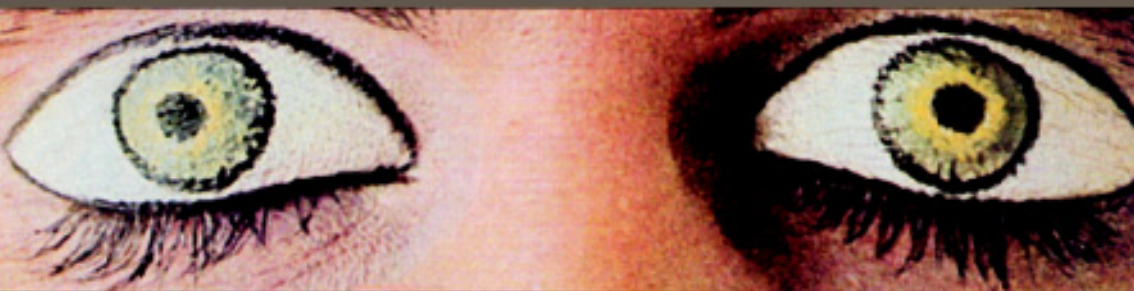


Tito Schipa jr.

ORFEO 9 Il making



Storia, personaggi, fortune
della prima opera rock italiana

ZONA

Tito Schipa jr.

ORFEO 9
IL MAKING

Storia, personaggi, fortune
della prima opera rock italiana

ZONA

© 2005 Editrice ZONA

È VIETATA

**qualunque riproduzione
di qualunque parte di questo estratto
senza autorizzazione dell'editore**

In questo estratto sono contenuti i seguenti capitoli:

1. DAL SUCCESSO DI *THEN AN ALLEY* ALLA SUA CHIUSURA PREMATURA
3. PARTENZA DEL “PROGETTO-OMBRA”
7. ANDÒ COSÌ
12. PESCA D'ARTISTA
14. UN'OPERA ITALIANA
17. DEBUTTO
26. RENATO ZERO, E ALTRI NUMERI
28. SASSI ROSSI
29. SI GIRA

Orfeo 9. Il making

Storia, personaggi, fortune della prima opera rock italiana

di Tito Schipa jr.

ISBN 88-89702-08-7

© 2005 Editrice ZONA, via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo

52040 Civitella in Val di Chiana - Arezzo

tel/fax 0575.411049

www.editricezona.it - info@editricezona.it

Ufficio Stampa: Silvia Tessitore - sitessi@tin.it

Stampa: Digital Point - Ponte Felcino (Pg)

Finito di stampare nel mese di novembre 2005

Ho ricevuto la richiesta di raccontare la storia di Orfeo 9. Ne ho avuto una grande soddisfazione e un certo imbarazzo. Se acconsento e mi metto al lavoro è perché a conti fatti si parla di un doppio album che a più di trent'anni dalla sua pubblicazione e nonostante l'ostracismo totale che la Rai gli decretò, nonostante la censura violenta subita dalla sua versione filmata, nonostante la totale indifferenza (se non dichiarata avversità) dei media, nonostante la assoluta mancanza di ogni forma di pubblicità o promozione, continua a vendere costantemente, raccoglie testimonianze d'affetto e contatti assidui da un vastissimo pubblico che lo ha voluto tramutare in una sorta di cult-show senza alcuna esposizione costante, e non è mai uscito dai cataloghi nemmeno per un giorno, raggiungendo anzi a questo punto il notevole traguardo delle cinque diverse edizioni, caso più unico che raro nel panorama discografico italiano.

Al pubblico meraviglioso di Orfeo 9 è dedicato questo libro, anche perché conoscendone già molti aspetti e considerandolo – lo dimostra ogni giorno – una cosa degna, non rischierà di considerare le mie parole troppo autoreferenziali e supponenti, come potrebbe fare chi di Orfeo 9 non sa nulla.

Raccontarne l'origine mi obbliga a partire abbastanza da lontano, ma non c'è episodio o nome tra quelli che mi vengono in mente che non sia – lo si dovrebbe comprendere più in là – strettamente legato alla nascita di Orfeo 9, in un gioco di coincidenze incrociate che dell'esistenza continua ad essere per me il lato più affascinante.

1. DAL SUCCESSO DI *THEN AN ALLEY* ALLA SUA CHIUSURA PREMATURA

Premetto che parlo di un momento della mia vita estremamente positivo. Perdonatemi un certo trionfalismo e attribuitelo a un ventenne. Infatti a ventun anni appena compiuti, completamente sconosciuto, mi ritrovavo con un successo planetario ottenuto in un luogo che era il cuore pulsante della cultura rock emergente, il Piper Club di Roma, davanti a una platea e a un'opinione pubblica formata da tutti – ma proprio tutti – coloro che nel giro di pochi anni sarebbero diventati opinion leader e punti di riferimento dello spettacolo e della comunicazione in Italia, molti dei quali avevano partecipato direttamente alla nascita e alla realizzazione dello spettacolo e tutt'ora lo ricordano come un giro di boa importante nella formazione di una cultura underground – poi “progressive” – in Italia. Per un racconto di viaggio che arrivi a *Orfeo 9* e alla sua inconsueta avventura nell'alba degli anni Settanta, non posso che partire da qui: Roma, 17 maggio 1967, debutto di *Then an Alley*.

Then an Alley, che con una trovata molto fortunata avevamo soprannominato “Opera Beat” (vorrei avere avuto di queste intuizioni mediatiche più spesso in seguito) era stata un gioco di ragazzi che aveva ottenuto una copertura di stampa di proporzioni inimmaginabili. Il solo *Messaggero* di Roma era uscito con due intere pagine adiacenti, paragonando il Piper Club alla Scala. Tutti gli altri quotidiani italiani riportavano l'esito addirittura esagerato della première al primo posto nella pagina di spettacolo nazionale. Riviste come *Gente* o *Oggi* ci dedicavano a loro volta intere pagine con titoli giganteschi, molti imperniati sulla scoperta del “Verdi Beat” (Bob Dylan), ed erano tempi in cui parlare di Verdi al Piper o di Dylan alla Scala era come parlare in greco antico, io ne sapevo qualcosa. La stampa internazionale, dal Giappone agli Stati Uniti, intitolava i suoi pezzi: “Uno spettacolo di pura poesia”. Olghina de Robilant, sullo *Specchio*, si faceva in quattro per dimostrare che se dal Piper, covo di pervertiti, era uscito qualcosa di buono, evidentemente dovevamo essere tutti drogati all'ultimo stadio.

Io al Piper avevo lavorato da presentatore, lì avevo conosciuto e annunciato gente come i Pink Floyd, ma di cosa fosse uno spinello all'epoca non avevo cognizione. Eppure quel che mi ritrovavo fra le mani, pur coi suoi difficili annessi e connessi, sembrava proprio un'allucinazione: da una parte vedevo una delle musiciste più belle in circolazione in Europa – Penny Brown – innamorata di me (io non di lei, non ancora; avevo solo avuto tempo di proiettarla, in sole tre settimane di prove, dal suo basso elettrico in un complessino sconosciuto al soprannome di Callas Pop sulla stampa di mezza Europa, più o meno lo stesso salto vertiginoso che avevamo fatto tutti), dall'altra vedevo il mio idolo più adorato – Bob Dylan – letteralmente inferocito con me: avevo oggettivamente fatto un uso non autorizzato e improprio di diciotto sue canzoni, fondendole e trasmutandole a sua insaputa in un melodramma. Le due circostanze ora andavano gestite assieme, in vista della

prosecuzione di un progetto che non poteva, non doveva esaurirsi nelle cinque recite programmate al Piper quando, soltanto una settimana prima, ancora nemmeno ci sognavamo un risultato del genere. Giancarlo Bornigia del resto era stato chiaro: “Io possiedo una sala da ballo, mica un Music Hall”, e aveva rifiutato qualsiasi proroga, infischandosene coerentemente delle richieste di biglietti che arrivavano da tutta Italia.

Attratto dal rumore dell’evento si era però presentato un impresario teatrale di una certa fama, offrendosi di organizzare una tournée. E a me tutto questo pareva naturale! Anni dopo avrei capito quanto quell’offrirsi spontaneo da parte di un pescecane dello show business fosse stato il segno della completa straordinarietà. Sul momento, invece, recensioni magnifiche, applausi, lodi e proposte non mi sorprendevo. Avevo fatto una cosa buona, come mi aspettavo era andata bene e adesso si poteva sfruttarla al meglio. Che c’era di strano?

In realtà, ora lo so, avrei dovuto andare da Fabrizio Bogiankino, che dirigeva il Piper (lui aveva intuito immediatamente le potenzialità del progetto quando il suo sovraccitato presentatore – come detto, era il mio lavoro al Piper – glielo aveva descritto nel suo ufficio fumosissimo in una pausa fra un annuncio e l’altro), avrei dovuto buttarli le braccia al collo, e dirgli cento, mille volte grazie per avermi prodotto e sostenuto. Lo stesso valeva per Enrico Lucherini, un mago assoluto delle pubbliche relazioni che praticamente ci regalò il suo preziosissimo lavoro. Ma a vent’anni questo tipo di attenzioni non le hai ancora imparate e rischi di passar subito – giustamente – per uno che non è grato.

“Dividiamoci la torta” avevo detto a Penny prendendo carta e matita per buttar giù qualche preventivo sulla ripresa dello show. Io ero ingenuo, lei era americana. Anche per lei un successo era qualcosa che doveva naturalmente trasformarsi in ricchezza e possibilità di lavoro ulteriore. Sbagliato. Non eravamo in America. Non fuori di noi.

Venne un preventivo di cinquanta milioni di lire. Cinquanta milioni del 1967 da chiedere a un impresario disponibilissimo sbucato dal nulla. Fino a una settimana prima la mia paga di secondo assistente alla regia nel cinema era stata di trentamila lire a settimana, e da presentatore ne prendevo duemila ad annuncio. Ma ribadisco, mi pareva normale! Anche l’impresario fece finta di considerarlo normale, non voleva precludersi nessuna strada, hai visto mai. Disse che sì, come no, certamente, e disse anche che sarebbe tornato a giorni. Mi consigliò di mettere sotto contratto tutti gli elementi del cast. Così mi dannai l’anima per ottenere dalle madri di alcune ragazze sedicenni l’autorizzazione a portarle in tournée fra musicisti, cantanti e ballerini assatanati. Sulla base di un pezzo di carta dell’impresario – una lettera d’intenti tutta di suo pugno che è fra i miei poster preferiti – mi esposi personalmente e riuscii a chiudere tutti i contratti. A mio nome! Cercai il famoso impresario al telefono. Mai più visto o sentito.

Non lo biasimo, d’altronde. A mente fredda, trascorso il furore mediatico scatenatosi sull’evento, si sarà chiesto come fare a vendere nella provincia italiana,

drogata di Sanremo, un esperimento di melodramma basato sulle canzoni di un cantautore americano del tutto sconosciuto in Italia e interpretato da degli zeri totali. Io però mi ero impegnato di persona con tutta la troupe, dico veri contratti con vere paghe – un demente – e quello era già uccel di bosco. I ragazzi o i loro genitori, se avessero voluto, avrebbero potuto rovinarmi. Bell'inizio di carriera. Ma non lo fecero.

Si chiamavano, fra gli altri in locandina, Giuliano Ferrara e Alberto Dentice, allora coristi, in seguito protagonisti del giornalismo italiano. Oppure Mario Fales, allora autore del libretto e interprete di un ruolo principale, in futuro autorità internazionale della ricerca umanistica. O Achille Manzotti, allora alla batteria nel complesso dei Pipers, poi produttore cinematografico tra i nostri maggiori. O Pino Di Buduo, allora semplice corista, poi operatore teatrale di spicco della nostra migliore avanguardia. O Simon Catlin, straordinario rocker di pura razza inglese, allora probabilmente il più efficace tra di noi, poi primo Venditore di Felicità nell'edizione teatrale di *Orfeo 9*. Devo moltissimo a ognuno di loro. Iniziavo così un lungo training di apprendimento sulla mia stessa ingenuità, sulla cialtroneria di certi addetti ai lavori e sulla generosità della gente dello spettacolo.

Uno dei proprietari del Piper, Alberico Crocetta, mi segnalò che un discografico di Milano poteva essere interessato a incidere l'opera. Anche qui giocava la mia totale inesperienza. Una frase del genere poteva tutt'al più significare che c'era stato uno scambio di battute distratte tra due personaggi prominenti dell'industria canzonettistica nazionale, i cui tic farseschi ancora non avevo nemmeno mai sfiorato. Ma per me era una promessa di paradiso. Alla conferma vaga arrivata da Milano saltai sul mio Renault 4 bianco, pigiai a tavoletta fin da sotto casa e staccai il piede dall'acceleratore solo in Galleria del Corso, dove naturalmente mi trattarono come uno che passava di lì per caso e si limitarono ai tradizionali giri di parole che per me, allora, avevano almeno il fascino della novità.

Tornato a Roma senza neanche dormire corsi trafelato da Crocetta a riferirgli quello che secondo me era un risultato promettente. La sua segretaria era una ragazza molto intensa e dagli occhi fortemente espressivi, che in quel mattino presto le servirono a comunicarmi una sensazione di strano disagio. Mi abbracciò, mi disse che mi ammirava, che lo spettacolo l'aveva incantata. Si chiamava Donatella Raffai. L'avrei ritrovata, ma solo molti, molti anni più tardi, e sugli schermi tv, come conduttrice di *Chi l'ha visto*. La ringraziai di cuore. Ma c'era qualcosa che non sapevo ancora, e che lei doveva sapere già.

Quella volta a sparire nel nulla fu il mio sogno di proseguire un'esperienza fortunata e di godermi il premio di un successo vero. Sulla scrivania di Crocetta mi aspettava un durissimo telex degli agenti americani di Bob Dylan che mi diffidavano severamente dal continuare.

3. PARTENZA DEL “PROGETTO-OMBRA”

Nell'appartamento di Vigna Clara non ci saranno stati i mobili, ma c'era un impianto stereo. Comprato alla Rinascente! La novità più succosa nell'avvento dell'hi-fi era poter compiere le prime elementari operazioni di equalizzazione della musica, e la mia meditazione preferita diventava ogni giorno di più evidenziare con pazienza una linea di basso, o esagerare un volo di archi acuti esaltandone le frequenze estreme. Questo era consueto sui vinili del Rock, ma a me veniva spontaneo anche sulle vecchie registrazioni d'opera o sinfoniche che mi ero portato in dotazione per la convivenza. Così oltre alla musica di consumo corrente (incredibile oggi vedere come potessero incantarci allo stesso modo esperienze capitali come quelle dei Pink Floyd e meteore della scena pop come i Vanilla Fudge! Ma tant'è...) passavano per le montagne russe dei filtri del mio amplificatore generi e titoli di ogni sorta.

La storia fra Penny e me era nata e cresciuta all'insegna della musica. Era della musicista in lei che mi ero innamorato, prima ascoltandola (e guardandola) cantare alla chitarra il repertorio storico di Joan Baez, più tardi scoprendo quanto profondamente avesse intuito i miei gusti e le mie possibilità. Mi presentava i dischi che amava riuscendo a indirizzare la mia attenzione su splendidi dettagli nascosti ma soprattutto sul legame perfetto tra musica e testo, primato di tutta la canzone anglosassone dell'epoca. E in questo contribuiva alla progressiva fusione, dentro di me, fra la narrazione in musica dei tempi gloriosi, quelli del Melodramma, e quella capacità di sintesi tipica del Rock anni Settanta, che nel giro di una canzone poteva far nascere dal nulla un vero e proprio piccolo episodio di drammaturgia musicale. E allora valanghe di Jimi Hendrix, Jefferson Airplane, Cream, o l'incredibile Frank Zappa, ma anche scoperte per me sorprendenti e ritardate come Ravi Shankar, la Missa Criolla, o la musica andina... E ovviamente i Beatles.

Io non ricordo nulla di simile all'attesa – frenetica – dell'uscita di un album dei Beatles. Per quello che posso valutare, ci furono pochissimi casi, nella storia della Musica, di una vera fame del “prossimo episodio” come quella vissuta dalla mia generazione a partire dalla pubblicazione di *Revolver*. Era pari forse solo all'attesa del prossimo capolavoro di un Verdi o di un Puccini ai tempi d'oro dell'Opera. Si trascorrevano gli ultimi giorni prima dell'uscita del disco in uno stato di vera e propria euforia, insonnia, anticipazione. Una volta messe le mani sul vinile si partiva per un'esperienza di ascolto che era un ascolto assoluto, simile forse solo a quello che un vero critico musicale opera sui capolavori immortali. Ogni frase di quelle rapsodie dei nostri giorni veniva analizzata ed esplorata, alla ricerca di livelli più profondi, di significati più nascosti. Ogni battuta riconosciuta e collocata all'interno di strutture compositive di largo respiro, temi dominanti, variazioni, esattamente come accade con una sinfonia o un concerto classico. Quei testi e quelle melodie, quelle atmosfere e quegli arrangiamenti, quegli “effetti speciali” nel mixaggio

– una vera rivoluzione nella sceneggiatura del racconto acustico – esaltati poi dalla grande novità dell’ascolto in cuffia stereofonica, tutto diventava nel giro di pochi giorni sapere comune, proverbio dell’anima, linguaggio condiviso e punto di riferimento di un intero continente.

Questo per la discoteca di consumo corrente nell’appartamentino di via Vigna Stelluti. Ma assieme al giradischi nuovo di zecca (comprato con l’ottima paga ricavata dalla nostra partecipazione in coppia a un film di Marco Ferreri, *L’uomo dei palloncini*), si erano installate nel mio scaffale privilegiato anche tre registrazioni un po’ anomale: *Tosca*, quella diretta da Victor de Sabata nel 1953, che non vedevo l’ora di filtrare nell’equalizzatore per rivivere le emozioni della strumentazione di Puccini fino allora mai percepibili se non dal vivo (quei bassi sotto il dialogo dell’inizio del secondo atto, in cuffia!). *Hair*, una registrazione col cast originale americano, punto di riferimento per tutto ciò che di nuovo e di affine potevamo chiedere a una commedia musicale. E infine, vero effettivo trampolino verso *Orfeo 9* (malgrado ciò possa sembrare improbabile, ma si vedrà perché), una registrazione completa di *Porgy and Bess*, un caposaldo musicale del Novecento in musica, a sua volta estremo in quanto all’essere, contemporaneamente, molto “già” e molto “non ancora”.

Di questa bellissima opera di Gershwin avevo sempre avuto in mente una possibile rivisitazione che la liberasse dalle catene formali in cui una bizzarra tradizione l’aveva rinchiusa fin dal primo giorno della sua esistenza. Tradizione: strana parola, strana applicazione per un lavoro nato all’insegna della contaminazione e del superamento, melodramma composto con i modi del jazz, storia di neri scritta da un ebreo e ambientata tra prostituzione, droga e delinquenza. Eppure non si poteva (né si può tuttora) prescindere, per imposizione degli eredi dell’autore, dal rappresentarla per intero (quasi tre ore) con l’orchestrazione originale, con le voci liriche, con una compagnia interamente nera e nei luoghi sacrali del teatro musicale. A parer mio questo ne impediva e ne impedisce la fruizione da parte del pubblico giovane, quello che al mondo potrebbe apprezzarla fino in fondo. Sognavo già allora di realizzarne una versione rapsodica, agilissima, che riassume in circa un’ora e mezza la storia raccontandola tramite i suoi brani musicali migliori (almeno una trentina e tutti splendidi), affidandola a un cast di voci “laiche” e applicandole tutti gli arrangiamenti più geniali che nel corso degli anni i grandi del jazz avevano sperimentato sulle sue incantevoli melodie. C’era, a mio parere, di che ritrovarsi in mano un pezzo di teatro musicale superiore sotto tutti i profili a qualsiasi musical visto e sentito a Broadway, firmato virtualmente, oltre che dai fratelli Gershwin, dal lavoro di personaggi come Miles Davis, Gil Evans, Janis Joplin, Nina Simone, Louis Armstrong, e soprattutto totalmente libero da ogni schema obbligato – oggi si direbbe postmoderno – nell’allestimento. Avevo anche un titolo: *A memoria da Porgy and Bess*.

Pensavo a un cast che recuperasse parte dei quello di *Then an Alley* e andasse

oltre. A una inusitata Bess bionda e di origine norvegese (naturalmente Penny) volevo affiancare il Porgy nero e piacevolissimo di Ronnie Jones, un ottimo cantante e futura stella dei nostri disc jockey. Miglior Sporting Life di Simon Catlin non riuscivo proprio a immaginare, mentre non escludevo di riservarmi il ruolo del cattivo, Crown. Per le scene chiesi di buttar giù dei bozzetti a Giovanni Agostinucci, che aveva lavorato con me – lui assistente di Pier Luigi Pizzi – negli allestimenti di De Lullo e Squarzina, e con cui si era creata una bella amicizia.

Riuscii non so come a trovare in Italia uno spartito completo per piano e canto, e con quello sotto il braccio mi presentai al Teatro dell'Opera pregando un maestro accompagnatore di registrare sul mio Grundig tutta la base musicale. Su quella intendevo preparare la compagnia. Ovviamente pagai, e ottenni la base di pianoforte. Poi chiesi a Penny di cercare nell'ambiente romano un arrangiatore che potesse curare la riduzione musicale mixando nella nostra partitura ridotta gli influssi dei grandi jazzmen internazionali, e lei mi presentò un altro dei futuri talenti che orbitavano attorno alle case discografiche in quei giorni. Si chiamava Piero Pintucci (ancora lontano dalla sua fortunatissima *Fatalità* e dalle lunghe collaborazioni con Renato Zero e col Bagaglino); venne un paio di volte da noi a cominciare quello che si presentava come un lavoro mostruoso, ma che non sembrava intimorirlo.

Forse serve notare che sia in *Then an Alley* sia in questo progetto io mi ero riservato sostanzialmente il ruolo di ideatore e regista. In effetti quello era il mio mestiere. Certo, conoscevo la musica, un po' per studio – i tradizionali anni di pianoforte di molti adolescenti di buona famiglia – un po' per mio amore e approfondimento; certo potevo scrivere testi, e la scuola mi aveva ripetutamente dimostrato che era in quel campo che rendevo meglio; ma non mi sognavo neanche di essere un autore, né dal punto di vista poetico, né da quello compositivo. La parola musicista, più ancora di quella scrittore, evocava in me un qualcosa di molto elevato, quasi sacrale, ancora molto legato alla mia formazione classica, e in cui non mi sfiorava neanche l'idea di identificarmi. La mia ricerca, alle origini di un progetto, partiva sempre dai giusti collaboratori nei due campi, parole e musica.

Per assistermi dal punto di vista organizzativo scelsi – o perlomeno le cose stesse scelsero da sé – una persona molto interessante che fin dai giorni dell'“Opera Beat” aveva circolato in zona ma senza mai coinvolgersi direttamente, e che si stava rivelando sempre di più una buona mente organizzativa. Si chiamava Angelo Jannoni Sebastianini, e dovete immaginarvelo come una specie di William Burroughs di venticinque anni: un ragazzo alto, allampanato e acutissimo, un uomo capace di calarsi completamente nell'avventura mentale, nello sballo e nel delirio gioioso della nostra generazione, di affrontare le situazioni più estreme, di condividere e attuare un piano d'azione delirante, di convivere e confondersi con una tribù di hippies multicolori, tutto senza mai perdere un perfetto aplomb e senza mai allentare di un centimetro il nodo della cravatta sotto il perenne completo blu.

