

RIDOTTO



RIDOTTO

Direttore responsabile ed editoriale: Maricla Boggio

Comitato redazionale: Massimo Roberto Beato, Enrico Bernard, Jacopo Bezzi, Fortunato Calvino, Ombretta De Biase, Luigi M. Lombardi Satriani, Stefania Porrino

Grafica composizione e stampa: Roma4Print, Via di Monserrato 109 - Roma

Indice

EDITORIALE

IL TEATRO OGGI: CHE FARE?

pag 1

UNIVERSITÀ

Pier Paolo Pacini **LA SCUOLA DI MIMICA**

pag 3

Jacopo Bezzi **L'UOMO E L'ATTORE. LA PAROLA E IL GESTO
NEL METODO MIMICO DI ORAZIO COSTA**

pag 6

LIBRI

Maricla Boggio **"CECHOV A SAKHALIN"**

pag 9

Italo Moscati **SCENE DI GUERRE E DI PAROLE**

pag 13

Enrico Bernard **L'IMPORTANZA DEL NOSTRO TEATRO**

IN UN CORSO DI ENRICO BERNARD NEGLI STATI UNITI

pag 16

PROGETTI

IL NUOVO PROGETTO "TEATRON-LINE"

pag 18

Jacopo Bezzi **UTR-UNIONE TEATRI DI ROMA PER LA SALVAGUARDIA E LA SOLIDARIETÀ
TRA GLI ESERCENTI TEATRALI DI ROMA IN EMERGENZA COVID-19**

pag 19

TESTI

**IL PREMIO CALCANTE AI TESTI "IL PIÙ BELL'ADDIO" DI PIERPAOLO PALLADINO
E "TRE GIORNI" DI FEDERICO MALVALDI**

pag 20

**LA TARGA DEDICATA A CLAUDIA POGGIANI AL TESTO
"HYPATIA - LA PRIMA STREGA" DI ALDO CIRRI**

BRANI DAL TESTO "HYPATIA - LA PRIMA STREGA" DI ALDO CIRRI

pag 21

pag 22

**IL RICONOSCIMENTO DI "SOCI AD HONOREM" SIAD
A FABRIZIO CALEFFI E GIANFRANCO RIMONDI**

pag 23

Federico Malvaldi **TRE GIORNI**

pag 24

LO STAGE E I PREMI ANAD

Massimo Roberto Beato **IL PROGETTO STAGE CURRICULARE SIAD
E I CONCORSI ANAD**

pag 39

BANDI, PREMI, INCONTRI

PREMIO CALCANTE XXII EDIZIONE

PREMIO SIAD 2020/21 PER UNA TESI DI LAUREA O UNO STUDIO

PREMIO "ANNA MARCHESINI" ALLA SCRITTURA SCENICA

PREMIO SPECIALE "CALCANTE-SILVIO D'AMICO"

DEDICATO A MARIO FERRERO



Mensile di teatro e spettacolo

SIAD c/o Spazio 18B, via Rosa Raimondi Garibaldi 18b, 00145 Roma.

La SIAD risponde al numero 06/92594210 nei giorni di lunedì dalle ore 10,30 alle 15,30 e mercoledì dalle ore 16,30 alle ore 19,30. Per informazioni scrivere a: info@siadteatro.it.

Il nostro sito è visitabile alla pagina: www.siadteatro.it

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 16312 del 10-4-1976 – Poste Italiane Spa ^ Spedizione in abbonamento postale 70% DCB Roma – Associata all'USPI (Unione Stampa Periodica)

Il versamento della quota può essere effettuato tramite bonifico intestato a SIAD Roma

presso Banco BPM Agenzia n°1002 Roma- Eur - Viale Europa 115 - 00144 Roma - Tel. 06 5422 1708

Coordinate bancarie: CIN R ABI 05034 CAB 03311 N° conto 000000025750

Coordinate internazionali: IBAN IT85R0503403311000000025750 - BIC/SWIFT BAPPIT21A02

Abbonamento annuo € 50,00 – Estero € 70,00 – Numeri arretrati € 15,00

ANNO 69° – numero speciale 5/6/7/8 - maggio/giugno/luglio/agosto 2020 - finito di stampare nel mese di luglio 2020

In copertina: Anton Cechov

INFORMAZIONI PER IL SITO E PER I SOCI

Gli autori SIAD sono presenti anche nel nuovo database all'indirizzo www.autorisiad.com

L'Archivio Storico SIAD è consultabile previo appuntamento al numero 06/92594210, c/o Teatro Quirino via delle Vergini 4,00187, Roma

IL TEATRO OGGI: CHE FARE?

Tante le domande senza risposta, per un teatro di domani. Attori e teatranti confidano nel Ministero, a cui occorre suggerire provvedimenti adatti, a superare una condizione di inferiorità del teatro rispetto ad altre forme di espressioni artistiche.

Essenziale la promozione delle scuole di teatro, in cui educare gli interpreti futuri, superando le limitanti caratteristiche delle interpretazioni di tipo consumistico.

Timidi tentativi per gli spettacoli estivi, che preludono alla piena ripresa, inevitabilmente in attesa della liberazione dalle limitanti condizioni imposte dal virus

Si può tentare qualche accenno alla situazione che ha sposto il teatro in uno stallo, ma le ipotesi personali hanno un valore relativo rispetto alle capacità inventive di chi il teatro tenta di praticarlo di nuovo, nonostante il disagio e le restrizioni del momento.

Occorre fare una premessa. Che riguarda il teatro come modo insostituibile di esprimere sentimenti e riflessioni. Non è una scoperta affermarlo, ma è una necessità ribadire che questa forma di espressione ineliminabile non è considerata nel contesto della nostra cultura al livello che dovrebbe avere. Rispetto ad altre forme d'arte, quali la musica nelle sue molteplici espressioni, e il cinema nelle sue comode possibilità economiche e di conservazione del prodotto realizzato, il teatro appare come un figlio emarginato, a cui consentire di realizzarsi attraverso mezzi esigui, sostenuti a livello pubblico quasi come un obolo. Il tipo di valutazione ministeriale riguarda le presenze degli spettatori e le ripetizioni dell'evento teatrale – che si avvale degli algoritmi – e ha sostituito la qualità degli spettacoli, le capacità di elevazione spirituale e le possibilità di educazione degli spettatori: il teatro, considerato un prodotto analogo alle tante cose che si vendono, non ha spazio nell'ottica di chi dovrebbe incrementarlo come ineliminabile elemento della nostra cultura.

Di fronte alla situazione creatasi con la pandemia, pensare a che cosa fare perché il teatro abbia un suo ruolo determinante nel contesto della nostra società è impresa che non offre facili risposte. È forse il settore più difficile per una ripresa, ed è anche difficile sostenere economicamente, come per altri lavori, chi lo realizza. Attori, tecnici, persone impegnate nella messa in scena di uno spettacolo: se non si può mettere in pratica quanto appartiene alla sua realizzazione perché ogni individuo deve rispettare le distanze prescritte, che cosa si può fare per superare questa sorta di barriera?

Qualcuno propone che si possano fare monologhi, o dialoghi a due per impedire il contatto.

Se questa dovesse essere l'unica regola, al di là di spettacoli a uno o due personaggi, validissimi, si tratterebbe di un

teatro impedito come un soggetto in semilibertà, troppo poco, in ogni caso, praticabile.

E c'è da prevedere il disagio degli spettatori, specie in teatri di piccole proporzioni, che vedono ridotte le loro capacità di collocare il pubblico, riducendo a forme minime il numero dei presenti distanziati.

Che cosa fare mentre aspettiamo che la pandemia passi e si possa di nuovo lavorare?

Si parla del teatro in forma di video, con collegamenti a distanza sia per seguire uno spettacolo sia per realizzarlo. Si tratta di forme che possono consentire qualche vicinanza allo spettacolo vero e proprio, ma nessun testo nella sua libertà può essere realizzato compiutamente attraverso questi sacrifici espressivi.

Molti teatri hanno tirato fuori i loro video, degli spettacoli messi in scena anni fa, e li propongono agli spettatori, che li rivedano attraverso il collegamento con il link da loro segnalato.

Un tale genere di sollecitazione può servire per mantenere attivo l'interesse degli spettatori nei confronti di una compagnia di cui già conoscono i lavori. Ma si nega alle novità di essere realizzate. Se ne possono tutt'al più di effettuare delle letture, delle mises en espace.

Ma si tratta anche di ricondurre il tema delle limitazioni a una certa ragionevolezza. Si sono aperte le discoteche, gli aperitivi radunano gruppi numerosi di persone, le partite di calcio vedono i calciatori abbracciarsi e saltarsi addosso per l'entusiasmo, mentre i tifosi si sbracciano e si comprimono l'un l'altro nel delirio della vittoria. Poche le critiche, caute le paure di diffusione del virus. Per il teatro stanno uscendo veri e propri manuali di comportamenti, per lontananze di spettatori e di attori, per i posti distanziati, per l'uso degli oggetti, il ritiro dei biglietti ecc. Due pesi e due misure, in rapporto agli incassi: chi oserebbe negare la più ampia libertà allo sport?

Passiamo a un discorso economico. Al Ministero le compagnie potrebbero chiedere un rimborso per i mancati spettacoli. E ci pare che qualche provvedimento in merito si sia pensato, tenendo conto delle mancate rappresen-

zioni e repliche della stagione ormai sfumata. Ma già le spese per gli allestimenti, e le spese vive relative agli attori e ai tecnici andranno coperte, almeno in qualche misura, come se tale stagione fosse stata realizzata.

Possono avere un loro spazio le letture di testi. Soprattutto nel teatro in cui noi crediamo come forma di dialogo fra attori e spettatori, e cioè il teatro di parola, quello che attraversa i millenni e permane in mezzo a infinite interpretazioni, che partono tutte dalla parola scritta. La lettura di testi classici e di testi nuovi permetterebbe al teatro di acquisire una ricchezza di spettacoli affidati alle voci degli attori e alle descrizioni di quanto in forma di didascalia avrebbero realizzato scenografi, costumisti, musicisti. I quali anche loro, in parte, potrebbero contribuire ad arricchire le letture come delle “mises en espace”. Il Ministero potrebbe finanziare questi spettacoli-lettura, in attesa di ritornare alla completa realizzazione della rappresentazione. C'è chi ha deciso di tenere il proprio teatro chiuso –in genere i privati, che dipendono soprattutto dagli incassi –; c'è chi invece si lancia a preparare già dei veri e propri spettacoli. Il Festival di Ravenna, ad esempio, o l'iniziativa di Alfredo Balsamo che si è inventato un teatrino di condominio nel cortile dove abita, a Palazzo Firrao a Napoli, o il Festival di Sant'Arcangelo che impavido non si è fermato nella sua programmazione. E ancora il Piccolo Teatro di Milano, che ha annunciato una stagione estiva all'aperto fitta di proposte. Sono progetti che credono nelle possibilità di superamento di una fase ancora critica e che se tenuti nelle regole della sicurezza hanno probabilità di realizzarsi e di trascinarsi dietro di sé altri coraggiosi.

Anche le scuole di recitazione risultano penalizzate. Triste assistere in video-conferenza a una lezione in cui puoi soltanto guardare e magari imitare in solitudine ciò che vedi sullo schermo, senza la comunanza con i compagni e il vigile sguardo dei maestri a sollecitare la tua creatività. Che, se si lavorasse in gruppo, appena vi si dovesse trovare un soggetto positivo al virus, si fermerebbe tutto. Ma bisogna avere fiducia e sperare che ormai, con tutte le precauzioni necessarie, non avvengano altre contaminazioni. Il teatro ha un bisogno particolare di avere degli attori che si siano affinati attraverso una scuola, con la scelta di un metodo di interpretazione che li faccia diventare dei veri e propri interpreti, non soltanto fiduciosi nel loro aspetto e nella capacità di suscitare simpatia, ma persone complete nell'immedesimarsi nel personaggio proposto dal testo. Può essere proprio questo il momento di offrire alle scuole una più ampia possibilità di lavorare sui giovani che vogliano dedicarsi al teatro e ad ogni altra forma di interpretazione, cinematografica, televisiva, radiofonica, spettacolare nelle varie nuove modalità fornite dai più avanzati mezzi espressivi.

È la scuola l'elemento su cui riteniamo importante che il Ministero rivolga la sua attenzione, per preparare il teatro di domani in un momento in cui non è possibile sviluppare appieno il teatro oggi.

Mai come in questi ultimi anni l'università si è resa conto dell'importanza di inserire fra le sue materie quella del teatro, sotto i suoi innumerevoli aspetti, che toccano il teatro vero e proprio nella sua potenza espressiva, ma se ne utilizzano anche altre modalità che lo rendono essenziale alla formazione dell'individuo nella sua creatività, e ne fanno degli operatori per l'educazione dei bambini, degli insegnanti che si occupano di persone affette da disagi, da situazioni di droga, da necessità di reinserimento nella società.

Si sono moltiplicati i master, frequentati da laureati e laureandi alla ricerca di una formazione che, oltre all'elemento culturale, acquisito, li porti ad aiutare i futuri allievi a liberare dalla loro interiorità quella creatività che ognuno di noi possiede, ma che è stata repressa da un'educazione costrittiva. È importante che queste scuole siano consapevoli che non è l'elemento essenziale quello della tecnica o dell'imitazione del maestro: essere in grado di utilizzare il proprio corpo con il massimo delle possibilità fisiche è importante, come lo è vedere come lavora il proprio insegnante, “rubandone” i modi di interpretare; ma è poi essenziale attingere da sé il proprio modo di essere, e quindi di interpretare in forma personale, che non è copia di nessun altro.

Sono tanti i corsi, specie universitari, che attingono al metodo mimico di Orazio Costa, come alcuni master proposti da Roma tre, fra cui i recenti e ancora in via di sviluppo, della professoressa Gabriella Aleandri insieme a Jacopo Bezzi, regista e autore e collaboratore della SIAD, dopo anni in cui questi master venivano tenuti da Maricla Boggio, prosecutrice storica del costiano metodo mimico, così come i corsi per l'IPU – Istituto Progetto Uomo, abbinati all'Università Salesiana, finalizzati a preparare giovani insegnanti per istituti carcerari, comunità terapeutiche, enti che curano ragazzi affetti da disagi ecc. E ancora come la Scuola del Teatro della Pergola di Firenze, dove Pier Paolo Pacini, a suo tempo allievo di Costa al CAE – centro di avviamento all'espressione - ne dirige i corsi, alcuni tenuti da Alessandra Niccolini, che hanno già formato numerose classi di attori oltre che di operatori.

L'unico augurio che ci possiamo fare è di uscire al più presto da questa situazione conseguente alla pandemia per riprendere a fare teatro nei modi già di per sé impervi, poveri di mezzi, trascurati rispetto ad altre forme d'arte. Sperando che il Ministero si avveda della differenza sostanziale in cui il teatro è tenuto rispetto ad altre modalità artistiche, e lo porti al ruolo che gli compete.

LA SCUOLA DI MIMICA

Pier Paolo Pacini

*Centro di Avviamento all'Espressione
Fondazione Teatro della Toscana*

La riforma che nel 2015 istituiva i teatri nazionali prevedeva che ognuno di questi organizzasse al suo interno una scuola di formazione attoriale professionale.

Quando alla Fondazione Teatro della Toscana venne riconosciuta la qualifica di teatro nazionale, insieme al direttore generale Marco Giorgetti impostammo l'organizzazione di una scuola partendo dalle attività del Centro di Avviamento all'Espressione, il CAE, il centro di pedagogia espressiva fondato proprio a Firenze e proprio presso il Teatro della Pergola nel 1978 da Orazio Costa, presso il quale sia Giorgetti che io avevamo studiato e al cui interno avevamo successivamente collaborato su richiesta dello stesso Costa.

Le indicazioni ministeriali relative alle scuole di formazione professionale per i teatri nazionali erano piuttosto vaghe (tanto è vero che addirittura la supposta obbligatorietà venne meno dopo un anno), per cui ci fu da subito un tentativo, poi non concretizzato, da parte delle principali istituzioni formative teatrali italiane di uniformare in qualche modo le modalità organizzative e gestionali delle singole scuole di teatro cercando di proporre al Ministero un modello generalmente applicabile.

Con la volontà di non ignorare una iniziativa che aveva un suo senso e un suo valore, decidem-



*Pier Paolo
Pacini e
Maricla Boggio*

mo di adottare le linee di queste modalità così come erano state individuate, all'interno di un modello che, pure nella nostra peculiarità di formazione per mezzo di una metodologia ben precisa, aveva comunque una concezione e degli schemi organizzativi decisamente accademici.

Eravamo però consapevoli che intitolare a Costa una scuola di questo tipo - con un esame di ammissione, impostata su un numero prestabilito di anni, con materie di studio definite e relativi insegnanti divisi per orari giornalieri e settimanali e con una valutazione finale del lavoro fatto - era una contraddizione.

Costa aveva maturato nel tempo l'idea che un tale tipo di impostazione pedagogica non fosse in grado di rispondere alle necessità di forma-



*Gli allievi
della Scuola
durante
l'incontro con
Maricla Boggio*

zione di un attore “moderno”. Basta ricordare una sua spiazzante considerazione circa la durata di una scuola di teatro, quando affermava che un attore poteva essere pronto il primo giorno o non esserlo affatto dopo quattro anni di studio.

Anche il termine stesso di scuola non corrispondeva al concetto che era stato alla base della creazione del Centro di Avviamento all’Espressione, cioè quello di un luogo che doveva formare uomini prima che attori.

Ma in ogni caso per le ragioni sopra indicate il primo corso venne impostato su questo “modello accademico”.

Già per il secondo corso, che si è appena concluso, decidemmo fin dall’inizio di apportare delle variazioni, relative sia alla modalità di accesso (un primo incontro collettivo con tutti coloro che avevano chiesto di fare “l’esame di ammissione” e a seguire incontri della durata di almeno mezzora ciascuno, spesso ripetuti in



Da sinistra, Maricla Boggio, Alessandra Niccolini e Pier Paolo Pacini

riportare la nostra attività di formazione all’interno della concezione di Costa, per cui la nostra formazione professionale si evolverà per riprendere l’idea con cui Costa impostò fin dall’inizio il suo lavoro pedagogico a Firenze.

Ci siamo confrontati su questi temi anche con Maricla Boggio che da sempre è uno dei nostri punti di riferimento per quanto riguarda le attività pedagogiche del CAE, e in particolare il riferimento più autorevole sul tema della formazione attraverso il Metodo Mimico, e lei ha condiviso con noi le ragioni che ci hanno portato a questa decisione.

Non credo che sia qui il caso di elencare specificatamente le variazioni che interverranno e che saranno oggetto di una precisa comunicazione da parte della Fondazione, ma credo sia importante indicare alcuni punti nodali che furono alla base della concezione e della fondazione del CAE e che sono i cardini su cui intendiamo muoverci.

Il primo punto è la convinzione che non si può insegnare a fare o ad essere attore: l’attore è il risultato di un percorso interiore. Per questa ragione Costa raccomandava agli insegnanti di lasciare vivere il lavoro dell’allievo, anche se sbagliato, e di non confrontare mai la propria idea di interpretazione con quella proposta dall’allievo, che era a sua volta invitato a fare costantemente da sé, con l’unica raccomandazione di non lasciare mai “anonimo, ambiguo”, quello che veniva fatto.

Da questo l’importanza del fatto che l’allievo dovesse costantemente variare, addirittura “variare a vanvera”, per evitare prima di tutto la noia e la banalità di ogni idea di interpretazione preconfezionata, per quanto raffinata.

Nella foto di sinistra Marco Giorgetti, direttore generale della Fondazione Teatro della Toscana



giorni successivi per approfondimenti) che alla metodologia di insegnamento (meno legata al concetto di lezione di singoli insegnanti e più pensata come un lavoro di gruppo su diversi aspetti relativi a temi comuni, individuati all’inizio del corso stesso) e alla scelta di avere prevalentemente insegnanti con una conoscenza non superficiale del metodo mimico, indipendentemente dal tema specifico del loro insegnamento.

L’esperienza di questo secondo corso è stata fondamentale, e ci ha convinto della necessità di

E ancora l'attenzione a non far mai nascere nell'allievo l'idea "tanto non gli andrà mai bene, troverà tutto sbagliato e mi dirà come la vuole" in riferimento al lavoro con l'insegnante, perché questa è la fine di un produttivo rapporto tra insegnante e allievo.

Il metodo mimico è un metodo che cerca di ripristinare l'atteggiamento mimico del bambino rispetto alla realtà. Scopo di una scuola mimica è far sì che l'allievo prenda coscienza di questo atteggiamento, di questo istinto, in maniera consapevole. Per questo è necessario negare qualunque modello perché il modello blocca, come una sorta di coperchio già imposto. Per Costa ciò avveniva in qualunque tipo di scuola "accademica" classica, aggravato dal fatto che in queste scuole l'allievo imparava una forma di attendismo per l'occasione esterna che si sarebbe presentata una volta terminato il corso di studi.

Per questo ancora una affermazione spiazzante, che voleva escludere di nuovo con forza la presunzione di poter insegnare ad essere attore: tutti possono essere attori se imparano a "lanciare le palle colorate senza temere di farle cadere e senza preoccuparsi dell'ordine in cui vengono lanciate".

Per tutti questi motivi il percorso di formazione professionale delineato da Costa nell'ambito del CAE non prevedeva un esame di ammissione, e nemmeno un corso di studi predeterminato. Il primo anno tutti, sia coloro che facevano mimica per curiosità che gli aspiranti professionisti, seguivano i corsi di metodo aperti a chiunque che si svolgevano alla Pergola, nelle sedi dei Quartieri, nelle case del popolo, nelle



*Orazio Costa
con Maricla
Boggio*

piccole biblioteche della periferia fiorentina, senza nessuna valutazione di capacità, senza divisione per età, i giovani insieme agli anziani. Dopo un anno Costa insieme a i suoi collaboratori sceglieva pochi allievi che entravano in un successivo periodo di lavoro, prima con i suoi collaboratori e infine con lui.

