
Teatro Rasi
Lunedì 20, Martedì 21 e Mercoledì 22 luglio 1998, ore 21

*dedicato a Giovanni Testori
nel quinto anniversario della morte*

Compagnia Teatrale i Magazzini

DUE LAI

**Erodiàs
Mater Strangosciàs**

di **Giovanni Testori**

con
Sandro Lombardi
e **Alessandro Schiavo**

regia di
Federico Tiezzi

scene e costumi **Pier Paolo Bisleri**

drammaturgia **Sandro Lombardi**
con la collaborazione di **Giovanni Agosti**
regista assistente **Giovanni Scandella**
musiche originali **Giancarlo Cardini**
luci **Juray Saleri**

scenografo assistente **Belinda De Vito**
maestro di canto **Francesca Della Monica**

suono **Massimo Ferrati**
ufficio stampa **Laura Palmieri**
amministrazione **Valeria Vanni**
segreteria **Gianmarco Del Zozzo**

organizzazione **Patrizia Cuoco**

produzione
Compagnia Teatrale i Magazzini e Ravenna Festival

prima rappresentazione

Un ricordo

"Seicento fiorentino!..." mi disse Testori, dopo aver visto il mio *Ritratto dell'attore da giovane*. Era il 1985: Milano, forse novembre.

Avevo conosciuto i suoi testi da giovane: i racconti e i romanzi prima; dopo le opere teatrali. Aveva portato un benefico scandalo nella mia testolina presa da tragedie classiche e Goldoni (del quale avevo messo in scena - a quindici anni - *Il bugiardo*, io nella parte di Lelio). Più tardi, in occasione di una intervista che Pier Vittorio Tondelli fece per il "Corriere della Sera", ebbi modo di paragonarlo a Jean Genet. Oggi credo che la sua scrittura sia lontana dal classicismo empirico di Genet: e più rovente e fiamminga. Ma che possa farsi, ancora, un paragone tra i due autori per via non di cultura o di esperienza ma di fertilità, di immaginazione barocca e di rampicamento narrativo.

Mi propose di mettere in scena quel suo bellissimo *Confiteor*: non lo feci perché quel testo mi procurava uno strazio fisico, come un aprirmi (lo stesso scrutare che mi provocano alcuni testi di Strindberg). Fu in occasione di quella proposta che rilessi i suoi testi teatrali: fui preso nelle fiammeggianti, antieulidee volute della lingua della Trilogia degli Scarrozzanti: una *metempsicosi* della lingua.

Avemmo amici comuni: ci parlammo spesso attraverso di loro, mancandoci le occasioni di incontro: parlammo di una possibile *Arialda*. Ci vedevamo ai suoi spettacoli. Alla Pergola, dopo la prima di *In exitu*, corsi da lui in palcoscenico per abbracciarlo: ci incontrammo nel corridoio e salutandoci, per uno di quegli strani casi del destino, inciampammo tutti e due rovesciandoci uno addosso all'altro, pronti a cadere per via dello scontro. Ci sorreggemmo a vicenda.

Federico Tiezzi

da *Edipus: la visione e la sragione*, in *Edipus*, programma di sala dello spettacolo, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1994.

**‘Nel cuore chiaro del sapere oscuro’:
appunti su Erodiàs e Mater strangosciàs**

Erodiàs e *Mater strangosciàs*, monologhi in forma di lamento funebre, fanno parte, con *Cleopatràs* che li precede, di un trittico in cui Giovanni Testori ha riunito tre personaggi femminili dell’antichità di fronte al mistero della morte. Scritti durante l’ultima malattia e pubblicati postumi con il titolo di *Tre lai* nel 1994, questi tre compianti (di Cleopatra sul cadavere di Antonio, di Erodiade sulla testa mozza di Giovanni Battista, di Maria di Nazareth sul corpo martoriato del figlio Gesù) si presentano anche come tre conversazioni con la morte, che le tre donne affrontano in modo diverso. E si tratta anche di tre confessioni con cui l’autore, attraverso il filtro di figure favolose, racconta tre aspetti del suo proprio porsi di fronte all’ultimo evento della vita.

Ma al centro di questa “strampalata opera”, non è la morte a porsi come tema principale, bensì l’amore. I *Tre lai* raccontano infatti di tre diversi tipi d’amore; o meglio di tre diversi aspetti dell’amore: quello ricambiato, goduto e assaporato in tutte le sue delizie, in *Cleopatràs*; quello inappagato, dolorosamente frustrato, del desiderio insoddisfatto, in *Erodiàs*, e quello che si consuma nel dono di sé, nell’incondizionato darsi senza niente chiedere in cambio, in *Mater strangosciàs*.

Non c’è distinzione tra amore terrestre e celeste, come potrebbe apparire a una prima lettura. Sempre si tratta di amore e basta, che sempre ha in sé una dimensione di umile, misteriosa fisicità - sia quella sensuale di *Cleopatràs* per il “divino puberàs” di Antonio, sia quella squassata dall’ansia di *Erodiàs* per il “mìster-muscolo mistèr” del Battista, sia quella materna di Maria per “el muschio dei baffetti” del figlio. Ma sempre è presente anche l’altra dimensione dell’amore, quella talmente divina da farsi tragica e addirittura apocalittica (“Apparve / novo ciel, nova terra, e quasi un raggio / divino al pensier mio.” Così Giacomo Leopardi, in *Aspasia*, citando l’*Apocalisse* di Giovanni).

Come in gran parte dell’opera drammatica testoriana, anche qui ci troviamo in una situazione di teatro nel

teatro. La realtà concreta del palcoscenico è ripetutamente dichiarata in modo esplicito nei tre monologhi. Ecco infatti Cleopatràs, che si preoccupa di avere il gesto giusto e che invoca la «diretta del tivù» per la scena madre della sua morte, agitandosi per trattenere il suo pubblico e ricordando ai critici «che sin all'ultima dizione / è dover d'istare, / fudesse pure, / quella de stasira, / la rappresentazion peggiora / e pira...». Ecco Erodiàs, superbamente piazzata in posizione centrale, sul suo trono fastoso e baraccone come in un tirassegno da fiera, che interpella direttamente l'autore: «Darmi te sai, / o narrator / che per segunda volta, / o forse tria, / in delle mani m'hai prendata, / serrata / e poi poetigata, / darmi te sai / i verbi e le parole / del qui e 'desso?». Ecco infine la Mater che chiude il trittico rivolgendosi al sipario e poi al pubblico: «Prendi, o fradel / e, insema, gran vesta del teatro, / prenditi a muovare. / I lembi pian de piano / comincia ess'ello a vicinare. Ce dobbiamo, amici tanti e cari, / salutare?».

Questi continui richiami alla realtà concreta del teatro, spostando repentinamente il clima drammatico dai toni altissimi — e talora quasi insostenibili — della tragedia, alla situazione quotidiana — anche scalcinata e guitta — di una stanca soubrettona dalle bellezze appassite, dalle piume strapazzate e dai lustrini appannati, nonché esaltare la straziata tragicità dei tre personaggi, offrono all'interprete la chiave per cogliere il nucleo della teatralità dell'opera. Che consiste nell'idea di un attore che, sulle povere assi del nudo palcoscenico di un teatro, intona tre bizzarri pianti funebri. Giacché è evidente che di un attore si tratta, e non di un'attrice, come potrebbe sembrare a prima vista. Assolutamente maschili sono la sensibilità e la psicologia di chi dice il pronome io. Inequivocabilmente, dietro le sagome tra liberty e secentesche delle tre donne, si staglia la realtà autobiografica dell'autore.

Il teatro a cui si fa riferimento di continuo è da supporre ubicato in una di quelle cittadine della Valassina tra i castagneti del Monte Oriolo e i laghi prealpini della vicenda biografica di Testori: a Lasnigo probabilmente, o

forse ad Asso, a Canzo. In ogni caso, conta la sovrapposizione, che si realizza in modo del tutto naturale, tra il piano mitico e favoloso di partenza e la realtà biografica dell'autore, che si saldano in una unità sorprendente. Questo elemento non è nuovo e anzi ricorre, come una formula felicissima, in quasi tutta l'opera teatrale di Testori, che riscrive, in modo violentemente autobiografico, grandi storie già scritte, in una continua reinvenzione di momenti particolarmente significativi della grande tradizione classica. Gli amati Manzoni e Shakespeare tornano più volte: *La monaca di Monza*, *I promessi sposi alla prova*; *L'Ambleto*, *Macbetto*, *Post-Hamlet*, *Cleopatràs*. E poi ecco Sofocle (*Edipus*), Eschilo (*sdisOrè*), Goethe (*Sfaust*), Verlaine e Rimbaud (*Verbò*).

Recuperando, in tal modo, alla nostra attualità e sensibilità alcuni archetipi della cultura occidentale, quasi tutto il teatro di Testori racconta storie di attori che, nel corso della rappresentazione, si dichiarano apertamente come tali al pubblico. In questo senso la formula di un titolo come *I promessi sposi alla prova* indica come meglio non si potrebbe il significato di queste operazioni: che sono contemporaneamente la messa in scena di una "prova" o di una "rappresentazione" teatrale, e la messa alla prova (intesa come verifica), non tanto di quei testi originari, quanto della nostra odierna capacità di recepirli, di comprenderli, di amarli, di servircene. Certe volte l'autore torna più e più volte su un testo, un intreccio, un personaggio. E' il caso dell'antica concubina di Erode, che ricorre, nell'opera di Testori, dai saggi giovanili sulle Erodiadi di Francesco Cairo, alla prima *Erodiade* del 1969 (con una seconda redazione del 1984) fino a questa sua ultima reincarnazione all'interno dei *Tre lai*.

In questo estremo capolavoro dello scrittore milanese, come spesso accade in molte trilogie (e basti pensare all'*Orestea* di Eschilo), la struttura tripartita nasconde in realtà una suddivisione in due parti. C'è infatti una spaccatura che, separando nettamente una dalle altre due parti del trittico, crea in realtà un dittico. Mentre

Cleopatràs apre la serie delle lamentazioni funebri con un canto individuale fortissimo, che le conferisce quella autonomia che già ci permise di trarne uno spettacolo singolo (al Teatro Rasi di Ravenna nel luglio del 1996), i due lai successivi — *Erodiàs* e *Mater strangosciàs* — necessitano l'uno dell'altro e trovano una entità individua proprio nel loro accoppiarsi. All'interno di una formula drammaturgica comune, i *Tre lai* presentano uno iato tra l'Egitto scespiriano della Cleopatrassa da un lato e la Palestina biblica dell'Erodiassa e della Mater strangosciada dall'altro.

In questi due lai è comune il riferimento biblico. Comune è lo sfondo di una Palestina che si sovrappone, con uno scarto autobiografico già presente anche in *Cleopatràs*, all'alta Brianza della Valassina, tra Canzo e il Ghisallo, tra Erba e Como e Lecco, tra i laghi alpini e gli orizzonti splendidissimi della grande Milano. Comune è inoltre — e qui invece ci si discosta nettamente dal primo pannello del trittico — l'infittirsi del dialogo. Mentre infatti *Cleopatràs* sostanzialmente monologa dall'inizio alla fine, *Erodiàs* e la *Mater* danno voce anche agli altri personaggi della storia, dialogando fittamente la prima con Giovanni Battista, Erode e Salomè, la seconda con il figlio Gesù.

Un altro elemento che accomuna *Erodiàs* e la *Mater*, differenziandole da *Cleopatràs*, è il riferimento diretto ed esplicito ai due pittori che per Testori sono il filtro con cui dare corpo e volto alle sue due eroine: Francesco Cairo per la prima e Gaudenzio Ferrari per la seconda. Così *Erodiàs*: «Io so, / oh ben il so: / il pittor che m'ha pittata, / un tempo tegnuto de Varese, / cotidie, invece, de Milano, / ha tutto comprendato: / la pelliccia de vulpis rossastrata / sul seno silicato / m'ha, ecco, coi suoi / pennelli, esso lui, gettata; / poi, nel più gloriente / e, insiem funebrico gestare, / m'ha in sulla tela lì fissata/ et eternata...». E, a sua volta, la *Mater strangosciàs* dichiara: «Ride, / sorride / — vardate! signori spettatori / sorride d'enfinita figlità / el mio Gesù, / fatto incosì / tutto de morte su / 'me già fudesse la scultura / ch'el Maestro de Varade / in cima al Monte / un dì ce sculpirà.» (E che il Maestro di Varallo venga qui definito

scultore rimanda a quello che è uno dei grandi meriti del Testori storico dell'arte: appunto la scoperta dell'attività di scultore di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo.)