Il nuovo luogo d'incontro privilegiato divenne il Titan Club, un bel night sulla Circonvallazione Clodia che cominciava a porsi come antagonista del Piper, dove tutto sommato ci avevano dato il benvenuto. Il Titan era in rapida ascesa, e lo provò il fatto che proprio durante uno dei nostri raduni festanti, mezzi party e mezzi riunione di compagnia, piombò inaspettato Jimi Hendrix e improvvisò in mezzo a noi, con noi, una jam session di cui ancor oggi a Roma si parla con emozione.

Erano tempi (come dice Angelo Quattrocchi, il nostro Jerry Rubin) in cui “potevi uscire di casa per comprare le sigarette e rientrare tre giorni dopo, e nel frattempo ti eri fatto musulmano”. Il nostro cast, variegato e chiassoso, si acuartierò al Titan Club e da lì si pose come destinazione finale un luogo che visto il nostro aspetto, la nostra filosofia e il nostro stile di vita, al solo nominarlo creava un corto circuito logico totale: il Teatro Sistina.

7. ANDÒ COSÌ

Orfeo 9 non fu scritto da qualche altro Orfeo. Non fu scritto nemmeno da quel ragazzo trasognato in giaccone di pelliccia che si aggira per lo schermo nel film che forse conoscete, né da qualcuno che poteva ricalcarsi completamente su quel personaggio. Non fu scritto, per quanto mi dispiaccia dirlo, nemmeno dalla persona che molti di voi possono immaginare che io sia. *Orfeo 9* fu scritto da un giovane operatore dello spettacolo che lottava per la sua carriera, una carriera che era agli inizi e molto difficile, un ventenne segnato dalla “tara” del racconto in musica ben prima di nascere e che si accorse prestissimo di vivere in un Paese che per questo tipo di espressione artistica non aveva più interesse o amore alcuno, benché per tre secoli avesse prodotto praticamente solo questo e al massimo grado, il Paese. Ma decise di continuare, il ventenne, perché gli era chiaro di avere solo quello come mezzo realmente personale, diverso dalla roba che si vedeva e ascoltava in giro; perché il racconto in musica era l’unico che lo emozionasse fino alla radice delle sue sensazioni; perché pensava – e lo pensa tuttora – che si potesse dare veramente solo quello che veramente si è ricevuto.

Nei primi mesi del 1969 il giovane aiuto regista si trovò a fronteggiare un aut-aut durissimo, e del tutto impreveduto. All’origine c’era un altro rifiuto sul lavoro, musata che a subirla – lasciatevelo ricordare da chi ne ha una certa esperienza – è in tutto simile al rifiuto in campo sentimentale. Ti lascia stordito, a parlar solo nelle “strade di notte che sembrano più grandi” (grande Gaber), ti fa venire dei pensieracci, ti fa morire dalla paura. E ti salvi solo se reagisci con un gesto, con un’idea, con un movimento qualsiasi che ti sottragga alla frecciata del destino bastardo. Il mio gesto si chiamò *Orfeo 9*, e andò così.

Tornato da Amburgo mi ero subito sentito con Angelo Jannoni, solo per telefono, ma era bastato per avere la conferma dei fatti piacevolissimi appresi per telegramma la settimana prima: l’accordo per la messa in scena di *A Memoria da Porgy and Bess* era siglato e la data veniva indicata attorno al novembre successivo, nell’ambito di una rassegna di teatro giovane che Garinei e Giovannini – bontà loro, visto che essendo dei privati di successo proprio nessuno gliela faceva fare! – prevedevano di organizzare al Teatro Sistina. Diedi appuntamento ad Angelo per il giorno dopo; volevo vederlo con i miei occhi, questo contratto. Ma nella posta della mattina, uscendo, trovai una busta. Veniva dagli Stati Uniti ed era siglata Gershwin Corporation. Era senz’altro la risposta alla mia richiesta dei diritti sull’opera. E io – ventenne, appunto – la aprii aspettandomi di leggerci dentro un sì. Sì...

L’Università – quella vera – era appena cominciata, e le lezioni cominciavano regolari. La prima riguardava le lettere, appunto. Se guardo indietro, di tutti i progetti che ho realizzato molti sono cominciati con una missiva in cui chiedevo

qualcosa a qualcuno. Ma un sì che fosse uno, lo avessi mai ricevuto. Eppure molti di quei progetti sono poi andati in porto, spesso con esito del tutto positivo, ma questo l'ho dovuto alla mia capacità – venuta col tempo – di stracciare la letterina di cortese rifiuto e rispondere (con la dovuta diplomazia) “del vostro no adesso vi dico che cosa ci dovete fare”. Gli eredi Gershwin scrivevano chiaro e tondo: “non ci pensate nemmeno”. Oggi so che spesso è un inizio consueto in quella sorta di trattative, e mira a rialzare il costo dei diritti; ma nel caso del capolavoro in questione il veto veniva da ragioni più sostanziali. *Porgy and Bess*, nella sua forma completa teatrale, è a tutt'oggi qualcosa di assolutamente intoccabile. A noi, feriti e messi nei guai da quel rifiuto, sembrò improvvisamente che l'esperimento di quel grande precursore della pop music – un esperimento operistico – avesse preso poi dell'Opera anche gli aspetti peggiori: chiusura, conservatorismo, musealità, routine, e tutto ciò improvvisamente usato contro di noi. Ma noi chi eravamo per pensare di scardinare queste barriere?

Eravamo dei disperati, ecco chi eravamo. Ce ne tornammo al vecchio juke-box di un baretto del Lungotevere, Angelo ed io, luogo abituale delle nostre meditazioni più gravi. Su quello stesso juke-box proprio Angelo, anni prima, mi aveva fatto ascoltare a forza Bob Dylan, cambiando così la mia vita nel giro di una canzone. Ora la mia vita rischiava di cambiare di nuovo, e molto in peggio, dunque eccoci di nuovo seduti a quel baretto, fissi nel vuoto.

Il fatto assurdo non consisteva tanto nel rifiuto incassato, ma nella surreale situazione di trovarci con il Teatro Sistina in mano, noialtri sbarbati, e non avere nulla da rappresentarci. Chi glielo andava a raccontare a Garinei & Giovannini? Come giustificavamo la leggerezza di avere – ancora un volta, a guardar bene, dopo il veto di Dylan all'“Opera Beat” – fatto i conti senza l'oste? Alla compagnia cosa raccontavamo? E soprattutto: come fare a non perdere il teatro? Generazioni di attori e registi avevano sognato invano di metter piede su quel palcoscenico, a noi veniva praticamente regalato, e dovevamo girare i tacchi, “arrivederci, abbiamo scherzato”? Chiesi a Angelo: “Se domattina ti fornisco un progetto alternativo, ci vai tu a presentarglielo?”.

“Quale progetto alternativo? Dev'essere alternativo un sacco, per cavarci da questo casino”.

”Non ho la minima idea. Penserò qualcosa. *Devo* pensare qualcosa”.

Quella notte, passatemi l'ovvietà, io non la dimenticherò mai. Ero solo. Non pensatemi in una famiglia: dall'età di sedici anni vivevo praticamente in autonomia completa, con una tata e una cagnetta, niente genitori da cui rifugiarsi, nessun papà celebre vivente a cavarmi dai guai. Ero solo. E da solo nella mia camera, con la mia fantasia unico strumento a disposizione per risolvere un problema che a raccontarlo adesso può anche sembrare eccitante, ma che a viverlo lì e allora era di un'angoscia straziante, mi presi la testa fra le mani e mi persi in un vortice di sì e di no, di pro e di contro su qualsiasi cosa mi passasse per la testa. Credo di aver

immaginato tutto e il contrario di tutto, e in sostanza tutto significava niente. Poi, verso l'alba, proprio quando stavo per gettare la spugna, alzai gli occhi alla parete, e la locandina di *Then an Alley*, la mia adorata "Opera Beat", venne alla riscossa come la cavalleria nei film.

Ma sì!, (è incredibile come una forte angoscia renda qualsiasi straccio di soluzione una scoperta dell'America), avevamo o non avevamo inventato, venti mesi prima, su quelle diciotto canzoni di Dylan cucite assieme, il melodramma rock? Questo "francobollo", come lo aveva chiamato Fabrizio Bogiankino, il direttore del Piper, non lo avevamo saldamente in dote, noi e solo noi al mondo? Allora perché non trasportare l'esperimento in avanti, dal Piper al Sistina, ma soprattutto verso un primo tentativo italiano, e soprattutto originale? Grandi isteriche pacche sulle spalle a me stesso.

Sì, ma in pratica? Come? E con chi? Chi avrebbe scritto il testo? E il compositore? E in quali tempi, soprattutto, visto che a novembre mancavano nove mesi? Nove mesi per proporre un nuovo tipo di melodramma italiano? Di nuovo il terrore nero.

Adesso rido, quella notte i brividi di paura mi friggevano la radice dei capelli. Ma sentivo che l'unica speranza di mantenere il Sistina era attizzare la curiosità di Garinei e Giovannini, far capire a quei volponi del richiamo a botteghino che il loro gesto generoso verso di noi non sarebbe stato ricambiato con della routine o con dell'avanguardia rifritta. In realtà di vera avanguardia, almeno nel nostro campo, si sarebbe poi trattato, ma a me non passava nemmeno per la testa: così come avevamo subito scelto di bussare alle porte del Sistina, e non ai templi della ricerca teatrale come il Beat 72, così credevamo e intendevamo che le nostre idee dovessero essere, assolutamente fossero, commerciali.

Avanti. Per prima cosa ci voleva una storia. Una qualunque.

Questo potevo risolverlo subito. Da regista (quale mi consideravo nel progetto, nient'altro) potevo anche riservarmela, questa scelta.

"Cerca di razionalizzare", ricordo che mi ripetevo, "bisogna ridurre i rischi, segui l'esempio dei grandi, cerca una favola che funzioni, almeno sul testo non ci piove".

Andò molto in fretta, quella fase. Forse cinque minuti.

"Una storia antica, a prova di bomba. Qualcosa che abbia a che fare con la musica. E che messa in musica abbia dimostrato di funzionare. Nel repertorio di mio padre, per esempio? Orfeo? Quello di Gluck. Ma anche Peri, Monteverdi, Offenbach, e di recente Orfeo Negro, grandissimo. Allora ok per le referenze. Orfeo... Aspetta un po', ma che storia è esattamente? Fammi guardare sulla Treccani"...

L'alba avanzava e io mi arrampicavo sulla scaletta e tiravo giù il volume della lettera O. Davvero andò in fretta, da un certo momento in poi. Qualcuno potrebbe invocare l'inconscio. Certo, in quel momento tutto potevo immaginare, ma proprio

tutto, tranne che nel leggere quel riassunto di un antico mito, alla luce di un'abat-jour, seduto allo stesso tavolino su cui avevo studiato fin dalle elementari, pallido di sonno e stress, mentre i primi uccelli cominciavano a cinguettare di fuori, un inaspettato senso di liberazione, di predestinazione avrebbe preso a riscaldarmi l'anima e a curare il mio terrore, la mia terribile solitudine di quella notte. Leggevo e mi dicevo, esattamente con l'imbambolamento stressato che state immaginando: "Ehi, ma questo non sta accadendo per caso... Ma questa storia qui ci rappresenta tutti... Ma questo è un messaggio dal passato remoto che però parla chiaramente di tutti noi, qui ed ora... Come è possibile che io ci sia arrivato in questo modo?". Esatto, povero Tito sconvolto dalla disperazione: in altre parole si trattava di un mito, e come tale parlava di tutti noi, certo, qui ed ora, e sempre. E come tutti i miti aveva fatto il suo mestiere anche quella mattina, si era presentato nel momento della richiesta, della necessità, del vuoto, proprio come il responso che esce da I-Ching o dalla voce della Sibilla, come il qualcosa che non ha senso se non sei privo di senso, che non vuol dire nulla se non vuoi ascoltare.

Bene. A quel punto avrei anche potuto credere di aver già fatto la metà di quel che mi spettava. Non avevo avuto l'idea? Nota dell'autore per chi possa essere interessato a questo tranquillo mestiere: l'idea non conta nulla, mai. Il cosa e il chi stanno a zero. Tutto dipende dal come. Non l'ho detto io, quindi dev'essere vero. Già, avuta la geniale idea cosa restava da organizzare, in fondo? Dettagli: convincere G&G a cambiare i cavalli in corsa sulla base di un progetto fatto solo di parole; trovare un autore che riscrisse l'antica storia e inventasse un copione, no, peggio, un libretto; trovare un musicista che capisse di cosa stavo parlando quando dicevo "opera-rock"; frullare, cucinare, allestire, e badare che fosse una cosa buona. Il tutto in duecentosettanta giorni, un terzo dei quali nel periodo delle vacanze. E nel frattempo non morire di fame.

Comunque se il progetto fosse andato avanti secondo quello schema, oggi avremmo forse un musical di successo, o forse un fallimento immediato e dimenticato, ma non certo quello che *Orfeo 9* significò per me da subito, e più tardi per moltissime persone. Le cose andarono in tutt'altra maniera, e la causa fu che nel momento stesso in cui decisi di fare il primo passo (in quella stessa mattina pallida di freddo e di sole) vidi chiarissimo che per vincere a quel gioco pericolosissimo non potevo che fare una puntata estrema, e la posta dovevo essere io, tutto intero.

12. PESCA D'ARTISTA

Ora davvero non c'è più tempo da perdere, ora bisogna andare in fretta. Per esempio c'è da formare un cast. Prova a formare un cast che si basa su un copione ancora in gran parte da scrivere e su ruoli del tutto incerti. Che dice il libretto? Che nella storia c'è un santone. Che voce avrà? Quanto sarà lunga la sua parte? Vattelapesca, ma se intanto non cominci a cercare, finisce che quando il ruolo è definito l'interprete non lo trovi più, non in tempo per il debutto. Rischi di dover scrivere il ruolo a seconda di chi trovi per cantarlo? Niente di nuovo, nel passato era all'ordine del giorno.

Il vivaio di talenti nuota in Trastevere. È una vasca popolosa dove incroci musicisti, attori, cantanti, ballerini, costumisti, scenografi, registi, scrittori, tutti ardenti del sacro fuoco, tutti squattrinati e tutti abbastanza giovani da non preoccuparsene. Come una nuvola di sarde luminescenti ondeggiando attorno in una danza armoniosa, inseguono il plancton invisibile delle “vibrazioni positive” (il cibo confezionato più in voga al momento) e le *good vibrations* paiono tutte concentrate attorno alla fontana di Santa Maria con la sua corona ottagonale di gradini, perno della piazza e dei suoi dintorni. Dovunque tu sia stato a far danni, nel giorno e nella notte, è di qui che passi prima o poi, è su quella scala che ti sieda almeno un mezz'ora a guardare e a farti guardare, e la maggior parte delle albe ancora qui ti trova, o nei vicoli vicini, a rimbecillirti di bellezza con la Roma più puttana e più soave che si possa immaginare. Il gruppo è numeroso, ricchissimo. I nomi che poi ne usciranno in qualche modo vincenti (o sconfitti con gloria) sono quelli scolpiti sulla copertina dell'album *Via Tagliamento*, perché è dal Piper che si è originato lo sciame e perché uno dei pesci più colorati, sfarzoso nella notte, si chiama Renato Zero, e spaccia d'improvviso qua e là provocando un'onda di sorpresa, sempre scortato da un pesciolino pilota sexy e scatenato che lui chiama “a Loredà!”. Sono indivisibili, sono bellissimi, sono senza una lira e senza un ingaggio ma sono esattamente come li avete sempre visti. Non hanno mai cambiato – e non cambieranno mai – il loro modo di essere e di sembrare. Sono veri.

Navigando fra un caleidoscopio di esseri altrettanto fluidi e splendidi, quelli che rendono Roma la succursale più competitiva di Londra nel suo periodo d'oro, Angelo e io andiamo a pesca la notte, inseguendo delle voci, dei sentiti dire, concatenando vecchi contatti e presentazioni nuove, infiltrandoci in ogni sorta di comitiva, di rito, di veglia. Nel giro di due o tre settimane si crea il primo nucleo di un gruppo multinazionale, multietnico e multireligioso che parla quattro lingue diverse e proviene da nove diverse nazioni. Li accomuna una passione naturale per lo spettacolo musicale e la prospettiva di una paga minima che nessuno può nemmeno ancora promettere. Ci accomuna tutti un modo di andare incontro alla vita fatto di fatalismo gioioso e di certezze assolute: nulla ci potrà nuocere o ferire, vedi come ogni cosa va spontaneamente per il verso giusto? Dio è davvero dalla nostra parte. Groovy!

Quando sarà il momento di dir di me stesso cose belle e buone non avrò vergogna alcuna e le dirò, ma lasciami ora accennare quelle brutte e cattive, che in questi giorni non mancano. Farei molto meglio, per esempio, a non lasciarmi abbagliare troppo dall'acquario che ti ho appena descritto. L'equilibrio è una gran bella cosa ("It's a matter of balance" cantano i Moody Blues, appunto, ma a quanto pare non ascolto abbastanza) e bisognerebbe bilanciare lo spirito dei tempi con la vecchia pratica rozza, con l'esperienza del mestiere. Non che me ne manchino i mezzi, visto che vengo dalla gavetta seria. Ma "se vecchiaia potesse, se gioventù sapesse!". Una certa sensazione di invincibilità, e anche l'obiettivo rotolare degli eventi in una direzione tutta panna, come se fossimo guidati da una predestinazione (lo siamo?) mi fa sorvolare su ogni necessità di critica, di selezione seria, di attenzione alla base caratteriale delle persone che sto incontrando. Visto poi che Orfeo e Narciso sono parenti stretti, hanno buon gioco su di me anche quella lusinga, quella leccatina in più; e invece, pur nel contesto mistico e floreale, dovrei continuare ad agire come un greve capogruppo di Cinecittà e a usare (virtualmente) la frusta. Ma sì, in piena montata anti-gerarchica, figurati.

Tanto per spiegare il tipo di logica che sta alla base dei ragionamenti di questi giorni: alla prima occasione in cui serve mettere ai voti una proposta – non importa quale – uno del gruppo mi viene vicino con gli occhi lucidi dell'anarchico ispirato e mi dice, in perfetta convinzione: "È giusto il principio di maggioranza, ma è anche giusto che ognuno sia libero e padrone della propria vita, no? Per cui, facciamo così: votiamo le due mozioni, poi ognuno sarà libero di fare comunque quello per cui ha votato!" e mi fissa soddisfatto, entusiasta di avere appena detto la parola definitiva sul meccanismo un sacco perfettibile dell'assemblearismo. Dovrei dargli una pacca sulla spalla e rispondergli che già noi dello spettacolo siamo nell'unico ambito al mondo (insieme all'Esercito) dove la democrazia è un di più inutile e pericoloso, ora ci mancano pure gli esperimenti e l'inveramento dei paradossi. Invece no, quella è l'aria che tira, riesco pure a divertirmi, tanto più che il mio Narciso interiore è stato, solo pochi giorni prima, molto *flatté* dallo stesso individuo. Al momento del primo incontro (a Santa Maria, naturalmente) mi aveva salutato, sempre con il sorriso complice e l'occhio lucido, dicendomi: "Ma lo sai chi sei, tu? Tu sei una carta vincente!" e mi raccontava delle voci entusiastiche che aveva raccolto in giro sull'esito di *Then an Alley*. Io avevo incassato così una rara cedola gratificante di quel mio successo ma adesso finivo per farmici infinocchiare.

L'ingaggio del chitarrista anarcoide avviene, e fra qualche settimana darà i suoi frutti balordi. Fortuna che a coordinare la sezione strumentale del cast (di cui il suddetto filosofo si propone come capo complesso) ho la fortuna di delegare un professionista serio, uno dei pochi che mi seguiranno e sosterranno con tutto il cuore in questa prima fase dell'avventura. Fa parte della colonia di giovani musici-

sti americani a Roma. Fugge – mi racconta quasi subito – da una seria delusione amorosa e si è rifugiato in Italia senza saper bene perché. Da qualche mese vive una nuova storia intensissima con un giovane regista mio amico (che me lo ha presentato) e porta con sé il tesoro di una preparazione musicale tutta newyorkese più qualche esperienza già fatta sui palcoscenici di Broadway. Il suo nome – Bill Elliott – è altrettanto sconosciuto che quelli di Renato Zero, Loredana Bertè, Mita Medici, Ornella Muti, Alessio Orano, Patty Pravo, Stefania Rotolo, Carlo Di Majo, Paolo Giaccio, Carlo Massarini, Loretta e Daniela Goggi, Carla Vistarini, Gianni Minà e tutti gli altri che popolano il nostro gruppo, in seguito però diventerà un collaboratore fondamentale del Café La Mama e del leggendario produttore Jo Papp a New York. Ma campa cavallo. Adesso è un ragazzo dolcissimo dallo sguardo chiaro, impaurito e ansioso, sembra sempre sul punto di svenire per fame o per amore, e invece ha quella forza e quella determinazione che ci salveranno la ghirba, al momento buono. Si tira su le maniche e comincia la sua preziosa collaborazione facendo nottate su nottate al mio pianoforte, mettendo su carta in forma definitiva quello che io vado scrivendo disordinatamente, e creando le prime bozze di arrangiamento. Io dormo, lui scrive. Io scrivo, lui dorme. E nello Steinway dorato (sì, lo stesso dove all'età di quattro anni sono stato legato a sudare scale e solfeggi) ci vive anche un topolino millimetrico che ogni tanto si fa sentire con una notina tutta sua. Incredibile. Ma sembra tutto normale.

Romeo Piccinno, leader del gruppo musicale prescelto (sì quello del parlamentarismo anarchico, che a onor del vero si sta rivelando una spettacolare chitarra solista) mi arriva un giorno a casa mentre lavoro con Bill per presentarmi il resto del gruppo. Alla batteria vuole suo fratello Mario, al basso Claudio Barbera, fratello minore di un mio compagno di classe al Liceo. Visto che al pianoforte ci sarà Bill Elliott, manca solo una chitarra ritmica e avremo la formazione base di un complesso rock. Romeo ha pensato anche a questo, e quando il piccolo gruppo di musicisti fa ala per mostrarci l'ultimo della fila, mi ritrovo davanti *un certo tipo*. Detto con le sue stesse parole, “uno sguardo da furbetto” (è il suo autoritratto in musica, consegnato a una delle canzoni – tante, splendide – che aveva già scritto ma che io ancora non conoscevo).

Ne faccio ascoltare a lui una mia, invece. In fondo quella gente si mette a disposizione sulla fiducia e al buio, devo pure dar loro uno straccio di sensazione. Mi è appena uscito dalle mani il riff di quello che penso sarà il canto di Orfeo nella città infernale. Poco più di un abbozzo musicale con solo metà del testo, ma mentre lo suono, e lo canto anche, sento con la coda dell'occhio lo sguardo attentissimo di *quel tipo* sulle mie mani. Alla fine mi volto e il suo sorriso da furbetto mi dice, senza parole, che ha capito, ha capito bene, e che gradisce, anzi è proprio contento. Prende la chitarra e lo rifà tutto, *tale e quale*.

“Piacere, Marco”, fa a me che son restato a bocca aperta.

