

R I D O T T O

Il Magazine del Teatro Italiano Contemporaneo

Nuova serie

Direttore responsabile ed editoriale

Maricla Boggio

Una coedizione:

SIAD

Società Italiana Autori Drammatici

BEAT

Enrico Bernard entertainmentart

direzione artistica ed editoriale

Enrico Bernard

Comitato di Redazione:

Massimo Roberto Beato, Enrico Bernard, Jacopo Bezzi,

Fortunato Calvino, Ombretta De Biase, Stefania Porrino

Numero 1 / Nuova serie / Gennaio-Aprile 2024

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 X ABI 05034 CAB 03207 N° conto 000000025750

Coordinate internazionali: IBAN IT53X0503403207000000025750 - BIC/SWIFT BAPPIT21A67 Abbonamento annuo € 50,00 - Estero € 70,00 - Numeri arretrati € 15,00

ANNO 72° - numero speciale 01-02-03 - gennaio-marzo 2023 - finito di stampare nel mese di marzo 2023

In copertina: Carlo Bernini nel dipinto di Alberto Sughì, 1972.

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 o scrivendo a info@siadteatro.it

Ricordiamo che il versamento della quota sociale può essere effettuato tramite bonifico intestato

a SIAD presso Banco BPM Agenzia n°1002 Roma-Eur Viale Europa 115 - 00144 Roma Coordinate bancarie: N° conto 25750 IBAN IT53X0503403207000000025750 Quota sociale annuale € 50,00

IN QUESTO NUMERO

Maricla Boggio, I LINGUAGGI DEL TEATRO.....	3
Enrico Bernard, LA DRAMMATURGIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO.....	4
Jacopo Bezzi, FORME E LINGUAGGI.....	14
Maricla Boggio, DRAMMATURGIA ITALIANA AL PASSAGGIO DEL SECOLO.....	16
Stefania Porrino, CONSERVATORIO DI FROSINONE E SIAD.....	18
Ombretta De Biase, RASSEGNA TEATRALE: “ANIMA MUNDI, LA DRAMMATURGIA DELLA DONNE”.....	20
LA SCENA DELLE DONNE.....	22
Fortunato Calvino, Miriam Perfetto, VICO SIRENE.....	23 -24
Massimiliano Perrotta, PIRANDELLO: QUESTO MIO SCONOSCIUTO <i>Un romanzo di Lucia Modugno</i>	25
Carmela Lucia, IL CORPO, IL SUONO E LA SCENA <i>Per una drammaturgia sui corpi e sui suoni. Analisi della lingua di scena di Annibale Ruccello</i>	26
Pier Paolo Pacini, RIUNIONE DI FAMIGLIA DI MARICLA BOGGIO, QUANDO IL QUOTIDIANO DIVENTA SIMBOLO.....	27
Paolo Petroni, L'IMMEDESIMARSI NELLA REALTA'.....	28
Rocco Familiari, APRIRE LE FINESTRA.....	30
Il testo: Maricla Boggio, RIUNIONE DI FAMIGLIA.....	32
Antonio Ghirelli, (inedito) LA TEATRALITA' DI CARLO BERNARI.....	58
Rossana Esposito, AMORE AMARO DAL ROMANZO AL FILM.....	63
Il testo: Enrico Bernard, AMORE AMARO.....	68
Ruggero Jacobbi, NOTA AD AMORE AMARO.....	90

In copertina: Gigi & Ross in "Vico Sirene" di Fortunato Calvino photo di Antonino Fattorusso

RIDOTTO

I LINGUAGGI DEL TEATRO

di Maricla Boggio

Pensando alle diverse modalità con cui il teatro si esprime, non possiamo che risalire all'uomo, secondo le scelte espressive che lo inducono a manifestare nel mondo il suo modo di porsi sia come uomo che come artista. Non c'è uomo che non possieda una sua capacità, caratteristica di sé stesso, di esprimersi nel rapporto con gli altri uomini e anche con sé stesso. È il corpo a esprimersi nelle varie scelte che l'uomo fa con sé stesso, ma è un corpo che si esprime attraverso la propria interiorità, usando a seconda della scelta un proprio organo o tutto sé stesso. Ma è comunque sempre l'intera persona a manifestarsi, anche se è solo un elemento della persona ad essere messo in evidenza.

Prima ancora delle arti, i linguaggi si esprimono con la volontà di esternare un sentimento, una capacità, un espletamento di un ordine.

Sono anche questi linguaggi, che inducono il braccio ad alzarsi, la gamba a piegarsi, la testa a girarsi, a chinarsi ecc. Chi fosse privo di mobilità non potrebbe neanche esprimere queste forme primitive di espressività, mentre gli resta tutto il vasto campo delle arti per esternare la varietà dei linguaggi.

I linguaggi sono molteplici, e non appartengono soltanto al teatro, in cui primeggia la forma più complessa dell'espressività, che è la parola: essa non appartiene soltanto al teatro, ma di esso esprime una forma metaforica della realtà, quindi una duplicità espressiva.

Ma tutto quanto intendiamo esprimere deve partire dalla nostra interiorità, per quella forma conosciuta attraverso il metodo mimico, la capacità di immedesimarsi in ogni cosa o pensiero o sensazione siamo portati a toccare per realizzare esternamente la nostra creatura.

Ci sono linguaggi che richiedono in linea di massima l'intero corpo per esprimersi: La parola si ritira e avanza il movimento delle braccia, delle gambe, del corpo, dove si dimentica la forma umana e si sostituisce quella della danza che è una trasposizione. È poi ancora la scelta di un certo tipo di movimento a precisare ancora di più un linguaggio che sia un certo tipo di danza.

Gli esempi potrebbero continuare: il canto, la musica, la scultura, la pittura, tutte forme espressive che attingono dalla propria interiorità per manifestarsi all'esterno attraverso il corpo o le capacità che esso ha di realizzare un linguaggio.

Per un maggiore approfondimento del linguaggio che a noi può interessare di più, dobbiamo pensare ai vari tipi di teatro che in varie epoche sono in particolare in scena o lo sono tutti quanti come ormai va di moda nel recuperare drammi o commedie di particolare interesse, o se ne aggiungono altri di scrittura attuale, che tentano di innovare il linguaggio con forme di modernità. Nei vari linguaggi del teatro si intrecciano derivazioni letterarie o dialettali, riferimenti a ricostruzioni paesane o invenzioni poetiche, parlate che appartengono a certi personaggi come loro linguaggio reale, tipico di una determinata regione o inventato dall'autore. In teatro i linguaggi si moltiplicano, possono derivare dalla traduzione del testo ed esso assumerà connotazioni sonore differenti dall'originale, così come il ritmo delle battute.

Qualunque linguaggio appartiene all'essere umano nelle sue varie connotazioni sensibili: siamo sempre a fare riferimento all'immedesimazione da parte dell'interprete nei confronti di che cosa sente dentro di sé ispirandosi all'elemento o alla battuta che intende interpretare.

Di particolare interesse per chi intende recitare, partire dalla battuta per arrivare alla sua interpretazione.

La battuta da "La vita è sogno" in cui Sigismondo si paragona a tutte le creature che hanno libertà, mentre lui che dovrebbe averne più di tutti è prigioniero, è un esempio mimico di straordinaria efficacia:

*...ed io che ho ancor più vita
perché ho minor libertà?
Ormai in preda al furore,
pari all'Etna o un vulcano
vorrei strapparmi dal petto
fatto a brandelli, il mio cuore.*

Con la propria forza e ferocia, l'attore non può arrivare a esprimere

la forza e la ferocia necessari ad avere quello che esprime un vulcano;

il vulcano si può trovare in sé stessi sentendosi vulcano, superando la propria umanità e sentendo dentro di sé agitarsi quella infinitamente enorme, di un vulcano: sarà allora la forza ad uscirgli dal petto con quella espressione "vulcanica"; avrà allora la forza di moltiplicare la propria ferocia e di fare a brandelli il suo cuore.

Con l'esempio di Sigismondo abbiamo raggiunto il culmine delle possibilità di un'espressione legata a un linguaggio, questa volta un linguaggio disumano, un linguaggio da vulcano.

LA DRAMMATURGIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO

di Enrico Bernard

Torna in formato pdf nel sito della Siad il volume di Enrico Bernard "Autori e drammaturgie" la prima enciclopedia del teatro italiano della seconda metà del '900. Come molti ricordano si tratta di un'opera fondamentale, adottata in diversi centri di ricerca nel mondo e che per le tre edizioni (1988-1990-1992) rappresentò un vero miracolo e successo editoriale. L'autore Enrico Bernard sulla base di quella esperienza rilancia la discussione sulla drammaturgia contemporanea non risparmiando un tocco di ironia sul numero degli autori, sulle loro scelte tematiche e visioni drammaturgiche.



L'avventura della drammaturgia italiana del '900 si apre e si chiude con due eventi straordinari: i premi Nobel per la letteratura a Luigi Pirandello, 1934, e a Dario Fo, 1997. Se a questi due "mostri sacri" del teatro italiano si aggiunge un grande personaggio che avrebbe senza dubbio meritato un altro Nobel, mi riferisco ovviamente a Eduardo, ci si può facilmente rendere conto della supremazia della drammaturgia contemporanea italiana (e della poesia che annovera altri due premi Nobel, Quasimodo e Montale) sulla narrativa che non ha avuto lo stesso "ritorno".

So di lanciare una provocazione al mondo letterario italiano che annovera comunque nomi ed opere di rilievo. Tuttavia - ora che è storicamente possibile fare un bilancio completo del XX secolo - ritengo giusto riaffermare la grandezza della drammaturgia italiana che, dal Teatro della Commedia dell'Arte a Dario Fo, da Goldoni a Pirandello, da Machiavelli e Giordano

Bruno a Eduardo, costituisce un settore fondamentale della letteratura italiana. Ma perché questa polemica? Perché in Italia il teatro è stranamente considerato come un genere secondario rispetto alla narrativa. Antologie e manuali scolastici, ad esempio, riescono raramente a rendere l'idea del teatro che non viene trattato - come altrimenti avviene nelle altre letterature europee - alla stregua di una componente essenziale della letteratura nazionale. Perfino il Pirandello teatrale viene citato un po' laconicamente, prediligendo senz'altro il narratore sul drammaturgo. Il premio Nobel Dario Fo è quasi ignorato mentre di Eduardo non c'è traccia. Betti, Chiarelli o Rosso di San Secondo non sono mai esistiti per le antologie: figuriamoci i nuovi autori che non hanno alcun riscontro rispetto ai colleghi narratori che invece godono di ben altra considerazione e attenzione. Invece, ecco il motivo della mia lamentela, la drammaturgia italiana della seconda metà del '900 è molto feconda e ricca di nomi, idee, esperienze: in *Autori e drammaturgie*, la prima enciclopedia del teatro italiano contemporaneo, da me curata nel 1993, sono stati catalogati ben 600 autori professionalmente rappresentati tra il 1950 e il 1990. Molte le sorprese, tra cui un giovane Roberto Benigni in veste di coautore di un monologo che porta la firma del poeta Giuseppe Bertolucci (*Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, rappresentato al teatro Alberichino di Roma nel 1975). Considerando i due Premi Nobel ottenuti da drammaturghi italiani, la grande figura di Eduardo, i battesimi teatrali di un futuro Oscar come Benigni, viene spontaneo domandarsi: come mai il teatro di autore italiano contemporaneo non viene preso seriamente in considerazione e non trova lo spazio e il rispetto che si è guadagnato sul campo? Prima di imbarcarmi nella risposta ad un interrogativo così complesso, voglio pormi un altro problema, la cui soluzione forse mi aiuterà ad individuare le ragioni dell'isolamento del teatro dalla letteratura nazionale: chi sono e che cosa vogliono questi 600 (o forse più) autori del teatro italiano contemporaneo?

Tra i romanzieri che si sono dedicati anche al teatro, ci sono: Moravia, Pasolini, Bernari, Berto, Dacia Maraini (nata veramente come autrice teatrale poi passata alla narrativa), Domenico Rea, Savinio, Sciascia, Siciliano, Silone, Starnone, Tabucchi, Tomizza, Zavattini, Flaiano, Alvaro, Arpino, Soldati, Bacchelli, Bontempelli, Brancati, Bufalino, Buzzati, Calvino, Cambria, Camilleri,

RIDOTTO

Campanile, Cassieri, Compagnone, Consolo, Cuomo, Dessì, Gadda, Natalia Ginzburg, Joppolo, Jovine, La Capria, Lagorio, Landolfi, Levi, Malaparte, Manganelli, Nigro, Ottieri, Parise, Sanvitale, Savinio, Patti, Pirro, Pomilio, Benni, Baricco, Rodari e Umberto Eco, Elsa Morante e Alba de Cespedes. Ai narratori vanno aggiunti i poeti, anche autori di teatro, tra i quali spiccano alcuni nomi: Luzi, Sanguineti, Ripellino, Zeichen, Buttitta, De Libero, Gatto, Doplicher, Testori, Pecora, Porta, Bertolucci, Balestrini, Ceronetti, Bianca Maria Frabotta, Patrizia Valduga. Non pochi copioni portano la firma di cineasti come: Soldati, Lizzani, Wertmüller, Antonioni, Brusati, Squitieri, Cerami, Fiastri, Vasile, Sollima, Pinelli, Biraghi, Festa Campanile, Piscicelli e, tra i più giovani, Reali e Winspeare, nonché Cristina Comencini. Troviamo poi altri autori di teatro nel mondo dell'informazione e della televisione: Costanzo, Augias, Biagi, Montanelli, Angelini, Freni, Tesei, Di Mattia, Storelli, Guardamagna, Veller, Giagni, Ronsisvalle, Santanelli. Interessante il testo *Vecchi vuoti a rendere* di Costanzo, validissimi - ma sono solo esempi - *I confessori* di Di Mattia e *Uscita d'emergenza* di Santanelli. Anche numerosi attori sono stati tentati dalla scrittura teatrale: Tofano, Buazzelli, Gassmann, Manfredi, Foà, Raf Vallone, Albertazzi, Trieste, Franca Valeri, Satta Flores, Giancarlo Sbragia, Salemme, Bellei, Fiore, Silvestri, Mauri, Benvenuti, Bigagli, Branciaroli, Cinieri, Molé, Moscato, Quartullo. Ci sono poi i registi-autori come Patroni Griffi, Sepe, Squarzina, Fersen, Missiroli, Enriquez, De Simone, Cobelli, Chiesa, Castri, Calenda, Pressburger, Scabia, Scandurra, Syxty, Camerini, Zucchi, Gregoretti. Esiste inoltre un teatro dei critici: Apollonio, Boggio, De Monticelli, De Chiara, Jacobbi, Pandolfi, Massarese, Favari, Cordelli, Garrone, Soddu, Taffon, Prospero, Covi, Terron, Cappelletti, Romeo, Codignola, Moscati, Pensa, Ciullo, Cirio, Verdone, Lunetta, Ippaso, Soddu, Garrone, Vallauri, Cinnaghi e Pappa. Per il teatro hanno poi scritto pittori (Salvatore Fiume e Domenico Purificato), figli d'arte (Stefano Landi Pirandello, Vittorio Viviani, Alessandro Fo, Mario Prospero, Mattia Sbragia, Antonello Riva figlio di Mario, Maria Antonietta Bertoli figlia di Pier Benedetto, Alexandra La Capria, Luigi De Filippo figlio di Peppino, nonché lo stesso Eduardo, figlio di Scarpetta), fratelli e sorelle d'arte (Luca Archibugi fratello di Francesca, Peppino De Filippo, Titina Carloni De Filippo, Lucia e Paolo Poli), madri e figli d'arte (Luisa e Mario Santella), mogli d'arte (Paola

Riccora moglie dell'autore Ettore Capriolo), compagne d'arte (Rossella Or per anni vicina a Carmelo Bene), padri d'arte (Roberto Mazzucco padre di Melania, Nico Garrone padre del cineasta Matteo), nipoti d'arte (Giorgio Serafini nipote di Giorgio Prosperi), produttori teatrali (Fabbri, Chiti, Chirico, Galdieri, Chiochio, Lunari, Moretti, Franchini, Petrini), notai (Siri), ancora giornalisti (Altomonte, Barzini, Gotta), saggisti (Almansi, Celli), imprenditori (Aceto, Bassetti), editori (Longanesi, Bompiani, Curcio, Lerici, Giorgetti), ingegneri (Adorasio), operai (D'onghia), avvocati (Betti, Faggi, Carsana, Conti, Morante, Marino), artigiani orologiai (Contarino), funzionari (Familiari), sindacalisti (Trigona Occhipinti), medici (Giordano, Spagnolo, Talarico), pubblicitari (Tosto), traduttori (Frassinetti, Dallagiacomma, Groppali), sceneggiatori televisivi (Zardi), doppiatori (Sanna), bibliotecari (Aufiero), autori di radiodrammi (Franchi, Bruck, Codecasa, Fayad), psicanalisti (Musatti, Gozzi), direttori di accademie d'arte drammatica (Musati, Salvati), insegnanti (Roberta Sandias), compositori (Menotti), germanisti-scrittori (Magris), germanisti-docenti (Saito, Fratti, Meldolesi), germanisti-critici (Chiusano), storici (Sani), politologi-costituzionalisti (Negri), vittime della mafia (Fava), nonché un politico-giornalista-seneggiatore-regista-autoreteatrale-editore-deputato-scrittore come Guglielmo Giannini, il fondatore del partito UQ (l'Uomo Qualunque) che, nato nel 1881 e morto a Roma nel 1968, ha scritto una ventina di testi teatrali tra la prima e la seconda metà del '900 sintetizzando nella sua opera e nella sua stessa esistenza l'estrema, forse eccessiva fertilità del teatro italiano del XX secolo. Finiti? No, potrei aggiungere i dimenticati (Wilcock, Federici, Cappelletti), i disillusi, cioè quelli che hanno smesso di scrivere per protesta contro il superficiale mondo letterario italiano (Pistilli), gli scomparsi più o meno giovani (Ruccello, Bertoli, Veller), i plurirappresentati (Manfridi, Cavosi, Sarti)... eccetera eccetera. Ma non sono un po' troppi? Certo è che questo stravagante (e travolgente) elenco di autori per fasce professionali o per DNA familiare documenta, quanto meno, il fatto che il teatro italiano nella seconda metà del XX secolo - e non ho citato che meno della metà degli autori che andrebbero presi in considerazione - sia comunque da sempre un banco di prova per tutte le arti letterarie e figurative del nostro tempo: dal cinema alla narrativa, dalla poesia alla musica, dalla pittura alla saggistica, addirittura anche dalla politica alla lotta alla mafia.

RIDOTTO

"Il Meridiano del Teatro"

Fabio Doplicher

Teatro Meraviglioso



BE@A
enricobernard
entertainmentart

A questo punto, però, potrebbe insinuarsi il dubbio che il pregio della ricchezza del teatro italiano comporti un rovescio della medaglia, ossia rappresenti anche il suo limite: scrivere per il teatro sembrerebbe essere diventata, nella seconda metà del '900 una moda, una specialità nazionale. Si scrive per passatempo, per farsi scoprire, perché si aspetta che succeda qualcosa, per far soldi, per combattere la mafia, per fare letteratura, tra una sceneggiatura e l'altra, tra un reportage e l'altro, quando non addirittura nelle pause di una causa civile o penale, nelle attese di un consulto medico, visto che giornalisti, medici e avvocati hanno una vena teatrale sempre aperta! La Siae, che ho appena interpellato, ha perso il conto delle opere di prosa sotto tutela dal 1950 ad oggi. Ho chiesto: diecimila? Risposta eloquente: molte di più. Siamo, insomma, noi italiani, tutti autori teatrali? Non voglio naturalmente sostenere che non vi siano numerose "chicche" drammaturgiche, in tanta abbondanza di materiali. Ma il troppo storpia, soprattutto quando dietro a tanto impegno non si manifesta sempre un'idea strutturale sul teatro, quando cioè l'autore non elabora una "propria" visione della scena, una filosofia della drammaturgia. Il dubbio è lecito: è tanto necessario questo fondamento teorico alla drammaturgia? Il teatro non nasce forse dalla rappresentazione del reale, senza tanti preamboli astratti?

Voglio concedermi un breve, laconico resumé

utile solo a fissare alcune tappe del discorso circa essenza e significato della drammaturgia. Fin dalla notte dei tempi, il teatro è stato il volano del pensiero filosofico attraverso la drammaturgia: nel teatro di Eschilo, Sofocle, Euripide, la scena è il luogo dove il drammaturgo trasforma la rappresentazione religiosa primordiale in dialogo, cioè interrogativo e riflessione umana sul divino e sul significato dell'esistenza. E anche quando il teatro si è successivamente trasformato in intrattenimento - la commedia nasce con Aristofane e Plauto - è rimasto pur sempre una forma di divertimento, dove di-vertire significa letteralmente uscire dal quotidiano per entrare nel paradosso, quindi ancora una volta nella filosofia. La Commedia dell'Arte che si fonda sul lazzo e sulla risata, scaturisce dall'esigenza - come mostra Dario Fo - di rivolgersi a Dio o ad un Ideale di giustizia "bypassando" i potenti che diventano oggetto di scherno in chiave ideologica. Machiavelli e Giordano Bruno con la Mandragola e il Candelaio hanno dato vita ad un teatro sponsor del pensiero filosofico. E il successivo teatro di Goldoni si fonda sulla riforma del teatro italiano, cioè sulla caduta della maschera, affinché i personaggi della commedia mostrino il loro vero volto e l'umana sofferenza delle loro comiche peripezie (Truffaldino e la sua cronica quanto rivoluzionaria fame). Pirandello ha poi ribaltato i termini del discorso riproponendo la maschera sul volto degli attori, nell'intuizione che la società borghese del primo '900 avesse trasformato la vita in finzione e la realtà in apparenza esteriore. Ma c'è di più: Pirandello ha posto a fondamento della sua drammaturgia un concetto teorico come l'Umorismo, derivandolo senza molte variazioni dall'Ironie del movimento romantico tedesco: una forma di dissociazione dal reale-apparente che comporta il disincanto e la percezione della propria vera essenza. Eduardo, che di umorismo ed ironia ne ha da vendere, ha incarnato sul suo viso la maschera stessa della sofferenza plasmandola, sulle orme della grande lezione del teatro napoletano di Viviani, di Petito e di suo padre Scarpetta, sui personaggi di un popolo, quello napoletano, sempre alla ricerca di un espediente per sopravvivere e dare un senso alla propria esistenza. Eduardo ha altresì elaborato una metafisica del quotidiano, fin dai titoli delle sue maggiori opere: *Natale in casa Cupiello* (si noti l'esplicito rimando escatologico), *Questi fantasmi*, *La grande magia* ecc.

Insomma, senza filosofia e senza ideologia non ci sarebbe il Teatro della Commedia dell'arte e Dario Fo, non ci sarebbero Goldoni, Pirandello, Eduardo, così come non esisterebbe il teatro di

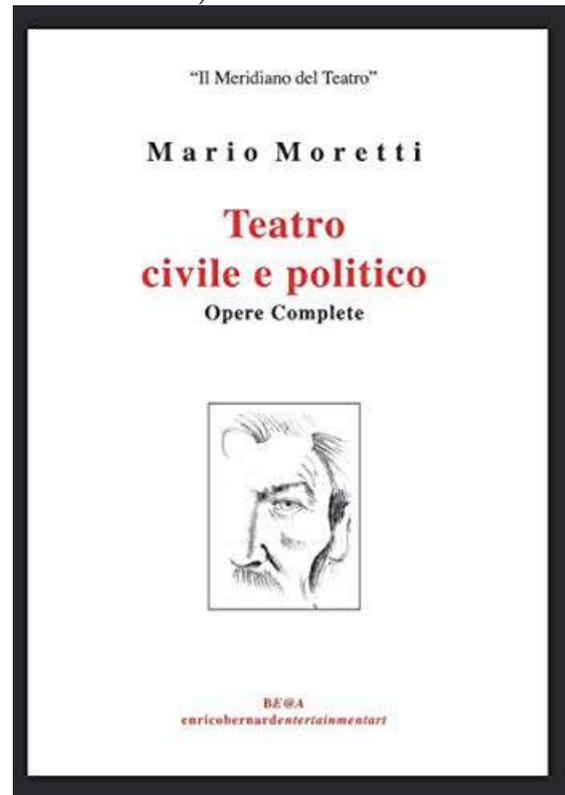
RIDOTTO

Eschilo e Sofocle, Aristofane e Plauto. Come si fa a concepire il teatro senza la drammaturgia, la drammaturgia senza filosofia e la filosofia senza un'idea, una logica d'Autore (che significa Creatore Unico) nell'ambito della propria creazione? Qualcuno si domanderà: ma perché è necessaria una premessa drammaturgica? In fondo il teatro è drammaturgia di per sé! Risponderò con un esempio: in architettura la forma precede la costruzione, il progetto non si elabora mano a mano che il palazzo viene su, non è insomma intrinseco alla costruzione, ma la anticipa. Lo stesso avviene nell'arte, nella pittura ad esempio, dove la tecnica e la teoria, devono essere messe a disposizione dell'intuizione artistica. Tanto più ciò è necessario in un'arte come il teatro che - per antonomasia, cioè lo dice il nome stesso - non è riproduzione del reale, ma rappresentazione della realtà che si trasforma in realtà rappresentata. Come interviene allora la drammaturgia in questo processo, in quanto bagaglio tecnico dell'autore? Ebbene la drammaturgia dà il "marchio di fabbrica" o, se vogliamo usare una parola più appropriata, lo stile che, a sua volta, produce la riconoscibilità dell'autore stesso: il suo DNA. È attraverso la dramma-turgia di Pirandello, il cosiddetto "pirandellismo", per esempio, che riusciamo a riconoscere un testo di Pirandello da un'opera di un altro autore che, qualora dovesse riprodurre lo stile "pirandelliano", non sarebbe per nulla originale. L'importanza della tecnica ai fini della forma, quindi dell'opera drammaturgica, è affermata da Pirandello nel saggio Soggettivismo e oggettivismo:

«Chi concepisce la tecnica come alcunché d'esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunché di esteriore la forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico.»

Questo è il punto: senza una originale elaborazione drammaturgica, avremo a che fare con testi di teatro più o meno ben scritti, attuali o magari di successo. Ma non potremo riconoscere subito l'autore, né accorgerci della novità del testo che ci sembrerà un "artificio" come dice Pirandello, cioè non arte, - ché per essere tale deve risultare innovativa, - ma riproduzione. È quello che accade al teatro italiano della seconda metà del '900, a parte alcune eccezioni, tra cui naturalmente Eduardo e Dario Fo. Gli autori più giovani - a differenza della generazione precedente, per intenderci Pasolini col suo Manifesto per un Nuovo Teatro, Luzi e Testori col "Teatro di Poesia" - non si danno molto da fare da un punto di vista teorico: raramente

elaborano nuove tecniche, nuove forme. Basti pensare che il mensile di teatro "Ridotto" lanciò nel 1993 un'inchiesta tra gli autori cercando di pubblicare interventi sulle rispettive "poetiche". Ebbene a quell'inchiesta intervenni solo io col Manifesto del Teatro S-naturalista. Ma nessun drammaturgo italiano si è aggiunto alla mia proposta, neanche per contrastarla con un'altra idea di drammaturgia. Il Manifesto del Teatro S-naturalista è diventato così l'ultima concezione teorica del teatro italiano in un secolo, il XX, che sul finire ha mantenuto solo in parte le promesse iniziali (Pirandello, Antonelli, Chiarelli, Rosso di Sansecondo ecc.).



Non starò qui ad analizzare i motivi di un simile fenomeno nell'ambito della drammaturgia italiana contemporanea, motivi che sono svariati e forse dipendenti dal dominio dello spettacolo televisivo e dalla pigrizia intellettuale che sembra sempre più colpire gli artisti. Fatto sta, però, che con tanti autori in circolazione, sia mancata, e manchi, non solo una vera e propria drammaturgia nazionale, ma addirittura - come dicevo - un'idea innovativa di drammaturgia. Al punto che, negli anni '60-'70, a prevalere in campo drammaturgico, salvi i casi di Eduardo e Dario Fo, è stata la Sperimentazione; la quale ha però respinto al mittente il testo scritto dal romanziere, dal medico o dal notaio o dall'avvocato, per tuffarsi nella ricerca dell'essenzialità e del senso originale del teatro. Sul piedistallo della grande

RIDOTTO

drammaturgia italiana della seconda metà del '900, accanto ad Eduardo e Fo, va collocato allora un drammaturgo-attore che ha fatto del rifiuto della drammaturgia testuale - soprattutto altrui - la sua originale drammaturgia contro il teatro dei commediografi: Carmelo Bene.

Maricla Boggio
**L'ANIMA
TRAGICA**

14 drammi tra cronaca e storia



Enrico Bernardi *entertainmentart*
BE@A

Tra i molti nomi che non ho menzionato ve ne è uno che ho lasciato volutamente da parte, poiché rappresenta un chiaro esempio della grandezza e dei limiti dell'autore italiano contemporaneo che produce commedie senza produrre drammaturgia, cioè pensiero sul teatro: Aldo Nicolaj, che può essere considerato paradossalmente un grande commediografo e un drammaturgo non eccelso (riprendo distinzione da Luigi Pirandello che in Teatro vecchio e nuovo, un saggio del '22, parla del "commediografo del mestiere" con scarso "estro" drammaturgico). L'opera di Aldo Nicolaj ha avuto il pregio (e la fortuna) di attraversare interamente il cinquantennio che va dalla fine della seconda guerra mondiale alle soglie del XXI secolo. Nicolaj, che debutta in teatro nel 1948 con Teresina e che scrive oltre 50 opere fino al 2001 quando è costretto a smettere per motivi di salute, rappresenta la versatilità e un po' anche, purtroppo, la volatilità del teatro italiano di questo scorcio di secolo. Mi spiego: Nicolaj è un maestro, un artigiano del teatro e, insieme, un uomo di cultura. Le sue frequentazioni artistiche e letterarie gli consentono di cogliere al volo le atmosfere e le novità culturali delle idee e delle tendenze che, in un'Europa affrancatasi dal nazifascismo, cominciano a circolare liberamente. Ciò gli

permette, data anche la sua creatività e l'abilità di dialoghista, di costruire un teatro sempre attuale: leggero, surrealista, simbolista, realista, drammatico, farsesco, comico, esistenzialista, kafkiano, minimalista, epico, sociale ecc. In altre parole il teatro di Nicolaj, geniale per la sua versatilità, duttilità e la sua attualità nella scelta del genere, presta tuttavia il fianco alle critiche che gli provengono ad esempio da un uomo di teatro come Ruggero Jacobbi. Il quale scorge in Nicolaj il vuoto e l'inutilità di un teatro che fa divertire senza troppi pensieri e contemporaneamente, se pone problemi, lo fa senza essere aggressivo, graffiante: in una parola, innovativo da un punto di vista formale. In effetti il teatro di Aldo Nicolaj sembra sfuggire ad una definizione precisa, ad una identificazione originale: leggero, evanescente, come minimizza Jacobbi, ma anche pensante ed esistenziale, come l'ottimo dramma *Classe di Ferro* - storia di vecchiaia e solitudine -, o ricco di colpi di scena come l'esilarante pièce *Amleto in salsa piccante*, o patinato e debenedettiano come *Ricci di mare*: insomma, il teatro di Nicolaj resta "minore" rispetto a Fo e ad Eduardo proprio per la mancanza di un'idea filosofica o ideologica "portante" sul teatro che sta alla base di ogni esperienza drammaturgica.

Mario Fratti

Teatro
dell'imprevedibile
Drammi e Satire



BeaT entertainmentart

Alcuni autori della generazione nata dopo la prima metà degli anni '50 (Marino, Reali, Longoni, Sala, De Bei) hanno dato vita, a partire dagli anni '80, ad un teatro generazionale minimalista, anche sulle mode letterarie del tempo. Questi "nuovi autori" hanno preferito la semplicità della descrizione del quotidiano di una generazione smarrita e svuotata dal riflusso del

RIDOTTO

post '68, alla quale non resta che guardare e riguardare in televisione (vedi la commedia di Marino *Italia Germania 4-3*, l'epica semifinale dei Mondiali di calcio in Messico di cui hanno tanto sentito parlare). Sulla falsa riga de *Il grande freddo* di Lawrance Kasdan, film che ottenne all'epoca grande successo in Italia, i personaggi di Marino & C. danno indubbiamente voce ad un certo disagio esistenziale. Ma il vero dramma - a differenza del capolavoro di Kasdan dove è sempre presente il bergmaniano spettro della morte in epoca di pre-aids - resta appena accennato, cosicché il disagio esistenziale si esprime attraverso superficiali attriti familiari o alla rappresentazione dei difficili rapporti di coppia (vedi ad esempio *Uomini senza donne* di Longoni del 1993). Si tratta di un teatro apparentemente impegnato che solo raramente (come nel caso del bel testo dello stesso Umberto Marino, *La stazione*) esce dai canoni di un realismo fotografico, privo della necessaria forza di metafora teatrale.



Un'altra tendenza della drammaturgia contemporanea si riallaccia al teatro di impegno morale di Fabbri e di impegno civile di Betti. Il teatro morale o "di coscienza" di Fabbri trova forti corrispondenze in Testori sul tema della religiosità, mentre in autori come Vincenzo Di Mattia (*I confessori* del 1983) e Renzo Rosso (*Esercizi spirituali* del 1978) si fa sentire la problematica della coscienza e del rapporto tra etica ed individuo. È un teatro di contenuti, insomma, in cui l'aspetto "formale" (vedi il

"formalismo" pirandelliano) passa in secondo piano. Così avviene che quando il contenuto, storicamente datato, perde di attualità, il dramma si intende "superato": prova ne sia che il teatro di Fabbri, che aveva tutte le caratteristiche ideologiche e spirituali per trasformarsi nel Teatro Nazionale della borghesia cattolica, in realtà è oggi considerato poco più di un interessante reperto archeologico. Il teatro di impegno civile di Betti (*Frana allo scalo nord* del 1936 e il sempre attuale *Corruzione a Palazzo di Giustizia* del 1949) ha sicuramente in Giuseppe Fava - assassinato nel 1984 dalla mafia durante la rappresentazione della sua opera più polemica e significativa *L'ultima violenza* - uno degli autori di maggior spicco. Tuttavia, il grande merito di Betti è stato il superamento del Teatro Civile (o sociale come si diceva allora) grazie alle atmosfere kafkiane, surreali, capaci di trasformare il dramma sociologico in una situazione escatologica, filosofica e quindi fortemente teatrale, al di là del "documento". Tuttavia, anche qui, la natura provvisoria e non prevalente del "mestiere" di drammaturgo (Betti era un grande giurista) ha per certi versi limitato la vocazione dell'autore ad una ricerca drammaturgica non certo "anima e corpo", bensì sporadica e quindi strutturalmente lacunosa. Al filone dell'impegno civile e sociale possono essere ascritti alcuni lavori di Maricla Boggio, *Mamma eroina* del 1983 o *Schegge-vite di quartiere* del 1986. Maricla Boggio, da sempre politicamente impegnata sul fronte femminista, co-autrice di molte esperienze teatrali nell'ambito del teatro de La Maddalena, insieme a Dacia Maraini, è riuscita senz'altro a sedimentare intorno a sé un "movimento" di teatro-donna, (Luciana Luppi, Valeria Moretti ed altre). Si tratta di un teatro scritto da donne e incentrato sulle problematiche del mondo femminile, teatro che ha avuto in Franca Rame un'esponente molto significativa e di maggior spicco insieme alla Maraini. Per Franca Rame naturalmente vale però il discorso fatto per Dario Fo, che rappresenta ai miei occhi con Eduardo un grande esempio di dedizione non solo al teatro, ma alla "drammaturgia" intesa come ricerca filosofica e ideologica. In un articolo (Ridotto Nr. 7/8 luglio /agosto 2003, pag. 2) Maricla Boggio rivendica il ruolo morale dell'autore, dimostrando la volontà di pervenire ad una concezione drammaturgica su cui fondare, eticamente, l'opera, il testo teatrale. Il che segna e determina il ricco di tematiche prosieguo della sua attività drammaturgica in cui mafia, storia, attualità trovano ampio e fondato riscontro. La vastità dell'opera di Maricla Boggio dimostra per altro che l'autore teatrale è vincolato

RIDOTTO

ad una forma di intrattenimento, conseguentemente deve saper sviluppare le sue problematiche drammaturgicamente, cioè senza trasformarsi in storico, saggista, giornalista, come invece accade Alessandro Trigona Occhipinti nel lavoro *Segue comunicato* (1999) che sembra sovrapporsi al testo di Alberto Bassetti *La tana* (1995) sul tema un po' moralistico di ex-terroristi alla deriva storica, familiare e psicologica. Ciò accade poiché in molti casi l'Autore tende a partire da... un partito preso, da una sua ideologia preconfezionata, quando invece chi scrive dovrebbe scomparire, annientarsi o "nascondersi" come sostiene Verga nel troppo poco letto "Manifesto del Verismo". Per dirla in parole semplici: è facile e scontato scrivere un testo contro la mafia, ma se sei contro prima di scrivere non entreri mai nel personaggio e capirlo fino in fondo al fine di metterlo a nudo. La condanna del mafioso o del brigatista è talmente ovvia che alla fine non scuote la coscienza di nessuno proprio perché siamo tutti d'accordo.

Jeph Anelli
**Il teatro del teatro
a Théatropolis**
prefazione di Rino Caputo



B e a T
Enrico Bettracci *sviluppatore*

Va anche detto che alcune forme di teatro come il "Teatro Documento" (Sani), il "Teatro della Memoria" (Chiti) o il "Teatro di Denuncia" (Paolini) sono variazioni sul tema del teatro dell'impegno civile e, proprio per il fatto di essere più dirette, immediate, cioè senza la presunzione dell'autore di fare "grande" teatro, arte, vengono apprezzate dal pubblico. Un ottimo esempio di "Teatro di Denuncia" è offerto dai monologhi

teatrali di Paolini (*Ustica, Vajont, Bhopal*) imperniati sulle grandi tragedie della recente storia. Bisogna oltretutto registrare il grande successo di pubblico, in teatro come in televisione, ottenuto da Paolini, anche per il forte impatto emozionale con vicende che coinvolgono l'opinione pubblica. Sennonché questo genere teatrale rinuncia sostanzialmente alla drammaturgia, optando per una soluzione di palcoscenico limitata al documento e all'intrinseca tragicità dell'evento storico evocato e ancora toccante. Non è visibile insomma la strategia dell'autore. Ma mentre Paolini fa della rinuncia alla drammaturgia il punto di forza della sua drammaturgia "nascosta" - che in realtà, per sottrazione e sintesi, diventa pirandellianamente pura forma teatrale -, gli altri autori da me citati non riescono ad elaborare una nuova forma di drammaturgia. È quanto succede ad esempio al teatro di Maricla Boggio, ora storico (*Abelardo ed Eloisa, D'annunzio*), ora commedia (*Doppiaggio*), ora esistenzialista (*Ritratto di Sartre da giovane*), ora, come dicevo poco fa, socialmente impegnato, ma poco innovativo sul piano della forma. Insomma, Maricla Boggio utilizza la scena non per l'intrattenimento ma per la riflessione sulla realtà, sulla storia, sulle problematiche del mondo contemporaneo. Tuttavia il grande apporto contenutistico, lo dice Brecht, può andare a scapito della forma che non riesce ad essere, appunto, <formalmente rivoluzionaria> proprio per il peso contenutistico che è certo un pregio, ma che alla lunga rischia di "datare", condizionare, impastare l'opera col <documento>. Maricla Boggio è assai brava a gestire una drammaturgia <impegnata> che rasenta il documento e la cronaca, ma a liberarsi nella forma teatrale dalle pastoie <realistiche e minimaliste> di cui parla Calvino quando tratta della <leggerezza>. Ma in altri casi questo tipo di teatro, che diventa pedissequo del <quotidiano> e dell'attualità, rischia di appiccicarsi addosso una <data di scadenza>. Semmai, allora vedo in Ascanio Celestini una geniale forma di commistione contenuto/intrattenimento che sicuramente funziona sulla scena, ma la cui "originalità" (ricordiamoci di Paolini) e tenuta drammaturgica nel tempo è piuttosto debole. Lo stesso Celestini in una recente intervista al Corriere della Sera se ne rende conto affermando che il suo teatro non è fatto per la posterità, ossia per durare.

Molto interessanti da un punto di vista drammaturgico/formale mi sembrano i lavori di Mario Prospero che, da *Produzione de' Cerasis* e *Mussolini* e il suo doppio al suo più recente testo

RIDOTTO

Una corruzione perfettamente normale, rappresenta con una forte vena di sarcasmo, senza inutili moralismi, una galleria di personaggi che incarnano la mediocrità di una certa "Italiotta". Certo, anche Mario Prospero, peraltro uomo di teatro a tutto tondo, tenta qualche volta di confondere le acque della sua drammaturgia passando meno agilmente dal teatro dell'assurdo di *Zio Mario* ad un'opera di impianto naturalistico come *Biografie non vissute*, rappresentato a Roma nel 2002, dove il protagonista è un ex repubblicano di Salò, collaboratore dei nazisti, che, per autopunirsi ed espiare, passa il resto della vita a pulire e difendere le tombe di un cimitero ebraico. Beninteso, ogni autore passa da un genere all'altro per mettersi alla prova, sperimentare nuove strade ecc. Tuttavia mi sembra che la parte più originale del lavoro di Prospero sia quella più grottesca, surreale: tanto surreale da trasformarsi in paradosso della realtà attraverso un arguto e nuovo utilizzo della satira.

