



Special Monographic Issue/  
Volume Monografico Speciale  
June/Giugno 2016  
ISSN: 2284-3310

Armando Rotondi

*Il giorno della laurea*  
di Giovanni Meola  
Dal testo alla scena

Pubblicazione  
in collaborazione con:





Armando Rotondi

*Il giorno della laurea*  
di Giovanni Meola

Dal testo alla scena

*Mise en Abyme*

*International Journal of Comparative Literature and Arts*

Special Monographic Issue/Volume Monografico Speciale

June/Giugno 2016

ISSN: 2284-3310

In partnership with Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale  
and INIT – International Network of Italian Theatre.

Armando Rotondi

*Il giorno della laurea* di Giovanni Meola. Dal testo alla scena.

*Mise en Abyme – International Journal of Comparative Literature and Arts*

Special Monographic Issue/Volume Monografico Speciale

June/Giugno 2016

ISSN: 2284-3310

In partnership with Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale and INIT – International Network of Italian Theatre.

All works in *Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts* are licensed under a Creative Commons 4.0 Non-Commercial International License.

*Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts* is an Open Access journal, conforming fully to the Budapest Open Access Initiative (BOAI).

All works are blind peer-reviewed.

Cover photo: Marco Ghidelli (all rights reserved)

## Indice

Introduzione .....	5
Capitolo 1 – <i>Il giorno della laurea</i> : il testo .....	9
Capitolo 2 – Le prove .....	17
Capitolo 3 – La prova generale e la scenografia .....	27
Capitolo 4 – Lo spettacolo.....	31
Appendice 1 – Intervista a Giovanni Meola.....	41
Appendice 2 – Scheda dello spettacolo.....	51



## Introduzione

Quando Giovanni Meola, drammaturgo e regista indipendente, mi ha chiesto di seguire la genesi de *Il giorno della laurea*, andato poi in scena con Cristiana Dell’Anna ed Enrico Ottaviano dal 26 aprile al 1 maggio 2016 presso la Sala Ridotto del Teatro Stabile di Napoli-Teatro Nazionale (noto molte volte semplicemente come Teatro Mercadante), ho accettato con grande entusiasmo. E seppure io abbia avuto modo di seguire solo parzialmente le prove, ho raccolto comunque materiale prezioso per questa piccola monografia.

Il lavoro critico che segue è stato anticipato da una serie di articoli giornalistici da me firmati e pubblicati su “EffettoNapoli.it” il 17, il 24 e il 30 Aprile e da un seminario dal titolo “Nuova letteratura drammatica contemporanea – Incontro con Giovanni Meola, Cristiana Dell’Anna ed Enrico Ottaviano” (28 aprile 2016), da me organizzato e che si è

svolto nell'ambito dell'insegnamento di Letteratura Italiana presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Nell'approcciarmi alla stesura di questa breve monografia, ho utilizzato pertanto i precedenti articoli come primo schema per ampliare alcuni elementi che, in taluni casi, erano stati appena toccati per motivi propri di spazio, necessariamente limitato nel giornalismo on-line.

Si poneva poi il problema su come impostare la monografia. Due sono stati i volumi per me di riferimento. In primo luogo, le *Cronache viennesi* di Roberto Bracco. Qui siamo però di fronte a un diario teatrale di un autore che vede le proprie opere messe in scena all'estero, descrivendo quindi il tutto da un punto di vista interno. Tuttavia, essendo Bracco uno dei miei numi tutelari, il testo è stato fonte di ispirazione.

Di maggiore impatto il volume "*Le signorine di Wilko*" o *come rendere visibile la poesia – Diario di una messa in scena* (Edizione Ponte Sisto, 2010) a cura di Margherita Mauro, in cui si segue la genesi, l'evoluzione e la messa in scena de *Le signorine Wilko*, spettacolo capolavoro del grande regista lettone Alvis Hermanis (insieme al lituano Eimuntas Nekrosius uno



dei più rappresentativi esponenti del teatro baltico contemporaneo).

Il volume a cura di Mauro vede l'utilizzo di materiale di prima mano come l'intervista al regista, oltre che sezioni prettamente saggistico-critiche, ed è suddiviso in quattro grandi capitoli che trattano nello specifico: 1. Produzione e progetto; 2. Le prove: il lavoro sul testo; 3. Le prove: il lavoro con attori e collaboratori; 4. Lo spettacolo.

Per *Il giorno della laurea* ho seguito la linea tracciata da Mauro per Hermanis, pur con alcuni cambiamenti. Ho optato, infatti, per quattro brevi capitoli così ripartiti: 1. *Il giorno della laurea*: il testo; 2. Le prove; 3. La prova generale e la scenografia; 4. Lo spettacolo. A questi si aggiunga un'appendice contenente un'intervista a Meola e, ovviamente, la scheda tecnica dello spettacolo.



## Capitolo 1

### *Il giorno della laurea: il testo*

*Il giorno della laurea* di Giovanni Meola si sviluppa come un atto unico a due personaggi con molti livelli di lettura e interpretativi, con al suo interno due sezioni principali evidenti nell'atto della sola lettura, che diventano tre nel momento delle prove e della messa in scena.

In questo primo, breve capitolo, ho intenzione di soffermarmi solo su alcuni aspetti specifici del testo, basati, per l'appunto, sulla lettura nuda e cruda di esso, lasciando altre considerazioni ai capitoli successivi.

In effetti, la mia interpretazione de *Il giorno della laurea* è andata modificandosi ed evolvendosi nel corso delle prove cui ho potuto assistere e vedendo lo spettacolo definitivo. La drammaturgia è, infatti, una scrittura *in itinere* che si modifica e si arricchisce nel passaggio dal testo alla scena e molti degli elementi di significato rimangono solo in *potenza* o sopiti

nell'atto della sola lettura per farsi quindi *atto* e palesarsi nella messa in scena.

Ciò che è subito evidente dalla semplice lettura è un elemento specifico dei due personaggi protagonisti. Meola infatti non attribuisce loro nomi propri, ma li identifica con MOGLIE e MARITO, che si pongono sin da subito - anche nella versione vezzeggiativa di “mogliettina” e “maritino” – come qualificanti simbolici dei due personaggi.

Il simbolo è importante perché, a ben guardare, nel testo ritroviamo un terzo personaggio, il Figlio, il quale non è mai in scena ma è un'ombra sulla coppia che si palesa nell'ultima parte dell'Atto, attraverso una voce indiretta rappresentata dalla lettera che il giovane invia ai genitori.