(Questo ci porterebbe lontano dalla narrazione. Sulle canzoni di Marco Piacente – e poi del suo inseparabile amico Stefano Trabalza – molti anni dopo avrei scritto un intero copione da film e trenta puntate radiofoniche, tanta fu la stima e l’immensa ammirazione che ebbi da subito per il loro lavoro. Al momento, comunque, Marco si preparava a svolgere solo un ruolo complementare di esecutore nell’allestimento di Orfeo 9, anzi avrebbe trovato nei mesi seguenti il tempo di scrivervi qualche altra cosetta tutta sua. Una, col testo in romanesco di una bellezza struggente, dormirà per un paio d’anni nel cassetto e poi, con le parole cambiate – a parer mio in peggio – sbancherà un’estate italiana col titolo di Semo Gente de Borgata. Ma in quel pomeriggio a casa mia, nello stravolgimento del lavoro sempre più frettoloso, avevo solo incontrato per la prima volta un futuro vero amico, e per molti versi un vero maestro, di quattro anni più giovane di me).

Bene, serve un posto per provare. Solo con la musica, per ora. Romeo, il capo complesso carismatico, annuncia che ha dato un nome al gruppo, si chiamerà *Indifferent Identification*. L’uomo non si smentisce. Io dico “perché no?”. Con i primi spiccioli, un anticipo del contributo di Garinei e Giovannini alla nostra produzione, affittiamo uno scantinato grondante d’umidità in Vicolo dei Panieri, nel cuore di Trastevere, per la precisione al numero 56, dove è in fase di ristrutturazione un localino chiamato giustamente “7 x 8”. Ci installiamo in quell’interrato e cominciamo a elettrificare le nostre intenzioni, spedendo le prime vibrazioni dal profondo su su per le fondamenta fino a “far vibrare le chiappe a tutto il caseggiato” come ci grida roco l’attore Gigi Ballista che per sua sfortuna abita al piano terra, “ma la cosa in fondo non mi dispiace, siete tutti dei gran bei ragazzi”. E avanti così.

Bill Elliott continua a chiedermi: “Ma questo pezzo viene dopo o prima di quest’altro? E cosa dice il testo in questo punto? E in che tonalità dobbiamo fissarlo?”. La mia risposta è invariabilmente: “Non lo so ancora di preciso, aspetta e si definirà da sé”. Bill scuote la testa e ricomincia a pestare sulla tastiera. Ma la sua domanda più seria, quella a cui il mio “non so” fornisce la risposta più grave, è: “Chi avrà il ruolo di Orfeo?”.

Questo ti sorprende? Purtroppo dovrò ripetermi. Mi hai già visto sopperire alla mancanza di un librettista ingaggiando me stesso, poi ovviare alla mancanza di un compositore ingaggiando me stesso. Forse ti era sfuggito che mancava ancora l’interprete principale e pare che all’epoca fosse sfuggito anche a noi.

Il primo candidato al ruolo fu Alberto Dentice, che aveva guidato il coro in *Then an Alley*, cantava in modo molto piacevole, suonava benissimo la chitarra ed aveva, cosa non da poco, un aspetto eccellente. Ma stavolta si trattava di cantare

in italiano e la cosa lo metteva in serio imbarazzo, cosa tipica di una generazione di musicisti nati e cresciuti con le canzoni americane o inglesi e abituati a diffidare di tutto ciò che suonava italico, subito sospettato di scadere nel sanremese.

Poi, a sorpresa, giunto a noi tramite la conoscenza coi fratelli Piccinno, si candidò nientemeno che Tomas Milian. Era la prima volta che mi trovavo davanti a una proposta “che non si può rifiutare”. Angelo Jannoni, Fabrizio Bogiankino, Enrico Lucherini, tutti si aspettavano che non mi lasciassi sfuggire un’occasione del genere, era la spinta promozionale perfetta allo spettacolo. Ma il ruolo di Orfeo non era un ruolo d’attore. E Tomas Milian non era un cantante. Non lo era proprio per niente. Per fortuna era invece un professionista di tale sensibilità che lui stesso si tirò indietro prima ancora di cominciare e mi levò dall’atroce imbarazzo in cui mi ero trovato per qualche giorno. Tomas e sua moglie restarono poi al fianco della produzione in modo discreto e gentile, dandoci tutto l’incoraggiamento possibile. Ma questo non risolveva il problema principale.

A suggerirmi di assumere anche il ruolo del protagonista fu Bill Elliott. Mi aveva sentito cantare le prime traduzioni di Bob Dylan, mi ascoltava ogni giorno e ogni ora accennargli le proposte dei nuovi brani man mano che li scrivevo (fosse di uomo di donna o di qualunque altra cosa) e mi consigliò molto seriamente di provare. Tra l’altro – mi fece cautamente capire – nella mia poca esperienza avevo composto un ruolo talmente esteso nel registro che solo un falsetto come quello che mi trovavo in dote avrebbe potuto affrontare certi passaggi. Io nicchiavo, e lo facevo soprattutto perché la mia voglia principale – che rimaneva quella registica – avrebbe visto svanire, in quel modo, la grande soddisfazione di osservare lo spettacolo nel nascere e di dirigerlo dalla platea. Ma Bill arrivò a farne un punto di principio, minacciando di lasciare se non avessimo avuto subito un protagonista in grado di dare certe garanzie. E quello – diceva – potevo essere solo io, giunti a questo punto. Messa così era difficile dargli torto. Dove altro cercare?

Allora, ben più di oggi, la cognizione di cosa fosse un interprete di teatro musicale era del tutto latente in questo Paese. C’era in giro qualche attore-cantante, con tutti i suoi limiti e i suoi tic, ma di cantanti-attori neanche l’ombra. I due o tre che facevano eccezione (Domenico Modugno in testa) erano inevitabilmente monopolizzati da Garinei e Giovannini. Altri che forse lo erano non sapevano di esserlo e non potevano neanche rendersene conto, per la mancanza assoluta di preparazione, di esperienza, di tradizione e di cultura che ci segnava. Adesso mancavano tre mesi. Se io non ero duro con gli altri, Bill si mostrava molto duro con me. Che dovevo fare?

14. UN'OPERA ITALIANA

Il cast era multicolore e inquieto come un'orda di barbari. Era anche zeppo di ragazze splendide e finiva con l'attirare nella sua orbita un'umanità altrettanto scombinata ed estrema. La scala che scendeva all'interrato era preceduta e seguita da porte sempre aperte, varchi di un porto di mare sotterraneo, continuo viavai, zoo, *Yellow Submarine* nei suoi momenti più affollati. Attratti dalle giovani coriste, o dalla musica, o dall'aria di festa permanente effettiva che trasuonava dalle finestrelle ai bordi del marciapiede, si presentavano, imperversavano e sparivano nel vuoto personaggi d'ogni tipo. Molti sarebbero poi diventati pilastri della mondanità, della politica, del giornalismo, dell'arte della Capitale, ma avrebbero sempre ricordato con tenerezza quei giorni euforici in cui era chiaro che la città ci sapeva, ci sentiva, e tifava per noi; altri legarono la loro faccia e la loro personalità assurda al momento passeggero, per poi dissolversi nel nulla. Uno per tutti. Si faceva passare per produttore, arrivava sempre a bordo di limousine diverse, vestiva come un gangster, cappello a tesa larga e grandi foulard colorati, ma era affetto da nanismo acuto. Questo non gli impediva, dall'alto del suo metro e trenta, di giurarci che ci avrebbe comprati, mantenuti, esportati, arricchiti – e intanto guardava il sedere più vicino con le lacrime agli occhi. Che fine avrà fatto? Era sudamericano credo, e la sua ricchezza stava tutta tra la sua fantasia e la sua fame. Fame vera: prima che sparisse scoprimmo quanto fosse un povero diavolo. Per inscenare quella farsa si era svenato fino a doversi, dopo aver affittato invano l'ultima limousine, autoespellere dal Paese. E sotto la nostra risata c'era la crudeltà infinita della nostra gioventù e della nostra bellezza.

Manifesti e locandine non si possono stampare l'ultimo giorno. Qualcuno pregò che mi degnassi di dare un titolo a questa creatura ignota, senza connotati, che stavamo allevando sottoterra. Organizzammo un "brain storming" dove ognuno, come si usa in queste occasioni, le sparò tutte così come gli venivano in mente, scemenze, calembour, nonsense, provocazioni, basta che avessero la parola *Orfeo* all'interno. Soprattutto c'erano numeri. Date di nascita, formule, tombolate, cabale e ogni cifra che avesse un senso vicino o lontano per chi proponeva. Io non trovai *mai* un titolo davvero centrato, ma poiché il tempo stringeva, e se numero doveva essere, scelsi la cifra che in quei mesi più mi provocava una associazione gradevole: nove. I Beatles, nel loro album bianco, avevano buttato lì distrattamente una gran bella lezione per tutti i freak della musica colta d'avanguardia, dimostrando come con una sequenza in puro stile da "musica concreta", rumori, effetti elettronici, sovrapposizioni di materiale acustico il più disparato, si potesse incantare anche il pubblico commerciale. Avevano chiamato il pezzo *Revolution Number Nine*. Scelsi il nostro titolo in omaggio alla loro infinita genialità. Potemmo comunicarlo al nostro grafico, l'americano Samuel Verts, e anche questa era fatta.

Diamogli un'occhiata a questo poster. Eccoli, quelli del mucchio selvaggio. Due parole su ognuno – a parte Alberto Dentice (Vivandiere), Simon Catlin (Venditore), Marco Piacente (chitarra ritmica) e la band, di cui già sapete, e a parte quelli di cui – per quanto possa parervi strano – non ricordo nulla:

Andro Cecovini. Una velocissima, raffinatissima chitarra “fingerpicking” (rapidi arpeggi da ballata country), buon cantante e autore di canzoni. Figlio di un famoso sindaco di Trieste. Ora è un miniaturista di lusso. Lo potete incontrare dovunque si possa esporre arte in fiere, mercati, eventi, rassegne. Se vedete dei quadretti con delle deliziose figurine di animali, fiori, piante, realizzate con due linee e grande maestria, e se vedete una chitarra poggiata in un angolo, provate a chiamare: “Andro?...”.

Armando Giuliani e Tony Gaggia. Attori. A loro erano affidate molte delle parti in prosa, che ancora esistevano qua e là nello spettacolo (gli approfonditi direbbero che eravamo ancora in una fase da Opéra Comique o da Singspiele, opera con brani parlati).

Bob O' Toole. Altra chitarra acustica notevole, perfetto in coppia con Andro. Un britannico silenzioso e professionale (fino alla quinta birra, ma questo valeva per tutti noi).

Claudia Rittore. Attrice con una splendida dote di cantante e chitarrista (per non parlare di quegli occhi azzurri). Con Giovanni Ullu formò la prima Coppia di Autostoppisti.

Derry. Pur guadagnandosi i gradi di “unico nero al mondo che non sa cantare”, portò nel cast la carica di un grande ballerino e una inesauribile allegria. Rifiutò sempre di dirci il suo cognome e la sua nazionalità. Era latitante anche quando era presente. Malgrado ciò poté lavorare al Sistina! La cosa sublime era che tutto ciò fosse possibile, ma le leggi antiterrorismo erano ancora lontane.

Eleonor. Nordafricana, una morettina esile e flessibile come un giunco, ragazza di Derry e tal quale a lui, priva di ogni talento specifico e caparbiamente in anonimato, ma innamorata del progetto e dell'avventura. Un motorino inarrestabile.

Eva Maria Kallinger. Agli antipodi: austriaca, bionda esplosiva ma tutta di un pezzo, professionale fino alla mania. Buona cantante.

Frances Burgees. Americana, la nostra pietra angolare. Un giovanissimo soprano, flautista per di più, con una dinamica vocale alla Janis Joplin (prima indifesa, poi irresistibile), sostegno indispensabile di tutte le parti corali. Avrebbe aperto lo spettacolo da solista, con il saluto all'Alba.

Giselda Castrini. Attrice professionista con una solida esperienza di prosa. L'ottobre successivo sarebbe passata nel cast italiano di *Hair*. Le avevo affidato una pantomima scatenata, la *Battaglia della Scimmia con il Raggio di Luce*, una trovata tipicamente teatrale – e tipicamente d'avanguardia – che non ebbe seguito nelle edizioni successive. Ma lei si preparava a tirarci giù il teatro.

Giovanni Ullu. Di lui dirò fra poco.

Monica Miguel. Ottima attrice e cantante sudamericana, un bellissimo tipo andino, l'unica che avrebbe seguito lo spettacolo nella sua trasmutazione cinematografica e televisiva (cose che al momento nessuno poteva neppur lontanamente immaginare). Aveva già il suo ruolo, quello della Chiromante.

Paola De' Sanctis Ricciardone (mi raccomando, con l'apostrofo!). Ragazza di buona famiglia dei quartieri alti romani. Volle cimentarsi con questa esperienza e fece benissimo: non solo funzionava, ma rendeva il gruppo ancora più multietnico...

Philip Von Reutter. Un attore tedesco proveniente dal cast della *Caduta degli Dei* di Visconti. Nobile, ariano purosangue. Praticamente (all'apparenza, non certo nella sostanza) una giovane SS esule in nazione hippy.

Patrick Goldsztejn. Uno spiritello francese dai capelli lunghissimi e i movimenti da fauno, flauto solista alla Jethro Tull, ubiquo, instancabile, perno di tutti i momenti di improvvisazione (ne avevo previsti molti nel corso dello spettacolo, seguendo l'onda free music del momento; ancora non sapevo fino a che punto di libertà sarebbero arrivati...).

Virginie. Si era presentata da noi come ragazza di Patrick, il flautista. Finì per essere scelta come prima Euridice. Aveva tutto per essere perfetta. La volevo muta? Non credo di averle sentito dire tre parole in due mesi. La volevo ipnotica? Con quella sua aria "spaced out", persa in profondità – o vaghezze – che nessuno poteva sondare, a guardarla ti stordiva. La volevo trasparente? Questa incantevole fatina celtica dai lunghi capelli frisé lo era talmente che il suo nome finì per non restare impresso nemmeno sul manifesto! Del resto neanche.

Giovanna Nicolai. Nemmeno lei arrivò in tempo nel gruppo per vedere il suo nome stampato. Veniva dal quartiere di San Giovanni, era una ragazzona dall'humour irresistibile, una simpatia, grande amante della musica e ottima cantante. Trovammo in lei il sostegno definitivo che mancava al coro. Ora lavora per l'assessorato alla cultura del comune di Roma.

Bernard Ioan Siegel. Musicista e scrittore belga dall'aria molto radicale di beat prima maniera, multitalentato. Fu scritturato come Santone, ma il ruolo si era ridotto a mera presenza scenica e a un paio di battute. In realtà il suo contributo essenziale fu l'essersi costruito un monocordo, strumento di origine greca, arcaica. Davvero splendido e imponente: una trave enorme con un'unica corda d'acciaio tesa lungo tutta la superficie, una specie di altare sonoro che sarebbe diventato il perno, oltre che dei nostri momenti sacrali, anche della scenografia.

Come chi sono *L'Arma Più Forte!*? Ma il complesso lo conoscete già! Ah beh, sì, certo, hanno cambiato nome! Ricordate la vastità del pensiero anarchico e libertario di Romeo? Quando fummo a pochi giorni dall'andare in scena ribattezzò il gruppo con quella frase, presa pari pari dalla più nota terminologia mussoliniana. Sul momento non ebbi molto tempo per rifletterci, ma di simili buffi risvolti del

pensiero troppo alternativo ne avrei visti parecchi in seguito, dovunque e per molto tempo, tanti da costituire una statistica inconfutabile.

Questo mi porta al durissimo rovescio della medaglia. Come contraltare a quell'orgia di progettualità creativa c'era il carattere di ognuno, già di per sé fortemente individualista. Sommatelo alla mancanza di veri e propri contratti, alla scarsa professionalità, alla vaghezza tipica dei tempi e capirete come si rendesse impossibile ogni scaletta di produzione, ogni organizzazione del lavoro, ogni disciplina anche la più blanda. In testa a tutti nella ribellione a qualsiasi metodo stavano quelli del complesso. Arrivavano già in fortissimo ritardo e pretendevano anche di scaldarsi con un'ora di improvvisazione. L'improvvisazione prendeva la mano a tutti e interi pomeriggi si perdevano in jam session scatenate cui non riuscivo a sottrarmi nemmeno io. Peggio: da quei momenti di volo libero non facevo che ricavare ulteriori suggestioni, e pretendevo di fissarle sul momento, e di trasferirle nel progetto, ma era come tentare di fermare un fiume con le mani. Sonorità inventate sull'attimo, splendidi giri armonici degni della miglior musica in circolazione venivano creati e dimenticati all'istante, e non c'era verso, dato che i ragazzi del complesso non conoscevano la musica, di ricostruire neanche lontanamente quel che era appena successo. Io mi aggrappavo sempre all'ultima eco di quel caos come a qualcosa di molto più affascinante rispetto a qualsiasi mia invenzione di un'ora prima, e annegavo in una montagna di materiale, vero o immaginario, che non riuscivo a gestire. Bill Elliott annaspava con me nei flutti di quelle tempeste sonore, cercava di darmi una mano ma rischiava di annegarci anche lui. Si ritirava in un angolo, sospirava, e credo si chiedesse come fosse finito in quella bolgia, così lontano dalla sua Broadway. A chi gli chiedeva il perché di certe depressioni improvvise rispondeva: "Che ci volete fare? Tito lavora così".

La cosa devastante era che i nostri tentativi di cogliere l'attimo e fissarlo venivano visti dai più come una sorta di orribile volgarità, un repellente schematismo borghese. Nessuno pareva rendersi conto che eravamo lì per costruire qualcosa. La mistica dell'improvvisazione, il rifiuto delle razionalizzazioni – magari anche condivisibili su altri piani – erano una catastrofe per chi doveva ineluttabilmente portare in scena qualcosa di concreto e di filato, e in uno dei teatri più importanti d'Europa. Ma chi poteva farlo capire a quei santoni amplificati? E io, pensate che riuscissi a tirar le redini e a impormi? Se quasi neanche riconoscevo me stesso!

(È passato solo un anno da quando, con uno degli omaggi più lusinghieri che abbia mai ricevuto da un grande della scena, ho avuto da Giorgio De Lullo l'incarico di realizzare al suo posto Alceste di Gluck per il Regio di Torino. Non solo: dimostrandomi una stima preziosa Giorgio mi ha pregato addirittura di firmare, e come regista, non come assistente! Sono diventato così l'unico ventiduenne

ad aver mai allestito un'opera per un Ente Autonomo. L'ho fatto con una meticolosità e una razionalità tali da sorprendere me per primo, e con un risultato talmente simile al modello di De Lullo che anche Leyla Gencer, l'indimenticabile grande protagonista, se n'è stupita. Ma adesso eccomi qua, in una bolgia di scantinato già ricoperto in ogni centimetro di parete da enormi murali psichedelici, con a disposizione un materiale umano grezzo, ribelle, dalle potenzialità enormi, e sono quasi del tutto impotente a controllare lo svolgimento del programma. A questo aggiungete che dovrei anche finire di scrivere la musica, ancora mancante dei legamenti fra le sezioni. Aggiungete poi che neanche il libretto è completo. E le scene? Come riempiamo lo sterminato palcoscenico del Sistina? Con la bella fantasia di Giovanni Agostinucci ma senza una lira di budget? Aggiungete infine, e scusate se è poco, che in tutto questo dovrei anche prepararmi come interprete... Ma davvero è passato solo un anno dall'Alceste di Torino? Come ho fatto a ridurmi in questo stato?).

Così sto, quando ricevo da Angelo la notizia che Enrico Lucherini è pronto a iniziare il battage pubblicitario sul debutto ma vuole prima vedere qualcosa. Arriverà il pomeriggio dopo.

Questi traguardi volanti li ho sempre odiati. Non ho problemi ad uccidermi di fatica in vista di un appuntamento cruciale col pubblico, ma gli esami di mezzo, che ti impegnano a morte su un risultato parziale proprio quando avresti bisogno di tutta la tua concentrazione, sono insopportabili e molto più stressanti di qualsiasi première. Eppure vogliamo dire di no a Lucherini? Basterebbero i meriti che ha accumulato ai tempi di *Then an Alley*, portando il logo "Opera Beat" sui giornali di tutto il mondo, per dovergli ogni attenzione. Allora su le maniche e inventiamoci qualcosa. Prendo per il collo Romeo e gli faccio capire a muso duro che da qui al giorno dopo in questa cantina due più due farà quattro e l'orologio girerà in senso orario. Ma l'espressione con cui mi ricambia mi fa gelare il sangue. Non è che non voglia adeguarsi, è che dubito che possa. Infatti distende il suo solito sorriso da Budda e mi risponde che non bisogna preoccuparsi, e che "la fortuna aiuta gli audaci". "Ce aggiu ffari?" si sarebbe chiesto mio padre.

Una cosa la vedo chiara: se voglio superare questo provino cruciale devo appoggiarmi agli unici elementi professionisti – pochi – che ho a disposizione. Non solo, devo trovare un momento dello spettacolo che li coinvolga insieme, e questo momento praticamente non esiste. Decido di affidare le nostre sorti a Simon Catlin: ha un'esperienza già decennale di palcoscenici rock in tutta Europa, è una certezza. L'ingresso del Venditore è scritto, Simon è preparato (l'unico che prova anche da solo, pover'uomo), ma basteranno quelle poche battute, freddamente inquadrare, bisognose di un accompagnamento preciso, del tutto prive di ogni effetto di luce, di scene, di costumi, di trucco? Io non mi fido, non mi fido per niente. In

ogni caso avere le idee è il mestiere che voglio fare da grande, e visto che non riesco a concentrarmi sul da farsi per via della solita ennesima chiassosissima improvvisazione “free” che arriva da un'altra stanza, provo a fare come i cinesi, quando tramutano le calamità in vantaggi. Se un'invasione di cavallette può essere una fonte di cibo, anche lo scatenamento dionisiaco di Romeo e dei suoi potrà venir buono, hai visto mai.

Servono i fischi alla pecorara, per far tacere quel frastuono. Pian piano si deconcentrano e il suono si affievolisce, poi cessa. Si rassegnano ad ascoltare ancora una volta cosa vuole questo rompipalle col suo progetto teatrale così “square”. Li vedo riaccendersi nell'espressione, però, quando capiscono che voglio da loro *proprio quello che stavano appena facendo*.

La vedo così: Simon urlerà dall'esterno “Felicità!” tre o quattro volte.

“Happiness, posso dirlo in inglese?” chiede Simon. Concesso, come no.

E quello sarà l'attacco. A me interessa solo che il riff di base sia e rimanga il due quarti in minore che ci interessa. Su quello si scatenassero come meglio credono, diciamo per un tre minuti. Simon userà quel momento come spazio per la sua entrata e per inventarsi la pantomima da incantatore che preferirà (lui ammicca e fa cenno che ok, ha capito). Incarico Marco Piacente, l'unico del complesso che mi pare in grado di restare coi piedi a terra, di sparare a chiunque tenti di oltrepassare quei tre minuti, dato che a quel punto voglio che il Venditore cominci effettivamente a cantare il suo pezzo secondo lo spartito. E poi che Dio ce la mandi buona.