Gli autori nati tra il 1954 e il 1964, tra cui Ruccello (scomparso a soli 37 anni), Manfredi e Cavosi, sembrano interessati al recupero della tragedia o del dramma in senso ora classico, ora barocco, ora borghese. Si tratta beninteso di ottimi autori che sono però passati, anch'essi vittime del "Grande Vizio" del teatro italiano contemporaneo di sottovalutare l'aspetto teorico, - con risultati alterni da una forma drammaturgica all'altra, senza in definitiva elaborare - almeno fino a questo momento, e mi sarà gradito essere smentito - una loro filosofia o visione complessiva del teatro. Anzi, chissà che questa mia critica, - che vorranno accettare amichevolmente e costruttivamente, - non li induca a nuove riflessioni! Devo aggiungere che Manfredi, al quale ho posto questo problema come editore della sua Opera Omnia, ha genialmente ribaltato il "difetto di forma" che gli imputavo, in pregio, cioè in eccesso di forma, coniando un termine per il suo teatro: "Teatro dell'Anarchia". La molteplicità delle forme e delle drammaturgie è diventata quindi con Giuseppe Manfredi una caratteristica d'autore. Il che, riprendendo il discorso fatto per Nicolaj, è senz'altro un merito di professionalità, ma può diventare alla lunga anche un limite. Insisto su questo argomento che mi sta particolarmente a cuore. Ho più volte ribadito che Eduardo e Dario Fo sono assurti a "mostri sacri" del teatro italiano di tutti i tempi, soprattutto per la rigorosità della loro ricerca drammaturgica e dialettica, cioè filosofica ed ideologica. Aggiungo anche che due grandi autori del teatro italiano come Chiarelli e Rosso di San Secondo sono, fin dai titoli delle loro opere (*La*

maschera e il volto di Chiarelli, *Vestiti che ballano e Marionette, che passione!* di Rosso), gioielli di drammaturgia teorica. Invece, come si può sintetizzare il significato della drammaturgia di Manfredi che passa dal dramma storico in versi Beatrice Cenci alla ricostruzione biografica di "Paolina di Casa Leopardi", dalla commedia psicologica "Anima bianca" al realistico "Teppisti", dal minimalismo in versi de "La partitella" al teatro dell'assurdo de "La cena", fino al surrealismo di "Zozos in cui assistiamo alle esilaranti gesta di una coppia di amanti che non riescono più a "staccarsi dopo un amplesso anale? In quale testo si nasconde il vero Manfredi? Non si tratta solo di versatilità: non è infatti in discussione il valore dell'autore, che non mi sogno neppure mettere in discussione tale è comunque la mia ammirazione. Mi riferisco piuttosto al presupposto drammaturgico latente: ad un progetto complessivo che rivela, eccome!, il valido commediografo, ma che finora ha celato il drammaturgo il quale deve dirci e farci capire "perché scrive". E non basta rispondere: per rappresentare la realtà o per fare arte, perché lo scrittore dovrebbe scrivere solo per "cambiare il mondo", non per "rappresentarlo". Lo stesso discorso fatto per Manfredi vale per Roberto Cavosi (classe 1964), che non sembra esente dalla critica di una carenza, un deficit di teoria e di idee sul teatro meta-testuale, cioè di una fase che precede e presuppone la scrittura. Cosa interessa Cavosi? Il dramma dell'amore gay in tempi di Aids (*Viale Europa* del '92)? Il dramma storico (Lauben del 1988)? Il provincialismo italo degli anni '50 (*Rosamero* del 1995)? La pièce noir a sfondo erotico *Bentornata Maria*? Insomma, non sembra proprio che queste opere rientrino nel quadro di un pensiero globale sul teatro, di una drammaturgia di cui il testo diventi espressione artistica, cioè forma teatrale. Il risultato è che poi, da un punto di vista stilistico, i lavori di questi autori si confondono persino nei titoli: *Ti amo Maria* di Manfredi diventa *Bentornata Maria* di Cavosi. Preciso che lo scopo del mio intervento è la difesa della drammaturgia italiana. Ma una rivalutazione della drammaturgia italiana contemporanea non ha senso se prima non si fa chiarezza. Come dice Pirandello:

«Basterebbe forse che questi tali (i commediografi senza idee proprie) non s'indispettissero tanto allorché qualcuno fa loro notare pacatamente che nessuno vieta, è vero, l'esercizio di fare e rifare un teatro già fatto, ma che proprio questo esercizio significa che non si hanno occhiali propri.»

Un altro esempio di "vuoto drammaturgico da

RIDOTTO

riempire" che posso citare, perché la lista è infinita, è Gianni Clementi, classe 1956. Le sue opere teatrali infatti, cito testualmente dalla sua autobiografia, «sono state anche base di partenza per produzioni cinematografiche». Dicevo poco fa che *The big chill* di Kasdan, in Italia è stato fin troppo imitato non solo nel cinema minimalista-generazionale, ma anche in teatro. Gianni Clementi non fa eccezione: la critica parla di «uno Strindberg light all'italiana», definizione che peraltro mi lascia un po' perplesso perché non mi suona molto positiva. "La strategia del gatto" del 2000, è infatti una piccola sceneggiatura minimalista: si tratta della resa dei conti tra due calciatori ex compagni di squadra che hanno amato la stessa donna e che (cito dalle critiche) «sullo sfondo di divergenze private, e in un secondo momento anche professionali, si trasformarono da amici in accaniti avversari». Insomma, uno Strindberg appunto light e, per giunta, all'italiana! Perché all'italiana? Ma perché questi temi sono scontati! Cito solo "Uomini senza donne" di Angelo Longoni. Guarda caso due atti unici di Clementi e Longoni sono stati rappresentati insieme a Roma qualche tempo fa: e sembrano scritti dalla stessa mano! Il che ripropone con forza la problematica dello stile e del DNA drammaturgico dell'autore.

Vediamo ora se il "nuovo" può venire dalla tradizione teatrale napoletana del cosiddetto post-Eduardo. Il napoletano Annibale Ruccello, nato a Napoli nel 1956 e scomparso nel 1984, non ha avuto purtroppo il tempo di perfezionare la sua drammaturgia, peraltro molto promettente ed intrigante che si compone di un dramma decadente e morboso come *Ferdinando* del 1985, e alcuni atti unici altrettanto trasgressivi: *Le cinque rose di Jennifer*, *Weekend* e *Notturno di donna* con ospiti scritti tra il 1980 e il 1984. A Ruccello va il merito di aver inaugurato e vitalizzato una nuova drammaturgia napoletana post-Eduardo, drammaturgia a cui vanno iscritti Silvestri, Calvino e, soprattutto, "Rasoi" (1991) di Enzo Moscato. Notte, peccato e delitto sono gli elementi centrali della drammaturgia di Rasoi, in cui "La Signora", una prostituta o un travestito, cerca un riscatto alla propria vita passata a battere i marciapiedi di Napoli. Da quando il ribrezzo l'ha indotta a farla finita con gli uomini, "La Signora" si occupa della manipolazione (lei la chiama "educazione") dei bambini pescati nei bassi o nei vichi più miseri, affinché pervengano alla perfetta bellezza degli angeli. Non insozzati dal sesso, ma puri come lei stessa vorrebbe essere: è il dramma dell'irraggiungibilità della bellezza e della purezza

su uno sfondo di miseria e torbide sopraffazioni.

Bello, ma - mi domando - l'opera di Moscato è distinguibile da quella di Ruccello? Perché questi due autori finiscono per sovrapporsi, tanto da rendere necessaria per la loro opera una definizione più ampia e, al contempo, restrittiva, quella di "drammaturgia napoletana"? Cos'è questa definizione se non un calderone, o un ghetto, in cui tutte le vacche (gli autori) sono bige? E poi, che vuol dire "drammaturgia napoletana"? Goldoni era forse esponente di una scuola veneziana? Moliere di quella parigina?

Consentitemi pure di levare una voce contraria alla tendenza critica che cerca di individuare una linea diretta da Viviani-Scarpetta-Petito, attraverso Eduardo, ai nuovi autori napoletani che vengono ingabbiati in un riduttivo genere di "nuova drammaturgia napoletana". Premetto che a mio avviso non si può parlare di drammaturgia italiana, né europea, ma di semplice drammaturgia, distinguendola eventualmente solo con l'attributo di contemporanea. O è drammaturgia, comunque, o non è: così come Moliere non appartiene né alla drammaturgia "parigina" né a quella francese ma alla letteratura mondiale - e lo stesso dicasi ad esempio per Goldoni e Pirandello -, anche Ruccello e Moscato non possono essere ridotti, per il loro valore artistico, ad una superficiale etichetta regionalistica. Mi si dirà: il dialetto! La lingua! Ma Pasolini, che usa il romano, può essere inserito nella letteratura "romana"? Camilleri che pure usa un dialetto "inventato", "contaminato", in quella sicula? E Pirandello che scrive anche in dialetto, rientra forse nella drammaturgia di Girgenti? Proprio qui voglio difendere l'originalità e completa autonomia di Ruccello e Moscato, che semmai si sovrappongono ed influenzano tra loro. Anzitutto la loro lingua non è quella dei loro predecessori. Tra il dialetto di Viviani e l'uso dialettale (che diventa lingua nazionale) del dialetto napoletano di Eduardo c'è una differenza come tra la lingua di Eduardo e il veneziano di Goldoni. Ma tra Eduardo e Ruccello, la differenza è ancora più abissale: sono due lingue, due codici differenti, antitetici. Si parla tanto di continuità tra Eduardo e la nuova drammaturgia cosiddetta napoletana: io non vedo continuità e neppure rottura di una tradizione: siamo su pianeti differenti per cultura, lingua, tematica, personalità, scopi artistici, formazione eccetera. A guardare bene le cose, bisogna anche dire che Eduardo muore nel 1984 ed assiste alla parabola di Ruccello senza documentare un passaggio di consegne. Mi si dirà: lo sfondo della città! Napoli

RIDOTTO

come metafora. Scherziamo? La Napoli di Ruccello e di Moscato è più vicina alla Roma pasoliniana che alla Napoli di Eduardo. L'angoscia di Ruccello e Moscato non è sociale, politica, storica, ma sessuale (qui sta l'originalità del loro lavoro). Che ci azzecca il "Sindaco del Rione Sanità" con "Rasoi"? Che ci azzecca "Natale in casa Cupiello" con "Ferdinando" in cui piuttosto, per quanto Ruccello stesso ci fa sapere, si parla di "trasformazione" culturale dell'Unità d'Italia come metafora della "trasformazione" che avrebbe magari qualcosa in comune col *Gattopardo*. Insomma! Il termine di "nuova drammaturgia napoletana", in cui paradossalmente si aggiungono autori assolutamente di altre generazioni e artisticamente diversissimi (come De Simone e Santanelli nati nel 1933 e 1938), oltre ad essere ghezzante per Ruccello, Moscato & C., che bisognerebbe invece lasciar stare in pace nella loro ricerca di autonomia (ahimè, nel caso di Ruccello interrotta dalla morte), è forzato e fuorviante. Per paradosso, potremmo seriamente parlare di una "nuova drammaturgia romana" che partendo da Petrolini e Campanile arrivi a Giuseppe Manfredi o a Pierpaolo Palladino? La verità è che quella di Ruccello e Moscato è una drammaturgia purtroppo interrotta, che si può ammirare e considerare per lampi di genio ma che non ha un retroterra - come invece si vuole per forza affermare, - né per il momento prospettive definite. Silvestri? Calvino? Cigliano? Sono autori di valore, ma ripeto che non basta scrivere testi discreti per "fare testo" drammaturgicamente parlando. Magari, nel risveglio di una presunta drammaturgia napoletana, rientra anche l'opera più eduardiana, quindi più nel solco della tradizione, di Manlio Santanelli, "Uscita di emergenza" del 1980: si tratta di un dramma beckettiano nella Napoli del terremoto, protagonisti un maestro di musica senza lavoro e un diseredato. Dopo l'interessante debutto, Santanelli ha preso faticosamente le distanze dallo stile e dalla drammaturgia di Eduardo con *Regina madre* del 1984, per passare a una commedia barocca (*L'isola di Sancho* del 1985) e ad un affresco rosselliniano (*Pulcinella* del 1988). Chiude il repertorio di Santanelli una serie di testi rappresentati tra il 1988 e il 1999 che ricordano anche nei titoli (*L'aberrazione delle stelle fisse*, *Vita natural durante*, *Disturbi di memoria*, *Tanto per animare la serata*) il teatro borghese degli anni '70 di Patroni Griffi o di Brusati.

Naturalmente non posso citare tutti gli autori che mi interessano (Erba, Paradivino, e soprattutto l'ottimo Spiro Scimone di "Ba"r del 2001) - che

cito sinteticamente non per lasciarli in fondo o in disparte, ma perché devo necessariamente concludere.

Negli ultimi due decenni del XX secolo il panorama della drammaturgia italiana contemporanea si è arricchito di due nuove esperienze che riportano l'attenzione sul piano drammaturgico esprimendo l'esigenza di una "teoria" del teatro. Mi riferisco in primo luogo al Teatro Patologico. Da circa 20 anni Dario D'Ambrosi, sulla tradizione del teatro dell'Assurdo e della Crudeltà di Artaud e delle prime rappresentazioni in manicomio di Aspettando Godot, sviluppa una forma di drammaturgia in cui il teatro è inteso come forma disalienante: nella pirandelliana scissione tra essere e personaggio, l'uomo emerge dalla "finzione" della follia e ritrova se stesso. D'Ambrosi (nato a Milano nel 1958) debutta nel 1982 con *I giorni di Antonio* contemporaneamente ad un mio lavoro *Mille e non più mille* da cui scaturisce la mia concezione del Teatro S-naturalista. Il Teatro S-naturalista si sviluppa negli anni '80 con alcuni miei lavori rappresentati a Roma (*Da cosa nasce Cosa*, *Autori si nasce*, *Prigioniero della sua proprietà*, *Magnetic Theater Play*, *Display*, *Un mostro di nome Lila*). Come non scorgere un singolare e significativo parallelismo - se non altro temporale - col Teatro Patologico di D'Ambrosi che, tra il 1982 e il 1990, scrive e rappresenta altrettanti testi (*La trota*, *Volare*, *Allucinazioni da psicofarmaci*, *Casa da pazze*)? Dal momento che non credo alle coincidenze, ma alla forza dello spirito del tempo che ad un certo punto ha reso necessario e indispensabile il ritorno alla drammaturgia per la sopravvivenza stessa del teatro, scorgo in questo fenomeno che chiamerei della "Nuova Sperimentazione", la vera novità dell'ultimo scorcio del XX secolo.

Concludo scusandomi nuovamente con tutti gli autori che non ho citato ma che non ho voluto escludere per un pre-giudizio sulla loro opera. Anzi, il fatto che ancora tanti esclusi ci siano da citare, conferma la mia ipotesi secondo cui l'eccesso di "Strindberg light all'italiana" sia certo un beneficio per la statistica, ma non un buon servizio al successo della drammaturgia italiana che risulterà tanto più importante quanto più filosoficamente fondata e "originale". E allora chiudo con la velenosa domanda che Pirandello riprende provocatoriamente da Lessing concludendo il suo saggio sul "Teatro vecchio e nuovo":

«O autori della mia Nazione, devo esprimermi più chiaramente?».

FORME E LINGUAGGI Il teatro nelle sue configurazioni: l'esperienza con il metodo mimico dal laboratorio alla messinscena.

di Jacopo Bezzi



Mi sono avvicinato alla “mimica” di Orazio Costa Giovangigli incontrando nel 2003 una testimone d'eccezione del “metodo”. Mi trovavo al Teatro Argentina di Roma per la prima di uno spettacolo di Lavia, e durante l'intervallo avvicinai Maricla Boggio: la conoscevo di vista ma non avevo mai tentato un approccio diretto. Fu gentilissima, la informai che stavo terminando gli studi all'Università con Walter Pagliaro e Ubaldo Soddu, tra i tanti insegnanti, e che avrei voluto impostare la mia tesi di laurea parlando dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica ed in particolare sul cosiddetto “metodo mimico” di Orazio Costa, del quale all'epoca conoscevo ben poco. Lei mi diede subito indicazioni e letture, e poco dopo mi ritrovai ad intervistarla proprio per la mia tesi. Da allora l'insegnamento di Orazio Costa mi ha sempre accompagnato e sempre affascinato. Entrato poi poco dopo in Accademia come regista, ho avuto modo di approfondire e studiare meglio il grande patrimonio teatrale ed umano che è il lascito principale del maestro. La parola e il gesto (così come recita il titolo di uno dei tanti libri sul metodo Costa di Maricla Boggio, *Il corpo creativo: la parola e il gesto in Orazio Costa,*

2001-Bulzoni ndr), sono il punto di partenza. La parola è infatti espressione unica dell'uomo ed è da questo che Costa parte per riflettere sul fatto che il suo metodo deve rivolgersi non soltanto agli attori e quindi al teatro, ma all'essere “uomo” *tout court* in quanto ha come caratteristica intrinseca quella di esprimersi attraverso la parola; e questa parola deve essere significativa, deve scrivere nel tempo e nello spazio. Da subito mi colpì moltissimo una sua frase che mi piace sempre leggere agli attori ogniqualvolta iniziamo delle prove in palcoscenico:

"Col recupero, con l'esercizio e con l'affinamento dell'istinto mimico e dei suoi riflessi spontanei, riconoscere, liberare, perfezionare le forme, le forze, le interazioni organiche dell'espressività naturale e riscoprirne, liberarne, acquisirne il coerente armonico confluire nella parola vivente e in ogni linguaggio in cui si manifesta l'inesauribile incontro dell'uomo con la realtà."

Ricordo le quattro puntate di *L'uomo e l'attore: Orazio Costa lezioni di teatro*, realizzate per la RAI da Maricla Boggio, che ha seguito il maestro dal MIM di Firenze, attraverso la scuola di Bari fino a Taormina con la messinscena del *Mercante di Venezia*, e che costituiscono ad oggi un documento unico e prezioso per ascoltare dalla viva voce di Costa i suoi insegnamenti sul “metodo mimico” e la testimonianza di attori, registi e amici che hanno condiviso con lui un cammino e tante esperienze.



Il suo è davvero un metodo, fondato su un concetto semplice ma allo stesso tempo sorprendente: il recupero del nostro “essere bambini”, del “si fa che si era”: citando un'intervista di Maricla Boggio, le sue parole spiegano benissimo, in sintesi, cosa Costa intendeva:

“[...] che esiste in ciascuno di noi un'attitudine giacente che un certo tipo di educazione attenua

RIDOTTO

o addirittura soffoca, ed è l'attitudine mimica, l'attitudine a esprimersi, a parlare attraverso un certo uso del proprio corpo: quindi da questa attitudine giacente bisogna partire per risvegliarla, per darne a ciascuno consapevolezza e per impiegarla. Non si tratta di una tecnica, come gli altri insegnanti utilizzavano nelle loro lezioni agli attori; è un metodo che si rivolge nello stesso momento all'intelligenza razionale degli allievi e a questa loro sensibilità giacente, a questa specie di linguaggio talvolta ignorato, comunque nascosto, riportato alla superficie."

Ed è proprio di linguaggio mimico che si deve parlare allora, un linguaggio che da diversi anni cerco di far diventare terreno comune con giovani attori, pedagoghi e futuri arte-terapeuti sia nel lavoro di preparazione di un testo teatrale, sia durante il laboratorio, tenuto ogni anno presso il Master di I livello in Artiterapie - Corso di Teatroterapia dell'Università di Roma Tre -, diretto dalla professoressa Gabriella Aleandri; lì ho potuto sperimentare l'utilizzo e l'importanza del Metodo Mimico applicato anche alla drammaturgia teatrale, nella formazione di giovani professionisti specializzati, che hanno esperito in prima persona come affrontare determinate problematiche, partendo da un testo teatrale per lavorare su scene e dialoghi attraverso il proprio corpo di interpreti.

Come la Mimica di Orazio Costa, la Teatroterapia si avvale infatti di tecniche pre-espressive, di avviamento all'espressione, e si struttura su un minuzioso lavoro indispensabile alla creazione di gesti che rendono possibile e consapevole la reazione dell'interprete e dell'insegnante in un lavoro di relazione pedagogica. Le similitudini e la vicinanza con le intuizioni di Costa sono sorprendenti. Il lavoro dell'attore consiste, in primo luogo, proprio nel controllo delle proprie capacità espressive. È importante sottolineare la parola "espressione" tanto cara al maestro: un bravo attore è colui che riesce a fare in modo che il pubblico abbia un'impressione generale univoca di ciò che lui sta facendo, un obiettivo tutt'altro che facile da raggiungere, dato che il controllo sulle proprie capacità espressive è il risultato di anni e anni di addestramento e di lavoro tramite l'acquisizione di conoscenze e formazione di competenze nell'ambito dei linguaggi teatrali. Leggere un testo nato per la scena, aumenta lo sviluppo della consapevolezza delle modifiche che il testo teatrale subisce nel passaggio dalla pagina alla rappresentazione. Un percorso di riappropriazione dell'io-uomo-attore aperto sia a giovani provenienti da scuole, università e accademie, che ad attori già formati

che vogliono ancora misurarsi con la loro passione, misurandosi con una nuova professione pedagogica, mettendo alla prova il loro talento e lasciando da parte narcisismi e preconcetti. Ed è proprio con questo recupero del proprio strumento che l'attore e il professionista di domani, in tutti i campi in cui potrà trovare collocazione ed utilità artistica e sociale, sarà anche un uomo migliore. Concludo citando il testamento spirituale di Costa:

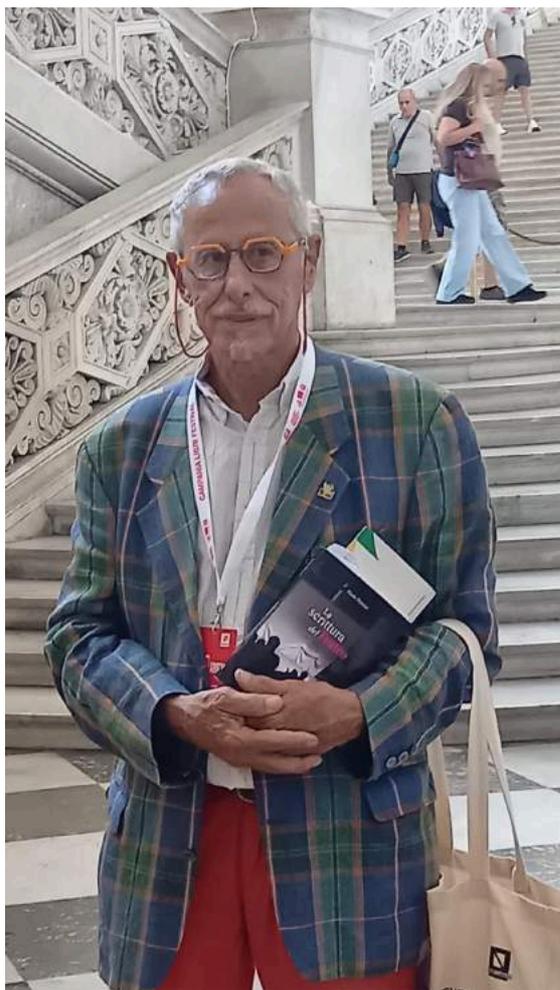
"Se sapete che il vostro strumento siete voi stessi, conoscete anzitutto il vostro strumento, consapevoli che è lo stesso strumento che danza, che canta, che inventa parole e crea sentimenti. Ma curatelo come l'atleta, come l'acrobata, come il cantante, assistetelo con tutta la vostra anima, nutritelo di cibo parcamente, ma senza misura corroboratelo di forza, di agilità di rapidità, di canto, di danza di poesia e di poesia e di poesia. Diverrete poesia aiutate, metamorfosi perenne dell'io inesauribile, soffio di forme, determinati e imponderabili; di tutto investiti, capaci d'assumere e di dimettere: passioni, violenze, affezioni, restandone arricchiti e purificati... tesi alla rivelazione di ciò che l'uomo è: angelo della parola, acrobata dello spirito, danzatore della psiche, messaggero di Dio e nunzio a sé stesso e all'universo d'un sé stesso migliore."



DRAMMATURGIA ITALIANA AL PASSAGGIO DEL SECOLO DI PAOLO PETRONI

di Maricla Boggio

Nelle note annuali scritte per un decennio da Paolo Petroni emerge anno per anno una qualche crescita, una qualche novità che mostra la possibilità di una nascita di una drammaturgia. Già nella nota introduttiva di questa panoramica Petroni insisteva su di un concetto su cui riflettere: "(...) è dall'impoverimento di proposte e luoghi per realizzarla che si può capire e ricominciare", per arrivare a concludere che "il teatro resta e può restare solo qual che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità, liberamente riunita, si rivela a se stessa".



Ma questa comunità non è guidata da nessuno, per prendere una strada di rinnovamento. C'è la diffidenza da parte degli impresari che contano su un pubblico meno incline a rischiare. I teatri pubblici hanno fatto la loro stagione e ripetono i successi già ottenuti, proseguendo nella linea di testi classici o di grande risonanza straniera. C'è però un fermento di giovani autori e registi che tentano nuove strade, in piccoli spazi, con poche repliche a farsi conoscere al pubblico più curioso, ed è qui che si può individuare la possibilità di individuare il nuovo. Dopo decenni di un teatro sperimentale, di immagine soprattutto, si ricrea la ricerca della parola, anche partendo dal dialetto. E non è solo il napoletano a primeggiare, come è avvenuto con Eduardo e quelli dopo di lui, come ad esempio Manlio Santanelli, ma il Chiti de "la provincia di Jimmy", lo Scaldati poco comprensibile dalle forti risonanze, Moscato dalla liquidità vocale. E poi, con intensità produttiva Manfredi con un linguaggio colto, come anche Natalia Ginzburg variamente giudicata nelle sue chiacchiere e nel suo "non detto".

Giovani attori e registi si impongono in prima persona, spesso recitando i propri scritti, sovente letterari, o rivisitazioni di testi esistenti, monologhi, talvolta testi ripresi dalla TV. In un'inchiesta rivolta ai più eminenti critici si chiede se esiste il mondo del teatro, e Nicola Chiaromonte appassionato spettatore e critico, risponde di no. Perché in questo fermento che fa intuire che qualcosa stia maturando, la confusione e le differenze di linguaggi e di tematiche sono tante, ed è difficile individuare quello che maturerà in un prossimo futuro. Sono gli autori stessi a porsi degli interrogativi sul modo di fare teatro. La vetrina italiana di Mario Prospero è un momento di indicazione e di discussione: ma si tratta di una iniziativa privata, che va alla ricerca di un filone di scrittura, invitando autori i più disparati, da Michele Perriera a Giovanni Testori. E come attraverso la discussione si tenta la strada di un possibile percorso di scrittura, così si realizzano seminari gestiti dagli stessi autori, talvolta soltanto un poco più esperti dei loro studenti, lavorando insieme nell'individuare il filone di un teatro nuovo, da condividere insieme. Rimane sempre in aria il discorso di una comunità che si rivela a se stessa, mentre spesso questa comunità si esibisce nel confronto con la televisione, ne imita i temi e le storie, che non sono altro che copie della realtà falsamente fatte passare per realtà. D'altra parte un elemento che penalizza il teatro è il privilegio della quantità degli spettacoli rispetto alla qualità,

RIDOTTO

e non è su questo criterio che si può valutare l'arte del teatro.

Il lavoro sviluppato da Paolo Petroni ha il pregio di aver scavato su tutta l'area della scrittura, la alta e la meno profonda perché soltanto scuotendo tutto quanto è venuto alla luce si è potuto capire che cosa vi sarebbe potuto essere di buono, di sviluppabile nel futuro.

Nella riflessione e nella discussione qualcosa matura. Le tematiche si fanno più attente alla realtà politica e sociale; ne emerge la serie del Premio Fava, con il suo Premio, dove anche un personaggio arrivato come Giorgio Prosperi partecipa e viene premiato. Ma anche altri della vecchia guardia – come Nicolaj, come Familiari – concorrono a premi e accettano anche di essere rappresentati in piccoli teatri. In qualche modo si tratta di una rivolta ai capocomici, ai teatri stabili, a tutto quanto si mantiene nell'area degli impresari che non vogliono rischiare. E nella loro ottica fanno bene perché in questa stagione particolarmente critica non hanno dato le sovvenzioni perché alcuni membri della Commissione erano assenti. Quello che nel teatro sussiste come intrinseca essenza – l'intrecciarsi delle battute dei vari personaggi nell'impasto che viene creando la realtà del copione – si restringe al monologo sia pure affascinante quando toccato dalla poesia, come per i testi di Laura Curino, di Ruggero Cappuccio, di Leo De Berardinis e Bordon recitato da Mastroianni, esempi nei quali si può vedere come il monologo possa non essere artisticamente inferiore al teatro a più personaggi. Ciò che apparrà come una novità, e che al principio farà stupire è quel teatro che sarà definito “di narrazione” e che differisce dal monologo puro e semplice, perché si prefigge di raccontare un fatto, al di là della vita di chi racconta, ma che appartiene alla storia di un popolo, a un evento che ne definisce un momento storico o una sua esistenza.

Il modo di segnalare questo teatro da parte di Petroni ne aiuta la comprensione differente dal semplice monologo e ne sottolinea il rapporto che si viene instaurando fra il narratore e gli spettatori. Forse la tragedia del Vajont, narrazione di Marco Paolini, ha aperto la serie per i temi dello stesso autore e per quanti ne seguiranno l'esempio, riempiendo di storie vere, di cronaca, di fatti accaduti, sostituendo la vacuità delle storielle televisive.

Anche per il teatro di narrazione è sempre la lingua a dover essere privilegiata, sia che si articoli con accenti dialettali, sia che abbia inflessioni poetiche. E nella sua lingua che permane italiana ma si intinge di un certo piemontesismo Laura

Curino viene ricordata più volte da Petroni, per quel tanto di legato alle storie di una comunità che si fa esemplare per lavoro e tentativo di nuova civiltà che emerge dalle storie come “Olivetti” e “Adriano”, esemplari anche per altri narratori.

Ancora altri esempi di teatro altro vengono mostrati da Petroni che sa quanto sia vario lo spazio teatrale e quanto differente nelle sue esemplificazioni, tanto da essere se stesso e il contrario di se stesso.

Nella sua paziente e articolata esposizione che via via tenta di offrire delle motivazioni e dei possibili sviluppi, Petroni, anno dopo anno, dal 1989 al 2002, traccia un percorso in cui talvolta si ripetono dei fenomeni, talaltra appaiono come novità, difficile da non perdersi qualche evento che farà in seguito strada, ma dove comunque è la lingua a prevalere nell'urgenza, e dove una comunità, liberamente riunita, si riveli a se stessa. Saremo noi in questa situazione? Purtroppo Paolo Petroni non ha più continuato a sostenerci e a illuminarci negli anni successivi.



Paolo Petroni
La Scrittura del Teatro
G. Gambini editore, 2023

CONSERVATORIO DI FROSINONE E SIAD: INSIEME PER UN PROGETTO DI TEATRO E MUSICA

di Stefania Porrino

Il progetto “Autori e Compositori” nasce nell’Anno Accademico 2015/2016 da una collaborazione tra la SIAD (Società Italiana Autori Drammatici) e il Conservatorio di Musica “Licinio Refice” di Frosinone, dove sono docente di Teoria e Tecnica dell’Interpretazione scenica e del Biennio di Regia del Teatro musicale.

Quando il M° Luca Salvadori, Coordinatore del Dipartimento di Composizione, sapendo che io facevo parte del Direttivo della SIAD, mi chiese se fosse possibile attivare una collaborazione tra le due Istituzioni, mi rivolsi a Maricla Boggio che, in veste di Segretario generale, prese subito a cuore il progetto e ne curò la realizzazione coinvolgendo i soci della nostra Associazione i quali, da allora, hanno risposto più volte con entusiasmo all’invito di diventare “librettisti” di un’opera di teatro musicale.

La proposta dei miei colleghi compositori è nata dal fatto che la tesi di laurea triennale dei loro allievi consiste nella realizzazione da parte del laureando di una breve opera musicale su testo scelto dallo studente stesso.

Numerosi allievi compositori del Conservatorio avevano manifestato il desiderio di utilizzare scene teatrali di autori contemporanei su cui creare le proprie composizioni, nell’intento di rinnovare le tematiche scelte rispetto a un repertorio ormai divenuto ripetitivo e antiquato.

La collaborazione con la SIAD ha quindi dato modo ai giovani compositori di lavorare su testi moderni, appositamente scritti per l’occasione, con una struttura che offra il maggior numero di sollecitazioni e stimoli possibili per inventare soluzioni musicali innovative.

Al tempo stesso ai drammaturghi della SIAD l’incontro con gli studenti del Conservatorio ha dato la possibilità di promuovere la realizzazione

di novità italiane anche nel campo del Teatro musicale, settore in cui il rinnovamento del repertorio si realizza molto raramente e con grandi difficoltà sia da parte di chi produce ma anche da parte del pubblico, in genere poco aperto alle “novità”.

Il progetto “Autori e Compositori” si svolge ogni volta in due fasi: la prima consiste nell’esecuzione dell’atto unico che viene eseguito in forma oratoriale il giorno dell’esame dello studente che lo ha scelto per la sua laurea triennale; la seconda, che non sempre è stato possibile realizzare, prevede la messa in scena dell’operina con la partecipazione degli allievi cantanti che frequentano i miei corsi di Teoria e tecnica dell’interpretazione scenica, dei miei allievi registi, e la collaborazione dell’Accademia di Belle Arti di Frosinone – che progetta e realizza i costumi – nonché del Teatro di Documenti di Roma, diretto da Carla Ceravolo che è anche docente di Costume per lo spettacolo presso l’Accademia.

Nel particolarissimo e suggestivo spazio teatrale creato da Luciano Damiani sono infatti andate in scena quattro operine offrendo così agli allievi del Conservatorio l’occasione di uscire dalla dimensione prettamente didattica del Conservatorio e cimentarsi davanti al pubblico romano che ha mostrato di accogliere molto favorevolmente l’iniziativa.

Anche quest’anno verrà realizzata la messa in scena di una nuova operina: sabato 29 e domenica 30 giugno, infatti, presso il Teatro Comunale di Fiuggi, andrà in scena *La Voix Inhumaine, operina eletto mistica per telefonini e messaggini* con musica di Antonino Caracò e libretto di Fabrizio Sebastian Caleffi.

E per il prossimo Anno Accademico gli autori della Siad potranno inviare nuovi testi da proporre ai prossimi laureandi in Composizione per continuare questa fruttuosa collaborazione tra Conservatorio di Frosinone e SIAD. (Vedi Bando “Autori e Musicisti” 2024/25).

Titoli e autori delle tesi di laurea eseguiti in forma oratoriale presso l’Auditorium “Daniele Paris” del Conservatorio di Frosinone:

Giro di vite musica di Simone Palmieri, libretto di Giuseppe Liotta, adattamento dell’omonimo testo di Henry James

RIDOTTO



Marco e Giorgia, musica di Stefano Ciuffi, libretto di Maricla Boggio

Mastica, ingoia e manda giù, musica di Marcello Appignani, libretto di Stefania Porrino, variazione sul tema del *Pellicano* di Strindberg

Charles, musica di Giuseppe Di Leo, libretto di Chiara Rossi

Titoli e autori delle tesi di laurea eseguiti in forma scenica presso l'Auditorium "Daniele Paris" del Conservatorio di Frosinone e presso il Teatro di Documenti di Roma:

Eva e il serpente, libretto di Luciana Luppi, musica di Cesare Marinacci

Manhattan sunset, libretto di Fab Sebastian Caleffi, musica di Andrea Rotondi

Teresa degli spiriti, libretto di Giuseppe Liotta, musica di Valentina Stumpo

Etty Hillesum, libretto di Giancarlo Loffarelli, musica di Lorenzo Sorgi

BANDO PER IL PROGETTO "AUTORI E MUSICISTI" 2024/25

Al Conservatorio di Musica di Frosinone "L. Refice" prosegue il progetto "Autori e musicisti" nato dalla collaborazione del Dipartimento di Composizione del Conservatorio e la SIAD.

Si rinnova quindi l'invito agli autori della Siad ad **inviare ENTRO NATALE 2024 all'indirizzo stefaniaporrino@libero.it** libretti che rispondano ai criteri stabiliti dai docenti di composizione che qui di seguito ricordiamo:

- 1) brevità (tre pagine); si tratta di opere che una volta messe in musica non devono durare più di 20-25 minuti;
- 2) 2 o 3 tre personaggi (senza coro)
- 3) varietà di argomenti e generi (tragico, comico, etc.)
- 4) varietà e totale libertà di linguaggio (versi con metrica e/o versi sciolti e/o prosa)
- 5) eventuale previsione di una suddivisione 'classica' in recitativi - arie - duetti - terzetti
- 6) possibilità anche di proporre adattamenti da testi classici
- 7) possibilità di utilizzare anche argomenti e personaggi già messi in musica (un nuovo don Giovanni, un nuovo Rigoletto, etc.)
- 8) sintesi nella scrittura : dovrà essere cantato e/o musicato!

RASSEGNA TEATRALE: “ANIMA MUNDI, LA DRAMMATURGIA DELLA DONNE”

di Ombretta De Biase



Ideazione, direzione artistica e regia
di Ombretta De Biase

Breve storia di successo di una Rassegna teatrale tutta al femminile.

La Rassegna teatrale di letture sceniche "Anima Mundi, la drammaturgia delle donne" è stata ideata oltre un decennio fa dalla sottoscritta con la collaborazione di note personalità del teatro milanese come: Ugo Ronfani, Fabrizio Caleffi, Anna Ceravolo e Claudia Negrin e con il **Patrocinio** del **COMUNE di MILANO**, della **S.I.A.D.** (Società Italiana Autori Drammatici), del **CeNDIC** (Centro Nazionale di Drammaturgia contemporanea) e della **U.I.L.T.** (Unione Italiana Libero Teatro). *L'intento era quello di pubblicizzare alcune fra le opere teatrali di qualità scritte e rappresentate da note ma anche emergenti drammaturghe.*

Dopo oltre dieci edizioni e nonostante la lunga interruzione a causa del Covid, oggi possiamo dire senza tema di smentita che la Rassegna rappresenta un evento fra i più seguiti e apprezzati dagli addetti ai lavori e dalla stampa di settore.

Ogni incontro si è svolto nei luoghi più prestigiosi della cultura e del teatro milanese fra cui: il 'Franco Parenti', la famosa sala del Grechetto della Biblioteca Sormani e, a partire dal 2014, il chiostro 'Nina Vinchi' del Piccolo Teatro, fra i luoghi-simbolo del Teatro nazionale.

Ogni appuntamento ha visto succedersi sul palco eminenti drammaturghe del nostro Teatro fra cui, in primis, Maria Boggio, Presidente della S.I.A.D. e drammaturga di fama internazionale

che, com'è noto, oltre a dirigere la S.I.A.D. e la rivista RIDOTTO, dedica molte delle sue energie alla diffusione della nostra drammaturgia vivente, costantemente in affanno, e ancora M. Letizia Compatangelo, Presidente del CeNDIC, Roberta Skerl, Stefania Porrino, Ilaria Drago, Caroline Pagani, M. Gabriella Olivi, Stefania De Ruvo e altre. Oltre alle predette personalità, hanno partecipato con brevi interventi esponenti della cultura milanese come Marco Maria Pernich, Claudio Torelli, Luisa Muraro, Paolo Ascagni, Rosaria Guacci, Laura Colombo e alcune rappresentanti di spicco di *La libreria delle Donne*, luogo mitico della città e culla del femminismo italiano degli anni '70, oggi più propriamente identificato come: *"Il femminismo della differenza"*.



In merito ai **temi trattati**, abbiamo registrato nel tempo un cambiamento graduale in quanto su una iniziale prevalenza di quelli intimistici incentrati sui rapporti familiari, in seguito ha prevalso, per l'incalzare degli eventi sociali e politici, temi di scottante attualità, come la recrudescenza della violenza sulle donne, declinata con l'unica orrenda parola: *femminicidio*, il lavoro, l'immigrazione, le guerre, il terrorismo, i problemi legati all'invecchiamento della popolazione, i conflitti familiari, i media dilaganti, la sessualità nella coppia tradizionale e non... Inoltre alcune delle pièces presentate trattavano anche la vita e le opere di **figure storiche femminili**, spesso dimenticate fra cui:

RIDOTTO

Marie Sklodowska Curie, Anita Garibaldi, Olimpia De Gouges, Simone Weil, Le sorelle Agnesi, Margherita Porete, le beghine medievali, Lina Merlin, Eleonora Duse, Matilde Serao... Negli anni hanno attivamente partecipato al nostro evento leggendo alcuni brani delle opere presentate, anche note **attrici e attori** fra cui: Ivana Monti, Iaia Forte, Marino Campanaro, Sergio Leone, Cecilia Campani, Sergio Scorzillo, Daniela Zorzini, Domitilla Colombo, Daniela Senise, Stefania Lorusso...



Ovviamente tutte le opere rappresentate hanno utilizzato i diversi registri della scrittura teatrale, dal comico-brillante al drammatico ma, in ogni caso, hanno sotteso, come di prammatica nella drammaturgia, una profonda riflessione sulla società in cui viviamo. La Rassegna ha dunque costantemente cercato di offrire una visione panoramica non certo esaustiva ma significativa, sulla drammaturgia contemporanea scritta e rappresentata da artiste provenienti da varie regioni d'Italia.

A mero titolo esemplificativo, di seguito sintetizzo brevemente parte dell'ultima edizione del 2022.

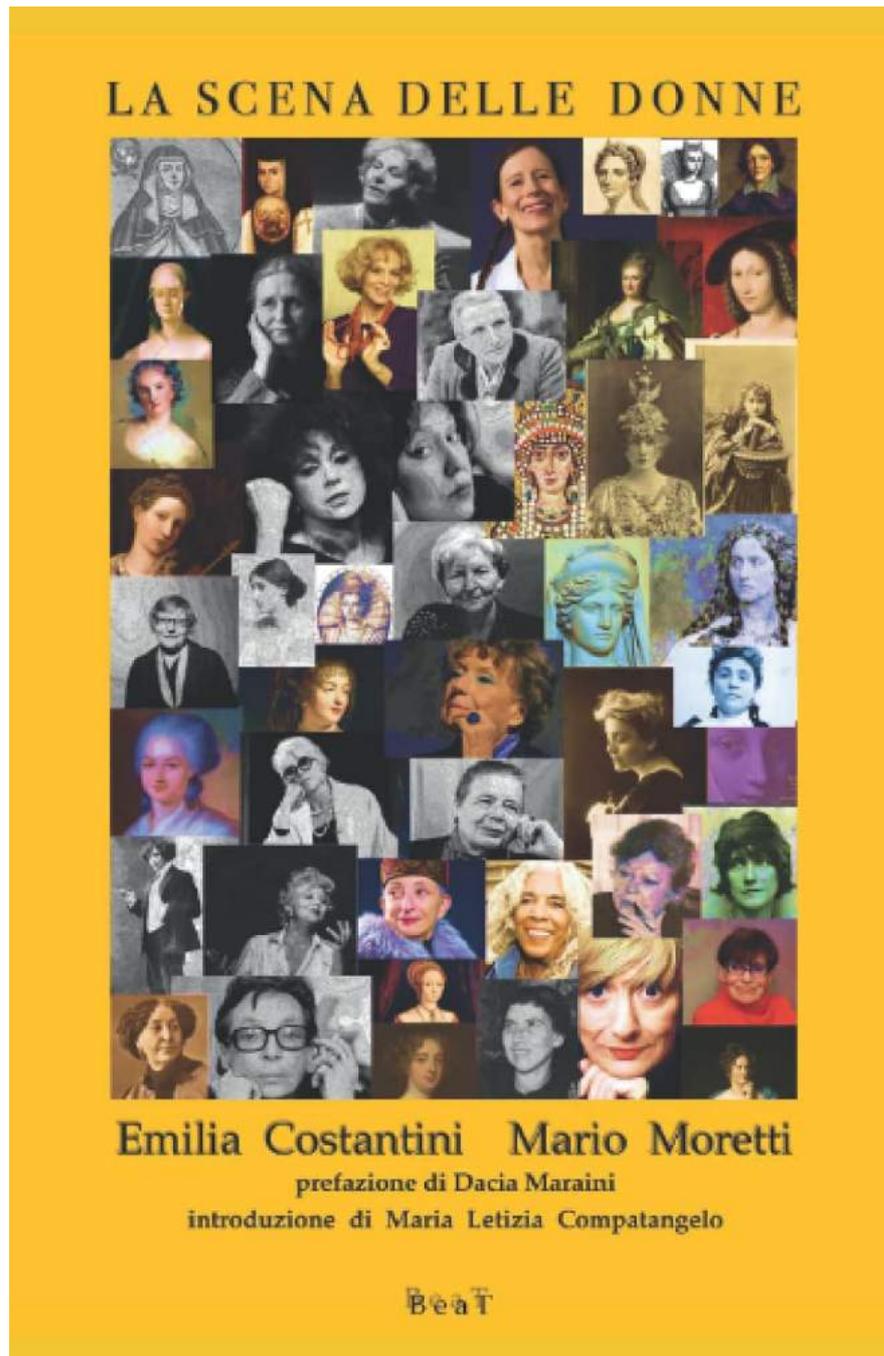
Durante la serata e dopo gli interventi degli ospiti, abbiamo presentato in lettura scenica il monologo-cult "*Marisa della Magliana*" di Maricla Boggio. La pièce tratta la storia di una ragazza madre degli anni '70 che affronta con coraggio e dignità le difficoltà di quei tempi. L'opera, tradotta in un film, è stata trasmessa in tv e ha partecipato al Torino-film festival. Il brano prescelto è stato interpretato da Domitilla Colombo, una mite ma non rassegnata Marisa, e dall'eclettico Sergio Scorzillo nei panni dei due inaffidabili uomini della sua vita. A seguire, fra le NUOVE PROPOSTE, la lettura di alcuni brani della pièce '*Madre*' di Daniela Dorigo in cui si inscena il rapporto nevrotico fra una madre tiranna e crudele al punto di uccidere l'unico amico della figlia, un criceto, e la figlia patologicamente succube. L'interpretazione

dell'attrice Daniela Zorzini ha impressionato il pubblico per il suo crudo realismo. E' salita quindi sul palco l'attrice di cinema e teatro Cecilia Campani che ha letto l'intenso brano dell'opera intitolata '*Profanazioni*' di Nadia Marcuzzi. La pièce, definita dalla stessa autrice 'un soliloquio emozionale' ha trasmesso al pubblico il flusso emotivo e poetico, di una donna che, a fasi alterne, decide di non stare al gioco della vita o meglio al suo giogo e, a modo suo, se ne astiene. Segue M. Gabriella Olivi che ha presentato '*Parsing, come organizzare una sconfitta e programmare la rivincita*', una commedia brillante in cui tre donne si confrontano ironicamente cercando di superare gli stereotipi imperanti su: tradimenti, separazioni e matrimoni. Poi sale sul palco Stefania Porrino che presenta '*Futuro prossimo*' un testo surreale dove una moderna, arrogante e ricca signora dialoga in modo straniante con un mite ometto esterrefatto dal racconto disinvolto della violenza, assurda a sistema, dei rapporti umani vigenti fra le persone. Infine, sollecitato dalla donna, confesserà che lui non capisce ciò che sente e vede perché viene da un altro pianeta, dal pianeta Venere, *nomen omen* e altro ancora.