Il ruolo-personaggio “marito-moglie” assume di fatti un ruolo simbolico in relazione al ruolo-personaggio di “padre-madre” che i due acquisiranno dalla prima all'ultima parte dello spettacolo. Un passaggio di ruolo che corrisponde anche a un cambio di tono del dramma che si fa sempre più oscuro, proprio a causa della presenza invasiva (seppure invisibile) del figlio.

Detto in questi termini, *Il giorno della laurea* potrebbe apparire, a una prima superficiale lettura, un testo che si fo-

calizza sul rapporto genitori-figli, ed è innegabile che questo sia un tema centrale e importate del dramma di Meola, ma sicuramente non è l'unico.

Sebbene si possa pensare al contesto italiano, Meola non identifica i luoghi dell'azione, non identifica una città o uno stato, e l'unico riferimento che ritroviamo è un breve dialogo sul pagamento del canone televisivo, caratterizzante l'Italia e che in molte altri paesi d'Europa non esiste e, nel finale, “una cassetta di sicurezza in Svizzera” e “... ma so bene in che direzione è”, sottintendendo la Svizzera. La coppia di protagonisti, in tal modo, rappresenta un modello emblematico in crisi, oppressa e allo stesso tempo portatrice della crisi di valori occidentali, della crisi economica e della decadenza contemporanea degli ultimi anni.

Il Marito è stato costretto a chiudere la libreria e la Moglie, precaria a scuola, è consapevole che a quasi quarantacinque anni non sarà mai di ruolo:

MOGLIE: Le miei doti divinatorie non dovrebbero esserti sconosciute.

MARITO: Le tue doti divinatorie non esistono e non sono mai esistite.

MOGLIE: Non avevo *predetto* due anni fa che non mi avrebbero confermato la cattedra a scuola? E non

avevo *predetto* a te che nel giro di un anno avresti dovuto chiudere la libreria ?

A questi due temi già identificati se ne aggiunga un terzo: l'aspetto metateatrale. *Il giorno della laurea* è un continuo di riferimenti al teatro e alla recita, che corrispondono, in alcuni casi, alle maschere e convenzioni sociali di pirandelliana memoria. Si vedano alcuni esempi.

In un primo caso:

MOGLIE: Saprai pure, vedrai pure, capirai pure ma... non basta. E soprattutto, reciti. E questo non lo sopporto più.

MARITO: Se recitassi anche tu... allora sì, che ce la faremmo. Se recitassero tutti, se tutti recitassero... crederebbero. Crederebbero alla propria recita e di conseguenza farebbero per davvero le cose che recitano e questa collettività, la nostra collettività andrebbe meglio, tutto funzionerebbe meglio, anzi tutto funzionerebbe e basta. E invece, arrivi tu e vuoi sovvertire tutto, cancelli la magia, neghi il mistero, sposi il nulla. Tutto demistificato e storto, tutto nero e appeso, come la tua faccia.

MOGLIE (*applaudendolo*): Gran pezzo di teatro. Bravo. Finto e credibile.

MARITO: Vero e credibile.

MOGLIE: Finto e credibile.

MARITO: Vero, vero, vero!

MOGLIE: Come vuoi tu: vero, vero, vero.

MARITO: No! Non puoi darmela vinta così, senza combattere, anche stavolta. Non vale.

MOGLIE: Non vale? Va be': finto e incredibile.

E ancora:

MARITO: Perché, noi paghiamo ancora il canone ?

MOGLIE (*sorpresa*): Ah, non lo paghiamo più ?

MARITO: No.

MOGLIE (*sorpresa*): E... come facciamo a vedere ancora la televisione ?

MARITO: Finirà prima o poi, finirà.

MOGLIE: Ah.

MARITO: Eh.

MOGLIE: Forse è meglio.

MARITO: Sicuro.

MOGLIE: E poi?

MARITO: Andremo a teatro.

Si consideri inoltre come tutta l'ultima parte del testo sia costruita come metateatro e la lettura di un "copione" (la lettera del figlio), nonché come fine di una recita sociale, come si avrà modo di dire in seguito.

Il testo ha chiari connotati grotteschi che muovono dal realismo e virano ad elementi dell'Assurdo e della farsa. Si tratta di una commedia nera borghese in cui si intravede

una eco alla Thomas Bernhard: la coppia di Meola è infelice per una mancanza di perfezione, perché non sono la coppia modello. E proprio da questo motivo parte il meccanismo teatrale, dalla mancanza di un idillio, di una perfezione che, e facciamo ora nostro Bernhard, significherebbe stagnazione e quindi morte.

Si crea un sottile gioco al massacro che è psicologico e fisico, dove i due protagonisti sono in realtà le vittime di una minaccia sconosciuta e invisibile. Non si dimentichi come la lettera sia un *topos* del gioco al massacro. Si pensi a quello splendido esempio che è *Il corvo* (1943) di Henri-Georges Clouzot.

Nella lettura del testo, riecheggia l'influenza inconsapevole di Edward Albee e del suo *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, di cui *Il giorno della laurea* sembra una variante.

Si legga la trama del capolavoro di Albee: Martha e George sono una coppia di mezza età che ha invitato a casa un giovane collega di lui e sua moglie. Tra un bicchiere e l'altro, complici l'ora tarda e i fumi dell'alcool, i quattro si addentrano in una specie di gioco della verità che porta le due coppie a mettere a nudo tutto di sé, soprattutto i padroni di casa. Martha sostanzialmente accusa George di essere



un fallito portato in alto professionalmente dal padre di lei, George accusa Martha di essere una bambina viziata buona a nulla. In un crescendo di cupezza, Martha e George, lasciati soli dalla fuga dei loro ospiti, si ritrovano a piangere sul cadavere di un figlio immaginario, che George ha approfittato per far “morire”. Ma, chissà, forse è l’inizio di un nuovo equilibrio.

Tralasciando la coppia di giovani invitata, ritroviamo punti di contatto tra Albee e Meola. George è un docente e il ruolo della cultura è essenziale ne *Il giorno della laurea*. Il gioco della verità avviene in entrambi i testi. In *Chi ha paura di Virginia Woolf?* e ne *Il giorno della laurea*, all’apice della crisi, sembra stabilirsi un nuovo equilibrio: in Albee attraverso la morte e il sacrificio di un figlio immaginario; in Meola attraverso una tragedia autentica e reale.

