

Il mondo magico di Giancarlo Sepe
di Silvana Matarazzo
ISBN 9788864388540

© 2019 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova
Telefono 338.7676020
Email: info@editricezona.it
Web site: www.editricezona.it

Immagine di copertina: una scena dello spettacolo *Il gabbiano (à la mère)*, liberamente ispirato a Cechov, di e con la regia di Giancarlo Sepe, foto di Mario Borghesi

Progetto grafico: Serafina – serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team – Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di settembre 2019

Silvana Matarazzo

IL MONDO MAGICO
DI GIANCARLO SEPE

Prologo di Umberto Orsini
Postfazione di Marcantonio Lucidi

ZONA

Indice

Introduzione	7
Prologo di Umberto Orsini	13
Conversazione con Giancarlo Sepe	19
Postfazione di Marcantonio Lucidi	119
Cronologia degli spettacoli	125
Appendice iconografica	129
Ringraziamenti	189

Introduzione

Il teatro è una seconda creazione del mondo,
questa volta riuscita.

Kazimierz Brandys, *L'arte della conversazione*

Perché un libro monografico sul regista Giancarlo Sepe? Perché il lavoro di Sepe, indissolubilmente legato alla Comunità, il teatro da lui ricavato da un sottoscala e aperto nel 1972 a Roma, a Trastevere, condensa molte fasi della cultura e della scena teatrale in Italia.

Ripercorrere la sua lunga carriera artistica, che affonda le radici nelle “cantine” romane per proseguire sui palcoscenici più importanti del nostro Paese e non solo, senza mai abbandonare La Comunità, punto fermo delle sue creazioni immaginifiche e visionarie, significa attraversare una grossa fetta della storia del teatro italiano.

Si parte dagli Anni Sessanta, anni di grandi fermenti sociali e culturali che cambiano decisamente il costume e le nostre abitudini, influenzando anche le scelte artistiche. Roma, in particolare, grazie soprattutto al movimento cinematografico che si forma in quel periodo e ruota intorno a nomi come Fellini, Antonioni, Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, diventa un polo di attrazione per molti artisti o aspiranti tali in cerca di stimoli e di nuove esperienze formative.

Il teatro è investito da un'esplosione di energia, un'ansia creativa i cui segnali si erano già avvertiti negli spettacoli di Giorgio Strehler e Luchino Visconti, per la visione così originale dei loro allestimenti e le scelte di autori mai rappresentati in Italia, come Brecht, o non convenzionali, come Testori. Va ricordato che la messa in scena viscontiana de *L'Arielda* incappò nel 1960 nelle maglie della censura per oscenità, a causa delle tematiche omosessuali. Inutilmente il regista, insieme a Paolo Stoppa, Rina Morelli e Umberto Orsini, protagonisti della *pièce*, chiesero di essere ricevuti dall'allora

presidente della Repubblica Giovanni Gronchi per protestare contro il divieto di rappresentazione dell'opera, che tra l'altro procurò non pochi danni economici alla Compagnia Stoppa-Morelli: la richiesta non fu accolta.

La fine degli anni Sessanta sarà foriera, invece, di rottura con le convenzioni e di affermazione di libertà. In teatro c'è sempre più voglia di superare i limiti dei linguaggi e dei canoni stabiliti: la concezione dello spettacolo come una trascrizione scenica del testo, dal quale non si può prescindere e la cui centralità va anzi rispettata, segna il passo di fronte all'avanzare delle nuove concezioni.

La "scuola romana", il più importante movimento d'avanguardia teatrale sorto in Italia, nasce proprio con l'intento di superare lo schema con cui vengono allestiti gli spettacoli nelle strutture tradizionali, basate sulla separazione netta tra il palcoscenico e gli spettatori, con un'immaginaria quarta parete che è in grado di rendere "reale" la *pièce* proprio escludendo il pubblico dallo spazio scenico e facendone "dimenticare" l'esistenza. I nuovi teatranti, invece, propugnano una visione totale della rappresentazione, che superi non solo la separazione fra chi è in scena e chi osserva ma anche gli steccati esistenti tra le varie discipline artistiche per dare luogo a un incrocio creativo di parola, musica, movimento e arte visiva.

Il testo, infatti, perde la sua sacralità e diventa quasi una sorta di canovaccio, spunto, se preesistente, sul quale operare le proprie sintesi espressive, in cui spesso la parola perde la sua valenza semantica e acquista valore comunicativo solo trasformandosi in suono. Ponendo tutti i linguaggi sullo stesso piano, si elimina la gerarchizzazione, il dominio del testo letterario e, quindi, lo stesso concetto di regia come messa in scena di un'opera. Posizione, questa, che sarà sancita dal Convegno di Ivrea, tenutosi dal 10 al 12 giugno 1967, che rappresentò un vivace momento di confronto tra gli artisti del teatro di ricerca in Italia.

Il gesto e i movimenti degli attori assumono un ruolo di primo piano, non si disdegna il nudo in scena, per esplorare la possibilità di andare oltre il senso del limite, la musica diventa una componente

essenziale degli spettacoli, evocazione sentimentale, “addirittura cinetica del pensiero e del movimento stesso”, come afferma Giancarlo Sepe, e perfino la luce che illumina i fondali, quasi sempre neri, possiede una forza narrativa che sembra trasformarsi in uno scandaglio dei volti, dei corpi, dell’anima.

Per dare vita a questo concetto di teatralità a tutto campo era necessario trovare spazi alternativi a quelli ufficiali, in cui poter sperimentare una personale idea di messa in scena. Ed è questo bisogno di libertà creativa che spinge molti artisti a trasformare in piccoli teatri luoghi fatiscenti, quasi sempre umidi, come garage, conventi abbandonati, sottoscala, che prenderanno il nome di “cantine”, forse anche perché, come raccontava uno dei padri dell’avanguardia, Leo De Berardinis, si beveva ogni sera per scaldarsi.

Tra la miriade di spazi dedicati alla ricerca, nati a Roma tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta, La Comunità di Giancarlo Sepe è l’unico a essere tuttora attivo e a permettere di rinnovare in ogni spettacolo l’intima, imprescindibile relazione che si è stabilita da tantissimi anni tra il luogo e il progetto teatrale del suo fondatore. Non a caso il regista ama provare i suoi spettacoli, anche quelli allestiti con attori famosi, nella sua scatola magica, passibile delle più varie trasformazioni, in cui mette a punto, senza pressioni, creazioni fortemente evocative e dense di suggestioni cinematografiche.

Agli inizi degli anni Ottanta le esperienze teatrali fondate sulla dissoluzione dell’impianto narrativo sono ormai a un punto fermo, complici i mutamenti sociali avvenuti nel Paese, segnato dal terrorismo e, al contempo, dagli esordi dell’individualismo edonista. Il movimento delle avanguardie si svuota della sua carica contestataria e ribelle e gli spettacoli legati alla sperimentazione perdono il loro potere innovativo e di rottura per trasformarsi ormai in esercizi di maniera. La società dei mass media, sempre più invasiva, è riuscita a inglobare infatti ogni tentativo di disturbo da parte del teatro di ricerca per trasformarlo in prodotto estetico, in gioco ripetitivo e superfluo, in merce.

La parola, allora, ritorna prepotente sulla scena per raccontare le disillusioni seguite a una stagione gloriosa e la difficoltà di adattarsi ai

nuovi cambiamenti storici e culturali in atto: comincia il fenomeno della “nuova drammaturgia”. Un nutrito gruppo di “giovani autori”, come vengono definiti dalla critica, a prescindere dalla loro età anagrafica, avvertono l’esigenza di dare voce alle nevrosi e alle solitudini di cui ci alimentiamo, alla “fatica del vivere” quotidiana, con un linguaggio nuovo, che si discosta dai canoni linguistici utilizzati nella scrittura teatrale tradizionale. I nuovi drammaturghi, infatti, utilizzano una molteplicità di registri che vanno dalla prosa alla poesia, dalla scrittura comica a quella drammatica, privilegiando sempre il ritmo della narrazione, l’aspetto evocativo e al contempo concreto della parola, che diventa tutt’uno con le storie che racconta. Manlio Santanelli, Enzo Moscato, Annibale Ruccello, Ugo Chiti, Franco Scaldati sono alcuni dei promotori di questo modo di intendere il teatro che consapevolmente rinuncia ai grandi impianti narrativi a favore di temi a incastro dal carattere sociologico o introspettivo proposti con una lingua materica, fisica, che non disdegna, spesso, l’utilizzo del dialetto. E la riscoperta del teatro dialettale, in primis quello di Eduardo, non è estranea alla “nuova drammaturgia”. Anche il cosiddetto teatro ufficiale non potrà prescindere da queste novità, o da questi ritorni alle origini, che rendono desueti gli allestimenti basati sulla “platealità” della messa in scena e sull’enfasi della recitazione.

Giancarlo Sepe attraversa indenne questi mutamenti perché ha sempre lavorato sui testi e sulla parola, sin dal suo affacciarsi sulla scena, quando non ancora ventenne prepara i suoi spettacoli nel teatrino di via Stamira, un sotterraneo della scuola elementare Fratelli Bandiera accordatogli da un professore amante delle arti. Mette in scena Cechov, Tennessee Williams, García Lorca, Sartre, Beckett, Vitrac, ma alla sua maniera, rielaborando le opere degli scrittori in base alla sua estetica, che deve comprendere elementi drammaturgici imprescindibili, come la musica, “un copione parallelo a quello teatrale”, la corrispondenza tra interpretazione e movimento degli attori, l’amore viscerale per il cinema che fa sì che certi passaggi tra scena e scena vengano fatti con un uso delle luci proprio della tecnica cinematografica. E ancora: il gusto per gli assemblaggi, le sintesi

narrative che inglobano differenti forme espressive, che non escludono l'utilizzo di altre lingue, oltre all'italiano.

Per Sepe, refrattario a ogni ideologia, è importante conservare la propria identità artistica, perché la ricerca consiste nell'immaginare nuovi modi di mettere in scena gli spettacoli ma senza rinunciare al proprio stile, e in cui si apportano cambiamenti solo se questi sono avvertiti come esigenza interiore e non indotti dalla committenza o dalle mode del momento. Anche quando ha lavorato con i più importanti interpreti della scena italiana, come è successo per la stagione 2019 con Massimo Ranieri, Giancarlo Sepe ha “imposto” la sua cifra stilistica, le modalità con cui allestisce gli spettacoli, in cui il copione non è prestabilito ma *in fieri*, e si definisce nel corso delle prove, in una continua corrispondenza di sguardi, emozioni e scambi tra il regista e gli attori.

La conversazione che segue vuole restituire, in qualche modo, il senso di questo percorso artistico che abbraccia momenti storici e culturali diversi, scegliendo il metodo della “presa diretta”, cioè di lasciare il racconto allo stesso regista, per rendere in maniera più vivida le atmosfere e i personaggi di cui narra. Questo testo-intervista è infatti una rielaborazione delle nostre chiacchierate, avvenute in più fasi al Teatro La Comunità e nella bellissima casa di Spoleto dove Giancarlo vive, che rivela molto della sua personalità, estrosa e avvolgente, ma anche solitaria.

Ovviamente, nel riportare in forma scritta i nostri dialoghi, si sono mescolate le suggestioni che ho avuto dalla visione dei suoi spettacoli e le impressioni ricevute dal suo modo di intendere il teatro: una passione totalizzante, un luogo dal quale non si può venir via, perché una volta incontrato si resta impigliati nelle sue trame. Per Sepe il teatro è una scelta di vita che, una volta fatta, continua a farsi scegliere, ineluttabilmente.

Prologo

A Umberto Orsini, uno degli attori più carismatici del teatro italiano, famoso per il lavoro di approfondimento con cui si prepara quando deve affrontare un personaggio, direttore della Compagnia da lui fondata e che porta il suo nome, abbiamo chiesto di aprire questo libro su Giancarlo Sepe – da lui incontrato molti anni fa e con il quale ha prodotto tre spettacoli – con un suo intervento.

Questa testimonianza è stata raccolta al Teatro Argentina di Roma, durante una delle repliche dello spettacolo Copenaghen di Michael Frayn, diretto da Mauro Avogadro, con Umberto Orsini, Massimo Papolizio e Giuliana Lojodice.

Ho conosciuto Giancarlo Sepe innanzitutto come spettatore. Avevo visto alla Comunità alcuni suoi spettacoli, tra cui *In Albis* e *Accademia Ackermann*, che mi erano piaciuti molto. Mi aveva affascinato il taglio così particolare e moderno che dava alle sue messe in scena, diverso rispetto agli altri registi dell'avanguardia romana. Non era un teatro fatto per stupire, di superficie ma, al contrario, aveva una profondità, una felicità di idee che non poteva lasciarti indifferente. E poi il senso del ritmo, l'uso sapiente delle musiche e delle luci ti faceva entrare immediatamente nel suo gioco teatrale.

Il nostro primo incontro professionale, invece, è stato per *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, una coproduzione del Teatro Eliseo, diretto alla fine degli anni Settanta da Romolo Valli, e dell'Ater, l'Associazione Teatrale Emilia Romagna, quindi una sinergia tra teatro privato e pubblico.

Giancarlo doveva mettere in scena la commedia del drammaturgo e librettista torinese, scritta nel 1900, con un cast di attori straordinario composto da Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Massimo De Francovich, Paola Bacci e dal sottoscritto, che interpretava il ruolo del giovane Tommy, il figlio scapestrato di Giovanni Rosani, un ricco

industriale costretto a recarsi in Svizzera con la famiglia, dopo un pesante tracollo finanziario.

In realtà io ero più grande di Tommy, che per Giacosa doveva avere ventisette anni, ma Sepe pensò a me per questo ruolo perché voleva che il racconto, come in un lungo flashback, si dipanasse attraverso i ricordi del figlio diventato adulto, tant'è che *Come le foglie*, nella riduzione scenica di Giancarlo, partiva dall'ultimo atto. Inoltre spostò l'ambientazione a Milano, in piena epoca fascista, con un corollario di violenze tipiche del regime, come le pietre che, a un certo punto, vengono lanciate nella casa dei Rosani spaccando i vetri in mille pezzi.

Debbo dire che lo spostamento spazio-temporale della commedia non fu tra le scelte registiche più felici di Sepe, perché, a mio avviso, era un po' pretestuosa la sua idea di dare una connotazione storica e sociale più forte a un dramma a lieto fine che descrive con toni dimessi le inquietudini e il disagio morale di un mondo borghese destinato a scomparire.

In ogni caso il mio rapporto professionale con Sepe fu assolutamente sereno, tant'è che abbiamo lavorato insieme subito dopo in occasione di un altro spettacolo, un po' strano, *Gli esseri irrazionali stanno scomparendo*, una commedia di Peter Handke che avevo visto a Parigi, insieme a Giuseppe Patroni Griffi, interpretata da Gérard Depardieu. E questa volta Giancarlo mise in scena uno dei suoi lavori più belli, riadattando il testo di Handke e operando molti tagli, ma favorito dalla scrittura del drammaturgo e sceneggiatore austriaco densa e visionaria, certamente più congeniale alle sue corde di quella di Giacosa.

Giancarlo ebbe delle idee davvero splendide, supportato dalla intelligente scenografia di Uberto Bertacca, col quale collaborava da qualche anno. Ricordo che eravamo a Milano con lo spettacolo, al Teatro Nuovo, e Strehler, che in quel periodo voleva scritturarmi per la ripresa di *El nost Milan* di Carlo Bertolazzi, incaricò un suo assistente di chiamarmi perché desiderava assistere a una replica della messa in scena di Sepe. Giorgio, in realtà, voleva soprattutto convincermi a fare parte del cast di *El nost Milan*, dal momento che

avevo qualche perplessità ad accettare perché il testo di Bertolazzi è scritto in un dialetto che non è il mio, essendo io piemontese, nato a Novara, per l'esattezza.

Strehler difficilmente andava a vedere gli spettacoli degli altri registi e, infatti, il suo collaboratore mi domandò quale dei due atti di *Gli esseri irrazionali stanno scomparendo* gli consigliassi, dal momento che il direttore del Piccolo Teatro non aveva molto tempo a sua disposizione.

Giorgio venne così a vedere la seconda parte dello spettacolo e ne rimase conquistato. Il giorno dopo ci incontrammo al Piccolo e mi riempì di complimenti, informandosi ripetutamente di Giancarlo. A lui era particolarmente piaciuto il finale della messa in scena dell'opera di Handke, quando il ricco industriale, interpretato da me, stringe a sé il suo operaio in un abbraccio d'amore che diventa mortale. A quel punto il soffitto della stanza, che era esattamente la copia del basamento, si schiaccia sui due uomini grazie all'effetto delle luci che li inondano, sia dall'alto che dal basso, dando questa idea di inghiottimento.

La suggestione ricevuta dallo spettacolo di Sepe riecheggerà, per certi aspetti, nella *pièce* che Strehler metterà in scena poco dopo: *Il temporale* di Strindberg, che narra la vicenda degli abitanti di un palazzo, immaginato come un'alta parete in plexiglass scuro che permette di vedere all'interno, in cui ogni personaggio è preda dell'angoscia del vivere.

Ritornando alla mia esperienza con Giancarlo, ricordo di averlo abbastanza detestato all'inizio delle prove di *Gli esseri irrazionali stanno scomparendo* perché, essendo abituato a studiare i testi a memoria prima di incominciare a lavorare, fui completamente spiazzato dal suo modo di affrontare l'opera di Handke, che ridusse notevolmente con dei tagli brutali. Io avevo passato tutta l'estate a imparare un testo difficilissimo, verboso, a tratti incomprensibile e, invece, non potei pronunciare molte battute che mi erano costate una fatica non indifferente, oltre al fatto che di alcune me ne ero innamorato. Ma debbo riconoscere che la dimensione scelta da Giancarlo era quella giusta perché rendeva più incisivo lo spettacolo.

C'è stato poi un altro incontro professionale con Sepe, nel 1985, per la messa in scena a Spoleto di *Victor o i bambini al potere* di Roger Vitrac. Prima di debuttare al Festival dei Due Mondi, provammo alla Comunità, ma lo spettacolo non riusciva a venire alla luce, girava a vuoto su sé stesso, rischiando di ripetere operazioni avanguardistiche già adottate da Giancarlo. Ero molto scettico e fui addirittura tentato di andare via. Ma, a un certo punto, vidi qualcosa che mi catturò completamente e che non avevo mai visto in altre messe in scena dell'opera di Vitrac, compresa quella di Patroni Griffi con Romolo Valli protagonista.

Victor, che debuttò per la prima volta a Parigi nel 1928 con la regia di Artaud, è un capolavoro del teatro surrealista e solo all'apparenza una commedia borghese.

Protagonista della *pièce* è un bambino di nove anni straordinariamente acuto e intelligente, che nel giorno del suo compleanno, insieme all'amichetta Esther, mette in seria difficoltà i parenti e gli amici invitati alla festa svelando, con assoluta mancanza di tatto e un pizzico di crudeltà, le ipocrisie, i falsi valori e i segreti meschini di cui è composta la vita dei grandi.

Ricordo che Cristina Noci, la bambina, e io, il piccolo Victor, vestiti da marinaretti, a un certo punto, scostiamo un sipario rosso per osservare il mondo degli adulti, che noi chiamiamo la "piovra", e dai fori della stoffa vengono fuori braccia nude, gambe scoperte, un seno, dei capelli, simili a tanti tentacoli che cercano di afferrarci per impossessarsi della nostra innocenza.

Ecco questa scena rendeva, in maniera geniale e particolarmente toccante, il senso di soffocamento, di claustrofobia della piovra ovvero della società borghese. Questa immagine, rivelatasi all'improvviso in un pomeriggio di prove, mi indusse a restare e a non abbandonare Sepe. Inoltre mi aiutò a comprendere una cosa importante, che bisogna rispettare i tempi di creazione degli altri e avere fiducia nelle scelte di un regista, se lo stimiamo.

Giancarlo ha un modo di preparare gli spettacoli molto diverso dalle persone con cui abitualmente lavoro, basato principalmente sulle emozioni, associazioni di idee e assemblaggio di elementi

drammaturgici differenti, che vanno dalla musica, sua principale fonte di ispirazione, alle luci, al movimento, alla gestualità manifesta, oltre che alla parola. Io, invece, ho un altro tipo di approccio al teatro, molto più razionale, legato all'interpretazione del testo, che comprende anche il cosiddetto sottotesto, per cui le battute devono essere aperte ad altri significati che non sono esplicitamente racchiusi nelle parole dette ma si ritrovano anche in quelle sottaciute, a volte più penetranti delle frasi pronunciate. La lotta che l'attore fa, perlomeno quello della mia estrazione, nato con Orazio Costa, Giorgio De Lullo, Luchino Visconti e Franco Zeffirelli, è quella di avere la parola come ostacolo, che bisogna superare non aggirandola, ma penetrandola, sviscerandone il senso più profondo.

Ritornando a Sepe, c'è sempre nel suo modo di lavorare una ricerca della qualità, che lo porta a inventare delle scene stupefacenti come è successo con *Victor*; uno spettacolo a cui sono molto legato e che ebbe un grande successo. D'altro canto è davvero miracoloso quello che lui riesce a fare nel suo teatrino, La Comunità, creando degli spazi che non esistono grazie all'uso delle luci, sfondando pareti, allargando o restringendo il campo visivo e realizzando dei primi piani suggestivi come si fa al cinema. Infatti il gusto cinematografico, nonché musicale, è una componente fondamentale delle sue regie e non resta che farsi condurre per mano nel suo mondo onirico e visionario. Con Giancarlo ho capito che non c'è un modo univoco di intendere la messa in scena e per me è stato piacevole abbandonarsi al suo gioco spiazzante e pervasivo.

Dopo l'esperienza con *Victor*; però, non si è creata più l'occasione di lavorare insieme, anche perché dagli inizi degli anni Ottanta fino al '97 mi sono occupato, insieme a Rossella Falk, della direzione artistica del Teatro Eliseo, che mi ha impegnato molto. Però ho sempre seguito gli spettacoli di Giancarlo e quando mi ha messo al corrente dei problemi di agibilità del suo storico spazio, mi sono offerto immediatamente di aiutarlo. Ho formato da alcuni anni una Compagnia che ha il mio nome e produce e distribuisce spettacoli teatrali e, quindi, volentieri ho coprodotto tre suoi spettacoli: *The Dubliners*, *Amletò* e *Washington Square*.

Il nostro è un Paese anomalo, purtroppo, che non rispetta come dovrebbe i suoi artisti, privandoli spesso di aiuti economici necessari alle loro creazioni. Ho una stima profonda di Giancarlo e sono stato contento di avergli dato il mio sostegno come imprenditore privato.

Mi ha sempre colpito del suo modo di costruire uno spettacolo l'apparente superficialità che riesce a toccare, in zone che non avresti mai sospettato, una profondità incredibile. Per questo il teatro di Sepe ti destabilizza, per il miscuglio sapiente di leggerezza e spessore, di divertimento e rigore, che lui riesce ad amalgamare secondo uno stile tutto suo, inconfondibile, che lo rende un artista unico nel nostro panorama teatrale. È sorprendente anche la sua capacità di inventarsi o reinventarsi, contrariamente ad altri registi che, alla sua stessa età, hanno perso molto della loro freschezza inventiva.

Inoltre mi piace il suo modo di costruire gli spettacoli con abilità quasi artigianale e di lavorare con un gruppo fisso di attori, scelta che condivido pienamente, dal momento che anch'io ho fondato una compagnia. Il sogno di molti teatranti, infatti, è quello di poter lavorare in un teatro stabile che prediliga la qualità. In Italia i teatri stabili non lo sono dal punto di vista strettamente artistico perché, tranne quello di Genova che da anni fa affidamento su un nucleo permanente di attori, gli altri non hanno delle vere e proprie compagnie, compreso Il Piccolo di Milano, una volta finita l'era Strehler.

La Comunità di Sepe non tradisce l'intento con cui è nata: lavorare insieme per realizzare spettacoli che sappiano dare emozioni al pubblico e di Giancarlo continuano a commuovermi la dedizione e la passione incondizionata nei confronti del teatro.

Umberto Orsini

Conversazione con Giancarlo Sepe

Sono nato a Caserta il 23 marzo 1946 da una signora beneventana che suonava il pianoforte e che voleva fare la ballerina, ma il matrimonio glielo impedì, perché erano tempi in cui alle donne non era facilmente concesso di coltivare le proprie passioni, soprattutto quando dovevano conciliarle con gli impegni familiari.

Mio padre, invece, era un commercialista, che lavorava alle Imposte di consumo. È stato molto coraggioso perché a diciotto anni ha lasciato la famiglia di origine a causa della severità del padre, che non gli concedeva nessuna libertà.

Chiaramente non ricordo nulla della mia nascita, ma mi hanno raccontato che sono nato alle cinque del mattino e mia madre, la sera prima, aveva dato un ricevimento nella nostra casa, dove si dilettò a travestirsi con i soprabiti degli ospiti per improvvisare un numero esilarante, in cui cantava e ballava.

Non potevo nascere in maniera più bella, con questo imprimatur, che mi accompagnerà per tutta l'esistenza. Anche mentre mi aspettava, mia madre suonava il pianoforte e io credo di essere stato sedotto ancor prima di venire al mondo dall'incanto che la musica sa sprigionare.

I miei primi ricordi, invece, risalgono a quando avevo quattro o cinque anni e abitavo a Napoli, a vico San Liborio, alla Pignasecca, lo stesso ambiente descritto da Eduardo in *Filumena Marturano*. Noi vivevamo in un attico meraviglioso che si affacciava su un panorama mozzafiato, che comprendeva anche una sorta di dependence, dove conservavamo i miei fratelli e io i nostri giochi.

A proposito dei miei fratelli, debbo dire che io sono quello più piccolo, nato tre anni dopo la morte di una sorellina, colpita durante la guerra da un bombardamento. Ero l'ultimo, dunque, della mia famiglia e, per molto tempo, sono stato balbuziente, anche se, tuttora, quando sono molto teso o stressato posso ritornare a balbettare o

addirittura smettere di parlare. Questo difetto, l'essere balbuziente, ha condizionato parecchio la mia vita, perché mi ha spinto a stare spesso da solo, ad allontanarmi dagli altri, a costruirmi un mondo tutto mio, dal momento che comunicare non era una cosa così semplice. A volte, quando veniva qualcuno a casa, mi nascondevo addirittura, ma per fortuna ho avuto una famiglia straordinaria, che mi ha sempre sostenuto e spinto a uscire dal guscio di autoprotezione che mi costruivo.

Ricordo, infatti, che tutti nella mia famiglia erano affettuosi con me, mi coccolavano, facevano in modo che non vivessi la mia balbuzie come un handicap. Ma io avevo paura di parlare, o meglio di non emettere proprio suoni, per questo me ne stavo in disparte. Per fortuna c'era mia sorella, di undici anni più grande, completamente impazzita per il cinema, tant'è che ritagliava le foto degli attori, tappezzando una parete del salotto con le facce dei divi di Hollywood. Io ne ero affascinato e immaginavo questo mondo fantastico e pieno di bellezza.

Quando mia sorella si fidanzò, per avere un minimo di intimità col suo ragazzo, andava quasi tutti i pomeriggi al cinema con lui e io, spinto da mia madre che voleva che li controllassi, li accompagnavo. È inutile dire che non me importava nulla di quel che facevano, perché ero completamente rapito dalle immagini che scorrevano sullo schermo, dalle assolvenze e dissolvenze, dai suoni, dai primi piani, da ogni tipo di dettaglio, al punto tale che a soli cinque anni mi ero creato una struttura visiva del pensiero. I bambini, infatti, hanno familiarità soprattutto con la visione, più che con l'ascolto e io così mi sono costruito un mondo funambolico, pieno di magia. Questa frequentazione pressoché assidua delle sale cinematografiche mi ha segnato positivamente e sarà un ricordo al quale ricorrerò spesso durante la mia vita.

Poi ci sono stati dei capovolgimenti economici nella mia famiglia, per cui fummo costretti ad andare a Benevento, a casa dei nonni materni, che avevano un appartamento splendido, con un giardino pensile. Eravamo circondati, in quel periodo, sempre da tante persone tra zii, cugini e i loro amici.

Una volta vennero a trovarci a Carnevale tanti bambini mascherati e questa cosa mi fece scattare una molla. Mi venne l'idea di raccontare una storia, grazie proprio alla possibilità di travestirsi e immaginare di essere altre persone. Il mio amore per il teatro nacque probabilmente in quel momento o forse qualche giorno prima, quando mio nonno mi portò per la prima volta al San Carlo, a Napoli, a vedere la *Cavalleria rusticana*. L'impressione che ebbi dell'opera di Pietro Mascagni fu straordinaria: mi piacque tutto, dalle scene alla musica, e fui folgorato proprio dal teatro come luogo fisico.

Il giorno di Carnevale a casa dei miei nonni, invece, proposi agli altri bambini di fingere di essere in un'aula di tribunale, mentre era in corso un processo, e ognuno doveva accusare l'altro di qualcosa, riservando a me stesso, vestito da Pierrot, il ruolo del giudice. Nacque una storia molto carina che mi indusse a pensare che dovevo trovare un modo per esprimere la teatralità che avvertivo dentro di me, che mi distinguesse, in qualche modo, dagli altri, rendendomi più forte e più sicuro. E perché questo accadesse non potevo stare sullo stesso terreno degli altri, ma dovevo cercare una sorta di rialzo che creasse, appunto, una separazione fisica con gli altri.

Prima di diventare regista, ho lavorato come attore, proprio perché il palcoscenico mi permetteva di creare questa distanza fisica, che mi rassicurava. Lo so che la cosa può sembrare assurda per uno che era balbuziente, così come lo è stata all'inizio per i miei genitori e i miei fratelli, che addirittura fecero una riunione di famiglia, di cui mi resero edotto in seguito, per chiedersi se quello sarebbe stato il mestiere giusto per me. Ma mi lasciarono fare, senza intervenire nelle mie scelte, così come hanno sempre accettato con serenità la mia difficoltà ad articolare le parole. Ripeto che ho avuto una famiglia meravigliosa, che mi ha sempre sostenuto, amato e fatto vivere con leggerezza quello che poteva diventare un problema insormontabile nella comunicazione con gli altri. I miei familiari non mi hanno mai inibito o invitato alla calma quando non riuscivo a parlare bene ma, al contrario, mi hanno sempre infuso sicurezza e questo mi ha aiutato per tutta la vita.

Hai altri ricordi di quando eri piccolo che hanno stimolato la tua voglia di fare teatro?

Sì, ricordo che avevo dieci anni e giocavo a tre strade con un bambino di nome Francesco, i cui genitori gestivano un negozio. Il padre e la madre di Francesco uscivano la mattina per andare al lavoro, rientravano a ora di pranzo e, dopo il riposino pomeridiano, ritornavano al negozio. Io mi appostavo e, appena andavano via, verso le quindici, piombavo a casa loro, dove c'erano anche la sorellina di Francesco e un'amichetta, con l'idea di giocare al teatro. Questa casa aveva un arco situato fra il corridoio e il living, che mi suggeriva l'idea di una scenografia teatrale e mi stimolava a inventare improbabili spettacoli.

Un giorno a questi tre bambini, un po' vessati da me perché a loro non importava nulla del teatro, proposi di mettere in scena un film di Cecil de Mille, *I dieci comandamenti*, che avevo appena visto al cinema. E immediatamente iniziai ad assegnare le parti di Mosè, del fratello Aronne, di Nefertari e di Rames II e a impartire i movimenti, i gesti che dovevano eseguire per interpretare questi ruoli. Alla fine pensai anche a come pubblicizzare questa strana messa in scena, così coinvolsi altri bambini a preparare centinaia di pezzetti di carta con su scritto "Oggi prima mondiale dei Dieci comandamenti a casa di Francesco Davoli, alle ore 16.00", per poi buttarli per strada dalla terrazza del palazzo, sperando che qualcuno li raccogliesse e venisse a vedere il nostro allestimento infantile.

Però ricordo sempre con piacere le prove teatrali con questi tre amichetti, perché hanno sviluppato ulteriormente la mia vena creativa, che mi spingeva a inventare costumi fatti con asciugamani e lenzuola nonché a organizzare uno spettacolo anche sotto il profilo della comunicazione, che in quel caso, ahimè, si rivelò fallimentare.

Giancarlo, quindi, hai un passato da attore, prima di dedicarti completamente alla regia?

Sì, ho avuto una breve parentesi attoriale, ma ben presto mi sono dedicato solo alla regia, perché era preponderante in me la voglia di costruire ex novo scene, immagini, movimenti che servono a costruire uno spettacolo, dare vita a tutto il processo creativo che c'è dietro alla realizzazione di un allestimento. Se dovessi riassumere, comunque, con poche parole la mia voglia di fare teatro, risponderei, senz'altro, che è nata dalla suggestione di un bambino che guarda, che guarda e ascolta gli altri.

E restando agli anni della formazione, la tua difficoltà a esprimerti per via della balbuzie, che non ha mai rappresentato un problema per la tua famiglia, non ti ha creato delle difficoltà, invece, con la scuola?

Beh, certo che sì. Ero timido, non volevo andare neanche alle interrogazioni per paura di balbettare. Devo dire che ho sempre avuto la comprensione degli insegnanti, anche perché, soprattutto in alcune materie, ero molto bravo, ma, come si può immaginare, i miei compagni erano spietati. La loro ironia, però, il loro prendermi in giro mi ha permesso di crearmi una cortecchia, indispensabile per difendermi. Inoltre, con il passare degli anni, sono riuscito a padroneggiare la mia balbuzie, tant'è che da un certo punto in poi quando iniziavo un discorso potevo parlare per un sacco di tempo di seguito, quasi a macchinetta, senza interrompermi. Era una questione di ritmo: se prendevo quello giusto, non mi fermava nessuno e mettevo tutta la mia passione, il mio impeto nelle cose che dicevo, mi trasformavo in un affabulatore, seguendo un mio percorso logico.

Ti racconto un episodio, che risale ai tempi del ginnasio, che ho frequentato a Roma. C'era la professoressa di italiano, una donna vitale, amante delle arti e del teatro, in particolare, che era solita condividere queste sue passioni con un gruppetto di allievi con i quali, a volte, usciva per andare al cinema, a vedere uno spettacolo o una mostra. Io non ho mai fatto parte di questo circolo ristretto, perché avevo paura di non riuscire a comunicare i miei stati d'animo e i miei pensieri, né questa insegnante mi aiutava a farlo.

Molti anni dopo al Teatro Eliseo era in scena il mio spettacolo *Medea* di Euripide, con Mariangela Melato protagonista, che ritornava a Roma dopo aver debuttato nel 1987 al Quirino. Lo spettacolo aveva avuto un successo straordinario, tant'è che in questo teatro, una sera, ci fu un'irruzione del pubblico che, pur essendo in fila da molte ore, non era riuscito ad acquistare i biglietti e, addirittura, sfondò la vetrata del botteghino, per cui dovette intervenire la polizia. Reduci da questo successo fin troppo caloroso, fummo invitati l'anno dopo all'Eliseo.

Questa premessa per dirti che a una delle repliche di *Medea*, dove andai anch'io, venne la mia professoressa di Lettere al ginnasio, circondata da un nugolo di giovani studenti, che avevano sostituito quelli che io da ragazzo chiamavo i "preferiti". Quando ci incrociammo, lei mi guardò stupita e disse: "Ma allora Giancarlo Sepe sei proprio tu", non riuscendo a nascondere il suo disappunto, perché tra i suoi pupilli di allora, nei quali io non rientravo, nessuno era riuscito a realizzare quella che era la sua grande passione, il teatro, mentre io ero diventato un regista che dirigeva grandi attori. Così, a distanza di tempo, mi presi la mia rivincita. Io che non parlavo, ero riuscito a dirigere la Melato e prima ancora Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Umberto Orsini, Olga Villi...

Che smacco, per la tua insegnante, non aver riconosciuto un talento. Ma tu come hai iniziato a lavorare in teatro in maniera professionale?

Avevo più o meno vent'anni, quindi parliamo del 1967, quando iniziai a provare con una piccola compagnia in un teatrino vicino piazza Bologna, il teatrino di via Stamira, che in realtà era un sottoscala della scuola elementare Fratelli Bandiera. Ero arrivato a via Stamira perché una mia cugina che voleva fare l'attrice mi parlò del Circolo Romano di Cultura, che si era formato, appunto, in quella strada, una traversa di viale delle Provincie. Andai a fare un sopralluogo e visitai il sotterraneo della scuola Fratelli Bandiera, che era enorme perché aveva una trentina di sale. Una di queste mi sembrava giusta per adibirla a teatro e ne parlai con il professor Di

Giovanni, un signore molto simpatico e bizzarro, un socialdemocratico che gestiva gli spazi in questione contando sull'appoggio del suo partito, mettendoli a disposizione degli artisti a titolo assolutamente gratuito.

Di Giovanni mi accordò la saletta che avevo scelto, che io trasformai in un vero e proprio teatrino.