Il riferimento dantesco del titolo (lai sono quelli che «i gru van cantando» nel girone infernale dei lussuriosi, «faccendo in aere di sé lunga riga») svela anche la natura della struttura tripartita dell'opera, dove i tre diversi atteggiamenti nei confronti della morte e dell'amore alludono, rispettivamente, a dimensioni interiori legate all'idea di inferno, purgatorio e paradiso. Si tratta di un percorso progressivo di illuminazione che prende le mosse dalla disperazione di una Cleopatra tutta presa nell'angoscia del suicidio e della perdita della propria vitalità — e che conclude la sua parabola nella bestemmia — passa attraverso il tormento interiore di una Erodiade che, dopo aver punito con la morte l'oggetto del suo amore, vendicandosi per averlo desiderato, resta sospesa a vagare nel vuoto in attesa di una risposta che le indichi una strada di salvezza, per approdare alla finale pacificazione di una Mater dolorosa che scioglie tutto in «una particular / e trementissima dolcezza, / una pietà, / eccota, 'na carezza / et una fraterna anca clemenza»...

C'è, nel passaggio tra *Erodiàs* e *Mater strangosciàs*, una continuità terribile dal punto di vista del tema dell'amore. Davvero questi due diversi modi di amare sono due facce speculari ed opposte della stessa medaglia. E' la disperazione che si fa speranza. La morte che si fa resurrezione. E' la brama di avere che si trasforma in bisogno di dare. Certo, nel cuore delle due donne impera un amore così grande e totalizzante da rendere impossibile qualsiasi forma di appagamento. La stessa smania di Erodiàs, il suo bisogno di fondersi in Giovanni è tale che non potrebbe trovare appagamento neanche nel più inebriante possesso erotico. Sempre pulserebbe l'angoscia dell'inafferrabilità dell'altro; sempre brucerebbe l'attossicante consapevolezza dell'essere comunque condannati a perdersi, prima o poi. In questo la concubina di Erode si diversifica dalla regina d'Egitto

la quale, nei piaceri umili, violenti e fastosi della vita, trova una soddisfazione, che solo la morte di Antonio interrompe portandola alla disperazione. Erodiàs resta intrappolata nell'ossessione della vendetta, nel bisogno di distruggere, non potendolo avere, Giovanni. Non riesce a compiere quel passaggio, doloroso e impervio, verso una diversa dimensione dell'amore, di cui è simbolo la dedizione materna della Strangosciàs. Quella dimensione di rinuncia al proprio stesso bisogno, per una generosità che spinge a desiderare, volere e perseguire solo il bene dell'amato. Quell'amore che permette all'amante di mettersi in ombra per farsi levatrice della realizzazione del destino dell'amato.

Della celebre tripartizione dantesca dell'al di là, Testori assume anche la scansione in tre diverse tappe d'espressione linguistica. All'interno di una stessa soluzione del problema della lingua, che è qui di altissima temperatura e di violenta deformazione e però di struggentissimo anche e di lyricissimo abbandono, i tre monologhi presentano tre diversi gradi di espressione, tre diversi registri di intonazione. Mentre *Cleopatràs* recupera in parte l'espressionismo fastoso e plebeo che aveva caratterizzato negli anni settanta la trilogia degli Scarrozzanti (*L'Ambleto*, *Macbetto* ed *Edipus*), trovando una sua cifra comica inaudita e irripetibile, e schiantandosi quasi, come in un urlo muto di Bacon o nel balbettamento afasico dell'ultimo Beckett, schiantandosi dicevo nell'icona straziata della bestemmia che anela ma non riesce a farsi preghiera, *Erodiàs* si attesta in una situazione mediana di magma che tende a sciogliersi dalle sue stesse spire, risolvendosi in una intonazione meno urlata e più trasognata. Questo diverso registro si incentra nella dimensione tutta notturna e lampeggiante di bagliori in cui la protagonista spia, nel silenzio, gli abbandoni del giovane corpo della bellissima Salomè o, tra le musiche di corte, le sue tese danze in funzione di Erode. *Mater strangosciàs*, infine, spinge a una semplificazione linguistica estrema, attingendo il sublime per via di umiltà, direttamente dichiarata come conseguente a una estrazione sociale inferiore. «Del resto / — te el sai — / lezion de lengua / e de linguaggio /

mai ho prenduto, / sì basso fu e resta / el mio lignaggio». C'è tutta la luminosa oscurità, la cupa lucentezza di un dialetto dell'anima.

Da sempre in equilibrio tesissimo tra realismo (ma sarebbe meglio dire amore di realtà) e visionarietà, tra concretezza materica e sottilissimi scavi psicologici, la poesia di Testori, fin dai primi scritti, aveva iniziato a forgiarsi uno strumento linguistico adeguato che, nella bruciante convivenza di registri e toni diversi e anche opposti, nel continuo, vertiginoso oscillare da zone alte e addirittura sublimi da un lato e zone basse e addirittura oscene e fecali dall'altro, tentava una strada moderna alla grande tradizione dantesca del plurilinguismo. Produrre realtà, come direbbe Gianfranco Contini per Dante, sembra essere lo scopo principale della sperimentazione linguistica testoriana. La sua scrittura infonde alle cose una concretezza tale che le fa quasi balzar fuori dalla pagina; e lo fa con una capacità di arrivare al lettore senza mediazioni che trova l'uguale, in quegli anni, solo nel cinema di Pier Paolo Pasolini. Scrive Contini di Dante: «Una schiera speciale (e sommamente importante) della crescente realtà è nell'evocazione dei nomi propri, sia di luogo che di persona.». Ed aggiunge: «Grande poesia è pur la poesia dei nomi.». (Veramente non ho mai capito, e oggi mi sembra sempre più incomprensibile il perché un grande critico come Contini abbia escluso dalla sua indimenticata *Letteratura dell'Italia unita* un autore come Testori. Proprio per questa sua cifra espressiva così interna a quella linea di sperimentalismo tanto ben individuata da Contini — che parte da Dante e arriva a Gadda e a Pasolini — delle tre più appariscenti esclusioni dal canone novecentesco continiano, quella di Testori mi sembra oggi la più inspiegabile, essendo comunque le altre due, quelle di Sandro Penna e di Elsa Morante, altrettanto sanguinanti.)

All'altezza degli anni settanta, quando Testori scrive la trilogia degli Scarrozzanti, nella sua lingua si è consumato un rivolgimento radicale. A prima vista poteva sembrar trattarsi di dialetto, o di un esperimento

di impasto lessicale di dialettalità lombarde con coloriture latine, francesi, spagnole e ripescaggi dalla tradizione milanese (Maggi, Porta, Gadda). Iniziava invece un percorso di invenzione e affinamento progressivo di una lingua tutta autonoma e particolare, che sembra aver bisogno di avvicinarsi sempre più ai ricordi dei primi suoni uditi all'inizio della vita. Da qui il circoscrivere sempre più mirato dell'area geografica di riferimento, verso i luoghi della propria infanzia e adolescenza, alla ricerca di quella che, a proposito del Pasolini friulano, è stata chiamata la lingua della madre. E d'altra parte, in sintonia con l'idea che lo portava a evocare una compagnia di guitti vaganti per i teatrini, teatrucci e teatracci della periferia milanese e dei dintorni, c'era la ricerca, disperatamente utopica, della lingua parlata dal popolo. In quegli anni settanta in cui iniziava, inarrestabile, l'omologazione e la lingua parlata si degradava fino ad appiattirsi sempre più sull'orribile koiné televisiva, Testori si pone «il problema della lingua italiana, cioè della stessa parola in cui il popolo si esprime».

Rispetto a quella degli Scarrozzanti, la lingua dei *Tre lai* parte sin dall'inizio rastremata e stilizzata. Eppure, al loro interno, c'è ancora spazio per un ulteriore processo di depurazione. Man mano che, di lai in lai, la percezione dell'abisso si fa sempre più stringente e a poco a poco cadono gli ultimi guizzi di gutteria — quelli che ancora permettono a Erodiàs di indulgere in canzonette, in tanghi «e poi anca slou, / slou e poi anca rock» — la lingua si semplifica e contemporaneamente si restringe, sempre più vicina alla cupa oscurità di un dialetto dell'anima. Restano fino alla fine, invece, quei corto circuiti di strepitosa teatralità che nascono dagli accostamenti più imprevedibili: laddove epoche, contesti e riferimenti tra i più disparati vanno a convivere, per una loro imperiosa necessità, in un groviglio inaudito e sorprendente. Si pensi a Erodiàs che rievoca la prima apparizione del Battista paragonandolo a un «eroe serialico del video / ovver tivù»; si pensi al sospetto che egli sia dal suo Dio «mandato / per rapinar / con la sua erotica attrazione / i servizi segreti / del mio stato e della

mia nazione?»; si pensi a come ancora Erodiàs arrivi a definire i diversi piani di fascinazione che il Battista esercita su di lei, quello erotico e quello ideologico, con queste parole: «eva l'umilo / e insiem regalo minestrone / d'una realtà in dell'altra... / Intendo quell'incondita miscela / de benzina, / (...) / che in me se rifletteva, / entrideva / pian pian, tutta m'occupeva, / m'abiteva / me rodeva, anz'anzo, me rodava / 'me fudessi un'auto, / una Biemvù 'pena comprata, / la velociora più / et più pagata / che in Assina mai ce sia istata». E cosa dire dell'immagine di Maria che ricorda: « quando, / scioppata la granda recessione, / inverso la filanda / ho doruto dessendere e salir / ognidun die a lavorare?». Che dire del suo tirar in ballo, alla fine, niente meno che un personaggio dei *Promessi sposi*: «Senso e sensada / li savarem soltanto un dì, / me diserà Cristoforo, / el senil pater, / alzando in su la man / nel lazzaretto giù / dell'urbis de Milan.». Che dire della sua descrizione di «un frutto signorile / e tropicale / da mangiare, / un frutto che fuori / — oh, ben remembro! — / pareva 'na patata / e, dentro, 'na pietra smeraldada / tutta de punti negri / tempestata...», e cioè un kiwi?

La dimensione profondamente tragica e apocalittica di questi testi non impedisce insomma lo sbocciare di momenti di irresistibile comicità. Anche a questi, naturalmente, si attacca l'attore, perché vi trova lo scarto che permette di far vibrare al massimo corde discordi, proprio nel momento in cui si scontrano l'una con l'altra: nel momento in cui scatta quella che Jerzy Grotowski insegnava essere la logica dei contrari. Come d'altra parte l'attore si attacca a quell'eccitato survoltaggio linguistico per tradurlo in tensione continua e progressiva della recitazione verso l'urlo, verso il sussurro, verso il rantolo, verso il canto, verso il pianto... E' importante, per l'attore, anche la percezione attenta ed esatissima dell'ora e del momento in cui avvengono le cose. Così, *Erodiàs* mi pare un "dramma notturno", proprio come Federico aveva sottotitolato un suo testo dei primi anni ottanta (*Ritratto dell'attore da giovane*, curiosamente anch'esso pannello centrale di un trittico che iniziava con una "tragedia barbara", *Genet a*

Tangeri e terminava con un “frammento”, *Vita immaginaria di Paolo Uccello*). Ecco dunque che, dopo l’ora «tramontaria e funerizia», barbara e tragica di Cleopatràs, dopo l’ora notturna di Erodiàs, il momento della Mater strangosciàs non potrà che essere quel tempo muto e sospeso di attesa dell’alba che gli spagnoli chiamano ‘madrugada’.

Via via che gli anni passano e, impallidendo, progressivamente sfuma la giovinezza, sempre più forti e sbalzati si vanno facendo i ricordi di quell’età perduta, e sempre più aguzze si definiscono le ossessioni portanti di una vita. Delle tre ossessioni che percorrono l’opera dello scrittore lombardo, e cioè il sesso, la morte e lo stile (ma forse si dovrebbe dire: l’amore, il senso della vita e l’arte), a cui sono da aggiungere i luoghi dell’infanzia, la pittura e il teatro, questi lai sono il luogo di deposito ultimo e segreto, dove l’autore arriva a delineare, di quelle ossessioni, la natura e il senso con una chiarezza — unita a un brivido di mistero — che giustifica la mia scelta, per il titolo di queste note, di un endecasillabo luminoso di Mario Luzi, tratto dal suo *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Davvero, qui, si tocca quel punto estremo dove risiede il cuore chiaro del sapere oscuro.

