

**Siad società italiana autori drammatici
BeaT Enrico Bernard entertainmentart**

RIDOTTO

**il Magazine del Teatro Italiano Contemporaneo
Direttore Maricla Boggio
Direttore editoriale Enrico Bernard**



NUOVA SERIE - N° 3 SETTEMBRE-DICEMBRE 2025

R I D O T T O

R I D O T T O

Il Magazine del Teatro Italiano Contemporaneo

Direttore Maricla Boggio
Direttore Editoriale Enrico Bernard

Sommario n° 3 - 2025

INTERVISTA CON MARCO CARNITI di Silvana Cirillo.....	p. 2
AUTRICI SU RIDOTTO di Daniela Cavallaro.....	p. 9
I NAZZARI, PADRE E FIGLIA di Stefania Porrino.....	p. 19
"NEMO" DI PIRANDELLO RILETTO DA WARDAL.....	p. 25
IL "DOMINOT " DI MARICLA BOGGIO di Enrico Bernard.....	p. 32
"LA MERLIN" testo di Maricla Boggio	p. 34
CORSO PER ATTORI "ORAZIO COSTA" di Pier Paolo Pacini.....	p. 56
IL PULITORE DI POSACENERE testo di Vincenzo di Mattia	p. 60
L'OMBRA FEMMINILE NEL TEATRO DI BERNARD di Emilia Costantini.....	p. 79
LE DONNE DI BERNARD, AUDACI E APPASSIONATE di Emilia Costantini.....	p. 81
LA COMICA GELOSA testo di Enrico Bernard.....	p. 82
RIFLESSIONI SUL TEATRO di Edoardo Sala.....	p. 88
INTERVISTA CON IAIA FORTE di Ombretta de Biase.....	p. 90
IL "DONALD" DI STEFANO MASSINI di Maricla Boggio.....	p. 92
L'ORO DI SAN BERILLO di Massimiliano Perrotta	p. 93
INATTUALI IN SCENA di Luciano Arcella.....	p. 94
PREMIO "LA FATA VERDE" A MARICLA BOGGIO.....	p. 95
50 ANNI LIBRERIA DELLE DONNE di Ombretta de Biase.....	p. 97
10 ANNI DI LECTURA DANTIS di Franco Ricordi.....	p. 98

In copertina Monica Menchi in "LA COMICA GELOSA (ISABELLA ANDREINI)"

di Enrico Bernard. Foto di Sandro Nerucci.

**Comitato scientifico: Fortunato Calvino, Ombretta De Biase, Pier Paolo Pacini,
Massimiliano Perrotta, Stefania Porrino.**

Autorizzazione Tribunale di Roma 16312 del 10-4-1976

Una coedizione

Siad Società Italiana Autori Drammatici (Roma) - BeaT entertainmentart (Svizzera)

Redazione:

Speicherstrasse 61 - 9043 - Trogen - Svizzera

entertainmentart@gmx.net - CHE-271.769.782



INTERVISTA CON MARCO CARNITI

di Silvana Cirillo



Nato a Milano nel 1963. Regista con oltre trent'anni di esperienza a livello nazionale e internazionale. Da anni vive e lavora tra Italia, Spagna e Cina, alternandosi tra teatro, opera lirica e cinema. Ha collaborato con i più prestigiosi teatri europei ed extraeuropei, tra cui **Teatro alla Scala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Roma, Teatro Biondo di Palermo, Globe Theatre Roma, Teatro Real e Teatro de la Zarzuela di Madrid, Teatro Nacional Maria Guerrero di Madrid, Teatro Lliure di Barcellona, Opera di Bonn, Opera di Nizza, Toulouse e Marsiglia, Washington Opera, Mariinsky Theatre di San Pietroburgo, NCPA di Pechino e Opera di Shanghai**. Nel corso della sua carriera ha lavorato al fianco di registi di fama mondiale come Giorgio Strehler, Bob Wilson, Lluís Pasqual e Maurizio Scaparro. Direttore Artistico del "progetto giovani" al Teatro Eliseo di Roma e fonda la "Nuova Compagnia dei Giovani". Negli ultimi anni è stato regista stabile del Gigi Proietti Globe Theatre di Roma. Responsabile artistico di laboratori di recitazione e di percorsi formativi e in Italia e Spagna, finalizzati alla professionalizzazione di giovani attori.

Parlare di Marco Carniti è un po' parlare dei miei primi importanti rapporti col Teatro e dell'innamoramento del linguaggio artistico teatrale, cui hanno contribuito indubbiamente anche il suo estro e la sua passionalità¹. Eravamo ambedue molto più giovani quando Walter Pedullà, allora Presidente del *Teatro di Roma*, pensò di portare la letteratura contemporanea, di cui era docente alla Università *La Sapienza*, sulla scena. Nacque così il progetto de *La settimana da leggere* (1996), in cui, per ben sette anni per una intera settimana, attori, musicisti, registi, danzatori e studiosi, guidati da uno staff di studiosi (molti colleghi docenti, fra cui io) regalavano al pubblico romano messe in scena, letture e convegni a tema su aspetti e opere più o meno noti della lett. italiana e straniera. Fu allora che calcarono il palcoscenico del *Teatro Argentina* giovanissimi attori, che ci avrebbero strabiliato già allora per la loro bravura promettente e avrebbero confermato in seguito la nostra ammirata aspettativa: Pierfrancesco Favino, con una insolita lettura da A. Campanile in una serata dedicata ai *Natali di Roma* e Fabrizio Gifuni e Sonia Bergamasco in una difficile serata dedicata ad Alberto Savinio, interpreti dei complessi *Chants de la mi mort*, che tradussi io stessa per l'occasione, nei cinque giorni di Convegno dedicati a scoprire tutte le arti di Savinio...² E poi Manuela Mandracchia, Gianluigi Fogacci, Susanna Marcomeni.

Altrettante giornate di studio dedicai pure al grande genio che fu Cesare Zavattini e alla sua non meno vivace interdisciplinarietà: sensibilissimo regista di molte letture fu proprio Marco Carniti. Geniale fu il suo intuito quando, convinto, mi disse: "Vogliamo alto, dai, tentiamo di coinvolgere *Remigio*, il matto di piazza Barberini (il quale si aggirava nella piazza dotato di antenne e cuffie come fosse una radio n.c.), e affidiamogli l'apertura della serata intitolata a Za: *Il paese dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno ...!*" Il

¹ In precedenza avevo seguito, in qualità di critico, la danza contemporanea per varie riviste e Rai 3, pubblicando anche il libro *Corpo teatro danza*, su M. Bejart, R. Petit, F. Blaska - allora i migliori coreografi francesi - per la Shakespeare & Company ed.