Qui feci le prove di *Zoo di vetro* di Tennessee Williams, sia in qualità di regista che di attore, perché interpretavo Tom, il fratello privo di ideali di Laura, la ragazza zoppa che colleziona figurine di vetro per riempire la sua solitudine.

Ai miei non dissi nulla, salvo far loro recapitare, il giorno prima del debutto, un invito per venire a vedere lo spettacolo, che ebbe un certo successo. Mentre recitavo, avvertivo il peso delle parole che non riuscivo a pronunciare fluide come avrei voluto, ma l'idea che c'era alla base del mio *Zoo di vetro* era interessante. Lo spettacolo si apriva con una fotografia posta al centro della scena, dalla quale uscivano i personaggi che, dopo aver agito, amato, sofferto, rientravano nella foto, con un tocco di poesia surreale.

Conservo ancora un manifesto di questo spettacolo, ricordo fatto con due lire, ma per me molto importante perché è come se fosse stato la mia porta, il mio accesso per poter entrare nel sogno che mi aveva accompagnato sin da piccolo.

Continuai a fare altri spettacoli nel teatrino di via Stamira, in questo spazio che un signore amante delle arti, ormai scomparso, aveva preso in gestione abusivamente, usufruendo dell'elettricità della scuola al piano di sopra. Ricordo le *pièces* che misi in scena: *Metamorfosi* di Kafka, *Rosita nubile* di Federico Garcia Lorca, *Morti senza tomba* di Jean-Paul Sartre e *Finale di partita* di Samuel Beckett, che cambiò, in qualche modo, il mio modo di intendere il teatro. Beckett mi rapì completamente con le sue battute, apparentemente prive di senso. Per me è come se avesse scardinato i valori grammaticali e i significanti delle singole parole, traendo dal lessico quotidiano una poeticità che, a mio avviso, nessun altro autore aveva saputo dare fino ad allora. L'amore per Beckett mi spinse a guardare alle avanguardie storiche e iniziai a leggere *I misteri dell'amore* di

Roger Vitrac, considerato il manifesto del movimento dadaista. Misi in scena questo testo, ottenendo un certo successo.

Una sera, durante una delle repliche dello spettacolo, ricordo che si presentarono due persone anziane, gli unici due spettatori per quella sera. Dopo qualche titubanza iniziale, facemmo lo stesso lo spettacolo, nonostante l'esiguità del pubblico presente. Ma quelle due persone, alla fine, scoprimmo che erano Nicola Chiaramonte, l'autorevole critico dell'Espresso, e sua moglie.

Quella sera è stato l'inizio del mio primo, vero, grande successo. Non molto tempo dopo, infatti, uscì sul noto settimanale un articolo di Chiaromonte che definiva *I misteri dell'amore* diretto da Giancarlo Sepe "lo spettacolo più bello visto negli ultimi dieci anni". Seguirono sei mesi di repliche e cominciarono a esserci richieste anche da altri teatri, ben più importanti del teatrino di via Stamira. Non smetterò mai di essere grato a Nicola Chiaromonte!

Per noi che eravamo abituati, infatti, a poche righe sui giornali firmate dai vice dei critici, riuscire ad avere l'intera pagina degli spettacoli sull'Espresso fu una gioia incredibile. E dopo quella recensione iniziarono a venire a via Stamira, in quella traversina sperduta di viale delle Provincie, dove alle otto di sera, all'epoca, non c'era più nessuno per strada, tanti teatranti, critici, intellettuali come Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini.

In quegli anni bisogna dire, però, che c'era maggiore attenzione al nuovo, alle esperienze che si discostavano dai canoni tradizionali, una maggiore curiosità verso autori meno rappresentati nonché ai modi diversi di intendere la messa in scena...

Sì è proprio così. Ho iniziato a lavorare in un bel momento, pieno di energia, con la netta sensazione, nonostante il fenomeno delle cantine romane non fosse ancora esploso, che si potesse lavorare in piena libertà per offrire qualcosa di diverso, che desse la possibilità a ognuno di cimentarsi con il proprio lato creativo. Una bella

sensazione, che ho cercato di conservare intatta in ogni spettacolo che successivamente ho messo in scena.

E subito dopo il successo de I misteri dell'amore, a che cosa pensasti?

A *Ubu roi* di Alfred Jarry, che mi farà ottenere grandi elogi anche come attore. Ma in quel periodo, purtroppo, ebbe termine la mia stanzialità al teatrino di via Stamira, perché ci fu lo sfratto esecutivo per il Circolo Romano di Cultura, in quanto spazio occupato abusivamente.

Per me costituì un grande dolore lo smantellamento del locale, al punto tale che, messo al corrente dal custode del palazzo di fronte dell'irruzione della polizia, non volli neanche rimettere piede in quella sala in cui avevo realizzato i miei primi spettacoli, lasciando che alcuni oggetti e scenografie che erano all'interno, compresi cinque proiettori usati che avevo comprato per centomila lire, venissero portati via. Io persi tutto quello che era mio perché non potevo vedere che a un luogo diventato importante per la mia vita venissero apposti i sigilli.

Inizìò, così, una lunga peregrinazione per cercare un posto dove rappresentare un altro spettacolo che, nel frattempo, stavo preparando: *Bonnie e Clyde*, un musical sui due famosi fuorilegge degli Stati Uniti degli anni Trenta, protagonisti del film di Arthur Penn del 1967 *Gangster story*.

All'inizio provammo in un sottoscala di una tintoria, la cui proprietaria era la madre di uno degli attori con cui lavoravo. Puoi immaginare in che ambiente non proprio confortevole eravamo costretti a provare, dopo la chiusura del negozio, sommersi da cesti di biancheria sporca, respirando odori di acido e trielina, esalazioni penetranti che ci facevano venire un gran mal di testa. Ma la passione per il teatro era talmente forte che ci faceva superare tutto. Ti assicuro, infatti, che non c'era nulla di poetico in quello che eravamo costretti a

sopportare ogni sera, ma soltanto una voglia smodata di fare, di dare corpo alle proprie fantasie ci spingeva ad affrontare questi sacrifici.

Poco dopo, grazie a un amico, ci fu data la possibilità di provare in una sezione della DC, che si trovava in una traversa di via Barberini. C'era una piccola pedana dove era collocata una scrivania circondata da tante sedie, perché lì i politici incontravano le persone. Un posto piccolo di una tristezza infinita, dove non c'era spazio per fare niente.

Poi andammo in un locale in via Cavour, che era gestito sempre dal professor Di Giovanni, che ci aveva ospitato a via Stamira, ma resistemmo poco perché lo spazio non era proprio adatto.

Infine approdammo al Beat '72, la celebre "cantina" in via Gioacchino Belli, la prima sorta a Roma e diventata immediatamente un punto di riferimento per numerosi protagonisti dell'avanguardia teatrale romana. Qui fu messo in scena *Bonnie e Clyde*, ma riuscimmo a stare solo tre giorni, al posto delle due settimane programmate, perché un'altra compagnia pretese il palcoscenico per accordi precedenti con Ulisse Benedetti, il fondatore e direttore del Beat '72. Quindi, fummo costretti a lasciare lo spazio di via Belli, mandando a monte lo spettacolo, con tanti personaggi in scena, che non ho mai più voluto replicare.

La necessità di avere uno spazio fisso divenne imperante, dunque?

Certo, il problema di avere uno spazio garantito, tranquillo, si poneva. Infatti, per mettere in scena *Ubu roi* affittai per un mese il Teatro Tordinona, dove montai lo spettacolo, che poi girerà per quattro anni. Fu un successo straordinario, fui paragonato per la mia interpretazione addirittura a Ettore Petrolini, anche per il trucco che avevo scelto: il viso tutto bianco e le labbra nere. Devo dire che un ruolo centrale in questo spettacolo lo ha avuto la musica, composta ed eseguita dal vivo da Stefano Marcucci, con cui già avevo iniziato una collaborazione durante le prove di *Bonnie e Clyde*.

La tua collaborazione con Marcucci è stata molto importante, infatti, perché la musica ha avuto e ha tuttora un ruolo centrale nei tuoi spettacoli.

Sì, si creò tra noi due una sorta di osmosi. Debbo dire che Marcucci è stato uno degli incontri fondamentali della mia vita artistica insieme a quelli avuti con due scenografi: Uberto Bertacca, con cui ho fatto circa venti spettacoli, e poi Carlo De Marino, con il quale tuttora collaboro. Ma il primo grande incontro è stato con Stefano, con cui si stabilì una forte sintonia, che mi ha permesso di sentirmi libero anche come attore, perché con lui cantavo, danzavo sulle musiche che componeva per i miei spettacoli, riuscendo a restituire perfettamente attraverso i suoni le emozioni che volevo esprimere sulla scena. Lui traduceva all'impronta quelle che erano le mie idee per lo spettacolo, in un clima di affinità totale, di fiducia e di gioia.

Stefano era presente a tutte le prove con il suo pianoforte, mentre montavo una messinscena lui creava le musiche, ma non musiche che si limitavano al semplice accompagnamento, ma una vera e propria partitura musicale, che comprendeva melodie e addirittura anche dei jingle.

Gli altri musicisti, anche se davvero bravi, con cui ho lavorato dopo Marcucci, prima di fondare Harmonia Team, non possedevano la sua padronanza della scena né la sua capacità di scrivere canzoni particolarmente incisive e di insegnare agli attori come interpretarle, suggerendo loro il modo corretto di prendere fiato e di usare il diaframma.

Stefano è stato quasi una sorta di coautore, perché le musiche e le canzoni composte per i miei spettacoli venivano legate in maniera coreografica, si fondevano fino a creare un'unica partitura drammaturgica.

Torniamo a Ubu roi che, dicevi, ebbe un grande successo...

Sì davvero. Anche la compagnia era particolarmente piacevole e affiatata, formata per lo più da persone giovani. Debbo dire che lo spettacolo mi ha dato l'opportunità di fare un altro incontro che poi si è rivelato importantissimo. Tra gli attori c'era, infatti, Tonino Pulci, che abitava a Trastevere, in una strada parallela a via Zanazzo, dove tuttora c'è il Teatro La Comunità.

Un giorno Tonino, passando per via Zanazzo, vide un cartello di affittasi apposto davanti a un magazzino e mi chiamò immediatamente per farmelo vedere, intuendo che quello poteva essere la sede giusta dove provare e mettere in scena i nostri spettacoli.

Mi precipitai a Trastevere per vederlo e scesi, così, nel sotterraneo dell'allora cinema Esperia, che poi è diventato Roma, prima di chiudere definitivamente i battenti. Si trattava di un locale di proprietà della Cassa mutua dei Poligrafici dello Stato, dove io entrai innamorandomene a prima vista. Era completamente vuoto e mi sembrava enorme, soprattutto per me che ero abituato a spazi ristretti, con tante finestre a livello della strada, che poi abbiamo chiuso, da cui entrava il sole, segno di vita.

Pensai immediatamente che quello sarebbe stato il mio teatro, perché c'erano tutte le caratteristiche che mi avrebbero permesso di giocare con lo spazio, contraendolo, allungandolo, modificandolo all'occorrenza, a parte le colonne che sostenevano l'intero palazzo, che non potevano essere eliminate.

Ricordo che chiamai subito mio padre, diventato con mia madre un sostenitore della mia vocazione teatrale, per chiedergli di affittare lo spazio al posto mio, visto che non potevo stipulare alcun contratto non avendo un reddito fisso. L'affitto era all'inizio di centodiecimila lire al mese e mio padre redisse, senza colpo ferire, il contratto, oltre a versare delle mensilità anticipate. Così presi possesso dello spazio che per me sarebbe diventato fondamentale.

I miei genitori mi aiutarono anche a mettere a posto questo sottoscala. Infatti comprarono la moquette, un feltrone verde che serviva ad attutire l'eco naturale, e sostennero le spese per imbiancare

le pareti e realizzare il palcoscenico di legno chiaro non trattato, composto da venti pedane smontabili. Mia madre mi accompagnò in un negozio bellissimo, vicino alla Fontana di Trevi, per acquistare cinquanta sedie pieghevoli in legno scuro con la seduta in paglia di Vienna, davvero molto *chic*, che servivano per formare la platea.

Inaugurammo la nuova sede della compagnia La Comunità, da cui il Teatro ha mutuato il suo nome, nel novembre del 1972 con *Ubu roi*, lo spettacolo già presentato al Tordinona che mi aveva dato molte soddisfazioni.

Il teatro di via Zanazzo, dove continuo a preparare i miei spettacoli, ubicato al centro di Roma, alle spalle di piazza Sonnino, ha permesso di farmi conoscere al grande pubblico e di tracciare la mia strada. Debbo dire sempre supportato da attori e collaboratori che, con molto slancio e abnegazione, hanno lavorato duro, spinti dalla mia passione incalzante e assoluta che mi permette di fare anche tre spettacoli l'anno, non preoccupandomi di quando debuttare, sia pure a Natale o a Ferragosto. Per me il teatro, infatti, era ed è tutto: divertimento, gioia, slancio.

Quali altri spettacoli sono seguiti a Ubu roi, che tu ricordi con particolare piacere?

Sicuramente *Scarrafonata*, che ottenne nel 1974 un successo incredibile, nonostante l'avessi messa in scena con pochissimi soldi. Pensa che ci costò solo venticinquemila lire, anche se poi ne incasserà molte di più, perché all'epoca non avevamo sovvenzioni dal Ministero dei Beni Culturali, se non sporadiche, e quindi dovemmo adattarci a realizzare lo spettacolo con elementi scenici ridotti all'osso.

La scenografia era costituita praticamente da un ostensorio che si sollevava in alto, lasciando intravedere una luce sacra, misteriosa. Questa sorta di ampolla che sprigionava fumo fu realizzata da uno scenografo che faceva parte della compagnia di Michael Aspinall, formata da cantanti che eseguivano le opere liriche in falsetto con straordinaria bravura. Lo scenografo, che mi pare si chiamasse Federico Wyrm, prese due colapasta a cui tolse i piedini, li mise uno

sopra l'altro legandoli con un filo di ferro e poi li dipinse d'oro, attaccandoli in alto. E con l'ostensorio-colapasta e solo sei proiettori facemmo *Scarrafonata*, ambientata nella Napoli del Seicento invasa dalla peste. Lo spettacolo era, malgrado la scarsità dei mezzi, molto visionario e potente e girò in tutta Italia, invitato a numerosi Festival.

Il tuo spazio magico si rivela una scelta vincente perché ti permette sempre più di seguire la tua vocazione e sperimentare nuove modalità di messa in scena...

Ah sì, La Comunità mi ha sempre dato una grande libertà espressiva. Io, poi, non ho mai avuto molta voglia di vivere senza teatro, ho fatto una fusione nucleare fra teatro e vita, che non mi affatica affatto. Anzi, non mi stanco minimamente quando preparo gli spettacoli e mi piace mettere continuamente alla prova la mia fantasia, sollecitata da una musica, un oggetto, un ricordo.

Ti ho fatto l'esempio di *Scarrafonata*, a proposito della libertà di movimento che mi ha sempre dato il mio teatro di via Zanazzo, perché quella volta lo spettacolo esigeva che la scena fosse da parete a parete in maniera longitudinale e il pubblico doveva disporsi ai due lati del palcoscenico, in modo che al centro si formasse un'enorme passerella su cui tutto si svolgeva. La fine della passerella aveva un'altra piccola platea frontale che terminava con una sorta di T.

Questo accerchiamento da parte del pubblico nei confronti di coloro che agivano la scena, mi permetteva di rappresentare al meglio la storia che volevo narrare, impregnata di umori, di sudore, di fatica, di sfruttamento. Era la storia di un principe spagnolo (Napoli, infatti, in quel periodo subiva la dominazione spagnola) che, incuriosito dalla maschera di Pulcinella e dal potere che questa ha sul popolo partenopeo, in quanto ne incarna lo spirito più profondo, un misto di ironia, furfanteria e generosità, decide di assumerne le sembianze. Ma il principe vuole, in realtà, sfatare il mito di Pulcinella e la filosofia pratica e disincantata che rappresenta, gioiosa, malgrado la miseria e gli affanni, perché cerca, sotto le mentite spoglie della maschera, di aizzare le persone le une contro le altre.

Ricordo scene molto violente, di grande tensione, come la tarantella erotica che il falso Pulcinella ingaggia con una donna, completamente nuda, in un postribolo, in un crescendo emozionale sottolineato dalle musiche di Stefano Marcucci che si avvalevano di mandolini e tamburelli.

Per far sentire empaticamente questa violenza, questa aggressività, che culmina nello scontro tra il vero Pulcinella, da me interpretato, e il falso, sempre sui ritmi di una tarantella forsennata, che diventa una sorta di taranta, avevo bisogno che il pubblico vedesse da vicino, respirasse quella fatica, il sudore degli attori.

La sperimentazione, per me, non è soltanto la visione che tu hai di un testo o di uno stato d'animo, ma la possibilità di inquadrarla in uno spazio. Io non posso prescindere la mia ricerca dallo spazio, cioè non posso prescindere dal chiedermi se lo spettacolo lo vedo frontale, di lato, frammezzato da altre cose. Nelle mie messe in scena parto dall'uso dello spazio che deve cambiare se c'è necessità che cambi, altrimenti l'impianto resta tradizionale, cioè frontale.

Ti faccio un altro esempio, compiendo un gran salto temporale perché arriviamo al 2001, anno in cui ho realizzato *Favole* di Oscar Wilde. In quel caso ho collocato gli spettatori su una pedana girevole avvolti in una ogiva da una scena che, grazie a questo movimento circolare, li poneva sempre di fronte a una visione diversa, perché bastava che tu fossi in un posto a destra invece che a sinistra per focalizzare l'attenzione solo su alcune scene dello spettacolo. Se, invece, in una replica successiva cambiavi collocazione, avevi un'altra visione della stessa messa in scena.

La sperimentazione, a mio avviso, nasce proprio dalla possibilità che si ha di lavorare con lo spazio, di segmentarlo, di amplificarlo in base all'idea che si vuole realizzare. Non a caso per me costituisce un grande problema l'allestimento di uno spettacolo all'aperto, perché si presentano tanti meccanismi ostativi che mettono in crisi il mio modo di costruire gli spettacoli. Penso alle luci, che nelle mie regie sono utilizzate come veri e propri elementi drammaturgici, in quanto assecondano, disegnano i gesti ed evidenziano dettagli importanti, alla stessa stregua delle parole.

Quindi La Comunità è decisamente funzionale alla tua idea di spazio mobile?

Sì certo, ho preferito, non a caso, lasciare meno spazio alla platea per privilegiare il palcoscenico, proprio per avere uno spazio di volta in volta modificabile. Per *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, a esempio, realizzai una scena perimetrale lungo tutto il teatro perché volevo riprodurre l'appartamento di Nora. In quel caso il pubblico stava al centro della scena in un quadrato, alle cui spalle si trovavano la cucina, il salotto, le scale, mentre davanti si trovava il tinello in cui agivano, di volta in volta, la protagonista, il marito e gli altri personaggi della *pièce* ibseniana.

Ma anche *The Dubliners*, ispirato alla raccolta di novelle di James Joyce, messo in scena nel 2014, è nato pensando innanzitutto allo spazio, occupato questa volta da una grande tavola al centro della scena, intorno alla quale si dispongono i vari protagonisti che animano le pagine dello scrittore irlandese. Questa enorme tavola, cosparsa all'inizio di fiori, doveva simboleggiare una zattera, l'isola-zattera che è l'Irlanda, un Paese pieno di contraddizioni, sospeso tra indolenza, perbenismo, retorica nazionalista, cristiana e familiare e una vitalità sfrenata. I dublinesi, molto simili per certi versi ai napoletani, hanno infatti una grande carica di umanità e una gioia di vivere fortissima, nonostante i problemi economici, che li porta a risollevarsi in ogni occasione. Ed è per questo motivo che amano tanto le musiche e le danze, che fanno parte proprio della loro cultura, del loro modo di essere.

C'è un minimo comun denominatore, un filo rosso che lega i tuoi spettacoli?

L'utilizzo costante di alcuni elementi come la musica e le luci e la duttilità dello spazio, come abbiamo appena detto, sono costanti dei miei spettacoli, ma le idee che sono alla base delle mie messe in scena sono sempre diverse. Non mi va di riproporre gli stessi argomenti o le stesse dinamiche, infatti. Anche i critici hanno sempre riconosciuto

questa mia assoluta mancanza di prevedibilità, che mi permette di sperimentare costantemente, di non ripetermi, anche se spesso sarebbe più semplice farsi etichettare in qualche modo, perché la riconoscibilità offre maggiori garanzie per essere inclusi nei cartelloni teatrali.

A proposito sempre di *Scarrafonata*, ti voglio raccontare una cosa emblematica della distribuzione teatrale in Italia. Lo spettacolo è stato ospite di tantissime rassegne. All'epoca c'era l'Ente Teatrale Italiano, che si occupava, tra le varie funzioni, del rinnovamento dei linguaggi della scena e dell'interdisciplinarietà delle arti. Esisteva a tal proposito una sorta di Festival della sperimentazione che permetteva di assegnare a ogni compagnia di ricerca alcune piazze, finanziate dall'Eti, in importanti città italiane, in accordo con gli enti teatrali regionali. Il direttore Bruno D'Alessandro, persona che ricordo con grandissima stima e a cui era molto piaciuto *Scarrafonata*, mi consigliò di presentare lo spettacolo in maniera un po' diversa, affinché venisse preso con più facilità. Rammento il piccolo escamotage a cui ricorse quando mi presentò agli amministratori locali durante un incontro nella sede dell'Eti a Roma: "Questo è il giovane regista Giancarlo Sepe che ha fatto uno spettacolo divertente su Napoli, in cui ci sono molte canzoni e si balla anche", pur sapendo benissimo che era uno spettacolo di una durezza assoluta.

Invece ritornando al concetto di originalità che tu rivendichi per i tuoi spettacoli...

Non parto mai dall'idea, quando preparo uno spettacolo, di voler esser originale a tutti i costi, ma di costruire qualcosa di immaginifico. Prendiamo l'esempio di uno spettacolo andato in scena nel 2017, *Washington Square*, dal romanzo di Henry James, da cui è stato tratto il film di William Wyler *L'ereditiera*.

È la storia di una giovane donna "per niente interessante", come la descrive lo scrittore statunitense, non molto amata, proprio a causa della sua mancanza di fascino, dal padre, un medico ricco e di successo, e corteggiata da un cacciatore di dote. Quando ho allestito

Washington Square, mi interessava proprio mettere in luce lo sguardo spento e ottuso di Catherine e raccontare la storia attraverso i suoi occhi. Mi interessava la soggettività della protagonista, non il modo di vederla delle persone che la circondano o anche dello stesso autore che, simile a un cronista, descrive dal di fuori la sua vita priva di slanci e di ambizioni. Volevo entrare nella testa di Catherine, nel suo modo così poco generoso di vedersi, che la induce a stare rintanata in casa, nascondendo gli specchi.

Il mio approccio al testo non è mai oggettivo, io scelgo di volta in volta, infatti, un personaggio su cui focalizzare l'attenzione. Nel caso di *Washington Square* è la figlia timida e impacciata di un uomo importante, che pensa di aver trovato l'amore in un giovane parassita che mira solo ai suoi soldi. A quel punto se inizio a costruire lo spettacolo, non è più il romanzo di James o il film di Wyler che adatto, ma metto in scena la sua protagonista, quindi la dinamica stessa del romanzo cambia, non è più una dinamica oggettiva, ma assolutamente soggettiva.

Cioè si passa a una visione squisitamente autoriale...

Sì, il testo diventa, a quel punto, un pretesto per rappresentarlo. Lo sguardo del regista, a mio avviso, deve essere diverso da quello dell'autore, non può solo assecondarne la scrittura, ma rigenerarla per metterla in scena.

Prendiamo *Amletò* (*gravi incomprensioni all'Hotel du Nord*), in cui ho trasportato la tragedia di Shakespeare nella Francia della seconda guerra mondiale, ispirandomi al cinema degli anni Trenta di Marcel Carné. Ho immaginato, infatti, il principe danese, angustiato e depresso, in viaggio con la famiglia da Elsinore a Parigi, dove approda nel 1939 e prende posto nell'hotel sul canale di Saint-Martin, l'Hotel du Nord del film omonimo di Marcel Carné. A me piace questa contaminazione, mischiare epoche e generi diversi, che vanno dalla tragedia classica al cinema, mio grande amore, evocare atmosfere visionarie, come fa Carné nel suo capolavoro *Les enfants du Paradis*,

film che affascina per l'abilità con cui vengono intrecciati figure e avvenimenti, per la cura dell'inquadratura e della fotografia.

Ma ti posso fare anche l'esempio di *Ubu roi* di Alfred Jarry, con cui è stata inaugurata La Comunità nel 1972, commedia che fu interpretata nel 1890 dalle marionette del Théâtre des Phynances. Io non volevo raccontare la storia del malvagio padre Ubu – capitano dei dragoni, ufficiale di fiducia di re Venceslao, che poi ucciderà per impadronirsi del trono, insieme ai nobili e a tutti quelli che lo avevano appoggiato nell'orribile misfatto – ricorrendo alle marionette, ma immaginando dei bambini che giocano in una sorta di abbaino alla guerra. Montai, dunque, lo spettacolo come una fantasia notturna, in cui dei ragazzini, in una soffitta, imbastiscono un gioco crudele che li spinge ad assumere le sembianze del re o del condottiero, della vittima o del carnefice, parafrasando un po' il *Macbeth* di Shakespeare. Il racconto ne acquistò in visionarietà, in poesia, grazie anche alle musiche suggestive di Stefano Marcucci che scandivano, sottolineavano i gesti e gli sguardi tragici dei bambini-attori.

A me interessa il punto di vista, il modo di essere nella storia di chi la agisce: è questa particolare visuale che permette il cambiamento, la possibilità di rinnovarsi a ogni spettacolo, pur restando fedele al proprio stile.

Che vuol dire uno spettacolo "sepiano"?

È un termine coniato dal critico Franco Cordelli, che segue i miei spettacoli dall'inizio. Un giorno mi disse che avrebbe voluto utilizzare il termine "sepiano" per le sue recensioni delle mie messe in scena perché vi riconosceva delle caratteristiche precipue, che non riscontrava in altri registi, come la tessitura musicale, il montaggio cinematografico, l'uso delle luci, la corrispondenza tra interpretazione e movimento degli attori, il forte senso del ritmo. A questi elementi costanti dei miei spettacoli io aggiungerei la capacità di operare delle sintesi narrative, di mescolare varie forme espressive, di essere multidisciplinare, pur seguendo un filo logico preciso.

Vogliamo parlare ora di uno spettacolo che per te è stato molto importante, In Albis?

Certo, lo è stato davvero questo spettacolo che ho fatto nel '77, ispirandomi a una festa a cui avevo assistito dalla finestra della mia casa, che all'epoca si trovava in una piccola strada che costeggiava viale Libia. L'appartamento dove si svolgeva questa festa era a meno di dieci metri dal mio e, attraverso la finestra chiusa, pur non sentendo nulla, intuivo le relazioni che legavano tra loro gli ospiti, non sempre lineari.

Ho pensato di mettere in scena questo spaccato di vita degli altri, che ha portato a un deciso cambiamento di stile nel mio modo di allestire gli spettacoli. Innanzitutto non ho fatto *In Albis* in povertà, come era successo precedentemente, perché potevo contare su uno scenografo importante come Uberto Bertacca, che aveva lavorato con Luca Ronconi e per il cinema.

Bertacca mi fu presentato da uno degli attori che lavorava nella compagnia, Massimo De Paolis, convinto che insieme avremmo formato una coppia eccezionale, anche perché era arrivato il momento di realizzare scenografie vere e non più raccoglieticce.

Non senza qualche timore, perché fino a quel momento avevo potuto fare affidamento solo su scenografi giovani e con poche esperienze, esposi a Bertacca le mie necessità, chiedendogli di trasformare il palcoscenico della Comunità in un salotto borghese degli anni Venti, diviso dal pubblico da una grande vetrata alta quattro metri e mezzo e lunga dieci, perché il pubblico non doveva sentire ciò che succedeva nella sala. Avevo immaginato che la domenica dopo Pasqua, detta appunto in Albis perché chiude definitivamente il periodo quaresimale e, quindi, si può ricominciare a festeggiare, alcuni aristocratici di una città europea si incontrano in un salotto per una cena esclusiva, dove però accade di tutto. I rapporti tra gli invitati iniziano, infatti, ben presto a degenerare, si litiga per futili motivi, ci si schiaffeggia, si assiste addirittura a un tentativo di omicidio, si fugge, poi si ritorna nel salotto, la padrona di casa fa uno scandalo perché si è macchiata il vestito, si gioca a soldi sulla tavola da pranzo in maniera

assolutamente volgare. Gli ospiti sono tutti presi dalle loro beghe, dalle loro piccinerie, al punto tale che non si accorgono che un Ufo, all'improvviso, squarcia il fondo del salotto e si ferma al centro di esso.

Uberto Bertacca dopo due settimane dal mio racconto mi porta un modellino che ricalcava esattamente ciò che io avevo chiesto, ovviamente filtrato dalla sua sensibilità e dalla sua tecnica. Il grande scenografo aveva immaginato i pavimenti lucidi neri, vestiti di seta e pellicce per dare vita a questa festa movimentata e surreale, di cui dovevano vedersi solo le azioni scomposte, ma lasciando intendere il frastuono del chiacchiericcio che proveniva di là dal vetro.

Supportato dai miei genitori, spesi tre milioni per realizzare la scenografia di *In Albis* e i costumi disegnati dallo stesso Bertacca, fatti su misura da Bice Minori, la famosa sarta di Eduardo De Filippo, amica di Uberto, che comprendevano vestiti da sera per gli invitati, un frac per il cameriere e una mise particolarmente lussuosa per la cameriera.

Fu uno spettacolo eccezionale, un canto sulla borghesia morente, messo in scena in una cantina tra velluti, pizzi, porcellane, un contrasto feroce che metteva in evidenza il disordine morale e il disfacimento di una classe, che era quella della fine dell'impero austroungarico. In una scena particolarmente suggestiva dello spettacolo, quando alle due di notte, improvvisamente, cala un silenzio di tomba, gli invitati immaginano che stia passando la sfilata dei soldati e, sulle note della marcia di Radetzky di Johann Strauss padre, scattano in piedi e salutano, quasi a scongiurare il passaggio di consegne da un mondo a un altro.

Era la prima volta che in una cantina irrompeva la ricchezza, come sarcasticamente scrissero alcuni critici, perché per molti la cifra della sperimentazione erano le toppe al culo, i lembi degli abiti strappati e i pagliericci buttati per terra. Ma io volevo mettere in evidenza, proprio attraverso il contrasto tra il brillio di broche, di gioielli, di finti visoni e di abiti meravigliosi, i comportamenti volgari e respingenti degli astanti, la fine di un'epoca, di una classe che di aristocratico conservava solo l'apparenza.

Angelo Maria Ripellino, il famoso slavista e critico letterario, che era di cultura mitteleuropea, fu rapito da questo spettacolo, perché colse in pieno lo spirito decadente che l'animava e una delle scene che apprezzò di più fu quella della preparazione della tavola da pranzo, una tavola ovale di radica di noce con intarsiate delle palme realizzate con diverso legno. L'apparecchiamento, simile a un funerale, era estremamente meticoloso: la tovaglia era di pizzo viola con delle balze di colore leggermente più chiaro su cui erano poggiati bicchieri di cristallo e piatti di porcellana.

Alcuni critici, come ho già detto, quasi gridarono allo scandalo perché nella cantina di via Zanazzo veniva bandita la sperimentazione per lasciare il posto a una rappresentazione che ricalcava i canoni convenzionali, ma invece per me *In Albis* toccava un punto alto di ricerca, per l'utilizzo coraggioso dello spazio. In un luogo così diverso, non deputato, legittimato a descrivere un salotto borghese, ho raccontato, con l'aiuto di Uberto Bertacca, la disintegrazione di una classe sociale nei primi anni del secolo scorso attraverso il contrasto di immagini di rarefatta bellezza e al contempo cariche di violenza.

Lo spettacolo, comunque, ebbe un grande successo e ci fu, in seguito, qualche tentativo da parte di altri registi, che agivano in spazi non ortodossi, di dare una connotazione viscontiana a racconti drammaturgici con al centro la borghesia. Ricordo a questo proposito che Ripellino, una volta, recensendo uno spettacolo di cui non ricordo più il titolo, scrisse che "inutilmente scimmietta *In Albis*". Davvero è stato una sorta di spartiacque per me...

Poi c'è stato Zio Vanja...

Uno spettacolo da perdere la testa, sempre con le scene di Uberto Bertacca.

Perché ho scelto il testo di Cechov, subito dopo *In Albis*? Innanzitutto perché adoro l'autore russo e tra tutti i suoi capolavori, come *Il gabbiano*, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, *Zio Vanja* è quello che mi dà più degli altri uno struggimento profondo.

Ho messo in scena il dramma partendo dal finale, quando in uno spazio tutto vuoto e nero, arriva Sonja – nipote di Vanja e figlia di Serebrjakov, il professore che vive in città per il cui benessere tutti si sacrificano, ritornato brevemente nella casa di campagna, che si accinge a lasciare – si guarda intorno e vede che non c'è più niente, perché è stato portato via tutto, e si ferma dicendo: “Se queste pareti potessero parlare, se potesse tornare quel momento in cui tutti quanti...” Ma in quel momento si sente lo sparo che c'è nel terzo atto, con cui lo zio cerca di uccidere Serebrjakov, quando apprende che il cognato vuole vendere la tenuta per comprare una villa in Finlandia per lui e la sua giovane seconda moglie. Al grido di Vanja “Tu ci hai sfruttati una vita intera e ora vuoi vendere la nostra casa...”, tutti i personaggi entrano in scena per cercare di fermarlo, ma poi, come per incanto, svaniscono e nello spazio vuoto restano solo alcune suppellettili, tra cui una vecchia scrivania sulla quale si facevano i conti.

Allora Sonja si ferma, si toglie la mantellina e inizia a ricordare la vita trascorsa nella casa di campagna, prima del ritorno del padre e della matrigna, mentre dal fondo entra la governante che le porta una tazza di tè. All'improvviso le pareti si illuminano e appaiono i vari spazi che compongono la tenuta, le camere da letto, la cucina, il salotto, il patio, lasciando completamente spiazzati gli spettatori, perché appena va via la luce, in scena resta il vuoto.

Come poteva accadere questo? Grazie a uno specchio nero! I vari ambienti, infatti, non si potevano vedere *de visu*, ma erano disposti nel perimetro della scena e visibili solo attraverso degli specchi neri, cristalli neri per l'esattezza, non vetri normali, collocati in maniera sfaccettata, di modo che si potesse vedere ciò che non era in scena.

C'era un dedalo di stanze in *Zio Vanja*, ma quello che vedevi immediatamente era il vuoto: bastava accendere una lampadina e appariva una zona della casa, la spegnevi e di nuovo ti avvolgeva il vuoto, fino a quando si accendeva nuovamente la luce che rendeva visibile un'altra stanza. Era tutto un gioco di riflessi e proiezioni che faceva impazzire il pubblico che, dopo ogni replica, infatti, chiedeva ragguagli in merito.

Un vero miracolo reso attuabile dalla possibilità di sfruttare uno spazio malleabile come quello della Comunità, tant'è che lo spettacolo così concepito non poteva girare e per questo motivo ci furono centinaia di prenotazioni da tutta Italia di persone che volevano vederlo.

L'idea degli specchi mi era venuta mentre preparavo *In Albis*, sentendo Bertacca affermare che con questi si possono inventare infinite soluzioni sceniche. Immaginando *Zio Vanja*, pensai che in una casa vuota, una volta depredata dei suoi mobili, svanisse anche l'anima della casa e che solo uno specchio avrebbe potuto farne rivivere l'essenza, perché ne custodiva la memoria.

Allora ambientammo la scena frontalmente, ma mettendo la scenografia in quinta, quindi nascondendola agli spettatori. Bertacca collocò uno specchio nero verso il pubblico, in modo che se avessi voluto illuminare, poniamo la cucina, questa si sarebbe vista specchiata e l'immagine sarebbe arrivata al pubblico, ma una volta spento questo ambiente, non si vedeva più nulla, perché lo specchio era nero, per l'appunto.

Lo spettacolo si svolgeva interamente in quinta, anche gli attori non si muovevano sul palcoscenico, per cui tutto quello che accadeva lo si vedeva guardando nello specchio...veri e propri sortilegi!

Bertacca davvero è stato una persona importante per me, perché mi ha fatto partecipe di molti suoi trucchi, con grande generosità, oltre a saper fare mille cose, come dipingere, fare la satinata d'oro, d'argento. Insieme abbiamo fatto più di venti spettacoli!

Prima di passare a parlare di altre tue messinscene, vorrei che descrivessi l'atmosfera che si respirava negli anni Sessanta-Settanta, anni in cui ti sei formato e hai aperto La Comunità e in cui si assiste a una voglia diffusa di creatività...