La variante di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* risiede infatti in questa domanda: cosa sarebbe successo se il figlio di Martha e George, nel capolavoro di Albee, non fosse stato immaginario ma reale e avesse potuto crescere? Si crea quindi un dramma che si sviluppa attorno a un cortocircuito forte e paradossale: una coppia in crisi ritorna ad essere felice quando su di essa piomba una tragedia intima e improvvisa.



## Capitolo 2

### Le prove

La fase successiva alla lettura del testo è ovviamente il momento delle prove. Seguire le prove di uno spettacolo, anche se non nella sua completezza, è sempre di grande interesse, per una serie diversa di ragioni: 1. per comprenderne la genesi e l'evoluzione dalla fase di lettura sino al montaggio e alla prova generale; 2. comprendere il metodo di lavoro di un determinato regista, in rapporto al testo e agli attori.

Sarebbe più idoneo utilizzare il plurale “momenti” o “fasi” delle prove, perché, in effetti, nel caso da *Il giorno della laurea* e di Giovanni Meola, non si è trattato di un blocco unitario di prove che dalla lettura al tavolino arrivano sino alla prova generale, passando per la definizione dei personaggi, delle scene, delle situazioni, dei movimenti e al montaggio dello spettacolo.

Il metodo di Meola segue un modello simile a quello dei *workshops* e *master classes*. Meola ha infatti una prassi di lavoro molto specifica, fatta di blocchi di prove, interrotti da giorni di pausa che in realtà sono necessari agli attori per elaborare, metabolizzare e fissare quanto “scoperto” durante le prove. Un metodo efficace che, in qualche modo, concede all’attore molte libertà e allo stesso tempo lo responsabilizza in un lavoro di elaborazione del testo e del personaggio che prosegue ben oltre il lavoro con il regista, ma anche in solitaria durante i giorni di (finta) pausa.

Si entri ora nello specifico delle prove de *Il giorno della laurea*, cui ho avuto modo di assistere in parte, sia in una sala-studio posta all’ultimo piano del Teatro San Ferdinando di Napoli (altra *venue* teatrale a disposizione del Nazionale), senza scenografia quindi, sia successivamente a scena montata (anche se non definitiva) presso la Sala Ridotto del Teatro Mercadante.

Ho individuato almeno tre-quattro blocchi di prove interrotti da pause, che di volta in volta mettevano dei tasselli in più nella creazione dello spettacolo e anche nella consapevolezza degli attori. Conviene sin da ora precisare come Meola abbia una indole “dialogante” con gli attori, coglien-

done i suggerimenti e le suggestioni, arrivando a scoprire elementi del testo e del dramma ancora in potenza o sopiti, ma come allo stesso tempo questa indole sia “impositiva”, ovvero con un’idea ben chiara dello spettacolo, che, attraverso esercizi “maieutici”, viene trasmessa agli attori.

Interessante osservare alcuni esercizi proposti da Meola a Ottaviano e Dell’Anna, sottolineando come il regista-autore lavori, sin dal primo blocco di prove, con esercizi in piedi che affiancano le prove di lettura a tavolino e la parte mnemonica, con il chiaro obiettivo di creare e ricercare subito le interazioni e le relazioni più adatte tra i personaggi, interazioni che risultano necessarie per la successiva fase di recitazione del testo imparato a memoria.

Si tratta di giochi di interazione tra gli attori e i personaggi, quindi, con consegne specifiche che, nel caso de *Il giorno della laurea*, riguardano le varie fasi del rapporto amoroso della coppia: i primi tempi caratterizzati da corteggiamento e felicità; l’arrivo del figlio e il passaggio dall’essere in due ad essere in tre; la situazione attuale, quando si consuma il dramma.

Un primo esercizio vede gli attori lavorare singolarmente, prima a turno, poi contemporaneamente in parallelo,

con la sala-studio letteralmente divisa in due aree di competenza e influenza. Senza usare la parola, ma solo il gesto e il movimento, essi devono cercare la propria fisicità nello spazio, una fisicità che, in questo primo esercizio può risultare anche animalesca.

Meola utilizza, in questo frangente ma anche in altri esercizi, musiche e colonne audio che definiscono i confini temporali dell'esercizio, ma anche quelli concettuali. I due attori possono infatti lavorare e agire o per estrema aderenza alla musica o per estremo contrasto (*concetto*) e possibilmente trovare una conclusione al loro esercizio in accordo alla conclusione della musica (*confine temporale*).

Gli esercizi che seguono si pongono, in prevalenza, come evolutivi rispetto a questa prima ricerca della fisicità dello spazio, con l'inserimento di una consegna in più, quasi a tassello di puzzle che porta poi alla definizione dello spettacolo nella sua interezza.

Così, dopo la fisicità, anche animalesca, fatta di movimenti e gesti rispetto a una musica, si introduce un elemento nuovo: gli *oggetti di scena*, scelti liberamente dagli attori. Si passa quindi dalla fisicità dello spazio all'interazione con gli oggetti.

La sala-studio è divisa, anche in questo caso, in due sezioni da cui gli attori partono e che possono tranquillamente scavalcare, interagendo con gli oggetti che hanno a disposizione, senza utilizzare la parola e senza interagire tra di loro. Chiara la volontà di lavorare sui concetti di *ordine* e di *incomunicabilità* tra i due personaggi, con quest'ultima che corrisponde a una premessa necessaria alla creazione stessa dei personaggi de *Il giorno della laurea* che passano da una finta comunicazione nella prima parte dello spettacolo a un dialogo vero e intimo nell'ultima, all'atto della lettura della lettera del figlio.

Si è potuto notare come di esercizio in esercizio le consegne date agli attori diventino più specifiche, come vengano posti sempre più "paletti" e "limiti" da parte del regista, che così guida e induce gli interpreti a seguirlo nella sua idea di spettacolo o a trovarne insieme una condivisa e condivisibile.

Consideriamo l'esercizio che segue subito dopo quello appena descritto di interazione con gli oggetti.

Meola dà a Ottaviano e Dell'Anna, che lavorano singolarmente a turno e in parallelo, consegne che corrispon-

dono a tre momenti. Essi dovranno: sedersi, alzarsi, vestirsi, svestirsi, camminare.

