

IO, AUTORE DI TEATRO di Ugo Chiti

C'è stato, fine anni Sessanta, primi anni Settanta, un periodo di pieno dominio della generazione dell'immagine. Io in quegli anni lavoravo con Pier'Alli, che era, per certi aspetti, la punta, come dire, un po' più sofisticata, ma anche la più riconosciuta. Carmelo Bene, ad esempio, sembra lo stimasse molto. Pensa che ci fu quasi subito un colpo incredibile, il secondo o terzo spettacolo, che era *Alta sorveglianza* di Genet, fu invitato alla Biennale di Venezia. Io non c'ero, ed era il '69, perché io interruppi quando nacque mio figlio Jonathan... Ricominciai nel 1972 con il Teatro in piazza, il mio primo gruppo. Già allora iniziavo a fare un discorso legato al teatro di parola, ma non solo, perché la parola era addirittura dialettale, vernacolare! Insomma ero visto guardato male da tutti, un senza patria, perché gli uomini del teatro vernacolare mi detestavano, loro leggevano nelle mie cose la volontà di criticare quella consolatoria drammaturgia, ma anche gli altri, soprattutto il teatro di ricerca, mi guardavano come un rognoso. Insomma non era un gran periodo. Pensa che ciò nonostante io vado avanti quasi dieci anni, con pochi sostegni, di cui vorrei citare almeno quello di Franco Giannoni, un uomo comunque importante nel teatro fiorentino di quegli anni.

Era il periodo che il teatro si faceva nelle Case del Popolo, dunque partiamo prima alla Casa del Popolo di Rovezzano. Si va poi a Tavarnuzze, poi invece ci si collega alla Galileo, siccome una delle attrici, Marisa Trappolini, era un'operaia della Galileo. Insieme a Caterina Bueno e al suo uomo fonda il centro FLOG per la ricerca e la documentazione, nel '73-'74. Da lì si definisce totalmente il mio lavoro. Faccio uno spettacolo che per certi versi era una specie di omaggio al vernacolo, prendendo la Cesarina Cecconi e realizzando *La soramoglie*, un testo ripubblicato di recente, in un libro curato da Alberto Severi. C'è appunto Giannoni che ci viene a vedere e mi dice una cosa bellissima sullo spettacolo, ho sempre pudore a raccontare queste cose, ma lui mi dice che sentiva qualcosa di *Arlecchino servitore di due padroni*, e poi aggiunge: – E non sono ubriaco! – perché in effetti lo era abbastanza spesso. Così mi fa andare a lavorare all'Affratellamento, che in quel momento era forse il luogo più vivace della città, lì cominciai il mio primo progetto, un lavoro su Edgard Allan Poe. Fu il mio primissimo laboratorio. Era un progetto sulle avanguardie storiche fatto di diverse sezioni, ricordo

che a me toccò *La caduta della casa degli Usher*. Fu il mio primo spettacolo a percorso, usando la grande palestra. Era un viaggio in compagnia di Poe, che era una specie di guida, insieme alla figura della Madre, del fantasma della madre, attraverso tutto il femminile di Poe, per arrivare finalmente, nella zona dei bagni, che erano un po' sotterranei e tutti foderati di nero, dove si svolgeva un frammento di Casa Usher. Questo spettacolo fu il frutto di un laboratorio, cioè non vi partecipò il Teatro in piazza, solo un attore e mia moglie erano i due elementi esterni, gli altri erano tutti attori presi dal laboratorio. Dopo questo lavoro, che ebbe un certo risultato, entrai realmente dentro l'Affratellamento, e gli ultimi tre spettacoli del Teatro in piazza li realizzammo lì, in particolare *Così è se vi pare*, in una edizione stranissima, che fu anche un grosso successo di pubblico. Pensa che lo spettacolo andò avanti per parecchio più tempo, rispetto a quello che avevamo programmato, perché c'erano le code fuori, il pubblico doveva aspettare ad entrare, sai com'è il meccanismo della gente, vede questa lunga coda, si incuriosisce, vuol capire cosa succede. Insomma una specie di pubblicità indotta. Dopo questo ci fu uno spettacolo un po' meno felice, ma curioso, che rispondeva alla mia volontà di andare in parallelo con i corsi che tenevo. *Shakespeare Suite*, era il titolo, uno spettacolo *monstre*, dove c'erano i 10 attori del Teatro in piazza e i 20 allievi del laboratorio. Poi ancora un altro spettacolo, giusto per arrivare a dieci, finì l'esperienza del Teatro in piazza, e nacque l'Arkhé, con persone che venivano dai laboratori. Infatti la mia attività dentro L'Affratellamento, diretto da Valerio Valoriani e da Franco Giannoni, continuava sotto forma di laboratorio, almeno fino a che il teatro non fu chiuso per motivi di agibilità. Fu in questo momento che io realizzai, proprio con un gruppo che ancora neanche si chiamava Teatro Arkhé, la mia prima *Visita a Kafka*, in una specie di ex tipografia, con otto stanze una dentro l'altra. Con la *Visita a Kafka*, nacque il Teatro Arkhé: già con *Gilgamesch*, il secondo spettacolo riuscì ad andare a Roma, ed ebbe delle buone recensioni, fu ad esempio in quel periodo che conobbi Nico Garrone, per me e per l'Arca azzurra un importante punto di riferimento. Così, molto ingenuamente, noi tornammo pensando di trovare un interesse, in particolare nel Teatro Regionale Toscano. Evidentemente ci sbagliavamo. Sì, c'era un rapporto di amicizia con Ornella Vannetti, che allora era una pedina importante nel Trt. Simpatica, volubile, con alti e bassi, soprattutto una

politica di professione, a differenza di me, che non ho mai capito niente, almeno di rapporti politici. Insomma mi ero fatto in Toscana un buon nome, c'erano state delle buone recensioni, però si limitavano alla Toscana. Con il *Gilgamesch* era la prima volta che si andava fuori. Praticamente erano le tipiche operazioni che spesso il Trt faceva. Roberto Niccolini dette i soldi per il manifesto, ma con ritardo. Così fu fatto un manifesto bellissimo che a Roma fu affisso forse due mesi dopo dacché noi avevamo fatto lo spettacolo. Ad un certo punto vedo Giuliano Scabia che mi dice: – Ho visto il manifesto, farete uno spettacolo a Roma? – No, veramente l'abbiamo già fatto almeno da cinque mesi!

Comunque nonostante tutto Arkhé va avanti, realizza *Telenovela Hollywoodiana*, e poi *Stele Turandot*, dentro al Teatro Romano di Fiesole. Contemporaneamente, proprio Ornella Vannetti mi aveva mandato a fare un laboratorio a Tavarnelle ed è lì che nasce il nostro primo spettacolo *Volta la carta*. In pratica io ho vissuto quel periodo lì, per almeno due anni, con due gruppi. Sicuramente io mi riconoscevo molto di più nel teatro Arkhé, anzi il teatro Arkhé, per certi versi, era arrivato proprio quando il Teatro in piazza aveva finito la sua funzione, quasi un po' obbligata, dentro la scrittura vernacolare, con me nascosto dietro l'adattamento, infatti, nonostante tutte le libertà che mi prendevo, avevo poi paura a definirmi come autore. Ad esempio per *Osceno Vaudeville*, che era un testo originale, inventai la scusa che era un romanzo pornografico che mi aveva mandato un anonimo e io da questo anonimo avevo cavato il testo.

L'Arca azzurra è un laboratorio non felice di partenza perché non avevo previsto niente. Vado a fare questo laboratorio su invito della Vannetti, del Teatro Regionale Toscano che aveva un rapporto con il comune di Tavarnelle e credo anche, in qualche modo, con Massimo Salvianti. Il gruppo veniva almeno in parte da un'esperienza di animazione, di spettacoli forse di tipo politico, diretti in genere da Massimo. A questo gruppo si aggiungono molti altri nuovi. Mi ricordo che inizio a fare un laboratorio, così come ne facevo altri. In quel periodo tornavo da Siena dove avevo un altro laboratorio, scendevo con la Sita a Tavarnelle, restavo a dormire da una zia e la sera alla casa del popolo facevo il laboratorio con loro. Dormivo dalla zia e andavo a lavorare a Poggibonsi. Questa era la mia vita. Mantenevo una metodologia

che in qualche modo si era già precisata nei laboratori precedenti, prima all'Affratellamento, poi al quartiere 13. Era un mio sosten- tamento anche economico.

