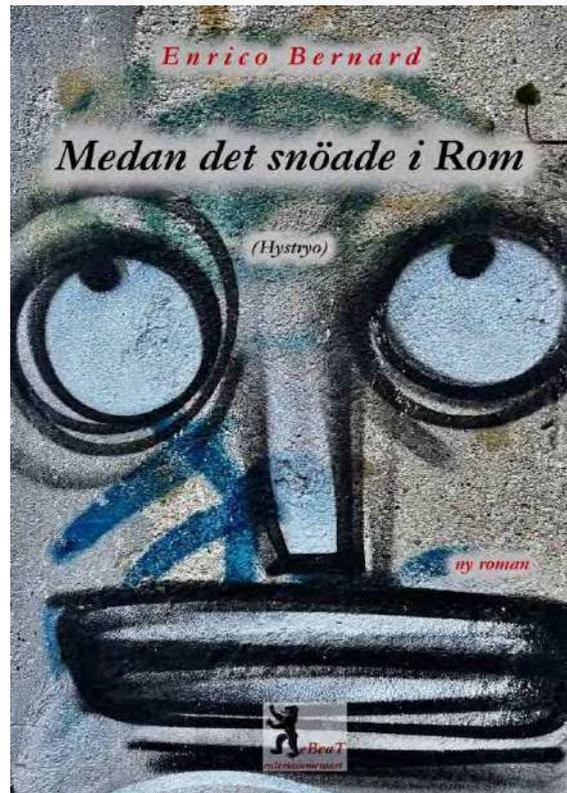
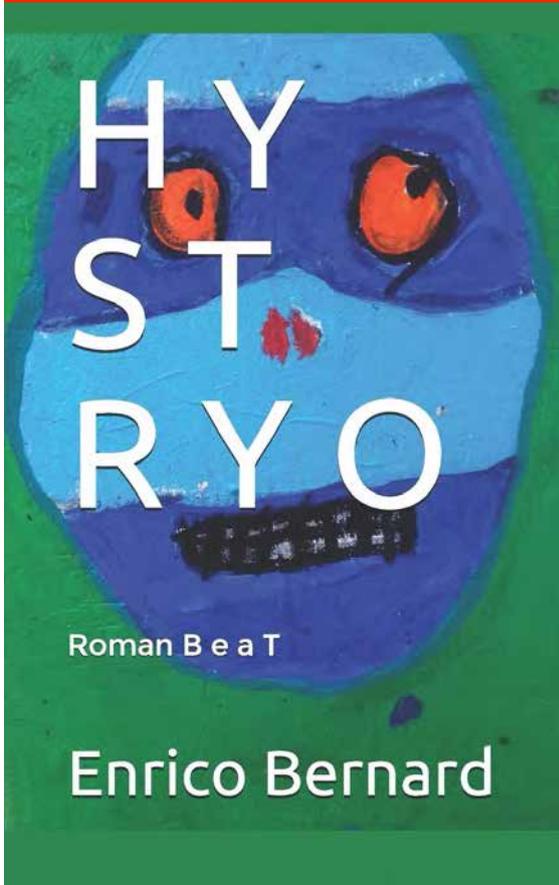
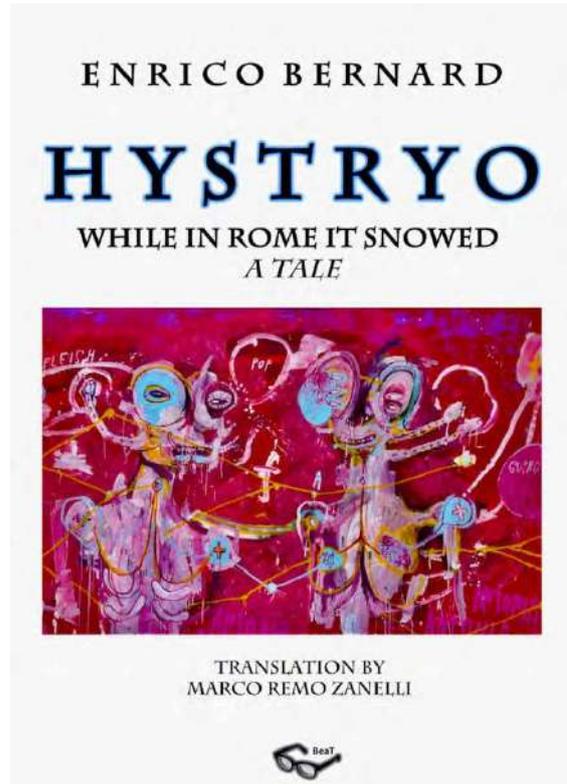
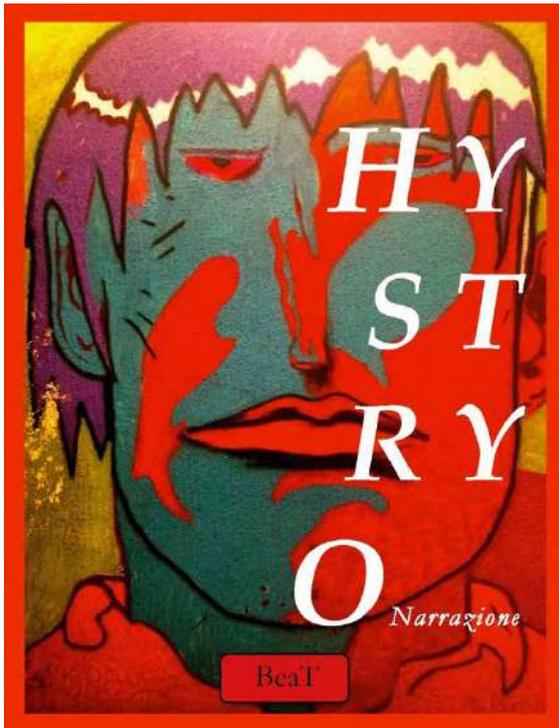
Petrolio tra le molte altre cose è un manifesto di scrittura multipla, magmatica, percorsa da tensioni molto eterogenee che ne fanno la sua originalità più vera e che probabilmente non avrebbe mai trovato una conclusione anche se l'autore fosse vissuto fino ad oggi che si celebrano i cento anni dalla nascita.