Sì, infatti. Erano anni pieni di vitalità, in cui c'era un forte bisogno di rappresentare il proprio immaginario, superando i limiti dei linguaggi tradizionali. Chi aveva voglia di fare teatro, per esempio, prendeva uno spazio qualsiasi, spesso fatiscente, e ci faceva la propria

ricerca. Non c'era un'unità d'intenti, ma varie persone, diverse tra loro per estrazione e formazione, che desideravano esprimersi artisticamente.

Dopo il '68 si respirava questa strana atmosfera, mista a libertà e intraprendenza, che faceva sì che ognuno si sentisse un po' artista, pur non avendo scuole e accademie alle spalle. C'era, infatti, uno spontaneismo impressionante, non era importante la preparazione o la costruzione di una carriera, ma solo il desiderio di cimentarsi con la parte creativa di sé stessi. Non potendo accedere agli spazi convenzionali, come gli Stabili o i grandi circuiti teatrali, tipo l'Ater, perché non ci conosceva nessuno e non dovendo, quindi, passare attraverso la religiosità del teatro ufficiale, ci sentivamo liberi di improvvisare, tentare altre vie, senza curarci se lo spettacolo rispettasse un testo o, al contrario, fosse composto di sole immagini, se la luce venisse utilizzata in maniera regolare sulla scena oppure sghebbia, se si dessero le spalle al pubblico o la dizione non fosse proprio corretta.

La differenza col teatro di oggi è che i giovani attori sono sicuramente più preparati tecnicamente, sanno ballare, cantare, hanno una dizione impeccabile, mentre noi eravamo allo stato brado, ma avevamo un'urgenza, una spinta interiore molto forte, che gli spettatori avvertivano, perché il nostro teatro li faceva friggere sul posto, li incitava a pensare, li provocava, li scandalizzava. Il pubblico non era più il destinatario passivo di una messa in scena, ma si sentiva indotto, in qualche modo, a partecipare in maniera critica a quello che stava accadendo di fronte o intorno a lui, perché, come ho già detto, c'era una concezione diversa dello spazio, che rinnegava, quando serviva, la centralità della scena.

Però il cosiddetto teatro alternativo, il teatro di "cantina" è diventato ben presto un fenomeno di moda, frequentato soprattutto da intellettuali e borghesi.

Sì è vero, anche perché alcuni intellettuali, tra cui molti critici, facevano di questa nostra esistenza un motivo di battaglia contro il

teatro ufficiale, che rispondeva a delle convenzioni precise. Noi invece godevamo di una libertà assoluta, che ci permetteva anche di essere nudi in scena. Non rispondevamo a nessun tipo di censura, perché le nostre “cantine” erano associazioni culturali, quindi private, a cui si accedeva tramite tessera e quindi nessuno poteva dire, come accadeva per i teatri pubblici, cos’era giusto far vedere.

Il pubblico che veniva a vederci voleva provare nuove esperienze e lasciarsi coinvolgere dalla nostra euforia.

Ma esperienze nuove, modi diversi di intendere lo spettacolo in Italia c'erano già stati con Visconti e con Strehler...

Questo sì, indubbiamente. Luchino Visconti, a esempio, con *Parenti terribili* di Jean Cocteau, messo in scena al Teatro Eliseo di Roma nel '45, testo già di per sé scandaloso perché parla di una madre innamorata del proprio figlio, aveva segnato un punto di non ritorno nel modo di fare teatro nel nostro Paese. Lo spettacolo viscontiano, infatti, esprimeva l'idea del cambiamento, fotografando lo slancio del teatro italiano verso forme e repertori inediti, desideroso di uscire dal provincialismo, dalla ripetitività e dallo scarso livello culturale del regime fascista. Anche l'idea di Visconti di far lanciare in aria le scarpe a Violetta nella *Traviata* di Giuseppe Verdi, da lui messa in scena con la Callas nel 1955, scardinava il concetto borghese della prostituta come donna piena di grazia, sebbene bandita dalla società. Visconti con quel gesto umanizzava Violetta, anche a costo di farla apparire uno scaricatore di porto...

Poi tu giustamente hai citato Strehler, per me il più grande regista che sia esistito, per il suo forte desiderio di innovazione, per gli allestimenti delle tragedie di Shakespeare, che ne hanno messo in evidenza tutta la modernità, e per l'aver scelto autori nuovi, non conosciuti in Italia, primo fra tutti Brecht.

E poi questo desiderio di novità si farà sempre più forte verso la fine degli anni Sessanta, complice anche il '68...

Eh sì, intorno a noi c'era un pubblico disponibilissimo a vedere qualunque cosa. Mi ricordo che ci fu uno spettacolo di Simone Carella al Beat '72, con in scena solo una sedia impagliata che prendeva fuoco. Era una sorta di installazione, che diventava una sensazione visiva che ti procurava ebbrezza. Figurati se questo poteva accadere in un teatro normale, dove si rispettano le norme di sicurezza e una serie di regole, alle quali ci sottraevamo.

Se si mette in scena uno spettacolo dove c'è un attore che fuma, infatti, bisogna avvertire i pompieri, pronti a intervenire qualora dovesse verificarsi un incidente. Noi, invece, usavamo indifferentemente acqua, fuoco, fiamme, vernici, qualunque cosa che...

...colpisse l'attenzione...

Esatto. Il pubblico, a parte alcuni casi, era stanco di spettacoli garbati, di pleonasmi, di metafore per non dire parolacce. La cosiddetta "scuola romana" è stata un bel movimento lungo, importante. Mi ricordo che in quegli anni esistevano sessanta piccoli spazi, quindi c'erano sessanta spettacoli a sera: una cosa impensabile!

Devo dire che gli anni Settanta furono però un momento terribile dal punto di vista sociale perché coincisero con il terrorismo, il fenomeno delle Brigate rosse, una lunga serie di scontri tra fazioni politiche di destra e di sinistra, tra loro o con le forze dell'ordine.

Il mio teatro, La Comunità, proprio per il suo nome mi ha creato qualche problema perché è stato scambiato per un covo di comunisti. Ricordo che durante le prove di *Zio Vanja*, nel '77, pranzavamo alla tavola calda del famoso ristorante Rugantino a Trastevere, frequentato anche da Federico Fellini, ed eravamo diventati amici del proprietario. Un giorno Astorre, pochi giorni dopo gli scontri a piazza Sonnino tra dimostranti e polizia, in cui morì la studentessa Giorgiana Masi, colpita da una pallottola all'addome, ci disse che un gruppo di celerini era andato al suo ristorante per vedere se si fosse nascosto qualche studente. E che, a un certo punto, volevano venire anche alla Comunità, dove eravamo chiusi dentro come in una roccaforte perché

stavamo provando, sicuri di trovare qualche ribelle o provocatore. Fu l'intervento di Astorre che li fece desistere dal loro intento, perché il proprietario del Rugantino conosceva il commissario e garantì sulla parola per noi, del tutto ignari di quello che era accaduto, a parte gli echi degli spari, che giunsero anche nel nostro scantinato.

Questa cosa, prescindendo dalla tragicità del momento, visto che era morta una ragazza, mi fece sorridere perché non mi sarei mai aspettato di essere scambiato per un comunista, dal momento che non lo sono mai stato, sia perché la mia estrazione è borghese e provengo da una famiglia di liberali, sia perché a me ha sempre solo interessato fare teatro. Certo non sono mai stato un uomo di destra, ma non mi ha mai appassionato il teatro politico, alla Dario Fo, per intenderci.

Quindi un clima decisamente agitato quello in cui nacque Zio Vanja?

Infatti. Tra l'altro la scelta di mettere in scena *Zio Vanja* provocò molti dubbi da parte di alcuni teatranti. C'era Ulisse Benedetti, il fondatore del Beat '72, che addirittura, quando glielo comunicai, trasecolò perché a suo avviso l'opera di Cechov non aveva nulla a che fare con la sperimentazione. Invece per me fare ricerca significa guardare ai capolavori classici con curiosità, con la voglia di contaminarli, di rileggerli attraverso un pensiero nuovo, che ne faccia affiorare la modernità. Ce lo aveva già insegnato Strehler nei suoi spettacoli, nella *Tempesta*, a esempio, dove nella scena iniziale fa naufragare la nave del re di Napoli Alonso tra i rumori assordanti dei tuoni, di cui non si parla nel testo, con una forza visiva straordinaria, corporea, che atterrisce lo spettatore.

Ritornando, invece, al clima di contestazione di quegli anni, devo dire che il movimento studentesco del '77 è stato importantissimo, la politica tra i giovani ha avuto un ruolo rilevante, e dal canto mio, pur non partecipando fisicamente a nessuna manifestazione, ho sempre cercato nelle mie messinscene di prendere posizione e di dimostrare come la valenza che si dà a uno spettacolo abbia una sua forza propositiva, provocatoria e ricca di significati.

Nel già citato *In Albis*, a esempio, il fatto che abbia rappresentato un interno borghese in maniera quasi filologica, non badando a spese e rifiutando la logica del pauperismo a tutti i costi, non bisogna leggerlo come un tentativo di esaltare le manie, le consuetudini di una classe sociale perché, al contrario, l'intento è stato quello di sottolineare e svuotarne dal di dentro i riti vuoti e ipocriti.

Ho cercato la verità anche attraverso la ricchezza, non reprimendo la mia creatività, senza scendere a compromessi, perché in quel periodo storico la povertà era diventata quasi un dogma a teatro, perlomeno quello delle cantine. Essere fedeli a sé stessi, alla propria vocazione, per me è l'unica cosa che ha contato!

Quando ho lavorato nei grandi teatri, infatti, anche se per me il palcoscenico più importante resta sempre La Comunità, non mi sono mai piegato alle logiche o ai codici che vigono in queste sedi. Ho cercato di trasferire nei teatri ufficiali il mio modo di mettere in scena uno spettacolo, che si basa su delle componenti ineludibili, come la musica e l'uso delle luci, senza lasciare, possibilmente, spazio ad alcuni vezzi che hanno talvolta gli attori famosi. Ovviamente non faccio nomi, ma mi è capitato addirittura di avere a che fare con un attore che non ha voluto indossare una camicia fucsia, come esigeva il ruolo, visto che doveva interpretare un pappone, perché non gli piaceva il colore.

Prima di passare agli altri tuoi spettacoli, allestiti per gli stabili o per importanti spazi privati con attori celebri, vogliamo parlare dello spettacolo che segna la svolta a livello nazionale, ma anche internazionale nel tuo percorso artistico: Accademia Ackermann?

Certo, *Accademia Ackermann* che debutta al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1978, quando era direttore artistico Romolo Valli.

Valli aveva visto alla Comunità *In Albis*, invitato da Giuseppe Patroni Griffi, lo scrittore e regista definito dalla critica “una delle personalità più versatili del panorama culturale italiano del secondo Novecento”, grande amico di Uberto Bertacca. Lo spettacolo, a parte

Angelo Maria Ripellino, che lo recensì con entusiasmo su L'Espresso con il titolo "Vorrei un Ufo on the rock", e pochi altri giornalisti, era stato abbastanza snobbato dalla critica a causa dell'ostentata ricchezza delle scene e dei costumi. Ma d'altro canto quelli erano tempi in cui l'Unità, quando avevo inaugurato il teatro a via Zanazzo, non aveva apprezzato la mia scelta di mettere la moquette, cioè un feltro di poche lire con cui avevo ricoperto il pavimento del locale per ovviare al rimbombo della voce, inconveniente frequente negli spazi sotterranei, soprattutto se ampi. Ma il "lusso" nelle cantine non era consentito e a me, ribadisco, questa demagogia populista non è mai andata giù.

Ritornando a Valli, a lui piacque molto *In Albis*, il mio spettacolo alla Buñuel, al punto tale che mi propose di presentare l'anno dopo una produzione originale per il Festival di Spoleto, che lui dirigeva in quegli anni, un vero banco di prova per le compagnie giovani. La manifestazione internazionale, infatti, sin dal debutto nel 1958 con il suo fondatore Gian Carlo Menotti, si era imposta come luogo di incontro tra culture diverse, in grado di offrire una vetrina d'eccellenza sia ai grandi artisti che a quelli emergenti.

Compresi immediatamente che quella proposta rappresentava uno spartiacque, un modo per affermarmi sulla scena nazionale in maniera più incisiva, che mi avrebbe permesso di fare il grande salto. Ovviamente accettai, ma dentro di me avvertivo una pressione fortissima, che mi inquietava non poco, proprio perché ero consapevole che avrebbe potuto segnare una svolta nel mio percorso artistico.

Iniziai ben presto a pensare cosa proporre ed ero combattuto tra due idee. Una riguardava un professore universitario con la faccia da delinquente, un tipo un po' lombrosiano, che, invitato sulla scena di un crimine, doveva in qualche modo risolvere, mentre l'altra idea aveva a che fare con il teatro nazista.

In quei giorni avevo comprato a Porta Portese un libricino degli anni Trenta scritto da Carlo Tamberlani, un vecchio attore fascista, sul teatro del Terzo Reich. Lo avevo letto avidamente perché molto incuriosito e un breve paragrafo era dedicato alla scuola fondata e presieduta da Lily Ackermann nella Germania nazista. In esso erano

descritte le modalità per entrarci, che inibivano l'ingresso ai non ariani, escludendo categoricamente gli ebrei e i comunisti, nonché le regole a cui gli iscritti dovevano attenersi. Ho sempre avuto una certa predisposizione per la didattica, tant'è che tuttora alla Comunità coordino numerosi laboratori teatrali perché mi interessa verificare le potenzialità degli aspiranti attori, cercando di metterne in luce, anche attraverso il gioco e l'ironia, gli aspetti positivi.

Ma ero dilaniato dal dubbio, non sapevo cosa scegliere per Spoleto e ogni volta che Valli telefonava a casa, mi negavo e facevo inventare a mia madre qualche scusa.

Un giorno di fine aprile, però, Valli mi becca e mi chiede improrogabilmente di comunicargli cosa volessi fare per il Festival dei Due Mondi, visto che bisognava inserire al più presto il titolo dello spettacolo nel programma. In quel momento avevo davanti a me il libro di Tamberlani aperto alla pagina intitolata "Scuola Ackermann", titolo che non suscitava il mio entusiasmo. Ma come per incanto, dopo tutti i dubbi che mi avevano accompagnato prima, mi sorpresi a rispondere senza alcuna perplessità "Accademia Ackermann", colpito piacevolmente dall'allitterazione che ne veniva fuori. Ricordo che il direttore di Spoleto mi chiese ragguagli in merito e io, con tono oltremodo sicuro, lo informai che era una scuola dove si insegnavano i principi del nazismo attraverso la pratica teatrale. Valli restò qualche secondo in silenzio e subito dopo mi assicurò che *Accademia Ackermann* sarebbe stato inserito nel cartellone del Festival e che ci saremmo rivisti a Spoleto.

Fu incredibile quella telefonata, che ricordo sempre con un misto di dolcezza e gratitudine perché, dopo angosce e perplessità varie, sciolse in un attimo le mie paure facendomi realizzare che volevo davvero, con il cuore e con la testa, fare lo spettacolo.

Se ti chiedessi qual è, tra i tanti spettacoli da te realizzati, quello della vita, tu cosa risponderesti?

Senz'altro *Accademia Ackermann* perché mi ha dato notorietà a livello internazionale, peso, forza e tutto quello che è venuto dopo è stato consequenziale.

E poi ci fu una straordinaria collaborazione con Uberto Bertacca, che ideò anche questa volta delle scene meravigliose, e con Stefano Marcucci, che per tutto il periodo delle prove stette in teatro a comporre le musiche, improvvisando ogni giorno. Anzi dalla musica attingevo le suggestioni principali, perché chiedevo a Stefano, di volta in volta, una musica martellante o più estesa, più lenta e lui, con grande intuizione, riusciva con le note a evocare atmosfere agghiaccianti, ma cariche anche di fascino.

C'erano delle canzoni bellissime nello spettacolo scritte da Marcucci, che conquistarono completamente Valli. Noi arrivammo a Spoleto dieci giorni prima del debutto per provare e ogni pomeriggio Romolo veniva al Teatrino delle 6, che in quel periodo si chiamava Teatrino delle 7, per ascoltarle. In particolare si innamorò della canzone dell'omosessuale, interpretata da Pino Tuffillaro, attore storico della Comunità, che univa una forte vena lirica a sonorità tipicamente brechtiane.

Perché sei stato attratto proprio da questo piccolo libro sul teatro nazista?

Fino ad allora avevo avuto una visione totalmente sinistra del nazismo, ma leggendo il libricino di Tamberlani e documentandomi successivamente sull'arte e sulla comunicazione nazista, restai colpito da tutti i rituali molto teatrali che sapeva mettere in atto. Per esempio il ministro della propaganda Goebbels ideò a Norimberga, dove si svolgevano annualmente i raduni del partito, il comizio notturno, che vedeva Hitler al centro della scena illuminato da enormi riflettori che ne mettevano in risalto la potenza, con le svastiche dietro di lui illuminate di taglio, le quali creavano una suggestione incredibile. I

nazisti sono riusciti a sedurre il popolo tedesco anche attraverso i colori, il dispiegamento di forze, le manifestazioni di piazza, tese a esaltare la grandezza del regime.

Il mio spettacolo evocava quella atmosfera così spaventosa, ma anche stregata, ipnotica, con i giovani futuri attori della scuola di Lily Ackermann completamente vestiti di nero, con alle spalle una svastica che brillava in tutta la sua nefandezza, creando tra gli spettatori una tensione pazzesca, palpabile.

Che si sciolse in un applauso liberatorio alla fine...

Sì, ma non particolarmente caloroso, a cui seguì una rapida fuga del pubblico. Ci saremmo aspettati, invece, che alcuni spettatori o qualche critico si fermassero a parlare con noi, che si creassero dei capannelli, tipici del dopo spettacolo, ma nulla del genere accadde. Ricordo che, molto mestamente, andammo a sederci in un bar e, alquanto deluso, cercai di sollevare il morale di tutti: “Va bene ragazzi, è andata come è andata”. Poco dopo passa Valli che, con grande stupore, ci chiede il motivo del nostro sconforto. E io: “Romolo ma a stento ci hanno applaudito, poi sono corsi tutti via”. E lui: “Ma se sono tutti impazziti per voi!”.

Che cosa era successo?

Il pubblico e i critici presenti allo spettacolo, che aveva debuttato nel pomeriggio, erano corsi subito dopo al Teatro Caio Melisso per assistere alla prima di *Gin Game*, che segnava il ritorno alle scene, dopo la morte di Rina Morelli, di un mostro sacro come Paolo Stoppa. Con la complicità di Giorgio De Lullo, che diresse magistralmente l'amara commedia di Donald L. Coburn, Valli era riuscito a convincere Stoppa, addoloratissimo per la scomparsa della sua compagna di vita e d'arte, a interpretare la *pièce* insieme a Franca Valeri.

Quindi c'era molta attesa per questo spettacolo che vedeva in scena due grandi attori...

Certo, ma a noi era sfuggito che c'era la prima di *Gin Game* subito dopo il nostro spettacolo! *Accademia Ackermann*, per fortuna, fu un trionfo, perché sin dal mattino dopo il debutto e per tutte le repliche successive non si trovarono più biglietti disponibili.

Il Teatrino delle 7 conteneva solo centoventi posti, di cui cento erano già stati prenotati per tutta la durata delle repliche e cinquanta venivano venduti di giorno in giorno. Questi ingressi si acquistavano al Caio Melisso, ma dopo un quarto d'ora che apriva il botteghino erano già finiti. Non ti nascondo la gioia nel vedere la fila di persone che desideravano assistere allo spettacolo. Per strada se qualcuno della Compagnia veniva riconosciuto, era preso d'assalto: "Lei fa parte di *Accademia Ackermann*? Un posto, un posto...". Noi cercavamo di sopperire alla mancanza di biglietti facendo entrare qualche aspirante spettatore con gli attori, pur consapevole di doversi sedere per terra, ma non riuscivamo lo stesso a soddisfare tutte le richieste.

Fu un successo strepitoso, una delle cose più belle che abbia mai provato in vita mia.

È stato il momento che ha consacrato, in un certo senso, il percorso iniziato nel 1967 con il Teatrino di via Stamira: undici anni dopo, infatti, sono arrivati insieme successo unanime, critiche esaltanti e rilievo internazionale. Una bellissima esperienza, meravigliosa!

In quell'occasione ho conosciuto anche un altro collaboratore, dopo Bertacca e Marcucci, che diventerà importante per me: Franco Martini, un organizzatore teatrale che si è occupato dei miei spettacoli per trent'anni, dal 1978 al 2008.

Grazie alla sua capacità e alle sue numerose conoscenze, lui trovò ben presto un mercato per *Accademia Ackermann* che, sebbene reduce dal successo di Spoleto, era difficile da distribuire in un circuito teatrale convenzionale, essendo fortemente sperimentale. Ma Martini riuscì a stipulare dei contratti che prevedevano sei mesi di giro e, inoltre, lo spettacolo sarà ripreso più volte, ospite di altri prestigiosi Festival, tra cui quello di Nancy.

Sempre grazie a lui, ideatore e direttore artistico del Festival La Versiliana, allestii in seguito, a partire dal 1986, tre spettacoli indimenticabili, ambientati nelle stanze della villa di Gabriele D'Annunzio ed Eleonora Duse a Marina di Pisa.

Si trattava di *Buon compleanno Samuel Beckett*, un omaggio al grande drammaturgo irlandese in occasione degli ottanta anni della sua nascita, che realizzai con gli allievi della Bottega teatrale di Firenze, la scuola di recitazione fondata da Vittorio Gassman nel 1979, dove avevo tenuto un seminario.

Con i ventidue attori della Bottega insieme ad altri della mia Compagnia, misi in scena sessanta opere di Beckett, tra racconti, romanzi e commedie, ovviamente sintetizzandole, e le rappresentai nelle varie stanze della villa a tre piani. Quando il pubblico entrava, tra cui ricordo Carmelo Bene, si sparpagliava nelle sale, senza sapere cosa avrebbe visto, e per coloro che non potevano accedere alla villa, c'era un monitor all'esterno al quale erano collegate televisivamente le venti stanze del palazzo.

L'anno seguente misi in scena, ancora nella villa di D'Annunzio e della Duse, *L'età del jazz*, ispirata alle opere di Francis Scott Fitzgerald, con le musiche di Gershwin e Cole Porter.

Le scene erano sempre di Uberto Bertacca, che fece un lavoro straordinario coinvolgendo di nuovo ogni spazio dell'illustre dimora. Io concepii due spettacoli, uno pomeridiano e uno notturno. Infatti estrapolai dai romanzi dello scrittore americano i momenti che descrivono le azioni del giorno, separandoli da tutto quello che accade di notte, ore in cui i personaggi di Fitzgerald consumano la maggior parte della loro vita, tra feste, alcool, musica. Tra l'altro ricreammo una delle stanze del Cotton Club, il famoso locale di New York dove negli anni Venti e Trenta si esibivano i maggiori talenti del jazz.

Bertacca allestì le stanze della villa come se fossero dei veri e propri set cinematografici: lo studio de *Gli ultimi fuochi*, la camera da letto di *Tenera è la notte*, la stanza da bagno di *Belli e dannati*, il salone delle feste de *Il grande Gatsby*. Inoltre, ci facemmo prestare dal vicino Museo delle automobili d'epoca di Marina di Pietrasanta dieci macchine scoperte, che facevano parte della celebre casa

automobilistica Isotta Fraschini, nota per la produzione di autovetture particolarmente lussuose.

Il giorno del debutto de *L'età del jazz* feci arrivare alla villa gli attori, truccati e vestiti con smoking e pellicce, a bordo di queste vetture elegantissime, dopo aver percorso la riviera di Forte dei Marmi, come se dovessero recarsi a uno dei tanti party descritti ne *Il grande Gatsby*. Ad attenderli c'era il pubblico che, immediatamente, si lasciò prendere dalla finzione scenica e iniziò a dislocarsi nelle varie stanze, con l'idea di partecipare a un ricevimento e non a uno spettacolo.

L'età del jazz ottenne un successo straordinario e ricordo che a una delle repliche venne Rudolf Nureyev, che già accusava i sintomi della malattia che lo porterà alla morte, ma continuava a danzare e a fare tournée in tutto il mondo.

Nureyev impazzì per questa messa in scena e la sera volle restare a cena con me e la Compagnia, distribuendo a tutti complimenti, prodigo di consigli e di suggerimenti per gli attori più giovani. Una gran bella persona, oltre a essere stato uno degli dei della danza contemporanea.

L'ultimo spettacolo da me realizzato per il Festival della Versiliana fu *Il piacere*, tratto dall'omonimo romanzo di D'Annunzio. Ma in questa occasione potei utilizzare solo il primo piano di villa Romboli, perché il Comune iniziò a nutrire dei dubbi circa la staticità della storica dimora.

Per *Il piacere* non potei avvalermi più delle scene di Uberto Bertacca, ma collaborai con una scenografa del posto. Lei concepì ogni stanza del piano messoci a disposizione con un doppiofondo, cioè ogni stanza aveva una parete finta come se fosse quella vera, perché era a "coulisse" e dopo un po' si apriva e si vedeva lo sfondo con i luoghi frequentati da Andrea Sperelli, il protagonista del romanzo di D'Annunzio.

C'era un continuo intersecarsi di spazi, di rimandi temporali, di flashback che rendevano terribilmente avvincente questo spettacolo, che infatti suscitò un grande entusiasmo. Inoltre furono installati cinquemila riflettori che illuminavano le stanze a giorno, fu creata la

pioggia finta, si assisteva a veri e propri duelli, come veri erano i broccati, le statue di marmo, i candelabri che arredavano le varie stanze vuote, in cui si respirava l'atmosfera decadente e sensuale che caratterizza le pagine de *Il piacere*, a mio avviso uno dei più grandi romanzi della nostra letteratura.

Oltre al progetto della Versiliana, che arriverà alcuni anni dopo, il successo di Accademia Ackermann al Festival di Spoleto del 1978 ha segnato ben presto l'inizio di collaborazioni con teatri importanti e con attori famosi. Come sei riuscito a conciliare il tuo stile, il tuo modo così particolare, "sepiano", come dicevamo prima, di costruire uno spettacolo con le nuove esigenze, sia artistiche che logistiche, che hai dovuto affrontare?

Io sono riuscito a tenere insieme questa apparente dicotomia perché non ho rinunciato al mio modo di fare ricerca, di concepire lo spettacolo, ma l'ho adattato alle logiche dei nuovi spazi e alla recitazione, basata quasi esclusivamente sulla parola e non sul movimento, dei grandi attori con cui ho lavorato, da Lilla Brignone e Giani Santuccio a Eros Pagni e Carla Gravina, con cui feci uno spettacolo, *Santa Giovanna dei Macelli* di Bertolt Brecht, a mio avviso bellissimo, ma che non ebbe alcun successo. L'elenco degli attori famosi comprende anche, per citarne solo alcuni, Umberto Orsini, Mariangela Melato, Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, Franco Branciaroli, Ottavia Piccolo, Monica Gueritore, Paolo Ferrari, Andrea Giordana e, ultimamente, Massimo Ranieri.

Anche lavorando con loro non ho mai avuto un rispetto reverenziale per il testo, come ti ho appena raccontato parlando dei tre spettacoli messi in scena per il Festival La Versiliana, ma al contrario ho sempre considerato la pagina scritta uno spunto, un'idea per la messa in scena. Non a caso tutti gli spettacoli che ho fatto per gli Stabili o importanti teatri privati come l'Eliseo di Roma, li ho sempre provati prima alla Comunità, che per me è una sorta di fucina, una vera e propria bottega teatrale, in cui si sperimentano diversi codici linguistici.

La Comunità, infatti, non è un teatro canonico, per cui posso tranquillamente decidere di sistemare il palcoscenico all'ingresso, facendo entrare il pubblico da un altro lato, e di scomporre la disposizione della sala, cosa pressoché impossibile nei teatri ufficiali. Riprogettare lo spazio ti dà una grande libertà, perché ti offre la possibilità di realizzare un'opera in modo diverso da quello in cui è stata progettata dall'autore. Per esempio ho ambientato *Così è (se vi pare)* di Pirandello, con protagonista Lilla Brignone, sulle scale di un condominio e non più in un salotto borghese.

Inoltre uno spazio come La Comunità ti consente di sbagliare e di poter correggere, di andare in scena e capire cosa è giusto e cosa no. Quando tu prepari uno spettacolo destinato al grande circuito, sai che dopo il debutto, non hai più possibilità di intervenire perché la *pièce* vivrà una sua vita autonoma in quanto i contratti sono già stati firmati, mentre alla Comunità se uno spettacolo non incontra il favore del pubblico puoi sostituirlo con un'altra proposta, non dovendo rispondere alle regole del mercato.

Insisto sulla libertà che mi offre un posto come quello in cui lavoro da anni, perché poter cambiare la pianta del teatro, a seconda delle esigenze sceniche, mi permette di esprimere al meglio la mia creatività e di poter intervenire in maniera capillare su un testo e non solo in modo ossequioso.

Qualche anno fa, ho messo in scena all'Eliseo *La professione della signora Warren* di George Bernard Shaw, con Giuliana Lojodice protagonista, non ricorrendo ad altro che a un fondale e una pedana, lasciando i lati del palcoscenico scoperti. Avevo bisogno, infatti, di uno spazio frontale, lineare, che non celasse ciò che accadeva dietro le quinte, come il percorso degli attori per salire sulla pedana. Mi interessava partire da un testo all'apparenza borghese, come quello di Shaw, per farne affiorare in maniera più congrua la velenosità e disvelare l'ipocrisia in cui sono immersi i personaggi. Per fare questo era importante per me eliminare l'illusione della quarta parete e rendere visibile il meccanismo teatrale, l'attore che si prepara, dietro le quinte, al suo ingresso in scena e a diventare personaggio.

Ma lasciare i fianchi del palcoscenico visibili ha infastidito qualche spettatore, proprio perché eliminava il gioco della finzione scenica.

Mentre uno spazio deve garantirti autonomia e libertà totale, la possibilità di fare e disfare a tuo piacimento...

Sì, è così, non posso fare diversamente. Per me il teatro deve essere una continua fonte di ispirazione, un germogliare di idee senza che ci sia nessuna costrizione, nessun paletto, ostacolo o impedimento. Nella Comunità ho sempre l'impressione di essere in una scatola magica e non in un teatro, per quanto ricavata da uno scantinato. Inoltre questa sala ha una profondità molto ampia, che arriva a nove metri e mezzo, che mi permette una completa libertà di invenzione. L'unica cosa di cui difetta è l'altezza, ma certe volte mi creano più problemi alcuni teatri tradizionali che presentano dei boccascena di dieci metri, mentre lo spazio di via Zanazzo è di dodici metri per quindici.

Nella mia scatola magica posso calcolare tutto al millimetro per realizzare spettacoli diversi tra loro. Per esempio *Zio Vanja*, allestito nel 1978, era destinato solo a sessanta persone, perché la scena era larga sei metri e lo spazio per il pubblico, essendo prospiciente al palcoscenico, non doveva assolutamente superare quella larghezza, altrimenti anche un solo spettatore in più non avrebbe visto nulla. C'erano dei grandi specchi neri, infatti, sulla scena vuota che, quando si illuminavano, riflettevano quello che accadeva dietro le quinte. Bastava accendere una lampadina e, come per incanto, apparivano il patio, il salotto, la cucina, le camere da letto.

Io volevo rendere palpabile la memoria della casa, degli affetti, ma anche delle delusioni e della rassegnazione, sentimenti presenti nell'opera di Čechov, ma che nello spettacolo ho estremizzato, trasfigurando il testo, per certi aspetti, perché è diventato più sacrale, ancora più accorato.

Ho un ricordo personale doloroso, poi, legato a questo spettacolo: mio padre è morto due giorni dopo il debutto.

Immagino il tuo dolore e lo sperdimento, visto il profondo rapporto e la complicità che vi legava, per cui non mi sembra il caso di aggiungere altre parole... Raccontami, invece, come costruisci uno spettacolo: molte volte, come nel caso di Zio Vanja, parti da un testo scritto, ma in altri casi più che di drammaturgia per i tuoi spettacoli si deve parlare di scrittura scenica...

Per me la messa in scena, anche quando si riferisce a un testo, è la rappresentazione di una mia idea, quindi anche quando c'è una storia preesistente, la elaboro e la trasfiguro non con la penna ma grazie agli attori, alle improvvisazioni che loro fanno sulla musica. Ribadisco che per me la musica è importantissima, un elemento drammaturgico di enorme potenza.

Per esempio quando ho realizzato *Werther a Broadway* nel 2018, rifacendomi al romanzo epistolare di Wolfgang Goethe *I dolori del giovane Werther*, ho consegnato agli attori un pacchetto di dischi, che ritenevo quelli giusti per lo spettacolo, dando loro le indicazioni per ogni momento in cui ciascuna musica doveva essere utilizzata: Werther va da Lotte per la prima volta, Werther crede che la donna di cui si è innamorato, promessa sposa di Albert, non ami il fidanzato ma lui, Werther, disilluso e privo di speranza, decide di uccidersi...

Gli attori, dopo alcune mie indicazioni, hanno iniziato a lavorare sulla musica, a improvvisare, tirando fuori le emozioni che questa suscitava, seguendo un proprio percorso interiore e prendendosi il tempo di cui avevano bisogno.

L'ascolto, la libertà di immergersi nella musica, nella drammaturgia che la musica suggerisce, infatti, è il primo passo che porta allo spettacolo, perché solo dopo iniziano le prove vere e proprie.

Prima c'è una sorta di creazione emotiva da parte degli attori e anche mia, visto che seguo queste improvvisazioni fino alla fine, prendendo appunti, e solo dopo si delinea il percorso che porterà alla messa in scena.

Nel caso del *Werther*, certo che ho riscritto il testo di Goethe perché l'ho ambientato a Broadway negli anni Cinquanta, dove molti attori

frequentavano l'Actors Studio, la celebre scuola di recitazione o meglio laboratorio d'arte drammatica fondato a New York nel 1947, il cui primo direttore artistico è stato Lee Strasberg.

Ho immaginato che Werther abbia cercato di rimandare il suicidio e sia fuggito in un teatro a Broadway, dove si sta recitando *Non si scherza con l'amore* di Alfred De Musset, che vede in scena la morte di una delle due protagoniste, sopraffatta dal dolore per essere stata illusa dall'uomo che entrambe amano. Il romanzo di Goethe si è trasformato in qualcos'altro, un pretesto dal quale ho attinto per costruire un mio discorso sull'amore, sul teatro, sulla ricerca della felicità e la difficoltà a raggiungerla.

Poi ci sono spettacoli come *In Albis* che costruisco completamente su una mia idea, facendo ricorso sempre alla musica.

Spieghiamo meglio il tuo rapporto particolare con la musica...

È una componente, come dicevo, sempre presente, imprescindibile, veicolo di emozioni, suggestioni, con un forte potere evocativo. La musica per me deve comunicare al pubblico un clima, esprimere uno stato d'animo. Quando faccio ascoltare un brano, chiedo sempre agli attori se quella musica per loro sia notturna o diurna, perché i movimenti che ne scaturiranno saranno per forza di cose diversi. Cerco, in effetti, una corrispondenza tra la musica e il pensiero che suscita, perché solo questa fusione può far scaturire il gesto necessario in scena e anche la battuta.

Mi interessa vedere come si trasformano le persone, se sono recettive, dopo aver ascoltato la musica, perché questa ha la capacità di cambiare l'umore. Non a caso Oscar Wilde amava ripetere: "Odio la musica perché mi fa piangere di lacrime che non sono mie". Essa, infatti, ha il potere di toccare chimicamente qualcosa che hai dentro. La musica ti corrompe, non puoi resisterele.

Per le mie prove parto da lì, da sollecitazioni minimali ma che sono poi lo strumento della prova stessa. Il testo sono i miei appunti, non il testo precostituito, che ci sarà solo dopo che noi, gli attori e io, abbiamo concluso questa preparazione emozionale.

Sull'importanza che la musica ha nei tuoi spettacoli vorrei ritornare ancora in seguito. Ora, invece, visto che stiamo parlando di testi, nel tuo caso se preesistenti completamente rielaborati, vorrei chiederti quali sono gli autori che preferisci...

Innanzitutto Cechov, al quale mi lega un amore intenso, per la sua forte vitalità interiore, al contrario di quello che si pensa comunemente di lui. I suoi personaggi, anche se non riescono a concretizzare in azione le loro aspirazioni, i loro desideri, però amano, discutono, hanno voglia di vivere, di cambiare la loro condizione, anche se ciò non accadrà mai. Il barone Tuzenbach, innamorato di Irina, destinato a morire in duello nel finale delle *Tre sorelle*, parla di un mondo nuovo che dovrà venire, ma che nessuno dei personaggi cechoviani vedrà mai. “Le nostre sofferenze si trasformeranno in gioia per quelli che vivranno dopo di noi: la felicità e la pace scenderanno sulla terra e gli uomini ricorderanno con gratitudine e benedizione coloro che vivono adesso...”, afferma Olga, la primogenita delle tre sorelle.

