



COMUNE DI MILANO  
SETTORE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO CULTURA  
TEATRO CONVENZIONATO



# Teatro Franco Parenti

Gianrico Tedeschi

**NOBLESSE OBLIGE**  
(I desgrazzi d'on omm fortunaa)

di Luigi Santucci  
adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah

Compagnia del Teatro Franco Parenti

# *Noblesse oblige*

(I desgrazzi d'on omm fortunaa)

di Luigi Santucci

adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah

musiche di Fiorenzo Carpi

scene di Gian Maurizio Fercioni

costumi di Eugenio Monti Colla

luci di Marcello Jazzetti

Annibale Gattamorta

Gianrico Tedeschi

Matilde, sua moglie

Milvia Marigliano

Gino, il figlio

Antonio Rosti

Ghita, la figlia

Silvia Sartorio

la signora Carolina, la suocera

Grazia Migneco

il cavalier Ugo Minestrone

Riccardo Peroni

il barone Guelfo Richard

Michele De Marchi

il conte Filippo Antenore Tremolada

Edoardo Borioli

Romeo

Roberto Vandelli

la marchesa Ginevra Cherubini di Montresor

Edoardo Borioli

Teresa, cameriera

Gianna Coletti

un commissario di P.S.

Miro Landoni

violino

Francesca Volpini

violoncello

Gabriele Zanetti

clarinetto

Davide Lattuada

pianoforte

Michele De Marchi

collaborazione artistica Carlo Maria Pensa

assistente alla regia Fabio Carturan

consulente per il milanese Miro Landoni

direttore di scena Alberto Accalai

elettricista Arnaldo Ruota

sarta Carmela Paolillo

scene realizzate da Fortunato Michieli Costruzioni

scene dipinte da Franco Citterio

assistente ai costumi Nathalie Lanzarini

realizzazione dei costumi Franca Albani

laboratori della Compagnia Carlo Colla e Figli

parrucche Carla Colla

fiori di Finart

foto di scena Nikos Moise



**"Bacio blu, bacio blu e chi c'era non c'è più"...**

"Bacio blu, bacio blu e chi c'era non c'è più", formula di magia infantile che, pronunciata prima di iniziare una storia o un gioco, predisponde l'animo alla leggerezza e rende fiduciosi nella buona riuscita dell'invenzione. E' con questa predisposizione che mi sono messa al lavoro per ridare vita scenica a *Noblesse Oblige*, una deliziosa commedia scritta in dialetto milanese per far sorridere (e ridere) gli spettatori. Con lo sguardo divertito di chi racconta una storia semplice, ma con tutto il bagaglio di tecnica teatrale acquisito in vent'anni di lavoro di palcoscenico fatto di un'infinità di piccoli e precisissimi dettagli, disseminati come dentro una partitura musicale, noiosissimi da provare e riprovare, ma indispensabili per mandare a segno il più alto numero di battute comiche.

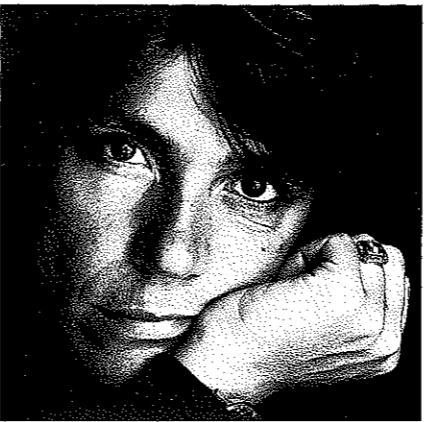
E per ognuno di questi aspetti le esperienze fatte in precedenza mi hanno molto aiutata. Da un lato, la favola: Marivaux, *I Cavalieri di Re Artur* e sicuramente *Peter Pan*, dall'altro: Molière certo, il maestro ma anche il grande costruttore di marchin-gegni inesorabili, Georges Feydeau. E aver lavorato con Eduar-  
do, averlo seguito per anni...

C'è poi stato l'incontro con una lingua teatrale, in parte mai fre-quentata da me, il dialetto mila-nese: ma anche lì, l'esperienza del vetero-lombardo di Testori della Trilogia e l'essere stata tanti anni accanto a Franco Parenti (che, come nessun'altro credo, ha saputo utilizzare la lingua mila-nese del Porta per raggiunge-re, quando lo riteneva opportu-no, una comunicazione espres-siva e comica) mi hanno aiutata a vivere questa nuova esperien-za completamente a mio agio.

Ricordi, nostalgia dolce non ven-te fuori ora: è il momento degli appunti di regia verie propri, quelli scritti con lucidità per dare al pub-blico le informazioni e le chiavi di lettura dello spettacolo che, sem-bra, non possano mancare su un programma di sala che si rispetti. E allora ecco:

la mia prima preoccupazione è stata quella di ridurre in due tempi la commedia scritta in tre atti con conseguenti due intervalli. Questo per dare più ritmo e imprevedibili-tà alla trama: dopo una pausa di tempo chiunque si aspetta un cambiamento nello stato d'animo dei personaggi. Qui è stata voluta-men-te accentuata la velocità di trasfor-mazione e la perdita di identità dei personaggi. Per risolvere alcuni problemi tecnici che questa scelta comportava, ho chiesto all'autore di scrivere alcuni "couplets" da consegnare alla fantasia musicale di Fiorenzo Carpi. Ne sono venuti fuori alcuni momenti, a mio avvi-so deliziosi, grazie anche al garbo ironico delle musiche di Fiorenzo Carpi (con risonanze della sua amata Milano) e della (solo appa-rente) semplicità delle perfette sestine scritte per l'occasione da Luigi Santucci.