Su queste linee si muoverà nel prossimo futuro il nostro lavoro di formazione attoriale, e questa sarà l'impostazione del percorso che attueremo. Che non sarà nemmeno più definito come una scuola, ma sarà un luogo dove "imparo l'infinità delle strutture ... l'infinità dei modi di essere e di vivere ... il senso del ruscello cristallo dei poeti... le pietre vegetali e le nubi limpide... dove imparo il moto, il gesto, il silenzio di tutto... e i sentimenti, gli affetti e le passioni... a tutti i livelli che posso propormi, dal soffio di una piuma al cataclisma vulcanico".



*Gli allievi
della Scuola
assistono a un
filmato
realizzato da
Maricla Boggio
su di una
lezione tenuta
da Orazio
Costa su
Amleto*

L'UOMO E L'ATTORE. LA PAROLA E IL GESTO NEL METODO MIMICO DI ORAZIO COSTA

Un progetto creativo per LE ARTITERAPIE: TEORIE, METODI, TECNICHE al Master di Primo livello presso l'Università Roma Tre

Jacopo Bezzi

Spiegare soltanto con le parole in che cosa consista il Metodo Mimico di Orazio Costa Giovangigli è impresa non facile, tanto più consapevole del rischio che si corre quando si tenta di fermare con “la penna” un atto vitale. Nel seguire le tracce del percorso pedagogico costiano, accade di dover transitare argomenti diversi tra loro e lontani dall’idea che abbiamo, comunemente, del teatro e dell’attore. Nel tentativo di individuare dove risieda nell’uomo l’istinto a giocare ad essere *altro da sé*, Costa ha allargato sempre di più il campo della ricerca oltre l’orizzonte strettamente attoriale, ed è arrivato ad individuare nell’atto mimico, il primo motore di tale tendenza. Così quando Maricla Boggio mi ha invitato e segnalato all’Università di Roma Tre a tenere alcuni incontri sul Metodo Mimico, ho accettato lusingato e di buon grado anche per l’utenza a cui queste lezioni sono destinate: le allieve del *Master di Primo Livello in Artiterapie*, interessante e stimolante applicazione del sapere costiano ad un ambito diverso dal teatro, ma che con esso ha in realtà sorprendenti lati in comune. L’osservazione della realtà ed il recupero dell’istinto innato, che possiamo osservare per esempio nei bambini in età prescolare, sono solo alcuni dei punti di partenza dell’indagine di Costa intorno all’essere umano, alle sue capacità percettive ed al suo modo precipuo di osservare e relazionarsi con la realtà che lo circonda.

Si parte dal respiro, esplorando l’analogia che esiste per esempio tra mano e corpo, in un binomio tutto da scoprire nel riprodurre in *piccolo*, il primo movimento che ogni essere umano compie con il suo corpo. Dal respiro si passa all’intero organismo che respira con la massima leggerezza; questo respiro che è aria, diventa vapore, sale, si addensa, diventa nuvola e poi pioggia, grandine; infine si acqueta in una pioggia leggera che prelude al cielo sereno, al sole radioso: chi ha eseguito questo esercizio com-



Jacopo Bezzi durante un esercizio di laboratorio

posito dietro le indicazioni di un maestro si trova alla fine in uno stato di piacevole distensione, di libertà fisica e spirituale. Anche se svolti “a distanza” su piattaforma on-line, questi incontri servono per introdurre le allieve a ciò che spero si riesca poi a realizzare in presenza durante le altre lezioni del Master. Il Metodo Mimico, così come tutte le discipline applicate all’utilizzo del corpo, della voce e dell’espressività fisica, richiederebbe la necessità di un incontro *de visu* così che il formatore possa far lavorare negli esercizi tutti i partecipanti, anche in dinamiche di grup-



po. Gli esercizi diventano poi più complessi passando dall'aria all'acqua, alla terra, al fuoco. In ognuno di questi stadi si toccano diverse situazioni, di peso, di leggerezza, di rigidità, di morbidezza, di liquidità, di spessore, di luce, di oscurità ecc. Dagli elementi naturali inanimati – anche pietre, ghiaccio, fiamme, vento, ecc. in un innumerevole susseguirsi di stadi – si passa poi al mondo vegetale e a quello animale, con tutti gli sviluppi immaginabili, dal seme che sboccia in pianticella all'albero secco o fiorito, al cavallo galoppante. Non si deve raggiungere una forma legata all'oggetto, ma dell'elemento che si rende mimicamente interessa l'essenza che si vuol diventare con il proprio corpo: essere, non rappresentare.

E allora ecco risultare più chiaro alla platea di studentesse, anche il fine più sofisticato (e specifico del loro campo di studio), dell'applicazione del Metodo ad esempio nelle terapie di riabilitazione fisica, nella perdita parziale o totale della mobilità di un arto, della sua percezione, nel riacquistare consapevolezza di una parte del proprio corpo; il Master è finalizzato infatti al raggiungimento di una conoscenza teorico-applica-

tiva della relazione di aiuto dell'arte, nelle sue manifestazioni di linguaggio corporeo, musicale, pittorico e figurativo, spendibile nella specificità di differenti realtà lavorative, per promuovere interventi sociali, attenti alle problematiche dell'inclusione, dell'educazione, della cura, della prevenzione, dell'abilitazione e della riabilitazione in relazione agli aspetti psicologici, pedagogici e sociali personali e alle istanze di indagine e di ricerca.

E allora nasce nelle allieve la curiosità di conoscerlo meglio questo straordinario maestro, dopo averne esperito qualche assaggio tra citazioni e piccoli esercizi, ecco che la figura di Orazio Costa si materializza in alcuni stralci di video tratti dai lavori di ripresa televisiva realizzati da Maricla Boggio con la RAI nel 1985, presso le scuole fondate da Costa a Firenze, Bari con un'incursione durante le prove di uno spettacolo a Taormina. Lo vediamo in azione mentre impartisce con gesti e parole mimiche una lezione agli attori sul palcoscenico; divertito ascoltare Nino Manfredi che racconta di come riuscì a risolvere una scena "facendo la foglia" con la mimica; presentare agli allievi l'attore Massimo Foschi che

Orazio Costa con Nino Manfredi, Alessandra Niccolini e gli allievi della Scuola da lui fondata a Bari



Gli allievi durante un'esercitazione mimica

mimicamente recita un canto dell'Inferno di Dante. Un uomo prima di tutto, un pedagogo, un regista e un grande e acuto osservatore della realtà e conoscitore dell'essere umano.

Vorrei che fosse questo il messaggio più importante che Costa ci lascia in attesa di rincontrarci, purtroppo ancora on-line, per esaminare e vivere altri elementi. In conclusione introduco un secondo elemento che è alla base delle immagini primarie o primigenie su cui Orazio Costa ha basato l'osservazione della realtà, immagini primarie alle quali ognuno può agganciare il proprio immaginario per partire con il lavoro mimico espressivo: *il fuoco*. "Tutte avrete visto un focolare, una fiamma, una vampata" – chiedo– "...ma quanti tipi di *fuoco* possiamo esperire, osservare per poter avviare la nostra esperienza mimica?"



Le lascio con questa domanda, ripromettendomi nella prossima lezione, di entrare insieme con Dante Alighieri nella faticosa *Porta dell'Inferno*. Al prossimo viaggio, al prossimo incontro.

Orazio Costa
e la mimica
insegnata
ai bambini della
Scuola Materna
di Ponte agli
Stolli, nei pressi
di Firenze

“CECHOV A SAKHALIN”

Proponiamo un breve estratto del saggio “Cechov a Sakhalin” per la cortesia della rivista “Limes”¹ che lo ha pubblicato sul numero di giugno. Appena trentenne e già celebre per i suoi testi teatrali, Cechov volle indagare sulle condizioni dei carcerati, che vivevano in condizioni miserevoli nell’isola di Sakhalin. Il viaggio, in mezzo a mille difficoltà e disagi, durò nove mesi e suscitò notevole risonanza nel mondo della cultura e del giornalismo. Soltanto anni dopo Cechov poté superare i veti della censura e dare alle stampe il diario dell’intero viaggio. La singolarità di questo documento, pressoché sconosciuto, in cui il grande autore di teatro è impegnato nella scrittura di diecimila schede relative ai soggetti incontrati, ci ha spinto a pubblicarlo, avvertendo un’analogia del teatro cechoviano con le tematiche sociali.

Maricla Boggio

Le origini di Cechov sono povere. La famiglia abitava a Taganrog, città portuale della Russia meridionale. Il nonno era riuscito a riscattarsi da servo della gleba pagando al suo padrone una ingente somma di denaro risparmiato per anni. Il padre di Anton faceva il droghiere, i figli stentavano ad avere la possibilità di studiare. La piccola bottega fallì, la famiglia andò a Mosca, mentre Anton rimase a Taganrog per terminare il liceo. Dopo il diploma raggiunse Mosca e si iscrisse a medicina. Aveva cominciato a scrivere. Racconti di tipo umoristico, dettati da una acuta capacità di osservazione. Alla base della sua decisione di intraprendere il viaggio per l’isola di Sachalin, appena trentenne ma già conosciuto negli ambienti letterari e mondani della città, la sua origine familiare e lo studio della medicina per aiutare le persone più emarginate. Attraverso il viaggio voleva rendersi conto delle condizioni dei condannati ai carceri, per la maggior parte di bassa estrazione sociale. Aveva già scritto un testo teatrale: “Ivanov”, un giovane che aiutava i contadini fornendo loro nuove possibilità di lavoro: in quel personaggio c’era lui, che cercava di capire quale poteva essere la sua funzione nel mondo. Nel viaggio a Sachalin gli fu proibito di avvicinare i detenuti politici. Il viaggio rischiò di limitarsi a una descrizione di casi penosi o bizzarri, che elencò in diecimila schede.

Il libro che Cechov ne trasse riordinando gli appunti uscì nel 1895 e destò curiosità e interesse. Ma la Russia zarista fece poco per cambiare la situazione miserevole dei condannati alla “katorga”, anche se giornalisti e studiosi andarono a prendere contatto di persona con quella realtà.



“Sakhalin” è l’unico scritto realizzato da Cechov attraverso un’esperienza vissuta di persona e raccontata seguendo lo svolgersi dei fatti vissuti nel viaggio da Mosca a Sachalin in cui vivevano i condannati.

(...) **“Occorre un pezzetto di vita politica e sociale”**

“Vorrei rompere per sempre con la mia vita, che è così inutile, sacrificare per loro il paese natio e la famiglia, ma questo lo può fare soltanto un uomo straordinario, un eroe...”.

Questi pensieri andava formulando Anton Cechov mentre guardava i carri che transitavano

¹ Limes, *La Russia non è la Cina*, 5/2020 – mensile.

su di una strada della steppa, zeppi di deportati. Stava dentro il viaggio che si era proposto di compiere, partendo da Mosca dopo aver percorso lunghi tratti in treno e in battello, fino ad arrivare alla terra in cui doveva andare avanti con le proprie risorse. Mezzo di trasporto è una tròika con il suo conducente, due cavalli e altrettanti di scorta; indossa “un giacchettone di pelliccia, grandi stivali e un berretto”; ha con sé qualche borsone di cuoio.

Il freddo ha gelato la strada, gli alberi sono spogli anche se è maggio mentre in Russia

“rinverdiscono i boschi e gli usignoli gorgheggiano, e nel Sud già da tempo fioriscono acacia e lilla”.

Con un racconto volutamente distaccato, Cechov cattura l'attenzione del lettore attraverso la descrizione dello status miserevole di chi incontra sulla sua strada, come un occhio penetrante che si impedisce di piangere. Non descrive il volto di questi uomini, ma la loro sofferenza. La meta è l'isola di Sachalin, dove sono mandati i condannati che hanno commesso dei delitti in Russia.

“Se sono un letterato, devo vivere in mezzo al popolo..., occorre almeno un pezzetto della vita politica e sociale, almeno un piccolo pezzetto e questa vita trascorsa fra quattro mura, senza natura, senza uomini, e senza patria... questa non è vita”.

(...)

Sul fiume per Alexandrovsk

Il viaggio di Cechov procede con sistematicità, partendo dal Nord dell'isola e percorrendo la vallata in cui si trova Alexandrovsk e i villaggi colonici del territorio. La città, fondata nel 1881, è la sede della prigione e delle sue istituzioni ufficiali, compresa la chiesa e la residenza del governatore dell'isola. Lo statuto che riguarda gli esiliati permette ai condannati che hanno dato prova di buona condotta di vivere fuori dalla prigione e di possedere una piccola cascina. Contando insieme condannati e popolazione libera, si arriva a circa tremila persone: duemila i condannati, solo novecento rinchiusi. Allo sguardo di Cechov questa umanità variegata si presenta dapprima attraverso gruppi, associati per il lavoro che svolgono, e forme di convivenza che li riunisce.

Nel diario emergono casi scelti per le caratteristiche universali che mostrano rispetto ai tanti incontrati.



Anton Cechov

Per raggiungere Alexandrovsk, Cechov si fa traghettare sulla Duika; ormai è abituato a rischiare di affondare su queste fragili imbarcazioni, tenute da gente capitata a guidarle sovente senza esperienza. Il traghettatore è un vecchio dagli abiti a brandelli, scalzo, con lunghi capelli a ciocche, “sbiaditi come il suo sguardo”. Aveva disertato il servizio militare nel 1855, gli diedero vent'anni di galera e novanta sferzate; cercò di fuggire e gli inflissero altri anni e altre sferzate. Attraverso un rappresentante dello Stato investito dei poteri di amministrare la giustizia, a molti prigionieri già condannati, che commettano qualche altra mancanza, viene inflitta una pena senza proporzione rispetto all'atto commesso. Il vecchio fatica con la lunga pertica a guidare il traghetto.

–“Fai fatica, vero?”

- “Non fa niente, Eccellenza. Nessuno mi obbliga, nessuno mi corre dietro. Vado piano piano. Se mi mandano a segare il bosco, vado; se mi danno questo bastone in mano lo prendo; se mi danno l'ordine di accendere le stufe nell'ufficio statale, obbedisco. Bisogna obbedire: la vita, grazie a Dio, è buona”.

Ad Alexandrovsk le risorse agricole non basterebbero per l'intera popolazione. Rimane il problema di come viva tutta questa gente. Anche solo mangiando patate, coltivate con facilità in questa terra, il raccolto non sarebbe sufficiente. Le confidenze di chi accompagna Cechov rivelano le risorse misteriose. Ci sono denari che arrivano dalla Russia per commerci equivoci; si

vendono oggetti di deportati derubati o scomparsi; aiuta a mangiare qualche sussidio del governo sotto forma di razioni per detenuti e per bambini, ma il più delle volte questi sussidi vengono dirottati altrove. Ci sono poi operai ed artigiani che hanno avviato un lavoro che rende parecchio. Il problema che Cechov si pone ad ogni scoperta nella vita della katorga, è il recupero dei condannati, il loro reinserimento nella vita della società civile. Gli artigiani sono già di per sé lavoratori che hanno un loro mestiere; sono approdati in questa terra per fare affari e non hanno interesse al recupero dei condannati: li usano come manodopera. Tutto il resto ruota poi sul commercio dell'alcool, sui prestiti ad alto interesse, sul gioco d'azzardo: queste le occupazioni principali degli uomini. Ma le donne deportate e quelle libere che hanno volontariamente seguito il marito, contribuiscono ad aumentare l'immoralità e la depravazione. Cechov lo apprende dalla voce stessa di queste donne, il cui pudore è svanito davanti alla miseria e alla fame. Alla domanda come si guadagnasse la vita, una donna libera risponde: "Vendo il mio corpo". Molte arrivate a Sachalin sono le mogli di condannati, soprattutto quando ci sono dei bambini. Ma sono poche le famiglie regolari che resistono alla mancanza di mezzi, cedendo alla corruzione che dilaga. Un giovane deportato accompagna lo scrittore nel suo giro a visitare un'isba. Una donna ha servito loro del tè. "È sua moglie?" gli chiede Cechov vedendo che la donna guardandoli ride. Non è sua moglie, è una condannata anche lei, e il riso che le deforma il volto deriva da una malvagia soddisfazione: la moglie del giovane se ne è andata, insieme alla loro bimbetta.

"Non tornerà più – sogghigna la donna – Che può fare qui?"

Tante donne venute al seguito del marito se ne allontanano poi vendendosi per fame. Una di queste ha due figlie minorenni; si vendono tutte e tre, la sua isba è diventata un luogo di prostituzione.

A un altro condannato Cechov chiede se è sposato.

"Lo ero – risponde quello – ma ho ucciso mia moglie".

Non ci sono ritegni a rivelare la propria colpa; è una sorta di girone infernale, in cui chi vi abita non può che essere in qualche modo toccato per sempre.

I condannati politici

Nella prigione di Alexandrovsk, Cechov intravede due detenuti politici, mentre il capo del circondario lo accompagna a visitare una camerata.

"Hanno addosso un panciotto aperto e sono in ciabatte; stanno riempiendo un materasso con della paglia. Il funzionario mi spiega che i due hanno avuto il permesso di vivere fuori dalla prigione, ma non vogliono essere trattati meglio degli altri, e si sono quindi rifiutati di approfittare di questa concessione".

Cechov non riesce a parlare con loro, trascinato via dal funzionario sollecito. Quel rifiuto a un trattamento di favore da parte dei due detenuti politici rivela un significato di cui lo scrittore lascia a chi legge di trarre le conseguenze: volersi adeguare ai condannati di delitti comuni significa rilevare l'ingiustizia di una società che colpisce chi delinque per fame, povertà, ignoranza; i due saranno lì per aver tentato di ribellarsi al comportamento dello Stato, le parole che esprimono idee di libertà sono più pericolose di un gesto impulsivo su di un compagno ubriaco o su di una moglie che ha tradito. I due detenuti cercheranno forse di comunicare ai condannati comuni un pensiero che ne chiarisca la mente confusa. Arrivato alla camerata, i detenuti, sollecitati dal funzionario, si alzano in piedi.

La camerata

"Nel centro della camerata – 400 metri quadrati – c'è un solo tavolaccio molto largo su cui i condannati dormono in due file, in modo che le loro teste si toccano. I posti non sono separati, perciò vi possono trovar posto 70 come 170 uomini. Dormono mettendo sotto il corpo vecchi sacchi rotti, gli abiti e un ammasso di marciume che conferisce al luogo un aspetto veramente triste. Sul tavolaccio ci sono berretti, scarpe, pezzi di pane, bottiglie vuote del latte con tappo di carta o di stracci, forme di legno per calzature; sotto bauletti, sacchi sporchi, fardelli, arnesi e altro ciarpame (...)"

Gli oggetti dimostrano con più forza delle parole la miseria di questi esseri abbruttiti. Eppure i funzionari che il Governo manda per mantenere una certa dignità ai luoghi dove vivono i condannati sono pagati con una certa larghezza, e approfittano di varie aggiunte allo stipendio, dai prodotti

della terra presi dai contadini, all'uso dei forzati per le loro necessità. Servilismo e corruzione fanno di queste terre un equivalente rispetto alla patria, unico elemento che la civiltà abbia portato qui.

I condannati escono durante il giorno per lavorare. Trasportano pietre, alberi, merci varie. Costruiscono isbe, coltivano la terra, si ingegnano a fare ogni sorta di mestieri per poter aggiungere alla razione di viveri che ricevono – una zuppa, pane, talvolta della carne – un altro po' di cibo. Tornano fradici d'acqua se piove come spesso accade, e l'odore del tabacco insieme a quello degli abiti marciti e l'infestazione dei pidocchi e delle cimici rende impossibile il sonno.

Ci sono poi i condannati sotto processo, trasferiti qui per aver tentato la fuga: rischiano di rimanere chiusi in una baracca, in catene e con le manette. Cechov ne descrive la magrezza scheletrica appena coperta di stracci, la rasatura a metà della testa che nell'altra parte conserva un nodo arruffato di capelli, modi inutili di evitare fughe, applicati per umiliarne la dignità. Scrive ogni cosa, con la precisione di un medico che taglia la carne, consapevole del dolore che patisce chi ne è oggetto, senza poter far niente per alleviarlo, proseguendo in un'indagine che avrà uno scopo di cui ancora non si rende conto del tutto. In questa scrupolosità della descrizione di ciò che vede, emerge l'ingiustizia di quanto va scoprendo di questa regione dimenticata dalla patria, se non per nascondervi ciò che ritiene dannoso ad essere conosciuto.

Nelle celle di segregazione vengono rinchiusi i prigionieri la cui condanna non è stata mai chiarita; innocenti o autori di atroci delitti, lo stato confusionale dei processi rinuncia al giudizio e mette questi disgraziati nel più duro isolamento, incurante delle suppliche e dei pianti.

Una volontà di migliorare le condizioni dei condannati si verifica qualche volta, come se improvvisamente il Governo si rendesse conto che i condannati sono persone, e si illude di rimediare con piccole concessioni le loro condizioni bestiali.

Che siano stati previsti gabinetti in una grande stanza rispetto a quando i prigionieri si arrangiavano sul terreno circostante le baracche è un passo avanti verso una sorta di primitiva civilizzazione, e gli odori delle tazze disposte intorno alle pareti del locale sono mascherati da deodoranti come catrame e fenolo.

L'ospedale

In città c'è anche un ospedale; come in passato viene chiamato "lazzaretto", 180 letti in



alcune piccole baracche. Dappertutto sporcizia, bende infette, biancheria insanguinata. Scatta nello scrittore la sua formazione di medico, quando vede fra i degenti un ragazzo con un ascesso sul collo.

“Bisogna incidere. Chiedo un bisturi.