Concludendo il nostro sommario *eexcursus* storico sulla Rassegna ANIMA MUNDI, *la drammaturgia delle donne*, possiamo affermare con legittimo orgoglio di aver contribuito a diffondere il teatro scritto e agito dalle nostre drammaturghe, il che, a mio avviso, sta anche a testimoniare la tendenza, spesso non sufficientemente sottolineata, di come la collaborazione attiva fra donne sia foriera e garanzia di un *mondo migliore*, a dispetto della situazione attuale di per sé *presaga di sventure*, come si dice, sventure di cui, purtroppo, siamo tutte e tutti ben consapevoli.



RIDOTTO



Moretti – Costantini
La drammaturgia delle donne
prefazione di Dacia Maraini
introduzione di
Maria Letizia Compatangelo

<https://www.amazon.it/dp/3038411736>

“VICO SIRENE” di Fortunato Calvino

di Ombretta De Biase



Con “Vico Sirene” porto in scena i “femminielli” ispiratrice di questo mio testo è stata la Tarantina(88 anni), figura straordinaria e memoria storica dei quartieri spagnoli dove tutt’oggi vive. Ho condiviso con lei due momenti che hanno consegnato alla storia di questa città le sue memorie di una vita intensa e violenta girando un *film-documento* dove lei racconta il suo passato e il periodo della sua “dolce vita” a Roma. Non potevo non raccogliere in seguito l’invito di tanti teatri che la volevano in scena e forse per la prima volta in Italia un “femminiello” è salito su un palco e si è raccontato a un pubblico che l’ha accolta con lunghi applausi e tanta solidarietà per una vita complicata, sempre in balia di una violenza strisciante di uomini che spesso la notte tornavano come clienti affamati del suo corpo. E dunque non potevo non dedicarle un testo(ché ho iniziato a scrivere già prima che conoscessi lei, e il titolo non poteva essere che “Vico Sirene” . “Vico” inteso come groviglio di vicoletti e stradine del centro storico e in particolare modo dei quartieri spagnoli ma anche groviglio di vite

diverse, fatta di un’umanità complessa e variegata. Anime di questo paradiso-inferno che è Napoli. E “Sirene”, fa riferimento al mito della Sirena Partenope che con la sua ambiguità da sempre ammalia, accoglie il nuovo e il diverso. “Vico Sirene” è un viaggio nelle profondità dell’anima, di una realtà che pulsa da secoli nelle vene di questa straordinaria madre, magnifica incantatrice, e a volte perfida matrigna. Una città avvelenata, offesa, che ingloba nei suoi quartieri (*piccoli feudi*), una popolazione straordinariamente variegata e che riesce a convivere con lo straniero da sempre. Ho cercato di portare in scena la “vita” di un vicolo molto particolare, una realtà quella del mondo dei “femminielli” che rimarrà una realtà storica radicata nel tessuto sociale di questa città. Scarola, Nucchetella, Cocacola, Mina, Susy la Pescivendola sono l’espressione nel testo di un mondo il loro, che sta lentamente mutando eppure le nuove generazioni restano saldamente ancorate alla tradizione di essere “femminiello” oggi come in futuro ci saranno le loro storie di prostituzione e di amori andati di vite felici e infelice, come lo sono tutte le storie dell’essere umano.

La tombola filo rosso di tutto il testo, a Napoli, unisce sia le donne che i “femminielli” da Natale ad agosto; novanta numeri che estratti dal “panaro” uno alla volta, diventano occasione di divertimento. Ma anche occasione di scherno e di feroci battute (*detta pure “Tombola scostumata”*) fra i presenti che si ripete ogni sera come un antico rito. “Vico Sirene” a Napoli non esiste, ma per me c’è e pulsa ad ogni ora del giorno e della notte di vita propria.



Successo a teatro con “Vico Sirene”, Fortunato Calvino rivela l’anima dei femminielli nei vicoli di Napoli

di Miriam Perfetto

RIDOTTO

con Gigi e Ross -Luigi Esposito e Rosario Morra
insieme a Ciro Esposito, Marco Palmieri,
Luigi Credendino, Mattia Ferraro
musiche originali di Paolo Coletta
scene di Clelio Alfinito
coreografie di Erminia Sticchi
costumi di Francesca Romana Scudiero
disegno luci di Francesco Adinolfi, Ciro Florio
Make-up&Hair
assistente alla regia Pina Strazzullo
"Immaginando Produzioni" di Rosario Imperato
Roma Teatro Quirino, 9 marzo 2024

Fortunato Calvino ha trionfato al Teatro Quirino di Roma con "*Vico Sirene*", rivelando l'anima dei "femminielli" nei vicoli napoletani. Originario di Napoli, Calvino ha avviato la sua carriera artistica nel 1978, distinguendosi come teatrante e *filmmaker*. Il suo debutto come regista teatrale è avvenuto con "*La Signorina Margherita*" di Roberto Athayde, affrontando poi temi come l'usura, la violenza sulle donne e l'emarginazione, con particolare attenzione alla diversità di genere. Dopo l'esordio al Teatro Nuovo di Napoli nel contesto del Campania Teatro Festival 2023, "*Vico Sirene*" ha continuato a incantare il pubblico ad ogni rappresentazione successiva. Lo straordinario successo è stato confermato anche al Teatro Quirino di Roma, dove i protagonisti, interpretati da Gigi & Ross, Ciro Esposito, Marco Palmieri, Luigi Credendino e Mattia Ferraro,



hanno dipinto un affascinante ritratto dei "femminielli" nei quartieri spagnoli.

Attraverso il vernacolo napoletano, gli attori hanno animato personaggi vividi e autentici, alternando battute spiritose a momenti di riflessione sulla loro bellezza e sulle loro storie personali. Tuttavia, la tragedia colpisce il Vico Sirene con l'omicidio di Susy, scuotendo profondamente la comunità dei "femminielli". Le amiche decidono di erigere una cappella in sua memoria, ma la mancanza di fondi le spinge a considerare la prostituzione come unica soluzione. Coccola annuncia infine l'identificazione dell'assassino di Susy e lo umilia pubblicamente,

mentre le amiche lo circondano e lo deridono. La scena si conclude con il suo allontanamento, simbolo della giustizia sommaria del quartiere. Lo spettacolo offre uno sguardo penetrante e coinvolgente sulla vita e le dinamiche sociali nei vicoli di Napoli, toccando tematiche universali come l'amicizia, il dolore e la ricerca della giustizia. Il testo di Calvino si basa sulla vita della Tarantina, un "femminiello" nato ad Avetrana nel 1936, il quale ha trovato rifugio e "accettazione" nei quartieri spagnoli di Napoli subito dopo la seconda guerra mondiale. È proprio durante quel periodo che la città partenopea, anche grazie al contributo dei "femminielli", riesce a liberarsi dai tedeschi durante le Quattro Giornate di Napoli. Nel suo teatro, Calvino crea un ambiente protetto per esplorare tematiche delicate quali l'omosessualità, il disagio sociale e la prostituzione, trasformando così la sua arte in una risorsa educativa e uno strumento efficace di sensibilizzazione sociale. In questo contesto, la diversità non è vista semplicemente come una caratteristica della società, ma come un valore intrinseco da celebrare e valorizzare. Le rappresentazioni teatrali di Calvino offrono un palcoscenico in cui le voci e le esperienze delle persone emarginate vengono portate alla luce e riconosciute come parte integrante del tessuto sociale. Questo approccio inclusivo non solo promuove l'equità e la giustizia, ma spinge anche il pubblico a sviluppare un'empatia più profonda verso l'alterità, percependola non come diversità, bensì come la manifestazione di particolarità e unicità intrinseche all'essere umano.

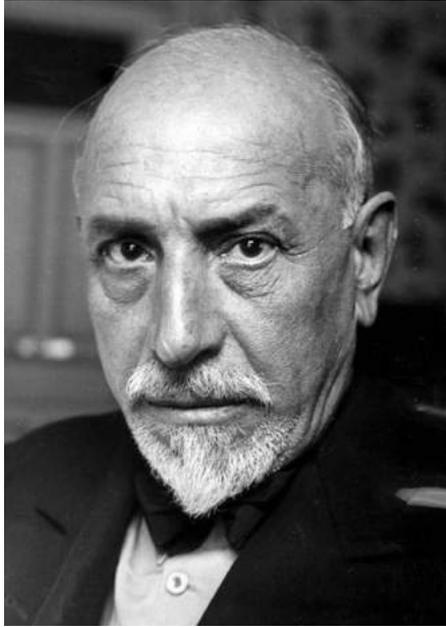
MIRIAM PERFETTO (Ha lavorato presso la cattedra di antropologia culturale al Suor Orsola Benincasa. E' docente di Filosofia/ Storia ISTRUZIONE SECONDARIA DI II GRADO – Liceo "Publio Virgilio Marone" Meta (Penisola Sorrentina).



PIRANDELLO: QUESTO MIO SCONOSCIUTO

Un romanzo di Lucia Modugno

di Massimiliano Perrotta



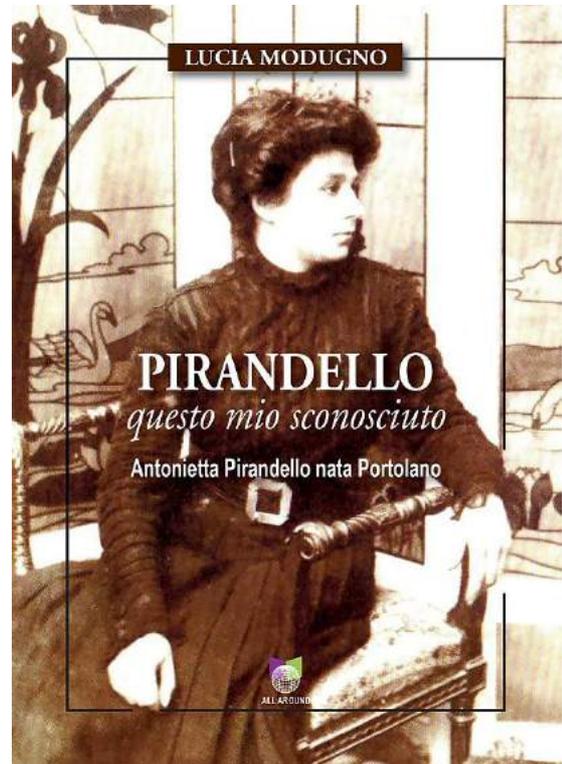
In che modo i familiari di un grande artista interagiscono con l'opera da lui creata, in quale misura essi vengono condizionati dalla sua dimensione pubblica e dal suo successo? Il tema è ghiotto e può essere affrontato in svariate maniere, anche in chiave divertente, come fece il grande Luigi Lunari nel breve monologo "Moglie di poeta", nel quale ci raccontava un Dante pieno di difetti: vanesio e borioso, il sommo fiorentino passava il tempo a idealizzare Beatrice mentre alla moglie toccava sbrigare le incombenze domestiche. "Moglie di poeta" è raccolto nel volume "Monologhi (a una o due voci)", pubblicato nel 2017 da Book Time.

Anche Luigi Pirandello non fa una gran figura nel romanzo di Lucia Modugno "Pirandello questo mio sconosciuto. Antonietta Pirandello nata Portolano" (Edizioni All Around, Roma, 2023). Si tratta di un romanzo per modo di dire: lo è nel senso che non si limita a raccontare i nudi fatti della vita della moglie del drammaturgo siciliano, cercando di intuirne gli stati d'animo e i pensieri, però al tempo stesso il libro resta ancorato a una solida plausibilità storica, avvalendosi della consulenza di studiosi di vaglia.

Lucia Modugno, attrice e regista tra cinema e teatro, oppone brio e ironia alla gravità pirandelliana, raccontandoci l'inettitudine materiale di un uomo rapito dal proprio universo fantastico. Ma la protagonista assoluta è lei, Antonietta, una donna fragile e gelosa che non riesce a comprendere un marito sfuggente, retorico e a tratti ambiguo, che con la sua condotta contribuisce ad aggravare il malessere psichico della moglie, fino al ricovero in una casa di cura.

Antonietta e Luigi hanno una sensibilità morbosa che gli impedisce di essere felici, ma se a lui giova per la creazione dei suoi sofferiti personaggi, il dramma di lei resta muto. A unirli è il fantasma della passione: «Ma venendo al dunque, anche sapendo di aver veramente scomodato mio marito con l'infierire in rivelazioni, indiscrezioni, forse addirittura cattiverie, io voglio accomiatarmi dichiarando, anzi confessando, che in fondo al cuore ho custodito gelosamente più di un segreto, cose che non ho mai detto a nessuno: la vera goduria che ogni qualvolta, dopo una forse anche forzata riappacificazione, ci scoprivamo scatenati amanti in amplessi apocalittici».

La vocazione teatrale di Lucia Modugno fa capolino nel racconto di questa avvincente storia matrimoniale, sia nella capacità di restituire i dialoghi tra i personaggi, sia nell'utilizzo di spiritosi "a parte" che creano con il lettore una piacevole complicità.



Carmela Lucia Il corpo, il suono e la scena

*Per una drammaturgia sui corpi e sui suoni.
Analisi della lingua di scena dei testi teatrali
di Annibale Ruccello*

**Premio Calcante per la
Saggistica 2018**

CARMELA LUCIA

IL CORPO, IL SUONO E LA SCENA

Per una drammaturgia sui corpi e sui suoni.



*Analisi della lingua di scena del teatro di
Annibale Ruccello*

BeaT

*Foto di copertina di Tommaso Le Pera, per gentile concessione
della regista Nadia Baldi.*

*Interpreti Gea Martire, Chiara Baffi, Fulvio Canteruccio,
Francesco Roccasecca. Scene Luigi Ferrigno.*

**«E po' co sta lengua toscana avite
frusciato lo tafanario a mezzo munno!
Vale cchiù na parola napoletana
chiantuta ca tutte li vocabole de la
Crusca! »**

**«E pparole toie so' peggio r' 'e
curtellate! Pecché spurtoseno e nun
lasciano signo... E tu 'o ssaie...»**

Annibale Ruccello, *Ferdinando*

Copyrighted Material



Dottore di ricerca in "Scienze della comunicazione", laureata in Lettere e Classiche, è docente presso il Liceo "Parmenide" di Vallo della Lucania (SA). Ha pubblicato saggi sui romanzi di Domenico Rea, Carlo Bernardi, Raffaele La Capria. Per la drammaturgia ha scritto in particolare su Giovanni Testori, Leo De Berardinis e Ruggero Cappuccio. Ha curato le "voci" di Leo De Berardinis, Ruggero Cappuccio Mimmo Borrelli nella Treconi on line e in Autori e drammaturgie.

Uno studio di profonda sensibilità e conoscenza che persuade il lettore della necessaria (ri)scoperta di un protagonista del teatro contemporaneo. *Gandolfo Cascio (senior assistant professor di Letteratura italiana alla Utrecht University).*

Autore, attore e performer monologante, regista nonché antropologo e saggista, Annibale Ruccello scompare ad appena trent'anni, ma lascia un'eredità autentica e ancora viva di testi teatrali, dove forte appare la ricerca nei linguaggi sociali, nell'antropologia culturale e lo sperimentalismo delle forme nei vari generi teatrali, mostrando una vitalità persistente e sempre suscettibile di nuovi percorsi di studio e approfondimento. A più di trenta anni dalla morte, questo autore così poliedrico e multanime è considerato come un classico della drammaturgia moderna e contemporanea, soprattutto grazie alla fortuna editoriale del testo *Ferdinando*, scritto in soli venti giorni per Isa Danielli, e che gode ancora di una grande visibilità. Premio "Calcante" 2018 per la saggistica S.I.A.D. Società Italiana Autori Drammatici.

15,00 Euro.



Copyrighted Material

Ruccello, unitamente ai drammaturghi napoletani suoi contemporanei, è solitamente identificato come appartenente alla generazione venuta "dopo Eduardo". Questa classificazione, che in realtà coincide con una prima e generale approssimazione, è stata spesso adottata dalla critica contemporanea a partire dal fondamentale saggio di Luciana Libero, (*Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli* 1988), raggiungendo, probabilmente anche in forza della facile funzionalità della formula, una pervasività tale da imporsi in vari manuali teatrali. In particolare, soprattutto dopo la morte di Ruccello, è invalso l'uso di etichettare la triade comprendente gli autori napoletani Moscato, Ruccello e Santanelli come "post-eduardiana": tuttavia, questa definizione se pure può risultare valida per individuare dentro i margini del contesto napoletano autori della medesima generazione - se non altro accomunati dalla stessa area geografica di provenienza - si rivela, malgrado ciò, abbastanza fuorviante e probabilmente riduttiva, se si analizzano a fondo i temi, gli impianti strutturali delle commedie e i diversi usi dei linguaggi, così come emergono dal confronto dei testi degli autori in questione. E questo almeno per vari ordini di motivi. (*dalla prefazione*) <https://www.amazon.it/dp/3038411779>

"RIUNIONE DI FAMIGLIA"

di Maricla Boggio

QUANDO IL QUOTIDIANO DIVENTA SIMBOLO

di Pier Paolo Pacini

C'è un aspetto che colpisce immediatamente leggendo "Riunione di famiglia", l'ultimo testo teatrale di Maricla Boggio, ed è il fatto che si tratta di un testo "diverso". Si potrebbe dire "vecchio stile", con personaggi qualunque che parlano in modo non conflittuale di cose quotidiane, apparente banali, lontano dalle atmosfere a cui ci ha abituato buona parte della drammaturgia contemporanea.

Di getto verrebbe da dire che si tratta di una storia borghese. Per molti motivi, che non credo necessario qui elencare, oggi questo aggettivo potrebbe essere considerato in una accezione non totalmente positiva, ma in questo caso deve essere fatto un ragionamento slegato dal concetto politico e sociale di borghesia, concentrandosi sull'aspetto puramente teatrale.

Come è risaputo in ambito teatrale esiste un vero e proprio genere di teatro borghese, che descrive una forma drammatica che si sviluppò nell'Ottocento con la caratteristica peculiare di allontanarsi dalla tradizione della commedia e della tragedia come fino ad allora intese - che descrivevano eventi forti ed eroici che erano appannaggio di sovrani e nobili, o come nel caso della commedia situazioni e personaggi più o meno stereotipati - per proporre contenuti e atmosfere diverse.

Il teatro borghese infatti abbandona questi temi e questi personaggi per concentrarsi su questioni in apparenza più quotidiane, quasi domestiche, dando voce ad una classe media che in quegli anni iniziava ad avere un ruolo centrale nella società, una classe agiata, distinta dall'aristocrazia e dalla classe contadina prima e operaia poi.

Come nel teatro borghese più classico, l'ambientazione di "Riunione di famiglia" è il quotidiano: si assiste ad un momento di esistenza privata di una famiglia, in particolare ad un pranzo che è l'occasione per la famiglia stessa di riunirsi, seppure per un breve tempo, in un luogo che rappresenta in gran parte il loro passato, una casa di campagna.

Questa idea di ambientazione e di "occasione" ha subito una serie di effetti su chi assiste all'evento; innanzitutto la strana sensazione di dover restare

un po' in disparte, con una sorta di pudore che ogni tanto ricorda il guardare di nascosto, quasi come dal buco di una serratura; e poi di farci percepire, anche se è immediatamente chiaro che non assisteremo a fatti eccezionali o epici o eroici, una drammaticità della situazione.

Questa drammaticità (proprio nel senso etimologico della parola) è costruita sull'osservazione precisa, specifica e puntuale di particolari. Infatti il realismo della vicenda, che descrivere una situazione in apparenza banale, ci accompagna sempre più profondamente nella vita di un gruppo di persone e nelle loro relazioni familiari, passando da crisi coniugali a rapporti tra genitori e figli, da debolezze a aspirazioni, da sogni passati a realtà presente.

Tutto questo viene costruito da Maricla Boggio sapientemente, partendo da una storia di apparente serenità che poi nel suo sviluppo non nasconde problemi, incomprensioni e incomunicabilità, per quanto addolciti da affetto, amore e tenerezza, per lasciarci via via intuire che tutto quel benessere e affetto servono a combattere una precarietà che parla anche a noi, perché ci riguarda. Mi verrebbe da dire che l'autrice ci propone una soluzione; davanti al disagio dell'esistenza, all'amezza di ciò che si desiderava essere e non è stato, la risposta può essere nella quiete di una situazione apparentemente normale come quella di un incontro familiare, che è a suo modo metafora dell'esistenza stessa.

Questa risposta ha un suo valore etico profondo. Per cui i personaggi, che partono a ben vedere da una situazione di amarezza più o meno marcata, che si muovono sul limite di verità e menzogna, che oscillano tra accettazione serena della realtà e desiderio di fuggire dalla stessa manifestando anche un certo conformismo di pensiero, come nel migliore teatro borghese storico per mezzo del loro combattere nel quotidiano e nel privato acquistano una forza e verità che non sono così lontani dai sentimenti nobili o tragici e dalle gesta straordinarie dei personaggi/eroi del passato.

Due ultime considerazioni. La prima: il teatro, in qualunque sua forma o genere, non può non fare riferimento alla realtà. Questa è la sua necessaria caratteristica e il suo valore. Ma la realtà rischia di essere un concetto astratto. In un testo teatrale possiamo leggere attraverso i dialoghi e i comportamenti dei personaggi la loro psicologia e il loro essere nel presente, e quanto il presente sia rilevante per comprendere il loro passato, e viceversa. Quindi alla fine ciò che conta non è tanto il susseguirsi degli eventi, quanto la verità interiore; è in essa che risiedono le ragioni di quello che accade nella realtà.

La seconda: quando si è di fronte ad un testo teatrale la domanda da porsi sempre è perché: in questo caso penso di poter dire che la risposta è chiara. Questo testo ci avvicina a noi stessi, facendoci riflettere sul senso di una vita che a volte può sembrare futile perché lontana da grandi atti e grandi eventi, ma che contiene sempre un profondo valore che è dato dal nostro rapporto con gli altri, al di là della spesso sterile necessità di ricerca di un ruolo, sociale, culturale, politico, economico e così via.

Questo testo di “teatro borghese” di Maricla Boggio, lungi dall’essere un intrattenimento -pur avendo una sua leggerezza positiva che illumina le zone più buie che a tratti si manifestano - con i suoi dialoghi in apparenza semplici e discorsivi compie un’analisi a volte quasi spietata di una condizione di disagio passata o presente.

Da qui la domanda che all’ultima pagina sorge, ineluttabile: quale sarà il futuro di ognuno dei personaggi – la sua realtà? Il fatto di porsi questa domanda, è il perché di “Riunione di famiglia”. Poiché è chiaro che attraverso i personaggi di questo testo, ce la poniamo riguardo a noi stessi.

Pier Paolo Pacini

L'IMMEDESIMARSI NELLA REALTÀ

di Paolo Petroni

Non è forse avvenuto a caso in un anno emblematico come il 1969 il debutto teatrale di Maricla Boggio che in oltre 50 anni di scrittura ha mostrato un impegno consapevole e un’attenzione a ciò che le accadeva attorno, tenendo quasi sempre al centro la figura della donna, così che la sua produzione sia diventata per gli spettatori uno specchio critico dei mutamenti sociali che stavano vivendo. Si va infatti da *Santa Maria dei Battuti - rapporto sulla istituzione psichiatrica e sua negazione in quindici misteri*, rappresentazione teatrale di cui allora è regista e autrice con Franco Cuomo su vessazioni e abusi nell’ambito dell’istituzione psichiatrica, scritto un anno dopo l’uscita de *L’istituzione negata* di Franco Basaglia, sino a questo *Riunione di famiglia* in cui, ai nostri giorni, si confrontano quattro generazioni di donne, attraverso le quali, con figli e nipoti, si ricostruisce la storia e l’impegno nel bene nel male degli ultimi 50 anni.

Torinese, la Boggio possiamo pensare sia stata anche influenzata dagli insegnamenti di Bobbio e

Firpo, i cui corsi seguì laureandosi in giurisprudenza, mentre acquistava forza la sua passione teatrale, che avrà la sua svolta definitiva coll’essere ammessa a Roma ai corsi dell’*Accademia Nazionale d’Arte Drammatica* oggi intitolata a Silvio D’Amico, dove si diploma nel 1966 in regia sotto la guida di Orazio Costa, vero maestro capace di trasfondere nei suoi allievi passione, fede e dedizione totale alla scena. Col suo metodo mimetico spingeva non all’imitazione dall’esterno ma a un’immedesimazione nell’intimo con ogni realtà al di fuori di sé, sollecitando non a “fare” ma a “essere”, insegnando a portare nel teatro la complessità del proprio essere e la creatività individuale con la coscienza del praticare l’arte scenica quale terapia esistenziale, “una delle poche strade rimaste all’uomo per salvarsi”, come sottolinea la stessa Boggio in *Orazio Costa prova Amleto*, uno dei vari saggi e libri di testimonianza che gli ha dedicato negli anni, dopo essere stata a suo tempo sua assistente.

Insomma, una seria educazione all’impegno personale e corale, per usare una parola teatrale, che si riverbera nella sua vita di donna e autrice. Tra i due testi già citati, il primo e l’ultimo in ordine di tempo, ecco allora una settantina di copioni che passano dall’insistere sulla condizione femminile e le sue lotte negli anni ’70 e ’80 (citiamo *Marisa della Magliana* -1973; *La monaca portoghese* -1980; *Rosa Dolly* -1987 o *Olimpia, Teresa, Carlotta* -1989 e la riscrittura di miti classici, da *Antigone* - 1978 a *Fedra* - 1979 e *Medea* - 1981) ma anche porre attenzione all’esplosione del problema della droga (*Mamma eroina* - 1983) e al disagio sociale (*Schegge, vite di quartiere* - 1985 e *Storia di niente* - 1988), ponendo l’accento sul dramma dell’Aids negli anni successivi (*Laica Rappresentazione* - 1992 e *Una moglie, i mesi incantati* - 1994).

Maricla Boggio è quindi donna moderna e curiosa, che non tralascia nulla. Lo dimostrano anche le sue indagini sociali e l’attenzione all’antropologia, che l’ha portata a pubblicazioni e indagini in collaborazione con Luigi Lombardi Satriani. Tutto quel che legge, vede e vive mette in lei i semi della scrittura, specie dei lavori che nascono per la scena con la sapienza della cultura teatrale del passato, specie quella classica, e l’attenzione al presente, da mettere letteralmente in scena per denunciare, per far conoscere e, quindi, con un occhio implicito al futuro sperando possa essere diverso. Dopo la cronaca è la storia a attirarla e le figure che “A egregie cose il forte animo accendono”, per farne sempre lente per una lettura più chiara in cui lo spettatore sia

RIDOTTO

portato a riflettere sul suo tempo. Arrivano così, tra i tanti, *Matteotti, l'ultimo discorso* – 2004; *Pirandello - Abba, frammenti* – 2006; *La stagione dei disinganni - Alfieri a Parigi incontra Goldoni e sogna Gobetti* – 2007; *Guidogozo* – 2007; *La Merlin* – 2009 e *Ritratto di Sartre da giovane* -2009 e potremmo continuare elencando titoli su titoli.

Semmai ci sarebbero tante altre cose da citare, oltre alla sua attività critica, a numerosi romanzi, saggi e film e i riconoscimenti e premi (tra cui tre IDI), e qui allora ci pare d'obbligo ricordare nel 1973 la sua partecipazione, con altre autrici e attrici, tra cui Dacia Maraini, Edith Bruck, Saviana Scalfi e Annabella Cerliani, alla nascita del *Teatro della Maddalena* a Roma, scena al femminile centrale per il lavoro in quegli anni, aperto proprio con un suo testo, *Mara, Maria, Marianna*. Quasi vent'anni dopo quell'esperienza sentirà poi nel 1991 la necessità di creare *l'Associazione Isabella Andreini*, chiamando le sue aderenti Isabelle, sostenitrici di una società teatrale di donne che non avvertono più come esigenza primaria la denuncia della loro condizione sociale, ma impongono le loro qualità professionali, artistiche e critiche. È stata ed è poi una delle animatrici della *Siad*, la storica Società Italiana Autori Drammatici di cui è presidente e di cui dirige la rivista *Ridotto*.

Credo infine che tutto ciò, tutto quel che ha scritto e vissuto Maricla Boggio si ritrova ora in questa *Riunione di famiglia*, ambientata in una vecchia casa di campagna. Testo interessante proprio perché appare una sorta di summa che ripercorre cinquanta anni e più della nostra storia con l'occhio ci pare rivolto ai più giovani, per raccontar loro e far capire, magari con quel minimo di didascalismo necessario. Il racconto avviene attraverso le vicende di quattro generazioni di donne: la bisnonna Lucrezia, la figlia Daniela, la nipote Olimpia e i suoi figli Giorgia e Milo, tutte impegnate nel sociale, figlie, per molti versi, di quell'aiutarsi reciproco che c'era una volta nelle campagne dove "c'era chi chiedeva e c'era chi rispondeva", come racconta la più giovane, che fa la psicoterapeuta, e come testimonia Felicina, l'anziana governante della casa, coetanea di Lucrezia.

Lucrezia lo vive assieme al Notaio, ex partigiano deluso dall'Italia dopo la Liberazione e impegnato a dare la terra ai contadini e commemorare il 25 aprile. Daniela, andata a lavorare in America dove scopre l'impegno femminista, lo prosegue attivamente, aiutando anche le donne del terzo mondo, tornata in Italia. Olimpia, avvocato divenuta deputato e impegnata a cercar di far

approvare una legge che tuteli le donne da ogni tipo di violenza. Accanto alla prima Gherardo, con un passato hippie, che gira il mondo lavorando per l'Onu, e alla seconda Federico, un medico che vuole poter lavorare per i pazienti e fare ricerca liberamente.

In tutto questo darsi da fare per gli altri, i rapporti di coppia e genitoriali si sfilacciano inevitabilmente dando vita a famiglie più o meno disfunzionali, come molte dei nostri giorni. È quell'attualità che incuriosisce sempre la Boggio e ne segna gran parte dell'opera, composta di fatti quanto di sentimenti e con spesso una conclusione che apre a un futuro positivo. Qui allude a molti temi, che vanno dalle contestazioni anni '70 e le manifestazioni contro la guerra nel Vietnam, all'impegno per la legge sull'aborto, dal problema della droga all'ecologia e il recupero del passato attraverso la coltivazione di frutti e grani in via di sparizione. La sua curiosità di autrice è sempre viva e pronta a mettere in scena quel che pensa possa servire. Naturalmente sa come fare, ha una professionalità e esperienza che l'aiutano, una scrittura naturalmente chiarificatrice attraverso il dialogo. Così tutto il lavoro coinvolge e ha il suo filo rosso nell'invenzione della vicenda del giovane Milo che ha scelto appunto di vivere in campagna e darsi alle coltivazioni particolari e biologiche, più che per convinzione per sfuggire a qualcosa che ci incuriosisce e scopriremo solo verso la fine, quando quel cercar di rispondere a chi chiede riesce a rivivere un po' anche in famiglia e a ricucire e risolvere alcune situazioni in bilico.

Quello della Boggio potremmo dire, per concludere, che "È un processo di lavoro che si basa sul fatto che l'uomo ha come facoltà primaria di reagire di fronte alla realtà con l'adeguamento di tutto il suo essere fisico e spirituale, tanto da divenire la realtà stessa. L'uomo si immedesima spontaneamente nella realtà. Si può dire che vivere sia proprio immedesimarsi" per usare parole del suo maestro, che lei stessa cita nel suo libro *Il corpo creativo – La parola e il gesto di Orazio Costa*.

Maggio 2023

APRIRE LA FINESTRA

di Rocco Familiari

Ho avuto modo di scrivere su Maricla Boggio non molto tempo fa, a proposito del suo splendido libro su *Olympe des Gouges*, anch'esso pubblicato da Bulzoni (al quale la letteratura teatrale – vale a dire “il” Teatro *tout court* – deve molto), in un'edizione ben curata, con un ricco corredo iconografico. La mia recensione esordiva così: “Di una donna, e di una scrittrice, come Maricla Boggio, in anni pre-metoo avrei scritto, convinto di farle un complimento, che possiede una forza ‘virile’... Oggi, con maggiore consapevolezza del reale valore dell’‘eterno femminino’ (come si definiva un tempo), e anche con maggiore onestà intellettuale, dirò che soltanto una donna della sua sensibilità, intelligenza, cultura, passione civile poteva scrivere un libro come questo, su una, per troppo tempo misconosciuta, eroina dell’emancipazione femminile, autrice di infiammati pamphlet e di testi teatrali ‘impegnati’”.

Mi accorgo, rileggendomi, di non essermi posto allora la questione di fondo: perché una gran signora del teatro, ripeto, con la sua “sensibilità, intelligenza, cultura, passione civile”, ha scelto un soggetto come *Olympe*? Lo faccio ora e mi accorgo che la risposta è molto semplice. certo, avranno giocato un ruolo la sua inesausta curiosità intellettuale e, data la difficoltà dell’impresa, anche il gusto della sfida, ma la verità è che, al di là della distanza temporale e delle differenze di classe, formazione, un elemento, una dote, accomuna i due personaggi, il coraggio di andare contro i luoghi comuni, le convenzioni, gli stereotipi. Maricla non scrive pamphlet e non incita alla rivolta..., ma le si può tranquillamente adattare quanto lei stessa dice di *Olympe*: “Voleva essere come un uomo. Restando donna. Attribuendo alla donna i diritti degli uomini. Ma come donna.” E questo era, e forse è ancora oggi, stando alla triste cronaca dei quasi quotidiani “femminicidi”, imperdonabile.

L’imponente bibliografia testimonia del suo impegno: più di 70 opere teatrali pubblicate e rappresentate, una serie di saggi e filmati, a volte con l’antropologo Luigi Lombardi Satriani, su personaggi in qualche modo “eccentrici” rispetto alla cultura ufficiale – Natuzza Evolo per esempio – senza dimenticare i cinque volumi, anch’essi pubblicati da Bulzoni, sul suo Maestro all’Accademia d’Arte Drammatica, e Maestro di buona parte dei teatranti italiani di ieri e, *discendendo per li rami*, di oggi, Orazio Costa

Giovangigli. Per inciso, il fatto che un regista colto e raffinato come Costa abbia scelto lei come sua allieva prediletta, è una vera e propria investitura intellettuale.

Dopo *Olympe*, ecco una nuova commedia, che la stessa Boggio, nel mandarmela a suo tempo per una prima lettura, descriveva così: “si sviluppa su quattro generazioni, in una giornata sola; prende in considerazione le problematiche di una società borghese che poi è quella su cui si regge la nostra vita”. Ho voluto riportare le sue parole perché in esse, in apparenza puramente di circostanza, vi è invece un’importante, e di questi tempi coraggiosa, dichiarazione programmatica. L’autrice “osa” infatti utilizzare un termine da almeno mezzo secolo messo all’indice, “borghese”, aggiungendo per di più che quel tipo di società così definita è la colonna portante del nostro modo di essere nel mondo. E già dal titolo siamo nel pieno di una illustre tradizione di “teatro borghese”: “Riunione di famiglia” si iscrive in una linea drammaturgica ben precisa che, senza voler scomodare i classici (ma *qui nous délivrera des grecs et des romains...?* “Medea” è anch’essa una commedia, cioè un dramma, familiare, come l’“Oresteia” peraltro) e neppure Ibsen o Hauptmann, o, all’altra estremità temporale, un serial di successo intitolato proprio “Family Reunion”, comprende testi come “Cocktail Party” di Eliot (peraltro ispirato all’Alceste di Euripide) o “I parenti terribili” di Cocteau. Se vogliamo, pure “Finale di partita” di Becket è una riunione familiare, sui generis ovviamente, con i genitori del protagonista infilati nei bidoni della spazzatura.... Ho citato il “Cocktail Party” di Eliot, ma vi è un’altra commedia del grande poeta inglese che una scrittrice colta come Maricla Boggio non può non avere avuto in mente quando ha dato alla sua quel titolo, vale a dire “The family reunion”, scritta nel 1939, nella quale, ancora una volta, Eliot riprende motivi del teatro classico (in questo caso le “Eumenidi”). Si tratta, naturalmente, se vogliamo, soltanto di una sorta di *hommage a...*, ovvero del richiamo a un tipo di drammaturgia, appunto borghese, nel senso positivo del termine (è la borghesia colta che, tanto per esemplificare, commissionava i quadri a Vermeer, ha costruito i teatri moderni, i musei, le sale concerto, etc.), per il resto non vi è alcuna attinenza fra i due testi. Non dal punto di vista formale, Eliot scrive in versi, rifacendosi esplicitamente a moduli del teatro greco, il coro ad esempio, Boggio usa la sua elegantissima lingua per definire, poeticamente spesso, ma soprattutto con precisione chirurgica, vicende e situazioni di estrema attualità. E neppure da

RIDOTTO

quello della tematica. In Eliot il *plot* sviluppa il problema della colpa e della espiazione, in Boggio la difficoltà, soprattutto dei giovani, di dare un senso alla propria esistenza, pur se qualche volta affiora anche un tema eliotiano, nel personaggio del nonno, certo il più simpatico della variegata famiglia, che, con il racconto delle sue intemperanze giovanili, e il *replay* delle stesse, in un goffo tentativo di eliminare lo iato temporale, influenza negativamente un amato, purtroppo fragile nipote, ma si riscatta alla fine, in quella che appare come una sorta di saldatura generazionale. Veniamo dunque a questa “Riunione di famiglia”. La vicenda si svolge in una casa di campagna piena di suggestioni e ricordi. Siamo tutti debitori a Cecov di atmosfere come quella suggerita da Boggio, da “Giardino dei ciliegi” o, soprattutto, da “Tre sorelle”: la didascalia iniziale della commedia dice infatti che al di là della vetrata si intravedono viti e alberi da frutto..., per caso ciliegi?. Si riuniscono, per un pranzo familiare, quattro generazioni, una coppia di nonni, separati da tempo, ma uniti quanto mai, una di genitori, impegnati entrambi in campi diversi, lei, in politica, lui nel campo della medicina, figli e nipoti, più un’anziana tata, materna e rassicurante. Una delle protagoniste principali (anche se si tratta di una commedia “corale”, una sorta di “concerto grosso” in prosa, in cui non c’è una gerarchia di posizioni, ma gli “strumenti” interagiscono alla pari) si chiama, guarda caso, Olimpia ed è, *ça va sans dire*, come la *Des Gouges*, una donna anticonformista e combattiva. Il tutto si svolge nell’arco di una giornata (dall’Ulisse in poi, è difficile che una storia duri più di una giornata...). I temi affrontati da Boggio sono quelli che ricorrono spesso nella sua produzione, saggistica o puramente letteraria, il ruolo della donna nella società, le battaglie per i diritti civili, per una società più giusta, ma, e qui sta uno dei meriti della commedia, senza nulla di preconfezionato, di freddamente programmato. I personaggi sono vivi, reali (ovviamente nella dimensione “irreale” del teatro), si muovono e agiscono con estrema naturalezza, facendo salda presa sul lettore e, mi auguro quanto prima, sugli spettatori.

I lettori, specie quelli compulsivi, hanno modi diversi per difendersi dai libri da non leggere..., io personalmente faccio affidamento sull’*incipit*, che difficilmente inganna, il mio “Presidente” (per bocca di un memorabile Raf Vallone che lo interpretò nel 1993), invece, li... annusava, prima di leggerli, i libri, e se l’odore non lo convinceva, lasciava perdere. Alfonso Berardinelli, in un delizioso, e ovviamente... spinoso, libretto di

qualche anno fa, intitolato “Cactus”, nel quale si fa beffe di mezza, paludata, classe intellettuale italiana, da Severino a Cacciari, a Calasso, propone il metodo della rilettura o meglio della mancata rilettura: se letto un libro, quale che sia, romanzo, saggio, teatro o poesia, non si ha l’irrefrenabile desiderio di rileggerlo, significa che è da dimenticare. Esilarante l’applicazione della sua metodica ai versi di un autorevole poeta nostrano, a proposito del quale dice – e non credo vi sia un’offesa maggiore per un poeta – che usa una lingua che dà l’impressione di essere “tradotta”. Questa lunga citazione mi serve per affermare che, nel caso della “Riunione di famiglia” di Boggio, si tratta di un testo da leggere e rileggere. Io l’ho fatto, con vero piacere e interesse, scoprendo ogni volta sfumature diverse e desiderando in qualche modo partecipare alle vicende personali dei protagonisti, accompagnare Gerardo in uno dei suoi avventurosi viaggi, sostenere Olimpia nella sua battaglia parlamentare per l’approvazione del suo progetto di legge, sottopormi a una seduta di *Art-Therapy* con Giorgia, perfino raccogliere e bollire il cavolo, insieme con la Feli che, se avesse la pelle nera e l’accento esotico, sarebbe una perfetta sosia della celeberrima Mamie di “Via col vento”... Anche il cavolo, in questa riuscitissima commedia, ha un suo ruolo non secondario: è l’unico – apparente, comunque dichiarato – motivo della partecipazione di Gerardo alla riunione, il quale, all’obiezione degli altri familiari che il forte odore del pur appetitoso ortaggio avrebbe impregnato la casa, risponde che basta aprire le finestre per liberarsene... E’ un’affermazione dal forte valore metaforico: spesso basta aprire le finestre, o la mente, per far entrare aria fresca ed eliminare il cattivo odore degli stereotipi, dei luoghi comuni, dei pregiudizi di ogni tipo.