Sinceramente non ero particolarmente soddisfatto, perché voleva dire ritornare al punto di partenza, avevo sempre avuto un rapporto duro con Tavarnelle, perché quando facevo le medie ero comunque uno di campagna, non mi trovavo bene, ero anche uno da pren- dere in giro. Avevo insomma con Tavarnelle un rapporto ostile, fin da bambino. Ma anche chi frequentava il laboratorio era altrettanto diffidente, perché da Firenze, dal Teatro Regionale Toscano, veniva mandato uno che era di Noce? Anche se sapevano di me, avevo già un certo nome a Firenze, sulla Nazione per il Teatro in piazza c'erano sempre delle bellissime critiche di Poesio, e poi di Lucchesini. Avevo una fortuna, che il primissimo spettacolo, la *Farsesca*, aveva avuto un'ammirazione incondizionata del- l'allora direttore della Pergola, Armando Spadoni. Spadoni si era innamorato del primo spettacolo mio, tanto che lo volle mandare a Fiesole.

Insomma arrivavo a Tavarnelle con un po' di fama. Ma c'era come una sorta di precon- cetto, una diffidenza mia e una diffidenza loro. Poi, perché scatta tutto? Perché tutti e due si scende: io dal mio piedistallo, per modo di dire, loro dalle loro piccole frustra- zioni. Si trova una cosa di partenza in comune: – Fatelo come lo raccontereste voi! – dico loro e non tanto a Salvianti, che faceva già l'attore, con tutte le sue esperienze, con tutti i suoi corsi, ma agli altri. Improvvisamente, ecco venir fuori un fiume di parole, un fluire divertente, nasceva la vita, anche la mia passata, e io non vedevo l'ora di andare a fare il laboratorio. Incominciai a scrivere *Volta la carta*, a frammenti, a pezzi, in qua e là, loro mi aiutavano, io avevo perso ovviamente il rapporto con la lingua loro, che è una cosa totalmente diversa e molto più forte del Toscano. Ma ecco che mi ritornava, mi tornava l'infanzia, mi ritorna la ritualità nascosta. E si fa, si mette in scena *Volta la carta*, anche se nessuno di noi immaginava quello che sarebbe accaduto di lì a poco.

Dopo *Volta la carta* c'è *Carmina vini*, ambedue con un certo successo, fino all'esplo- sione di *Allegretto*. *Allegretto* vuol dire Fulvio Fo, vuol dire Spoleto, vuol dire un successo che mangiò, distrusse, Teatro Arkhé, anche se nell'Arkhé io mi riconoscevo di più, perché mi permetteva di dare libero

sfogo alle mie passioni. Questa mia, definiamola in maniera impropria, piccola schizofrenia, nasce da tante cose. Nasce soprattutto dall'essere nato in campagna, ma dal non essere figlio di contadini. Più che nella campagna, io ero nato in una frazione, dove non c'era una vera divisione delle categorie, delle caste, tutto si annullava, anche se i miei, i Chiti, erano in questa micro comunità una specie di riferimento, una sapienza in più per qualsiasi problema: mio zio era segretario alla scuola a Tavarnelle, mio padre lavorava in Comune, mio nonno aveva fatto il commercio della paglia per i cappelli e del vino e traeva un po' di frutti dal minuscolo campiello, anche se era un contadino a modo suo. Non aveva l'orto, aveva il campo e gli venivano a dare mano nei momenti di lavoro con una specie di rispetto. Insomma c'erano dei libri: ma io non ero proprio come gli altri, non ero figlio di contadini, c'era questa strana situazione. È chiaro che, quando dico che leggo Steinbeck e, verso i dieci anni, vedo il cinema americano, è come una specie di bestemmia, le piane assolate di Steinbeck, raccontate con una dilatazione che non assomiglia al paesaggio toscano, però nel ragazzino la fantasia, il calore della California, diventa il calore della Toscana. C'è una specie di trasposizione. Più ancora aggiungici il cinema, mi ricordo *Sentieri selvaggi* di John Ford, un film che per me è fondamentale, proprio nei tempi, nel paesaggio, nella capacità di riconoscibilità. Ma che ci abbiamo noi a che fare con gli indiani? Invece le scene d'insieme, il lavoro sugli interni, per me sono stati essenziali.

Ci sono dei passaggi in quel film, ci sono delle situazioni di comicità davvero straordinarie: il mondo di Ford è anche un mondo di piccoli caratteri. Anche da noi, bravi affabulatori costruivano i caratteri. Un mondo visivo e un mondo di lettura, faccio come un passaggio, senza essere ancorato a quel mondo lì reale, faccio una specie di fusione, come se non sapessi restare bene ancorato nel reale e avessi, appunto, bisogno di fuggire. Io traevo linfa narrativa, linfa di scrittura, linfa fantastica, anche se allora non me ne rendevo naturalmente conto. L'acquisizione del pensiero per me è venuta molto più tardi. La percezione e la cognizione del processo è arrivata dopo. Ti porto un esempio banalissimo: io sono un po' bastardo, per metà toscano e per metà veneto. La mia mamma veniva da Onè di Fonte, che come struttura era come se fosse Tavarnelle, la mia cittadina, anche se appunto ero di Noce, la frazione, il borgo, le classiche venti case sparse nella campagna. Onè di

Fonte, in qualche modo, era una struttura più di paese. Mia zia faceva la parrucchiera e quindi c'era tutto un mondo di amicizie, lei conosceva la signora Zoppi che era la proprietaria della locanda La Fenice a Venezia e che era un personaggio davvero impressionante. Era una donna eccezionale, fumava le Lucky Strike, la ricordo che fumava, con le unghie lunghissime, smaltate, con i capelli nerissimi, non bella ma alta, potente, una veneziana di potere, una donna di potere, ma anche con dei modi e anche con una certa ironia. Io ero diventato amico di suo figlio, avevano una casa, quasi una villa, con vaghi accenni palladiani. Insomma il Veneto per me, aveva due nature: attraverso la zia parrucchiera più civilizzato, mentre attraverso un'altra zia, che aveva un emporio, immerso nella campagna, fra questi campi di granturco, circondato da canali, con la demenza che circolava in modo abbastanza impressionante, perché c'erano famiglie di bevitori, molto chiuse, a creare un Veneto

più oscuro della Toscana, ma anche appunto pieno di contraddizioni, perché appunto dall'altra parte era più moderno e aperto, rispetto alla campagna toscana. Lì acquisivo altri segni e lì la primissima cosa, al bar andavo a leggere e a prendere il gelato. Il gelato a Noce non c'era, bisognava andare a Tavarnelle, ma Tavarnelle l'ho vissuta come una piccola violenza. Leggevo, credo, Tempo, una rivista che aveva all'interno i cineracconti. Erano due pagine fatte di fotogrammi. Ad esempio c'era *Un cappello pieno di pioggia* di Fred Zimmerman, con Tony Franciosa. Avrò avuto 11, 12 anni o anche meno e mi ricordo la prima cosa che ho scritto, accanovacciata, fu l'idea di rimettere in scena uno di questi cineracconti: non capivo nulla del reduce della guerra, però mi aveva colpito l'espressività dei volti. Anche lì due cose: uno, *Un cappello pieno di pioggia* perché c'era il contrasto padre-figlio, con il reduce della guerra di Corea morfinomane, il dramma, le facce; un altro era il *Cristo proibito* di Malaparte, perché nonostante non sia un film troppo riuscito, ha come delle proiezioni, mi ricordo questa faccina della Ferrero un po' spaventata, la potenza della faccia di Raf Vallone, la Rina Morelli, mi ricordo la potenza. Un altro era un film che si svolge in Grecia e ripercorre la passione di Cristo. Non ricordo che film era ma se tu ci pensi bene il conflitto, qualcosa di arcaico, qualcosa di religioso. In un modo o in un altro sono l'imprinting che sta dietro a tutto il mio lavoro. Poi ci sta, sempre in parallelo, uno spavento che è Gogol, che è l'incomprensione dei romanzi

