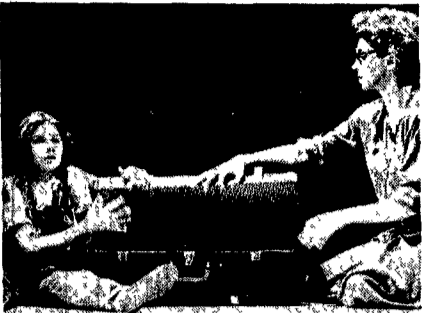


A Venezia la «prima» del dramma di Gibson allestito da Sepe



Florens Fanciulli e Mariangela Melato in «Anna dei miracoli»

## Mariangela dei miracoli

AGGEO SAVIOLI

**Anna dei miracoli** di William Gibson. Traduzione e regia di Giancarlo Sepe. Scene e costumi di Umberto Bertacca. Musiche: Harmonia Team. Interpreti: Mariangela Melato, Florens Fanciulli, Carlo Reali, Armando Cianchella, Ester Galazzi, Alberto Scala, Anna Montinari.

Venezia: Teatro Goldoni

VENEZIA. Non sarà proprio un miracolo, ma l'impresa è riuscita. Quella, diciamo, di riportare al successo anzi al trionfo, circa trent'anni dopo, questa commedia di William Gibson, il drammaturgo nord americano la cui fama non immortale si affida a un paio di fortunati titoli: *The miracle worker*, appunto, e *Due in cattedra*.

Nata negli Usa come lavoro televisivo, poi adattata in forma teatrale (eravamo sul finire dei Cinquanta), *Anna dei miracoli* - così qui da noi ribattezzata - giunse sulle ribalte italiane già nella stagione '60-'61 (registra Luigi Squarzina, protagonista Anna Proclemer e l'esordiente undicenne Otavia Piccolo), precedendo il film di Arthur Penn (1962), che valse ad Anne Bancroft celebrità e premi. Gibson vi rappresentava, con una notevole dose di sovrappiù emozionale, un «caso» vero e significativo, all'origine: la storia di Helen Keller, divenuta cieca e sordomuta in tenerissima età e, ancora bambina, recuperata a un rapporto col mondo grazie all'azione di un'insegnante straordinaria, Annie Sullivan. Ragazza povera e ignorante, costei, afflitta pure da cecità, ma poi guarita e fatta esperta d'un metodo didattico che, applicato con tenacia e intelligenza, consentirà alla sua Helen di uscire dall'isolamento, e di acquisire in seguito cultura e sapere, tanto da trasformarsi in educatrice essa stessa, vivendo una lunga vita operosa, e ponendo quasi a simbolo delle grandi possibilità di riscatto dell'essere umano, sia pure il più colpito dalle peggiori limitazioni.

La vicenda del dramma, comunque, si arresta alle soglie della duplice «vittoria», di Annie e di Helen, al termine della dura lotta che oppone da principio l'istruttrice e l'allieva, la ragazza inerte e inebetita anche per causa dell'ottusa pietà dei parenti, una facoltosa famiglia del Sud degli States, nell'ultimo scorcio del secolo passato.

A Giancarlo Sepe, che con Mariangela Melato aveva affrontato di recente impegni di assai maggior levatura, da Pierandello a Euripide, si deve in-

tanto riconoscere di aver sfoltito il testo di Gibson, depurandolo in qualche misura dei suoi tratti più edificanti e mistificanti, concentrandolo quindi in un montaggio di brevi quadri, che si assommano in un'ora e mezza scarsa di rappresentazione. Struttura quasi cinematografica, secondo un gusto insistente in Sepe, accentuata dal bianco, nero e grigio dominanti nell'azzeccato e scorrevole impianto scenico di Umberto Bertacca, che attorno ad Annie e ad Helen crea - inglobandovi le figure minori - una cornice da vecchio ma nullo dagherrotipo, quasi stessimo sfogliando un album di immagini del tardo Ottocento.

A «raffreddare» ulteriormente la situazione, ecco i modi stilizzati, da balletto meccanico, nei quali si atteggiava, all'inizio, la pensosa «stranezza» di Helen, il suo brancolare nel buio e nel silenzio (concorre allo scopo l'abile colonna musicale, che rimanda peraltro echi disparati, compreso il «country»). Il momento della massima conflittualità tra i due personaggi, scontro insieme morale e fisico, si risolve però, ed era inevitabile, in un gran pezzo di teatro naturalistico, con Florens Fanciulli e Mariangela Melato in gara di bravura per una decina di tessissimi minuti (tanto durava l'analoga sequenza del film di Penn).