Cechov è lo struggimento della fine di un mondo, di un'epoca, di una classe sociale, incarna lo spleen, che per noi teatranti ha un appeal incredibile. I suoi personaggi cercano di sopravvivere, ma poi devono cedere al passaggio del tempo, della storia.

Io ho poi un'attrazione incredibile per le cose che decadono, per la lentezza della vita che va verso la sera, verso la morte.

Altro autore meraviglioso è Ibsen, un grande cantore della donna. Nessuno come lui ha saputo descriverla in modo così profondo, appassionato. Le donne di Ibsen sono quelle che riescono a sfidare le convenzioni sociali, ad affermare il loro bisogno d'amore e nello stesso tempo di autonomia dall'uomo. I personaggi femminili in Ibsen vanno controcorrente, non hanno paura di cercare la verità, quella dei sentimenti e della coscienza, anche a costo di rinunce e abbandoni, come succede in *Casa di bambola*.

Tra i tuoi autori del cuore c'è sicuramente Beckett...

Sì, è stato una vera e propria folgorazione! Dopo che ho messo in scena *Atto senza parole* nel 1981 al Teatro Niccolini di Firenze, in occasione della rassegna internazionale dei Teatri stabili, non ho capito più nulla. È come se Beckett avesse rappresentato un punto di non ritorno per me, per il suo rifiuto del linguaggio logico-consequenziale e l'abbandono di un costruito drammaturgico razionale. Beckett sovverte tutto, rende evidente la retorica che si annida in ogni parola, che smonta, ripete in maniera ossessiva fino a ridurla a puro suono. Con lui mi sono sentito libero, ho avvertito che potevo percorrere altre strade, prescindere da un teatro di parola tout court ed esplorare altri modi di intendere la scena.

Con Beckett si arriva alla scarnificazione del testo, i suoi dialoghi sono senza senso e i personaggi, immersi in una sorta di vuoto metafisico, riducono il loro linguaggio all'essenziale, eliminando ogni parola superflua, in una rassegnazione dolente...

È così, alla struttura tradizionale di un testo si sostituisce, infatti, una successione di eventi, che non seguono alcun percorso coerente, ma sono legati fra loro solo da una traccia effimera, a volte apparentemente senza alcun significato, spesso solo un pretesto, come uno stato d'animo o un'emozione.

Ricordo che partendo dall'assunto di cosa restasse una volta vanificata la parola, ambientai *Atto senza parole* in una casa di riposo per vecchi attori, che non parlavano e si muovevano più. Stavano, infatti, sdraiati sui lettini rievocando la vita di prima, di quando recitavano e trascorrevano giornate appaganti. Erano solo contornati da oggetti, che diventavano i feticci della loro memoria, con cui si rapportavano in maniera assolutamente emozionale. Questi cimeli di un passato glorioso riuscivano a strapparli all'afasia e all'immobilità trasportandoli in un altrove popolato di musiche e di balli.

Così misi in scena una sorta di pantomima di grande effetto e molto coinvolgente, che il pubblico apprezzò tantissimo, compresi gli

organizzatori della rassegna, per i quali avevo, in qualche modo, salvato il Festival dalla tristezza. Infatti quella rassegna dei Teatri stabili comprendeva anche dei lavori di Ingmar Bergman e Andrzej Wayda, meravigliosi, per carità, ma che certo non spiccavano per leggerezza, tanto che il Festival veniva soprannominato dagli stessi organizzatori “Tristeval”.

Però il critico del Corriere della Sera, Roberto De Monticelli, non apprezzò affatto il mio modo di mettere in scena Beckett, perché a suo avviso avevo ridotto in parodia l'ultimo grande poeta del Novecento. Infatti, alla fine di *Atto senza parole*, scattò in piedi per redarguire il pubblico: “Ma cosa fate, applaudite uno spettacolo che distrugge la poesia di Beckett?”. Ma io, al contrario, l'avevo enfatizzata, perché dietro l'apparente allegria che caratterizzava lo spettacolo, c'era una tristezza di fondo fortissima, di cui erano permeati questi anziani attori che cercavano disperatamente di sentirsi ancora giovani e vitali, ma che non avevano più forze.

D'altro canto, ho sempre pensato che il testo deve essere “usato”, interpretato, una volta consegnato alle stampe, sia da chi lo legge che da chi lo mette in scena. Ognuno ha una propria sensibilità e coglie in un'opera aspetti che ad altri, magari anche allo stesso autore, possono sfuggire.

E sempre soffermandoci sugli autori importanti del Novecento che hai messo in scena, vogliamo parlare di Jean Cocteau e dei suoi Parenti terribili?

Certo, altro spettacolo importante, fatto sempre con le scenografie di Uberto Bertacca che, voglio ripetere, ha costituito proprio un incontro fondamentale per me. Infatti le sue scenografie si trasformano in un vero e proprio racconto drammaturgico e tra di noi c'è sempre stata una sintonia perfetta.

Con un gruppo di cinque attori bravissimi, Luca Biagini, Cristina Noci, Leandro Amato, Rosalba Caramoni e Rita Di Lernia, ho messo in scena, alla fine degli anni Ottanta, un testo meraviglioso e scandaloso, dove c'è una madre innamorata del proprio figlio, con una

sorella nubile che vive nella stessa casa, segretamente innamorata del cognato, a sua volta amante della fidanzata del figlio. Una trama esplosiva, un calembour di situazioni al limite del paradosso intrecciate tra loro, che per certi aspetti riecheggia le commedie degli equivoci di Feydeau. Ma il testo è impregnato di un forte realismo poetico e io decido di metterlo in scena come se fosse una sorta di melò, ispirandomi alle poesie di Prévert, con il quale Cocteau aveva collaborato.

Bertacca costruì una scenografia che ricordava le atmosfere dei film degli anni Trenta di Marcel Carné, che sono un'altra mia grande passione. Uberto realizzò uno schermo davanti alla scenografia vera e propria, che era costituita da un'enorme gelatina, grande quanto il boccascena della Comunità, sei metri per quattro, di color seppia, che dava agli attori, agli oggetti, agli abiti una patinatura sfuocata, che ricordava molto le ambientazioni di *Alba tragica*, *Il porto delle nebbie*, *Amanti perduti*. C'era la stanza dove si svolgeva la maggior parte della storia che, a un certo punto, si trasformava nella casa della fidanzata del figlio, cioè dell'amante del padre, grazie al fatto che Bertacca aveva realizzato il parato di carta del salotto borghese con un trasparente, per cui bastava accendere una luce da dietro, che ci si ritrovava in un altro ambiente, senza soluzione di continuità.

Lo spettacolo suscitò molto interesse, soprattutto tra le persone di cinema, per la ruvidezza, la dolcezza, la cattiveria, l'ironia con cui venivano rappresentati questi "parenti terribili", per le canzoni meravigliose di Jacques Prévert e Charles Trenet che avevo utilizzato e per le scene che ricordavano più un set cinematografico che il palcoscenico di un teatro.

Dagli autori agli attori: penso che sia arrivato il momento di parlare del tuo rapporto con alcuni dei più grandi interpreti della scena italiana, che già hai citato poco fa...

Iniziamo con la grande Lilla Brignone, protagonista di *Così è (se vi pare)* di Pirandello, spettacolo per il quale ho vinto nel 1983 il mio primo e unico Premio Ubu come miglior regia.

Ambientai lo spettacolo, supportato dalle scene di Uberto Bertacca, sulle scale di un condominio, microcosmo che per me raffigurava, ancor più del salotto borghese dove si svolge il dramma, una metafora dell'ingerenza e della curiosità morbosa che spesso compongono i nostri rapporti, soprattutto quando ci troviamo in ambienti ristretti, limitati. Ammetto che non fu facile "costringere" un'attrice di più di settanta anni, famosa per la sua recitazione asciutta e intensa, a stare su una scala enorme, sovrastata dalla musica, elemento drammaturgico altrettanto importante per me della parola, come abbiamo già detto, con cui interagire. Lilla, per fortuna, era una compagna di lavoro eccezionale, curiosa, piena di entusiasmo e, quindi, cercò in tutti i modi di entrare nel mio mondo, di adeguare il suo modo di recitare alla mia concezione scenica.

Ricordo che un giorno, però, durante le prove, mi convocò nel camerino per esprimermi le sue perplessità: "Giancarlo, ti voglio molto bene, ma secondo me questa idea che noi attori dobbiamo tutto il tempo scendere e salire le scale non mi sembra giusta, direi superflua se non addirittura fuorviante rispetto al testo di Pirandello". Ma io la rassicurai dicendole che doveva fidarsi di me, perché se mi fossi accorto che stavo sbagliando, non avrei minimamente esitato a ritornare sui miei passi e a trasformare la scala in un salotto.

Dopo il grandissimo successo di *Così è (se vi pare)*, la Brignone mi convocò di nuovo nel suo camerino: "Giancarlo, scusami, io non volevo fare lo spettacolo sulle scale perché sono caduta quando avevo otto anni e da allora ho la fobia delle scale". Infatti, siccome mi ero accorto che lei era un po' tentennante sui gradini, la seguii per tutta la durata delle prove come un'ombra, pronto ad afferrarla se ci fosse stato bisogno.

Ma tu avevi già lavorato con Lilla Brignone?

Sì, ho conosciuto Lilla nel 1979, grazie ancora una volta a Romolo Valli. Dopo *Accademia Ackermann* a Spoleto e il successo del *Macbeth* da Shakespeare alla Comunità, Romolo, che era anche direttore dell'Eliseo di Roma, mi propose di mettere in scena in questo

teatro uno spettacolo con una compagnia importante. Mi disse che Lilla Brignone aveva piacere di conoscermi.

Mi ritrovai, così, a casa dell'attrice che avevo sempre considerato irraggiungibile a parlare degli incontri straordinari della sua vita. Lilla era una signora molto perbene, educata, all'apparenza dura, ma con un sorriso smagliante, una donna di mondo che ricordava Visconti con una dolcezza infinita: "Sai, una volta stavamo a Parigi Luchino e io e passammo davanti al negozio di Louis Vuitton, e lui entrò e mi comprò in un sol colpo tutto il set di borse: il baule, la valigia, la valigetta e il beauty case".

Io ero estasiato e fui felice di scoprire che un'attrice così famosa, una diva del teatro, era davvero interessata a confrontarsi con le novità che in quegli anni si erano affacciate sulla scena italiana. Il suo desiderio di sperimentare, nonostante una lunga e solida carriera, altre possibilità di recitare era emozionante e coinvolgente.

Pensai, allora, di rappresentare all'Eliseo un testo fin troppo tradizionalista, *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, che ricalcava alcune tematiche cechoviane, anche se affrontate in modo meno originale e profondo. Ovviamente volevo mettere in scena questo testo alla mia maniera, cioè trovando una chiave per renderlo meno melenso, e perciò trasferii l'ambientazione dalla fine dell'Ottocento agli anni del fascismo, ispirandomi a *La caduta degli dei*, il celebre film di Luchino Visconti. Immaginai, infatti, che la ricca famiglia Rosani fosse costretta a scappare in Svizzera non a causa del tracollo economico ma per paura della polizia e del nuovo regime in vigore.

A Lilla Brignone si aggiunsero, poi, Gianni Santuccio, suo partner anche nella vita, Massimo De Francovich, Paola Bacci, Umberto Orsini e altri attori. All'inizio furono tutti un po' titubanti, a eccezione della Brignone e di Orsini, quando comunicai che avevo intenzione di mettere in scena *Come le foglie* invertendo i tempi, cioè cominciando dall'ultimo atto per arrivare al primo, ma subito dopo mi lasciarono fare.

Che cosa hai provato a lavorare con attori di questo calibro?

Devo dire che ho sempre voluto cimentarmi con i grandi attori, è inutile negarlo. Non ho frequentato l'Accademia d'Arte drammatica, ma la mia formazione è avvenuta andando frequentemente a teatro, a vedere artisti meravigliosi come Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi, Giancarlo Sbragia, Sergio Fantoni, Valentina Fortunato, la Compagnia dei Quattro, cioè Valeria Moriconi, Mario Scaccia, Glauco Mauri, diretti da Franco Enriquez, e poi gli spettacoli di Giorgio Strehler, che per me resta il più importante regista italiano, e di Luigi Squarzina. Pur approdando al teatro di ricerca, la mia educazione è stata assolutamente borghese, nel senso che ho frequentato il teatro ufficiale e ammirato i suoi attori.

In questo senso l'incontro con Lilla Brignone è stato determinante perché lei, cercandomi, mi ha traghettato in un altro universo, anche se non sconosciuto, offrendomi la possibilità di inserirvi la mia visione della scena, le mie idee, la mia sensibilità.

Devo dire che il passaggio dalla Comunità all'Eliseo non fu accolto bene dalla critica, che non fu affatto tenera con me. Il pubblico, invece, apprezzò *Come le foglie* e tributò un gran successo alla Brignone, ben decisa a continuare a lavorare insieme, tant'è che formammo compagnia. Infatti con Lilla, Ivo Garrani e Gianni Agus, successivamente, senza l'aiuto dell'Eliseo, misi in scena *Danza macabra* di Ibsen.

Lo spettacolo non andò bene, nonostante la bravura degli attori e la rivelazione straordinaria in un ruolo drammatico di Agus, considerato fino ad allora un attore brillante. Ci rimisi economicamente e l'insuccesso avrebbe anche potuto sancire la fine del breve sodalizio artistico con la Brignone, ma non fu così.

Mi venne in mente di fare *Così è (se vi pare)*, ambientandolo interamente su una scala, come ti ho appena detto, senza sedie, porte o altri oggetti scenici. E Lilla accettò scrivendomi una lettera che conservo con enorme gratitudine: "Qualunque cosa tu voglia fare io la farò... Con te ho ritrovato l'entusiasmo di fare teatro, tu mi spiazzi e

mi fai recitare in un modo in cui gli altri registi non mi hanno mai vista. Da ora a sempre, la tua Lilla”.

La sua fiducia in quell'occasione fu ampiamente ripagata perché, davvero, *Così è (se vi pare)* ottenne un successo incredibile, tant'è che lo spettacolo ci fu richiesto da vari teatri e subito pensammo a un altro testo da fare insieme. La scelta cadde su *Lo zoo di vetro* di Tennessee Williams, le cui prove sarebbero dovute iniziare a settembre. Ma Lilla mi chiamò alla fine di agosto per dirmi che aveva un problema ai polmoni e che il medico le aveva ordinato il riposo assoluto. Questa attrice meravigliosa morì pochi mesi dopo, il 24 marzo 1984, il giorno dopo il mio compleanno.

Nel frattempo *Lo zoo di vetro* della ditta Brignone-Sepe era già stato acquistato da molti teatri, sulla scia dell'entusiasmo provocato da *Così è (se vi pare)*, anche se iniziavano a circolare voci circa la malattia di Lilla e alcuni acquirenti volevano disdire i contratti già stipulati.

Allora indissi una conferenza stampa dove accusai l'ETI – l'Ente teatrale italiano, che aveva lo scopo di promuovere e diffondere le attività teatrali di prosa, musica e danza attraverso una politica di valorizzazione e scambi del patrimonio culturale nei limiti delle direttive imposte dal Ministero dei Beni Culturali in merito a queste discipline – di sciacallaggio, perché io non potevo dire che la Brignone era malata semplicemente perché lei non voleva che si sapesse.

Però dovevo uscire dall'impasse in cui ero finito e, sebbene con grandissimo dispiacere, pensare a una sostituzione di Lilla.

E mi venne in mente, allora, Olga Villi, lanciata da Luchino Visconti, anche se in un piccolo ruolo, ne *La quinta colonna*, l'unica *pièce* teatrale scritta da Ernest Hemingway, che il regista diresse nel 1945.

Olga era una donna meravigliosa, elegante, generosa e sensibile, che mi piace ricordare perché mi ha insegnato molte cose, soprattutto per quel che riguarda i rapporti umani. Interpretò Amanda Wingfield, la madre dei due fratelli infelici di *Lo zoo di vetro*, in maniera superba, nonostante non recitasse in teatro da più di venticinque anni. Infatti,

una volta sposatasi con un notevole siciliano, questa donna dal forte charme, che era stata l'indossatrice di Biki, la sarta famosa scelta anche da Maria Callas, si era ritirata in una splendida villa in Sicilia.

Ricordo che Olga, quando le proposi il ruolo che avrebbe dovuto recitare Lilla Brignone, fu stupita e felice nello stesso tempo. Dopo due giorni venne a Roma e iniziai le prove con questa donna affettuosa, comprensiva, tenera nella vita quotidiana che, al contrario, avrebbe dovuto interpretare sulla scena una madre forte, spigolosa, a tratti dura.

Lo spettacolo, nonostante la bravura della Villi e le scene, sempre di grande effetto di Uberto Bertacca, purtroppo, non lasciò traccia.

Nel frattempo mi arrivò una telefonata di Mariangela Melato, attrice che amavo moltissimo per i suoi ruoli cinematografici, reduce da una tournée teatrale con Giorgio Gaber con la commedia *Il caso di Alessandro e Maria*, scritta dallo stesso Gaber con Sandro Luporini, non accolta, in verità, con particolare entusiasmo dal pubblico.

Mariangela aveva visto *Accademia Ackermann* e gli spettacoli da me diretti con Lilla Brignone, artista che stimava profondamente, tanto da ritenerla un punto di riferimento.

In quella prima telefonata mi propose di fare insieme un musical sulla fine della seconda guerra mondiale scritto da Umberto Simonetta, il drammaturgo, paroliere e giornalista milanese che aveva collaborato, tra l'altro, ad alcuni testi di canzoni di Gaber.

Lessi il copione, con l'autore presente, nella bella casa di Mariangela in via dei Coronari, a Roma. Ma il testo non mi piacque per niente e, non senza imbarazzo, rifiutai la proposta, tra le insistenze di Simonetta che, per spingermi ad accettare, mi assicurò che lo spettacolo sarebbe stato trasmesso da Canale 5, dal momento che l'organizzatore, di cui non ricordo più il nome, lavorava per quella rete. Ma io non riesco a fare nulla di cui non sia convinto, per me non contano i soldi, ma solo la riuscita della messa in scena.

Mi congedai, dunque, da Mariangela, consigliandole di non fare quel musical perché, a mio avviso, non era nelle sue corde. Era cupo, tetto e l'avrebbe sottoposta a uno sforzo notevole dal momento che la sua voce, quando cantava, era calante.

Rincontrai la Melato qualche mese dopo a uno spettacolo di Carlo Cecchi e mi informò che non aveva più fatto il musical di Simonetta. Poi, a bruciapelo, mi chiese: “Ma tu che vorresti propormi?”, e io, di getto, le risposi: “*Vestire gli ignudi* di Pirandello”, al che lei mi guardò sorpresa aggiungendo che con il personaggio di Ersilia Drei non aveva nulla in comune.

In effetti era vero che tra la protagonista del dramma di Pirandello, un’istitutrice completamente insicura di sé stessa che accetta di essere quella che gli altri vogliono sia, e l’attrice piena di fascino che era lei esisteva un abisso. Ma a me intrigava proprio questo contrasto, questo sdoppiamento tra la persona e il personaggio.

Alla fine Mariangela si convinse e mettemmo in scena *Vestire gli ignudi* con le scenografie di Paolo Tommasi e le musiche di Stefano Marcucci, per lunghi anni mio grande sodale. Ne venne fuori uno spettacolo straordinario, prodotto da me, perché la Melato non aveva un mercato teatrale, dal momento che nessuno immaginava potesse essere anche un’attrice drammatica.

Infatti all’inizio la *pièce* stentò a essere distribuita, con meraviglia del mio organizzatore Franco Martini che non pensava che un’artista così famosa per i numerosi film che l’avevano vista protagonista, in particolare quelli con Giancarlo Giannini diretti da Lina Wertmüller, suscitasse non poche riserve nell’ambiente teatrale.

In ogni caso *Vestire gli ignudi* quando debuttò allo Stabile di Genova nell’85 fu ripreso dalla Rai e trasmesso successivamente sul secondo canale, riscuotendo un caloroso successo di pubblico, così come nei teatri che lo avevano acquistato. A quel punto iniziarono a fioccare le richieste da tutte le parti, tant’è che lo spettacolo fu replicato per due anni.

Hai poi diretto altri spettacoli con Mariangela Melato...

Sì altri due: *Medea* di Euripide e *Anna dei miracoli* di William Gibson. Si era creata con *Vestire gli ignudi* una forte sintonia tra me e Mariangela, perché lei era un’attrice straordinaria, generosa, con una forza nel corpo che usava in maniera meravigliosa, senza mai

risparmiarsi, facendosi attraversare dalla musica. Questa sua sapienza nel padroneggiare il movimento, non sempre facile per gli attori che basano la loro recitazione prevalentemente sulla parola, faceva sì che lei si ritenesse una sorta di Shirley MacLaine in grado di ballare, cantare, essere divertente, così come era successo al cinema con i film della Wertmüller.

Ma a me, per il gioco degli opposti, interessava tirare fuori da Mariangela il registro drammatico perché sono sempre stato attratto dalla potenzialità che gli attori hanno di trasformarsi in qualcosa di diametralmente opposto al loro carattere.

Il teatro di regia per me, infatti, non si fonda solo sull'idea di come allestire un testo, ma come di come "utilizzare" al meglio gli attori. Ricordo che in uno spettacolo avevo scelto Gianni Santuccio, compagno della Brignone, con la quale aveva formato una delle coppie più celebri del teatro italiano, per interpretare il ruolo di un padre, che ricalcava molti aspetti del suo carattere: sfrontato, un po' guascone, una sorta di corazziere. Ma mi sbagliavo perché un attore l'ultima cosa che vorrebbe fare è recitare sé stesso sul palcoscenico. E infatti Santuccio, in quell'occasione, non offrì un'interpretazione degna della sua fama.

Con la Melato feci il contrario, le proposi un personaggio dimesso, di perdente, che non rispecchiava affatto la sua personalità forte e volitiva, ma che interpretò in maniera perfetta. Avevo colto degli aspetti del suo carattere molto funzionali per Ersilia Drei, forse perché mi portavo dentro un'immagine dolente di Mariangela, da quando avevo visto il film di Franco Brusati, *Dimenticare Venezia*, in cui lei interpretava una giovane donna di cechoviana memoria.

Due anni dopo il debutto di *Vestire gli ignudi* le proposi di mettere in scena *Medea*, che avevo pensato per lei. Ma Mariangela, purtroppo, era diffidente per natura e, quindi, non si fidava sulle prime dei ruoli che le venivano proposti. Aveva una cerchia ristretta di amici ai quali chiedeva consigli. Tra questi c'era Renzo Arbore, con cui aveva avuto una lunga relazione, che non ostacolava mai i progetti nuovi, mentre altri produttori, come Lucio Ardenzi, spesso la scoraggiavano. Per *Medea* le fecero rilevare che era uno spettacolo che andava fatto

all'aperto, nel teatro greco di Siracusa, per esempio. Ma io ero sicuro che la scelta di far interpretare l'eroina euripidea a Mariangela era vincente. Ci misi sei mesi per convincerla e adottai la traduzione, ovviamente riveduta, che avevo fatto io stesso al liceo dal greco.

Fu uno spettacolo strepitoso, con le scene di Paolo Tommasi ed Edda Valente nel ruolo della nutrice, Antonio Fattorini in quello di Giasone mentre Pietro Bartolini interpretava Creonte. Ricordo che quando *Medea* arrivò a Roma, al Quirino, ci fu la ressa da parte del pubblico, dal momento che i biglietti erano andati subito a ruba, e si richiese l'intervento della polizia perché alcune persone avevano sfondato le vetrine del teatro pur di riuscire a entrare. Questo successo romano, strepitoso, fece sì che l'anno successivo fossimo invitati in un altro teatro della città, cosa che raramente accade. Andammo all'Eliseo, riscuotendo altri successi, come del resto avveniva in ogni città che ci ospitava.

La bellezza di quello spettacolo, a parte la bravura straordinaria della Melato, consisteva nella stretta fusione tra il rispetto del testo classico e l'arditezza della sperimentazione. Avevo immaginato la scena come una semplice scatola nera, tagliata da intensi fasci di luce azzurrastra, che si prolungava verso il pubblico con un enorme letto, una sorta di letto di contenzione che diventava il luogo deputato di Medea, dove lei resterà dall'inizio alla fine dello spettacolo. L'idea vincente era proprio quella di lasciare Mariangela, vestita di una semplice tunica nera che contrastava coi costumi lussuosi degli altri attori, sempre esposta, immersa nel suo dolore e nella sua furia, sospesa tra desiderio di vendetta e lampi di tenerezza, a dare la sensazione fisica di una trappola in cui ella stessa si era chiusa.

E poi, supportato dalle scene meravigliose di Tommasi, che è stato lo scenografo prediletto di Giancarlo Cobelli, un grande regista, tra i più rappresentativi del teatro italiano ma ormai completamente dimenticato, riuscii nel finale a rendere l'idea che Medea volasse su un carro verso il Sole. Infatti dal letto-piattaforma che sporgeva nero verso la platea, la Melato si spostava verso il fondo, dove all'improvviso una luce calda, bianca, dopo tanta oscurità, la avvolgeva completamente, dando l'impressione che si librasse

nell'aria. Quindi avveniva, grazie a un effetto visivo, la sparizione per pochi secondi di Mariangela dalla scena.

Dove hai provato Medea?

Alla Comunità, come quasi tutti gli spettacoli prodotti da me che ho allestito per i teatri ufficiali, mentre quelli finanziati da altri necessariamente dovevo provarli in spazi diversi. Solo alla Comunità, come ti ho già accennato, trovo quella corrispondenza, quella coesione tra ciò che penso di fare e quello che farò realmente, perché conosco ogni centimetro del mio teatro e la sperimentazione si lega proprio allo spazio in cui tu cominci a ideare la messa in scena, come se fosse un habitat del tuo cervello. Per esempio il palco della Comunità ha sullo sfondo, dietro un tendaggio nero, due porte, che io ho inserito più di una volta nei miei spettacoli, anche in *Anna dei miracoli*...

Che è il terzo spettacolo che hai fatto con Mariangela Melato...

Sì il terzo e ultimo. E anche questa volta, come per *Medea*, impiegai non poco tempo per convincere Mariangela che il ruolo dell'insegnante di una bambina cieca e sorda, in grado con i suoi metodi e la sua determinazione di restituirla a una vita normale, era adattissimo per lei.

Quest'attrice che io amavo e stimavo moltissimo, con la quale avevo realizzato due spettacoli di grande successo, nel momento della scelta di un testo, però, prestava ascolto ad altri, come se io fossi una sorta di corruttore. E per *Anna dei miracoli* consultò per primo Franco Quadri, il noto critico fondatore della casa editrice Ubulibri, che pubblicava, tra le altre cose, l'annuario degli spettacoli dal titolo *Patalogo*.

Ebbene Quadri, con il quale avevo litigato alcuni anni prima, non perse occasione per dissuaderla: "Mariangela ma che vuoi fare la bambina? Quella è la vera protagonista dell'opera così lacrimevole di Gibson, tra l'altro già messa in scena da Luigi Squarzina agli inizi degli anni Sessanta con Anna Proclemer e un'Ottavia Piccolo

giovannissima”. Ma io avevo aggiunto al testo, da me tradotto, ben otto monologhi scritti apposta per lei, che non dichiarai essere miei altrimenti non mi avrebbero concesso i diritti, perché volevo accentuare la vena didattica dell’opera e dare il giusto risalto alla giovane insegnante che, con la sua tenacia e dedizione, riesce a reintegrare in un contesto sociale una bambina disabile, violenta e aggressiva, circondata dal buio dentro e fuori di sé.

Alla fine Mariangela accettò di interpretare *Anna dei miracoli*, che ottenne un successo strepitoso, superiore a quello di *Medea*. Era uno spettacolo asciutto, potente, niente affatto strappalacrime, perché a me interessava mettere in rilievo l’aspetto scientifico contenuto nel testo di William Gibson. Il dramma, infatti, è ispirato a una storia vera accaduta in America alla fine dell’Ottocento, che vedeva protagoniste Anna Sullivan, un’educatrice ipovedente e segnata da un’infanzia difficile, e Helen Keller, una bambina diventata sordo-cieca a poco meno di due anni che, grazie all’aiuto della sua maestra, riesce ad avere una vita autonoma, laureandosi ed esercitando il mestiere di avvocato in difesa, soprattutto, dei diritti delle persone disabili.

Gli spettatori erano colpiti dalla forza che la Melato infondeva nel personaggio di Anna e dal suo modo, quasi aggressivo, di rivolgersi al pubblico, come accadeva nella prima scena. Mariangela è sola, in piedi, e recita una specie di monologo-prologo, da me scritto, che è la chiave di lettura di tutto quel che seguirà nei tre atti: “Le parole vogliono dire qualcosa... hanno un significato. Se abbiamo il loro significato, arriviamo a conoscere le cose che ci circondano, chiamandole con il loro nome: le facciamo uscire dal rifugio dove si sono rintanate e le facciamo vivere. Con loro noi compiamo il nostro tragitto, il nostro destino...ma quando noi abbiamo una persona come la bambina Helen, non possiamo trattarla come una persona non umana, dobbiamo aprirle un mondo e non dobbiamo rinunciare perché è cieca e sorda...”.

Era così fascinosa, sanguigna, piena di temperamento questa attrice straordinaria! Mi piaceva la sua vena muscolare, l’impeto che metteva nei gesti, nei movimenti, che faceva sì che non si risparmiasse durante le prove, anche a costo di buttarsi centinaia di volte per terra, se

questo era utile alla resa dello spettacolo. Pensa che mentre provavamo *Anna dei miracoli* abbiamo corso il rischio di essere denunciati al Telefono Azzurro per la virulenza con cui Mariangela, a un certo punto, afferrava e scaraventava sul pavimento la bambina (una piccola attrice di otto anni davvero geniale), quando questa si intestardiva a fare tutto quello che voleva, senza rispettare alcuna regola o la benché minima norma di buona educazione.

Lavorare con un'attrice così completa, che entrava nel personaggio anche attraverso il movimento, considerato una forma di enfattizzazione della parola, è stato altamente appagante, anche se all'inizio facevo molta fatica a convincerla ad accettare i ruoli che pensavo per lei.

Poi la Melato, dopo tre spettacoli di successo fatti insieme, è andata a lavorare con lo Stabile di Genova diretto da Ivo Chiesa. Tra i vari spettacoli che realizzerà con questo organismo pubblico, ci sarà anche *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, con la regia di Elio De Capitani, di cui avevamo parlato negli anni del nostro sodalizio artistico.

Dopo Mariangela Melato hai continuato a lavorare con altri grandi attori. Però prima di passare a un nuovo capitolo della tua vita artistica, forse è il caso che racconti perché si erano creati dei dissapori con Franco Quadri, che è stato uno dei più importanti critici italiani, ideatore, tra le altre cose, del Premio Ubu, uno dei massimi riconoscimenti nazionali in campo teatrale...

Premio prestigioso che, non a caso, io ho vinto, come ti ho già detto, una sola volta per *Così è (se vi pare)* di Pirandello, l'anno in cui Quadri non era in giuria.

Ebbene Quadri, all'inizio, era molto interessato al mio lavoro, così come a quelli della cosiddetta avanguardia teatrale, tant'è che veniva spesso a vedere gli spettacoli in scena alla Comunità. Una volta mi chiese anche di fare una lunga intervista per la trasmissione che curava per Radio Rai negli anni Settanta *Il quadrato senza un lato*.

Purtroppo avevo ascoltato una puntata di quel programma interamente dedicata a Romolo Valli, persona per me importantissima perché il suo invito al Festival di Spoleto nel '78 con *Accademia Ackermann* mi aveva fatto uscire da una sorta di penombra per lanciarmi sulla scena nazionale. Ora la gratitudine per me è un dato inalienabile e avevo mal digerito, ascoltando la puntata monografica de *Il quadrato senza un lato* su Valli, il fatto che l'intervista fosse intersecata da una serie di frasi, di battute preregistrate che volevano essere ironiche, ma a mio avviso erano solo irriverenti, del tipo "questo è il teatro borghese, quello che non serve a niente".

Però queste battutine, continue reiterazioni che spezzavano l'intervista costituivano un po' lo stile del programma, una sorta di mescolanza di ironia e serietà, discorsi alti e chiose impertinenti, tant'è che le interruzioni veloci e un po' canzonatorie c'erano in tutte le interviste...

Sì d'accordo, ma a me non sono piaciute lo stesso e mi dava fastidio che le avesse utilizzate anche nella conversazione con un grande uomo di teatro come Valli, del tutto inconsapevole che la sua testimonianza potesse essere inframezzata da interventi, a mio avviso, irrispettosi. Insomma la cifra del programma non mi aveva entusiasmato e quando Quadri mi propose l'intervista, io gli chiesi le domande in anticipo e che non ci fossero commenti registrati da inserire durante la nostra chiacchierata.

Per Quadri quella fu una dichiarazione di guerra, che ho pagato perché in seguito ha cercato di ostacolarci in vari modi. Non uscì più nessun articolo che mi riguardasse, se non di rado, sulla pagina nazionale della Repubblica, il giornale per il quale scriveva, e, inoltre, non mi ha mai aiutato a far girare i miei spettacoli all'estero.

Lo scoprii dopo essermi lamentato con l'organizzatore Franco Martini, nonché ideatore e direttore del Festival La Versiliana con cui collaboravo da alcuni anni. A lui, infatti, avevo chiesto perché i miei spettacoli non riuscissero ad andare all'estero, pur avendo un carattere internazionale dovuto alla loro multidisciplinarietà, alla mescolanza di

parola, movimento, danza e musica. Martini si impegnò a scoprirne i motivi e andò da Andres Neumann, il famoso creatore di eventi culturali, trasferitosi nella seconda metà degli anni Settanta in Italia e diventato uno dei diretti collaboratori di Renato Nicolini nella concezione e realizzazione dell'Estate romana, per chiedere lumi al riguardo. Neumann, che nel 1978 aveva fondato una società di produzione e distribuzione di spettacoli d'arte, promise di aiutarci. Dopo numerosi tentativi, venne da noi scoraggiato e ci disse: "Ma cosa avete a Franco Quadri? Perché finché lui vi ostacolerà non andrete da nessuna parte". E così è stato, perché Quadri era il garante delle compagnie italiane all'estero, nel senso che le istituzioni, i teatri internazionali si rivolgevano a lui per sapere quali spettacoli dovevano girare.

E tu, invece, non solo non hai lusingato una persona che gestiva un grosso potere ma, in un certo senso, l'hai anche sfidata?

Per me la riconoscenza viene prima di tutto. Io ero legatissimo e stimavo Valli, per cui sentire che i suoi discorsi, le sue riflessioni sul teatro, potessero essere, in qualche modo, derisi, mi aveva seccato particolarmente, come se fossi stato io al suo posto. Non sono mai stato opportunisto, non ho mai pensato ai benefici che potrei ricavare dall'essere accondiscendente o quanto meno silente con persone che esercitano una qualche forma di potere e, in un mondo pieno di vanità e di presunzione, non ho vita facile.

Sono una persona schiva, riservata, a tratti ombrosa, e il mio bisogno di comunicare, di stare anche al centro dell'attenzione lo riverso tutto nel teatro. Per questo metto in scena molti spettacoli, quasi fosse una necessità fisica, un'urgenza quella di lavorare. Nel teatro trasferisco il mio mondo, le emozioni, i ricordi, le suggestioni che prendo a prestito dalla vita di tutti i giorni.

Il mio essere "appartato", il desiderio di stare nella scatola magica che mi sono costruito alla Comunità, fa sì che io non coltivi la mondanità, non stia nei salotti giusti, non faccia parte di lobby di

alcun genere, utili per costruire una carriera che duri o per ottenere posti di prestigio, come qualche direzione di teatro.

E siccome a te non è stato affidato mai nessun incarico in questo senso, deduco che anche il tuo rapporto con le istituzioni non sia particolarmente sereno...

Infatti, non mi è mai stata offerta la direzione artistica di un teatro o anche solo di un Festival, come quello di Caserta, per esempio, visto che sono nato in questa città. Si è preferito negli anni scorsi far dirigere questa rassegna, che si svolge a settembre nel borgo medievale di Casertavecchia, a un comico televisivo come Piero Chiambretti piuttosto che a un regista che ha diretto tanti spettacoli, di cui alcuni con attori famosi, e ideato numerosi progetti, come quelli per il Festival della Versiliana, ambientati nella villa di D'Annunzio e della Duse, di cui ti ho già parlato.

Pensa che l'unica volta che mi hanno affidato una direzione artistica di uno spazio è stato grazie a Franco Martini, che era toscano e riuscì a farmi dirigere L'Affratellamento, un teatro di Firenze ricavato da una Casa del Popolo, in cui si faceva sperimentazione e dove restai tre anni. Per il resto i miei rapporti con le istituzioni sono sempre stati pressoché nulli.