brevi di Dostoevskij, con l'eterno marito, sempre affascinato, mai capito. Gogol con l'idea dei perdenti, di coloro che rimangono ai margini, come se fosse una sorta di strazio, ma una paura mia, ma questa paura mia nasceva anche da una cosa precisa, perché la parte veneta, mia madre, i parenti di mia madre erano i pragmatici; la parte toscana erano invece critici relativizzanti, insomma la mia creatività aveva formidabili castratori, diversi ma castratori tutti e due. Il Toscano con quella ironia sull'artista: – Ma per piacere, ma che ti credi, l'attore, lo scrivere, ma vai via! Mentre il Veneto che valuta con gli sghei, il lavoro è valutare con i soldi. Quindi queste due creature diverse sono state un po' castranti ma sai quando una parte deve raccontare e racconta. Ti dico, ragazzino, la primissima cosa che faccio è proprio un tentativo di adattare – ti immagini con quale criterio – questa trama intuita, attraverso le immagini, di *Un cappello pieno di pioggia!* Provo a mettere in scena, in un luogo abbastanza piccolo, nell'andito, dove le donne si riunivano a lavorare, semplicemente a terra, con i miei amici, dei bambini. La prima, prima recita mia è il tentativo di scrivere, di fare la regia, compreso il manifesto sulla paginina del quadernetto. Ancora non andavo alle medie, cosa mi poteva essere rimasto dalle sequenze legate al *Cappello pieno di pioggia*, non lo so. Mi ricordo che mi aveva colpito la parola “morfinomane”, perché su queste immagini erano riportati anche i dialoghi, come un fotoromanzo. Ci fu qualcuno, credo una ragazza giovane che disse: – Ma te lo sai che cosa significa morfinomane? Io non lo sapevo... Quando poi, d'estate, il Prete mi dette un libretto di teatro per bambini, io mi disamorai totalmente, erano le operettine morali per bambini: hanno il salvadanaio, ci mettono i soldi, uno lo rompe e viene accusato. Capii che non era quello il filone che mi interessava! Smisi. E ci fu una grossa interruzione. Il teatro rivenne fuori solo quando venni a Firenze. Quando avevo 14 anni i miei si trasferiscono a Firenze, io finisco a 15 anni la scuola a Tavarnelle, poi il grosso impatto traumatico con la città, la perdita di tutto il fantastico.

Per fortuna vado a lavorare, di pomeriggio, perché eran tempi duri, bisognava tutti fare qualcosa, e la mattina faccio corsi di grafica, non era l'Istituto d'arte, inizio un lavoro di scuola professionale. Praticamente, subito, questi sbalzi termici mi accompagnano. Il lavoro me lo trova un amico di mio padre, Cecchino, un cuoco eccezionale che faceva il portiere in piazza Santa Trinità, nel palazzo dei Torrigiani, padroni di mezza campagna di Firenze, un

palazzo pieno di leggende, di perversioni sessuali. Un palazzo bellissimo, quello di Ferragamo, con la sua cupezza, ma anche con una bellezza e una forza grandissime. Insomma dovevo lavorare e Cecchino mi fece assumere ad un Club che era all'ultimo piano, al secondo piano c'era invece il Consolato francese. Sopra c'era la terribile signora Bosch, una tedesca figlia del dentista del Kaiser, un personaggio unico, incredibile. Questo Club non era organizzato male: delle persone di madre lingua tenevano delle conversazioni, in queste sale bellissime. Dietro c'era naturalmente una storia, perché, prima di diventare il Club, l'appartamento era di un'americana, e c'era stato una doppia morte, un doppio delitto. Si era uccisa questa americana e l'amante, c'era stato questo dramma di sangue fortissimo. Poi era un ambiente molto particolare: c'era la sala da gioco, la sala del ping pong. Il mio compito (con la divisa che mi creava un problema enorme), era ricevere, tenere accesi i caminetti, sentire se avevano bisogno di qualcosa, come in un vero Club inglese di tradizione. Era come arrivare in città dalla campagna, anche se io non ero una vera creatura di campagna. Eravamo due, uno al pomeriggio, uno la sera e la signora era allucinante nello spersonalizzare. Ricordo che passavo da via Tornabuoni e che c'erano le puttane, andavo a prendere l'autobus in piazza dell'Olio. Ricordo perfettamente questo tragitto, soprattutto quando mi toccava la notte. La signora Bosch ci chiamava Mario uno, se facevi il pomeriggio, Mario due se facevi la sera. Siccome il primo si chiamava Mario lei non voleva nominare altri, eri o Mario uno o Mario due. Follia pura questa cosa, follia pura. Invece con me, i clienti comunicavano, perché c'era una specie di colonna dove le piccole attività del Club venivano scritte e pubblicizzate. Venendo io dalla scuola di grafica avevo il compito di fare dei disegni, delle cornici, quelli che venivano s'incuriosivano e sapendo che li avevo fatti io, si complimentavano. Un signore di questi, della Firenze bene, mi portò dall'America i primi Linus, da noi sarebbero arrivati moltissimo tempo dopo. Al club potevo anche parlare di cinema e questo per me era importante, anche se la signora, non capiva cosa stessi facendo, mi chiamava con il campanellino e mi chiedeva come mai parlassi con i clienti. Gli stavo simpatico perché mi presentavo bene, ero giusto per fare quel lavoro lì, ero perfetto nel muovermi, le facevo i disegni, e nello stesso tempo, secondo lei, non riuscivo a stare al mio posto. Allora finalmente capisce, intuisce la porca che, finché io ero dentro a quel

mondo, avevo trovato la mia collocazione, il mio rispetto, però non potevi mandarmi fuori con la divisina, perché avevo il terrore che mi vedesse qualcuno della scuola, perché non avevo detto che lavoravo, non potevo dire che facevo il ragazzino dell'ascensore, e lei capì, quasi per punizione, prese a mandarmi sui lungarni a comprare i caffè! Era una raffinata cattiveria. E io non ce la feci più. Andai a lavorare a Peretola, in una fabbrica di alberi di Natale. Uno strappo violentissimo: dentro il mondo della fabbrica non ci sapevo stare, la fabbrichetta nel pomeriggio e poi la mattina a scuola, sempre come doppio lavoro. Insomma, se il rapporto con il Club poteva

funzionare, quello con gli operai funzionava molto meno, io non li conoscevo, non ci sapevo stare insieme, non riuscivo a comunicare, anche se forse catturavo tutto, lo assorbivo nei piccoli sogni, nelle cose semplici, grandi e piccoli e straordinarie o banali, che poi sarei riuscito a restituire in scena. Ad esempio il rito del mangiare tutti insieme con la gavetta, io mangiavo il panino e non riuscivo a mescolarmi troppo con gli altri. Il mio lavoro in fabbrica, anche per questi contrasti, durerà pochissimo, due mesi, giusto l'estate. Erano i primi anni '60, mia madre non era in salute, c'erano delle difficoltà, mio padre era un uomo che lavorava al catasto, geometri, architetti lo chiamavano per consulenze. Però, anche lui, la mattina, per arrotondare, andava a fare le pulizie, non potendolo fare mia madre, da Sele Arte di Carlo Ludovico Ragghianti. Mi portava a casa questa rivista raffinatissima, Sele Arte, piccolina ma meravigliosa. C'era di tutto: mostre, riferimenti, bellissimi articoli; quindi io mi ricordo l'impatto con alcuni pittori straordinari. Fra parentesi mio padre era una persona molto bella, come testa, e a Ragghianti sembrava strano, che una persona così andasse a fare le pulizie. Aveva stabilito un bel rapporto, sapendo che facevo grafica, mi mandava delle cose. Dopodiché inizio a lavorare in una serigrafia e questo è stato poi il mio lavoro, per anni.

Un giorno, tornando appunto dalla serigrafia, vedo scritto Scuola di Teatro Dori Cei, avevo 17 anni, a Porta al Prato, al Teatrino dell'Amicizia: Scuola di Teatro Dori Cei! Di nuovo la fuga dalla realtà! Scuola di teatro. Io vado. Entro e mi presento bene. La prima domanda fu quella se avevo fatto teatro, ovviamente non potevo raccontare i miei esperimenti, e rispondo: – Sì, a Venezia, Ionesco!, perché mi aveva colpito la lettura del *Rinoceronte*, avevo

visto il teatro solo in televisione, ero ragazzino, credo fosse Gassman con l'Edipo. C'era tutti i venerdì. La Regina era Elena Zareschi. Sicuramente ero a Noce, c'era la televisione nel circolino. La prima televisione ce l'aveva il Prete, poi fu acquistata anche nel circolino, la televisione arriva nel '54, sarà stato il '55 o il '56, prima di venire a Firenze. Sai il passaggio dai 14 ai 17 anni i cambiamenti sono tanti, veloci. Avevo visto a Firenze Glauco Mauri fare *Il rinoceronte*, quindi doveva essere con la regia di Enriquez e l'avevo visto in televisione. Avevo 18 anni, sono del 1943.

