

CALDERÓN



opuscolo a cura di Sandro Lombardi

CALDERÓN

di Pier Paolo Pasolini
regia di Federico Tiezzi

drammaturgia
Sandro Lombardi
Fabrizio Sinisi
Federico Tiezzi

Si ringraziano:
Simona Carlucci, Riccardo e Roberto Contini,
Roberta Carlotto, Guido Davico Bonino

In copertina:
Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, foto di Achille Le Pera

produzione
Teatro di Roma - Teatro Nazionale
direttore Antonio Calbi
Fondazione Teatro della Toscana - Teatro Nazionale
direttore Marco Giorgetti

CALDERÓN

di Pier Paolo Pasolini

regia di Federico Tiezzi

drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi

<i>Speaker, Basilio Re</i>	Sandro Lombardi
<i>Rosaura</i>	Camilla Semino Favro
<i>Stella</i>	Arianna Di Stefano
<i>Doña Astrea, Agostina</i>	Sabrina Scuccimarra
<i>Doña Lupe</i>	Francesca Benedetti
<i>Sigismondo, Prete</i>	Graziano Piazza
<i>Manuel</i>	Ivan Alovio
<i>Suora, Carmen</i>	Silvia Pernarella
<i>Rosaura</i>	Lucrezia Guidone
<i>Pablo</i>	Josafat Vagni
<i>Enrique</i>	Andrea Volpetti
<i>Rosaura</i>	Debora Zuin

scene Gregorio Zurla

costumi Giovanna Buzzi e Lisa Rufini

luci Gianni Pollini

movimenti coreografici Raffaella Giordano

canto Francesca Della Monica

la canzone Ahi desesperadamente, *testo* di Pier Paolo Pasolini,

è stata appositamente musicata da Matteo d'Amico

video Luca Brinchi

assistente alla regia Giovanni Scandella

responsabile tecnico Giovanni Santolamazza

direttore di scena Osvaldo Cattaneo

capo macchinista costruttore Claudio Beccaria

capo macchinista Alessandro Sorrenti *macchinista* Dario Ciattaglia

capo elettricista Vincenzo Lazzaro *fonico* Andrea Brachetti

attrezzista Emiliano Gisolfi *sarta* Eleonora Terzi

truccatrice Bruna Calvaresi, Ilaria Montagna

amministratrice di compagnia Simona Patti *foto di scena* Achille Le Pera

realizzazione scene Spazio Scenico e Laboratorio di scenotecnica del Teatro di Roma

realizzazione costumi Low Costume *calzature* Pompei 2000

parrucche Rocchetti&Rocchetti *service luci* Art Sound81

service audio AMP *trasporti* Globo Italia

Prima rappresentazione Roma, Teatro Argentina, 20 aprile 2016

Ehi, capo, ricordati dell'idea che t'è venuta
(tornando da Arezzo)
fare il *Calderón* su un prato.
Ricostruendo in teatro naturalmente solo *Las Niñas*.
Brevi intervalli tra scena e scena consistenti
in campi lunghi in cui gli attori arrivano al centro
dell'immenso prato presso il bacino elettrico del Peschiera,
prendendo le loro posizioni; oppure mentre si riposano
dietro quella fila lontana di pioppi (si potrà indugiare
a descrivere qualcosetta di meridiano e agreste intorno);
intervalli, con il commento musicale di un'orchestra
i cui strumenti vengono accordati (dando, come sempre,
una stretta al cuore).
La recitazione, tuttavia, non sia sperimentale,
e neanche tanto ironicamente distaccata;
il distacco e l'ironia essendo tutti in quel prato;
io e gli attori si sia quasi realisticamente partecipi al testo,
implicati, appassionati, commossi.
Ricordati, capo, di quel grande, segmentante prato del Lazio.

[Pier Paolo Pasolini, *Esibizione di vitalità*,
da Appendice a «*Trasumanar e organizzar*»,
in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti,
Milano, Mondadori, 2003, tomo secondo, p. 305]

Dovremo prendere il punto di vista di Rosaura,
attraversare il suo sguardo, vedere la realtà come lei la vede.

Federico Tiezzi

SETTE DOMANDE A FEDERICO TIEZZI

di Guido Davico Bonino*

/1/

Perché ha scelto tra le sei tragedie di Pasolini tutte ideate e stese in una sola estate, quella del 1966 proprio *Calderón*, che è certo la più lunga e probabilmente la più complessa, qualcosa come sedici diversi episodi, intervallati (alla maniera dell'antica tragedia greca) da tre stasimi?

Devo a Pasolini molto della mia formazione e coscienza artistica. E devo alla visione dei suoi film una speciale «folgorazione figurativa» (come Pasolini definiva l'insegnamento ricevuto da Roberto Longhi) che mi portò, dopo il liceo, a studiare Storia dell'Arte con Roberto Salvini e Mina Gregori. A Pasolini devo di avermi reso affamato della realtà in tutti i suoi aspetti. Da ragazzo fu sconvolgente l'impatto con la sua versione cinematografica di *Edipo re*. Vidi il film ad Arezzo: ne rimasi così impressionato che ne rubai i manifesti nel cinema in cui lo proiettavano.

Tra tutti i testi di Pasolini, *Calderón* è quello che è più parte di me. Ne ho visto la prima edizione, a Prato, nel 1978, con la regia di Luca Ronconi: uno spettacolo bellissimo che ancora ricordo. Di *Calderón* ho messo in scena alcuni frammenti durante il Laboratorio della Toscana che dirigo a Pistoia; ne ho discusso la passione ideologica, presentando il teatro di Pasolini, a Parigi, insieme a Laura Betti, molti anni fa... Ho realizzato negli anni Novanta *Porcile*, con Sandro Lombardi, prodotto insieme al Teatro di Roma e al Teatro Ateneo di Ferruccio Marotti. E sempre con Lombardi altri due lavori sulla poesia intitolati alla *Disperata vitalità*, un poemetto tra i più belli dello scrittore friulano. È, insomma, un testo (e un autore) che conosco bene, e che amo molto.

Ma c'è un altro motivo in questo mio ritornarvi continuamente sopra: è che scavare in questo testo significa scavare nella mia formazione, non solo poetica e artistica, ma anche politica e morale; significa scavare nei bisogni della mia giovinezza e scavare nella giovinezza con la sua passione ideologica; significa affondare le mani in quegli anni per capirne il significato e capire cosa ancora oggi resta di quel mondo, che ci è, al pari di noi stessi, *postumo*.

Allo stesso tempo mi interessa scovare e mettere l'attenzione sulla teatralità di questo testo. Che ci è stato consegnato, insieme agli altri di Pasolini, come giudicato, dalla critica, antiteatrale. C'è invece un teatro, un gran

* da *il venerdì di Repubblica*, 25 marzo 2016

teatro del mondo proprio nel linguaggio in cui questi testi si parlano, con tanto di cambi scena e colpi di scena. La difficoltà è semmai quella di mettere gli attori nella condizione di non essere detentori del testo, di esserne interpretati più che interpretarlo! E poi sono affascinato dalla sua visionarietà, che assomiglia molto a una sceneggiatura cinematografica. Tant'è che Giorgio Pressburger da questo testo (e dalla sua messinscena) ricavò, giustamente, un film...

Come nei testi di Moravia, Pasolini abolisce ogni verosimiglianza per catturare gli interrogativi della realtà, ciò che la realtà incessantemente ci domanda.

Con questo spettacolo, vorrei restituire i temi di Pasolini, le sue ossessioni, le sue profezie sulla realtà: ma al contempo guardare negli occhi un autore significa per me mettere in scena anche lo sguardo che mi restituisce. Insomma significa mettere in scena anche l'autore. E con Pasolini mi è facile perché lui si sdoppia e raddoppia in tutti i personaggi. L'assenza di spessore psicologico delle sue *figure parlanti* è la chiara spia del fatto che esse non sono altro che proiezioni, controfigure di Pasolini stesso. Un Pasolini che, forse perché protetto dietro le parvenze di personaggi, tende a confessare di sé ogni cosa, ancor più che nell'opera poetica o narrativa. Lasciamo dunque parlare l'autore in persona: lasciamo che emerga la sua battaglia di conoscenza e di amore, portata avanti «con le armi della poesia».

Mettere in scena *Calderón* mi porta a fare i conti con quello che eravamo e che siamo diventati: e non parlo solo della sinistra ma di tutta la società italiana. Negli anni Sessanta i giovani si illudevano che la borghesia stesse vivendo i suoi ultimi sussulti; Pasolini aveva già intuito il nodo cruciale della tragedia in corso: il fatto che la borghesia stava trasformandosi proprio per perpetuarsi di padre in figlio. E nel teatro di Pasolini questa lucida constatazione razionale si intreccia in modo inestricabile col groviglio freudiano e venato di erotismo del figlio che ama e odia il padre e del padre che ama e invidia il figlio. Questa sorta di immutabilità nelle apparenti mutazioni della borghesia porta Pasolini a escogitare la metafora della vita familiare borghese come un lager, come un universo concentrazionario, sul quale piombano, non a caso, le cupe, disperate parole di Basilio che chiudono il dramma.

/2/

Il titolo rinvia esplicitamente a Pedro Calderón de la Barca e implicitamente al suo *La vita è sogno*, rappresentato a Madrid nel 1635, tanto che i protagonisti di Pasolini hanno gli stessi nomi di quelli secenteschi. Perché Pasolini volle proprio mettere in evidenza questa sua volontà di ripresa?

Mi pare che a Pasolini, del capolavoro di Calderón de la Barca interessasse soprattutto il sogno, la dimensione del sognare. Tutta l'opera di Pasolini è gremita di sogni. Credo inoltre che gli interessasse anche la presenza di un Re Padre assai ingombrante, Basilio. Uno degli assi portanti del testo è la sua natura di dramma edipico, nel quale l'abbattimento del Re Padre va al passo con la dialettica tra individuo e potere.

Sigismondo, uno dei personaggi del *Calderón* pasoliniano (un esule della resistenza spagnola, ebreo e comunista) dice dell'altro Sigismondo, il personaggio del dramma spagnolo, «che nel sogno vide una donna di cui s'innamorò» e che pure nel risveglio quell'amore sarebbe perdurato, non si sarebbe perduto. Così è di questi personaggi: le scoperte che fanno sognando, non andranno perdute, si rispecchieranno nella realtà.