La piccola Florens ha certo ottima stoffa, anche se la favorisce, paradossalmente, il dover pronunciare una sola parola, alla fine. La cifra vocale della Melato è di una sommessima intensità (più «gridato» che cantato), e si rivela, per bocca della Proclemer, quella gestuale si fonda, com'è intuibile, sul gioco delle mani, sul linguaggio tattile: studiato con evidente scrupolo dall'attrice, che, arruffate le chiome, umiliato il corpo in una dimessa veste, nuda, scostosi spesse i begli occhi dietro lenzuoli scuri, sembra voler tentare la prova di un'espressività davvero «diversa». Il risultato è soggiogante, quello che possa essere il giudizio sulla scelta del copione da allestire per una molto nutrita serie di repliche in giro per l'Italia (non escludiamo, tuttavia, che anche uno spettacolo di cassetta possa contribuire ad agitare il tema e problema sociale dei «portatori di handicap»).

Delirio di applausi al Goldoni, avvio benaugurante di un'annata che vede il teatro veneziano gestito dal Comune e sganciato dall'Ente (e, nell'occasione presente come in altre future, produttore associato), con la romana «Comunità».

Il regista francese realizza un altro film impossibile: con due veri animali per attori, narra una storia ricca di sentimenti. Walt Disney non c'entra, ma a Parigi «L'orso» è già una moda che fa vendere e discutere

## L'emozione è un orsetto (e Annaud lo sa bene)



L'orsetto Youk durante le riprese del film sulle Dolomiti (alle sue spalle il regista Jean-Jacques Annaud)

PARIGI. È un mattino radioso: il sole, il miele e mamma orso che scaccia le api. Scenetta di armonia familiare. All'improvviso una roccia precipita su mamma orso, di lei non rimane che un ammasso di peli senza vita. Youk si addormenta, si dispera, poi si addormenta. Il suo sonno è agitato da spaventosi incubi in technicolor, protagonista un rospo che farebbe accapponire la pelle a qualsiasi umano, immaginiamoci poi a un orso, il più grande dei primati al mondo. Youk non si dà per vinto, finirà per incontrare lo spaventoso Kaar, orso gigantesco e solitario, e per sedurre con le armi della debolezza e della simpatia, ottenendone la protezione.

Ecco in due parole la storia de *L'orso*. Il nuovo film di Jean-Jacques Annaud, regista di *La guerra del fuoco* e de *Il nome della Rosa*, appena uscito a Parigi (in Italia lo distribuiranno i Cecchi Gori). Seduzione è la parola giusta: lo spettatore, come l'orso Kaar, soccombe al fascino di due occhietti espressivi spersi fra ciuffi di peli, delle spine da orsetto di peluche di Youk. O almeno dovrebbe. L'emozione è l'ossessione di Annaud, il quale si prefigge di comunicare allo spettatore i sentimenti degli orsi firmando unicamente il loro comportamento.

Ogni momento del film sottolinea questa dimensione emotiva. Annaud non è solo un maestro della seduzione sullo schermo. Ormai per proverbiale passa la sua abilità nel conquistare i produttori e nello scatenare i media assieme al suo *attaché de presse* José Bénabéuf. Tanto ha fatto che ormai da settimane la maggior parte delle riviste francesi specializzate e no si occupa concedendo spazi notevoli (la copertina di *Le Point*, la prima pagina di *Liberation*) a *L'orso*; che stanno per uscire due libri, uno sulla realizza-

zione del film e l'altro sugli orsi in generale illustrato con fotografie di scena e indirizzato al pubblico dei bambini; che la prima del film è stata contemporanea all'inaugurazione, presieduta niente meno che da Mitterrand, di una grande esposizione intitolata *Di orso in orso* al Museo di storia naturale; che è stato realizzato e già venduto a svantaggi canali televisivi (per la Francia a Antenne 2) di diversa nazionalità un reportage sulla presa del film; che infine sono pronti ad invadere il mercato orsetti di peluche a somiglianza dei due protagonisti dell'avventura e l'immanicabile disco (la musica è eseguita dalla London Symphony Orchestra). Non a caso, Annaud è stato un mago della pubblicità. La sua creatività e la sua bravura non sono passate inosservate anche allora. Certo vi ha imparato come piazzare i suoi film sul mercato. La storia personale di Annaud è diventata l'emblema della sfida dell'uomo che si costruisce da solo contro la società e le restrizioni che essa impone allo sfogo della creatività, un po' come *L'orso* ha voluto rappresentare per il regista una sfida contro l'apparente impossibilità di realizzare il sogno di fare di due orsi i protagonisti di una vicenda in cui l'umano abbia ruolo secondario senza però scivolare nel documentario.