Vedo in televisione *Il rinoceronte* e, anche se non ci capisco niente, capisco l'avanguardia, e invento a Dori Cei, questa cosa, alla fine abbastanza credibile. Nel *Rinoceronte* c'era anche sua sorella, una fantastica Pina Cei, e forse il mio avvicinamento a questo teatro nasce da lì: mi aveva colpito forse l'abbinamento. Insomma mi invento la storia d'aver fatto questo teatro di ricerca, tanto che lei, un pochino, si intimidisce. Quindi io entro subito, dentro la Dori Cei come quello all'avanguardia, anche se in realtà non sapevo un bel niente, niente di teatro, ti giuro, forse avevo la recitazione dentro, quella era una vocazione da sempre. Insomma divento subito un attore, lei prendeva per le comparse, o per le piccole parti, gli attori della scuola, e io inizio subito a lavorare la sera con il teatro. Io il teatro l'ho incominciato come attore a 17 anni e mezzo o 18. Poi c'è l'incontro con Pier'Alli e poi tutto il resto, fino all'Arca azzurra, che ha un po' rappresentato una svolta, anche per la mia vita.

Nell'Arca azzurra, tra l'altro c'è un'altra cosa. Perché nell'Arkhé erano studenti, gente colta, avevano seduzioni a Roma, tutte le loro esperienze, mentre nell'Arca azzurra erano molto più pratici. C'era da pulire, pulivano tutti insieme. Massimo Salvianti era un grande organizzatore, insieme a sua moglie: una rete di compattezza fantastica, di semplicità, senza un ego intellettuale. Sì, è vero, Massimo ce l'ha fortissimo e ora lo sta sviluppando e tutto quanto, però lì c'era "il mettere in scena", la praticità che appunto ha fatto scattare il tutto. Pensa al secondo spettacolo, a *Carmina vini*, anche in questo – che non si è rappresentato molte volte – devo segnalare il successo della seconda parte, il giorno delle nozze, sul sagrato della chiesa, con una forte "riconoscibilità". Dopo *Carmina vini*, venne l'idea di fare uno spettacolo che partisse da un testo classico, *Il sogno di una notte di mezza*

estate, partendo dal Castello del Nero, e portando il pubblico con dei carri in mezzo al bosco, dove sarebbe avvenuta tutta l'ultima parte, uno spettacolo itinerante. Ma qualcun altro, forse io stesso, disse che si poteva raccontare invece una storia, e venne fuori *Allegretto* e *Allegretto* cambiò proprio il corso di tutto. Andare a Spoleto! Pensa che a Spoleto c'era Paolo Rossi con non ricordo che cosa, *La stazione* di Sergio Rubini, c'era di tutto; e il nostro spettacolo fu quello che fece discutere, che fece riflettere tutti, che fu portato come esempio.

In quei mesi ci furono diversi episodi molto positivi, ad esempio ci fu un articolo di Paolo Lucchesini che scoppiò come una bomba. Attaccava tutto il teatro, dicendo che non era possibile che, per vedere qualcosa di veramente nuovo, di vero, di teatrale, si dovesse andare a San Donato: – A Chiti – diceva Lucchesini – nessuno gli dà credibilità, a Firenze.

Insomma il successo di *Allegretto* arrivò, io lo racconto sempre, come una specie di vera pace con il mondo del teatro, perché io ero rimasto ferito, forse sul punto di lasciare tutto, perché era uscito un articolo sul bollettino di un appena nato Pupi e Fresedde a Rifredi, che scrivendo una specie di storia del teatro recente a Firenze, nemmeno mi nominava.

Più tardi ci siamo chiariti, con Angelo Savelli, e anche lui è rimasto male, ma insomma io ero l'unico che ancora agiva a Firenze e agiva con due gruppi sia con l'Arkhe che con l'Arca azzurra, mi ero sentito una specie di morto civile, rimasi malissimo. Dopodiché, per fortuna le cose cambiano, anche se riflettendo adesso devo dire che non avevo ancora la coscienza di essere un autore, io volevo fare il regista, già prima, nel Teatro in piazza, la mia non era stata una riappropriazione della lingua, ma solo un adattarmi agli attori che avevo. C'erano altri che l'avevano fatto molto meglio di me con attori bravissimi, pieni, completi. Attori che diventano il tuo strumento dell'indagare dentro l'autore, qui sono attori che si bloccherebbero, non si riuscirebbe a far dire quello che si vuole. Ad esempio nel Teatro in piazza, la tipologia degli attori mi fa scegliere il mio primo *Decamerone*, a partire da tre scritture diverse, in funzione della potenzialità di attori di varie provenienze, e lo stesso ho fatto per l'Arca azzurra. All'inizio c'era la lingua, ma poi sapevo che quello aveva il fisico così, quello ha una certa voce: partiture per attori e non per altri. La mia idea di regia, questa mia poetica,

riusciva a moltiplicare questa partitura per solista, a renderla una unità, uno spettacolo corale. Credo che questo dipenda da un gusto d'insieme, dal fatto di saper assemblare le cose, ma di partenza anche *Allegretto* era una partitura per solisti: sapevo che Massimo sarebbe stato bravissimo per certe parti e anche la Patrizia, con la sua voce potente, l'altra invece magari era un po' cagna, ma sarebbe stata bravissima, avrebbe fatto la serva in maniera unica, ma il carattere della serva nasce perché io dovevo sfruttare i difetti di lei; il Prete poi, anche lui coi suoi difetti, la lentezza nel parlare. È chiaro è una capacità mia, il personaggio viene fuori maniaco, una specie di feticista del capello, ma di partenza la storia era diversa, ho reso i personaggi perfetti per quella storia. Insomma un'esperienza forse unica, certo molto particolare, anche perché è durata già venticinque anni.

A Spoleto tutti erano impazziti per loro: – Che attori meravigliosi! C'era poi la conclusione della settimana, dei quindici giorni, non so quanto durasse Spoleto giovani, un grosso convegno e loro furono invitati tutti, perché, in qualche modo, erano la sorpresa. Io non potevo andare perché facevo le scene e i costumi in Sardegna per il primo film di Giovanni Veronesi, ma anche perché il trionfo di *Allegretto*, coincise con la prima di *Stele Turandot*, praticamente azzerata proprio da *Allegretto*. Insomma vanno al convegno, io mi raccomando con Massimo di intervenire solo lui, di fare attenzione, perché se intervenivano gli altri tutti avrebbero capito che erano in fondo gli stessi dei personaggi dello spettacolo, come se fossero attori per finta. Ma già la sera della prima, si va a mangiare, dopo lo spettacolo, con i miei attori contentissimi e io che mi raccomandavo di non parlare, altrimenti li avrebbero “riconosciuti”. Ma nell'euforia nessuno ci badò. Nemmeno Fulvio Fo, con Di Giammarco che parlava di capolavoro. Riuscirono talmente bene ad essere se stessi, che nessuno usò una lente critica nei loro confronti: erano comunque attori importanti, molti di loro lo sarebbero stati ancora per altri due o tre spettacoli, perché poi si sarebbero persi, magari sostituiti da altri, con me che avrei precisato anche la mia scrittura, liberata da questo “mirato sul”, è diventata una scrittura più autonoma. Il nostro successo più clamoroso è *La provincia di Jimmy*: 350 repliche, con tutti i premi vinti.

Dopo *Allegretto*, ci fu *In punta di cuore*, uno spettacolo che io ho amato moltissimo, gli attori rimangono quelli di *Allegretto*, è una compagnia ancora

di 18 persone, ma è un lavoro che non può durare. La partenza, con *Allegretto*, fu tutta aiutata da Fulvio Fo, che ci fece avere una specie di percorso privilegiato, cioè un minimo garantito sempre in tutti i teatri grossi dove noi andavamo, anche perché gli attori si facevano da mangiare da soli, dormivano in sei in una stanza. Trenta giorni a Roma, con sistemazioni spesso di fortuna per *Allegretto* e anche per *La provincia di Jimmy*.