In un primo tempo Pasolini desiderava che tutte le sue tragedie fossero pubblicate sotto il titolo generale di *Calderón*. Cesare Musatti ha notato che in friulano la parola *calderón* significa inferno: una suggestione che ho riverberato sia sul testo spagnolo sia su questo testo di Pasolini.

/3/

Come si potrebbe riassumere l'impianto narrativo di quest'opera, molto articolata anche sul piano della vicenda?

Ci sono tre sogni successivi, in tre ambienti diversi: aristocratico, proletario, medio borghese.

La prima Rosaura è una ragazzina che vive a Madrid, tra genitori aristocratici sostenitori del franchismo, in una dimora molto simile allo stanzone nel quale il pittore Diego Velázquez aveva ambientato il suo dipinto più famoso: *Las Meninas* (e questo quadro con il pittore-autore che si mette in scena, diventa il filo conduttore di tutto il testo). Questa Rosaura si innamora di un amico della madre, Sigismondo, che si scoprirà successivamente essere suo padre.

Nel secondo sogno Rosaura è una prostituta del sottoproletariato di Barcellona; sono passati gli anni e ormai è una donna. Le fa visita un ragazzo, che gli amici, il giorno del suo sedicesimo compleanno, vogliono che conosca l'amore di una donna. Rosaura si innamora del ragazzo che poi un prete le svelerà essere suo figlio.

La terza Rosaura è una madre afasica e narcolettica che vive in un ambiente piccolo borghese. Tra piccolo borghesi che, dice Pasolini, sono peggiori dei fascisti. Si tratta di una donna ammalata, con disturbi del linguaggio (una specie di dislalia) e che scopriamo essere lei ad aver sognato gli altri due sogni. Ora, questa madre piccolo borghese che si sottrae al mondo attraverso il sonno e i sogni, si innamora di uno studente che sta fuggendo dalla polizia durante una manifestazione e che le sembra suo figlio. Ma

Rosaura, è in realtà in un lager, che è proprio la sua condizione piccolo borghese, da dove aspetta l'arrivo dei liberatori in veste di operai con bandiere rosse.

Su questa parabola grottesca sovrintende, cupo, spettrale, sulfureo, Basilio, il re, il padre, il potere che confligge in ogni sogno con l'individuo alla ricerca della libertà di esprimersi per quello che è.

Rosaura tenta ogni volta, sognando, di sottrarsi al clima soffocante, al codice oppressivo secondo cui è costretta a vivere nel suo ambiente. E l'amore incestuoso, un amore cioè simbolo di diversità e di trasgressione, costituisce la fuga dall'ordine e dalle regole che la società impone all'individuo in ogni ambiente e sotto qualsiasi latitudine.

/4/

Un'altra componente singolare del testo è il succedersi di ambienti diversi con una tecnica che Pasolini sembra aver mutuato dal cinema: una dimora alto borghese, un manicomio, una baracca di borgata, e così via... Perché questo caleidoscopio di immagini? E come è stato risolto scenicamente?

Pasolini ci proietta a nostra volta in un sogno: il cambio di ambienti è proprio del sogno, no? E nello spettacolo ci saranno tutti, dato che vorrei fare, a mia volta, dello spettacolo, un sogno, con le dinamiche e i meccanismi propri della dimensione onirica.

Ho diviso il dramma in tre zone: una zona storica, la prima, dove gli argomenti e i temi e i corpi sono, appunto, *storici*, dove ricostruirò in scena il quadro *Las Meninas* che tanta importanza ha in questo testo. Nel primo sogno parla la Storia. Nel secondo sogno i personaggi, al posto dei lunghi monologhi, hanno più scambio dialogico, una comunicazione più diretta: e il corpo è coinvolto nelle pulsioni della natura, della sessualità. In questo sogno parla la Natura. Così come in una borgata romana la natura si mescolerà agli ambienti storici. Nel terzo sogno assistiamo a un confronto ideologico serrato tra i personaggi: il corpo è assente e protagonista diviene il linguaggio e il suo contrario, l'afasia. Cioè nello scontro tra Storia e Natura si inserisce il Pensiero.

I tre sogni si succedono secondo una logica che tende ad avvicinare immagine a immagine, pensiero a pensiero, visione a visione, affinché la verità affiori da quell'insieme di passione e ideologia che sono gli elementi di cui è costituito il testo.

Se dovessi dare un sottotitolo al mio *Calderón*, lo chiamerei (citando il famoso scritto di Gadda dal titolo *Milano, Spagna*) *Roma, Spagna*. Che è stato il titolo di una sorta di prologo scenico (realizzato con la Filarmonica Romana al Teatro Argentina) che rintracciava negli scritti di Pasolini i rife-

rimenti in cui Roma e la Spagna erano associate. E ce ne sono moltissimi! Così lo stanzone de *Las Meninas*, in cui si svolge lo spettacolo, assomiglia all'Oratorio dei Filippini del Borromini! La Spagna, insomma, terra del cuore e dell'anima, traveste proprio Roma.

/5/

Il substrato storico della vicenda è invece molto compatto: siamo in Spagna, durante il prima e il dopo della guerra civile e i suoi successivi soprassalti, sotto l'impulso di una utopia comunista. Questo substrato di speranze e del loro fallimento, può ancora coinvolgere il pubblico d'oggi?

In effetti, oggi, un giovane che sente parlare di consumismo e neocapitalismo, che sente discutere con tanta passione di *rivoluzione*, corre il rischio di sentirsi escluso da questi temi e di considerarli solo *parole*. Ho insieme a me attori che hanno vissuto e conoscono quegli argomenti; e attori la cui età li estranea da quegli stessi argomenti. Ma vedo che proprio i più giovani sono avidi di sapere cosa sia stato per noi, allora giovani come loro, vivere contemporanei di Pasolini.

Questo testo è il dramma della borghesia. Tutti i personaggi di *Calderón* sono in realtà uno solo: la borghesia, appunto. È un testo *frontale*, dove il verosimile naturalistico è negato. E parla direttamente agli spettatori della borghesia nelle sue incarnazioni.

I personaggi, come gli attori di cui parla Amleto, non sanno mantenere il segreto. Essi veicolano attraverso le parole di Pasolini emozioni e significati. Che espongono frontalmente allo spettatore. Nelle parole di questi personaggi, nei loro dialoghi, nei lunghi monologhi senti l'autore stesso: che vuole far arrivare allo spettatore degli argomenti che gli stanno a cuore. *Calderón* diviene così un grande affresco delle speranze politiche, sociali e morali di quegli anni e ha il suo specchio nel formidabile romanzo incompiuto *Petrolio* (per me, insieme alla *Cognizione del dolore* di Gadda il più importante romanzo del secondo Novecento italiano).

Mettendo in scena questo testo, mi sono sentito investito di una responsabilità storica. Mi sono chiesto, è vero, che cosa il pubblico più giovane potrà capire di quella passione che ci aveva coinvolto: e ho considerato che, attraverso Pasolini, dovevo parlarne. E vedere se proprio attraverso lo spettacolo sarà possibile il recupero di una memoria storica e di una passione civile che è scomparsa nella desolazione del presente. Il lavoro sul testo è divenuto così un lavoro su quegli anni. Allo stesso tempo è stato scavare in me per *come ero*: e questo scavo personale è stato la chiave che mi ha permesso di entrare più a fondo nel dramma.

Sul piano tematico siamo posti di fronte a un continuo riproporsi dell'amore nella variante, quasi ossessiva, dell'incesto, commesso o a stento evitato: la protagonista Rosaura ama l'esule politico Sigismondo, che scopre essere suo padre; prostituendosi si innamora di un cliente sedicenne e omosessuale, Pablo, ma il suo parroco le rivela che costui è suo figlio, avuto da un balordo che l'ha violentata e che, non a caso, si chiama anche lui Sigismondo: qual è il motivo segreto di un'ispirazione così maniacale e così violenta?

È una volontà di sottolineare una diversità che mai si integrerà alla normalità. E non solo la diversità sessuale, ma anche quella ideologica e politica. Del resto in Pasolini anche l'ideologia è sempre passionale e fortemente emozionata. Il sogno diviene il simbolo di una fuga, di un non adattamento alla realtà borghese. È un sistema di rifiuto della realtà *così com'è*, col suo ordine, nel quale la diversità porta un salutare disordine. E qui irrompe, prepotente, la dimensione elegiaco-straziata della nostalgia per un mondo («cultura, arte, artigianato, / coltivazione dei campi, oltre / la Chiesa, immagino» dice Basilio) che la borghesia, nella sua trasformazione in neo-capitalismo, stava gettando alle ortiche.

Lavorando su *Calderón* ho sempre accanto quel romanzo, unico e prezioso, che è *Petrolio*. Nei personaggi delle due opere, che si sdoppiano (e anzi lo sdoppiamento del personaggio diviene un nucleo narrativo proprio in *Petrolio*), senti affiorare la proiezione dell'autore, addirittura la sua biografia. Sono interessato e colpito dal modo in cui Pasolini *mette in scena* tutto questo: il modo in cui profezie e visioni e ossessioni si razionalizzano sulla scena. E, come in *Petrolio*, qui senti l'ordine di una volontà razionale che succede al caos della visione.

È questa volontà razionale, quasi didattica, quasi dimostrativa (come è dimostrativo Aristofane) a raffreddare e a rendere *esemplari* gli avvenimenti. Anche e forse proprio nello scontro tra l'intenzione razionale e la profonda, pascoliana irrazionalità dell'espressione lirica, che comunque porta sempre con sé la tinta amara e dolorosa di una capacità profetica che nasce dalla disperazione.

Un bimbo di otto anni, Matteo, per definire recentemente la rosa, ha coniato, con grande gioia di tutti i linguisti, l'aggettivo «petaloso». Lei quale nuovo aggettivo conierebbe per definire Pasolini?

Non sono granché come creatore di neologismi. Se però dovessi aggettivare Pasolini, mentre sono così faccia a faccia con lui, la parola che mi viene in mente è: *fraterno*.

a cura di Fabrizio Sinisi

/ I STASIMO / Uno Speaker si rivolge al pubblico per pronunciare «poche parole d'introduzione». A nome dell'Autore, espone alcuni concetti relativi alla sua idea di teatro come rito culturale, insistendo sulla presenza umana e fisica degli attori in scena. Ricorda inoltre come il testo dello spettacolo che sta iniziando abbia una ben precisa data di stesura: l'anno 1967.