* * *

Nel novembre del 1985 eravamo a Milano con *Ritratto dell’attore da giovane* al Teatro dell’Elfo. Ogni sera, tra i tagli luminosi dei sagomatori che scintillavano sull’acqua della piscina sul cui bordo si svolgeva l’azione dello spettacolo, svolazzava stridendo un pipisterello. Pensavo fosse un’anima d’attore restata imprigionata tra quelle mura. Dormivamo all’Hotel Torino di via Caminadella, sulle cui pareti decorate da rifiniture verdine, restava impressa la memoria della lettura che vi avevo fatta, pochi anni prima, di *Aracoeli*: l’ultimo, misterioso e grandissimo, romanzo di Elsa Morante, che si diceva usasse per i suoi soggiorni milanesi proprio quel vecchio, familiare albergo dall’aria imbalsamata. Una volta l’avevo riconosciuta mentre al bancone dell’atrio

pagava il conto e si avviava infagottata nella nebbia dell'inverno lombardo. C'erano delle persone premurose attorno a lei ma l'alone di solitudine che la circondava sembrava inscalfibile. Occupavamo tre camere contigue, io, Federico e Marion, che era ai primi mesi di gravidanza. La mattina uscivo presto a comprare i pasticcini, squisiti, di Cucchi. Le giornate passavano come ovattate nella bruma e catafratte nello stridío dei tram che lungo i binari di via Torino sferragliavano verso il Duomo o verso porta Genova. In una libreria nei dintorni dell'albergo, un giorno avevo trovato alcuni volumi dei *Segreti di Milano* testoriani che non rileggevo dai tempi del liceo. Nell'attesa dell'ora in cui mi sarei avviato a piedi verso il teatro, passavo i pomeriggi immerso nella lettura di quella lingua che, anche nei testi narrativi, e addirittura in quelli di storia dell'arte, è sempre così immediatamente teatrale, così imperiosamente esigente di una voce umana che la pronunci.

Pochi mesi prima, nella luce autunnale di una Venezia che ora sfuma tra i vapori della memoria, c'eravamo visti più volte con Pier Vittorio Tondelli per una intervista che sarebbe poi stata pubblicata in terza pagina del "Corriere della Sera", e che gli sarebbe poi costata la fine della collaborazione a quel giornale. In uno di quegli incontri parlammo a lungo di Testori. In particolare, Federico era in quel periodo molto interessato al rapporto che lo scrittore milanese innescava tra classicità dei contenuti e novità delle soluzioni linguistiche adottate per esprimerli. Non so se Testori abbia mai letto quella intervista, ma poco dopo, a Milano, una sera arrivò in teatro. Alla fine dello spettacolo, ci incontrammo sul bordo della piscina di scena. Quando, dopo essermi struccato in camerino, li raggiunsi, c'era già una conversazione avviata tra Federico e 'il Gianni', come lo chiamavano gli amici che erano con lui. Parlavano degli aspetti linguistici del *Ritratto*. Parlavano di *Confiteor*.

Sono passati più di dieci anni da quella sera. Così qualche anno fa Federico rievocava quell'incontro: «Avevmo amici comuni: ci parlammo spesso attraverso

di loro, mancandoci le occasioni di incontro: parliamo di una possibile *Arialda*... Alla Pergola, dopo la prima di *In exitu*, corsi da lui in palcoscenico per abbracciarlo: ci incontrammo nel corridoio e salutandoci, per uno di quegli strani casi del destino, inciampammo tutti e due rovesciandoci uno addosso all'altro, pronti a cadere per via dello scontro. Ci sorreggemmo a vicenda». Anch'io ricordo bene la prima di *In exitu* a Firenze, col teatro della Pergola che si andava a mano a mano svuotando durante la rappresentazione mentre dal foyer cresceva il clamore della protesta degli ipocriti. Nel vuoto nero della scena sgombra di qualsiasi oggetto, mentre Franco Branciaroli continuava a recitare, Testori impallidiva progressivamente ma non sembrava troppo dispiaciuto per lo scandalo che stava suscitando il monologo del Riboldi Gino, ragazzo drogato che si prostituisce per la dose d'eroina.

Volevamo fare uno spettacolo da un suo testo, ma c'era sempre qualche impedimento. Nell'inconscio, evidentemente si crede di essere eterni, o perlomeno ci si illude di poter rimandare indefinitamente il momento estremo. Così il tempo passava mentre si aspettava il momento opportuno. Nel 1987 noi lavoravamo su Beckett e lui faceva il *Filippo* di Alfieri; nel 1988 eravamo alle prese con *Hamletmaschine* e *Medeamaterial* di Heiner Müller e lui faceva *In exitu*. Tra il 1989 e il 1991 realizzavamo i tre spettacoli danteschi e lui faceva *Verbò*, *Sfaust* e *sdisOrè*. Poi, la sua malattia rese improbabili ulteriori possibilità d'incontro. Lui però continuava a scrivere; e si poteva seguire il suo percorso attraverso le ultime opere. C'era adesso nella sua scrittura un'oscillazione continua tra la necessità di violentare a oltranza la lingua (*In exitu*, *Sfaust*, *sdisOrè*) e quella opposta di castigarla quasi, con severità e ascetismo estremi, rifuggendo da ogni tentazione di esuberanza barocca (*Gli angeli dello sterminio*). Abbandonata ormai per sempre l'anarchia linguistica che aveva dato i suoi capolavori con *L'Ambleto*, *Macbetto* ed *Edipus*, superata la fase del rigore e del pentimento (*Conversazione con la morte*, *Interrogatorio a Maria*, *Factum est*), e aperta quella di un quasi infantile gusto del gioco e del pastiche

(*Sfaust*, *sdisOré*), si stava preparando il terreno per l'ultimo, purissimo canto dei *Tre lai*. Il 16 marzo del 1993, fu Giovanni Agosti a darmi per telefono la notizia della morte di Testori. Ci dicemmo che ora non si poteva più procrastinare e saltò fuori l'idea di *Edipus*. Cominciai a prepararmici d'estate, a Ponte a Poppi, nella stanza in cui da ragazzo facevo i compiti. Ancora vivevano mia madre e mio padre; e un pomeriggio di sole li accompagnai su per i sentieri del Pratomagno, che già cominciava ad apparirmi rododendrico e aquilegico, ciclamिनico e magiostroico come i colori del Tanzio e come i profumi dell'aria che Iocasta aspira a pieni polmoni dopo l'abbraccio col figlio ritrovato. Passai cinque mesi a studiare la lingua dello Scarrozzante, più difficile quasi di una lingua straniera. Periodicamente facevo ascoltare a Federico i miei progressi. Poi venne l'inverno e ci ritirammo a provare nel teatrino degli Astrusi di Montalcino, in quella terra orciana cui sono tanto affezionato dai tempi delle vacanze liceali a casa di Federico. Il 13 gennaio del 1994 debuttammo al Teatro di Rifredi di Firenze. Poi *Edipus* ha fatto più di duecento repliche nell'arco di quattro stagioni, tornando tre volte a Milano, mentre nel frattempo avevamo realizzato anche *Cleopatràs*. Ora, con questi *Due lai* si chiude un trittico. Dell'altra trilogia, *L'Ambleto* e *Macbetto* sono là che mi aspettano e di tanto in tanto mi chiamano. Ma Dio sa quanto anche mi piacerebbe recitare la *Conversazione con la morte* o trovarmi, magari con un bel gruppo di giovani, a fare il Maestro dei *Promessi sposi alla prova*...

Sandro Lombardi

Acquasanta (Palermo), 1 maggio 1998

DUE LAI
Erodiàs - Mater strangosciàs

Il copione

*I tagli operati sul testo originario sono segnalati,
se minimi, con tre punti tra parentesi quadra - [...] - ;
se più consistenti con un rigo punteggiato - -.*

*Piccole aggiunte o modifiche al testo
sono inserite tra parentesi quadre - [] - ,
mentre tra parentesi graffe - { } - si riportano brani del testo
originario di cui nella presente scrittura drammaturgica
è stata spostata la collocazione.*

*Il testo della canzone “Müissimo di me”
è tratto da L’Ambleto di Giovanni Testori*

Il testo integrale di Tre lai è stato pubblicato da Longanesi 1994

Erodiàs

Un trono, di poco più basso di quello che era servito pel primo « lamento »; è tempestato, tutto, di grandi patacche brillanti, forse pezzi di bottiglie delle più svariate bevande; qua e là, reca altresì alcune lampadine che s'accendono e spengono come in un tirassegno da fiera. Accanto, un trespolo su cui è posto il bacile con la testa del Battista.

Jokanslaàn!

Slanjokaàn!

Oi [...]

Giuàn.

Oh, me por nan!

.....

Testa che piango,
testa che repiango,
testa del demenzial tango,
del tango del neotestamentario,
.....

tango e poi anca slou,
slou e poi anca rock,
te me disevi sempre:

Erodiàs,
parla quand pissen i och!

E quand?

Eh? quand? [...]

o profetarum menagram?

.....

Com'evi bello tu!

.....

Oh che pavone!

.....

Oh che montone
eri tu stuto
quando che d'Erba provegnuto
qui, nella reggia,
sei giunguito!

Moriva il sol
de dietro il trepido crinal
dei Monti della sira.

.....

S'immagiostrava el ciel
de rapaci chiazzerie,
smerli, velluti,
damascazzi,
ori et argenti
tutti devini e pazzi;
là, quella smagia
la forma poi ciappava
d'una sirena [...],
mentre [...]
la di lei visina
[...] la forma gh'aveva
d'una draghessa,
me pare,
della Cina.

Io te sentivo urlar
paradovunquo,
come se te vosassi
de sopra d'ogni cima
e de sotto d'ogni bara:
verrò!

Verrò, o cara!
Poi, vicinandoti,
col ritmo de desperata batteria:
viandrò,
viandrò,
porca reina mia!
Donca, moreva el Febo
ed io me mega
nella suprema attesa
tutta tremeva,

.....

dinanzi al de te mister-muscolo mistèr...

.....

{Que tu as,
mon amour?
Parle-moi:
cos'hai, amore miùssimo di me?
Est-il possible
que tu ne sache
che il dolore

è scritturato
nel nostro istesso nascimento?
Mais si toi ou moi
on ne nasceré pas
alors, sur la terre
et dans le ciel entier,
arebbe mancato qualchecosa
un delirio, un 'bracciamento,
una rosa.
Alors ne pleure pas;
non piangere, amore miissimo di me!
Ferme ta tête.
Quand vient la sera
e la bufera
e tremano i morti
didentro del tuo cuore,
poggia la spalla in su di me
e dormi, miissimo di me,
miissimo mio amore!}
[Ma 'desso, 'desso...]
{Darmi te sai,
o narrator
che per segunda volta,
o forse tria,
in delle mani m'hai prendata,
serrata
e poi poetigata,
darmi te sai
i verbi e le parole
del de qui e 'desso?}
.....
Io non capisso,
ma dentro
del mio poaro cervello
l'antiquo
miscelando all'ansimar novello
un orrido se fabbrica conzerto,
o conzertino,
anz'anzo un luredo casino.
Eva destino,
sì,
eva destino!

.....

Jokanàan,
è questa,
o bestia can,
è questa,
o rovesciato Don Juan de merda,
è questa la rason
perch'io incosì me perda?
Più non riesso,
ecco,
a stragediare.

.....

Quel che vegniva avante,
[quella sira,]

.....

eva de certo più
de tutti i mìster
e, insema, i pretendenti
[...] al concorso
del maggiormente biutiful et splendente.

.....

La premiazion
— oh, ben rammento! —
se faseva visino alla filanda
ed era per me, [...]
e per la mia natura [...]
ninfomana e pelanda, [...]
un gran momento
e, insema, uno
grandissimo cimento.
Ma, niente,
[...] niente
visin a quel momento
che, 'rivato alla porta della reggia,
ecco,
ti sei te là sostato.
Oh fermitura qual!
Oh qual statura!
Oh quale devina allura
.....
da eroe serialico del video
ovver tivù.

.....
Nella destra tegnevi
una sorta de [...]
bastone
che in cima squasi in crux
se trasformeva;
d'intorno ve serpeva
el biancor d'uno cartiglio
dove in su scritto
me par che gh'eva:
ecce agnus dei...

.....
Oh dei,
.....
perché arete permettato
che un simil ganzo,
anz'anzo, un simile ganzone,
vegnisse incontro a me
gnanca de vesti covertato,
anz'anzo,
per esser veritiera
fin in fondo,
sì e no
coverto dai slip
giust'ecco, lì, in tondo?

.....
Parlo de te,
lurido santone, [...]
lurido porcello ovver maschione!
Tegnir tutto scoperto
e all'atto pronto
un simile bastone
ovver randello!

.....
E, poi,
perché pensar doruto non arei
che quel tuo iddio
t'aresse qui, nel regno mio, mandato
per rapinar
con la tua erotica attrazione
i servizi segreti
del mio stato e della mia nazione?

Ma stato, nazion e imperio,
el dio de te incarnato
no,
non areva;
areva insolamente
— a detta del di te —
una pequegna grotta inerpicata
su, su,
nei dirupi boschivi del Gemù...

.....

Cosa intendevi dir
usando in sul cartiglio
quella gotica scritta
balorda e inusitata?
Agnus qui tol...
Qui tollis incus'è?
Di' su,
eh?
Fem un piase',
tra tucc!

.....