La provincia di Jimmy, comunque, rappresenta un altro punto di snodo. Alcune persone, proprio perché gli impegni erano cresciuti, non potevano più farcela, perché avevano tutti un lavoro e allora rimasero quelli che in qualche modo lo scelsero come vera attività, come vera professione. In quel momento entrarono altri, ad esempio Barbara Enrichi faceva la grafica e poteva farlo, perché era un lavoro che si destreggiava a modo suo; Massimo teneva l'amministrazione in una casa di riposo e poi faceva i laboratori; Dimitri lo stesso. Rimasero quelli un po' più liberi di poter fare la professione. La fine del Teatro in Piazza fu dettata dallo stesso motivo, perché dopo il primo *Così è se vi pare*, dopo appunto il successo enorme che aveva avuto, il Teatro Regionale Toscano era disposto alla distribuzione, a livello nazionale, ma gli attori non potevano. C'era chi insegnava, chi era operaio.

Il percorso con l'Arca azzurra io lo vedo abbastanza pianificabile, il primo testo nasce in modo molto casuale, è un rituale anche per me, un rituale di ritorno, a delle origini anche infantili. *Volta la carta* in fondo, segue un qualcosa, un'immagine che mi aveva molto colpito da bambino, quella del fuoco benedetto. Verso la Pasqua si andava in Chiesa, il prete ci dava un caldano con della brace dentro, coperta dalla cenere, ci mandava dai contadini, che prendevano uno di questi carboni accesi, io non credo che ormai ci accendessero più il fuoco, anche quella era una cerimonia, un rito. Loro in cambio del fuoco davano le uova, davano qualcosa. Quindi c'era l'idea di quelli che creavano il rito, e poi c'era un racconto nostro, perché ognuno aveva un tragitto da fare, c'era l'arrivare, inaspettati, dentro una casa. Arrivavi, prendevi quello che potevi, coglievi, era una visita breve, mentre la vita dentro la casa continuava; alle volte c'era lo zittire, ma il più delle volte captavi l'ottica delle porte socchiuse, delle voci nelle altre stanze. In qualche modo, non so perché, quando io comincio a mettere assieme tutta una serie di

avvenimenti o personaggi, mi rendo conto che tutto questo è un po' rivivere la mia infanzia, le mie esperienze passate. Il Gorpaio, per esempio. Il Gorpaio era un uomo che all'improvviso arrivava con una gabbia, con una volpe e chiedeva delle uova. Non so perché io sentissi qualcosa di magico in questo, non avevo studi antropologici, avevo forse letto *Il ramo d'oro* di Frazer, ma le mie erano solo fantasie, di scientifico non c'era assolutamente niente. Avevo scoperto la magia che da ragazzino avevo solamente intuito. Pensa a tutte le cerimonie rituali che ci accomunavano con le popolazioni agricole anche del passato. Si mettevano dei semi nella terra, si tenevano al buio, e quando crescevano, nel giorno del Venerdì Santo, si portavano alla Chiesa. Esattamente come i Giardini di Adone, così come li racconta Frazer. Le Rogazioni poi, una cosa per me misteriosissima: alle primissime luci dell'alba passa il prete con la croce e i chierichetti, pregano, aspergono l'acqua nei campi sperando di far piovere. Questo senso dell'arcaico mi ha sempre profondamente attirato, aggiungendo semmai un po' più di informazioni. C'è stata in me l'idea di rientrare in una sorta di purezza, attraverso la lingua e di ritornare ad una specie di origine, d'infanzia. La lingua e tutti i riti un po' misteriosi che non avevo capito, e ce ne sono tanti, soprattutto della campagna; in più questa idea di cogliere la vita per prospettive strappate, per intuizioni di spazi. Da qui nasce appunto *Volta la carta*. Con alcune idee, intuizioni forti, anche dal punto di vista registico. Ad esempio la possibilità di usare la porta, che si chiude attraverso un espediente, nel pubblico c'è il Cacino, la massaia lo manda via e indirettamente manda via il pubblico, costringendolo a uscire: gli chiude la porta in faccia. Poi la possibilità di usare l'ambiente naturale come un espediente teatrale e, nello stesso tempo, l'ambiente naturale con con l'immissione della riscoperta e della ritualità. In qualche modo con *Volta la carta* ho intuito tutti questi piani, la capacità di riscoprire e restituire quella cultura, che era lì, appena dietro l'angolo. Anche se alcuni degli attori vestivano già con le borchie, l'anfibio, la sottanina. Il tempo era già di post-moderno, di omologazione. O il paese o la città, erano già passati oltre, erano già omologati, ma quella cultura era ancora lì: in casa, la nonna, la zia, potevano recuperarla. Potevano diventare straordinari nel restituirla, con una sorta di verità. Io invece lavoravo con una memoria più lontana, dove, nel mezzo, avevo messo un'intercapedine di tante cose. Di tante attività, per esempio di cinema, io

avevo incominciato a fare cinema, avevo debuttato nella *Ragazza di Bube*, ero un po' uscito da quell'ambiente, e poi forse non c'ero mai veramente stato, anche se l'avevo vissuto di rimbalzo. *Carmina vini* rappresenta una specie di proseguimento, si sperava di legarlo, come fu anche fatto, a tutte quelle che sono le attività del vino in Toscana: sagre, feste, poi facciamo altri spettacoli, ad esempio quel *Lune di Carnevale*, realizzato al Quartiere 13 di Firenze, un'idea fulminante quella di creare un ambiente e lavorarci soprattutto a livello teatrale. Era un salone delle feste, le serate erano intorno a carnevale, fu svuotato tutto, furono messi dei tavolini, c'era un vero buffet, c'era la musica e tutto il resto. Il salone si trasformava ogni volta a seconda del tema della serata: un vero successo. Se avessimo preso la formula e avessimo aperto un locale con quegli accadimenti teatrali, credo sarebbe stato una cosa seguitissima. Gli attori facevano i camerieri, servivano, raccontavano storie: il pubblico era interessato, faceva la foto con Dracula o con qualcun altro. Tra l'altro fu in quell'occasione che nacque il nome Arca azzurra.

In *Carmina vini* c'è questo tema anche finalizzato al territorio, dove il vino è una realtà culturale e per me fu uno spettacolo felicissimo, perché mi interessa moltissimo questo confronto, con l'idea del vino nelle forma profana, ma anche nella sua forma sacra; questo sdoppiamento. Il contrasto della prima parte, con i prodi e i gaudiosi, la divisione dei due gruppi. L'impianto si ricollegava un po' al *Decamerone* e si ricollegava sempre al tema dello scontro nella tradizione popolare: quaresima e carnevale. Uno porta la tesi della pericolosità del vino che strega, il vino che rivela l'inconfessabile dell'amore, riecheggiando il *Tristano e Isotta*, e di fronte a un amore impossibile, i due innamorati si uccidono. Il lato negativo del vino, quindi. Ma poi c'è anche chi fa l'esatto contrario, chi porta come esempio il vino che pacifica. Ecco Fantaghirò, con il vino che fa scoprire il maschile e il femminile. I due innamorati in questo caso sono camuffati, c'è un po' di conflitto e confusione, finché non si ritrovano come creature che capiscono la funzione. L'ultimo era il vino come ribellione. La storia inventata di Acino che porta il vino agli uomini, con il padre che lo condanna ad una specie di esilio. Portare il vino agli uomini vuol dire portare, in qualche modo, la ribellione, che poi è il contatto col vino. La seconda parte era invece proprio usata in senso sacro. Parte con un matrimonio degli anni '60, con tutti i vizi, i

