

IL PROGETTO ARCA AZZURRA

di Dimitri Frosali e Massimo Salvianti

Salvianti: L'Arca azzurra compie venticinque anni, potrebbe essere il tempo di tracciare dei bilanci, ad esempio sul nostro vivere vicino alla terra e alle viti, nella campagna. Sul nostro andare verso la città, con la saggezza e la determinazione, ma forse anche con la semplicità di uomini di campagna, contadini. Per anni a Firenze si sono sentiti esautorati, un po' scavalcati, da persone che facevano cose che loro hanno sempre riconosciute come non professionali. Di serie b, perché noi si recitava in Toscana. È un rapporto del quale io continuo a risentirne anche adesso. L'uscita nostra, con Firenze ha sempre avuto poco a che vedere, il fatto ad esempio del progetto *Decamerone*, fatto con Fiesole e con i Comuni di Certaldo e San Miniato, legato al progetto Vito Pandolfi, rappresenta il nostro primo legame con l'esterno, fuori da una certa situazione locale. Fino a *La provincia di Jimmy*, i nostri sponsor, i nostri produttori, sono due piccoli Comuni, con l'appoggio del Teatro Regionale Toscano.

Poi Ugo comincia a prendere tutti i premi, vince l'Idi con *La provincia di Jimmy*, poi il Premio Riccione con *Nero Cardinale*. È allora che il Teatro Regionale Toscano si butta sopra a *Nero Cardinale*, non riuscendo tuttavia a farlo, perché la produzione è troppo grossa, troppo complicata. In ogni caso il giungere ad una consapevolezza, e soprattutto ad una vera professionalità sarà un lavoro di anni, pieno di ostacoli e anche, per fortuna, di affermazioni, nessuno di noi aveva, neppure lontanamente, nella testa, che saremmo potuti arrivare a parlarne venticinque anni dopo, soprattutto con un gruppo vivo e vegeto.

Volta la carta; il testo fu pubblicato dal comune di Tavarnelle nell'83, perché c'erano le risorse, e fu un risultato già eccezionale, c'era un saggio linguistico di Paolo Lucchesini, un saggio antropologico di Paolo De Simonis e naturalmente il testo di Ugo Chiti, oltre ad alcune foto abbastanza suggestive. Il merito fu di Claudio Balducci, che per i nostri inizi è stato fondamentale, fu lui che conosceva De Simonis, il quale fu immediatamente interessato al testo di Ugo. Il libro aveva semmai qualche problema per la versione da parlato a scritto, perché Lucchesini usò un sistema un po' troppo

arcaico che non rendeva assolutamente la lingua, il testo è quasi impossibile da leggere. Abbiamo fatto subito questo libro, ma questo non era il sintomo di un passaggio a qualcosa di superiore, era semplicemente che in quel momento i Comuni avevano una forte capacità di muoversi, magari con più risorse di quelle attuali. Paolo Lucchesini comunque è stato per noi un importante punto di riferimento, era già un chitiano convinto. Aveva fatto una recensione incredibile sul *Kafka* che Ugo aveva realizzato prima di incontrarci, una recensione che non esitava ad usare la parola “capo-lavoro”. È stato uno che ci ha creduto subito, anche se devo dire che i critici più anziani, come Paolo Emilio Poesio, hanno speso per noi parole straordinarie. Poesio, quando ha avuto un pochino di potere, è stato un vero signore e non ha avuto alcuna remora di tipo culturale. Poi c'è stata ad esempio Lia Lapini che, a partire dal secondo anno, ha scritto recensioni entusiaste.

Frosali: Guardando indietro, di persone da ringraziare ce ne sono davvero tante, perché ti rendi conto che uno può essere bravo, può avere un bel progetto, può avere una sua originalità, ma se poi non c'è nessuno che ti aiuta, che ti dà questo riconoscimento, allora non vai da nessuna parte. La compagnia ne ha avuti tanti di questi amici, di queste fortune, di questi incoraggiamenti e sarebbe giusto nominarli tutti, a partire dai primi, dai più piccoli e sconosciuti, pensa che il primo *Volta la carta* io non l'ho neppure visto, perché quando scoppiò il caso *Volta la carta*, non si riusciva a trovare un biglietto. De Martin riuscì a trovarli e disse che era stato uno spettacolo bellissimo, mai visto, una grande emozione. Insomma poi lo spettacolo l'ho fatto da attore e dunque non l'ho mai visto! La Compagnia comunque era ancora semi-professionale, ognuno di noi aveva altri lavori. Questo almeno fino all'87. Dopo l'esordio di *Allegretto* andammo al festival di Spoleto. Fulvio Fo, altro padre vero, ci chiamò a Spoleto Giovani, nel maggio di quell'anno, poi a settembre portammo *Volta la carta* a Benevento. Fu grazie al riconoscimento da parte di questi due festival importantissimi che, in qualche maniera, uscirono delle recensioni nazionali. Fino a quel momento c'erano state critiche bellissime di Lucchesini, Poesio, persone comunque legate a una regionalità ma da lì partirono dei veri articoli, una serie di critiche molto ravvicinate. Insomma entrammo subito nel circuito ETI, facemmo repliche a Roma e in Sardegna, ma ancora, assolutamente da amatori, altro che Enpals. Io facevo ancora il commercialista, Massimo

faceva teatro con i bambini, ma soprattutto era segretario di una casa di riposo a Castellina, un lavoro a metà tempo che avrebbe lasciato solo l'anno dopo. Io invece l'ho tenuto ancora un po'; ero venuto via quasi subito dallo studio, ma per maggiore sicurezza mi sono portato dietro qualche cliente. Si arriva poi all'87-88. In quell'anno si realizzarono alcune cose, la produzione di *In punta di cuore* con l'Ente Teatro Romano di Fiesole fu un pochino più ricca, Giorgio Guazzotti diceva che questa era la compagnia del futuro, Chiti era l'autore del futuro, che bisognava investirci. Insomma ci mettemmo sotto la sua ala, e fu quello il momento di scelta, alla fine dell'88 decidemmo chi ci voleva stare e chi no.