Gli attori dovranno far corrispondere a questi tre momenti tre colori diversi. Inoltre, le consegne e i movimenti vanno iterati suddividendo l'esercizio in tre parti che corrispondono, almeno in fase embrionale, ai diversi tempi vissuti o raccontati dai personaggi de *Il giorno della laurea*.

1. I primi tempi;
2. Lunga fase di giochi di ruolo;
3. L'oppressione per la situazione attuale di crisi.

Non sono ancora interazioni tra gli attori e i personaggi, ma potremmo definire questa prima fase, parafrasando Stanislavskij (e anche Pirandello), come il lavoro dell'attore alla ricerca del *suo solo personaggio*, per poi cercare il rapporto con l'altro e con il testo.

Di grande interesse (e anche di grande suggestione e fascino) è il primo esercizio di interazione, che, si noti, ancora non comprende la parola ma solo il gesto e il fisico.

L'esercizio di relazione prevede il solo utilizzo delle mani, con gli attori seduti uno di fronte all'altro che si tocca-



no mano nella mano e iniziano un gioco, un dialogo e delle situazioni mute, che si devono sviluppare attraverso un solo movimento per volta da parte dei due partecipanti.

L'esercizio vede tre momenti:

1. Ruoli “normali” con Dell’Anna nella parte della moglie e Ottaviano del marito;
2. Ruoli invertiti;
3. Cambio di mano.

Questi momenti corrispondono inoltre ai tre momenti temporali già visti poc’anzi, ovvero i “primi tempi” (con una chiara storia di corteggiamento narrata solo dall’utilizzo di una mano per uno, con a disposizione un movimento per volta), la coppia che diventa famiglia, la crisi.

A questo primo blocco di esercizi, segue una fase che guarda al testo e alle battute, e quindi anche a un “proto-montaggio” dello spettacolo, ma che definirei ancora basata sull’improvvisazione, senza badare ancora completamente alla memoria.

Si entra così nella costruzione (o meglio nella *costituzione* dello spettacolo) attraverso fasi di costruzioni interpretative che vanno di pari passo al montaggio. La prova è un avvicinamento a cerchi concentrici che dal generale e dall'ampiezza dei cerchi mirano al punto centrale, ovvero al raggiungimento della *precisione* dello spettacolo definitivo e delineato.

In questo senso, possiamo definire *improvvisare* come una *crescente chiarezza e consapevolezza* dell'attore (e di conseguenza del personaggio) da un punto di partenza a un punto di arrivo. Sono gradi di avvicinamento al personaggio *definitivo*, ai rapporti di forza *definitivi* e ai meccanismi scenici *definitivi*.

Tra l'attore e il personaggio, per dirla alla Frigyes Karinthy o alla Stanley Milgram, intercorrono "sei gradi di separazione", che vengono colmati attraverso esercizi di improvvisazione che creano le dinamiche primordiali e poi sempre più definite e che conducono al lavoro in piedi sul testo, i dialoghi, i movimenti.

Questa fase di esercizi implica inoltre due elementi importanti: il lavoro per ipotesi; l'avanzamento di proposte

per i personaggi e i meccanismi teatrali, proposte che possono essere, ovviamente, accettate o cassate.

Nel successivo ciclo di prove, la memoria diventa fondamentale. La *costituzione* dello spettacolo vede la costruzione di scene specifiche, poi montate, attraverso momenti di: lettura del testo; memoria del testo; prove in piedi; discussione con gli attori.

Il testo viene sezionato, definendo le prove per quello che effettivamente sono, una fase di continua ricerca, con la precisazione dei seguenti elementi:

- Analisi dei personaggi;
- Intenzioni;
- Rapporti;
- Meccanismi;
- Sfumature.

Il testo, qui, cambia, trova quei significati che solo attraverso analisi, rilettura e messa in scena possono essere pienamente compresi (verranno in realtà compresi solo con lo spettacolo vero e proprio) e che nella pura lettura risulta-

no essere, come si è avuto modo di vedere, solo celati e nascosti.

Si pensi ai rapporti di forza tra il Marito e la Moglie che, alla luce delle prove e dello spettacolo, risultano quasi ribaltati rispetto a come possono apparire alla sola lettura “da camera” del testo.

### Capitolo 3

## Le prova generale e la scenografia

La prova generale de *Il giorno della laurea*, alla Sala Ridotto del Teatro Mercadante, è andata come proverbialmente devono andare le prove generali: in modo non del tutto soddisfacente nell'ottica del regista (in questo caso anche autore), con delle pecche, forse non notate dal pubblico selezionato per la prova.

Chiara appare la suddivisione dello spettacolo in tre parti di diversa durata: la prima e l'ultima speculari e opposte. Nella prima parte, si assiste alla quotidianità di crisi della coppia, al rapporto fittizio di “maritino” e “mogliettina”, alla loro anche noiosa normalità. Fa da contraltare l'ultima parte, con l'introduzione del personaggio invisibile del figlio (rappresentato dalla lettera), che mostra la crisi di fronte a un evento anormale, straordinario, eccezionale che in realtà, in-

vece che distruggere i protagonisti, ricostituisce la stabilità di coppia.

Queste due sezioni sono intervallate da un intermezzo, grottesco, comico, marionettistico, che rappresenta, come abbiamo già accennato e come vedremo, anche la nota chiave dello spettacolo.

Cosa non ha funzionato quindi nella prova generale? In primo luogo il ritmo, che nei primi venti minuti è risultato assente. *Il giorno della laurea* è un lavoro che si basa sugli estremi e sui contrasti. Momenti di patetico realismo si alternano con altri grotteschi e farseschi, senza vie di mezzo, ed è stato proprio questo a venire a mancare nella generale.

Gli attori hanno utilizzato quello che in letteratura si definirebbe lo stile *mediocre*, lo stile medio, che ha appiattito intenzioni e forza della situazione, dei dialoghi e delle singole battute, “addomesticando” troppo i momenti comici e drammatici. *Il giorno della laurea* prevede momenti sottotono e altri volutamente caricati, che fanno del testo e dello spettacolo un misto di realismo e di stilizzazione, con elementi che riecheggiano l’Assurdo.