Tanto la vita di Annaud quanto le sue imprese cinematografiche fanno ormai

parte di un mito. «Abitavo in periferia - racconta il regista - dove non c'era posto per la fantasia. Quell'edificio era una specie di morte. Il sogno era l'unica possibilità di uscire. È stato allora che ho cominciato a collezionare vecchie macchine fotografiche e cinescopi, per fabbricarmi una dimensione d'immaginazione». In quegli anni Annaud collezionava un po' di tutto e coltiva su ogni sorta di libri la sua curiosità inarrestabile. Più tardi lo troveremo all'Idhec, la scuola di cinematografia più prestigiosa di Francia, e nel contempo a guadagnarsi la vita tramite la pubblicità. È certo che Annaud abbia dovuto sentire la freddezza altezzosa dell'ambiente cinematografico verso questa sua attività e che ora ricordi gli anni della pubblicità come l'inferno dell'ossessione di vendere prodotti scadenti al numero più vasto di persone. Con sincera liberazione, parla oggi del suo amore per il cinema, quello che lo faceva sognare nel suo camerone di periferia, a cui è finalmente potuto tornare.

Due film importanti prima de *L'orso*. *La guerra del fuoco* e *Il nome della Rosa*, produzioni entrambe ambiziose e dai costi altissimi. Nel primo, il sogno di Annaud è di mostrare che si può capire gli uomini preistorici, perfino intratti dalla bellezza selvaggia di questi luoghi a noi così vicini. È il film e già mito. Prima ancora che il pubblico francese abbia potuto vederlo circolavano ogni sorta di aneddoti

nasce la collaborazione con Claude Berri, produttore scatenato e fantasioso quanto Annaud, la cui fiducia nel regista permetterà la realizzazione de *L'orso*. È il progetto per quest'ultimo film è già nella testa di Annaud, dopo la lettura di una storia di orsi di James-Oliver Curwood. Si preferisce però aspettare e realizzare *Il nome della Rosa*. Spiega Annaud: «Se avessi fatto *L'orso* dopo *La guerra del fuoco*, sarei stato catalogato come specialista in cinema di animali. Era un rischio e soprattutto dopo un film senza dialoghi avevo voglia di immergermi in una storia di libri e di cultura medioevale, epoca che mi affascina. Con *L'orso* abbiamo deciso di far mostrare quello che pensa l'animale unicamente attraverso quello che fa. Abbiamo costruito scene in cui il comportamento, da solo, esprimeva i sentimenti. In fondo si è trattato di recuperare la forza elementare del cinema muto».

Per realizzare *L'orso* ci sono voluti sei anni, 160 milioni di franchi e un enorme equipaggio verso questa sua attività e che ora ricordi gli anni della pubblicità come l'inferno dell'ossessione di vendere prodotti scadenti al numero più vasto di persone. Con sincera liberazione, parla oggi del suo amore per il cinema, quello che lo faceva sognare nel suo camerone di periferia, a cui è finalmente potuto tornare.

Due film importanti prima de *L'orso*. *La guerra del fuoco* e *Il nome della Rosa*, produzioni entrambe ambiziose e dai costi altissimi. Nel primo, il sogno di Annaud è di mostrare che si può capire gli uomini preistorici, perfino intratti dalla bellezza selvaggia di questi luoghi a noi così vicini. È il film e già mito. Prima ancora che il pubblico francese abbia potuto vederlo circolavano ogni sorta di aneddoti

sulle difficoltà delle riprese. Annaud ha voluto infatti essere il più possibile vicino agli animali per cogliere la spontaneità in ogni momento, sui trucchi per indurre orsi, ghepardi e cani a compiere il determinato movimento, il tale gesto. E fa mito soprattutto la sfida di questo figlio della classe operaia al sistema che domina il cinema per cui un film senza dialogo è oggi impensabile; la sfida al produttore chiedendo finanziamenti da capogiro; la sfida con se stesso nel voler riuscire nel suo sogno di far degli orsi degli attori provetti capaci di metter in scena tutta una gamma di espressioni e sentimenti.