Essendo poi la musica eseguita da un'orchestrina dal vivo questo, diciamo espediente dei "couplets" restituiva pienamente il gusto di un'epoca, velando l'intera opera-zione (che certamente non nega la sua destinazione comica) di una leggera nostalgia di ciò che non c'è più: la Milano di un tempo ma anche, l'attenzione alla piacevo-lezza di una comunicazione teatra-le garbata. Un pò come fermare per un attimo la frettolosità dei nostri tempi, degli avvenimenti in scena e fuori dalla scena. Agire sul tempo mi ha poi spinto a modifica-re la struttura interna dei singoli



atti, fatta di quadri autonomi con passaggio di tempo tra un quadro e l'altro. Qui mi è stata d'aiuto la collaborazione con Carlo Maria Pensa. Il raccordo imprevedibile dell'arrivo del cavaliere Minestrone che si presenta prima di essere stato convocato, per fare un esempio, risulta perfettamente inserito nello stile della commedia e dà lo spunto ad alcune battute comiche, piuttosto gustose, suggerite da Pensa e che, con alcuni "soggetti" nati da Gianrico Tedeschi alle prove e disseminati qua e là, tengono vivo il divertimento sull'intero arco dello spettacolo. La commedia del resto è scritta lasciando lo spazio, in alcune intercapedini, per arricchimenti e variazioni. E qui si esce dal campo della scrittura per entrare in quello più specifico della scrittura scenica, diciamo delle scelte più propriamente registiche. Anche se con il passare degli anni non so più davvero delimitare il terreno della cosiddetta regia da tutto il resto. Comunque. Le scelte nel determinare quale comicità si vuole inseguire sono essenzialmente tre e possono a volte essere meschiate tra loro. La comicità del puro meccanismo, e qui l'esempio assoluto è Feydeau; la comicità raggiunta attraverso forti caratterizzazioni dei personaggi con conseguenti gags, battute e trovate esteriori al testo, si pensi al patrimonio ricchissimo dell'avanspettacolo e qui l'esempio chiarificatore può essere Totò e il comico che nasce dalla situazione o dalla riconoscibilità di un personaggio che si esprime con battute che arrivano improvvise, ma attese. La combinazione di questi elementi, o la scelta di uno di essi, determina lo stile di uno spettacolo di cui la riuscita dipende però dalla scelta degli attori e dalle loro caratteristiche e capaci-

tà. Gianrico Tedeschi, per il quale è stato scelto Annibale Gattamorta e non vice-versa, porta tutto lo spessore del suo stile asciutto e passionale insieme alla sua carica di grande attore. Tutti gli altri mi sembrano ormai calati perfettamente nei loro ruoli e non saprei immaginare la faccia o la voce del conte Tremolada senza pensare a quelle di Edo Borioli; così come Carolina, la suocera di Annibale Gattamorta, è il risultato raggiunto durante le prove da Grazia Migneco; il Minestrone e Matilde, la moglie, quello che stanno trovando Riccardo Peroni e Milvia Mari-gliano, e così per tutti gli altri. Per questo mi è difficile, molto difficile pensare oggi a quale teoria del comico è stata da noi applicata nel ridar vita a questo "divertissement" di Santucci. Anche perché la mia tensione è stata principalmente quella di cercare di far rivivere un certo teatro, le sue tinte e i suoi sapori, tirarne fuori la poesia possibile sul filo dell'umorismo e lasciare che la comicità emerga senza nessuna forzatura o almeno con il minor numero possibile di facili espedienti.

*Noblesse Oblige* fa parte di una stagione tutta dedicata al piacere di veder rivivere sulla scena una Milano che forse ha ancora qualcosa da dire alla Milano di oggi ma che certo fa parte di un suo passato di cui deve essere orgogliosa in qualche modo. È una stagione dove i ricordi e le nostalgie devono poter liberamente, per ognuno di noi, riscaldare il pensiero. E in fondo la storia della famiglia Gattamorta che rinnega le sue origini alla ricerca di una identità diversa che non gli appartiene, che la mette in confusione e gli fa perdere la sua serenità può far pensare di trovarci davanti a una parabola discreta, molto discreta, dei giorni nostri e