Lo strumento risulta spuntato e mi dicono che ciò non è possibile perché l'arrotino l'ha affilato da poco tempo. Dopo un'attesa di due tre minuti mi portano un altro bisturi. Comincio a incidere, ma anche questo risulta spuntato, chiedo acido fenico in soluzione, me lo danno ma non subito; aspetto, evidentemente questa soluzione si usa molto raramente; non c'è né una bacchetta, né cotone, né sonde, né forbici, che servano a qualcosa e neppure acqua a sufficienza”.

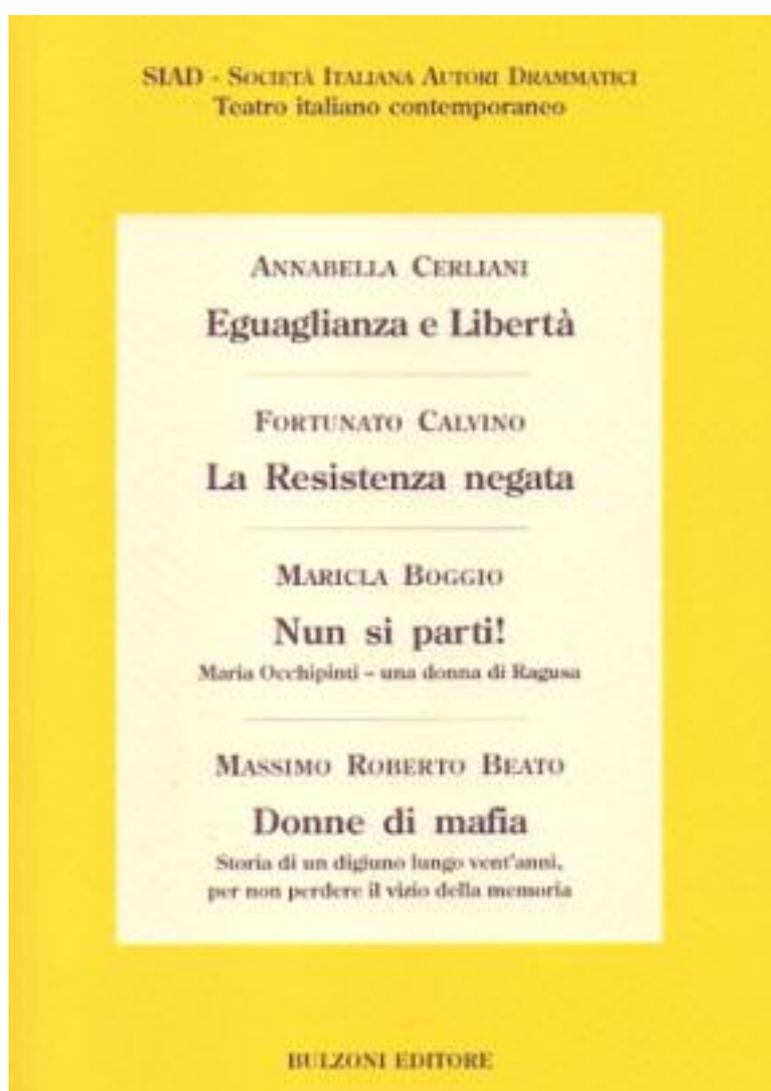
SCENE DI GUERRE E DI PAROLE

Quattro autori con altrettanti testi per un panorama straordinario del cambiamento che le donne hanno realizzato nelle loro esistenze fra i primi decenni del secolo da poco concluso e gli inizi di questo. Italo Moscati ne rileva l'importanza che risulta evidente attraverso quattro drammaturgie del tutto differenti, che si integrano l'una con l'altra rimanendo autonome.

Il libro, pubblicato da Bulzoni per la SIAD nella Collana Teatro Italiano Contemporaneo si presenta nella vivida forma critica di Italo Moscati, anche lui autore di teatro, oltre che saggista, sceneggiatore, critico

Italo Moscati

Un libro senza titolo. Anzi. Quattro titoli di autori diversi, raccolti nella storia. Anzi. Nelle storie che nel Novecento e anche negli anni Duemila prendono posto sul pullman del vecchio, caro teatro e vanno incontro a un lucido destino: capire cose è successo nel Novecento, afferrare la storia con la parola. La vecchia e cara parola. A invitarci a leggere e a dare chiare indicazioni è una donna di parola:



quello che promette fa. Maricla Boggio, lievito di iniziative e penna lucida, con lampi di sentimento, fa gli onori di casa degli autori, dei colleghi che partecipano al libro. Persone qualificate e commosse con ritegno nel rievocare tempi ed emozione. Come è sua abitudine, per

A sinistra, Fortunato Calvino e Maricla Boggio all'Accademia di Belle Arti di Napoli



Italo Moscati

la lunga militanza nel campo di lotta e riflessione, Maricla è colma di rispetto e precisione; in prima fila mette Annabella Cerliani, attrice e scrittrice, punto fermo nelle scelte storiche e nel ruolo di insegnante di scene e di laboratori.

Donna e donne. Due sorelle degli trenta fino all'avvento del femminismo. Respiro: le due sorelle si chiamano "Eguaglianza e Libertà", titolo del testo teatrale, raccontano il... racconto di esistenze che sprigionano, tra canzoni, anzi canzonette, nei sogni per il futuro. Storia e vita che si sporge nel tempo fra pensieri e rumori di guerra. Puntuale il numero due, con "La Resistenza negata" di Fortunato Calvino; lo conosco da anni di avanguardie, e anche sperimentazioni nella realtà, tra la sua meravigliosa gente napoletana.

Ecco avanzare le quattro giornate di Napoli del 27 settembre 1943, racconto del ruolo (rimosso, suggerisce l'autore) che ebbero le donne e i femminielli di Napoli nella lotta con-

tro i tedeschi. Calvino è struggente e concreto, vive in mezzo ai suoi personaggi, li presenta con una calligrafia che sa di realtà e fantasia, corpo e anima. La guerra suda con le figure che l'autore sente al volo, prova dolore e amore. I corpi contano come le parole che si attaccano alla bocca e agli occhi, sono un paesaggio frastagliato, inquieto, fermo e agitato dagli eventi. Ed ecco che nel libro arriva puntuale il contributo d'autrice di Maricla Boggio, penna che scivola e segna, che colpisce: "Nun si parti! Maria Occipiti-una donna di Ragusa".

È cronaca forte, narrazione di persone, giovani donne e giovani uomini, in cui irrompono le situazioni presentate da Maricla che "sente" nel profondo gli spettacoli che si intrecciavano nella ribalta bellica della Sicilia colma di "miserabili" che s'infilano nelle cose umane che vogliono vivere, contro la morte, andando incontro alle sorprese che si accendono nei fatti piegate e piagate dalla guerra, con



barlumi di speranze... intrecci fra donne nelle carceri e donne che provano nella vita dei pericoli lo slancio di solidarietà e condivisione. La sfilata dei personaggi in "Donne di mafia" di Massimo Roberto Beato, aria di paura e di morte, compare come una realtà che arriva vicino a noi, per ravvivare il ricordo di stragi, un episodio accaduto nel 1992 a Palermo, digiuno contro la bestia nera mafiosa. Ecco la storia, anzi la Storia (come in tutti e quattro testi), un digiuno contro la mafia, una lunga e dolorosa estate.

L'aria del passato, grumi del passato, si sposta verso di noi che spesso ignoriamo, inghiottito dai silenzi e dalla smemoratezza. Dalle 160 pagine del libro-copione teatrale, l'emozione si inarca, sa di oggi e di domani. Conclusione: il libro snoda opportunamente la fatica densa di attese e di orizzonti nei tempi, fra difficoltà che non scompaiono ma si archiviano (guerra e Resistenza) e dolori che esistono senza sosta, sconfinando nella malavita sistematica, padroni di mafia. Sono guerre che nel libro sottolineano la complessità di una società, non solo la nostra, che non trova serenità e panorami illuminati. Luci spente, voglia di luci nuove.

Nella foto a sinistra, Massimo Roberto Beato



Annabella Cerliani e Maricla Boggio

L'IMPORTANZA DEL NOSTRO TEATRO IN UN CORSO DI ENRICO BERNARD NEGLI STATI UNITI

Enrico Bernard

Avevo programmato di dedicare mio corso “graduate” (dottorale) 2020 al Middlebury College negli Stati Uniti al “nuovo” teatro italiano. L’idea era quella di seguire i diversi percorsi della drammaturgia italiana basandomi sulla recente riedizione del volume *AUTORI E DRAMMATURGIE* da me curato come ideatore e direttore editoriale e sotto l’attenta direzione scientifica di Maricla Boggio. Il volume, edito dalla Siad in collaborazione con la casa editrice BeaT, delinea infatti i percorsi seguiti dalla drammaturgia italiana del secondo dopoguerra fino ad oggi. Con questo assunto mi prefiggevo di spiegare i vari filoni del nostro teatro contemporaneo con una particolare attenzione agli autori ancora in attività e ai giovanissimi, gli emergenti.

Purtroppo però il coronavirus ha di fatto rinviato al prossimo anno questo interessantissimo progetto che ho dovuto per forza di cose sostituire con un corso meno sperimentale e innovativo e, se vogliamo così definirlo, più tradizionale. Infatti le lezioni si terranno online con collegamenti quotidiani. Ma un tema così vasto, ricco di sfumature, di implicazioni e anche di dirette video e interviste - mi prefiggevo infatti di far intervenire numerosi colleghi nel corso per raccontarsi e discutere - di certo rischia di naufragare per difficoltà tecniche, come per l’impossibilità di instaurare un rapporto diretto e personale con gli studenti.

Per questo motivo ho dovuto, almeno per questa estate, proporre un argomento che trovasse immediatamente appigli storici e culturali sui manuali e testi di storia letteraria. Così pur rimanendo nell’ambito del teatro, dal 6 luglio fino al 15 agosto tratterò un tema altrettanto vasto ed erudito, ma maggiormente comprensibile per i motivi che dicevo per i ragazzi americani.

Il “sillabo” del corso 2020 è dunque il seguente.

IL “GIOCO DEL TEATRO” IN MACHIAVELLI, GOLDONI E PIRANDELLO

Le tre “corone” della letteratura italiana (Dante, Petrarca e Boccaccio) non sono solo illustri esempi del



lontano passato. Essi si rigenerano e rinnovano dal '500 al '900 nella letteratura teatrale con altri tre "principi": Machiavelli, Goldoni e Pirandello. Ciò implica la necessità di scoprire la radice teatrale della letteratura italiana. La grande drammaturgia ha infatti fornito alla letteratura nel corso dei secoli le nuove forme, il "gioco del teatro" appunto, necessarie alla funzione principale della narrativa e della poesia: la critica della vita e della realtà. Attraverso l'analisi della struttura e del "gioco" del teatro si può così comprendere l'evoluzione della forma letteraria fino ai nostri giorni.

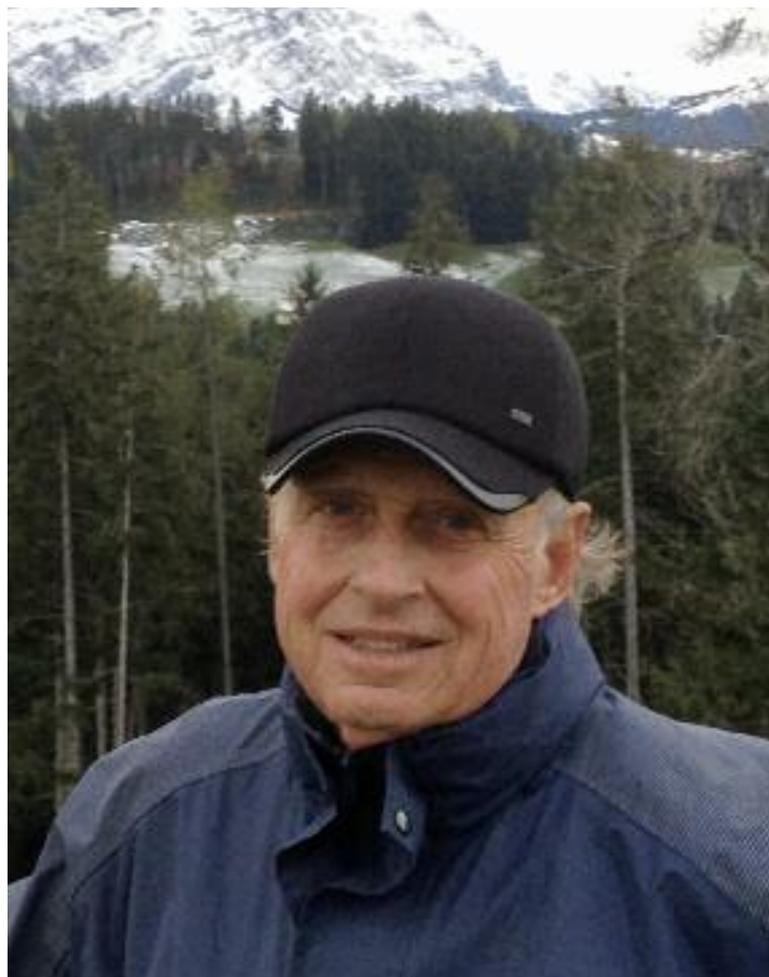
Ho predisposto come dispensa del corso la raccolta dei miei saggi *L'italiano ha mille anni* (ed. BeaT, reperibile su Amazon al link <https://www.amazon.it/LITALIANO-MILLE-ANNI-letteratura-post-neorealismo-ebook/dp/B086R>

1C8GG) dal cui sommario si intuisce la valenza teatrale e l'importanza che assegno al teatro italiano e alla nostra drammaturgia nella formazione fin dalle origini della nostra lingua e della nostra cultura. Il tutto naturalmente con un'attenzione particolare agli autori del secondo '900 come Dario Fo e Antonio Tarantino. Questa in breve l'elencazione dei temi generali del volume da cui trarrò gli spunti specifici:

L'italiano ha mille anni - Dante e il problema delle due letterature, quella dei ricchi e quella dei poveri - Heidegger e Petrarca, un confronto testuale - Romanzo e dramma sono la stessa cosa? - Pirandello e Tieck: plagio o ispirazione? - Verga, verismo e neorealismo - Ma il verismo di Verga è veramente „fallito“ come sostiene Carla Riccardi nel Meridiano Mondadori? - Esiste il teatro neorealista? - Calvino: prolegomeni ad una critica oggettiva - Zavattini e il manifesto “nascosto” del neorealismo - Ortis, Teodoro, Andre: tre protagonisti dell'antiromanzo di formazione - Jack London e la narrativa italiana - Il lustro che cambiò la letteratura italiana (1927-1932) - Carlo Bernari poeta e la “poetica” del neorealismo - Bernari tra paura e natura - La prefazione 64 di Calvino e la nota 65 di Bernari: i due manifesti del neorealismo - Bernari e la sceneggiatura di “Cristo si è fermato a Eboli” - Bernari tra giallo metafisico e legal thriller - Le radici udaiste del neorealismo - Carlo Bernari: un neorealista tra Croce, Gramsci e Togliatti - Sulla nuova letteratura sulla resistenza - Letteratura e lavoro - La “coscienza infelice” della “dolce vita” - Le mani sulla cultura: da “l'onorevole” di Sciascia a “Cesare deve morire” dei fratelli Taviani - Appunti su il Bell'antonio di Vitaliano Brancati - i “quattro atti profani” (ma non troppo) di Antonio Tarantino - La non scientificità della critica letteraria

I testi “classici” che ho scelto per gli approfondimenti sono comprensibilmente alcuni capisaldi della nostra letteratura teatrale. Le lezioni si concentreranno infatti su alcune opere specifiche, si va dalla *Mandragola* di Machiavelli, al *Servitore di due padroni* e alla *Locandiera* di Goldoni, quindi lo sperimentalismo pirandelliano di *Questa sera si recita a soggetto* e la condizione del teatro contemporaneo dei *Giganti della montagna*.

Ovviamente l'attenzione non è rivolta solitamente alla tradizionale e un po' scontata riproposta di “classici”, quanto piuttosto all'individuazione di un'intelaiatura teatrale della nostra cultura che si è potuta sviluppare avendo alle spalle e come substrato una forte dimensione drammaturgica. In questo senso dunque il mio



Enrico Bernard

corso punterà a dimostrare un assunto che troppo spesso viene dimenticato o sottovalutato: la letteratura italiana nasce tutta, senza esclusione, da una dimensione teatrale. Pertanto il teatro, questa sarà la dimostrazione cui intendo arrivare in conclusione, non può essere ridotto a mero fenomeno di spettacolo, ad esibizione scenica o all'intrattenimento (sia pur culturale, ma non letterariamente “sublime” come sentenziò erroneamente Benedetto Croce), bensì rappresenta il DNA della cultura italiana fin dalle origini.

In definitiva il compito che mi prefiggo è quello di modificare il titolo e il contenuto del corso, con un gioco di parole, in corsa: da *Il “gioco del teatro” in Machiavelli, Goldoni e Pirandello* a un ben più attuale *Il “gioco del teatro” da Machiavelli, Goldoni e Pirandello ad oggi*. Una variazione di tema che mi darà modo di dimostrare come il teatro non rappresenti solo un importante, anzi imprescindibile momento letterario, ma sia per sua stessa natura, origine e finalità un vero e proprio ATTO POLITICO cui la nostra storia deve fare costantemente riferimento.

IL NUOVO PROGETTO “TEATRON-LINE”

Un'enciclopedia del teatro contemporaneo italiano oggi attraverso le sue immagini

Premessa

La situazione generatasi in seguito al *lockdown* di questi ultimi mesi, non fa che accelerare e rendere ineluttabile un processo di sinergia sempre più stretta tra lo spettacolo dal vivo e la sua diffusione attraverso i vari media, in particolare il web e i supporti digitali (video degli spettacoli, di incontri, laboratori ecc.) attraverso la realizzazione di un catalogo contenente link di opere di autori teatrali italiani contemporanei e relative riprese videofilmate delle messe in scena, anche caricate e visibili agli utenti e ai soci, sul canale *YouTube*. Fermo restando che la dimensione della rappresentazione, fatta da attori per persone reali e presenti in sala, è un fondamento *sine qua non* dell'arte drammatica, bisogna anche considerare che, oggi come oggi, nessuna forma di rappresentazione, sia per motivi economici che per esigenze di conoscenza più universale dell'attività culturale, può esimersi dal considerare il web e il mondo digitale non come limitazione e depauperamento, bensì come una possibile fonte di ampliamento dell'audience. La categoria degli autori teatrali contemporanei italiani, che soffre in maniera particolarmente dura le difficoltà della produzione teatrale nazionale, sta progressivamente avvalendosi dello strumento del canale *YouTube* per la diffusione, promozione ed anche produzione delle proprie opere. I video costituiscono la ripresa di testi di autori italiani contemporanei messi in scena negli anni della loro stesura, o al massimo qualche decennio prima.

Il progetto

A tal fine, e per costituire una progettualità utile soprattutto per presentare ad un pubblico giovane di studenti e allievi di Istruzione Secondaria Superiore di primo e secondo livello presso gli Istituti e le scuole capitoline e sul territorio nazionale - con particolare attenzione alle città da cui provengono alcuni attivi autori della SIAD come Roma, Milano, Napoli, Bari, Palermo, - materiali video e spettacoli altrimenti di difficile fruizione e visibilità, la SIAD- Società Italiana Autori Drammatici, presenta il progetto TEATRON-LINE, UN'ENCICLOPEDIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO ITALIANO OGGI ATTRAVERSO LE SUE IMMAGINI, proponendo una serie di incontri dal vivo con gli autori italiani contemporanei viventi, personalità del mondo del teatro e della



Jacobo Bezzi
e Massimo
Roberto Beato

cultura, da presentare presso i canali istituzionali dedicati del MIUR – Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca e del MIBACT- Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo.

La Commissione che selezionerà i testi è composta dagli autori del Direttivo della SIAD con l'apporto di alcune personalità del mondo dello spettacolo – autori, critici, studiosi, registi e attori – in modo da costituire una selezione d'insieme di videoproiezioni di spettacoli dal vivo, di livello tale da essere proiettati e commentati. Per il commento ed il dibattito che seguirà ogni proiezione, si individueranno via via delle tematiche attraverso cui la visione dei video assuma una motivazione: sociale, artistica, politica, documentaristica ecc. Sarà possibile accorpate anche più di un video per ogni incontro, purché si costituisca un complesso di video e di testi, con il relativo commento come premessa o come conclusione, tale da portare a una riflessione, a un giudizio critico e/o estetico da parte degli spettatori, studenti e personale docente. Il relatore scelto per ogni incontro per illustrare i video e l'autore/gli autori presentati, può appartenere al Direttivo SIAD o a persone chiamate per partecipare a tale iniziativa, oltre ai membri della stessa SIAD, soci e autori sostenitori. È determinante che siano presenti agli incontri autori e registi dei video, e, ove possibile, gli stessi attori che vi hanno preso parte. Gli

autori della SIAD sono inoltre, personalità del mondo del teatro e della cultura che a loro volta sono insegnanti, pedagoghi, giornalisti, registi attivi nel campo dell'insegnamento e della ricerca laboratoriale, molti provenienti dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e dalle Scuole di Alta Formazione Artistica nazionali. Per favorire, organizzare e coadiuvare il lavoro di ricerca, catalogazione ed organizzazione dei materiali video degli spettacoli selezionati, la SIAD si avvarrà anche della collaborazione di propri consulenti (autori e registi), e di uno stagista scelto tramite bando realizzato in collaborazione con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. d'Amico", che potrà formarsi sui temi negli specifici ambiti della ricerca e dell'utilizzazione del materiale digitale.



sentano infatti il vero e proprio archivio vivente della contemporaneità teatrale italiana; attraverso la loro rappresentazione e interpretazione, le drammaturgie contemporanee non sono solo archiviate in cartaceo, depositate come pubblicazioni presso l'archivio, o affidate alla diffusione su riviste specializzate o via web, ma diventano un vero e proprio bagaglio culturale tangibile e che lascia nel lettore, nel pubblico, negli studenti a cui è destinato questo progetto, e negli attori che li interpretano, il modo più adeguato a svolgere la funzione per la quale sono stati concepiti, mantenere un senso quale

direzione e continuità. In conclusione TEATRON-LINE risponde all'esigenza di una piattaforma digitale che raccolga e cataloghi queste esperienze del teatro italiano contemporaneo sul web offrendo al contempo un canale *YouTube* per l'inserimento di video completi, trailers, interviste destinate sia alla conservazione che alla promozione, in una pubblicazione da aggiornare annualmente e da presentare negli Istituti di Istruzione Superiore Nazionali.