² L'iniziativa a cura di **Silvana Cirillo** nel 1999 si chiamava "**Le metamorfosi di Savinio (letteratura, pittura, cinema, teatro, musica)**": cinque giornate di studi/letture/spettacoli al *Teatro Argentina*.

colpo gli riuscì pienamente. Remigio in effetti, che allora tutta Roma conosceva, era colto, aveva fatto il liceo classico con Giulio Ferroni e adorava Za perchè se lo sentiva vicino: *I poveri matti* “erano proprio come lui” e i derubati del film *Ladri di biciclette* “erano dei disgraziati come tanti sfortunati che lui conosceva...” ci spiegò. Remigio accettò subito dunque (purché pagato!) partecipò a tutte le prove, e quella sera (26 maggio 1997) salì in bicicletta, recitò il copione a memoria e poi si lasciò andare e raccontò con parole sue il *SUO* Zavattini. Il giorno dopo su “Repubblica” si parlò con grande apprezzamento di un imitatore perfetto del matto di Piazza Barberini...Da allora il teatro di prosa mi entrò nelle vene, così tutti convegni su grandi scrittori che organizzai, erano sempre arricchiti da una sezione teatrale... E molto spesso fu proprio lui, Marco Carniti, che mi affiancò ancora nelle varie letture o messe in scena: *all'Ambra Iovinelli*, in un'altra serata esclusiva dedicata a Za con Vittorio Fran-ceschi e Pamela Villorosi; o nello spettacolo unico, *Un mistero in piena luce*, dedicato a Tommaso Landolfi. Marco Carniti, in effetti esordì come danzatore (era abilissimo già come pattinatore artistico, mi spiega!) e attore, poi arrivò alla regia: dalla prosa al cinema all'opera lirica; dai corsi di perfezionamento in America, dalle tante regie apprezzatissime in Spagna alle tournée recenti in Cina e Giappone, a Pechino e Shanghai...: lavorando nei più prestigiosi teatri europei ed extraeuropei. Una carriera subito guidata da “illuminanti” fari. Nominiamone qualcuno: da Pina Bausch, Luis Falco e Lindsey Kemp, nelle cui compagnie danzò, a Maurizio Scaparro che lo spinse a seguire un master alla Università *Ucla* di Los Angeles, a Grotowski e Bob Wilson, che da giovanissimo gli diedero un imprinting psicologico fondamentale...e gli insegnarono anche l'importanza del *silenzi*o...

“Esatto – sottolinea il regista - la mia esuberanza di energie fisiche e creative, forse troppo comunicative, colpì ambedue che in momenti diversi mi indirizzarono alla meditazione,alla potenza del silenzio. Fu quasi, quella con Grotowski, una sorta di perenne seduta psicanalitica...in giro per

campagne e masserie, con pasti frugali e il saluto al sole per iniziare la giornata. Tanta meditazione e silenzi: una dimensione quasi sacra!!!”

Poi arrivò Strehler, sotto la cui stella cominciò, possiamo dire, il vero percorso filosofico, la iniziazione alla *regia*, quale ricerca *del “bello”* da un lato e del profondo, ovvero dell' “umano”, come diceva il maestro, dall'altro. Splendidamente raccontati nell'ultima piece dedicata a lui dal suo allievo, *Lettera da una Tempesta* (Omaggio a Giorgio Strehler e Luciano Damiani) drammaturgia Marco Carniti, con Antonella Civale.



Iniziamo, Marco, col raccontare ai lettori il tuo approccio, il tuo testardo proposito di averlo in qualche maniera come maestro. E poi lo spirito che animava il suo teatro e la vostra sintonia...A questo punto il regista precipita in una valanga di ricordi, mentre

siamo immersi nel romantico parco, pieno di alberi secolari e di opere d'arte di Marika, sua madre (nota architetta d'intenti e artista), che circonda la loro casa ottocentesca, anch'essa ricca di echi e oggetti, come una quinta teatrale...

Strehler non è stato un incontro casuale, ma voluto, pensato e organizzato con una mia regia divertente e improvvisata. Un evento determinante per la mia carriera. Strehler e il suo "Il giardino dei ciliegi" che vidi ancora adolescente mi hanno accompagnato tutta la vita, avendo vissuto una situazione familiare molto simile.

Dopo l'Università UCLA di Los Angeles volevo seguire un Maestro e un'idea di teatro... Strehler era l'unico che parlava di Europa della Cultura e io avevo già maturato (anche grazie alla danza che mi aveva portato fin da giovane fuori dai confini italiani) a un'idea di percorso europeo. L'idea del Theatre d'Europe È stata un'intuizione geniale che ha preceduto di molto l'arrivo dell'Euro. Il sogno era Strehler e il Teatro d'Europa.

Andasti fino a Parigi dunque... e lui cosa stava preparando a Parigi?

Strehler era lì per iniziare le prove dell'Opera da tre soldi. Sono partito fiducioso per Parigi, ma per riuscire ad entrare alle prove sai che ho dovuto fare? Travestirmi da cameriere che portava i caffè in platea, facendomi prestare la divisa dal bar utilizzato dal teatro. Un'idea folle ma che funzionò. Riuscii ad avere un pass come auditore per tre giorni. Il problema tragico e divertente fu che, una volta raggiunta la platea così travestito da cameriere con vassoio e caffè, il momento era sbagliato: Strehler era furioso, e a quel punto il mio caffè si freddava come la speranza di potermi avvicinare. Ma il momento giusto arrivò. Credo nel destino! Riuscii con l'aiuto di una sua assistente a farmi dare un pass e mi sembrò di volare. Strehler colpito e divertito dal gesto, lo rese platealmente pubblico davanti alla compagnia, mettendomi molto in imbarazzo, ma mi permise anche di seguire tutte le prove. Il sogno si era avverato. Tutto finì con la promessa di rivederci a Milano.

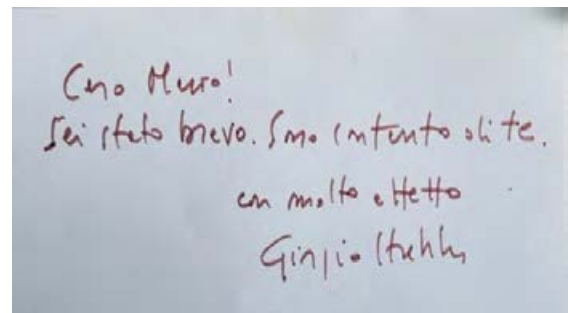
E a Milano come andò? Allora Strheler e Grassi lavoravano al Piccolo Teatro di Mi, primo teatro pubblico italiano postbellico, voluto proprio da loro nella ex sala di tortura degli antifascisti, coi camerini-celle – come li chiamava Strhel - e attorno al quale tante battaglie ideologiche crebbero in seguito... Attorno alle scelte brechtiane, anzitutto, e poi

via via a quelle libere e avanguardiste strehleriane cui sei approdato tu....

A Milano accadde il vero miracolo. Quando arrivai al Piccolo Teatro un muro ancora più alto proteggeva il Maestro. Forte dell'esperienza di Parigi mi concessero solo di vedere come auditore le prove dell'Elvira, o la passione teatrale di Jouvett, in cui recitava con Giulia Lazarini. Strehler non mi guardò mai, per più di un mese non accennava a volermi parlare. Io ero disperato. L'entusiasmo di Parigi svanito nel nulla. Ma un giorno accadde la magia: il direttore di scena propose di farmi sostituire un tecnico che doveva mettere una sedia per Strehler in scena, nel buio, per l'inizio dello spettacolo. E così fu. Tutto iniziò con una sedia nel buio. Magia. Elvira, o la passione teatrale di Jouvett è stata la lezione di teatro più importante della mia formazione artistica. Luis Jouvett e il teatro popolare francese di Jaques Copeau furono la base sulla quale si fondò il pensiero dello stesso Strehler.

Cosa ti trasmise e insegnò dunque. La sua eredità?