tic, i difetti, un vero e proprio bozzetto, dove il pubblico comincia a ridere dall'inizio, per poi creare un rovesciamento. Tutte fasi dove il pubblico assisteva fuori dalla Chiesa, perché la prima volta che lo facciamo lo facciamo alla Pieve di Tavarnelle, e usiamo un palco a T e la rotonda con i cipressi per la rappresentazione profana, mentre la facciata della Chiesa, con un grande tavolone davanti, fa da sfondo per la rappresentazione sacra. Quindi la facciata della Chiesa è il fondale per tutti i riti: il matrimonio di Lucia, la lunga messa, poi l'uscita, la fotografia, insomma una cosa banale, ma irresistibile. Finalmente si arriva a mangiare, le diatribe tra le suocere, e poi l'improvvisa mancanza del vino, bum, via, rovesciamento, smarriti, e catapultati, senza più riferimenti reali, giacchine, cappellini, ma tutti in tonalità di nero. Gesù e Maria avevano appena lasciato Cana, il tavolo, e questi smarriti ospiti s'interrogano. Abbiamo un miracolo tra le mani e c'è chi vede questo miracolo come fatto utilitaristico, e le donne, che invece hanno la preveggenza, capiscono che questo miracolo sarà il momento in cui Maria dovrà scegliere. Per alcune Maria è impaurita da questo miracolo perché ha già capito che non avrà un figlio, ma avrà un Dio e finisce con questo grido delle donne che poi è ripreso in *Kirie*. Questa volontà delle donne di indicare Maria come la strada per rifiutare il rito della morte del figlio, di tenerlo vivo, in ogni caso, e di non consegnarlo alla storia, di non consegnarlo agli uomini, questa doppia visione. Poi c'è una cosa intermedia, *Equinozio d'estate*, perché io stavo facendo il film di Francesco Nuti, su a Genova, *Stregati*, e mi ricordo che mi aveva preso moltissimo tempo come scenografo e allora loro fanno una cosa estiva. Era una miscellanea di cose, con un bell'attacco, venendo da una viottola con delle torce, con dei grilli, con delle invocazioni alla luna e poi la luna intesa come elemento d'amore. Credo di non aver nemmeno firmato la regia.

Dopodiché nasce un'idea nuova, che si fa adesso? Si fa una cosa a tragitto, a percorso, altri non potevano più continuare e viene questa idea, questa storia, che mi aveva colpito molto, di questo personaggio che era venuto con il cadavere dell'amante all'albergo Roma di Tavarnelle, cercando la complicità del becchino per disfarsi di questo corpo. Poi c'era un'altra cosa toscana, e ancora un'altra storia veneta, il racconto che mi aveva fatto mia madre di una ragazzina. Era il tempo in cui le donne erano tutte riunite per i gelsi, i gelsi per i banchi da seta, in un mondo contadino completamente diverso. Ave-

vano trovato un aborto nel campo e siccome questa ragazzina sbiancava, era svenuta, le donne avevano pensato che fosse lei ad aver fatto questa cosa. Tanto che la madre portò la figlia a fare una visita ginecologica dove risultò che lei era vergine e che quello era un feto di animale. Le due storie erano ambedue storie violente, se ci si pensa bene, ma in una c'è quest'oscurantismo un po' del Veneto, nell'altra c'è la violenza, un po' sanguigna, della Toscana. È vero che la storia del feto l'avevo già usata in *Tragitribù* con il Teatro in piazza, esattamente la stessa cosa, anche se in quel caso con una versione molto espressionistica, con i trucchi profondi, le bocche nere. *Allegretto* fa da pilota, fa partire un'ipotesi per l'anno dopo: "Storie degli anni '30". Progetto, analizziamo il territorio attraverso periodi storici diversi, un secolo.

In punta di cuore è nuovamente il tema del paese, la volontà di rileggere un classico, di ispirarsi ad un classico, rileggendolo completamente. *Giulietta e Romeo* riletto con tutte queste figure del mondo di paese. E anche qui ci sono tutti. C'è tutta la compagnia al completo. E vengono anche a Roma: Gigi, Rosalia, tanti altri e a Roma il grosso della compagnia capisce l'impossibilità a continuare. A Roma c'è Rita Cirio che incomincia a interessarsi di noi. Poi ci farà una recensione straordinaria sulla *Provincia di Jimmy*. C'è un momento in cui andiamo di pari passo, noi dell'Arca azzurra e il Teatro dell'Archi- volto di Genova, sono le due compagnie che Rita Cirio mette insieme in questa recensione bellissima sull'Espresso. Praticamente una parte della compagnia si rese conto che era troppo faticoso. Sai, *In punta di cuore* debutta al Carignano di Torino perché il direttore del festival di Benevento è Gregoretti, che in quel momento dirigeva anche lo Stabile di Torino. A Benevento avevamo riproposto *Volta la carta*, il tema era "Le lingue sconfitte". Lo spettacolo ha un tale successo, che l'anno dopo il festival si chiama "Le lingue vincenti" e nuovamente arriviamo noi, e facciamo contemporaneamente *Volta la carta* e *In punta di cuore*. Poi andiamo a Torino e io mi ricordo il teatro, quello grande, tutto rosso, il Carignano, che era un po' impressionante per stucchi, velluti rossi. Noi non avevamo i tecnici dietro, ancora si montavano le scene, a me faceva pudore e vergogna, però per la televisione e la stampa aveva valore e vanno a intervistare Andrea Costagli mentre batteva i chiodi, gli chiedono: – Lei è un macchinista? – No, sono Romeo! Chi aveva lasciato il lavoro, chi aveva

preso le ferie, si rendevano conto che non potevano sacrificare più di tanto. E anch'io capisco una cosa, prendo una storia precisa, che ha a che fare con la cronaca, con il costume, con la società, politica tra virgolette e cominciamo a lavorare, quasi come un'evasione, come un elemento dove io mi sento più libero, sul mio fantastico, poetico, sulla mia creatività, qualcosa che ha a che fare con la rilettura di un classico e si dividono i due filoni, si individuano le due strade. Per me era molto complesso scrivere, in qualche modo, qualcosa che si colloca fra società, costume. Mi richiedeva un togliere, un sottrarre, e poi mettere in gioco l'elemento ludico, il divertimento, la felicità del teatro nell'adattamento. Prendo un testo, vado in piena libertà e faccio quello che voglio. *Allegretto* segna l'idea della terra e la memoria, il territorio analizzato.

Poi ci sono altri spettacoli e arriviamo anche ad *Emma*. *Emma* era la storia portante ed era costruita, era né più né meno una sorta commedia umana, perché la mia intenzione era questa: dei personaggi che appaiono e scompaiono. Ad esempio Clara, l'amica che poi diventa la proprietaria del postribolo. Nella seconda parte doveva esserci Clara, nella terza parte invece doveva esserci la figura dello zio inventore. Quindi attraverso questi personaggi visitare il grottesco, il ridicolo. Ma cosa fu *Emma*? *Emma* ha avuto tutte critiche buone sul rapporto testo-regia, anche se alcuni hanno trovato inadeguati gli attori. Non adatti, non precisi, non gli apparteneva. Non so se questa era una posizione, c'erano delle cose che, in effetti, non arrivavano alla giusta profondità, un po' squilibrato l'elemento comico con l'elemento tragico. Noi non siamo stati quasi mai abituati a critiche non buone, si sentiva quasi questo atteggiamento critico, aggressivo nei miei confronti, del successo che avevo, del successo che aveva questo gruppo nei confronti degli altri. Loro per fortuna non lo sentirono fino in fondo. Il gruppo non entrò in crisi dopo questo spettacolo, nonostante sia stato un disastro soprattutto dal punto di vista economico. Forse la persona più in crisi è sempre Massimo, anche se adesso si sta affrancando, è quello che subisce di più, anche perché ha una personalità molto forte, che deve tenere a freno. Quella volta io glieli ho fatti un po' sentire, i suoi limiti, perché i perdenti, i grotteschi, le creature sconfitte, Massimo non riesce mai ad affrontarli fino in fondo, una parte del suo mondo li rifiuta, non ce la fa. Lui si offende, ma io sento che non c'è il piacere di entrare totalmente nello sconfitto, mentre a me

i personaggi degli sconfitti mi farebbero impazzire. Allora si sentirono un po' criticati, sentirono che io non ero completamente contento. La stessa Patrizia Corti che del resto era la protagonista, lo era di energia, ma non lo era di testa. Poi lì c'era protagonista una donna e questo in Italia non va sempre bene. Ci furono tutta una serie di piccoli problemi. Quindi fu messa da parte e fu messo da parte un progetto drammaturgico che invece nasceva già in partenza programmato.