Annaud ha programmato tutto con estrema minuzia, esiste un disegno per ogni fotogramma del film. Quello che non poteva programmare era l'efficacia delle espressioni degli animali nel comunicare allo spettatore l'emozione che c'è dietro. Un rischio enorme dunque, da questo la sfida. A posteriori si può dire che Annaud sia riuscito nello scopo che si prefiggeva: fare della finzione, nella prospettiva di un cinema iperclassico, usando degli animali. «Non volevo girare né un documentario - racconta - né una storia con morale annessa alla Walt Disney. Mi piaceva che gli orsi fossero attori a tempo pieno. Che non avessero attributi umani, ma fossero credibili quanto degli uomini». Se Annaud sia riuscito ad evitare la trappola antropomorfa lo giudicheranno gli spettatori. Arriva comunque al pubblico l'entusiasmo del regista. E nell'Annaud che dice al suo sceneggiatore «scrivi quello che ti fa sognare, il problema di tradurlo in immagini è compito mio», c'è un appello allo spettatore a essere questo dal cinema, a lasciarsi trasportare, senza opporsi resistenze, nella dimensione del fantastico e dell'impossibile.

Non è un caso, tra gli animali di peluche, resta uno dei più venduti.

Non è un caso, tra gli animali di peluche, resta uno dei più venduti.

Non è un caso, tra gli animali di peluche, resta uno dei più venduti.

Non è un caso, tra gli animali di peluche, resta uno dei più venduti.

## Primefilm. Regia di Corbucci Tognazzi indaga a Milano

MICHELE ANSELMI

I giorni del commissario Ambrosio

Regia: Sergio Corbucci. Sceneggiatura: Sergio Corbucci, Giorgio Arlorio, Cesare Frugoni. Interpreti: Ugo Tognazzi, Carlo Delle Piane, Carla Gravina, Claudio Amendola, Rossella Falk, Pupella Maggio. Musica: Armando Trovajoli. Italia, 1985. Milano: Odeon 2

Doveva interpretarlo Lino Ventura questo commissario Ambrosio che ci arriva dai romanzi gialli di Renato Olivieri. L'attore italo-francese si era appassionato al personaggio al punto da intervenire in prima persona sul copione (ne sa qualcosa il paziente Giorgio Arlorio), montando e smontando l'impianto del racconto e facendone una sorta di poliziesco psicologico, amaro e disincantato, quasi un *hard boiled* in salsa meneghina. La morte di Ventura ha comportato il passaggio di mano della regia (da Francesco Massaro a Sergio Corbucci) e l'ennesima riscrittura della sceneggiatura.

Il risultato è questo «episodio pilota» di una serie tv che si spera migliore. L'arrivo di Tognazzi, non nuovo a ruoli di poliziotto scettico ma onesto (ricordate *Il commissario Pepe* di Scola?), si è risolto infatti nella classica trovata: l'attacco alla regia e la voglia di approfondire le regole del genere, l'attore lombardo replica il pessimismo sommo delle sue ultime prove cinematografiche; la solita camminata a pinguino, la battuta pronta, qualche scappata ma senza esagerare.

Chi conosce i romanzi di Olivieri sa che il suo commissario Ambrosio è un Maigret meno assicurante e felice, insomma un uomo abituato alla mediocrità dei casi chiamati a risolvere; in questo, il film azzecca l'idea di una «non storia» nata da uno strano in-

cidente stradale alla periferia di Milano. Il morto è un play-boy specializzato in cocaina e prostituzione, insomma un poco di buono. Olivieri capisce subito che qualcosa non torna nella testimonianza di un violinista frustrato, il Bandelli, che si trovava da quelle parti al momento del fatto; e infatti, messo sotto pressione, l'ometto confessa di essere l'assassino. Ma è chiaro che Bandelli mente, è andato in carcere per proteggere qualcuno...