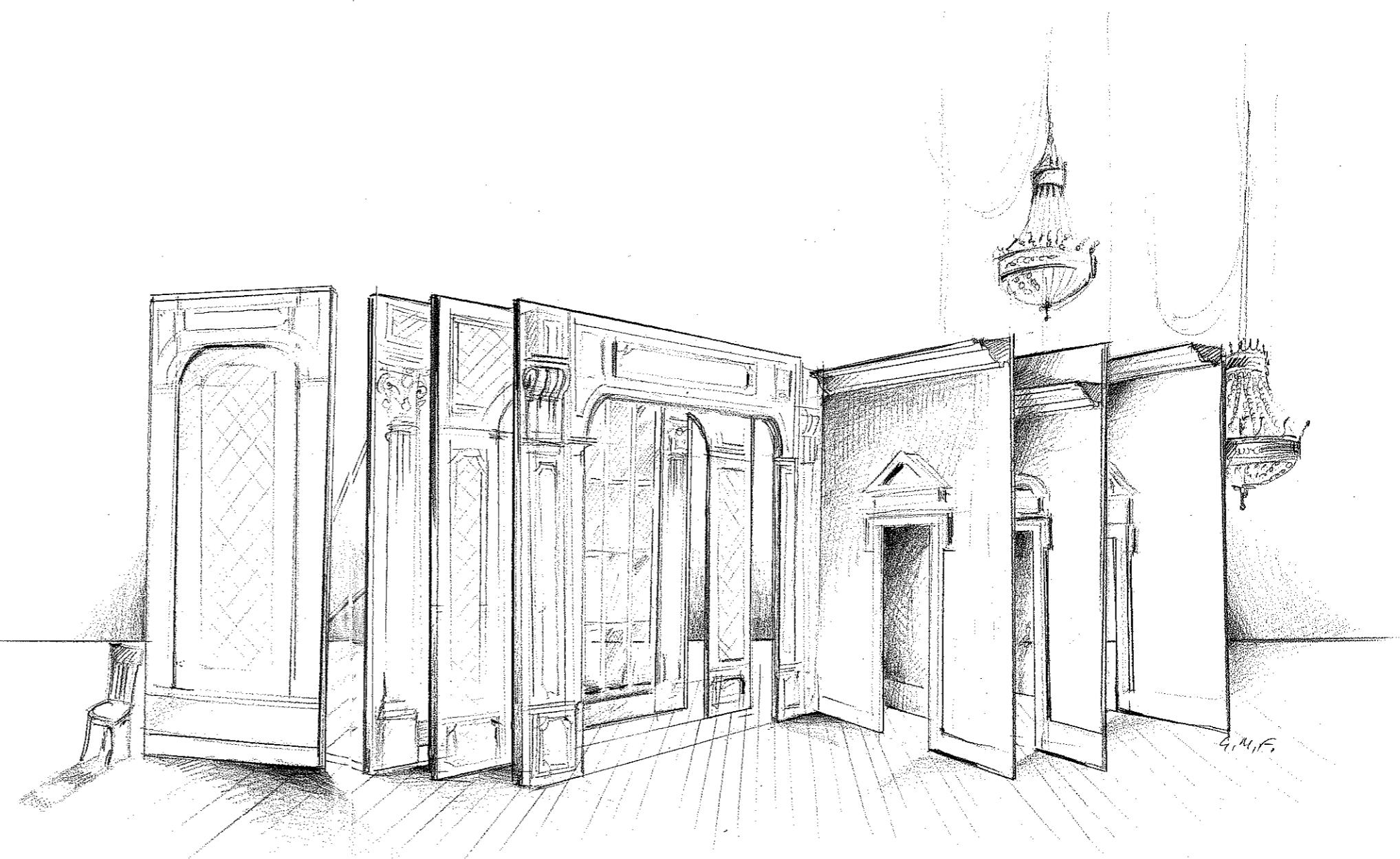
alla frenesia che ha preso la città nel volere a tutti i costi apparire, rappresentarsi, blasonarsi con dei valori fasulli e schizzofrenici. Con questa interpretazione sullo sfondo sono nati i costumi che diventano anche, nei momenti più schizzati dei personaggi, un grande supporto al divertimento. E così è nata l'elegante scena di Gian Maurizio Fercioni, in alcune situa-

zioni in voluto contrasto con i costumi di Eugenio Monti Colla della storica compagnia marionettistica Carlo Colla e Figli, perchè la casa dove vive Annibale Gattamorta apparteneva ad una aristocrazia vera, di tradizione e di gusto. E sulla parete di destra una citazione molieriana, le tre porte del nostro *Misanthropo* (certamen-

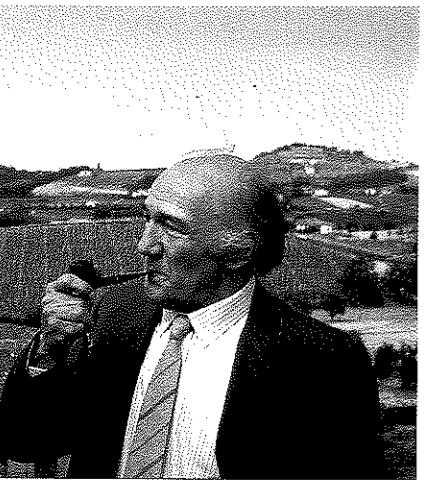
te Santucci si è servito a suo modo del *Borghese gentiluomo*) per ricordare a noi stessi la lezione del grande Moliere: "divertire il pubblico raccontando il ridicolo e la nevrosi dell'uomo moderno". La mia tensione è stata questa ma se risulterà anche solo la piacevolezza di una garbata serata teatrale, se la gioia sarà anche solo quella di

sentire recitare in un milanese musicale un attore come Tedeschi che recita per la prima volta in teatro il suo dialetto, se il pubblico riderà di gusto dell'ingenuità e della stupidità dei personaggi, mi sembrerà comunque un buon risultato. Buona serata.

Andrée Ruth Shammah



## Anche il ridere ci nobilita



E' una commedia (chiamiamola anzi onestamente "una farsa") che guizza, sbanda, s'inerpica, sprofonda e riemerge ad ogni passo. In una montante frenesia, un'altalena di sconfitte, illusioni, contrattacchi e grottesche strategie per vincere una partita, per toccare annaspando e ingoiando acqua salata il porto agognato.