Enrico Lucherini arriva puntualissimo (lui sì) alle 16 del giorno dopo, accompagnato da un Fabrizio Bogiankino che sotto la solita aria da duro tradisce un'agitazione peggiore della nostra. Con loro c'è anche uno sconosciuto molto rispettato che ancora non so chi diavolo fosse, forse un pezzo grosso di qualche TG. Io ho organizzato i ragazzi del coro con un'introduzione la più dolce possibile, per far contrasto con l'improvvisa irruzione di Simon. Bill preludia al piano in maniera tenue e essenziale, di lui posso fidarmi. Nella stanza che abbiamo scelto per l'audizione il sole basso dell'inverno penetra dalle finestrelle che danno sul marciapiede, e nell'aria polverosa dello scantinato i raggi tramutano la luce in materia. I ragazzi, che ora cominciano a cantare, si colorano incredibilmente di rosa e oro. “Meglio di qualsiasi cosa riusciremo mai a inventarci in palcoscenico” penso, e comincio a credere che qualche santo ci stia aiutando, anzi, quando il coro si arresta e Simon sta per gridare da fuori ho un momento di vero ottimismo, ma crolla verticale appena mi rendo conto che quel matto invece di “Happiness!” sta in realtà gridando “A penis!” (Un pene!). Emesso a quel modo suona quasi identico e lui se ne approfitta. Quelli del cast che capiscono l'inglese prendono a torcersi dalle risate trattenute, e io mi dico ok, a che ora parte il primo treno per

Fallimentonia? Il britannico matto irrompe nella stanza con una capriola, non chiedetemi come, scavalcando in volo l'ammasso di coristi che ha sulla traiettoria. Poi riscatta in piedi come una molla e prende posizione. Allungo solo un dito verso Romeo e quello non se lo fa ripetere. Si scatena il finimondo. I ragazzi urlano, fischiano, entrano in convulsioni. Simon cammina ancheggiando a tempo di musica nella miglior clonazione possibile di Mick Jagger, sapete, quando esprime ecco-mi-qua! Usa il microfono come un aspersorio, un lazo, un boomerang, si porta naso a naso con chiunque incontri, compreso Lucherini, e lo provoca con degli sberleffi sfrontati. Il complesso, bisogna ammetterlo – e Romeo in particolare – fa scintille, mette l'ambiente a ferro e fuoco. È esattamente quello che avevo chiesto. Volevo la settima potenza delle ritmiche young blood, con in più la ferocia del suono metallaro, uno *Shaft* con Isaac Hayes in delirium tremens. Panoramico con lo sguardo verso i nostri giudici-spettatori e trovo labbra pendenti, espressioni suonate. Stanno vedendo per la prima volta quello che vedo per la prima volta io stesso: una creazione che evidentemente ha un senso per qualcuno, in mano a qualcuno che le dà un senso. La cosa che mi stravolge è che quella creazione è *la mia*.

I tre minuti passano come in un sogno, Marco raccoglie l'occhiata convenuta di Bill e abbatte il manico della chitarra come una scure. È il segnale. Si fermeranno? Perdìo, si fermano come un sol uomo. Resta sospeso nell'aria il conto mentale delle due battute vuote. Poi, con forte accento inglese, risuona "Sento dei canti dalla strada...". È fatta. Non importa cosa e quanto canterà Simon, la piccola battaglia è vinta, lo capisco perché ho già abbastanza mestiere da saperlo capire. Me lo conferma la prima frase che risuona nell'eco e nella polvere dopo che l'ultimo strappo delle chitarre si è dissolto in eco. È Lucherini che parla, rivolto allo sconosciuto, verso il quale evidentemente aveva garantito per noi alla cieca: "Visto? Che ti avevo detto?".

Gli stanzoni del grande sotterraneo si fanno silenziosi, dopo una cert'ora. La sera ci riposiamo tutti, dopo quella giornata campale. Candele si accendono dovunque. I locali accolgono l'orda nel suo riposo, molti vivono addirittura lì. Insieme ai pasti offerti a generoso forfait dalla trattoria Bonafede (come aveva fatto il buon Olindo nella fase trasteverina), la possibilità di risiedere nella cantina è per molti l'unica paga sicura del lavoro in corso. Siamo "unplugged" per forza di cose: lo scantinato è un prezioso omaggio, ma i contatori non reggono che un paio di stufette, e Dio sa se ci servono. Restano le chitarre acustiche, i flauti, le fiammelle. La musica si fa sottile e pacata, la musica ci accompagna dalla meditazione all'amore al sonno, la musica non cessa mai. Io me ne sto da una parte a guardare i miei ragazzi (di cui sono ormai follemente innamorato) e ripenso all'indescrivibile sensazione del pomeriggio, quando ho scoperto, in pratica, cosa significa in realtà essere un autore. Per la prima volta da quando abbiamo cominciato ho visto le mie intenzioni superate dalla realtà. Tutto merito mio, nessun merito mio.

Io ho voluto creare un melodramma italiano popolare. Molti a sentirmelo dire hanno sorriso (sorriscono anche adesso) e mi hanno ricordato che frasi del genere potevano avere un senso quando Wagner, nell'Ottocento, parlava di creare un'opera tedesca, ma lì eravamo nel dominio del sublime, cose da musicisti veri, insuperati e insuperabili. Giusto. Noi siamo dei rocchettari, e per di più siamo in Italia, che è come dire essere dei calciatori in Lapponia, stesse tradizioni, stessa esperienza, stesse chance. Ma da quando ragiono ho avuto la fissa rovente che la canzone può essere la base – un po' come l'aria dei tempi che furono – di un racconto in musica popolare, quello che mi manca tanto e di cui i miei coetanei sembrano non sospettare neanche l'esistenza. E anche qui mi si fa notare che nemmeno la canzone esiste più, in questo impossibile paese del 1970. Certo, quella napoletana dei Tosti, dei Mario, dei De Curtis, dei Di Giacomo, è stata la migliore dell'Otto e Novecento, sfacciatamente più bella anche dei "lied" (canzoni appunto) degli Schubert, degli Schumann, dei Fauré, fino ai Franck, ai Mahler, ai Webern e maestosa compagnia; ma noi italiani ora le canzoni *non ce le abbiamo proprio più!* Tutto quello che si sente alla radio sono "cover", ossia rifacimenti di pezzi anglo-americani lasciati cialtronescamente passare per nostri, e la gente se la beve!, mentre la canzone d'autore è relegata a forza in un ghetto snobistico e noioso. Sui pochi autori validi – Tenco, De André – l'industria discografica ha già cominciato a giocare i suoi biechi trucchetti "modernizzanti" riuscendo in qualche caso a ferirne profondamente la personalità (ma perché nessuno ne parla?), in ogni caso non è nemmeno questo che si intende per canzone nel mondo, in questi giorni, quindi non vi ho attinto granché nel comporre la cosa che stiamo faticosamente montando. Sì, l'andamento, una certa semplicità, gli stili sono quelli, ma le forche caudine delle parole tronche a tutti i costi (chi dei nostri autori si è davvero salvato da questo handicap orrendo?) le armonie obbligate a un bassissimo livello di complessità, l'argomento inchiodato sulla storia-d'amore-senza-nessun-amore, questo, tipico della produzione originale nostrana, non l'ho proprio tenuto in considerazione. Mi ha molto favorito, devo dire, la mancanza assoluta di qualsiasi discografico all'orizzonte (quelle sono delizie ancora di là da venire, anche se verranno, verranno), così ho potuto alternare l'essenzialità della musica popolare con certe progressioni armoniche (lo sviluppo del tema dell'alba; o il "rap" ante litteram delle ombre, quello prima della chiusa della *Città Fatta a Inferno*) che in se stesse non sono gran cosa, ma che nel contesto del mercato italiano anni Settanta parevano più azzardate di un brano dodecafonico. Chi volete che in quei giorni, nell'industria, facesse caso ai veri prodigi di composizione che da anni giravano il mondo travestiti da canzoni, non importa il genere, mettete *Ne Me Quitte Pas*, mettete *L'Amour et la Guerre*, mettete *Ebb Tide*, mettete *Good Vibrations*, mettete *Penny Lane*, *Strawberry Fields*, *Eleonor Rigby*, l'intero *Seargent Pepper*? Prodigio di composizione, pur nella assoluta popolarità. Strawinsky (Strawinsky!) difendendo il nostro Verdi dai soliti vecchi nuovisti diceva: "Scrivete voi *La Donna è Mobile*, poi ne riparliamo".

Al di là di tutto questo, comunque, fino a questo pomeriggio in cantina la mia è stata una proposta, un demo, un suggerimento per altri a seguire l'idea e a farsi operisti dell'area rock, ma ora eccomi qua stasera, a sospettare di aver fatto qualcosa che potrebbe avere un senso *di per sé*. Ed è un sospetto che sa di miele.

Manca un finale, però. Manca un finale a due settimane dal debutto. Ho già scritto due ore di musica, io che non avevo mai prodotto una nota prima. Come posso sperare di trovare ancora un'idea, e un'idea talmente su da dare la scossa conclusiva allo spettacolo? Se solo avessi la facilità di Giovanni, guardalo lì con la sua chitarra classica e quelle dita che corrono avanti e indietro per il manico come ragni, io che invece mi devo sudare ogni nota come in miniera. E perché, quella voce? Un falsetto vibrato meraviglioso, lui e la sua passione per i Bee Gees (molto prima e molto diversi da *Saturday Night Fever*, quelli di *Odessa* per intenderci). E quelle due canzoni scritte da lui, quelle che canta in inglese, così, alla buona? Due cose perfette... A pensarci bene, com'è che non ho mai approfondito? Ma chi è questo qui che scrive delle robe così favolose? Giovanni Ullu, e poi? Nelle pause tra una prova e l'altra butta lì questi pezzi da hit parade... C'è uno che compone così e resta qui con noi a soffrire? Decido di approfondire. Una canzone lui la chiama *Crazy Idea*, ed è davvero molto piacevole, ma ce n'è un'altra... "Giovanni, mi fai quella... come si chiama?". "Mica ce l'ha, un nome" (ma ha una progressione armonica da incantesimo). "Me la dai? La uso per il finale, il testo lo scrivo io". "Ok! Che problema c'è?". Stretta di mano, come al mercato.

"Eccoti alla fine", canterà Orfeo quando ormai i giochi saranno fatti, il sortilegio sarà compiuto, la trappola sarà scattata. Per esprimere in parole quel senso di solitudine davanti all'assoluto, di nudità davanti alla solitudine, forse ho ripensato ancora alla notte del 4 agosto 1963 all'Elba, ancora alla disperazione senza possibile guarigione per la fine del mio amore dei sedici anni, o forse ancora alle strade di notte di Giorgio Gaber. Ma se c'era una musica che poteva sostenere quel canto di disperazione, quella disperazione carica di speranza, quella musica era in uno dei due pezzi che Giovanni buttava lì tra una prova e l'altra nello scantinato di viale Regina Margherita. Dell'altro brano, *Crazy Idea*, si appropriò anni più tardi Nicoletta Strambelli e ne fece un "evergreen" targandolo Patty Pravo – beh, sempre una di noi era, una del Piper – ma uno la rubai io, sissignori, e lo misi a sigillo di un sogno della mia vita.

Pochi giorni dopo, in un night club alla moda di fianco al Viminale, davanti a un vero *parterre de roi*, presentammo *Orfeo 9* alla stampa in una conferenza come solo Enrico Lucherini sapeva organizzarne. Pagammo ancora un piccolo pedaggio a Romeo e al suo divismo cronico (tre minuti fra quando lo presentai al pubblico e quando comparve effettivamente in scena, volevo morire) ma alla fine la spuntammo

anche qui. Eravamo pronti. Ora, mentre mi appresto a terminare questo capitolo (*estate 2002, NdR*), il telegiornale mi racconta che un'altra esplosione ha appena contrappuntato la nostra scoppiettante esistenza. Oh beh, è poco più di un petardo, robetta a confronto dei bei tempi andati. Ma quando sullo schermo vedo che quel botto è avvenuto esattamente di fronte alla porta del night dove tenemmo quell'anteprima... Credete nelle coincidenze? A che serve questa coincidenza? Forse a ricordarmi che devo andare al di là della musica di *Orfeo 9*, e che è del suo testo che devo parlare, delle ragioni per cui poteva valer la pena non solo suonare, ma dire, dire qualcosa, dirlo in faccia al pubblico per bene del Teatro Sistina e non solo a lui, ma a tutto lo spaurito Paese, spaurito in quei giorni di terrore e di morte.

17. DEBUTTO

La data era fissata al 21 gennaio 1970. Benché avessimo avuto in sorte di entrare in teatro un paio di giorni prima rispetto al previsto, quando fummo a due giorni dal debutto mi accorsi che non avremmo *mai* potuto farcela. Se non bastavano le incertezze e i problemi che comportava l'essere esplosi da uno scantinato angusto a un palcoscenico enorme, si aggiungeva pesantissimo l'interrogativo sull'amplificazione. Fu subito chiaro che se il pubblico doveva capire qualche parola del testo il gruppo musicale avrebbe dovuto suonare alla metà del suo volume spontaneo. Il che si può anche decidere freddamente, ma poi andate a mettere le briglie a un complesso rock di semidilettanti che si esibisce davanti a 1400 persone! Aggiungo, per i più curiosi sul piano tecnico, che non avevamo uno straccio di regia del suono. Dovevamo autoregolarci, con un'amplificazione elementare e fissa. In qualche modo mi ero premunito. Ero tornato in extremis, almeno in parte, allo stratagemma del Piper: microfoni regolari, quelli col filo, ma volanti e tenuti in mano, e dove si sarebbe andato a impigliare il filo in due ore di acrobazie, questo era nelle mani di Dio. Il rimedio valeva comunque per alcuni passaggi solistici, o per qualche duetto. Per le scene di gruppo speravamo nei fucili panoramici, ma lì eravamo nelle mani di Romeo e dei suoi imprevedibili volumi, e la tremarella era violentissima. Per tutto questo chiesi e ottenni – dopo una lotta al coltello con Lucherini, che temeva di perdere gli appuntamenti coi giornalisti più importanti e con gran parte del pubblico migliore – di rinviare la prima di quarantott'ore. Ma anche quelle volarono via come fossero attimi. Se qualcuno ha dei dubbi su quanto la percezione del tempo sia relativa, o se soltanto volesse sperimentarlo di persona, presto fatto: allestisca uno spettacolo e si porti a ventiquattr'ore dal debutto. Da quel punto le ore non *sembrano* minuti, semplicemente lo sono. C'è anche un altro privilegio basilare nella condizione di saltimbanco, e sarebbe quello del diritto a una prova generale seria. Se sei in condizione di effettuarla con tranquillità la sera che precede il debutto vuol dire che hai soldi, organizzazione e potere, sei un gran signore, un barone, un boss. Se no, affamato di mezzi e di tempo, ti tocca improvvisarla col cuore in gola nel pomeriggio stesso della première, ed è grasso che cola se riesci a terminarla prima dell'ingresso del pubblico. Indovinate di quale tipo eravamo noi.

Alle 8 di sera tutta l'area del Sistina era già pervasa di quel brusio crescente che i teatranti conoscono bene e adorano. Nessun dubbio che la prima fosse stata montata da Lucherini come un evento di primissimo ordine. Attorno al teatro e nella hall rumoreggiava il più bel pubblico romano, quello delle grandissime occasioni. Il sontuoso sipario rosso (lo avevo voluto in funzione, non potevo rinunciarci) nascondeva agli occhi dell'elegantissima platea l'allestimento più povero mai apparso su quel sacro palcoscenico, ma nessuno di noi aveva l'impressione di essere lì per caso o per sbaglio, e i fatti alla lunga ci avrebbero dato ragione.

Quando siamo a dieci minuti dall'inizio convoco la compagnia in palcoscenico e tenendoci per mano urliamo il più colorito e multiaccentato scaramantico "merda!" che sia mai risuonato tra quelle quinte. Poi ognuno prende il proprio posto di combattimento. Il mio è in cima alla cassa più alta e lontana, dove me ne starò sdraiato e pressoché invisibile fino a quando Orfeo non si risveglia. Nella versione filmata che qualcuno di voi conosce il tempo che precede quel momento sarà di una decina di minuti, ma qui in teatro è ancora di venti abbondanti, e mi toccherà vivermelo senza vedere niente, sperando che tutto vada bene ma completamente impossibilitato a qualsiasi tipo di intervento. Comincio a degustare i tormenti di essere insieme regista e interprete.

23 gennaio 1970, ore 21. È tutto pronto, il pubblico scalpita e reclama, cosa aspettiamo? Già, devo essere io a dare il via. Ora dipende tutto da una mia parola. Mesi e mesi di lavoro, anni di preparazione, una vita di future conseguenze: ci giochiamo tutto a dadi nei prossimi minuti. Guardo Romeo e una rullata di batteria segna l'inizio dei nostri anni Settanta. Il preludio invade il palcoscenico, Romeo canta ("Se vuoi venire con noi...") e io incrocio le dita perché nessuno ha avuto il tempo di testare il sistema di amplificazione, tanto meno le spie di palcoscenico che, orribile a dirsi, sono fuori dal sipario ancora chiuso, ossia noi non abbiamo il minimo controllo sull'effetto in sala di quello che il gruppo sta facendo, un vero terno al lotto. Sdraiato al mio posto, supino, tengo gli occhi socchiusi. Ho in mano un microfono acceso, quindi non posso fare un gesto, non posso dire una parola. Se guardo in alto, oltre l'abbaglio dei riflettori, intravedo altissima la graticcia della soffitta, su cui Tullio passa ogni tanto come il fantasma del palcoscenico. Mi sforzo di fissare nella coscienza quegli istanti e mi chiedo che ricordo ne avrò mai in futuro. Poi la mia attenzione si concentra spasmodica sulle reazioni del pubblico, ma con quell'inferno di suoni sul palco, chi può averne la minima percezione? Torna un'immagine che mi perseguiterà tutta la vita: sono come una polena sulla prua di un nave che davanti a sé ha un mare gonfio, scatenato e ammaliante, mai esplorato da nessuno. Procediamo *creando* il cammino che percorriamo. Siamo la prima cosa mai vista e mai passata. Formiamo la nostra vita mentre la viviamo, e con lei lo spazio e il tempo in cui prende forma. Le Colonne d'Ercole perpetue. E la terra sognata è una spiaggia di riposo dove il rumore della risacca è quello di un applauso. Dove l'ho già provata, questa cosa? Al Piper, quella sera di maggio del 1967.

(All'ultimo momento, la sera della prima di Then an Alley, l'interprete del ruolo antagonista, il cattivo della storia, mi si ammala. A poterlo sostituire ci sono soltanto io. Ed ecco il primo di un'infinita serie di debutti dove non potrò avere il bene elementare di vedere le cose dalla platea. Il preludio dura solo tre minuti, e io mi sto cambiando a velocità frenetica. Devo infilarmi una parrucca,

degli abiti strettissimi, scarpe piene di lacci, truccarmi, senza mai averlo provato. Non ho ancora imparato che in qualche modo ce la si fa sempre: sono terrorizzato di arrivare tardi e fregare tutto, visto che tocca subito a me. Il preludio avanza, e attraverso le pareti dei sotterranei del Piper, tra tubi e grate come di un gigantesco sottomarino, lo sento rimbombare pieno di eco. Alcuni attimi di meditazione musicale, poi la melodia di Mr. Tambourine Man si apre come un paracadute e propone con forza e ritmo il primo tema dominante dello spettacolo. Le mazzate del batterista riempiono il campo acustico di vibrazioni acute e metalliche, ma sotto quell'ondata di suono mi pare di percepire un crepitio anomalo, un fruscio crescente che culmina e lentamente si esaurisce. Un applauso? Figurarsi, dopo un solo minuto! Finisco di cambiarmi e faccio le scale dei sotterranei quattro a quattro per arrivare in quinta trafelato proprio sul finire dell'ouverture. Tutto il Piper è al buio, c'è solo qualche riflesso di "luce nera" che fa scintillare le camicie del pubblico e gli occhi dei coristi che aspettano in quinta. Sento vicino a me la sagoma di Roberto Verna, uno di loro, che mi riconosce e subito sussurra: "Hanno applaudito. Hanno applaudito subito". Quello è il primo applauso della mia carriera. Che sapore indimenticabile, che sensazione di appagamento indescrivibile. È l'unico suono, l'unica risposta, l'unico segno che conta, il segno della strada giusta, e la strada giusta è di per se stessa la meta che sogniamo).

Ma qui, sul palcoscenico del Sistina, quel segno stenta ad arrivare. Immobile nella mia posizione d'attesa ascolto il coro portare avanti tutta la scena dell'alba, percepisco i bagliori delle luci che trasmutano dolcemente, poi arriva la pantomima della scimmia e del raggio di luce. So che Giselda ce la sta mettendo tutta, la sento fremere, mugolare, strillare acutamente mentre Tony la rincorre per il proscenio con in mano un riflettore violentissimo portato a mano nella penombra, imponendole la luce cui lei cerca in ogni modo di sfuggire. So che il fascio di luce sta sventagliando anche la platea, accecando il pubblico. Romeo ha scatenato il complesso in uno dei momenti "free" dove esprime il massimo. Bill, che in questi momenti come direttore d'orchestra è esautorato, starà senz'altro toccando ferro in attesa di riprendere il controllo. Ma il pubblico non reagisce. Sommerso da un cataclisma di suono pare svenuto. Io prego che nessuno si alzi e se ne vada prima del momento in cui venga un po' di dolcezza a tranquillizzare. Per calmare il cuore che mi va a mille mi concentro su mia madre, che dovrebbe essere in prima fila con il mio mangianastri. Saprà farlo funzionare? Avremo una registrazione di quei momenti?

Come Dio vuole la prima parte si avvia a terminare. Ora la luce rosata dell'alba ha invaso tutto il palco e i ragazzi lentamente si danno pace. Una lunga pausa. Poi Bill propone l'accordo minore che segna il mio attacco. Andiamo. Mi tiro lentamente su e resto di profilo, appoggiato a un braccio dietro di me, il microfono nell'altra mano, prendo fiato. Non sono per niente sicuro che dalla mia gola asciutta

uscirà della voce. Ma mi sorprende ascoltando me stesso in distanza, riflesso dal fondo della platea:

*Adesso che il giorno
anche il giorno è venuto
Orfeo, cos'altro non va?*

È chiaro che sto parlando a me stesso. Oh, l'ho scritto io, dovrei saperlo! E invece me ne accorgo solo ora. Eccolo, l'applauso! Che carini, mi fanno un timido applauso d'entrata. Ma è solo cortesia. Non è *quel* suono.

Non ricordo altro per un quarto d'ora. Nient'altro fino alla comparsa di Euridice. Virginie è bella come il sole. Mi viene incontro leggera, volando silenziosa su quei piedini nudi. E questo che mi riporta alla coscienza, un dettaglio stupido: Tullio ha pregato e implorato che nessuno vada scalzo per il palcoscenico. Pericolo di schegge, o chiodi. Lei ha detto di sì per tutte le prove e ora mi si muove intorno come una libellula, ma niente sandali, perché sa che a me piace così.