Strehler per me è stato un padre, e la sua eredità l'educazione al mestiere del teatro. Un padre artistico e spirituale che ti aiuta a capire la giusta posizione mentale da avere per avvicinarsi al palcoscenico come luogo sacro. Con semplicità senza intellettualismi. Il teatro, anche quello estremo e rivoluzionario, è sempre un gesto sacro. Il rispetto degli autori come unici geni. Il regista come artigiano della traduzione scenica. Ci diceva: "Un autore devi capirlo anche da una semplice fotografia dello spettacolo; se non si capisce, il regista è un cretino". Tutti hanno sempre pensato che Strehler si sentisse Dio, forse era anche vero in certi momenti, ma la realtà era che per lui il vero Dio era l'autore. Però un giorno in Corsica mi chiamò sulla terrazza per vedere un tramonto mozzafiato e mi disse: "Marco vieni che ti insegno a fare le luci.: lo vedi questo tramonto? Non sembra che l'ho fatto io?" Non era comunque facile lavorare con Giorgio. Esigentissimo in tutto!



La tua Prima regia davvero Marco fu a Parigi con i *Canti della mezza morte* di Savinio? Testo durissimo, surreale, difficile direi... Sai che io ho riscoperto e lanciato Savinio in Italia negli anni '70/80? Dalla mia tesi di specializzazione in *Filologia italiana* sui racconti di *Casa la vita* (1974), ai vari testi su Savinio e le avanguardie e il Surrealismo! Anche Pedullà gli dedicò una monografia. Pochissimi lo conoscevano negli anni settanta, poi man mano fu riconosciuto come un pilastro dell'arte italiana e del pensiero libero e all'avanguardia. Scrisse finanche uno stupendo e polemico *Sorte dell'Europa*, mentre da Ventotene Altiero Spinelli faceva diffondere il suo *Manifesto*.

Come mai facesti quella precocissima scelta?

A Parigi debuttai come primissima regia con Alberto Savinio, vero: "L'altro Savinio" che univa due poemi "Les chants de la demi-mort" e il poema radiofonico "Cristoforo Colombo". Savinio era un europeista e scriveva sia in italiano che in francese, oltre che comporre e dipingere. Il fratello Giorgio De Chirico lo chiamava "Sauvati" (Il saggio). Un artista già molto moderno, per l'appunto, a cavallo tra due culture. Lo spettacolo univa due sfarzose sale dell'Istituto di Cultura di Rue de Varenne con una passerella che divideva lo spazio. Un attore francese in uno spazio e uno italiano nell'altro, che scambiandosi creavano un effetto bilingue molto particolare. Anche per la mia prima regia in Italia scelsi un europeista, Corrado Alvaro di "La lunga notte di Medea", autore molto caro, so, a Walter Pedullà e anche a te...

Invece il tuo primo ed unico film fu *Sleeping Around*, del 2006. Come scegliesti di fare un film e con quel soggetto??

Non fui io a guardare al cinema, ma proprio il cinema a scegliere me. È come se fosse sempre stato dentro di me. È stato un passaggio totalmente naturale, come se l'avessi sempre fatto. Come mettere le mani sul pianoforte e accorgerti di saperlo suonare...

Infatti il mio primo approccio al cinema e quel film li devo al volere di un produttore, Roberto Bessi, che mi convinse a lavorare sulla trasposizione cinematografica del testo teatrale inglese, che era la versione contemporanea del Girotondo di Schnitzler. Un testo sulla sessualità dei giovani molto forte e con una visione dell'amore cinicamente contemporanea. Testo con cui avevo fatto debuttare a Roma, per

presentarla, la Nuova compagnia dei giovani del Teatro Eliseo che io avevo formato in quegli anni. È stata una esperienza personale straordinaria di conoscenza delle mie possibilità.

Il film ebbe molto successo, o sbaglio?

Il film vinse molti premi in Spagna, ma in Italia non fu distribuito adeguatamente e snobbato nonostante l'entusiasmo per ragioni che restano sempre misteriose. Il film del 2006 era molto avanti rispetto al momento storico, in cui l'argomento amore trattato in modo così cinico spaventò il sistema distributivo italiano che è gestito a senso unico. Oggi invece sarebbe stato il suo momento per essere capito fino in fondo.

Che differenza hai rilevato, lavorando in ambedue i settori, fra cinema e teatro?

Il sistema cinema mi ha spaventato molto. I tempi lunghissimi, l'invasione di opinioni. In teatro siamo abituati a gestire le cose personalmente e sei totalmente solo nelle decisioni. In cinema devi convincere troppa gente. È una fatica incredibile, quando arrivi a girare sei già stanco morto e fai tutto su adrenalina e nervi. Lo dico un po' ironicamente ma è un po' così. Poi se porti il tuo film sotto braccio (costato almeno 4-5 anni di lavoro) per farlo vedere a chi conta davvero, se per caso non piace, lo spengono dopo 10 minuti, da noi a teatro restano seduti almeno fino al primo tempo.

E come regista?

Nel cinema il regista resta più lontano. Seduto sulla sua sedia sempre dietro il Combo (il Monitor che ti fa vedere il girato in momento reale.) Tutti corrono e tu resti lì ad aspettare per ore a servizio di mille domande. Io piuttosto ho bisogno di essere dentro l'opera e non fare l'osservatore esterno, ho necessità di plasmare personalmente le cose mentre accadono. Infatti io ero continuamente ripreso perché mi agitavo troppo. Comunque il cinema È un evento magico e crudele al tempo stesso perché ti lega a una sorta di realismo che il teatro non richiede. Sei obbligato a vivere il più realisticamente possibile le cose che giri. In teatro è sempre metafora. Infine il cinema è un'industria e il teatro non lo è. Il cinema segue le crisi di mercato mentre il teatro resiste sempre perché resta un rito popolare.

Hai progetti in corso? So che ti muovi molto tra Spagna e Italia., cosa bolle in pentola?

Comunque ho molte idee anche per il cinema e lo riprenderò al più presto. Proprio ora ho dei progetti con la Spagna, vero, che stanno avanzando in questo senso. Uno in particolare mi interessa molto. Io sono Nessuno, uno Spettacolo/installazione tra teatro

e cinema scritto da me e tratto da una poesia di un'autrice italiana. Un'idea diversa da tutto: da un poema nasce un cortometraggio e da un cortometraggio nasce un intero evento teatrale. Un esperimento che unisce teatro e cinema sul tema della GUERRA, del SANGUE e dell'APPARTENENZA. Dove gli spettatori partecipano in tempo reale alla costruzione di un film e tornano a casa con il film montato sempre in tempo reale...

Nel tuo percorso ricchissimo compare un altro nome indimenticabile: Federico Fellini. *Quello con Federico Fellini È stato un incontro magico; come un lungo sogno, inaspettato e diverso da tutto. Ero un giovanissimo danzatore e vengo scelto come attore per il film l' "Intervista": un vero "scossone"! Con Fellini tutto era follia e magia, non capivi mai nulla di quello che stava facendo, dicevamo numeri al posto delle parole perché il testo lo metteva dopo, ma eri immerso in un circo /sogno indecrivibile. Poeta, visionario e precursore dei tempi. In un attimo nel caos più totale si creava una bolla nello spazio/tempo e ti accorgevi di essere davanti a un genio assoluto. Avevo avuto affidato un personaggio, cosa non da tutti, dovevo interpretare l'attore scelto per il protagonista del film che non riuscirà mai a realizzare Le Americhe di Kafka. Ho toccato per un attimo il cielo con un dito. Per lui ho lavato una donna nuda di grande taglia in una tinozza alle 7 del mattino. "Marcolino, lavala bene ... non vedi che È molto sporca... lavala bene" mi diceva con la sua voce fine e infantile. Un momento indimenticabile. Per la scena finale del film ci fece uscire (noi attori) dallo Studio 5. Si apre l'immenso portale e fa scoppiare un temporale; noi attori ci ripariamo tutti dentro una specie di 'serra' di plastica ... e qui arriva la magia di Fellini: ci fa addormentare sulle note di un sax suonato dalla debuttante Antonella Ponziani, unite al rumore della pioggia sulla plastica. Una scena che voleva raccontare la fragilità dell'attore... esposto ad ogni evento... finanche attaccato dagli indiani a cavallo armati di antenne della televisione al posto degli archi e frecce, che, con un gesto surreale e simbolico, le lanciavano contro gli attori di cinema. Un ' intuizione geniale e una premonizione su come la tv avrebbe cambiato totalmente anche e sopraffatto il mondo del cinema. Un presagio che si avverò solo dopo pochi anni. Che dire di un genio assoluto. Un genio bambino.*