La scenografia, che in questa occasione è stato possibile vedere per la prima volta nella sua interezza, rispecchia proprio queste componenti di realismo e stilizzazione. Un tavolo al centro del vano e ricoperto di bollette e conti da pagare. Dal tavolo si erge una colonna, un *pilastrò della società* di ibseniana memoria che non ha fondamenta solide (ma anzi alla fine sembra esplodere, con effetti di luce). Vicino al tavolo una sedia, su cui si siederà la Moglie, docente precaria, mentre è intenta a controllare i conti da pagare. Quindi in proscenio, poste al di fuori del palco vero e proprio, quasi sospese, delle scatole di libri, qui libri che il Marito, ex-libraio, deve mettere tra i resi della sua precedente e fallita attività.

Ecco che i conti e i libri, così come le attività professionali dei protagonisti (che insieme a Mogliettina e Maritino qualificano i personaggi), sono visivamente simbolo di uno dei temi forti del testo e dello spettacolo: la crisi e la decadenza della società che si accompagna a un'inutilità, intesa come perdita di valore, della cultura e della educazione, come d'altronde si evincerà nella parte finale dello spettacolo, alla lettura della lettera del figlio e appare chiaro sin dal titolo *Il giorno della laurea*.





## Capitolo 4

### Lo spettacolo

I testi di Giovanni Meola hanno sempre diversi livelli di lettura. Sono un gioco di richiami tematici che riprendono, accavallano, superano, ritornano nelle parole e nei gesti dei personaggi, nelle situazioni, nelle suggestioni.

È così in un testo precedente come *Il sulfamidico*, dove ingenuità infantile, ricordo, calcio e dramma storico si intersecano in un monologo fatto di richiami, per l'appunto, e di più piani.

Ed è così anche ne *Il giorno della laurea* in scena alla Sala Ridotto del Mercadante. Si tratta di un testo complesso sin dalla pagina scritta, ma che raggiunge un grado di complessità maggiore, per non dire *complessità completa*, solo nel passaggio sul palco attraverso le prove.

La drammaturgia è una scrittura *in itinere* e i piani di lettura sono molteplici e possono evincersi ne *Il giorno della laurea* solo nella visione dello spettacolo definitivo.

Appaiono temi forti che corrispondono solo ad alcuni dei livelli interpretativi di significato che è possibile riscontrare: una coppia in crisi; il rapporto genitori-figlio (un figlio assente dalla scena); la crisi di valori del mondo occidentale; il ruolo della cultura (e la fine di questo ruolo); il ruolo del teatro (si parla molto di recita, di finzione, di teatro).

*Il giorno della laurea* si pone come un testo e poi come uno spettacolo estremamente contemporaneo e allo stesso tempo pieno di splendide eco alla tradizione novecentesca. Si pensi al riferimento fatto in precedenza al Grottesco e a Edward Albee che, a mio avviso, sono sempre più forti nella visione dello spettacolo.

La regia e le scelte attuate da Meola sono sapienti, in bilico tra essenziale, stilizzazione, simbolo, ma anche a tratti realistico, con un utilizzo funzionale di luci e musica (Thom Yorke e la musica classica) e una semplice, ma complessa scenografia.

Intrigante è la scelta recitativa proposta agli e costruita con gli attori. Gli splendidi Cristiana Dell'Anna ed Enrico Ottaviano costruiscono due personaggi che vivono tra realismo e farsa, tra realismo e surreale, tra realismo e simbolo (sono essi stessi simbolo della crisi economica e dei valori che viviamo), e lo fanno attraverso una recitazione gestuale e verbale che passa dalla farsa (grottesca), al realismo drammatico attraverso un momento specifico di meccanico-pantomimico, in una mirabile sequenza di intermezzo (che ho definito la vera seconda parte) e che apre l'ultima sezione dello spettacolo.

Ho accennato infatti come lo spettacolo sia suddivisibile in tre parti e non in due come potrebbe apparire dalla sola lettura del testo o da una visione superficiale dello spettacolo stesso. Questa tripartizione è, lo ripeto, così suddivisa: una normalità della coppia (I parte) e una anormalità straordinaria (III parte) che corrispondono ai momenti prima e dopo la scoperta della drammatica lettera del figlio nel giorno della sua laurea. Si consideri come la lettera stessa, al di là di temi evidenti come crisi della società e rapporti genitori-figli, sottolinei ancora una volta l'elemento metateatrale, presente già nel primo blocco. La lettera è in fin dei conti un

copione di un autore (il figlio) che i genitori leggono, elaborano, imparano e accettano, ma che conduce i genitori allo stesso tempo a costrizioni recitative (non andare a impedire un tragico gesto) e a smettere di fingere (portando alla ricostituzione della normalità e della felicità di coppia).

La parte centrale, il cosiddetto intermezzo, rappresenta il punto fondamentale dello spettacolo, la chiave interpretativa essenziale. Qui si ritrova l'espressione fondamentale per la comprensione de *Il giorno della laurea*: “I primi tempi”, ovvero “gli unici che possono essere chiamati i primi tempi”, i primi tempi della coppia, quando davvero essi erano Marito e Moglie, in due, e non ancora Padre e Madre. I tempi della felicità.

Si veda la scena:

*Il MARITO, come in preda ad un raptus, si avvicina alla MOGLIE e comincia a toccarla, accarezzarla, baciarla. Lei, sorpresa, fa un po' di resistenza poi... si lascia completamente andare e tra i due scaturisce un ménage a deux tra il ridicolo e il fanciullesco, come se i due si sapessero amare solo in un modo eccessivo e grottesco.*

*Sul finire del 'balletto', i due si ricompongono.*

MARITO: Ti ricordi i *primi tempi*?

MOGLIE: I *primi tempi* sono gli unici tempi di cui ricordo.

MARITO: Ero insaziabile.

MOGLIE: Ero famelica.

MARITO: Eri esagitata.

MOGLIE: Eri smodato.

MARITO: Smodato? Ma che termini usi?

MOGLIE: Non è un *termine*, è un aggettivo.

MARITO: Grazie, mia signora delle lettere *antiche e moderne*.

MOGLIE: Be', se lo fossi davvero non sarei ancora una precaria della scuola. A vita, oramai.

MARITO: No, no, non facciamoci trascinare di nuovo giù dalla realtà. Sei la *mia* signora delle lettere e questo dovrebbe bastarti, amore mio.

MOGLIE: Si dice *amore mio* anche al proprio carceriere quando non si ha contatti che con quello.

MARITO: Quindi, io sono il tuo carceriere.