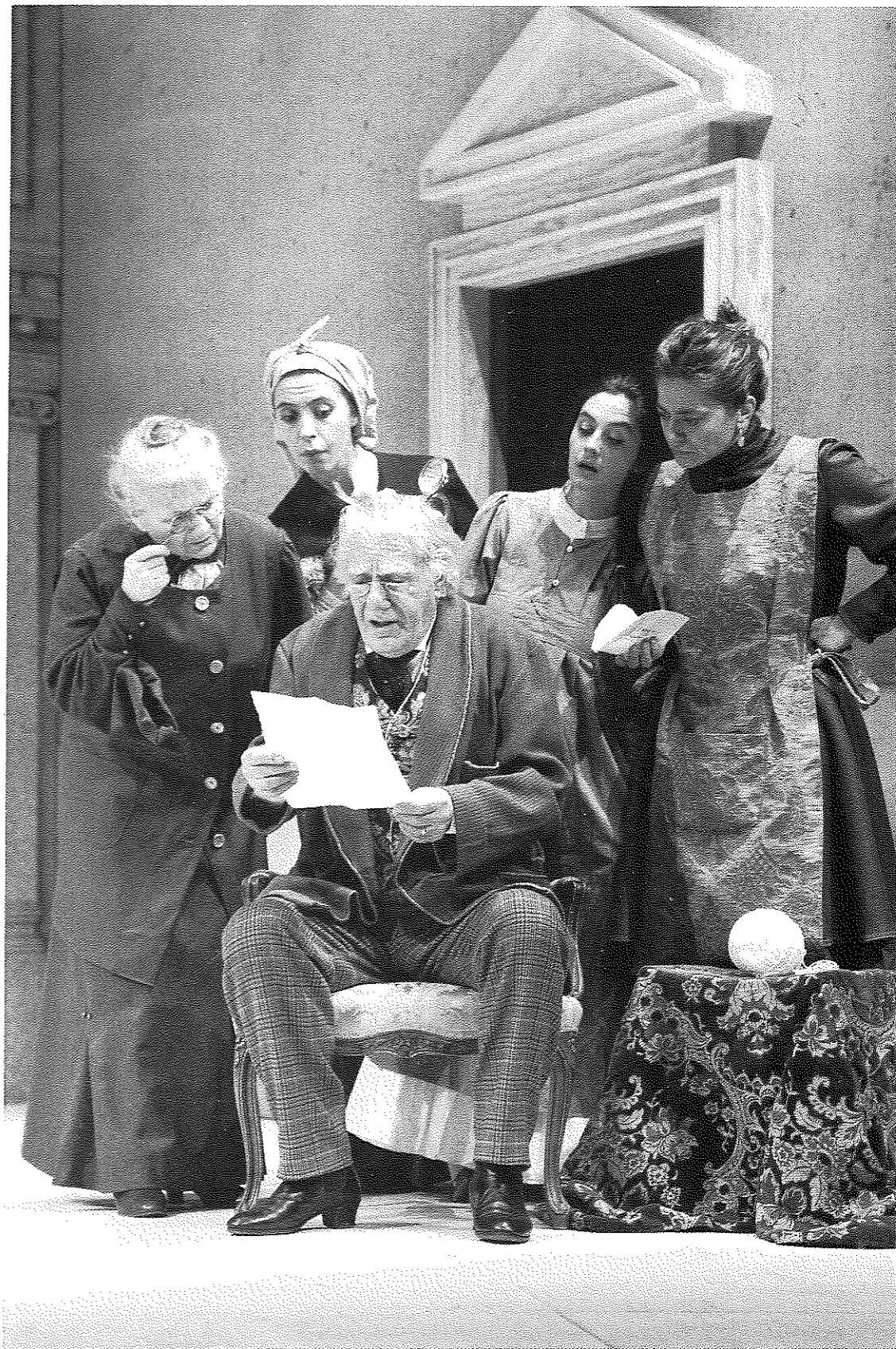
Quale "partita" giocano i familiari di Annibale Gattamorta, figlio di prestinaio e fortunato appaltatore in Milano di pubblici luoghi di decenza? Quale il "porto" (o terra promessa) che li attrae là oltre le acque grigie della loro vita sottoborghese e bottegaia? E' la nobiltà, l'essere degli aristocratici fregiati d'un blasone. Ma che sotto quella goffa bramosia, quella mondana ambizione (essere chiamati "conti"), a riscattare Annibale, Matilde e la suocera Carolina non ci sia mai una lusinga più elevata, più poetica; più - come diremo? - "nobile"? Forse, insomma, a queste anime semplici ma sensibili e tentate dal comune sogno di evadere, il reame dei nobili si profila come mito, incantevole favola, dorata avventura in cui trasmigrare trasfigurati e immortali... E in fondo pure i furfanti della pièce (il cavalier Ugo Mistroni, la marchesa Ginevra Cherubini Montresor, l'ambiguo Richard) non sono - nelle intenzioni dell'autore - biechi e odiosi. Anche per essi l'imbroglio, l'intrigo, l'eloquenza truffaldina sono - perché no? - una sorta di aristocrazia, un quarto d'ora da piccoli condottieri, insomma una losca *noblesse*. Certo in questa vicenda e nei suoi personaggi scorre una vena di follia. Tuttavia è credibile che l'aureola della nobiltà affascinasse in