Non ho mai frequentato i politici, d'altronde sono completamente fuori dalla sfera politica, anche se debbo dire che nel momento del bisogno, chi mi è venuto incontro è stato Walter Veltroni. Stavo perdendo la Comunità, il teatro da me acquistato, a causa dei debiti accumulati per sovvenzionare le varie compagnie che avevo formato, come quella con la Brignone, e la Banca con cui avevo contratto questi debiti, a un certo punto, lo ha messo in vendita. Allora pregai Veltroni, quando era sindaco di Roma, e Gianni Borgna, assessore alla Cultura in quegli anni, di assumerlo come bene del Comune per poi affidarlo a me.

Purtroppo Veltroni poco dopo si dimise dalla sua carica, per cui l'assegnazione della Comunità, sebbene fosse stato già preparato il contratto protocollato, firmato e timbrato dal Comune, non poté

formalizzarsi e il mancato conferimento mi fa vivere tuttora in una situazione di incertezza.

Che non ti impedisce di realizzare nuovi spettacoli, apprezzati dalla critica e dal pubblico. Ma riprendiamo a parlare delle tue collaborazioni con attori celebri. Dopo la Melato...

Diventai, in qualche modo, il regista delle dive! Molte attrici iniziarono a chiamarmi, come Carla Gravina, Ottavia Piccolo, Giuliana Lojodice, che faceva coppia fissa con Aroldo Tieri nella vita e nel lavoro.

Una sera andai al teatro delle Arti a Roma a vedere uno spettacolo della ditta Tieri-Lojodice perché ero stato invitato, credo soprattutto dietro insistenza di Giuliana, che desiderava aprirsi ad altre esperienze e infondere nuova linfa agli spettacoli che facevano insieme. Giuliana era più giovane di Aroldo e, quindi, più curiosa, interessata a confrontarsi con registi diversi, anche meno rassicuranti di quelli con cui erano abituati a lavorare. Credo anzi che Tieri non mi conoscesse nemmeno perché non andava quasi mai a teatro, si annoiava, mentre io amavo moltissimo il suo modo di recitare perché vedevo in lui un attore vigoroso, forte, cupo, volitivo, che sapeva essere anche divertente.

Ricordo che arrivai al Delle Arti indossando un paio di jeans e una semplice maglietta, perché è raro che io vesta in maniera elegante. Aroldo mi squadrò con uno sguardo imbarazzato simile a quello che aveva Totò quando Pier Paolo Pasolini si presentò a casa sua per proporgli il film *Uccellacci e uccellini*. Si racconta, addirittura, che il grande attore passasse il DDT sulla poltrona dove si era seduto il regista.

Ma, nonostante il nostro approccio non fosse stato dei più entusiasmanti, Tieri mi propose di fare uno spettacolo insieme. E così nacque *Marionette che passione!* di Pier Maria Rosso di San Secondo, che fu un grande successo. In quell'occasione mi occupai anche della scenografia che, senza falsa modestia, era particolarmente suggestiva.

Avevo ideato una serie di scatole dalle quali di volta in volta usciva una nuova scena, suscitando molto stupore tra il pubblico.

In ogni spettacolo che ho fatto con grandi interpreti per i cosiddetti teatri ufficiali, infatti, non ho mai rinunciato alla mia vena creativa, al modo visionario con cui concepisco la messa in scena. Quello che cercavo di fare era, comunque, di valorizzare al meglio gli attori famosi con cui lavoravo, di esaltarne il talento senza farli sentire schiacciati dalla mia idea registica.

Con la coppia Tieri-Lojodice, dopo *Marionette che passione!*, ho realizzato altri spettacoli, perché tra di noi si era creata una intesa molto profonda e un rapporto di fiducia tale che Aroldo, dopo la riluttanza iniziale con cui accoglieva ogni mia nuova proposta, pensando di non essere adatto alla parte, si lasciava convincere e mi faceva raccontare come si sarebbe sviluppato lo spettacolo. Tutte le volte gli consigliavo di leggere prima il testo, per sapere se gli piacesse oppure no, ma lui faceva questa osservazione: “Quello che mi racconti è quello che tu farai nello spettacolo, quindi se quello che mi racconti mi piace, mi basta per accettare”. Tieri aveva perfettamente capito, infatti, che io non sono un semplice esecutore di un testo, perché dietro ogni messa in scena c'è una elaborazione personale, che fa sì che la mia regia sia una riscrittura, in un certo senso, dell'opera dell'autore.

Che gioia, voglio aggiungere, la fiducia che Aroldo riponeva in me, soprattutto pensando che veniva da una persona sostanzialmente diffidente: per me è sempre stata, infatti, un motivo di orgoglio! Insieme, non a caso, abbiamo sempre messo a segno spettacoli di successo, come *Le bugie con le gambe lunghe* di Eduardo e *Care conoscenze e cattive memorie* di Israel Horovitz, opera da me tradotta e che fu ripresa dalla Rai negli studi televisivi della Sede di Torino, suscitando l'ammirazione di Arnaldo Bagnasco, celebre autore di programmi e capostruttura di Rai3 negli anni Novanta. Uno spettacolo bellissimo questo match a due, un vero e proprio duello di personalità tra un professore universitario ottuagenario bisognoso di assistenza e una sua ex allieva, da lui bocciata e disistimata, desiderosa di rivalsa. Una commedia gialla di gran fascino anche strutturale, dove si

alternano lacrime d'amarezza e attimi furtivi di soddisfazione, che rimanda ad atmosfere strindberghiane.

E poi sempre con Aroldo e Giuliana ho messo in scena uno spettacolo di tutt'altro genere come *Il tacchino* di Georges Feydeau, in cui recitava anche Maria Paiato agli inizi della sua carriera, che aveva un'incredibile vis comica, nonostante lei, ormai, voglia fare solo l'attrice drammatica.

Ma ancora altri spettacoli ho realizzato con il duo Tieri-Lojodice, come *Il marito ideale* di Oscar Wilde e *L'amante inglese* di Marguerite Duras, fino a quando Aroldo divenne quasi cieco e non poté più continuare a recitare. Per me fu un grande dolore perché lui è stato un vero compagno d'arte, leale, generoso, appassionato e divertente, nonostante l'aria da burbero.

Poco dopo inizia un altro connubio artistico importante...

Sì, quello con Monica Guerritore. Era il 1999 quando mi telefonò proponendomi di lavorare insieme, dopo la fine della sua relazione con Gabriele Lavia. Lei aveva voglia di affrancarsi, una volta esaurito il legame sentimentale, dall'unione teatrale formata con Lavia e di aprirsi a nuove possibilità interpretative.

Io le proposi una messa in scena alla quale stavo pensando da un po' e che mi sembrava adatta a lei: *Madame Bovary* dal romanzo di Gustave Flaubert, che avevo letto all'età di quattordici anni e rinchiuso nel mio cassetto mentale. Vedendo Monica così bella, sensuale, forte, mi sembrava che fosse arrivato il momento di realizzare un'idea che cullavo da parecchio tempo. Lei accettò, anche se subito la informai che non potevo darle un copione, perché questo sarebbe nato giorno per giorno durante le prove.

Immaginai una scena molto particolare, una pedana concava che doveva raccogliere l'acqua dove lei si sarebbe immersa, perché nello spettacolo c'era acqua dappertutto e Monica, a un certo punto, scivola su questa superficie curva e vi immerge i suoi lunghissimi capelli un'infinità di volte, in maniera ossessiva e reiterata, senza mai fermarsi, su una musica di Sakamoto, e poi con un colpo di coda della

testa fa scivolare i capelli all'indietro, creando un effetto visivo sorprendente, quasi una sorta di aureola cristallina. Era quella una scena di una bellezza incredibile, in cui Monica appariva in tutto il suo splendore, completamente libera.

Ma prima di arrivare a questa libertà assoluta c'è voluto tempo. La Guerritore, infatti, quando è venuta da me era un po' rigida, legnosa nei movimenti e lei stessa aveva riconosciuto che era abituata a recitare in modo piuttosto statico, come se avesse un corpetto sotto i vestiti.

Dopo alcuni giorni di prove, Monica non riusciva a sentirsi a suo agio, avvertiva che i suoi gesti erano bloccati per il tipo di teatro così fisico ed emozionale che le proponevo, oltre al fatto che non si sentiva sicura senza un testo predefinito, tant'è che voleva andare via, nonostante avesse già firmato il contratto.

Le proposi di aspettare ancora una settimana, perché era un'attrice giovane e non poteva darsi per sconfitta. Lei scoppiò in un pianto commovente e io, a un certo punto, l'abbracciai serrandole la vita e stringendo la mia mano destra sulla sinistra, in modo che non potesse più muoversi, esortandola a liberarsi dalla mia stretta. Monica iniziò a farlo prima discretamente, ma visto che non ci riusciva, dopo un po' perse le staffe per il senso di claustrofobia che quella morsa le dava e per insofferenza nei miei confronti che la tenevo immobilizzata. Prese a dimenarsi, allora, come una cavalla impazzita, quasi rovesciando la testa in giù e le gambe in su, attivando un'infinità di muscoli, che prima erano immobili, arrivando, alla fine, a sciogliere ogni parte del suo viso e del suo corpo.

A quel punto era pronta a essere Emma Bovary con ogni fibra del suo essere e ad abbandonarsi al fascino esercitato dalla musica e dalla danza sulla parola, un fascino coinvolgente, imprescindibile, fondamentale. *Madame Bovary* le si addiceva perfettamente! Trasgressiva e risoluta, Monica ha dato al personaggio di Emma una grande forza, pur rimanendo un archetipo della femminilità.

Scrissi per la Guerritore otto monologhi e lei, unica donna in scena, recitava circondata da attori maschi: il marito, interpretato da Pino Tuffilaro, e i suoi vari amanti. Composi un monologo finale che

avrebbe cambiato il destino di questa donna, innamorata dell'amore più che delle persone, perché non la facevo morire, ma le davo la possibilità di cambiare città, Paese e anche il suo destino. La scena conclusiva dello spettacolo, tra l'altro, permetteva a Monica di stabilire un forte rapporto empatico con il pubblico perché parlava con gli spettatori in prima persona: degli uomini, della società, delle istituzioni, sfogando le sue ansie, i turbamenti, le frustrazioni, le passioni, che la spingevano a tradire, ad amare e a soffocare la morale.

Davvero è stata bravissima e lo spettacolo ebbe un successo strepitoso e girò due anni.

Perché Monica Guerritore ti aveva cercato?

Perché aveva visto *Accademia Ackermann* e da quel momento spesso aveva pensato a me, ripromettendosi che se avesse dovuto cambiare regista, quello sarei stato io.

E Monica è uscita bene, alla fine, dalla prima prova senza Lavia. Lei, devo dire, tuttora mi è grata dell'esperienza fatta insieme, perché le ha permesso di sentirsi un'attrice completa, in grado con il suo solo nome in cartellone di far girare gli spettacoli.

Abbiamo continuato a collaborare dopo *Madame Bovary*, perché il viaggio intrapreso nei prototipi femminili è proseguito con *Carmen*, personaggio ispirato al romanzo di Prosper Mérimée e all'opera di Georges Bizet, simbolo di passione e istinto. Carmen è la "tentatrice sensuale", la donna pericolosa per l'uomo proprio in virtù del suo potere di seduzione, che vuole affermare il suo diritto alla libertà, anche a costo della sua stessa vita.

Altro spettacolo forte, sanguigno, tripudio della femminilità, che vedeva di nuovo la Guerritore al centro della scena, circondata da un nugolo di maschi rapaci, in questa sorta di acquario costruito da Carlo Di Marino, dove si dipanano e si intrecciano passioni, umori, gelosie in una resa dei conti senza vie d'uscita.

Uno spettacolo molto fisico, dove Monica, completamente padrona del suo corpo, poté incarnare al meglio le pulsioni istintuali che affascinano e annientano.

Infine, per completare la trilogia al femminile, mettemmo in scena *La signora delle camelie* dal celebre romanzo di Alexandre Dumas figlio che, però, non ebbe un esito così travolgente come i primi due spettacoli. Nel rapporto professionale tra me e Monica si era incrinato qualcosa, forse semplicemente per stanchezza o perché, come spesso accade nelle grandi storie, vuoi d'amore o di collaborazione artistica intensa, a un certo punto si esaurisce la scintilla che le ha fatte sbocciare.

Comunque il suo intento di affrancarsi da Lavia le riuscì pienamente, perché le avevo offerto la possibilità di reggere sulle sue spalle tre spettacoli di successo e da allora lei è un'attrice completamente responsabile delle sue scelte, che l'hanno portata anche a misurarsi con altre forme espressive, come la scrittura e la regia. D'altronde, non ho mai fatto uno spettacolo contro l'attore e ogni volta che artisti importanti si sono affidati a me, ne ho potenziato le capacità interpretative, senza per questo rinunciare al mio modo di lavorare, che si basa molto sul movimento e l'utilizzo della musica.

Ed è per questo motivo, per il sentirsi protetti e amati, che in tempi più recenti, parliamo del 2018, un altro grande nome della scena, Massimo Ranieri, si è rivolto a te?

Pensa che con Ranieri volevo già lavorare dal 1979, quando lo cercai per proporgli di interpretare Tom Jones, il protagonista dell'omonimo film diretto da Tony Richardson nel 1963 con Albert Finney, a sua volta ispirato al romanzo di Henry Fielding. Io ne volevo fare una trasposizione teatrale e Massimo mi sembrava adattissimo per la parte di questo giovanotto bello, intrepido e avventuroso, in cerca di fortuna nella Londra del Settecento.

Ma Ranieri in quel periodo era impegnato con la Compagnia dei Giovani e con Romolo Valli, per cui feci marcia indietro. Ci siamo sempre ripromessi di lavorare insieme, fino a quando, agli inizi del 2018, è venuto alla Comunità a vedere *Werther a Broadway*, che lo ha molto colpito. Infatti immediatamente mi ha proposto di fare uno

spettacolo “sepiano” e io ho accettato di buon grado. E così è nato *Il gabbiano* (à ma mère), ispirato al dramma di Anton Cechov.

Si tratta di una riscrittura dell’opera di Cechov, in cui ho immaginato che un artista di origine francese, interpretato da Ranieri, interloquisca con i personaggi descritti dall’autore russo, attratto dalla forza romantica e sentimentale che essi sprigionano. Egli si rispecchia, in particolare, nel giovane drammaturgo Kostantin Treplev, rivivendo nel rapporto di odio amore che lo unisce alla madre, la famosa attrice Arkadina, il proprio legame conflittuale, carico di rancore, con la genitrice.

Le canzoni di grandi classici francesi reinterpretate da Massimo Ranieri, in uno stile meravigliosamente dolente e così affine alla sensibilità cechoviana, in un’epoca in cui il francese era ancora considerato una sorta di lingua ufficiale dell’aristocrazia russa, prima dell’avvento della rivoluzione del 1917, fanno da trait d’union ai momenti più pregnanti dello spettacolo, in cui ogni personaggio del dramma, che nella mia messa in scena ho ridotto a cinque, racconta la propria verità. E quindi si assiste, alla presenza, a loro invisibile, dell’artista/alter ego di Kostja, a una sfilata di emozioni contrastanti: speranza, ambizione, vanità, paura, rivalsa, desiderio di morte.

Uno spettacolo forte, molto personale, che condensa temi a me cari, che si è avvalso delle scene e dei costumi magnifici di Uberto Bertacca, con cui ho ripreso a lavorare dopo tanto tempo, e della bravura degli attori protagonisti nonché dell’entusiasmo con cui Ranieri si è buttato nell’impresa.

Per completare il racconto sugli attori con i quali hai lavorato più frequentemente, è arrivato il momento di parlare di una persona che ha recitato in tanti tuoi spettacoli e che fa parte della tua vita: Pino Tufillaro.

Certo è il compagno di una vita, che ho conosciuto quando avevo ventotto anni e lui diciotto. Si presentò alla Comunità per un provino: era un ragazzino curioso, simpatico, molto innamorato della musica e fino ad allora aveva preso parte come figurante a dei Caroselli

televisivi. Io gli proposi un piccolo ruolo in *Allegro cantabile*, tratto dal romanzo di Joseph Conrad *L'agente segreto*, incentrato sulla storia di un attentato a Londra. Il protagonista è un gestore di un negozio, che in realtà è un agente segreto incaricato di sorvegliare gli anarchici locali che si incontrano nel suo negozio. A lui viene richiesto dal nuovo ambasciatore di un non precisato paese dell'Est, per il quale lavora, di organizzare un attentato, facendolo apparire come un atto terroristico compiuto dagli anarchici. Lo stesso Conrad adattò il suo romanzo per il teatro, realizzandone un'opera in tre atti dai risvolti molto drammatici, che io, invece, capovolsi, mettendo in scena uno spettacolo ironico, quasi una sorta di musical, che piacque molto.

Così con Pino ho continuato a lavorare, creando un meraviglioso affiatamento umano, che ci fa vivere insieme da tanti anni. Lui è una persona generosa, che ti accoglie, ti consiglia, ti sorregge nei momenti del bisogno. In tutto questo tempo non c'è mai stato un fraintendimento, una litigata che sia stata una litigata, grazie soprattutto al suo carattere solare e altruista.

Insieme lavoriamo anche alle colonne sonore degli spettacoli e abbiamo fondato la Harmonia Team, producendo vere e proprie scenofonie che contribuiscono allo sviluppo della ricerca teatrale che porto avanti da moltissimi anni, ormai.

Pino Tufillaro come attore, invece, ha solo un piccolo difetto che risiede in un temperamento eccessivamente sentimentale, che lo porta a essere, talvolta, un po' troppo enfatico, carico.

Invece, altre volte, la sua sensibilità gli permette di trovare delle soluzioni felici per interpretare un personaggio, come successe, a esempio, quando provavamo al Piccolo Eliseo *L'amante inglese* di Marguerite Duras, ispirato a un caso di cronaca nera avvenuto in Francia nella seconda metà degli anni Sessanta, che riguardava l'assassinio di una donna i cui resti furono scoperti dentro i vagoni merci di diversi treni.

Pino in quello spettacolo recitava il ruolo dell'investigatore che deve scoprire chi abbia commesso l'atroce delitto. Le ricerche si focalizzano, a un certo punto, su una coppia di coniugi, interpretati da Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, e il detective, nel corso di ulteriori

indagini, scopre che l'assassino è la moglie, che ha ucciso la donna, una cugina loro ospite, per gelosia. Ma scopre anche che l'omicida, in realtà, manifesta forti segni di pazzia, per cui si intenerisce. E a Pino, a quel punto, sgorga una lacrima vera.

Ricordo che questo pianto appena accennato spiazzò sia Aroldo che Giuliana, i quali mi chiesero il motivo di quelle lacrime. Ma io compresi perfettamente che quella commozione era giusta, perché l'investigatore, persona particolarmente sensibile ed empatica, prova una profonda pietà per una donna che, a causa della sua follia, si avvia alla ghigliottina. Quindi l'interpretazione di Pino era assolutamente aderente al personaggio, anzi la sua partecipazione emotiva piacque molto al pubblico.

Di Pino Tufillaro, infine, posso dirti che lui per me resta un ragazzo meraviglioso, con il quale condivido la mia passione per il teatro e il piacere di vivere in un posto bello, cioè la nostra casa a Spoleto che abbiamo progettato insieme.

Giancarlo, a questo punto, vorrei che tu ponessi ancora una volta l'accento sul significato che ha avuto e ha ancora uno spazio tutto per te, per parafrasare il titolo di un celebre saggio di Virginia Woolf...

Se non avessi avuto uno spazio tutto mio non avrei mai potuto condurre la mia ricerca teatrale. Di questo sono sempre stato convinto, da quando un prete, Don Siro, una persona gentilissima, mi permise di utilizzare appena sedicenne, commosso dal mio desiderio di fare teatro, uno spazio che faceva parte della parrocchia che frequentavo. Si trattava di un posto distaccato, una sorta di caseggiato in prossimità della campagna, una casetta con tetto spiovente molto lunga e molto larga, che stava alla Bufalotta, dopo viale Adriatico.

Io non ho frequentato una scuola teatrale, quindi non ho mai avuto insegnanti che mi indicassero modelli da seguire, mi sono sempre affidato all'istinto, per cui la mia ricerca è stata proprio quella di comprendere che tipo di teatro mi interessasse fare e con quali persone. D'altro canto, solo sperimentando, provando, sono riuscito a costruire i miei spettacoli.

Per me era basilare non dover rendere conto a nessuno di quello che facevo, del tempo che ci voleva per preparare uno spettacolo, soprattutto essendo all'inizio balbuziente. La tranquillità del tempo a disposizione mi ha permesso, infatti, di superare i momenti in cui mi impuntavo sulle parole senza riuscire ad andare avanti, oltre al fatto che essere circondato da persone che avevo scelto, per lo più compagni di scuola e amici, i quali con affetto mettevano a disposizione, senza essere ripagati economicamente, energie e creatività, mi assicurava molto. Il lavorare nei primi tempi con attori non professionisti mi è servito tantissimo per comprendere come andare in scena, affrontare un testo, trovare i soldi per le scenografie e i costumi, relazionarmi con il pubblico, imparando a fidarmi via via delle mie scelte e del mio talento.

Quindi, che cos'è uno spazio tutto per sé? È lo spazio dove poter sbagliare, dove poter provare all'infinito senza temere alcuna conseguenza, sperimentando nuove forme espressive, cercando collaborazioni con attori, scenografi, musicisti, con cui stabilire affinità elettive. Per me, infatti, i rapporti con le persone sono fondamentali, ma proprio per questo sono anche molto schivo e selettivo.

Quando è sorta La Comunità, quali altri spazi alternativi c'erano a Roma, o teatranti che facevano parte del filone della ricerca?

Agli inizi degli anni Settanta erano attivi La Fede di Giancarlo Nanni, L'Abaco di Mario Ricci, il Club Teatro di Remondi e Caporossi, fondato nel '72 proprio come La Comunità, Pippo Di Marca e Memè Perlini erano interni alla compagnia di Nanni, anche se poi si staccheranno e Memè fonderà La Piramide, Giuliano Vasilicò frequentava il Beat '72. Insomma c'era un nutrito gruppo di artisti che aveva dato vita alla cosiddetta scuola romana, tutti di estrazione non borghese, che facevano altri lavori per mantenersi.

Invece io ho avuto la fortuna di nascere in una famiglia benestante, che mi ha permesso di coltivare la mia grande passione per il teatro senza fare altri mestieri per vivere. Mio padre era un liberale, non è

mai stato un socialista e io appartenevo a una classe borghese, ma questo non vuol dire che non abbia avuto una mia autonomia di pensiero o non abbia fatto delle scelte eterodosse rispetto alla mia provenienza.

Ma gli anni Settanta erano anni molto ideologici, per cui bisognava rientrare in certe logiche stabilite da critici e teorici del teatro che si occupavano dell'avanguardia, anche se era un movimento nato proprio per sovvertire regole e canoni.

Faccio questa premessa anche per raccontarti ciò che successe a un convegno a Napoli, al teatro Politeama, indetto da Giuseppe Bartolucci, critico e saggista, convinto sostenitore degli artisti dell'avanguardia degli anni Sessanta, tra gli organizzatori e i firmatari nel '67 del Manifesto per un nuovo teatro.

Bartolucci, in questo convegno partenopeo, a un certo punto, stilò un elenco degli artisti che facevano vera ricerca teatrale, tra i quali io non figuravo. Allora mi alzai e dissi: "Scusa Giuseppe, ciò vuol dire che se tutti quelli che hai nominato prendessero lo stesso aereo e quell'aereo cadesse, non ci sarebbe più ricerca?". Il mio intervento provocatorio suscitò l'ilarità generale, anche se non voleva essere divertente.

Capivo perfettamente che a me veniva contestata la scelta di partire da testi classici, come quelli di Cechov o di Jean-Paul Sartre, per realizzare le mie messe in scena o che adottassi scelte ritenute "borghesi" per gestire il teatro, come ricoprire il pavimento della Comunità con una moquette di un colore meraviglioso, che fece gridare allo scandalo un giornale come l'Unità. La trasandatezza, la povertà, la precarietà, in quel periodo, invece, erano scelte artistiche vincenti.

Quando presentai *Scarrafonata*, a esempio, nella sezione che Giuseppe Bartolucci aveva curato per l'Eti, il pubblico cominciò a fischiare perché ritenne lo spettacolo troppo disfattista e addirittura lo stesso critico, nel citato dibattito al Politeama, dovette difendermi dalle accuse di fascismo.

Scarrafonata, di cui abbiamo già parlato durante la nostra conversazione, ispirata a *Storia di Napoli* di Antonio Ghirelli – un

affresco sapiente e vivido della città in cui vicende politiche ed economiche si intersecano alle mutazioni sociali e culturali, che ne hanno contraffatto l'anima più autentica – voleva essere, malgrado la crudezza di alcune scene, un atto di amore nei confronti di Napoli, da sempre costretta alla sopravvivenza, a mortificare la propria natura a causa delle dominazioni che si sono succedute nel corso dei secoli, fino ai tempi più recenti, in cui uomini di malaffare e speculatori senza scrupoli si sono impadroniti di parte della città.

Ricordo che Pupella Maggio venne a trovarmi in camerino dopo la rappresentazione e mi disse: “Lo spettacolo è meraviglioso, ma i panni sporchi si lavano in famiglia, tu non lo puoi fare al posto di altri...”.

Certo è paradossale che da un lato il teatro di ricerca degli anni Sessanta, sorto inizialmente a Roma e nato con l'idea di rompere le convenzioni del teatro ufficiale – che rispondeva a codici precisi come il rispetto della quarta parete, la frontalità del pubblico, la trascrizione del testo scritto, – si sia poi uniformato a nuovi canoni, che imponevano la povertà come scelta stilistica e l'adesione a un certo schieramento ideologico...

La “scuola romana” era sorta quasi come un fenomeno spontaneo, poi diffusosi capillarmente nel resto del Paese, in cui ognuno poteva coltivare la sua idea di teatralità, al di fuori delle regole. Non si potevano vantare scuole alle spalle, ma solo pensieri, idee, creatività allo stato puro.

A Roma c'erano più di cinquanta teatrini aperti, ogni quartiere ne aveva uno o due, Trastevere ne contava addirittura venti, del resto ogni saletta di due metri per due poteva considerarsi un teatro. Non c'erano palcoscenici, graticce, quinte, a volte non c'era neanche il legno per terra e quindi si lavorava rasentando il pericolo, perché se si fa un salto sul pavimento si rischia di farsi molto male.

Un periodo davvero stimolante perché si respirava un'atmosfera di assoluta libertà. Ma poi si creò, soprattutto da parte di alcuni critici, una sorta di teorizzazione dell'avanguardia teatrale, una catalogazione

di quello che poteva definirsi sperimentale oppure no, limitando anche la libertà di espressione, a mio avviso.

C'erano critici importanti come Giorgio Prosperi de Il Tempo, a esempio, che non venivano presi in considerazione, perché sfuggivano alle logiche di giornali come l'Unità o Paese sera, che volevano a tutti i costi formalizzare il teatro di ricerca, farlo rientrare in degli schemi precisi. D'altro canto se un critico bravo come Nico Garrone, a proposito di *In Albis*, scrisse su la Repubblica, un po' scandalizzato, "Ma tutto questo lusso in una cantina è eccessivo!", rende perfettamente l'idea di come...

...si fossero create delle etichette, dei nuovi canoni stilistici a cui bisognava attenersi per essere riconoscibili...

Esattamente. Io, invece, non ho mai avuto alcuna voglia di essere etichettato, perché ho sempre cercato la mia strada all'interno della mia ispirazione: l'unico comandamento che ho seguito è sempre stato quello di realizzare ciò che sentivo di fare, anche a costo di apparire superbo o di isolarmi.

Spesso, infatti, mi hanno accusato di non essere catalogabile, perché mettevo in scena uno spettacolo che all'apparenza poteva sembrare di matrice borghese e poi spettacoli spiazzanti come *Scarrafonata*, che colpivano per la loro forza ruvida, per la loro violenza assoluta.

Ma non mi sono mai preoccupato di rientrare in nessuna classificazione, neanche di far parte della "scuola romana", sono gli altri che per comodità mi hanno inserito, anche se, all'inizio, mi hanno guardato con un certo paternalismo. Lo stesso Giancarlo Nanni, considerato una sorta di divo del teatro di ricerca, che ho sempre stimato molto oltre che per la gentilezza per il furore inventivo, quando venne a vedere *Ubu roi*, lo spettacolo d'apertura del mio spazio trasteverino, si complimentò in questo modo: "Ma lo sai che sei più bravo come attore che come regista?".

In seguito Giuliano Vasilicò, altro protagonista dell'avanguardia teatrale, mi accuserà di essere troppo prolifico e di andare in scena con

eccessiva leggerezza. Il mio ardore, la facilità nell'ideare e realizzare gli spettacoli, senza soffrire, venivano visti quasi con sospetto, come un'assenza di profondità e di contenuti.

Ma, per fortuna, non mi facevo influenzare da questi giudizi perché ero interessato, ripeto, solo a seguire la mia strada e rispettare quello che era il mio stile. L'attenzione eccessiva alla forma, per esempio, che spesso mi è stata rimproverata, l'ho sempre ritenuta, invece, una scelta precisa in grado di dare le coordinate per capire, sviscerare i significati delle parole e comprendere l'atmosfera che regna intorno a te. La forma è un elemento insostituibile, che abbraccia vari significati, li ingloba, diventando essa stessa contenuto, come ha dimostrato molto bene Bob Wilson con i suoi spettacoli visionari che sfuggono a ogni tipo di codificazione.

Sono convinto che non solo il contenuto è politico, ma anche la forma è politica. Non dobbiamo, a esempio, raccontare a teatro la storia esemplare del militante di sinistra per dimostrare che i nostri valori sono antiborghesi perché si può farlo molto più efficacemente rappresentando proprio uno scenario borghese in modo quasi filologico per poi svelarne il marciume o le nefandezze.

Io, in fondo, anche durante il periodo dell'avanguardia sono sempre stato un po' appartato, ma non per spocchia, semplicemente perché ero, come lo sono adesso, completamente assorbito dal mio lavoro. Ho un rapporto col teatro e con il tempo molto intenso, che non ammette distrazioni ed è solo il desiderio che anima questa sorta di simbiosi con la scena. D'altronde è come quando si sta con la persona amata, si cerca di starci il più possibile, ogni momento, ogni estate, ogni inverno, perché lei non ci è di ostacolo ma, anzi, stimola la nostra parte migliore, le emozioni più forti.

Infatti Cordelli, che ha visto i miei spettacoli fin dai primi tempi, ama ripetermi: "Con te noi critici eravamo tutti terrorizzati perché temevamo che ci facessi recapitare un invito a Ferragosto o in un altro giorno assurdo dell'anno".

Mi rendo conto che per altri possa sembrare eccessiva questa dedizione al teatro, ma per me è puro divertimento, io provo solo piacere, non fatica, nel pensare ai testi che potrei mettere in scena alla

mia maniera o a scriverli ex novo, alle soluzioni sceniche da inventare, all'ascolto delle musiche da proporre agli attori e al lavoro che farò con loro, teso a farne affiorare le parti più nascoste ma autentiche, che servono alla delineazione dei personaggi.

Con i miei colleghi di lavoro, con i quali più o meno ho iniziato a occuparmi di teatro, come Mario Ricci, Memè Perlini, Valentino Orfeo, Pippo Di Marca non ho mai avuto un vero feeling, tantomeno un rapporto di fratellanza. Gli esponenti dell'avanguardia, invece, si frequentavano molto tra loro, gravitavano un po' tutti intorno al Beat '72 di Ulisse Benedetti, avevano una cerchia di conoscenze e relazioni, anche politiche, che io non avevo e neanche cercavo.

Non mi sono mai sentito tutelato, infatti, né dalla sinistra, tantomeno dalla destra, se sono stato associato, talvolta, alla sinistra è perché i miei spettacoli sono stati inseriti nella programmazione della magnifica Estate romana ideata da Renato Nicolini o perché Walter Veltroni e Gianni Borgna hanno fatto comprare al Comune di Roma, quando erano rispettivamente sindaco e assessore alla Cultura, lo spazio che io avevo aperto nel '72, La Comunità, prima che la Banca me lo riprendesse perché non potevo più pagare il mutuo. E sempre Veltroni e Borgna mi hanno dato un piccolo patrocinio di cinquemila euro nel 2001 per lo spettacolo *Favole* di Oscar Wilde, un lavoro di grande successo che è rimasto in cartellone per quattro stagioni consecutive, vincitore nel 2004 del premio Eti "Gli Olimpici del Teatro" come miglior spettacolo d'innovazione.

A parte questi contatti, sono sempre stato un po' a latere, lontano dalla mondanità salottiera o dai giri che contano, forse anche a causa della mia natura schiva, umbratile, che mi ha portato, non a caso, di scegliere di vivere a Spoleto, in Umbria.

Per concludere il discorso sull'avanguardia, va detto che questo movimento verso la fine degli anni Settanta – in seguito anche ai radicali mutamenti che li accompagnarono, come la fine dell'esperienza del '68 con le sue derive terroristiche e il diffondersi, successivamente, in strati sempre più larghi del tessuto sociale di un edonismo consumista e individualista – inizia a segnare il passo...

Si è così, la proposta dirompente del teatro di ricerca comincia ad affievolirsi, a mostrare un po' la corda. La carica contestataria e ribelle veicolata dai nuovi linguaggi teatrali, come l'esaltazione della fisicità, del corpo, caratteristiche fondanti di certe sperimentazioni, che spingeva a mostrarsi molte volte nudi sulla scena, e la predilezione per immagini scioccanti, crude, in grado di scuotere gli spettatori, perde molto della sua funzione eversiva, liberatoria. Si assiste, infatti, a una reiterazione delle stesse modalità espressive che inizia a diventare sterile, perché a lungo andare la tendenza a puntare più sugli effetti spettacolari che sull'approfondimento intellettuale dell'idea che sorreggeva uno spettacolo inizia a mostrare i suoi limiti.

Non a caso le esperienze teatrali fondate sulla dissoluzione dell'impianto narrativo iniziano a esaurirsi mentre si diffonde sempre di più l'esigenza di un teatro che restituisca un ruolo centrale alla scrittura, strumento di riflessione e di indagine.

Certo, poi dipende sempre in che modo si usa un testo a teatro. Per esempio in *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa l'ho completamente modificato, spostandone l'ambientazione dalla fine dell'Ottocento al periodo fascista e facendo iniziare lo spettacolo, per esigenze drammaturgiche, dall'ultimo atto. Mi interessava mettere in risalto il momento in cui la caduta della borghesia coincide con l'ascesa al potere del fascismo che, all'inizio, si presenta come forza dirompente, con idee impregnate di socialismo, per poi trasformarsi in una dittatura.

Ti ho già raccontato le perplessità degli attori con cui lavorai, a parte Lilla Brignone e Umberto Orsini, riguardo al mio modo di mettere in scena il testo, non fedelmente ma, al contrario, usandolo, spolpandolo, aggiungendo altri significati. La commedia di Giacosa aveva un sapore d'antan, un sentore di morte, che ho stravolto, riempiendolo di nuovi contenuti, anche sociali. E quindi su un impianto drammaturgico tradizionale si è operata una contaminazione che ha innovato una *pièce* ormai finita nel dimenticatoio. D'altronde

quando ho allestito spettacoli per i grandi teatri, ho sempre operato una sintesi tra innovazione e ufficialità, a volte riuscendoci, a volte no.

Conclusa l'esperienza dell'avanguardia, che ha comportato la sparizione di tutta quella miriade di piccoli teatri sorti dal nulla in luoghi non convenzionali, come sottoscala, garage, conventi abbandonati, La Comunità è l'unica "cantina" ancora attiva. È il solo spazio alternativo rimasto in vita dal 1972: perché, a tuo avviso, resiste nel tempo?

La Comunità è l'unico teatro italiano dove c'è lo stesso direttore artistico da oltre quarantasei anni, che rappresenta un segno di continuità e anche di riferimento per numerosi attori. Per fortuna sono entrato qui molto giovane e tuttora, a settantatré anni, ho l'energia e la voglia di continuare a fare teatro che, parafrasando Vittorio Gassman, non fa male, ma al contrario sviluppa la fantasia e la curiosità.

Intorno a questo spazio si è creata, nel tempo, una sorta di affezione sia da parte del pubblico che degli artisti. Quando ospitai Silvio Orlando per le prove di un suo spettacolo, appena entrò alla Comunità si rivolse ai colleghi di lavoro con parole di grande rispetto e riconoscenza: "Ecco qui si respira il vero teatro".

Inoltre gli spettacoli che ho diretto per gli Stabili o i teatri privati li ho sempre provati alla Comunità. Quindi in questo ex sottoscala sono venuti Lilla Brignone, Mariangela Melato, Carla Gravina, Eros Pagni, Ottavia Piccolo, Mariano Rigillo, Milva, Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice, Monica Guerritore, tra gli attori più importanti della scena italiana, di cui con alcuni, come ti ho raccontato, ho stabilito dei veri e propri sodalizi artistici, mentre con altri ho avuto delle collaborazioni occasionali, anche se sempre molto intense.