/ I EPISODIO / Rosaura si sveglia in un letto e in un mondo che non riconosce. Le è accanto Stella, che si dice sua sorella, e sovviene al vuoto di memoria e di coscienza di Rosaura ricordandole chi esse sarebbero veramente: giovani figlie di Basilio e Doña Lupe, prestigiosi esponenti della grande aristocrazia spagnola.

/ II EPISODIO / Doña Lupe e Doña Astrea chiacchierano sullo stato di salute della giovane Rosaura e ricordano lo stato della Spagna della loro giovinezza, ai tempi della Guerra Civile. Entrano poi Rosaura e Stella, di ritorno dal Museo del Prado, che annunciano la presenza di un ospite misterioso: Sigismondo. Questi, vecchia conoscenza di Doña Lupe, si rivela essere un uomo eccentrico: ha viaggiato per il mondo, anticonformistico tran-

sfuga dalla Borghesia che lo voleva mite ingranaggio del Potere, vivendo un'esistenza di poesia e di sconfitta, di fuga e d'esilio.

/ III EPISODIO / Basilio e Lupe, nelle vesti di Re e Regina, parlano «dallo specchio», dando vita al celebre quadro *Las Meninas*, di Diego Velázquez. Scopo della scena è l'illustrazione rituale della natura tirannica e tuttavia paternalistica e compiacente del Potere Borghese, che Basilio e Lupe appunto rappresentano. Essi vogliono riportare all'ordine la natura disordinata e antitetica di Rosaura il Potere vuole infatti persuadere che nulla al mondo esiste al di fuori di esso. Il tradimento di Rosaura, denunciato da Basilio, consiste nel suo amore per Sigismondo. Amore appunto non tollerabile dal Potere, in quanto «nessun senso sociale / potrà mai contenere questo amore: Sigismondo, infatti, / è un antifascista, vissuto in esilio, schedato, / sorvegliato a domicilio, un essere contaminato / dalla povertà».

/ IV EPISODIO / Stella dialoga con Manuel, medico di un bizzarro manicomio: la Casa del Corpo Divino. Si viene infatti qui a sapere che Rosaura, per via del suo irrealizzato amore per Sigismondo, è stata in-

ternata in una casa di cura, nonché che lo stesso medico Manuel è inutilmente innamorato di lei. Torna a emergere il tema della sconfitta: dopo Sigismondo, anche Rosaura e Manuel vengono definiti come tali.

/ V EPISODIO / Rosaura si sveglia nella Casa del Corpo Divino. La assiste una Suora, che tuttavia non riesce a calmarne le urla. Interviene quindi Manuel, che le spiega come quella prigionia sia stata inflitta a Rosaura proprio dal padre Basilio. Manuel — che simboleggia il dissidio fra Borghesia e Marxismo — decide di liberarla, riaprendole le porte del mondo.

/ VI EPISODIO / Scappata dalla Casa del Corpo Divino, Rosaura si reca da Sigismondo. Questi le spiega la verità sul proprio passato: era stato, durante la Guerra Civile, fidanzato della madre di Rosaura, Doña Lupe. Dopo quindici anni di lontananza, rientrato a Madrid, era tornato a cercarla: e non riconoscendo più in Doña Lupe la ragazza di un tempo, bensì una donna borghese e cinica, tutta identificata con la classe dominante e col Potere, l'aveva violentata. Da quell'atto era però nata una bambina: Rosaura stessa. Sigismondo si rivela perciò essere il padre di Rosaura. Finisce qui, con il primo cortocircuito tragico del testo, la prima sequenza onirica.

/ VII EPISODIO / Nuovo risveglio di Rosaura, in un altro ambiente: una casa di poveri, a Barcellona. Accanto a lei c'è la sorella Carmen. Come nel primo Episodio, Rosaura decide di accettare — pur senza crederci realmente — questa nuova e ancora diversa forma della vita.

/ VIII EPISODIO / Questa seconda Rosaura è una delle innumerevoli prostitute rinchiusa nelle piccole baracche sotto i muraglioni del cimitero di Barcellona. Spinto lì dai compagni per una forzata iniziazione sessuale, entra Pablo, un giovanissimo studente di buona famiglia spagnola. Inizialmente impaurito, il giovane Pablo inizia a scoprirsi: è ricco sì, ma detesta la propria ricchezza — coltiva il sogno di piantare tutto e partire. Emerge qui il tema degli «esclusi», che Pablo dice di aver imparato dal maestro Velázquez: gli ultimi della società, la periferia del mondo, l'umanità emarginata e sconfitta per la colpa e lo scandalo di «avere un corpo». Rosaura inizia a provare del sentimento per il giovane Pablo — che va via, ma promette di tornare.

/ IX EPISODIO / Carmen interroga Rosaura: le chiede se è vero che sia stata a letto con un giovane ragazzo ricco. Si riferisce a Pablo. Rosaura inizialmente sostiene di sì, ma l'emozione la tradisce: lei e Pablo sono infatti stati insieme senza sfiorsarsi. Carmen, con aria misteriosa, continua a ridere di lei, facendo al-

lusione a qualcosa che Rosaura verrà presto a sapere.

/ X EPISODIO / Basilio, nella solitudine dello specchio, torna a testimoniare la necessità fisiologica e rituale del Potere: assimilare a sé i propri avversari, produrre esso stesso la propria antitesi per poter continuare la sua storia. Questa antitesi sono i giovani ribelli, simboleggiati da Rosaura: «Su loro, sui giovani si compie il passaggio». Ma è giunto il tempo, dopo i due sogni di eversione e ribellione, di riportare Rosaura nella Torre, nella prigionia del Potere Borghese.

XI EPISODIO. Rosaura riceve la visita di un Prete. Questi afferma di avere qualcosa da dirle, ma soprattutto una domanda da porle: le chiede se ha effettivamente fatto l'amore con Pablo. Ottenuta con sollievo da Rosaura una risposta negativa, le racconta ciò che ha da dirle: Rosaura, quando era poco più che una bambina, è rimasta incinta del ventenne Sigismondo detto El Hijo. Le era nato un figlio maschio, che subito le era stato tolto, prima ancora di ricevere il nome, e dato in affidamento a una fra le più ricche famiglie di Barcellona. Quel figlio perduto è Pablo. Cade qui il secondo cortocircuito tragico del testo: dopo l'amore della figlia per il padre (Rosaura-Sigismondo) che chiude il primo sogno, l'amore della madre per il figlio (Rosaura-Pablo) chiude il secondo. Termina infatti

qui la seconda sequenza onirica.

/ XII EPISODIO / Terzo e definitivo risveglio di Rosaura in una nuova 'forma': una casa borghese, assistita dalla sorella Agostina. Ma stavolta, nel vero risveglio, Rosaura non decide o non riesce a rientrare nella vita, ma impazzisce: il suo delirio si attua tutto nel linguaggio, sfrenatamente surrealistico, in un'afasia verbale tempestata di assurdi ossimori e proverbi senza senso.

/ XIII EPISODIO / Basilio e il medico Manuel parlano dello stato di salute della terza Rosaura: non più figlia, ma moglie. Manuel, esplicando le ragioni della teoria marxista, denuncia la dinamica in atto: la forza regressiva del Potere — il grande Spirito della Borghesia — ha prima sobillato i «figli rivoluzionari» come Rosaura, per poi annientarli; dopo averli quindi utilizzati per la sua finta rivoluzione, li distrugge e li rimette nel mondo come sconfitti. L'afasia di Rosaura è appunto il segno visibile di questo trauma.

/ XIV EPISODIO / Rosaura è guarita, ed è tornata nella sua famiglia: Basilio, Sigismondo e Agostina brindano al suo festoso rientro nella borghesia — nella «cronaca». Si sentono poi dall'esterno dei colpi di fucile e rumori di scontri in strada: irrompe, in cerca di un rifugio, lo studente Enrique, in fuga dalla polizia, ultimo interprete di un'impossibile lotta contro il Po-

tere. Fra lui e Rosaura si stabilisce un'immediata e particolare affinità elettiva, di cui è lo stesso Basilio ad accorgersi. Come a testimoniare l'impossibilità di una storia alternativa a quella borghese al di fuori del sogno, i due si addormentano profondamente. Consapevole della propria sconfitta come marito «reso cornuto dal sonno», Basilio si prende la sola vittoria possibile: chiama la Polizia per denunciare lo studente come «delinquente politico».

/ XV EPISODIO / Basilio pronuncia solitariamente la chiusura e la fine di ogni sogno: «Alla fine del ciclo, si ha la codificazione». Il processo con cui il Potere ha costruito il proprio nemico per poi riassorbirlo è concluso; la «falsa rivoluzione» è terminata. «Da ora in poi», afferma, «non ci saranno più *altri luoghi* dove risvegliarsi».

/ XVI EPISODIO / Rosaura si sveglia nel mondo reale e racconta il suo ultimo sogno: si trovava in un vero lager, circondata da deportati ridotti a magri e terribili scheletri, in una giornata scandita solo dalle abitudini degli assassini e dal suono di lontane campane. Poi, nel sogno, all'improvviso è irrotto un canto di libertà: sono gli operai. Entrano, portano vestiti e cibo, rialzano i prigionieri e li sorreggono, li aiutano e li abbracciano. Il lager è l'immagine del mondo borghese: il luogo della vita «storica», la «vera vita». Ma la liberazione non avverrà

mai, ed è Basilio stesso a decretarne la definitiva condanna: «Quanto a questo degli operai, non c'è dubbio: / esso è un sogno, niente altro che un sogno». Sulla definitiva chiusura del sogno di liberazione — quindi su un segno esplicitamente tragico — il dramma si conclude.

CALDERÓN E IL “PERSONAGGIO DI POESIA”

di Fabrizio Sinisi

Calderón è uno di quei testi che nella drammaturgia italiana non ha simili, né vicini né parenti: è lì, titolo seminascondito, doverosamente celebrato ma poco letto, all'ombra tanto protettiva quanto invadente della fama del suo autore. *Calderón* (e nel complesso il teatro di Pasolini) è un monolite strano, un alieno. Anomalia per certi aspetti esclusivamente italiana, dal momento che guardandolo da oggi *Calderón* risulta complessivamente fra le più audaci e spericolate scommesse della scrittura teatrale europea del Novecento: uno fra i punti stilisticamente più compiuti di quel «teatro di poesia» che mette Pasolini accanto a Lorca, a Eliot, a Claudel, a Weiss, e che l'Italia ha forse troppo trascurato. «È naturale», ha scritto Pasolini riferendosi alla scena italiana, «che in un simile quadro il mio teatro non venga neanche percepito». In Italia la drammaturgia di Pasolini è un *unicum*: senza una vera tradizione cui allacciarsi e senza una vera eredità in cui chiarirsi, come una sorta di permanente occasione mai realmente accolta. Ma in cosa consiste questa testualità, che lo rende così moderno eppure così eccentrico, quasi straniero?