Finalità del progetto

La valorizzazione di testi teatrali contemporanei di autori viventi, o da poco scomparsi, è da sempre il punto focale delle scelte editoriali e drammaturgiche della SIAD. Gli autori rappre-



UTR-Unione Teatri di Roma
per la salvaguardia e la solidarietà
tra gli esercenti teatrali
di Roma in emergenza Covid-19

Jacopo Bezzi

Mentre l'Italia tutta attraversa un momento veramente drammatico per effetto del virus Covid-19 e dell'enorme crisi economica che ne deriva per tanti settori, scarsi segnali arrivano dalle istituzioni e dai responsabili dell'amministrazione del Comune di Roma e del Ministero per i Beni e le Attività Culturali in merito al destino e alla ripresa del settore dello Spettacolo dal Vivo. L'Associazione UTR, Unione Teatri di Roma, riunisce le imprese, persone fisiche ed enti associativi esercenti attività di spettacolo, in ambito nazionale ed estero, che in questo momento di emergenza vogliono affermare e promuovere la funzione pubblica e sociale del teatro privato. Tanti sono infatti gli operatori fermi e talvolta privi di tutela, lavoratori diretti e indotti, che con il loro lavoro determinano la crescita sociale e culturale del Paese. Un concetto sviluppato nelle richieste dell'UTR, che pone l'accento sull'importanza di superare l'emergenza, per far tornare lo spettacolo dal vivo alla sua funzione di presidio socio-culturale e per garantire la salvaguardia dei

migliaia di posti di lavoro che in questo momento sono a casa. La perdita di indotto delle sale teatrali è notevole, una cifra che supera i 24 milioni di euro, la cui mancanza ha svuotato ulteriormente le casse dei teatri capitolini e le cui conseguenze sono gravissime e ricadono in modo disastroso su tutta la filiera del settore spettacolo. Ad evidenziarlo con una lettera all'amministrazione comunale di Roma è proprio la UTR, che con già più di 40 sale teatrali aderenti, si sta facendo carico di presentare istanze e intende favorire una modalità di conduzione e gestione di imprese ed associazioni operanti nel mondo dello spettacolo, in cui siano costantemente presenti le dimensioni di libertà, di solidarietà e di servizio vicendevole.

Tra le sue finalità vuole rappresentare una componente fondamentale del sistema dello spettacolo italiano, sia in termini di libertà dell'espressione artistica che di sviluppo e diffusione della cultura teatrale, quale insostituibile valore sociale e formativo della collettività, per concorrere a valorizzare e tutelare le diverse vocazioni del teatro privato, ricchezza e patrimonio della tradizione storica e culturale del teatro italiano.

Con l'augurio che le istanze di tanti lavoratori del teatro sia ascoltata e che si torni presto alla normalità, l'associazione chiede a gran voce anche l'indicazione delle misure da mettere in atto e un immediato confronto costruttivo con tutte le istituzioni coinvolte.

IL PREMIO CALCANTE

I DUE TESTI PREMIATI

MOTIVAZIONE

Il più bell'addio di Pierpaolo Palladino

Un testo delicato e poetico che affronta tra realtà ed immaginazione il rapporto fra una madre e una figlia, e il loro quotidiano fatto di piccole ripicche e di ricordi del loro passato. I dialoghi sono serrati e taglienti, con una scrittura che fa immergere pienamente nel mondo creato da Palladino fin dalle prime battute. L'autore predilige sempre personaggi al femminile, spesso donne del popolo, a volte molto forti, a volte più deboli. È la condizione di Angioletta, la figlia, disperata e addolorata che tenta come può di elaborare un lutto e di tenere testa a sua madre, al contrario personaggio dinamico e legata al gioco delle carte. L'arrivo del figlio Paolo sta per creare un elemento di novità nella routine abitudinaria di vita della due donne, magari per festeggiarne insieme il compleanno. Ma anche stavolta non ci sarà tempo: un autista sta per venire a prendere l'anziana madre per l'ennesima partita a carte con le amiche, mentre lei rimprovera, consiglia la figlia fra strane telefonate e una misteriosa lettera uscita da un cassetto. Alla lettura della missiva, nuove rivelazioni attendono la figlia, con un finale inaspettato e commovente.

PIERPAOLO

PALLADINO è nato a Napoli nel 1967 e si è laureato in storia del teatro con una tesi sugli autori napoletani del "dopo-Eduardo". I suoi testi teatrali hanno ricevuto numerosi premi e segnalazioni (**Premio**



IDI autori nuovi, Tondelli, IDI, Dante Cappelletti, Enrico Maria Salerno). Ha ideato e diretto i festival "Autori per Roma" e "Racconti al parco" dedicato al teatro di narrazione. Ha lavorato con il Teatro di Roma, lo Stabile di Bolzano, lo Stabile di Calabria. Inoltre scrive "Er naso", per Francesco Acquaroli e "Er Cappotto" (riscritture in romanesco da Gogol), "Il Pellegrino" per Massimo Wertmuller, "La Banda" per Flavio Insinna (debutto al teatro Sistina col titolo "Senza Swing"), "Al Pacino" per Cristina Aubry, "L'albergo Rosso-Garbatella 1936", per Ninetto Davoli, "Lost in Rome" per Angelo Maggi, "Il grande W.C." per Fabrizio Giannini. Debutta a New York con la versione inglese del suo "Impresa di famiglia". "Al Pacino" in versione polacca debutta al festival Viva l'Italia di Varsavia.

MOTIVAZIONE

Tre giorni di Federico Malvaldi

Un rigoroso nichilismo esistenziale abita il personaggio di Rob, malato terminale protagonista del testo di Malvaldi, in dubbio sulla propria identità e sul senso profondo dell'esistenza. Dialoghi incalzanti che slittano continuamente tra il serio e il faceto danno vita alle atmosfere di Tre giorni, divertente e umoristico in superficie, ma grottesco e amaro nel profondo, tanto da rievocare suggestioni di beckettiana memoria. Il comico diventa lo strumento per un teatro in realtà tragico, perché senza soluzioni e senza sviluppi apparenti. Le scene risultano ben strutturate e scritte con sapiente cura e freschezza. Nulla è lasciato al caso; ogni battuta risulta efficace ai fini dell'articolazione dell'intera vicenda, affrontata anche con una accorta ironia che rende il personaggio del protagonista estremamente eclettico, ben costruito e credibile. Tutto il testo ha una scrittura profondamente teatrale che ha la capacità di proiettare il lettore-spettatore direttamente sulla scena. La vicenda della malattia è lo sfondo sul quale si articolano una serie di relazioni profonde tra i personaggi. L'intera storia è una riflessione paradigmatica sulle nostre paure e le nostre incapacità di affrontare la realtà.

FEDERICO

MALVALDI classe 1991, si diploma in Spettacolo e Comunicazione presso l'Università di Pisa e consegue un Master di primo livello in drammaturgia e sceneggiatura presso l'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma. Il suo approccio alla drammaturgia e alla sceneggiatura avviene con Michele Santeramo in occasione del festival internazionale Prima del Teatro e prosegue i suoi studi con Ugo Chiti, Edoardo Erba, Letizia Russo, Umberto Marino, Lorenzo Salvetti, Massimiliano Civica e Massimo Roberto Beato. Nel 2020 lavora come assistente alla regia per uno spettacolo, prodotto da ERT, ed esordisce alla Biennale Teatro di Venezia col testo "La scelta giusta", all'interno del progetto "Censura: non dire, non fare, non baciare", la cui supervisione alla drammaturgia è affidata a Letizia Russo e quella alla regia a Francesco Manetti.



LA TARGA DEDICATA A CLAUDIA POGGIANI

AL TESTO “HYPATIA – LA PRIMA STREGA” DI ALDO CIRRI

MOTIVAZIONE

Il personaggio di Ipazia corrisponde in maniera ideale alle caratteristiche di un testo che interpreti un personaggio di particolare intelligenza, capacità di comunicare agli altri il proprio sapere, autonomia nell’ambito di ogni capacità di estrinsecare le proprie doti da parte di una donna.

Aldo Cirri ha sviluppato il Personaggio facendo parlare soprattutto altri di lei, delle sue qualità assolutamente singolari, e lo ha fatto attraverso dialoghi serrati fra alcuni personaggi che hanno avuto con lei motivi di scambio intellettuale ed affettivo. In particolare il testo prende corpo attraverso i dialoghi fra il prefetto imperiale di Alessandria d’Egitto, Oreste, suo ex allievo, e Sinesio di Cirene vescovo greco di Tolemeide, ai quali è affidato il compito complesso e irto di difficoltà storiche, di ricordare questa donna straordinaria e di difenderne la memoria davanti a una sorta di indagine condotta da Edesio, magistrato, in cui la controparte, contraria a Ipazia, è rappresentata da Cirillo vescovo greco patriarca di Alessandria. Cornice dei dialoghi è la presenza attuale di due ricerca-

tori, un uomo e una donna, che nella biblioteca vaticana stanno cercando scritti di Ipazia sopravvissuti alla distruzione: la presenza incombente di un monsignore cerca di nascondere quanto sta per emergere della sapienza di Ipazia e del processo che è stato tenuto per indagare sulla sua morte, cruenta fino alla distruzione del corpo dopo il suo smembramento. L’originalità del testo consiste anche nell’aver voluto esporre l’atteggiamento contrario della Chiesa nei confronti delle teorie filosofiche e scientifiche di Ipazia, richiamando una sorta di posizione da essa avuta nei confronti di personaggi come Giordano Bruno e Galileo Galilei. Qui, con Ipazia, il contrasto è ancora maggiore perché si realizza attraverso un’aperta opposizione al cristianesimo secondo la valorizzazione della filosofia e dell’astronomia.

Curiosa, e forse non necessaria a un testo già completo nel suo contenuto con l’apporto della cornice moderna, un ulteriore elemento simbolico in cui Ipazia vive richiamando le donne che hanno patito con coraggio la propria condizione riscattandola dall’anonimato, a partire dalla Madonna per finire con Marilyn Monroe e Manuela Orlandi.

Aldo Cirri nato a Portoferraio (LI) nel 1953, dal 1989 vive e lavora a Roma. Nel 1986 inizia la sua attività di autore teatrale. Con il romanzo “I giorni dell’uomo” si classifica al primo posto nella sezione narrativa della “quarta edizione del concorso letterario Jaques Prévert 2000” del Club degli Autori. Con il racconto “Il raptus del Savonarola” si classifica al primo posto nella seconda edizione del premio letterario umoristico “Dino Durante – Sganassade & Sganassoni”. Nel 2007 con la farsa “Tecnica del colpo di Stato” si classifica al primo posto nella prima edizione del premio “Leo Watcher”. Con il dramma “Pagine strappate” si classifica al primo posto, nella sezione sceneggiature, ad un concorso nazionale. Ha al suo attivo oltre cinquanta lavori teatrali per un totale di oltre settecento rappresentazioni sia in Italia che all’estero, due romanzi, oltre trenta racconti e alcune poesie.



BRANI DAL TESTO
“HYPATIA – LA PRIMA STREGA”
 di Aldo Cirri

La luce si intensifica progressivamente, la musica si abbassa di volume restando in sottofondo. Ipazia, al centro della scena, conduce la sua lezione.

IPAZIA - ... le stelle fisse, enormi corpi luminosi, non si trovano nella stessa posizione l'una rispetto all'altra, com'è stato descritto dagli antichi maestri...

ORESTE - (*interrompendola rispettoso*) Ma... noi non osserviamo nessun movimento...

IPAZIA - Sì, è vero, noi non le vediamo né avvicinarsi, né allontanarsi, né fra loro né rispetto a noi, ciò è dovuto al semplice fatto che l'enorme distanza non consente di misurarne il movimento.

SINESIO - Eppure ci deve essere un modo!

IPAZIA - Oh sì, ma probabilmente ti occorrerebbe tutta la vita per farlo.

ORESTE - (*stupito*) Possibile che nessuno ci abbia mai provato?

IPAZIA - (*sorridendo*) È difficile fare per primo una cosa in cui nessuno ha mai creduto.

SINESIO - In questo modo il cammino della scienza la scienza sarà lentissimo!

ORESTE - Eppure basterebbe cambiare il proprio modo di pensare e convincersi che quel primo passo è possibile... se non poniamo le domande giuste non troveremo mai le risposte giuste.

IPAZIA - Esatto, ognuno di noi è condizionato dai concetti che si porta dietro, dal proprio modo di vedere le forme, i colori, i movimenti. (*esaltata*) Usate le vostre sensazioni, le vostre emozioni, sviluppate i vostri sensi! Dovete toccare, vedere, udire, odorare, dovette identificarvi con ciò che osservate e analizzare la percezione fisica che vi trasmette!

SINESIO - Ma... così potremmo essere prigionieri della forma osservata.

IPAZIA - (*sorridendo*) Quello che chiamate coscienza, anima o spirito è un qualcosa che non ha limiti di spazio e di tempo. Soltanto attraverso i sensi è possibile scoprire l'essenza della realtà. Andare contro i limiti, contro le leggi che la natura ci impone è l'unica possibilità che abbiamo di crescere!

ORESTE - (*leggermente frastornato*) Ma... per andare oltre i nostri limiti dovremo sapere quali sono e comprenderli... come potremo essere sicuri di... averlo fatto nel modo giusto?

IPAZIA - (*infervorata*) Dovete amare il vostro lavoro, tutte le vostra capacità devono diventare gli strumenti per compierlo nel modo migliore! Vivete in maniera piena e completa tutto ciò che vi circonda! Siate la parte migliore di voi stessi e non una semplice copia! Riempite la vostra vita di arte e bellezza! Ammirate le leggi dell'universo, ma non vi perdetevi nel tentativo di capirle! Cogliete la verità eliminando i falsi messaggi! Voi soli potete vivere la vostra vita, nessuno può farlo al posto vostro!

ORESTE - (*in ginocchio con voce angosciata e disperata e gli occhi persi nel vuoto*) Ipazia fu trascinata dentro al Caesarum, le fu strappata la veste, fu lasciata nuda di fronte all'altare. Uno dei monaci la colpì con un bastone mentre gli altri raccolsero dei cocci appuntiti e con questi iniziano a scarnificarla... fu un'orgia di sangue... di grida... e di orrore! Ipazia viene scorticata fino alle ossa... respirava ancora quando, con una lama, le fecero saltare fuori gli occhi dalle orbite. La sua carne venne strappata, il suo corpo fatto a brandelli. Le staccarono la testa, le braccia e le gambe. Continuano a farla a pezzi finché... di Ipazia d'Alessandria non rimase che una poltiglia sanguinolenta. Allora portarono ciò che rimase nel cinerone e bruciano tutto! (*pausa*) Ogni traccia di quella che era stata una delle menti più brillanti di tutti i tempi, sparì definitivamente e con lei tutte le sue intuizioni e le sue opere!

IL RICONOSCIMENTO DI “SOCI AD HONOREM” SIAD a FABRIZIO CALEFFI E GIANFRANCO RIMONDI

Quest'anno il Direttivo SLAD intende aggiungere due riconoscimenti al di fuori del Premio Calcante, a due autori che hanno realizzato nel corso della loro vita un complesso notevole di testi andati in scena e pubblicati:

Fabrizio Caleffi e Gianfranco Rimondi, attribuendo loro il titolo di “Soci ad honorem” SLAD

Fabrizio Caleffi, drammaturgo, sceneggiatore, scrittore, attore e regista – milanese di nascita – si avvicina al teatro vincendo, in giovane età, per due anni consecutivi (1973 e 1974), il Premio Riccione; tra i fondatori della televisione commerciale italiana si occupa di regia televisiva e cinematografica; come attore è diretto da Giorgio Strehler ne “I Giganti della Montagna” di Pirandello. È stato corrispondente culturale per il quotidiano “AmericaOggi”; è collaboratore e critico per il periodico di teatro “Hystrio”. Affianca l'attività di giurato per i premi di teatro “Hystrio”, “Fersen” e “Ruzzante” di cui è presidente.



Gianfranco Rimondi, pur avendo partecipato al Premio Calcante con un testo molto apprezzato dai membri della giuria, non ha ottenuto il consenso unanime. Rimondi, che ha ottenuto in passato il Premio Calcante, è drammaturgo, regista e critico teatrale. Dopo i primi lavori giovanili, nel 1963 fonda il “Teatro Evento” a Bologna, compagnia sociale, poi diventata cooperativa, con la quale metterà in scena, in tutta Italia, molti dei suoi testi. Una lunga attività distinta da numerose segnalazioni (Premio Riccione nel 1968, 1974 e 1976) e dalla vittoria di premi nazionali e internazionali; fonda, nel 1993, con Marina Pitta e Salvo Nicotra, la Compagnia Teatrale – Associazione Culturale “Teatro dei Dispersi”.

TRE GIORNI

DI FEDERICO MALVALDI

Personaggi

ROB, 28 anni

EMY, 24 anni

SUSI, 50 anni

ED, 26 anni

1.

Rob.

Letto d'ospedale.

ROB - Porca puttana.

Entra Emy.

EMY - Che c'è?

ROB - Mi sono pisciato addosso.

EMY - Di nuovo?

ROB - Eh.

EMY - Ti chiamo l'infermiera.

ROB - Chi è di turno?

EMY - Susi.

ROB - No, Susi no.

EMY - Perché?

ROB - È violenta.

EMY - Non essere sciocco.

ROB - Aiutami tu.

EMY - Non se ne parla nemmeno.

ROB - Che ti costa?

EMY - Io sono un medico.

ROB - Una tirocinante. Non sei neppure una specializzanda.

EMY - Non per questo devo pulire la tua urina.

ROB - In una settimana non sei mai riuscita a essere carina con me.

EMY - Tanto tra tre giorni -

ROB - Appunto.

EMY - A che ti servirebbe?

ROB - Sono gli ultimi tre giorni della mia vita!

EMY - C'è un 50% di possibilità che non sia così.

ROB - Hai scelto proprio il lavoro adatto a te, sai?

EMY - Sì, credo proprio di sì.

ROB - Tutta sorrisi e rassicurazioni.

EMY - (*prendendo in mano il telecomando col tasto rosso*) Vero?

ROB - Non la chiamare!

EMY - Resti così?

ROB - Ci sarà un'altra soluzione!

EMY - Non c'è.

ROB - Possiamo parlarne? Non premere quel maledetto tasto rosso. Che poi quel suonino urla per quaranta minuti perché non viene nessuno.

EMY - (*scoccia, fa per andarsene*)

ROB - Dove vai?

EMY - Ho finito il turno.

ROB - Di già?

EMY - Sì.

ROB - Resta a farmi compagnia.

EMY - Se volevi compagnia non dovevi rifiutare l'assistenza psicologica.

ROB - Dicono un mare di stronzate.

EMY - Fanno compagnia, appunto.

ROB - Tu sei un medico, no? Dovresti essere più gentile, più disponibile -

EMY - Io sono disponibile.

ROB - Non mi pare.

EMY - (*togliendogli il lenzuolo dalle gambe*) Ma non con chi finge di essersela fatta addosso per ricevere una toccatina.

ROB - Tu, poverina -

EMY - Te la sei fatta addosso davvero.

ROB - Eh.

EMY - Ma come hai fatto?

ROB - Non sento più nulla con tutta quella roba che mi date.

EMY - Il catetere serve a questo.

ROB - Ho ventotto anni.

EMY - E allora?

ROB - È umiliante.

EMY - Allora fattela addosso.

ROB - Sì, credo che continuerò a fare così.

EMY - Bene.

ROB - Bene. (*Pausa*) No, non lo fare.

EMY - (*suona il pulsante rosso*)

ROB - Grazie tante.

EMY - Figurati.

Emy esce lasciando Rob scoperto. Entra Susi, una donna di mezza età.

SUSI - Emergenza in corso?

ROB - Lasciami morire qui.

SUSI - Non essere così drastico, mio caro.

ROB - Ah! Può fare un pochino più piano?

SUSI - Ce la fai ad alzarti?

ROB - No.

SUSI - Tu mangi troppo poco, te lo dico sempre. E poi non ce la fai neppure ad alzarti per andare in bagno.

ROB - Puoi fare più piano?

SUSI - E poi... farti vedere così da quella ragazzetta -

ROB - P-puoi fare... niente, non mi ascolti.

SUSI - Come credi di conquistarla? Davvero dirle che te la sei fatta sotto ti sembra una buona idea? (*mentre parla rigira Rob per pulirlo e asciugarlo. È rude nei movimenti. Rob sopporta in silenzio il dolore alla schiena*) Ah, mio caro... quando ero giovane, sì che gli uomini ci sapevano fare. Mio marito, per conquistarmi, mi portava un fiore al giorno. Te lo immagini? A un certo punto il reparto era pieno di fiori. Che matto che era. Era proprio... (*sospira sognante*) Queste le buttiamo, ok? Hai altre mutande?