RIDOTTO

RIUNIONE DI FAMIGLIA

di Maricla Boggio

Premio del FUIS - Federazione
Unitaria Italiana Scrittori



Personaggi
in ordine di entrata

Milo
Felicina
Daniela
Gerardo
Federico
Olimpia
Lucrezia
Giorgia

Un'ampia stanza di casa contadina di buon livello. Un tavolo stile Ottocento sulla destra. Qualche sedia di legno. Sulla facciata del fondo, finestre da cui si intravede una campagna di viti e alberi da frutto. Da una di queste finestre entra saltando nella stanza un ragazzo in maglietta e jeans, con un paniere di verdure.

MILO – *a voce alta* - Feli!

Getta il contenuto del paniere sul tavolo, patate, insalata, pomodori, fagioli, carote. Entra Felicina, una contadina sugli ottant'anni. Scruta il paniere.

FELICINA – Meglio delle nostre verdure di una volta! Sei proprio bravo!

MILO - Siete voi ad aver ritrovato le qualità che stavano scomparendo. Oggi queste verdure non potremmo coltivarle.

FELICINA – Una volta si rischiava di morire di fame.

Patate e granturco, poca altra roba. Tutto quello che si trovava, era prezioso. Le patate, poi, se le mangiavano i topi...

MILO – Anche adesso, non scherzano.

Felicina comincia a sbucciare le patate.

FELICINA – E poi, non solo le patate, si mangiavano.

Le uova! Andavano in cantina, prendevano l'uovo con la coda, gli facevano un buco e se lo bevevano!...

MILO - Ma tu hai resistito a quei tempi. Ci hai visto nascere...

FELICINA – Nascere e crescere! I signori, i figli li fanno, e allevarli li alleviamo noi!

MILO – *ride* - Noi chi, Feli? Chi alleva i figli dei signori?

FELICINA – Noi, le serve...

MILO - Tu sei sempre stata una della famiglia.

FELICINA – È vero. Tua bisnonna mi vuol bene come alle sue amiche. Forse di più...

Eravamo cresciute assieme. Lei stava a balia da mia mamma.

MILO – E poi tu hai fatto la balia della Nonna...

FELICINA – Bella come il sole... Purtroppo il mio bambino se ne è andato.

Lavora durante il dialogo, pulendo le verdure che mette in una pentola. Milo gliela porge di quando in quando e l'aiuta a tagliarle.

... e mi è rimasta lei, come una figlia...

MILO - Quante generazioni hai visto crescere nella nostra famiglia?

FELICINA – E non è ancora finita!

RIDOTTO

MILO – *ride* - Per ora io sono l'ultimo.
FELICINA – Tu e Giorgia. Se ci penso non posso crederci!
Vostra bisnonna, Lucrezia... Una gran signora!

MILO – Nonna bis!

FELICINA - E poi sua figlia...

MILO – Nonna Daniela, una donna in gamba.
Che carattere, però!
Con le sue battaglie, non sembrava proprio tagliata a fare la mamma!

FELICINA – E invece ha avuto Olimpia! Tua mamma!
Come strillava quella piccola!... Piangeva... Faceva i capricci!
Già da allora mostrava un carattere!...
Era come se volesse intervenire mentre non sapeva ancora parlare.
La prendevo in braccio io, e non piangeva più!

MILO – Mi fa ridere pensare che mia madre la prendevi in braccio e lei smetteva di piangere.

FELICINA – Anche in Parlamento si fa sentire!
Che impressione vederla in televisione...
Pensare che l'ho tirata su io, quella "onorevole"!

MILO - E io, piangevo, da piccolo?

FELICINA – Tu eri un tesoro. Ridevi sempre.
Appena sei riuscito a stare in piedi, correvi di qua e di là... Poi ti attaccavi al mio grembiule e mi seguivi dappertutto!

MILO – I primi anni stavo quasi sempre qui.

FELICINA – Tua mamma aveva troppo da fare per tenerti...
Figuriamoci poi tua nonna!... Facevano a gara a chi aveva più impegni...
Per fortuna a occuparsi di voi c'era Nonna bis, insieme a me!
Ah! questa casa era l'ideale per crescere i figli...

MILO – Ho dei bei ricordi, di quegli anni. I bambini delle caschine...
ci trovavamo tutti insieme... E gli animali, altro che i giocattoli!
Ci litigavi... li rincorrevi!... E poi giù nel prato a rotolarsi!...

Una pausa.

Quando ho dovuto andare a scuola mi han portato in città.

Nessuno dei miei compagni sapeva mungere una vacca...

Il caldo della stalla... non sapevano che odore avesse...

e le capre che ti mangiano il sale nella mano...
non se lo immaginavano nemmeno come grattano con la lingua ... in maniera così delicata...

FELICINA – È per questi ricordi che hai scelto di lavorare in campagna?

MILO - Anche per questi ricordi...
Ma non solo. Sai, Feli...

Si arresta, incerto se proseguire.

FELICINA – Non vuoi dirmi perché hai deciso di stare qui?
Hai paura che io non capisca?

MILO - No, è che non sono sicuro...

Questa terra potrebbe diventare davvero la salvezza di domani...

E io mi sento una specie di strumento di salvezza...

Si ferma a pensare. Brusco.

Ma non mi monto la testa, Feli!

È solo un modo per convincermi che sto facendo qualcosa di utile.

FELICINA – Intanto, hai tirato fuori dall'orto un sacco di verdure e oggi ne avevamo proprio bisogno.

MILO - Almeno questo è importante, senz'altro!
Saremo in tanti, oggi. Chi viene, lo sai?

FELICINA – Prima sembrava che non arrivasse nessuno.

imita le voci dei vari personaggi.

“Io ho da fare!...”

MILO – Questa è Nonna. Senz'altro doveva partecipare a una manifestazione di donne...

FELICINA – “Io devo prepararmi il discorso!...”

MILO – È senz'altro Mamma! Ha presentato una legge.

RIDOTTO

FELICINA – Una legge!?

MILO – Certo. La pagano per questo! E lei, in Parlamento, è una di quelle che lavorano! Allora Nonna e Mamma non vengono?

FELICINA – Vengono vengono! Fanno quello che devono fare e poi arrivano.

MILO – Finalmente riusciranno a stare un po' insieme. E gli altri?

FELICINA – Tua sorella ha telefonato che forse ce la faceva a lasciare la comunità.

MILO – Quel lavoro la prende dal mattino alla sera. E nessuno può dirle niente.

FELICINA – È molto indipendente, Giorgia.

MILO – Non sono sicuro che continuerà a stare con quell'informatico. Così diverso da lei. Molto più grande. E con una famiglia.

FELICINA –Giorgia vuole la sua indipendenza. Una volta era diverso. Ci si sposava, si stava insieme per tutta la vita. Tuo bisnonno era notaio, e la mia Lucrezia...

MILO – Che faceva, Nonna bis?

FELICINA –Faceva la padrona della casa. Aveva studiato anche lei, e poi si era dedicata alla famiglia.

MILO – Se non fosse stato per Nonna bis, nessuno di noi adesso sarebbe qui.

Abbraccia Felicina.

Ma se non c'eri tu, non c'eravamo neanche noi!

FELICINA – Meno male che qualcuno, ogni tanto, si accorge di me!

Entra d'impeto Daniela, la Nonna. È avvolta in un ampio abito di tessuto africano. Capelli corti, rossi. Tiene bellicosamente in mano un cellulare che agita come se si trattasse della persona con cui sta parlando. Non si accorge di Milo e di Felicina che la osservano in disparte.

DANIELA – L'avrai lasciata da qualche parte in uno dei tuoi viaggi...

Che cosa vuoi che ne sappia io della tua camicia di seta viola?!

Capisco che tutta la roba da lavare la porti sempre a me, anche se hai casa tua...

Dall'altra Gerardo, l'interlocutore, parla animatamente, interrompendo Daniela, che sbuffa volendo riprendere lei a parlare.

Ma certo che è anche casa tua... visto che ufficialmente siamo ancora sposati...

Gerardo interrompe. Daniela sbuffa e appena può riprende a parlare.

... ma questo non ti autorizza a chiedermi in continuazione dove sono i tuoi abiti... i tuoi libri... i tuoi calzini!...

Gerardo ribatte. Daniela si guarda intorno e scopre Felicina e Milo. Riprende con impeto rinnovato.

DANIELA – Guarda!... Adesso metto il vivavoce così ti sente anche Felicina...

GERARDO *dal cellulare* – Ah! sei in campagna?!

DANIELA - Sì, sono in campagna!

GERARDO *dal cellulare* – E io non sono stato invitato!

DANIELA - Non dirmi che non lo sapevi! Te l'avevo detto che oggi avremmo organizzato una specie di riunione di famiglia! Ma, quando parlo io, tu non ascolti.

GERARDO *dal cellulare* – Per una volta che ero libero...

DANIELA - Vuoi venire?! Vieni! Chi te lo impedisce!

Così almeno riesci a trovare la tua camicia di seta viola.

Però mi sembra strano che tu l'abbia lasciata qui. Da quando non vieni nella casa di campagna?

Gerardo tace.

Mesi! Anni!

FELICINA – (sottovoce) È passato di qui l'altra settimana. E ha lasciato della roba da lavare.

DANIELA – (sottovoce a Felicina) E la camicia viola?

RIDOTTO

FELICINA – (sottovoce a Daniela) La camicia viola, fra le altre cose.

DANIELA – (forte perché senta anche Gerardo) Ecco perché non aveva portato a casa il solito fagottino della roba sporca!

GERARDO *dal cellulare* – Passami Felicina!

Daniela passa il cellulare a Felicina, sbuffando.

Felicina, vengo solo se mi fai il cavolo bollito!

DANIELA - Ci sarà la puzza in tutta la casa!

GERARDO *dal cellulare* – È la mia dieta! Basta tenere le porte aperte e la puzza va via.

E poi, che sarà mai! Odore di campagna, come le cacche delle vacche, e la tana dei maiali!

Allora, Felicina? Me lo fai il cavolo bollito?

FELICINA *a Milo* - Ce l'abbiamo, il cavolo?

MILO - Non è proprio stagione... Forse al supermercato, in arrivo dall'Africa... Vabbè, ne prenderò dall'orto uno piccolo piccolo... Si dovrebbero tirar via a Natale...

Milo a cenni chiede il cellulare a Felicina. Felicina porge il cellulare a Milo.

MILO – Nonno, è una grande occasione per vederti! Ti prepariamo il cavolo!

GERARDO *dal cellulare* – Anche tu lì? Sarà proprio una bella riunione!

Spero che mi racconterai delle tue ultime scoperte agrarie!

MILO – Senz'altro nonno!

Ti racconterò tutto.

GERARDO *dal cellulare* - Comunque cominciate senza aspettarvi.

Adesso sono a trecento chilometri da voi.

E mi raccomando, la mia camicia viola!

FELICINA *urlando dentro il cellulare, mentre Daniela sta strappandolo a Milo* –

È già bell'e stirata, nel cassetto del comò!

Daniela recupera il cellulare.

DANIELA – Se non arrivi te la porto a casa e vieni a prenderla quando vuoi.

GERARDO *dal cellulare* – Tranquilla arrivo. Anche se come sempre tu non credi alle mie promesse.

DANIELA – Hai trovato la camicia che cercavi, hai chiesto di mangiare quello che ti fa comodo, ci hai fatto sapere che possiamo non aspettarti per iniziare il pranzo...Possiamo chiudere la conversazione?

GERARDO *dal cellulare* - Dobbiamo! Ho la batteria scarica e qui sono in un deserto.

Si sente lo scatto della chiusura del cellulare.

DANIELA *con un sospiro di soddisfazione, ma anche con un tono allarmato* - Dove sarà mai?

Domenica mattina si fa vivo all'improvviso, vuole notizie della sua camicia viola, pretende che gli si cucini il cavolo bollito...

Si invita al pranzo di famiglia ma sta a trecento chilometri da qui!

MILO – Nonno Gerardo è come sempre. È una vita che vivete così.

DANIELA – Una vita! una vita! Prima ancora di sposarci, era già tale e quale.

FELICINA – Dài che ne eri innamorata!...

DANIELA – Quando l'ho conosciuto, mi ha fregato in pieno. Vincere tutti i concorsi...

Le borse di studio era il primo... Quando gli hanno dato la Fulbright, io ero così contenta! L'avevo vinta anch'io, così ho pensato partiamo assieme e a New York qualcosa capita...Perché qui lui era pieno di morose...

MILO – So già com'è andata a finire...

DANIELA - Lo sai, ma la soddisfazione di ricordare quel fatto è così grande, che mi piace tornarci sopra...

Ti ricordi anche tu, Feli, com'è andata a finire?

FELICINA – Mi piace sempre ascoltarti quando torni su quella storia.

DANIELA – Bèh. Lui è andato a ritirare la Fulbright, e quando è stato lì, ha detto “No grazie vado in Inghilterra per conto mio!”.

E io come una cretina, sono partita da sola!

Perché, che cosa ci andavo a fare, io, in Inghilterra!?

RIDOTTO

Lui sì, aveva già tutti i suoi begli aggancci...e sapeva benissimo l'inglese.

MILO – E tu l'hai imparato andando in America.

DANIELA – Non solo ho imparato l'inglese, anzi l'americano, ma è stato l'inizio di tutte le mie attività.

Non sono pentita di quella decisione. Qui in Italia non si faceva ancora nessuna lotta per le donne. Giusto un corteo in piazza per l'otto marzo... Le battaglie vere, ho imparato a farle in America.

FELICINA - Che ne sapevamo noi, dei diritti che potevamo pretendere?

Lavorare e zitte! Anche il mio povero Giacu mi voleva bene, ma comandava lui.

MILO –Dopo quella storia della Fulbright è passato un bel po' di tempo...

DANIELA – Tre anni. Poi, in Canada, a un convegno sui diritti degli indiani, ci siamo incontrati per caso.

MILO – Per caso?!

DANIELA – Il caso lo si può anche manovrare... Io dovevo tenere una relazione... “Gli indiani d'America e quelli canadesi”?

Lui stava seguendo un festival di fumetti...

MILO – I fumetti gli sono sempre piaciuti. Quand'ero piccolo me ne portava di tutti i tipi.

DANIELA – Io sono andata a questo festival dei fumetti...

E insomma ci siamo sposati subito dopo.

FELICINA – Ah! Ancora adesso mi commuovo a sentire di quella giornata!...

Avevo preparato il pranzo di nozze... tutto io l'avevo preparato! E quanta gente!

Tanti, non capivo che lingue parlavano...

E Nonna bis! Vederti in chiesa, con l'abito bianco e la musica...

Non smetteva di piangere tanto era commossa!...

DANIELA –È stata proprio la mamma a insistere per la cerimonia religiosa.

A Gerardo non importava: chiesa o comune, purché si facesse presto.

ridacchia sarcastica.

E poi, anni dopo, voleva approfittarne, del “sacramento”.

Quando gli era venuto in mente che dovevamo separarci.

MILO - Quella storia non l'ho mai capita fino in fondo.

Nonno voleva che il vostro matrimonio... fosse... come se non lo aveste mai fatto...

DANIELA – Figurati! Tua mamma era già grandina, e lui voleva che il matrimonio fosse dichiarato “nullo”! Ma come si fa – gli dicevo, con pazienza, come si parla con i cretini -, come si fa a dire che è nullo, se c'è una figlia di mezzo?

Ma lui insisteva, era sicuro che i suoi avvocati avrebbero ottenuto la “nullità”!

A quel punto a me non me ne fregava più niente. Avevo le mie donne dell'associazione, ci occupavamo di cose ben più importanti... l'educazione sessuale, le mutilazioni delle bambine...

la vendita delle schiave... Gli ho detto va bene fa come vuoi... E dopo un po', lui non ne ha più parlato, e ha continuato a venire a casa quando gli pareva. Alla figlia era molto affezionato. Ma, capriccioso, quando aveva tempo, quando stava in Italia... Poi magari, una notte telefonava dal Giappone...

Diceva arrivo domani... Si insediava in casa, scaricava la roba da lavare... ripartiva.

Olimpia lo adorava. Perché lui era l'imprevisto... la sorpresa.

Io invece ero lavarsi i denti... fare i compiti... ridurre i gelati...

MILO - Ancora adesso mamma lascia tutto se arriva Nonno Gerardo...

DANIELA – E lui è orgoglioso di lei. Capirai! una figlia onorevole!

Anche se è sempre stato critico nei confronti dei politici...

Comunque me la sono tirata su io, Olimpia. E Feli mi ha dato una mano.

Si rivolge a Milo, con orgoglio.

La tua mamma è nata quando la battaglia più violenta era quella a favore dell'aborto.

Io andavo alle riunioni femministe, poi ai cortei sotto il Parlamento con gli striscioni, gli altoparlanti - qualche volta ci sono state zuffe con i poliziotti – e tutte a gridare per sostenere il diritto all'aborto.

Fa un gesto ampio intorno a sé.

RIDOTTO

Ero incinta di mamma tua, grossa come un baule, e tutti guardavano questa scalmanata che voleva la legge sull'aborto e stava per partorire!

FELICINA – Qui in campagna non sai quante donne sono morte perché hanno cercato di abortire con il ferro da calza... con il prezzemolo... Nessuna aveva il coraggio di parlare... Lo hai fatto tu, anche per noi.

DANIELA – Son cose passate. Adesso le donne fanno figli anche senza essere sposate, e speriamo che di aborti se ne possa fare sempre più a meno.

MILO – Oggi noi abbiamo dei vantaggi. Ragazzi e ragazze, alla pari.

DANIELA – Sesso senza paura. Certo facendo attenzione.

MILO – E poi, c'è il problema della violenza alle donne. Mamma se ne sta occupando, in Parlamento.

DANIELA – Mamma prosegue il discorso che ho iniziato io. Ma secondo le esigenze di questi tempi. Che sono tante e sono nuove. Inaspettate.

FELICINA – Io resterei ad ascoltarvi tutto il giorno. Ma devo occuparmi del pranzo. Altrimenti che cosa avrete da mangiare?

DANIELA – Hai ragione, Feli. Fai quello che devi fare. Non hai bisogno di me, vero?

MILO – Feli l'aiuto io.

DANIELA – Vorrei dare un'occhiata a delle vecchie riviste... Ci sono delle idee che allora sembravano da pazzi, e invece la proposta di legge di Olimpia parte proprio da lì.

FELICINA – Tutti i tuoi libri sono nella biblioteca in camera tua. Nessuno li ha toccati.

DANIELA – Allora vado su.

Esce.

MILO - Pensavi di preparare un paio di polli... Li avranno già spennati, spero.

FELI – Ho detto al Miclin di pensarci lui. In questi lavori è bravissimo!

Escono portando via le verdure.

Un ripetuto suono di clacson. Uno schiamazzare di polli spaventati.

Olimpia entra accaldata togliendosi gli occhiali neri.

OLIMPIA – Non c'è nessuno? Il Miclin mi ha detto che Felicina stava qui... Sarà andata nel pollaio... o nell'orto...

Chiama a gran voce.

Feli! Dove ti sei cacciata!?

tra sé.

Quella donna lavora come se avesse vent'anni... E ha l'età di Nonna bis!...

Grida uscendo.

Dove siete?

Mamma!

Milo!

Non è arrivato nessuno!?

La voce si perde nella lontananza.

Con passo tranquillo, portando un pacco di libri e di giornali, entra Federico, il marito di Olimpia.

Ha le scarpe impolverate e qualche fiore di campo in mano.

FEDERICO – Nessuno!

ridacchia.

Nessuno!

varie tonalità.

C'è nessuno? C'è...nessunooo?...

Non avrò sbagliato giorno?

Olimpia mi ha fatto avvertire addirittura dalla segretaria, sa che sono distratto...

Appoggia il pacco dei libri e dei giornali; tira fuori un'agenda, vi legge.

Eh sì, è proprio oggi.

Fa qualche flessione.

Là! Un po' di ginnastica! Sempre sul lavoro...

RIDOTTO

Magari vado fino all'orto!
Voglio mangiarmi qualche bel pomodoro
maturo!
Senz'altro Milo ne avrà piantati un bel po'...

Esce dalla finestra con un salto.

Entra Olimpia.

OLIMPIA - Almeno fosse arrivato! L'ho fatto
addirittura avvertire da Ida!

Forma un numero sul cellulare.

Ida, scusa se ti chiamo. Hai ricordato a mio
marito l'incontro di oggi?

Dall'altro capo del telefono Ida risponde.

E allora arriverà. Come al solito, in ritardo. Ti
ringrazio.
A domani.

Chiude il cellulare.

Nota il pacco di libri e giornali.

Ah! Ma allora è qui!

Questo pacco non può che essere suo!

Sfoggia i giornali.

Dovrebbe esserci la notizia della mia proposta di
legge...

Legge qua e là.

Niente! Non gli fa comodo parlarne!
Vado nell'orto...

Esce saltando dalla finestra.

Mentre si allontana.

Ci saranno già le fragole!...

*Felicina entra portando una pila di piatti che depone sul
tavolo.*

FELICINA – (*tra sé*) Ho visto l'auto di Olimpia
dietro casa. Lei arriva sempre dallo stradone...
Invece Federico ha lasciato la macchina prima
della svolta. A lui piace camminare un po'...
Ma non vedo nessuno dei due...

Entra di nuovo Olimpia.

OLIMPIA – Oh! finalmente! Ci siamo corse
dietro...

FELICINA – E mentre tu venivi qui, nell'orto è
arrivato Federico...

OLIMPIA –Io non l'ho ancora visto.
Sarà andato là, va pazzo per i pomodori.
I vostri, in città non si trovano!

FELICINA – Devo tornare a raccogliere un po'
di cose...
Se lo incontro, gli dico che sei qui?

OLIMPIA – Magari! Volevo parlargli prima
dell'arrivo degli altri...

FELICINA – Mamma è andata in camera sua a
guardare certe riviste...
Milo sta trafficando col Miclìn per i polli...

OLIMPIA – E Giorgia?

FELICINA – Ah! di lei non so niente!
Aveva detto a Milo che forse aveva degli
appuntamenti...

OLIMPIA – Tutto si regge su delle ipotesi. Mai
una certezza!

FELICINA – Alla fine poi arrivano tutti.
Ci vediamo più tardi.

Esce e quasi si scontra con Federico.

Federico e Olimpia contemporaneamente.

FEDERICO - Finalmente!

OLIMPIA – Finalmente!

FEDERICO – Non ci incontriamo da giorni!

OLIMPIA – Tu fai le notti in ospedale...

FEDERICO – Tu alla Camera...Votazioni
infinite...

OLIMPIA - Eh sì! questa è la democrazia.
Meglio che un consenso assoluto come nelle
dittature...

Una pausa.

Ma oggi dimentichiamo i nostri impegni...
Ci son cose di cui dobbiamo parlare.
Ma è difficile...così, a freddo.

FEDERICO – I figli, questo è il problema più
difficile.

RIDOTTO

OLIMPIA – Sì. Ma è tra noi che dobbiamo capire come vanno le cose.

Una pausa.

FEDERICO – Vuoi che rinunci all’Ospedale in Sardegna?

OLIMPIA – Figurati se voglio che tu rinunci all’Ospedale!

L’Ospedale in Sardegna è l’ultima delle cose di cui parlare.

Dobbiamo vedere la nostra situazione nel suo complesso.

FEDERICO – Allora parliamone.

OLIMPIA – Comincio io?

FEDERICO – Una specie di esame di coscienza.

OLIMPIA – Te la senti?

Sono anni che parliamo soltanto delle cose necessarie.

Anche se le nostre scelte di fondo le avevamo fatte.

FEDERICO – Quelle sono rimaste, mi pare.

OLIMPIA – Io non me ne sono pentita.

FEDERICO – Neanch’io.

OLIMPIA – Io ho deciso di fare politica, e ho scelto legge all’università.

FEDERICO - Io volevo fare qualcosa di utile, per aiutare chi aveva più bisogno. E ho scelto.

OLIMPIA – Io sognavo il Partito. Ma idealizzato, come lo vedevo io...

Quando ci sei dentro, tutto cambia. Tu l’avevi capito.

FEDERICO – Tu invece ti illudevi.

Ci mettevi il tuo entusiasmo... la tua onestà...

OLIMPIA – Per anni ho fatto la serva ai capi.

Ho inghiottito situazioni che non dividevo.

Poi le cose sono cambiate. Come donna adesso io conto.

E finalmente sono riuscita a far accettare un mio “Progetto di Legge”!

Non una legge qualsiasi! Una legge che cambierà la vita delle donne!

Ma se non ci sto dietro giorno e notte...

Se non faccio degli scambi con chi mi chiede un appoggio e il suo appoggio me lo dà soltanto dopo aver ottenuto il mio...

Se non seguo ogni momento questa mia creatura, ho buttato i migliori anni della mia vita!

E chi ci rimette, in tutto questo? Tu... i ragazzi...

Si arresta, esausta. Federico rimane zitto.

OLIMPIA – Io... ho detto quello che avevo da dire.

Adesso tocca a te.

Federico tace per qualche istante.

FEDERICO – Io... sono schiavo della situazione che si è andata creando nel tempo.

Non posso cambiarla di mia volontà.

L’Ospedale in Sardegna, sai quanto ci sperano, laggiù?

Sono convinti che per loro potrei far molto. Certo, io arrivo dal continente...

Eppure, qui sono anni che mi sfruttano. I turni di notte, me ne assegnano uno dietro l’altro...

alla mia età, come un neolaureato... Non hanno personale sufficiente, dicono.

E poi... i casi più difficili me li prendo io. Per questo mi vogliono, in Sardegna.

Pensano che riesca a migliorare la situazione.

Ma una volta accettato quell’incarico, sarò ancora meno presente in casa.

OLIMPIA – Il problema sono i ragazzi.

FEDERICO – So poco di loro... Quando ci incontriamo abbracci e baci.

Ma poi? Hanno delle idee per il futuro?

OLIMPIA – Milo è stato un anno fuori, subito dopo il liceo.

Lo sai, è andato un po’ in giro per l’Europa.

FEDERICO - Adesso vuol fare qualcosa in campagna.

OLIMPIA – Sta cercando piante che si credevano scomparse... Sembra proprio deciso.

FEDERICO - Giorgia mi pare ancora incerta...

L’art-therapie non capisco bene che cosa sia.

OLIMPIA - Credo che stia prendendo tempo.

È una specie di svago che la fa sentire utile... e artista.

RIDOTTO

FEDERICO – Hanno più possibilità di noi all'età loro.

Ma sono altre le difficoltà.

Noi ci ribellavamo alla scuola che ci imponeva il Ministero...

OLIMPIA – Cortei... scioperi... "sit-in"... anche di notte...

FEDERICO – Tua madre ci dava ragione...

OLIMPIA – Delle volte è venuta con noi... insieme a tutte le sue donne...

È stato un bel periodo, nonostante tutto.

FEDERICO – Nelle scelte politiche io e te eravamo d'accordo.

Poi con l'università le cose sono cambiate.

OLIMPIA - Per me era logico proseguire a fare politica.

A medicina, hai dovuto immergerti negli studi.

FEDERICO – Anche per telefonarti dovevo rubare i minuti al panino...

OLIMPIA - Ma non ci siamo lasciati.

Facendo medicina tu volevi aiutare la gente.

FEDERICO – E tu hai scelto la politica.

OLIMPIA – Mi sono battuta per dei cambiamenti.

Una pausa.

Adesso non sento più la rabbia che provavo prima, contro di te, quando ero da sola a decidere cosa fare con i figli.

FEDERICO – Ho lasciato la famiglia sulle tue spalle...

Ne ho fatto sopportare il peso a te...

OLIMPIA – Già quando dovevi ancora finire gli studi...

Non era facile vivere con pochi soldi.

FEDERICO – Tua madre ci ha sempre dato una mano.

Anche a tenere i bambini.

OLIMPIA – All'ospedale ti chiedevano di fare più del tuo dovere.

Stavi là giorno e notte...

FEDERICO – Quando ci sei dentro non puoi fare diversamente.

OLIMPIA – Certi giorni non sapevo come risolvere...

A casa i bambini con la febbre... Io dall'avvocato per una causa urgente...

Mia madre lasciava l'assemblea delle donne per correre da noi...

FEDERICO – Io non mi rendevo neanche conto dei problemi che dovevi affrontare...

OLIMPIA - Stavano per sbatterci fuori casa, a un certo punto,

non pagavamo l'affitto... Volevano vendere...

C'era già chi aveva deciso di comprare...

FEDERICO – E lì tua nonna è stata formidabile!

OLIMPIA – Glielo aveva detto Felicina, io non avrei osato.

Lei non ha esitato un attimo. Sua nipote non poteva essere cacciata di casa!

FEDERICO – Ha venduto un po' di ettari di terra!

OLIMPIA – Quella edificabile, che rende molto più che la campagna.

FEDERICO – E i soldi per la casa sono arrivati!

OLIMPIA – Anche mamma è rimasta colpita. Nonna bis non le aveva detto niente.

Erano soldi suoi, della sua dote! Poteva farne quello che voleva.

FEDERICO - Oggi voglio stare un po' con lei. È una vera signora.

OLIMPIA - *Si guarda intorno.*

Questa casa conserva il passato di tutti noi...

FEDERICO – Il passato rimane qui.

E noi dobbiamo buttarci a sopravvivere.

Una pausa.

OLIMPIA – Perché siamo così disorientati?...

FEDERICO – Non dobbiamo dare la responsabilità ai figli...

OLIMPIA - Non sappiamo che cosa faranno.

RIDOTTO

FEDERICO - Giorgia, secondo me, deciderà per Economia.

Economia, oggi è un modo per intervenire nel mondo.

Milo...l'agricoltura ecologica. A parole è tutto a posto...

OLIMPIA- Ma non mi convincono.

Hanno l'aria così sicura!...

Come se dicessero "Non preoccupatevi, ma non chiedeteci niente".

FEDERICO – Milo, sembra che ci tenga a fare questa esperienza in campagna.

OLIMPIA – Va in giro a cercare qualità di verdure sparite, grani che si credevano scomparsi...

Me lo ha detto Nonna bis.

FEDERICO – Donna Lucrezia osserva tutto...

Forse Milo può davvero trovare soddisfazione in questa scelta.

Dopo quel momento di crisi...

È stato l'anno fuori casa a portarlo su di una strada sbagliata.

OLIMPIA –Un errore durato poco. Lì è stata brava mia madre.

Gli ha spiegato tutto il male che gliene poteva venire.

E lui ce l'ha fatta a smettere.

FEDERICO – Siamo stati bravi anche noi.

OLIMPIA – In quel periodo il tempo per stare con lui lo abbiamo trovato.

FEDERICO – Tu non avevi ancora il tuo seggio alla Camera.

OLIMPIA – E tu non andavi all'Ospedale in Sardegna.

FEDERICO – Ma avevo le notti... l'ambulatorio... il pronto soccorso...

C'è stato un periodo che arrivavo a casa e desideravo solo di dormire, e invece mi mettevo a parlare con lui.

Non so quanto mi abbia davvero raccontato di quel periodo...

Una pausa.

OLIMPIA – Chi non mi convince è Giorgia.

FEDERICO - La sua voglia di occuparsi di art-therapy.

E poi quel suo compagno...

OLIMPIA - Molto più grande di lei... un passato alle spalle... due figli già cresciuti...

FEDERICO –È ricco di famiglia....

OLIMPIA –Per lui Giorgia è come un'aggiunta... La ragazza giovane, che gli lascia tenere la famiglia e non gli chiede soldi.

Non so come potrebbero fare un programma di vita in comune...

FEDERICO – Vedi quanti problemi... Il futuro dei figli.

Ma noi abbiamo ancora da pensare al nostro.

OLIMPIA – Io mi sto battendo per la legge...

FEDERICO - ... e io voglio andare a lavorare in Sardegna, invece che accettare una cattedra qui.

Entra scavalcando la finestra Donna Lucrezia in abito lungo fluttuante e un mazzo di tulipani screziati fra le braccia.

LUCREZIA – Ragazzi, che sorpresa! Non vedevo l'ora di incontrarvi, ma è sempre difficile prevedere se accettate un invito.

FEDERICO – Donna Lucrezia...

le bacia la mano.

È per lei soprattutto che sono venuto.

LUCREZIA – Via! Di nuovo del lei! Segno che non ci vediamo da troppo tempo. Sono Lucrezia, non una vecchia signora!

OLIMPIA – Nonna bis! Potevi cadere! Scavalcare la finestra: una cosa da pazzi!

LUCREZIA – Lo faccio fin da quando ero bambina.

OLIMPIA – A quel tempo potevi farlo! Ti assicuro che oggi la porta è un'entrata più comoda.

LUCREZIA – Vi ho sentito parlare da fuori e non ho resistito all'impulso di raggiungervi al più presto.

RIDOTTO

Mostra il mazzo dei tulipani.

Li ho raccolti in giardino. Tutti gli anni in primavera, rinascono come se fosse la prima volta.

Una specie pregiata, dai petali screziati. Li aveva portati il Notaio dall'Olanda...

FEDERICO – Mi dispiace di non averlo conosciuto.

LUCREZIA – Ci ha lasciati troppo presto, ma noi restiamo ancora un po'.

OLIMPIA – È stato lui a cominciare a dare la terra ai contadini.

Gli ha insegnato a coltivare le cose giuste...
E gli atti notarili, era lui ad assisterli.

LUCREZIA – Secondo me, Olimpia ha preso dal nonno.

Il suo amore per il diritto. Dare a tutti una possibilità di vivere in maniera dignitosa...

OLIMPIA – Il nonno si sarebbe trovato d'accordo con Federico.

FEDERICO – Sessanta, settant'anni fa una figura come la sua era importante in un paese.
Da quello che Olimpia mi ha raccontato di lui, era un punto di riferimento.

LUCREZIA – Quando c'era la guerra, non era ancora notaio.

Aveva smesso gli studi per andare in montagna, a raggiungere i partigiani...

Ha fatto capire a tanti da che parte stava il giusto...
Erano quasi tutti figli di contadini...

Anche se andava già all'università, avevano confidenza con lui, e lo ascoltavano.

OLIMPIA – Da piccola mi ricordo che il 25 aprile faceva il discorso in paese.

Quegli anni di cui parlava ci sembravano favole...

LUCREZIA – Ma tu hai preso da lì, Olimpia!
L'amore per la politica ti è venuta da quel tempo...

OLIMPIA – Anche se poi il notaio non ne ha mai voluto sapere, di politica.

Era deluso, pensava che dopo la Resistenza le cose sarebbero andate diversamente.

LUCREZIA – Ma era contento che tu portassi avanti un discorso che lui non si sentiva più di fare.

FEDERICO – Ecco da dove ti è venuta tutta questa voglia di fare politica!

LUCREZIA – Adesso è molto più difficile, io credo.

E se Olimpia persiste, è anche merito di sua madre.

FEDERICO – Sì. Daniela a suo modo ha fatto molta politica.

LUCREZIA – L'ha fatta anche per le donne come noi. Le madri, che erano appena arrivate a votare.

Entra Daniela con un fascio di riviste fra le braccia.

DANIELA – Ho sentito pronunciare il mio nome, ed eccomi qua!

Bacia Lucrezia.

Mamma, ti vedo in gran forma!

LUCREZIA – Le riunioni di famiglia mi divertono.

Stare da sola in campagna, mi annoio un po'.

Daniela bacia Olimpia, poi Federico. Si rivolge a Lucrezia.

DANIELA – Puoi venire da noi quando vuoi.

LUCREZIA – Il fatto che abbia la possibilità di venire in città mi permette di rinunciare.

DANIELA – Vedo che ci siamo quasi tutti. Milo, l'ho visto appena sono arrivata...
e stava telefonandomi Gerardo.

LUCREZIA – Viene anche lui?

DANIELA – Chi lo sa? Forse. Se gli facciamo il cavolo bollito!

LUCREZIA – Ho trovato Felicina nell'orto.
Stava cercando di sradicare una piantina...
Ma non è la stagione per raccogliere i cavoli!

DANIELA – Mamma, che cosa vuoi che ne sappia Gerardo della stagione dei cavoli?!

Un giorno mangia ostriche a Hong Kong, un altro balene al Polo Nord!

Pur di averlo una volta qui, Feli gli ha detto che il cavolo bollito glielo faceva!

Tutta la casa saprà di cavolo, e lui non verrà!

LUCREZIA – Oh bèh! Rischiamo.

RIDOTTO

È così divertente tuo marito, che accetto la puzza di cavolo.

DANIELA – Mamma, ti ostini a chiamarlo mio marito.

Non stiamo insieme da anni! Viene a casa soltanto per scaricarmi la roba da lavare.

LUCREZIA – Considerami antiquata, ma voi vi siete sposati in chiesa e per me continuate a essere sposati.

OLIMPIA – Noi andiamo nell'orto. Forse ci troviamo Milo, è tanto che non lo vediamo...

FEDERICO – Nell'orto mi sono già mangiato un pomodoro pazzesco. Ci torno volentieri.

LUCREZIA – Fate pure il vostro giretto, ci vediamo dopo.

Olimpia e Federico escono.

Daniela e Lucrezia si guardano in silenzio.

LUCREZIA – Come li vedi?

Daniela tace.

Non so... C'è qualcosa che non mi convince.

DANIELA - Di Olimpia... o di Federico?

LUCREZIA – Di tutti e due. Ciascuno, forse, per un problema suo.

Un problema che non vogliono chiarire.

E quindi scaricano l'ansia dicendosi che sono preoccupati per i figli.

DANIELA – Milo sta da te. Come vedi questa scelta di occuparsi della campagna?

Non ti sa un po' di moda? I prodotti genuini...

Manca solo che diventi vegetariano.

LUCREZIA – Per ora, no. Ma non va bene per la sua età restare qui. A parlare soltanto con i contadini.

Certo, anche con me. Ma ci sono più di sessant'anni fra di noi...

Posso raccontargli le esperienze della guerra...

Del bisnonno partigiano... Ma poi, è di oggi che lui ha bisogno. Confrontarsi con altri ragazzi...

Verificare le sue scelte.

DANIELA – In passato ha già rischiato brutto.

LUCREZIA – Quando è partito per fare la sua "esperienza".

DANIELA – Il cammino di Santiago de Compostela... I giovani ne vanno pazzi.

Pensano che camminando per giorni e giorni gli si schiariscano le idee.

E trovino la chiave del loro futuro. Lui ha trovato la droga! È il massimo!

Drogarsi lungo il cammino di Santiago! E poi, a tirarlo fuori, ce n'è voluto.

LUCREZIA – Ti ci sei messa tu.

Con la pazienza di anni di militanza femminista.

A convincerlo che sbagliava. Olimpia non se n'è quasi accorta.

DANIELA – Non s'è accorta di niente.

Era stanco per il viaggio, ha detto.

LUCREZIA – È tutta presa dal suo progetto in Parlamento...

Se penso che io sono stata la prima donna della famiglia a votare...

E adesso mia nipote fa delle proposte di legge!

DANIELA – Ci andrei piano, con quella proposta.

Sta incontrando parecchie difficoltà. Le chiedono in cambio favori, concessioni...

La legge si sta inquinando.

LUCREZIA – Tu queste cose le sai. Io non ci capisco niente.

La lealtà di una parola data in politica, oggi non esiste più.

DANIELA - Cercherò di sorvegliare. Mi farò dire da lei...

Meglio rinunciare piuttosto che entrare in giri equivoci.

LUCREZIA – E Federico? Ne sa qualcosa?

DANIELA – Federico è già tanto che stia dietro ai suoi progetti.

Vuole accettare la proposta della Sardegna. Non gli do torto.

Per lui significa uscire dalla monotonia dell'ospedale che lo consuma senza dargli soddisfazioni.

Certo, ha scelto di curare la gente, questa è una cosa positiva.

Ma con quei ritmi deve lavorare senza il tempo di guardare in faccia le persone...

Orari sfibranti... Una lavorazione in serie...

RIDOTTO

LUCREZIA – Per questo lui vorrebbe che almeno i figli non avessero i suoi problemi. Ma non si capisce che cosa faranno nella vita. Milo, di qualcosa si sta occupando. Anche se ci trovo un po' di snobismo in questo coltivare le specie rare, il grano nero... le albicocche lunghe...
E poi c'è Giorgia...

DANIELA – Ecco l'altro problema! Ha conosciuto quell'ingegnere...esperto di tecnologie avanzate... come li chiamano... informatici! È sempre in giro per il mondo, Giorgia non sa mai quando torna... In più è anche sposato, separato da una vita, ma rimasto sposato. E con due figli grandi. Che stanno con la moglie.

LUCREZIA – A Giorgia va bene così? Si vedono ogni tanto, lei non sopporta legami, fin da bambina quando stava qui in vacanza preferiva giocare coi conigli piuttosto che andare insieme agli altri bambini.

DANIELA – A vent'anni non si può sempre giocare coi conigli. O qualcosa di simile.

LUCREZIA –È negativo secondo te il fatto che Giorgia si sia innamorata di quel tipo?

DANIELA – A me è successo molto peggio: mi sono innamorata di Gerardo.
E lui mi è rimasto per tutta la vita.

LUCREZIA – Tu ci hai fatto una figlia. E bene o male un rapporto l'avete mantenuto. Gerardo ci tiene a Olimpia, e più ancora ci tiene ai nipoti.

DANIELA – Ai giovani non importa più di avere un rapporto che duri. Gli piace uno, ci stanno assieme, poi si lasciano, non soffrono mai troppo perché ci hanno investito poco... L'amore assoluto... non ci credono più.

LUCREZIA - Non ci credono o non ci vogliono credere per non soffrire quando vengono lasciati.

DANIELA - Sono le donne a essere lasciate. Soprattutto le donne. Hai mai fatto caso, quanti uomini ci sono in giro, che subito trovano una donna che li aggancia: sono già sposati, sono molto più vecchi della donna che gli sta intorno, ma va bene lo stesso... Basta che un uomo si sia accorto di una donna, e quella corre.

ripensa a sue esperienze passate

Anche le mi amiche dell'associazione, impegnate nel terzo mondo... volontarie... E le femministe più agguerrite, di fronte alla possibilità di impadronirsi di un uomo si lanciano nell'avventura... Magari in maniera polemica, dandogli contro... Le conosco: dure, combattono contro il maschio, e poi... ci cadono.
Per fortuna sono sempre stata fuori da queste cose. Ero vaccinata da un matrimonio fallito che continuava a stare in piedi.

LUCREZIA – Ma noi, che cosa possiamo fare, per questi nostri poveri figli?
E soprattutto che cosa possiamo fare per i loro figli?

DANIELA – Tu quando eri giovane come hai affrontato la vita?

LUCREZIA – Mi sono fidata di me stessa. Ma era più facile, allora.
E tu?

DANIELA – Avevo la mia mamma... E poi ho avuto la mia bambina...
Insomma, me la sono cavata.

LUCREZIA – Se la caveranno anche loro, vedrai...
Devo andare a controllare Miclin, se ha messo a cuocere i polli...

Si avvia per uscire.

Questa volta esco dalla porta, come fanno le signore di una certa età.

Daniela la segue.

Mamma, vengo anch'io.

*Entrano discutendo in maniera concitata, ma sottovoce, Giorgia e Milo.
Il discorso è già avviato.*

GIORGIA – Non dipende da te. Tu credi di esserne fuori.
E invece, basta un niente...