Sergio Corbucci, tornato a far cinema dopo *Rimini Rimini* e *Roba da ricchi*, ha accettato la sfida del film «drammatico» con la consueta bonomia; per lui è tutto facile, buona la prima o al massimo la seconda, tanto chi ci fa caso. E invece il poliziesco è una brutta bestia. Ci vuole concentrazione, amore per i personaggi (anche per quelli secondari), uno stile appropriato alla Milano «normale», un po' meschina e un po' piccolo borghese, sulla quale Olivieri di solito indaga. Qui invece siamo alla confezione paratelevisiva di marca Retellita, con il doppiaggio fuori sincrono (atroce Pupella Maggio), il pressapochismo tipico dei nostri attori (il pur bravo Carlo Delle Piane non fa neppure finta di suonare il violino, muove solo l'archetto), l'incapacità di dare un minimo di pathos e di tensione alle scene d'azione. C'è da augurarsi che la serie tv venga fuori meglio (in cabina di regia dovrebbe esserci Ricky Tognazzi). Per intanto un consiglio: caro Corbucci, rivedi *La morte risale a ieri sera*, di Duccio Tessari, dal romanzo di Scerbanenco *I milanesi ammazzano al sabato* quella sì che è una Milano aspra e livida che entra sottopelle, una «serie noire» all'italiana che trova nel medico-poliziotto Duca Lambertini un degno collega del commissario Ambrosio. E Tessari, si sa, non è mica Jean-Pierre Melville.

### ISTITUTO NAZIONALE DI FORMAZIONE POLITICA «MARIO ALICATA»

REGGIO EMILIA

SABATO 12 NOVEMBRE ORE 10

Inaugurazione della nuova sede

(Via Pietro Marani, 9/1)

Programma:

Apertura: Firenze Baratelli (Direttore dell'Istituto)

Conferenza

«Una moderna formazione politica per un partito che si riformi» Piero Fassino (segretario nazionale Pci)

Presiede:

Vincenzo Bertolini

(segretario federazione Pci Reggio Emilia)

Durante l'intera giornata l'Istituto è aperto al pubblico.

### AIC

L'Azienda Trasporti Consorziati di Bologna in data 27 settembre 1988 ha indetto una selezione pubblica per la copertura di eventuali posti vacanti per le mansioni di

### CONDUCENTE DI LINEA

da assumere con contratto di lavoro a tempo parziale (part-time) per l'area integrata oppure con contratto a tempo pieno (full-time) per i servizi urbani, extraurbani, speciali e di noleggio. Termine di scadenza per la presentazione delle domande: **ora 12.00 dell'11 novembre 1988**.

**Principali requisiti:** aver compiuto il 21° anno di età e non aver superato il 30° anno, essere in possesso della licenza di Scuola Media Inferiore, patente di guida di cat. D o DE e relativo C.A.P. KD i candidati che alla data dell'11 novembre 1988 non siano ancora in possesso della richiesta patente di guida D o DE e del relativo C.A.P. KD potranno presentare fotocopia, debitamente autenticata, di tali documenti anche in tempo successivo, o entro il 30 dicembre 1988 o, in ogni caso, entro e non oltre le ore 12 del 31 maggio 1989, pena l'esclusione dalla selezione. Per ogni ulteriore, più esatta e completa notizia si rinvia all'avviso.

### RICHIESTA DELL'AVVISO DI SELEZIONE E DEL MODULO DI DOMANDA

Copia dell'avviso di selezione, contenente informazioni complete circa requisiti e modalità di partecipazione, nonché del modulo di domanda, potranno essere ritirate a Bologna presso le Portinerie dell'Impianto «Zucca» (via Saliceto n. 3/a) e dei Depositi «Battindarno» (via Battindarno n. 12/1) e «Due Madonne» (via Due Madonne n. 10), oppure presso il posto informazioni dell'Azienda (piazza Re Enzo n. 1/a), a Imola e a Porretta Terme presso i locali Uffici dell'Atc. Potranno pure essere richieste (anche telefonicamente) all'Atc - Servizio Personale - via di Saliceto n. 3/a - 40128 Bologna (telefono 509 188 - 509 189).

LA DIREZIONE

## Teatro del malgoverno. Strehler contro Carraro

MILANO All'affollato convegno «Natura e buon governo del teatro», organizzato dalla Regione Lombardia, acque calme nella prima giornata. Di scena l'endemico disinteresse della televisione di Stato nei confronti del teatro (Scaparro, Giammusso, Antonucci). Ma Mario Rainoldi, direttore della Rai di Milano, ha portato la buona notizia: dall'89 il telegiornale della Rai tv nei confronti del palcoscenico cambierà, con tanto di commissione apposita.