Dopo arrivammo a *Paesaggio con figure*, dove uscì in modo evidente il mio grande problema di affrontare la contemporaneità, non so cos'è pudore, paura? È un problema mio mettere i nomi, i riferimenti. Se riporti l'oggi bisogna che tu faccia dei riferimenti. Nella *Provincia di Jimmy* ci sono ad esempio alcuni nomi, non so, Claudio Villa, lo stesso che aveva messo Pasolini in *Ragazzi di vita*, in quel caso come riferimento alla contemporaneità. Posso mettere Mike Bongiorno, Lascia o raddoppia, è in qualche modo una icona, poi Gilda, Rita Hayworth, uguale, lo stesso. Poi c'è un altro problema che i temi dell'oggi sono bruciati dalle fiction. Non ci sono temi che non vengano toccati: l'aborto, la droga, la politica, la mafia, tutti temi che incidono sulla gente. Allora mi sembra un déjà vu, è una questione di sguardi. Insomma il problema fortissimo arriva sugli anni '70. Io avevo la storia di una casa in cui una famiglia si disgrega, perché è la storia di un ragazzo che va a vivere da solo, ma non ci sa vivere, non sa vivere il rapporto con una donna, anche perché lei è straniera, viene da una cultura diversa. Era una tipica storia nostra, della nostra regione. ma in questa storia ho avuto grandi difficoltà. Se invece vado sul fantastico sono a posto, non ho problemi, ma tutte le volte che devo inserire il piano reale, che devo fare riferimenti, non che devo fare una tesi ma che devo fare riferimento cerco di essere attentissimo. Alla fine *Paesaggio con figure* è uno dei testi tra i miei che personalmente amo di più in assoluto, per violenza, per quanto c'è di occulto, per quando comico e drammatico si fondono. Però lì c'è il grande tema della letteratura italiana dell'inizio del '900, il grande tema della roba. Verga, il tema della proprietà. Io adombravo le mie angosce di quel periodo, alla fine della prima repubblica, attraverso *Paesaggio con figure*. Poi altri spettacoli vanno con una sorta di simmetria: una volta privilegio una cosa, un'altra volta ne privilegio un'altra. Ora è inutile elencarli uno per uno. Questa è la genesi di come si stabilisce, di come si trova il ritmo.

Ad esempio il mio rapporto con una certa letteratura toscana. Io ho cominciato a cercarlo soprattutto con Teatro in piazza, perché mi mascheravo dietro agli adattamenti, anche se a partire da un progetto preciso. Il progetto era: sono al centro FLOG, devo prendere un fenomeno degradato dell'allora teatro vernacolare, che era dominante in quel periodo: teatro colto, teatro ufficiale, teatro vernacolare, questi gli elementi in gioco. Io lo prendo e siccome, lì è un "centro per la documentazione e tradizione popolare", allora si prevede una presunta scientificità. Io non sono un scientifico, però facevo finta, mi sforzavo di dare una parvenza. Attingo alle origini. Perché la Toscana ha prodotto sul piano della letteratura un Tozzi, un Cicognani oppure un Palazzeschi, oppure un Pratolini e perché anche nel teatro si sono prodotte cose belle, almeno interessanti. Allora l'idea su quegli autori lì, era un pretesto per lavorare, ma se uno li va ad analizzare, si rende conto della grande distanza tra i miei e i testi di partenza. È proprio un altro meccanismo. Forse Tozzi, non il Tozzi del teatro, ma l'oscurità, il senso doloroso, lancinante, la ferita, c'è sicuramente, in *Paesaggio con figure*, ma è una mostruosità più compiaciuta, più compiaciuta teatralmente. Guardiamo la scena di Lucasio con la Gobbina, la figlia che lui non vuole accettare, una frustrazione terribile. Lei gli va a fare il racconto, di lui che da bambino, pisciava sulla gobba delle deficienti, ai livelli massimi della ferocia, della crudeltà. Segno che io ho sempre avuto questo gusto, che ora si è un po' attenuato, al tempo del Teatro in piazza, c'erano parti ancora più dure, più crude. Ma volevo parlare ancora un attimo di Pasolini, che io amo moltissimo attraverso il suo cinema. L'immagine del cinema di Pasolini è la *Medea*, poi *Edipo* e poi lo straordinario ciclo della vita *Decameron*, *Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte*, tutte immagini che mi appartengono. Quel discorso sulla sensualità, la sensorialità, con l'idea di arcaico e contemporaneo, sono esattamente mie immagini, c'è una forte identificazione. Come ce l'avevo anche con il Fellini di *Satyricon*. La mia pittura di allora o le cose che faccio ora, assomigliano molto a quel cinema, io vedo il *Satyricon* e dico: – Caspita, ma sono mie me le ha rubate!

Pasolini racconta *Edipo* come lo racconterei io! Con la letteratura di Pasolini ancora ancora, ho un rapporto buono ma non mi riconosco in niente, con la poesia un po' di più. Scaparro mi regalò un libretto con le poesie di Pasolini, una selezione, molte sono quelle friulane. Lì ti riconosci in pieno, mentre

invece il suo teatro lo detesto, mi sembra l'antiteatralità. Lui l'ha sempre dichiarato di non amare il teatro. Pasolini comunque è fortissimo, pensa alle figure di *Teorema*. Laura Betti sul tetto è una figura che sta anche in *Volta la carta*, la bambina che appare e fa la Madonnina è un'immagine della mia campagna ma c'è una campagna in comune, c'è un mondo in comune. Oppure in *Carmina vini* potrebbe esserci un riferimento a *Mamma Roma*, anche lì il matrimonio è visto nella forma un po' sacrale della pittura del Rinascimento. E poi le immagini del *Vangelo*, della *Ricotta*, con un modo preciso di trattare i corpi, la sensualità, perché è una sensualità sensoriale quella di Pasolini, a parte quella del piacere carnale, non è un discorso di omosessualità, bisessualità, Pasolini è sensuale però è una sensualità sempre legata all'ombra della morte.

Quanto al mio cinema, lì il discorso è molto complesso. Intanto nel cinema io non mi sento così autore, per cui sono semplicemente felice di essere dentro la sceneggiatura di un film come *Gomorra*, ma anche di essere dentro a quella dei vari *Manuale d'amore*, che è un altro grande successo. Questo significa che io non ho scelte ideologiche nell'essere sceneggiatore. Sono uno che si mette al servizio. Sono sceneggiatore per quello che mi capita. Chiaramente poi ci sto dentro con il mio senso fortissimo della struttura, l'idea del- l'umanità dei personaggi. Gli amici mi dicono: – Ho visto *Gomorra*, la scena delle pesche si riconosce, è tua!. Sì, ma che vuol dire? è un lavoro d'insieme. Come scenografo invece ho iniziato per star vicino a degli amici e per guadagnar qualcosa. Quando sono diventato sceneggiatore ho perso questo impegno, anche se devo dire che come scenografo e come costumista mi divertivo molto perché è un materiale uguale a quello del teatro.

Come regista invece non sono troppo contento, prendi il mio primo film *Albergo Roma*, mi ha un po' fregato. È un film che piace, che mi piace, lo analizzo sempre, non è che lo disprezzi totalmente, la commedia era già di per sé una sceneggiatura, bastava riportarla con altre parole. Una delle scene più riuscite, che non c'era nella commedia, è di quando Bisio va dalla Caprioglio con il coniglio morto che sembra veramente un feto, e lui, che è sofferente di emorroidi, piglia questo coniglio e gli tira questa conigliata sulla pancia, e lei: – Ma insomma anche difenderti devo? Era una scena scritta

addirittura pochi giorni prima ed è una delle scene più mosse, lo senti. Le altre sono tutte scene che riecheggiano quel rigore del teatro. Hanno meno libertà. L'altro film, *La seconda moglie*, invece non lo amo, anche se comincio a riaccettarlo ora.