È il primo, solo il primo di un'infinita serie di momenti in cui mi volterò verso il palcoscenico e, per tutto lo spettacolo, vedrò accadere cose che non ho mai sognato di chiedere espressamente, ma che i ragazzi devono avere intuito o sviluppato con una loro percezione misteriosa. Sarà che quei pazzi di Garinei e Giovannini a un cast affamato e stressato non hanno saputo trovar di meglio da regalare per il debutto che tre casse di whisky, ma ora il palcoscenico monta pian piano verso una sorta di delirio organizzato che cambierà ogni sera, e io non vedrò mai due volte accadere intorno a me lo stesso spettacolo, pur restando tutto magicamente nella traccia precisa che ho costruito. E questo di Virginie che mi fluttua attorno come un colibrì infinitamente sexy è solo il primo di tanti eventi impercetrabili. Come fa a sembrare così trasparente? Per tutte le prove abbiamo sentito, tra lei e me, un feeling preciso, ma io avevo ben altro da pensare. Ora, mentre la chitarra di Marco inizia ad arpeggiare la base del tema d'amore, Virginie mi si adagia vicino. Si sdraia dolcemente a proscenio, mentre uno specchio all'altezza della sua testa sale a riflettere in lei l'immagine degli spettatori. Io mi chino lentissimamente verso il suo viso e il bacio finto di tutte le prove si tramuta – per questa volta soltanto – in un bacio profondo in cui mi sembra di svenire. La chitarra elettrica di Romeo si distende a cantare la ripresa in grande del tema d'amore, ampio, totale, (“Pensa a *Because the world is round*”, gli avevo detto) e finalmente la platea si scioglie in un lungo applauso liberatorio, una sorta di orgasmo infinito che ci fonde e confonde tutti, hippy teatranti, impresari chiaroveggenti e spettatori tramortiti, in un momento che (avevate qualche sospetto?) non potrò mai dimenticare.

Da quel momento lo spettacolo rotola avanti senza un problema. In un crescendo di sicurezza, persa ogni inibizione, i ragazzi si lanciano in un caleidoscopio di variazioni sul tema che mi lasciano esterrefatto ogni volta che getto un'occhiata alle mie spalle. Non sono per niente sicuro che il suono sia efficace, ma ormai il pubblico è entrato nel gioco e applaude ogni dettaglio. A pochi minuti dal finale i ragazzi culminano nella loro orgia di improvvisazioni inventando l'ultima variazione a sorpresa sulla mia regia e attaccando – completamente fuori programma, *You can't always have what you want* degli Stones, e intanto mi guardano beati e si divertono pazzamente. “Non puoi avere sempre quello che vuoi”. Dev'essere una specie di rimprovero.

Devo ancora riprendermi dalla sorpresa che siamo tutti schierati a proscenio e scaraventiamo in platea *Sto cantando per te* come fosse l'inno nazionale. Il pubblico a questo punto perde ogni ritegno e comincia a ballare in platea cantando con noi. Dobbiamo bissare il finale almeno tre volte. Bill dal podio si sbraccia a farci cenno di non mollare, di ripetere, di continuare: “Li teniamo!” mi strilla con lo sguardo al di sopra del frastuono, e pesta sulla sua tastiera, indemoniato. Alcuni spettatori salgono in palcoscenico e cominciano a ballare con noi, altri li seguono, tutta la scena si affolla. La vibrazione generale è al calor bianco, quasi insopportabile. Guardo mia madre in prima fila. Applaude, sorride. Ma nella bolgia è tranquilla. Mi rendo conto che per lei è tutto normale. Lei, vicino a mio padre, ha visto ben altro.

In camerino ricevo meno visite di quante me ne aspettassi. Forse a molti abbiamo fatto solo un buon effetto discoteca, e oltre il loro stesso scatenarsi a ballare non si sentono in dovere di esprimere altro gradimento. Pare che a salutarmi vengano solo quelli che hanno gradito meno. Ma Roma è Roma. Un attore già piuttosto conosciuto, del giro di Carmelo Bene, mi fa: “Quando ho visto tutte quelle luci mi sono detto: chissà che combina. E invece..”. Una nota *pasionaria* dell'intelighentia romana: “Perché ti sei disegnato una lacrima sulla guancia? Lo ha già fatto Duchamp”. “Non lo sapevo” rispondo.

Il momento di esaltazione è durato fino alla chiusura del sipario. Già adesso un sesto senso, e una certa tendenza a non esaltarmi (o deprimermi) mai troppo, mi fanno stare sul chi vive. Anche la frase di Lucherini, che soddisfatto mi stringe la mano e dichiara “Beh, ce l'hai fatta”, mi suona più come un cordiale arrivederci che come un programma. Mi è molto chiaro – pur se in questo momento di euforia – che da domani saremo soli.

In platea erano presenti, a mia totale insaputa, tre persone che avrebbero presto avuto un ruolo fondamentale: Renzo Rossellini Jr., produttore, figlio del grande Roberto, e Italo Moscati con Mario Raimondo, dirigenti di un settore produttivo della Rai. Ma io non so nulla, non calcolo nulla, non prevedo nulla. Nel nostro

splendido caotico isolamento degli ultimi mesi abbiamo trascurato – ho trascurato – tre passi elementari:

1. Coinvolgere un impresario esperto di distribuzione teatrale
2. Cedere le edizioni di due ore di musica a un discografico qualsiasi, che avrebbe così un forte interesse agli sviluppi del progetto.
3. Registrare o filmare in modo decente lo spettacolo.

Troppo inesperto, o troppo scemo. Ma eccoci qui. Sarebbe ora di riunioni, decisioni, strategie. No, tutti siamo stanchi, anzi di più, semplicemente stravolti, moribondi. Preferisco tornare a casa con il mio amore e giocare per una notte a fare quello che ha avuto successo. Mi avvio verso casa con Paola sopportando l'ennesima paparazzata selvaggia, l'unica fra tante che mi torna gradita.

18. ON THE ROAD AGAIN

On the Road Again è il titolo di un celebre *talking blues* di Bob Dylan degli anni Sessanta – oggi si direbbe un *rap* – mediato dal titolo del più celebre dei libri beat. Per tutto il mondo anglosassone diventò subito una frase riassuntiva della routine esistenziale di tutta la generazione: grandi successi, molto rumore, poi grandi problemi e di nuovo in mezzo a una strada. E tutto daccapo. In Italia, nel mondo dello spettacolo, c'è un'espressione analoga, e uno dei miei capi storici, Lina Wertmuller (una vera miniera di espressioni gergali dello show business romano) la ripeteva spesso come la peggiore delle minacce: *tornare in miniera*. Ecco come ci tornai io, e per la seconda volta.

I giornali decretarono a *Orfeo 9* un successo pieno ma non grande. Voglio dire che fu trattato come uno spettacolo qualsiasi che debuttava in un teatro qualsiasi. Ovvero: nessun accenno – malgrado tutti i miei sforzi – al punto cui tenevo di più, la proposta di un nuovo *melodramma* pop italiano. Ancora una volta, invece, tutto l'accento era spostato sul fatto musicale, e io, ancora una volta, mi trovavo a dover sottostare al karma di musicista mio malgrado. Il *Momento Sera*, a firma di Piero Vivarelli, sottotitolò addirittura: “C'è più buona musica in questo spettacolo allestito da un gruppo di ragazzi che in due Festival di Sanremo messi insieme”. Per quanto anche gli altri quotidiani potessero lodarci e complimentarci, valeva la consuetudine tipica dello show business italiano, cioè: mentre a New York una sola critica ti condanna o ti consacra, qui da noi non ha quasi nessuna rilevanza, né in un senso né nell'altro, e il pubblico viene o non viene a teatro per ragioni del tutto indipendenti dal tono delle recensioni. Ma noi avevamo un problema in più rispetto alle compagnie giovani nostre contemporanee: noi avevamo bisogno di pubblico – sì, come tutti – ma ce ne serviva tanto da riempire 1400 posti a sera!

Pagavamo lo scotto della nostra scelta controcorrente. I colleghi che agivano in teatrini, cantine e altri luoghi anomali, se mettevano assieme cinquanta persone a sera potevano già cantar vittoria, anzi qualcuna ne restava pure fuori e faceva gridare al tutto esaurito. Noi, chiusa la grande fantasmagoria del debutto, della campagna promozionale, delle critiche positive, ci trovammo a guardar terrorizzati l'enorme forno del Sistina vuoto e a pregare una preghiera impossibile. Fu chiaro da subito che eravamo irrimediabilmente handicappati. Nella settimana di repliche – i soli sette giorni che avevamo a disposizione in ogni caso – facemmo una media di 350 persone a sera, cosa che per una compagnia di sconosciuti equivaleva a quello che gli americani chiamano un blockbuster (un successo tale da intasare di pubblico tutto il circondario), ma che in realtà per il Sistina equivaleva a un vuoto, a una cosa addirittura umiliante. Garinei e Giovannini ebbero forse per qualche ora il dubbio se aiutarci oppure no. Certo io non li avevo incoraggiati, con la mia autarchia sprezzante durante le prove. Ma a farli abbandonare ogni progetto favorevole vennero gli incidenti, piuttosto brutti, che cominciarono dalla terza

rappresentazione. Del resto come dar torto ai proprietari di uno dei teatri più prestigiosi d'Europa che vedono tramutarsi il loro retropalco in una specie di comune caotica, disordinata, sporca, priva di ogni rispetto per il luogo e per i suoi gestori? Io stesso, in giro per i bagni, per i corridoi e per le quinte, incrociavo delle vere discariche di oggettini tali (vi risparmio il nauseante elenco) che dovetti rispolverare comportamenti-cliché da regista iracondo e fare ad alcuni elementi della compagnia lavate di testa memorabili. Memorabili forse per me, ma con le condizioni di testa dei soggetti in questione era tutto fiato sprecato. Li confermavo solo nel loro malcelato sospetto che io non facessi parte fino in fondo del loro universo, illimitatamente libertario.

Aggiungeteci i Fever Light, i creatori di proiezioni psichedeliche. Perennemente appollaiati sul loro maxitrespolo a metà della platea, rifiutavano caparbiamente ogni ispezione al loro laboratorio pensile, ma correvano voci sugli ingredienti dei fluidi che usavano per le loro proiezioni in movimento, e non mancava nessuno dei liquidi organici immaginabili. Vi meravigliate? Vi scandalizzate? Vuol dire che non avete chiaro fino in fondo perché gli anni Settanta si meritavano la fama di essere i più *fisici* del secolo. Comunque le responsabilità oggettive alla fine restavano mie, e la direzione mi levò il saluto. Anzi fecero capire che avrebbero gradito di chiudere il nostro esperimento con qualche giorno in anticipo, così da permettere alla compagnia di Dorelli qualche prova in più. Rifiutai, ma cominciavo a stare male. Sul fronte opposto la compagnia aveva ripreso le sue proteste per la mancanza di paghe adeguate. Avevamo fatto dei calcoli troppo ottimistici sulle percentuali di incasso. Quale incasso? Con 350 persone a sera, e a spese detratte (le spese del Sistina!), praticamente l'incasso non esisteva. Angelo ricominciò la sua battaglia, prendendo i componenti del cast uno per uno e passando dalla trattativa alla preghiera. Nessuno ci abbandonò, ma l'atmosfera si andò guastando parecchio. E le insistenze della direzione perché chiudessimo in anticipo si facevano più pressanti. Finché si arrivò al misterioso incidente che mise in crisi i rapporti in modo irrecuperabile.

Una mattina l'intera attrezzatura dello spettacolo (povere cose fatte a mano da noi, maschere, cartelli, cianfrusaglie) fu trovata massacrata, chiaramente frantumata a bastonate. Era tutta roba chiusa a chiave in un magazzino del retropalco. Alcuni della compagnia sospettarono un sabotaggio della direzione. Io non potei mai credere a una cosa del genere, e per di più così smaccata, ma il mistero restava, e il semplice incrociarsi di mezze frasi e smentite, di indagini su chi avesse le chiavi del magazzino e altre mosse poliziesche da ambo i lati, si trasformò in un incidente serissimo. Il perfido telefono senza fili del sentito dire riportò una frase di Garinei e Giovannini che lamentavano un "teatro occupato". La presi sul personale perché mi parve un riferimento al mio rifiuto di chiudere prima del convenuto, e che questo venisse scambiato per violenza e confuso con l'atteggiamento aggressivo di una parte del cast. Mi offesi moltissimo e feci l'errore di non andare

subito a chiarire di persona. Mi chiusi in un mutismo che voleva essere diplomatico ma che fu molto prevedibilmente frainteso.

In tutto questo lo spettacolo terminava ogni sera la sua replica con un piccolo trionfo. Anche una platea vuota per due terzi ci imponeva bis e festa finale, col pubblico che saliva spontaneamente a ballare in palcoscenico durante le ripetizioni di *Da te per te*. Qualche mese dopo, l'edizione italiana di *Hair* avrebbe imposto quel rito conclusivo come una specie di evento obbligato. Noi invece dovevamo mandare i nostri (pochi) spettatori a casa a spintoni senza mai averlo scritto sul copione. Si arrivò così all'ultima replica, per la quale Angelo Jannoni si fece venire un'idea da vero grande organizzatore. Non era possibile che uno spettacolo tutto sommato così gradito (al pubblico che aveva la ventura di vederlo) chiudesse nell'indifferenza e soprattutto senza essersi rivolto almeno una volta alla sua platea naturale, quella dei *teen ager*. Si tenne una conferenza di tregua con la direzione e si propose di lanciare una campagna su tutte le scuole di Roma per una serata conclusiva a prezzi stracciati. Garinei e Giovannini erano scettici e tutt'altro che rappacificati, ma ci lasciarono tentare. Furono trovati e sguinzagliati per la città una ventina di ragazzi innamorati dello spettacolo e pronti a tutto. In quarantott'ore avvenne una specie di miracolo.

Erano tempi in cui l'organizzazione del pubblico non era ancora praticata. Anche qui facemmo da avanguardia: le compagnie sperimentali avrebbero adottato queste soluzioni d'emergenza per allettare gli spettatori solo molti anni dopo. Fatto sta che certi nostri tagliandini improvvisati andarono a ruba in scuole, discoteche, bar e cinema, e la sera dell'ultima rappresentazione il Sistina traboccava di una folla urlante e disordinata, al punto da non riuscire a contenerla tutta. Ma non facemmo a tempo a sorridere, arrivò una notizia fulminante: il bilancio delle ultime sere era talmente passivo che non potevamo anticipare il denaro per l'affitto giornaliero dell'amplificazione. La ditta fornitrice era inamovibile, niente anticipo, niente impianto. A mezz'ora dal sipario, con il teatro gremito e rumoreggiante, eravamo bloccati. Informammo la direzione. Non chiedemmo ufficialmente a Garinei e Giovannini di anticipare la somma (50.000 lire, difficilmente la dimenticherò) né loro ce la offrirono. Paola si fece avanti, generosa come sempre, io dissi un no secco e molto doloroso. Mi masticai il fegato per un quarto d'ora, poi decisi di uscire a proscenio. Già in costume e truccato, davanti alla platea zittita, dissi chiaro e semplice che non potevamo recitare per via di 50.000 lire che non si trovavano. Con quel gesto mi giocai del tutto, almeno per i due o tre anni a venire, il rapporto con G&G. Venne considerato uno sfregio all'immagine del teatro. Ma la situazione era quella, e tutti lo sapevano da ore. Che dovevo fare? Ok, certo, chiedere. Dovevo chiedere. Ufficialmente e umilmente. Non lo feci. E non me ne sto vantando.

Qualcuno venne in camerino mentre, quasi piangendo, cominciavo a struccarmi. Mi dissero che Giorgio Albertazzi (presente in platea per l'ennesima volta) era

andato da Angelo e aveva staccato un assegno. Fine del problema. Ma anche fine del rapporto col Sistina.

Molte delle persone che oggi ricordano *Orfeo 9* nella sua versione live (e ne parlano con una certa lucina in fondo allo sguardo) poterono vederlo in quella sera cruciale, dove l'amarezza di un pessimo addio si fuse con l'esaltazione di un successo al calor bianco, la commozione per la nostra mancanza di futuro con le urla isteriche di millecinquecento ragazzi che proprio parevano aver trovato lo spettacolo che volevano. Peccato, troppo tardi.

Bill Elliott venne in camerino ancora ansimante della fatica di dirigere. Lui era stato la nostra àncora e la nostra garanzia di professionalità, aveva tenuto in pugno per mesi una ciurma scatenata riuscendo a portarla ogni sera dall'inizio alla fine di due ore di spettacolo estremamente complesso, non parlava una parola di italiano, non aveva mai seguito una trattativa, mai fatto domande sulla nostra organizzazione. Ora mi chiese, fissandomi con quei suoi occhi chiari sempre sbigottiti e un po' spaventati:

"Cosa facciamo ora?"

"Chiudiamo, non hai capito?"

"Sì, ma dove ci spostiamo?"

"Spostarci? Da nessuna parte, si chiude e basta".

Restò in silenzio per molti lunghissimi secondi, e mi fissava, e si asciugava il sudore.

"Significa che vuoi chiudere questo spettacolo?"

E lo ripeté ancora, insistendo su "questo spettacolo" e mettendo una montagna di accento sulla parola "questo": "Tu vuoi davvero chiudere *questo* spettacolo?"

Era un uomo di Broadway, capitato fra noi come un generale in esilio che si trova a comandare una tribù di aborigeni. Anche lui pronunciava il mio nome con le T un po' blese tipiche degli anglosassoni, dandogli un suono che già dai tempi dell'"Opera Beat" avevo imparato ad amare moltissimo nei miei cast di apolidi meravigliosi: "Tito, tu vuoi davvero chiudere *questo* spettacolo?"

Intendeva, calcando su "questo", trasmettermi la sua profonda convinzione che avevamo in pugno un successo vero, malgrado tutto; avevamo una gallina dalle uova d'oro, solo che a gestirla ci fosse stato un minimo di esperienza. L'uomo di Broadway voleva dirmi che un pubblico in delirio come quello che avevamo appena visto – e rivisto – non poteva essere ignorato, sottovalutato, tradito. Pensava che avremmo dovuto magari rinchiuderci in una delle cento cantine romane e resistere, perché alla lunga saremmo stati sicuramente premiati, e aveva ragione. In ogni caso non poteva credere che tutto quel lavoro, quell'entusiasmo, quel coraggio, quella bravura potessero venir gettati alle ortiche senza un tentativo qualsiasi da parte di qualcuno. Io non rispondevo altro che una frase:

"Non so che fare".

Ero profondamente angosciato dal contrasto con la direzione, pensavo proprio di non meritarmi personalmente la loro durezza, ma sentivo anche di non poter sfuggire alle mie responsabilità. Ed ero molto stanco. Ed ero già molto Tito, se mi passate la vanità. Nel senso che stavo inaugurando una tendenza mia tipica, quella che ha fatto di me quello che oggi sono: tendenza a cominciare una cosa più che a finirla. Ecco, nel buttarmi alle spalle un intero biennio di lavoro e di speranze, nello sbattere la porta e guardarmi in giro pensando “adesso che si fa?” ho sempre provato un piacere sottile, forse un po’ perverso.

La mattina dopo, svegliandomi, mi resi conto che quella gran porta l’avevo sbattuta. E tutto piombò nel nulla. Nessuna conseguenza, nessun prosieguo. “Il telefono non squillava più”, avrebbe detto Lina Wertmuller.

Unico strascico, anche questo non piacevole, fu il riempirsi di Trastevere di manifestini stampati poveramente che dicevano: “JUNIOR, WHERE IS THE MONEY?”.

Un giornoletto underground cavalcava lo scontento di alcuni del cast e insinuava che Angelo ed io avessimo potuto lucrare su quella disavventura. Cominciai a rendermi conto di quanto ci si può non capire pur lavorando fianco a fianco. Chi poteva arrivare a immaginare che una situazione del genere potesse aver reso abbastanza briciole da venire anche rubate? Assurdo. Ma quel manifestino era, al momento, la mia unica vera paga per due anni di lavoro.

Questa storia prosegue. Ma in quei giorni, in quei giorni non pareva proprio.

26. RENATO ZERO, E ALTRI NUMERI

Ogni diversa base era stata registrata in ordine sparso, non cronologico, secondo piani di pura convenienza pratica. Quando ognuna ebbe avuto la sua serie di sovrapposizioni (archi, fiati, eventuali strumenti solisti anche elettronici e coro) la mezza dozzina di nastri multitraccia che contenevano il nostro lavoro vennero spediti a Roma via corriere. Si trattava di pizze di nastro magnetico di altezza spropositata. Una la vedete inserire su un registratore all'inizio del film. Ed erano a sole otto piste. In seguito sarebbero arrivati quelle a sedici, alte il doppio, poi a ventiquattro... Tecnologia analogica che oggi pare arcaica ma che catturava il suono con una pienezza e completezza che l'odierno digitale fatica ad eguagliare. I nastri approdarono alla collina Fleming, una zona residenziale romana sopra corso Francia, dove in fondo a via Bevagna, in un fabbricato indipendente a un solo piano, avevo visto per tutta la mia adolescenza una farmacia. Ora – sorpresa! – la farmacia era diventata uno studio di registrazione. Si trovava al numero civico 38, quindi non l'avevano battezzato né Studio 37 né Studio 39. Non era un granché ma per incidere le voci andava bene. In un futuro non lontano sarebbe diventato la sala preferita della casa discografica IT di Vincenzo Micocci, già impegnato in quei giorni nella costruzione del movimento chiamato Scuola Romana. I primi passi di Francesco De Gregori, di Antonello Venditti e di Richard Cocciante, poi di Rino Gaetano e tanti altri, sarebbero stati mossi da lì. E infine gli uffici stessi della IT si sarebbero spostati del tutto, fisicamente, in quelle stanze, sostituendosi ai registratori e ai microfoni, e questa è ancora la situazione al momento in cui scrivo. Ma nei primi mesi del '72 eravamo ancora in uno studio di registrazione che puzzava vagamente di medicinali. E qui ci preparavamo a sovrapporre il canto alle basi.

La ricerca dei nostri protagonisti era andata di pari passo con le registrazioni milanesi. Mi ero prima di tutto chiesto quanti del cast del Sistina potessero passare a questa fase. Non era facile. Dovevo tenere presente che il prodotto finale era un film. Chi interpretava un ruolo principale su nastro volevo lo facesse anche su pellicola. Non era tanto per la polemica in atto sul cosiddetto “voce-volto”, che in quei giorni agitava il mondo del cinema come reazione all'eccesso di bei faccini imbranati doppiati (e salvati) da attori professionisti. Era proprio che ci credevo: volevo che il pubblico sapesse che i talenti completi erano tali. Niente trucchi. Quindi, per esempio, non me la sentii di confemare Giovanni Ullu nella parte dell'autostoppista. Aveva – ed ha – una voce splendida, suonava e suona una chitarra classica magistrale, ma non era un attore. Così preferii spostarlo all'inizio della storia, come voce solista d'apertura. Essendo un ruolo minore, si poteva tollerare che il volto non fosse il suo. A sostituirlo nella Coppia chiamai Roberto Bonanni, uno splendido attore-cantante che avevo conosciuto sul palcoscenico di *Hair*, dove aveva interpretato Claude per lunghi periodi. In realtà veniva dal teatro di

strada, teatro politico, spettacoli-manifesto imbastiti dovunque su palchi improvvisati, dai quali aggrediva il pubblico in modo davvero sorprendente. Familiarizzammo subito e sarebbe diventato il collaboratore fisso di molte altre produzioni, prima come attore e cantante, poi anche come coautore in *Er Dompasquale* – spettacolo profondamente romanesco quanto lui. Accanto a Roberto, come autostoppista al femminile, entrò nel gruppo Chrystel Dane, anche lei dal cast di *Hair* (Jeanie, in alternanza con Loredana Bertè), una fragile fatina inglese dal carattere d'acciaio, mia dirimpettaia a Trastevere. Non si poteva immaginare niente di più diverso di Roberto e Chrystel, e per questo funzionarono benissimo assieme.

Si provò per diverse settimane in quella stanzetta sui tetti dove avevo arrampicato il mio pianoforte. Il secondo brano della Coppia, *Seguici*, al Sistina non era come lo sentite. Lo modificai apposta per il disco e per il film, dando anche a quei due personaggi l'opportunità di spiegare a Orfeo la loro visione della realtà. Mentre lo provavo sentivo Paola che piagnucolava, un piano più sotto: "Non mi piace, questo pezzo..."