MILO – Cosa può essere questo “niente”?

GIORGIA – Un incontro... Un discorso afferrato in televisione...
A un certo punto ti senti solo... Qui con te, noi non ci siamo mai.

RIDOTTO

MILO – Sono venuto apposta in campagna per stare lontano dalle tentazioni.

E mi sono trovato un impegno speciale.
Un lavoro che richiede di mettercela tutta per riuscire ad avere qualche risultato...

GIORGIA – È davvero così? Non sta venendo fuori il tuo solito narcisismo?

MILO - Credi di conoscermi perché sei mia sorella. Ma la mia vita è fuori casa.
È fuori casa che sei quello che sei.

GIORGIA – Ognuno di noi possiede più aspetti, lo so anch'io.

MILO - Lo sai meglio di tutti noi, almeno credi di saperlo di più.

GIORGIA – Ho studiato, per capire le persone. E prima di tutto per capire me stessa.

MILO – La mia sorellina terapeuta.

GIORGIA - Non pretendo tanto. Ci vogliono anni di studi... esperienze, tirocinii...

Io affianco, capisci? quelli che curano. E le persone che stanno in comunità, con me è come se giocassero. Gli do dei materiali... colori... cose che possono suscitare la creatività, foglietti, perline... Loro ci lavorano. E sotto sotto emergono i problemi. Io poi cerco di valutare quello che hanno fatto. E mostro i risultati ai terapeuti.

MILO – A te piace essere in contatto con la gente. Aiutare le persone.

Io preferisco star solo, lavorare a qualcosa che serva agli altri.

Ma non riesco ad avere un rapporto con una persona in particolare.

GIORGIA –È con qualcuno che puoi ragionare, misurarti... confrontare le tue idee.

MILO – Gli alberi. L'erba. Un campo di grano. Ti sembrerà strano, ma è con loro che mi trovo bene.

GIORGIA – “Ti trovi bene”? Capisco il tuo amore per la natura. Ma i sentimenti sono un'altra cosa.

MILO – No. I sentimenti sono la stessa cosa. Quando trovi un alberetto secco: tanti anni prima era un melo fantastico, e oggi non esiste più... E

tu lo riconosci. Lo curi. Gli dai nutrimento come a un bambino che sta morendo. E lui torna a ricoprirsi di foglie, di fiori. E poi arriva a fare dei frutti...

GIORGIA – Tutto quello che dici è davvero poetico. Ma io ci vedo anche la paura di avere a che fare con gli altri.

MILO – Non sono ancora pronto.

GIORGIA – Per questo ti sei rifugiato qui. Da Nonna Bis.

MILO – Io non mi sono rifugiato. Con il mio lavoro ho già ottenuto dei risultati.

GIORGIA – Non sottovaluto quello che fai. È un piacere per tutti noi mangiare le verdure che sei riuscito a coltivare, e anche la frutta. Ma stai sempre solo. Come se avessi paura di incontrare la gente.

MILO – Gente ne ho incontrata. E mi è andata male. E anche adesso, non sono sicuro di esserne fuori.

GIORGIA – Da quella storia?

MILO – (*accenna di sì*)

GIORGIA – Non vuoi parlarne?

MILO – (*accenna di no energicamente*)

GIORGIA - Neanche con la tua sorellina?

MILO – Neanche con te. Metteresti subito fuori le tue teorie.

GIORGIA – Non sono teorie. Il mio lavoro è la arte-terapia.

E non posso lasciare che il nostro discorso finisca così.

MILO – Che altro c'è da dire?

Giorgia estrae un pacchettino dalla tasca, lo esibisce a Milo.

GIORGIA – C'è questo, da dire.

Milo si rende conto che Giorgia ha trovato il suo pacchettino di droga.

Tace, incapace di replicare.

RIDOTTO

Nascondere dentro il camino della mia stanza è stata una bella trovata.

MILO – Da piccoli ci nascondevano i regali della caccia al tesoro.

GIORGIA – Come potevi pensare che io non me ne ricordassi!
Ci ho guardato, con l'illusione di trovarci un regalo dimenticato.

MILO - Che cosa vuoi fare, adesso?

GIORGIA – Non certo parlare con gli altri. L'unica che forse capirebbe è Nonna Bis. Ma poi la cosa si allarga, vengono a saperlo tutti. E tu hai bisogno di altro che di pubblicità.
MILO – Almeno in questo mi capisci.

GIORGIA – Ti capisco, ma non posso rassegnarmi a lasciarti andare per questa strada.

MILO – Aiutami.

GIORGIA - È la prima volta che ti sento dire così. Spero che tu lo voglia davvero.

MILO – Lo voglio per uscire da questa cosa.

GIORGIA – Ti riesce di tornarci sopra? Ce la fai a ripensare al motivo che ti ha portato di nuovo a drogarti?

MILO – Ci provo.

GIORGIA –,Racconta che cosa ti è successo. Dall'inizio, di quella esperienza. Forse così puoi trovare la strada per uscire.

MILO – Non sai di una cosa. Che forse è importante.

si ferma, incerto.

GIORGIA - Una cosa importante? E non ne hai mai parlato? Nemmeno con me?

una pausa. Milo non riesce a parlare. Poi con sforzo riprende.

Un giorno stavamo sul prato, qui fuori, io e il nonno. Lui mi aveva raccontato di quando era andato in America. Per un po' aveva vissuto con gli hippies... si era fatto con loro, un paio di esperimenti con la roba che si usava in quegli anni... Ne aveva conservata un po'.

GIORGIA - Il nonno, così importante, un personaggio internazionale... Non pensavo che facesse queste cose...

MILO – Anzi, proprio per questo... Voleva provare tutto quello che si può fare nella vita, così mi ha detto. Ricordava quei tempi, rideva... e io lo trovavo affascinante: era il nonno, ma si comportava come un ragazzino. Avrei potuto essere io, quel nonno giovane.

Ci siamo fatti tutti e due. Ma appena appena, diceva mentre preparava tutto quanto... Appena appena, tanto perché capissi che effetto faceva. Niente. Stavo bene. Poi lui ha detto "Hai visto? Tutto qui". Io sentivo un senso di pace. E di colpo ho dormito, ho sognato che giocavo con gli hippies... e con il nonno. Quando mi sono svegliato, lui era già andato via. Non l'ho visto per un sacco di tempo, era partito per uno dei suoi soliti viaggi.

GIORGIA – Il nonno alle prese con la droga, è una cosa da non credere. Ma, se ci penso, anche questa esperienza fa parte del suo stile di vita. Di non lasciare niente da sperimentare.

Una pausa.

E tu. Non hai parlato con nessuno di quello che era successo?

MILO – Non mi avrebbero creduto. E di certo avrebbero criticato il nonno. Sai com'è la nonna...

GIORGIA – Nonna Daniela è in perenne contestazione del nonno. Non gli è bastato di essere in polemica con l'intera società a livello di gruppi femministi... Anche in casa si comporta così. D'altra parte, non posso dare a lei tutti i torti. Ha più colpe Gerardo, questo loro scontrarsi e riprendersi da anni è lui ...

Una pausa.

Gerardo... Non mi viene di chiamarlo nonno. Lui è un personaggio internazionale, ogni tanto si fa vivo con noi... Appare, e subito scompare.

Scruta Milo.

Per te quell'esperienza non è finita lì. Dopo, ci sei andato dentro.

MILO – Ci ho pensato tante volte. Perché? Questo è il mistero.

RIDOTTO

GIORGIA – Se riesci a riflettere sul motivo, forse puoi liberartene.

MILO – C'è stato...l'Erasmus... Una scelta per conoscere amici nuovi. Capire che cosa mi andava di fare... Studi... paesi diversi... libertà dal controllo di papà e mamma...

GIORGIA – Io ero già fuori. In America avevo scoperto la art-therapie... un modo speciale per curare tutto il mondo ed essere io a curarlo.

MILO – Non ci siamo incontrati, in quegli anni. Per me, tutto era attraente, nuovo, da provare.

GIORGIA - Dov'eri, quando hai cominciato a farti?

MILO –Stavo andando in giro per la Spagna. Mi piaceva il suono della lingua... C'era subito una simpatia in quelle parole allegre... Ero stato in varie città... ma non riuscivo a dare un senso a quel viaggio.

Cercavo un'ispirazione. E all'improvviso, ho visto, in una vetrina, la réclame di una città di cui non sapevo niente! Mi ha attratto quel lato del sacro... Arrivare fino al traguardo... Una sfida alle difficoltà, una prova su te stesso più che una questione religiosa. Così ho cominciato il viaggio. A piedi, le giornate, una dietro l'altra. Ero già avanti. Contento di rispettare un impegno. E intanto pensavo. Cercavo di capire che cosa ci facevo nel mondo. Se era importante decidere che università scegliere... oppure qualcos'altro.

GIORGIA – Qualcos'altro?

MILO –Una ragione di vita... Un mattino stavo in mezzo a un prato, dovevo riprendere il cammino.

Il sole mi scaldava, la luce faceva risplendere l'erba...Mi sentivo sospeso... come se la risposta stesse per arrivare...

Più in là c'erano dei ragazzi. Io non avevo mai osservato se qualcuno usava droga, era una cosa che non mi attraeva... Ma questa volta ero incuriosito. Quei ragazzi ridevano, si aiutavano l'un l'altro - ho poi capito - si aiutavano a farsi. Mi sono avvicinato e ho chiesto di stare con loro... È andata così. Erano ragazzi come me. Sembravano felici. Io ero solo e loro erano insieme. Mi sono addormentato con il senso di una felicità mai provata prima.

GIORGIA – E poi? Quando ti sei svegliato?

MILO – Quella felicità è durata un po'. Come quando ci eravamo fatti con il nonno. Poi ha cominciato a prendermi un senso di vuoto... Dovevo farmi di nuovo. I ragazzi, spariti. Ero di nuovo solo.

GIORGIA – Eri solo. E così hai continuato.

MILO – Poi sai come sono andate le cose. La famiglia è intervenuta. Soprattutto nonna Daniela.

GIORGIA – Non è stata a raccontare a papà e mamma come stavi. Ti ha preso lei con la sua determinazione. Di convincerti. Di farti capire.

MILO – Lo ha fatto ed è andata bene. Da allora non mi sono fatto più. Cioè per un periodo abbastanza lungo. Poi ci sono ricascato. Ed è stato allora che ho deciso di venire in campagna. Mi sono inventato le coltivazioni antiche, ho finito per crederci. E ci ho lavorato. Davvero.

GIORGIA – E il pacchettino di droga?

MILO - Era una riserva. Come dire “Potrei”, ma non voglio. Però se proprio non ce la faccio...

GIORGIA – Tutto chiaro. Sei ancora in pericolo.

si concentra a pensare.

Ho in mente qualche idea.

MILO – Sai che mi piace un sacco di fare un piano segreto, soltanto noi due?

GIORGIA – Niente mamma apprensiva. Niente papà fiducioso, niente nonna Daniela superattiva. Da domani, io e te in città.

MILO – Troveremo una scusa. Dei semi da comprare...

GIORGIA - Ma sì, che cosa vuoi che sospettino, quegli altri... presi dai loro problemi.

MILO – Va bene. Oggi però stiamo tutti assieme. E facciamo un bel pranzo.

GIORGIA – Un pranzo con tutta la famiglia, come succede poche volte. Non guastiamoglielo. Sei d'accordo?

MILO – Sì.

RIDOTTO

Giorgia nasconde il pacchettino in una tasca e abbraccia Milo.

GIORGIA – Andiamo in cucina.

MILO – Ormai dovrebbe essere quasi pronto.

I due escono tenendosi per mano.

BUIO

Dalle finestre si intravede la luce rosata del tramonto. Qualche accenno di un pranzo consumato, un vassoio con bicchieri a metà pieni, un panierino di frutti.

Entra Gerardo; indossa la famosa camicia viola. Va girando di qua e di là. Individua una terrina. La prende, ci guarda dentro. Ne estrae un pezzetto di cavolo e se lo mangia compiaciuto, sedendosi.

Entra Daniela. Non si accorge di Gerardo. Va verso i bicchieri, ne prende uno vuoto e ci versa un po' d'acqua da una caraffa, estrae da una tasca una confezione di pastiglie e ne prende una; la inghiotte e quando vede Gerardo quasi ci si strozza.

DANIELA – Ah! sei qui.

GERARDO – Mi sto godendo il cavolo.

ne prende un altro pezzetto e se lo infila in bocca, masticando.

Non è poi stata tragica, la puzza di cui avevi tanta paura.

DANIELA – Con tutte le finestre aperte, e gli altri odori della cucina... Meno male che, una volta tanto, hai mantenuto la promessa e sei venuto.

GERARDO – Il cavolo è stato una scusa.

DANIELA – Hai scoperto la famiglia?

GERARDO – So che esiste, non c'è niente da scoprire.

DANIELA – A te basta sapere che esiste. Che se ne occupino gli altri. Cioè, che "io" me ne occupi.

GERARDO – È finito il tempo dei figli. Olimpia potrebbe occuparsi lei di noi, è così saggia. Non so da chi abbia preso.

DANIELA – Non da te, direi.

GERARDO – Una certa astuzia... Il gusto di giocare sulle situazioni... son cose mie.

DANIELA – A tua figlia sei sempre stato legato. Devo riconoscerlo. Ma per quanto riguarda gli impegni, ha preso da me.

GERARDO – Non è di lei che dobbiamo parlare. Ma dei ragazzi.

DANIELA – Dei ragazzi, sì. Perché Olimpia e Federico non trovano il tempo per farlo.

inghiotte un sorso d'acqua.

Queste pastiglie mi aiutano a stare un po' calma.

GERARDO – Ecco, sì. Hai bisogno di calma. Ricordati di come mi hai trattato nella telefonata.

DANIELA – Era tutto un gioco! Anche tu ci stai, queste piccole liti su degli affari di nessuna importanza... la camicia viola... il cavolo...

GERARDO – Era una scusa per venire qui.

DANIELA – Io vorrei parlare dei ragazzi. Con te. I genitori non hanno tempo di occuparsi di loro. Troppo impegnati.

GERARDO – (*ironico*) Olimpia, l'onorevole. E Federico, risucchiato dall'ospedale. Io il tempo posso averlo.

DANIELA – (*seria*) Hai detto una cosa giusta.

GERARDO – (*tra l'ironico e il serio*) In fondo, della vita, che cosa ci rimane? Case... soldi... qualche libro pubblicato... un paio di cariche onorifiche... Stupidaggini. E allora? Rimangono i ragazzi.

DANIELA – È forse la prima volta che ti sento fare un ragionamento che abbia un senso. Non a livello intellettuale o culturale, figurati! in questi campi batti tutti. Ma nel senso... di una riflessione morale.

GERARDO – C'è stato un problema. Lo sapevi, di Milo.

Daniela accenna di sì.

GERARDO – Forse ne sono stato la causa.

DANIELA – Gliel'hai data tu?

RIDOTTO

GERARDO – Gliene avevo parlato.

DANIELA – Tu! Gliene avevi parlato!?

GERARDO – Sì. Come di una cosa mitica...
Quando noi eravamo giovani.

La guerra del Vietnam... i figli dei fiori... gli
incontri all'aperto a sentire la musica hippy...

DANIELA – E la droga, faceva parte del
momento.

GERARDO – Era una forma di ribellione. Un
gesto contro la guerra ingiusta.

DANIELA – Noi non stavamo ancora insieme.

GERARDO – Per me si è trattato di un episodio
breve. Una specie di partecipazione simbolica.

DANIELA – La tua partecipazione simbolica,
l'hai usata come un atto politico.

GERARDO – Forse. “C'ero anch'io”. Ma non
per disertare il servizio militare,
io non ero americano. Ma per condividere...

DANIELA – Sono passati tanti anni, da allora.
Come mai ti è venuto in mente di parlarne con
tuo nipote?

GERARDO – Voleva che gli raccontassi di me.
Di quando avevo la sua età. I viaggi. Gli incontri.
Il discorso è venuto così. Nient'altro.

DANIELA – Gli avrai detto che per te è stata
un'esperienza legata al momento.

GERARDO – Ho raccontato. Semplicemente.
Lui ascoltava, era molto interessato.

DANIELA – Ha capito che non hai continuato a
drogarti?

GERARDO – Era chiaro.

DANIELA – E non sei più tornato su quel
discorso?

GERARDO – Non ci siamo più visti per un bel
po'. Sai, quando ero in Giappone...

DANIELA – Un paio d'anni. Telefonavi ogni
tanto. Poi l'India...e non ricordo che altri paesi,
uno dietro l'altro.

GERARDO – Ero in giro per le Nazioni Unite.
E poi, tu mi avevi cacciato di casa.

DANIELA – Volevi annullare il matrimonio! Ti
ho detto “Fai come vuoi”.
E dopo un po' non ne hai parlato più.

GERARDO – Non avevi più voluto essere mia
moglie.

DANIELA – È stata la conseguenza della tua
richiesta. Un giro vizioso. Prima tu a non volermi,
poi io a rifiutarti...

GERARDO – Vuoi ritornare indietro, dopo tutti
questi anni di separazione?

DANIELA – Sarebbe un po' ridicolo, alla nostra
età.
Siamo qui per parlare di Milo.

GERARDO – Credevo avesse lasciato.

DANIELA – Lo credevo anch'io. Invece l'aveva
nascosta nel camino, da piccolo ci metteva dei
regalini per la sorella. È stata Giorgia a trovarla.

GERARDO – Allora tutta questa storia
dell'agricoltura... le piante selvatiche... tutto finto?

DANIELA – No. Tutto vero. Ma non basta per
tirarsi fuori da solo.

GERARDO – Che cosa possiamo fare, secondo
te?

DANIELA – Non hai in programma qualche
viaggio... Un progetto in cui inserirlo...
dargli un motivo per sentirsi utile. Io credo che
sia la cosa di cui ha più bisogno.

GERARDO – Devo partire per un progetto della
FAO. Riguarda l'agricoltura dei paesi sotto-
sviluppati.

DANIELA – È l'ideale.

GERARDO – Verrebbe? Adesso che sta
lavorando con le piante selvatiche...

DANIELA – Può continuare il Miclìn, è uno che
se ne intende di queste cose.

Una pausa. Entra Giorgia.

DANIELA – Ti credevo in campagna con Milo.

RIDOTTO

GIORGIA –È andato a vedere se degli innesti avevano attecchito.
Io volevo parlare con voi.

DANIELA – Una vera riunione di famiglia.

GERARDO – Perfino con me.

GIORGIA – Vorrei portare Milo in città. Qui parla soltanto con gli alberi.
E con Nonna Bis. Ma c'è bisogno d'altro, per lui.

DANIELA- Parlavamo proprio di questo. Gerardo vuole portarlo con lui in un viaggio della FAO.

GIORGIA – Io pensavo di portarlo in città. E di trovare qualcosa che andasse bene per lui. Tenendolo d'occhio.

DANIELA – Non puoi sostenere da sola il peso di questa faccenda.

GIORGIA – Ne avrei parlato con voi.

GERARDO – Che ne pensi della mia idea?

GIORGIA – Piacerà anche a lui. Era d'accordo a venire con me in città. Con un progetto da parte del nonno, la cosa si semplifica, e diventa davvero utile per tirarlo fuori.

DANIELA – Rimane in aria quello che riguarda te. Sappiamo poco, dei tuoi progetti.

GIORGIA - Ne so poco anch'io. Aiutare... aiutare... aiutare... Non si parla che di aiutare gli altri.
Noi non siamo aiutati. E non aiutiamo noi stessi.

GERARDO –Sei nella condizione di fare quello che vuoi. Una facoltà che ti piace... In Italia, all'estero... l'Erasmus... Non hai che da scegliere. Siamo tutti qua ad aspettare che cosa vuoi decidere.

GIORGIA –Quando voi eravate giovani, come avete fatto a prendere una strada piuttosto che un'altra? È la scelta iniziale che decide la vita tutta quanta. Sbagli quella, e sei fregato per sempre.

DANIELA – Non è proprio così. Fai una scelta, poi ti trovi davanti a un bivio e devi di nuovo scegliere. Ogni volta si butta via qualcosa che interessa. Poi magari ci si pente, si torna indietro, si ricomincia daccapo.

GIORGIA –E tu nonna? Lui, lo hai sposato. E poi se ne è andato. Ti ha addirittura rinnegata. Ma tu sei rimasta nella tua decisione.

DANIELA – È vero.

Una pausa. Giorgia guarda Gerardo in modo critico. Lui reagisce.

GERARDO – Le ho rovinato la vita, a tua nonna. Però sono rimasto sempre legato a lei.

DANIELA – (*scettica*) Se non vivi questi legami. Se non li riempi con dei sentimenti... Sono solo dei pesi.

GERARDO (*a Giorgia*) – Per tua mamma io ci sono sempre stato. Anche quando ero lontano. Mia figlia non l'ho mai trascurata.

GIORGIA –Torniamo a Milo. È di lui che dobbiamo occuparci.

DANIELA – Sei come quando avevo la tua età. Combattiva.
Noi allora facevamo le manifestazioni... C'erano degli ideali.

GIORGIA – Sì, la parità delle donne. Ormai, vedi la mamma, onorevole... Io cerco qualcos'altro.

GERARDO – Forse quel desiderio di libertà, quando scappavo da un impegno, dopo averlo voluto io...

DANIELA – (*ironica, sorridente e amara*) La Fulbrigh, rifiutata all'ultimo momento.

GERARDO – (*a Daniela, vero*) E poi stare con te. E sfuggirti.

*Un silenzio.
Daniela si stringe nelle spalle, sa già tutto di questo comportamento.*

Gerardo accenna a parlare. Poi scuote la testa, come a dire che è meglio di no.

Daniela e Giorgia lo guardano. C'è attesa. Finalmente Gerardo prende la sua decisione.

GERARDO – Devo dirvelo. Per onestà. Anche se adesso non serve più saperlo o no.

DANIELA – Che cosa devi dirci? “Per onestà”... Non capisco dove vuoi arrivare.

RIDOTTO

GIORGIA –Io lo so. E saperlo può servire, anche adesso.

GERARDO (*a Giorgia*) – Tu lo sai?

GIORGIA – Me lo ha detto Milo.

DANIELA – Ah! ma giochiamo agli indovinelli!? “Adesso non serve più saperlo...”. “Io lo so”. “Tu lo sai”... E poi “Me lo ha detto Milo”! Ma che cosa?

Voglio sapere anch’io.

GERARDO – Ecco... Portare con me Milo, è un po’ come ripagarlo...

DANIELA (*impaziente*) Ripagarlo? Di che cosa?

GIORGIA – Nonna! lascialo parlare! Non fare come al solito.

DANIELA – Adesso la colpa è mia, se lui se ne è andato!

GIORGIA – Ti prego. Si tratta di Milo.

Daniela si blocca. Gerardo ha il tono dolce di chi deve raccontare una colpa ormai lontana, in cui la rassegnazione di un fatto accaduto la traduce in semplice racconto.

GERARDO – Ero venuto qui per stare un momento tranquillo... Di solito ci trovo Feli, e le lascio un po’ di mia roba da lavare...Feli è una persona che se non ne puoi più di tutte le tue storie, ti dà un momento di tregua. Vederla... Non parlare di niente... Andare nella stalla e magari mungere la vacca... Essere un altro, per un momento.

DANIELA (*impaziente*) E quella volta...

GERARDO - Sono arrivato al prato. Lei è rimasta nella stalla, capiva che volevo stare solo. Mi sono sdraiato là. Per un momento ho dimenticato chi ero, che cosa facevo, tutte le varie scocciature della mia posizione. E mi sono rivisto ragazzo. Prati come quello ce ne sono dappertutto. E quel prato era il prato dove stavo giocando con gli hippies. Avevo poco più di vent’anni, ero andato in America dopo aver rifiutato una borsa Fulbright e mi sentivo beato di essere là con quei ragazzi che si ribellavano alla guerra del Vietnam... Mi sono unito a loro. Ho cantato con loro, e ho ballato, sono diventato di colpo uno di loro.

Una pausa.

E così, insieme a loro, mi sono fatto. Non so bene di che cosa. C’era di tutto in quei gruppi. Si provava... si rideva... ci si addormentava... Era notte e ci si metteva a ballare. E quando il sole era alto ci svegliavamo e si riprendeva a ridere e a ballare. Era un’ubriacatura di cui non capivi il senso. Andavi dietro la corrente, non eri più tu. Poi è venuta la pioggia. È stata come una liberazione, qualcosa mi aveva rapito e non era stato possibile staccarmi. Quell’acqua così improvvisa, a scroscio, mi ha riportato alla realtà. Forse perché ero appena un testimone, non facevo parte di un gruppo. E come sono arrivato fin là, così me ne sono andato. Ho ricordato quell’episodio mentre stavo sdraiato sul nostro prato. Poi ho visto Milo. Mi veniva incontro allegro, tutto sporco di terra, impegnato nelle sue colture selvatiche. Mi è sembrato uno di quei ragazzi di allora.

Daniela e Giorgia seguono in silenzio il racconto, affascinate.

GIORGIA – E poi...

GERARDO - È stato naturale raccontargli quello che mi era tornato in mente.

DANIELA - Tutto qui? Ti sei fatto...

GERARDO – Non ho mai preso l’abitudine. Ma il gusto di tenerne un po’, così, per un gioco tra me e me, mi piace. E in quel momento ho voluto che Milo capisse che cosa voleva dire essere felice, per un attimo. Ci siamo fatti insieme. Lui si è addormentato. Io sono andato via. Feli mi ha dato la borsa con i panni puliti e stirati, e io sono partito.

DANIELA – Quel gioco ha svegliato in Milo qualcosa di irrisolto... Un desiderio di sentirsi diverso...

GIORGIA –L’incontro con i ragazzi del cammino di Santiago. È là che gli è tornata fuori quella storia.

GERARDO – È colpa mia. Adesso farò di tutto perché ne venga fuori. Il viaggio per la FAO mi sembra un motivo straordinario per coinvolgerlo. Troverà degli interessi vicini ai suoi, delle coltivazioni... Si confronterà con gente che gli farà scoprire l’importanza del lavoro...

RIDOTTO

DANIELA – La cosa è così importante che credo alla tua buona fede, e al modo giusto con cui affronterai questo viaggio a due. Bisognerà che Milo sia d'accordo.

GIORGIA – Era d'accordo a venire con me in città. Figuratevi un viaggio con il nonno!

GERARDO – Un nonno un po' fuori dal comune. Un nonno che fa guai. Anche tu, Giorgia, sei così seria, non chiedi mai niente, né a me né a Daniela. E tua madre è sempre fuori... tuo padre sempre in ospedale...

Giorgia tenta il tono del dialogo, spiega il suo impegno.

GIORGIA – Io ho scoperto di essere felice quando vado in comunità. Lì mi trovo davanti dei ragazzi carichi di problemi... Famiglie un disastro... violenze subite violenze restituite... Miserie di ogni tipo. Questi ragazzi, gli faccio fare dei disegni... Gli metto lì, sul tavolino, delle piccole cose e gli chiedo di tirarne fuori quello che ci vedono dentro, cosa gli dice quel fiore... quella conchiglia... Ecco, mi domando: voglio aiutarli, o cerco di trovare una risposta alle domande che mi faccio io...

Art-therapie, è per gli altri, o per sé?

DANIELA – Per gli altri, e per sé. Due facce della stessa medaglia.

GERARDO – Daniela ha ragione. Una cosa non può esistere senza l'altra. Teoricamente.

DANIELA – Certo. La mente ragiona. Ma poi la pratica è un'altra cosa.

GIORGIA – Due facce della stessa medaglia. Ci penserò.

Spia il cielo dalle finestre.

È un tramonto così bello. Vado a farmi un giro.

DANIELA - Fino al Sentiero?

GIORGIA – Hai indovinato! Fino al Sentiero!

Se ne va.

DANIELA – Come da piccola. Sotto la mia sorveglianza.

Un silenzio.

GERARDO – Da quanto tempo non abbiamo parlato tanto?

DANIELA – Abbiamo risolto un problema. Almeno lo spero.

GERARDO – Ti va di fare un giro anche noi?

DANIELA – Alla Cascata?

GERARDO – E dove sennò?

Gerardo si inchina appena e le lascia la strada. Escono tutti e due.

La scena rimane vuota per qualche secondo.

La voce di Federico al cellulare.

Sta ragionando con qualcuno che gli parla al telefono.

FEDERICO – La scelta comporta dei rischi. Voi volete che io mi trasferisca nel vostro Ospedale.

Certo, per avviare un tipo di lavoro che richiede tempo e persone.

E su questo siamo d'accordo.

L'altro interviene. Federico accenna di condividere quanto ascolta.

Però io non posso lasciare il posto all'Ospedale a Roma, se non mi date la certezza – come dire? - di un trattamento analogo a quello che ho qui adesso.

L'altro interviene.

Si tratta di un sacrificio non da poco. Un posto da primario ...

L'altro interviene.

Mentre Federico ascolta facendo cenni di assenso, entra Lucrezia. Capisce che Federico sta parlando al telefono di qualcosa che gli sta a cuore, e si pone in ascolto, rimanendo seminascosta, seguendo quanto dice Federico.

...appunto, da voi ricomincerei in pratica da zero, come carriera di medico.

L'altro interviene.

Chiaro, è un cambiamento per sviluppare delle tecniche nuove... a cui tengo molto.

Ma non posso rinunciare a un trattamento economico che mi consenta di provvedere alla mia famiglia...

RIDOTTO

L'altro interviene.

... appunto... soprattutto i figli. Mia moglie per ora si mantiene da sola... Ma, se si va alle elezioni, non so come possa finire per lei...

L'altro interviene. Federico parla deciso.

Limitiamo il discorso a quello che riguarda me... Per dare il via al Progetto, io sono disposto a sacrificare anche una parte del mio stipendio. Però voi dovete trovare i fondi per gli esperimenti... e assumere i collaboratori necessari al lavoro.

L'altro interviene.

Su questo argomento non ci sono problemi. I miei allievi sono pronti a tornare. Li hanno costretti a emigrare... Qui niente ricerca! Soldi e tempo spesi a prepararli, e poi questi ragazzi se li prende l'America...

L'altro interviene.

C'è poi anche il fatto della politica. Dipende da che parte state, in questo momento. Al di là del Progetto, bisogna che abbiate degli amici...

L'altro interviene. Federico fa ampi cenni di consenso.

I vostri sono convinti che occorra lavorare in questa direzione: ma ce la fate con i voti? Al di là delle ide giuste, servono le alleanze.

L'altro interviene.

Bene. Fra pochi giorni verrò a valutare il Progetto, le sue possibilità. Cerchiamo di incontrare chi dobbiamo...

Veloce intervento dell'altro.

D'accordo. A presto. Arrivederci.

Federico chiude il cellulare.

Viene avanti Lucrezia, come se arrivasse in quel momento.

LUCREZIA- Entrando, ho sentito che parlavi al cellulare.

È per il tuo Progetto in Sardegna?

FEDERICO - Vogliono concludere il contratto.

LUCREZIA - C'è qualche problema?

FEDERICO - Le condizioni. Non sono chiare. Al di là della decisione iniziale. Lasciare l'Ospedale di Roma. E poi, Olimpia, i ragazzi...

LUCREZIA - Oggi non mi sembra un problema insormontabile.

Olimpia poi ha sempre i suoi impegni parlamentari... E i ragazzi... se la cavano da soli.

FEDERICO - Donna Lucrezia, tu riesci sempre a vedere il lato positivo delle cose.

LUCREZIA - C'è sempre da vedere un lato positivo.

Per questo vuoi andare in Sardegna.

FEDERICO - Da quanti anni ci penso?

LUCREZIA - Hai sempre rimandato questa possibilità. Anche quando ti stava a portata di mano.

La situazione politica era a tuo favore. E c'erano dei soldi per la ricerca, un fondo rimasto miracolosamente disponibile.

FEDERICO - Davvero. Te ne ricordi più di me. E avevo rifiutato. I ragazzi erano ancora piccoli.

LUCREZIA - Rischiavate di rimanere senza casa. E come avvocato Olimpia guadagnava a poco.

Un silenzio.

Così, ti sei sacrificato.

FEDERICO - E tu ci hai dato i soldi per comprare la casa.

LUCREZIA - Oh! È stato un vero investimento. E poi, se vado a Roma, preferisco venire da voi piuttosto che da Daniela.

Quella matta! Non ha ancora rinunciato alle sue assemblee femministe!

Bèh, non fa solo riunioni. Lavora seriamente, i progetti per le donne in Africa sono importanti.

FEDERICO - Se penso all'angoscia di quando stavamo per essere buttati fuori di casa...

E tu, da un momento all'altro, hai venduto la terra e ci hai dato i soldi necessari per comprare.

LUCREZIA - Una volta quella terra i contadini la coltivavano, ci facevano il grano, il foraggio...

RIDOTTO

le patate. E le viti, ne ricavavano un po' di vino per loro. Poi sono andati in fabbrica, in città... Qualcuno è emigrato. Le terre erano incolte, non rendevano più niente. E dal Comune hanno cominciato a chiedermi se vendevo... tanto quella terra non aveva nessun valore... Ma da una chiacchiera ho saputo che con il nuovo piano regolatore quelle terre stavano per essere considerate edificabili. Loro tenevano nascosta la delibera, volevano comprarsele a prezzo di terreno agricolo...

FEDERICO – Tu hai aspettato che la delibera fosse pubblicata, e poi hai trovato subito chi le voleva, quelle terre.

LUCREZIA – Gli ho anche fatto un buon prezzo, era gente che aveva bisogno di costruirsi una casetta, magari con un orticello... Non i geometri del Comune, che volevano soltanto speculare.

FEDERICO – Mi colpisce che tu voglia sempre aiutare qualcuno che ha bisogno.

LUCREZIA – Il Notaio era così. Quante volte non si faceva pagare, quando non avevano soldi. Certi pomeriggi, verso sera, andavamo a fare una passeggiata. Lui si staccava dalle pratiche di studio, io dalle faccende di casa...

FEDERICO – Tanto, c'era Felicina...

LUCREZIA – E c'è ancora. Finché potrà. Perché anche lei, di anni, ne ha tanti.

FEDERICO – Mi raccontavi del Notaio e delle vostre passeggiate.

LUCREZIA – Oh! mi veniva in mente quello che diceva... Si guardava intorno, poi indicava un punto, un ammasso di piante secolari... o una casetta seminascosta nel bosco... “Ci eravamo nascosti là – diceva –. Stavano arrivando dei tedeschi, e noi siamo riusciti a non farci prendere”. Al tempo della Resistenza, io ero ancora una bambina. Ma già allora sentivo per lui un'adorazione.

Poi sono cresciuta, e finalmente si è accorto di me. Non era ancora il Notaio, stava studiando. Io aspettavo con il fiato sospeso che tornasse dalla città; temevo che con tutte quelle ragazze all'università, si innamorasse di una di loro.

FEDERICO – E vi siete sposati.

LUCREZIA – Prestissimo! Le famiglie contente, noi figurati!

Una pausa.

Anni intensi. Felici. Presto finiti.

FEDERICO – Ma intanto, sei riuscita a star dietro a tutti quanti.

A Daniela, e a quelli che sono venuti dopo: Olimpia, i ragazzi, e anch'io.

LUCREZIA – Ognuno di noi ha fatto la sua parte. E insomma, nonostante tutto, siamo una famiglia.

Giorgia irrompe a precipizio entrando da una finestra. Ha con sé un grosso involto.

GIORGIA – Sono partiti!

Gerardo doveva assolutamente essere in città a quest'ora, se ne è ricordato poco fa e così è partito di corsa insieme a Milo. Come al solito arriverà in ritardo.

FEDERICO – È partito insieme a Milo?!

LUCREZIA – Perché insieme a Milo?

GIORGIA – Ah! Non sapete niente!

FEDERICO – Che cosa dobbiamo sapere?

GIORGIA – Oh! Non so da dove cominciare! Gerardo parte per un viaggio della FAO, va in uno di quei paesi che hanno un progetto per l'agricoltura... e si porta Milo. Insomma, si farà aiutare da lui.

LUCREZIA – Certo, Milo ha la passione per queste cose. Ma... lo sa, di questo progetto?

GIORGIA – Glielo ha detto nonna Daniela. È andata lei a cercarlo nella vigna, stava controllando degli innesti.

LUCREZIA – E Daniela dov'è?

GIORGIA – Ah! non lo so se è partita anche lei. O è in giro da qualche parte... Intanto una cosa è certa. Milo è sistemato. Al meglio!

FEDERICO – Milo ha una grande ammirazione per Gerardo.

E Gerardo ha tutto il tempo che vuole, se vorrà, per dedicarsi a lui.

RIDOTTO

LUCREZIA – E dargli il tempo che non ha dedicato a Daniela, e neanche a Olimpia.

FEDERICO – Adesso che comincia a invecchiare, gli piacerà che un nipote gli si affezioni.

GIORGIA –E tu papà potrai dedicarti al tuo progetto con più tranquillità.

FEDERICO – Ma anche tu, figlia mia, devi pensare alla tua vita.

Sei così... indipendente, hai un'aria sicura, ma in realtà non so che progetti tu abbia.

GIORGIA Neanch'io lo so bene. Vado per tentativi.

LUCREZIA – A che tentativo sei, adesso?

GIORGIA – Mi sta prendendo l'art-teraphie. È una cosa che mi attrae.

LUCREZIA –Ha a che fare con l'intuizione, no? Far uscire dalle persone quello che si tengono dentro, senza riuscire a liberarsene.

GIORGIA –Nonna Bis, riesci a descrivere quello che cerco di fare, mentre non lo so neanch'io.

LUCREZIA – Tu sei un'artista, non rifletti. Agisci... interpreti... apri le persone chiuse nel loro io... gli dai la possibilità di capire chi sono... Ti ho spiata, mentre lavoravi, quando ero andata in Comunità, con Daniela.

GIORGIA –Quindi riesci a capire il mio lavoro, e perché lo faccio.

LUCREZIA – Una volta i bambini, e anche i grandi, si mettevano in cerchio e ascoltavano uno che raccontava... fate, briganti, streghe e principi... Nel camino si alzavano le fiamme... e poi la legna diventava brace... Allora da quella materia incandescente apparivano animali... fiori... principesse... in continuo movimento. Ma in realtà erano loro a immaginare le figure che credevano di vedere... Poi c'erano le donne che avevano poteri speciali... e usavano piccole cose... Erbe aromatiche raccolte in montagna... Pietre luccicanti, dal fondo di un torrente... Cristalli scoperti dentro una roccia... C'era chi chiedeva, e chi rispondeva...

FEDERICO – Quand'ero bambino, anche da noi, in campagna, una vecchia contadina

raccontava come dicevi tu, Lucrezia. E c'erano le donne che ti guarivano, se ti eri fatto una storta andando in bicicletta, o se un insetto ti aveva morsicato... Creature misteriose... Nessuno studio, ma un sapere magico...

GIORGIA – “C'era chi chiedeva, e chi rispondeva”. Anche per me è così. Chi chiede, non chiede per sé, ma per chi ha bisogno. E chi ha bisogno risponde, attraverso un disegno... una piccola scultura... una poesia...

Tira fuori dall'involto un nido di legnetti; andrà mostrandolo. Si intravedono all'interno vari elementi, cortecce d'albero, fronde secche, delle piccole zucche.

Ecco, ho trovato un nido, nel bosco. Un nido vuoto. Ma nelle mani dei ragazzi, in comunità, può diventare di tutto...La casa dei pupazzetti... un cappello... un vaso per dei fiori...

Arpeggia con il nido, se lo gira fra le mani con abilità, allegra.

FEDERICO – Tu ci metti della passione, Giorgia.

LUCREZIA – Potrebbe essere un lavoro. Studiando.

GIORGIA – (*Ripone il nido nella valigia.*) Sono agli inizi. Ma in Comunità mi sento già utile.

FEDERICO – Tua madre è ancora in alto mare.

GIORGIA – Per la legge! Ci riuscirà?

FEDERICO – Non dipende da lei.

GIORGIA – È una legge che riguarda tutte le donne.

LUCREZIA – Quattro generazioni di donne si battono per questa legge. Nella nostra famiglia ci sono tutte.

FEDERICO – È vero! Quattro generazioni.

Olimpia entra sull'ultima battuta.

OLIMPIA – Anche gli uomini ormai sono dalla nostra parte.

FEDERICO - Almeno certi uomini.

OLIMPIA – Purtroppo anche in Parlamento non la pensano tutti così.

RIDOTTO

Per questo sarà dura. Prima di arrivare a far passare la legge, dovremmo rieducare gli uomini.

LUCREZIA – Speriamo di riuscirci con i nostri nipoti.

OLIMPIA – Milo è già con noi. A forza di parlare con Nonna Lucrezia, Nonna Daniela, e la mamma.

GIORGIA – Puoi metterci anche nonno Gerardo.

OLIMPIA – Perché anche Gerardo?

GIORGIA – Perché si è preso Milo e se lo porta nel viaggio per la FAO.

OLIMPIA – Ah! questa è una buona notizia! Meglio che continuare a star qui, alla ricerca delle piante rare.

FEDERICO – Siamo tutti d'accordo, mi pare.

LUCREZIA – Milo mi mancherà. Ma è giusto così.

FEDERICO – Io devo andare. Ho il turno di notte in Ospedale.

Si rivolge a Olimpia.

Parleremo di noi un'altra volta.

OLIMPIA – Abbiamo già fatto un passo avanti, Federico.

Federico fa un accenno di baciamano a Lucrezia, e se ne va.

GIORGIA – Ci siamo tolti il problema di Milo. Almeno spero.

LUCREZIA – E Federico sta superando le difficoltà con la Sardegna. Ne parlava al telefono.

GIORGIA – Parto anch'io. Voglio fare un salto in Comunità. Porterò le cose che ho preso nel bosco... Si divertiranno.

Saluta con un bacio Lucrezia, uno sguardo affettuoso a Olimpia e parte.

Lucrezia e Olimpia rimangono in silenzio.

Il rumore di due automobili in partenza, una dopo l'altra.

LUCREZIA – Una riunione di famiglia. Capita di rado, ormai.

OLIMPIA – C'è ancora qualcosa che ci lega, nonostante tutto.

LUCREZIA – Spero che la tua legge vada in porto.
Ma se non ci riesci, hai sempre noi.

OLIMPIA – È una promessa fatta a me stessa, la legge.

Giustizia, per tutte le donne.

Da quel giorno ho cominciato a capire...

Olimpia viene avanti, rivivendo l'episodio.

Mi aspettavano sotto casa... Pronti a saltarmi addosso... Ridevano... Volevano violentarmi...

Uno, fra quelli, riesco a vederlo in faccia...

Comincio a fissarlo. Si fa silenzio. Continuo a fissarlo.

Tutti fermi, paralizzati dal mio sguardo.

Sono forse soltanto secondi.

Ma paiono un'eternità...

E di colpo, corrono via senza neanche toccarmi...

Un silenzio.

LUCREZIA – Non sapevo.

Strano, che tu non me ne abbia mai parlato.

OLIMPIA – Non l'ho detto a nessuno. Neanche a mia madre.

Daniela avrebbe organizzato una battaglia femminista.

Non è più quel tempo.

Io mi batto per una legge che tuteli le donne dalle violenze di ogni genere.

E tuteli anche gli uomini, se è il caso. Una legge contro la violenza impunita.

LUCREZIA – Ce la farai. Prima eri isolata.