In questo senso anche *Lettera per la notte di San Lorenzo* che ha come destinazione ultima il teatro si compone tuttavia di invettiva polemica, diario intimo, analisi critica, ispirazione poetica che valicano il medium teatrale e diventano oggetto di una lettura silenziosa, di una riflessione che non si esaurisce, di una pagina che va sul palco (*from page to stage*), si fa corpo e voce, e poi ripara nel chiuso della coscienza di ognuno e di tutti, interrogando sul senso delle scelte di tutti e di ognuno, mettendo tutti e ognuno davanti alla propria responsabilità, alla esigenza di rispondere di quel che si è fatto, di quel che si è detto, di rispondersi.

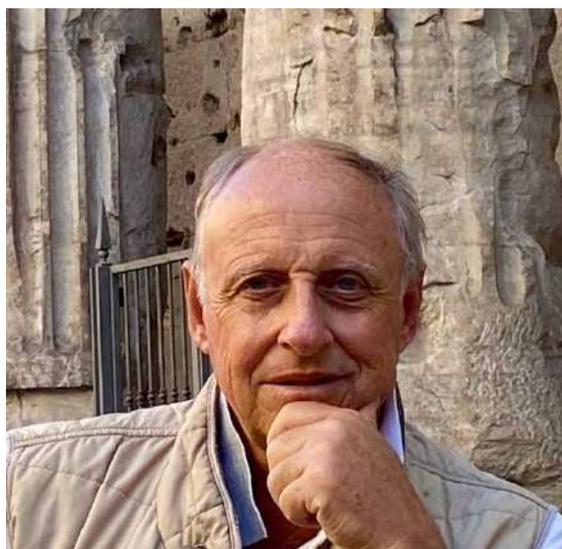


Scene de *Lettera per la notte di San Lorenzo* con Riccardo Cananiello e Mattia Carlucci (foto di Veronica Bonatesta)

RIDOTTO



ENRICO BERNARD



HYSTRYO

(Mentre a Roma fuori nevicava)

Un romanzo teatrale

Trogen: BeaT entertainmentart, 2023.