ROB - No.
SUSI - Guarda come sei pallido, devi mangiare.
ROB - Sì, ma le mutande -
SUSI - Se vuoi te li vado a comprare io i fiori da regalarle.
ROB - Non voglio regalarle nessun fiore.
SUSI - Perché no?
ROB - Tra tre giorni muoio.
SUSI - Motivo in più per farlo: o la va o la spacca. (*tirandogli una pacca*) E poi non muori!
ROB - Te lo hanno detto che ho un cancro alla spina dorsale?
SUSI - Ti ho fatto male?
ROB - No no.
SUSI - Allora non ti lamentare. Ti lamenti sempre, anche questo non è un buon modo per conquistarla. Dovresti essere più carino, più gentile. E regalarle dei fiori. Oggi te li vado a prendere. È la stagione dei girasoli e lei è così solare... le faranno di sicuro piacere, vedrai.
ROB - Non voglio regalarle dei girasoli.
SUSI - Preferisci le rose? Sono un po' banali ma, dopo tutto, il classico funziona sempre.
ROB - No.
SUSI - Tulipani?
ROB - No!
SUSI - Gelsomino!
ROB - Non voglio regalarle nessun fiore.
SUSI - Perché no? Io non ti capisco. È evidente che ti piaccia. Solo che sei un po' imbranato. Ragazzo mio... chiederle di pulirti la pipì è stata una mossa davvero sbagliata, credi a me. Con una così bisogna essere gentili, delicati... quando uscirai di qui dovrai invitarla a cena in un bel posto. Dovrai versarle il vino nel bicchiere e brindare con lei. Ti farai bello, ti toglierai questa barba brutta e nera che tieni in viso. Hai un viso così bello, perché lo nascondi? E poi davvero, mio caro, te lo dico col cuore in mano. Devi smetterla di essere così scorbutico.
ROB - Se ti dico che fiori comprare te ne vai?
SUSI - (*tutta felice*) Sì!
ROB - Tulipani.
SUSI - Ma sei sicuro?
ROB - Sì.
SUSI - Sicuro, sicuro?
ROB - Sì!
SUSI - Se lo dici tu. Io non so se... ma sì, dai, andranno benissimo! Si scioglierà, vedrai. È tanto dolce quella ragazza! Non vedo l'ora di vedere la sua faccia!
ROB - Senti...
SUSI - Dimmi, caro.
ROB - Parlando di cose serie.
SUSI - Dimmi, dimmi!
ROB - Non è che mi compreresti un paio di mutande?
SUSI - Non sono mica la tua badante!

Esce. Rob prende il cellulare dal comodino vicino al letto e compone un numero.

ROB - Pronto? Ed? Mi senti? Ma dove sei? No, non sento nulla. No... ora sì, sì: ti sento male ma ti sento. Si può sapere dove sei? A fare un massaggio? Al centro dove dovevamo andare... pezzo di... no. Me lo avevi promesso. Sì. Sì. Sono sicuro di sì, che me lo avevi promesso. Come? Cosa c'entrano i tuoi piedi? Ah, parlavi con la massag-

giatrice. È bella? Se è bella ti ammazzo. Ah, non è bella. Cosa vuol dire che non è colpa tua se ho un cancro alla spina dorsale e non posso fare i massaggi? Dovevi aspettarmi. E se morivo restavi con la voglia a vita e quando morivi anche tu ci andavamo insieme! Sì, ho capito. Fai sempre così. È come con le serie TV. Diciamo di guardarle insieme e poi, ogni volta, tu te le finisci da solo. Non è colpa mia se io lavoro e tu non hai nulla da fare a giornate intere. Ah, io non lavoro. Io scrivo, quindi non lavoro. Vaffanculo, Ed. Senti. Mi vuoi ascoltare? Non ti ho chiamato per sapere come stavi, ho bisogno di un favore. Cosa vuol dire che oggi hai da fare? Ma sei scemo? Non vieni all'ora del passo? Perché? Ho bisogno di te. Perché sì. (*entra Emi*) Perché sì, ti ho detto. (*La ragazza controlla dei valori e li segna su una scheda. Guarda Rob*) Ho bisogno che tu mi porti una cosa. Scusa puoi uscire un attimo? No, non parlavo con te, Ed. Sì, con lei. Sì. No che non te la passo. No. No, non se ne parla nemmeno. Ma questo è un ricatto! Tu mi ricatti! E va bene. Va bene. Vuole parlare con te.

EMY - Pronto? Come? Ti ha parlato di me? E che ti ha detto? Ma senti... a me dice sempre che sono acida. Già. No, non mangia nulla. Basta che non gli porti roba salata, quella non la può mangiare. E neppure grassi saturi. Cosa c'entra? Finché... Sì. Certo, ma finché... Ok. Sì, quello va bene. Davvero te lo ha detto? Ah. Sì, si lamenta ogni secondo. Stamani se l'è fatta addosso. Non vuole il catetere ma dovrebbe metterlo, lo dovresti convincere. Devo capirlo? Non spetta a me capirlo. No. Sì, lo farò. Ma è un ospedale, non un albergo.

ROB - Io sono qui, eh.

EMY - Sì. Va bene. Te lo ripasso? No? Ok. Credo gli servissero delle mutande, è rimasto senza. Sì. Ciao. (*ridando il telefono a Rob*) Te le porta quando viene a trovarti.

ROB - Non dovevi andare via?

EMY - Devo finire delle cose.

ROB - Cosa?

EMY - Ci sono stati due ricoveri.

ROB - Chi sono?

EMY - Un uomo e una donna.

ROB - Anni?

EMY - Cinquantasette e settantadue.

ROB - Probabilità di morte?

EMY - Quasi nulle.

ROB - Mi sembra giusto.

EMY - Per fortuna, no?

ROB - Certo. Sono molto felice per loro.

EMY - (*fa per dire qualcosa. Rinuncia*)

ROB - Non ti devi occupare di loro?

EMY - Sì.

ROB - Allora vai, no?

EMY - Stai bene?

ROB - Nel caso chiamo la psicologa.

EMY - Come sei...

ROB - Scusa, a volte mi girano le palle. Di solito no, ci scherzo anche su, ma ogni tanto succede. Sai com'è. Accade e basta.

EMY - Ci vediamo più tardi, ok?

ROB - Non ti preoccupare.

EMY - Non lo faccio.

Esce. Entra Susi con due sacchi pieni di roba.

SUSI - Non fare quella faccia.

ROB - Quale faccia?

SUSI - La tua.

ROB - Questa ho.

SUSI - Non è bella. Stai sempre corruciato, con la bocca storta, tesa, così... prova a sorridere. Prova a... *(pausa)* No, meglio di no. Resta così. Va bene così. *(pausa)* Senti... ti ho preso i fiori. Tulipani. Girasoli e tulipani. Solo i tulipani non era bello, no? E poi i girasoli sono così allegri, così gialli. Guarda. Ti piacciono? Ti ho preso anche un po' di riviste. La storia degli egiziani, la lunga storia della corona inglese, i draghi esistono? Ho preso un po' di tutto, perché non sapevo cosa ti piaceva e quindi... ah. Guarda. Ti ho preso anche Topolino. È un numero speciale, mi sembrava buffo. Un numero speciale di Topolino per portarti fortuna.

ROB - Grazie.

SUSI - Tutto qua? Grazie?

ROB - Vuoi un abbraccio?

SUSI - Immagino mi debba accontentare. *(prendendolo sul serio, lo abbraccia goffamente facendogli male alla schiena)* Ora però c'è la parte più importante: devi scriverle un biglietto. Un biglietto dolce. Un biglietto romantico. Ne sei capace? Quello non lo posso fare io, no? Già ti ho preso i fiori, fai qualcosa pure tu. Dai. Ecco qua. Carta e penna. Allora, inizia: cara Emanuela...

ROB - Non dovevo scriverlo io?

SUSI - Scrivi, scrivi. Cara Emanuela, è da molto tempo che te lo volevo dire. Sì, scusa, scusa. Non mi guardare così. Scrivi pure da te.

Rob scrive sul biglietto, Susi sbircia da dietro le sue spalle.

SUSI - Scusa.

ROB - Basta.

SUSI - Sì, scusa ho detto. Scrivi, scrivi.

ROB - *(scrive)*

SUSI - *(sbircia)*

ROB - Finito.

SUSI - Dai qua.

ROB - È riservato. *(Susi gli strappa il biglietto di mano)* E allora fai come ti pare.

SUSI - Cara Emanuela. Questi fiori sono per te. - Semplice, ma vai dritto al punto, bravo -. Questi fiori sono per te ma non li ho comprati io. È stata quella minus habens di Susi... minus che?

ROB - Sei una mongoloide.

SUSI - Sei cattivo.

ROB - Io sono cattivo? Mi stressi, mi riempi il cervello di discorsi.

SUSI - Perché hai scritto questa cattiveria?

ROB - Perché non voglio regalarle dei fiori.

SUSI - Pensavo di fare una cosa carina.

ROB - Regalaglieli tu, allora.

SUSI - Pensavo di farti una cortesia.

ROB - Tu non devi pensare. Gli infermieri non devono pensare, fanno tutto i dottori. Voi mettete le flebo, fate le punture, pulite la merda alla gente... ma non pensate. Non-pensate. Bella questa cosa, vero? Una vita senza pensare. Perché devi iniziare proprio ora a farlo?

SUSI - Smetti.

ROB - Volevi fare il medico, ma non ce l'hai fatta? Ormai è andata così. Non-pen-sare.

SUSI - Io volevo solo -

ROB - Ormai sei ridotta a dover pulire il piscio a un povero scemo che morirà tra tre giorni.

SUSI - Se tu avessi qualcuno che ti vuole bene, non te lo dovrei pulire io.

ROB - Io ho un mucchio di gente che mi vuole bene.

SUSI - La vedo, è tutta qui!

ROB - Mi piace stare da solo.

SUSI - Bene, allora la prossima volta ti pulisci anche il piscio da solo!

Susi arrovescia i fiori sul letto di Rob ed esce.

ROB - *(urlandole dietro dopo uno starnuto)* Mi potevi portare delle mutande invece di questa roba!

Butta a terra i fiori. Entra Emy.

EMY - Che è successo qui?

ROB - Niente.

EMY - *(raccogliendo il biglietto da terra)* E questo?

ROB - Non è niente.

EMY - *(legge)*

ROB - Vorrei l'ossicodone.

EMY - Finché sopporti è meglio se non lo prendi.

ROB - Non sopporto.

EMY - Il dolore o la frustrazione?

Silenzio.

EMY - Cos'è questo?

ROB - Un pezzo di carta.

EMY - Volevi.

ROB - No.

EMY - Andrà tutto bene.

ROB - L'ossicodone.

EMY - Sento Ferrari, se mi autorizza te lo porto.

ROB - Grazie.

EMY - Me lo dici?

ROB - Cosa?

EMY - Cosa è questo.

ROB - Susi voleva che ti regalassi dei fiori.

EMY - Perché?

ROB - Che ne so.

EMY - Non lo sai?

ROB - Il tuo turno non finisce più?

EMY - Ho finito ora.

ROB - E che ci fai ancora qui?

EMY - Volevo vedere come stavi.

ROB - Sto bene.

EMY - Ma vuoi l'ossicodone.

ROB - Sì. Per dormire un po'. Se uno dorme passa tutto. Passa il tempo, passa la vita, passa il dolore. Passa tutto.

EMY - I tulipani sono i miei fiori preferiti.

ROB - Bene a sapersi.

EMY - Li hai scelti tu?

ROB - No.

EMY - Ti fa male davvero la schiena?

ROB - No, fingo, non mi fa male. Mi opero così, per sport, perché mi annoio.

EMY - Dico ora. Davvero non sopporti il dolore?

ROB - No. Non lo sopporto.

EMY - Dopo cena, va bene? Così dormi un po'.

ROB - Non voglio cenare.

EMY - Devi.

ROB - Pollo morto e purè di patate in busta. Tu ceneresti?

EMY - Sì. Se fossi al tuo posto cenerei. Come cenano tutti quelli che non hanno voglia di morire e non si lasciano andare come fai tu. La tua operazione è complicata, devi essere in forze.

ROB - Sono in forze, sto benissimo.

EMY - Però vuoi l'ossicodone.

ROB - Sì.

EMY - Perfetto.

ROB - È un problema?

EMY - È stupido.

ROB - E questo è un problema?

EMY - Se per te non lo è...

ROB - Allora a posto.

EMY - (*pausa*) Una volta sono stata in Olanda. / Ero bambina, avevo sei o sette anni, non me lo ricordo bene. Ero con mamma e papà, era il loro anniversario di matrimonio. Ricordo la strada per andare a Zaanse Schans. La conosci? È il paese dei mulini a vento. Tutto intorno c'erano campi pieni di tulipani di ogni colore: blu, rossi e gialli... era meraviglioso. Io volevo buttarmi dentro, correre in mezzo a tutti quei colori! Papà allora accosta la macchina... la radio passava una canzone di Bryan Adams, il sole, il profumo di campagna... i tulipani erano più alti di me (*ride*). A un certo punto papà mi prende sulle spalle e si mette a correre in mezzo a tutti quei fiori... più forte, più forte e ancora più forte! Non ho mai riso tanto. (*pausa*) Qualche mese dopo gli hanno trovato un tumore. Era una cosa da niente ma lui non faceva le analisi del sangue da almeno vent'anni e il tumore era in uno stadio avanzato. Glioblastoma Multiforme. Operato d'urgenza.

ROB - Che canzone era?

EMY - Summer of 69.

ROB - È la mia preferita.

EMY - Anche la mia.

Silenzio.

ROB - E come è andata?

EMY - (*non risponde*)

ROB - Fammi capire... tu mi racconti tutta questa storia per dirmi che tuo padre c'è rimasto secco?

EMY - N-no... no! / Non è questo il punto.

ROB - Ti sembra il modo di rassicurare una persona?

EMY - Volevo solo farti capire.

ROB - Tu non sei normale. Io tra tre giorni posso rimanerci e tu mi racconti questa storia?

EMY - Io, pensavo che -

ROB - Pensavi. Pensavi, pensavi, pensavi! Qui pensate tutti! Ma se il risultato è questo forse è meglio non pensare!

EMY - La sai una cosa? Sei solo un arrogante, un frustrato che scarica la propria merda sugli altri.

ROB - Io non scarico nessuna merda.

EMY - Ah no?

ROB - No, voglio solo essere lasciato in pace, lo capisci? Voglio essere lasciato in pace e stare bene. Voglio essere pulito dal mio piscio senza che ci si dimentichi che ho un maledetto cancro alla schiena, senza essere spostato in qua e in là come se fossi un pezzo di carne. E, soprattutto, voglio il mio ossicodone. Sto male. Sto male da morire e mi spetta di diritto e basta.

EMY - (*pausa*) Lo avrai.

ROB - E sono allergico ai fiori.

EMY - Manderò qualcuno a pulire. (*fa per uscire*) Sei proprio uno stronzo.

Esce, entra Ed con un vassoio del cibo in mano.

ED - È proprio bellina.

ROB - Chi?

ED - La dottoressina.

ROB - È solo una tirocinante.

ED - Una tirocinante bellina.

ROB - Perché hai quella roba in mano?

ED - La cicciona ha detto che sei uno stronzo.

ROB - Me lo hanno detto un po' tutti, oggi.

ED - E hanno anche ragione. Mangi?

ROB - Neanche per sogno.

ED - Devi mangiare, devi -

ROB - Non ti ci mettere anche tu.

ED - No, no. È solo quello che devo dire. Poi se non mangi e muori a me che me ne frega? Basta che fai in fretta. Stasera dovevo uscire con una, ma sono venuto qui. Mi ha costretto la coscienza, sai? Quella che tu non hai quando non chiami tua madre per dirle cosa succede.

ROB - Ed.

ED - Dimmi.

ROB - Hai rotto le palle.

ED - Qualcuno te le deve pur rompere.

ROB - Mi hai portato le mutande?

ED - Sì.

ROB - Me le dai?

ED - No.

ROB - Perché?

ED - O mangi o non te le do.

ROB - È uno scherzo?

ED - No, le cose stanno così e basta. O mangi o non te le do.

ROB - Puzza di vitamina.

ED - Magari è una vitamina che ti serve.

ROB - Magari te ne devi andare a 'fanculo.

ED - Ok.

ROB - Le mutande!

ED - Vengono a 'fanculo con me.

ROB - Va bene, mangio!

ED - Fai vedere. Su. Dagli un bel morso a quella coscia di pollo così pallida, così viscida, così -

ROB - Hai finito?

ED - È buono? Ma questi fiori? Volevi regalarli alla ragazzetta e te li ha buttati in faccia?

ROB - Non volevo regalarli a nessuno.

ED - E che ci fanno qui?

ROB - Storia lunga.

ED - Troppo per farla entrare in tre giorni?

ROB - Troppo e basta.
ED - Ti piace?
ROB - No.
ED - Sì, a te piace.
ROB - Ti ho detto di no.
ED - Ti piace, ma preferisci stare sul cazzo a tutti.
ROB - No.
ED - È più semplice, non è vero?
ROB - Smetti.
ED - Te ne stai lì, in quel letto, a dire cattiverie a tutti quelli che provano a essere gentili con te. Ti riesce bene. Ti riesce proprio bene, lo sai?
ROB - La pianti?
ED - Mangia il purè.
ROB - Mi fa schifo il purè, porca puttana!
ED - Cosa urla?
ROB - Urlo quanto mi pare.
ED - Sei in un ospedale, non sei a casa tua.
ROB - Appunto. Mi lasci in pace?
ED - Ti lascio in pace, sì. Ti lascio in pace.
ROB - Grazie.
ED - (*gli lancia le mutande*)
ROB - Grazie.
ED - Ti aiuto?
ROB - Sì.
ED - Ti ho preso la M, spero ti stiano.
ROB - Vanno benissimo.
ED - Sono un po' brutte ma ho trovato solo queste. Tanto non ti deve vedere nessuno, no?
 Non devi piacere a nessuno, qui dentro.
ROB - No, appunto.
ED - Ha anche il neo alla francese!
ROB - Lo so.
ED - Ah, lo sai?
ROB - Sì, l'ho visto. Non sono cieco.
ED - Mi rompi le palle col neo alla francese da quando hai cinque anni. Cinque. "Ed, io voglio una che ha il neo alla francese sotto il naso, sennò non mi sposo. Capito?" Da quando hai cinque anni mi rompi i coglioni con questa cosa! E questa ha il neo alla francese e tu fai di tutto per starle sul cazzo. Tu... tu... non sei normale.
ROB - So anche questo.
ED - (*aprendogli la vaschetta del purè*) Eh. Menomale lo sai.
ROB - Ti prego... il purè, no.
ED - Il purè, sì.
ROB - Sembra vomito.
ED - Proprio tu mi vieni a parlare di vomito?
ROB - Ancora con questa storia? Te lo avevo detto: "non ci vengo a ballare, non mi piace... vai con qualcun altro."
ED - Certo perché se una cosa non ti piace ti ubriachi e vomiti sul pacco del tuo migliore amico.
ROB - Sui pantaloni.
ED - Pantaloni bianchi.
ROB - E poi mica ho preso la mira!
ED - Avevo davanti la donna della mia vita.
ROB - Ma se non sapevi nemmeno come si chiamava...
ED - Magari lo scopro. Magari mi piaceva il suo nome. Magari -
ROB - Per quanto tempo hai intenzione di rinfacciarmelo?
ED - Finché non muori.
ROB - Ah, allora c'è tempo poco.

ED - Speriamo di no.
ROB - Chi lo sa.
ED - Hai paura?
ROB - Paura, io? È come giocare al superenalotto. Compri il biglietto e poi non devi fare più nulla fino a quando non escono i numeri. Un po' di tachicardia, lì per lì, quando stanno per uscire e poi... capito come?
ED - Sì, certo... ho capito.

Silenzio.

ED - Solo una forchettata, dai.
ROB - Cosa ci guadagnano?
ED - Ti passo il mio account premium di Porn Hub.
ROB - Che ci faccio?
ED - Quello che ci fanno tutti.
ROB - Dimentichi gli effetti collaterali dell'ossicodone.
ED - Dimentichi la sezione Red Hair di Porn Hub.
ROB - Ok, alternative?
ED - Se non lo mangi chiamo tua madre.
ROB - Questo è un colpo basso.
ED - Lo so. Quindi?
ROB - (*assaggia il purè*)
ED - Ancora.
ROB - No. Chiama mia madre, chiama chi ti pare. Fa schifo. È un affronto alla dignità umana.
ED - Non mi rifare tutto il discorso sulle tasse che paghiamo perché, ti giuro, non lo reggo. Tra tre giorni, in un modo o nell'altro, esci di qui, cerca di sopportare e non ti lamentare. Pensa se muori e alla mensa di Dio si mangia di merda. Che fai? Lì ci devi stare per l'eternità, mio caro. Tanto vale che ti abitui, no? Un'altra forchettata, dai.
ROB - (*prende una forchettata*) No, senti, quando sarò alla mensa di Dio ci penserò. Ora non ne voglio sapere più nulla. Potevi portarmi una birra, qualcosa per togliermi di bocca questo sapore di morto.
ED - Certo e anche un bel pacchetto di sigarette e un po' d'erba.
ROB - Secondo te in paradiso se le fanno le canne?
ED - Secondo me in paradiso tu non ci vai e all'inferno fumano solo schifezze. Ci sarà qualche magrebino dall'occhio languido a spacciare. Uno che è stato accoltellato in piazzetta per aver pestato i piedi a qualcuno di grosso.
ROB - Te lo immagini?
ED - Sì, però se poi te la spassi senza di me... devi chiamarmi, hai capito? Tu mi chiami e io rispondo... "Sì, pronto? Ah. Sei morto? Ma quando è successo? Come? L'erba là è uno sballo? Satana è un magrebino? Pazzesco. Guarda, arrivo subito, dammi un attimo che mi butto giù dal quinto piano."
ROB - Se Satana è un magrebino, Dio chi è?
ED - Bella domanda.
ROB - Forse andrebbe scoperto.
ED - Forse no, ok? Forse non è il momento di scoprirlo.