Ma anche il pubblico ha avuto la sua parte. Ci sono spettatori affezionati che, a ogni nuovo spettacolo che presentiamo, ritornano a trovarci, oltre al fatto che La Comunità può vantare presenze illustri come quelle di Eduardo, Franco Zeffirelli, Paolo Stoppa, Mario Scaccia, Anna Proclemer, Alberto Lionello, Pino Micol, Roberto Herlitzka, Maddalena Crippa, Copi, il famoso drammaturgo,

fumettista, scrittore e attore argentino, anche se ha pubblicato principalmente in lingua francese, il cui testo, *Irina*, fu rappresentato per la prima volta in Italia proprio qui alla Comunità, nel 1978, con la regia di Marco Gagliardo. E poi ancora César Brie, altro attore e drammaturgo argentino, Ferruccio Soleri, Masaki Iwana, danzatore giapponese, fondatore e direttore dell'istituto per la ricerca della danza Butoh, Susan Strasberg, attrice e insegnante statunitense, figlia del celebre direttore dell'Actors Studio Lee Strasberg.

Ma l'elenco non finisce qui perché sono venuti alla Comunità, oltre a Romolo Valli, Giuseppe Patroni Griffi, Giorgio De Lullo, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, che abbiamo già citato durante la nostra conversazione, tanti altri artisti e intellettuali, tra cui Dacia Maraini, Lindsay Kemp, il coreografo, attore e ballerino britannico, autore dell'indimenticabile *Flowers*, Maurice Béjart, Ken Adam, lo scenografo britannico premio Oscar nel 1976 per le scene di *Barry Lyndon* di Kubrick, e le gemelle Kessler, che sono state protagoniste di un musical da me diretto nel 2011, *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, tratto dal romanzo di Robert Louis Stevenson.

È venuta anche Sophia Loren, con la quale ho un legame di parentela alla lontana dal momento che mio fratello ha sposato una sua cugina di primo grado, nonché Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni, i fratelli Taviani e Mario Monicelli, Peppe e Concetta Barra, che ho poi diretto nel 1991 in *Salomè (conversazioni con la mamma)*, un mio adattamento in chiave comica del dramma in un atto di Oscar Wilde, che ebbe un successo enorme, anche qui alla Comunità.

Ho un ricordo bellissimo, per concludere la carrellata sulle persone celebri che sono state nel teatro di via Zanazzo, di Federico Fellini che venne a vedere *In Albis*.

Era in compagnia della moglie Giulietta Masina e dopo lo spettacolo mi invitò a cena alla Taverna Flavia, il suo ristorante preferito, che si trovava in una strada parallela a via XX Settembre. Mi fece immediatamente una grande simpatia perché, nonostante la sua fama, era in realtà una persona timida e molto garbata. Rammento che mi disse: "Sai io non so mai come avvicinarmi ai colleghi, cosa

dire dopo una prima di un film o di uno spettacolo. Pensa che quando ho incontrato Charlie Chaplin, abbiamo parlato di tutto ma non di cinema, perché quando devo entrare nel mondo fantastico di un altro ho una sorta di reticenza, divento quasi afasico, aspetto che sia l'altro ad aprirsi”.

Fellini ritornò a vedere *In Albis* perché lo spettacolo gli era piaciuto molto, soprattutto la scena finale, quando una palla illuminata, simile a un Ufo, irrompe con violenza sulla tavola dei ricchi borghesi che stanno festeggiando la domenica dopo Pasqua, tra litigi e urla forsennate, senza che loro si accorgano del corpo estraneo piombato all'improvviso. Federico mi anticipò che mi avrebbe rubato quest'idea e, infatti, in *Prova d'orchestra*, sul finale, una enorme palla da demolizione distruggerà il muro della sala dove sono riuniti i musicisti, i quali non hanno fatto altro che azzuffarsi per tutta la durata delle prove.

Fellini era venuto anche l'anno prima, nel 1976, a vedere *Woyzèch*, spettacolo che si ispirava al dramma di Georg Büchner rimasto incompiuto a causa della morte dello scrittore tedesco, avvenuta prematuramente nel 1837. Avevo ambientato l'opera nella Napoli del dopoguerra, in cui gli americani la fanno da padroni nella città appena liberata dal fascismo e dai tedeschi, non preoccupandosi di mettere incinte tante giovani donne.

Ricordo, infine, che alcuni anni dopo, in un'altra occasione, Fellini mi fece partecipe di un suo cruccio: “Tu non sai come è fastidioso sentirsi chiedere ogni volta che si finisce un film cosa abbia significato una scena o una particolare inquadratura, se non addirittura un oggetto o un animale. Non ti dico quante spiegazioni mi sono state richieste, a esempio, per il rinoceronte che in *E la nave va* si trova a bordo del piroscafo Gloria N., partito dal porto di Napoli agli inizi del Novecento alla volta di un'isoletta del mar Egeo per disperdere nelle sue acque le ceneri della cantante lirica Edmea Tetua”.

Capivo perfettamente quello che diceva, perché anche per me è difficile spiegare uno spettacolo e sono d'accordo con Samuel Beckett quando sostiene che se si vuol comprendere una messa in scena “non bisogna andare a teatro, ma al bagno, perché lì si capisce tutto”. Il

teatro è un gioco, infatti, un'allusione, un'ellissi, è qualcosa che ti arriva, inaspettata, ma a cui bisogna avere il coraggio di abbandonarsi.

Lasciarsi andare alle suggestioni che lo spettacolo ti ispira, come è successo a una casalinga all'Aquila, città dove abbiamo portato nel 2015 *The Dubliners*, recitato in inglese, la quale alla fine della rappresentazione mi ha detto: "Non ho capito niente, ma quello che ho visto era talmente bello ed emozionante che sono contenta lo stesso".

Vorrei aggiungere, infine, un'ultima nota sul teatro dove lavoro da tanti anni: il fatto che La Comunità sia un sottoscala adattato a teatro e sia diventato un'Associazione culturale è estremamente importante perché la sua diversità mi ha sempre permesso di lavorare senza costrizioni di carattere tecnico o inventivo. In uno spazio dove non ci sono uscite di sicurezza e in cui non bisogna rispettare la distanza tra la platea e il palcoscenico, il quale si può modificare a seconda delle esigenze della messa in scena, ho potuto lavorare come se avessi davanti a me una tela: mi sono sentito un pittore che traccia su questo tessuto le sue linee e i suoi colori.

E vogliamo descrivere, allora, in maniera più approfondita il modo in cui prendono forma i tuoi spettacoli?

Io lavoro sin dal primo giorno con la musica, quindi in maniera assolutamente empatica, in grado di toccare emozioni profonde. Dico sempre agli attori, durante i laboratori e le prove degli spettacoli: "Se voi dopo aver ascoltato una musica dite che non avete capito nulla, il problema non è della musica, ma vostro, perché la musica interviene per cambiare lo stato d'animo e mutarlo attraverso il suo intervento".

Sai come è nato *Zio Vanja*? L'idea di rappresentare l'opera di Cechov nel modo che ti ho già descritto, partendo dal terzo atto, mi è venuta un pomeriggio a casa mia, dopo aver ascoltato a più riprese un brano che fa parte della colonna sonora di *Arancia meccanica*, il celebre film di Stanley Kubrick. Si trattava della marcia che apre *Music for the Queen Mary*, la composizione scritta nel 1695 da Henry Purcell per il funerale della regina Maria II di Inghilterra e arrangiata da Wendy Carlos per il film tratto dal romanzo di Anthony Burgess.

Film diventato celebre anche per la colonna sonora che occupa un ruolo centrale nell'opera di Kubrick. Musica per il funerale della regina Maria, insieme a brani di Rossini e Beethoven, scandisce in Arancia meccanica le scene di violenza perpetrate dal protagonista Alex e dalla banda criminale dei Drughì sui malcapitati di turno, evidenziando gli impulsi negativi che la musica riesce a far venire alla luce. Musica che nel tuo caso, Giancarlo, suggerisce, invece, uno stato d'animo, un pensiero...

Un'immagine, un'ambientazione. Lavorando sulla musica sfioro immediatamente le corde del sentimento ed estraggo, prima da me stesso e poi dagli attori, un'energia vitale, scevra da intellettualismi o sovrastrutture filosofiche. Devo sentire più con il cuore che con la testa, perché non sono una persona che si arrovela, ma al contrario molto impulsiva.

Cerco l'immediatezza del gesto, dello sguardo, del tono di voce anche negli attori. Non a caso durante i laboratori teatrali che dirigo alla Comunità chiedo sempre ai partecipanti di rispondere ai brani che faccio ascoltare con rapidità, senza filtrare le note col pensiero, perché la musica deve riuscire a scuotere, attraversare il corpo dell'attore e lasciare il segno. Il movimento che scaturirà dall'ascolto sarà una trascrizione fisica delle sollecitazioni musicali, che renderà più vera e coinvolgente la prova e poi lo spettacolo.

Il lavoro sull'attore che porto avanti da anni non può e non deve escludere la musica, o meglio la crescita dell'emotività in relazione all'ascolto musicale. Essa non è immagine, ma evocazione sentimentale, addirittura cinetica del pensiero e del movimento stesso.

A parte la musica, che ha un ruolo fondamentale, primario nella costruzione dei tuoi spettacoli, quali altre sono le tue fonti di ispirazione?

A volte l'ispirazione mi arriva da un film, come è successo per *Barry Lyndon*, che ha inaugurato nel 2018 il Napoli Teatro Festival e ha poi aperto la stagione del Teatro Argentina, a Roma.

Vidi il film di Kubrick quando uscì nel 1976, restandone folgorato, invece il romanzo picaresco di William Makepeace Thackeray, *Le memorie di Barry Lyndon*, da cui è tratto non l'ho mai letto. Mi intrigò la vita di Redmond Barry, un giovane della piccola nobiltà irlandese fermamente determinato, anche in seguito a una delusione amorosa, a fare la sua scalata nel bel mondo che lo porterà a diventare un membro dell'aristocrazia inglese grazie al matrimonio con Lady Lyndon. A me ha sempre interessato la storia di questo arrivista bugiardo, sfrontato, un incrocio tra Casanova e un ragazzotto di campagna, che cerca di trovare il suo posto al sole, e non a caso il sottotitolo del mio spettacolo è *Il creatore di sogni*.

Barry Lyndon, così come altri spettacoli, parte da uno spunto, che può essere, a volte, un film o un testo, per poi proseguire la sua strada. Se si tratta di un'opera scritta, io leggo, ma poi chiudo il libro e non lo riapro, perché mi lascio guidare dalle sensazioni che ho ricevuto, filtrate attraverso il vissuto quotidiano, che comprendono incontri, altre letture, stati d'animo, reazioni a quello che accade intorno a noi.

Non sono un filologo, compongo i miei spettacoli con assemblaggi continui, mutevoli, secondo le sensazioni del momento, a cui si aggiungono di volta in volta sapori, umori, pensieri, nuove musiche. Per questo le prove durano a lungo, dai due ai quattro mesi, anche perché scrivo il copione soltanto durante le prove, non c'è nulla di stabilito prima. È una vera struttura di conoscenza lo spettacolo, in continua evoluzione.

Una sorta di happening emozionale...

In cui la musica mi detta la condizione della storia che metterò in scena perché non fa da semplice sottofondo ma, ripeto, è la sollecitazione principale che spesso determina i movimenti, stabilisce quali passi, gesti devono compiere gli attori. Il mio rapporto come regista con la musica è proprio totalizzante, fisico, mentale, emotivo, condizionante.

La costruzione di un tuo spettacolo risponde, quindi, a una partitura?

È proprio così, al punto tale che quando vado alle prove porto circa duecento dischi, in cui sono contenute dieci, quindici tracce sulle quali gli attori iniziano a improvvisare e solo la prova del palcoscenico mi dirà se la mia scelta è stata giusta. In questo senso non ho tradito quello che è stato lo spirito che ha animato l'avanguardia teatrale nata negli anni Sessanta, quando un po' tutti gli artisti facevano ricorso alla musica. Ricordo, a esempio, Giancarlo Nanni che usava i Pink Floyd e Lucio Battisti, Memè Perlini che prediligeva le sonorità elettroniche di Alvin Curran o Giuliano Vasilicò che nel suo *Proust* utilizzò *Il valzer triste* di Sibelius e la *Sinfonia n. 1* di Mahler.

Tutta la nostra struttura mentale era dominata dalla musica, perché essa più della parola ti fa entrare in un meccanismo di pensieri legato in modo empatico ai sentimenti. Se la tessitura musicale aderisce a una struttura già preesistente, un testo scritto, si trasforma in una griglia attraverso la quale si vede la direzione che lo spettacolo deve seguire.

Qual è il tuo metodo di lavoro con gli attori?

Devo premettere che per realizzare uno spettacolo faccio innanzitutto una ricerca che dura circa due mesi sulle musiche e annoto le tracce dei dischi scelti su un quaderno, aggiungendo accanto a ognuna di esse le sensazioni che mi suscitano. Quindi accanto a ogni brano scrivo se è enfatico, solenne oppure sincopato, martellante, ossessivo o lirico, sentimentale. Ho un'infinità di quaderni pieni di appunti musicali!

Il primo giorno di prove faccio ascoltare agli attori i brani selezionati chiedendo loro di improvvisare su queste musiche, che possono anche cambiare, se non adatte, in corso d'opera. Chiaramente ognuno sa già che personaggio dovrà interpretare e, così, grazie agli stimoli che riceve dalla musica, inizia a dare forma, corpo alle proprie sensazioni e a relazionarsi con gli altri.

Dunque si crea immediatamente un'interazione tra gli attori grazie all'improvvisazione sulla musica?

Sì e su questa prima fase, importantissima, si cominciano a delineare per ciascun attore le caratteristiche dei singoli personaggi, le modalità di stare in scena. Io tendo a esaltare questa singolarità, a non accumulare tutti i ruoli, ad assimilarli, altrimenti non ci sarebbe nessuna drammaturgia.

La musica è una sorta di radiografia del personaggio, in grado di far emergere delle parti così profonde e vere che solo con un approccio razionale non potrebbero venir fuori. Il sentimento che suggerisce una certa musica è un arricchimento del personaggio, infatti.

Dopo un mese che per due ore al giorno si svolgono queste improvvisazioni sui brani da me scelti, in cui gli attori sviluppano un loro percorso autonomo senza che io dica cosa debbano fare, i caratteri iniziano a venir fuori, ben strutturati. Solo a quel punto si può iniziare a costruire lo spettacolo, perché gli attori sono già personaggi.

Durante il primo mese c'è, infatti, solo movimento su musica, perché essa per me è l'elemento educativo dell'attore. Io non sono un insegnante, non provengo da nessuna scuola o accademia, ho iniziato a lavorare subito con quello che sapevo fare. Non sono quel tipo di regista che insegna la dizione o come si usa correttamente il diaframma per respirare o come deve essere l'intonazione di una battuta, perché non mi servo della tecnica per realizzare uno spettacolo. Il mio approccio è estremamente emozionale, entro con l'anima dentro i personaggi che decido di raccontare grazie al potere evocativo della musica. Se questa entra allo stesso modo nell'animo dell'attore, sicuramente si creerà una sintonia perfetta che ci farà parlare la stessa lingua.

Le improvvisazioni servono proprio a lasciare l'attore completamente libero di trarre dalla musica un suo movimento, un suo stato d'animo, che annoto scrupolosamente, e di cui parleremo alla fine della giornata, fissando i momenti che possono servire per la costruzione dello spettacolo.

Infatti, mentre gli attori iniziano a dare forma al proprio personaggio grazie alle suggestioni dettate dalla musica, io, sempre presente e sollecitante durante questo percorso di creazione, ho la possibilità di individuare le parti più significative e cominciare, così, a montare lo spettacolo vero e proprio, con una testa, un proseguimento e un finale, completo di scalette dettagliate.

Poi ci sarà una selezione delle musiche su cui hanno improvvisato gli attori, che saranno state circa duecento ma che verranno ridotte al massimo a venti. Bisogna aggiungere, inoltre, che gli attori fin dal primo giorno sono vestiti e truccati come i personaggi che devono interpretare, in modo da entrare senza indugio in una situazione viva, non amorfa, priva di colore, senza definizione. Alla Comunità ci sono più o meno mille costumi, che mettiamo a disposizione degli attori.

Entrare immediatamente nei panni di un personaggio, è il caso di dire, è importante, ma ciò che fa la differenza è l'empatia che l'attore stabilisce con la musica?

Sì perché la musica ti porta a costruire, a non buttar via nulla, a collezionare stati d'animo, esperienze. Facciamo un parallelismo con l'Actors Studio, che impone all'attore di trovare dentro sé stesso emozioni analoghe a quelle del personaggio da interpretare, in una continua ricerca di affinità, come suggeriva Stanislavskij, tra il mondo interiore di quest'ultimo e l'artista chiamato a impersonificarlo.

Ma non sempre è possibile esternare queste emozioni attraverso la loro rielaborazione a livello intimo. Infatti, per parlare di guerra o di morte non bisogna necessariamente aver vissuto esperienze luttuose, ma si possono richiamare alla mente sentimenti di paura, di dolore, di abbandono grazie alle sensazioni che una certa musica suscita. La musica è onomatopeica, spinge a una ginnastica dei sentimenti, che ti permette di trovare il movimento e l'intonazione giusti e di raccontare ciò che non è visibile.

Grazie al suo potere evocativo, che non ha nulla a che vedere con l'immedesimazione di cui parlava Stanislavskij e al cui metodo l'Actors Studio si è ispirato...

Assolutamente sì. E non si tratta di un'evocazione di immagini ma di stati d'animo, perché in caso contrario assisteremmo a una banalizzazione dell'atto creativo.

Spesso ho sentito alcuni attori dire: "Questa musica mi suggerisce di stare in riva al mare a mezzanotte con la luna...". Ma a me non interessa la visualizzazione di questa immagine, semmai la sensazione che essa ti provoca ascoltando un certo brano.

Ricordo che una volta Franco Cordelli mi disse: "Questa musica come la usi tu dilata lo spazio fisico, lo allarga e lo restringe a tuo piacimento" ed è vero perché anche se lavoro in uno spazio ristretto come quello della Comunità, utilizzando la musica in chiave drammaturgica riesco ad allungarlo o a comprimerlo e ad adattarlo a qualsiasi esigenza scenica. Come è successo per *Favole* di Oscar Wilde, uno spettacolo al quale sono molto legato, in cui si assiste a una sequenza ininterrotta di immagini, di passaggi, di attori che raccontano della loro vita e un po' delle storie che hanno depositate nella propria memoria, grazie a un flusso ininterrotto di suoni, che danno l'idea di essere un'unica musica, con i relativi andante, largo, crescendo, diminuendo ecc.

Penso all'aria Mi par d'udire ancora da I pescatori di perle di Georges Bizet, che tu utilizzi a più riprese nel corso dello spettacolo in maniera struggente, creando un effetto ipnotico sugli spettatori, che si sentono avvolti in una dimensione atemporale e lirica allo stesso tempo...

L'andamento da barcarola dell'aria che tu hai citato ti faceva quasi perdere i sensi e io figurativamente ho reso il senso di spaesamento che disorienta gli spettatori, collocandoli su una sorta di giostra in cui intorno scorrono le immagini. Nella scenografia, realizzata da Carlo Di Marino, le figure, gli oggetti erano visibili in quadrati piccoli, con

uno sfondo di trenta centimetri e, a volte, con una profondità di otto metri, che ti faceva vedere una persona lontana mentre apriva la porta, creando un'atmosfera rarefatta e impalpabile.

Spettacolo concepito in funzione della Comunità dove hanno potuto prendere corpo sogni, apparizioni, sparizioni, colori, musiche. Volevo individuare, infatti, le emozioni che attraversavano l'autore mentre scriveva le *Favole*, raccontare i sentimenti che agitavano Wilde nell'atto di comporle. È stato un toccante lavoro di scavo che mi ha permesso di intraprendere un lungo viaggio interiore e di dar vita, alla fine, a questa giostra in cui il pubblico, al centro, su una piattaforma girevole viene avvolto dalle immagini che si susseguono intorno a lui come in un interminabile piano sequenza, in balia dei suoi stessi sentimenti.

Accanto alla musica, c'è un altro elemento drammaturgico per te altrettanto importante?

La luce, che è il completamento dell'idea che ti suggerisce la musica. Per me, infatti, entrambe fanno lo spettacolo. Io uso luci molto dettagliate, riquadrate, a volte strette, che mettono in risalto i primi piani, si avvicinano in assolvenze e dissolvenze, in cambi di colore, così come succede per il cinema.

La scrittura per me è meno importante perché è troppo esplicita e credo che un concetto reso troppo evidente, chiaro dalle parole si impoverisca. Kubrick in un suo saggio, non a caso, asseriva: "Utilizzo le musiche in maniera potente, totalizzante perché le parole, a un certo punto, spengono le motivazioni profonde e io che prediligo un'emotività forsennata mi lascio trascinare più dalla musica e dal turbamento che essa produce che da una buona sceneggiatura, in grado di offrirti sicurezza e direzione".

Cito Kubrick, a cui ho dedicato, come abbiamo già detto, uno spettacolo come *Barry Lyndon (il creatore di sogni)* perché sono un cinefilo incallito, tant'è che molti film restano nella mia memoria e si impigliano nelle mie idee. Come è successo quando ho messo in scena *Sudori freddi*, una disperata, asimmetrica e ironica ricostruzione di un

delitto passionale, senza passione, ideato da un pazzo ventriloquo, con l'aiuto di una donna fantasma e di un uomo affetto da vorticose vertigini, ispirato a *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock.

E passiamo a parlare delle compagnie da te formate, a partire da quella storica della Comunità: tendi a lavorare con le stesse persone o per ogni nuovo spettacolo pensi a degli attori diversi?

Dipende dai casi. Ci sono le compagnie che ho costituito quando ho lavorato per i teatri ufficiali, come quelle con la Brignone o la Melato, che erano formate da attori diversi. Se invece circoscriviamo il discorso alla prima compagnia che ho fondato e da cui ha mutuato il nome La Comunità, tendo da sempre a lavorare con le stesse persone, anche se sono aperto a ogni tipo di nuova collaborazione. Infatti se ho bisogno di un attore con delle caratteristiche precise per uno spettacolo, lo cerco al di fuori del gruppo storico. In quel caso non cerco l'attore forbito, formatosi all'Accademia o in qualsiasi altra scuola di recitazione, ma una persona che abbia fascino, una dose notevole di carisma e che mi trasmetta delle emozioni, con cui poter lavorare insieme in un continuo scambio di energie. Non mi piacciono gli attori soccombenti che non prendono nessuna iniziativa ma stanno ad aspettare passivamente le direttive del regista.

È finita l'epoca, infatti, in cui c'era il regista despota. Anche se debbo dire che, quando ho iniziato a lavorare, avevo un atteggiamento egemonico nei confronti degli attori e, nonostante la giovane età, mi sentivo un padreterno e imponevo alle persone con cui collaboravo movimenti e intonazioni precisi. Ora, al contrario, sono molto più propenso all'ascolto e a far emergere le peculiarità di ogni attore e a lasciare che ognuno cerchi dentro di sé il modo migliore per interpretare un personaggio. Concordo pienamente con Lee Strasberg quando affermava: "Fatemi lavorare con gli attori che abbiano un minimo di inventiva, perché se l'attore non ha fantasia non sono assolutamente stimolato a lavorarci".

Come sono cambiati gli attori, a tuo avviso, nel corso degli anni?

Quando ho iniziato a lavorare, almeno per quel che concerne il teatro delle cantine, gli attori erano molto più spontanei, presi da un furore creativo e da un desiderio di libertà, che si è affievolito nel corso degli anni.

Indubbiamente ora sono più preparati, frequentano scuole di recitazione, conoscono le tecniche per stare al meglio in scena, controllano la voce, il diaframma, i muscoli del proprio corpo, ma invece di avvicinarsi a un teatro totale, di artaudiana memoria, così in voga negli anni Settanta, sentono molto di più il richiamo della televisione o del cinema. Infatti oggi l'attore sembra, per certi aspetti, in prestito al teatro, ed è difficile che si possa avere in compagnia una persona brava per parecchio tempo, a meno che non ci sia un rapporto consolidato.

Ci sono attori che rifiutano, a esempio, di tagliarsi i capelli perché hanno appena fatto un provino televisivo e non possono permettersi, nel caso dovessero superarlo, di ripresentarsi con caratteristiche diverse da quelle per cui sono stati scelti. Attori interessati solo al grande o piccolo schermo prima erano mosche bianche, ora sono la gran parte. È molto più difficile di questi tempi lavorare con persone in grado di sostenere sacrifici anche consistenti per il teatro, forse si è più professionisti ma decisamente meno artisti, perché si è omologati nelle scelte, incapaci di coltivare una propria autonomia espressiva.

Il tuo modo di fare teatro è cambiato nel corso degli anni perché le tue regie all'inizio erano più legate all'immagine, in seguito, soprattutto da quando hai cominciato a lavorare con i grandi attori, sono diventate sempre più autoriali...

Absolutamente sì. Il mio teatro agli esordi era molto fisico, corporeo, basato principalmente sulle improvvisazioni degli attori con la musica. Anche se non è cambiato il mio modo di costruire uno spettacolo, che vede sempre nella musica l'elemento principale da cui partire, come ho abbondantemente raccontato poco fa, ho sviluppato

nel corso degli anni un desiderio sempre più forte di restituire alla parola un ruolo centrale, anche se non totalizzante.

La parola, infatti, non la vivo più in maniera conflittuale ma come uno strumento di emozioni e di idee, un veicolo necessario per mettere in scena non solo le contraddizioni e le disillusioni innescate dalle trasformazioni sociali degli ultimi anni, di cui il teatro si è fatto spesso interprete, ma anche il mondo privato, quello dei sentimenti e delle relazioni, gli interstizi del nostro vivere quotidiano, nonché gli aspetti irrazionali e oscuri che ci appartengono.

Ho imparato a mettere in risalto, in certi momenti, la parola, a conferirle spessore, come è successo quando ho scritto dei monologhi apposta per Mariangela Melato e Monica Guerritore o, in tempi più recenti, per Massimo Ranieri.

Con la maturità è cresciuto il mio amore per la drammaturgia, per le opere dei grandi autori, come Cechov, anche se forte resta il bisogno di rielaborarle per metterle in scena. In questo senso hai ragione, la voglia di aggiungere ai miei spettacoli un altro elemento fondamentale come il testo è esplosa soprattutto quando ho incontrato Lilla Brignone. Avere la possibilità di dirigere a trentatré anni un mostro sacro come lei non può lasciarti indifferente e deve farti trovare necessariamente altre soluzioni registiche per affrontare al meglio il lavoro con attori importanti, la cui recitazione si è sempre basata prevalentemente sulla parola.

Ultimamente nei tuoi spettacoli fai ricorso all'utilizzo di altre lingue, all'inglese come nel caso dei Dublinesi o di Washington Square, oppure a un miscuglio linguistico di varia provenienza geografica, come è successo per Werther a Broadway o per Barry Lyndon. Ci spieghi il motivo di questa scelta, che, mi pare, molto legata alla sonorità, all'aspetto fonetico della parola più che a un discorso antropologico o filologico...

Questo impasto multilinguistico è iniziato un po' per gioco con *Amletò*, in cui ho usato un francese maccheronico, perché mi divertiva l'idea di non far parlare una vera e propria lingua agli attori, ma di

mettere in scena una sorta di pantomima, in cui venivano stilizzati atteggiamenti e modi di parlare tipici dei francesi. Era una sorta di grammelot, simile, per certi aspetti, a quello che usava Dario Fo nei suoi spettacoli, in cui metteva insieme espressioni gergali, parole e suoni privi di significato.

Con *The Dubliners*, invece, ho avvertito la necessità di mettere in risalto la voce del popolo descritto da Joyce nei suoi racconti. L'autore irlandese scriveva in un inglese perfetto, non certo in gaelico o in celtico, ma le sue pagine, intrise degli umori e della disperazione della sua gente, avevano bisogno di verità.

Le storie di vita quotidiana narrate da Joyce nei racconti, in cui costantemente sono presenti due elementi che accomunano i protagonisti, l'inetitudine a vivere, dovuta anche alla crisi politica e religiosa dell'epoca, e il desiderio di fuga, destinato sempre a fallire, avevano bisogno di essere rappresentati in maniera vera, credibile. Mettere in scena un affresco sugli abitanti di Dublino in una lingua così diversa dalla loro storia e dalle loro tradizioni mi sembrava una scelta posticcia, arbitraria e anche se a teatro, come giustamente osservava Eduardo, la verità non c'è mai ma può esserci solo la sincerità, ho cercato almeno di restituirne i caratteri il più fedelmente possibile.

A me interessa molto, come ha osservato il critico Marcantonio Lucidi, assemblare suoni onomatopeici, fonemi, all'apparenza privi di significato, perché la lingua va utilizzata anche per la sua capacità seduttiva di essere e diventare qualcosa, non solo per quello che è comprensibile. È un puro gusto sonoro il mio che mi spinge a fare le prove, quando metto in scena un testo straniero, sia in italiano che nella lingua dell'autore, e nel novanta per cento dei casi preferisco quest'ultima.

Questa scelta riguarda, però, gli ultimi spettacoli...

Certo, anche perché gli attori famosi con cui ho lavorato in precedenza si sarebbero rifiutati di recitare in una lingua diversa dall'italiano e quindi ho sempre fatto ricorso alle traduzioni, ma ora

non do per scontato che questo debba succedere. Ripeto che a me interessa la suggestione che una lingua sa sprigionare, la sua musicalità che colpisce lo spettatore, lo emoziona, al punto da rendere palpabili parole non sempre comprensibili. Inoltre la gestualità che fa sempre parte delle mie messe in scena correda di significato anche la recitazione in una lingua differente dalla nostra.

Ci avviamo alla conclusione di questa conversazione che sta ripercorrendo, a grandi linee, la tua lunga carriera artistica. Ti sono stati attribuiti vari premi, che provo a sintetizzare: Le Maschere come miglior spettacolo di ricerca per Favole, il premio Flaiano per Ballando, ballando, il già citato Ubu per Così è (se vi pare), i premi Idi per Zio Vanja, Macbeth, Scarrafonata e il premio Randone alla carriera. Che significato hanno avuto per te questi riconoscimenti?

I premi, ovviamente, fanno sempre piacere perché danno nuova energia, linfa alla creatività. È chiaro che sentirsi apprezzati dalla critica, dagli addetti ai lavori non può che lusingarti, soprattutto per me che non ho particolari rapporti con le istituzioni, anzi, come ti ho detto, tendono a snobbarmi non affidandomi mai un incarico di prestigio o una direzione artistica di un festival o di un teatro.

Debbo aggiungere, a questo proposito, che addirittura lo scorso anno mi è stata negata, dopo oltre cinquanta anni di attività, una sovvenzione triennale da una commissione istituita dal Ministero dei Beni Culturali per valutare la qualità degli spettacoli realizzati negli ultimi anni. E io che ne ho messi in scena molti, tutti di gran successo, come abbiamo visto, *Amletò*, *The Dubliners*, *Washington Square*, *Werther a Broadway* e *Barry Lyndon*, non sono riuscito a ottenere un punteggio alto. E con un po' di rammarico ti dico che anche la figlia di Diego Fabbri, Ilaria, che faceva parte di quella commissione, non mi ha sostenuto. Mi dispiace perché sono stato un grande estimatore del padre, tant'è che ho messo in scena due sue opere: nel '96 *Il seduttore* e prima ancora, nel '90, un testo quasi per niente rappresentato, *Processo a Gesù*, con un cast di venti attori e le scene magnifiche di Uberto Bertacca.

Per concludere l'argomento, comunque, le logiche che ci sono dietro a queste sovvenzioni ministeriali, a esser sinceri, per me continuano a restare un mistero!

Ma per fortuna sono sostanzialmente una persona ottimista, che si butta le negatività alle spalle e prosegue per la sua strada fatta di amore sconfinato per il teatro. Inoltre sono molto curioso, caratteristica che mi spinge a confrontarmi con temi, autori e attori diversi.

Come nel caso di Ranieri, protagonista de Il gabbiano (à ma mère), spettacolo che ha ottenuto un successo entusiasmante. Dirigere un artista che fa registrare il tutto esaurito nei teatri ha comportato delle difficoltà? Ma prima di tutto dimmi perché hai scelto questo testo di Cechov per iniziare l'avventura con un attore e cantante famoso con cui, al di là di alcuni tentativi fatti in precedenza, non avevi mai lavorato?

Non ho scelto io il testo di Cechov, è stato Massimo che me lo ha proposto. Ho pensato che volesse interpretare Trigorin, lo scrittore amante di Irina Arkadina, attrice celebre, madre del giovane Kostantin Treplev, drammaturgo tormentato e senza successo.

Ma Ranieri voleva interpretare Kostja, invece, perché interessato a sviluppare il rapporto conflittuale tra madre e figlio e, allora, ho accettato la sfida, focalizzando la mia attenzione su questo nucleo drammaturgico. Dovevo rendere, però, credibile il ruolo di Massimo, che non poteva essere quello del giovane Kostantin.

Allora, pensando all'insuccesso che ebbe il dramma di Cechov al debutto nel 1896, al punto tale che lo scrittore abbandonò la platea dopo il primo atto, assistendo agli altri due dietro le quinte, ho immaginato che potesse avere un amico caro con cui parlare, sfogarsi e analizzare i motivi della stroncatura della sua opera.

Il gabbiano, rappresentato per la prima volta al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo, fu un insuccesso clamoroso, infatti, e l'attrice che impersonava Nina, la giovane teatrante amata

da Kostja, addirittura perse la voce a causa dell'aggressività del pubblico. Ma due anni dopo la pièce trionfò al Teatro d'Arte di Mosca, fondato da Stanislavskij e Dancenko. Il celebre regista, fondatore dell'omonimo metodo, e il noto drammaturgo e impresario teatrale avevano colto la modernità del testo cechoviano e dei personaggi che lo popolano, un'umanità "sconnessa, incoerente, frammentaria", come ha affermato lo storico del teatro Sandro D'Amico.

Il gabbiano andò male al debutto a San Pietroburgo proprio perché gli attori erano inadeguati, dei veri e propri tromboni che non avevano capito lo spirito del testo, perché per quell'epoca Cechov rappresentava una novità, un drammaturgo interessato più che a quello che accade in scena, agli interstizi del vivere, ai sentimenti sottaciuti, alle pulsioni che non diventano mai azioni.

È un'umanità che gira a vuoto, quella che popola le commedie di Cechov, senza bussola, che vive solo di illusioni, nelle quali si adagia quando non ha il coraggio di affrontare la realtà. Una sorta di pietas e di ironica malinconia avvolge i lavori dello scrittore russo, che ha saputo restituire in pieno il senso della vita che sfugge e del tempo che passa inesorabile. Il gabbiano, in questo senso, è un testo forse più duro, più cupo degli altri, che culmina con il suicidio di Kostja. Ritornando a Massimo Ranieri che, in un primo momento voleva interpretare proprio il figlio, come hai affrontato questa proposta?

Partendo dall'insuccesso dell'opera e immaginando che l'amico a cui Cechov si rivolge per analizzare i motivi del fiasco sia un artista, che rivive attraverso la storia narrata nel dramma la sua storia personale e il rapporto conflittuale con la madre, da cui il sottotitolo *à ma mère*.

Ranieri nello spettacolo condensa, in un certo senso, tre ruoli: quello dell'artista/ amico, del narratore che dialoga, seppure invisibile, con gli altri personaggi della *pièce*, insinuandosi nella trama dell'opera, e una sorta di doppio del figlio, con cui si immedesima,

soprattutto quando cerca di risollevarlo dai suoi fallimenti, dalla sua disperazione.

Ho scelto, poi, di far interpretare a Massimo alcuni brani di celebri compositori come Léo Ferré, la cui splendida *Avec le temps* apre lo spettacolo, Serge Lama o Gilbert Bécaud perché mi sembrava giusto esaltare nello spettacolo le sue doti canore, dal momento che Ranieri nasce come cantante, con una voce profonda, calda, in grado di toccare corde molto intime. Inoltre la musicalità della lingua francese per parlare d'amore, o meglio della malattia dell'amore, mi sembrava una scelta particolarmente felice per questo spettacolo incentrato sostanzialmente su una mancata corrispondenza di sentimenti, dal momento che quasi tutti i personaggi cercano la felicità nelle persone sbagliate o anaffettive.

D'altro canto, ripeto, cerco sempre di mettere in rilievo le qualità degli attori con cui lavoro, perché li amo e sono grato dell'attenzione che mi dedicano, a cominciare dalle improvvisazioni con cui iniziano a costruire i personaggi, in un gioco reciproco di suggerimenti e di complicità.

Come è stato lavorare con Ranieri?