238 pp.

recensione di

ROMANA CAPEK-HABEKOVIC
 Università del Michigan Emerita
 Ann Arbor, Michigan

La prima edizione italiana di *Hystryo*, di Enrico Bernard, nel 2018 ha ricevuto il plauso della critica letteraria e del pubblico che attendeva con impazienza la pubblicazione del suo nuovo libro. Sono rimasti affascinati dalle *opere precedenti*, che comprendevano opere poetiche e narrative, saggi, opere teatrali messe in scena in diversi teatri italiani e all'estero e film basati sulle sue sceneggiature. Ciò che distingue Bernard dagli altri autori italiani contemporanei non è solo la sua riuscita adozione di diverse forme d'arte, ma il suo stile di scrittura che non si conforma a nessun movimento e tendenza letteraria passata o presente, rendendolo così una figura unica e intrigante nel panorama culturale odierno, spesso banale e orientato al

consumismo. Maricia Boggio inizia la sua recensione di *Hystryo* così:

È l'inizio di un racconto fantasioso e sognatore, in bilico fra il Kafka del *Processo* e il Dostoevskij delle *Notti bianche* di un fanciullo intellettuale incapricciatosi delle favole dei fratelli Grimm, a cui la neve fa spesso da sfondo. Già questo primo capitolo è completo nella struttura e nella volontà di esaminare il teatro nei suoi stupori imprevedibili. Ma altri ne emergeranno dalla fantasia di Enrico Bernard, bugiardamente come tutte le affermazioni di cui è intessuto il percorso teatrale del Protagonista. (*Critica teatrale*, 6 maggio 2020)

La struttura compositiva del libro è uno dei suoi elementi originali. È composto da due parti: un racconto e un'opera teatrale. La prima narrazione tratta degli eventi che hanno colpito il protagonista principale, il signor XY, un rappresentante di commercio che si è trovato coinvolto in un evento climatico raro: la tempesta di neve del 2012 a Roma.

La città, non abituata a tali condizioni meteorologiche, ha interrotto tutto il traffico e chiuso i luoghi in cui le persone si riuniscono di solito. Il signor XY, costretto a lasciare la sua auto bloccata in mezzo ad altre, ha iniziato a camminare alla ricerca di un riparo caldo. Ha seguito il solito percorso turistico passando per le famose strade, i monumenti e le fontane. Avendo trovato bar e ristoranti chiusi, si è imbattuto improvvisamente in un teatro aperto. La realtà del clima gelido lo ha costretto a entrare nel teatro nonostante il suo disprezzo per esso: "Non mi piace il teatro, perché mi annoia" (p. 16). Alla fine della prima parte della storia, che ne conta otto in totale, Bernard rivolge il primo dei suoi numerosi discorsi diretti ai lettori. Spiega il motivo per cui usa il tempo presente come mezzo per far loro provare lo stesso trauma che lo perseguita ancora dopo le sue strazianti esperienze a teatro. In questo modo coinvolge i lettori nella storia e li rende parte integrante della narrazione.

L'opera teatrale è abilmente legata alla storia tramite un *addendum*, e il suo contenuto mette in luce l'obiettivo dell'autore di motivare gli

RIDOTTO

spettatori a vedere il suo spettacolo al di là della sua qualità di intrattenimento e a vederlo come un catalizzatore per avviare cambiamenti sociali a beneficio dell'uomo contemporaneo che ha perso la sua identità ed è diventato un consumatore passivo di prodotti mediocri che la cultura popolare, la TV, i mass media e le diverse app sfornano. Il grande pubblico non è più in grado di distinguere il valore reale di qualsiasi arte dalla produzione senza valore che la circonda. Nonostante l'intertestuale filosofico di Bernard, lo spettacolo non rinuncia al suo ingrediente essenziale: la commedia, trasmessa attraverso dialoghi arguti, giocosi, divertenti, parodistici, spesso assurdi, ironici e a volte sarcastici.

Il discorso narrativo di *Hystro* è uno e lo stesso, simultaneamente atemporale e temporale. L'autore attribuisce a valori sociali tradizionali, un tempo accettabili, il ruolo di parametri di un mondo civilizzato, pur riconoscendo che essi vengono rapidamente e inevitabilmente sostituiti da valori discutibili che, invece di rafforzare l'individualità e la creatività di una persona, la riducono a una marionetta facilmente manipolabile per assumere identità diverse. A prescindere dalla resistenza iniziale di Mr. XY a diventare un attore e un drammaturgo: "Non ho mai voluto essere un attore né un drammaturgo", soccombe al gioco dell'Attore Magro e Slanciato sulla sua vanità e ingenuità e assume entrambi i ruoli (p. 127).