Silenzio. Ed prende il vassoio.

ED - Senti, io me ne vado, tanto tu non mangi...
ROB - Ok.
ED - Chiama tua madre, va bene?
ROB - Sì, poi lo faccio.
ED - Dico davvero.

ROB - S-sì. Ti ho detto di sì.

ED - (*prima di uscire*) Il neo alla francese. Se muori senza averle dato un bacio, ci provo io, hai capito? E quando poi ci vado a letto insieme, tengo la tua foto sul comodino.

ROB - Sei proprio un amico.

ED - Visto quante cose faccio per te?

Rob si sforza di sorridere, Ed esce. Entra Susi, la quale inizia a pulire la stanza dai fiori. Rob prende una delle riviste che la donna gli ha portato e fa finta di leggerla. Si scambiano occhiate furtive.

SUSI - Non devi leggerlo per forza.

ROB - Sono sempre stato appassionato di storia degli egiziani.

SUSI - È al contrario.

ROB - Cosa?

SUSI - La rivista è al contrario.

ROB - Ah.

SUSI - Eh.

ROB - Mi dispiace.

SUSI - Figurati, a chi interessano gli egiziani?

ROB - Intendevo -

SUSI - Ho capito.

ROB - Dove vai?

SUSI - Ho finito il turno.

ROB - Chi entra?

SUSI - Bob e Angela.

ROB - Quella butterata?

SUSI - Sì.

ROB - Puzza.

SUSI - Ce n'è uno che ti va bene?

ROB - Che importanza ha?

SUSI - Proprio non ci arrivi?

ROB - Ti hanno dato il mio ossicodone?

SUSI - Morirai arrabbiato.

ROB - Mi faccio una bella dormita e domani ci penso.

SUSI - Col veleno nel sangue.

ROB - L'ossicodone.

SUSI - Tieni.

ROB - Grazie. (*prende due pasticche*) Morirò?

SUSI - Chi lo sa.

ROB - Se non muoio ti invito a cena.

SUSI - Mi inviti a cena?

ROB - Andiamo a mangiare il pesce sul mare. Se non muoio faccio un sacco di cose che non ho mai fatto.

SUSI - Inizia ora.

ROB - Ora non ha senso.

SUSI - Se muori poi te ne penti.

ROB - Se muoio, muoio. Chi se ne frega.

SUSI - Magari c'è qualcos'altro.

ROB - Dopo la morte?

SUSI - Sì. Un paradiso o un purgatorio. Qualcosa. Un posto dove rivivi all'infinito tutte le occasioni perse o dove sei costretto a essere trattato come tu hai trattato gli altri. Oppure resti qui per sempre come un fantasma, a guardare chi non ti sei preso in tempo. Che ne sai?

ROB - Perché ci tieni tanto?

SUSI - (*si scrolla nelle spalle*)

ROB - Dimmelo.

SUSI - Io non ho fatto in tempo.

ROB - Sei sempre viva.

SUSI - Io sì. Lo dico per lei, non per te. Buonanotte Rob. (*gli lascia un tulipano in un bicchiere di vetro pieno d'acqua*)

ROB - Buonanotte.

Susi esce. Rob prende il fiore, lo annusa, starnutisce. Sorride. Posa il fiore nel bicchiere d'acqua. Buio.

2.

Buio. Un telefono vibra.

ROB - Pronto? Ma che ore sono? Mamma è l'alba... non riuscivi a dormire? Come mai? Hai sognato papà? Cosa faceva? Sì, me lo ricordo il chiosco sul mare. Anche io mangerei volentieri una focaccia con l'arista e la salsa verde. Buona. Eh, hai ragione. Sì, sarebbe davvero bello. Poi che faceva papà? Ah, davvero? Ti manca? Anche a me, mamma. Anche a me, davvero. Sì, appena torno andiamo a trovarlo. Non lo so se hanno messo la foto, spero di sì. Ormai sono sei mesi... vedremo. Sì, mamma, lo so: i soldi li vogliono subito. Lo so. Tremilacinquecento euro per avere il piano più alto. Sono tanti, sì. Ma papà sta bene adesso. Non ci pensi a questo? Te lo ricordi quanto è stato male? Con quelle sacche per la pipì... Sì. Non fare così, dai. Mamma... sei uscita un po' con Irene? Non ti va? Però ti fa bene, magari andate al mare. Magari... non è vero che non cammini più. No, non hai nulla. Abbiamo fatto tutte le radiografie e non hai nulla, è che ti piace lamentarti. Sì che ce la fai a camminare, ti devi solo sforzare un po'. Stai sempre ferma, seduta. E poi te l'ho detto mille volte: devi dormire nel letto. Lo so che ti dà fastidio perché papà non è più lì, ma ti devi sforzare. Sennò vai nel mio, no? Mamma... torno presto. Sì, te lo prometto. Sto lavorando molto. Te l'ho detto. Sì, vado in scena con una roba... sì, è la storia di uno che incontra una in ospedale. Eh, che ti devo dire? Ci abbiamo passato così tanto tempo in ospedale... sì. Ok. Vengo presto, sì. E andiamo al mare. Anche io ti voglio bene. Ciao, mamma.

Butta giù. Si accende la luce, entra Emy.

EMY - Dovresti dirglielo.

ROB - Perché?

EMY - È tua madre.

ROB - Non sono ancora le otto, che ci fai già qui?

EMY - Non avevo sonno.

ROB - Incubi?

EMY - Una cosa del genere.

ROB - Non voglio darle pensieri inutili.

EMY - Io credo che vorrebbe starti vicino.

ROB - E vedermi morire?

EMY - Proprio per questo vorrebbe.

ROB - Che incubi hai fatto?

EMY - Che ti importa?

ROB - A te che importa di mia madre?

EMY - Ho sognato di morire.

ROB - E com'era?

EMY - Dolce.

ROB - Per questo era un incubo?

EMY - Sì.
ROB - Non riesco immaginarmi come sarà.
EMY - Non lo devi fare.
ROB - Forse mi dovrei abituare. Farmi almeno un'idea.
EMY - È una cosa stupida.
ROB - Mi chiedo cosa proverò.
EMY - Non proverai nulla, dormirai.
ROB - Neppure la mia morte mi posso godere.
EMY - Che fortuna, no?
ROB - Lo è?
EMY - Si chiederà perché non l'hai voluta vicino.
ROB - Lo capirà.
EMY - Se lo chiederà per tutta la vita.
ROB - Perché era dolce? Credi che lo sia?
EMY - A volte.
ROB - Hai mai visto un uomo morire?
EMY - Sì.
ROB - Lo hai trovato dolce?
EMY - È rimasto senza sguardo.
ROB - Ed era dolce?
EMY - È rimasto lì, immobile. Una lacrima gli scendeva da un occhio.
ROB - Ed era dolce?
EMY - Non ci potevo credere.
ROB - Non era dolce.
EMY - No.
ROB - Tu vuoi apparire così?
EMY - No. Ma non ci penserei in quel momento.
ROB - Io non ti vorrei mai vedere così.
EMY - Perché?
ROB - Perché no.
EMY - Tutti finiamo così.
ROB - Non voglio che lei mi veda così.
EMY - Tutti vogliamo essere visti.
ROB - Non così.
EMY - In un modo o nell'altro, prima o dopo, non cambia nulla.
ROB - Cambia tutto.
EMY - Non possiamo essere sempre come vorremmo.
ROB - Possiamo nasconderci.
EMY - La ucciderai.
ROB - La ucciderei comunque.
EMY - Tu non vuoi pensieri. Non le dici nulla perché per te è più facile così.
ROB - Sto morendo, ho il diritto a scegliere la strada più facile.
EMY - Morire non ti dà il diritto di ferire gli altri.
ROB - Dimmelo, era dolce?
EMY - Ti ho detto di no.
ROB - Vedere un figlio così... pensi che sia dolce?
EMY - Penso che sia inevitabile.
ROB - Non lo è.
EMY - Penso che avrei voluto vedere mio padre morire.
ROB - Io l'ho visto. È rimasto lì, immobile, senza sguardo. Una lacrima gli è scesa dagli occhi. È rimasto lì e io sono rimasto lì. È rimasto lì e mia madre è rimasta lì. Poi è entrata una specializzanda, una ragazza poco più grande di te. Era bionda e aveva gli occhi blu, qualche lentiggine sul naso. È entrata e ci ha guardati. Non ha saputo dire nulla. Solo un mi dispiace sussurrato... io l'ho visto e non era dolce. Io l'ho visto e non voglio che mia madre lo riveda. Preferisco morire da solo, in silenzio. Preferisco.

Non vorrei più affrontare l'argomento, non vorrei più. L'ultima volta che sono stato con mia madre abbiamo mangiato il Dessert Versilia. Lei ne va matta: Pan di Spagna, rum e cioccolato. Lo abbiamo mangiato, abbiamo ricordato papà e poi siamo stati al mare a vedere le onde. Preferisco lasciarla così. Puoi capirlo? Preferisco perché fa meno male a lei e fa meno male a me. Preferisco perché non voglio essere visto. Non voglio essere visto e basta.

EMY - È un pensiero egoista.
ROB - È un pensiero mio, puoi accettarlo?
EMY - Sì.
ROB - Grazie.

Entra Ed.

ED - Fate amicizia?
ROB - / No.
EMY - No.
ED - (*pausa*) È un paziente.
EMY - Non per questo devo essere la sua confidente.
ED - Che ti hai fatto?
ROB - Ma che volete da me?
ED - Quel fiore è per lei?
EMY - / No.
ROB - No. (*pausa*) Ma che ne sai?
EMY - È per me?
ROB - No.
EMY - Visto?
ED - Devi scusarlo, non ci sa fare.
EMY - L'ho notato.
ROB - Ve ne andate?
EMY - Sì, devo iniziare il giro visite.
ED - La colazione è pronta?
EMY - Non lo so.
ROB - È un medico lei, non si occupa di queste cose.
EMY - Sei insopportabile.
ED - Fate una bella coppia.
EMY - / No.
ROB - No.
EMY - Io torno a lavoro.

Emy esce

ROB - Ti diverti?
ED - Molto.
ROB - Io no.
ED - Non sembrava.
ROB - Sono serio.
ED - Perché ti arrabbi? Sono appena arrivato.
ROB - Mi usi per rimorchiare.
ED - Sei impazzito?
ROB - Sì, lo fai.
ED - Non è vero.
ROB - Mi ha scritto Jessica per sapere come stavo.
ED - E allora?
ROB - Te la volevi scopare.
ED - Sì.
ROB - Te la sei scopata?
ED - Sì.
ROB - Dopo averle detto che il tuo migliore amico sta per cre-

- pare e aver pianto.
- ED** - No.
- ROB** - È così dolce Ed, si vede che ci tiene tanto a te.
- ED** - Forse mi è scappato.
- ROB** - Quante volte è successo?
- ED** - Solo con Jessica.
- ROB** - Anna?
- ED** - Anna no.
- ROB** - Ed.
- ED** - Ok, Anna sì. E forse mi è scappato qualcosa con Sara.
- ROB** - Ma veramente?
- ED** - Chiunque lo avrebbe fatto.
- ROB** - Chiunque non lo avrebbe fatto!
- ED** - Beh almeno -
- ROB** - Non lo dire.
- ED** - Non muori invano.
- ROB** - Ti rendi conto di quello che dici?
- ED** - Senti, scusa. Ok? Non è facile gestire tutto questo. Sei il mio migliore amico e non so se ti rivedrò tra due giorni. Non è facile proprio per nulla. Ero con Jessica, sono crollato, mi sono messo a piangere come un bambino e... e...
- ROB** - Te l'ha data.
- ED** - Sì! Pazzesco, non è vero? Dovresti farlo anche tu. Dovresti rimorchiare grazie alla tua fottuta malattia.
- ROB** - Non mi viene più il cazzo duro, ti è chiaro?
- ED** - Fatti massaggiare le orecchie, allora.
- ROB** - Le orecchie?
- ED** - Sono un punto erogeno.
- ROB** - Ma come le sai queste cose?
- ED** - Non vedo perché tu non debba sfruttare i pochi lati positivi della faccenda.
- ROB** - Perché non ce ne sono.
- ED** - Sei troppo pessimista, non puoi vedere sempre tutto nero.
- ROB** - N-non posso...
- ED** - Fino a prova contraria hai il 50% delle possibilità di cavartela.
- ROB** - Ed no! Non va mai così. L'altro 50% è per i film, non per me! Mi portano sotto i ferri per disperazione, perché un tentativo lo devono fare.
- ED** - E allora scappa, se sei così sicuro di rimanerci secco esci da questo ospedale e goditi più giorni che puoi.
- ROB** - Non è così semplice.
- ED** - E allora com'è? La verità è che ci speri anche tu.
- ROB** - La verità è che preferisco restarci secco subito che morire fra i dolori e fuori di testa. Ora con il cervello ci sono, me la faccio sotto dalla paura, ma ci sono. Sono io, morirei ricordandomi chi sono. Non voglio morire pieno di merda e con la bava alla bocca per il dolore. Per cosa? Per campare due mesi in più sapendo che tanto ci rimango secco ugualmente? Bella fregatura.
- ED** - I medici hanno detto -
- ROB** - Fanculo i medici, Ed! Non puoi usarli per rimorchiare quelle puttane che ti porti a letto!
- ED** - Scusa.
- ROB** - Sì, scusa un cazzo.
- ED** - Mangi qualcosa?
- ROB** - No.
- ED** - Vuoi che me ne vada?
- ROB** - Sì.
- ED** - Sei proprio sicuro?
- ROB** - Sì.
- ED** - Ok, amico. Ci vediamo stasera, va bene? Stasera torno a trovarti. Vuoi?
- ROB** - Fai come ti pare.
- ED** - Va bene. A stasera.
- Ed fa per uscire.*
- ED** - (*sulla porta*) Mi dispiace.
- Rob non risponde, Ed esce.*
- Rob si alza, è in mutande. Traballa. Si infila una vestaglia appesa lì vicino e calza delle pantofole a forma di giraffa. Si affaccia alla finestra della stanza, guarda fuori. Poi va dalla parte opposta e si affaccia alla porta. Esce.*
- SUSI** - Dove credi di andare?
- ROB** - (*indietreggiando rientra nella stanza*)
- SUSI** - (*entrando con il vassoio della colazione in mano*) Te ne volevi andare? Nelle tue condizioni?
- ROB** - N-no. Io...
- SUSI** - Sapevo che non battevi pari, ma così proprio... non batti neppure dispari. Cosa ti salta in mente, si può sapere? Tentare di scappare così.
- ROB** - Non cercavo di scappare.
- SUSI** - Ah no? E cosa ci facevi nascosto dietro un angolo aspettando che due infermieri passassero?
- ROB** - Giocavo a guardia e ladri.
- SUSI** - Rimettiti a letto.
- ROB** - Ho voglia di sgranchirmi le gambe.
- SUSI** - Non mi interessa. A letto.
- ROB** - (*togliendosi la vestaglia*) Non è giusto.
- SUSI** - Decido io cosa è giusto.
- ROB** - (*rimettendosi a letto*) Guarda che non la mangio quella roba.
- SUSI** - E invece sì. Omogenizzato alla mela, due fette biscottate e marmellata all'arancia.
- ROB** - La marmellata più schifosa di tutte.
- SUSI** - Mangia.
- ROB** - No.
- SUSI** - Perché devi far durare questa fatica a tutti? Ogni volta. Santo Dio, figliolo, datti una regolata.
- ROB** - Lasciatemi in pace, così non fate nessuna fatica.
- SUSI** - Bel ragionamento.
- ROB** - Per me non fa una piega.
- SUSI** - Mangia.
- ROB** - Non ho fame.
- SUSI** - Non mi interessa.
- ROB** - È una violenza.
- SUSI** - La violenza te la faccio davvero se continui così.
- ROB** - Posso denunciarti.
- SUSI** - Da dove? Dall'aldilà?
- ROB** - Un modo lo trovo.
- SUSI** - Solo un morso di fetta biscottata.
- ROB** - No, ho anche il mal di gola.
- SUSI** - Mal di gola?
- ROB** - Sì.
- SUSI** - (*gli sente la temperatura con la mano. Poi prende il termometro e gli misura la febbre*)
- ROB** - Non ho nulla.

SUSI - 38.5. Chiamo il dottore.

ROB - Sto bene.

SUSI - Non senti nulla per l'ossicodone ancora in circolo.
(*pausa*) Se ti alzi da quel letto, ti prendo a schiaffi.

Susi esce. Entra Emy.

EMY - Prendi questa.

ROB - Cos'è?

EMY - Una tachipirina.

ROB - L'acqua ha un sapore cattivo.

EMY - È la febbre. Dai.

ROB - Come fai a saperlo?

EMY - L'ho letto in un libro.

ROB - Ma come sei brava.

EMY - Visto?

ROB - Mi fa male a deglutire.

EMY - Lo so, fai piano.

ROB - Se non cala?

EMY - Non è un problema.

ROB - Allora perché prendo la tachipirina?

EMY - Per non farla aumentare.

ROB - Puoi dirmi la verità?

EMY - È questa la verità.

ROB - (*prende la pasticca*)

EMY - Stai tranquillo.

ROB - Sto una Pasqua.

EMY - Andrà tutto bene, devi solo cercare di rilassarti.

ROB - Sì, distendo i tendini.

EMY - Cosa?

ROB - Mi rilasso.

EMY - Dovresti.

ROB - Non ti sembra rilassato?

EMY - È normale avere paura.

ROB - Paura? Chi ha paura? Tu hai paura? Mi operi tu? Chi mi opera? Chi mi opera ha paura? Mi opera Ferrari? Mi opera la cicciona? Potrebbe operarmi Gesù in persona. Cambierebbe qualcosa? Tra Gesù e Ferrari, tra uno bravo e uno no, cambierebbe qualcosa?

EMY - Certo che cambia, ma -

ROB - Ferrari è un bravo chirurgo? È il migliore che ci sia? Chi ha deciso che mi deve operare lui? Posso fidarmi di Ferrari? E di te? E degli infermieri? Del disinfettante mi posso fidare? E se mi sveglio? Dell'anestesista mi posso fidare? Cosa succede se mi sveglio?

EMY - Non ti sveglierai.

ROB - Ma se accade? Se accade cosa succede? Cosa sentirò? Cosa sento, se mi sveglio? Tu lo sai? Non te lo hanno ancora insegnato? Perché non mi dite nulla? Non mi dicono nulla. Sto per morire e non conosco neppure chi mi opera. Che squadra tifa Ferrari? Perché io da uno della Fiorentina non mi faccio operare. È gay? Gli piacciono le donne? È sposato e ha figli? La bistecca gli piace al sangue o ben cotta? Uno che mangia la bistecca ben cotta non deve essere molto bravo a prendere le decisioni e se fa una scelta sbagliata con me? Se sbaglia con me? Non voglio essere la sua bistecca ben cotta. -

EMY - Rob.

ROB - A te come piace la bistecca?

EMY - Sono vegetariana.

ROB - Sei mai stata ricoverata?

EMY - Da bambina.

ROB - E cosa mangiavi?

EMY - Tutto.

ROB - Non eri ancora vegetariana?

EMY - No.

ROB - E cos'eri?

EMY - Mi hanno operata di adenoidi.

ROB - Probabilità di sopravvivere?

EMY - Quanto sei scemo.

ROB - Non è giusto. Tutte le operazioni dovrebbero essere uguali. Tutte 50 e 50 o niente. Perché io sì e altri no? Dov'è la parità dei diritti? Servirebbe un sindacato delle operazioni per tutelare quelli come me.

EMY - Ci sono anche i 30 e 70.

ROB - Non vorrei essere nei loro panni.

EMY - Non lo sei. 50 e 50, ricordi?

ROB - Che fortuna.

EMY - Hai bisogno di altro?

ROB - Come fanno a mangiare i vegetariani in ospedale?

EMY - Fanno un'eccezione alla regola.

ROB - Tu la faresti?

EMY - Certo.

ROB - Ma sei sana come un pesce.

EMY - Che c'entra?

ROB - È troppo facile così.

EMY - Se mi ammalo ti prometto che mangio tutto quello che la mensa dell'ospedale passa.

ROB - Come faccio a saperlo?

EMY - Verrai a trovarmi.

ROB - Sarò morto.

EMY - Verrai come fantasma. Non credi nella vita dopo la morte?

ROB - No.

EMY - Dovresti.

ROB - Perché?

EMY - Stai per morire, sarebbe una consolazione, no?

ROB - Non mi serve credere alla magia per consolarmi.

EMY - Però l'altra notte pregavi.

ROB - No.

EMY - Ti ho sentito.

ROB - Ti sei sbagliata.

EMY - Chiedevi aiuto a Dio.

ROB - Te ne puoi andare?

EMY - Devo rimisurarti la febbre.

ROB - Non ne ho voglia.

EMY - Neppure io, ma devo farlo.

Gli misura la temperatura.

EMY - Fatto.

ROB - A quanto è?

EMY - Va bene.

ROB - Dimmelo.

EMY - Andrà tutto bene.

ROB - Continuate a non dirmi le cose.

EMY - Non scende.

ROB - E quindi?

EMY - Era meglio se scendeva.

ROB - Cosa succede se non scende?