Comunque,
dato che d'in fondo della sala
segno me fan
de tegnir un po' d'ordine
nella verbala cagarìa,
quella tal grotta là
eva la reggia
ed il celesto impero
dove el di te Gesù
dal ventre d'una vergina
sarisaresse, ecco, sortù...
Una vergina
l'arebbe, dunca, partorato?
E in che maniera,
poi?
De carna
o, invece, appena pitturato?
Ed eva in quella pigottina
che ciamare se faseva
— all'anema sua pax —
Maria Bambina,

eva in de quella
che il gran mandante

.....

eva desceso giù
dal tempo senza tempo
per la nostra carnascia
in sé ciappare?

.....

E come esser può mai
vera divinità
quella che mesi nove
ha aruto
de maternale portamento?

.....

Il dio di te,

.....

— figuràs! —

un scief,
un capo
de reietti e calpestati,
un dio de morti sotterrati,
un dio de tutti i defraudati,

.....

un dio dei enne-enne,
un dio dei senza-cazzo
né coglioni,
un dio dei affamati,
un dio, insomma, [...]
dei ciechi, dei ciavati e mutulati!

Creder io me
a simil deità
sol perché m'el disevi te?

.....

Ma [...] l'odor di te,
anz'anzo, la tua spuzza,

.....

quand'evi giù,
nei precipizi [...]
dell'erodica galera,
el tuo savor, intendo,
d'animal selvatego e scontrendo
ed, insiem, la tenerezza avendo

della carne de latte d'un bambino
— perché quest'eva, sì,
quest'eva
l'odor che in su vegneva
dal de te tuissimo nombril
o bamborino —
quel,
ecco, quel profumo se mescideva
alla serenità
— forse, in casi 'me questo,
se dise meglio 'tarassia... —

.....
Qual eva in te
dell'entità tue due
ovver substanzie
la più fassinatrice e fassinenta?
Io insolamente dir dedesso podo
quella che più
me me ciappava,
quella che più
me me fassava et fassinava:
eva l'umilo
e insiem regalo minestrone
d'una realtà in dell'altra...

.....
Intendo
quell'incondita miscela
de benzina,
.....
quell'eva
che in me se rifletteva,
entrideva,
pian pian, tutta m'occupeva,
m'abiteva,
me rodeva,
anz'anzo, me rodava
'me fudessi un'auto,
una Biemvù 'pena comprata,
la velociora più
et più pagata
che in Assina mai ce sia istata.

.....

Il pittor che m'ha pittata,
un tempo tegnuto de Varese,
cotidie, invece, de Milano,
ha tutto comprendato:
la pelliccia de vulpis rossastrata
sul seno silicato
m'ha [...] coi suoi pennelli,

.....

fissata et eternata...

[Tas, tas, tas! Non senti la cavernala vose?]

.....

Porca concubina!

Feticistica sentina!

Chi incosì [...]

mi vosa?

Chi incosì mi vurla [...]?

Chi 'desso, e qui

nel plenum del teater?

E chi

nell'assino silenzio notturnale

ancor m'appella

.....

la porca e la troia

del Tetrarca?

[Jokanàan,] quando t'ho detto:

ben, ben,

se a tet-a-tet

vuoi te parlare,

vieni con me

del lago del Segrin in sulla barca,

subbeto te la sei squagliata,

poaro topino,

sol in dell'apparenza viriloso

e masculino!

.....

Aressi detto sì

al lacustro nostro incontro,

t'arei portato

in sulla più intima,

e perfetta, ecco, di me barchetta:

e del Longone dalla riva,

ran-ran, ran-rano,

sarem, ecco, giungiate

.....

in su quel ramo.

.....

Disposto tutto saria istato

in modo, ecco, il più perfezionato;

e in un

dei tanti tènari boschetti,

dalle private e regie guardie

spiati e insiem protetti,

trovato aremmo

in del plen er

il nostro letto.

[E poi, lì, làs, nel tènaro boschetto,

cercando d'imitare il vellutato canto,

l'albicocchica vose della Vanoni Ornella,

o quella cremonesissima, mostardica, sublime

dell'altra, di lei, lì, làs, la Mina, la Minàs, t'arei

cantato:]

{Quando sei

qui con me,

questa stanza

non ha più pareti,

ma alberi,

alberi infiniti... }

.....

Ma te,

oh te tremevi,

tremevi al mio desiar.

.....

Non ti vegniva duro

[— ecco —] mai,

sed proprio mai,

né tard, né presto.

Tremevi,

urlevi,

ritremevi,

riurlevi:

le dida

sul coso, lì,

per isviarmi,

ti serrevi...

Me parevi,
per dir tutto ciaro e netto,
un bambinetto
dei nostri poari oratori
che, nelle notti,
ovver nel dì ciavatosi in dei cessi,
campione divegnisse
del masturbarsi
ovver menare
e menarsi fin quasi, ecco, a crepare.

.....
A star a te,
doruto arei lassar Erode,
.....
lassar con lui
il letto de regina;
e di Scarenna, d'Asso, Canzo
e fin della Baggina
lassar ogni palazzo,
— arevi voglia,
o cazzo! —
lassar le banche mie,
le servitù, gli s-ciavi,
i bar, le pizzerie,
le saune, le biuti-rum,
le discoteche;
.....
solo per non esser concubina
e doventar
del tuo pan
la mistica farina?

.....
De un'altra cosa [...]
m'emploravi te:
[...] de salvar la Salomè.
Da chi?
Da che?
Ciàppetela
— te rispondevo allor —
ciàppetela,
o inavveduto!
Te 'corgerai

che gatta da pelare
te sei, nomando Salomè, prenduto!
{L'ho ispiata, ieri.
In la sua camara privata, cantava: (Haba Naguila)}
[Sssst! Sssst! Silensi! Silensi!] Qui lo scrivano
i tempi ha stretto

.....

e me domanda,
non solo, no,
de non cantare,
ma, ecco, de buiare... [Sssst! Sssst! Silensi! Ragazzo,
comencia a far un po' de buio, sedelnò chi ce crederà
più che la reina Erodiassa sono inveroamente io et
me?] {Buio, buio, buio...}

Buio
gh'è, infatti, qui,
buio
che tutto pare simulare
el regno della morte
in cui doremo pure un dì
pian pian entrare;
chiuse son della luce
tutte le gran porte;
dormiscono le scorte...

La Salomè?
L'hai ben veduta
te!
De dominar,
la figlia mia,
non men de me ha voglia!

.....

E lei [...]
s'è fatta il subdolo stromento
con cui [...] farti 'coppare.

.....

No, no,
[...] — me diseva ogni volta Erò
quando de te 'mazzare
ci parlavo.

Se tratta,
[...] d'uno di quei fanategghi...

.....

Meglio lassar che vosi,
meglio lassar che latrì.
[...] La gola tutta ce si seccherà...

.....
El Cristo, {est isto,
est isto}

.....
che necesse de far fuora!
Il prendermo un dì, [...]
e [in crose] su d'un legno, [...]
l'anciderem
giusto al cader del sole
dedietro le nostre prealpiniche gran gole.

.....
Intanta, però,
che l'eccidio [...] pregustava,

.....
non più com'una volta
gli occhi su me
el porcon, ecco, slumava,
[...] ma [...]
su de lei,
l'adulescenta Salomè;
lei che, de die in die,
con giovanil baldanza,
era dedietro de far fuora me
e de farmi ciavar incosì su
delle veggiasse in della stanza.
Perde lu pelo
el lupo

— me respose de lì a un po'
Erò,
fasendo el verso ai meridiò —
ma non lu vizio;
giuntando, poi,
che sol per Salomè
arebbe fatto
quel che chiedevo io me,
m'arebbe tolto, insomma,
solo così il mio sfizio.

.....
Capii

in quel momento,

.....

che lei, la procreata
dalla prima maritata
saria stata
della mia gran vendetta
la trionfalanta strumentata.
Al porco ghe piaseva
quando,

.....

giù, nel teatro all'aperto dell'Incino,
de danza le lezioni
ella ciappeva
e i passi poi della Ruscaja
[...] ella faseva.
Ma i bianchi veli
— ci disse un bel meriggio il re
proprio dinante a me —
i veli sette
quando t'insegneran
a giù lassar andare
e liberar così le tette?
Per biotta vederti
tutto a te,
tutto,
[...] sunt io disposto a dare,
anca lo scettro.

.....

Disendo questo
el verme vardò me;
[...] e sempre in quell'istante,
vardò la porca popilla dell'infante.

.....

De fronte a quel triplicide
girare degli sguardi,
non ebbi più riguardi,

.....

e, in quella istessa nocce,
dei piedi in sulla punta,
senza gnanca le sciavatte,
la candira in una mano,
nell'altra l'orinario da svuotare,

nel caso ch'una femmina de corte
m'arissaresse, ecco, sorprendata,
dalla mia stanza son pian pian usciata.

Esitai, lì,
in curridura,
[...] parendomi Medea;
poi, nella stanza de lei,
pian pian,
pian piano,
ecco, me me portai.

Istabat Salomè
tutta desputtanata
in del suo letto;
bellissima eva, sì,
nel riposo tumultuante.

.....
Folla — ce dissi subbeto —

.....
folla,
che altro te non sei!
E refiuti incosì
gli ori, i brillanti,
la corona, il regno,
il scettro e le ciavate in più?

.....
Varda,
o amata figliatura:
lassa de starci
al verme incosì accanto
tutto decedo a te.

.....
Ma pria che da me medesma
mi chiuda in della cassa,
voglio aér qui,
in su d'un piatto,
[...] per mio gattesco godimento,
la testa de lui,
el re, [el Giuàn].

.....
Ma l'ungie,
se necesse,
l'ungie, sì, l'ungie

cognoſso 'me ſian de roſa picciurande
e, poi, contra i fedifraghi, levande!
Ello me refiutò

.....
una, due, tre volte, ſei,
e ſette, e otto,
dodeſe, ventiotto;
a rifiutarmi ello proſiegue
iſtante per iſtante...

.....
Te danzarai [...];
i veli del tuo corpo

.....
a terra andar
in ſtrip te laſſerai;
ma per far queſto,
il don
che [...] a Erode
ci demanderai
eſt lei,
eſt quella crapa porca,
eſt quella crapa ſanta...

L'arai
— mi riſpondé
fiſſandomi imperioſa
[...] Salomè.

.....
Coſì,
o ſacra teſta,
deciſo fu e combinato;
coſì fu preparato et eſeguito.

Ma io,
ma me,
qual mai azion,
qual atto,
ora,
de me medeſma
deſfare mi potrà
e liberare?

.....
L'ho iſpiata,
ſì,

l'ho ispiata,
pazzo profeta del mio cazzo!
L'ho ispiata {la Salomè},
'me la conversa non voruta
della Signora, giù, de Monza
che [...] agli osiaci partusi
fu sempre rifiutata.

[L'ho ispiata,
far su la danza per l'Erode,
d'in sulla museca che in Cuba, al gran Teatro
dell'Avana, dinante del Guevara e del Fidèl, cantava,
oh sì cantava, veggiaa già de sessant'anni e più, e
poi anca danzava, la supremissima Becker, la
Josephina... (Haba naguila)}

Ma 'desso
che la fiamma è spengiorata

.....
è lei,
la crapa tua
che mai, ecco, no, mai,
gnanca fudesse per un brevissimissimo momento,
me lassa liberata!

Da l'alba
al tramontar del Febo,
dal tramontar del Febo
fin su, al prossimo
levarsi suo de rosa,
m'en vo,
cavalla presa dai scalmani
e dai bollor
su pei più pendìcidi pendii,
[...] et] orridi del Lambro
per de giù subbeto sgeccarmi.

.....
[Ma,] [...] sul limite fatalo
dell'orrido ot abisso,
dedòs quasi, ecco, mi pisso,
e la tentazion de poera suichida
se sbassa,
e se resbassa;

.....
d'un colpo,

visino a me
sento un squeicos...
.....
Sì, sì, la bocca est de te,
.....
che [...] me sossurra:
.....
[specciar, specciare], la sol maniera
che hai de te salvare
.....
è quella de specciare...
Specciare?
Specciare chi
e cosa?
.....
Lassa
che faga anche me
come la Cleopatràs [...]!
Lassa me me crepare,
e fuor della scena finalmento
'me spettralico frammento
lassa me me andare,
sì ch'el terzo laiar,
.....
se poda finalmento cominciare!
.....
Vedrem se la religion vera
eva quella de me,
e incioè:
post de la morte,
nient;
o quella del de te,
incioè:
post de la mort,
el tut,
el paradiso per paradisare,
el purgatorio per purgare
e l'inferna
per [...] penare
e blasfemare.
Ma mi,
dimel su ti,

con qual mai gesto mai
fine portar potrò,
mi, mi,
al mio de me laiare?

.....
Respondimi,
Giuan!

.....
Dam una man,
Giuan!