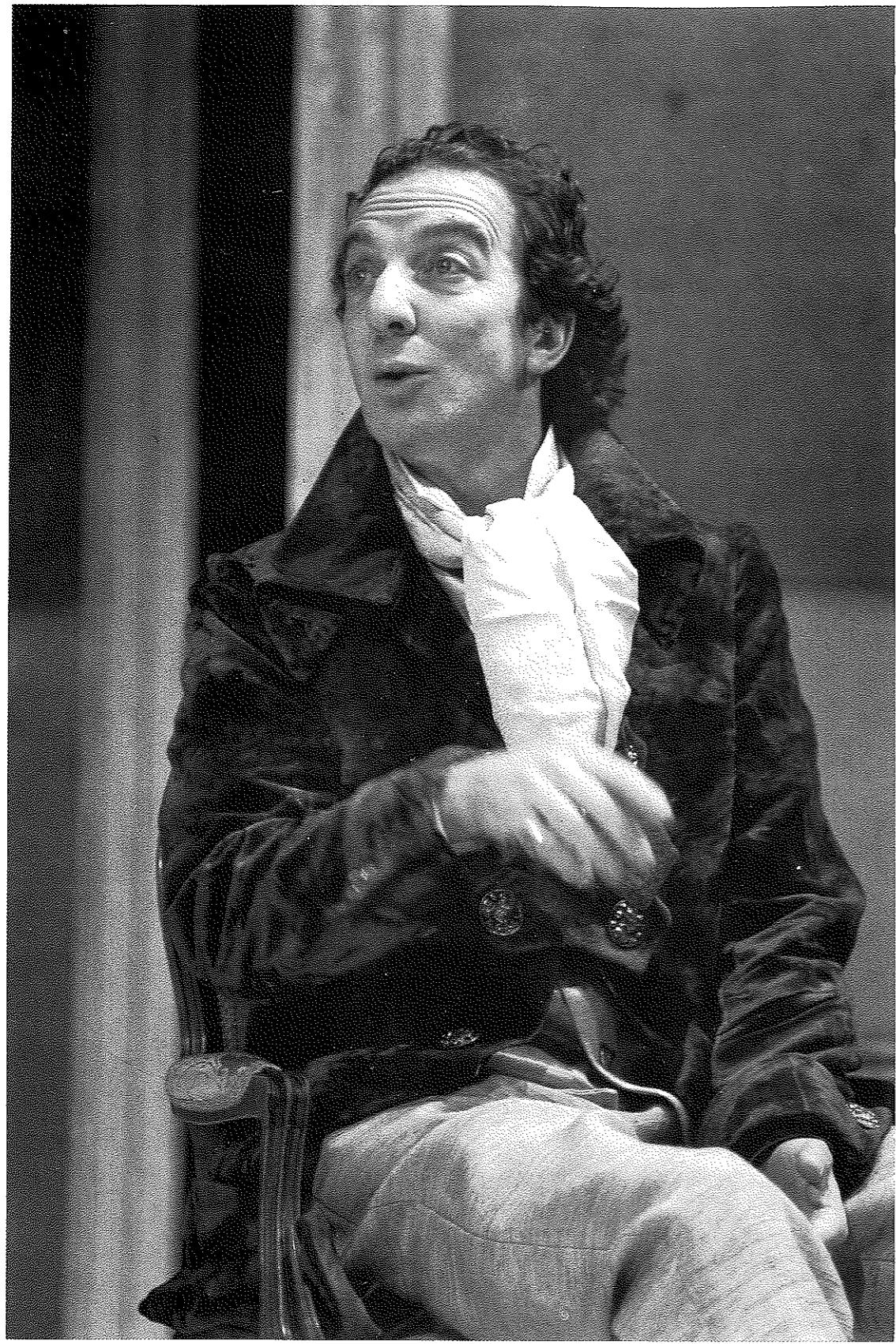
quei finali anni ottocenteschi (l'azione si svolge nel 1898) anche un clan di buoni proletari come i Gattamorta. Giacchè quell'Italia monarchica, gerarchizzata e retorica, ancora vedeva in stemmi e corone, genealogie e diademi gli ambiti *status symbol* che oggi s'inverano nella Mercedes, nella villa a Portofino, nella crociera alle isole Seychelles.