EMY - Nulla.
ROB - 40 e 60?
EMY - Non ti preoccupare.
ROB - 30 e 70?
EMY - Dovresti dormire un po', adesso.
ROB - 20 e 80?
EMY - Dormendo la febbre calerà e starai meglio. / Sarai in forze e andrà tutto bene.
ROB - 10 e 90?
EMY - Non c'è nulla di male nel pregare, lo sai? Prega un sacco di gente in questo posto. È... solo triste, per tanti è l'ultimo appiglio, l'ultima speranza. Ma tu non ti devi preoccupare. Ferrari è molto bravo e farà del suo meglio, vedrai. Poi lui la carne la mangia al sangue. Esclusivamente al sangue. Dopo potrai invitarlo a cena, potrai invitarci tutti a cena e ringraziare anche Dio se vuoi. Dopo potrai invitarmi a cena.
ROB - 0 e 100?
EMY - No.
ROB - Mi dici la verità?
EMY - Sì.
ROB - E qual è?
EMY - È complicato.
ROB - Dimmela.
EMY - Faremo il massimo.
ROB - Dove vai?
EMY - Ho altri pazienti.
ROB - Sono geloso.
EMY - Sei scemo.
ROB - Quello della stanza sei è carino?
EMY - Non ci ho pensato.
ROB - Certo, come no.
EMY - Sei geloso davvero?
ROB - Ho un po' sonno.
EMY - Dormi.
ROB - Sì.

Emy fa per uscire.

ROB - Quello della sei è un coglione.
EMY - (*sorridendo*) Riposati. (*esce*)
ROB - Mi riposo. Mi sembra di riposarmi da una vita intera.

Buio.

Suoni d'ospedale. Emy e Ed entrano.

ED - Come sta davvero?
EMY - Devi stargli vicino, hai capito?
ED - Se la caverà?
EMY - Forse.
ED - Perché non puoi dire di sì o di no?
EMY - Non lo so.
ED - Dovresti chiamare sua madre.
EMY - Non possiamo.
ED - Morirà, vero?
EMY - ...
ED - Lui lo sa?
EMY - Sì.
ED - Tu lo sai?
EMY - So cosa?
ED - Che ti piace.

EMY - Non mi piace.
ED - Dovresti dirglielo.
EMY - Non è come credi.
ED - Lo farebbe stare meglio.
EMY - Ha una ragazza.
ED - Lo farebbe felice.
EMY - Ho visto i messaggi.
ED - Lo farebbe sentire amato per l'ultima volta.
EMY - Le scriveva, le chiedeva -
ED - Lei lo ha distrutto.
EMY - Perché?
ED - Perché sta per morire.
EMY - E allora?
ED - Nessuno vuole stare con un morto.
EMY - Lui è un morto con qualcosa da dire.
ED - Lo pensi davvero?
EMY - Non lo so.
ED - Perché?
EMY - Forse lo penso perché sono sola.
ED - Mi spiace.
EMY - Vorrei si salvasse.
ED - Glielo hai detto?
EMY - Vorrei non vederlo più arrabbiato.
ED - Non è stato sempre così.
EMY - Davvero?
ED - Tu gli piaci.
EMY - Piacere a qualcuno a volte non basta.
ED - Gli daresti un motivo per provarci.
EMY - Non voglio questa responsabilità.
ED - Già.
EMY - Cosa?
ED - Nessuno vuole stare con un morto.

Ed esce.

Luce, Emy prende il vassoio del cibo. Rob è nel letto.

EMY - È ora di cena.
ROB - Ti prego, no.
EMY - Misuriamo la febbre?
ROB - In questo posto è tutta una ripetizione.
EMY - (*appoggia il vassoio sul carrello e misura la temperatura a Rob*)
ROB - Che ore sono?
EMY - 37.2
ROB - Cosa fai?
EMY - Mi siedo con te.
ROB - Perché?
EMY - Ceniamo.
ROB - Noi? Insieme?
EMY - Sono le sette. È passato Ed prima, ma ti ha lasciato dormire. Vediamo un po'... spinaci, pollo, brodo di carne. Doppia porzione di tutto. Ti vanno gli spinaci? Sono al burro così fanno di qualcosa. Non si potrebbe ma conosco la cuoca della mensa e... li assaggi?
ROB - Cosa fai?
EMY - Mangio.
ROB - Mangi?
EMY - Sì, perché?
ROB - Questa roba?
EMY - Sì.
ROB - Anche il brodo?

EMY - Sì.
ROB - Anche il pollo?
EMY - Sì.
ROB - Tu non sei normale.
EMY - Mangi o no?
ROB - (*tentenna*)
EMY - È buono.
ROB - Sì?
EMY - Mh mh.
ROB - Sì eh?
EMY - Sì.
ROB - Vitamina D?
EMY - E varie.
ROB - È pallidino.
EMY - (*mastica*)
ROB - Un pollo morto e pallidino.
EMY - (*mastica*)
ROB - Un pollo morto e pallidino che chissà cosa mangiava.
EMY - (*si alza e vomita*)
ROB - (*ride*)
EMY - Che problemi hai?
ROB - Sei molto bella quando vomiti.
EMY - (*vomita*)
ROB - Se non morissi domani ti chiederei di uscire.
EMY - Se non muori ti ammazzo io.
ROB - Non avrai il piacere.
EMY - Io spero di sì.
ROB - Ci tieni tanto?
EMY - Sì.
ROB - Perché?
EMY - Mangia. Il Pollo.
ROB - Se mi salvo esci con me?
EMY - Dipende.
ROB - Ti porto a cena fuori, magari. Non lo so. Non perché sei tu, è solo che mi sembra carino chiedertelo. Tutto qua. Puoi dirmi di no, ma se mi dici di sì... è solo un pensiero carino. Credo, tutto qua.
EMY - Dove mi porti?
ROB - Che ne so.
EMY - Mi inviti a cena e non sai dove portarmi?
ROB - Dal... vegano?
EMY - Sei banale.
ROB - Sono semplice.
EMY - Semplice?
ROB - Banalmente semplice.
EMY - Ci verrei dal vegano con te.
ROB - Sì?
EMY - Se mangi il pollo.
ROB - Lo mangio.
EMY - Allora è fatta.
ROB - (*la guarda*)
EMY - (*lo guarda*)
ROB - (*avvicina il pollo alla bocca, dà un morso. Mastica lentamente e butta giù*)
EMY - Prometti che finisci tutto?
ROB - Prometto.
EMY - Vado a fare -
ROB - Sì.
EMY - (*fa per uscire*)
ROB - Emanuela.

EMY - Sì.
ROB - Nulla.
EMY - Buonanotte.
ROB - Buonanotte.

Emy esce. Rob dà un morso al pollo. Buio.

3.

Buio. Movimenti.

ROB - (*sussurrando*) Susi? Sei tu?
SUSI - Dormi, non è ancora giorno.
ROB - Ti devo chiedere un favore.
SUSI - Te la sei fatta di nuovo addosso?
ROB - Sssh. Fai piano.
SUSI - Che vuoi?
ROB - Ti devo chiedere un favore.
SUSI - (*accendendo la luce*) Ho capito, che cosa?
ROB - Ma che fai? Spegni subito!
SUSI - (*spegne la luce*) Mi vuoi dire che c'è?
ROB - Aiutami a scappare.
SUSI - (*riaccendendo la luce*) E io ti ascolto anche.
ROB - Che fai?
SUSI - La flebo.
ROB - Perché?
SUSI - Serve per l'operazione.
ROB - A che ora è?
SUSI - Fra non molto.
ROB - Quindi abbiamo poco tempo.
SUSI - Per cosa?
ROB - Per scappare.
SUSI - Cosa hai nel cervello?
ROB - Paura, credo.
SUSI - Andrà tutto bene.
ROB - Ci sono un sacco di cose che non ho mai fatto.
SUSI - Le farai.
ROB - Non ho mai visto un'orca in mare aperto.
SUSI - Io non ho mai visto un'orca.
ROB - Io sì. Al parco acquatico di Antibes, in Francia. Ci andavamo quasi ogni anno, sai? E ogni anno speravo di essere chiamato... sai quando gli addestratori chiamano i bambini? Ma niente. Non mi hanno mai chiamato. Non ho mai toccato un'orca. Chissà che sensazione ti dà con la pelle. Vorrei farlo. Vorrei tornare ad Antibes ed essere chiamato. E poi vorrei andare a cavallo, per l'ultima volta. E mangiare un hamburger. Due cose contano nella vita: la sorca e gli hamburger.
SUSI - Sei sempre molto poetico.
ROB - A te non piacciono gli hamburger?
SUSI - Molto.
ROB - Vedi? Sei la mia donna ideale, Susi. Altro che quell'Emanuela. È vegetariana. Mi volevi far regalare dei fiori a una vegetariana, ti rendi conto?
SUSI - Esistono gli hamburger di soia.
ROB - Sono finti. Gli hamburger sono solo di manzo e possibilmente il manzo deve essere quasi vivo quando lo mangi, deve muggire ancora.
SUSI - Tu sei tutto matto.

- ROB** - Ma mi vuoi un po' bene?
SUSI - Sì. Certo che te ne voglio.
ROB - Allora aiutami a scappare da qui!
SUSI - No, è inutile che insisti.
ROB - Che ti cambia?
SUSI - Non voglio una vita sulla coscienza.
ROB - Tanto ci rimango secco lo stesso.
SUSI - Ma non per colpa mia. E poi basta con questa tirit-
 era, su! Non è detto, vedrai che andrà tutto bene. Devi
 solo stare sereno, rilassarti. Ormai non puoi più fare nulla,
 goditi il momento e basta.
ROB - Te lo immagini che goduria? In un letto d'ospedale con
 Piero Angela alla televisione e la falce della morte che mi
 pende sulla testa.
SUSI - Hai mai pensato che ti operi per vivere?
ROB - Per vivere devo scappare.
SUSI - E dove vai dopo essere scappato?
ROB - In India.
SUSI - In India?
ROB - A ritrovare me stesso e a salvare la mia anima.
SUSI - Ok. Misuriamo la febbre.
ROB - Non fate altro che misurarmi la febbre. Che sono stato
 a fare in ospedale tutto questo tempo? Non è accaduto nul-
 la. Potevo stare a casa, mangiare hamburger e guardare Net-
 flix. E invece no. Mi avete tenuto chiuso qui dentro a man-
 giare pollo morto e spinaci sconditi insieme a Piero Angela.
SUSI - Chi te lo puliva il pisellino a casa?
ROB - Ma per favore...
SUSI - Chi?
ROB - Ed, magari.
SUSI - Certo, come no.
ROB - Avrei chiamato un'ambulanza.
SUSI - Per farti pulire il pisellino?
ROB - Sì, mi sembra una cosa logica.
SUSI - La dovresti smettere, lo sai?
ROB - Di fare cosa?
SUSI - Di lamentarti per ogni cosa. Ormai sei qui, tra
 qualche ora ti operi e speriamo che Dio ti aiuti. Lo speri-
 amo tutti qua dentro, tutti speriamo che ti vada bene, lo
 capisci? Stiamo facendo del nostro meglio e tu non fai altro
 che lamentarti e lamentarti e lamentarti ancora. Non ti fa
 bene, lo sai? Al di là del fatto che hai rotto le scatole, non ti
 fa bene. Ti avveleni la testa, ti riempi di pensieri neri, nega-
 tivi e non ne esci più. Lo so che tutto ti sembra orribile ma
 alla fine, fuori, spunta sempre il sole, lo capisci? Anche
 quando è nuvoloso, dietro le nuvole c'è il sole.
ROB - Io, probabilmente, non lo rivedrò mai più il sole.
SUSI - Ma sì che lo rivedrai, quanto sei melodrammatico.
ROB - Che ne sai?
SUSI - Lo so.
ROB - Come?
SUSI - Perché Ferrari è il migliore che ci sia. Andrà bene,
 te lo prometto. Lui farà il massimo. Tutti lo faremo e tut-
 ti lo stiamo facendo. Devi solo fidarti di noi. Per una volta
 in vita tua devi lasciarti andare e fidarti di qualcuno.
ROB - Quindi non mi aiuti a scappare via?
SUSI - No. E ora bevi un po' d'acqua. Devi bere parecchio pri-
 ma dell'operazione.
ROB - Tu dove vai?
SUSI - Dal tizio della sei.
- ROB** - Tutti da lui andate, ma che ha?
SUSI - È gentile. La gentilezza è come il miele, lo sai?
- Susi esce. Rob beve un po' d'acqua.
 Entra Ed con delle bottiglie di spumante in mano.*
- ROB** - Cosa ci fai con quelle?
ED - Sono per festeggiare.
ROB - Che cosa?
ED - Come che cosa? Come ti senti, ti senti in forma?
ROB - No.
ED - Stasera ci sbronziamo come se non ci fosse un domani.
ROB - Allora dovremmo anticipare di qualche ora.
ED - Ho provato a chiedere, ma mi hanno detto che non è il
 caso. Non che ti faccia male bere, eh. Ma se vai ubriaco
 sotto i ferri dice che potrebbe essere un problema. Poi lo
 sappiamo tutti quanto sei molesto quando bevi.
ROB - Non è vero.
ED - Ah no?
ROB - No.
ED - Vogliamo ricordare quando hai scritto a mia madre per
 chiederle se ti adottava?
ROB - Non è mai successo.
ED - Sì, invece.
ROB - Tu non la meriti tua madre.
ED - Per fortuna ci sei tu.
ROB - Lei mi adora.
ED - Tu la inquieti.
ROB - L'inquietudine è il primo passo verso l'amore.
ED - O il primo passo per chiamare il 112.
ROB - Lei sa che sono qui?
ED - No.
ROB - Perché no?
ED - Non ti scoperai mia madre con la scusa della malattia.
ROB - Sei ingiusto.
ED - No.
ROB - Tu sì, io no. Perché?
ED - Io non mi scopro tua madre.
ROB - Se vuoi -
ED - Basta.
ROB - Perché? Non ti piace?
ED - La pianti?
ROB - È un po' malinconica, ma è una bella donna.
ED - L'hai chiamata?
ROB - No.
ED - Non la chiami?
ROB - No.
ED - Dopo glielo dirai?
ROB - Non voglio pensare al dopo.
ED - Perché?
ROB - Ho paura di rimanerci male.
ED - E allora non ci pensare. Vaffanculo il dopo e vaffanculo
 il futuro. Davvero dovremmo brindare ora e non pensarci più.
 Scolarci queste bottiglie di spumante e dimenticarci di tutto.
ROB - Era più facile quando facevamo così.
ED - Quante cose abbiamo dimenticato, eh?
ROB - Le abbiamo dimenticate davvero? Io credo che sia
 tutto qui, sotto strati e strati di vino, ma sempre tutto qui.
ED - Clara.
ROB - Viola.

ED - Giulia.

ROB - Elena.

ED - Quella volta nel bosco.

ROB - La macchina andata a fuoco.

Ridono.

ED - Te lo ricordi? Ci piantammo contro un albero perché stavamo litigando per colpa di Clara. Ti dicevo che la dovevi lasciare, che quella ti stava usando come uno zerbino e tu dicevi di no, che ti amava, che tu l'amavi. Quanto eri patetico.

ROB - Dicesti proprio questo: che ero patetico.

ED - E tu uscisti di testa.

ROB - Ti volevo uccidere.

ED - La verità è che volevi uccidere lei.

ROB - Ma no...

ED - No? Tu eri tutto pieno di rabbia repressa. Dai, la notte che è morto tuo padre ti ha portato a una festa, si è ubriacata, ha flirtato col padrone di casa e poi ti ha detto che eri uno stronzo perché pensavi solo a te stesso. Giuro che se me la trovo davanti l'ammazzo io. Guarda, mi prudono le mani.

ROB - Lo sai che era fuori di testa.

ED - No, tu eri fuori di testa. Lo sei un po' anche ora. Ma guarda, con lei...

ROB - La morte di mio padre: altra sbornia e trauma sotterrato sotto litri di vino.

ED - Come la morte di mio nonno.

ROB - Di mia nonna.

ED - Di Giorgio che è finito di sotto dal monte con la macchina.

ROB - Dici che si è suicidato?

ED - Non lo so, diceva sempre che sarebbe morto in un incidente stradale.

ROB - Ci siamo andati vicini anche noi.

ED - Quella volta pensavo davvero che sarebbe finita.

ROB - Scendiamo Ed, prende fuoco la macchina.

ED - No, no. Ma che dici? BAAAAAM!

Ridono.

ROB - Menomale che c'era quell'agriturismo lì vicino.

ED - E aveva dell'ottimo vino.

ROB - E il cinghiale. Negli ospedali dovrebbero dare meno pollo e più cinghiale in umido.

ED - Come piaceva a mio padre...

ROB - Lo hai più visto?

ED - No.

ROB - Ti manca?

ED - No. (*indicandosi il profilo del naso*) E poi lo porto sempre con me.

ROB - Dovevi denunciarlo.

ED - Era solo un povero stronzo.

ROB - Che le dava a te e a tua madre.

ED - Ricordo ancora quando i tuoi ci ospitarono a casa vostra. Ricordo le cene e le partite a carte e io e te che giocavamo a guardie e ladri tutta la notte. Ci dovevano legare per metterci a letto. Sei stato il primo bambino con cui ho giocato, lo sai?

ROB - Eri un verginello.

ED - Tua madre era così gentile... e la bomba... te la

ricordi la bomba? Pane fritto e Nutella. Che cosa meravigliosa.

ROB - Mamma ci ha sempre saputo fare con le merende.

ED - La devi chiamare, Rob.

ROB - No.

ED - Glielo devi dire.

ROB - No.

ED - Perché se ci resti secco quella donna muore davvero.

Silenzio.

ROB - E cosa le dico?

ED - La verità.

ROB - E poi?

ED - E poi nulla. È un gesto di grande onestà e tu sei un uomo onesto. Devi farlo, non è una pazzia notturna che puoi non raccontare. Qui è davvero questione di vita o di morte, lo capisci? È brutto da dire, ma è così. E lei ha il diritto di saperlo.

ROB - Ma al telefono, così...

ED - È sempre meglio di nulla.

ROB - Ok.

ED - Ti lascio solo.

ROB - Sì.

ED - Mi giuri che lo fai?

ROB - Sì.

Ed fa per uscire.

ED - Rob?

Rob lo guarda.

ED - Non voglio bere da solo stasera.

ROB - Ce la metto tutta.

ED - Bravo.

Ed esce. Rob compone un numero di telefono e chiama.

ROB - Mamma... ciao. Come stai? Ah sì? E che facevi? Hai fatto colazione? Sì, sto bene. Io lo sai che non la faccio mai. Solo il caffè. Sì, lo so che è il pasto più importante... eh, me la ricordo, sì la bomba. Ne parlavo ora con Ed. Sì, era qui con me. Eh, si è svegliato presto. Lo so che non è da lui. Ma no, mamma, non succede nulla. Cosa deve succedere? No, non ne abbiamo fatta una delle nostre e non abbiamo bevuto.

Solo un pochino, ma va tutto bene. Mamma, senti. Ti devo dire una cosa. Sì, è una cosa importante. No, te l'ho detto: va tutto bene. Mi fai parlare? Come sei quando fai così! Non parli mai e poi d'improvviso... sì, ok. Va bene. Mamma non abbiamo bevuto! Ti vuoi calmare un attimo? Per favore! Grazie. Sì, che ti dovevo dire... ma nulla. No, è che... niente mamma. Ti volevo dire che ti voglio bene. E nulla, così. Mi andava di dirtelo. No, non è successo nulla ti ho detto! Uno non può dirti che ti vuole bene che tu pensi subito a qualcos'altro. Va tutto bene, te lo giuro. Solo... solo ricordatelo, ecco. Non te lo dico troppo spesso, ma tu ricordatelo. Va bene? Ok. Sì, se c'è qualcosa te lo dico. Va bene. Ciao mamma. Mangia. Sì. Mangio anche io. Qui fa

tutto schifo. Ma no è che... sì, ho poco tempo e mangio la roba congelata. No, non importa che vieni. Grazie. Ciao.

Entra Emy.

EMY - Altro tentativo fallito?
ROB - Già.
EMY - Perché non ci riesci?
ROB - Non lo so.
EMY - Come ti senti?
ROB - Come uno scemo.
EMY - Quello lo sei di natura.
ROB - Grazie della tua gentilezza... fino all'ultimo respiro.
EMY - Hai bisogno di qualcosa?
ROB - No.
EMY - Hai intenzioni serie per stasera.
ROB - Le ha portate Ed.
EMY - Fate una festa?
ROB - Un rave.
EMY - E non mi inviti?
ROB - Sei troppo una santarellina per queste cose.
EMY - E tu che ne sai?
ROB - Non lo sei?
EMY - Potrei stupirti.
ROB - Io non sono sicuro di partecipare.
EMY - Sei il festeggiato.
ROB - Vivo o morto...
EMY - Smetti.
ROB - Perché?
EMY - Meglio vivo, no?
ROB - Preferisci?
EMY - Sì. Cioè... dovere di medico, non pensare che... voglio dire: ogni medico vuole che un proprio paziente si salvi.
ROB - Tu non sei ancora un medico.
EMY - Quasi.
ROB - Quindi è solo deformazione professionale?
EMY - Forse.
ROB - Non me lo dici?
EMY - Dobbiamo andare di là.
ROB - Perché non me lo dici?
EMY - Ti devono preparare per l'operazione.
ROB - Tu non mi dici mai nulla.
EMY - Che ti devo dire?
ROB - Perché vuoi che viva.
EMY - Vivi e te lo dico.
ROB - Non so se sono capace.
EMY - Non sai che ti perdi, allora.
ROB - Sì, lo so. Faccio finta di nulla, ma lo so.
EMY - E allora vivi.
ROB - Non è che è una cosa che scegli, così. Che vado al supermercato e chiedo tre etti di vita.
EMY - Puoi essere serio? Io sono seria.
ROB - Sono serissimo, è una questione di vita o di morte! Cosa ridi? Ti prendi gioco di me?
EMY - Mi fai sorridere. *(pausa)* Sei dolce.
ROB - Come quello della sei?
EMY - E dai...
ROB - Tra poco avrai più tempo per stare con lui.
EMY - Smetti.
ROB - Perché? È la verità.