Innanzitutto *chi* parla in *Calderón*. I personaggi, certo. Ma chiunque potrà rendersi conto che tra i personaggi di questo testo non consiste alcuna vera e propria differenza di linguaggio: nessuna alternanza di livelli, nessuno scarto stilistico. Dicono tra loro cose anche molto diverse, ma il *discorso* è lo stesso — unico; non preesiste al loro movimento alcun pensiero di psicologia, relazione o coerenza del personaggio. Nessun testo italiano è mai stato così serenamente antinaturalistico. I personaggi non parlano, ma *sono parlati* dal discorso: ne vengono attraversati, ne *subiscono* gli eccessi e le pressioni, i picchi e le cadute. Quella di Pasolini è una lingua per poesia, e possiede perciò una temperatura così alta da costringere il personaggio — e dunque l'attore — a essere non tanto un interprete quanto una vittima, il luogo di un sacrificio. Con una parziale e celeste inconsapevolezza (testimoniata dai dettami, implausibili e contraddittori, del troppo noto *Manifesto*) Pasolini suggerisce una nuova idea di ‘personaggio di poesia’: un personaggio cioè che di un testo così profondamente e intimamente umano e nel contempo così violentemente innaturale (com'è appunto per definizione il linguaggio della poesia) riporti la natura ‘esterna’, antipsicologica; un personaggio che trasmetta quell'essere ‘parlati’, attraversati dal mondo, che caratterizza l'essere umano e lo sbalordisce. Un personag-

CALDERÓN

BASILIO DE
SAURO LOMBARDI



gio-voce, un personaggio-evento, magari non incontrabile per strada o in una casa come potevano essere quelli di Pirandello o De Filippo, ma che faccia percepire se stesso e il suo linguaggio come una forza tellurica o un vento nero o un temporale o una musica sconosciuta: l'irruzione insomma di qualcosa di radicalmente e totalmente *altro*.

Ma se non è il personaggio (canonicamente e psicologicamente inteso) a parlare, di chi è allora questa voce? Si fa presto a dire che è la voce dell'autore: lo è, certo, ma nella misura in cui l'enunciazione della teoria della relatività è la voce di Albert Einstein. Se così fosse, non ci sarebbe bisogno di quelle maschere — lo Speaker di *Calderón*, lo Spinoza di *Porcile*, l'Ombra di Sofocle in *Affabulazione* — dichiaratamente funzionali a esprimere diretti pensieri e preoccupazioni dell'Autore. Qui in *Calderón* a parlare sono invece sempre soggetti terzi: non solo rispetto all'autore, ma anche rispetto al personaggio. Si dà voce a figure, che avvengono nel linguaggio ma non sono linguaggio: attraverso Basilio e Lupe parla il Potere Borghese (che essi immancabilmente esprimono, ma non sono); per Sigismondo parla la Ragione Poetica, la Ribellione Anarchica (che egli esprime, ma non è); per Manuel parla la Ragione Marxista, per Pablo l'Innocenza del Corpo, e così via, gli esempi potrebbero continuare. È un teatro dove si parla in *terza persona* anche quando si parla di sé: tra il dire e il sentire c'è un distacco che non è solo furore analitico ma lo spazio teoretico della poesia. Una poesia da sperimentare non come puro e romantico effluvio estetizzante, ma come un sentire che si fa razionalità, una percezione che in ragione della sua altezza raggiunge la gravità del mondo, precipita nella storia. «Solo l'amare, solo il conoscere conta» aveva scritto Pasolini nelle *Ceneri*, facendo dell'amore e della conoscenza i due volti necessari e reciproci dello stesso gesto. La quantità sterminata dei versi, la ricchezza barocca e lussureggiante delle *ekphrasis*, i lunghi elenchi di nomi simili a cataloghi omerici sono segni di una paradossale forma epica che, a differenza di Brecht, non si serve degli strumenti del discorso ideologico, ma di quello lirico. Il luogo del conflitto (anche politico) non è il concetto o la situazione, ma la metafora. Corpo della storia e corpo della lingua fanno cortocircuito.

C'è una verticalità, in *Calderón*, che non è solo quella della discesa agli inferi mediante lo stratagemma del sogno, ma che è anche e soprattutto una furia conoscitiva insita nella natura stessa della voce pasoliniana. Accade qui un'insistenza quasi erotica sui temi e gli oggetti del pensiero, un inappagamento continuo, un'incapacità di fermarsi al singolo particolare — e quindi la necessità di andare oltre, di attraversare trafelati tutti i momenti del significante. Il verso lungo e insistente, le anafore, le ripetizioni sono tutti strumenti di questa furia, di questo martellamento a cui nulla sfugge:

«Dei fiori d'un rosa che non otterresti stingendo / nessun rosso, o infiammando nella memoria / nessun colore acerbo di bacca, ribes o corniolo, / un rosa che è il fantasma cartaceo del viola, / divenuto prima arancio, e poi tuffato nell'aurora: / la sua grana è quella di un vecchio succo, / d'un olio secco, scartavetrato, e come visto / attraverso una lastra che protegga rosei scheletri»... otto versi per dire il colore di un fiore appuntato su un vestito non è estetismo dannunziano, ma una dichiarazione di fame: una fame oltremondana, divina. La certezza razionale eppure tutta ricaduta nei sensi che ogni cosa — perfino il mondo stesso — non si limita a essere ma *significa*.

Questa di Pasolini non è un'eccezione del teatro o una sua stravagante deviazione: è teatro, e a tutti gli effetti. E del teatro è senz'altro una possibilità: difficilmente classificabile nel catalogo di ciò che già esiste e si scrive e si fa. Motivo ulteriore per cui non si può più sfuggirne, spingendo verso il superamento di quella specie di terra di nessuno fra teatro e letteratura che già lo stesso Pasolini — nell'introduzione a *Bestia da stile* — denunciava con veemenza: «I Pilati (i critici letterari) mi rimandano agli Erodi (i critici teatrali) in una Gerusalemme di cui mi auguro che non rimanga presto pietra su pietra». In quel vuoto c'è lo spazio non solo per cominciare a considerare finalmente Pasolini un vero classico teatrale italiano (e quindi, secondo la celebre definizione calviniana, un testo d'infinita significazione), ma anche per raccogliere la sua lezione: in quel palcoscenico sacrificale, in quella lingua altissima e feroce, in quella tensione verso un impossibile *dire tutto*, c'è forse non solo un suggerimento per il futuro, ma una nuova strada. Pasolini ha verificato continuamente la verità della frase di Ingeborg Bachmann: «Non c'è mondo nuovo senza una nuova lingua». E lo sfrenato sperimentalismo di *Calderón* testimonia forse soprattutto questo: il folle sogno insito in ogni vero atto di poesia — cambiare il mondo, agendo nella lingua.