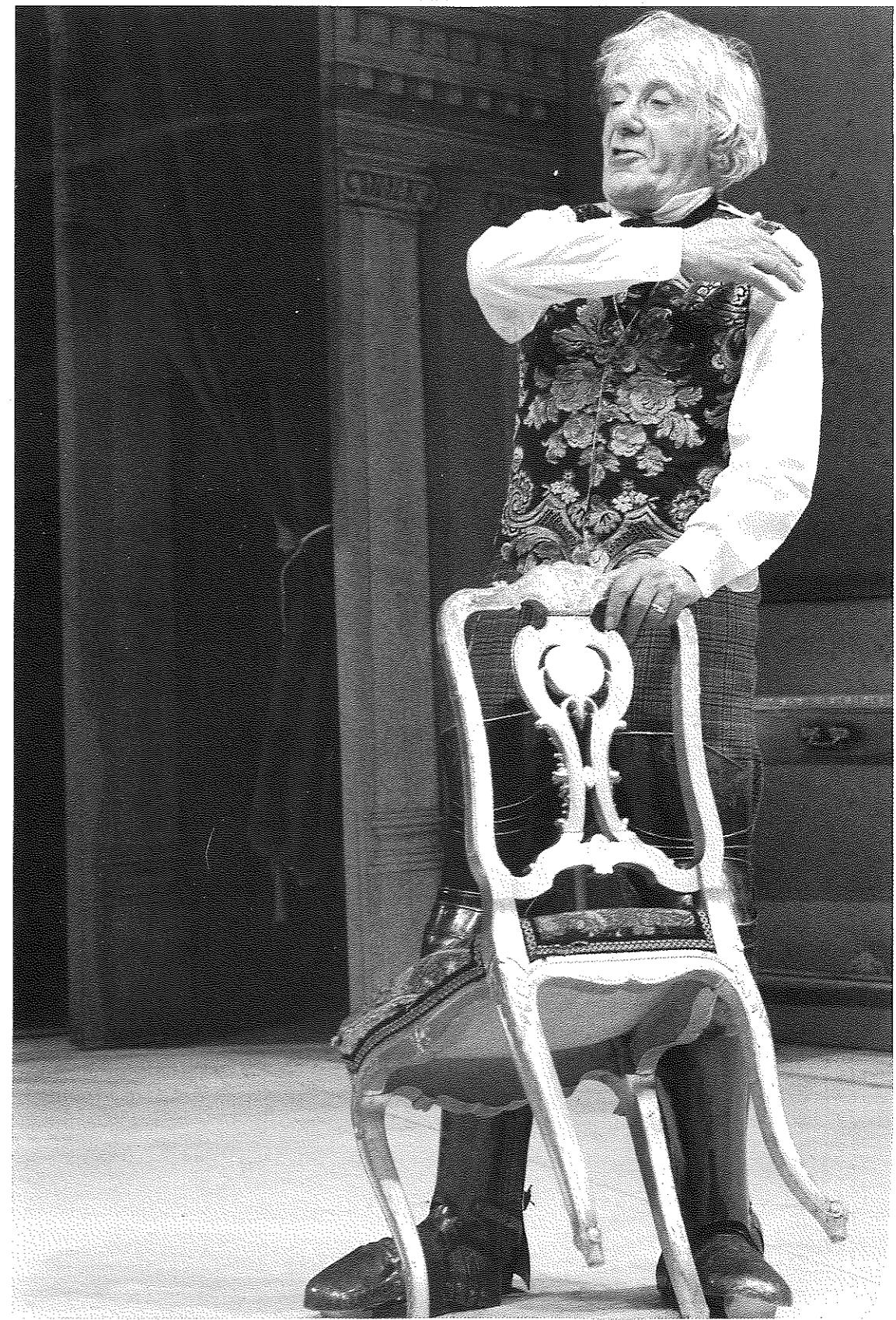
Ma al di fuori di tali valutazioni fra psicologia, sociologia e costume, questo spettacolo si propone più liberamente come macchina di risate attraverso battute "coups de théâtre", giochi di parole; e ancora, essenzialmente, attraverso l'impiego del dialetto: strumento insuperabile e gustoso per far fiorire la comicità. Senza il milanese *Noblesse Oblige* non reggerebbe.

La provocazione *comica*, ancor prima di quella *satirica*, resta così il primario intento di questi due atti al Teatro Franco Parenti. La perfetta regia di Andrée Ruth Shammah, la bravura di Gianrico Tedeschi e dei suoi ottimi compagni di scena hanno procurato all'autore il paradossale compenso di "divertirsi" alle battute a suo tempo scritte nel copione. Così come già gli accadde quando i personaggi nel corso della stesura gli prendevano la mano e, quasi stenografando sotto la loro dettatura, lo costringevano al riso. Segno che in teatro la comicità non è proprietà e appannaggio di chi scrive la commedia ma un aleggiante traguardo fra l'autore, i personaggi che suggeriscono sulle sue carte e gl'interpreti che calcano il palcoscenico.

Luigi Santucci











## Santucci, un drammaturgo da riscoprire.

Luigi Santucci è uno scrittore che ha avuto molto meno di quanto meritasse. Certo, ha ricevuto anche l'incoronazione di un Supercampiello, ma poi è cominciata una lunga disaffezione (quanto pilotata?) dei lettori nei suoi confronti, e più ancora dei critici e delle grandi case editrici: tutti (o quasi) e tutte (o quasi) troppo occupati a esaltare nuovi autori o a rilanciarne di vecchi (quasi sempre di modesta levatura) per dedicarsi ancora a uno dei più originali creatori letterari del secondo Novecento.

In una narrativa (parlo qui solo della narrativa) che in Italia è stata così spesso una ripetizione grigia e irritante di moduli abusati, quella di Santucci ha rappresentato, più volte, una proposta estrosamente personale, con una "musica" stilistica e un tipo di scenario, una variata ricorrenza di grandi e piccoli temi e un *humus* ben localizzato ma subito elevato a simbolo, di cui si possono trovare pochi esempi, nelle nostre lettere, dal 1947 a oggi. Dico 1947 perché si affacciò allora il primo libro di questo autore milanese: *In Australia con mio nonno*. La festosità chestertoniana di quel ghiribizzo a sfondo religioso rivelò subito uno scrittore nuovo, ribadito dai racconti de *Lo zio prete*. Ma intanto Santucci maturava, e il nodo della sua maturazione fu proprio riuscire a coniugare la sua fresca giocosità col senso di tragedia che la vita, man mano, gli veniva rivelando. Tale fusione non si realizzò ancora in pieno nel romanzo *Il*

*velocifero* (1963), che pure ebbe molti riconoscimenti. Ma si rivelò perfetta nell'*Orfeo in paradiso* (1967), uno dei migliori romanzi italiani della seconda metà del secolo.