EMY - Smetti, ho detto.
ROB - Non dovrai più stare qui con me che mi lamento.
EMY - Se non volessi non ci starei.
ROB - Dovere di medico.
EMY - Non ho intenzione di parlare di questa cosa, adesso.
ROB - Lui guarirà, uscirà e voi uscirete insieme. Sarete belli e che storia romantica, non è vero? Un amore nato in ospedale.
EMY - Stai esagerando.
ROB - A lui magari si rizza ancora.
EMY - Piantala.
ROB - Lui ti potrà scopare, io non sono più buono a nulla.
EMY - Per chi mi hai preso?
ROB - Sarà tutto facile.
EMY - Smettila.
ROB - Tutto, tutto più facile.
EMY - Quando fai così, guarda -
ROB - Così come? Eh? Così... ? Così!
EMY - Calmati.
ROB - Non mi sopporti? Sono scortese? *(alzando la voce)* Così come?
EMY - Non alzare la voce.
ROB - Perché? Non posso? Non si può urlare in questo ospedale?
EMY - Stai facendo un dramma -
ROB - Un dramma? Un dramma io? *(urlando)* Sto per morire!
EMY - Rob -
ROB - *(in un impeto di rabbia urla e si colpisce alla testa)*
EMY - No... no... smetti! Ho detto smetti! *(cercando di fermarlo)*
 Ti prego -
ROB - *(scosso dai singhiozzi, nel panico)* Sto per... s-sto per...
EMY - Non è vero. Mi ascolti? Non stai per morire.
ROB - ...
EMY - Mi ascolti? Rob.
ROB - Non vedrò più mia madre.
EMY - Sì che la rivedrai.
ROB - Non farò mai più il bagno in mare.
EMY - Lo farai, Rob. Non devi pensare a queste cose, adesso.
ROB - Non farò mai più l'amore con una donna, non bacerò mai più nessuno. Nessuno... nes... nessuno. E... e... Io non voglio. Io... io... *(urla, si colpisce)*
EMY - Calmati. Rob, smetti. *(cercando di tenerlo fermo)* Smetti! Ci sono io con te. Ci sono io.
ROB - *(continuando ad agitarsi)* Mi manca l'aria. Mi...
EMY - No. Respira. *(pausa)* Piano. Dai... *(fra riso e pianto)* cosa vuoi fare, ti vuoi uccidere da solo? *(pausa)* Calmati. *(pausa)* Piano. *(pausa)* Così. Ci sono io... respira... va... va tutto bene.

Silenzio.

EMY - Non può vincere lei. Lo capisci? Io non voglio che vinca lei.
ROB - *(Rob non risponde, si dondola, borbotta, si stringe la testa)*
EMY - Fai l'ultimo sforzo, fallo per me. Non volevi portarmi al vegano? Io adesso ci voglio andare... guarda che morire non è una buona scusa per darmi buca.
ROB - *(pausa)* L-la sento qui, la sento nel naso... il puzzo lo sento nel naso. M-mi sfiora, mi tocca, la sento che... che mi tocca, mi sento sporco, infetto, mi tocca mi tocca e mi sento rotto, a pezzi... sono rotto... mi sento morto.

EMY - Non lo sei.
 ROB - Mi stringe, io -
 EMY - È la paura, è solo la paura.
 ROB - No, non lo è, non lo è, non lo è - (*urla, si colpisce*)
 EMY - SMETTI!
 ROB - (*urla, piange*)
 EMY - Guardami. Guardami. (*prendendogli il viso tra le mani*)
 Andrà tutto bene. Andrà tutto bene e dopo staremo
 insieme. Te lo prometto. Tu e io. Suona come una minaccia
 e forse lo è, ma io voglio stare con te. Quindi fallo per me,
 ok? Guardami. Lo puoi fare per me o no?
 ROB - ...
 EMY - Lo puoi fare per me o no?
 ROB - (*rimane in silenzio*)
 EMY - Rispondimi.
 ROB - S-sì.
 EMY - Promettimi che non ti colpisci.
 ROB - S-sì.
 EMY - Guarda che mi fido di te.
 ROB - (*pausa*) Mi puoi abbracciare?

Emy lo abbraccia. Silenzio.

EMY - Dobbiamo andare, adesso.
 ROB - Sì. Un attimo.

Silenzio.

ROB - Ho paura.
 EMY - Sono qui con te.
 ROB - Non vai da quello della sei?
 EMY - No.

Silenzio.

ROB - Giura.
 EMY - Giuro.

Silenzio.

ROB - Vorrei darti un bacio.
 EMY - Esci da quella sala operatoria. Ok? Esci di lì.
 ROB - Sì.

Emy gli asciuga una lacrima e gli dà un bacio sulla fronte. Poi si alza, sblocca i fermi del letto e fa per spingerlo fuori.

ROB - Emy...
 EMY - Dimmi.
 ROB - Quel fiore era per te.
 EMY - Davvero?
 ROB - Sì.
 EMY - Ho sempre amato i tulipani.
 ROB - Lo so.

Escono. Bui.

4. epilogo

Stanza d'ospedale. Rob è sdraiato nel letto e ha gli occhi chiusi. Entra Emy, non più vestita da medico. Guarda Rob che sembra dormire. Gli accarezza una guancia. Poi si china e gli dà un bacio sulle labbra.

Bui.



Sopra, i timbri storici della SIAD
 A sinistra, la libreria SIAD presso lo Spazio 18B

IL PROGETTO STAGE CURRICULARE SIAD E I CONCORSI ANAD

I PREMI IN COLLABORAZIONE CON L'ACCADEMIA NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA "SILVIO D'AMICO"

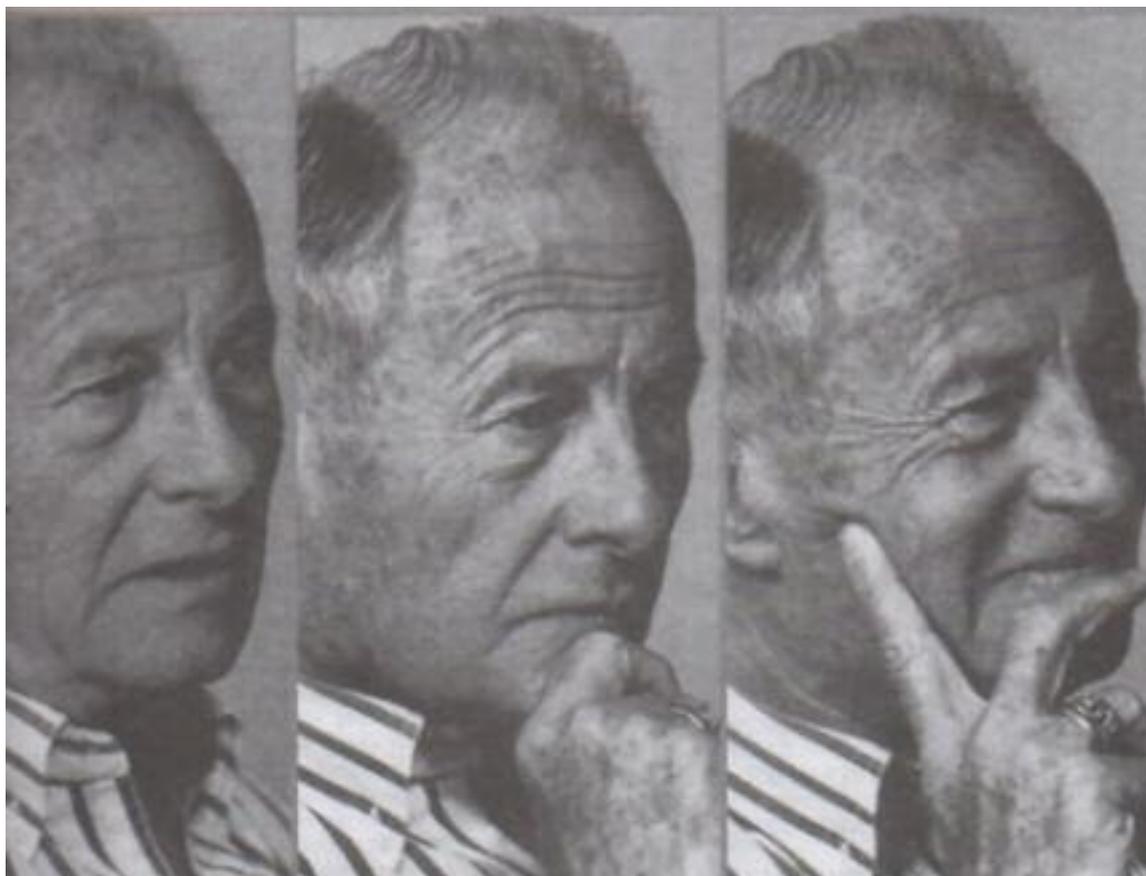
Massimo Roberto Beato

La SIAD – Società Italiana Autori Drammatici è ad oggi, l'unica realtà che si occupa della promozione e diffusione della drammaturgia italiana contemporanea, sia attraverso il prezioso lavoro di pubblicazione e catalogazione di opere di autori drammatici italiani (che altrimenti avrebbero difficoltà ad avere visibilità da parte di compagnie e produzioni teatrali) che attraverso la realizzazione di una Enciclopedia degli Autori Drammatici Italiani, giunta alla sua IV edizione aggiornata. Il lavoro di pubblicazione avviene grazie a due canali di diffusione: la rivista specializzata "Ridotto", nella quale, oltre alla pubblicazione di testi inediti di drammaturgia italiana, sono presenti interventi di studiosi e addetti ai lavori sulle questioni direttamente legate alla scrittura e al teatro di drammaturgia italiana; le Collane SIAD – Bulzoni, nelle quali vengono pubblicate e poi diffuse le opere teatrali di autori drammatici,

raccolte in una sezione dedicata agli *Inediti* e una al *Teatro Italiano Contemporaneo*; l'Archivio Storico con sede al Teatro Quirino, che vanta copioni, fotografie, corrispondenza, pubblicazioni e video di numerosissimi autori dagli anni '40 ad oggi.

Tutto il materiale raccolto negli anni, oltre a costituire un patrimonio considerevole per le generazioni future, rappresenta anche un'interessante raccolta di opere a disposizione di compagnie, registi, studiosi e giovani drammaturghi, per la messa in scena.

A tal fine, anche per quest'anno, la SIAD ha steso un convenzione con l'Accademia Nazionale D'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" per offrire agli allievi del proprio Master di I livello in Drammaturgia e Sceneggiatura, e in Critica Giornalistica, la possibilità di uno *stage formativo* per uno studente: il tirocinante svolgerà mansione di raccolta e catalogazione dei materiali pubblicati (riviste e libri, critiche e recensioni dai quotidiani ecc.) per realizzare un elenco digitale



A Mario Ferrero è dedicato il Premio speciale Calcante "Silvio D'Amico"



Ad Anna Marchesini è intitolato il Premio della scrittura scenica

di queste preziose ed importanti fonti, anche per sottrarle al naturale danneggiamento e deperimento dovuti al tempo.

La scelta di intraprendere una collaborazione significativa con quest'istituzione nazionale di formazione professionale nasce dal sentito apprezzamento nei confronti del lavoro della SIAD e del suo segretario generale Maricla Boggio, da parte del direttore Daniela Bortignoni, che già dal 2012 ha dato vita – assieme a numerosi autori, sceneggiatori e registi – ad un percorso teorico-pratico volto a formare le nuove generazioni di drammaturghi e sceneggiatori fornendo non solo basi metodologiche, ma anche un'esperienza di scrittura guidata da autori affermati. Una palestra, un viaggio affascinante di analisi e riflessione, di scrittura e riscrittura; un lavoro diretto sul testo, di riflessione sul campo, di laboratorio che non poteva essere altro che abbracciato e condiviso da un ente come la SIAD che sin dalla sua nascita si pone a tutela e diffusione del prezioso e delicato mestiere dell'autore drammatico. Dal 2015/16 si sono succeduti nel lavoro di catalogazione e di archivio Marco Lombardi ed Elisabetta Rizzo, nel 2017/18 Marco La Placa, nel 2019 Enrico Lecca.

Al fianco di questa iniziativa la SIAD, in vista della prossima edizione del Premio Calcante-SIAD assegnato a un testo teatrale italiano di particolare valore drammaturgico, ha deciso di istituire un **Premio speciale Calcante "Silvio**

d'Amico" dedicato al regista Mario Ferrero, rivolto esclusivamente ai testi di giovani diplomandi presso l'Accademia Nazionale D'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" (corsi di Recitazione, Regia e Master I livello in Drammaturgia). Il bando è aperto agli allievi in corso e a quelli diplomati nell'ultimo Anno Accademico.

L'autore del testo classificato primo, oltre alla pubblicazione dell'opera sulla rivista "Ridotto", riceverà un Premio di Incoraggiamento alla Produzione, destinato esclusivamente alla messa in scena/mise en espace dell'opera premiata.

Altra iniziativa che la SIAD rilancia ogni anno dal 2016 e rivolta agli allievi attori e registi dell'Accademia, è il concorso di scrittura drammaturgica per il teatro dedicato alla figura di Anna Marchesini, attrice dallo straordinario talento comico e insegnante di recitazione. Il **Premio alla scrittura scenica "ANNA MARCHESINI"** quinta edizione 2021, è rivolto ad allievi in corso e allievi diplomati dei corsi di Recitazione, Regia e del Master in Drammaturgia e Sceneggiatura diplomati nell'ultimo anno accademico. Da quest'anno segnaliamo agli allievi che vorranno cimentarsi con la scrittura scenica che saremmo lieti prendessero spunto e traessero ispirazione dai libri di Anna Marchesini "Il terrazzino dei gerani timidi", "Di mercoledì", "Moscerine", "È arrivato l'arrotino", pur mantenendo la libertà della scrittura che ciascuno vorrà seguire.

PREMIO CALCANTE XXII EDIZIONE

La SIAD – Società Italiana Autori Drammatici indice la XXII Edizione del premio Teatrale “Calcante” per un testo teatrale inedito a tema libero. La Targa “Claudia Poggiani” verrà assegnata a un testo teatrale incentrato su di una figura femminile oppure che sia impegnato sui momenti più critici dell’esistenza attuale, e che, se non vincitore del Premio “Calcante”, dalla Giuria venga considerato di particolare interesse drammaturgico. Il Premio “Calcante” consiste in 1.000,00 € e nella pubblicazione sulla rivista RIDOTTO o nella COLLANA INEDITI della SIAD. La targa “Claudia Poggiani” consiste in una Targa che attesta la qualità dell’opera e in una eventuale pubblicazione a insindacabile giudizio della Giuria. La SIAD si impegna a promuovere il testo vincitore,

tramite la rivista RIDOTTO, presso le compagnie e i centri teatrali. I testi debbono pervenire in numero di 3 esemplari per raccomandata alla Segreteria del Premio SIAD/CALCANTE, c/o Spazio 18B, via Rosa Raimondi Garibaldi 18b, 00145, Roma, tel. 06/92594210, **entro il 15 marzo 2021**. Si richiede inoltre l’invio di una copia digitale da inviare all’indirizzo di posta elettronica calcante@siadteatro.it. La Giuria è composta dai membri del Consiglio Direttivo della SIAD. La partecipazione al premio vincola gli autori alla completa accettazione del Regolamento. L’erogazione del contributo economico è conseguente ai tempi tenuti dal Ministero-MIBACT da cui dipendono le possibilità economiche della SIAD.

PREMIO SIAD 2020/21 TESI DI LAUREA-STUDIO SULLA DRAMMATURGIA ITALIANA CONTEMPORANEA

La SIAD - Società Italiana Autori Drammatici - bandisce un premio per una tesi di laurea discussa negli anni accademici 2017-2018-2019 che abbia analizzato l’opera di uno o più drammaturghi italiani, operanti dalla seconda metà del Novecento, o tematiche generali riguardanti la drammaturgia italiana contemporanea. I partecipanti devono aver conseguito la laurea presso i Corsi di Studio in Lettere e DAMS di uno degli Atenei italiani o della UE: nel secondo caso le tesi pervenute devono essere di lingua italiana. **Il premio consiste in una somma di 500,00 €** e nella pubblicazione sulla rivista “Ridotto” di una sintesi del lavoro a cura dello stesso vincitore; la commissione si riserva di segnalare altri scritti meritevoli di menzione. I partecipanti

devono inviare file PDF della loro tesi, **entro il 15 marzo 2021** unitamente a copia di un certificato del diploma di laurea e copia di un documento d’identità, recapito, numero telefonico al seguente indirizzo email: info@siadteatro.it. La Giuria si riserva di estendere il Premio a ricerche sviluppate nell’ambito delle attuali problematiche teatrali. Essa è composta dai membri del Consiglio Direttivo della SIAD a cui si aggiungono personalità del Comitato d’Onore. Luogo e data della premiazione verranno comunicati agli interessati e resi noti tramite gli organi di stampa. L’erogazione del contributo economico è conseguente ai tempi tenuti dal Ministero-MIBACT da cui dipendono le possibilità economiche della SIAD.

BANDI SIAD-ANAD-Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “Silvio D’Amico” Premio alla scrittura scenica “ANNA MARCHESINI” quinta edizione 2021

La SIAD - Società Italiana Autori Drammatici - in collaborazione con l’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico” e promosso dal MIBACT, bandisce per il 2021 un concorso di scrittura drammaturgica per il teatro dedicato alla figura di Anna Marchesini, attrice e insegnante di Recitazione dell’Accademia. Il concorso è rivolto ad allievi in corso e allievi diplomati dei corsi di Recitazione, Regia e del Master in Drammaturgia e Sceneggiatura diplomati nell’ultimo Anno Accademico. Da quest’anno segnaliamo agli allievi che vorranno cimentarsi con la scrittura scenica che saremmo lieti che prendessero spunto e traessero ispirazione dai libri di Anna Marchesini “Il terrazzino dei gerani timidi”, “Di mercoledì”, “Moscerine”, “È arrivato l’arrotino”, pur mantenendo la libertà dell’ispirazione che ciascuno vorrà seguire. **La scadenza è prevista per il 15 marzo 2021**. Ogni partecipante potrà inviare un solo testo, pensato per un massimo di 4 (quattro)

attori, in 3 (tre) copie con apposita dicitura sulla busta SIAD - Premio alla scrittura scenica “Anna Marchesini” 2021. L’invio sarà effettuato all’indirizzo “SIAD c/o Spazio 18B, via Rosa Raimondi Garibaldi 18b, 00145- Roma. Si richiede inoltre l’invio di una copia digitale in formato PDF da inviare all’indirizzo di posta elettronica info@siadteatro.it. La Commissione selezionatrice è composta dal Direttore dell’ANAD, il Segretario Generale della SIAD o suo delegato, un membro del consiglio direttivo SIAD e un docente indicato dal Direttore. Il premio consiste nell’assegnazione di un incentivo economico alla produzione, di **euro 500,00 (cinquecento)** vincolato per il 50 % alla messa in scena del testo vincitore, che verrà inoltre pubblicato sulla rivista “Ridotto”. L’erogazione del contributo economico è conseguente ai tempi tenuti dal Ministero-MIBACT da cui dipendono le possibilità economiche della SIAD.

PREMIO SPECIALE “CALCANTE-SILVIO D’AMICO” DEDICATO A MARIO FERRERO

Per l’anno 2021, **in vista della XXII edizione del Premio Calcante-SIAD**, assegnato a un testo teatrale italiano di particolare valore drammaturgico, la SIAD ha deciso di istituire un **Premio speciale “Silvio d’Amico”** dedicato al regista Mario Ferrero, rivolto esclusivamente ai testi di giovani diplomati (negli ultimi cinque anni) presso l’Accademia Nazionale D’Arte Drammatica “Silvio D’Amico” (corsi di Recitazione, Regia e Master I livello in Drammaturgia). **La scadenza è prevista per il 15 marzo 2021**. Ogni partecipante potrà inviare un solo testo, pensato per un massimo di 4 (quattro) attori, in n. 5 (cinque) copie presso la segreteria della SIAD c/o Spazio 18B, via Rosa Raimondi Garibaldi 18B 00145 – Roma con apposita dicitura sulla busta “CALCANTE - Premio Speciale Silvio d’Amico 2021”. Si chiede inoltre invio digitale del testo in formato PDF alla casella di posta elettronica calcante@siadteatro.it. I testi inviati non verranno restituiti.

Un’apposita commissione – composta dal Presidente, il Segretario Generale e un Membro del Consiglio Direttivo della SIAD, insieme

al Direttore dell’Accademia “Silvio d’Amico” e un docente designato dal Consiglio Accademico – selezionerà i tre testi migliori. L’autore del testo classificato primo, oltre alla **pubblicazione dell’opera sulla rivista “Ridotto”**, riceverà un **Premio di Incoraggiamento alla Produzione**, destinato *esclusivamente* alla messa in scena/mise en espace dell’opera premiata, pari a **€ 500,00 (cinquecento)**; l’autore del testo classificato secondo riceverà una **Targa Speciale**. Il testo vincitore, classificato primo, potrà essere messo in scena, in collaborazione con l’Accademia, dagli allievi attori e registi e presentato al pubblico nella prossima stagione teatrale 2021/2022.

Si proporrà, a tale fine, alla Direzione dell’Accademia di mettere a disposizione degli allievi attori e registi, coinvolti nella messa in scena del testo vincitore, eventuali borse di studio per coprire i costi artistici. L’erogazione del contributo economico è conseguente ai tempi tenuti dal Ministero-MIBACT da cui dipendono le possibilità economiche della SIAD.

IN CASO DI MANCATO RECAPITO INVIARE AL CSL STAMPE ROMA – Via Affile - PER LA RESTITUZIONE AL MITTENTE
MENSILE • NUMERO SPECIALE 5-6-7-8 / 2020 - MAGGIO-GIUGNO-LUGLIO-AGOSTO / 2020
POSTE ITALIANE SPA - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE 70% DCB ROMA - € 10,00