MOGLIE: Come io sono il tuo.

MARITO: Ma tu non mi dici *amore mio* da anni.

MOGLIE: *Amore mio*. È così semplice.

MARITO: È così falso.

MOGLIE: Il falso non è tanto semplice come pensi. Bisogna recitarlo bene.

MARITO: No, chi recita per davvero è... vero.

MOGLIE: Ma poi, tu che diamine ne sai di teatro?

MARITO: C'era un tipo curioso, grasso grasso, che mi ordinava regolarmente dei libri sul teatro e visto che è stato l'unico, nei vent'anni di vita della libreria, che mi ha ordinato roba del genere, ne approfittavo e qualche volta leggiucchiavo qua e là in attesa che venisse a ritirarli.

MOGLIE: E... capivi?

MARITO: Qualcosa sì, qualcosa no, qualcosa sì e no.

MOGLIE: Mi ha sempre commosso il tuo volerti riscattare dall'ignoranza.

MARITO: Se solo avessi letto la metà dei libri che ho venduto.

MOGLIE: Ma li hai fatti leggere.

MARITO: Non è la stessa cosa.

MOGLIE: No, non è la stessa cosa.

MARITO: E se solo ricordassi la metà dei libri che ho letto.

MOGLIE: Quanti me ne hai fatti leggere all'inizio. Belli.

MARITO: Mi ricordo dei *'primi tempi'*.

MOGLIE: Gli unici di cui ci si può ricordare.

MARITO: Gli unici di cui si può dire *'i primi tempi'*.

MOGLIE: E... cosa ricordi?

MARITO: Te con le doglie.

MOGLIE: Ma quelli non sono i primi tempi.

MARITO: Per me sì.

MOGLIE: Per me sono gli ultimi.

MARITO (*sorpreso*): Ventitré anni fa?

MOGLIE (*sconvolta*): Sono passati già ventitré anni ?

MARITO: Da quando è scaturito nostro figlio? Sì.

MOGLIE: Nostro figlio è *scaturito* ?

MARITO: Ha avuto origine, è derivato, è scaturito.

MOGLIE: Ma scaturito da chi ?

MARITO: Da te e da me.

MOGLIE: Tu non hai avuto le doglie!

MARITO: Tu le hai avute per tutti e due. Me le ricordo bene.

MOGLIE: Ventitré anni fa.

MARITO: Ventitré anni fa. I nostri primi tempi.

MOGLIE: Ma quelli non sono i *primi tempi*.

MARITO: Quelli sono i tempi in cui ti tenevo la mano e tu te la facevi tenere. Erano i tempi in cui i tuoi occhi erano aperti su di me e io ci leggevo dentro. (*la MOGLIE si sta emozionando al ricordo*) Erano i tempi in cui... (*all'improvviso allarmato*) Mogliettina, ma che ore sono?

Nella comprensione di questa scena, in cui confluiscono i temi metatetrali e familiari, si concentra anche il grande passaggio dalla semplice lettura del testo allo spettacolo. Meola ha sempre lavorato, nel corso delle prove, sul concetto dei “primi tempi”, ma l’espressione citata appare alla sola lettura de *Il giorno della laurea* come un’espressione sommessata, come una delle tante di valore simbolico, ma che solo attraverso la costruzione dello spettacolo e dalla sua visione acquisisce la sua capitale importanza. Capitale sia per il meccanismo scenico, ma anche per la psicologia dei personaggi che proprio attraverso la comprensione dei “primi tempi” vedono la loro personalità scuirsi improvvisamente a causa di un dramma che è si consumato come intimamente contraddittorio.

Il testo-spettacolo diviene, in tal senso, un percorso sull’ossessione del recupero dei “primi tempi”, un’ossessione celata, nascosta dietro la “faccia appesa” della Moglie e le

battute brillanti tra il “genio e demente” del Marito. È un percorso verso il recupero della felicità attraverso un dramma inaspettato, attraverso un cortocircuito sociale, familiare, attraverso un paradosso, un assurdo, che chiama in causa la crisi dei valori e il ruolo dell’educazione.

Da un punto di vista teatrale, sono sempre stato vicino alle posizioni di antropologia teatrale di Victor Turner, che, partendo da Arnold Van Gennep, si focalizzava sul concetto di liminalità e diritti di passaggio, e, nello specifico, su equilibrio iniziale, conflitto, riti di passaggio e reintegro nella o allontanamento definitivo dalla società. *Il giorno della laurea* si sviluppa, a ben guardare, come un rito di passaggio dei protagonisti, che si presentano all’inizio con dei rapporti di forza opposti a quelli che risulteranno alla fine. La Moglie decisa e il Marito incerto lasceranno il passo alla risoluzione del Marito e alla Moglie che segue e concorda, quindi a una finale definizione, quasi, dei ruoli di Uomo e Donna, con il reintegro all’interno di una società, in questo caso il nucleo familiare felice dei primi tempi. Nucleo che era stato messo in discussione da una serie di crisi, che possiamo individuare almeno in tre: la crisi economica (il fallimento della libreria del Marito, la precarietà lavorativa della Moglie, le bollette da



pagare); la lettera e il gesto estremo del figlio; la stessa nascita del figlio.

Si legga a proposito dell'ultimo punto:

MARITO: Ora capisco perché mi dici che quelli non erano i nostri *primi tempi* ma gli ultimi. Per me, invece, non era così. Per me tu eri ancora *tu* e noi eravamo ancora... *noi*.

MOGLIE: Per me *noi* eravamo noi tre.

MARITO: È da quel momento che io non sono esistito più.

MOGLIE: Questo è quello che hai voluto credere tu, per comodità.

MARITO: È quello che è accaduto, è quello che accade a tutti.

MOGLIE: Non fare la vittima, ti prego.

MARITO: Io sono stato la tua e la sua vittima.

*Il giorno della laurea* si pone così come una catarsi aristotelica che ha una doppia funzione. Da un lato è una catarsi riuscita per i personaggi, una purificazione dalle passioni e una riscoperta dei *primi tempi*, che corrisponde alla scoperta di una soluzione e a uno spiraglio di stabilità futura (e quindi felicità) che deve passare sul corpo dell'agnello sacrificale (il figlio). Dall'altro lato, è una catarsi mancata quella che, necessariamente, non può vivere lo spettatore. Il finale disin-

cantato lascia lo spettatore titubante, perplesso, sconvolto perché egli comprende che, in fondo, di quel Marito e di quella Moglie, forse, si era fatto un'idea sbagliata.