La trama della storia e dell'opera teatrale è complessa non solo per il contenuto sfaccettato dei dialoghi e i riferimenti intertestuali ad autori italiani e stranieri noti, come Luigi Pirandello, Carlo Goldoni, Dario Fo, Franz Kafka, Arthur Miller e molti altri. Deve la sua complessità alla dissoluzione del tradizionale confine tra palcoscenico e pubblico, che consente a tutti i presenti di entrare e uscire da diverse scene e che crea così un effetto di teatro nel teatro basato su una *mise en abyme* che permette ai personaggi di recitare essi stessi una commedia. Bernard esegue magistralmente la tecnica teatrale originale di Ludvig Tieck e così facendo spinge tutti i presenti a mettere in discussione la propria identità e il proprio ruolo al di là del momento presente. Pirandello ha ampia-

mente tratto vantaggio dall'invenzione di Tieck, così come hanno fatto gli scrittori del teatro dell'assurdo e dell'anti-teatro moderno. Echi del teatro dell'assurdo si intrecciano in tutta *Hystro*, principalmente attraverso personaggi coinvolti in situazioni imprevedibili e dialoganti in un linguaggio intriso di giochi di parole spesso difficili da decodificare, portando così a una comunicazione fallimentare. Un esempio illustrativo del marchio dell'assurdo di Bernard è una conversazione tra il signor XXX e Celestine in una scena dell'opera in cui il signor XXX vuole comprare l'ombra di Celestine perché è "eccezionale" (p. 179). Quando Celestine mette in dubbio la sua intenzione: "... la tua grassa ombra borghese non ti basta?", il signor XXX risponde con compiacimento: "Ho una tasca piena di ombre, una più bella dell'altra. Non c'è prezzo abbastanza alto per nessuna di loro" (p. 180). L'intervento dell'autore dell'assurdo nella sua narrazione differisce dal suo uso da parte di autori come Eugene Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov, per citarne solo alcuni, perché il suo discorso non perde il contatto con la realtà, come dimostrato nel testo sopra citato, mentre i drammaturghi del teatro dell'assurdo si attengono alla sua definizione consolidata che richiede una decimazione della realtà.

L'analisi testuale del discorso di Bernard rivela il suo ampio uso di espedienti metateatrali sotto forma di narratore in prima persona e di diretto indirizzo al pubblico da parte dei protagonisti dell'opera, di riferimento al ruolo degli attori, degli autori teatrali e del teatro in generale all'interno del panorama culturale della società. Il testo che segue esemplifica l'affinità dell'autore per la narrazione poliedrica: "Poi, la giovane donna accompagna l'uomo, che sarei io, a un altro posto, in un altro pubblico, che appare sul palco, sezione per sezione, nel teatro in cui mi trovo ora. Sembra tutto la magia delle scatole cinesi: una dentro l'altra, dentro l'altra, e così via" (p. 37). Questa proprietà testuale gli permette di distaccarsi dai movimenti e dalle tendenze letterarie consolidate, ottenendo così la libertà di espressione ed evitando l'impasse stilistica.