OLIMPIA – Venivo presa in giro. Tanti erano convinti che fossero le donne a provocare gli uomini quindi si meritassero di essere poi violentate... addirittura lo desiderassero.

LUCREZIA – Quante violenze, anni fa, qui in campagna!

Nelle stalle, nei campi... E le donne tacevano, per vergogna.

OLIMPIA – Voglio partire adesso. Non c'è traffico, arriverò ancora per l'ora di cena. Felicina mi ha preparato una borsa con un sacco di cose. Purtroppo Federico sarà già in ospedale.

LUCREZIA – Ne rimarrà ancora per domani.

RIDOTTO

Felicina entra con un grosso borsonе.

FELICINA – Immaginavo che eri qui con Nonna Bis. Così non devi venire in cucina. È tutto pronto, il minestrone ancora caldo... Lo stracotto... Le insalate...

OLIMPIA – Grazie Feli, sono sicura che hai messo di tutto.
Ne avremo per una settimana.
Pensi a me come se fossi ancora una bambina.
Nessuno mi ha viziato come te.

La abbraccia veloce.

Addio Donna Lucrezia. Casa nostra è anche la tua.

Un bacio sulla guancia.

E grazie. Di tutto.

*Se ne va. Un breve rumore di motore avviato, poi la macchina in corsa.
Le due donne si guardano.*

LUCREZIA – Di nuovo sole.

FELICINA – Donna Lucrezia, tutta la tua vita e la miasono andate avanti insieme. Gli stessi affetti, le stesse gioie...

LUCREZIA – Le stesse speranze...

FELICINA - Le stesse delusioni...

LUCREZIA - Mio e tuo, quasi uguali.
Conta che io sia ricca? Dovranno dividersi quel po' di cose, senza litigare...

FELICINA – Conta che io sia senza case da lasciare a chi?
Gioielli, mai avuti, e non li porterei con me, quando me ne andrò...

Una pausa.

LUCREZIA – Il momento della tristezza è passato. È rimasto qualcosa da mangiare? Finalmente, Felicina, non avrai da servire nessuno. Sarò io a servire te, e tu me. In pace...

FELICINA - ... e in allegria!

LUCREZIA – In pace e in allegria!

Altre Opere di Maricla Boggio
pubblicate da:

BeaT

enricobernardentertainmentart

STORIE, FAVOLE E CANTATE



Maricla Boggio aggiunge un tassello metafisico alla tradizione letteraria del realismo magico di Bontempelli e al filone surrealista di Savinio. La realtà è trasformata in un'epifania in cui i personaggi di vicende apparentemente quotidiane assurgono ad un superiore piano iperreale, trasformandosi in figure enigmatiche, in presenze fantasmagoriche che alludono ad un universo più astratto. La Boggio ha al suo attivo una vasta produzione drammaturgica che è alla base della sua narrativa: una teatralità che si evidenzia nella terza parte dedicata alle "cantate" di stile brechtiano.

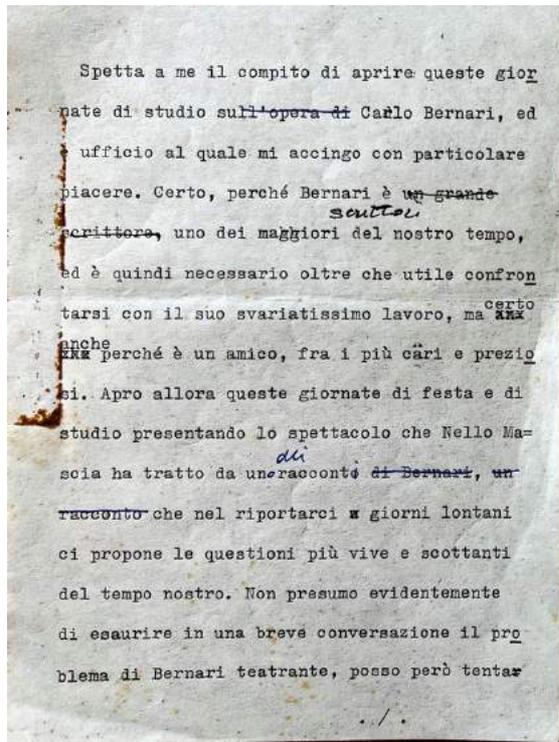
L'inedito

LA TEATRALITA' DI CARLO BERNARI

di Antonio Ghirelli



In questo intervento tenutosi a Gaeta presso la biblioteca "Salvatore Mignano" in occasione del convegno "Uno scrittore tra due città" del 4 maggio 1996 in onore di Carlo Bernari cittadino onorario di Gaeta, lo storico, scrittore e giornalista napoletano Antonio Ghirelli, ha proposto una lettura dal punto di vista teatrale, rimasta finora inedita, della narrativa di Carlo Bernari.



Spetta a me il compito di aprire queste giornate di studio su Carlo Bernari, ed è ufficio al quale mi accingo con particolare piacere. Certo, perché Bernari è uno dei maggiori scrittori del nostro tempo ed è quindi necessario oltre che utile confrontarsi con il suo svariaticissimo lavoro, ma certo anche perché è un amico, fra i più cari e

preziosi. Apro allora queste giornate di festa e di studio presentando lo spettacolo che Nello Mascia ha tratto da uno dei racconti che nel riportarci giorni lontani ci propone le questioni più vive e scottanti del tempo nostro. Non presumo evidentemente di esaurire in una breve conversazione il problema di Bernari teatrante, posso però tentare di abbozzare un discorso critico sufficiente, per continuarlo eventualmente nelle sedi e secondo le formule più convenienti. Sarà il mio discorso, allora, un riflettere a voce alta su alcuni aspetti del Bernari scrittore che meglio mi appartengono in quanto studioso di teatro e di problemi dello spettacolo.

Desidero iniziare le mie riflessioni ricordando a chi li conosce e suggerendo a chi non li conosce i torti numerosi che il teatro ha accumulato negli anni verso gli scrittori. Torti gravi verso quelli che sono stati maltrattati da messe in scena disastrose o peggio ancora sciatte; torti gravissimi verso coloro i quali si sono per conseguenza sentiti scoraggiati dallo scriverlo e dal farlo, il teatro. In un saggio di una decina di anni fa, intitolato *Letteratura e teatro nazionale oggi*, indicavo quali mi sembrava fossero le strade per superare la gravissima crisi del nostro repertorio e le riconoscevo, queste strade, nell'avvento dei narratori alla creazione teatrale. Da allora si sono consumate parecchie stagioni, ma tutte all'insegna, sotto questo aspetto, del peggior conformismo e, pertanto, negative, prive di seguito. Verso Carlo Bernari questi torti sono dell'una e dell'altra natura. Un autore che si senta poco rispettato dall'interpretazione ha quanto meno la tentazione se non addirittura il dovere di difendere la personalità e il prestigio accumulati in anni di attività trincerandosi dietro una forma di distacco e riserbo che può nel tempo trasformarsi in una ragionevole e comprensibile indifferenza. È il senso di una risposta, naturalmente molto più garbata di quanto non siano queste mie considerazioni, che Bernari mi dette qualche tempo fa durante una trasmissione radiofonica della quale era contemporaneamente ospite e conduttore. Ma a noi studiosi ortodossi di teatro, che siamo portati quasi per deformazione professionale a guardare al momento rappresentativo come al dato fondamentale e specifico, che cosa suggerisce la produzione drammatica di Bernari? A questo proposito conviene dire subito che la struttura narrativa di Bernari contiene in sé una matrice drammatica così intensa ed emergente nei termini anche formali da essere abbastanza problematico distinguere fra la produzione specificamente drammaturgica e l'altra, dei romanzi e dei racconti. Per

RIDOTTO

forza di cose e di spazio mi trovo costretto a restringere il mio intervento ai casi direttamente o meno direttamente teatrali, ma la specificazione sulla generale "teatralità" di Bernari andava fatta. E si riconosce addirittura, questa "teatralità", in alcuni pezzi di costume e certa produzione critico/saggistica, specialmente dove l'intervento si riferisce agli spazi che gli sono più congeniali. La separazione non appartiene, quindi, ad una scelta critica, è una formula di comodo che mi consente il discorso che mi sono prefisso di condurre.



(Paolo Ricci, Ritratto di Carlo Bernari, 1936)

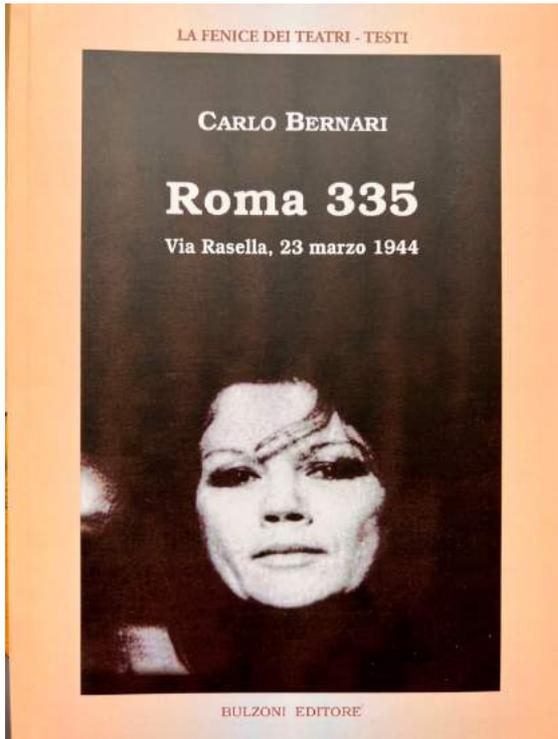
E sempre per forza di cose distinguo fra il teatro nato espressamente come tale e quello che dipende invece dalla produzione narrativa. In quest'ultimo caso assegnando a Bernari ciò che gli spetta e ai suoi interpreti quanto appartiene a loro. Nella prima classe rientrano due testi originali: *L'attesa* (1945) e *Roma 335* (1974), oltre alla riduzione dell'*Andreuccio boccacciano* operato per una rappresentazione certaldese del 1952, regia di Vito Pandolfi, e malauguratamente ripresa qualche anno fa da un maldestro più che oscuro manovale del palcoscenico. Alla seconda riduzione di *Cupris*, un racconto scritto nel 1939, che fra poco vedremo rappresentata da Nello Mascia su questo palcoscenico.

L'attesa è un testo singolare e ricco di umori intellettuali stimolanti. Vi si può riconoscere la contaminazione fra una struttura drammaturgica di stampo pirandelliano, con gli echi di situazioni e personaggi che rimandano in qualche momento al *Berretto a sonagli*, e il senso di realismo magico che vi aleggia sopra, quasi a riprendere le

sollecitazioni del miglior Bontempelli, quello di *Nembo*, per intenderci. Ma più di quanto non avvenga nella commedia bontempelliana, vi si riconosce il tentativo, che discende da una necessità effettiva dello scrittore, di rappresentare la spietatezza della società, con le sue norme alle quali è difficile ribellarsi, l'ordine dei rapporti sociopolitici che lasciano campo soltanto ai tentativi incontrollati e irresolutori, di delineare figure di personaggi che tentano in qualche maniera di rientrare nella norma dei rapporti di potere. Come nella commedia di Bontempelli, c'è ne *L'attesa* l'intervento purificatore, o tale ritenuto, che rimette le cose nelle giuste dimensioni e fa in qualche misura giustizia; ma in *Nembo* è la nemesi che si accanisce contro l'innocenza, mentre ne *L'attesa* è un disperato anelito al cambiamento. Testo spietato per il modo con cui, nonostante le speranze generalizzate, l'autore rappresenta una sua sostanziale sfiducia (vedere, per esempio, gli sforzi che il protagonista compie al fine di rientrare nell'ordine naturale dei giochi di potere e i modi che sceglie per operarli, questi tentativi), *L'attesa* è significativo a sufficienza dell'esigenza che gli scrittori hanno avvertito in un dato momento della loro attività di servirsi di un mezzo pronto e vitale quale il teatro promette di essere per rappresentare le tragedie e, quando ci sono state, le speranze dell'uomo e della società. E anche, per converso, della sostanziale disattenzione dei teatranti verso le ragioni dei loro tentativi. Ci si può chiedere se esista oggi la possibilità di una verifica scenica. Con le arie di restaurazione, in ogni senso, che tirano da qualche tempo in qua nel nostro teatro e dopo esempi vicini e vicinissimi di insipienza e sciatteria, il pessimismo continua ad essere d'obbligo.



(Nello Mascia e Stefano Santospago in "Tre operai", sceneggiato Rai Uno di Citto Maselli dal romanzo di Carlo Bernari)



Diverso il caso di *Roma 335*, e non tanto perché trent'anni lo dividono dall'altro lavoro o per la diversità delle ragioni della committenza o perché un teatro di stato si accolla il peso della rappresentazione. Diverso è soprattutto perché alla formula tradizionale de *L'attesa*, che pretende giustamente di controllare minuziosamente l'intervento dell'interprete attraverso la concentrazione puntigliosa di dati scenici premeditati, si sostituisce la più agile struttura del teatro cronaca, secondo la formula indicata dai maestri di scuola tedesca quali Weiss, Kipphardt, Hochhuth. È un modo differente di concepire e fare il teatro che dimostra la mobilità di Bernari e il possesso quasi naturale del mezzo drammatico. La pièce procede per scene brevi e talora brevissime, indulgendo alle cadenze di tipo popolare, gioca sul doppio versante dei motivi formali e di quelli interni, ripropone il tema della ballata che è il più indicato per straniare situazioni e personaggi di fronte agli attori e al pubblico. Procedure estremamente semplici sono alla base del lavoro, il soggetto stesso: l'attentato di via Rasella e la rappresaglia tedesca, ma anche le questioni sollevate dalla Resistenza in maniera più complessiva e quindi il dibattito nei partiti operai sul problema della rivoluzione e dei rapporti fra le forze politiche sono mostrate in termini elementari e perciò stesso più fortemente didascalici. E fra queste indicazioni, che sono sufficientemente e talvolta rigidamente premeditate, si inserisce la struttura

aperta dal punto di vista formale, un consegnar quasi l'opera all'interprete perché le soffi dentro la vita e soprattutto la sua consistenza. Di qui, allora, la sottolineatura appena accennata di elementi pilota, e le didascalie brevi, indicative con discrezione che non suggeriscono ambienti e meno che mai impongono soluzioni o comportamenti psicologici. Una serie di fatti piccoli o meno piccoli, o addirittura grandi quali sono accaduti nei mesi dell'occupazione tedesca o sarebbero potuti accadere, senza mai pretendere di costruire affreschi o creare immagini venerabili, ma con l'intenzione di mostrare alla gente di oggi la nostra vita di ieri, gli orrori dell'incertezze, i coraggi, le viltà, le scelte e le non scelte, la vita di ognuno che pure continuava e sembrava quasi impossibile potesse. Come eravamo e non riusciamo a vederci oggi. Forse l'illusione di affidare a un momento dell'espressione il compito di farsi portatore di un messaggio politico. In questo senso il tema si riallaccia a quello del lavoro precedente e nel momento stesso in cui celebra avvenimenti straordinari ripropone il motivo della sfiducia e della delusione per le occasioni perdute. Forse *Roma 335* è arrivata con qualche anno di ritardo, proprio quando il carattere di impegno diretto viene messo in crisi da altre e più complicate forme di intervento, ma la considerazione nulla toglie al significato del messaggio che proviene da una vocazione all'antifascismo autentica e duramente vissuta. E quelle citazioni riferite al momento fortemente e in qualche caso drammaticamente dialettico, attraversato dai movimenti politici fra l'esigenza della guerra di liberazione e le proiezioni verso le soluzioni politiche del dopo liberazione rappresentano, fra l'altro, la maniera da parte di Bernari di star dentro le cose, interamente e senza avarizia. Si potrà discutere se la eco relativa che ha accompagnato la rappresentazione di *Roma 335* sia dovuta a una teatralità non assoluta, come qualcuno avanzò, o alle lacune della messa in scena. Non entro in polemiche inutili oggi più di ieri, certo si è che la mediocre realizzazione ha trascinato con sé tutti i valori del testo, quelli di contenuto e gli altri, formali, mortificando oltre il lecito un'operazione dignitosissima, e costringendola in una dimensione talora platealmente agiografica lontana dalle intenzioni dell'autore. L'assunto riduttivo dato probabilmente dalla committenza, la banalità della regia, che ha creduto di percorrere strade ben altrimenti attraversate (il tono alla Brecht, autore non molto di moda oggi, nonostante revival recentissimi ma da toccarsi con prudenza e rispetto) o di rifare il verso a talune tendenze degli studi teatrali

RIDOTTO

all'epoca abbastanza frequentate (la "teatralità" popolare), questo assunto e questa banalità, dicevo, hanno determinato debolezze sceniche di cui l'autore è assolutamente incolpevole. Non mancano nel testo i toni di una teatralità autentica e fra questi uno emerge soprattutto, che si incarica del compito di elemento trascinante dello spettacolo oltre a fungere da scansione e legame a un tempo fra le varie parti del dramma: il cappotto che passa da un personaggio all'altro come testimone di una tragica staffetta e ricuce le tessere di un discorso convenientemente e volutamente sfrangiato e perciò più teatrale di quanto non sia il tono di un racconto tessuto secondo altri ordini e altre regole. Ebbene, questo elemento teatralissimo, la cui immagine allusiva un regista appena avveduto non si sarebbe lasciato cader dalle mani, diventa nella realizzazione aggiunta non indispensabile e di scarso contenuto interpretativo.

Cupris. L'occasione della messa in scena di questo racconto da parte di Nello Mascia propone una serie di interrogativi, di cui alcuni almeno fondamentali per una corretta discussione sui problemi del teatro:

1. - se sia lecito, e possibile, prendere le mosse da un'opera narrativa per una messa in scena teatrale;
2. - quale sia il grado dell'intervento registico nella messa in scena e che livello di autonomia l'opera drammatica/letteraria conservi rispetto all'interpretazione;
3. - come possa un autore salvare la propria anima nell'abbraccio spesso mortale del teatro recitato;
4. - se la contiguità dei linguaggi renda legittima la professione del superamento dei generi.

Ma val la pena prima di fermarsi su questo intervento del Mascia su Bernari, perché può darsi che esso renda più semplice lo scioglimento di questi interrogativi. Il *Cupris* di Mascia/Bernari è, a mio parere, un fortunato incontro tra un materiale straordinariamente vivo quale il racconto e il senso di responsabilità e della misura, il gusto riconoscibili nella messa in scena. *Cupris*, prodotto di anni difficili durante i quali soltanto gli spiriti illuminati potevano leggere l'effettiva natura del potere fascista, rappresenta una delle più lucide ricostruzioni bernariane, in cui la natura kafkiana della tessitura psicologica si sposa mirabilmente con l'andatura realistica del linguaggio. C'è un individuo, Cupris appunto, piccolo impiegato nell'ufficio delle tasse, che crede di essere invitato a pranzo insieme con alcuni compagni di lavoro e invece si viene a trovare in casa di una persona che non conosce, e per di più da solo. Scherzo dei colleghi,

come tutto sembra suggerire, o intervento incontrollabile del destino? Fatto si è che lo sconosciuto è un celebrato evasore fiscale, che comincia con Cupris un gioco sottile e subdolo di approcci compromettenti. Il nostro giovane protagonista commette l'errore imperdonabile di dimenticare presso lo sconosciuto interlocutore il bastone animato che aveva portato con sé per eccesso di prudenza (o è sempre la mano del destino?). Da quel momento il poveretto rimane preso in una rete fittissima di compromessi, subisce i ricatti e le richieste sempre più precise e pressanti dell'imbrogliatore Cerrasi. Ma soprattutto rimane vittima delle paure che l'immagine costruita e preconstituita del potere esercita su di lui. Non ha più possibilità di sottrarsi all'angoscia che gli fa vedere nemici e poliziotti dietro ogni angolo di strada; cancella il nome di Cerrasi dall'elenco dei contribuenti ma gli resta il terrore che il suo atto venga scoperto; non sopporta di rimanere in mezzo alla gente con il rischio che gli si legga addosso la colpa commessa e si rintana in casa, lontano da ogni contatto con tutto quanto gli ricorda l'errore e gli acuisce paure e tormenti. Ma nemmeno questa specie di atto definitivo vale a restituirgli la tranquillità. La paura non è fuori, nelle strade, tra la gente, è ormai dentro di lui, lo attanaglia con le sue spire mortali, gli distrugge l'anima con il corpo. E Cupris, infatti, precipita in stato di delirio, durante il quale invoca gli aguzzini che vengano a prenderlo, a liberarlo. "Ma perché non vengono? Che aspettano? Aspettano che muoia? Aspettano che muoia!" (...) "Perché fingono ancora di non accorgersi di me? Perché non vengono? Non bussano? Non mi levano da questa angoscia? Allora bisogna fare qualcosa perché si decidano". E Cupris scrive su un biglietto: "Sono colpevole, arrestatemi!" E lo butta dalla finestra. Poi un secondo, un terzo. Finalmente ode dei passi. Ma è soltanto Cerrasi che viene a continuare il suo gioco ricattatorio e a restituirgli il bastone animato. A Cupris non resta, all'immaginazione terrorizzata di Cupris non rimane che ascoltare, amplificato, il rumore di passi che si avvicinano, e le voci del potere che gli martellano nell'ossessione intimidatoria: "Ti terremo d'occhio, Cupris! Voi nascondete altre cose, Cupris! Tu non dormirai, Macbeth."

Il discorso di Bernari è chiaro, eccezionalmente valido per il tempo in cui il racconto è stato scritto, ma indicativo anche per il tempo nostro. Lo scrittore mette l'accento sulla condizione in cui l'individuo viene a trovarsi nel rapporto con il potere, un rapporto determinato certamente dalla mostra che il potere fa di sé ma anche dal concetto che l'individuo se ne forma. L'autorità

RIDOTTO

mortifica l'individuo, lo atterrisce con la sua essenza pretesa e presunta, con il gioco delle complicità e dei ricatti che lo rendono in uno stato di totale soggezione. Lo statuto di assoluta impotenza, l'angoscia dell'attesa più e prima di quella causata dal timore della pena. L'autorità è inavvicinabile, l'autorità è mostruosa, spinge con i suoi comportamenti al disimpegno assoluto, come interviene a Cupris, il piccolo borghese che si rifugia in casa e rinuncia a qualsiasi possibilità e tipo di intervento, a vivere. Si rifugia inutilmente. L'intera sostanza del racconto di Bernari sembra racchiusa nell'atmosfera pesante e ossessiva che lo avvolge completamente e nelle indicazioni provenienti dalla condizione del protagonista. Il potere esiste, in effetti, perché lo si nomina, per riprendere una recente professione di Baudrillard; l'autorità non esiste, è la nostra arrendevolezza, è la nostra paura irrazionale a renderla effettiva. E, nel caso di Cupris, questa autorità non si muove, non ne ha bisogno; è Cupris stesso che lo fa per essa, creando lo stato di confusione che lo consegna nelle mani di questo insondabile e irricognoscibile potere. È necessario allora "(...) liberarsi dall'ossessione di un potere che l'opprime e della paura di essere schiacciato dalla società", come ha scritto Paolo Ricci, una indicazione che si trova ben presente nel racconto, vale per il tempo in cui è stato scritto, per le forme di potere, diversi da quello certamente ma altrettanto violenti e inaccettabili.

Come spesso interviene nella narrativa di Bernari, c'è in *Cupris* un senso emergente di teatralità, quale si riconosce nella drammatica dualità dentro/fuori che travolge e distrugge il protagonista, nelle trasformazioni delle parole in azione, secondo la norma del miglior teatro, per intenderci quello che Duvignaud ha chiamato con espressione suggestiva il "teatro invisibile", nelle traduzioni in termini dinamici delle procedure tutto sommato immobili del pensiero. E ancora la ricorrenza ossessionante di un oggetto: il bastone animato, intorno al quale volano le paure irrazionali (ma non tanto) di Cupris e si articola il meccanismo repressivo di Cerrasi. Il bastone animato come, più tardi, ma diversamente, il cappotto dei partigiani di *Roma 335*.

L'intervento di Nello Mascia nel racconto è condotto con estrema discrezione, conservandogli interamente, essenza e forma. Il risultato positivo è una ulteriore conferma della naturale dinamicità del linguaggio bernariano. Assumendo i valori più fortemente drammatici presenti nella narrazione, il regista mostra la vitalità della problematica antiautoritaria di Bernari, escogitando formule interpretative che esaltano i caratteri

della teatralità e la recuperano dove essa faccia difetto. Il maggior titolo di merito dell'interprete consiste proprio nel non aver turbato l'essenza originale del racconto, nel rispetto assoluto riservato alle intenzioni dello scrittore, nell'aver percorso le fasce narrative senza mortificarle con aggiunte o sottrazioni, se si faccia eccezione, per l'interpolazione di un altro scritto di Bernari, Il regno del "Quasi", tratto da *Napoli silenzio e grida*. La teatralità viene attraversata ricorrendo alle formule più convenienti che alternano la recitazione in presenza alla sovrapposizione di voci fuori campo e gestualità, secondo un accorgimento interpretativo che appartiene al teatro dal tempo dei tempi. Che è modo, questo del Mascia, di combinare liberamente le esigenze dello scrittore con le proprie, di creatore autonomo di palcoscenico. Ma che serve, prima di tutto, a ricavare dall'interno del lavoro narrativo i valori della teatralità e di confrontarli con i valori di un'altra teatralità, quella della messa in scena.

A questo punto, mi sembra che la risposta ai quattro interrogativi di poco fa sia venuta dall'analisi per quanto sintetica dell'opera e della sua interpretazione. Ed è modo di sottolineare l'assoluta liceità delle riduzioni teatrali di opere narrative, sia che esse rispettino le esigenze del narratore, sia che insistano, al contrario, di quelle della realizzazione. E di sostenere con tutto il peso che l'affermazione pretende che l'opera drammatica conserva (o acquista) una sua patente di autonomia non solo quando la scrittura preceda la messa in scena, come è nel teatro moderno, ma anche quando essa sia successiva, ciò che avveniva nel teatro religioso del mondo occidentale, per esempio. Dopo anni di ragionevoli e fondate discussioni sulla primazia del teatrale sul drammatico è tempo di riportare il discorso a dimensioni più naturali e criticamente valide, restituendo a ogni parte del discorso teatrale la legittimazione e l'autorità che le spettano. Perché il valore del teatrale, di questa componente essenziale in mancanza della quale lo spettacolo rischia di perdere dimensione e senso, non è oggi privilegio consegnato in modo esclusivo alla scrittura scenica come non lo era ieri della scrittura drammaturgica. Il modo per superare queste innaturali difficoltà e tutte le diffidenze conseguenti esiste e un giorno lo ho anche indicato. Ma i tempi generalmente calamitosi e le arie pesanti che si respirano nel sistema organizzativo del teatro italiano rendono tali strade purtroppo assolutamente impraticabili.

L'AMORE AMARO AI TEMPI DEL FASCISMO DI CARLO BERNARI

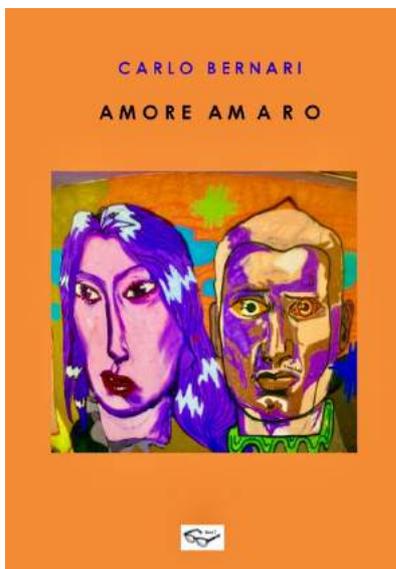
Ricorre quest'anno il 50° anniversario dell'uscita in sala del film AMORE AMARO di Florestano Vancini con Lisa Gastoni tratto dal romanzo omonimo del 1956 di Carlo Bernari.

Enrico Bernard ha tratto dal romanzo attualissimo una pièce teatrale inedita che proponiamo in anteprima assoluta.

È la storia di un giovane intellettuale che nelle difficoltà e pericoli di svolgere una funzione culturale e politica alla luce del sole si rifugia in un amore impossibile.



Pubblichiamo qui di seguito la prefazione all'edizione critica BeaT del romanzo di Bernari a cura di Rossana Esposito, docente di letteratura italiana all'Università Federico II di Napoli.



“AMORE AMARO” - DAL ROMANZO DI CARLO BERNARI AL FILM DI FLORESTANO VANCINI

di Rossana Esposito

Salutato come un piccolo capolavoro dagli amici che lo lessero ancora manoscritto in occasione del numero speciale che “La fiera letteraria” dedicò a Carlo Bernari nel 1958, ora la ristampa di “Amore amaro” e altri racconti a cura di BEAT edizioni di Enrico Bernard giunge finalmente a soddisfare l’attesa suscitata non soltanto in Italia ma anche all’estero. La semplicità della vicenda di una vita quotidiana e la potenza dello stile ironico e profondo fanno di questo racconto lungo o romanzo breve una delle novità più significative ed importanti della stagione letteraria degli anni 1950-60, tale da gettare nuova e ancor più intensa luce su tutta la personalità dell’autore, certo tra i più impegnati e originali narratori contemporanei.

“Amore amaro” nasce come racconto d’ambiente attraverso la descrizione del laboratorio, la bottega del romanzo operaio che richiama la tematica dei “Tre operai” del 1934 quasi contemporaneo alla composizione di “Amore amaro”, un ambiente che è importante perché fa da sfondo al primo incontro dei due protagonisti, Renata e Ugo anche se i nomi li scopriremo più tardi come per dare un’aura di mistero alla vicenda e alla donna in nero.” “Amore amaro” è una narrazione esemplare dal velato autobiografismo in funzione di chiave tematica e insieme in funzione di riferimento di un particolare clima della vita italiana in epoca fascista. Il filo che accomuna le storie è il tema dell’amore seguito e sviluppato nei momenti più idillici e più drammatici e nell’ordine del quotidiano.

L’inizio del racconto si può considerare di stampo neorealista se consideriamo che il racconto viene pubblicato nella prima edizione a stampa nel 1958 dall’editore Vallecchi. Il successo dell’opera lo porta a una ristampa del 1965 per gli oscar Mondadori con la interessante prefazione di Ruggero Jacobbi. Questa edizione comprende altri sei racconti tra cui “In silenzio il tuo cuore”. Poi c’è l’edizione “Per cause imprecisate” che comprende altri 10 racconti, sempre edizione mondadori e l’ultima più recente “Amore amaro

RIDOTTO

e altri racconti” editore Avagliano 2001 che raccoglie altre narrazioni.

“Amore amaro” nasce in un periodo di crisi del neorealismo e di passaggio al romanzo del disimpegno. Basti pensare alle polemiche suscitate da “Il Gattopardo” di G. Tomasi di Lampedusa (1958) e “La ragazza di Bube” di Carlo Cassola (1960).

Fin dall’inizio si avviano il corteggiamento amoroso e le schermaglie d’amore che vedono i due personaggi entrambi coinvolti con lo stesso impeto in una storia d’amore travolgente. Il racconto è in prima persona con l’io narrante che declama versi di Baudelaire e Leopardi per conquistare la donna pur non essendo essa un’intellettuale. I discorsi amorosi sono dialoghi letterari con forti reminiscenze pirandelliane: “È proprio strana la vita”. Tra i riferimenti autobiografici vi sono i versi di Corrado Alvaro che aveva consigliato allo scrittore lo pseudonimo di Bernari durante il fascismo. L’amore che nasce impetuoso e sincero si rivela dopo un po’ impossibile perché la vedova ha trent’anni, dieci più di lui e questo la porta a meditare su un futuro non proprio roseo, infatti ella si sente vecchia e malata, inoltre ha un figlio di 8 o 9 anni, Vittorio e si sente in colpa per non accudirlo abbastanza e addirittura di privare il figlio di affetto per il suo folle amore nei confronti di Ugo. Il racconto diventa qui esistenziale con una condizione introspettiva che coinvolge soprattutto Ugo che per amore di Renata stringe amicizia con Vittorio e ama in un unico amore madre e figlio rivelando sottintesi aspetti patologici. A prescindere dai risvolti psicanalitici il racconto si sposta qui dal motivo passionale a quello amoroso affettivo. L’amore è felice solo nella prima parte perché poi si complica fino a diventare amaro con la strana assonanza del titolo con cui l’autore ama giocare come più avanti fa con “Roma amore mio”. Roma è il luogo per eccellenza di un romanzo che si svolge parte al chiuso nel palazzo di Via Ripetta e parte all’aperto lungo le vie principali di Roma dal Pincio a Piazza del Popolo da Trastevere a Piazza Navona. Dopo la presa di coscienza della donna soprattutto nei riguardi del figlio, Renata e Vittorio sono come un’unica persona perché Renata si rende conto di non essere stata una madre amorevole e di aver trascurato il figlio. Ugo si occupa dei compiti di Vittorio ma anche qui c’è un riferimento autobiografico nello scarso rendimento negli studi. Molta importanza hanno le malattie nel racconto, le due malattie di Vittorio, prima il tifo e poi una voracità nel cibo che oggi potremmo chiamare bulimia, una

malattia psicofisica che provoca pinguedine e per questo lo rende oggetto di scherno da parte di chi lo guarda; qui si affronta il problema del bullismo, delle bande di bulletti che si accaniscono contro i più deboli e indifesi. La malattia di Renata che si finge zoppa e quella di Vittorio che si nasconde perché si vergogna di essere grasso ricordano un po’ quelle psicofisiche dei personaggi sveviani. Anche il rovello interiore dei personaggi ricorda le crisi patologiche dei personaggi sveviani malati d’astrazione.

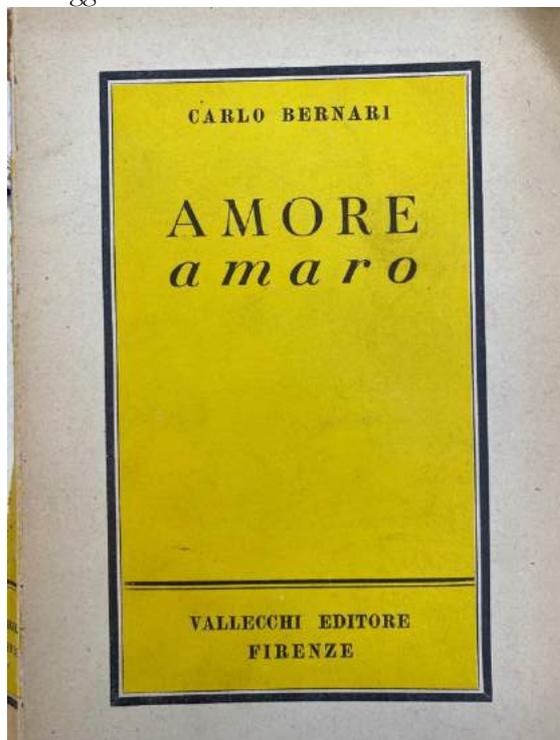
Il racconto come argomentiamo da un vecchio album di foto è ambientato nel 1925-26 sul nascere dell’epoca fascista con la figura di Mussolini, gli avanguardisti e gerarchi fascisti. Il protagonista convinto antifascista compie un viaggio di due anni prima nell’Italia settentrionale, a Milano, poi in Francia a Parigi, anche qui con riferimenti biografici alla vita dello scrittore. Ritornato a Roma dopo due anni si allontana dalla casa di Renata perché Ugo scopre di trovarsi di fronte a un amore sfuggente a un amore impossibile destinato a finire per l’opportunismo della donna che dopo la vampata d’amore ritorna in sé e si rende conto che per il bene suo e di suo figlio deve rientrare negli schemi borghesi e sposare un gerarca fascista amico del marito morto. A cosa gli è valso si chiede Ugo due anni di lontananza se appena arrivato a Roma il suo primo pensiero era per lei? Nell’ultima parte l’amore attraversa tutte le parabole della sofferenza e del dolore del giovane e dell’indifferenza da parte della donna che lo lascia incredulo con la tecnica della sorpresa e del sospetto sempre presente nella narrativa di Bernari come nei racconti dei “Tre casi sospetti”. In conclusione nell’autoritratto di Ugo emerge un piccolo borghese che fa l’operaio per coltivare l’illusione (parola chiave dei racconti e nelle poesie di Bernari) di poter evadere verso una professione libera e intelligente ma anche piccolo borghese che vede nel matrimonio l’unica glorificazione dell’amore, l’unico atto di rivolta possibile.

Vittorio man mano che cresce intensifica la sua amicizia con Ugo come dimostrano le passeggiate per Roma, i discorsi politici come “questo sarebbe un paese cristiano e fascista?” Ugo si impegna intensamente nella terapia di Vittorio attraverso la battaglia contro gli scugnizzi e i bulli, i violenti con elementi primordiali di bullismo, atteggiamento ancora presente nella nostra scuola e società. Si intravede qui un elemento di modernità a sfondo etico sociale: l’attenzione per gli ultimi i diseredati che manifesta una notevole sensibilità per chi soffre.

RIDOTTO

Dopo queste battaglie a difesa di Vittorio aumenta sempre più la confidenza tra i due. E un giorno Vittorio confessa a Ugo sempre innamorato di Renata che c'è un altro. Questo glielo confessa il giorno del suo sedicesimo compleanno. Dopo un anno, il giorno del suo diciassettesimo compleanno gli comunica che quel giorno la mamma si è sposata così con un amaro sorriso si scatena la disperazione di Ugo confortato da Vittorio in un clima di crepuscolo di sentimenti. L'emozione del lettore nasce alla fine più che dall'amore tra i personaggi dalla solitudine dei personaggi stessi che deriva da un senso di abbandono.

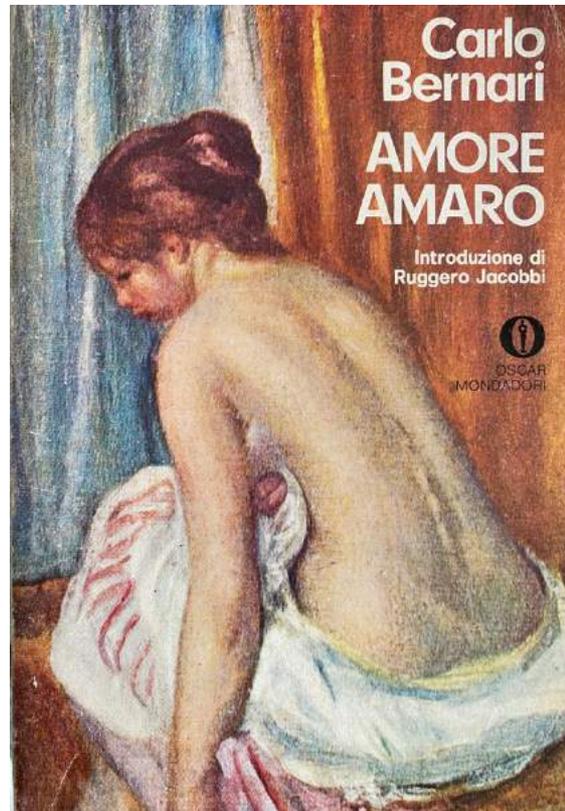
Il racconto viene narrato in forme di sequenze cinematografiche con quadri brevi e sceneggiature essenziali.



Dal LIBRO AL FILM

Il racconto lungo "Amore amaro" è stato adattato per il cinema da Florestano Vancini nel 1974 col film dal titolo omonimo del romanzo. A prescindere dal dibattito ormai storico sul rapporto tra letteratura e cinema, due arti diverse con codici di trasmissione e comunicazione differenti analizzerò brevemente alcune analogie e differenze tra il romanzo e il film che ci consentono di apprezzare meglio il linguaggio autonomo del testo narrativo e della sceneggiatura cinematografica. Il romanzo "Amore amaro" viene edito da Vallecchi nel 1958 dopo "Domani e poi dopodomani" (1957) e

come anticipa il titolo con la sua particolare assonanza "Amore amaro" affronta il tema di un amore tormentato e destinato a finire tragicamente. Le storie sentimentali sono sempre presenti nella narrativa dell'autore napoletano ma non giungono mai a diventare l'oggetto principale della narrazione come avviene in questo romanzo breve.



Le opere precedenti come "Tre operai", "Speranzella" affrontavano una tematica prevalentemente storico sociale con un linguaggio di carattere popolare mentre qui si avverte una svolta verso una vicenda intima, esistenziale, privata con qualche tratto autobiografico. Anche il linguaggio rispecchia questo processo di interiorizzazione con il discorso in prima persona e i dialoghi semplici ma efficaci e talvolta anche ironici e divertenti. Il giovane protagonista che racconta in prima persona la sua storia possiede una tintoria come il padre di Bernari, non ha molti successi negli studi universitari come il giovane Bernari espulso da tutte le scuole del regno, compie un viaggio in Francia come il giovane scrittore a Parigi dove conobbe Breton e si avvicinò al surrealismo. Il romanzo si apre con l'incontro scontro tra il proprietario della tintoria e una giovane vedova che reclama in maniera vivace per il danno subito dal suo vestito. Il titolare cerca di rassicurarla redarguendo la commessa, figura che non compare nel film, nonostante i personaggi siano qui come vedremo

RIDOTTO

più numerosi che nel romanzo. Inizia così il corteggiamento del protagonista con i discorsi amorosi mentre nel film il primo approccio avviene durante una gita al mare con scene en plein air tipiche del cinema di Vancini.

Il film ambientato a Ferrara città del regista diversamente dal romanzo ambientato a Roma sullo sfondo di Piazza del Popolo si svolge più all'aperto nei dintorni della città con passeggiate in bicicletta e scene d'amore e di sesso impetuoso diversamente dai toni intimi e delicati del romanzo. Infatti Carlo Bernari in un'intervista espresse tutto il suo rammarico per alcune sequenze di carattere erotico lontane dallo spirito amoroso del romanzo idilliaco ed elegiaco. Il film in realtà accentua alcuni aspetti del romanzo oltre a quelli amorosi anche quelli storico politici, con la raffigurazione del fascismo con le sue parate, la figura di Mussolini e dei gerarchi come quello che sposerà la protagonista alla fine del romanzo provocando uno stato di prostrazione nel giovane.

Uno dei personaggi principali della storia è Vittorio, il figlio di Renata che subito instaura un'amicizia complice con il protagonista e alla fine sarà lui a dargli la notizia del matrimonio della madre. Il racconto della malattia del ragazzo compare con qualche variante anche nel film ed è sicuramente una delle parti più riuscite in entrambe le opere perché mette in evidenza al tempo stesso l'affetto materno e l'amore smisurato del giovane per la donna che riversa sul figlio. Questo scenario sentimentale riscatta in qualche modo le scene di passione morbosa che hanno disgustato l'autore che intendeva descrivere una storia intima e delicata. I teneri discorsi d'amore del romanzo diventano infatti gesti forti e impetuosi nel film di Vancini. Del resto è lo stesso tema centrale ad essere delicato per l'età dei protagonisti, 20 anni lui, trenta lei. Una storia d'amore senza futuro ma raccontata con l'entusiasmo, la trepidazione di un giovane invaghito di una donna bellissima ma matura e calcolatrice. Non si tratta di una storia d'iniziazione come potrebbe sembrare in quanto entrambi sono travolti dall'amore con la stessa passione e intensità. Il linguaggio narrativo risulta più essenziale, moderno, talvolta ironico mentre diventa più retorico e immaginifico nel film.