## Appendice 1

### Intervista a Giovanni Meola

#### **Come è nata l'idea per “Il giorno della laurea?”**

Lavorando sul rovesciamento.

Ho immaginato una *famigliola* ‘middle-class’, con tutti i suoi vezzi e i suoi limiti, i suoi ‘tic’ e i suoi orgogli, alle prese con un recente passato pieno di speranze e aspirazioni arenatesi sotto l’urto dello scossone della grande crisi economico-sociale dell’ultimo decennio circa, ma ancora pienamente credula e credente nei valori di un Occidente capace di risorgere dalle proprie ceneri.

Il rovesciamento e il paradosso risiedono nell’incontro-scontro di questa *famigliola* con un evento del tutto sconosciuto alla nostra società, addirittura impensabile, di un qualcosa che nessuno potrebbe mai immaginare possa accadere all’interno del proprio nucleo familiare, cioè a dire all’interno della propria società o, meglio ancora, della propria civiltà,

quella occidentale appunto. Ecco, mi incuriosiva mettere sotto il microscopio la reazione di due prototipi, questa coppia formata da Moglie e Marito, a mo' di topolini da laboratorio che, tuttora fiduciosi nei valori che li ha partoriti, si trovano di fronte ad un evento mai verificatosi prima e... non si capacitano né che stia davvero accadendo né che, in qualche modo, loro (come due novelli Adamo ed Eva alle prese con la mela del peccato) debbano prendere posizione e schierarsi: restare dalla parte del mondo che li ha generati ma che li sta soffocando a fuoco lento oppure *approfittare* di una mostruosità sorprendente ed assoluta per rifarsi una vita da tutt'altra parte?

### **Come si struttura il testo? Vi sono fonti di ispirazione drammaturgiche?**

Non credo, almeno razionalmente. Poi, come credo la maggior parte dei drammaturghi, ingoiamo ed introiettiamo tutto ciò che leggiamo/vediamo e quindi certi rimandi involontari o sotterranei potrebbero derivare da questo essere immersi nel nostro tempo ma col carico, eccezionale e potente, di un intero percorso artistico, poetico e drammaturgico che ci precede.

Il testo si struttura, di fatto, in due parti. Una prima che mostra un conflitto tra i due personaggi (una coppia in crisi, economica e relazionale) e una seconda che fa virare la vicenda verso qualcosa di totalmente inaspettato, con l'arrivo di una lettera del loro unico figlio che avrà però il 'merito' di riunire i due, spostando il conflitto tra la coppia e il portato imprevisto ed imprevedibile di questa lettera.

### **Qual è il tema fondamentale dell'opera?**

Di temi ce ne sono due, di gradazioni differenti: *in primis*, si tratta di una storia d'amore di fronte alla deriva di un evento eccezionale e devastante. E poi, c'è il tema dei valori in gioco nella nostra società filtrato attraverso il cambiamento, violento e squassante, che si opera nelle anime di due prototipi medi di questa stessa società. A cosa si può rinunciare e in nome di cosa? Il tutto virato in salsa paradossale perché ritengo che solo nel paradosso le contraddizioni esplodano e si evidenzino con il massimo della loro virulenza.

Non sono mai stato interessato a fare teatro consolatorio o di facile decrittazione. Amo e apprezzo il teatro che fa pensare, che fa discutere con gli altri e con se stessi e cerco, da sempre, di fare questo tipo di teatro. Un teatro di grandi te-

mi, a volte palesi, altre volte più occulti. Un teatro che non sia digerito un attimo dopo l'accensione delle luci in sala, in buona sostanza.

### **Come è stato scelto dal Teatro Nazionale di Napoli?**

Nel nostro paese la drammaturgia contemporanea è negletta: non si vuole che la gente pensi.

Gli spettatori devono misurarsi con i classici che, seppure in molti casi anche loro portatori di dubbi e punti di vista su cui riflettere, spesso sono solo consolatori o “filologici”, cioè incapaci di incidere sul corpo vivo della società in fermento che siamo.

I Teatri Nazionali, dallo scorso anno, hanno l'obbligo di aprire le loro porte alla drammaturgia contemporanea e io ho semplicemente proposto questo testo assieme ad altri. La scelta è caduta sul mio lavoro, credo e mi auguro, perché portatore di uno sguardo forte e pungente, capace di smuovere gli animi di chi vi avrebbe poi assistito.

### **Come ha scelto gli attori?**

Gli attori sono sempre la componente più importante e delicata di uno spettacolo. Cercavo due attori capaci di integrarsi

e intendersi e credo di esserci riuscito. Enrico Ottaviano collabora con me da tantissimi anni e ci intendiamo ad occhi chiusi; è un attore di grande talento e professionalità, è versatile e capace di avere uno sguardo attento sia sul tutto che al dettaglio. Cristiana Dell'Anna, invece, non aveva mai lavorato con me ma l'ho scelta per il grandissimo talento di cui è dotata e per l'amore che ha mostrato per il suo personaggio e per il testo tutto, garanzia di un lavoro, come poi è stato, capillare e attento. I due, come mi auguravo e come immaginavo, si sono 'annusati', riconosciuti e apprezzati reciprocamente subito e questo ha facilitato di molto il tutto.

### **Quali sono i tratti più caratteristici dei due protagonisti?**

Mi è piaciuto "disegnare" i due personaggi in maniera un po' grossolana, all'inizio. Come fossero due 'maschere' che, alla ripetitività delle cose che uniscono/dividono tutte le coppie che stanno assieme da un numero notevole di anni, non hanno saputo opporre se non lo scegliersi, come fossero in vero e proprio 'gioco di ruolo', delle caratteristiche identificanti ma anche claustrofobiche dalle quali non sanno più evadere, ormai. Caratteristiche che li fanno percepire quasi

come una involontaria coppia comica da cabaret, con i ruoli e i caratteri ben definiti ma sempre con la libertà di improvvisare, sullo stesso canovaccio, in maniera da migliorare la performance complessiva. Poi, però, lo svolgersi della vicenda li fa, di fatto, spogliare di queste sovrastrutture comportamentali per lasciarli... nudi di fronte alla necessità di scegliere, e in fretta, cosa fare e come. In fondo, l'intero percorso che fanno i due li porta a rivelare innanzitutto a loro stessi la loro natura profonda, che essi non avrebbero mai avuto nemmeno modo di intravedere se fossero rimasti nell'alveo tutto sommato protettivo della loro vita borghese, anche se in totale crisi perché sommersi dalla crisi economica e dalla precarizzazione della vita delle classi cosiddette medie.