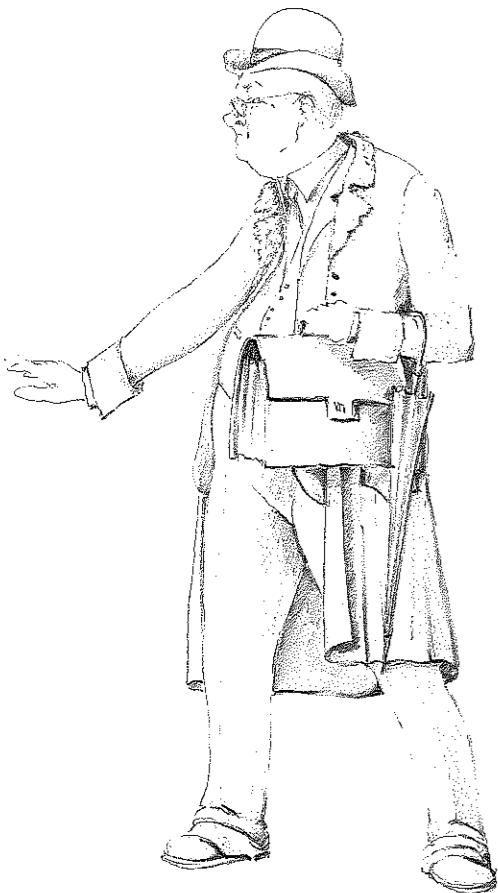
Giunto al sommo della sua parola creativa Santucci si vide di fronte un pubblico sconvertito e forse deluso, una critica distratta o svogliata, un'editoria orientata verso nuovi nomi.

Ma ora raccogliendo il meglio e il più tipico, ecco una silloge di Santucci autore di teatro.

Qui, temo, si dovrà combattere contro un pregiudizio. Di Santucci si fa passare alla visita doganale, senza contestazioni, il romanziere e il novelliere. Ma il teatrante? L'uomo di spettacolo? Va bene che *Ramon il mercedario* è stato rappresentato alla Festa del Teatro di San Miniato, che *L'angelo di Caino* ha vinto il premio Cittadella di Assisi venendo poi rappresentato da Giorgio Albertazzi, va bene che *Agostino d'Ippona* fu trasmesso dalla Rai-Tv avendo come interpreti Renato De Carmine e Monica Guerritore, va bene che... Va bene un accidente. Certe volte gli italiani - pubblico e gente del mestiere - ha la memoria corta. E Santucci drammaturgo è quasi una proposta sorprendente.

Un posto particolare occupano: *L'arca de Noè* (1964), e *Noblesse oblige* (1966), di un "realismo" ilare e casalingo che si manifesta anche nel sollazzevole uso del dialetto milanese.

*L'angelo di Caino* è del 1956 e sboccia nell'atmosfera quanto mai





congeniale di Assisi. Il dramma ha un atteggiamento che diresti naïf, e diresti bene perchè quelle scene si muovono con un candore quasi infantile, tra colori dolci e insieme netti che richiamano quelle pitture, e nel clima di una spiritualità che fa pensare alla fede di un bambino o di un contemplativo d'altri tempi. Ma diresti anche male, perchè rare volte Santucci ha sentito e ci ha trasmesso un senso così tragico della vita: contemplata in tutte le sue seduzioni tra primaverili e autunnali, e poi lacerata, consegnata alla morte con sadismo totale, e per di più - scandalo massimo - da un Dio che invochiamo come padre e che dice di amarci più di quanto ci amiamo noi stessi. Offeso da tale scandalo, l'angelo custode di Caino (ed è invenzione grande) pecca disobbedendo al Signore: ma non per egoismo e megalomania, come Satana, bensì per amore delle creature, quell'amore che Dio stesso gli aveva ordinato. Un solo quadro, ma due raffigurazioni antitetiche: l'idillio degli affetti domestici sotto l'occhio di Dio, e la tragedia della morte e dell'odio che esplode in note violente, a parer mio più insopportabili delle stragi e dei lutti della tragedia greca o scespiriana, perchè là attribuibili al Fato cieco o alla Natura indifferente, qui da rapportare alla persona adorabile di Dio. Esaminatelo bene, e ditemi se questo non è grande teatro, anche per la fiorita ma controllata bellezza del linguaggio, tutto immagini e invenzioni. Quanto al gioco scenico, in se stesso, ai tecnicismi della

drammaturgia, non credo che l'uso che si fa dei cori, l'intervento dei morti, la simbologia delle luci siano esiti da commediografo ingenuo o attardato nel secolo scorso. Passano diversi anni, e Santucci si cimenta col mezzo nuovo che oggi ci signoreggia quasi a nostra insaputa: la televisione. Dico subito che non sento, nell'*Agostino di Ippona*, nessun impaccio da romanziere o da drammaturgo che si cimenta nell'arena per lui nuova del mezzo televisivo. Il lavoro, anzi, ha una serie di trovate, un ritmo spettacolare, un uso della "rottura" e del montaggio che considero esemplari: per di più - un pregio, sempre, di Santucci - senza che si perda quella limpidezza di strutture e di dettato stilistico che ne fanno uno dei nostri autori meno disponibili a svendere l'essenziale ai ricatti di una moda. Ma qui spunta un Santucci nuovo, abbastanza inedito anche sul fronte della narrativa e della saggistica: intendo il Santucci pensatore, il Santucci "filosofo" e disquisitore di filosofia. E' un salto lungo, col rischio di un atterraggio rovinoso. Ma il nostro ha l'istintivo equilibrio dei gatti, e atterra con elegante sicurezza. Santucci, come filtra tutta la religiosità in esperienza della fantasia, dell'immaginazione, del cuore, dei sensi, così procede anche quando si tratta di pensiero filosofico (o, nel caso di Agostino, teologico). Assistiamo perciò a un sensualizzarsi, concretizzarsi, incarnarsi delle idee agostiniane in un discorso perfettamente consentaneo a ciò che Luigi





Santucci può amare, afferrare, visualizzare. Per di più, in forma non solo estrinsecamente dialogata, ma intrinsecamente drammatica; e - aggiungiamolo perchè molto importante - in un dibattito che alla polarità dei concetti sottende, rendendo lo assai più appassionato, la polarità maschio-femmina, dico di più: maschio più che maturo, avviato all'ascesi, e femmina giovanissima e conturbante.