Salvianti: È del resto questo il momento in cui Ugo si rende conto che la sua compagnia siamo noi e non Teatro Arkhé. Noi abbiamo questo momento magico. Siamo a Spoleto, Rodolfo Di Giammarco vede *Allegretto* e si entusiasma. Avevamo fatto lo spettacolo del martedì o roba del genere, una sera e un pomeriggio. Dopo lo spettacolo si torna a casa. C'erano stati anche altri gruppi, c'erano anche Santagata e Morganti, c'era Paolo Rossi, *La Stazione* di Sergio Rubini, c'era Fantastichini, il momento era importante, ma ognuno sarebbe tornato alle sue occupazioni, due giorni e via, di nuovo a lavorare. Poi il sabato successivo siamo invitati a quello che è il convegno che chiudeva. C'ero io, Patrizia Corti, il marito di allora che era il nostro tecnico, mia moglie, altri attori che poi smetteranno. Arriviamo il venerdì sera e il clima è subito straordinario, perché, appena arriviamo, cominciano ad additarci, anche quelli che non ci avevano visto. Ugo non c'era perché aveva altri impegni, come succede quasi sempre in questi casi. Dunque gli telefono, gli dico che forse è successo davvero qualcosa di importante. La mattina ci alziamo, è sabato, e su «La Repubblica» c'è la famosa recensione di Di Giammarco. Però che cosa succede, succede che forte di quella recensione, Ugo il primo spettacolo importante non lo fa con noi, lo fa con l'Arkhé, ed è *Stele Turandot*, che realizza appunto a Fiesole. Nel frattempo io e gli altri, felicissimi e confusi, per quello che comunque avevamo ottenuto, ci sbattiamo, pensando alle telefonate che possiamo fare. Proprio il giorno che vado a vedere *Turandot*, sento alla radio un'intervista con Ugo Gregoretti. Dice che dirigerà il festival di Benevento, dedicandolo alle lingue sconfitte. La mattina dopo telefono. I funzionari mi dicono che il programma era già chiuso. Invece il giorno dopo mi telefona proprio Gregoretti e mi dice

se gli facciamo vedere lo spettacolo. Così, in fretta e furia, facemmo queste rappresentazioni, sia di *Volta la carta* che di *Allegretto*. Noi puntavamo su *Allegretto* perché avevamo questa grande recensione, ma invece fu presa *Volta la carta*, magari giustamente, visto che era l'unico spettacolo itinerante. Fu una cosa che piacque tantissimo e il momento di passaggio forse fu proprio questo. Ugo non aveva le idee troppo chiare, ma l'Arkhé si stava un po' dissolvendo da solo, il punto principale di forza era un'attrice, la Marazzita, che in quel momento se ne era andata a Roma. Noi invece eravamo veramente un gruppo, inconsapevolmente, come lo siamo ancora, loro erano una serie di persone abbastanza sparse.

Frosali: Erano persone che più di noi volevano fare i professionisti, si atteggiavano a professionisti, per cui c'erano delle dinamiche interne di conflitto. Invece noi eravamo meno bravi complessivamente ma più gruppo: c'era un'idea e un progetto. Dietro al Teatro Arkhé forse non c'era un vero progetto e Ugo questo lo sapeva, mentre con noi, fin dall'inizio, c'è un progetto riconoscibile, forse rischioso ma che, nel momento in cui è stato scoperto e riconosciuto, ha avuto più forza.

Salvianti: Nascere in provincia e nascere come gruppo, da quello che poteva essere il teatro di base, un teatro molto diverso da quello che è il teatro istituzionale, per noi restava e resta importante. Ci siamo trovati bene anche nel teatro istituzionale, però quasi arrivandoci dall'esterno. La consapevolezza di essere professionisti, in fondo, si è sempre avuta, la prima cosa che Ugo ci ha detto, quando ha cominciato a lavorare con noi è che ci avrebbe trattato come se fossimo dei professionisti, e questo forse ci ha aiutato a diventarlo davvero. In questo senso, fare teatro per molto tempo, dall'83 fino all'88, facendo contemporaneamente anche altre cose, vedendosi dopo cena, provando per lunghi periodi e tutto il resto, avendo la necessità di lavorare, sicuramente questo ci ha portati ad una maggiore forza e determinazione. Nessuno di noi aveva una formazione accademica. Cominciammo piano piano, più in base a delle esperienze nostre, quasi esterne a Ugo. Io mi ricordo le prime cose che ho fatto in prima persona, molto dopo, negli anni '90. Ebbene queste cose le ho fatte più ripensando alle mie esperienze santarcangiolesche, cioè a ciò che avevo fatto prima del lavoro con Ugo. Tutt'ora faccio dei laboratori dove l'esperienza di Augusto

Boal, del Teatro Forum, degli esercizi quasi etnici di Carrier, sono più importanti di quelli che invece, con un metodo straordinario, Ugo ci ha trasmesso. Un metodo che io non ho mai imitato, anche se alcuni esercizi chiaramente tu li ripeti, però io mi rendo conto che Ugo è davvero un didatta, forse inconsapevole, di enorme interesse. Nei libri che sono usciti su di lui, questo non è mai stato sviscerato abbastanza, ma lo meriterebbe moltissimo. L'esperienza avuta con Pier'Alli era molto grotowskiana. Lavoravano un anno per fare qualsiasi cosa, e questo ha certamente influenzato la sua formazione. L'atteggiamento mio e dei miei compagni nei confronti del mondo intorno a noi, è sempre sembrato diverso anche da quello dei miei coetanei che lavorano in teatro; c'è sempre stata una certa ingenuità, e anche qualcosa di più diretto, più deciso e consapevole. A livello organizzativo è subentrato Dimitri, in maniera forte, e meno male, è stata una delle nostre forze il fatto che lui si sia sempre sdoppiato in questo lavoro, sia organizzativo, che manageriale, che attoriale. Anche questa è una nostra caratteristica. Il fatto che, per molto tempo, noi eravamo tutta l'Arca azzurra, non c'è mai stato dietro qualcuno, finché non è arrivato Giorgio Guazzotti, che forte del suo lavoro insieme a Paolo Grassi, è stata una figura essenziale per la nostra crescita. Prima ha lavorato per noi perché organizzava Fiesole, poi ha prodotto *In punta di cuore* e infine abbiamo continuato a rivolgerci direttamente a lui.

Frosali: È stato il nostro agente ed è stata una di quelle persone che ha creduto in noi, oggi, e ancora più qualche anno fa, era difficile trovare qualcuno che credesse nei giovani, lui in noi ha creduto e questo ci ha dato forza e fiducia in noi stessi. Per quanto poi riguarda il rapporto con il nostro territorio, credo che anche quello sia stato essenziale. C'è una nostra unicità, eccezionalità di approccio al mondo del teatro e questo è stato determinato dall'esser partiti da qui, da una situazione non accademica, con tutti i pro e i contro. I contro ci sono stati quando, soprattutto negli ultimi anni, sentivamo un radicamento organizzativo, una maggiore scientificità organizzativa. Allora sono venute fuori alcune difficoltà. Ma i primi tempi è stata assolutamente una forza. Se si fosse partiti da un'altra parte, io non so come sarebbe stato, devo dire che noi siamo molto portatori della nostra verità. Certo il periodo in cui siamo nati era migliore economicamente, anche Comuni molto piccoli ci hanno potuto sostenere. Non dimentichiamoci che il

Carmina vini fu fatto tra San Casciano e Tavarnelle, con una quindicina di milioni o forse anche venti, con alcune persone che dicevano, che erano stati trovati i soldi per il teatro e c'erano le buche per la strada. Ora per farsi dare 2000 euro, da quelli stessi Comuni, ci vogliono veramente le carte bollate, perché i tempi evidentemente sono cambiati. Questa è la nostra esperienza, nasciamo qui, in queste campagne, da una praticità che definirei molto contadina. Certo oggi ci si sfiata, spesso si corre inutilmente e noi ci siamo abbastanza abituati, ma per la nostra partenza, per la nostra storia, è stato davvero importante, diversamente non ce l'avremmo fatta.