Era sincera, nel bene e nel male. Quando registrai la voce per *L'amore mio guarda e tace* assisteva di là dal vetro e le si riempirono gli occhi di lacrime. Era il primo effetto del nostro lavoro che potei vedere su qualcuno. Venne il groppo anche a me e dovemmo interrompere il turno, tossicchiando "Disgustoso!".

Monica Miguel lei sì, lei poteva funzionare benissimo sia in video che in audio e infatti mantenne il ruolo del Sistina. Ma quando arrivammo in studio qualcosa non funzionò. Non rendeva in sala nemmeno un decimo di quanto aveva reso in palcoscenico. Succede. Dovetti ricorrere a una turnista, l'ottima Mara Marzotto, ed è l'unica falla nella nostra coerenza contro il doppiaggio. Comunque la parte finale ha la voce di Monica.

Ancora dal cast di *Hair* arrivò Edoardo Nevola, e anche in lui, come in Roberto Bonanni, trovai molto più di un semplice interprete. Era stato il protagonista infantile, bravo davvero, in moltissimi film degli anni Cinquanta, a partire da *Il Ferroviere*. Ora dimostrava di mantenere le promesse, caso più unico che raro fra i bambini prodigio. Fu un'amicizia che durò molti anni, basata, come per Roberto, sulla passione comune per il teatro musicale e su uno stesso modo di intenderlo. Prima che la vita disperdesse questo gruppo notevole facemmo in tempo a mettere giù almeno quattro episodi di musical italiano che in qualche modo dovranno essere ripresi in considerazione. Edoardo in particolare, il culmine che Roberto toccò con *Er Dompasquale* lui lo raggiunse con *L'Isola nella Tempesta*, dove la sua interpretazione di Ariel creò fenomeni di vera isteria in interi nugoli di ragazzine, cose che non avevo mai visto fuori da un concerto rock. Eppure eravamo una compagnia nuova in un teatro nuovo con uno spettacolo nuovo, e lontani, stavolta, da ogni televisione possibile...

I tre narratori provarono più a lungo di tutti. Le voci le scrissi praticamente mentre li istruivo. Infatti molte scorrettezze armoniche che farebbero sussultare un purista sono evidenti, qua e là, ma l'effetto un po' aspro non mi dispiace. Oggi non scriverei così, ma allora era allora. Dei tre, Marco Piacente era un altro reduce dell'*Orfeo* al Sistina. Suonando la chitarra ritmica nel complesso aveva già cantato e accompagnato dal vivo molte delle frasi che ora stavamo rielaborando. Penny Brown ricompariva in un mio lavoro dopo essere stata la stella del "Opera Beat" al Piper cinque anni prima, e la mia prima storia d'amore "da grande". Incontrandosi nelle registrazioni del disco Penny e Marco fecero scoccare una scintilla che li portò a una lunga passioncella. Per me era strano vedere i due mondi dei miei due spettacoli cortocircuitare così. Mi riempiva di agrodolce, ma a me l'agrodolce fa impazzire. La vita ha questi sapori che la fanno grande.

Loredana Bertè, terza narratrice, era per me al momento solo la pura conseguenza dell'ingaggio di Reanto Zero. Separarli mi sembrava inconcepibile. E poi ne conoscevo la musicalità, l'energia, la professionalità perfetta. Ma dico la verità: su Renato avevo forti sospetti che lo avremmo visto salire molto in alto, per Loredana non mi sfiorò mai l'idea. Sbagliavo forte.

Renato, per conto suo, riprese il discorso dal punto in cui l'avevamo interrotto nella cantina di viale Regina Margherita, poche settimane prima del Sistina. Anche lui professionale fino al delirio non dimenticò il feeling che avevamo avuto sull'idea, né che le cose si erano fermate unicamente per mancanza di garanzie. Ora le garanzie c'erano, modeste ma c'erano, e lui si diede disponibile in maniera totale. Studiò la parte (che è meno lunga e corposa di quanto lui riesce a farla sembrare) ed ebbe anche qualche leggera difficoltà perché era troppo acuta. Colpa nostra, non certo sua: le partiture scritte e registrate con Bill Conti a Milano erano la filiazione diretta degli appunti di Bill Elliot al Sistina, quindi quella che si sente nel disco è la tonalità giusta per Simon Catlin, non per Renato Zero. Ma lui riuscì ad adeguarsi, pur facendo qualche salto mortale. Bisogna dire, comunque, che quella certa tensione eccessiva nel suo canto, unita a una forte aggiunta di effetto "phasing" in fase di missaggio, contribuisce a rendere il personaggio *serpentesco* al modo giusto. Quello che comunque mi colpì violentemente nella prima collaborazione con questo futuro idolo della canzone italiana fu non tanto il talento musicale, all'epoca ancora non definito del tutto, ma l'incredibile duttilità e fantasia che dimostrava nel seguire le indicazioni di regia. Una belva da palcoscenico, anche se sul palcoscenico virtuale, immaginario, di un musical per sole orecchie...

Ronnie Jones e Mario Fales registrarono il Blues *Una vecchia favola* in diretta, assieme, senza tante cerimonie e divertendosi un mucchio. Un cantante e un chitarrista in pieno feeling. Fu una session realmente americana, e credo che si senta.

Ann Collin, era una cara amica di Penny, un giovane soprano americano molto vecchia-maniera e puritana. Anche lei aveva partecipato a *Hair*, ma nelle famosa

scena del nudo integrale aveva preteso di vestire un body color carne! La ascoltate come vocalizzatrice nel grande tema d'amore di *Eccotela qui*. Da soprano sapeva anche cantare Gisella Fusi, una turnista molto versatile che apre l'opera nell'*Alba*, duettando con Giovanni Ullu.

Nascosti nello sconosciuto Studio 38, senza che nessuno sapesse di noi, incerti noi stessi se lavorassimo a qualcosa di concretizzabile o no, portammo a termine tutte le sovrapposizioni vocali. Un modestissimo compenso ci dava la sensazione di non buttare via del tutto il nostro tempo. I protagonisti avevano ottenuto dalla Fonit Cetra un ingaggio forfettario di circa 50.000 lire a testa e si erano dati disponibili dalla testa ai piedi. Si chiamavano Renato Zero, Loredana Bertè, Giovanni Ullu, Bill Conti, ma esattamente come si fosse trattato di turnisti qualsiasi senza futuro (tipo Tullio De Piscopo o Santino Rocchetti...) furono pregati di rinunciare a ogni pretesa futura, prendere la 50.000 e levarsi di mezzo al più presto. Lungimiranza dei nostri discografici.

Un'intuizione che mi ha visitato spesso negli anni si è ora trasformata in una costante personale: la maggior parte delle scoperte, delle invenzioni, mi viene da un errore. Quasi sempre un errore psicoacustico, o psicomusicale, potrei dire. Mi capitava di ascoltare alla radio un insieme di suoni, o una concatenazione di eventi musicali che mi colpivano con forza.

"Che meraviglia!" mi dicevo, "chi è questo genio?". Un secondo dopo mi accorgevo dello sbaglio, il mio sbaglio. Avevo lasciato aperto un varco nell'attenzione, ed era accaduto che una combinazione di suoni o di brani del tutto casuale, venuta da una sovrapposizione momentanea di due stazioni radio, o da una dissolvenza anomala tra un pezzo e l'altro, mi dessero l'impressione di una costruzione bellissima, piena di profondità di significati, di teatralità. Ma non era così. Allora pensavo: "Peccato, mi sono sbagliato", ma subito dopo: "Però funzionava. Se provassi a ricrearlo apposta?". Uno di questi abbagli lo avevo preso settimane prima. Della voci registrate per strada, semplici spezzoni di interviste, erano andate in sovrapposizione del tutto fortuita con una musica molto dolce e trasparente, che lasciava una perfetta percettibilità a tutte e due i livelli. Forse ero stato guidato nell'errore-scoperta dal ricordo inconscio dell'introduzione alla splendida *Old Friends* di Simon & Garfunkel. In ogni caso prima di accorgermi che era stata solo un'interferenza avevo passato un paio di minuti di paradiso. Poi il risveglio. E poi il "perché no?".

Noleggiai un Nagra, prodigioso registratore portatile usato dalla Rai per le interviste in esterno, e con quello a tracolla, cuffia in testa e microfono in mano, cominciai ad aggirarmi per Villa Borghese in un pomeriggio qualsiasi. Chiunque incontrassi, gli andavo dritto incontro e chiedevo a bruciapelo: "Secondo lei, cos'è la felicità?".

Nessuno che abbia mai chiesto il perché di una domanda del genere. Entravano tutti rapidamente in un sorta di piccola trance e cominciavano a inanellare considerazioni, definizioni, spezzoni di autoanalisi. La maggior parte delle frasi che figurano nel disco è raccolta quella mattina, e viene da persone che non avevo mai visto, che non vidi mai più e di cui non so nemmeno il nome. Alcune, come quella bellissima del “sapere chi si è e riuscire ad esserlo”, o quella tragicomica e dolce del “non sono mai stato felice!”, mi toccarono subito con forza, altre le avrei decifrate solo in fase di scelta e di montaggio. Altre ne avrei aggiunte, rubate agli amici: A dire “credo che sia cambiare” è Angelo Jannoni, l’eroico coproduttore dell’allestimento teatrale. Quello che bofonchia “meglio non parlarne troppo, se no se ne va subito” è Mario Fales, col suo indimenticabile humour ebreo. L’ultima frase prima dell’attacco dei Narratori è di Paola, colta sul cuscino, nella penombra del mattino, mentre si sta svegliando, bellissima, impastata di sonno ed effettivamente con i “capelli sul collo”.

Per il montaggio delle interviste fra loro, e il montaggio del montaggio, cioè la sovrapposizione alla musica, oggi con un programma di edizione audio si raggiungerebbe il risultato in cinque minuti. Ai tempi invece dovete immaginare che ognuna di quella frasi era destinata a restare, in ogni caso e fino all’ultimo, un coriandolo di nastro magnetico vagante per lo studio. E allora taglia e incolla, forbici e scotch, allunga, accorcia, prolunga la base, accorcia i respiri, o viceversa, calcola di nuovo i tempi, ricomincia. E un piccolo errore qualsiasi non aveva nessuna possibilità di recupero. Ci volle un pomeriggio di lavoro, e con un tecnico che ormai aveva deciso da un pezzo sulla vera forma delle mie rotelle.

Nei giorni in cui noi si era provato lassù fra i tetti, giù al livello stradale l’intero gruppo che orbitava attorno alla rinascita di *Orfeo 9* aveva preso letteralmente il potere. Tutta la zona tra via Santa Dorotea e via Garibaldi (gli stessi pochi metri quadrati che avevano visto mezzo millennio prima la passione fra Raffaello e la sua Fornarina, gli stessi dove i Lanzichenecchi avevano aperto la breccia per entrare a Roma, gli stessi che videro lo scatenarsi degli eventi che portarono alla prima Repubblica Romana, tutto proprio lì, su quei quattro ciottoli) ora veniva posseduta da un giro di amici di diversi interessi e attività ma accomunati dalla vicinanza al gruppo di lavoro che preparava il film. Questo si tramutava pian piano in un vero possesso dell’isolato, possesso fisico e amministrativo. Erano già “nostri” il ristorante macrobiotico aperto da amici carissimi e la boutique di moda aperta da Paola. Io mi preparavo (sarebbe accaduto poco tempo dopo *Orfeo 9*) a liberare dalle pulci una vecchia enorme tipografia e a trasformarla, con il drammaturgo Mario Moretti, in quello che per molto tempo sarebbe stato il più grande teatro off della scena romana. Tutto a soli pochi passi, fra l’altro, dalla cantina umida dove due anni prima erano iniziate le prove per il Sistina. Mi ero anche fatto una nomina di

buon inventore di nomi (o titoli). Così battezzai il ristorante macrobiotico Soia e Gioia (Gioia si chiamava la padrona), la boutique di moda femminile la chiamai Muschio e Miele (indovinate a quale boschetto stavo pensando) e il teatro semplicemente Teatro in Trastevere, ma piacque: il cinema in cui oggi si è trasformato mantiene quel nome.

La sera il quartiere più intenso di Roma si accendeva delle sue luci di sempre, e i personaggi di sempre tornavano, altrettanto luminosi, a renderlo la fiera degli incantesimi che sempre è stato. Ora però, mentre Renato-non-ancora-Zero e Loredana-non-ancora-Bertè traversavano disordinatamente l'incrocio di porta Settimiana beccheggiando sugli zatteroni, lanciandosi i loro richiami di amore e di scherno, bloccando il traffico, abbagliando e trasognando i passanti con le loro mascherature in technicolor, io mi congratulavo sentitamente con me stesso per essermi conquistati.

28. SASSI ROSSI

Da questo momento in poi tutto si mette a camminare molto spedito. Si tratta di un meccanismo piccolo ma impostato benissimo e con persone efficaci in équipe, tutte altamente affidabili.

”Perché, ti è capitato di lavorare con persone imbranate e inaffidabili?”.

(Ho troppa stima di te per riflettere a lungo su come dirlo: quando uno è stato colpito dal fulmine poi vede la vita per quella bolla di sapone che è, meglio andare al sodo. È pur vero che io non sono [ancora?] stato colpito da un vero fulmine, ma posso immaginare. “Se gioventù sapesse, se vecchiaia potesse” è qualcosa che anche a impararlo da giovane non ti serve a molto. È come se ti insegnassero i trucchi della borsa quando ancora combatti per la paghetta casalinga. In ogni caso non è mai troppo tardi per capire che non è mai troppo presto, questo sì, e allora lascia che ti dica quel che mi sta a cuore senza preoccuparmi troppo, “wham wham wham the true old blue song of man”, diceva Kerouac.

Come evitare di sprecare occasioni. Parla un esperto. La cosa peggiore dello sprecare opportunità non è che vengono una volta sola, perché questo non è vero [non è una buona notizia?], ma che l'occasione sprecata dà al tuo avversario il modo di sostenere che quello che tu hai tentato evidentemente non valeva granché. Se Colombo avesse preso uno scoglio a poche miglia da terra o si fosse fatto soffiare le navi da un nostromo infido oggi il suo nome sarebbe sempre e solo quello di un uccello. Nessuno potrebbe negargli una certa preveggenza, ma l'America vera se la scordava. Sì, avere un'idea e tenercela cara è una grande ricchezza, ma solo se riesci a non essere invidioso di chi riesce a far trionfare i fatti. Però se non sei almeno un po' invidioso non combatterai abbastanza duramente, quindi regolati come meglio credi, ma ricorda che se hai avuto forza abbastanza da arrivare a un passo dal dimostrare che la Terra è tonda ti devi sempre preoccupare, fino all'ultimo minuto, che non ci sia uno scoglio sotto il pelo dell'acqua o un balordo sotto coperta. Per fortuna nel nostro caso specifico questo non fa nessun riferimento a fatti o personaggi reali. L'équipe era giusta, ripeto. Avrei voluto averne di altrettanto giuste in altre occasioni).

Il nastro con il messaggio definitivo di *Orfeo 9* prende di nuovo la via di Roma. Il primo assaggio è per Paola, che se lo merita tutto. La metto in cuffia e vado a farmi un giro. Quando torno vedo una faccia che mi comincia a ripagare di tre anni di fatica. Nel giro di pochi giorni organizziamo un ascolto ufficiale. Avverrà alla Grifa, la villa di Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer vicino a Riano (dal loro parco sarà poi girata l'inquadratura dell'Autosole che apre *Per la strada* nel film). All'ascolto sono presenti moltissimi amici e qualche dirigente Rai, tra cui Mario Raimondo, che a nome del suo settore degli Sperimentali ha avviato la produzione del film. Questa colonna sonora ne è il primo risultato concreto. Io, per quanto sia

convinto del risultato, mentre mi preparo a far partire la prima di quattro pizze di venti minuti ciascuna ho qualche serio dubbio sulla possibilità che tutte quelle persone radunate nel salone-teatro della villa abbiano modo di reggere una narrazione per sole orecchie, e così lunga, senza morire di noia. Il fatto che Anna Proclemer sia un'accanita melomane mozartiana non mi tranquillizza affatto, anzi. Ma la cosa va. Nelle luci soffuse che ho organizzato non vedo ciondolamenti di teste o sbadigli. Alla fine vengono lunghi applausi sinceri. E solo due giorni dopo (tempi incredibili per la Rai) mi arriva nella buca delle lettere la dimostrazione più tangibile della soddisfazione di Mario Raimondo: un assegno da un milione (mai visto in vita mia) con la commissione della sceneggiatura. Pezzo di carta non fu mai guardato più a lungo e con più amore, per poi tramutarsi in altro oggetto destino di venerazione totale: Peppe, fotografo anarchico residente tra via Garibaldi e via della Lungara, vero monumento locale (passate di lì oggi, trent'anni dopo, e vi transiterà davanti tale e quale, sveltante dal suo metro e cinquantacinque) ha messo in vendita il suo Guzzi 500 Superalce, leggenda di motocicletta degli anni Quaranta, quella che portava gli alpini su dove neanche i muli arrivavano...

(No, non sto tradendo Oscuro Eroe. La mia dolce Lambretta dei dolcissimi giorni elbani fu prestata una notte d'inverno del 1969 ad Alberto Dentice – Vivandiere al Sistina, ricordate? – e lui se la fece rubare lasciandola aperta sotto casa. La ritrovai al deposito della polizia, impilata tristemente come da uno sfasciacarrozze. Le mancava la ruota anteriore. Costava 5.000 Lire. 5.000 Lire? Addio Oscuro Eroe).

Sul Guzzi (*quel* Guzzi) ci si sente imbattibili. Il passeggero posteriore siede su una sella separata e rialzata di trenta centimetri, visto che in guerra doveva poter sparare da sopra la testa del pilota. Su quello strapuntino volante Paola fa una figura dell'altro mondo. Per me è l'equivalente della Mercedes Benz per Janis Joplin. È un premio vero.

Secondo la prassi quando la Rai produceva un film vero e proprio (una pellicola abilitata al passaggio nelle sale cinematografiche), bisognava che un produttore esterno, di fiducia (che avesse già collaborato in modo soddisfacente con viale Mazzini) appaltasse la lavorazione. Avrebbe poi agito come un produttore normale, ma usando il denaro dell'Ente. La scelta cadde su Mario Orfini, un affermato fotografo che, passato alla regia e alla produzione, aveva già realizzato con lo stesso settore sperimentale – ma per il ramo diretto da Italo Moscati – un proprio film, *Explosion*, interpretato da una splendida giovanissima Laura Belli. La Eidoscope di Orfini si associò a Ettore Rosbok, altro giovane produttore, imparentato con gli Agnelli, titolare della Mount Street, e assieme le due produzioni diedero il via alla preparazione del film da *Orfeo 9* nell'estate del 1972.

La scrivania dietro la quale potei sedermi e cominciare a scrutinare centinaia di

facce era in un ufficio di via del Corso. Man mano che incontravo attori e attrici le pareti si popolavano di foto e appunti. Si trattava di trovare prima di tutto i visi ideali da accoppiare alle voci dei personaggi minori e del coro. Poi (cosa tutt'altro che facile) bisognava che i selezionati dimostrassero di saper cantare in playback, ossia seguire la colonna sonora con totale disinvoltura sia nella recitazione (difficile) che nel sincrono delle labbra con la pronuncia dei cantanti (difficilissimo!). Alcune di queste tecniche potranno sembrare ovvie, ma di tanto in tanto vorrei ricordare che eravamo nei primi anni Settanta. La cultura e la preparazione degli attori italiani per quanto riguardava la commedia musicale, specie se filmata, era meno di zero. Non esisteva nulla di simile a quello che oggi chiamiamo videoclip a dare esempio corrente di come la musica potesse essere accoppiata alla narrazione. Il playback era specialità dei soli cantanti di musica leggera, alcuni dei quali si distinguevano per la loro abilità nel seguirlo con precisione. Tra gli addetti ai lavori si sapeva per esempio che mentre Rita Pavone aveva una capacità quasi magica di sincronizzare le labbra alla base registrata, altri, come Mina, trovavano serie difficoltà. In ogni caso restava un problema dei big della musica leggera e delle loro trasmissioni televisive, o molto raramente di qualche film musicale, sempre interpretato rigorosamente da un colosso della canzonetta. Un attore-cantante (o cantante-attore) al di fuori del giro Sanremo/Castrocaro/Studio Uno proprio non esisteva. Chi si prese la gatta da pelare fu Alfredo Muschietti. Era un ragazzo argentino, di professione montatore cinematografico, che non scelsi io per il semplice motivo che non lo conoscevo. Fu un contributo di Mario Orfini alla crescita di quell'equipe ottimale cominciata con la realizzazione della colonna sonora e che ora continuava e migliorava quasi per predestinazione. Infatti non potevo ancora, prima di girare, apprezzare le doti di Alfredo alla moviola, ma mi resi conto immediatamente che ero in presenza di un vero musicista. Muschietti era in grado di leggere una partitura e di seguirmi nel pensare il montaggio di un film in termini musicali, cosa che a parer mio dovrebbe essere non inconsueta ma addirittura obbligatoria. Insomma ci capimmo al volo. Lo incaricai di studiarci per bene tutta l'opera e di prepararsi a mettere sotto torchio i futuri prescelti per sincronizzare le loro labbra alla base. La cosa mi preoccupava moltissimo. Il budget del film era di 40 milioni, contro i 120 di un film a costo medio-basso dell'epoca. Da quei 40 milioni erano già stati sottratti quelli necessari alla registrazione della colonna sonora (fatevi due conti), perciò avevamo una cifra ridottissima per le riprese, e, fra le diverse spese principali, per la pellicola. Avere degli attori a disagio col playback poteva significare dover ripetere le riprese più delle due o tre volte concesse, gettando pellicola preziosa, oppure accettare un sincrono rovinoso. Questo per me non era neanche immaginabile. Come contromisura accettai di girare in 16 millimetri, un formato dai costi dimezzati (salvo poi la possibilità di gonfiare il film a 35 millimetri) e soprattutto sponnai Muschietti al suo lavoro. I risultati si dimostrarono perfetti. Fateci caso, non c'è un vero "fuori sync" in tutti gli 80 minuti.

Tra un incontro e l'altro con gli aspiranti interpreti mi spostavo su un tavolino da dattilografa in un angolo della stanza e su una macchina da scrivere antidiluviana che lo occupava quasi tutto costruivo la sceneggiatura. Meglio dire che la copiavo da quel che avevo in mente. Nel corso delle registrazioni sonore la visualizzazione del nostro lavoro mi si era concretizzata in testa senza quasi che me ne accorgessi. A modello naturale di quello script stavano certi spostamenti all'interno dell'inquadratura, e certi semplici movimenti di camera essenziali, significativi, che mi avevano colpito in anni e anni di cinefilia morbosa. Morbosa è la parola: nella mia adolescenza ero riuscito a vedere tre film al giorno per mesi e mesi consecutivi, approfittando magari del fatto che una sorella di mia madre gestiva i bar di tre cinema a Rapallo – niente sole e mare: buio di sala a tempo pieno, e pelle bianca, slavata come un eterocefalo – oppure vivendo accampato per settimane e settimane al Nuovo Olimpia di Roma. La curiosità per certe tecniche narrative al limite dell'astrattismo (ma tutt'altro che fumose) mi venivano invece dalla lunga frequentazione dei cineclub da cantina, primo fra tutti il Filmstudio, e dalle pellicole underground americane degli anni Sessanta masticate a quintali. E poi c'era il ricordo dei filmati di Leo De Berardinis e Perla Peragallo nei loro spettacoli, che non riuscivo, proprio non riuscivo a levarmi dalla mente e dal cuore.