.....
Dam una man,
dammela,
o me Giuanùn!
Ma 'lor,
visto che rispondere non può,
lei, la testa,
perché l'è fada dumà de cartapesta,
come la mettiam,
o mio scrivàn?
Lassar che 'na quei cosa
de quel che un tempo
catarsi se ciamava,
'rivi,
non già da me,

.....
ma dal laiar
della strangosciata mea seguenta?

.....
Silensi, giò,
silensi, in la platea!

.....
El mon amur: [...]
specciar
— ei dise:
l'udite voi
de giù? —
specciar...;

.....
specciar,
specciare,
l'è l'uniga manera,

o cara mia regina de Lasnig,
et anca filandera...

.....

Fin quand

.....

finida la sarà
la [...] lamentada, [...]]
della mater strangusciada.

E 'lora specciarò,
sì, specciarò...

.....

[Haba naguila...

Quando vedrai brillar la prima stella,
ricordati di me, bambina bella.

Mi sembrerà di stringerti sul cuore
come facevo allora amore amore...].

Mater strangosciàs

Al posto dei troni, una qualunque sedia da cucina; ai piedi, un sudario su cui appaiono, qua e là, grandi macchie di sangue.

Oh, mio creato
e, insema, creator,
.....
oh dell'immensa terra
lievito, ardor,
ma sedano, anca,
verza, erburin
e gran biancor del giglio!
Oh, figlio,
figlio...
.....
a laiar io mo' comenzo
pregandoti d'aér,
.....
una particular
e trementissima dolcezza,
una pietà,
eccota, 'na carezza
.....
in ver le dame due
che m'han qui,
su quest'istesso palco,
precedata.
.....
L'una [la Cleopatràs]
- te el sai -
s'è con l'aspida 'coppata,
perché [...] d'alcun Dio
[...] s'era fidata;
l'altra
de 'mazzarsi ha gran desiderata,
[e con la testa] {del tuo cusino,
quello con cui giocavi
de bambino}
corre sui ceppi e i cippi
in attesa che ci venga la vertigo

.....
de far l'ultima vaccata...

Pardon,
o mio Gesù!
Vorevo dire:
de far l'ultima peccata.

.....
Te vardo figlio amato,
figlio mio crocefissato;
te vardo,
pallido 'me latte già cagliato;
te vardo rigido e steccato,

.....
te vardo e te revardo;
de vardarti e revardarti
mai me sento sazia;
te vardo nella disperazione
de tutti gli universalia spazia.

Ecco:
un levissimo sorriso,
quasi l'ombretta
d'una gioia [...]
te percorre
fin alla barbetta,
el dolce viso...

Oh bello,
bellissimo mio riso,
tutto d'empietà,
legnade, colpi de piedi,
sgiaffi e sgraffi
inciso ed incidato!

Se dise: incidato
od inciduto?

Io me
me lo son, ecco, scorduto.

Del resto
— te el sai —

.....
all'iscole mai io son istata
non fudesse per due soltanto settimane,
là, nell'asili delle suore
de Santa Prudeniana:

la più giovane
— oh me remembro —
eva de novant'anni anziana.
Subito un gran daffare
ho aruto
della mater Anna
nell'umida cassina.

.....
{Caro mio ben,}
mio amore celestiale,
[amore, amore, amore, amore amore;
amore, amore, amore, amore, amore...]
lo capissi mo'
che t'hanno tutti un po' fottuto?
{Oh, che ciavada!}

.....
{Che diso?}

.....
Me son
trompata,
tanto del recitar son io poco praticata.
Ma nell'argò

.....
della de noi cassina
quel verbum se 'doprava [...]
anca per riferire
d'un dolor immano,
d'una disgrazia inaspettata
che 'dosso, d'un colpo,
ce fosse, ecco, tombata.
Del resto te,

.....
sempre me l'hai disato:
parla, mammetta mia,
come te mangi.
Alcune volte,
nella di noi cassina,
de mangiar v'era sì poco,
sì poco e smunto
era il di noi convito...

.....
Te regordi

de quando
quel che il Giuseppe guadagnava
gnanca bastava
pel frumento
dal fornaro de Barni,
ecco, 'quistare?
E te ricordi quando,
s-cioppata la più granda recessione,
inverso la filanda
ho doruto dessendere e salir
ognidun die a lavorar?
E fu del Pater
grazia santa
che i patroni
fudessero de tutto comprensivi
e comprendenti...

.....
'Pena aréan savuto
che t'arevano
nell'oliviero garden catturato,
a trovarci son vegnuti
fin qui su,
a Gemù...
«Donca, l'è ver
ch'el vost Gesù...? »
L'è ver
— ci feci.
E come dolzi
e come riverenti,
ecco, son stati
nel darci reconforto e lena,
nel far della nostra
la lor pena!

.....
Ci arevano portato
[...] un frutto signorile
e tropicalo
da mangiare,
un frutto che fuori
.....
pareva 'na patata
e, dentro,

'me 'na pietra smeraldata
tutta de punti negri
tempestata...
Non è
per el dolor travalicare
o [...] nell'arte oratoriale sublimare
che il can per l'aia
cerco de menare...
L'aia è la nostra
— te regordi te?

.....
L'aia è quella
de te, eccota, infante,
poi, de te, eccota, bambino;
e anca de quand'evi giovinetto;

.....
l'aia in cui correvi
per inseguire e far criare
i puresìt
e le gaine in rondò
far, ecco, su ballare...
Oh cara vita santa,
oh cara vita grama

.....
como te refarei!
Como reciapperei ammò [...]
a viverti de là,
persin, ecco,
dall'orribile nottata
in cui, per isfuggir
l'enfame eroditata,
doruto ariàm,
d'un botto,
ecco svegliarci,
met su un quei pan,
qualche strasc prendàre
e via, ecco, scappare.

.....
Quell'aia in cui
al balon giocavi
con gli altri ragazzetti squattrinati,
ora fasendo el portier,

ora il 'taccante,
invece de due porte,
quattro piante...
Finché, ecco,
all'istante,

.....
col Giuseppe
l'antico mesté del legnamé
te non l'hai più
voruto fare.

.....
Te me disevi
che, come al tempo
dell'angelo nunciante vegnuto giù col giglio
di là del finestrino
arevo detto sì,
dirlo dorevi, 'desso, tu.
Poi,

.....
un dì
più visto non t'arriamo.

.....
Un'ossession,
subbeto, m'occupò allor
tutta la mente:
che in fallo il piede
aressi tu mettuto
e che, nel Làmberto caduto,
t'aresse la violenza correntizia
via portato,
fin oltre el Po,
fin oltre Casal e il Monferrato.

El figlio mio
incosì tombato?

El figlio mio
incosì negato?

No, no,
l'ho troppo amato!
A punto quel

.....
venni s-ciarita e illuminata
dall'istoria de quel sì

e dal tuo furibondare
per parlare [...] e predicare.
'Lora al Giuseppe ho di':
andèm in sinagoga
a da' un'uggiada...
Te seret propri là.

.....

Ride,
sorride,
— vardate! signori spettatori —
sorride d'enfinita figlità
el mio Gesù,

.....

'me già fudesse la scultura
ch'el Maestro de Varade
in cima al Monte
un dì ce sculpirà.
Oh me Signur,

.....

la terribila istoria
che a crepà te purtarà
in su la crus
l'eva de già viada.

.....

Oh, mamma
— così me par ch'el disa —
oh, mia mammetta,
mia cara farinetta,
il so, il so
quanto t'è ben costato
aér detto de sì
della Trinità al Senato
e aermi incosì ingenerato!
E quanto,
quanto t'è costato,
quel tardo poi meriggio là,
nella funzion de predicare
aermi scovertato!
Straziata mia mammetta cara,
el tempo de giocar
l'era finido già,
l'eva de già serado in della bara

il tempo della squadretta del ballon.

.....

L'enfanzia

era de già tutta sfumada.

.....

Silensi,

voi giù

nel teatralo bastiment.

Torna

sì, sì,

a parlare....

Ho fatto

— me murmùra —

giurament.

[Che giurament?

De dire sì!]

E quand?

.....

De prima

d'ogni avveniment.

Figlio, figlietto,

tutto desfatto su,

.....

sempre schisciato,

oppresso, vinto,

.....

'me 'scolti?

'Rivo no

a capire...

.....

Perché fadighi,

o mater,

te a capire

se in sulla terra

la prima a [...]

[dire sì]

te, proprio te, mamma, sei stata?

L'uniga manera,

.....

ora t'el posso dire,

o mia mammetta

tutta de spade, de ciodi

e de cortelli,
ecco, infilzata —
l'uniga manera de capì
o de capire
è farsi intregamente
dal Padre nostro comprendere.
Io diso comprendere
per rispettar la rima,
se no usar dorei
el comprendere
e 'lora rimarei

.....
col verbum superano
dell'amare.
E' per amor
che te, mammetta,
hai detto sì;
è per amor
che, quando
el Pater me lo chiese,

.....
anch'io et me pronunziai
la mea obbedienza.

.....
Del resto,
un sì
— dillo anche ai qui stanti
spettatori,
fedè che abbian
oppure e invece no —
un sì
per poter sulla terra,
ecco, vivàre,
senza e imperfino contra me,
bisogna del pure pronunciare.
Non v'è bisogno,
certo,
de vosare.
L'hai forse vosato te
quando che l'angel
là, nella cassina,
giù è vegnuto

'me un rioplano
col bianchissimo splendor
del suo giglietto in mano?

.....

Oh, figlio,
figlio,
come sei dolze te!
Pari un'aranza,

.....

pari
un gelsumino,
anz'anzo un gelsumàno.

.....

T'amo, sì, t'amo,

.....

{per} l'enfinita, [...], dolcissima
et orbissima tua pietà
che t'ha spingiato
la carna in me a ciappare,
la carna de noi umani,

.....

tutti dannati a malattia,
mors, peccata, casse da serrare,
interramenti
e così sia!

{Forse che ha un termine,
una fin,
l'amor,

anca quello che spinge
l'una creata dentro de l'altra creatura
dal giorno del 'namoramento
a quello della sepoltura?}

.....

L'infamità
c'han su de me gettato
quando che han savuto
che, vergina restando
'me quando s'è bambine,
dal ventre un uom
arevo partoruto!

.....

Oh pastor, [...] pastori e pastorelli,

.....
dite [...]:
gh'eva forse del sangue
in su de me
o forse sanguaria?
Ghe n'era forse sulla paglia
o sul bianco pannolin?
Ghe n'era sulla tremanta carna
del mio neonatin?
Tutto eva bianco
'me la neve
che intorno era tombata.

.....
Eppur de sangue
intrega la sua vita
seria stata nel de poi segnata.
Che diso?

.....
Disperazion
aér non deo;

.....
ma lassar
che in essa appara
qualcosa como un senso
o, forse, 'na sensada,
'na sensada anca se strampalada...

.....
Senso e sensada
li savarem soltanto un dì,
anzo, quel dì,
me diserà Cristoforo,

.....
alzando in su la man
nel lazzeretto giù
dell'urbis de Milan.

.....
Signur, signur,
quantu dular!

.....
Perché, perché
te me insci 'bandunà [...]?
Oh se l'è dura!

.....
L'è cuma avé perdù

.....
l'uniga rasun
per cui sem chi vegnù
o chi sem stà sbattù!

.....
Oh che ciavada!

.....
Quella della ciavada
l'è una verdad

.....
che ha tuccà imperfin ti,
se l'è ver
che là, in del garden,
'me m'han cuntà
i tuoi seguaci tuoi,
t'han 'scultà, d'un culp,
vusà:
allontana da me questo calicio...
Oh sacrificio,
oh sacrificio!

.....
E giri,
giri,
toda tremando in ploro;
davanti a te,
intrega me desfasso
e me defloro,
che più non so
dove la crapa gho
e indove le papille
e indove dei labbri
le papille.
Oh mio signor Gesù,
i gamb
indùà gho 'des i gamb?
E induà i brasc?

.....
Angel del Paradis,
podaresti vegnire no
un'altra volta

a darmi un po' de calma
e de consolazion?

.....

Vardé,
vardé,
'sistenti del mio laio!
L'è no 'na fantasia...

.....

Vardì:
l'è lì,
l'è chi,
el me survola,
l'angelus pitturato
dall'ignoto pintor
in sul sagrato!
Consolarti podo no [...]
— egli mi dise mo' —

.....