Salvianti: È stata la professionalizzazione di un lavoro che era molto dilettantesco, ma che non era comunque amatoriale, venivamo dalle esperienze delle case del popolo e del teatro di base, nessun gruppo che ha attraversato questi anni sa che cosa fosse l'amatorialità, ognuno aveva la concezione di una professionalità nel costruire il proprio lavoro. Infatti quando in uno dei primi giornali stampati dal Teatro Regionale Toscano viene fuori l'etichetta di "gruppo amatoriale", noi, da buon gruppo quasi amatoriale, ci si incazza come delle bisce. Questo accanto ad una recensione meravigliosa scritta da un amico che è tutt'ora un amico, che ci segue e che di quella cosa si ricorda come un incidente di percorso. Non avevano capito che cosa era davvero l'Arca azzurra, forse non avevano gli strumenti per capire. È come se, per definire un animale che tu vedi ed è nuovo, ti tocca dire che è un verme, perché ha le gambe e però striscia. Allora come si dice? Magari è una lucertola, ma non conosci la parola, o non ti viene. Questa difficoltà di definirci ce la portiamo dietro ancora, semmai adesso soltanto in positivo. I luoghi che subito ci hanno accettati sono, per esempio, il Trentino e la Sardegna, due regioni dove la cultura contadina è ancora forte e radicata. Ebbene noi torniamo a Rovereto dopo diversi anni, e di nuovo troviamo quello che era stato colui che ci aveva voluti, il Franchini Leonardo, che continua a dire: – Scusate, ma sono stato costretto a parlare di voi come di una compagnia amatoriale, che però sta portando avanti un progetto importante! Anche lui ha difficoltà a definirci e per noi va bene, forse siamo ancora una teatro di base, nella sua evoluzione attuale. La nostra esperienza parte dalle Case del popolo, dall'Arci, dalla gestione delle Case del popolo e dalla gestione della cultura nelle Case del popolo. Nasciamo nel '72, '73, '74, in periodi anche politicamente importanti, compromesso storico, il Cile, la

fine della guerra nel Vietnam che, in qualche maniera, venivano interpretati non solo politicamente, ma dai ragazzi, dai giovani, venivano interpretati anche in altro modo, anche a livello teatrale. L'anno prima di partire per il militare, verso il '76, partecipai a questa grande assemblea degli animatori teatrali fiorentini, gente che fa teatro con i ragazzi. Viene fuori la necessità di creare un albo, la necessità di essere riconosciuti come figure a livello istituzionale. Da lì parte una delibera del Comune, per l'assunzione di dieci animatori, credo ci siano ancora, non so che cosa fanno. È gente come me, me la ricordo benissimo, io facevo i primi anni di università, e non mi interessava una sistemazione, a me interessa la libertà totale e soprattutto la libertà di poter coinvolgere nel mio lavoro altra gente che è intorno a me. Questo non viene addirittura capito e, dalla mozione finale del convegno, viene cassato assolutamente il mio intervento, non viene neanche scritto, eppure eravamo un gruppo abbastanza grande che la pensava così. Questo è il momento, un momento in cui c'è un discorso culturale forte, il momento in cui nasce l'idea di Terzo teatro, ma è anche il momento di un grande smarrimento, per quello che stava incominciando a succedere a livello politico. Il discorso del terrorismo, il discorso dell'essere sempre e comunque accomunati ad una esperienza politica che non riconoscevamo come nostra, anzi che sentivamo, non solo estranea, ma anche fortemente conflittuale con quello che eravamo noi e questo determinò proprio la fine, quasi inconsapevole, il tirare i famosi remi in barca. Prova ne sia, che io torno da a fare il militare nel 1977 e non è che sto fermo, faccio altre cose, però cerco, per me era un'abitudine, come ho fatto tre anni prima, di formare un gruppo teatrale. L'istituzione è sorda. Io sono stato a Parigi al Centre Pompidou a fare un laboratorio di Clown con i bambini, ma non vado più bene, ci sono stati un po' di scontri con l'Archi di Tavarnelle, cose assolutamente astruse, perché prima ci dicevano: – Venite! Anche perché si costava relativamente poco e poi basta, nulla: – Il sabato s'ha da fare il ballo liscio, la domenica s'ha da fare un'altra cosa. E comincia questa chiusura che non si capisce bene di cosa è figlia.

Frosali: La mia è un'esperienza abbastanza diversa. Anche perché ho qualche anno meno di Massimo, ma soprattutto perché c'è una formazione politico-culturale diversa. Per me tutto comincia più tardi, fino a venti anni sono assolutamente il ragazzotto per bene che studia, che pensa a studiare, si

diploma in ragioneria, va a fare il militare, torna e va subito in uno studio di fiscalisti. Il mio è stato un percorso molto personale, molto intimo. Ad un certo punto sentii come un senso di soffocamento, una voglia di fare, neanche di fare l'attore perché mi vergognavo, ma proprio la voglia di esprimermi in qualcosa. Qui a San Casciano fu fatto per qualche anno il festival del Bruscello, proprio da Stefano De Martino, come scoperta, di nuovo, del teatro popolare. Fu in quel momento che io mi avvicinai a questo mondo. De Martin aveva costituito la commissione culturale, e mi chiese di entrarci, io mi sentivo molto a disagio, mi chiedevo cosa ci stavo a fare. Insomma parto un po' da lì, con De Martin che mi spinge ad entrare nel laboratorio di Ugo. Prima di questo non c'è niente, il mio teatro comincia lì! È un po' la stessa cosa della poesia, dalla sera alla mattina ho incominciato a scrivere poesie, andavo ancora a scuola, mentre tornavo in su con la SITA, ho scritto le prime poesie, assurde, senza un capo né una coda. Avevo però proprio il bisogno di scrivere, di scrivere assolutamente, di buttare fuori cose dalla testa e probabilmente c'è stato anche un approccio simile a livello teatrale. Devo dire, dopo ho preso più coscienza, sono diventato più politico, individuando precise motivazioni al mio fare teatro, al senso del fare teatro, in questo sono diventato talvolta rigido, proprio nel dare un valore politico al nostro lavoro, ma inizialmente sono state soltanto una serie di combinazioni, che nascevano da una mia esigenza di far qualcosa di creativo, dopo aver lavorato in un settore completamente diverso.