Intanto c'è una cosa, io ho lavorato sempre con le grosse produzioni, non ho mai fatto piccole produzioni e ho incominciato ad una età dove generalmente uno smette. In questo film ho giocato male, e lì c'è un mio problema obbiettivo. Intanto la grande stima, la grande ammirazione che c'era nei Cecchi Gori, soprattutto in quella che allora era sua moglie, Rita Rusic e sua sorella, mi adoravano Erano persone davvero carine, anche se c'erano dei limiti, forse più miei che loro. Io ero partito con l'idea di fare *Fedra* negli anni '50. *Fedra* porta male nel cinema, però la mia era una *Fedra* molto pasoliniana. Sarebbe stato quello il film che volevo fare, che avevo in mente, avevo delle immagini, era tanto che volevo farla. Ma cosa succede? Succede che mi propongono Maria Grazia Cucinotta, reduce da un film come *Il Postino*. Io ero partito con l'idea di una *Fedra* che veniva dal Veneto, perché Veneto e Toscana sono i miei due mondi. Mi sarebbe interessata la sorella di Carla Bruni, la Valeria Bruni Tedeschi, che appunto ha un corpo molto veneto, che ha una sua eleganza, lontana dalla mediterraneità. Insomma parlo con le donne di Cecchi Gori e loro mi vogliono far conoscere Maria Grazia ed io dico sì, mi incontro con Maria Grazia, persona disponibilissima, dolcissima, però capisco che ha questo suo essere troppo convenzionalmente per bene. Ma non è colpa sua, la colpa è mia. Non poteva entrare nel gioco di una donna che ama un ragazzino che non la vede nemmeno, che questo indegno amore la porta a dichiararsi e poi, per vergogna, a uccidersi. Questo era. Invece della tragedia faccio la commedia seria. E diventa un rifacimento di *Malizia*. Il ragazzino che si masturba con la matrigna invece che con la zia. Ho provato a fare il furbo e mi è andata male! Loro innamorate, il mio avvocato: – Caspita tu vai da Cecchi Gori e ti fanno direttore artistico! Le signore, prima che il film uscisse, lo hanno visto, goduto, amato. Io quando vedo questo film capisco che ho messo in atto un tradimento di un'idea che non è né carne né pesce, che è un'operazione a metà. Poi la fatica di fare il cinema, di riunire tutti gli altri. In teatro io ho un'idea e subito posso fare tutto. Sono andato a dirigere l'Opera alla Scala, che non avevo mai fatto una regia dell'Opera, e mi ci sono trovato benissimo. Nel cinema non ho la

natura giusta. Nel cinema devi essere totalmente pieno di te, non puoi pensare agli amici e nemmeno ai nemici, devi avere un carattere forte, aggressivo. Io questo carattere non ce l'ho, e quindi forse non sono adatto a fare cinema. Io comincio a ragionare nella logica della produzione, bisogna far presto, bisogna risparmiare, finita. Se il regista non entra in conflitto con la produzione, è finita! Ora, forse, a distanza di tempo, sto capendo i meccanismi, ma allora ero impreparato. Il primo errore è stato la mia furbizia: – Faccio una tragedia, la volete fare? No, non si fa! Io volevo fare quella *Fedra*. Era il mio amore per Pasolini. Invece ho accettato il compromesso. C'è stato il meccanismo della piccola mediocrità veneta, perché in quell'ambiente mi sentivo amato, mi sentivo adorato, arrivavo io e loro s'illuminavano. C'era una sorta di seduzione. Le due sorelle mi adoravano e io non potevo mettermi contro, stavano facendo il film di Luchetti che non amavano, che aveva fatto spendere loro un sacco di soldi, mi parlavano, si sfogavano; il film che avevano fatto di Amelio che non gli era piaciuto, il film di Benvenuti che lo stavano odiando, insomma non ho avuto le palle! Poi non li ho più cercati, per i problemi loro e per i problemi miei. Il film è andato malissimo. Io dovevo fare la mia *Fedra* pasoliniana, legare il senso della tragicità, il senso della ritualità, dell'arcaicità, la tragedia alla contemporaneità. Dovevo fare questo film. Dovevo essere sicuro del mio ascendente. Quando si va a una cena, Vittorio fa: – 'I che tu fai, un melodramma? Io dovevo essere pronto a dire: – Sì, un melodramma! poi magari lo avrei spostato più sulla tragedia, e invece ho mirato verso la commedia e mi son fregato, non ho avuto le palle.

La *Fedra* era stato il mio primo testo teatrale, un testo appunto con una storia molto bella, ma anche un po' sfortunata, il famoso testo rimasto nel cassetto. Era successo che attraverso Sandro Benvenuti (perché da tempo avevo iniziato a collaborare con i Giancattivi, nel momento del loro massimo successo), io scrivo un testo per un'attrice e cantante, cioè la Muzzi Loffredo, che era distribuita dal loro stesso agente. Fu allora che scrissi un adattamento della *Fedra*, in piena libertà. Lei si innamorò talmente di questo testo, che coinvolse Roberto De Monticelli, il grande critico del «Corriere della Sera», il quale era nella commissione del premio Pirandello. Gli fece leggere il testo, a lui piacque moltissimo, lo mandai al premio Pirandello. Al premio Pirandello mi arrivò una telefonata per me impressionante, nientemeno che di

Natalia Ginzburg, che mi disse che avevamo perso per Sciascia, il suo voto aveva determinato la vittoria di un altro, non ricordo neanche chi. La Ginzburg mi disse: – Io e De Monticelli abbiamo perso! Alla fine mi fecero avere una segnalazione speciale!

La mia *Fedra* poi è rimasta inedita, e anche mai rappresentata. Ha avuto una lunghissima storia. Muzzi mi disse che non era in grado di realizzare quel testo: perché l'amava troppo! Lei stessa mi mise però in contatto con Isa Danieli e Isa Danieli, che ancora non era famosissima, lottò con tutte le sue forze, per riuscire a farlo. Ma inutilmente, più tardi, un po' come risarcimento, scrissi per lei *Kirie*, un testo in cui lei si sdoppiava in tanti personaggi e con il quale si debuttò al Festival di Todi.

Gli attori dell'Arca azzurra, col tempo si sono ridotti, ma anche precisati meglio, alcuni in una continua evoluzione altri con una sorta di stabilizzazione. Ci sono cinque attori che fanno parte della ditta, e un tecnico, che adesso è tornato a fare una parte anche di attore, sto parlando di Marco Messeri.

Quanto agli altri, devo dire che Massimo Salvanti è sempre stato sicuramente il più bravo però, molto probabilmente è quello che, non dico si sia fermato, ma si è precisato, come se avesse meno voglia di cercare, di sperimentare, anche se poi, quando trova la chiave giusta, per esempio quando fa il suo Polonio, allora diventa preciso, divertente, straordinario. Lui è partito subito come un riferimento e, quando uno parte alto, noti meno. È chiaro, ora Massimo vuole anche una sua autonomia come scrittore. È un attore che, forse non lo confesserebbe mai, mi smentirebbe, è quello che sente più chiusa la sua avventura dentro l'Arca azzurra.

Dimitri Frosali invece, che è partito pieno di difetti, è perennemente in studio. Io non ho un bellissimo rapporto personale con Dimitri perché lui rappresenta, in qualche modo, anche il direttore di produzione. Però lo stimo moltissimo, perché ad ogni difficoltà, è come se trovasse maggiore energia.

Lucia Socci lo stesso. È una che ha la disciplina, ha la volontà dello sperimentare, del cercare. Io sono sicuro di Lucia. Buttato un segnale, lei non lo becca mai all'inizio, ma ci lavora, ci lavora, ci lavora, lo porta migliorato;

io lo ricambio, ci lavora, ci lavora, ci lavora. Veramente in questo è una persona che ha un grosso lavoro dentro.

Andrea Costagli che era uno dei più fragili, di partenza, intanto va scoprendo una grossa volontà, un grosso impegno, come Lucia, grosso, grossissimo impegno a stare dentro. Conosce i suoi limiti e poi sta scoprendo un elemento nei caratteri che gli danno molta soddisfazione. Quando Andrea fa un carattere, lo precisa. Non gli viene perché si diverte, no è frutto di una puntualizzazione. Puntuale, preciso.

Giuliana Colzi ha una grande personalità fisica, è intelligente, forse è una delle più intelligenti, ha avuto un personaggio straordinario come la Magliana, che ha reso in maniera splendida, un equilibrio perfetto che lei ha trovato, è una che ha un enorme carisma in scena. In ogni caso, Giuliana quando è in scena è in scena, quasi più di tutti gli altri. Non che studi meno, ma è come se studiasse sul pezzo, lo riesce a portare avanti. La Magliana poi è stato scritto su di lei. L'elemento tragico e comico lo riesce a fondere con una naturalezza sorprendente. È imbattibile. Per certi versi poi, è vicina a Massimo, per la fatica dello sperimentare. Dà la sensazione di essere lì per caso ed invece è sempre estremamente dentro. Ci sono i suoi personaggi che escono un po' dal contesto, In questo ultimo *Amori e sghignazzi*, per esempio, ho durato molta fatica a farle prendere pienamente la consapevolezza. Poi ci sono delle cose che traspaiono, come una leggera fatica vocale. Però, a modo suo, credo che sia una con una grossa attenzione, con una certa intelligenza, capisce più dell'operazione in generale, che del personaggio.