La tua arte, il tuo nome di primo acchito, direi, vengono associati per la prosa, a quello di Shakespeare e al Globe Theatre fondato da

Gigi Proietti ... Per l'opera lirica subito viene in mente il repertorio di Rossini letto e rielaborato da te. Che poi hai portato in giro per il mondo. L'Opera lirica ti ha lanciato anche oltre i confini europei... anche grazie al Festival rossiniano di Pesaro. Allora parliamo del tuo rapporto d'amore modernissimo, con Shakespeare, e col Globe theatre di Proietti *Gigi Proietti e la sua invenzione, il Globe Theatre di Roma, sono stati la mia casa e la mia famiglia per molti anni. Proietti mi ha permesso di mettere in scena titoli molto importanti come Bisbetica Domata, Riccardo III, As you like, Otello, e in versioni assai personalizzate. Sono di per sé, come si sa, testi difficili, pieni di personaggi e dunque di attori... Un'importante occasione per un regista. Sarò sempre riconoscente a Proietti per questo percorso e per aver amato da subito il mio lavoro, nonostante le diversità. E questa era la sua grandezza di pensiero e di persona. La sua scuola vera. La semplicità, l'apertura inclusiva, il divertimento e la Cultura. Un punto forte in comune: il rispetto del testo. Proietti con la sua passione, la sua presenza, non ti abbandonava mai, e non influenzava mai le proposte di regia una volta che ti dava la sua fiducia. Non ti metteva mai in difficoltà. Ti lasciava libero e si divertiva moltissimo, così come pure noi nel dividere con lui esperienze e momenti di cordialità.*



E ora il suo teatro è spento...

Il torto di non aver voluto mantenere viva la sua creazione credo sia tra le cose più insensate e culturalmente deprimenti della storia dei teatri a Roma. E poi Shakespeare è uno dei pochi autori che non invecchia mai. Sembra parli di noi, sempre.

Mi pare di aver capito che la danza, non solo ti sia rimasta nel cuore, ma abbia avuto anche un ruolo importante nel tuo lavoro di regista successivo?

"Sono nato con il silenzio "... è un pensiero al quale faccio spesso ritorno per ricordarmi da dove vengo. La

danza è sempre stata il mio faro nel buio e ha formato in me la disciplina di artista, oltre che di atleta. Atleti del corpo e dell'anima. Perché in ogni artista c'è disciplina: studio, dedizione, allenamento, ricerca, crolli e rinascite continue.

La danza però, ho dovuto proprio 'togliermela dalla pelle ... perché nel teatro di prosa tutto quello che facevo era danzato quindi sempre troppo. Il teatro è sottrazione. Mentre con l'opera lirica È stato esattamente il contrario, la danza mi ha aiutato molto. L'opera lirica è la somma di molte arti e la complessità di fare il regista d'opera è averle sperimentato tutte o quasi: teatro, musica, danza e senso coreografico. Strehler diceva che l'opera è comunque "teatro in musica".

Secondo te cosa ha colpito l'Oriente della tua opera lirica?

La Cina tutto l'Oriente è affascinato dalla nostra capacità creativa, l'estetica vista come unica al mondo. A Shanghai ho fatto le produzioni più folli della mia vita. Una Traviata sulle rive del fiume. Con scena coro e orchestra su una piattaforma galleggiante di 250 metri. Ma non bastava. Ho progettato un colonnato romano con bicchieri flûte alti 7 mt. Quando presentai il progetto pensavo rifiutassero per la spesa economica e avevo un piano B. Ma quando gli dissi che sarebbe potuto costare meno mi dissero una frase indimenticabile. "Perché dovrebbe costare meno?" E il progetto si fece. I cinesi sono unici.

Indimenticabile il tuo ricordo doloroso e profondissimo, più volte rappresentato (nel 2017 al Teatro di Roma) "Pasolini nella stanza della tortura/L'indecenza e la forma" da Giuseppe Manfredi, con Francesca Benedetti:



Nelle regie di testi moderni resta sempre qualcosa di classico, perché a teatro tutto torna ad essere rituale. Il teatro classico può essere modernizzato, ricorrere ad un linguaggio quasi senza tempo; importante però non cadere nel trash contemporaneo!

I classici devono parlare alle nuove generazioni, ma sempre avvolti dalla loro impalpabile nebbia. Non bisogna dimenticare le loro origini. Il teatro è un viaggio nel tempo ... e ai giovani piace viaggiare nel tempo. Ma sempre con grande accortezza. La drammaturgia inglese, che amo molto, non fa sconti a nessuno e questo mi affascina. Noi italiani dobbiamo sempre spiegare molto, siamo prolissi e monologanti: gli inglesi sono diretti, sintetici con humor, perfino con cinismo talvolta.. Ho debuttato e lavorato molto con testi italiani: Goldoni, Aretino, Boccaccio, Savinio, Alvaro, e poi ancora Pasolini, Testori, Manfredi.... E adesso porterò in Spagna un autore fiorentino, Andrea Muzzi.

Noi italiani siamo fantasiosi, affabulatori e soprattutto poeti straordinari; per gli Inglesi le parole hanno un peso specifico diverso e che vuole rappresentare il mondo di oggi. Rapidità e contenuto. Di fronte ai dialoghi del mio film, per esempio, non ho potuto cambiare una virgola dell'originale inglese perché le parole erano tutte perfette e tutte necessarie.

Tu hai fatto tante riletture di Opere liriche in chiave moderna... Dal Barbiere di Siviglia di Rossini, al Rigoletto di Verdi, La clemenza di Tito di Mozart, applauditissimo al Teatro Real di Madrid e al Festival Mozart a La Coruña. E tante altre che riempiono da anni il tuo curriculum...

Le regie di lirica sono molto complesse perché sono un misto di tanti elementi in cui bisogna fare ordine. La musica è comunque ordine e la musica e lei è la vera protagonista E il regista è al servizio della musica. Il rispetto deve essere assoluto. Non sei libero. In teatro di prosa la musica la crea il regista, si sa, ma nell'Opera no. È lei la padrona. Le trasposizioni moderne delle opere sono pericolose, ma anche necessarie. A volte possono essere devastanti, vero, ma a volte geniali. Per me il testo ha molta importanza, quindi anche quando ho trasferito opere in altre epoche, ho cercato che fosse sempre nel rispetto della drammaturgia originaria. Come la Bohème a Shanghai in una Parigi di ghiaccio, quando il freddo è un presenza importante della Bohème. È divertente giocare con le epoche, ma la linea rossa la segna sempre musica unita al testo. Che ha un suo peso e si ribella tanto quanto la musica. Ci vuole molta attenzione nelle trasposizioni moderne, perché non tutto è possibile. Il regista corre sempre il grande rischio che la sua "lettura" venga presa come una forzatura.