Salvianti: Fino all'87 tutti noi, anche Ugo, continuiamo altre attività, non solo teatrali, poi la svolta è Spoleto. Anche se la svolta vera è un'altra, la svolta vera è nella nostra testa, è forse *Allegretto*. Noi lavoriamo a questo spettacolo in due, tre momenti diversi, perché i vari impegni di Ugo, come scenografo, lo portano lontano. Dovevamo debuttare a settembre dell'86, ma la preparazione va avanti per molti mesi, progettualmente abbastanza diversi, forti e deboli insieme

Carmina vini, il nostro secondo spettacolo, è ancora del tutto "amatoriale", è frutto della collaborazione dei due Comuni, anche per questo facciamo poche repliche. È uno spettacolo che Ugo concepisce in maniera aperta, due parti completamente diverse: la prima sul palcoscenico, la seconda in una Chiesa e poi all'esterno della Chiesa, perché c'è un matrimonio anni '60, che poi

diventa un'altra cosa. Lo portiamo in teatro, andiamo a Empoli, quasi senza che lui ci rimetta le mani. Andiamo allo Shalom, diretto da Giovanni Lombardi, che ha fatto la nostra prima recensione nazionale su Paese Sera. Ancora l'idea è quella di fare un teatro completamente diverso da quello tradizionale. Mi ricordo i primi progetti di Ugo che avvicinano molto il nostro teatro alle sue esperienze con l'avanguardia, al teatro di ricerca, questo appunto per *Carmina vini* e poi anche per *Allegretto*, che facciamo su un fronte molto largo, circa venti metri, con la gente sulle gradinate, con delle azioni contemporanee. Dunque c'è ancora molto forte il desiderio di sperimentare, poi lo spettacolo userà nove seggiole che girano e saranno spazi inventati, usando in modo molto efficace le luci, così da creare una serie di soluzioni registicamente di grande interesse.

Subito dopo, però, Ugo se ne va a fare il primo film come scenografo, con Giovanni Veronesi come regista, rimandando il debutto di *Allegretto*. Quando torna lo spettacolo assume una fisionomia piuttosto tradizionale, con una piccola scenografia, alta tre metri, che poi si portava nei grandi teatri, vergognandosi abbastanza. Ma la sensazione è quella che stiamo facendo un gran bel lavoro. Era una sensazione che avevamo avuta tutti quanti con *Volta la carta*, e forse un po' meno con *Carmina vini*, anche se entrare in un teatro, come appunto lo Shalom, renderci conto che lo spettacolo funziona in maniera meravigliosa, ci conferma nella nostra consapevolezza, che è appunto soltanto una consapevolezza nostra. Fatto sta che, sempre per caso, io leggo sul giornale che c'è, già chiuso, già scelti gli spettacoli, questo festival Teatro Giovani a Spoleto. Mi mangio le mani, come è possibile, dentro c'è la provincia di Firenze, l'assessore Altiero Ciampolini, il Metastasio. È allora che provo a fare una telefonata, di queste un po' con le carte false, nel senso che non faccio capire che sono un attore del gruppo. Dico che dalla Toscana non c'è nessuno, c'è questo teatro emergente di grande interesse e in tutte le maniere dovete venire a vedere questa cosa. Sentiamo dall'altra parte che c'era Fulvio Fo e altri, in particolare quella che allora era sua moglie. Li sentiamo un po' reticenti, ma poi, attraverso Ciampolini, che fa la sua telefonata, dicendo che, proprio per il lavoro con Ugo Chiti, noi eravamo sicuramente la realtà più interessante a livello giovanile, le cose cambiano e alla fine andiamo a Spoleto ed è lì che nasce e si rafforza in tutti, non soltanto in me, un'idea diversa del nostro futuro. In

particolare quando Fulvio Fo viene a dirci: – Ma dove eravate fino a ora?

Frosali: Insomma ad un certo punto siamo diventati grandi, c'è stato un passaggio, ci siamo strutturati, con Ugo che fin dall'inizio ha fatto parte del nostro stesso progetto. Per noi è stato interessante e forse conveniente, anche se non ci sembra troppo comune, almeno nel teatro italiano, che ci sia un autore che scrive per una compagnia, fa le regie e ha, alla fine, anche uno stipendio mensile. Ugo, sia per la sua professionalità, per la sua grandezza, poteva dire benissimo: – Va bene, si lavora insieme, ma voi per i cavoli vostri!, invece in qualche maniera, ha sentito l'obbligo di rimboccarsi le maniche. Se avevamo problemi economici, ci ha aiutato gratuitamente con la regia, che naturalmente ha una quota a parte. Tutto questo ha fatto. Adesso sembra una cosa naturale, il rapporto che c'è con lui sembra normale, ma non è così, c'è una fusione fortissima fra noi e lui, una fusione che non è solo artistica, ma di destini, con una persona che fa parte di questa struttura e che si sente parte di questa struttura. E questo abbastanza casualmente, da una vita normale, di tutti i giorni, da quello che siamo un po' noi, che, al tempo stesso gli diamo la libertà che lui vuole e di cui ha bisogno. Anche se alla fine, nel carattere di Ugo c'è anche il bisogno di una famiglia. I primi tempi, lo sanno tutti, lui veniva a giocare a carte con noi, la domenica era dedicata a queste “riunioni” di famiglia.

Salvianti: Con noi Ugo ha ritrovato una lingua, ma anche un'affettività enorme. Con alcuni di più, con altri di meno: le domeniche passate insieme, una si una no, forse anche di più. Una delle grandi crisi che abbiamo attraversato, è arrivata per questioni non artistiche, la persona che ci ospitava, Patrizia Corti, ha smesso e la sua casa non era evidentemente più disponibile. Ce lo siamo coccolato, insomma. Ugo per esempio non ha mai guidato e noi l'abbiamo sempre scarrozzato con enorme piacere. È stata una delle ragioni del nostro lungo rapporto, noi ci siamo resi conto che lui aveva certe esigenze e non glielo abbiamo fatto pesare. Quando poi è entrata nel gruppo Giuliana Colzi, la cosa è caduta a pennello, e ha cementato ancora di più il rapporto: lei abita a Scandicci, per cui accompagnare Ugo è sempre stato naturale. Anche se da subito è stata un'attrice perfetta, un acquisto importante. È stato Ugo ad indicarla, aveva fatto un laboratorio con lui, si occupava di costumi, se l'era portata in Sardegna a fare l'aiuto costumista nel primo film di

Veronesi. Noi ci troviamo in difficoltà, perché la ragazza che doveva fare una delle parti ci dice di no. Così arriva la Giuliana, e la parte sembrava scritta per lei, non per l'altra. Era veramente perfetta. Arriva Giuliana ed entra a far parte della nostra famiglia, una famiglia assolutamente patriarcale, in tutto e per tutto, senza la mamma. Ci sono degli episodi in questo periodo che sono molto importanti: la nostra necessità, dopo questioni finanziarie non propriamente positive, di fare altre cose.