Dirti podo domà
e insolamento
.....
che dal dolor più desperado,
dal dolor
che pare possibil no tegnire,
dal dolor che la vita
spingisce, ecco, a finire,

.....

può surgere un senso
o anca insolamente, [...]
'na sensada,
['na sensada, anca se strampalada...].
Ed eccota,
s'en va
l'angelo mio bello,
torna lucente
in del di lui ostello...
E 'desso qui,
[...] cos'è che fa,
cos'è che vuole,
'desso, el mio Gesù?
Sbassa la testa,
la solleva,

poi la reporta ammò de giù
e intanta
coi labbri tutti crepati
e sfinitati
[parla e] dise:
sì,
sì,
l'è inscì.
[L'è inscì?]
Te penset verament
[...] che sia no tutta 'na gran bala,
'na trumbada,
un culp de vent,
una ciavada?
No,
no, mia mater cara,
la vita
— nissuno mei de mi
l'ha forse comprendada —
la vita, sì,
l'è 'na ciavada,
te vedet ben:
ma, propri
cont del diu et om
la 'sassinada,
la s'è, eccuta, vultada,
intrega la s'è ella illuminada,
da restà semper, sì,
ciavada,
ma resurrezionada.
Plus la ciavada
intrega de dudur l'è fada
et plus la resurreziun
l'è tutta innamorada.
E cusa l'è infin
e in poera muneda
'sta gran trasfurmaziun
[de la resurreziun]?
Me stessa provo a pitturarla
[...] perché l'è quest
che cunt la crapa
del to cusin in man

l'Erodiassa destruttata dai affan
la speccia de savé...
['Sta gran trasfurmaziun de la resurreziun...]
l'è cume un vissi
che el Diu,
lu, propri lu,
l'ha mettu
dedent de la magna creazion;
l'è un vissi, un vermeno,
un virùs:
quel de vurè durà 'me lu
in dell'eternità di stel,
di nigur
et anca, ecco, del sü.

.....
El gh'è 'sto virus,
o cara gent de tutta la platea,
.....
anche in dei bulbi el gh'è
de lur, i bei ciclami,
el gh'è anca in di verz,
in di pes, in di vulp
e in la castegna;
el gh'è anca in di luf,
nei legur, su, della Civenna,
e in di ursi di furest
del gran Sempion.
L'è 'me 'na forza,
ben plus de quella elettriga,
che, [...] d'un bot
intrega la se pizza
senza bisogno de meccanica perizia
e tut l'immano nient
urbis et orbis
devien, ecco, 'me luminaria natalizia.
L'è
— fam truà su
[...] el verbum iustum
et, como podo, esplicativo...
l'è, eccuta,
la cecità che 'riva
el sé de sé a luminare

e splendorare.

L'è un'ansia,

l'è un s-cippun,

l'è, eccuta, un magun;

.....

l'è la strada de dular

e d'agonia

per rivà

ti a cà tua,

mi a cà mia;

l'è la granda

del pater nostalgia;

.....

l'è tut e el nient:

l'è l'aria ferma

e, insemi, el vent;

l'è la carezza

la plus cara

che quand dent in la cassa

gh'è pu de viv nigotta

la me fa diventà

ammò carna viventa

et, eccuta, pigotta.

No,

piang no:

l'è inscì com'hai dizzuto te

el busillis...

.....

T'è vist, {mammetta},

come l'hai bene comprendata

la terribilis lezion?

E 'des,

mammetta cara,

dam su l'ultima basada...

[...] Te prendo in de fra i brazzi,

te baso,

ecco, te rebaso,

d'eterna ambra mio gran vaso.

'Desso non son più no me sola

che te stringio;

gh'è intrega 'sta poara platea

e l'altra ammò plus granda

dell'universal terra
et mondo.
'Lora stringiati
e strangosciati incosì
e insema anca
in 'sta maniera fiduciati,
diso al sipario:
prendi, o fradel
e, insema, gran vesta del teatro,
prenditi a muovere.
I lembi pian de piano
comincia ess'ello a vicinare...
Ce dobbiamo, amici tanti e cari,
salutare?
No,
che 'sto imbrassamento
va per semper sé sé a durare,
'des, chi,
duman, altrove
e dopu ammò,
intanta che in dolcissimo frusciare
el velluto
prende sé sé a ciavare
e tutti quanti,
tuc,
ma propri tuc,
gnanca de fuora un furmighin
— l'è vera me bambin? —
ciappa, ecco a basare
et eternare.
E l'è inscì,
o cara gent,
che in la terra sdesulada
la va a fini'
'sta poara et granda trislaiada.
[Quando vedrai brillar la prima stella,
ricordati di me, bambina bella.
Mi sembrerà di stringerti sul cuore
come facevo allora amore amore...]

Variazioni sopra un canto

*“Quando nel ciel
spunta la prima stella
ricordati di me,
bambina bella...”*

(da un canto popolare lombardo)

Quest'esergo, almeno in prima istanza, non è motivato dal fatto che, spentivisi gli estremi, rosei, e viola anche, tremori, per entro i cieli di quest'ultimo, grande ciclo morlottiano s'affacceranno loro, le stelle; ad aprire il silente corteo dell' "ufficio notturno" sarà, è certo, Venere; stella, sopra ogni altra, d'amore (non per nulla il seguito del riportato canto, o canzone, recita: "Mi sembrerà — di stringerti sul cuore — e dirti come allor: — amore, amore!"); l'esergo è perché quella canzone, così come altre, simili e similmente indimenticate, percuote la mente di chi scrive; il quale, della straziata avventura di Morlotti, fu testimone continuo e, anzi, avvolto e travolto. Che dire di più? Al suo colmo, anzi, al suo culmine, tale avventura mostra d'essere una delle poche ad aver salvato, entro la sua reggia, che risulta, poi, una cascina, o, forse, e meglio, una stalla, l'eterna verità e l'eterno diritto dei sentimenti; proprio quei sentimenti che, nonostante l'improvvida mascherata degli "sterminatori", nessuno è fin qui riuscito ad estirpare dal cuore e, dunque, dalla struttura prima e ultima dell'uomo; dalla sua struttura, ecco, natale. Non ho scritto natale e, dunque, Natale (con la maiuscola), perché è nei giorni di tale festa che mi accade di stendere le presenti, brevi e, per certo, inadeguate note o "variazioni"; natale, qui, è nominato per qualcosa che sta all'origine stessa del nostro e altrui affacciarsi alla vita; e sta, dentro il di lei crescere, fortificarsi, erigersi e, poi, piano piano, spegnersi e finire; quando "le campane d'Invarigo" ("le campane d'intrega Lombardia — le campane della perduta giovinezza mia" — come avverte, sul finire dell'omonima Brianza's Tragedy, il mio sdisOré); quando quelle campane, con il loro "don-

doòn”, annunceranno che, ecco, è giunta l’ora; anzi, che “questa l’è l’ora, sì, d’andà a dormì” (sto citando da altro canto, o canzone, sempre di popolo, e sempre della nostra terra). Natale, insomma, sta, qui, per il mallo stesso dell’esistere; per il mallo di ciò che è creazione; e anche dello suo stendersi e, finalmente, posare; e riposare. Dolce, caro, eterno riposo! Scrivo questo perché poche terre, come quella che ha formato e forma la gloria del panico naturalismo o, meglio ancora, della panica “naturalogia” morlottiana, risultano piene e, anzi, intrise di quell’inverighese rintocco; e delle misteriose, sillabanti presenze di loro, i connessi riposanti; tra i quali, appunto, “i nost vecc de câ...” Dal che, non so neppur io come, ma è certo, vien giù, o su, qualcosa come un “requiem aeternam dona eis Domine — et lux perpetua...”; luce perpetua; una luce che sale su, definente, ma lentissima, fraterna e materna, dalle intricate zolle dei campi, dei prati e dei coltivi. Il lettore penserà che il filo delle “variazioni”, ammesso che uno ne esista, si stia spostando di troppo; e di troppo arruffando. Ma non è così. E, forse, potrà capir meglio a “variazioni” concluse; dunque, a lettura ultimata. So, tuttavia, e bene, che m’occorre ancora dar ragione di quel lacerto di canto, o canzone, posta lassù, ad esergo; un esergo che risulta, altresì e apertamente, una dedica. Ma, dedica a chi o a che? Alla giovinezza di Morlotti; e alla mia. Anni e anni sono passati e, pertanto, tutto è ancora lì o, anzi, qui; forse, tutto s’è accresciuto di quella debile, ma sovrana forza; la stessa che, spentosi il ritmo delle campane d’Invarigo, fa sillabare, sotto gli intrichi delle radici e dei semi, gli infiniti nostri, e altrui riposanti. E dedica, altresì, e, forse, “in primis”, alla terra; tutta e intera; ma, qui, a quel suo breve frammento che formava, e forma anche adesso, le rive, briantea e bergamasca, dell’Adda. Dei mutamenti, non m’è possibile dar atto. No, non sono tornato, né mai tornerò, sul luogo del delitto. Ma, fu delitto il nostro d’allora? Forse una speranza troppo carnale e, insieme, troppo totale, ci sorreggeva e ci spingeva; quasi la vita non avesse dovuto finir mai. Tuttavia sapevamo, e sapevamo assai bene, che essa era così violentemente bella proprio perché tratteneva già in sé il suo finire; già

allora, infatti, ogni volta, essa finiva; come la luce, quando il giorno s'accomiata e dice addio; o quando, al sopraggiungere dell'alba, là, nel cielo, a una a una, le stelle si spengono. Forse, ogni volta, finiva con un affondo troppo lungo e troppo forte delle note e delle parole di quella canzone; forse, finiva con un malcelato singhiozzo; era, mi credo, il terribile sacrificale "magone" che prende, qui, alla gola i Lombardi; e che, a quel punto, non riusciva più a tenersi ed, ecco, "scioppava"... Al traghetto, che legava una riva all'altra, si scendeva dalla cascina in cui Morlotti aveva posto studio. Era, più o meno, la stessa ora di questi immensi dipinti: "l'ora che volge il disio — ai naviganti e intenerisce il core — lo dì ch'han detto ai dolci amici addio — e che lo novo peregrin d'amore punge — se ode squilla di lontano — che paia il giorno pianger che si more..." Eravamo naviganti? Secondo la dura concretezza della terra e, più ancora, della milanesità, cui da "bosini" appartenevamo entrambi, ("milanes in mar" — recita, appunto, un famoso proverbio di quella città); secondo quella concretezza, no, non lo fummo; e mai, la realtà era, più o meno, quella ferma e tragica della terra che sta qui, sotto le suole delle scarpe... La mostra sui "Pittori della realtà in Lombardia", disegnata dal grande Longhi per il milanese e, allora, invidiatissimo Palazzo Reale (invidiatissimo da ogni angolo del mondo) era già nell'aria; anzi nell'aia; o, se preferite, nella "pulèra". La "navigazione" della barca, o barcone, o chiatta, si limitava, del resto, a portarci da una riva all'altra; un po' come pel protagonista, ferito e implacabile, del manzoniano romanzo. Ma come, dio mio, come resistere a quei tramonti d'allora? E come resistere, adesso e qui, reso debole e debile, come sono, dagli anni e da tutto il resto, al tuo riproporli, Ennio, in questo nuovo ciclo così sublimemente immerso ed emerso, puro e impuro, e al tuo riproporli con così totale e sublime proditorietà e vigliaccheria? Essi, questi nuovi tramonti, intendo, mi colgono, e coglieranno, è certo, tutti i riguardanti, in un insolubile contro-mano; o contro-piede; contro-mano e contro-piede che stanno, però, per un pro-cuore; esso lui; questo muscolo sanguinante, osceno ed, insieme, sacro; anzi, questa

simbolica pienezza dei martiri e dei santi dell'unico e vero amore; ed anche, più quotidianamente, “de lù, el nost amur, l'amur, eccuta, de tucc i di...” Proditori, dunque, ed assalenti, al limite, appunto, della viltà e della vigliaccheria, gli scomparti, di questo nuovo “politico” dell'Ennio nostro e nazionale; politico nel quale il nudo o la nuda, o le nude, si dichiarano, sul far della sera, per quel che furono e sono: la seconda, implacata ossessione morlottiana. La prima essendo stata, ed essendo tuttavia, la terra: “el me camp; vardì, lì, el furment (i tuoi gialli, Ennio, i tuoi rapinosi ori!); e vardì, ades, el furmentun; vardì, anzi, vardate; mentre che le fabbriche del bel vivere “in consumo” proseguono a far fuori tutto; ed è anche per questo che là, sui luoghi del delitto, non sono più tornato... Così, in questo “politico”, il nudo diventa protagonista assoluto.