I



II



III

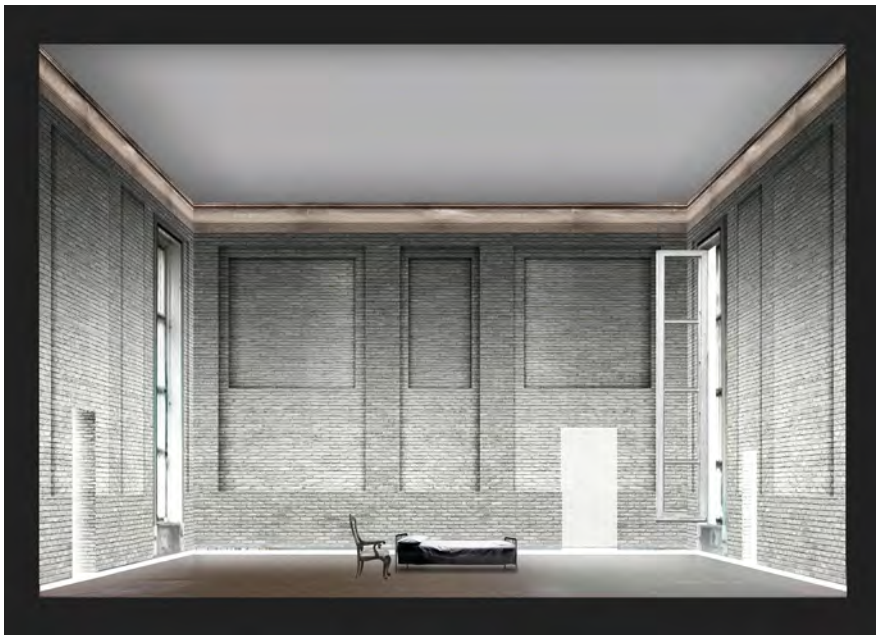


IV

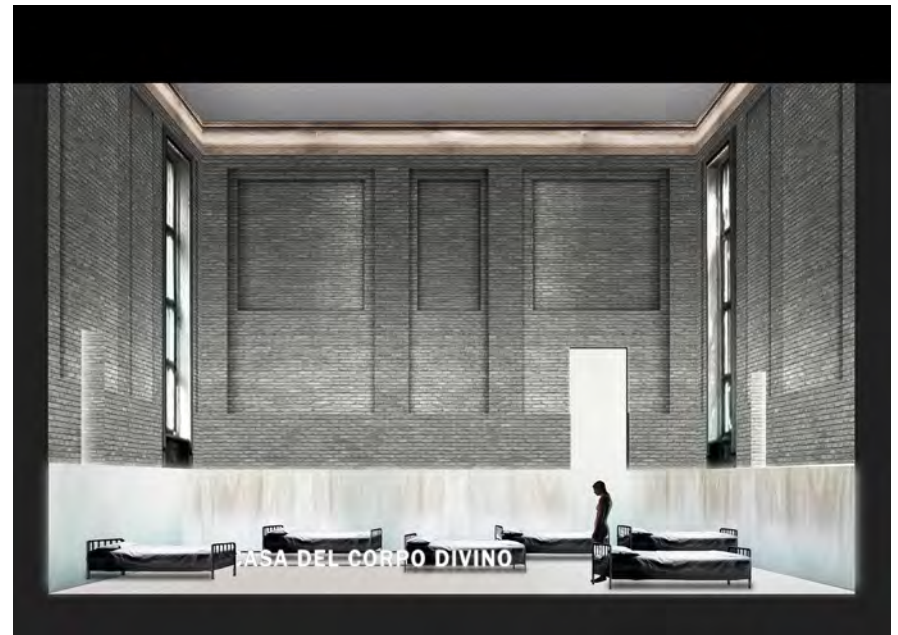


V

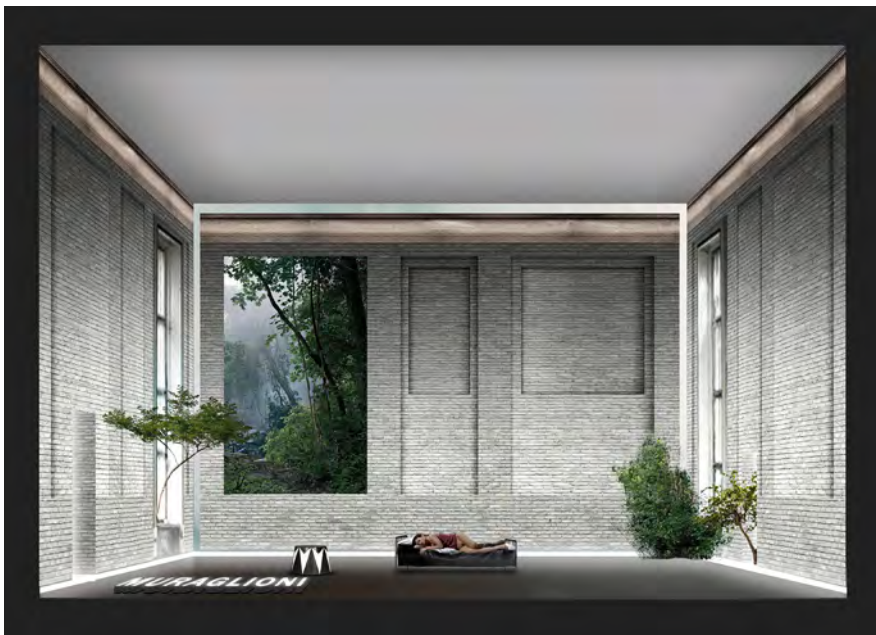




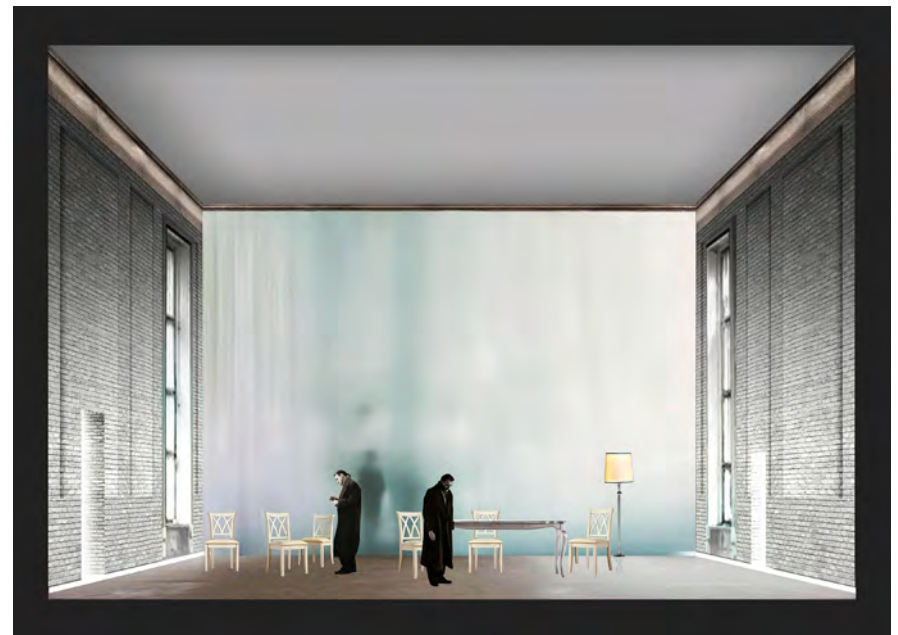
VII



IX



VIII



X



PASOLINI TRA NARCISISMO E PROFEZIA. SCHEGGE DI MEMORIA

di Sandro Lombardi

Arezzo, dicembre 1967.

Aspettavo l'apertura del cinema, osservando le locandine di un *Edipo re*. Il nome dell'autore mi rimandava a una domenica di qualche anno prima, quando i miei genitori erano partiti alla volta di Arezzo per un celebrato *Vangelo*. Quell'anno a scuola si studiava Sofocle. Ma chi avrebbe mai immaginato una tale intensità di evocazione? Era tutto vero, tutto così lontano dalle scialbe illustrazioni che adornavano mestamente i nostri libri di testo. C'era una realtà nuova in tutto: i volti, le strade, le piazze, le chiese e i portici di Bologna, i filari di pioppi fra i prati verde pallido del Friuli e l'esplosione sontuosamente arcaica delle terre favolose del Marocco: luoghi retrocessi nel tempo. Su tutto lasciava il segno una cifra pittorica che ritornava nelle vesti e nelle nudità masaccesche, nei copricapo presi dagli affreschi di Piero della Francesca (che alitavano i loro secoli nella chiesa di fronte alla scuola). Accanto alle maschere levigate di Silvana Mangano e Alida Valli, Pasolini affidava due ruoli chiave Tiresia e Creonte a Julian Beck e a Carmelo Bene. Non sapevo allora di star cogliendo insieme tre aspetti simbolicamente centrali di ciò che negli anni a venire avrebbe significato per me l'idea stessa del teatro: l'utopia del Living Theatre, il *teatro di poesia* di Pasolini, la *scrittura scenica* del Nuovo Teatro italiano. Ma soprattutto mi rendevo conto che non si trattava semplicemente della trasposizione filmica di una tragedia: Pasolini, partendo dal testo antico, inventava un suo racconto, fortemente autobiografico, di rara intelligenza drammatica e gravido di quell'intreccio politico-freudiano che lo avrebbe portato negli anni successivi a diventare la voce profetica più scandalosa d'Italia. La politica di Pasolini non è quella di un Platone, è quella di un Tiresia, l'indovino cieco che, proprio perché cieco alle apparenze immediate del mondo, può vedere quelle nascoste.

Arezzo, ottobre 1968.

Ancora cinema... In pieno '68, *Teorema* arrivava con una fama che lo rendeva molto atteso, preceduto com'era stato dalla pubblicazione dell'omonimo libro. *Teorema* non era romanzo, non era poesia, non era sceneggiatura, non era drammaturgia, e insieme era tutto questo: era, sostanzialmente, e *tout court*, letteratura. Allo stesso modo con cui il film non rinunciava

a essere anche, prepotentemente, *cinema*. Era bello esser giovani in un momento storico in cui sembrava che le varie arti stessero sconfiggendo i recinti dei generi: la pittura sconfinava nel teatro; questo nella danza, nella musica e nel proclama politico; la poesia nel cinema; la danza nel racconto teatrale; l'architettura nella moda... Come se tutto fosse stato preso in un unico, entusiasmante vortice tendente all'utopia. In quel momento, la pur violentemente scandalosa materia di *racconto* presente nel libro-film passava in second'ordine rispetto all'eccitante sperimentalismo formale. Tornai a vederlo più volte. Desideravo coglierne quanto poteva essere utile alla mia formazione: uno sguardo non accademico sulla politica, la capacità di esprimersi attraverso l'oscuro linguaggio dei sogni, l'eleganza figurativa di matrice longhiana, l'equazione, *teorematICA* appunto, tra sessualità e salvezza/perdizione.

Arezzo, aprile 1969.

Quasi quotidianamente, uscendo da scuola, facevo una visita agli affreschi del coro di San Francesco. Nelle ore del primo pomeriggio, quando vi passavo prima di andare a prendere il treno che mi avrebbe riportato a casa, non c'era generalmente nessuno. Ma un giorno vidi stagliarsi nel piccolo vano che immette tra quelle pareti palpitanti di vita una fisionomia familiare. Guardai meglio: era Pier Paolo Pasolini. Per un attimo il mio sguardo s'incrociò con il suo. Avrei voluto parlargli, dirgli la mia ammirazione per le sue poesie, per i suoi film... E forse, malgrado la timidezza, ne avrei trovato il coraggio, se fosse stato solo. Ma era in compagnia di un ragazzo in divisa di soldato. Avevo diciassette anni. Con un misto d'imbarazzo e agitazione, mi allontanai e presi la via più lunga per dirigermi alla stazione. Mi attardavo, guardavo le vetrine, cercavo di dare una seconda opportunità al caso. E difatti poco dopo i due ricomparvero (la città è piccola e i percorsi prevedibili), mi superarono e si avviarono lungo il Corso. Portavano in giro due diverse magrezze, spigolosa e un po' indurita il poeta, snella ma evidentemente forgiata dalla povertà il ragazzo. Li vidi entrare in una gioielleria e attesi. Quando ne uscirono il soldato ammirava ridendo felice un orologio al suo polso. Li seguii con lo sguardo sotto i porticati rivestiti di travertino di una brutta architettura fascista. Svoltarono l'angolo e imboccarono il viale alberato che porta alla stazione e ai parcheggi. Nel momento in cui stavano per svoltare l'angolo che me li avrebbe tolti alla vista, si levò una raffica di vento che li investì in pieno, scompigliando i capelli dell'uomo. Quelli del ragazzo, ricci, non si accorsero neanche della passeggera perturbazione.

Casarsa, febbraio 1988.