Frosali: Sì, intorno al 1991 inizia una grande crisi, un paio di momenti soltanto, però sono stati per noi gravissimi. Non abbiamo mai navigato nell'oro, ma questi problemi ci hanno fatto rischiare molto. Il primo è un errore che definirei "tecnico", una produzione sbagliata, sbagliatissima, che nel '91 fece una voragine, in un anno e mezzo creammo un buco da più di duecento milioni. Eravamo riusciti a sfondare, nell'89, grazie a *La provincia di Jimmy*, ad acquistare una grande forza, facemmo moltissime date, è a tutt'oggi lo spettacolo con più successo. Dopodiché si fece Emma, e fu una tragedia. Seguita di lì a poco da un altro sbaglio: ci siamo dimenticati di mandare la domanda al Ministero nella scadenza ordinaria e abbiamo perso il contributo! In una situazione come la nostra che è sempre andata bene, ci sono stati questi due episodi negativi, che ci hanno purtroppo marchiato. Ugo ci ha aiutato, *Paesaggio con figure* ce lo regalò, testo e regia, tutto. È successo un paio di volte, lui si è reso conto che eravamo messi male. Davvero ha sentito il "mi faccio carico, sono un membro della famiglia", anche se, come in tutte le famiglie, ci sono i pro e i contro. Lui si sente padre-padrone, ci ha aiutato magari con una regia, ma ci ha sempre coinvolto pochissimo ad esempio nel cinema.

Non ha mescolato i livelli: il cinema è la sua vita romana, noi siamo la sua famiglia contadina, a cui può tornare.

Salvianti: Credo che per lui, noi siamo l'esperienza culturalmente più importante, quella in cui ci si riconosce di più, quella per cui è finito nelle enciclopedie. Lui ha sempre detto che nel cinema voleva fare solo delle commedie, secondo me sbagliando: – Voglio essere uno sceneggiatore di commedie, non mi importa nulla di essere un autore, un autore lo sono già in teatro!. C'è appunto una specie di verginità che lui ha in teatro, non essendosi mai, con noi, venduto a niente. Mai! In questo momento, stiamo cercando,

una volta ogni due o tre anni, di far qualcosa, sempre con lui, che economicamente ci dia un po' di tranquillità, un po' di respiro. Anche se per il momento, non ci siamo mai veramente riusciti. L'unica cosa importante che abbiamo fatto senza di lui è stato *Gian Burrasca*, scritto e diretto da Angelo Savelli.

Frosali: Siamo sempre stati molto marchiati, restiamo comunque “Quelli di Chiti”, anche se da qualche parte questo resta una garanzia di qualità, con la quale riusciamo ogni anno a fare un numero di spettacoli che ci permette di entrare tra i gruppi sovvenzionati. Quest'anno tra inverno e estate arriveremo a fare un'ottantina di serate che non è tantissimo, noi ne abbiamo fatte molte di più, la crisi è fortissima per noi, però ci arrivi anche grazie ad un *Amleto*, a un *Guerra piccola*, a due *Garibaldi* e poi grazie alle quaranta repliche dello spettacolo nuovo, qualunque esso sia. Alla fine ce la faremo a raggiungere le novanta repliche, che è la quota minima per poter avere le sovvenzioni ministeriali. Lavoriamo da venticinque anni, anche se con storie molto diverse, una diversità che c'è non solo tra me e Massimo, ma anche con Lucia, Giuliana, Andrea. Siamo cinque soci attori e un tecnico che è Marco Messeri. Siamo tutti lontanissimi, questa diversità è profonda, di storia, di provenienza. Inizialmente è stata meno sentita, poi, con l'andare del tempo, in taluni casi, è stata molto forte, io l'ho sentito molto, questo rincorrere, l'ho detto molto spesso, rincorrere le urgenze. I cambiamenti sono avvenuti più sul fatto che economicamente si era in una situazione drammatica, piuttosto che per la volontà di prevedere, pilotando un cambiamento anche strutturale. Il Teatro Niccolini, fin dal punto di partenza, è stato un po' questo, cambiamenti perché non ci si faceva più. Questa è un po' la nostra storia che da una parte è stata la nostra forza, dall'altra la nostra debolezza. Dopo venticinque anni siamo una compagnia che non ha davvero una stabilità, Ugo Chiti, ad oggi, non ha orti, mai che scappi il suo nome per uno stabile della Toscana, o di un'altra regione. Artisticamente, nulla da dire, abbiamo fatto un vero e proprio salto di qualità. Fino a dieci anni fa si provava nelle case, poi con il Teatro Niccolini abbiamo avuto una base, il Comune di San Casciano ci ha sempre dato fiducia, autonomia, e ha dimostrato di credere in noi. Anche se avere in mano la gestione del Teatro, come è successo in passato, rischia di diventare una zavorra pesante per una compagnia come la nostra.

Salvianti: Il lavoro con Ugo è stato, fin dal primo giorno, un progetto, che magari lui aveva già affrontato alla FLOG, con il lavoro sulle tradizioni popolari. Aveva preso il teatro vernacolare, cercando di scardinarlo e metterlo in crisi. Lui ha sempre detto che, il teatro di Augusto Novelli, potrebbe essere un grande teatro se non ci fosse stata sempre, da parte dell'autore, e probabilmente anche della società del tempo, la necessità di riportare tutto ad una sua logica borghese e un po' provinciale. Fa sempre l'esempio di *Gallina vecchia*, due tempi straordinari, mentre nel terzo tempo tutto ritorna nel salottino borghese. L'idea di Ugo è appunto quella di farlo esplodere questo salottino. Il testo che scrisse allora, nel 1977, pubblicato trent'anni dopo in un libro curato da Alberto Severi, *Novelli Vague*. (Titivillus, 2007) era *La Soramoglie*, un testo tratto da vari autori, come Giovan Battista Zannoni, Augusto Novelli, Ferdinando Paolieri, Bruno Carbocci, Giulio Cucciolini e Augusto Pagano, che Maria Cassi vorrebbe riprendere. Al centro c'è un'attrice di vernacolo, matrona del teatro dialettale, Cesarina Cecconi, tutto intorno Chiti gli faceva ballare una serie di personaggi, lei faceva il suo repertorio, però lui, attraverso la regia e attraverso i tagli, riusciva a mettere questa cosa assolutamente in crisi. Era straordinario perché, secondo me, lei se ne rendeva conto pienamente. È stato il primo spettacolo che ho visto di Ugo e ti dirò che, nonostante fossi stato allora il tipico intellettualino di provincia, con la puzza sotto il naso, lo trovai di grande impatto. Mi dissi: – Questo ha un'idea precisa. Adesso, comunque, con l'Arca azzurra, la necessità di mettere questa bomba nel salotto non ce l'ha più, perché il salotto non esiste. Si può partire immediatamente da quelle che sono le sue radici più profonde, cioè i racconti delle persone, dei vecchi contadini che gli venivano fatti ai tempi della sua infanzia a Noce. Lui nasce a Tavarnelle, ci sta quattordici anni, in questa piccola frazione rurale al cento per cento, però lui è di famiglia borghese, rinvoltato dalle sue amicizie di origine contadina. In più, non c'è neanche la lingua un po' edulcorata, un po' uggiosa, un po' con questa calatina stenterelliana, che è la lingua fiorentina. Il chiantigiano sa di zolla, tanto per dire delle cose banali, sa di zolla, ma è una forza di lingua, di espressività, che lui riconosce. Per noi è la nostra, è la nostra davvero, che non usiamo nemmeno noi, ma, nel momento in cui cominciamo a lavorare a *Volta la carta*, ecco che, immediata- mente, inconsapevolmente, quasi fosse una cosa da patrimonio genetico, ci ritorna. Escono tutti i modi di dire, i