Tra tutti gli attori importanti con cui ho lavorato non ho mai trovato un artista così collaborativo, attento, disponibile a ogni soluzione. Pensa che nel contratto avevo fatto apporre la clausola "Sepe viene alle prove senza copione", dal momento che questo si sviluppa in ogni mio spettacolo giorno per giorno. Un altro attore della fama di Ranieri sarebbe scappato, perché poteva anche essere un salto nel vuoto, ma lui si è fidato di me, rassicurato anche dal fatto che ci conosciamo da lunghi anni e che aveva visto alcuni miei spettacoli, come *Favole* di Oscar Wilde, *Barry Lyndon* o il *Werther* che gli erano piaciuti parecchio.

Quando stavo progettando lo spettacolo, per esempio, mi è venuta l'idea di mettere al centro della scena un grande pianoforte che doveva rappresentare sia il teatrino dove Kostja all'inizio del primo atto racconta il suo dramma, ben presto interrotto dalla madre, ma anche il

lago dove poco dopo ucciderà un gabbiano per sacrificarlo a Nina, la giovane attrice che ama.

Chiamai subito Massimo per metterlo al corrente del mio proposito e fui sollevato dalla sua risposta: “Ma è una cosa meravigliosa! Mi fa pensare a un musical degli anni Quaranta”. Ecco il suo entusiasmo, la sua adesione incondizionata a tutte le novità mi hanno fatto sentire immediatamente a casa. E poi durante le prove non ci sono mai stati fraintendimenti tra noi, ma solo il desiderio di costruire uno spettacolo bello e io ho potuto esprimermi come se fossi con i miei attori della Comunità, in una libertà totale.

C'è qualcosa in comune tra Il gabbiano e l'altra opera di Cechov che tu hai messo in scena alla fine degli anni Settanta, Zio Vanja?

In comune hanno lo stesso scenografo, Umberto Bertacca, meraviglioso come sempre, ma per il resto non c'è nessuna relazione di somiglianza tra i due spettacoli. *Il gabbiano*, se non me lo avesse proposto Ranieri, non lo avrei mai fatto perché lo trovo un testo penitenziale, un po' troppo tetro per i miei gusti. Certo anche in *Zio Vanja* si respira un'atmosfera dolente, ma sono legato a quest'opera perché simboleggia in maniera più accorata e, per certi aspetti, ironica la tragedia della nostra vita, sempre sospesa tra la ricerca della felicità, il bisogno disperato di amore e l'impossibilità di realizzare i propri desideri.

Per *Zio Vanja* ho proprio avuto un colpo di fulmine: in un pomeriggio domenicale ho fatto la riduzione del testo, non spostando più una virgola durante le prove. Ho seguito un impulso, che è stato quello dall'inizio alla fine, e ho cercato di restituire il più possibile sulla scena le impressioni che mi aveva suscitato l'opera di Cechov. Per me è importante, come ho già detto, la sincerità a teatro, non i discorsi troppo intellettualistici che allontanano dall'idea originaria, né la ricerca della verità, che non potrà mai esistere sulla scena, perché come amava ripetere Eduardo: “Sin quando ci sarà un filo d'erba nel mondo, qui in teatro ci sarà sempre un filo d'erba finto per voi”.

Ritornando al Gabbiano, cosa ha rappresentato per te ritornare a lavorare nei grandi teatri, dopo un periodo in cui avevi proposto spettacoli, in gran parte, solo alla Comunità?

Devo premettere che, se non avessi provato alla Comunità, non sarebbe nato nessun *Gabbiano*, perché solo in questo luogo riesco a sentirmi completamente libero. Per me esso rappresenta un esperimento continuo, una sorta di officina dove provi e collaudi un prototipo, che poi puoi mettere su altra scala.

In ogni caso è vero quello che hai notato: negli ultimi tempi quasi tutti gli spettacoli che ho diretto – a parte *The Dubliners*, che è stato ospite nel 2015 al Festival dei Due Mondi di Spoleto e in qualche altra città, e *Barry Lyndon*, in scena nel 2018 al Napoli Teatro Festival e poi al Teatro Argentina di Roma e alla Pergola di Firenze – si sono visti solo alla Comunità.

Capitano i momenti in cui sei lontano dai riflettori, dall'ufficialità, ma l'importante è fare bene il proprio lavoro, continuare a dare vita alle proprie emozioni.

Poi arriva Massimo Ranieri che ti suggerisce di mettere in scena *Il gabbiano* e non puoi non accogliere la proposta, ma se non avessi avuto un'idea su come realizzarla, sicuramente non avrei accettato di tuffarmi in questa avventura.

E del tutto inaspettata è arrivata, non molti mesi dopo, un'altra proposta che mi ha riempito di gioia e di orgoglio: la collaborazione tra la Fondazione del Teatro della Toscana e il Teatro La Comunità, a partire dalla stagione 2019-2020.

Una gran bella notizia questo riconoscimento per gli anni di costante lavoro svolto nello spazio che dirigi dal 1972! Devo dire che ciò che mi ha particolarmente colpito nelle nostre chiacchierate è proprio l'energia profonda che ti anima, che instancabilmente ti fa andare in scena e superare tutte le difficoltà che si presentano, come il rischio di perdere, per insolvenze burocratiche, il tuo amato teatro: da dove viene questa forza?

Ti dico una cosa che può sembrare una banalità: la mia voglia di fare teatro è nata quando ero piccolo, perché ero un bambino solo, che balbettava e si chiudeva nella sua stanza a giocare con il teatrino comprato alla Standa, che costava duemila lire. Io montavo l'arco scenico, le quinte e muovevo le marionette, immaginando storie, anche più di una al giorno. Ecco, io non sono mai uscito dalla stanza dei giochi!

Per questo appena finisco uno spettacolo, ne inizio a provare subito un altro, perché non riesco a non progettare, dare corpo alla mia immaginazione, aiutato anche dalla possibilità di poter lavorare in uno spazio mio.

Mi ricordo che una volta una *pièce* in scena alla Comunità andò male, al punto tale che ben presto decisi di non replicarla più, ma proposi nello stesso tempo ai giovani attori che recitavano con me di mettere in cantiere un altro spettacolo, lasciandoli alquanto perplessi. Ma, a mio avviso, non bisogna mai restare inoperosi rimuginando sulle proprie sconfitte.

Mi piacerebbe scrivere un romanzo dal titolo "Non si deve digiunare", perché ritengo il digiuno, di qualunque natura esso sia, uno spreco di risorse e di energie, una mutilazione nei confronti di sé stessi. A me, invece, interessa riempire gli anni che mi restano di altre possibilità, di sensazioni, di tensioni lavorative. Non ho nessuna voglia di vivere in pace o di fare una bella vacanza, ma solo di continuare a realizzare altri spettacoli, forse in maniera compulsiva, ma il teatro per me è la ragione più profonda di vita. Quando lavoro non sento la fatica, per questo sono sempre pieno di programmi e penso costantemente al domani, ma il mio animo, in fin dei conti, è sempre quello del bambino che apre la porta della sua cameretta e si chiude dentro a inventare storie.

Nello stesso tempo, però, non cedo alle lusinghe di produttori o committenti quando non sono convinto del progetto e, infatti, molte volte mi sono ritrovato a dire più no che sì, perché se l'idea di partenza non mi entusiasma non riesco nemmeno a mettere in moto il percorso che mi porterà alla creazione dello spettacolo.

Cosa è cambiato nel tuo modo di fare teatro?

Negli ultimi tempi sono interessato soprattutto al rapporto tra teatro e romanzo, perché mettere in scena un'opera letteraria mi offre molti più stimoli, per l'intrecciarsi di piccole storie nella storia principale, con i loro addentellati che ti permettono di spaziare con l'immaginazione e creare connessioni tra epoche diverse, come è successo a esempio con *Werther a Broadway*.

La commistione mi attrae sempre, cioè l'amalgama di forme espressive diverse, che vanno dal movimento e la spiccata gestualità all'attenzione sempre più forte nei confronti della parola, che include anche il gusto di mescolare le battute dei testi. Questo impasto si è già verificato, a esempio, con *Zio Vanja* in cui, sul finale, Sonja pronuncia la battuta di Firs, il vecchio maggiordomo lasciato solo a morire nella casa del *Giardino dei ciliegi*: "Se ne sono andati... si sono dimenticati di me... Non fa niente, io resto qui... La vita è passata, è come se non avessi vissuto".

C'è negli ultimi tempi, poi, una forte necessità di inserire nei miei spettacoli il canto, forse perché questo arriva più direttamente al cuore, suscita emozioni immediate e, non a caso, è arrivato Massimo Ranieri, con cui quarant'anni fa ho cercato di lavorare. Le canzoni che interpreta nel *Gabbiano* sono tra i momenti più struggenti dello spettacolo, costruito sul continuo gioco di rimandi tra il rapporto conflittuale del giovane Kostja con Arkadina e quello del narratore/artista, inventato da me, con la propria madre.

E poi, ma abbiamo già parlato di questo, sono affascinato dall'utilizzo di lingue diverse dall'italiano, le lingue degli autori rappresentati, anche se non tutti gli spettatori le comprendono. Ma la bellezza è proprio quella di abbandonarsi al suono della parola e di farsi attraversare da questo, perché esso stesso ti restituirà il significato.

E infine, Giancarlo, c'è qualcosa che avresti voluto realizzare nei tuoi lunghi anni di teatro e senti di non aver fatto?

Ho ancora tempo per realizzare altri progetti a cui tengo molto, come *La montagna incantata* di Thomas Mann, che è un'idea che mi accompagna da vari anni, o *La corriera stravagante* di John Steinbeck, un condensato di varie tipologie umane nell'epoca industriale e post-industriale, che a me piacerebbe rappresentare in un pullman in mezzo al pubblico. Ma penso anche a *Il diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos, a cui si ispirò Robert Bresson per il suo magnifico film del 1951 *Journal d'un curé de campagne* e spero di realizzare finalmente *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* di Goethe, già in programma per la stagione 2018-2019, ma poi per vari motivi è saltata.

Ci sono ancora tante idee che germogliano nella mia mente, come in un moto spontaneo, senza che io faccia alcuna fatica per cercarle e, davvero, a settantré anni posso dire di aver seguito la mia strada senza compromessi o cedimenti e di aver messo in pratica quello che sosteneva Roberto Rossellini: riuscire a coniugare impegno e intrattenimento. Il teatro per me, infatti, è un impegno assoluto che continuo a vivere, per fortuna, con l'allegria e la curiosità di un bambino.

Postfazione

di Marcantonio Lucidi*

Un giorno del 1977 Federico Fellini accompagnato da Giulietta Masina andò al teatro La Comunità a vedere *In Albis*, uno spettacolo di Giancarlo Sepe che ebbe un grande successo. Probabilmente Fellini ne era rimasto soddisfatto e la sera stessa invitò Sepe alla Taverna Flavia, che stava nell'omonima strada vicino Via Veneto e che fu un epicentro della Dolce Vita, quindi un centro del mondo, un posto dove Anita Ekberg era una delle tante. Si abbandonarono a grandi chiacchierate, il famoso regista di cinema e il giovane regista della ricerca teatrale, su quella che s'è chiamata la "scuola romana" perché praticamente nessuno dei suoi esponenti era di Roma però erano tutti venuti in città a tentare di essere dei grandi artisti, o forse semplicemente degli artisti. Sepe neppure era di Roma, casertano di nascita, prima infanzia a Napoli, alla Pignasecca, e nella capitale più da grandicello. Ora, sostenere che Sepe appartenesse alla scuola romana è un po' come dare a Fellini del cinematografo di Cinecittà. È vero ma è falso.

Fellini tornò a rivedere *In Albis* e molto gli piacque, soprattutto l'ultima scena "quando una palla illuminata, simile a un Ufo, irrompe con violenza sulla tavola dei ricchi borghesi che stanno festeggiando la domenica dopo Pasqua, tra litigi e urla forsennate", spiega Sepe in questo libro-intervista. Il monumentale regista di cinema confessò al giovane regista teatrale che gli avrebbe rubato l'idea della palla. Infatti sta in una delle ultime inquadrature di *Prova d'orchestra*: la situazione è ormai degenerata e gli orchestrali sono passati dalla rissa alle revolverate, quando all'improvviso una sfera enorme demolisce uno dei muri della sala in un'apocalisse di polvere e macerie.

Queste sono le cose che capitavano a Roma nell'arte, in tutte le arti, durante quegli anni aperti in cui un Fellini – la città era ancora piena di Fellini, Risi, Scola, Bertolucci, Antonioni, Monicelli, Leone – scendeva in un sottoscala di via Giggi Zanazzo a Trastevere per andare a vedere che cosa mai si combinasse là sotto. Da quei giorni sono passati più di quarant'anni, e siccome il teatro è quell'arte che vive mentre l'opera si compie e alla fine muore (mentre la pittura e il cinema vivono quando l'opera è compiuta), chi non ha visto *In Albis* è uno spettatore morto.

A chiunque è capitato di non vedere uno spettacolo di Sepe, e per motivi validi, perché non era nato o era troppo giovane, oppure non stava a Roma in quei giorni, o ancora stava in città e magari in qualche appartamento di Trastevere, ma aveva l'orizzonte occupato da una ragazza, una di quelle ragazze anni Settanta, ribelli, inquiete, ombrose, alla Maria Schneider. Ma siccome a nessuno piace essere uno spettatore morto, si deve giocoforza ricostruire lo spettacolo nella propria mente, con le parole di Sepe, la memoria di altri suoi allestimenti, la rievocazione della sua estetica e della sua poetica, con una visita alla Comunità, lo spazio dove lui inventa e fa tutto. Oppure rivedendo la palla di Fellini in *Prova d'orchestra*, che si può sempre rintracciare su YouTube, perché il cinema è uno spettacolo “dal morto”, al contrario del teatro che è uno spettacolo “dal vivo” e, si sa, i morti non vanno mai via mentre i vivi tendono a scomparire.

Ci sono dei registi che contano anche per ciò che di loro non s'è visto e ci sono quelli che non contano neanche per ciò che di loro s'è visto. Questa è una delle ragioni per le quali lo spettacolo sbagliato di un grande *metteur en scène* è sempre meglio dello spettacolo riuscito di un mediocre. Molti lavori di Sepe sparsi nella storia del teatro riappaiono improvvisamente qua e là, vivono negli effetti che hanno provocato, nelle influenze che hanno suscitato presso altri artisti, stanno nella collezione d'immagini che ognuno di noi cela dentro di sé. È degli spettacoli di Sepe come d'una metropoli, New York per esempio, che a non esserci mai stati, la si conosce comunque, a

memoria quasi. Quante volte si è passati per Manhattan scarrozzati da un *Taxi driver*, per esempio, o da una pellicola di Woody Allen; oppure trasportati da un libro di viaggi del 1930 di Paul Morand, grande borghese e scrittore parigino, un mondano di quelli che Sepe, amante della Francia, di Marcel Carné, dei noir di Boileau e Narcejac, potrebbe divertirsi a perlustrare; o ancora accompagnati dallo stesso regista di *Via Zanazzo* che in un suo spettacolo ha mandato *Werther a Broadway* e ha messo in scena un racconto di Henry James intitolato *Washington Square*, che sta a Greenwich, all'inizio della Quinta strada, dove c'è il parco con la statua di Garibaldi, come ognuno sa. Ovviamente.

In pochissimi videro l'allestimento dei dieci comandamenti, ma bisogna avere fiducia nella logica, persino in questioni d'arte: fu uno spettacolo fondamentale per Sepe, e Sepe è un regista fondamentale per il teatro italiano, quindi non si può non parlarne, che lo si sia visto o meno. Era ispirato all'omonimo film di Cecil B. De Mille, uscito nel 1956. Sepe aveva appena dieci anni, andò a vederlo e incominciò subito a provare il suo adattamento teatrale. Chiamò gli attori, suoi coetanei, distribui le parti, Mosè, Nefertari, Ramesse II: nel film erano interpretati da Charlton Heston, Anne Baxter, Yul Brynner; per la messa in scena i ruoli furono affidati ai fratelli Davoli. Il regista li mise subito "in piedi", come si dice nel gergo teatrale, a provare i gesti e i movimenti, un metodo che è rimasto nelle sue abitudini. La "prima mondiale" dei dieci comandamenti fu una pomeridiana a casa dei Davoli, dove c'era un arco che divideva il corridoio dal living. Un arco di proscenio. Lo spettacolo era bellissimo, lo si può dire anche senza averlo visto. Era bellissimo perché in arte una parte contiene sempre il tutto, un inizio cela in sé la propria compiutezza e ogni singola opera è una sintesi momentanea e assoluta dell'artista. E l'artista è bravissimo.

Il libro-intervista di Silvana Matarazzo riguarda un'attività di speleologia dentro una domanda: cos'è un uomo di teatro? Come funziona la sua testa? Una testa d'artista è un complesso sistema di

grotte, caverne, gallerie, cunicoli, stalattiti, stalagmiti, laghi, cascate, corsi d'acqua sotterranei. Esplorazione di una mente creatrice e delle sue bellezze naturali, niente a che fare con la psicanalisi che si occupa piuttosto di interiori disastri ambientali. Per *Zoo di vetro* di Tennessee Williams nel '67, il ventenne Sepe faceva uscire i personaggi da una fotografia posta al centro della scena. In *Zio Vanja* la scena era vuota ma un gioco di specchi neri mostrava tutto quello che succedeva in quinta. La scenografia di *Scarrafonata* era costituita da un ostensorio fatto con due colapasta montati uno sopra l'altro, legati da un fil di ferro e dipinti di vernice d'oro. Sogno segreto dello spettatore d'esser beffato da un truffatore. I veri registi sono degli abilissimi ingannatori e sanno ciò che fanno, quelli falsi sono al massimo astuti quando non letteralmente furbi. Poi ci sono i maghi come Sepe, che dal 1972 vive in un teatro alambiccico, un laboratorio alchemico, dove si trasforma in oro teatrale il piombo della materia, dei corpi umani, delle scenografie, dei proiettori, degli specchi, dei colapasta.

L'avventura artistica di Sepe è una processione di lavori importanti anche per chi non li ha visti, il suo è un teatro che modifica la storia dello spettacolo. Chi può dire di avere visto in scena Eleonora Duse? Eppure tutti sappiamo come recitava, lo sappiamo da come recitiamo. Si può parlare a lungo e dottamente di come il regista usa la musica (elemento fondamentale nei suoi allestimenti) e le luci (altrettanto importanti), oppure si può ricorrere per spiegare il suo lavoro a concetti ed etichette varie, la "scuola romana" della sperimentazione, la distinzione fra scrittura scenica e scrittura drammaturgica, il teatro visuale e di parola, la differenza fra il teatro "borghese" e quello "di ricerca", o ancora "di cultura" e "d'arte", entrambi praticati da Sepe. Ma in *Accademia Ackermann* contavano solo la scena e l'azione, quella grande svastica che "brillava in tutta la sua nefandezza" dietro agli attori vestiti di nero e a una donna su una sedia a rotelle, Lily, l'insegnante di recitazione della scuola di arte drammatica nazista. Lo spettacolo, che fu ripreso nel corso degli anni, rappresenta per Sepe ciò che l'*Arlecchino servitore di due padroni* è stato per Giorgio Strehler e l'*Orlando furioso* per Luca Ronconi. Ne esiste anche una

registrazione, vecchia e malandata come una copia di *Cenere*, l'unico film in cui recitò la Duse. Però anche da un semplice video girato con una macchina fissa si capisce perfettamente il principio che fonda l'arte di Sepe: la libertà sta nel rigore. “Sono convinto – dice – che non solo il contenuto è politico, ma anche la forma è politica”. Sepe è tutto in questa dichiarazione. Il resto è teatro.

*Marcantonio Lucidi, critico teatrale, ha collaborato con Il Messaggero, La Stampa e Avvenimenti. Autore del saggio *Il vascello delle meraviglie. Viaggio nel teatro italiano contemporaneo* (La Lepre edizioni, 2018), gestisce un blog molto seguito – maracantonioluciditeatro.it

Cronologia degli spettacoli diretti da Giancarlo Sepe

- E voi nude ombre e polvere... (i giorni dell'insieme)* di Giancarlo Sepe, 1963
Atti unici di Anton Cechov (*La domanda di matrimonio*, *L'orso* e scene tratte dal *Il minorenne* di Denis Ivanovic Fonvizin e *L'ingegno, che guaio!* di Aleksandr Sergeevic Griboedov), 1964
Male nel buio di Giancarlo Sepe (tratto dal libro di François Mauriac *Colpi di coltello. Tre racconti*), 1965
Zoo di vetro di Tennessee Williams, 1967
Una serata con Anton Cechov di Giancarlo Sepe, 1968
Donna Rosita nubile di Federico Garcia Lorca, 1968
Morti senza tomba di Jean-Paul Sartre, 1969
Ricordo di Samsa Gregor di Giancarlo Sepe (tratto dal racconto di Franz Kafka *La metamorfosi*), 1968
Il pechinese di Bruno Cagli, 1968
Ballata al cospetto di un simbolo di Bruno Cagli, 1968
Onan e l'obbedienza di Vanni Ronsisvalle, 1968
Gi e Ti di Giancarlo Sepe, 1968
Finale di partita di Samuel Beckett, 1968
I misteri dell'amore di Roger Vitrac, 1969
La vera storia di Bonnie e Clyde di Giancarlo Sepe (dal libro omonimo di Nelson Algren), 1969
Ubu roi di Alfred Jarry, 1970
Il colloquio dei tre viandanti di Peter Weiss, 1973
Fando e Lis di Fernando Arrabal, 1973
Scarrafonata di Giancarlo Sepe, 1974
Allegro cantabile di Giancarlo Sepe (ispirato ai romanzi di Joseph Conrad), 1974
Hermann (anni 30 a Berlino) di Giancarlo Sepe, 1974
Mascheropoli di Giancarlo Sepe, 1975
Lumière Cinématographique di Giancarlo Sepe, 1975
Woyzèck che c'azzèch di Giancarlo Sepe (tratto dal dramma *Woyzeck* di Georg Büchner), 1976
In Albis di Giancarlo Sepe, 1977
Il matrimonio di Nicolaj Gogol, 1977/78

Zio Vanja di Giancarlo Sepe (dal dramma omonimo di Anton Cechov), 1978
Accademia Ackermann di Giancarlo Sepe, 1978
Macbeth di Giancarlo Sepe (ispirato alla tragedia di William Shakespeare), 1979
Come le foglie di Giuseppe Giacosa, 1979
Gli esseri irrazionali stanno scomparendo di Peter Handke, 1979
Lucrezia Borgia di Gaetano Donizzetti, 1979
Iliade di Giancarlo Sepe (ispirato al poema epico di Omero), 1980
La casa di Bernarda Alba di Federico Garcia Lorca, 1980
Atto senza parole di Samuel Beckett, 1981
Tre sorelle di Anton Cechov, 1981
Danza macabra di August Strindberg, 1981
Così è (se vi pare) di Luigi Pirandello, 1982
Zoo di vetro di Tennessee Williams, nuovo allestimento, 1983
La resistibile ascesa di Arturo Ui di Bertolt Brecht, 1983
La bisbetica domata di William Shakespeare, 1984
Pick Pocket di Giancarlo Sepe, 1985
Victor (o i bambini al potere) di Roger Vitrac, 1985
Vestire gli ignudi di Luigi Pirandello, 1985
Itala Film / Torino di Giancarlo Sepe, 1986
Medea di Euripide, 1987
Buon compleanno Samuel Beckett di Giancarlo Sepe, 1987
I parenti terribili di Jean Cocteau, 1987/88
Cosa dove di Samuel Beckett, 1988
L'età del Jazz (night and day) da *I racconti dell'età del Jazz* di Francis Scott Fitzgerald, 1988
Vienna di Giancarlo Sepe, 1988
Santa Giovanna dei Macelli di Bertolt Brecht, 1988/89
Anna dei miracoli di William Gibson, 1988/89
I luoghi del piacere di Giancarlo Sepe (dal romanzo *Il piacere* di Gabriele d'Annunzio), 1989
Beniamino di Steve J. Spears (1° allestimento con Eros Pagni), 1989
 (2° allestimento con Paolo Ferrari), 2012/2013 (3° allestimento con Ennio Fantastichini), 2013/2014
Marionette che passione! di Pier Maria Rosso di San Secondo, 1989/90
Le bugie con le gambe lunghe di Eduardo de Filippo, 1990
Processo a Gesù di Diego Fabbri, 1990
Casa di bambola di Henrik Ibsen, 1990/91

Salomè (conversazioni con la mamma) di Giancarlo Sepe, 1991
Pazza di Roland Topor, 1992
Care conoscenze e cattive memorie di Israel Horovitz, 1992
La storia di Zazà di Giancarlo Sepe (liberamente ispirata alla commedia *Zazà* di Pierre Berton e Charles Simon), 1993
Edipo re di Sofocle, 1994
Il tacchino di Georges Feydeau, 1994
Macbeth di Giancarlo Sepe (ispirato alla tragedia di William Shakespeare), nuovo allestimento, 1994
Emilia Galotti di Gotthold Ephraim Lessing, 1995
Un marito ideale di Oscar Wilde, 1996
Il seduttore di Diego Fabbri, 1996
Il re muore di Eugène Ionesco, 1996
Cardio gay di Giancarlo Sepe, 1997
E Ballando...ballando di Giancarlo Sepe, 1997/98
Puccini di Giancarlo Sepe, 1998
Lezioni di canto di Ian McIntosh, 1999
Cine H di Giancarlo Sepe, 1999
L'amante inglese di Marguerite Duras, 1999
Marathon di Giancarlo Sepe, 1999/2000
Madame Bovary di Giancarlo Sepe (dal romanzo omonimo di Gustave Flaubert), 1999/2000
Carmen di Giancarlo Sepe (dalla novella omonima di Prosper Mérimée), 2000/2001
Favole di Oscar Wilde, 2001
La Traviata di Giuseppe Verdi, 2002/2003 – Teatro La Fenice di Venezia (seconda edizione 2009 – Teatro Filarmonico di Verona)
La signora dalle camelie di Giancarlo Sepe (dal romanzo omonimo di Alexandre Dumas figlio), 2003
Passioni di Giancarlo Sepe, 2005
La casetta di Giancarlo Sepe, 2006
Otello di William Shakespeare, 2007
Shakespeare low di Giancarlo Sepe, 2008
Un ispettore in casa Birling di John Boynton Priestley, 2009
Morso di luna nuova di Erri de Luca, 2010
Napoletango di Giancarlo Sepe, 2010
Eduardo: più unico che raro! atti unici di Eduardo De Filippo scelti da Giancarlo Sepe, 2010

Dr. Jekyll & Mr. Hyde di Giancarlo Sepe (dal racconto di Robert Louis Stevenson *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*), 2011
Compagnia Totò di Giancarlo Sepe, 2011/2012
Beckett in camera da letto di Giancarlo Sepe, 2013
Molto rumore per nulla di William Shakespeare, 2013
Amletò (gravi incomprensioni all'Hotel du Nord) di Giancarlo Sepe, 2013
Il bell'Antonio di Vitaliano Brancati, 2014
The Dubliners – Part1 di Giancarlo Sepe (dalla raccolta di racconti *Gente di Dublino* di James Joyce), 2014
La professione della signora Warren di George Bernard Shaw, 2014/2015
The Dubliners – Part2 di Giancarlo Sepe (dalla raccolta di racconti *Gente di Dublino* di James Joyce), 2015
Sudori freddi di Giancarlo Sepe (ispirato al romanzo di Pierre Boileau e Thomas Narcejac *Suers froides. D'entre les morts*), 2015
Washington Square (storie americane) di Giancarlo Sepe (tratto dal romanzo di Henry James *Washington Square*), 2017
Abecedario americano di Giancarlo Sepe, 2017
Werther a Broadway di Giancarlo Sepe (ispirato al romanzo epistolare di Johann Wolfgang Goethe *I dolori del giovane Werther*), 2017/18
Barry Lyndon (il creatore di sogni) di Giancarlo Sepe (tratto dal romanzo picaresco di William Makepeace Thackeray *Le memorie di Barry Lyndon*), 2018
Il gabbiano (à ma mère) di Giancarlo Sepe (ispirato al dramma di Anton Cechov *Il gabbiano*), 2019

Appendice iconografica

Le foto di seguito pubblicate, di cui sentitamente si ringraziano gli autori, fanno parte dell'archivio dell'associazione culturale Teatro La Comunità.

Crediti fotografici

Uberto Bertacca: *Zio Vanja*

Mario Borghesi: *Il gabbiano (à ma mère)*

Mariano De Furia: *Accademia Ackermann*

Lionello Fabbri: Marcello Mastroianni e Giancarlo Sepe

Alessio Giorgetti: *I misteri dell'amore* in bianco e nero

Tommaso Le Pera: *Macbeth, I luoghi del piacere, Accademia Ackermann* (ripresa spettacolo 1993), *Carmen, Favole, L'amante inglese* (ripresa spettacolo 2006)

Marcello Norberth: locandina *Accademia Ackermann*

Marcello Rotogna: Romolo Valli, Giancarlo Sepe, Lilla Brignone e Paolo Stoppa

Giancarlo Sepe: *Lumière Cinématographique, In Albis, The Dubliners, Washington Square, Werther a Broadway, Barry Lyndon*

Franco Zambelli: *I misteri dell'amore* a colori

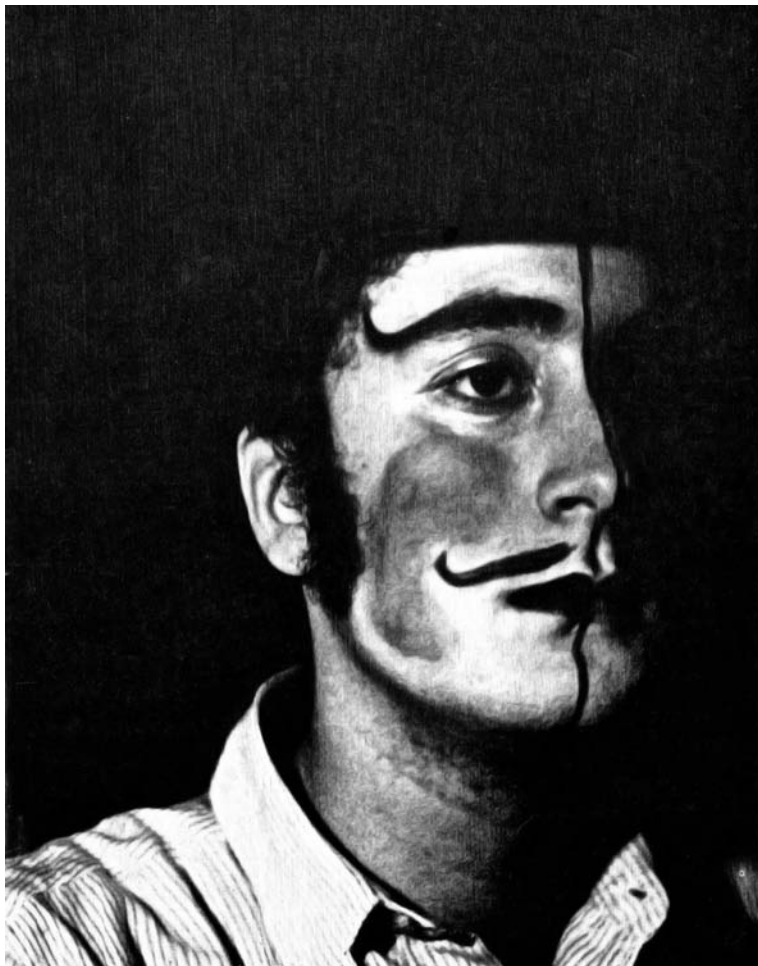


Immagine 1. *I misteri dell'amore*, 1969



Immagine 2. *I misteri dell'amore*, 1969



Immagine 3. *Ubu roi*, 1970



Immagine 4. Locandina di *Ubu roi*, Teatro La Comunità, 1972



Immagine 5. *Scarrafonata*, 1974



Immagine 6. *Hermann (anni 30 a Berlino)*, 1974



Immagine 7. *Lumière Cinématographique*, 1975



Immagine 8. *Woyzèck che c'azzéch*, 1976



Immagine 9. *In Albis*, 1977



Immagine 10. *In Albis*, 1977



Immagine 11. *Zio Vanja*, 1978



Immagine 12. *Zio Vanja*, 1978



Immagine 13. *Accademia Ackermann*, 1978 (Festival dei Due Mondi)



Immagine 14. *Accademia Ackermann*, 1978

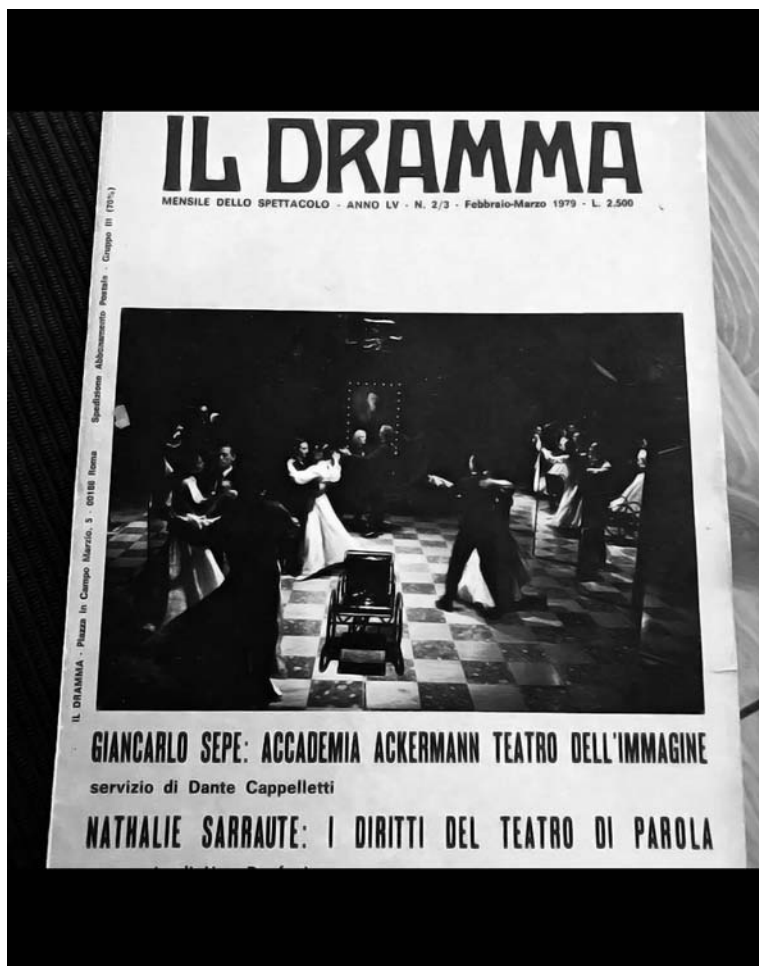


Immagine 15. *Accademia Ackermann*, 1978



Immagine 16. *Macbeth*, 1979

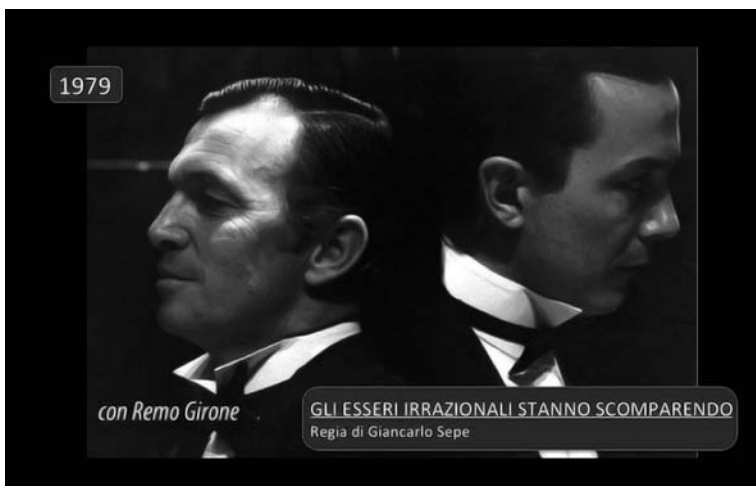


Immagine 17. Umberto Orsini e Remo Girone
in *Gli esseri irrazionali stanno scomparendo*, 1979



Immagine 18. *La casa di Bernarda Alba*, 1980



Immagine 19. Foto di Lilla Brignone con dedica a Giancarlo Sepe

PERRY STREET THEATRE
31, Perry Street - tel. (212) 2557190

ACT WITHOUT WORDS by Samuel Beckett

DECEMBER 23 - 26 - 27 - 28 - 29 at 8.00 p.m.
24 - 25 - at 2.00 p.m.

played by
FRANCO CORTESE
ANNA MENICHIETTI
ROBERTA REM
VITTORIO STAGNI
PINO TUFILLARO
directed by
GIANCARLO SEPE

music by
PINO TUFILLARO
scenery and costumes
GIANCARLO SEPE e
technical direction by
FRANCO CORTESE
organization by
FRANCO MARTINI
the only words of the perform
are recorded and in english