RIDOTTO



La Bohème di Ghiaccio, Shanghai, regia di Marco Carniti



Scenografia de *La Traviata*, Shanghai, regia di Marco Carniti

AUTRICI SU *RIDOTTO*: GLI ANNI '60

Daniela Cavallaro
University of Auckland

Molti anni fa ho avuto l'incredibile opportunità di visitare gli archivi di *Ridotto* e fotocopiare alcuni dei testi drammatici pubblicati sulla rivista fin dal primo numero del 1951 (era ancora il tempo delle fotocopie e dei fax). Quelli che mi interessavano, e che poi costituivano buona parte dei 20 kg che potevo riportarmi in valigia tornando in Nuova Zelanda, erano i testi drammatici scritti da donne.

Per anni ormai ho cercato di riportare alla luce e ricostruire una tradizione drammaturgica femminile che sembrava non esistere in Italia prima degli anni '70 e dell'avvento del femminismo. I nomi e le opere delle drammaturghe che dagli anni '50 hanno pubblicato i loro testi su *Ridotto* sono stati un punto di partenza ideale per la mia ricerca.

Ho già presentato su queste pagine dei brevi articoli su due delle maggiori scrittrici teatrali degli anni '50, Anna Bonacci e Clotilde Masci. Altre autrici degli anni '50, quali Anna Luisa Meneghini e Anna Mosca, si sono dedicate soprattutto ai radiodrammi, genere che tendeva ad avere un numero limitato di personaggi, una trama lineare, e un dialogo che sottolineava la dimensione psicologica dei personaggi, più che le loro azioni. Altre autrici ancora, Giovanna Magnaghi e Caterina Terrida Bagagiolo, hanno pubblicato solo un'opera su *Ridotto* e di loro non resta altra traccia; è probabile che si siano dedicate al teatro in modo solo occasionale.

Durante gli anni '60, invece, *Ridotto* include molte opere teatrali scritte da drammaturghe. Alcune di loro – Maria Luisa Giuriati, Maria Rebecca Krieg, Barbara Nuñez del Castillo, Lea Orlandi e Carmen Scano – pubblicano su *Ridotto* durante questi anni solo un atto unico ciascuna; Rina Breda Paltrinieri una commedia in tre atti. Altre autrici – Eva Franchi, Franca Petracci, Olga Rigotti e Vanna Spagnuolo – vedono pubblicati su

Ridotto vari drammi, commedie, atti unici. Facendo finalmente buon uso delle mie famose fotocopie, e presumendo che pochi ricordino queste drammaturghe e questi testi, in questo articolo intendo offrire un riassunto delle opere di queste quattro autrici apparse su *Ridotto* fra il 1961 e il 1971, oltre a quelle scarse note biografiche che sono riuscita a trovare online. Spero in questo modo di riportare alla luce autrici e testi spesso ormai dimenticati, e allo stesso tempo mostrare quali fossero le tematiche e i personaggi del teatro che veniva pubblicato su *Ridotto* in quel decennio.

Eva Franchi

Eva Franchi, scomparsa nel 2001, ha avuto una lunga e varia carriera di autrice, attrice, regista, docente, traduttrice, pittrice. Alcune delle sue prime opere teatrali sono state pubblicate negli anni '60.

La magnifica notte (*Ridotto* 7-8, 1962, pp. 27-35) porta in scena gli eventi di una notte al posto di Guardia Medica Permanente di un ospedale municipale. Il centralinista, gli infermieri e il medico si devono destreggiare fra ambulanze, feriti, mancanza di spazio, richieste da parte della legge e della stampa. Nella stessa notte, una ragazza che aveva tentato il suicidio muore prima di arrivare all'ospedale; una donna partorisce da sola prima dell'arrivo dell'ambulanza, aiutata al telefono dal centralinista e dal portiere di notte della Guardia Medica. "Le notti non cambiano", commenta un personaggio; "è sempre la stessa cosa. Gente che passa. Gente che nasce. Gente che muore" (p. 34). L'atto unico, vincitore del 5° Concorso Teatrale "Ruggero Ruggeri", è stato messo in scena a Bologna e a Mantova nel 1962.

Dello stesso anno è *Gente proibita* (*Ridotto* 12, 1962, pp. 19-34), che nel 1961 riceve il secondo premio al Concorso Vallecorsi e viene rappresentato dalla Compagnia "Città di Merano". Le indicazioni di scena iniziali spiegano che non è importante dove esattamente si svolga l'azione del dramma: "*Quello che conta è che qui è passata la Guerra, sono passati i Tedeschi e sono passati i Liberatori: ognuno*

ha lasciato qualche ferita aperta” (p. 19). Importante è anche l’anno in cui si svolge l’azione, il 1961. Come spiega la voce del dottore che agisce da personaggio, narratore e coro, è l’anno del processo Eichmann – l’anno, cioè, in cui tornano a porsi questioni di punizione, riparazione e giustizia contro chi viene giudicato colpevole di aver collaborato con i nazisti allo sterminio del popolo ebreo. Lo scontro fra la protagonista Irene, che aveva inavvertitamente causato la deportazione di un gruppo di ebrei dalla sua cittadina, e la giovane Marta, sopravvissuta a Auschwitz, rivela che le ferite della guerra ancora non si sono rimarginate e che alcuni crimini non possono ancora essere perdonati. Eva Franchi riprende il tema della giustizia per il popolo ebreo in *La ragazza di Dachau* (Ridotto 7-8, 1965, pp. 58-73). L’atto unico è presentato come un’udienza di tribunale, in cui il pubblico funziona da giuria. In questo caso, però, anche l’imputata è ebrea, accusata di “indegnità e tradimento verso il suo popolo” (p. 61). La discussione sulla scena si amplia al di là dei fatti in questione e dibatte il contrasto tra giustizia e carità, e fra i sopravvissuti allo sterminio e le nuove generazioni. Quest’opera viene portata in scena nel 1968 dalla Compagnia del Centro Sperimentale del Teatro di Torrelunga di Brescia; nel 1969 dalla Compagnia “I Rabdomanti” di Milano; nel 1974 dalla Compagnia “Città di Milano”; e viene trasmessa dalla RAI nel 1973 nel ciclo “Incontro con l’autore”.

Anche del 1965 è *Il fiore di pietra* (Ridotto 12, 1965, pp. 15-37), un’azione drammatica che si svolge nel settembre 1962 durante la rivoluzione di Algeria. Un coro di cantastorie, che con le loro ballate commentano gli eventi del dramma, spiega il significato del titolo: “quando un figlio di Dio / muore innocente / nasce un fiore di pietra / nella valle di Giosafat” (p. 28). La prevedibile morte finale di tutti i protagonisti porta alla luce questioni di colpa e retribuzione, come nelle opere precedenti di Franchi, ma anche di fede e innocenza tradita.

Le mani addosso (Ridotto 7-8, 1968, pp. 29-51) riprende molti degli stessi temi del dramma

Gente proibita. Anche qui troviamo un medico che cerca di capire e salvare la protagonista Michèle, in cura presso la sua clinica per malattie mentali. La trama alterna fra scene nella clinica e scene del passato, in cui Michèle, bambina, adolescente e poi donna adulta, rivive alcuni dei traumi che ha subito e alcune situazioni per le quali si sente colpevole. Ma al contrario della protagonista di *Gente proibita*, Michèle riesce alla fine a confessare quelle che considera le sue colpe e a incamminarsi verso la guarigione. L’opera è stata segnalata al Concorso I.D.I. del 1967 e rappresentata in “mise en espace” nel 1967 dalla Compagnia “I Rabdomanti” di Milano. In *Lunga notte ad Alcantara* (Ridotto 11, 1971, pp. 33-57) tornano alcune delle tematiche dei testi precedenti, in particolare le colpe storiche - coinvolgimento in eccidi compiuti dai nazisti sulle popolazioni italiane - e le colpe personali - comportamenti contrari alla morale o alla fede. Questa volta però l’ambiente è di passata nobiltà, antichi viceré che ancora esercitano un senso di potere sulla popolazione locale. Il finale mostra che la generazione dei padri termina nella paralisi o nel suicidio; la nuova generazione cerca la pace nel cristianesimo o nel lavoro per la comunità locale.