proverbi, le parole arcaicizzate. Il linguaggio insomma diventa progetto. Nasce una ricerca delle radici, ma anche un lavoro sul fantastico popolare. Non so quale sia la parte più bella di *Volta la carta*, che è fatto appunto da queste due anime. Forse “la camera”, dove succedono delle cose vere, dove c’è una donna che viene strappata alla famiglia per essere messa in un’altra, come succedeva nelle famiglie contadine. O forse, invece, quello che succedeva fuori: il Gorpaio, l’elemento magico della volpe, Aprile che presenta la vecchiaia e l’amore, il Sassaiola che ti fa nascere una genesi contadina, dove l’elemento negativo della mela diventa il sasso, che viene fatto nascere perché la donna deve rompere la noce per mangiarla, allora chiede un sasso e i sassi riempiono il podere. Certo in noi non c’è la ricerca degli anni settanta, l’andare con il registratorino. C’è qualcosa di diverso, c’è una memoria viva, forte, straordinaria, che sboccia in Ugo, attraverso di noi. Il discorso antropologico non ci è completamente estraneo. È filtrato attraverso la memoria e anche attraverso la volontà, la capacità di Ugo di trasformare questa memoria in poesia. È chiaro che, immediatamente dopo, appena ci rendiamo conto che questa lingua ha un impatto teatrale, viene capita, ha questa grande possibilità, a differenza di altre lingue regionali, di essere un veicolo diretto, la gente capisce il 95% delle cose che diciamo, allora la lingua non è più il progetto in quanto tale, ma diventa lo strumento per altri progetti. Per raccontare la storia della Toscana, la storia sociale del microcosmo contadino che si inurba, dei primi ‘60, ‘70 anni della nostra storia. Poi questo progetto si trasforma nell’altro progetto, che è quello di andare a vedere le radici popolari del racconto fantastico, quindi le due cose insieme. Noi questo progetto si è sempre sentito nostro. Non ci è mai, mai, mai sembrato estraneo, questa è stata la spina dorsale del nostro lavoro. Insieme a questa spina dorsale, in maniera altrettanto forte, c’è l’altra parte, quella delle origini di una lingua più letteraria. È questo che ci ha portato a realizzare il *Decamerone* o *La cena delle beffe*. Anche a partire da quelli che, abbastanza a ragione, si possono considerare i rami secchi. Il rapporto con la lingua funziona in Toscana, a volte è un’apoteosi, però funziona tantissimo anche fuori. Siamo stati ad esempio a Pordenone due giorni e, ti giuro che è stato un successo incredibile. Fuori della Toscana, la nostra lingua appare ancora più distante, ma anche straordinariamente interessante, soprattutto ricca. È una cosa che stupisce, anche l’ultima volta in Sardegna, parlando con

qualcuno del pubblico, c'è lo stupore per la ricchezza della lingua, non tanto per i modi di dire. Ricordo sempre la prima volta che siamo andati con *Volta la carta* a Benevento. C'erano questi napoletani, soprattutto Giulio Baffi che era affascinato perché trovava continuamente delle corrispondenze tra il napoletano e il toscano arcaico. Pensa alla parola "spera", per la mia nonna, special- mente, lo specchio piccolo era la spera, una parola molto arcaica che credo sia ancora usata a Napoli! La ricchezza della nostra lingua viene riconosciuta forse più fuori, per- ché da noi c'è un po' d'accettazione di un linguaggio televisivo, che sta prendendo il sopravvento. In ogni caso in Ugo, come forse anche in altri autori, sono in gioco nume- rose pedine. Le sue storie nascono, hanno origini diverse, alcune sono storie reinventate, altre sono completamente frutto della sua fantasia. Le ultime cose del popolo fantastico, a partire da *Vangelo dei Buffi*, sono frammenti, frammenti che lui mette insieme. L'unica genesi precisa che potrei raccontare su uno spettacolo, di cui abbiamo veramente il polso dall'inizio alla fine, di che cosa sia successo, e che poi è anche sintomatico di tutto il resto, è quello di *Quattro bombe*. Lui sa, noi sappiamo da anni, dall'inizio del progetto che vogliamo, che dobbiamo fare uno spettacolo sulla resistenza, però nello stesso tempo Ugo aveva delle remore enormi, perché a livello politico, storico non si sente in grado. Quella famiglia degli anni '50 che lui ha conosciuto, nella quale c'è il conflitto tra il vecchio padre burbero, partigiano, e il ragazzo di venti anni che invece è legato ad altre cose, che ormai, guarda avanti, guarda al cinema, addirittura con pulsioni omosessuali, questa la conosce bene. E poi la ragazza, meglio e peggio che mai, che guarda alle miss, a vestirsi in un certo modo ecc. ecc., anche questo è una cosa che gli appartiene totalmente e che non ha paura di raccontare. Mentre una cosa epica come la resistenza, dentro la quale si possono fare errori, dentro la quale si possono toccare degli interessi, allora gli evoca una fortissima paura. Soprattutto perché, non gli piacciono le storie di eroismo. Il Partigiano che ha staccato i morti dai lampioni, no! Sono cose che in fondo tutti conoscono. Lui vuole storie dove ci si possa lavorare con la fantasia e, tutto parte, da un racconto che io ho raccolto da mio suocero, di questo qui che era stato salvato da catturato e aveva addirittura parlato durante l'interrogatorio. Da lì lo spettacolo parte, mettendo insieme, per esempio, il racconto della ragazza che si trova alla fine. È una cosa che invece aveva raccolto Lucia Socci, da libri trovati, una

storia accaduta intorno a Carrara. Siamo stati a Fosdinovo, dove c'è il Museo della Resistenza, questi poveri disgraziati sono stati liberati il 26 Aprile nemmeno il 25, ti rendi conto? Sono stati proprio gli ultimi, prima Milano di loro e ne hanno avute di tutti i tipi, non solo Sant'Anna di Stazzema. Insomma di questo spettacolo sappiamo tutto, e sappiamo quanto Ugo sia riuscito a creare. Di altri, invece non saprei dire, ad esempio la struttura a giallo di *Alle-gretto*. Da dove viene? Non lo so. Anche in quel caso c'erano delle storie prima, ad esempio di una certa Polloni, una di Tavarnelle che era diventata un pezzo grosso a Roma e, improvvisamente, ritorna a Tavarnelle con questa valigia. Che avrà fatto, che non avrà fatto? Si mette d'accordo con il becchino, che poi se la fa addosso e la tradisce e alla fine. Però la storia in sé del feto, Ugo dice che era una storia proveniente dal Veneto, perché sua madre è veneta. Ugo ha una grande capacità di complicare semplificando e di rendere un racconto semplice, si pensi al recente *Racconti, solo racconti*. C'è la bambina del Calosi, la bambina del Calosi è morta, dentro la pozza dei ranocchi e che vuoi, poverina, andava sempre a pescare. Il racconto poteva essere stato quello. Ma lui ci vede anche un ragazzino e crea il racconto forse più terribile di tutti. Che noi cerchiamo di rendere con grande pulizia e rigore. Tra noi e Ugo, ormai c'è una corrispondenza quasi totale.