Le cose, invece, sono precipitate nella seconda giornata, quella dedicata al «buon governo», quando sul palco degli oratori è salito Giorgio Strehler che, come è noto, è firmatario, con Willy Bordon, di un progetto di legge che vede uniti Sinistra indipendente e Pci. Strehler ha spiegato, non senza polemica, come questa legge ruoti attorno a un principio incontrovertibile: il teatro non è una merce ma un fatto d'arte bisogno di una pluralità di voci («Rispetto dell'identità nella diversità»). Proprio per

questo alla base di una legge per il mondo della cultura dovrebbe esserci «non un'etica mercantile di guadagno ma una reale e chiara scelta dei valori». Al centro di questo processo una scelta di buon governo non un rapporto verticistico con lo Stato, ma un rapporto e costante rapporto con la realtà locale nella consapevolezza che l'Italia è il paese che spende di meno per la cultura, solo lo 0,3% contro l'obiettivo dell'1% al quale oggi tende la Francia.

Se l'intervento del direttore del Piccolo ha acceso la miccia, da parte sua il progetto Strehler-Bordon ha mostrato, nel corso di un infuocato dibattito, di poter contare su apprezzamenti diffusi e comuni a diversi ambienti. Lo testimonia l'intervento che Sisto Dalla Palma ha fatto a nome della Democrazia cristiana: «Riconosco fra noi e questo progetto alcuni punti di contatto. Il primato della funzione culturale ed educativa del teatro contro l'elfimero; il primato della funzione pubblica che significa difesa non

### MARIA GRAZIA GREGORI

solo delle istituzioni ma anche di un interesse collettivo; il decentramento alle Regioni (tema fra l'altro sottolineato nella relazione introduttiva dell'assessore alla Cultura della Lombardia, Cavalli) che accentua correttamente le distanze fra istituzioni culturali ed istituzioni politiche».

Ma la giornata è ruotata principalmente intorno allo scontro Strehler-Carraro: anche se il ministro, con uno dei blitz ai quali ormai da tempo ci ha abituati (l'impensabile in Rai) diceva scandalizzato Vöiker Canaris e se ne è andato. Nel suo intervento, comunque, Carraro ha ribadito, come del resto aveva già sostenuto in una lettera inviata al nostro giornale (*L'Unità* del 21 ottobre) che il ricorso ai fondi della Banca nazionale del lavoro, destinati alla ristrutturazione del cinema e teatri e non utilizzati (335 miliardi), avrebbe garantito di tappare la falla

aperta dai «tagli» della Finanziaria nell'89 e nel '90. «Mentre nel '91 se questa situazione dovesse permanere, andrebbe pensato un provvedimento che stralciasse la lirica lasciando intatto il finanziamento per teatro, cinema e il resto. Ma la azienda Italia è in difficoltà - ha ribadito - quindi certi provvedimenti (leggi tagli) sono necessari».

Da parte sua Lucio Ardenzi, impresario fra i maggiori del teatro privato, si è dichiarato contro quella che secondo lui, nel progetto Strehler-Bordon, è una divisione manichea. «Non è vero che solo il «pubblico» è cultura e che il «privato» è commercio. Certo la legge del ministro è bizantina, un po' confusa e soprattutto non tiene conto dello stato del teatro italiano, che va cambiato». A dissipare le sue preoccupazioni ci ha pensato Willy Bordon, ribadendo che il progetto di cui è relatore con Strehler *guarda innanzitutto al teatro*, ben al di là di logiche politiche contrapposte. «Non è la

divisione fra pubblico e privato che ci deve preoccupare - ha sottolineato - da sempre infatti ci sono teatri pubblici che fanno evasione e privati che fanno cultura. Ci deve preoccupare invece la filosofia della legge Carraro: per lui il teatro non è necessario alla formazione del cittadino. Come ci preoccupa una legge che pensa alla defiscalizzazione per chi sponsorizza senza riflettere sul fatto che in questo modo si sottra denaro allo Stato».

Nessun intervento riusciva però a spiegare il piccolo mistero sollevato da Strehler, il quale sosteneva di non aver mai ricevuto in visione la legge Carraro. Carraro - spalleggiato da Ardenzi e da Franco Bruno dell'Asig - diceva al contrario di avere affidato la sua proposta ai rappresentanti di categoria con il compito di farla girare. Ora poiché questa legge non è mai arrivata né a Strehler né a molti altri, il quiz è questo: chi ha «imboscato» la proposta Carraro?