**Che idea di spettacolo ha voluto realizzare? Realistico? Simbolico?**

Sin dall'inizio ho voluto che lo spettacolo fosse allo stesso tempo semplice, elegante, di stampo europeo. Nel testo non ci sono riferimenti precisi, dal punto di vista geografico (la vicenda può accadere in qualunque grande città dell'Occidente in crisi), e allo stesso tempo la sua ambientazione apparentemente non precisata lo rende passibile di un



lavoro forte e profondo sui “segni” e su una semplicità che, lavorando appunto con poco, renda il tutto simbolico ma con una carica realistica riconoscibile. Gli scatoloni pieni di libri piazzati ai bordi della scenografia sono allo stesso tempo scatoloni veri con libri veri (provenienti dalla libreria ormai fallita del protagonista maschile) ma anche e soprattutto “segno” forte e comprensibile. Di una cultura ormai messa da parte, di una cultura usata per altro da ciò a cui è votata e altro ancora.

Il grande pilastro che campeggia al centro della scena, conficcato letteralmente nel tavolo, che è l'unico oggetto di questo soggiorno ormai scarno, è invece prima simbolo, “segno” che rimanda a tante, tutte valide, interpretazioni, ma poi diventa anche credibilissimo e concretissimo oggetto-presenza di un soggiorno in bilico su una precarietà forse esistita da sempre e congenita negli schemi della piccola-media borghesia che, passivamente, da secoli, perpetua lo stato delle cose di una società che fa credere loro (che fa credere a noi) di esserne la colonna portante senza darle scampo, invece, alla prima bufera.

Ecco, con gli attori sono e siamo andati nella medesima direzione: semplicità e verità, paradosso e quindi recitazione

sopra le righe, nei punti in cui il “gioco di ruolo” diventa parossistico, quindi un insieme delle diverse cifre a comporre un mosaico nel quale l’arco dei personaggi (e delle recitazioni dei due attori) fosse come ho avuto la fortuna di vedere in molti allestimenti soprattutto europei, dove non hanno timore a mescolare e contaminare i registri se lo spettacolo lo richiede.

### **Come si inserisce questo spettacolo all’interno della sua drammaturgia?**

Il mio percorso è diviso equamente in drammaturgia in italiano e drammaturgia in napoletano. Questo lavoro si inserisce nella linea di altri lavori miei in italiano, nei quali ho sempre cercato di essere attento ad illuminare zone grigie della nostra società o temi altamente simbolici ma di cui non si parla e discute tanto. Poi, nella vita del mondo al quale apparteniamo, la cellula base dell’organizzazione sociale è da sempre la famiglia ed è in quel microcosmo che si compiono, spessissimo, azioni aberranti, enigmatiche, incomprensibili, generose, geniali. Vivisezionare quella cellula base lì resta un banco di prova di grande importanza per un drammaturgo. Stavolta, giocando sul “rovesciamento” degli assunti,

come dicevo prima, sono stato portato a immaginare una coppia con un unico figlio che però, pur essendo di fatto il protagonista assoluto della seconda metà della pièce, non compare mai.

Per una volta, della famiglia, vediamo solo una parte, i due genitori, e come quella parte vive la presenza riflessa del loro amato figlio.



## Appendice 2

### Scheda dello spettacolo

#### IL GIORNO DELLA LAUREA

testo e regia Giovanni Meola  
con Cristiana Dell'Anna, Enrico Ottaviano  
scene Luigi Ferrigno  
costumi Annalisa Ciaramella  
assistente alla regia Napoleone Zavatto  
assistente scenografo stagista Fabio Marroncelli  
assistente ai costumi Carmine Tulipano  
foto di scena Marco Ghidelli  
direttore di scena Alessio Cusitore  
elettricista Angelo Grieco  
fonico Alessandro Innaro  
produzione Teatro Stabile di Napoli

Sala Ridotto del Teatro Mercadante  
26 aprile-1 maggio 2016.

“Mise en Abyme” is officially recognised as an academic journal by ANVUR and is indexed in DOAJ – Directory of Open Access Journals.

Web: <http://journalabyme.wix.com/mise-en-abyme>

Naples-Verona, June 2016



Armando Rotondi è docente di “Letteratura italiana” all’Università di Napoli “L’Orientale” ed è Full-Time Lecturer in “Performance Theory, History and Criticism” a Barcellona. Laureato presso l’Università di Napoli “Federico II” e l’Università di Roma “La Sapienza”, ha conseguito il Ph.D. presso l’University of Strathclyde (Glasgow), dove ha insegnato Italian Studies, Italian Cinema e Aspects of Cinema. Ha insegnato presso la “Federico II”, l’Università di Verona e la Nicolaus Copernicus University di Torun (Polonia) e ha svolto attività di ricerca presso l’Università di Bucarest e l’Istituto Romeno di Cultura, come vincitore dell’Europa Grant nel 2013 e 2015. Perfezionatosi in letteratura, teatro e cinema in Italia, Gran Bretagna, Germania, Romania, Polonia e Svizzera, è stato, fra l’altro, consulente per *Can’t pay? Won’t pay!* di Dario Fo per la regia di Maggie Hall (Glasgow International Comedy Festival 2009) e traduttore dall’inglese al napoletano di *Monaciello* di Megan Barker, prodotto da Tron Theatre (Glasgow) per la regia di Andy Arnold e presentato al Napoli Teatro Festival Italia 2009. I suoi interessi di ricerca sono rivolti in prevalenza alla letteratura drammatica in ottica comparata, al teatro e alla sua relazione con le altre arti. È stato relatore in più di trenta convegni internazionali, ha pubblicato circa quaranta tra saggi in volume e articoli scientifici. Tra le sue monografie: *Roberto Bracco e gli -ismi del suo tempo* (2010), *Eduardo De Filippo tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono* (2012) e “*Il nome della rosa*” a teatro. *Aspetti scenico-letterari di “Numele trandafirului” da Umberto Eco a Grigore Gontă* (2015).