Torno a dirlo solo per poterlo meglio specificare: il nudo, la nuda; la donna; “la duna”; la reggiora; “la reggiura”; dunque, infallantemente, la mater; mater matuta; matuta e ben altro; ben più; con la “natura” lì, come un'eterna ferita, tra le cosce e l'altra, ma eguale, natura ad accoglierla e benedirle nella celebrazione del camporal rito... E qui, col campo, mi fermo; troppo facile parendomi, e maldestro, il proseguire nei giochi così abbondantemente offerti dalla parola stessa; pur se risultassero giochi del tutto innocenti; come natura propone ed Ennio dispone; natura e, altresì, campo; ovvero loro, i campi; ove torneremo, un giorno, per finalmente riposare; un po' come ai nostri monti; all'inequali cime, ecco, “elevantesi” su da quel ramo del Lago... Sublime proditorietà, dunque, quella di Morlotti; sublime, anzi, vigliaccheria. Perché, come ho detto poco prima, al momento in cui a noi sembra di non poter più “reggere” (perché “quand l'è trop, l'è trop...”), allora, ecco, naturalmente (proprio così: naturalmente) e, cioè, secondo i ritmi di natura; e liberissimamente, ci induce a quella sorta di silente, e più alta, letizia che son loro, le lagrime: “Sunt lagrimae rerum”. E l'emozione, allora, mentre si scioglie, ulteriormente si moltiplica ed accresce.

A questo punto degli accadimenti dell'arte, quando il secolo sta, ecco, per tirar le sue brave calze, sarà ben ora di dire che, dopo Courbet, dopo il Courbet, intendo,

finale, quello delle cosiddette “cartoline”, cioè a dire il supremo pittore degli incendiandosi tramonti del Lemano; dopo di lui, nessun pittore ha saputo indurci, come Morlotti, alla verità da organo di brevissima chiesa, “la gesetta”, insomma, o di “messa-bassa”, e alla libertà umile, e sovrana delle lagrime. [...] V’è qualcosa d’umido, qualcosa di salnitrico (il salnitro, intendo, che cola, come pianto, dai vecchi muri), qualcosa, ecco, di salivale nella forza emotiva di Morlotti; qualcosa, insomma, che ci bagna; che ci inzuppa; forse, che ci imminestra: rugiada, linfa, e, perché no?, bacio; se la bocca che l’esprime è quella della gran mater matuta, cioè della natura. Questo qualcosa è benedizione e, insieme, infezione; grazia e, insieme, maledizione. Quant’era che la lombardità figurale non s’esprimeva con tanta pienezza? Bisogna risalire, mi credo, fin al grande e, per mio conto, non ancor del tutto compreso e “valutato”, Ceruti; al suo ciclo di diseredati e reietti; ai suoi ritratti di gente qualunque, fatti in un’ora qualunque, magari negli angoli qualunque d’una qualunque cucina. Anche in Ceruti, sotto l’apparenza d’una tenuta pitturale monocroma, preme un incontenibile esercito di respiri e di sguardi, di pene e di desii; un incontenibile, ecco, e malinconicissimo esercito d’emozioni. [...] Morlotti fu, e continua ad essere, orafo sublime (già lo scrissi, tanti e tanti anni fa, e mantengo, anzi, tenacemente, confermo); ma, ora, i suoi ori sontuosi, monzaschi e, forse, ed ancor più, chiavennaschi [...], van facendosi, adesso, sempre più simili ai rami: i rami delle vecchie cucine (quelle del Ceruti, appunto; e, un secolo prima, del Baschenis); i rami delle piante; ma, altresì, i rami, famosissimi, del lago. Mi si passi il gioco di parole; ma, chi conosce, e davvero ama, la gran pittura di Morlotti sa che di gioco non si tratta. Similmente, le pietre, incastonate in quegli ori-rami, sembrano farsi sempre più umili e quotidiane; ma, trasformandosi in quel modo, van sempre più rivelando la loro infallibile, e anche strategica, necessità. Sembrano, adesso, quegli ori e quelle pietre, i gioielli di latta, vetri di bottiglia e, forse, di carte di caramelle e “cioccolatini” con cui può giocare, e giocare per vivere, un infante. Ed ecco: la parola temuta, eppur strategicamente necessaria, è entrata da

sé, come per caso, nel ron-ron delle “variazioni”.

L’infante; e, dunque, l’infanzia. C’è, nella grande e piena struttura d’ognuna di queste tele; c’è, insomma, in queste memorabili “Bagnanti”, qualcosa che trema; qualcosa che, pur nella sua proditoria certezza, fa di quest’enorme fusione tra carne e terra, una realtà che par vista (e conosciuta) per la prima volta...

Rammento: sull’altra riva dell’imbersaghese traghetto v’era una sorta d’osteria; il che indica come fosse meno d’un normale luogo di ristorazione e, insieme, infinitamente di più. Di più, intendo, per la naturalezza, per la verità e veridicità del tutto; e di più, altresì, per la feriale qualità dei piatti a disposizione (il cosiddetto “menu”); ove mai mancava la polenta. Delle cene, consumate direttamente sul legno dei tavolacci, era lei la regina; una regina che l’oste offriva in tutte le possibili, originali e regionali, varianti o “variazioni”. Sempre che di varianti o “variazioni” si trattasse e non del semplice suo coniugarsi e abbracciarsi con quanto

l’accompagnava; talvolta, come nel caso dell’ “uncia”, del suo fondersi, corpo a corpo, al formaggio (domino assoluto il Taleggio dell’omonima, non lontana valle); e dal medesimo quanto regalmente, e “reggioramente”, mantecata! Ma, delle croste che restavano appiccicate all’interno del paiuolo, che dire? Le ponevano, l’oste e la sua bassa, possente dama, su d’un apposito, ligneo piatto; ed era divorando quei sublimi, omerici, folenghiani e romaniniani lacerti, che si continuava a bere. Questo significava che l’allegra e tonante ubriachezza era alle porte; condizione indispensabile affinché tutti insieme (insieme, voglio dire, all’oste e alla di lui reggiora) si cominciasse a intonar le canzoni. Ed eccolo ancora qui, l’esergo! “Quando nel ciel spunta la prima stella...” Ma a quel punto, di stelle, sopra l’Adda, il cielo era colmo; pur se, fissando bene, Venere, cioè la “dervitrice” del notturnal corteo, si sarebbe riusciti ancor a isolarla e fissarla... [...] Lo strazio, dolce e terribile, consolante e terrificante, che esce, tremando, da tutta la poesia morlottiana, e con una sorta d’infinita, balbettante trepidazione, da quest’ultimo ciclo è, ridotto a mera e, tuttavia, terribile sostanza, quello di cui parla l’ultima monologante dei “Tre lai” (strampalata opera

ancora in forno di chi scrive); e cioè che lei, la porca, dolcissima, durissima, infingarda, ladra e divina vita, è, per dir pane al pane, una “ciavàda”; “ciavàda, sì — ciavàda — ribatte la “Mater strangosciàs” — ma resurrezionada”. [...]

Giovanni Testori

da *Morlotti - Variazioni sopra un canto - Bagnanti*
1991-1992, Ruggerini & Zonca,
Arte Moderna e Contemporanea,
febbraio-aprile 1992

Carne ed ossa

La cosa che, incontrandolo, ti restava impressa erano gli occhi: azzurri, profondi. O forse sarebbe meglio dire trasparenti, perché non nascondevano nulla di quello che lui era. Poi c'erano le mani, grandi, o meglio grosse, come quelle di un contadino. E piene anche di calli come quelle di un contadino (disegnava e scriveva sprigionando sul foglio una tale energia, che le dita ne erano rimaste segnate). Infine la testa, anche quella grande, su cui passava, quasi per un tic, le sue mani a palmo e dita aperte: non per cercare i capelli, che quelli non ne aveva, ma quasi a tener calme le inquietudini e l'irruenza che gli bollivano dentro. Questo era Giovanni Testori, un tipo umano di cui, ai tanti che gli sono stati amici, è difficile non parlare; di cui è giusto riferire ai tanti che non lo hanno mai incontrato o che magari, attraverso queste pagine, per la prima volta lo conoscono. Infatti di Testori è importante innanzitutto il modo di comunicare. Per lui era un atto totale, di totale generosità: non concepiva nessun calcolo stilistico, non poteva pianificare. La pagina era il luogo in cui mettere fisicamente tutto se stesso, in cui svelarsi senza risparmi. In cui darsi, consegnarsi a chi lo avrebbe letto. Per lui vale quel che Pasolini disse di se stesso concludendo lo scandaloso (e così frettolosamente archiviato) libro postumo *Petrolio*: «Io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne ed ossa». Sono autori che non conoscono la distanza tra quello che sono e quello che scrivono. Calano con il peso fisico del loro corpo dentro la pagina, non si sottraggono ai cori di vituperio, accolgono il destino sacrificale di capri espiatori di ogni logica benpensante. E questo non tanto — o non solo — per lo scandalo di ciò che dicono, ma per il livello di compromissione con ciò che dicono. [...]

Il 1978 fu un anno molto importante nella vita di Testori. Qualche mese prima, a luglio, aveva perso l'anziana madre, Lina, con cui viveva nella grande casa di Novate, alle porte di Milano. [...] Ma quel 1978 fu anche l'anno di Cézanne. Un fatto solo apparentemente minore nella biografia di Testori. Ad aprile a Parigi era stata

inaugurata una grande mostra dedicata agli ultimi anni del maestro: *Cézanne, les dernières années*. Fu un evento, perché quello che era stato catalogato come uno stanco epilogo di un genio, tornato nei tranquilli recinti della sua provenienza contadina, invece si rivelò, mostrato per la prima volta nel suo insieme, come il suo momento di massima grandezza. Testori se ne accorse e sul *Corriere* pubblicò un elzeviro appassionante, che ancora una volta dimostrava come il mettersi in gioco potesse trasformare un articolo di storia dell'arte in una testimonianza sulla verità [...]. «Bussate e vi sarà aperto». L'esperienza dell'ultimo Cézanne era la dimostrazione del versetto evangelico. In che senso? Il pittore negli ultimi anni della sua esistenza aveva stretto la gamma dei suoi soggetti a pochi temi: la montagna Sainte Victoire, le nature morte, il giardiniere Vallier. «Aveva bussato» a questi segni che la realtà gli offriva: quelli che si trovava davanti agli occhi ogni mattina, alzandosi dal letto. Erano dei «luoghi comuni», delle forme contingenti che si svelavano come segni della definitività. Per questo scriveva Testori, quelle forme si riempivano di luce: «pura luce che si rapprende davanti ai nostri occhi, facendo ritrovare all'arte gli azzurri e i verdi miracolosi delle vetrate di Chartres, quegli azzurri e quei verdi che credevamo perduti per sempre». La Sainte-Victoire, restando se stessa si trasformava in una cattedrale; il giardiniere Vallier, uomo cresciuto nell'umile Francia contadina, diventava la figura di un Masaccio redivivo. Raccontano le biografie che San Francesco, camminando, quando si sedeva piangeva di commozione al pensiero che il sasso su cui sedeva erano le mani di Dio che lo tenevano su per ristorarlo. [...] Ecco, il Cézanne riscoperto da Testori è un uomo che guarda alle cose con gli occhi con cui le guardava Francesco. Vedeva Dio, creatore che ha accettato di farsi creatura, consistenza degli alberi, dei cieli, delle mele, delle montagne...

Giuseppe Frangi

da *Fuori dal sottoscala*, in *La maestà della vita e altri scritti*, Milano, Rizzoli, 1998.



FEDERICO TIEZZI

Nato a Lucignano, Federico Tiezzi si laurea a Firenze nel 1977 in Storia dell'Arte con una esercitazione sulla teatralità della scultura funeraria in Borgogna nel XIV secolo. Ancor prima della laurea fonda, sempre a Firenze, il gruppo teatrale Il Carrozzone ed esordisce con lo spettacolo *Morte di Francesco* (1972). Nel 1973 presenta a Salerno (I° Festival Nuove Tendenze)

La donna stanca incontra il sole, spettacolo con cui viene salutato dalla critica come uno degli esponenti di punta della nuova avanguardia teatrale italiana.

Sul finire degli anni Settanta, affronta una ricerca concettuale sul linguaggio drammaturgico da cui scaturiscono spettacoli-manifesto quali *Presagi del vampiro* (1977), *Vedute di Porto Said* (1978), *Studi per ambiente* (1978), *Punto di rottura* (1979). Sono gli anni in cui Il Carrozzone ottiene due premi Ubu come miglior compagnia di ricerca ed è presente ai principali Festival europei: dalla fiorentina Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili al Sygma di Bordeaux, dal Festival du Jeune Théâtre di Liegi al Theater der Welt di Amburgo, dal Bitez di Belgrado al Festival Internazionale della Performance di Bologna, dalle Festwochen di Vienna al Theater Treffen di Berlino.

Il lavoro di Tiezzi sfocia successivamente in spettacoli dichiaratamente aperti a uno sguardo sulla contemporaneità: del 1979 è *Ebdòmero*, tratto dal romanzo di Giorgio De Chirico; del 1980 *Crollo nervoso*; mentre *Sulla strada*, liberamente ispirato al romanzo di Jack Kerouac, debutta a Venezia per la Biennale-Teatro del 1982. Nel 1980 allestisce allo Stadio Olimpico di Monaco *Ins Null*, con la partecipazione di Hanna Schygulla. Rainer Werner Fassbinder filma *Ebdòmero e Crollo Nervoso* per il suo *Theater in Trance* (1981).