Frosali: I primi tempi, ancora più di ora, c'era la memoria personale di qualche fatto, la riscrittura da parte sua, di qualcosa che magari tu avevi già dentro. C'era poi, dietro al personaggio, anche la nostra vita, la figura, il fisico di chi l'avrebbe interpretato, per cui c'era questa corrispondenza. Ora un po' meno. Anche perché, sia in noi che in lui, è nata la voglia e l'esigenza di sperimentare qualcosa di nuovo. Per fortuna questo non ha creato nessuna difficoltà, anzi ci ha arricchito parecchio. Nonostante ci sia questa capacità di dare vita ai personaggi creati dalla fantasia di Ugo, attingendo ad una maturità interiore. Qualsiasi cosa ci chieda, oggi, ci sembra di essere in grado di rispondere bene. Anche un certo rinnovamento interpretativo nella compagnia dipende da questo, c'è una maggiore maturità in tutti.

Salvianti: La nostra forza comunque, viene anche da un fatto, fatto male, fatto bene, non lo so: perché per quindici anni io ho fatto il macchinista e poi ci siamo potuti permettere di prenderne uno, ma fino a che Marco Messeri non ha preso in mano la cosa, eravamo noi che si faceva tutto. L'hanno fatto

anche Marco Natalucci e Andrea Costagli. Male, sbagliando, tutto quello che vuoi, però si è fatto anche questo, mentre Dimitri il suo ruolo, essenziale per la nostra sopravvivenza, ha continuato a mantenerlo anche adesso. Ho una grossa stima, ad esempio della Lucia, umana come persona, che ti può stare accanto. Ci sono delle caratteristiche di altri: di una Giuliana che, alle volte, mi fanno veramente incazzare a livello caratteriale, però capisco che è una persona straordinaria con gli altri. Riesce a tenere delle amicizie, che invece noi un po' si perdono. Quindi questa stima che magari è solamente per alcune caratteristiche caratteriali dei nostri colleghi, alla fine ci può dare, portare ad una convivenza. Loro sanno benissimo che a me mi garberebbe fare anche una regia, io so benissimo che loro valutano che è meglio che io non la faccia, io sto zitto ed è bello e fatto, perché mi rendo conto che hanno ragione loro. Questo ti dà una mano, alla convivenza con te stesso e con gli altri.

Frosali: Gli scontri forti con Ugo li abbiamo solo io e Massimo, io su un piano più attoriale, quando io sono a lavorare con Ugo, divento una belva. Lui ha le sue fisime, ti critica, a mio modo di vedere, giustamente, ma solo perché gli girano per un'altra storia. Ci sono scontri anche durissimi, anche se alla fine sempre ricomposti. Mi ricordo, negli ultimi tempi, lo scontro sulla *Guerra piccola*, Massimo si spogliò per andar via, eravamo lui, io e la Lucia, era il debutto, lui disse che non lo faceva più, si era belle e spogliato. Io e la Lucia, come grulli, lì ad aspettare. Scontri anche forti ma ricomposti da tutti. Reciprocamente.

Salvianti: Quello che è sempre successo, è che non ci siamo mai scazzati su delle cose personali. Le arrabbiate sono sempre state sul discorso: – Questo spettacolo non può andare avanti così. Son cose di questo genere. Gli scontri nascono sempre, non tanto dalle cose che succedono ma, a volte dalle insicurezze di Ugo, lui regolarmente te le ributta addosso, perché in quel momento, sei tu il capro espiatorio. Ecco allora che uno, orgoglioso come me, immediatamente scatta! Ugo ti dice che cosa devi dire e come lo devi dire, e questo a volte può irritare, anche se lui ci ha insegnato tutto. Soprattutto dell'attorialità. Lui scrive, vede noi, e sa che cosa si deve fare.

Lui ha anche un po' di esperienza come attore, aveva una piccola parte nel film tratto da *La Ragazza di Bube*, era uno dei papabili per il protagonista.

Ugo racconta questa esperienza, in maniera comicissima, il ragazzo di campagna che improvvisamente arriva a Roma, nel mezzo del jet-set e spara delle stronzate clamorose. Te la fa fare addosso dalle risate, Ugo che fa l'intellettualino alla Cardinale, che le dice: – L'hai letto? E con lei che risponde: – Ma cosa rompi! Cose di questo genere. È di una simpatia fuori della grazia di Dio. Lui era stato scoperto proprio da Comencini. Era sotto contratto per più di un film, però durante *Bube*, ne combinò talmente che non lo vollero più rivedere. Insomma lui ti vede, sa come lo devi dire, ma alle volte tu ti senti l'orgoglio, anzi spesso tu senti che lo puoi dire in un altro modo, ma nemmeno, provi a dirlo in un certo modo, ma questo non va bene, se è un po' insicuro si scazza, allora tu lo senti scazzato e ti scazzi anche tu: sono dinamiche normalissime, dentro uno spettacolo ci si vive e, se si arriva alla fine, si cresce. Quando abbiamo lavorato con Benvenuti, lui ci diceva: – Noi oggi facciamo lo spettacolo, è sicuramente migliore di quello di ieri, ed è sicuramente peggiore di quello di domani. Io non sono d'accordo, però non sono d'accordo neanche con Ugo che vorrebbe che la prima (a volte anche la generale) fosse la migliore. Ugo ha già tutto in mente. Ci legge il testo nuovo, facendo tutte le parti e noi, prima di raggiungere quel livello, ci vogliono giorni, e per noi diventa un riferimento la sua lettura. Lui interpreta i vari personaggi, ricordo ancorale le risate che ci siamo fatti per *I ragazzi di via della Scala*, non era mai successo. Quando legge interpreta. La gente deve ridere come io ho riso quando l'ha letto Ugo, e succede questo. Dopodiché fa le luci dello spettacolo, fa le musiche, fa le scenografie e i costumi. In realtà chiede molte collaborazioni, ad esempio per le musiche. Ci dice cose abbastanza strane, parla di un'atmosfera "blu", o di un "esotismo di casa nostra". Noi gli portiamo un po' di dischi, di cd, e lui torna con idee precise, da questo punto a questo, tagliando e aggiungendo, tanto che alla fine non si riconosce più l'originale. Stessa cosa per le scene, pensa quando viene Stefania Battaglia, abituata a lavorare con Ronconi, Ugo smonta e rimonta tutto, fino a che la sua idea non trova realizzazione. È davvero uno che pensa, scrive, vede noi, sente la recitazione, vede la regia, vede come siamo vestiti, vede le luci, vede tutto in partenza e, quando non lo vede è un problema, perché noi, a volte, siamo arrivati con dei testi nei quali questa sicurezza chiaramente non c'era, uno è stato il *Vangelo dei buffi*, nel quale ha riassembleto un vecchio spettacolo, quindi rimandando le decisioni, per un

problema soprattutto di tempo. Poi *La guerra piccola* perché chiaramente non era un testo suo.