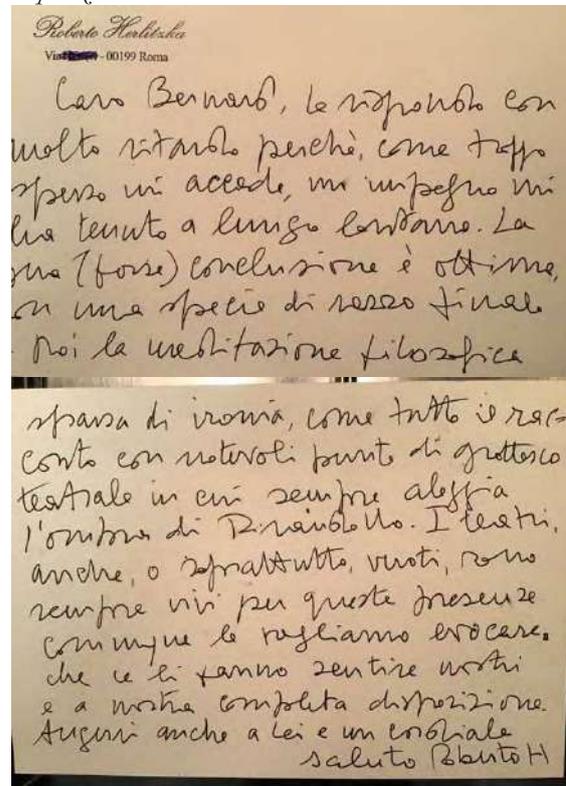
RIDOTTO

Pagina dopo pagina Bernard infonde nel suo testo umorismo e un'irresistibile allegria che derivano dall'adozione da parte del suo personaggio della comicità fisica e dei dialoghi a doppio senso che aggiungono un'ulteriore dimensione, profondità e arguzia alla trama. Giocando con contrari come realtà/illusione, bugie/verità, bene/male e coscienza/incoscienza, crea una narrazione che capovolge le norme sociali (*mundus inversus*) e con ciò trascina il lettore in un mondo condiviso sul punto cruciale del rifarsi o autodistruggersi. La leggerezza dei suoi dialoghi non inibisce la componente filosofica, elevando così le sue idee a un livello universale. Il signor XY, l'attore protagonista, la maliziosa signorina mascherata, il grande critico, l'avvocato dello spettacolo, così come altri personaggi nominati e non in *Hystroy*, si scontrano tutti tra loro con i suddetti contrari, creando un caos giocoso e facendo ridere il lettore a crepapelle. La comprensione di Bernard della complessità della natura umana conferisce ai suoi protagonisti identità stratificate con cui gli spettatori possono identificarsi,

Hystroy è un libro avvincente che cattura l'attenzione del lettore per la sua complessità e originalità. Si definisce da sé per il suo discorso narrativo contaminato da autentici espedienti stilistici, umorismo disinvolto, dinamica testuale esplosiva e la visione critica di Bernard della cultura contemporanea avvolta nella mediocrità e nell'indifferenza verso lo stato delle cose circostanti che continua a oggettivare l'uomo invece di assegnargli il ruolo principale all'interno della società. Alla fine della storia, il signor XY cade preda della sua ingenuità e dell'astuzia del gruppo teatrale itinerante che lo deruba sia delle sue proprietà intellettuali che personali.

Nel mondo odierno di ideologie contrastanti, superficialità della cultura popolare e alienazione dai valori tradizionali, *Hystroy* ci ricorda che la letteratura e l'arte impegnate possono invertire questa pericolosa rotta. La traduzione in inglese di Marco Remo Zanelli è lodevole.

Anno domini 2012, Roma è sotto una catastrofica nevicata. Il traffico paralizzato, la città in blocco totale, cala il gelo: dove trovare riparo? La luce di un'insegna pare la salvezza, un bar o un ristorante in cui aspettare al caldo. Purtroppo però si tratta di un teatro che rimane aperto nonostante tutto. Altro che salvezza, il protagonista di questa avventura si ritrova suo malgrado, pur odiando il teatro, in una situazione strana, paradossale, drammatica, esoterica, in balia di un'accollita di professionisti della scena che scatenano in lui vani sogni di gloria e lo irretiscono in una dimensione surreale da cui non riuscirà più ad uscire se non quando sarà troppo tardi. Un racconto serrato che si risolve in un totale smottamento dell'illusione, metafora concreta di quello che avviene in teatro. Un'indagine metafisica, beffarda, grottesca ma anche grave del "mondo del teatro" degna di Savinio, Flaiano, Calvino. E Pirandello come nota Roberto Herlitzka in una lettera ad Enrico Bernard: "Un apologo originale e significativo, specie per chi non ignora il fascino delle sale vuote (o quasi), che assicurano al teatrante il massimo del silenzio e dell'attenzione.... La conclusione è ottima, una specie di razzo finale e poi la meditazione filosofica sparsa di ironia, come tutto il racconto con notevoli punte di grottesco teatrale in cui sempre aleggia l'ombra di Pirandello. I teatri, anche, o soprattutto, vuoti, sono sempre vivi per queste presenze comunque le vogliamo evocare, che ce li fanno sentire nostri e a nostra completa disposizione."