Immagine 20. *Atto senza parole*, 1981

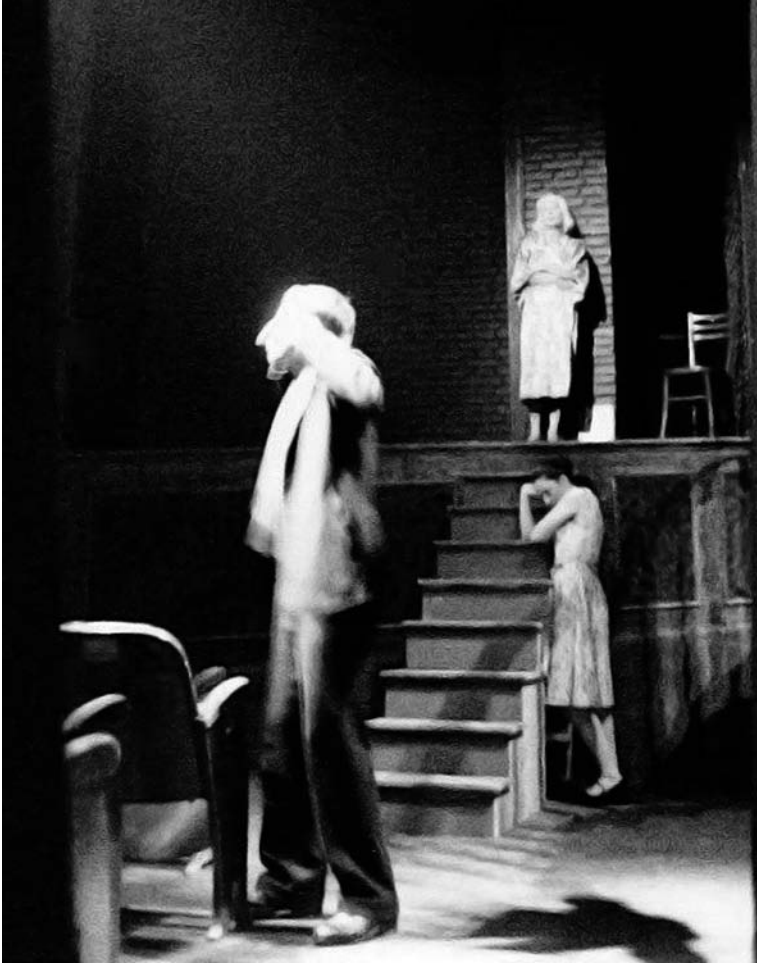


Immagine 21. *Zoo di vetro*, 1983



Immagine 22. Locandina di *Vestire gli ignudi*, 1985

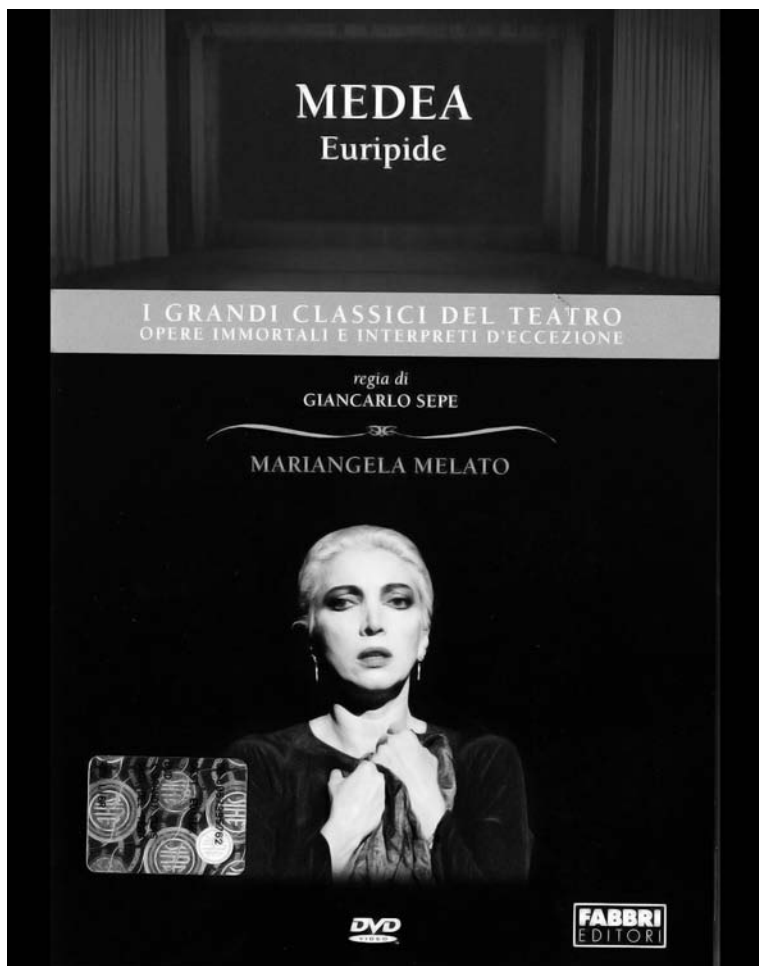


Immagine 23. L'edizione in DVD di *Medea*, 1987

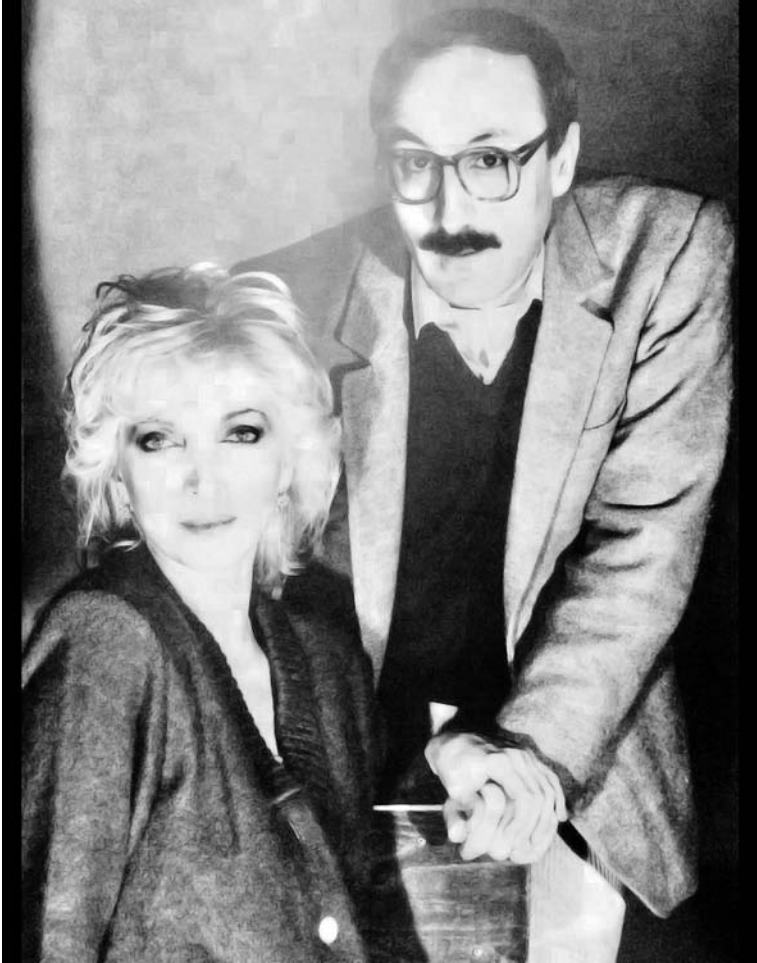


Immagine 24. Mariangela Melato e Giancarlo Sepe



Immagine 25. *I luoghi del piacere*, 1989



Immagine 26. Aroldo Tieri e Giancarlo Sepe
durante le prove di *Le bugie con le gambe lunghe*, 1990



Immagine 27. Milva e Giancarlo Sepe
durante le prove di *La storia di Zazà*, 1993



Immagine 28. *Accademia Ackermann* (ripresa spettacolo), 1993



Immagine 29. *Accademia Ackermann* (ripresa spettacolo), 1993

In scena «Cardio gay» di Sepe Owvero ironia e omosessualità



Maratona Sepe, al Teatro La Comunità, che festeggia i venticinque anni di vita con un doppio evento. Alle 20 si proietta *Emilia Galotti*, sperimentale opera di videoteatro realizzata da Giancarlo Sepe usando lo spazio trasteverino come set. Dieci attori, un'infinità di comparse, uno staff tecnico e artistico d'alto livello, per sondare l'opera di Lessing, rappresentata per la prima volta il 13 marzo 1772: un grande affresco degli intrighi e dei torbidi eventi dell'epoca, ambientato in Italia proprio per evitare i riferimenti espliciti alla corte tedesca. Subito dopo, alle 22, continuano le repliche di *Cardio gay*, lo spettacolo di Sepe che ha fatto lievitare l'ultima edizione di «Garofano Ver-

de». Strutturato come un pamphler ironico e musicale, *Cardio gay* passa in rassegna tutti i luoghi comuni riferiti all'omosessualità. Facendo scorrere serpentine di corpi senza parola, offerti al desiderio del maschio civilizzato. Il punto di partenza è infatti l'incontro tra un maturo «illuminista» e il suo giovane amico: il più adulto inizia l'altro ai segreti dell'abbruttimento omosessuale, conducendolo nella notte perversa, cercando di far riconoscere i comportamenti di gruppo dei «maschi in calore», che sono assenti tra le fila del clero e della magistratura, ma che affollano le discoteche. Così si dice... Videoteatro e spettacolo proseguono fino al 30 marzo.

M.L.



Immagine 31. *Cine H*, 1999



Immagine 32. *Carmen*, 2000-2001



Immagine 33. *Favole*, 2001



Immagine 34. *Favole*, 2001

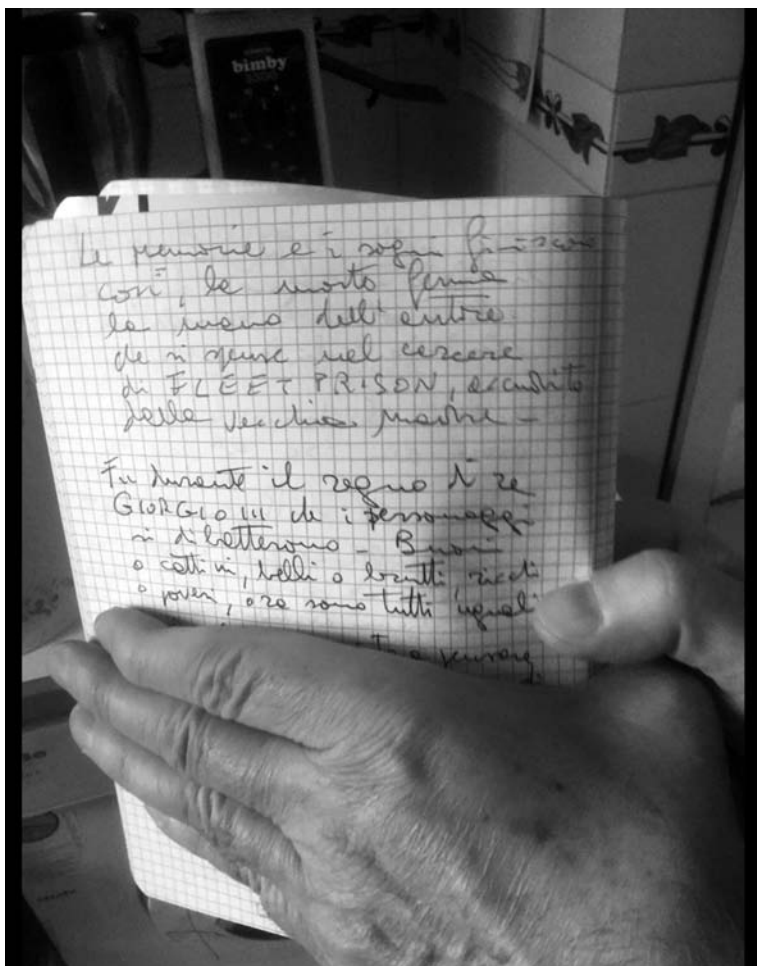


Immagine 35. I quadernetti di appunti di Giancarlo Sepe



Immagine 36. *La casetta*, 2006

La Lojodice (senza Tieri) ne «L'amante inglese» di Marguerite Duras

Il delitto silenzioso di Giuliana

di FRANCO CORDELLI

Bisogna essere ignari di teatro, o senza cuore, per non percepire che *L'amante inglese* di Marguerite Duras, per la regia di Giancarlo Sepe, è un avvenimento. Lo è perché non c'è più, a recitarlo, chi c'era. Arnoldo Tieri si è ritirato e dunque non c'è, come nel '99, la prima volta che lo spettacolo andò in scena. E lo è perché Tieri è stato sostituito dal regista. Colui che non c'era, che era dietro le quinte, che è rimasto in ombra per un quarto di secolo, di nuovo è apparso, in carne e ossa.

Quando era un ragazzo, come molti registi, Sepe recitava. Poi, appunto, è diventato un regista. Che cosa significa essere un attore e smettere di esserlo? Ma è molto più lacerante non esserlo più stati e tornare ad esserlo. E', in fondo, come resuscitare. E' come una resurrezione del corpo. Lo spirito, quello non è un problema. Era lì, c'è sempre, lo sappiamo. Ma — i corpi? I corpi sono il mistero. E, dopotutto, non misto allontanando affatto dal nostro tema, il tema proposto dalla Duras.

Già da un viadotto vengono gettati i pezzi di un corpo femminile. Questi pezzi cadono su treni che vanno nella notte, per ogni dove. Del corpo non si ritrova la testa. Ma, subito dopo, l'assassino, o meglio l'assassina, Claire Lannes, confesserà il proprio delitto. Il corpo era quello della cugina Marie-Thérèse Bousquet, una sordomuta. Costei per una sterminata quantità di anni ha vissuto, muta e silente, con Claire e con il marito Pierre Lannes.



IN SCENA Da sinistra, Giuliana Lojodice, Giancarlo Sepe, Pino Tuffillaro

L'amante inglese consiste in due conversazioni, tra Pierre e Claire da una parte e, dall'altra, qualcuno che fa le domande, che potrebbe essere chiunque di noi e, in nostra rappresentanza, è lo scrittore, colui che cerca di capire non già chi è stato a commettere il delitto — questa è la domanda delle storie che non contano nulla — ma perché quel delitto è stato commesso, perché quel corpo è stato smembrato, perché quella testa è stata tagliata e nascosta, solo lei, la testa.

Dirà Claire: «Non ero abbastanza intelligente per l'intelligenza che avevo». Che significa: Ero abbastanza intelligente da capire che non lo ero abbastanza. Ma lo era appunto abbastanza da sapere che questa intelligenza è esposta alla morte come tutto il resto. E' l'oscuro cruccio di Claire. Alla sordità e al mutismo del corpo della cugina, risponde con il silenzio e l'infirmità dell'anima. Alla fine di una vita piena di questa intelligenza, e vissuta nel rimpianto di ciò che ne avrebbe fatto dimentica-

re l'esito, per tutti lo stesso, ovvero d'una vita vissuta nell'assillo di un amore, cioè di un paradiso perduto («non ascoltavo che lui, era tutto per me e un giorno non ho avuto più Dio ma lui solo») e accanto a un altro uomo, il marito, alla fine c'è il gesto che cancella quel poco, o quel troppo, di intelligenza.

La testa tagliata, inutile dirlo, è un mito antropologico; e anche moderno, da Poe a Fellini, da Washington Irving a Tim Burton, a Iris Murdoch. Il toccante discorso della Duras, una vera e propria epitome degli anni Sessanta, è però super-ellittico e iper-metonomico: è proprio quella la testa che Claire voleva tagliare? Ma dietro non c'è che Mauriac: *Il delitto di Thérèse Desquerois*, quella provincia profonda, ormai svuotata, priva di dramma metafisico. E c'è anche Gide, il suo delitto gratuito. Che cosa ci dice *L'amante inglese*? Ci dice che nel mondo senza Dio, dove nulla ha senso, proprio lì se ne nasconde uno, non fosse che il rimpianto di Dio. Il delitto gratuito non esiste. Aggiungo che Pino Tuffillaro, nel porre le domande, è un emotivo ma equilibrato rappresentante di tutti noi; e che Giuliana Lojodice è una percussiva, sconvolgente immagine di ciò che non possiamo comprendere, di chi ha così intensamente vissuto da perfino ignorarlo.

L'AMANTE INGLESE
di Duras/Sepe
Piccolo Eliseo, Roma

Immagine 37. Recensione di *L'amante inglese*, secondo allestimento, 2006



Immagine 38. *Napoletango*, 2010



Immagine 39. Locandina di *Favole*, ripresa spettacolo 2012

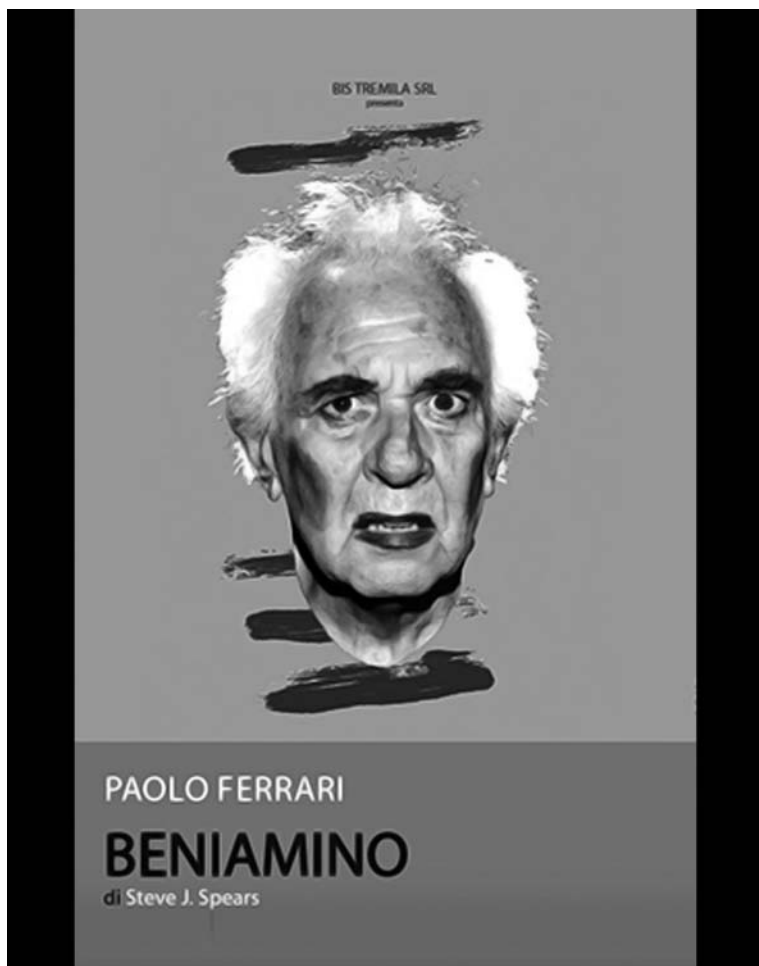


Immagine 40. *Beniamino*, 2012-2013



Immagine 41. *Beckett in camera da letto*, 2013



Immagine 42. *Molto rumore per nulla*, 2013



Immagine 43. *Molto rumore per nulla*, 2013



Immagine 44. *Amletò*, 2013



Immagine 45. *Amletò*, 2013



Immagine 46. *Amletò*, 2013



Immagine 47. *Beniamino*, 2013-2014



Immagine 48. *The Dubliners*, 2014



Immagine 49. *The Dubliners* al Festival dei Due Mondi, 2015



Immagine 50. Locandina di *The Dubliners* al Festival dei Due Mondi, 2015



Immagine 51. *The Dubliners*, 2015

ITALIE

Les espaces prolongés

Dans deux semaines, Giorgio Strehler annonce officiellement ce que sera le Théâtre de l'Europe que M. Jack Lang, ministre de la culture, lui a demandé d'ordonner et qui occupera la scène de l'Odéon la moitié de l'année.

Giorgio Strehler, qui continue à faire ses mises en scène et à diriger le Piccolo Teatro pour lequel la ville de Milan fait construire un nouveau bâtiment, sera secondé par Maurizio Scaparro, également metteur en scène — on a vu son *Cyrano* à Chailly en 1981 — et responsable des festivités

carnavalesques de Venise. On espère la venue de Luca Ronconi à Paris, avec ses derniers spectacles. Les Italiens sont de retour. Si toutefois, tout se passe comme prévu.

On a souvent l'impression qu'en Italie, les choses naissent comme jadis la Terre, sous l'effet d'un bang imprévisible, tandis qu'en attendant ailleurs. Cela tient beaucoup à ce qu'en France, elle sont envoyées par paquets, avec de grands intervalles de vide. Et pourtant elles existent, perçurent, le spectacle en Italie est vivant et on le connaît mal.

AINSI on ne connaît pas cette Passion, que le Teatro Stabile d'Aquila promette depuis cinq ans dans le pays et dans le monde — elle est actuellement en Australie. C'est un texte du seizième siècle, paré d'une langue archaïque, mais assez facile à suivre et d'ailleurs tout le monde connaît l'histoire. Les étapes n'en sont pas modifiées, elles sont reportées sur un réservoir en fascisme, qui suit son chemin de croix le long des passerelles disposées en rectangle, enfermant les spectateurs. L'un des côtés court, porte une estrade avec un rideau rouge devant lequel des clowns enforment une chansonnette. Avec eux, une Odéonille lillasse occulte en souriant, pousse le cri de la femme en couches et disparaît, tandis qu'un jeune homme en pull-over gris court et s'abat fustillé dans sa fuite. Alors, recommence l'histoire du Christ, avec les représentants de l'ordre romain et de la hiérarchie religieuse ferme en imperméables et borboreaux de gangsters (en de fil) et les femmes alimantées en fichus noirs.

Le spectacle se joue, doit se jouer, dans une église pour qu'hyperalisse le poids du contraste. La mise en scène prend des formes d'agrippage à partir de cette histoire qui nourrit l'inconscient du monde chrétien et dans laquelle, croyant ou non, chacun se retrouve, vision sociale et humaniste dont la malice délibérée fait à la fois le charme et les limites.

Au fond, le procédé n'est pas si différent de celui qui préside aux spectacles de Goppelt — comme celui qui doit venir à *Mongador* mi-mars, *Tes bras sont trop courts pour boxer avec Dieu*. Mais les Noirs, en plus, ont la musique. La mise en scène de la *Passion* est linéaire, sans effets pervers, et c'est quasi unique sur la scène italienne.

La scène italienne déploie autour des textes les courbes rhétoriques

gies de l'illusion, ainsi Gian Carlo Sepe. Lui non plus, on ne le connaît pas en France. Pourtant, depuis 1963, il gravite dans l'avant-garde, qui, d'ailleurs, semble marquer le pas et attendre en vain des hommes nouveaux. Soit ils ne sont plus intéressés, soit ils manquent d'invention. En tout cas, les caves et petites salles si nombreuses dans les années 70 sont pour la plupart fermées. Ceux qui les faisaient vivre pré-

sent aujourd'hui les grands espaces et bien sûr les grands moyens. Même Perlin a aménagé un entrepôt dans un quartier excentrique de Rome, *Pier* l'Alti met en scène à la Scala... *L'Oncle Vania*, que Gian Carlo Sepe a présenté dans un petit théâtre romain, une reprise, date de cinq ans. Son plus récent spectacle, une production importante, *A chacun sa vérité*, vient d'être créé au Nuovo de Milan.

Les faux semblants de la lumière

Avec Pirandello comme avec Tchekhov — surmonté avec Tchekhov, — Gian Carlo Sepe met en scène les lignes brisées de mécaniques mentales dérangées. Son *« Zio Vania »* n'est pas une mise en scène de la pièce. C'est un songe, le songe d'un auteur devant sa feuille blanche — ou bien un manuscrit retrouvé — d'une médium perdue dans le noir devant sa boule de cristal. Les ombres invokées prennent forme, mais ne prennent pas corps. Leurs images apparaissent par reflets dans des chambres dont on ne voit que des pans et leurs voix viennent d'ailleurs. On ne voit que ces reflets fragmentés d'un monde qui n'existe pas, un monde disparu. Le texte aussi est incomplet, le spectacle dure une heure, une heure d'envolement.

Le système est tout simple : grâce à un chass-croisé de miroirs et d'éclairages, les conditions se tiennent à un endroit et sont vu à un autre, l'obé décalage des voix et des images, qui disparaissent et apparaissent ailleurs, au moindre déplacement. C'est le truco, dans les films, de la femme à la tête coupée, amené aux dimensions de la poésie la plus raffinée. Il n'y a pas de miroirs dans *A chacun sa vérité*, mais la même volonté d'extraire les personnages de

placent en rang d'oignons le long des murs ou sur les marches, qu'ils montent et descendent à toute vitesse comme des marionnettes attachées à la même tringle, et dont les fils se seraient embrouillés. Ils sont raides dans leurs vêtements, ont des gestes saccadés, glapissent, exagèrent les traits et les mimiques, se dissimulent derrière des attitudes hyperboliques. A chacun son monologue.

La mise — elle dédicat au fond la vérité sur cette histoire affreusement compliquée de première et seconde brui qui sont peut-être la même personne, morte ou folle, la même même avec douceur et distinction un jeu subtil d'embigament fourré. Ce secret qu'elle dédicat fait son pouvoir, elle le gardera. Mais Gian Carlo Sepe se contente d'effleur la critique d'une société rassemblée qui s'accommodent des contraintes familiales et sociales. Il suit les errements des insectes humains, privés de terre ferme, et la machine dont ils se courent à leurs blocages sans être capables de les reconnaître. Il désigne les trois soirs où sombre la conscience, abandonnant sur scène des carcasses peinturlurées qui tournent à vide, et leurs corps se collent en contrepoint au ciel



Immagine 53. *Sudori freddi*, 2015



Immagine 54. *Sudori freddi*, 2015

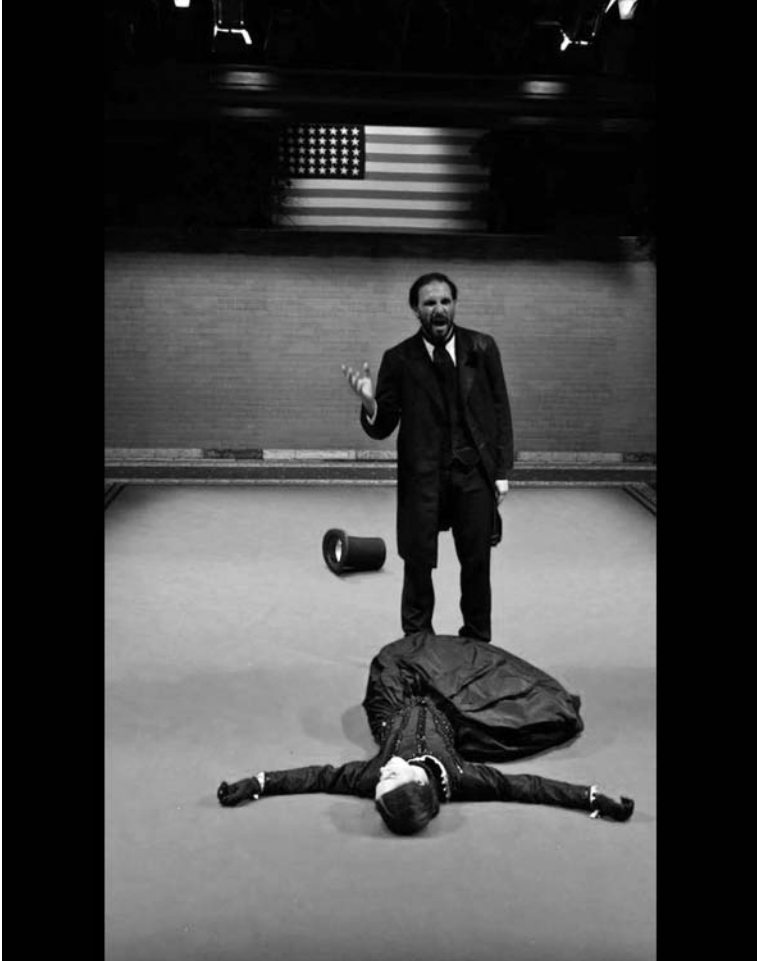


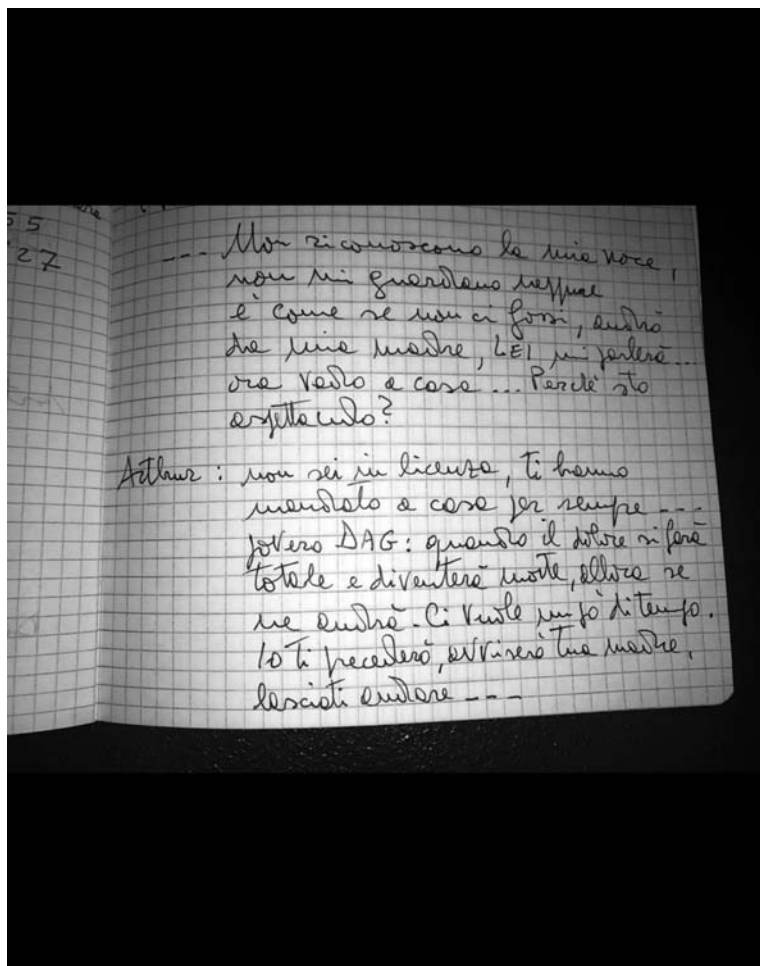
Immagine 55. *Washington Square*, 2017



Immagine 56. *Washington Square*, 2017



Immagine 57. *Washington Square*, 2017



--- Non riconoscono la mia voce,
non mi guardano neppure
è come se non ci fossi, entrano
da mia madre, lei mi parlerà...
ora vedo e cose... Perché sto
aspettando?

Arthur: non sei in licenza, ti hanno
mandato a casa per sempre ---
povero DAG: quando il dolore mi farà
totale e diventerò muto, allora se
ne andrà. Ci vuole poco di tempo.
Io ti precederò, arriverò tua madre,
lasciati andare ---

Immagine 58. Appunti per *Abecedario americano*, 2017



Immagine 59. Teatro La Comunità (al tavolo Giancarlo Sepe), 2017



Immagine 60. *Werther a Broadway*, 2017-2018



Immagine 61. *Werther a Broadway*, 2017-2018



Immagine 62. *Werther a Broadway*, 2017-2018



Immagine 63. Locandina della *Trilogia americana*, 2017-2018



Immagine 64. *Barry Lyndon*, 2018



Immagine 65. *Barry Lyndon*, 2018



Immagine 66. *Il gabbiano (à ma mère)*, 2019



Immagine 67. *Il gabbiano (à ma mère)*, 2019

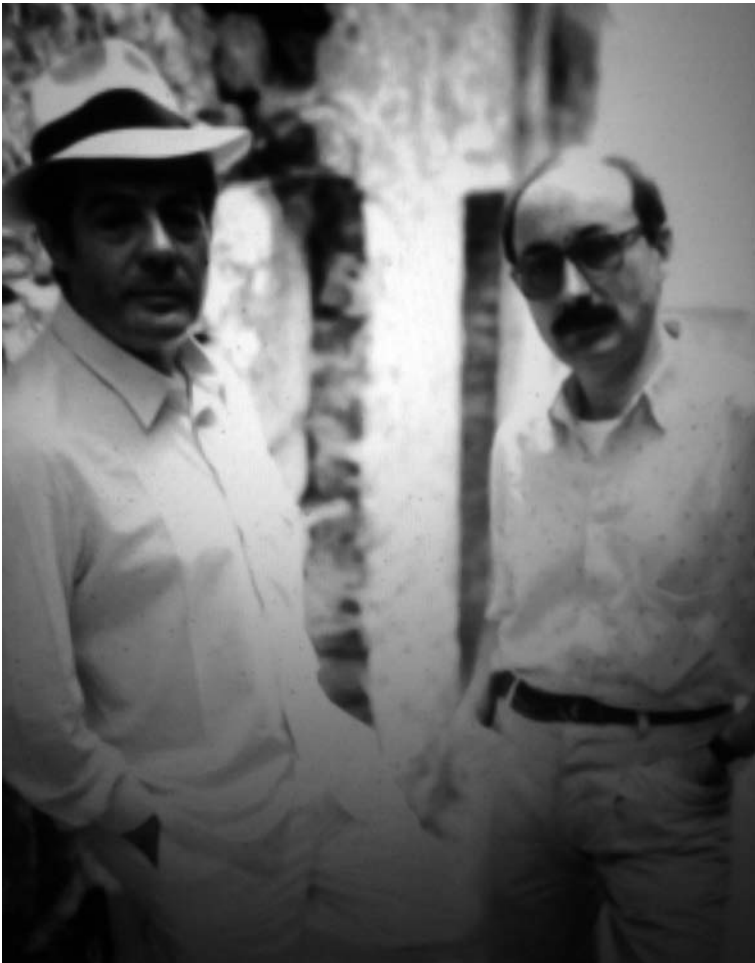


Immagine 68. Marcello Mastroianni e Giancarlo Sepe

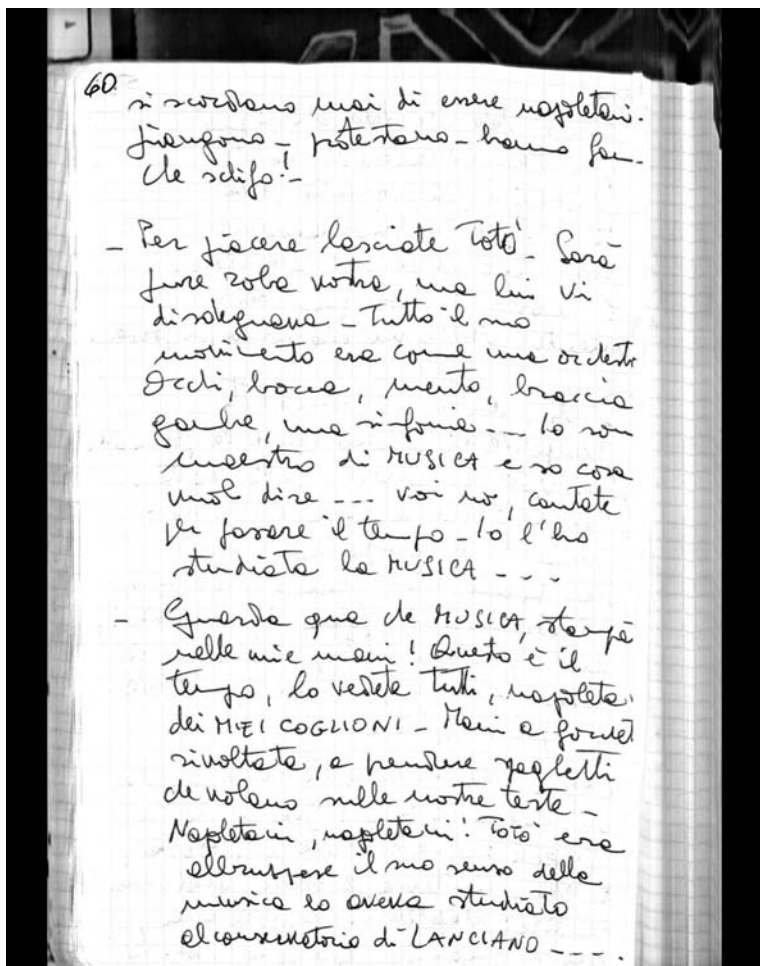


Immagine 69. Quadernetto di appunti



Immagine 70. Romolo Valli, Giancarlo Sepe,
Lilla Brignone, Paolo Stoppa

Ringraziamenti dell'autrice

Ringrazio per la generosa disponibilità Tommaso Le Pera, autore di alcune bellissime immagini presenti nel libro.

Un grazie affettuoso a Pino Tufillaro, per avermi offerto molti degli scatti che corredano il volume e per il meraviglioso polpettone preparato durante una delle conversazioni spoletine con Giancarlo Sepe.

La mia gratitudine più sincera ad Antonio Baudrocco, per l'aiuto e il sostegno preziosi, a Luana Nisi e ad Antonio Audino.

www.editricezona.it
info@editricezona.it