«Non è di maggio questa impura aria / che il buio giardino straniero rende / ancora più buia, o l'abbaglia, / con cieche schiarite...». E invece era proprio di maggio quell'aria rosa Tiepolo che sembrava spirare da un Oriente del resto non troppo lontano... Friuli, 1988. Cimitero di Casarsa. Un'aria pullulante di spore e pollini primaverili, della polvere sollevata dai rari veicoli striscianti in attonito silenzio per le strade bianche di una campagna alacremenente, e fin avidamente coltivata. Quel mattino, tuttavia, deserta e come abbandonata. Era con me Federico. In quella mattina di luce settecentesca ci univa un sentimento di *orfanità*: come se la morte di Pasolini, la scomparsa dal mondo di una voce che, indipendentemente dalle opinioni, parlava forte e chiaro anche se ultimamente la chiarezza si era andata nascondendo (ma non per celarsi, al contrario, per farsi ancora più incisiva) dietro gli accenti misteriosi e oscuri, cupi e apocalittici della profezia come se, dicevo, la sua assenza improvvisa avesse reso il mondo intero (o almeno quello che lo era stato per la nostra generazione), di fatto, *postumo*. Un sole pallido rischiarava le lapidi. Sentii bruciarmi gli occhi per la commozione. C'era il dolore per la morte di un uomo che non avevo conosciuto se non per quel fugace incontro ad Arezzo, ma che avevo amato come scrittore e regista. Ma piangevo anche, privatamente, per la fine della mia giovinezza, che quella morte sentivo era venuta in qualche modo a sancire. Nel 1975 avevo ventiquattro anni. Poco dopo, nel 1978, cadde il rapimento di Aldo Moro e si aprì l'interminabile, amara, crudele, assurda vicenda che ne seguì. Non solo la mia giovinezza finiva con quelle due morti, ma per tutti sfumava quello che, citando proprio Pasolini, potremmo definire «il sogno di una cosa»: la speranza in un'Italia migliore, che quei due omicidi truncarono in modo brutale, consegnando il paese ad anni cupi e disperati.

Codroipo, febbraio 1994.

Malgrado la centralità di Pasolini nella mia formazione, sono arrivato a incontrarlo sul palcoscenico piuttosto tardi, nel 1994, quando Federico Tiezzi mi diresse nel ruolo del Padre e in quello di Spinoza in *Porcile*. Lo spettacolo fu allestito tra Longiano, in Romagna, e Codroipo, in Friuli, con un mese di prove.

Pochi scrittori si sono espressi utilizzando gli schemi del pensiero per antitesi come Pasolini. Ma dietro questa apparenza lucidamente hegeliana, in *Porcile* mi pareva ribollisse il magma torbido di un pensiero nietzschiano: la nostalgia per la tragedia che Pasolini ripetutamente dichiara attiene più alla dimensione del sogno che a quella della ragione, concerne più la disperazione post-moderna che la speranza classico-romantica di far rivi-

vere le forme sceniche di Atene...

Sentivo di toccare nel vivo la tangenzialità tra un autore a me particolarmente vicino e la mia vicenda biografica: tornavo a leggere i versi su Arezzo, la città in cui ho passato l'adolescenza... quelli che trattano di una Roma a me nota e cara... tornavo a soffermarmi sullo sperimentalismo di *Una disperata vitalità*, in cui ritrovavo gli anni del mio apprendistato... ripensavo ai luoghi delle febbri giovanili e a quelli della premonizione della vecchiaia e della morte... cercavo di rievocare quelle «notti d'altri secoli» che i ragazzi della mia generazione, nonostante l'omologazione avanzante e il degrado dei valori, hanno fatto ancora in tempo ad assaporare, sentendosi parte della «vita nei secoli»... Mi sentivo a un passo dalla possibilità di entrare in contatto con i fantasmi.

Roma, 2 novembre 2000.

Cimitero acattolico al Testaccio. Marisa Fabbri legge, a poca distanza dalla tomba di Gramsci, alcuni frammenti della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda. Sfoggia un magnifico tailleur rosso fuoco, sicuramente Armani, alla cui fiamma si accorda l'altra fiamma, biondo-platino, della chioma, verosimilmente Vergottini. Nella spenta tavolozza di verdi rame, grigi salnitrici, nere lastre marmoree su una terra umile, umida e umorosa, di un marrone quasi violetto tanto è bituminoso, tra i vialetti di una ghiaia che ricorda i greti dei fiumi e che scricchiola sotto i piedi (mentre un cielo tumido di pioggia sembra aprirsi, a tratti, in squarci d'azzurro acceso, e folate improvvise di vento portano fin qui l'odore del mare e le zaffate di una putrefazione ormai consumatasi e non più acri e pungenti, solo foriere di un brivido di freddo), arde la furia interpretativa dell'attrice: fiamma del cuore, dell'animo, dell'intelligenza, dell'impegno civile e politico.

S'inaugura il trasferimento della salma di Gadda dal cimitero di Prima Porta, dove era impossibile scovarlo nella perduta distesa di quella immensa città dei morti, a questa sede più degna della sua grandezza. Dopo la lettura gaddiana sarà il mio turno, con *Le ceneri di Gramsci*. La bravura di Marisa mi eccita, mi accende. Cercherò di dare il meglio. Intravedo tra i presenti Alberto Arbasino: resto indeciso, per timidezza, se andarlo a salutare o meno (ci conosciamo appena) e lui mi precede, ringraziandomi a voce, dopo averlo già fatto per lettera, del dono d'una prima edizione del catalogo longhiano *Pittura della realtà*...

Mentre ci attardiamo a parlare, i convenuti sciamano via a poco a poco e nel giardino gramo delle *Ceneri* scende un silenzio appena rotto da tutta la famiglia dei rumori dell'acqua, lascito delle piogge venute giù nei giorni precedenti: una goccia che cade, regolare e implacabile, lo sciabordio di qualche canale di raccolta sotterraneo, uno spicinio crepitante dall'alto

delle chiome fronzute, il fiotto che da un rubinetto riempie un secchio di latta — è il custode l'unico rimasto: nessun altro, qui, a occuparsi di morti da troppo tempo ormai dimenticati. Il cielo sembra un campo di battaglia tra un'estate che non vuol morire e un autunno che si impone senza aggressività. E, sbiadito, solo ci giunge: «qualche colpo d'incudine / dalle officine di Testaccio... / tra misere tettoie, nudi / mucchi di latta, ferrivecchi...»

Firenze, giugno 2007.

Da un mese circa proviamo, Virgilio Sieni e io: *Le ceneri di Gramsci*. Poche ore al giorno; ci stanchiamo presto e, d'altra parte, impieghiamo al meglio il tempo: un'esperienza ormai trentennale si è stratificata in noi e non c'è bisogno di troppe parole. L'intesa è immediata, totale. Lui cerca di catturarmi nella sua orbita, che è quella del corpo: io mi lascio prendere, con fiducia. A mia volta cerco di attrarlo nella mia, quella della voce. Virgilio fa qualche resistenza ma la fiducia è ricambiata. Lavorano, insieme, i nostri rispettivi portati d'esperienza. Lavorano parti di noi che non sappiamo. È come farsi un regalo, concedersi un lusso: lavorare per il solo piacere di stare a vedere cosa nascerà da un incontro.

Rileggo la *Testimonianza* di Contini ogni giorno, prima delle prove. Mi si presenta un fatto e la sua interpretazione: la morte del poeta mi attanaglia, mi commuove e mette in prospettiva il lavoro sulle *Ceneri di Gramsci*. Quando arrivo al capoverso finale («Una disputa fondamentale col Padre, nel genere, ma cresciuto in ferocia e degradazione, della colluttazione di Giacobbe con l'angelo, consentitemi di leggere anche nella fine di Pasolini»), ho l'impressione che si parli di un attore nella sua lotta con il testo, con le parole, con la propria visione che «va disciplinata». È lotta. «Lotta celeste», come dice sempre Federico. Così, come con la morte.

Roma, Teatro India, marzo 2016.

È bello fare le prove al Teatro India, in quella desolata periferia, così spettralmente pasoliniana: una plaga oscura, malsana, con vista sul gasometro. Disertata da tutti, perfino i tassisti ci vanno malvolentieri. Eppure è così consolante, quando poi si esce dal lavoro, riattraversando l'immenso cortile di ghiaia, ritrovare quel cielo bavoso, quel silenzio smorto, quella nebbia gelata che galleggia sul Tevere, sull'erbetta umida di guazza... tutte quelle cose che solo la visionarietà di Pasolini ha reso oggetti di poesia.

È bello lavorare sotto lo sguardo partecipe e implacabile di Federico Tiezzi, aiutati e sollecitati dalla sapienza vocale di Francesca Della Monica e da quella coreutica di Raffaella Giordano, tutti e tre generosissimi.

Si prova *Calderón*. Del teatro di Pasolini mi ha sempre attratto la com-

ponente nera e infernale, quel «romanzo tetro, ma austero, con orribili bestemmie» che Anna Banti preconizzava nella recensione a *Ragazzi di vita* apparsa su «Paragone» nel 1955. Quel romanzo — ora lo sappiamo Pasolini l'ha scritto: è *Petrolio*. Schegge roventi di quel romanzo infernale e morale erano state frattanto disseminate nel cinema e, più o meno a frammenti, nella *Divina Mimesis*, negli *Scritti corsari*, ma soprattutto nel gruppo di drammi composti verso la metà degli anni Sessanta.

Meno gravati dall'ideologia rispetto ai romanzi e ai versi, i sei testi — con bellissimo contrasto — lasciano serpeggiare, accanto ai fermenti sulfurei, un'aspirazione alla grazia, alla struttura geometrica, alla leggerezza anche nel trattare gli aspetti più oscuri dell'eros, che fanno percepire un profumo settecentesco e veneziano, come quello che si respira, a volte, in certi angoli remoti del Friuli... qualcosa di mozartiano. Mi attraggono quello sguardo smarrito di fronte alla giovinezza che vola via, quelle presenze angelico erotiche volteggianti di dramma in dramma, di film in film a portare un annuncio d'inquietudine, di cambiamento, anche di tragedia... quel desiderio malato di vitale allegria — la misteriosa conoscenza del mondo di coloro che in apparenza vivono inconsapevoli...

Fra le tragedie circola un'aria comune, tanto da far quasi pensare a un'opera unica: un compatto corpus poetico in forma di teatro che si manifesta sotto diversi aspetti, come un cristallo a più facce. Al centro vi è Pasolini stesso. Le figure che popolano il teatro di Pasolini non sono veri personaggi, e nemmeno aspetti di realtà psicologiche assunti dall'autore: sono direttamente la sua psiche soggettiva e individuale. La teatralità dei drammi pasoliniani consiste nell'evocazione di un mondo infero, nell'irruzione di una realtà totalmente irrazionale, nella definizione di un clima assolutamente notturno, nell'esibizione di un io disperatamente individualistico e sfrenatamente narcisistico. I fantasmi veri che popolano la scena di questo teatro della notte non sono Gramsci e Brecht, Spinoza e Calderón de la Barca... Sono Ecate, Ade, Persefone, Demetra, Orfeo, Euridice... Sono queste le figure che il Pasolini di questo frangente sceglie per illuminare la propria realtà interiore. Altro che Eros! Altro che disperata vitalità... Un sovrumano desiderio di vitalità, piuttosto... ma travolto in un connubio sessuale, in un *coitus ad libitum* con la dolcezza orgasmica della morte. Non a caso torna, negli scritti dell'ultima fase, con insistente ossessività, la presenza di Dante. Di una discesa agli inferi, insomma, si tratta. Di questa discesa — precipitosa e inarrestabile — pasoliniana e non solo, ma di questo nostro mondo e mia perfino, Calderón rappresenta l'esempio più limpido e compiuto, quasi un emblema. Di cui gli attori sono forse un altro, ennesimo fantasma infero: l'*inattuale*, l'estremo.