Per quanto riguarda i costumi la nostra costumista è Giuliana Colzi, anche se a volte, per frizioni interne, i costumi sono stati firmati da altri. Stessa cosa per le scene, abbiamo sempre avuto uno scenografo, che sia stata la Battaglia, Daniele Spisa o altri, tutti hanno lavorato su progetti di Ugo. Ti faccio un esempio, il festival Dyonisia, fatto a Siena e nel senese, un festival dove c'erano della residenze di una ventina di giorni, addirittura c'era con noi Soyinka, il premio Nobel. C'erano artisti da tutto il mondo, noi fummo chiamati come rappresentanti dell'Italia. Uno scenario meraviglioso, proprio perché in mezzo alla campagna. Tutti presentarono qualcosa, gli altri però avevano già preparato tutto a casa loro, noi invece si fece veramente lì. Allora Ugo fu preso un po' dal panico, anche perché non era tanto convinto della scrittura e volle fare soltanto un tempo di *Paesaggio con figure*. Noi si protestò: – Come, tutti gli altri lo fanno intero, noi solamente mezzo? e anche stavolta, Ugo ebbe ragione in pieno, presentò questa cosa di un'ora, potentissima, che rimase aperta, e rimase aperta anche per lui, perché dopo fece tutta una serie di cambiamenti, legati proprio al finale. C'erano degli errori dramma- turgici, piccole cose. Fu, comunque, un veicolo importantissimo. Ne scrissero molto e molto bene: c'era Quadri, c'era Poesio. Scrissero che volevano vedere l'altra mezza parte perché avrebbe funzionato. Tutto questo per dirti alcune cose proprio sulla scenografia. Per quanto riguarda l'impianto scenico, lui fece una cosa semplicissima, anche perché in questo posto non potevano metterci a disposizione materiali. I piani erano sempre due: l'interno della stanza di questo patriarca contadino osceno, il sottoscritto, che voleva un figlio ma gli venivan tutti mostri, e l'esterno della camera, dove avveniva il via vai di tutti i parenti terribili di contorno, l'eredità ecc. Ugo aveva fatto questa scena nella maniera più semplice. Mi aveva infilato come dentro un cubo, con una porta scorrevole davanti, la porta scorrevole la si chiudeva e via. Tutto funzionava. Io facevo delle dormite clamorose! Era stupendo, meraviglioso, mettevo la sveglia, quasi. Era un piacere. I problemi vengono fuori quando si va a farlo intero, con Stefania Battaglia come scenografa. La Battaglia prova a fargli delle proposte anche belle, anche strane, anche partico- lari, anche estranee al nostro lavoro. Mi ricordo che aveva fatto una specie di anfiteatro, con un letto che usciva.

Perché in effetti c'era la necessità di far sparire questa camera e di far entrare un altro mondo. Ma Ugo rimase fermo, strafermo ossessivamente, alla sua idea iniziale, imponendola e, devo dire, che il testo è la cosa più bella che lui abbia mai scritto. Una sorta di strano Malavoglia. Scenograficamente veniva fuori questa scatolina, poi dietro fece due archi, il tutto come un gioco con una scatola, e poi un'altra scatola, con rimandi un po' giapponesi, che non è che funzionassero troppo. Mentre Stefania gli aveva fatto delle proposte grandissime, che lui non aveva troppo considerato. Ultimamente è successo lo stesso con *Buffi si nasce*. Rocchi gli ha fatto 50 proposte anche perché lui aveva meno idee, poi invece è andata avanti l'idea semplice che aveva fin dall'inizio. Non è semplice entrare nella testa di Ugo, ad esempio ha sempre amato molto la letteratura toscana, anche in questo davvero originale, cioè Cicognani, Novelli e Palazzeschi, e anche Fucini. Rutilio ad esempio viene da un racconto di Cicognani. Non è che lui abbia mai dichiarato questa idea, ma giustificava il fatto di essere andato in un territorio che fino allora non era stato il nostro. Lui sì, perché l'aveva fatto già fatto a Firenze, ma questo spiazzarci accade e spessissimo con lui, ed è la sua forza, la sua politica. Poi, magari alle cose importanti si avvicina sempre più tardi, magari per paura, per amore. C'è un rapporto particolare con l'Arca azzurra, c'è un suo modo di costruire i personaggi. Lui non è mai stato interessato ai personaggi alti, ma al modo in cui un popolo contadino e comunque personaggi molto bassi, possono vedere il potere, e poi come possono vedere le cose alte, in una visione totalmente particolare. Questo può essere, secondo me, un meccanismo, un pretesto quasi poetico che gli fa esplorare un territorio ricchissimo, ma che in pochi scrittori sperimentano e fanno semmai l'esatto opposto. Lui con noi ha dipinto un grande affresco ricco di tantissimi personaggi, che sono tutti personaggi minuti, dalla Magliana per andare ad Amleto, o anche ai grandi personaggi biblici, che nelle sue mani diventano personaggi minuti, guarda Noè, guarda Lot, personaggi di una antropologia che ci appartiene. Dal punto di vista dell'Arca azzurra questo tipo di operazione è stata recepita con grandissimo interesse, ci ha coinvolto praticamente e anche politicamente, ne siamo stati profondamente convinti, è stata una bandiera fatta di consapevolezza, di coinvolgimento. A volte un attore lavora su cose di cui non capisce niente, di cui non capisce neanche il contesto. Fa quella parte e non sa nemmeno quello che fanno gli altri. Ma nel

nostro caso questo non è avvenuto. È stata la consapevolezza di qualcosa d'importante che stavamo facendo, come quando, assolutamente dilettanti, facciamo *Volta la carta*. Allora ci rendiamo conto subito che quello che stiamo raccontando è importante. Noi ce lo diciamo magari soltanto con il nostro DNA, che viene fuori un contadino. Pensa che io non ho mai toccato nemmeno una zolla in vita mia, eppure questo personaggio, affacciato alla finestra mi viene bene! Questo ce lo dice un'altra persona, e che non abbiamo ancora ricordato. Cioè Benito Incatasciato. Viene a vederci lui, con sua moglie, subito appena agli inizi.