Eva Franchi continuerà a pubblicare opere su *Ridotto* in anni successivi: *Pietà della verde stagione* (1973), *Cinque strade per l’inferno* (1975), *In fondo alla strada* (1986), fra le altre. Negli ultimi anni del ‘900 fa parte del gruppo di drammaturghe “Teatro Donna”, e con loro compone vari atti unici portati in scena nell’ambito delle rassegne “Accadde a Roma” (1996), “Accadde in Sicilia” (1998), “Fragile Novecento” (1999) e “Pellegrini nel tempo” (2000).

In *Autori e drammaturgie* di Enrico Bernard (http://www.siadteatro.it/pagine/libri/autori_e_drammaturgie.pdf) viene citata una frase di Ruggero Jacobbi, il quale sostiene che Eva Franchi “ha sentito come pochi il disagio dell’individuo nella società contemporanea, e lo stesso travaglio di questa società in cerca di nuovi valori. Al centro di questo travaglio ella ha posto naturalmente la donna, quale essere offeso e braccato”.

Al sito www.evafranchi.com è possibile trovare più dettagli sulla sua vita e sulla sua produzione teatrale.

Franca Petracci

Franca Petracci (1933-2022) è stata insegnante e autrice di narrativa e poesia, oltre che di teatro. Nella prefazione alla raccolta delle sue opere drammatiche (*Tutto il teatro*, Lalli 1995, p. 5), Petracci spiega che “Quella di autrice drammatica non è stata e non è la mia professione: ho sempre scritto solo per ‘necessità’, quando ne ho avvertito il bisogno e l’opera era matura”.

Una nota biografica del 1998 (<https://www.hystrio.it/testo/lunga-vigilia-al-faro/>), dichiara che all’origine dell’attività teatrale di Petracci si trovano “la frequentazione del Teatro amatoriale e la natura creativa dell’autrice”, la quale spesso sfrutta elementi autobiografici nelle proprie opere. “Le ‘realità’ create nei miei lavori”, conferma infatti la succitata prefazione, “sono frutto di esperienze, riflessioni, sentimenti personali; mi piacerebbe comunque che, implicitamente, avessero, se non validità universale, almeno intima risonanza par tutti”. Petracci aggiunge che il suo teatro si occupa “di vita e di morte, di amore e di dolore, di miseria e di grandezza, di responsabilità individuale e di destino, di speranza e di disperazione, della nostra condizione esistenziale insomma [...]: il che significa che questo Teatro tocca sostanzialmente, anche se non specificamente, ogni problema del nostro vivere”.

Fra il 1961 e il 1971 Petracci pubblica su *Ridotto* cinque testi drammatici. La sua prima opera è *Il telefono suonerà per Cecilia* (*Ridotto* 2, 1962, pp. 19-41), segnalata al concorso “Opera prima” di Reggio Emilia nel 1958. La trama, che si svolge nel giro di vari anni in una città di provincia, mostra i diversi destini di tre sorelle: la prima si sposa con un uomo ricco che poi abbandona per una carriera di attrice, solo per scoprire alla fine che il mondo dello spettacolo non fa per lei; la seconda, medico, vuole spiegare tutto con la razionalità e si scontra con la volubilità dei sentimenti; infine la terza, Cecilia, ama per

anni un uomo che rifiuta di dimenticare, anche quando lui va all’estero e poi si sposa. Cecilia preferisce infatti accontentarsi di qualche ricordo di parole e gesti affettuosi piuttosto che rinunciare ai suoi sentimenti. Nel finale si conclude che “Cecilia non ha bisogno delle cose per arricchirsi; è lei che può arricchire tutto quello che accade. Per questo [...] è sempre così serena. Non cerca più. Ha trovato” (p. 40). E alla fine il telefono suona per Cecilia: l’uomo che ama da sempre sta per divorziare (presumibilmente all’estero, siamo nel 1962) ed è tornato, forse per lei. Il finale ottimista, l’ambientazione che non cambia nei tre atti, la mancanza di azione sul palco, i personaggi-tipo (la madre che cerca di assicurare il futuro delle figlie, la zia nubile che non sa stare zitta, il padre filosofo ma distante, le tre figlie dal carattere opposto), suggeriscono che questa prima opera di Petracci sia stata influenzata dalla sua partecipazione al teatro filodrammatico.

Il telefono suonerà per Cecilia è l’unica commedia in tre atti che Petracci pubblica su *Ridotto*. Le quattro opere successive sono atti unici che mantengono l’unità di tempo, luogo e azione. Oltre alla struttura drammatica, i quattro testi condividono tematiche, personaggi, e l’uso di musica classica per chiarire il significato del finale. Si tratta sempre di una sorta di interrogatorio-confessione in cui una giovane donna spiega (a un prete, un giudice o un ispettore) i suoi sentimenti verso un uomo (che spesso non compare in scena). Come Cecilia nella prima commedia, le protagoniste dei quattro atti unici preservano per anni nel loro intimo i ricordi di un amore intenso.

Successiva come stesura a *Il telefono suonerà per Cecilia* ma pubblicata un anno prima è *Da sempre, per sempre* (*Ridotto* 7-8, 1961, pp. 19-30), premiata al concorso “Ruggero Ruggeri” della città di Fano nel 1961. L’atto unico si svolge nel giro di poche ore in una stanza di un istituto religioso dove la protagonista, suor Bernarda, sta per morire. Nella sua conversazione-confessione con un sacerdote, la protagonista rivela di non aver mai avuto una vocazione, e di desiderare più di ogni altra cosa notizie di un uomo di cui era stata innamorata prima della consacrazione a

vita religiosa. Oltre agli ultimi momenti di riflessione personale di suor Bernarda sulla sua vita, sui desideri umani e sulla volontà divina, l'opera porta in scena il dibattito fra libero arbitrio, predestinazione e onniscienza divina. Il dramma si apre con una richiesta di aprire la finestra per cambiare l'aria: forse un accenno ai cambiamenti che il Concilio Vaticano Secondo, di pochi anni dopo, avrebbe messo in moto.

Petracci nomina proprio *Il telefono suonerà per Cecilia* e *Da sempre, per sempre* come opere appartenenti "al filone della commedia verista borghese e intimista". Le sue opere successive sono invece meno legate alla forma tradizionale: "Penso infatti che una buona drammaturgia", continua l'autrice, "sia quella che pone i contenuti sul piano della immaginazione, come stati, magari allucinatori, di coscienza [...] oppure come ipotesi intellettuali [...] oppure come trasfigurazioni, metafore, atmosfere, mediante il linguaggio magico e suadente della poesia" (*Tutto il teatro*, Lalli 1995, p. 5).