RIDOTTO

COMMENTI DELLA CRITICA FRANCESE

HYSTRYO - Traduction complète en français avec commentaires:

- *Cet hiver deux mille douze restera dans les annales de Rome pour cette chute de neige exceptionnelle qui a paralysé la ville, la plongeant dans un chaos absolu. Un véritable enfer blanc.*

- *Moi aussi, je me suis retrouvé pris au piège dans cet embouteillage monstre. Hélas ! La Via Nazionale s'était transformée en une piste de ski improvisée, où voitures et autobus patinaient comme des skieurs ivres, bloquant tout passage. La plupart des automobilistes romains, naturellement, n'étaient pas équipés de pneus neige ou de chaînes.*

- *Après une attente interminable, j'ai garé ma voiture sur un emplacement probablement interdit (mais franchement, j'avais d'autres priorités à cet instant !), et j'ai poursuivi à pied vers le centre. Voir la fontaine de Trevi sous la neige était une expérience unique. La statue d'Océan semblait un iceberg, et l'eau turquoise de la fontaine rappelait les films de Fellini.*

Commentaire:

J'aime beaucoup cette ouverture très cinématographique. L'hiver romain transformé en scène de film, avec un équilibre parfait entre humour et mélancolie.

Critique littéraire : Hystryo, un vertige théâtral entre Rome et l'absurde.

*Parmi les textes contemporains qui explorent le dialogue entre théâtre et réalité, *Hystryo* s'impose comme une œuvre d'une densité fascinante, où la mise en scène déborde littéralement de la scène pour envahir la vie. Ce récit hybride, entre autofiction et fable métathéâtrale, se déploie sous la neige romaine, transformant une simple errance hivernale en une plongée vertigineuse dans les arcanes de la représentation.*

Un prologue cinématographique et ironique.

L'entrée en matière séduit immédiatement par son ton à la fois léger et mordant. L'auteur nous immerge dans une Rome paralysée par une neige inattendue, où le quotidien s'effrite pour laisser place à l'étrangeté. Ce cadre presque fellinien, entre la blancheur immaculée et le chaos urbain, donne à la narration une dimension cinématographique qui contraste avec

la banalité de la situation initiale : un homme coincé dans les embouteillages, errant à la recherche d'un abri.

Le théâtre comme refuge et piège.

Ce refuge, il le trouve dans un petit théâtre presque abandonné, où l'attend une caissière aussi insolite que magnétique. Ce duo improbable, oscillant entre la comédie légère et la tension sous-jacente, installe peu à peu le dispositif central de l'œuvre : l'impossibilité de tracer une frontière nette entre le spectateur et l'acteur, entre la scène et la salle.

Une mécanique de la mise en abyme.

Là où "Hystryo" frappe fort, c'est dans sa capacité à transformer une situation absurde (un spectacle qui exige deux spectateurs pour exister) en une vertigineuse mise en abyme. Chaque scène en engendre une autre, chaque spectateur reflète un autre lui-même, jusqu'à ce que la réalité elle-même se dissolve dans ce théâtre infini. Ce procédé, rappelant les jeux de miroir de Pirandello ou les vertiges métaphysiques de Beckett, confère au texte une profondeur rare. Le lecteur/spectateur n'est plus simple témoin : il devient complice de ce processus d'auto-destruction du réel.

Un procès kafkaïen du spectateur

Le basculement final, où le spectateur lui-même est jugé coupable par un tribunal théâtral invisible, pousse l'audace encore plus loin. Hystryo n'est pas qu'une réflexion sur le théâtre, c'est une mise en accusation du regard, du rôle même du public. Celui qui regarde est-il complice ? Responsable ? Coupable par nature de sa passivité ? Ce renversement transforme la salle en tribunal existentiel où chaque spectateur devient, à son insu, personnage et accusé.

Une allégorie magistrale de la représentation

Dans ce jeu de doubles et de reflets, la quatrième paroi explose, révélant ce que le théâtre a toujours caché : nous sommes tous des acteurs, condamnés à jouer notre rôle social, oscillant entre apparence et vérité. La neige romaine, omniprésente, devient le symbole de cet effacement progressif des repères : sous la blancheur, il ne reste rien. Ou peut-être tout.

Hystryo est de ces œuvres qui, sous une apparente légèreté, distillent un poison doux mais tenace. Entre satire sociale, réflexion sur l'art, critique du conformisme et vertige existentiel, il capture l'essence même de ce qu'est le théâtre : un miroir cruel où chacun finit par croiser son propre reflet.

Giacomo Casanova

La calunnia smascherata

(ovvero Il Polemoscopio)

*traduzione e cura di
Renato Giordano*

Doppio Gioco
di Renato Giordano



BeaT