I week end erano dedicati ai sopralluoghi in cerca di una location che ci desse la possibilità di girare il più possibile senza grandi spostamenti di uomini e mezzi. A parlarmi di una vecchia fabbrica di mattoni alla periferia di Roma fu Giovanni Agostinucci, che naturalmente dopo il buon lavoro del Sistina aveva mantenuto il ruolo di scenografo. Giovanni conosceva la fabbrica per averci lavorato. Era stato assistente di Pierluigi Pizzi durante le riprese dell'*Orlando Furioso* di Ronconi, uno dei cui episodi fu ambientato in quei capannoni industriali cosparsi molto suggestivamente di foglie secche. Quando vidi il posto, un assieme di costruzioni rossastre e semismantellate sulla via Flaminia, in riva al Tevere, ormai degno della qualifica di archeologia industriale, non saltai certo dalla gioia, ma ammisì che con uno sforzo di fantasia e un po' di adattamento avremmo potuto girare tutta la storia in un chilometro quadro senza dare alcun senso di monotonia. Restava fuori dalla mia immaginazione come rendere il momento della città infernale, e anche Giovanni si grattava la testa guardandosi in giro. Ma nelle sue ricognizioni senza di me non era andato davvero dappertutto. Aprendoci il passo fra rovi e strati di schegge di mattone che scricchiolavano sinistre sotto i piedi scoprimmo l'ingresso a quella che doveva essere stata la fornace, cuore della fabbrica. Un corridoio alto a malapena quanto un uomo, col soffitto a volta, che correva circolarmente formando un anello attorno alle bocche da cui un tempo uscivano le fiamme. Una cosa del tutto angustiante, claustrofobica, angosciosa. Ci bastarono un'occhiata al posto e una tra di noi: avrei comunicato al felice produttore che poteva cancellare dal preventivo la voce "spostamenti".

A proposito di spostamenti: fu molto piacevole accorgersi che nel comprensorio era addirittura inclusa, senza alcuna barriera, l'area di una stazioncina. La linea era quella della metropolitana leggera. Il capolinea era a piazzale Flaminio, in pieno centro. Circa un quarto d'ora dopo il trenino passava dalla nostra fornace e si dirigeva verso i paesini a nord di Roma.

"Meglio di così!", mi fece Giovanni, "il massimo della comodità per tutti". Ma io non potevo più ascoltarlo. Io ero *su quel treno*.

(Ci sono appena salito a piazzale Flaminio, una stazione da linea periferica che a me ha fatto l'impressione della Grand Central di New York. Sono un ginnasiale di quinta, è il 1961, e sono in bambola per Ida Bernardini del primo banco, coi suoi dentini di perla e il suo kilt assassino. I compagni di classe però non li frequento un granché. Sono legatissimo al mio gruppo di quartiere, alle sue sedute spiritiche devastanti e alle partite inesauste di pallone, e poi alle vere pericolosissime battaglie con fionde e fucili a piombini per la difesa del campetto dai teppisti di corso Francia. Ma stavolta Ida Bernardini ha organizzato una festa. Non la solita cocacola bevuta di pomeriggio in un appartamento di Roma fra un Paul Anka e un Nico Fidenco, no, questa è una roba seria, una festa fuori città con la complicità dei genitori, nella loro villa di Castelnuovo di Porto, qualcosa che durerà fino a tardi e che coinvolgerà centinaia di persone ben al di fuori del giro scolastico. Io non ho ancora l'età per guidare uno scooter, quindi arriverò fin lassù col trenino. Pare niente. Avventurarmi da solo fuori Roma, verso un evento mondano di proporzioni notevoli, poi la prospettiva della nottata... Non è nulla di consueto, anzi è un passaggio, un'iniziazione inebriante; e con l'euforia ansiosa dell'iniziato mi avvio, godendomi dal finestrino ogni secondo del viaggio. Poi la lunga camminata a piedi attraverso il paese affacciato sul dirupo.

Arrivo sotto una costruzione medievale incredibilmente austera, sul bordo della via consolare. L'ingresso è seminascosto, ingoiato da un ampio cupo porticato di pietra antichissima e sovrastato da una lapide: ricorda come in quella casa sia sostato Dante durante un suo viaggio verso l'Urbe, nientemeno. Mi sento sempre più piccolo e salgo le lunghe scale da fortezza, mentre da lontano cominciano a prender forma i suoni della festa. Quella sera Ida Bernardini mi avrebbe concesso un indimenticabile ballo della mattonella, sarebbero stati serviti cibi e vini, avrei salutato la luna nascente con una serenata alla fisarmonica sotto il verone della bellissima, Sandro Cesàreo sarebbe salito dietro l'enorme leggione trecentesco su cui poggiava una decrepita edizione della Divina Commedia e ne avrebbe letto un'intera pagina a rutti, nel visibilio di tutti i convenuti, and of course, Henry the horse avrebbe ballato il waltz, mentre i miei occhi sgranati si riempivano di stelle e si consumava il mio transito verso l'età della vita fai da te.

A me ubriaco quanto basta, in cerca di un attimo di solitudine e di esplorazione, si apre, mentre la notte si inspessisce, un cancelletto stridente vecchio di seco-

li, in fondo a una scalinata scura a picco nel tufo. Accendo un fiammifero nel buio oltre la grata e vedo un cunicolo sparire nel nulla. Trafelato rifaccio le scale e corro a spargere la voce: ho trovato i sotterranei di cui si è favoleggiato per tutta la sera! Passaggi segreti che dalla villa portavano, si racconta, al castello signorile, chilometri distante. Neanche finisco che già improvvisano torce e mi seguono, pochi ma buoni. Penetriamo nelle viscere del grande sperone roccioso su cui sorge il paese e sotto i nostri occhi esterrefatti cominciano a comparire, mescolati alla terra e ai detriti, resti umani, tibie, teschi. Cavoli, questa sì che è una festa! Di cosa mi stava premiando la vita dandomi a vivere qualcosa che credevo possibile solo nelle storie che mi incantavano? E non era tutto: sentivo – io lo sentivo proprio chiaro – che in quel momento preciso cominciava il futuro, e che nel futuro quel tipo di doni, quegli attimi per trasecolare, non mi sarebbero mai mancati. Un antico cunicolo e qualche teschio bastano e avanzano a un quindicenne per trasognarsi di Gotico, ma ben altro sarebbe venuto in quel futuro, in quel mattino dei maghi, all'insegna del vero, vorace, insaziabile analogico postmoderno, danzante distruggente e rigenerante come il tamburello di Siva, e sempre, sempre nel segno dell'esplorazione e della scoperta affascinata al crocicchio fra mondi impossibilmente lontani. Federico Fellini, esattamente in quei giorni, lo raccontava nel suo film più bello, seguendo l'ispezione sognante di un castello antico da parte di alcune persone assolutamente normali non ancora accortesi di essere l'avanguardia sensitiva di un'alba millenaria. Capito che sbronza?

A una dolcissima alba apparteneva anche il primo treno del mattino che riportandomi a casa nelle ore piccole dovette certo fermarsi pure qui, in questa stazioncina vicina al nostro set dove Giovanni Agostinucci mi sta dicendo qualcosa che non ho capito. Questa stazioncina chiamata Saxa Rubra).

”Saxa Rubra significava Sassi Rossi già in Latino!” (Giovanni, fissando la targa a naso insù), “Ma da quanto tempo ci fanno mattoni, in questo posto?”.

Oggi passando dalla via Flaminia potete ancora distinguere, nel mezzo di costruzioni ambiziose, cancelli superprotetti e antenne vertiginose, la vetta più modesta di una ciminiera in mattoni con su dipinta, sbiadita dal tempo, un grandissima A. Su quella ciminiera si arrampica e canta Edoardo Nevola nel film, prima di fare il suo gran botto finale. Ed esattamente su quell'area la Rai ha costruito, quasi vent'anni dopo, la sua nuova sede chiamata Saxa Rubra.

Ma non andate negli uffici a chiedere di *Orfeo 9*. Come direbbe Bob Dylan, “they'd just act like we never had met”, farebbero finta che mai visti e conosciuti. Del resto, qui non si sono sempre fabbricati mattoni?

Tornati in produzione trovammo una bella sorpresa: Renato Zero aveva firmato un lunghissimo contratto da attore con il Teatro Stabile di Genova e non poteva, assolutamente non poteva, partecipare alle riprese, né per noi era possibile rinviare la data d'inizio fissata. Tonfo.

29. SI GIRA

L'angoscia per la perdita di Renato Zero durò tre o quattro brutti giorni. Non avrei scommesso una lira sulle possibilità di trovare qualcuno la cui faccia e il cui talento fossero all'altezza nel video di ciò che Renato esprimeva nell'audio. Continuavo a sentirmi al telefono con lui ogni volta che potevo, tentavo alla disperata di escogitare qualche rimedio al conflitto di date, ma non se ne usciva.

Mi toccò indire al volo una nuova leva di provini, dove ne vidi di cotte e di crude. Potete immaginare la media (mediocre) degli aspiranti showmen dell'ultim'ora accapigliarsi con il playback che sapete e con quel tipo di confronto.

Al terzo giorno stavo per lanciare il *May Day* e dichiararmi affondato dalla malasorte, ma si aprì per l'ennesima volta la porta del mio ufficio e sorridendo timidamente fece capolino una faccia che mi sembrò schizzata lì al volo dalla matita di Robert Crumb. Rimanemmo in silenzio un lunghissimo attimo, lui a guardarsi attorno imbarazzato, io a sopracciglia alzate e bocca aperta.

Si presentò come Memè Perlini, attore. Lo misi al lavoro sul playback con Alfredo Muschietti, e già sentivo una certa stretta allentarmisi da attorno al cuore.

Nel giro di ventiquattr'ore fu perfettamente in grado di ricalcare il labiale della base cantata, ed era evidente che dietro quella timidezza addirittura esagerata, dietro quel totale spaesamento in ciò che gli si chiedeva di fare, c'era un grande talento. Non ebbi alcun dubbio e decisi per lui, ma non feci a tempo a informarlo. L'ennesima telefonata con Renato portò la notizia ormai del tutto inaspettata: a Genova era stato possibile concordare un calendario giornaliero di prove che incasellato in un mosaico di voli aerei a fil di minuto permetteva in qualche modo al Venditore doc di completare il suo ruolo. Da quell'ufficio di via del Corso uscì un sospirone che fece sbattere le persiane. Informai Memè Perlini e mi congratulai in ogni caso con lui. Lo avrei ritrovato non molto tempo dopo già avviato, in coppia con Antonello Aglioti, verso un bel successo sulla scena della nostra miglior avanguardia teatrale. Il Venditore è un ruolo fortunato: saremmo comunque caduti in piedi.

Con questo il cast cinematografico si era completato. Renato Zero, Edoardo Nevola, Roberto Bonanni, Chrystel Dane e il vostro narratore, qui, restavano titolari dei ruoli principali interpretati nel sonoro, in pieno rispetto della convenzione voce-volto. Rientrava in campo Monica Miguel, che se era stata costretta a rinunciare in parte al ruolo cantato non voleva certo mancare quello in video. Ron Mardenbro, attore e cantante nero dal cast italiano di *Hair*, avrebbe dato il proprio volto alla voce di Ronnie Jones, non disponibile. A loro si aggiungeva il gruppo di ragazzi – abitanti della chiesetta prima, anime infernali poi – composto dal meglio disponibile sulla piazza romana quanto a giovanissimi attori musicalmente dotati. Eccoli uno per uno, e li nomino con gioia; alcuni sarebbero poi passati a ricoprire il ruolo di veri amici nella vita.

Giovanna Di Bernardo. Apre il film risvegliandosi nell'alba, sulla voce di Gisella Fusi. Aveva un viso e una presenza irrinunciabili, ma pur essendo un'ottima attrice era l'unica fra noi ad essere stonata e squadrata in modo irrimediabile. Che gioia le dava fingere di avere una voce di soprano come quella!

Paolo Granata. Le risponde, sulla voce di Giovanni Ullu. Dovendo anche lui aprire l'opera da solista fu scelto per il suo playback impeccabile. Delicato e instancabile. Un sorriso per tutti.

Aldina Martano. Dorme vicino a lui. Più tardi sarà la prima ad essere "spenta" dal tocco del Venditore. In quei giorni era rotondetta e giocava per noi alla Marilyn del set, in momenti più austeri si trasformava in una ragazza mozzafiato. Più avanti negli anni avrebbe sposato Diego Abatantuono. È una delle più care amiche, mie e di Orfeo.

Eleonora (Rori) Zani. Dà il graziosissimo volto e tutto il suo aspetto di adolescente favolosa alla voce di Loredana Bertè. Il problema con lei era recuperare l'attenzione della troupe dopo che la si era vista cinguettare in quel modo irresistibile.

Peter Deno. È il più atletico e dinamico. È lui che lancia il rito dell'alba con una candolina alta nel pugno chiuso. Avevo visto quell'immagine su strani manifesti esoterici attaccati qua e là per Roma. Mi facevano pensare a un segno massonico ribaltato. Visto che in fondo i caratteri che circondano Orfeo dovevano essere la vetrina di tutto e del contrario di tutto, plagiai quel simbolo per uno di loro, incurante del suo significato reale, ammesso che lo avesse.

Eva Axen. Per il ruolo di Euridice arrivarono in finale ai provini su pellicola quattro ragazze. Non c'erano, a un primo sguardo, particolari vantaggi di una sulle altre, ma alla fine del suo minuto di conversazione filmata Eva sorrise, e al sole di quel sorriso ogni incertezza evaporò. Quando si rifece luce in sala tutti, direttore di fotografia, montatore e produttore mi dissero all'unisono: "Sei matto se non prendi lei". "Siete matti voi a pensare che potrei non prenderla", risposi. Veniva da un'esperienza da bambina con Visconti, in *Morte a Venezia*, che le aveva messo il cinema nella mente e nel cuore. Ora come Euridice entrava nella vita di Orfeo, ma non solo nella sua, come tu, paziente lettore, curiosa lettrice, potrai scoprire nel dipanarsi della storia...

La presenza di Roberto Bonanni anche nel coro fa capire quanto il nostro budget fosse risicato. Per infoltire un po' il gruppo dovetti ricorrere a questo doppio ruolo, con la sola variante di una barba in meno. In ogni caso la disparità fra lo spessore del coro nell'audio e il numero di coristi in video a me continua a fare un po' di tenerezza. Miseria e nobiltà.

Per ultimo ho lasciato Giovanni Forti, nei titoli del film Giovanni Rosselli. Era nipote di uno dei fratelli Rosselli, esuli e martiri sotto la dittatura fascista. Il suo ricordo resta per me legato, in un parallelo davvero strano, sorprendente, a quello di Giuliano Ferrara ai tempi dell'"Opera Beat". Tutti e due venivano da famiglie

profondamente calate nella consapevolezza sociale e politica, tutti e due erano avviati verso un destino da intellettuali e uomini di lettere impegnati in prima linea, campioni di passione civile seppure su linee diverse, e tutti e due mi si erano presentati giovanissimi, poco più che bambini, chiedendomi l'opportunità di fare un'esperienza che li affascinava, lontanissima da quello che sarebbe poi stato il loro destino. Tutti e due, infine, si erano dimostrati sul lavoro animati da una specie di fuoco sacro, una volontà di apprendere, di rendere al massimo, in un certo senso di ubbidire, che in entrambe le occasioni ne faceva i più perfezionisti, i più maniacali del gruppo. Dev'essere la prova che un antico detto sull'obbedire prima, comandare poi, ha un buon fondo di verità.

Mentre la vita avrebbe portato Giuliano Ferrara verso una carriera politica e giornalistica di prima grandezza, Giovanni Forti, in arte Giovanni Rosselli, fu molto sfortunato. Ma aveva un coraggio e una determinazione estremi, già dimostrati quando lo misi a salutare il sole in cima a quel traliccio, durante l'alba di Orfeo. Lì non solo le sue labbra sono sincronizzate alla perfezione con quelle di Santino Rocchetti, ma ogni suo colpo sui bonghi nel visivo replica esattamente quello di Tullio De Piscopo nel sonoro. Giovanni insistette, provò e riprovò per settimane, pretese di riuscire a fare così. La stessa testarda forza d'animo lo portò negli anni Ottanta ad affrontare la sua battaglia con l'Aids a viso aperto, primo coraggioso uomo pubblico italiano a sfidare la malattia e a trascriverne la cronaca sulle pagine dell'importante periodico per cui lavorava. Oggi il giornalismo italiano lo ricorda come una dei suoi migliori. Anche noi.

Le riprese si articolavano nell'arco delle canoniche quattro settimane, massimo consentito per un film a basso costo. E il nostro lo era, oh se lo era. Le strutture gigantesche della fornace di Saxa Rubra mantennero quasi completamente il loro aspetto originale. Con Giovanni Agostinucci intervenimmo solo in piccola parte sulla scenografia naturale aggiungendo dettagli e complementi quanto bastava a darle appena un tocco del sapore di un sogno.

Il corpo centrale del complesso industriale divenne per noi la chiesa sulla collina. Era un capannone enorme parallelo al Tevere, già di per sé diviso in tre lunghe navate come un tempio, quelle laterali sovrastate da grandi soppalchi per l'essiccazione dei mattoni su cui immaginammo il dormitorio dei ragazzi. Per suggerire un'antica cattedrale bastò aggiungere all'ingresso un profilo di portale romano realizzato in vetroresina e appendere all'estremo opposto, sopra l'immagine dipinta (e incompiuta) di un Buddha in meditazione, un grande rosone fatto di gelatine colorate per riflettori. È con questo rosone in costruzione che giocano i ragazzi in *Terra della mente chiara*, e ne prendono in viso i densissimi riflessi.

Giovanni Agostinucci, contaminando gli ambienti reali con altri elementi leggeri aggiunti con molta grazia, ne ricavò una scenografia semplice e perfetta. La sua creazione più bella in questo film mi pare il carretto del Venditore, sia nella versione miniaturizzata con cui Renato Zero entra in scena, sia nell'interno ampliato dove

agisce la Zingara. Una dettagliata, minuziosa, incredibile casa di bambola demoniaca. In un angolo inutilizzato dello stesso capannone realizzammo la pozzanghera-specchio per le riflessioni di Orfeo e il fondale dipinto con l'esile stradina sulla collina. Mentre costruivo la scena del protagonista che gioca con la sua immagine e poi ne resta prigioniero vedevo facce molto scettiche attorno a me. La sintassi di quella sequenza mi era chiarissima, e sapevo che il suo effetto sarebbe venuto solo dal durare frazioni di secondo. Ma mentre la riprendevamo pezzo per pezzo, lentamente, laboriosamente, con l'aiuto di un grande specchio difficilissimo da orientare, ci volle tutta la bravura di Eleonora Pallottini, la nostra segretaria di edizione, per seguirmi nella razionalizzazione del cosa e del come volevo in seguito montare.

Al piano superiore del capannone trovammo un antico solaio. La struttura del soffitto, una graticcia di grandi pali in legno, era parzialmente collassata formando una specie di gabbia sbieca e pericolante ma praticabile. Lì ambientammo il rito dell'alba, senza dover toccare né aggiungere nulla. La lite tra Aldina Martano e Roberto Bonanni scoppietta così per il divertimento che i due trovarono nel farla. La cinepresa a mano è mossa da Franco Lecca, e per essere stata girata una volta sola la scena non lascia proprio niente a desiderare. La macchina per la pioggia, tra l'altro, fu il lusso più speciale che potemmo permetterci nella lavorazione.

In un recesso abbandonato di quella strana città fantasma scoprimmo una stanza piena di materassi distrutti e di graffiti sui muri. Mi gelò immediatamente, nera, la sensazione di un rifugio di tossicomani. Ambientai lì (sbrigandomela più presto che potevo) il rapido piano-sequenza dell'anti-chiesa, dove tutto si ribalta improvvisamente in negativo mentre il Venditore (il serpente del mito originale) sibila il suo "Seguimi!".

Quasi tutto ciò che avviene in esterno fu girato nei dintorni della fabbrica, una tenuta di prati, frutteti, viottoli e argini che a pochi passi di distanza confinavano col Tevere. Anche la sezione di superstrada dove Orfeo incontra gli autostoppisti è la parte di via Flaminia che passa davanti alla fornace. Il carretto che li porta via si allontana su un pezzo di asfalto secondario dove l'Anas era solita sperimentare la sua segnaletica prima di dipingerla sulle carreggiate. Ossia il bizzarro patchwork di strisce bianche che chiude la canzone non è un'nostra invenzione: trovammo la strada così e francamente ci sembrò un suggerimento soprannaturale.

Mentre giravamo la marcia di Chrystel, Roberto e me lungo la Flaminia ci fu anche un'occasione di divertimento fuori programma. La camera ci riprende da lontano con un teleobiettivo, quindi è invisibile agli automobilisti che transitano. Noi, rinforzati nel nostro aspetto hippy dal truccatore e dalla parrucchiera, dobbiamo essere piuttosto attraenti se una grande lussuosa limousine proveniente in senso opposto converge pericolosamente a U, ci affianca e accosta. Un autista cerimonioso scende e apre la portiera posteriore. Intravedo una splendida signora dolcemente adagiata sui sedili. Ha un paio di gambe da svenimento, accavallate con eleganza. Senza mezze misure mi dice che le piacerebbe invitarci a casa e presentarci a suo marito. Io sto al gioco, chiedo il numero di telefono, poi tutti e

tre le diamo un arrivederci molto promettente. A limousine ripartita cadiamo in ginocchio sull'asfalto, le risate ci soffocano. La troupe accorre a vedere che sta succedendo e un minuto dopo ride con noi. Roberto Bonanni passerà tutta la giornata a fare ipotesi su quale sarebbe stato il prezzo giusto da chiedere. Certo maggiore della nostra paga da attori.

In un'altra ala della fabbrica di laterizi trovammo una grande costruzione sopraelevata in cemento, cui si accedeva per una rampa larga quanto una strada. Un ambiente vastissimo e dal tetto particolarmente basso aveva al centro una macchina impastatrice dalla forma assolutamente bizzarra. Giordano Gallina, il nostro pittore di scena, la tramutò in un cavallo. Eravamo incantati. Dal soffitto facemmo scendere stelline di carta stagnola appese a fili trasparenti. Non servì altro per suggerire la città sognata dal Vivandiere.

Le scene di traffico sono girate all'incrocio tra Corso Francia e le Flaminia Vecchia. Potete riconoscere i modelli delle automobili, ed è quello il momento più datato del film.

La galleria che introduce alla città infernale è sulla via Olimpica all'altezza dell'Acqua Acetosa. Altri momenti di Orfeo nel traffico, come quello della chiusura delle buste, sono girati sul Gianicolo.

Il forno per i mattoni divenne la città infernale. Facemmo aderire alle pareti, già di per sé arcuate in modo anomalo, le sagome contorte di alcuni grattacieli. L'effetto completo avrebbe dovuto venire da un nebbione molto spesso e scuro in grado di confondere tutto ad arte, ma al momento di girare un forte vento che entrava dalle prese d'aria impedì alle macchine per il fumo di crearne abbastanza. Purtroppo se ne sente molto la mancanza.