L'opera successiva di Petracci, *Per vivere bisogna morire* (Ridotto 7-8, 1963, pp. 18-32), viene premiata al concorso "Ruggero Ruggeri" del 1963. Ritorna in quest'opera il personaggio di una donna che ama profondamente ma preferisce allontanarsi dall'uomo amato piuttosto che soccombere alla realtà della vita. Ma questa volta, come Petracci ha suggerito, elementi quali la scena, l'ambiente notturno, e la protagonista già morta che subisce un processo, danno all'opera un tono di scavo psicologico o allucinazione. L'atto unico porta in scena un processo notturno volto a rivelare le cause e i motivi dell'annegamento di una giovane donna. Le parole dei testimoni e il ritrovamento di una lettera contenente un'offerta di matrimonio rivelano che si è trattato di un suicidio causato dal desiderio di mantenere intatto un ideale perfetto di donna per l'uomo amato. "Lui voleva me, non così com'ero, ma come pensava che fossi", confessa finalmente l'imputata. "Buona, coraggiosa, intelligente. Ed io gliel'ho data [...] Lui mi chiedeva la vita ed io, soltanto togliendomela, potevo dargliela" (p. 31). Nel finale il giudice,

commosso, accetta di non rivelare la verità all'uomo amato, e l'imputata appare "*finalmente felice*" (p. 32). Proprio nel luglio di quest'anno quest'opera è stata rappresentata con molto successo da un gruppo di studenti e studentesse dell'Istituto Italiano di Cultura di Lione per la regia di Ilaria Moretti, che ha scelto e adattato il testo secondo le esigenze del cast, accorpando alcuni personaggi e raddoppiando dei ruoli. Se ne possono vedere alcuni momenti alla pagina <https://www.facebook.com/IICLione/posts/-retour-en-images-sur-une-soir%C3%A9-intense-et-%C3%A9mouvante-avec-le-spectacle-du-cours/1155428439962634/>.

Una situazione simile a quella di *Per vivere bisogna morire* viene portata in scena in *L'anima spenta di Anna Blei* (Ridotto 4, 1968, pp. 47-59); qui la protagonista, un'autrice di opere teatrali di successo che non scrive da qualche anno, invece che da un giudice viene interrogata da un ispettore. L'azione drammatica si svolge in una sorta di albergo/limbo/anticamera dell'aldilà; le didascalie iniziali precisano che la scena deve essere "*quasi sfuocata, un poco allucinante. Sottraendogli la realtà delle apparenze, lo spettatore dovrà subito essere abituato a percepire la realtà di ciò che non è materialmente dimensionabile*" (p. 48). Da quando l'anima della protagonista si è spenta, cinque anni prima, si è spento anche il suo stimolo a scrivere. Anche qui l'amore per un uomo è un elemento fondamentale nella costruzione della protagonista; ma quest'amore, che lei credeva eterno ed assoluto, e che era sopravvissuto a infedeltà, lontananza e poi morte del marito, si è rivelato poi cosa di poco conto nel momento in cui Anna avverte la scintilla di quello che potrebbe essere un nuovo amore: "Il fatto che quella cosa potesse ripetersi, e verificarsi ancora, con un altro... (*con grande sgomento*) ... non capite, signor ispettore? (*Incisivamente*) Voleva dire, che in fondo, quella cosa non valeva gran che" (p. 56). La conversazione con l'ispettore e con gli altri personaggi, comunque, convincono la protagonista che la sua anima "questa povera anima senza sole, nonostante tutto, fiorisce ancora" (p. 58); Anna è dunque pronta a scrivere una nuova commedia, che

intitolerà “L’anima spenta di Anna Blei” (p. 59).

Pur senza confessori, giudici o ispettori, la protagonista di *Sull'altra banchina senza sole* (Ridotto 1, 1971, pp. 67-80) si trova a rendere conto della sua vita, vissuta in perenne attesa dell'uomo che ama, e confortata dall'amore di un altro uomo più giovane, un poeta. Anche qui, come in *L'anima spenta di Anna Blei*, gran parte dell'azione si svolge in un albergo; ma qui l'albergo è decisamente connotato come luogo di passaggio prima dell'ultima partenza verso l'aldilà.

Il già citato volume *Tutto il teatro*, del 1995, include 12 testi teatrali di Franca Petracchi, fra cui questi cinque pubblicati su *Ridotto*. Nel 1998 appare sulla rivista *Hystrio* il dramma *Lunga vigilia al faro*, che riprende le tematiche delle opere precedenti in uno stile a metà fra teatro e narrativa. Infatti dalla fine degli anni '90 Petracchi comincia a dedicarsi alla narrativa e alla poesia, più che al teatro, con i romanzi *Lo sai che non moriremo più?* (1996) e *Di fuggevoli istanti ordì una storia* (2014), e le raccolte di poesie *Il fuoco e la cenere* (2005), *Intanto ascoltiamo un canto* (2007), *Prove di fuga* (2008) e *Vento dei venti* (2010). Un terzo romanzo ancora inedito, *Un diamante possibile nel fondo di un porzò*, ha come protagonisti una suora e un sacerdote, proprio come l'atto unico *Da sempre, per sempre* (<https://www.larucola.org/2024/04/11/ricordata-con-il-suo-ultimo-romanzo-la-scrittrice-e-poetessa-maceratese-franca-petracchi/>). Sulle pagine del sito della “Associazione Culturale La Rucola - Notizie da Macerata” (www.larucola.org) si possono leggere molte delle composizioni poetiche di Franca Petracchi.

Olga Rigotti

Una breve nota biografica del 1989 informa che “Olga Rigotti è nata a Torino dove vive con il marito e i due figli. È laureata in lettere. Le opere, di narrativa e teatrali, con le quali ha partecipato a diversi premi, sono state pubblicate su alcune riviste e sono state rappresentate a Roma e a Pesaro ottenendo sempre significativi riconoscimenti da parte

sia del pubblico sia della critica” (*Favole e frammenti*, Nuovi Autori 1989, quarta di copertina).

La prima opera teatrale che Rigotti pubblica su *Ridotto* è *Nini e La Bionda* (Ridotto 6, 1960, pp. 49-59), un testo che ricorda il film di De Sica *Miracolo a Milano* (1951). Le quattro scene dell'atto unico sono ambientate in una baracca alla periferia di Torino e si svolgono nel giro di due giorni. La vita difficile di Nini, un anziano vetraio e arrotino, e della sua giovane compagna, viene interrotta dall'arrivo di due burocrati-filantropi che li osservano come se fossero esseri subumani. “Di certa gente sappiamo poco”, commenta il Secondo Signore, “e sorge il dubbio che questo loro allontanarsi dalla vita civile sia fatto ad arte per mascherare abitudini poco edificanti o addirittura sordidi vizi” (p. 54). Il finale vede i due protagonisti scappare alla minaccia di un ospizio per Nini e un istituto di suore per La Bionda e continuare insieme (con un bimbo in arrivo) la loro vita di stenti in periferia.

I giurati (Ridotto 9, 1962, pp. 19-43) si svolge fra il 7 e l'8 luglio 1849 nelle Marche, all'epoca parte dello Stato Pontificio. Sono gli ultimi giorni della Repubblica Romana e i patrioti locali dibattono se nascondersi o tentare di continuare a combattere per l'Italia unita, per “un giusto governo, umanità, democrazia, un parlamento per la libera discussione” (p. 43). Molti di loro, combattenti e donne, vengono uccisi. Una nota posta all'inizio dell'opera spiega che “*Come i giurati in un processo soffrono le vicende tristi cui devono partecipare, senza diretta responsabilità, così i protagonisti sacrificano la loro esistenza per fatale partecipazione umana al succedersi degli avvenimenti sociali?*” (p. 19). Questo dramma in tre atti è stato segnalato al concorso “Il Tricolore” di Reggio Emilia.