Questi spettacoli sono ospiti, tra l'altro, del Theater der Nationen a Colonia e del Kaai Festival a Bruxelles.

Alla metà degli anni Ottanta inizia a teorizzare e praticare una forma di teatro di poesia volta a coniugare drammaturgia in versi e scrittura scenica. Questa fase coincide inizialmente con l'elaborazione drammaturgica di una trilogia di testi scritti e messi in scena tra il 1984 e il 1985: *Genet a Tangeri* (Premio Ubu 1994 come miglior spettacolo), *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*. Nel 1985 l'intera trilogia è presentata alla Biennale di Venezia e nel 1986 al Teater-Dans di Anversa.

Nel 1987 mette in scena, su drammaturgia di Franco Quadri, il romanzo di Samuel Beckett *Come è* (Premio Ubu per la migliore regia). Nello stesso anno presenta, al Teatro dell'Opera di Kassel, *Artaud*, cui fa seguito un

dittico di testi di Heiner Müller: *Hamletmaschine* e *Medeamaterial*, entrambi realizzati nel 1988.

Nel 1989 realizza, per il Teatro Stabile di Palermo, *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Ancora nel 1989 dirige un laboratorio di formazione per attori presso il Teatro Metastasio di Prato, lavorando sulla *Commedia dantesca*. Affida la drammaturgia delle tre cantiche rispettivamente a Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*, 1989), Mario Luzi (*Il Purgatorio-La notte lava la mente*, 1990) e a Giovanni Giudici (*Il Paradiso-perché mi vinse il lume d'esta stella*, 1991).

Nel 1990 riprende *Hamletmaschine* per il Teatro Taganka di Mosca e per il Tokyo Theatre Festival. I lavori successivi si iscrivono nell'ambito di una moderna riappropriazione dei classici: nel 1991 firma una verghiana *Nedda* su drammaturgia di Nico Garrone e, per il Teatro di Roma, l'*Adelchi* di Alessandro Manzoni. Nel 1992 realizza *Finale di partita* di Samuel Beckett per il Centro Teatrale Bresciano.

Il suo rapporto con la musica, iniziato nel 1976 con Azio Corghi per *Tactus* all'Autunno Musicale di Como, successivamente lo vede collaborare con musicisti quali Brian Eno, Jon Hassell, Giancarlo Cardini. Nel 1993 chiede a Salvatore Sciarrino di comporre la musica per una nuova edizione del *Paradiso* al Ravenna Festival.

Esordisce nella regia lirica con una apprezzatissima *Norma* (1991) al Teatro Petruzzelli di Bari, cui faranno seguito una *Traviata* al Pergolesi di Jesi (1992), e un *Barbiere di Siviglia* per i Teatri Comunali di Messina e Treviso (1993), ripreso nel '95 alla Fenice di Venezia.

Nello stesso anno dirige ad Ankara *Gli innamorati* di Goldoni per il Teatro Nazionale e allestisce a Roma per il Palazzo delle Esposizioni un nuovo *Ebdòmero*. Nel 1994 mette in scena *Edipus* di Giovanni Testori e successivamente approda al teatro di Pasolini con *Porcile*, entrambi Premio Ubu per la migliore regia. Nel 1996 presenta al Ravenna Festival un *Inferno di Dante* con musiche originali di Giacomo Manzoni.

Ha svolto attività didattica, tra l'altro, presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e al Corso di Perfezionamento per attori diretto al Teatro di Roma da Luca Ronconi. Del marzo 1995 è la

regia di *Carmen* di Bizet per il Teatro Comunale di Bologna, e del giugno successivo la messa in scena, in prima assoluta, per il 58° Maggio Musicale Fiorentino, di *Felicità turbate*, un testo di Mario Luzi dedicato a Pontormo, con musiche di Giacomo Manzoni. Nel 1996 mette in scena, in coproduzione con Emilia Romagna Teatro, *Conversazione per passare la notte*, di Raffaella Battaglini, con Marisa Fabbri e Magda Mercatali e successivamente *Cleopatrà*s di Giovanni Testori con Sandro Lombardi. Nel 1997 apre la stagione lirica del Teatro dell'Opera di Roma con *Les vêpres siciliennes* di Giuseppe Verdi, realizzando in seguito, entrambi per il Teatro di Messina, *Nella giungla delle città* di Bertolt Brecht, di cui ha anche curato la traduzione, e *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini. Il suo ultimo spettacolo — *Scene di Amleto* — segna, con l'approdo a Shakespeare, l'apertura di una nuova, felice fase di lavoro e di ricerca.



SANDRO LOMBARDI

Sandro Lombardi è nato a Ponte a Poppi, in provincia di Arezzo. Nel 1977 si è laureato in Storia dell'Arte all'Università di Firenze. Già durante gli studi liceali, aveva iniziato a occuparsi di teatro, compiendo le sue prime esperienze ad Arezzo insieme a Federico Tiezzi. Nel 1970 è a Parigi, dove frequenta il “Bread and Puppet Theatre” di Peter Schumann. Tra il 1974 e il '75 prosegue la sua formazione seguendo i laboratori di Robert Wilson a Roma, di Eugenio Barba in Puglia e di

Jerzy Grotowski a Venezia. La sua vicenda teatrale si identifica con il percorso della compagnia (denominata “Il Carrozzone” prima e successivamente “I Magazzini”) da lui fondata insieme a Federico Tiezzi e a Marion D’Amburgo nel 1972.

Con “Il Carrozzone” Sandro Lombardi debutta come attore in *Morte di Francesco* nel 1972. Lo stesso anno, la compagnia presenta al Festival delle Nuove Tendenze di Salerno *La donna stanca incontra il sole*, spettacolo di forte matrice figurativa con cui il gruppo si afferma come una delle esperienze di punta del nuovo teatro italiano. La componente visiva caratterizza anche l’attività successiva del “Carrozzone”, insieme a ricorrenti collaborazioni di natura musicale: del 1976 è *Tactus*, per l’Autunno Musicale a Como, su musica di Azio Corghi. Le due successive produzioni, *Presagi del vampiro* (1977) e *Vedute di Porto Said* (1978) accentuano tale linea di ricerca, che si associa a un lavoro sullo spazio e a una serrata analisi del linguaggio espressivo. Tra i molti lavori, tutti per la regia di Tiezzi, di cui Sandro Lombardi è stato protagonista, ricordiamo: *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell’attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, di cui Tiezzi è anche autore. Nel 1987 interpreta *Come è*, il romanzo di Samuel Beckett che Tiezzi porta sulle scene con la traduzione e nell’adattamento drammaturgico di Franco Quadri. Nello stesso anno Lombardi è il protagonista dello spettacolo *Artaud* al Teatro dell’Opera di Kassel, con cui si inaugura l’ottava edizione di “Documenta”. Del 1988 è *Hamletmaschine* di Heiner Müller, con cui ottiene il Premio Ubu per la migliore interpretazione maschile, e con cui è molto apprezzato al Festival del Teatro Italiano a Mosca e al TIFT di Tokyo. Nel 1989 torna a Beckett, dando vita a *Quella volta* e *Un pezzo di monologo* nello spettacolo *Primo amore* messo in scena da Carlo Quartucci. E’ successivamente Dante in tre elaborazioni drammaturgiche di *Inferno* (1989), *Purgatorio* (1990) e *Paradiso* (1991) appositamente scritte per la sua compagnia da tre poeti: Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici. Il primo e l’ultimo di questi spettacoli verranno ricreati successivamente nell’ambito del Ravenna Festival con musiche originali, rispettivamente

di Giacomo Manzoni e Salvatore Sciarrino. Per la regia di Mario Rellini interpreta *Ella* di Herbert Achternbush (1989) e *L'annaspo* di Raffaele Orlando (1990). Seguono, su drammaturgia di Nico Garrone, la verghiana *Nedda* (1990) e poi *Ebdòmero* di Giorgio De Chirico (1993); mentre del 1992 è *Adelchi* di Alessandro Manzoni. Del 1994 è *Porcile* di Pier Paolo Pasolini (Premio Ubu per la migliore regia), mentre l'anno successivo interpreta il pittore manierista Pontormo al Maggio Musicale con un testo appositamente scritto per la sua compagnia da Mario Luzi: *Felicità turbate*, con musiche di scena di Giacomo Manzoni. In tutti questi spettacoli è sempre diretto da Federico Tiezzi.

E' poi Matamoro nell'*Illusion comique* di Corneille per la regia di Giancarlo Cobelli (1995). Assai apprezzate le sue recenti interpretazioni in due monologhi di Giovanni Testori: *Edipus* e *Cleopatràs* (1996), per le quali ottiene un secondo e un terzo Premio Ubu come miglior attore. Nel 1995, dopo una lunga tournée che li porta nei principali teatri italiani, *Porcile* viene ripreso a Berlino ed *Edipus* in Grecia, al Festival di Argo.

Esordisce nel cinema interpretando il ruolo di un attore psicolabile in *Ivo il tardivo*, per la regia Alessandro Benvenuti (1995), da cui è diretto successivamente in *I miei più cari amici* (1998).

Del 1997 è la sua interpretazione del malese Shlink in *Nella giungla delle città*, opera giovanile di Bertolt Brecht, che gli vale un successo personale vivissimo, confermato al Maggio Musicale del 1997, dove interpreta, per la direzione di Arturo Tamayo *Moi, Antonin A.*, di Giacomo Manzoni. Nell'estate del 1997, a Ravenna, affronta, con le musiche originali di Amancio Prada, il *Cantico spirituale* di San Giovanni della Croce.

Per il progetto "Teatro alla radio" diretto da Luca Ronconi, ha partecipato, alla realizzazione di *Nembo* di Massimo Bontempelli, *L'abominevole donna delle nevi* di Rodolfo Wilcock e *L'assoluto naturale* di Goffredo Parise (sempre per la regia di Tiezzi, mentre Giuseppe Bertolucci lo ha diretto in *L'Arialda* di Giovanni Testori. Ha recitato il *Cantico delle Creature* di San Francesco d'Assisi al Concerto di Natale 1997, diretto da Riccardo Muti al Teatro alla Scala di Milano.

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,
Milano

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara,
Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid

Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Alice Bulgari, *Roma*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Valeria Manetti, <i>Ravenna</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Giammaria e Violante
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Visconti di Modrone, <i>Milano</i>
Edoardo Miserocchi e Maria Letizia Baroncelli, <i>Ravenna</i>	Luca Vitiello, <i>Ravenna</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, <i>Ravenna</i>	Carlo e Maria Antonietta Winchler, <i>Milano</i>
Cornelia Much, <i>Müllheim</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	Guido e Maria Zotti, <i>Salisburgo</i>
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	<u><i>Aziende sostenitrici</i></u>
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Lugo</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Giancarlo e Liliana Pasi, <i>Ravenna</i>	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Desideria Antonietta Pasolini	Camst Impresa Italiana di
Dall'Onda, <i>Ravenna</i>	Ristorazione, <i>Bologna</i>
Ileana e Maristella Pisa, <i>Milano</i>	Centrobanca, <i>Milano</i>
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, <i>Ravenna</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
Sergio e Penny Proserpi, <i>Reading</i>	Fondazione Cassa di Risparmio di
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Parma e Monte di Credito su Pegno
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	di Busseto, <i>Parma</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	Freshfields, <i>Londra</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	Ghetti Concessionaria AUDI, <i>Ravenna</i>
Marco e Mariangela Rosi, <i>Parma</i>	Gioielleria Ancarani, <i>Ravenna</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	Hotel Ritz, <i>Parigi</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>	Motori Minarelli, <i>Bologna</i>
Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Nuova Telespazio, <i>Roma</i>
Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Parmalat, <i>Parma</i>
Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Ian Stoutzker, <i>Londra</i>	Sala Italia, <i>Ravenna</i>
Giuseppe Pino Tagliatori, <i>Reggio Emilia</i>	SALV.A.T.I. Associazione, <i>Padova</i>
Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Gian Piero e Serena Triglia, <i>Firenze</i>	S.V.A. S.p.A., Concessionaria Fiat
Maria Luisa Vaccari, <i>Padova</i>	Technogym, <i>Forlì</i>
Vittoria e Maria Teresa Vallone, <i>Lecce</i>	The Rayne Foundation, <i>Londra</i>
	Tir-Valvoflangia, <i>Ravenna</i>
	Viglienzzone Adriatica, <i>Ravenna</i>

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

L'edizione 1998 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Associazione Amici di Ravenna Festival

Acmar
Ambiente
Area Ravenna
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì - Cesena
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi
Eni
Enterprise Oil
ESP Shopping Center
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Officine Ortopediche Rizzoli
Pan Classics
Pirelli
Poste Italiane
Publitalia
Rolo Banca1473
Sapir
Technogym
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