Mi torna a mente la chiusa di una quarta di copertina a un volume Garzanti 1977, con due drammi di Pasolini, dovuta ad Attilio Bertolucci, secondo il quale le tragedie in versi dello scrittore friulano «sono fra le cose più belle del poeta Pasolini. Non sappiamo se entreranno mai nel repertorio del nostro teatro che non ha mai saputo, forse potuto, ricevere che saltuariamente e distrattamente i doni splendidi di *Aminta* e di *Adelchi*». Nel 1992, proprio sul palcoscenico dell'Argentina, Federico Tiezzi e io (e c'era anche Graziano Piazza, il Sigismondo dell'attuale *Calderón*) provammo a sfidare questo pronostico negativo mettendo in scena *Adelchi* di Manzoni. E ci riuscimmo. Oggi è la volta di *Calderón*. Che le Muse ci assistano.

CALDERON

SILVANO
GRAZIANO
PIAZZA



TESTIMONIANZA PER PIER PAOLO PASOLINI

di Gianfranco Contini

La vecchiaia ha tristi privilegi. Tristissimo quello di sopravvivere, così che, invece di rinascere qualche volta, morti, nel pensiero o nelle parole del più giovane, accada di dovergli fare noi l'elemosina di una briciola del nostro tempo. Questo rovesciamento delle sorti naturali sembra insopportabilmente ingiusto: ma ingiusto in che, e soprattutto ingiusto in chi? Non dico che uno debba rispondere inevitabilmente a questa domanda, ma a porsela, più o meno chiaramente, di fatto è costretto. Tale è comunque la natura del mio rapporto, appunto sinistramente privilegiato, con Pier Paolo Pasolini. È una testimonianza che nessun altro gli può rendere, prima di anziano poi di postero.

Un po' per ragioni anagrafiche un po' per ragioni, dirò così, postali, è vero, fui il primo ad avvertire l'esistenza di P.P.P. Lui lo fece entrare nella sua propria leggenda: in parte, certo, per le ragioni che assegna anche Aristotele all'indimenticabilità del primo amore, con l'enfatizzazione che le consegue. Sta però di fatto che nella sua abbastanza tarda esperienza di critico settimanale, ora raccolta sotto il titolo *Descrizioni di descrizioni* (in cui fra l'altro si realizza, come non mi pare sia stato osservato, l'ultima perfetta occorrenza dell'elzeviro letterario, di taglio ineccepibile e doveva essere proprio uno scrittore così indocile e imprevedibile a darne l'esempio), mi sono visto ancora il nome più citato: segno evidente che il sistema concettuale e terminologico in cui si giustifica la cosiddetta «scoperta» di Pasolini aveva, per un certo settore delle nostre due tanto diverse carriere mentali, una comune centralità. Anche l'ascrizione di Pasolini fra quelli che uno spirito amico ha chiamati «i nipotini dell'ingegnere» (scilicet Gadda) è un episodio di questo settore.

Insegnavo allora in un'università straniera, e facevo il pendolo fra quella sede e una piccola città di confine. Uno dei miei fornitori librari, la cui gestione artigianale (fascette e fatture integralmente autografe) si rifletteva nella tenuità delle cifre, era un piccolo antiquario di Bologna, chiamato Mario Landi. Non l'ho mai conosciuto di persona, e solo molto più tardi il caro Giuseppe Raimondi doveva descrivermelo come una «macchietta» felsinea, fra l'altro segnato dall'essere albino. Un giorno del 1942 la posta mi recò un plico iscritto dalla bella e arcaica lettera di Mario Landi, ma non conteneva poche lire di Bodoni o di Romagnoli-Dall'Acqua, bensì,

per la prima e unica volta, un libretto stampato sotto la ragione editoriale del Landi stesso. Ignoto l'autore, Pier Paolo Pasolini, di aspetto onomastico inconfondibilmente ravennate, e ignota la veste linguistica di quelle *Poesie a Casarsa*, friulano ma «di cà da l'aga» (cioè il Tagliamento), quindi un'eccezione nell'eccezione. L'odore era quello irrefutabile della poesia, in una specie inconsueta, per di più in una di quelle non so se dire quasi-lingue o lingue minori che era mia passione o professione frequentare. Allora tutto il tempo era mio, niente ostacolava, quando insorgeva, il pronto desiderio di scrivere. All'uopo adibii un giornale del Ticino, tra perché le sedi italiane stavano crollando nel disastro vicino a consumarsi e perché la censura invigilava che non si osasse dir troppo bene di cosa scritta in dialetto («Primato», infatti, rifiutò il pezzo). Fu quella in sostanza la mia unica scoperta. Una fama lusinghiera ma purtroppo fallace mi attribuisce la «scoperta» di Gadda o di Pizzuto, per mera illusione ottica di distanza (fra l'altro quella assai tardiva di Pizzuto, ormai al suo terzo libro, mi procurò una scena di gelosia epistolare da Pasolini, che mi rimproverò di aver deviato la mia attenzione su un «pensionato»). Cominciò allora una lunga amicizia (non molto prima della sua morte mi scrisse, con incontenibile affetto, di aver viaggiato con addosso una mia lettera in Levante e negli emirati del Golfo, i luoghi assoluti e desertici in cui amava «girare»): un'amicizia il cui vero senso fu di essere, com'egli diceva con la parola di Jaufrè Rudel, *de lonh*; un'amicizia di «lei», come molte delle mie amicizie migliori (in «lei» o nell'equivalente straniero). Ci siamo incontrati poche volte, e la prima dopo un lungo indugio, durante il quale incontrai, o lui mi mandò, suoi «messaggeri» (ricordo una notte bolognese con la grecista Giovanna Bemporad e altri suoi amici, alla ricerca dell'Aposa e del suo fruscio sotterraneo). Venne a trovarmi la prima volta, se ricostruisco bene, nel '46 (molto dopo la cesura introdotta nella sua vita tutta tragica dalla morte del fratello Guido, massacrato nella guerra partigiana; e anche allora lo portava un'occasione drammatica, cioè la visita a un amico malato di mente nei paraggi della mia città). Non credo di aver mai assistito a un tale dispiegamento di timidezza: tanto che a un certo momento, per alleviare l'onere della conversazione (eravamo nella mia casa di campagna), gli proposi un'esplorazione della natura circostante, oggi ecologicamente molto deteriorata, ma a quei tempi ancora incorrotta. Allora non potevo rendermene esatto conto, e in fondo lo capisco pienamente soltanto ora, che un bilancio totale è possibile: o il caso o l'istinto mi aveva suggerito la soluzione più conforme alla virtù preclara di Pier Paolo Pasolini, che fu l'amore dell'umile e dell'autentico; e tale era il paesaggio che ci circondava, «se avendovi passata (è la cautela avanzata dall'autore del *Fermo e Lucia*) una gran parte della infanzia e della puerizia, e le vacanze autunnali della

prima giovinezza, non riflettesi che è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie di quegli anni».

La qualità che Pasolini possedeva in rara misura era dunque non l'umiltà, ma qualcosa di molto più difficile a ritrovarsi: l'amore dell'umile, e vorrei dire la competenza in umiltà. Se non ricordo male (l'informazione, col contorno mimico solito in quel grandissimo attore, mi veniva da Roberto Longhi), la tesi di laurea bolognese di Pasolini verteva su Pascoli. Era infatti l'unico suo antenato sopportabile, fra tanto fasto (e soprattutto aspirazione al fasto) della tradizione prossima. Al fondale povero di San Mauro consuona l'iniziale fondale povero della landa attorno alla Delizia, che non manca di solcare una vena alessandrina e «conviviale» concentrabile fin dalle *Poesie a Casarsa* nel simbolo struggente della viola, poi destinata a trasferirsi nell'ambito ritmico, anzi naturalmente aritmico e sintatticamente contrastato, col «verso lungo» della poesia in lingua. Il mondo di Pascoli è subumano e rigorosamente non urbano (tranne, è ovvio, le Atene e Roma in sublime cartapesta del suo repertorio archeologico), il mondo di Pasolini è abitato da esseri ontologicamente indigenti, di cui la tradizione non aveva ancora preso nota. Quanto alla città, la sua parabola è delle più inedite che si possano immaginare. Eravamo abituati ai conquistatori di provincia, balzacchiani (o dannunziani), che, vedendo la capitale distesa ai loro piedi, si propongono di torcerle il collo e di domarla: «A nous deux, maintenant!» Pasolini arriva a Roma come un reietto (ricordo le sue lettere da Ponte Mammolo, la miseria soccorsa dall'abnegazione della madre) e conosce la città dall'abiezione e derelizione della periferia. Ubbidiente al canone del flaubertiano «sublime dal basso» invocato dal più acuto dei critici pascoliani, che frattanto Pascoli attuava scendendo con irreprensibile pulizia semplicemente sotto il livello umano, il Pasolini dei romanzi delle borgate si chiude rigorosamente entro un orizzonte di «monnezza». Da notarsi che la conoscenza di questo cosmo depresso, di questo limite dell'umano è agevolata da glossari perfettamente comparabili alle tavole lessicali allestite da Pascoli per la sua materia rustica garfagnina. È un distacco dalla norma, una divaricazione radicalmente affine a quella istituita dal dialetto, per di più, come accennavo, un dialetto non canonico, e nella sua iperbole portato addirittura a esperimenti di variazioni locali: l'orientamento era, o piuttosto, visto che siamo ormai al Pasolini delle borgate, era stato, qualcosa come un'Internazionale felibristica, per comporre la quale gli ero stato tramite verso i poeti catalani ancora costretti all'esilio. Ma non conviene insistere su questi approcci differenziali, perché il problema di Pasolini era ormai quello di descrivere non viâ negationis (col che si restava, fosse pure per un estetismo capovolto, nella sfera di quello che con me chiamava «bilinguismo»), ma direttamente con la macchina da

presa, che obbliga all'univocità. Una tutt'altra filologia poteva soccorrere Pasolini nel rendere la luce desolatamente bruciata e calcinata di *Accattone*, *Mamma Roma* e continuatori: era, se non mi sbaglio, quella del Buñuel messicano, particolarmente degli *Olvidados*, su cui mi pare che l'ossidazione pasoliniana faccia addirittura premio.