Più vicini nel tempo i tre testi successivi, perciò non baderò molto a una successione temporale che verte solo sull'arco di pochi mesi. *Ramon il mercedario*, incarnato sulla scena-piazza di San Miniato dal volto di Massimo Foschi, è una specie di poema avventuroso, tra l'adolescenziale e il popolare, in cui la santità, pur attingendo i fastigi del più arduo eroismo evangelico, possiede anche le fattezze allegre dei mitici eroi forzuti o dei supermen dei fumetti. E' un dramma che si sfoglia come un libro per ragazzi: ma per ragazzi che abbiano deciso di non imitare gli eroi della violenza o dell'astuzia (li troviamo anche qui, ma fanno la figura dei ridicoli e dei perdenti), bensì quelli della carità e del sacrificio. Una volta ancora, e più che per l'*Angelo di Caino*, si può parlare di naif: ma è una voluta, e del resto piacevolissima scelta di stile, con quelle avventure di mare e di pirateria, quelle esibizioni di forza erculea, quegli harem e quelle moschee che richiamano parentele illustri e tutte attraenti, dall'*Odissea* alle *Mille e una notte*, ma senza trascurare né Maciste né Braccio di ferro. Credo che la scena italiana, così spesso

asfittica e catacombale, avrebbe giovamento se, come in questo *Ramon*, uscisse un po' all'aria aperta e affrontasse i grandi spazi; quelli fisici di un teatro che rifà vittoriosamente il verso al cinema e di apertura sul leggendario e sull'infantile che non è regressione ma ampliamento e arricchimento interiore.

Per i cento anni dalla morte di santa Maria Domenica Mazzarello, nel 1981 Santucci fabbricò quel piccolo gioiello di "divertissement religioso" che è *Il cuscino di legno*.

Com'era inevitabile, accanto a questa grande salesiana mise lo stesso Don Bosco. Un pericolo mortale. la caduta del Kitsch era lì, a portata di piede. Ma Santucci seppe eluderla con mossa accorta e tutta personale, realizzando una specie di estroso balletto parlato in cui par quasi di sentire la musica e di cui si vedono a ogni tratto i passi coreografici. A questo punto vorrei raccogliere una delle definizioni nuove sullo scrittore cattolico.

Santucci è scrittore cattolico a pieno volume perchè è un terribile esperto del lato oscuro dell'esistenza, e insieme un conoscitore consumatissimo, un degustatore goloso del pianeta gioia. *Il cuscino di legno* ne è una delle prove più divertenti e divertite: e come tale si configura in atteggiamenti, e ritmi che sono pura festa.

Ma, a parer mio, l'opera più geniale di questa raccolta è *Il bambino della strega*. Nato da





un racconto che dà il titolo al volume mondadoriano nel 1981, ora ripreso nella silloge *Manoscritto da Itaca* (ed. Piemme, 1991), questo testo narrativo venne trascritto come radiogramma - altra forma di spettacolo vittoriosamente affrontata dall'autore, - ed ebbe un riconoscimento internazionale di massimo prestigio, il Prix Italia (1980). Chi conosce anche poco l'opera santucciana sa che, temar ricorrente e quasi ossessivo, è il legame con la madre, anzi il desiderio materno. Questo motivo già aveva trovato la sua espansione più sinfonica nel romanzo *Orfeo in paradiso*.

Qui nel *Bambino*, il figlio non è ancora nato, e non desidera nascre. Felice nell'oscuro grembo della madre, parla da quel "pulpito" attraverso la bocca aperta di lei, incantando per breve tempo anche il mondo esterno. Poi quel terribile *unicum* finisce in tragedia: il bimbo nasce suo malgrado in un intruglio di vagiti e di muco, perdendo la sua magica felicità e il suo dono "profetico" fatto di memoria ancestrale; la madre invece muore, come un agnello sacrificale, in un bagno di sangue.

Conoscete molte tragedie più terribili di questa, molti rifiuti della vita più nichilistici e senza scampo? Altro che i già citati Beckett e Bernhard, e mettiamoci pure Schopenhauer e Leopardi e Cioran! Ma la quinta marcia di Santucci è che tanta disperazione ricusativa si amalgama senza stridori né fratture con una accettazione religiosa, critica della vita terrena ed eterna,

in una ilare benedizione francescana alle creature e al loro irresistibile incanto: così fragile, così effimero, eppure eternato nello specchio dell'immortalità. Bisogna riconoscerlo: se lo scrittore di ispirazione cristiana e magari "romana" ha antinomie come queste, e sa comporle e trasfigurarle in sintesi come queste, è l'animale letterario più interessante del mondo, il più lanciato in un'avanguardia fatta non soltanto di stilemi e di docce scozzesi, ma di audaci avanzate in un territorio che dà i brividi.

Penso che anche in questi lavori per il teatro, per la televisione, per la radio, Luigi Santucci, sotto la sua apparente giullaresca lucidità, abbia dimostrato d'avere un gran fegato, una facoltà temeraria di confessarsi, e il dono di saperlo fare in forme che ci colpiscono per il loro ardore e ci attraggono per la loro quasi casalinga umiltà e dolcezza.

**Italo Alighiero Chiusano**  
(dalla prefazione a *L'Angelo di Caino*, ed. Città Armoniosa, 1992)