Per quanto riguarda i personaggi secondari un altro personaggio importante è quello del padre, soprattutto nel film dove viene processato due volte a Roma per antifascismo; pur non avendolo visto che poche volte il figlio ha ereditato da lui gli ideali di libertà e democrazia

in nome dei quali giunge finanche a litigare con l'amata Renata.

Il film, come il romanzo, è ambientato negli anni trenta ma è come sospeso nel tempo. La fotografia di Dario di Palma contribuisce anche da un punto di vista cromatico ad unificare senza soluzione di continuità la relazione tra passato e presente entro un mondo chiuso, inattuale, popolato di fantasmi. Sulla scia di Bernari Vancini torna a un racconto di sentimenti e di passione amorosa sullo sfondo di un contesto storico e ideologico precisamente raffigurato con tutti gli emblemi del fascismo. La Ferrara di Vancini è quella travolta dal fascismo e appena precedente all'esplosione del conflitto mondiale mentre nel romanzo il fascismo con il suo apparato rimane sullo sfondo. Il regista sfrutta riferimenti e suggestioni per costruire una personale rilettura della fenomenologia di Husserl e di Proust sul tempo, ricordo e ritenzione attraverso il filtro di continui flash back tra esistenzialismo e memoria. In entrambe le opere sono presenti tutti gli elementi del *Bildungsroman* dove l'iniziazione, la passione illecita, l'educazione sentimentale convergono in parte con la ricerca psicologica più marcata naturalmente nel romanzo.

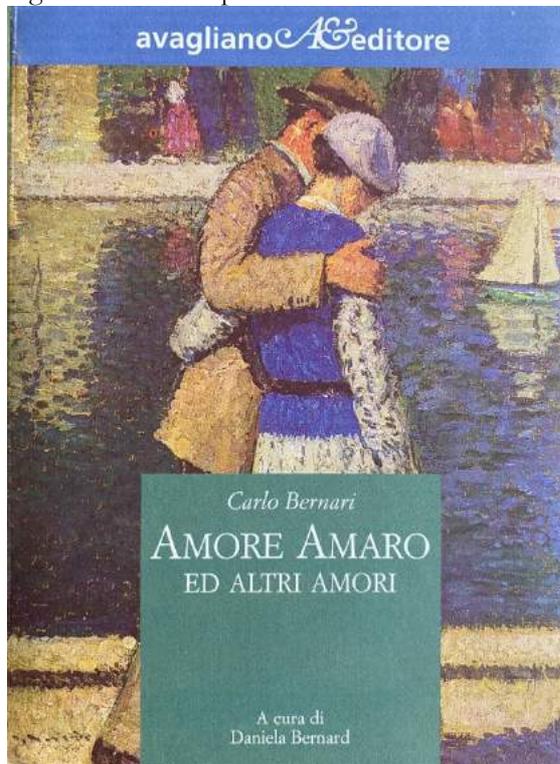
“Amore amaro” di Bernari è in un certo senso l'anticipazione di un discorso sui sentimenti che diventa sintassi del desiderio nel cinema di Vancini. In un'intervista il regista dichiara “Amore amaro” oserei dire “è quasi un saggio sull'educazione sentimentale”. Nonostante la differenza d'età tra Renata e Antonio che costituirà sempre il cruccio della donna entrambi sono egualmente avvolti in una dimensione emotiva delirante in preda ad un amore impetuoso e travolgente.

Come racconta Enrico Bernard drammaturgo regista e saggista, la sceneggiatura del film venne affidata a Suso Cecchi D'Amico con la collaborazione dello stesso Vancini. Attori protagonisti Leonard Mann e Lisa Gastoni, l'attrice ligure che interpreta Renata con gli occhi e le labbra affidando a queste sicurezza e passione, a quella fragilità e perdita di un centro comune come in tutti i personaggi femminili di Vancini irrimediabilmente sospesi tra due mondi. Il paesaggio del film è quello di una Ferrara svuotata e immersa nell'opacità dell'immagine, altra variazione rilevante rispetto alla Roma di Bernari che mantiene una diversa vitalità con le scene di Piazza del Popolo o di Piazza Navona.

I due personaggi di “Amore amaro” sia nel romanzo che nel film sono avvolti da un'atmosfera crepuscolare che trattiene in ogni gesto, in ogni immagine il senso della fine di

RIDOTTO

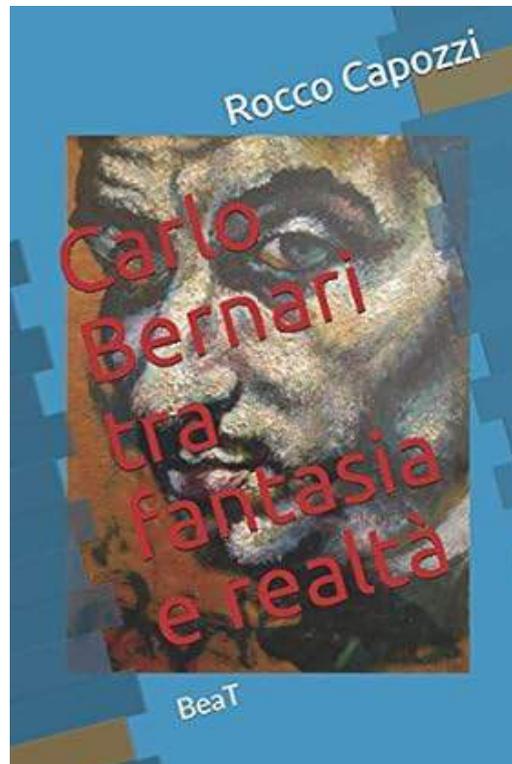
Kermode. Se nell'arte di Bernari c'è soprattutto Proust, in Vancini compare anche D'Annunzio nel momento in cui interpreta il senso della perdita, la vita che esaurisce pienezza e forza cogliendo quella sconnessione tra tempo e spazio che appartengono a tutta la letteratura che il regista ha adattato per il cinema.



Tra gli altri racconti compresi nella raccolta ricordiamo "Un sorriso da Gaeta", un racconto poco conosciuto di Bernari. Si tratta di un breve racconto ambientato tra Napoli e Gaeta. I racconti di Bernari sono sempre legati a dei luoghi particolari per la biografia dello scrittore. Nato a Napoli lo scrittore ha vissuto un periodo a Parigi dove ha conosciuto Breton e i surrealisti, poi a Milano dove ha frequentato molti intellettuali ed editori, poi a Roma e infine a Gaeta dove si è trasferito negli anni cinquanta.

Protagonista di questo racconto è il sorriso, anzi un doppio sorriso, quello serafico del protagonista dopo una malattia e quello di una donna che incontra a Napoli, trionfante e luminoso che il protagonista non intendere dividere con gli altri e vorrebbe tutto per sé. Già in questo senso di gelosia s'intravede l'analisi introspettiva del personaggio che man mano si approfondirà fino a delineare un carattere tormentato in preda a sensi di colpa. Si tratta di un racconto sentimentale che narra la storia di un corteggiamento in maniera delicata ma al tempo stesso tribolata. Il protagonista segue la donna in treno da Napoli a Gaeta e durante il viaggio ha

l'occasione di stringerle le mani ma subito le ritrae pensando alle sofferenze della donna. Questo gesto suona un po' come un atto mancato secondo Freud e lo rende triste e pensieroso e quasi non si perdona di non aver portato a termine l'avventura secondo la tradizionale concezione maschilista.



Il racconto, pur essendo ambientato negli anni cinquanta-sessanta, presenta almeno due spunti di attualità. Uno si riferisce all'emancipazione della donna attraverso il ritratto della donna che da contadina, lattai, lavandaia gestisce un'attività di commercio, guida il calesse, si ribella all'oppressione dell'uomo e combatte per la sua dignità e libertà. L'altro spunto di modernità è costituito dal riferimento alla condizione operaia sempre al centro della sua opera. Qui in particolare il tema è l'attenzione allo sfruttamento del lavoro e alla malattia da lavoro che colpisce il mastro soffiatore della vetreria di Gaeta, padre della donna che perde il genitore dopo cinque anni di malattia ai polmoni. Il riferimento è quanto mai attuale se si pensa ai numerosi incidenti sul lavoro oggi al centro del dibattito sociale. D'altro canto la problematica storico sociale è stata sempre al centro dell'opera di Bernari da "Vesuvio e pane" tradotto in Francia all'ultimo romanzo "Il grande letto" del 1988.

RIDOTTO

AMORE AMARO

di Enrico Bernard
dal Romanzo di Carlo Bernari

Personaggi

UGO (un giovane di circa 30 anni)
RENATA (una vedova sulla cinquantina ancora piacente)
VITTORIO (un ragazzo di 18 anni molto grasso, con l'aria di bambinone)

CANTANTE E ORCHESTRINA
POSSIBILMENTE DAL VIVO
ALCUNE VOCI REGISTRATE

Periodo: primi Anni Trenta.

LA SCENA: sarà divisa in un angolo Caffè-piano bar e un salotto piccolo borghese.

Su un filo invisibile saranno poi tirati i vestiti dell'ambiente tintoria come un sipario

Le Canzoni

- 1) A MEZZANOTTE VA...
- 2) GUARDA FUORI COME PIOVE!
- 3) UN'ORA SOLA TI VORREI
- 4) PRIMA DI DORMIRE BAMBINA
- 5) PARLAMI D'AMORE, MARIU'!
- 6) MARAMAO PERCHE SEI MORTO
- 7) MILLE LIRE AL MESE
- 8) BA-BA-BACIAMMI BAMBINA
- 9) LILI MARLENE
- 10) SVEGLIATEVI BAMBINE!
- 11) TULLI-TULLI TULLIRAN
- 12) RICORDI, SBOCCIAVAN LE ROSE

SCENA 1a

Scena suddivisa in tre zone, Caffè, sala piccolo borghese, retrobottega.

Sala Caffè. Brusio, andirivieni di clienti e camerieri. Ad uno dei tavolini più in vista è seduto un ragazzino di diciotto anni circa. È già molto grasso, ma ciò non gli impedisce di divorare un enorme gelatone con pantagrueliche cucchiariate che smontano, pezzo a pezzo, il castello di crema e pistacchio. Vittorio, questo il nome del ragazzo obeso, continuerà a toccarsi con la mano sinistra, come per un tic, in mezzo ai pantaloni. La scena strappa un sorriso anche ad Ugo, l'Io Narrante, in piedi a breve

distanza, accanto al telefono pubblico. Ha appena staccato la cornetta e sta formando il numero.

L'orchestrina del caffè attacca a suonare, accompagnando una cantante.

CANTANTE Amezzanotte va
la ronda del piacere
e nell'oscurità
ognuno vuol godere...

Ugo attende che la canzone sia finita, lascia sfogare gli applausi, poi finalmente rivolto a Vittorio che annuisce, sempre sprofondato nel suo gelato. Le luci intanto si attenuano per concentrarsi su Ugo al telefono.

(UGO VOCE OFF) La sapevo al mare, in quei mesi. Ugualmente però ogni sera le telefonavo, soltanto per udire lo squillo del suo telefono che risuonava al mio udito come la sua stessa voce...

(Forma il numero, si sente squillare il telefono nella scena adiacente che rappresenta la casa di Renata)

(UGO VOCE OFF) Dietro di me, scampanellando ferri e lucchetti delle saracinesche i commessi mi comunicavano il loro derisorio dispetto per quel supplemento di orario non pagato cui li obbligavo con quell'insulsa telefonata, mentre il mio udito inseguiva lo squillo reiterato e solitario nella casa deserta...

VITTORIO (Richiamando l'attenzione di un cameriere) Prego!

(CAMERIERE VOCE OFF) Il conto? Arriva subito.

VITTORIO (Tracannando un bicchier d'acqua) Un altro, prego!

(CAMERIERE VOCE OFF) (Con tono comprensivo) Eh, il gelato mette sete!... un altro bicchier d'acqua al signorino, subito!

VITTORIO Macché acqua! Un altro gelato... Mi porti la Montagna incantata, con panna e cacao.

(CAMERIERE VOCE OFF) Stiamo per chiudere...

VITTORIO Intanto che lui finisce di telefonare.

(CAMERIERE VOCE OFF) (Allontanandosi sbuffando) Come vuole...

RIDOTTO

(UGO VOCE OFF) *(Continua a stare attaccato alla cornetta, nonostante che il telefono squilli nell'altra scena sempre a vuoto)* Ogni sera le ripetevo il mio disperato appello d'amore per qualche minuto e riagganciavo. Finché una sera...

Appartamento. Entra Renata, in vestaglia con un turbante sulla testa, risponde.

RENATA Vengo! Vengo!

(UGO VOCE OFF) ...come per un magico contatto, lo squillo s'interruppe e una voce dolcissima mi si insinuò nell'orecchio...

RENATA Pronto?...

(UGO VOCE OFF) Era lei, mi guardai intorno sconvolto, i commessi mi osservavano divertiti, mentre io soffocavo nel mio petto la voce che ripeteva...

RENATA Pronto! Pronto! Ma è caduta la linea o è uno scherzo?

UGO *(Nel microfono)* No, non è uno scherzo, sono io.

RENATA E da dove telefoni? Come sapevi che ero tornata? Non lo sa ancora nessuno.

UGO Ma io sì. Dimmi solo se ti ho fatto piacere.

RENATA Puoi immaginare.

UGO Allora mi ami.

RENATA Per torturarmi ancora lo chiedi?

UGO Perché?

RENATA *(Sul punto di piangere)* Ci provi gusto a farmi soffrire?

UGO Che hai?

RENATA *(Riprendendosi)* Niente, niente...

UGO E Vittorio?

VITTORIO *(Al tavolino, abbordando il secondo gelato)* Grazie dell'interessamento!

UGO Sta bene?

RENATA Così...

UGO Che cos'hai?

VITTORIO *(Intromettendosi ancora)* Fame! Sempre fame!

RENATA Niente... Ora lasciami andare, addio,

Caffè.

UGO Come, addio? *(A Vittorio)* La comunicazione s'era interrotta, tornò nel cornetto il monotono segnale di libero. Rimasi come stordito, col ricevitore tra le mani, incerto se chiamarla di nuovo. Ma lo sguardo dei camerieri i scoraggiò.

VITTORIO E allora?

UGO Preoccupato per te e per lei com'ero non me la sentii di tornarmene a casa. Così feci di corsa Trinità dei Monti, il Babuino, in dieci minuti fui davanti alla sua porta, che aprì lei stessa in vestaglia, un turbante bianco sui capelli.

Stacco musicale. Appartamento. Compare Renata che apre la porta ad Ugo.

RENATA Che furia! *(Gli porge freddamente la guancia)* Era proprio così urgente? Lo sai che ora è?

UGO Non potevo aspettare un minuto di più.

RENATA Non vedi in che stato sono? Stavo andandomene a letto. Sono stanca morta. Per tutto il giorno non ho fatto altro che rassettare... Dopo due mesi di assenza bisogna rispolverare tutto.

UGO *(Viene alla ribalta, come se stesse rievocando Vittorio)* Il fazzoletto bianco nei capelli dava risalto all'abbronzatura del volto, e senza quel grembiule che immeschiniva la sua figura forse mi sarebbe apparsa come una bagnante felice. Ero infatti sul punto di scherzare sulla sua villeggiatura, sulle sue amicizie di spiaggia, allorché intravidi in fondo ai suoi occhi, mentre abbassava con mestizia le palpebre, una ombra di sgomento.

VITTORIO Si capisce, era preoccupata per me. Al mare, dove mi aveva portato per respirare iodio, per dimagrire, ero diventato una bomba. Riuscivo a stento a camminare...

RIDOTTO

UGO *(A Renata)* C'è qualcosa che non va. Dimmelo, ti prego: abbi un po' di fiducia in me! *(Le stringe le mani)*

RENATA *(Ritraendole)* No, no...

UGO E Vittorio?

RENATA Per lui sono tornata.

UGO Non sta bene? Ma, a proposito, dov'è?

RENATA Dove vuoi che sia? Come al solito, in dispensa o in cucina.

UGO Be', fin quando mangia, vuol dire che sta bene. Vado a fargli una sorpresa.

RENATA *(Trattenendolo)* No, forse è meglio di no.

UGO Ma che dici? Vorresti che non lo salutassi neppure? Dopo due anni che non lo vedo? *(A Vittorio)* Mi divincolai, e nel modo come Renata si lasciò vincere, intuii ciò che stavo per scoprire. Ma era ormai troppo tardi per tornare indietro. Mi avviai verso la cucina, mentre Renata con voce amara mi diceva...

RENATA Ti verso intanto della birra? *(Esegue)*

UGO *(Sempre a Vittorio)* Tornai nel salotto avvilito. Renata mi aspettava seduta, il volto chino sul bicchiere che reggeva tra le mani.

RENATA *(Porgendogli il bicchiere)* Così hai visto?

UGO Sì ho visto... *(Beve)* Ma non vedo perché vuoi farne una tragedia.

RENATA Ti ha riconosciuto, almeno?

UGO Diamine, mi ha buttato le braccia al collo come non ha mai fatto prima.

RENATA Strano. È diventato impossibile. Ho dovuto portarlo via, litigava con tutti, ogni giorno succedeva un parapiglia sulla spiaggia.

UGO È logico, lo vedevano così, lo sottevano e lui reagiva. E secondo me faceva bene.

RENATA Lo stesso diceva il dottore, lo lasci sfogare, lasci che si difenda... Ma poi lui stesso mi ha sconsigliato di esporlo allo scherno, anche per non fargliene un complesso. Poi, tutto sommato, il mare non gli faceva neppure bene.

Lo innervosiva e basta. *(Pausa)* Ti ha fatto veramente orrore?

UGO Se ti dicessi non mi ha fatto nessuna impressione, mentirei, certo però non ho provato quest'orrore che tu dici. Sarà perché in famiglia ho avuto una cugina che è stata per molti anni assai peggio di Vittorio.

RENATA Ed ora?

UGO *(A Vittorio)* Non le dissi com'era vero: è morta non aveva ancora trent'anni, mentii... *(A Renata)* È perfettamente guarita, s'è sposata e ha due figli bellissimi.

RENATA Allora c'è qualche speranza? Anche il dottore dice lo stesso, non so come l'ha chiamata, distrofia, o qualcosa del genere. E sai da che cosa è dipeso? Da quelle maledette tonsille che gli fecero togliere. Ma io, come se lo presentissi, mi opposi fino all'ultimo, non volevo farglielo levare.

UGO Distrofia, una specie di rivolta delle ghiandole. Mia cugina fece delle applicazioni di ragni all'ipofisi o al timo, non ricordo bene.

RENATA Ecco, è questa la cura che sta facendo lui. *(Prendendogli una mano per trovar conforto)* Allora credi che potrà...

UGO *(Annuisce, cerca di attrarla a sé per consolarla)* Certo.

RENATA *(Ritraendosi)* Grazie... *(Pausa)* Quanto tempo sei stato via?

UGO Due anni e qualche settimana.

RENATA Sei tornato in quella stessa bottega?

UGO *(A Vittorio)* La sua domanda mi colse di sorpresa, perché in un certo senso c'ero tornato in quella stessa bottega dove conobbi tua madre.

VITTORIO Ah sì? *(L'ombra continua a mangiare ingrandendosi sempre più)*

UGO *(Innervosendosi)* Mangia, mangia!

VITTORIO Perché, non dovrei? E a te che importa se sono grasso? Sono io che devo entrarci nei pantaloni o tu?

RIDOTTO

UGO Ti stavo dicendo che non mi ero mai distaccato dalla bottega in cui conobbi Renata, anzi spesso mi sorprendevo a rivivere dentro me quei momenti...

RETROBOTTEGA *Una lunga fila di vestiti, pronta per la consegna, viene tirata in scena in modo da coprire la scena della casa di Renata. L'orchestrina in sottofondo accompagna la cantante:*

CANTANTE Guarda fuori come piove
 ci convien restare a casa
 ad aspettar che spiova...

Compare Renata, dalla sinistra. Indossa un vestito nero ed un cappellino con la veletta sempre nera. Si rivolge subito sgarbatamente a Ugo che sta sistemando i vestiti.

RENATA Senta un po', lei!

UGO Mi dica.

RENATA È una settimana che mi fate fare avanti e indietro!

UGO Desolato, ma non so che farci.

RENATA Almeno si può avere l'onore di parlare con qualcuno responsabile?

UGO Ci sono io. Mi dica...

RENATA È una porcheria, una vera porcheria! Bisogna farlo sentire ai passanti che razza di tintoria siete?

UGO *(In tono conciliante)* Mi pare non sia il caso. Dopotutto sono cose che si aggiustano.

RENATA Quando? Come? Che cosa intendete per aggiustare?

UGO Innanzitutto dovevate reclamare subito... È passato più di un mese da quando avete ritirato il vestito.

RENATA Perché me l'avete consegnato con inganno in un momento in cui mia madre, che non ci vede, era sola in casa. E per giunta vi faceste pagare anche immediatamente. Questa è la verità, caro mio! Ed è giusto un mese che vado e vengo per colpa vostra.

UGO Mia?

RENATA Sì, sì, vostra, proprio vostra! Ma presto la faremo finita con questa storia. Ci rivedremo in tribunale... Intanto vado subito a denunciare la cosa. Dove sta il vostro commissariato? Eh sì, vedremo come ve la caverete davanti al commissario!

UGO *(rivolto a Vittorio sempre seduto al caffè in tono narrativo)* Quella minaccia, se messa in atto, poteva procurarmi seri fastidi con la polizia non solo al dispotismo fascista, ma a qualsiasi arbitrio individuale. Decisi perciò di farla finita... *(A Renata questa volta si fa prepotente quasi minaccioso)* Sentiamo, che cosa andrete a dirgli alla polizia?

RENATA *(Sulle prime è presa alla sprovvista dalla reazione di Ugo)* Andrò a dirgli... andrò a dirgli quello che mi avete combinato. Vi sembra un lavoro ben fatto questo? E allora dovete riconoscere che siete dei pecioni... *(Alzando la voce)* E che abusate di una licenza di tintoria che non vi spetta proprio!

UGO Mi spiace ma non avete nessun diritto di diffamarci sulla strada e di richiamare la folla. Se volete protestare vi ascolto, ma non fatene una sceneggiata!

CORO LONTANO DI FASCISTI Allarmi!
Allarmi!

UGO *(A Vittorio)* Non avevo mai usato il "voi" in bottega, e inorridii nell'accorgermi con quanta naturalezza mi ero adeguato al linguaggio della cliente, che intanto, richiuso l'uscio, avanzava esitante verso il bancone... *(A Renata)* Venga, venga avanti, non mordiamo mica, sa?

RENATA Tutta colpa della vostra commessa... *(come a tacitarla)* Zitta lei, finora mi ha solo portato in giro.

UGO *(come rivolto ad una commessa)* Lei vada pure, signorina, sono già le otto. Mi tiri giù la saracinesca della vetrina, abbassi per metà quella della porta, e mi spenga, prima di uscire, le luci di dentro.

Si ode il rumore della saracinesca. Contemporaneamente le luci si abbassano d'intensità.

RENATA Se quella benedetta ragazza mi faceva parlare subito con lei, non era meglio?

UGO Siamo passati al "lei", è già qualcosa.

RIDOTTO

RENATA E poi è una gran maleducata. Dovrebbe cambiarla. Coi clienti ci vuole cortesia, creda a me.

UGO Lo so bene... purtroppo non dipende da me tenerla o lasciarla. Ma per quel che posso saperne io è un'ottima impiegata. Poi, cosa, vuole, fa ciò che le viene ordinato.

RENATA Allora era lei che le dava ordine di portarmi a spasso?

UGO Un modo come un altro per guadagnar tempo, in un mestiere in cui ogni cliente ha un grillo per il capo.

RENATA *(Facendo l'offesa)* Bene a sapersi! Questo sì che si chiama parlar franco. Sicché il mio sarebbe un grillo?

UGO Nel suo caso forse no, ma di solito... comunque, mi dica che cos'ha questo vestito che non va bene.

RENATA Lo vede lei stesso, le sembra nero questo? Che ne dice di tutte queste striature? Non avete messo abbastanza tinta nel bagno.

UGO Beata innocenza! Quello che lei vede è semplicemente l'effetto del disegno che c'era sotto. Come se io tingessi i vestiti uno alla volta e quello suo, per dispetto, l'avessi ficcato in un bagno esausto!

RENATA Che ne so io del vostro mestiere? Io guardo il risultato. E so che questo è un vestito che dovrò buttar via o regalarlo alla Croce Rossa per qualche povera abissina. Guardi qui... e qui... *(Solleva un lembo della gonna nera e costringe Ugo ad accettarsi della consistenza della stoffa)* Ed anche qui... *(Gli fa compiere la stessa operazione sulla scollatura)*

UGO Qualcosa forse si potrebbe ancora tentare, ma sotto la sua completa responsabilità. *(Palpa la stoffa dell'abito)*

RENATA *(Ora turbata dalla sua vicinanza)* Che cosa vuol dire?

UGO *(Provocatorio)* Semplicemente che se viene peggio non vogliamo storie. Il georgette imprimé è una brutta bestia, specie quando i colori originali sono vivaci: o non assorbe a sufficienza la tinta necessaria a pareggiarli oppure, se si aumentano le dosi, dà nel rosso o nel verde.

RENATA *(Gli toglie la mano dalla scollatura)* Se quella lì, la sua commessina, invece di fare tanta eleganza si desse la pena di avvertire i clienti quando un lavoro non si può fare... Cerca di piacere a lei, evidentemente...

UGO Non sia ingiusta. Non lavora per sport ma perché ne ha bisogno da quando è morto il padre. Comunque, se lei vuole posso rimborsarle la cifra che ha speso per la tintura e la farò trattenere dallo stipendio della signorina.

RENATA Ma no, poveraccia. Se esce di casa per lavorare... Piuttosto le rimanderò il vestito, faccia quel che può. Se dovesse venir male, pazienza. Vuol dire che qui non ci metterò mai più piede. Basta una scottatura, le pare?

UGO *(Ambiguo)* Penso invece che lei tornerà e tornerà anche presto.

RENATA Ne è proprio tanto sicuro?

UGO *(Sospirando)* Tanto, che d'ora in avanti, son certo, lei chiederà sempre di me. Per adesso vogliamo fare la pace con un vermouthe?

RENATA Niente vermouthe, mi dà alla testa il vermouthe.

UGO Un caffè allora, un cappuccino?

RENATA Se proprio crede di cavarsela con un cappuccino...

UGO *(Alza il ricevitore, forma il numero)* Pronto? Bar Sistina? Come, chi parla? Su, non fare lo scemo, lo sai bene chi parla... ma se sono l'unico cliente di questo schifosissimo bar... Stai fresco, e dove lo trovi un altro cliente come me? Su, svelto, segna e non perder tempo: due cappuccini alla tintoria. Be', e se a quest'ora uno preferisce il cappuccino invece di un aperitivo a te che importa? Grazie dell'informazione, sono le otto e mezzo, piacere! Invece io voglio stare aperto! Hai qualcosa in contrario? Aggiungici qualche pasta, che siano fresche, hai capito? Se no rimando tutto indietro e mi servo dal concorrente, che non aspetta altro... Ecco, bravo... e fa presto... *(Abbassa il ricevitore, a Renata)* È un amico, bisogna prenderlo in giro per essere serviti a puntino... *(Accorgendosi di stare ancora in maniche di camicia)* Dio, in che stato sono! Mi perdoni vado subito a vestirmi. *(Uscendo)* Quando sentirà battere al vetro, apra per favore, sarà il ragazzo del bar.

RIDOTTO

Faccia lasciare sul tavolino e richiuda subito se non vuole noie coi clienti ritardatari...

RENATA O con le clienti ritardatarie?

UGO *(Dalle quinte)* Gelosa?

RENATA Figuriamoci!

UGO Meglio così.

LA CANTANTE *(Accompagnata dall'orchestra)*
Un'ora sola ti vorrei
Per dirti quello che non
sai... (ecc.)

Renata ammira i vestiti pronti per la consegna, provandoli davanti allo specchio. Si sente bussare.

Ugo esce di scena per aprire e richiudere la saracinesca, rientra con un vassoio.

RENATA Ci siamo fatti eleganti.

UGO *(Accostandole un piccolo divano di vimini)* Si accomodi, perché sta in piedi?

RENATA *(Si siede accavallando le gambe, così le capita di nuovo sotto gli occhi il vestito)* Dio, quant'è brutto, non posso neppure guardarlo!

UGO *(Si siede al suo fianco)* Su, ora non ci pensi più... *(Porgendole la tazza)* Prende una pasta?

RENATA Fa sempre così con le clienti?

UGO Dipende... Se protestano, se sono carine... Ma in genere di clienti belle come lei ne capitano di rado.

RENATA Si direbbe invece che è ben allenato.

UGO Dal suo sguardo s'intuisce che lei in fondo non desidera una smentita ma una conferma ai suoi sospetti.

RENATA Come?

UGO Per dirla con Baudelaire:

Entre tant beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que le désir balance
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

RENATA *(Ride)* Ed io sarei il gioiello rosa e nero? Rosa e nero, questo sì che è un

complimento carino. Proprio non me lo aspettavo... Speriamo almeno che il nero non sia tinto da lei!

UGO *(Tra il serio e il divertito)* Impossibile! È un nero... *(La fissa negli occhi)* è un nero che ha avuto per tintore un genio della natura, che si è servito di more e di summacco, di rose e di coccinella, non di aniline sintetiche come son costretto a far io.

RENATA Ma guarda un po'! Chi avrebbe creduto, appena due ore fa, che sarei stata seduta accanto al mio carnefice ad ascoltare le sue galanterie! L'ho odiata sul serio, sa, è meglio che glielo dica subito.

UGO Ed ora? Mi odia ancora?

RENATA Chissà... *(Estrae le sigarette dalla borsetta e ne offre ad Ugo che accetta, gli porge poi il fuoco, ma lui le prende la mano costringendola ad accendere per prima)* Di chi ha detto che sono quei versi, Lamartine?

UGO Di Baudelaire, uno dei miei due poeti.

RENATA E chi è l'altro?

UGO Leopardi. Con Baudelaire esaurisce tutta la sensibilità di un'epoca. Dopo di loro la poesia perde ogni tenerezza.

RENATA Non me ne intendo. Forse ha ragione. Leopardi lo conosco benino, è nato dalle mie parti. Da ragazza ho sognato a lungo davanti all'ermo colle: *(Cantilenando)* Sempre caro mi fu quest'ermo colle e...

UGO No, non così, lei lo rovina il povero Leopardi!

RENATA Chi studia canto, finisce purtroppo per cantare anche se legge una lettera.

UGO Mi solleciterebbe il pensiero di corteggiare una cantante lirica. Studia canto?

RENATA Non più. Una volta. Poi matrimonio figli guai, una catena fino alla morte di mio marito. *(Pausa)* Come mai s'interessa di tante cose così...

UGO Così, come?

RENATA Così lontane dal suo mestiere.

RIDOTTO

UGO Ma io scrivo, compongo versi.

RENATA *(Sobbalzando)* Un poeta! Qui! Non mi dica...

UGO Anche Gorkij fu tintore nella sua giovinezza.

RENATA Non lo sapevo.

UGO Forse ho esagerato. Diciamo più semplicemente che studio, cerco di reagire ad occhi aperti al mio sporco mestiere.

RENATA E fa bene.

UGO Vado anche alle mostre ogni tanto. Ho sempre poco tempo però... Ma all'ultima Quadriennale ad esempio ci sono stato.

RENATA Le sono piaciute le sculture di Ruggieri?

UGO Parla del sarto che ora fa lo scultore?

RENATA Anche questo sa? Ha notato dunque quel mezzo busto di Ruggieri che era nella quarta sala?

UGO No, non mi pare... direi una bugia.

RENATA Ho posato io da modella. *(In tono di chi rivela un segreto)* Ma non lo sa nessuno.

UGO Intanto io lo so... *(Sfiorandola)* Mezzo-busto fin dove? Fin qua, o fin qua?

RENATA *(Posandogli la mano sulle labbra per tacitarlo)* Curiosone! *(Ugo le bacia la mano)* È proprio strana la vita!

UGO Davvero strana... *(Le bacia ancora la mano)* Chi sa di quali espedienti si serve la vita, a quali sottili astuzie ed inganni ricorre per mettere sulla stessa strada due creature che fino ad un attimo prima desideravano soltanto odiarsi.

RENATA *(Carezzandolo)* Si sa appena come si esce di casa, mai come si rientra...

Si baciano.

UGO Avresti mai pensato che ci saremmo baciati?

RENATA Sì... *(Ricambia il bacio)* Maturava. Lo sentivo.

UGO E lo desideravi?

RENATA Era un discorso come in sospeso, che voleva la sua conclusione.

UGO Questa? *(La bacia sul collo)*

Attacca ancora l'orchestra che accompagna la cantante:

CANTANTE Prima di dormir bambina
Mandami un bacio
d'amor... (ecc.)

Ugo si alza, va a togliere alcune pellicce dalle stampelle e le posa con cura per terra, come a formare un giaciglio. Poi s'inginocchia davanti a Renata e comincia a sfilarle le calze, ad alzarle la gonna ed infine affonda la testa tra le sue gambe.

RENATA *(Ride)* Mi fai il solletico... no, non lì!

UGO *(Si alza, la prende per mano)* Vieni...

RENATA *(Seguendolo)* Chissà cosa penserai di me...

UGO *(Facendola stendere sulle pellicce)* Niente...

RENATA Come, niente?

UGO *(Scivolando accanto a lei)* Niente, tutto...

Si abbracciano, Ugo le sbottona il vestito. Poi cala lentamente la luce.

UGO *(Si ode soltanto la voce nella penombra, sempre in tono narrativo a Vittorio)* Da quel punto i nostri baci e i nostri abbracci si susseguirono secondo un ritmo preciso, quasi regolati da una ferrea logica: quando lei desisteva esausta, io riaccostavo le labbra alle sue, mentre le mani mi si moltiplicavano attorno al suo bel corpo. Le ore intanto trascorrevano veloci tra una ronda e l'altra della guardia notturna, che tornava ogni volta a bussare al vetro della porta per accertarsi della mia presenza nella bottega ancora inspiegabilmente semiaperta.

Le prime luci dell'alba.

RENATA Dormi?

RIDOTTO

UGO No, e tu?

RENATA Io? Come potrei?

UGO Niente rimorsi, vero?

RENATA È successo tutto così in fretta... Non farmici pensare, ch'è meglio!

UGO È successo perché doveva succedere.

RENATA Lo so... ma tu...

UGO Io?

RENATA Sei il primo uomo che incontro, dopo tanto tempo.

UGO Tanto, quanto?

RENATA Da quando mio marito... ma adesso non voglio parlarne.

UGO Parlami di te allora.

RENATA E che posso dirti? Sono così come mi vedi.

UGO E l'amore?

RENATA Non ne ho più avuto il coraggio...

UGO E la voglia?

RENATA Curiosone! (*Lo bacia*)

UGO Te lo sentivi fremere dentro?

RENATA (*Spaventata*) Che cosa?

UGO Il mostro! (*L'abbraccia con violenza*)

RENATA Il mostro sei tu!

UGO Certo, ma grazie a te.

RENATA In che senso?

UGO Nel senso che anche a me si è scatenato il mostro dentro, quando ti ho vista. Credi forse che lo faccia con tutte?

RENATA Con quelle che ci stanno, come me.

UGO Sciocchina: con l'amore non si scherza.

RENATA E se fosse solo sesso?

UGO Da parte tua?

RENATA Casomai da parte tua. Adesso giochi a far l'innamorato e domani chi s'è visto s'è visto!

UGO Non fare l'ingenua! Il benservito lo darai tu a me, ne sono sicuro!

RENATA No, tu a me.

UGO Vedrai.

RENATA Scommettiamo?

UGO Va bene: chi per primo lascia l'altro ha perso la scommessa.

RENATA E cosa scommettiamo?

UGO La posta in palio è... (*Le bacia un seno*) ...è... (*poi l'altro*)

RENATA Che cosa?

UGO L'amore eterno!

RENATA Cioè?

UGO Semplice: chi perde e si disamora dell'altro non lo può più lasciare.

RENATA Così non ci lasceremo mai.

UGO Te lo sei andata a cercare.

RENATA E come?

UGO Facendo la voce grossa...

RENATA Io? Ne avevo tutto il diritto!

UGO Il diritto di molestare un povero impiegato: ti ci sei incaponita per un mese di seguito, finché non l'hai avuta vinta.

RENATA Vinta? E il vestito? Sempre rovinato è!

UGO Al vestito ci penso io: me lo lasci qui e domattina te lo riporto sano e salvo. Parola del poeta-tintore, o meglio del tintore-poeta che sono.

RIDOTTO

RENATA E fino a domani vuoi tenermi in naftalina nel retrobottega?

UGO Non sono così crudele. *(Si alza, sceglie un vestito)* Provatvi questo...

RENATA *(Provandolo)* Che eleganza!

UGO Non metterlo ancora.

RENATA E perché?

UGO *(Baciandola, la fa stendere di nuovo)* Vieni qui...

RENATA Ancora? Ma non ne hai mai abbastanza?

UGO Con te, no.

RENATA Un giorno ti stancherai di me.

UGO Ricominci?

RENATA No... non mi può, non mi deve importare quanto dura...

UGO Ma sì che t'importa: è un pezzo che mi avevi adocchiato... Il vestito? Tutta una scusa per venirmi dietro: amore a prima vista.

RENATA Se permetti, dovrebbe allora trattarsi di amore senza averti visto. Perché oggi è la prima volta che m'imbatto in te. Finora ho trattato solo con quella vanitosa della commessa...

UGO E alla fine in un modo o nell'altro, hai vinto tu!

RENATA Bella vittoria!, una notte all'agghiaccio! Ho la schiena rotta.

UGO Allora, sei pentita...

RENATA Al contrario, lo rifarei.

UGO Anche subito?

RENATA Ora no, ti prego, è quasi giorno.

UGO *(Recitando)* “Quella luce laggiù non è la luce del giorno, io lo so bene: è qualche meteora che il sole emana, affinché stanotte essa ti sia come una fiaccola, e rischiari la via a te in cammino per Mantova: perciò rimani, non è vero che tu devi partire ad ogni costo”.

RENATA Bello... dove l'hai pescato?

UGO È un brano di Romeo e Giulietta, atto 3° scena 5°.

RENATA Ricordo... a parlare però è Giulietta.

UGO È il senso che conta.

RENATA Il mio sesto senso mi dice che si è fatto tardi.

UGO Macché!

RENATA A che ora apre la commessa?

UGO Abbiamo tutto il tempo che vogliamo! *(La abbraccia)*

RENATA Sei insaziabile.

UGO Come un lupo mannaro! *(Fa il gesto di azzeccarle il collo)*

RENATA Mi fai il solletico!... *(Triste)* Chissà se domani ti rivedrò?

UGO Mi vedi già...

RENATA Come?

UGO Oggi è già domani.

RENATA Domani e poi... domani?

UGO Domani è un altro giorno, si vedrà.

RENATA Lo vedi? Già dici: si vedrà se ci vedremo.

UGO Dico solo: viviamo il presente. È così bello, dolce, caldo, morbido.

RENATA Mio Dio! Sono quasi le otto! Grazie di avermela ricordata la realtà! *(Si alza, comincia a rivestirsi)*

UGO Che realtà?

RENATA Mio figlio deve andare a scuola.

UGO Hai un figlio? Che classe fa?

RENATA La quarta elementare... è un disastro... se comincia pure a mancare...

RIDOTTO

UGO *(Sottraendogli il suo vestito)* Questo ti ho detto che lo prendo io. Tu mettili quello che ti ho dato.

RENATA Posso?... Davvero?...

UGO È di una cliente che non è più passata a ritirarlo.

RENATA *(Indossando l'abito)* Poverina, chissà cosa le avrai fatto!

UGO Io? Niente! Lo giuro!

RENATA Sì, sì...

UGO *(Si alza, le va vicino)* Quanto sei bella!

RENATA Vestita? Bel complimento!

UGO Così come sei...

RENATA In piedi?

UGO, Che importa... tanto per darci l'arrivederci! *(La bacia)*

Si fa scuro mentre la cantante, accompagnata dall'orchestra intona la canzone:

CANTANATE Parlami d'amore, Mariù
Tutta la mia vita sei tu!

ATTO SECONDO

L'orchestra riprende a suonare.

CANTANTE Maramao perché sei morto?
Pan e vino non ti mancavan...

Scena 1a

Ugo, sul proscenio.

UGO Ritinsi il vestito alla meno peggio, e il giorno appresso suonai alla sua porta...

Si ode il trillo del campanello. Contemporaneamente si accende la luce in casa di Renata, laquale in vestaglia corre ad aprire.

RENATA *(Baciandolo su una guancia)* Sei una sfacciato. Potevi almeno avvertirmi con una telefonata.

UGO *(Cerca di attrarla a sé)* Perché scappi?

VITTORIO *(Finalmente si alza dal tavolino, e barcollando "entra in scena")* E qui entro io.

RENATA *(Staccandosi da Ugo)* Il signorino finalmente si è deciso! *(A Ugo)* Questo è Vittorio.

UGO Bel ragazzo! Mi dai la mano?

VITTORIO *(Fa cenno di no e si rifugia dietro la madre)*

RENATA Su saluta, maleducato. E non fare lo scemo! Mica picchia, sai.

UGO Oh no, anzi voglio bene ai ragazzi intelligenti.

RENATA *(Si siede mormorando sconsolata)* E allora sarai deluso.

UGO Ha due occhi, però, che dicono proprio il contrario. Sentiamo, come ti chiami.

VITTORIO *(Infastidito)* Mmh!

RENATA Su, rispondi: come ti chiami? Hai perso la lingua.

UGO Lascialo stare. Non mi conosce ancora, è logico. Che classe fai?

VITTORIO *(Per tutta risposta fa la linguaccia)*

RENATA È una disperazione. Appena vede qualcuno deve fare lo smorfioso. Pensa, ha quindici anni e mi ripete la terza media!

UGO Eh, capirai, fossero tutti i mali questi! Si riprenderà... *(Cerca di carezzarlo, senonché Vittorio gli morde la mano. Cosicché Ugo conclude la frase irritato facendo il gesto di mollargli un ceffone)* ...anno più, anno meno!

RENATA Addio, se gli parli così, questo non mi studia proprio più... Digli piuttosto, come mi dicesti l'altro giorno, che cosa si passa quando uno non ha studiato in tempo.

UGO Cosa vuoi ne capisca un ragazzo!

RENATA A quest'età si comincia a capire, poi è troppo tardi. Tu stesso lo hai detto, che se facevi in tempo le medie forse non saresti finito tintore. Su, spiegali che cosa si soffre a lavorare, vestito come ti ho visto l'altro giorno, in quell'ambiente umido e sporco, dietro una caldaia che bolle in continuazione.

RIDOTTO

UGO Tutti i mestieri hanno il loro lato brutto. Io vivo sempre con le mani imeciate di tinture, un altro vive con le mani sporche di grasso o di ruggine.

RENATA (*Con un sospiro*) D'accordo, tutti i mestieri hanno il loro lato sgradevole, se no sarebbe finita... Ma il tuo, almeno come tu me lo hai descritto, mi sembra proprio il peggiore.

VITTORIO A me invece mi piacerebbe di tingere.

RENATA Come? Tingere? Ma che credi che si tratti di colorare le figurine con gli acquarelli? (*Ad Ugo*) Perché non gli fai vedere qualche volta il laboratorio? Fallo affacciare in quelle enormi caldaie di rame, fagli capire che cosa significa.