Non debbo perdere il filo del Pasolini competente in umiltà. L'evoluzione della sua carriera mostra la connessione dei crudi (visivamente) e intrisi di *caritas* film romani con la viâ negationis: anche la Lucania in funzione di Terrasanta — una Lucania molto debitrice a Carlo Levi — del *Vangelo secondo Matteo* ritiene un tanto di valore polemico. Una chiave del suo ideale di paesaggio Pasolini la fornì in una trasmissione televisiva (ormai più frequentemente lo vedevo sul piccolo schermo) di cui non so se sia stata ravvisata l'importanza e che converrebbe a ogni modo tesaurizzare opportunamente. La rubrica si intitolava *Io e...*, era gestita con vera intelligenza da un'allieva di Longhi (anche questo particolare ha la sua importanza, per l'impatto esercitato sull'ammirazione di Pasolini dal primo e forse unico grand'uomo che egli abbia incontrato e a cui rimase, con reciprocità, fedele) ed era dedicata a un monumento o a un'opera d'arte di cui un intellettuale denunciava la sopravvivenza minacciata. Pasolini scelse «La forma di Orte». E denunciò gli oltraggi edilizi inflitti a questo luogo della Teverina un tempo frugalmente ma nobilmente compatto nella sua pensilità rupestre: un campione dunque dell'ideale bellezza italiana secondo Pasolini, povero, genuino, assoluto, ai limiti del deserto e dell'arsione vulcanica. Mi dicono che questo canone valga anche per il castello che Pasolini si era scelto nella non lontana regione di Viterbo. Ma certo vale per la landa anatolica di *Medea*, per le muraglie arabe delle *Mille e una notte*: oggetti retrocessi nel tempo, arcaici, retrospettivi. A questa stregua vanno intese certe posizioni pubbliche del Pasolini «protestante». Entrato con tutti gli onori nelle fila della società detta «affluente», Pasolini si avvalse degli stessi strumenti di cui essa gli faceva copia per fustigarla in piena faccia. La società «affluente», sorrideva o anzi applaudiva sotto le percosse, lieta che la sua liberalità si ornasse di un tanto eretico accarezzato, scambiandolo certo per un esibizionista compiaciuto di paradossi. Pasolini invece combatteva seriamente (benché, è da temere, con la tattica meno efficace, posto il ruolo di contraddittore che gli era ufficialmente assegnato) contro il cosiddetto consumismo e i dogmi di comportamenti che esso importava. La sostanza di Pasolini è anti-illuministica (com'è chiaro alla formulazione non razionalistica, anzi simbolistica, ermetica, «passionale», di ogni sua scrittura ideologica, in verso o in prosa). Le virtù che egli rimpiange sono quelle, sicure ma probabilmente condannate a morte, appartenenti a una società arcaica, agricola, patriarcale. La sua utopia non è prospettica ma

nostalgica. E non è questo l'aspetto meno drammatico d'un'esistenza tutta drammatica (in quanto contenente un selvaggio desiderio di vita, anche in questo lato retrospettivo). Significativo è il suo tardo ritorno alla poesia dialettale nella nuova edizione della *Meglio Gioventù*, che egli si giustifica di continuare a dedicarmi, anche in quello che tutto esorbita da un mio incoraggiamento mentale alla pensabilità.

Quello che preservò la nostra amicizia, un po' dormiente durante i decenni romani, fu proprio l'essere *de lonh*. Venne a trovarmi una volta qui a Firenze, lo rividi a Roma, lo incontrai ad alcune memorabili feste di «Paragone» in cui i Longhi riunirono quanto c'era di meglio in Italia. Ma insomma le nostre strade avevano più rare possibilità d'incrociarsi; e questo, riducendosi in prospettiva la nostra distanza cronologica, dieci anni, che erano molti nel '42 e sempre meno col crescere del tempo, contribuiva appunto a mantenere il rapporto nella sua freschezza originaria ed era condizione al nostro ritrovamento degli ultimi anni, che acquista la sua dolorosa pienezza dall'essere definitivo. E ricacciava nel non essere una sua proclamazione di stacco provocata dalla sua sempre candida generosità verso i vicini: divergenze nelle tavole dei valori contemporanei, in cui non poteva tollerare di figurare all'inalienabile posto primitivo quando non mi sentivo di dilatarla a suoi quotidiani frequentatori. Ma specialmente il tenue episodio dava un'idea di quelle che erano le sue difficoltà con la figura, s'intende la figura archetipa, del Padre. Questo cominciava a esser vero nella lettera, vista la sua opzione per la madre, che con dolce impudicizia aveva ostentato al suo pubblico dandole la parte di Maria nel *Vangelo*. Come Pascoli del resto, buttava in luce diurna i fatti della sua vita privata, col risultato di sospingere più in là il gomito della sua inevitabile intimità, col suo groviglio di contraddizioni. (Per chi fosse fermo al livello della sua vita pubblica, lo conforterò informandolo che una tranquilla demenza mi dicono salvi la madre di Pasolini dall'atrocità della sopravvivenza attiva). Se la scelta fondamentale non fosse di dominio pubblico, avrei ritegno a comunicare che scrivendomi Pier Paolo definiva il padre «paranoico». Era il frutto di un conflitto familiare, e dovevo ricevere una consolazione postuma quando seppi da un suo congiunto, provvisto di quella non scalfibile autenticità che Pasolini aveva tanto cara, del suo postremo scampolo di vita dedicato alla gloria del figlio: passava i giorni a ritagliare e raccogliere con ogni diligenza le innumerevoli testimonianze quotidiane della fama di Pier Paolo. Dalla stessa fonte ho notizie biograficamente, e direi perfino clinicamente, importanti dell'attività disegnativa di Pasolini, in parte essenziale collegata a un intervallo di malattia e convalescenza, paragonabile, se non bestemmio, all'«uso ascetico» delle malattie predicato da Pascal. L'estraneo trivialmente informato si aspetterà dal regesto

un'esuberanza di immagini erotiche. Le funzioni di tale repertorio sono invece adempiute da una serie massiccia di autoritratti: rovesciati, cioè appena estratti dallo specchio. E una serie quasi altrettanto massiccia – e con ciò si ritorna al tema del Padre – è di ritratti di Roberto Longhi, non già detratti postumamente dalla memoria, ma dalla bella immagine che avvolge la mia antologia (niente può toccarmi tanto quanto essere stato strumentalmente coinvolto in questa mediazione) – un'immagine però rovesciata, un'immagine curiosamente allo specchio, quasi assimilata alla direzione obbligata dell'Ego.

Una disputa fondamentale col Padre, nel genere, ma cresciuto in ferocia e degradazione, della colluttazione di Giacobbe con l'angelo, consentitemi di leggere anche nella fine di Pasolini. So bene che di questo atrocissimo *fait divers*, a parte i pubblici clamori, sono state tentate generose ricostruzioni criminologiche, nell'ansia di esorcizzare razionalmente l'assurdo. Qualunque siano le risposte della criminologia, qui credo che meno riduttiva debba riuscire la teodicea. Certo che le metafore che mi soccorrono sono al confronto troppo pulite e consolanti. Una è la proclamazione di salvezza di altro peccatore, il dottor Faust; se postumamente non la empiasse di senso il sapere che l'agonia del suo «olimpico» e per quei tempi longevo poeta sarebbe stata feroce e disperante. L'altra non potrei enunciarla che col distico decisivo «sulla deserta coltrice / accanto a lui posò»; se non riflettessi che invece del letto d'esilio sta una turpe brughiera suburbana gremita di sozzi relitti. Ma, lasciando ad altri di fare «dell'altro altro governo», rispettiamo il nostro amico nella sua solitudine di sfidatore e lottatore col Padre, pagando, lui l'autore del *Vangelo* e della *Ricotta*, il prezzo più alto.

[Conversazione inaugurativa, il 28 marzo 1980, del convegno-rassegna su Pasolini tenuto a Novoli (Firenze); anticipata, prima che nei suoi atti (curati da A. Panicali e P. Sestini, 1982) sul «Ponte», XXXVI (1980), pp. 339-45, e poi ripresa in Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968-1987), Einaudi, Torino 1988.]

CALDERON

DONA ASTREA
SABRINA SUCCINATA



CALDERON



3 ROSAURA
DEBORA ZUIN

CALDERON



PABLO
JOSAFAT.
VAGNI

SOMMARIO

SETTE DOMANDE A FEDERICO TIEZZI di Guido Davico Bonino	7
LA SINOSSI a cura di Fabrizio Sinisi	13
<i>CALDERÓN</i> E IL “PERSONAGGIO DI POESIA” di Fabrizio Sinisi	17
PASOLINI TRA NARCISISMO E PROFEZIA. SCHEGGE DI MEMORIA di Sandro Lombardi	21
TESTIMONIANZA PER PIER PAOLO PASOLINI di Gianfranco Contini	29

IMMAGINI

- I. Sandro Lombardi, foto di Achille Le Pera
- II. Arianna Di Stefano, Camilla Semino Favro, Sabrina Scuccimarra, Silvia Pernarella, foto di Achille Le Pera
- III. Federico Tiezzi, foto di Achille Le Pera
- IV. Francesca Benedetti, Graziano Piazza, Sandro Lombardi, foto di Achille Le Pera
- V. Arianna Di Stefano, foto di Achille Le Pera
- VI. *Las Meninas*, Diego Velázquez, 1656, Museo del Prado, Madrid
- VII, VIII, IX, X. Bozzetti delle scene di Gregorio Zurla
- XI. Il gasometro visto dal Teatro India, foto di Stefano Dal Pozzolo

Bozzetti dei costumi di Giovanna Buzzi e Lisa Ruffini, p. 18, 28, 35, 36, 37

Finito di stampare
nell'aprile 2016
presso la tipografia
Del Gallo Editori
di Spoleto