Il fumo che invece non ci diede problemi fu quello emesso dal cilindro del Venditore. Veniva da una macchinetta realizzata apposta, un vero effetto speciale del grande Eugenio Ascani, e funzionava a ghiaccio secco.

Le anime infernali rispondono a Orfeo ("Gente aiutami a cercare") affacciate ad altre bocche da fuoco per la cottura dei mattoni.

L'edicolante dell'Eco del vuoto (che poi è ancora Roberto Bonanni) emerge da una specie di tombino simile ad altri di cui tutta la costruzione era disseminata. Non entrò là dentro granché volentieri: il fondo quasi non si vedeva e gli costruirono un trespolo molto precario calato nel buio.

La macchina che manda in frantumi la chitarra di Orfeo è quella di Mario Orfini, il produttore, ed è lui stesso a guidarla.

Il momento dell'incontro finale con il Venditore e poi, subito dopo, il momento del blues sono girati nell'ultimo degli incredibili ambienti che quest'area industriale ci mise a disposizione praticamente senza bisogno di nessun intervento. La gigantesca macchina con le pulegge in movimento, le ruote, gli ingranaggi, gli anfratti da cui feci sporgere brandelli di coristi, trovammo tutto così, già pronto, miracoloso,

un meccanismo mostruoso alto fino al tetto, quasi dodici metri. Una scenografia del genere, a costruirla, sarebbe costata quanto metà del film. Per colmo di coerenza si trovava esattamente al di sotto dell'ambiente-chiesa, un vero ben collocato Ade sotterraneo.

L'ultima scena tra Orfeo e il Venditore, dall'incontro zoppicante allo scioglimento della corda, è un bell'esempio di ritmo cinematografico-musicale e ne vado orgoglioso. Alfredo Muschietti distribuì per tutta la pellicola esempi di quanto fosse abile a montare seguendo una partitura. Penso ai due momenti del grande tema d'amore, durante il riconoscimento tra Orfeo e Euridice, quando i due si levano reciprocamente dal viso il mosaico di... (decidete voi quale bel mosaico di cose vi rende indiretti nei rapporti) e nel secondo incontro di Orfeo col Vivandiere (*Anco-ra?*). Ma nel caso di *Andiamo vieni a casa mia* noterete che una certa scansione, e una certa sintesi a scorciatoie dei movimenti e delle inquadrature, non può essere conseguenza del solo montaggio. È pensata così da prima. È, come si dice, "montata in macchina".

Per il Blues aggiungemmo alla scenografia naturale solo la carcassa di una vecchia auto, una sagoma di lampione in legno e un vecchio manifesto. Il resto è tutto effetto di luci. Pur con un parco lampade piuttosto modesto a disposizione, Ivan Stoinov il nostro direttore di fotografia bulgaro, aveva fatto miracoli, tanto che mi vennero dei dubbi, in seguito, sull'opportunità di aver girato molte scene all'aperto, dove il suo talento non poteva venire in evidenza. Ivan diventò in seguito un collaboratore dell'ONU per la cinematografia.

Infine tornammo allo Studio 38, lo stesso dove avevamo registrato le voci, per riprendere i Narratori e alcuni strumentisti in azione, compreso Bill Conti.

Il primo giro di manovella era stato dedicato all'ingresso del Vivandiere (*Pane, pane!*), l'ultimo fu dedicato ad alcune riprese in macro dei dettagli da ingigantire: le note della partitura, la siringa del Venditore, i fogli di quaderno dove Orfeo legge l'intimazione a "Non tradire!".

Le riprese erano durate quattro settimane dell'estate 1972, senza un giorno di sforo. Perfino la difficilissima gestione dei viaggi di Renato Zero da Genova e ritorno, sempre sul filo del rasoio, non aveva creato alcun incidente. Anche in quell'occasione Renato si comportò da professionista perfetto.

Tutto era filato alla perfezione, in un'armonia e un'atmosfera distesa come non ricordo d'averne viste su altri set, mentre attorno si raccoglieva un gruppo crescente di fan giovanissimi che passavano le ventiquattr'ore con noi, trasformando le scene in un allegro bivacco notturno e imparando a memoria l'opera direttamente dall'ascolto del playback. Li capitanava uno splendore di ragazza quattordicenne

che abitava proprio in quell'agglomerato. Si chiamava Eleonora Bernardini ed è di fatto la proto-fan di *Orfeo 9*.

Io mi ero sentito in uno stato di grazia dal principio alla fine. Ero profondamente felice, ero dove volevo essere, facevo ciò che volevo fare, e soprattutto mi era stata data la possibilità di esprimermi con il solo strumento su cui ero in grado di improvvisare. Uno strumentista sa che quello su cui improvvisa meglio gli appartiene per elezione. Il mio strumento musicale preferito era sempre stato, e resta ancor oggi, la macchina da presa.

Tuttavia il Tao girava, e girando faceva né più né meno che il suo mestiere. Verso la fine delle riprese cominciò a mostrare il suo eterno rovescio. A un momento di luce piena doveva necessariamente seguirne uno di buio profondo.

(continua...)

INDICE DEI NOMI

- Abatantuono, Diego 143
Adriana (Ruvolo) 54, 89, 153, 170
Aglioti, Antonello 142
Agostinucci, Giovanni
13, 16, 60, 75, 139, 140, 141, 144
Albergoni, Sergio 154
Albertazzi, Giorgio 10, 54, 86, 117, 136
Alberto (Cappelli) 89, 94
Alecce, famiglia 54
Alessi, Tamara 163
Alighieri, Dante 140, 153
Amelio, Gianni 167
Angelini, Cinico 35
Anka, Paul 140
Arbore, Renzo 70
Arma più forte 58
Armstrong, Louis 12
Ascani, Eugenio 146
Astaire, Fred 36
Attila 153
Avallone, Antonello 54
Axèn, Eva 143, 150, 163
Babbo Natale 100
Baccaloni, Salvatore 105
Bacchelli, Corrado 91, 92, 97, 106, 107, 163, 167
Bach, J. Sebastian 38
Baez, Joan 11
Ballista, Gigi 49
Barba, Eugenio 156
Barbera, Claudio 48
Basile, Carlo 157
Bassignano, Ernesto 110
Battiato, Franco 154
Battigelli, Wilma, 135
Beatles 11, 41, 56, 68, 93, 108, 153
Bee Gees 64
Beethoven Ludwig 42
Bella, Marcella 103, 104
Belli, Laura 44, 137
Bellini, Vincenzo 41, 107
Bene, Carmelo 15, 82
Bernabei, Ettore 102, 109
Bernardini, Eleonora 148
Bernardini, Ida 140
Bernstein, Leonard 70, 94, 95, 119, 132
Bertè, Loredana 46, 48, 55, 94, 127-129, 131, 143
Berti, Orietta 110
Bertoli, Pierangelo 110
Bianchini, Angela 29
Bogiankino, Fabrizio 6, 27, 32, 50, 61, 90, 159, 160
Bogiankino, Massimo 90
Bonafede, trattoria 62
Bonanni, Roberto 94, 117, 126, 127, 142, 143, 145, 146
Bonaparte, Napoleone 19, 20
Boratto, Caterina 54
Bornigia, Giancarlo 6, 8
Borroughs, William 13
Bread and Puppet 16
Brecht, Bertolt 101
Brosio, Vanna 152
Brown, Penny 5, 6, 10-13, 16-18, 21, 31, 94, 95, 128
Budda 60, 144
Burgees, N. Frances 57
Callas, Maria 5
Capanna, Roberto 91
Capra, Maurizio 156
Cardiù 170
Castrini, Giselda 57, 80, 94
Catlin, Simon 7, 13, 55, 57, 60-62, 128
Cecovini, Andro 57
Celibidache, Sergiu 40
Ceronetti, Guido 74
Cesàreo, Sandro 140
Chiesa, Plinio 97, 117, 133, 134, 150
Ciampi, Piero 110, 111
Cimpanelli, Roberto 164
Cirino, Bruno 112
Cobelli, Giancarlo 113
Cocciantè, Richard 54, 126
Cohen, Leonard 41
Collin, Ann 128
Colombo, Cristoforo 136
Comolli, Dino 123, 125
Conti, Bill 94-98, 114, 117-123, 125, 128, 129, 132-134, 147
Conti, Shelby 95
Cortini, Bruno 71
Cossotto, Fiorenza 115
Costanzo, Maurizio 106
Cream 11
Cresci, Giampaolo 54
Crocetta, Alberico 7, 8
Crumb, Robert 142
D'Angelo, Roberta 110
Dal Monte, Toti 115
Damiani, Luca 54
Dane, Chrystal 94, 127, 142, 145
Davis, Miles 12
De Andrè, Fabrizio 63, 95, 109, 110

De Bartolomeis, Franca 155
 De Berardinis, Leo 16, 139
 De Curtis, fratelli 63
 De Filippo, Eduardo 74
 De Gregori, Francesco 126
 De Lullo, Giorgio 9, 10, 13, 16, 59, 60, 75, 114, 115
 De Piscopo, Tullio 117-120, 122, 129, 144
 De Robilant, Olghina 5
 De Sabata, Victor 12
 De' Sanctis Ricciardone, Paola 58
 Debussy, Claude 38
 Del Buono, Oreste 17
 Del Monte, Peter 167
 Demofonti, Corrado 112
 Deno, Peter 143
 Dentice, Alberto 7, 49, 55, 57, 137
 Derry 57
 Di Bernardo, Giovanna 143
 Di Buduo, Pino 7
 Di Giacomo, Salvatore 63
 Di Majo, Carlo 48
 Di Stefano, Giuseppe 54
 Dietrich, Marlene 121
 Disney, Walt 44
 Distaso, Nicola 163
 Donizetti, Gaetano 107
 Donovan 98
 Dorelli, Johnny 73, 85
 Duchamp, Marchel 82
 Dylan, Bob 5, 7, 19, 24, 26-29, 34, 37, 41, 50, 84, 133, 141, 155, 160, 167
 Eleonor 57
 Elliott, Bill 48, 49, 55, 59, 61, 62, 80, 82, 87, 90, 114, 128
 Escher, Mauritius 66, 113
 Esperati, Giuliano 155
 Evans, Gil 12
 Faglia, Angelo 120
 Fales, F. Mario 7, 20, 29, 30-32, 44, 128, 130, 164
 Farneti, Gianni 156, 157
 Farneti, Paolo 156
 Farnetti, Joseph 76
 Fassini, Alberto 115
 Fauré, Gabriel 63
 Fellini, Federico 141
 Ferrara, Giuliano 7, 143, 144
 Ferreri, Marco 12
 Fever Light 71, 75, 85
 Fidenco, Nico 140
 Fiorenza, Enzo 168
 Forti, Giovanni 143, 144
 Fracci, Carla 54
 Franci, Benvenuto 105
 Franck, Cesar 63
 Fumetto, Rosa 54
 Fuscagni, Nino 152
 Fusi, Gisella 129
 Gaber, Giorgio 25, 64
 Gaetano, Rino 126
 Gaggia, Tony 57, 80
 Gallina, Giordano 146
 Gardin Roberto, 164
 Gargaloni "Müciiky" Paola 73, 123
 Garinei & Giovannini 15, 16, 24, 25, 27, 28, 29, 41, 49, 50, 71, 76, 77, 80, 84, 85, 86, 91, 93
 Gencer, Leyla 9, 54, 60
 Genoino, Arnaldo Jr. 71
 Gershwin, George 12, 15, 16, 24, 26, 29, 44
 Gershwin, Ira 24
 Giaccio, Paolo 48, 102
 Giacomelli, Nini 168
 Giannini, Giancarlo 76
 Giuliani, Armando 57
 Glorieux, Myriam e fratelli 21
 Gluck, C. Willibald 9, 27
 Goblin 164
 Goggi, Daniela 48
 Goggi, Loretta 48
 Gola, Alfonso 154
 Goldsztejn, Patrick 58
 Granata, Paolo 143
 Gui, Vittorio 9
 Hayes, Isaac 62
 Hendrix, Jimi 11, 14
 Houdini, Harry 119
 Huxley, Aldous 38
 Indifferent Identification 49, 55
 Jagger, Mick 62
 Jametti, Giancarlo 117
 Jannoni Sebastianini, Angelo 13, 15, 24-26, 29, 31, 39, 46, 50, 55, 60, 73, 75, 85, 86-88, 90, 130, 157, 159
 Jefferson Airplane, 11
 Jones, Ronnie 13, 94, 128, 142
 Jong, Erica 54
 Joplin, Janis 12, 57, 137
 Jurgens, Curd 41
 Kallinger, Eva Maria 57
 Kelly, Gene 36
 Kerouac, Jack 42, 136
 Kubrik, Stanley 154
 Leali, Fausto 124
 Lecca, Franco 145
 Liberatori, Fabio 164

Libra 164
 Living Theater 16
 Lolli, Claudio 110
 Luce, Dina 106
 Lucherini, Enrico 6, 32, 50, 60-62, 64, 74, 78,
 82, 93, 163
 Lucifero 67
 Lutero, Martin 153
 Luzzatto Fegiz, Mario 70, 166
 Magenta, Mario 134
 Mahler, Gustav 63
 Manfredi, Nino 72
 Manzotti, Achille 7
 Maolucci, Enzo 110
 Maraini, Dacia 113
 Marchand, Barbara 106
 Marchetti, Gianni 117
 Mardenbro, Ron 94, 142
 Maria (Mastrogiacomo) 18
 Marina 121
 Marini, Giovanna 110
 Mario, E. A. 63
 Maron, doktor 23, 97
 Martano, Aldina 94, 143, 145
 Martino, Bruno 163
 Martino, Miranda 54
 Martino, Walter 163
 Marzarotto, Mara 127
 Massari, Lea 72
 Massarini, Carlo 48, 106
 Mastroianni, Marcello 72
 Mazzitelli, Gioia 131
 Mc Dermot, Galt 16
 Medici, Mita 48
 Meller, Barrie 66
 Menotti, Giancarlo 9, 16, 21-24
 Merli, Luisa 2,149,162
 Micocci, Vincenzo 126
 Miguel, Monica 58, 127, 142
 Millian, Tomas 50
 Mina 138
 Minà, Gianni 48
 Mintangian, Valerio 113, 114
 Modugno, Domenico 50, 72
 Monroe, Marylin 143
 Monteverdi, Claudio 27
 Moody Blues 47
 Morante, Laura 54
 Moravia, Alberto 112
 Moretti, Mario 130
 Moroni, Danilo 94
 Morrison, Jim 89,132,156
 Moscati, Italo 82, 113, 137
 Mozart, W. Amadeus 35
 Mummenschanz 23
 Muschietti, Alfredo 138, 142, 147, 150
 Musco, Angelo 9
 Mussorgsky, Modest 44
 Muti, Ornella 48
 Nanni, Giancarlo 167
 Nascimbene, Mario 112
 Nevola, Edoardo 94, 127, 133, 141, 142
 Nicolai, Alvin 23, 24
 Nicolai, Giovanna 58
 Notaro, Domingo 16
 O'Toole, Bob 57
 Oddo, Guido 54
 Offenbach, Jacques 27
 Oliindo, trattoria 62
 Orano, Alessio 48
 Orfini, Mario 137, 138, 146, 155
 Osanna 110, 167
 Oscuro Eroe 40, 41, 45, 137
 Otto, Natalino 36
 Padre 35, 54, 90, 114, 115, 124, 156
 Pagani, Herbert 110
 Palazzeschi, Aldo 31
 Pallotta, trattoria 156
 Pallottini, Eleonora 145
 Paolo di Tarso 32
 Papp, Joseph 48, 93
 Parnoccia, Daniela 45
 Pascuttini, Pietro 155
 Patroni Griffi, Giuseppe 93
 Pavone, Rita 9, 54, 138
 Peppe 137
 Peragallo, Fiora 18, 40
 Peragallo, Mario 18, 40, 41
 Peragallo, Orietta 18, 19, 40, 42
 Peragallo, Perla 16-18, 40, 139
 Peragallo, Stefano 40
 Peri, Jacopo 27
 Perlini, Memè 142
 Phillips, Shawn 32
 Piacente, Marco 43, 48, 49, 57, 61, 62, 81,
 128
 Piccinno, Romeo 48, 50, 58, 60-62, 64, 78-81
 Pietro (Kefa) 32
 Pink Floyd 5, 11, 23
 Pintucci, Piero 13
 Pipers 8
 Pitagora, Paola 53, 72-74, 83, 86, 90, 91, 93,
 102-105, 113, 123, 127, 130, 136, 137, 149
 Pivano, Fernanda 54
 Pizzi, Pierluigi 9, 13, 139
 Pravo, Patti 48, 64

Proclemer, Anna 10, 136, 137
Prokofiev, Sergei 133
Proust, Marcel 18
Puccini, Giacomo 11, 12, 15, 70, 107
Quattrocchi, Angelo 14
Queen 150
Radar, quartetto 124
Rado, James 16, 93
Raffai, Donatella 7
Ragni, Gerome 16, 93
Raimondo, Mario 82, 113, 114, 136, 137, 152, 164
Rascel, Renato 72
Ravera, Gianni 103, 105
Reno, Teddy 54
Reverberi, fratelli 109
Rittore, Claudia 57
Rocchi, Claudio 102, 110
Rolling Stones 82
Ronconi, Luca 139
Rosboch, Ettore 137
Rosselli, Giovanni 143, 144
Rossellini Renzo 82, 91, 92, 106, 112, 113
Rossellini, Isabella 92
Rossellini, Roberto 82, 92
Rossi, Sergio 91
Rossini, Gioacchino 107
Rotolo, Stefania 48
Rubin, Jerry 14
Sabelli Fioretti, Claudio 156, 157
Safier, Mariù 106
Saitto, Alfredo 48
Salvetti, Vittorio 70, 103
Sandon's, Flo 36
Sanzio, Raffaello 130
Sassi, Gianni 154
Scala, Delia 72
Schaljapin, Fjodor 115
Schipa, Carlo 161, 162
Schipa, Tito (vedi anche Padre) 105, 162
Schoenberg, Arnold 41
Schubert, Franz 63
Serra, Michele 168
Shakespeare, William 101
Shankar, Ravi 11
Shapiro, Shel 96, 118
Siegel, Bernard 58, 75
Simon & Garfunkel 40, 41, 129
Simone, Nina 12
Sondheim, Stephen 70
Sorrenti, Jenny 70
Spinetti, Victor 93
Squarzina, Luigi 9, 13
Stalin, Joseph 153
Stallone, Sylvester 96
Stoinov, Ivan 147
Stormy Six 110
Strambelli, Nicoletta 64
Strawinsky, Igor 38, 43, 63
Strehler, Giorgio 10, 115
Sue 42, 43, 121
Tenco, Luigi 63, 110, 111
Testa, Osvaldo 8
Toccafondi, Bianca 155
Tommaso, Giovanni 91, 97
Tosti, Paolo Emilio 63
Totò 153
Trabalza, Stefano 49
Tull, Jethro 58
Tullio (Magliani) 71, 72, 79, 81
Ullu, Giovanni 57, 58, 64, 89, 97, 112, 126, 129, 143
Uno 167
Valentino, Rodolfo 162
Valli, Romolo 9
Vandroogenbroeck, Joel 132, 133
Vanilla Fudge 11
Vanoni, Ornella 72, 168
Vargas, Alberto 34
Venditti, Antonello 126
Verdi, Giuseppe 5, 11, 44, 63, 70, 107, 118
Verna, Roberto 80
Verts, Samuel 56
Virginie 58, 81
Visconti, Luchino 10, 143
Vistarini, Carla 48
Vivarelli, Piero 84
Von Reutter, Philip 58
Wagner, Richard 63, 70
Webern, Anton 63
Weil, Kurt 70
Wertmuller, Lina 9, 84, 88
Who, 66
Wilson, Bob 17
Zani "Rori" Eleonora 143
Zanoletti, Mario 92, 95, 102, 104, 105, 107, 114, 122, 154
Zappa, Frank 11, 58
Zero, Renato 13, 46, 48, 55, 94, 112, 120, 126, 128, 129, 131, 133, 141, 142, 144, 147
Zikity 90, 113, 149
Zini, signorina 35

SOMMARIO

1. DAL SUCCESSO DI <i>THEN AN ALLEY</i> ALLA SUA CHIUSURA PREMATURA	5
2. CAMBIAMENTI, INCONTRI, SIBILI	8
3. PARTENZA DEL “PROGETTO-OMBRA”	11
4. PRESENTAZIONE AL TEMPIO	15
5. LA CHIESA SULLA COLLINA	18
6. BOTTEGA ANTICA, NUOVISSIMI STRUMENTI E UNA PAPERÀ TEDESCA	21
7. ANDÒ COSÌ	25
8. MOVIMENTO DI PRIMAVERA	29
9. UN SEQUESTRO DI PERSONA	34
10. INSOMMA, MI SEDETTI AL PIANOFORTE	40
11. LO SQUILLO CHE AVVIÒ L’AVVENTURA	43
12. PESCA D’ARTISTA	46
13. ALL’IMPROVVISIO UNA BOMBA	51
14. UN’OPERA ITALIANA	56
15. UNA CASINA BIANCA	66
16. “È BELLO, QUESTO VOSTRO <i>ORFEO</i> ”	71
17. DEBUTTO	78
18. ON THE ROAD AGAIN	84
19. L’ORFEO DORMIENTE	89
20. BILL CONTI	95
21. COME ARENARSI SU UNA GONDOLA D’ARGENTO	100
22. COSA VUOL DIRE COSTELLAZIONI?	106
23. UN TRAM CHIAMATO SOPWITH CAMEL	112
24. TULLIO DE PISCOPO	117
25. SANTINO ROCCHETTI	121
26. RENATO ZERO, E ALTRI NUMERI	126
27. FINITO	132
28. SASSI ROSSI	136
29. SÌ GIRA	142
30. CRONACHE DALLA PENOMBRA	149
31. LA GRANDE CACCIA (UN INTERMEZZO SOTTO FINALE)	156
32. DOVE IL NÌ RISUONA	162
INDICE DEI NOMI	171



ORFEO 9

Come nacque la prima opera rock italiana, la prima mai rappresentata al mondo. Dal racconto dell'artefice, la storia di un mito che ha resistito al tempo come pochi.



TITO SCHIPA JR.

Figlio del grande tenore Tito Schipa, esordisce giovanissimo come assistente alla regia di Giorgio De Lullo, Giancarlo Menotti, Luigi Squarzina, Lina Wertmuller. Nel 1967 realizza per il Piper Club di Roma la prima "opera beat" del mondo, *Then An Alley*. Nel 1970 debutta al Teatro Sistina con *Orfeo 9*, in assoluto la prima opera rock mai rappresentata al mondo, che nel '73 diventa un doppio album e un film tv. Nel '76 tiene a battesimo il Teatro in Trastevere con il musical *L'isola nella tempesta*. Nel 1980 realizza la versione rock del *Don Pasquale* di Donizetti, che tre anni dopo approda a Broadway nell'adattamento di Joseph Papp (*Hair, A Chorus Line*). Compositore di colonne sonore, cantautore (famosissimi i suoi successi *Non siate soli*, *Sono passati i giorni*, *Combat*), ha tradotto e curato per l'Italia l'opera omnia di Bob Dylan e Jim Morrison: nell'album *Dylanato*, del 1988, ha raccolto le sue versioni dei più grandi successi di Bob Dylan. È autore e regista di radiodrammi, spettacoli e adattamenti teatrali, documentari tv. Ha pubblicato in libro e video la biografia paterna *Tito Schipa*.

Euro 16,00
ISBN 88 89702 18 4