UGO Volentieri.

RENATA Non ce la faccio più, devi credermi. Me non mi teme per nulla, figuriamoci la nonna, che è vecchia... Lo sai che mi tocca ristudiare da capo per aiutarlo nei compiti? Che noia quei libri di storia, di aritmetica, d'italiano.

VITTORIO (*Fuggendo via*) Ed io, allora, che cosa dovrei dire!

RENATA (*Ha uno scatto come se lo volesse inseguire per suonarglielle*) Ah, sì, ti annoi? Poverino! Dopo faremo i conti noi due. Piuttosto comincia a preparare i quaderni.

UGO Almeno è vivace.

RENATA (*In piedi*) Certe volte non so proprio se ce la farò a portarlo fino in fondo. Hai notato che quasi non mi reggo in piedi? (*Fa alcuni passi*) Ecco, vedi come zopico?

UGO Zoppichi?

RENATA Sì amore, zoppico, prima o poi te ne saresti accorto, tanto vale tu lo sappia subito.

UGO Fa un po' vedere... (*Osserva Renata che fa più volte su e giù*) Ma non così, non come una mannequin. Cammina come cammineresti per la strada.

RENATA Purtroppo è così che cammino per strada, amore mio... Pensaci, sei ancora in tempo.

UGO Macché pensarci! (*L'abbraccia*) Mi sei piaciuta così come sei. Dal primo istante. È quello che conta. Ma ti assicuro che uno deve saperlo per farci caso.

RENATA Andrà invece sempre più aumentando col passare degli anni. Almeno così dicono i medici che mi hanno finora curata.

UGO Stai a sentire i medici!

RENATA Quando una cosa deve succedere... Pensa, erano anni che andavo con Vittorio a Villa Borghese e non era mai successo niente, ma bastò che una volta non fossi troppo disposta...

UGO Perché?

RENATA Vittorio giocava come al solito con una barca a vela ed io stavo seduta sull'orlo della vasca a leggere. C'ero andata centinaia di volte, specie d'estate, vi si godeva un bel fresco...

UGO E allora?

RENATA Quel giorno, non so come, avvertii un malessere, niente di speciale, ma come un sudore per tutto il corpo, pensai sarà lo sciocco, e non mi mossi fino all'ora di cena. Ma quando sono a casa mi accorgo che salgo a stento le scale. Vittorio dice: "Mamma, sembri una vecchia". E davvero mi sentivo pesante. Poi mi fa: "Mamma come sei buffa!"

UGO E che cosa avevi?

RENATA Mi guardo allo specchio, ero un mostro, gonfia, irriconoscibile, scottavo di febbre. Mi metto a letto, e ci resto tre mesi.

UGO Tre mesi?

RENATA I medici si guardavano negli occhi, non capivano niente. Infine uno, il più giovane, riesce a trovare la spiegazione.

UGO (*Geloso*) Ah sì? È bravo il giovane medico!

RENATA Dice che indisposta com'ero avevo assorbito tutto l'umido del laghetto. Da qui il gonfiore, e poi la poliartrite deformante.

UGO Addirittura.

RENATA Le cosce mi si accavallarono, non mi reggevano. Dovetti rimettermi a letto e

RIDOTTO

incominciare a divaricare le gambe meccanicamente...

UGO Con l'aiuto del giovane medico!

RENATA (*Senza dargli retta*) ...prima infilando un libro fra le ginocchia, poi un cuscino...

UGO E poi lo so io!

RENATA Così tornai in piedi ma per non camminare mai più bene come una volta. Qui dentro (*toccandosi l'anca*) mi è rimasta come una manciata di sabbia che scricchiola ad ogni passo.

UGO (*Accostandole l'orecchio al grembo*) Dove?

RENATA (*Carezzandogli la testa*) Senti che rumore c'è dentro.

UGO Non sento nulla.

RENATA Grazie, sei veramente caro a darmi coraggio. Ma Vittorio che è sincero e crudele come tutti i bambini fino a pochi anni fa faceva i capricci per sentire "l'officina della gamba della mamma". (*Gli scosta la testa, si alza, va alla finestra*) Non dovevi conoscermi oggi, ma qualche anno fa.

UGO Chi ti assicura che mi saresti piaciuta più di oggi?

RENATA (*Prende un album di fotografie, torna accanto a lui per mostrarglielo*) Ecco, te ne puoi sincerare, se vuoi... (*Fa scorrere le pagine, all'improvviso ha un sobbalzo*) Questa no, debbo buttarla via, mi è odiosa, non mi ci riconosco proprio.

UGO Sbagli. Invece la regalerai a me, tanto mi piace.

RENATA Dici davvero? Quest'orrore? Con tante più belle che c'è da scegliere?

UGO Per me è questa la più bella, sei già tu, già come sei oggi. E non come eri ieri che non ti conoscevo... (*La bacia*)

RENATA (*Lo lascia fare finché dalle quinte non giunge un fracasso di stoviglie rotte*) Per oggi basta. Andiamo a rifare i compiti di terza media. Ricordassi qualcosa almeno! (*Altro fracasso di stoviglie*) Ma insomma, sta distruggendo la casa. Vittorio!

Entra Vittorio: ha uno scolapasta per elmo, un coperchio per scudo e con un forchettone fa il presentat'arm!

RENATA Ma guardalo come si riduce.

UGO (*Scatta sull'attenti, fa il saluto*) Ripo-so!
VITTORIO (*Ride*)

UGO Sciogliete le righe!

VITTORIO (*Fugge via ridendo*)

RENATA L'hai conquistato.

UGO Ci vuol poco.

Renata chiude a chiave la porta, poi comincia a spogliarsi. Cala lentamente la luce.

Scena 2a

Attacca l'orchestra.

CANTANTE Se potessi avere
Mille lire al mese!

Finita la musica, Vittorio riappare al tavolino del caffè, sempre alle prese con un enorme gelato.

VITTORIO Mi collocai tra voi, ora molesta per le mie svogliatezze di scolaro, o per le mie cattiverie; ora divertente per le mie imprese temerarie e spensierate: la mia ombra, anche se tacita, dominava i vostri discorsi d'amore. Bastava un accenno della mamma: "chissà cosa starà combinando", o una tua allusione al vostro domani: "tu ed io per sempre!" perché io irrompessi nel suo animo a sconvolgere ogni suo sentimento.

Scena 3a

Attacca nuovamente l'orchestra.

CANTANTE Ba-ba baciarmi bambina
Sulla bo-bo bocca piccolina...

Un occhio di bue illumina un punto al centro del proscenio, come uno squarcio di sole. Si ode il rumore della risacca. Compiono Ugo e Renata, lui con cesto della merenda e lei con un ampio asciugamano che provvede subito a stendere sotto la luce.

RENATA (*Sedendosi*) Qui staremo bene, è il punto più isolato della spiaggia.

RIDOTTO

UGO Abbiamo i viveri per resistere una settimana.

RENATA Esagerato! Reggeresti una settimana d'amore?

UGO *(Si siede)* Con te sì... *(L'abbraccia)* per sempre!

RENATA Sarebbe bello... No, non è possibile, tutti sogni!

UGO Se tu volessi, saprei come farti felice.

RENATA *(Carezzandogli la fronte)* Cominci a stempiarti... qui sotto ci sento una volontà di ferro.

UGO Se è vero, perché non ti fidi?

RENATA Anche quando sarai completamente calvo, tra vent'anni, ammettiamo pure, tu avrai quarantadue anni mentre io ne avrò sempre dieci di più.

UGO Che cosa rappresentano dieci anno, che cosa sono dieci anni. Non mi ami abbastanza...

RENATA Non basta l'amore. Sarei un peso per te... E fossi sola! Non ci fosse lui! *(Nervosamente si preoccupa della pettinatura)* Questo vento!, mi scompiglia tutta, anche i pensieri!

UGO Hai dei bei capelli...

RENATA Figurati! Volevo tagliarmeli alla garçonne.

UGO Per fortuna non lo hai fatto.

RENATA Ma nessuno mi guardava più!

UGO Perché gli uomini sono sciocchi, corrono appresso alle ragazze illudendosi che più sono acerbe più sanno amare. Imbecilli, tutti imbecilli! Ignorano che le ragazze amano sentirsi amate, desiderate, prendono solo e non restituiscono nulla.

RENATA Senti che esperienza!

UGO Anche tu non sei una novellina. Intanto con me sei finora riuscita ad evitare... Come le sai queste cose, eh?

RENATA *(Sorridente della sua sfuriata di gelosia)* Vedi, un uomo può farsi forte del suo passato. Una donna no. Il passato di una donna pesa sempre come una colpa o una vergogna.

UGO *(Quasi con rabbia)* Allora perché non vuoi un figlio da me?

RENATA Un figlio tuo? *(Lo abbraccia)* Magari amore mio! *(Rabbuiandosi)* Cosa mi fa pensare, Dio mio, perdonami! Vorresti che non amassi più Vittorio? *(Piange)* L'ho lasciato a casa dopo una notte inquieta... forse aveva anche qualche decimo di febbre. Sono una madre snaturata. Non avrei dovuto lasciarlo solo con la nonna.

UGO Le madri fanno certe cose per istinto, sarai stata inconsciamente sicura che si trattava di cosa da poco.

RENATA *(Disperandosi)* Ma ero stordita, non ho chiuso occhio tutta la notte, tante volte mi son dovuta alzare, finché non l'ho portato nel mio letto, e solo allora s'è assopito.

UGO C'è sempre tua madre, è una donna d'età, va bene, ma ha esperienza.

RENATA *(Riluttante)* Sì... comunque non faremo troppo tardi, vero?

UGO Dipende da noi... Voglio farti sentire una cosa... *(Le prende la mano e se la posa sullo stomaco)*

RENATA *(Sorridente)* Sarà fame, avrai mangiato poco ieri sera.

UGO So che cos'è, è amore. Ogni volta che penso a te sento un'irrefrenabile gioia che mi svuota di dentro, mi dà quasi il capogiro.

RENATA Amore! Anche io ho provato la stessa sensazione, un vuoto pieno di qualcosa, che mi impedisce di inghiottire qualunque cibo.

Ugo l'abbraccia con veemenza, lei lo respinge affettuosamente.

UGO Mi ami?

RENATA Maschiaccio! *(Gli prende il volto tra le mani, come fosse un bambino)* Dio mio, perché non averti incontrato prima? Perché sei nato così tardi? *(Prevenendo un altro suo slancio)* Va',vai a tuffarti, io sono troppo vecchia per poterti

RIDOTTO

seguire. (*Facendo scorrere la sabbia tra le dita*) Io sono come questa roba...

UGO Perché dici così?

RENATA Tutta vita sprecata.

UGO Perché sprecata? Non c'è mai fine alla vita.

RENATA Ti voglio troppo bene per non pensare che tutto deve finire, anche il nostro amore, come la vita.

UGO Ci pensi troppo questo è il guaio.

RENATA È il mio destino, devo pensare anche a te, impedirti di fare sciocchezze.

UGO Quali sciocchezze?

RENATA Di accollarti il peso non solo della mia vita, ma anche quella di un figlio. Ti ostacoleremmo, finiresti per odiarci tutti e due, e Vittorio non ne ha colpa, non ti ha fatto nulla di male per meritarselo. Anzi... Lo sai che ti vuole già bene? Stanotte mentre smanitava, non faceva che chiamarti: "quando viene Ugo", ripeteva continuamente.

Ugo si alza, mentre la figura di Renata svanisce nel buio.

Scena 4a

Ugo è seduto con Vittorio al tavolino del caffè.

UGO (*A Vittorio*) Ci risiamo, pensai avvilito, mentre i suoi occhi si riempivano di lacrime. Ma essa faceva ogni sforzo perché non me ne avvedessi. Altre volte l'avrei smascherata: "Perché piangi?" le avrei chiesto. Quel giorno me ne mancò l'animo. E così, mentre lei sfogava in pianto il suo silenzioso dispetto, io miravo lo squallido litorale, su cui il mare placandosi si abbatteva con sempre minor furia, restituendo alla spiaggia una bava formata di alghe, di erbe terrestri, di grumi di pece, di relitti legnosi, tra cui galleggiavano molliche di pane che i gabbiani venivano a beccare a volo.

Scema lentamente il rumore della risacca.

VITTORIO Con la convalescenza acquisii il diritto di intromettermi fisicamente tra voi.

UGO (*Imitando Renata*) "È ancora troppo debole, povero figlio – ti giustificava tua madre. Appena mi vede uscire piange come un dannato e non posso contraddirlo".

VITTORIO Così stavo sempre con voi.

UGO Più esattamente: in mezzo a noi; impedendoci per strada di tenerci a braccetto, al cinema di intrecciare le mani come un tempo facevamo liberamente. Anche nel buio scorgevo i suoi occhi puntati sulle nostre mani, finché esse non si separavano. Allora pretendevi il mio posto...

VITTORIO Per stare con tutti e due, dicevo.

Scena 5a

Renata entra silenziosamente in scena e va a sedersi in compagnia dei due ragazzi, proprio mentre l'orchestra intona una triste melodia.

CANTANTE
Vor der Kaserne
Vor dem grossen Tor
Stand eine Laterne
Und steht sie noch davor!

UGO Non minor fastidio ci davi al caffè, dove andavamo talvolta a trascorrere qualche ora di sera, prima o dopo cena: ti allontanavi per la sala a dar fastidio ai clienti e al cameriere, pronto però a precipitarti fra noi, appena scorgevi le nostre mani sfiorarsi, o appena intravedevi sulle nostre labbra il tremulo profilo d'una parola d'amore.

Ugo vuole rivolgersi teneramente a Renata, ma viene disturbato da Vittorio.

VITTORIO Lo sai perché l'acqua è bianca?

UGO (*Spazientito*) Forse perché non è nera!

VITTORIO Però non sai perché l'acqua è più forte dell'acciaio.

RENATA Smettila, Vittorio, hai capito smettila! Un'altra sera ti lascio a casa.

VITTORIO (*A Ugo*) Credeva di farmi aura...!

UGO Ma perché non lo lasci veramente a casa? I bambini diventano nervosi per la stanchezza.

RIDOTTO

RENATA La conosco io la sua stanchezza! È nato per farmi disperare.

UGO Non è colpa sua. Siamo noi che non sappiamo dargli la vita che vorrebbe alla sua età.

RENATA Se ti da noia possiamo anche fare a meno di vederci.

UGO Ma che dici? Come potrei prendere sonno senza stare un po' con te la sera?

RENATA Lo vedo! Sei già stanco adesso di fare il papà, figuriamoci... *(Con un gesto brusco Vittorio rovescia una tazzina)* Quanto sei imbecille! *(A Ugo)* Vederci così è una pena. Per te e per me. Tanto vale che vieni tu a casa. Per quel che riusciamo a dire o a fare!

Si alza, prendendo bruscamente Vittorio per mano e trascinandolo via.

Scena 6a

UGO Al primo mal di capo di Renata, che mi comunicava di non sentirsela di uscire, comperai un fiasco di vino, una cartocciata di ghiottonerie dal rosticciere di S. Andrea delle Fratte e feci di corsa le sue scale.

Ugo, in casa di Renata, posa il fiasco e il mangiare sul tavolo. Entra Renata, trascinata da Vittorio che si precipita sul cibo. Renata ha il solito fazzoletto bianco legato attorno al capo.

RENATA Sono buffa... *(Scorgendo la roba sul tavolo)* Ma perché? Non dovevi disturbarti... *(A Vittorio, con un buffetto sulla mano)* Fermo con quelle zampacce... prima vai a lavartele!

Vittorio si allontana imbronciato, ma rientra quasi subito con aria di sfida.

VITTORIO *(A Ugo)* Ti va bene così?

UGO A me deve andar bene? Come se la tua sozzeria me la dovessi mangiare io!

RENATA Come fai a lavartele così presto, Dio solo lo sa. Lo so io invece dove lasci lo sporco, tu, sugli asciugamani... Eh, un padre ti ci vorrebbe, per farti rigare. E aspetta che metto un piatto davanti, hai capito?

Renata apparecchia alla buona, fa i piatti.

VITTORIO Così poco?

RENATA Oh, Gesssumio, più di questo vorresti mangiare? E che hai lo sfondèrio.

UGO Per me è troppo, te ne do del mio.

RENATA *(Ad Ugo, arrabbiata)* Fammi il piacere, non insistere.

VITTORIO Ma io ho fame!

RENATA Ho fame, ho fame, solo questo sai dire?

UGO Perché non lo lasci mangiare?

RENATA Ma capisci ce sta tutto il giorno a mangiare, un continuazione. Non vedi come ingrassa?

UGO Vuole ingrassare? Lascialo ingrassare. Peggio per lui. Quando vedrà gli altri ragazzi della sua età forti e snelli, si pentirà amaramente.

VITTORIO Uffa!

RENATA E va bene, gonfiati, tieni! *(Gli passa un boccone)* Mangiasse almeno educatamente... bisognerebbe masticare trentadue volte, lo sai?

VITTORIO Trentatré.

RENATA Trentadue o trentatré... Si tratta di stancare le mascelle, caro mio. Tu invece inghiottisci, perciò non ti sazi mai.

UGO Lascialo in pace, adesso.

RENATA Appena dopo cena, si studia. Intesi?

UGO Lasciagli almeno il tempo di digerire!

RENATA *(Si alza, comincia a sparecchiare)* Macché digerire, qui è una digestione continua, il suo stomaco passa da una cena ad una colazione passando per il pranzo e tre o quattro merende, così da stare sempre sotto pressione... *(Porta libri e quaderni e li sbatte sotto il muso di Vittorio)* Approfitta, bestione, finché c'è Ugo, e può aiutarti! Alla tua età fanno tutti il secondo ginnasio e sono già avanguardisti!

VITTORIO Uffa e ancora uffa!

UGO Su, diamoci da fare! *(Renata esce)* Svogliati e assonnati io e te ci piegavamo su quei libri

RIDOTTO

sgualciti, su quei quaderni accartocciati, pronti a distrarci dietro un nonnulla, o a litigare per una sciocchezza.

Rientra Renata.

RENATA Ancora su questa pagina, siete? Ah, va bene, hai trovato un alleato. Sembrate due ragazzini, su da' qui... *(Togli il libro dalle mani di Ugo)* Quanto fa...

UGO Lascia, stiamo facendo l'analisi logica, si è impuntato sui complementi.

RENATA Ma come! Ieri li hai fatti con me e li sapevi così bene!

UGO Mandalo a letto, non ti combina più niente stanco come sta. Non vedi che dorme in piedi?

RENATA *(Pizzicando Vittorio)* Sveglia! Mussolini ha bisogno di gioventù sveglia e forte non di pappemolli addormentate come te... *(Vittorio si ribella al prolungato pizzico di Renata)* Ah sì, vuoi fare il guerriero? Ma anche per fare la guerra ci vuole cultura. *(Riaprendo il libro)* Leggi, leggi che cosa ha detto il duce proposito dei giovani ufficiali che stanno conquistando l'Abissinia...

UGO Ora li mandiamo al fronte col biberò in bocca!

RENATA Saluta, su e a nanna. E spegni subito la luce! *(Ad Ugo)* Perché sai che fa? Qui muore dal sonno, ma appena si corica pretende di leggere il giornalino fino a mezzanotte. E poi la mattina per tirarlo fuori dal letto ci vuole la mano di Dio!

VITTORIO Io devo andare in bagno. *(Rispondendo ad uno sguardo rabbioso di Renata)* Mi scappa, che ci posso fare?

RENATA Sempre a quest'ora te ne ricordi. *(Sconsolata)* Se credi che sia questa la vita di un ragazzo della tua età, tavola e gabinetto!... E vai al gabinetto. Ma non chiuderti dentro, che sfondo la porta e ti caccio fuori col battipanni!

Vittorio esce.

UGO Aspetto che Vittorio esca per salutarlo.

RENATA Troppo aspetterai.

VITTORIO *(Dal bagno)* Hai sentito quello che ha detto il segretario a proposito di quei fascisti che non portano il distintivo all'occhiello.

UGO No, non ho seguito la questione. Ma tu che ne sai?

VITTORIO Lo so, lo so.

RENATA Ti ho detto mille volte che non è fascista. E lascialo in pace.

VITTORIO *(Sempre dal bagno)* Perché non t'iscrivi? Lo fanno tutti quelli che vogliono fare carriera.

RENATA Lui non vuole far carriera, hai capito?

UGO *(A Renata)* chi gliel mette in testa queste idee? Tua madre, scommetto. Ce l'ha con me e così catechizza il nipotino per mettermelo contro. Se continua così non ci resisto più.

RENATA Questa è la famiglia. O credevi che fosse diversa?

UGO La famiglia è una cosa, le opinioni politiche un'altra. Io ti amo, amo Vittorio, ma non tollero che mi si provochi continuamente.

RENATA Non basta l'amore, amore mio. La famiglia è formata di tante teste, e ogni testa con una sua idea... Ciao, per stasera va a nanna, ne ripareremo domani.
(Lo bacia)

Buio. Dopo qualche istante compare Ugo, al solito tavolino con Vittorio.

Scena 7a

L'orchestra riprende una melodia.

CANTANTE È primavera, svegliatevi bambine... (ecc.)

UGO Due giorni durarono i miei preparativi, al terzo partii, lasciandomi dietro l'immagine del bottegaio che maledice il suo stato e lo perpetua in una sfinita scontentezza. Percorsi l'Italia del nord, mezza Francia, più a lungo mi fermai a Parigi adattandomi ai lavori che mi capitavano sinché non trovai tra i fuoriusciti la strada che mi riconduceva in Italia con un mestiere che mi parve in armonia col mio modo di sentire allora: commesso di una libreria antiquaria.

RIDOTTO

VITTORIO Perciò quando la mamma, dopo due anni e mezzo, ti chiese se eri tornato in quella stessa bottega...

UGO Oh no!, esclamai con orgoglio, e mi diffusi a parlare del mio nuovo mestiere, della paga decorosa che percepivo, delle rivincite che m'ero preso con la vita... (*Scema la luce su Vittorio e compare Renata col capo tra le mani, col grembiule e il fazzoletto bianco, come era apparsa all'inizio*) Ma via via che mi effondevo in particolari, dimenticavo sempre più le sue pene, sicché mi avvidi che il tono della mia voce era alterato dall'entusiasmo... (*A Renata*) Capisci, non sono più quel disgraziato con i zoccoli ai piedi e le mani sempre nere. Ora persino i professori dell'università mi rispettano e m'invitano a casa loro.

RENATA Ne sono proprio contenta, l'ho sempre detto che saresti riuscito.

UGO Ora dispongo del mio tempo come voglio. Non più come una volta che ero prigioniero della tintoria fino a tardi la sera. Adesso dipende da me se voglio uscirmene per qualche giorno, andarmene a spasso o in biblioteca a fare una ricerca, a trovare un amico al caffè oppure ascoltare una lezione all'Università.

RENATA Bene, bravo.

UGO Perciò se tu non ce la fai, o ti secca condurre in giro Vittorio, posso benissimo pensarci io. Che mi costa accompagnarlo un po' a spasso? Oppure dargli qualche ripetizione.

RENATA (*Perplessa*) Penso che tu non ti renda conto dei fastidi che potrà darti.

UGO Ma che fastidi. Perché lo sbotteranno per la strada? E ci provassero con me! Comunque io penso che questo ragazzo non potrà stare per tutta la durata della cura nascosto in casa. Bisognerà pure che esca e riprenda fiducia nella vita. Se non acquista la certezza che prima o poi potrà tornare un essere normale come tutti gli altri, forse guarirà fisicamente, ma dentro, dentro resterà un mostro pieno di complessi.

RENATA Certamente, torto non hai. Comunque, abbiamo tempo per pensarci. (*Cambia discorso*) Sai che cosa ho fatto, e tutto da sola? Ho cambiato disposizione alle altre stanze. Così Vittorio avrà una camera solo per sé.

UGO Chiamalo, lo porto a passeggio con me.

RENATA È troppo presto. C'è tempo. Sarà per un altro giorno.

UGO Sembra che non ti fidi di me.

RENATA Sì che mi fido. Sei sospettoso!

UGO Allora facciamo domani pomeriggio alle tre.

RENATA Alle tre c'è la siringaia.

UGO Alle quattro.

RENATA Ti ho detto che domani è impossibile. Alle quattro bisogna che vada dal radiologo. (*Pausa*) Se proprio ci tieni, uscite subito. Un'oretta però, poi l'accomagnerai tu stesso alla ginnastica.

UGO D'accordo.

RENATA Vittorio!

Entra Vittorio.

UGO Andiamo a fare due passi, io e te?

RENATA Di grazie.

UGO Non c'è bisogno... come sei profumato!

VITTORIO Mi ha pettinato mamma. Crede sempre che io sia un ragazzino.

UGO Beh, le mamme fanno così per non sentirsi vecchie loro.

RENATA Un'ora sola, mi raccomando!

Ugo e Vittorio escono.

Scena 8a

L'orchestra nuovamente segue la cantante.

CANTANTE Tulli-tulli-tullipan!
Tulli-tulli-tulli-tullipan!

Sul proscenio compaiono i due ragazzi, Vittorio e Ugo. Sono allegri, scherzano.

UGO Di dove andiamo?

VITTORIO Dove vuoi tu.

UGO No, dove vuoi tu.

RIDOTTO

VOCI OFF Anvedi er trippone! (*Risate*) Ciccia bomba cannoniere, con tre buchi nel sedere, con tre buchi nella panza, ciccia bomba fa la danza...

VITTORIO (*A Ugo che vorrebbe far giustizia*) Lascia perdere, fanno tutti così.

UGO Ed io li prendo a ceffoni se ci provano.

VITTORIO Non ce l'hanno con te, ce l'hanno con me che sono grasso.

UGO E neanche con te ci devono provare se no...

VITTORIO Eh, troppo ti dovrai stancare a dare schiaffi!

UGO Mi allenerò. E poi ci sei tu a darmi una mano. Non fai ginnastica?

VITTORIO La mia è ginnastica medica, non serve per fare a botte.

UGO Tutto serve, quando si vogliono menar le mani. Picchieremo in due finché non saremo stanchi.

VITTORIO E se invece le buschiamo?

UGO A questo non bisogna pensarci. E poi, ricordati, vince sempre chi picchia prima

VITTORIO (*Colpendo l'aria, rincuorato*) Bang!

UGO Bene, ora guai a chi ci guarda due volte.

VITTORIO A morte! (*Pausa*) Dove andiamo?

UGO A Piazza Navona.

VITTORIO E chi c'è?

UGO Senti Vittorio, mica dobbiamo andare in cerca di nemici... quando ci capiteranno a tiro allora sì, gliene suoneremo di santa ragione. A Piazza Navona si va a vedere dove prima, nell'antica Roma, c'era un circo.

VITTORIO Un circo equestre?

UGO Una specie... Poi nei secoli successivi, allagavano a piazza e ci andavano in barca come in un lago.

VITTORIO Anche adesso?

UGO No, adesso ci sono tre fontane, e in quella centrale quattro statue del Bernini che rappresentano i quattro maggiori fiumi del mondo. A proposito, sai la storia della statua che alzò la mano per paura che la chiesa di Borromini le cascasse addosso? E poi andremo da Giolitti al Parlamento, dove fanno un gelato...

VITTORIO No, il gelato no.

UGO Perché no?

VITTORIO Mamma mi ha detto che non devo mangiare niente, specialmente gelati.

UGO Ma andiamo, stai a sentire la mamma? Un tartufo bello gelato ce lo mangeremo, e come! Ma, mosca con mamma, eh?, non una parola. Su, andiamo a sederci.

Si siedono al solito tavolino.

VITTORIO (*Imbronciato*) Quello ci sta guardando.

UGO (*Rivolto alla gente*) Oh, c'è qualcosa che non va?

UNA VOCE Che ho parlato io? Andatevela a pigliare con chi è stato. Io sto fumando, sto. Ma guarda un po' che tipo.

UGO Se c'è qualcuno che gli puzza di campare, si faccia avanti.

VITTORIO Ecco!

UGO (*Più calmo, rivolto sempre ad ipotetici astanti*) Vi sembra civile? Vi sembra civile che un ragazzo, solo perché più grasso di un altro non possa passare senza raccogliere insulti e sputi ad ogni cantonata, a ogni porta? È colpa sua, forse? Questo sarebbe un paese civile? Un paese cristiano e fascista? Questo sarebbe il popolo che deve conquistare chissà cosa? (*A Vittorio*) Vieni, andiamocene da qui. E non ci metteremo più piede. Se lo mangiassero da soli il loro porco gelato!

Si alzano, fanno alcuni passi.

VITTORIO Mi fai pena.

UGO Perché ti faccio pena? Non sei più un ragazzo. Cominci ad essere uomo, devi sapere quello che dici. Parla chiaro!

RIDOTTO

VITTORIO E allora stai a sentire: c'è un altro, non lo avevi ancora capito? Lo so che ti dispiace, ma è meglio che tu lo sappia subito, così non ci pensi più.

UGO E chi è?

VITTORIO Ah, per questo poi, non ci rimetti proprio niente. È un vecchio, pensa un po'.

UGO *(Sorpreso)* Un vecchio?

VITTORIO Forse ti vuole ancora bene, ma quest'altro è più sicuro... Voleva farmi una carezza, figurati, gli ho buttato la mano per aria. "Non ti ci provare proprio!", gli ho detto. E mamma: "Vittorio, che modi sono questi?" Ma neanche lei ci credeva a quello che diceva. Probabilmente lo sopporta, ma io se solo si azzarda a toccarmi... Hai una faccia!

UGO Mi sento benissimo

VITTORIO Vuoi andartene per conto tuo?

UGO No, anzi, sai che facciamo? Andiamo a mangiare da qualche parte e subito dopo, la partita! Ho bisogno di distrarmi. E poi sai che c'è Roma-Provercelli? È una bella squadra la Provercelli. Dicono che è un vero vivaio... Si chiamano vercellani, vercellini o vercellesi?

VITTORIO *(Ride, poi lo guarda seriamente)* Dopodomani si sposa. Non pensarci più.

UGO E chi ci pensa.

VITTORIO L'amavi? Ora me lo puoi dire, sono grande.

UGO Sì, e non ho fatto nulla per nascondertelo.

VITTORIO Allora con me ci stai solo per far contenta lei?

UGO In un certo senso. Ma le cose non stanno esattamente così. Come spiegarti? Ad un certo punto, ecco, mi sono sentito al tuo fianco come... come un padre.

VITTORIO Ma va, padre poi... non pensarci più, tanto si sposa.

UGO Me l'hai già detto e grazie dell'informazione.

VITTORIO Io però al matrimonio non ci vado.

UGO Perché no?

VITTORIO Mi ci vedi a me, grande e grosso, al matrimonio di mamma? Lei fa il diavolo a quattro, perché ci tiene.

UGO Fai male, devi andarci.

VITTORIO Nemmeno legato! È necessario per lei sposarsi, non per me. Figurati, cominciava anche vedersi!

UGO A vedersi cosa?

VITTORIO La pancia, no? Sta ormai al quarto mese. E quando si decide se non lo fa subito? *(Notando l'imbarazzo di Ugo)* Non credere però che non ti amasse anche lei... sapessi i pianti che si è fatta per te!

UGO Per me? E che le facevo di male, io?

VITTORIO Semplicemente che eri troppo più giovane di lei... Ha quasi quarant'anni, lo sai? E tu?

UGO Lo sai bene, quasi ventinove.

VITTORIO Te la figuri mamma, fra dieci anni, quando non potrà più camminare?

UGO Che c'entra.

VITTORIO Te lo dico io che c'entra... una donna di dieci anni più vecchia, e malata per giunta, non me la sposerei mai e poi mai.

UGO Dici così, ora, perché ancora non sai cosa significhi essere innamorati.

VITTORIO Non pensarci più. Ora dovete dimenticarvi. È meglio per tutti e due.

Escono. Si sentono le urla dello stadio che lentamente sbiadiscono.

Epilogo

RENATA Scuotevi il capo in un assenso disperato che tradiva tutti i ricordi depositati in te da tanti anni di amore e non amore. Guardavi come stordito le luci che si liberavano e non sapevi rassegnarti non già al perduto amore, ma a quell'attesa che aveva dato un senso alle tue

RIDOTTO

giornate, a quell'attesa che riuscivi a tradurre in una perplessa contentezza di vivere.

Entra anche Ugo, con Vittorio.

VITTORIO Adesso è tutto finito, rassegnati, sei un uomo non puoi continuare ad illuderti che la vita ti ripaghi un giorno dell'attesa spalancandoti le porte di nuove impossibili primavere.

UGO *(Mentre le luci svaniscono su Renata e Vittorio)* Ancora con la mente confusa da queste voci interne, la vista annerita, la fronte imperlata di sudore, di un sudore che mi sorgeva dall'animo, non mi avvidi della strada percorsa se non quando Vittorio andò a premere il bottone di un campanello a un portoncino chiuso. Che si aprì improvviso, su una magica fuga di luci, su un tanfo di fumo di cipria, e una scala a chiocciola in fondo.

L'orchestra attacca l'ultima melodia mentre il teatro si svuota.

CANTANTE Ricordi, sbocciavan le rose...
(ecc.)

SIPARIO



(Mino Maccari, Ritratto di Carlo Bernari, 1932)

AMORE AMARO, RIFUGIO E SALVEZZA

di Ruggero Jacobbi



(Ruggero Jacobbi)

Dalla prefazione del volume Amore amaro (Beat entertainmentart)

La critica è stata particolarmente favorevole ad *Amore amaro*, che ormai ha preso posto tra i racconti esemplari del nostro Novecento. Giustamente Giacinto Spagnoletti ha messo in guardia i lettori più semplici contro l'ipotesi di una lettura soltanto intimistica o addirittura crepuscolare del testo; il quale, viceversa, emerge da un complesso nodo d'inquietudine esistenziale, anche se si placa nella precisa e liscia compostezza della pagina.

Le immagini dei protagonisti di questo racconto vivono nella memoria di Bernari come figure dotate ciascuna di un alone; e si sa che gli aloni non fanno che rendere più cupo e impenetrabile lo sfondo. In effetti, sia la protagonista che la donna amata, che il figlio di costei, alludono continuamente a una loro parte d'ombra, si lasciano sorprendere in peccato di ambiguità. E tuttavia, man mano che il racconto

RIDOTTO

procede, vediamo che non di un'ambiguità si tratta, ma di un mistero – che è poi il punto di partenza di ogni operazione conoscitiva, e massimamente di ogni operazione poetica, riguardante il concreto della vita.



una scena del film

In altre parole, se questa è la storia di un Io narrante che s'innamora di una donna più anziana, Renata, e dei rapporti affettivi che pian piano si istituiscono fra il protagonista e il ragazzo Vittorio, essa è anche e soprattutto la storia della difficoltà di realizzarsi dello stesso protagonista, della difficoltà di inserirsi nella vita del povero ragazzo obeso e deforme, della impossibilità per ambedue di veramente capire chi sia Renata e quale sia il movente delle sue azioni; sicché tutta la materia narrativa si trova come immersa in un lago di ambiguità, le cui acque portano a galla un bel po' di fangoso e di torbido. Ma, allora, per quale motivo a noi l'acqua della pagina appare invece così trasparente, il racconto così perspicuo e limpido? E come mai il racconto non induce a nessun pensiero pessimistico sulle sorti umane, anzi è uno dei testi di Bernari che più naturalmente avvia alla certezza, alla fiducia nell'uomo?

«Lo scrittore non ha solo colori da offrire, ma vanta un quadro ben organizzato di ragioni e una scacchiera prodigiosa di insinuazioni e suggestioni», dirà Carlo Bo, a proposito di *Era l'anno del sole quieto*; ma tali parole possono forse valere come chiave di lettura anche per questo racconto apparentemente molto semplice. Sulla scacchiera si muove una serie di *suggestioni* (Renata è soltanto una sensuale; il protagonista è in fondo un egocentrico e ciò respinge Renata; Vittorio è un falso scopo o una sublimazione) e – al contrario - di *insinuazioni* (il vero amore è nella pietà, nella dedizione agli altri, e in

fondo ognuno dei tre riesce a realizzarsi attraverso un sacrificio), ma poi le mosse dello scacchista continuano, entriamo in un gioco molteplice di pensieri appena registrati e di fatti addirittura taciuti.

Vediamo. Renata si è concessa al protagonista per vivo slancio fisico, senza sapere nemmeno con precisione chi egli fosse: così il rapporto è possibile, ma appena in esso si inseriscono le ambizioni di lui a una vita stabilizzata e le preoccupazioni di lei per il figlio, tutto diventa impossibile. Vittorio viene dapprima presentato come il nemico, colui che si intromette e distrugge l'amore, ma la verità è che questo amore Renata ha subito deciso di ucciderlo in se stesso. Lo ha deciso per impegno di responsabilità materna, come ella vuol far credere, o semplicemente ne ha sentito morire lo slancio fisico al contatto con la realtà morale? In tal caso la sua sensualità andrà in cerca di altro, di approdi meno impegnativi o più tranquillizzanti. Ma è tutto qui il mistero di Renata? Se così fosse, non sarebbe un mistero.



una scena del film

Si può immaginare che Renata rinunci al protagonista proprio perché lo ama. Che sia l'amore il vero ostacolo. E che preferisca andare a letto (o sposarsi) con qualcuno a cui non è legata da un vero, imbarazzante amore. Ma questa non è che una variante dell'ipotesi già formulata, un modo meno freddo di intendere il rapporto tra atto fisico e ostacolo morale; anzi, è lo stesso modo, accresciuto di un filo di sentimento.

L'ipotesi maggiore allora è, per noi, che Renata abbia compreso la necessità di lasciare libero il protagonista, perché non si

RIDOTTO

leghi alle sue vicende personali, al suo mondo squallido, e non si immeschinisca nella *routine* quotidiana. Questo è il primo dato della pietà, la pietà di Renata, e poco importa che ella passi da un amore all'altro; forse solo sciogliendo dai complessi il proprio equilibrio fisico Renata riesce ad agire secondo volontà o secondo ragione. Ma ora scatta la pietà di lui, e l'oscuro negativo giudizio che egli porta su se stesso (analogo a un giudizio su di sé, che non sappiamo, di lei?) e che lo obbliga a votarsi agli altri: mancato l'aggancio a Renata, egli fa un giro di boa e si rivolge al ragazzo. Per riconquistare Renata, pensa; ma in realtà agisce per non rimanere vuoto di pietà e di dedizione, per non interrompere uno slancio che considera purificatore, addirittura salvifico. Penso a ciò che avrebbe fatto Piovene di una tematica simile: una storia di "falsi redentori", fondata tutta ed esclusivamente sulla viscida ambiguità. Ma il fatto è che per Bernari i tre personaggi sono, ciascuno a suo modo e nel margine consentito dalla piccola vita borghese, dei redentori veri. Anche la sua è una "congiura dei sentimenti" e coinvolge alcune "ambizioni sbagliate", ma in nessun modo i suoi personaggi riescono ad essere degli "indifferenti". Così abbiamo chiamato in ballo la nostra narrativa di stampo esistenzialistico, da Moravia a Piovene a Emanuelli, viva negli anni Trenta e Quaranta, e alla quale – nei temi – Bernari si è spesso avvicinato, talora anticipandola, nella fase che include *Quasi un secolo*, *Tre casi sospetti* e *Prologo nelle tenebre*; ma per mostrare come il suo invito realismo se ne allontani, se ne tragga fuori alla fine, in cerca di una positività che è insieme constatazione della presenza, nello stesso borghese, di un uomo antico, non alienato, e di un uomo futuro capace di sconfiggere la propria alienazione; cioè, in fondo, di un non-borghese, dell'uomo *tout-court*, se a nessuno è preclusa una strada di salvezza.

Infatti Renata salva se stessa demandando al narratore l'educazione e il riscatto di Vittorio, ma salva anche il narratore da un destino che gli impedirebbe di realizzarsi. Vittorio salva se stesso grazie all'aiuto del paterno amico, ma allo stesso tempo salva costui dal vuoto esistenziale, dal

gouffre. A sua volta, il protagonista si salva da una vita basata su un'inoggettiva passione amorosa o, appunto, sul mito individualistico della pura autorealizzazione; e salva Vittorio dalla solitudine, dalla ostilità, cui lo condannerebbero sia una carenza di affetti sia la sola presenza di un affetto troppo inerte ed inerme. L'amaro di questo amore è soltanto un amaro personale; appena trasferita sul piano collettivo, e direi ecumenico, la piccola vicenda si circonda di una luce straordinaria di bontà, che non è evasivamente consolatoria ma che può realisticamente riuscire consolante. Il che è, credetemi, un'altra cosa.

Va detto inoltre che il racconto restituisce con molta immediatezza climi e luoghi di un'Italia e soprattutto di una Roma che abbiamo ben conosciuto, con tocchi assai rapidi di paesaggio urbano (sempre funzionali, sempre sfuggenti al mito della bella pagina) – e che in esso ritroviamo, anche a livello linguistico, l'effettiva rete dei rapporti umani piccoloborghesi dell'epoca fascista, i modi dell'eros socializzato e della volubilità intellettuale, la considerazione della donna e della famiglia, i rituali quotidiani della rispettabilità e della suscettibilità, il limite formale tra il lecito e l'illecito, i codici non scritti del comportamento: tutto un panorama meschino e ansioso, dove l'ipocrisia diventa dolcezza e la dolcezza può diventare violenza, se appena non la corregga il passo della ragione.



RIDOTTO

Fabio Doplicher
**TEATRO
MERAVIGLIOSO**
Volume secondo



PREFAZIONI DI ANTONIO CALENDA

Enrico Bernardi entertainmentart
BeaT

Collana "Il Meridiano del Teatro"
Fabio Doplicher
**TEATRO
MERAVIGLIOSO**
Volume terzo



PREFAZIONI DI REGGERIO JACOBI E ANTONIO CALENDA

Enrico Bernardi entertainmentart
BeaT

Pietro Favari
NERO CUORE
racconti



BeaT entertainmentart

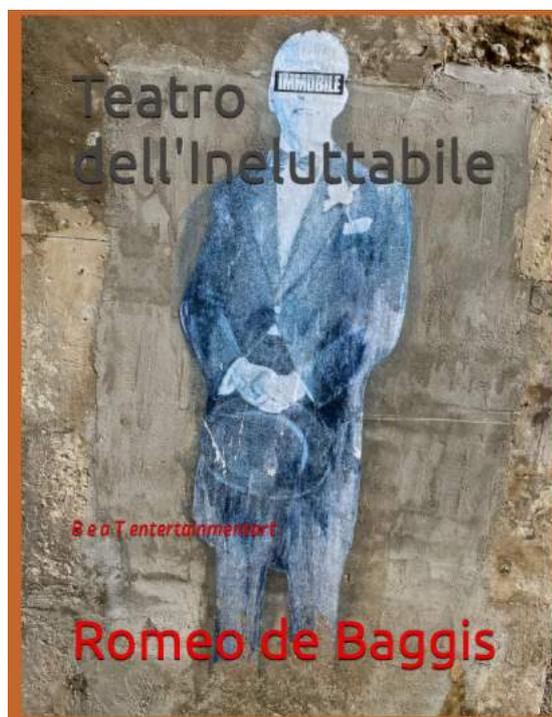
Mariela Boggio
Il teatro di Teresa di Lisieux

*Le due Pie Ricreazioni
su Giovanna d'Arco
di Santa Teresa
di Gesù Bambino*



BeaT

RIDOTTO



RIDOTTO