Dopo l'ambiente delle baracche e quello del Risorgimento, Rigotti offre un quadro di vita borghese moderna in *La ragazza di fronte* (Ridotto 4, 1965, pp. 15-35). Il farmacista Enrico, vedovo di mezza età con una figlia già adulta, scopre di avere avuto un figlio da una sua passata amante. Nel momento in cui potrebbe forse ricostruirsi una famiglia viene invece abbandonato da tutti. Unica sua

consolazione rimane quella di ammirare dalla finestra la bella ragazza del palazzo di fronte. La commedia in tre atti porta in scena i conflitti generazionali e la vacuità dei sentimenti del protagonista.

Una macchina per amare (Ridotto 6, 1967, pp. 43-47) è un brevissimo atto unico che comincia in modo molto banale e termina con un finale del tutto sorprendente. Solo tre i personaggi, la ragazza, il giovanotto e l'altro. Per quasi tutto il testo vediamo come i due uomini sfruttano la ragazza, usandola come domestica, cuoca, infermiera e amante (proprio come la protagonista di *Una donna sola* di Franca Rame, di qualche anno più tardi). I due progettano di passarsi la ragazza da uno all'altro, e si aspettano che lei accetti passivamente, come passivamente ha fatto la spesa, riordinato, lavato, stirato fino a quel momento. Ma alla fine la ragazza rivela di non essere la ragazza ingenua e sottomessa che i due uomini immaginano. Al contrario, fa parte di una organizzazione di donne allenate nella difesa personale e supportate da una bravissima legale; può quindi lasciare il giovanotto, rifiutarsi di seguire l'altro, e tornare a vivere la sua vita. Il titolo si riferisce direttamente al giradischi, unico passatempo permesso alla ragazza in casa, ma anche indirettamente al ruolo che il giovanotto e l'altro volevano dare alla ragazza, considerata non più di una macchina creata per soddisfare gli uomini.

Ancora più imprevedibile *Spettacolo in tre atti* (Ridotto 10, 1969, pp. 59-82). I tre atti sono infatti momenti del tutto indipendenti, commentati e collegati all'inizio e alla fine da una voce incorporata. Nel primo atto, un triangolo lui lei l'altro durante una battuta di pesca si conclude con la morte accidentale dei due improvvisati amanti. Un triangolo di tipo diverso - una madre, il figlio, e la compagna del figlio (che non parla mai) - entra in scena nel secondo atto. I conflitti generazionali, i problemi economici e la gravidanza indesiderata della ragazza inducono la madre a pianificare per tutti un suicidio, poi fermato in tempo. I protagonisti del terzo atto sono due "vecchi, cadenti, dimessi, malconci" (p. 74) che si dimostrano pieni di

inventiva nel tentativo di rendere felice il figlio. La voce che introduce e conclude gli episodi non spiega cosa abbiano in comune i tre atti: "sappiamo benissimo che il caso individuale non ha troppa importanza, né il sesso, né il numero, in quella grande corrente che è la società umana. Dopo il primo stupore accogliamo con vero piacere qualunque [personaggio] si presenti, felici di fare nuove conoscenze, attenti a ogni spunto, perché ogni spunto è stimolo a conoscerci meglio" (p. 68).

Un altro testo teatrale di Olga Rigotti, *Le nozze*, è incluso in un volume intitolato *Teatro italiano*, a cura di Massimo Dursi, del 1966. Negli anni '90 Rigotti pubblica opere di narrativa: *I ricordi* (1990), *La vita inquieta* (1992), *I giorni senza tempo e altri racconti* (1994). Non rimangono altre informazioni sull'autrice.

Vanna Spagnuolo

Una nota biografica pubblicata al sito <https://www.cleup.it/product/20124631/a-nnola-lil-dei-sabbionari> spiega che "Vanna Spagnuolo (Trento, 1926 - Padova, 2015) è stata medico pneumologo, laureata all'Università di Padova. Nella medesima città si è diplomata in pianoforte principale al Conservatorio "Cesare Pollini". Durante gli anni universitari è stata giornalista e critico musicale. Ha scritto poesie, opere teatrali, racconti e romanzi per molti dei quali ha ottenuto prestigiosi premi e riconoscimenti letterari". Anche Enrico Bernard, in *Autori e drammaturgie*, fa riferimento alla professione di chirurgo di Spagnuolo. Come autrice teatrale, continua Bernard, Spagnuolo "si inserisce nel clima di approfondimento critico di temi universali: la guerra e la società dei mass-media. La vita è analizzata nelle sue possibilità e nei suoi giochi con interventi di colorata comicità e crudele ironia: e con spietato scetticismo sulla 'necessità' dell'azione umana".

Ostriche e abito turchese (ovvero: In troppi sullo sgabello) (Ridotto 12, 1964, pp. 19-58) è costruito su contrapposizioni: Luca Carrera, vedovo pluridecorato in guerra, poeta (ma

ora impiegato di banca) è in conflitto con il figlio Andrea, poco più che ventenne ma già scrittore di successo. Luca mantiene anche da decenni un rapporto di disprezzo e rivalità con Daniele, ex-compagno di studi e di guerra, arricchitosi con mezzi non sempre legali. La trama segue la relazione fra la figlia di Luca Carla e il figlio di Daniele Graziano; lei apparentemente solo interessata ai soldi, e lui solo al sesso. La trama potrebbe accostare Carla e Graziano a Giulietta e Romeo, se non fosse che Graziano sostiene che “l’amore è roba sorpassata, come il risvolto dei pantaloni” e Carla considera il matrimonio un’ottima maniera per sistemarsi, da quando “hanno inventato il parto indolore, gli elettrodomestici, il benessere economico... e gli alimenti dopo la separazione o il solito divorzio all’estero” (p. 23).

Daniele vorrebbe che il figlio sposasse una ragazza di famiglia nobile e, con bel riferimento manzoniano, dichiara: “Questo matrimonio non si farà mai” (p. 32). I due giovani, però, nonostante l’opposizione dei genitori, alla fine si ritrovano e riprendono la loro storia. Le giovani generazioni, cioè, pur apparentemente affondando nella pigrizia e nella ricerca del piacere, ogni tanto hanno degli sprazzi di autocoscienza, sono consapevoli dei propri limiti e riconoscono i propri sbagli, pronte ad andare avanti. Il titolo dell’opera si riferisce a pasti e abbigliamenti di lusso, provati o indossati da Carla; il sottotitolo, alle molte persone nell’opera che vogliono fare la predica ad altri, in particolare Luca, che pur vantando la sua superiorità morale e intellettuale su tutti gli altri personaggi, è in realtà un uomo fallito, che lascia svanire tutti i suoi ideali di onestà e sogni di riconoscimento in un senso di delusione e sconfitta.

L’opera è andata in scena al Teatro Centrale di Roma nell’aprile 1967. Nella sua recensione (*Il Tempo*, 2 aprile 1967) Giorgio Prosperi individua il conflitto generazionale come centro dell’opera e dichiara che “La commedia non manca di sottigliezza psicologica e di umana penetrazione; ha il solo difetto di essere appesantita da un dialogo troppo spesso dichiarativo e sentenzioso”.

Più negativo il Vice del *Messaggero* (2 aprile 1967) che giudica la vicenda “credibilissima in se stessa [...] ma falsata dalle tinte troppo cariche stese con mano poco abile dell’autore”. “Alla fine”, conclude il Vice, “tanto la vecchia quanto la nuova generazione fanno una meschina figura”. Entrambi i recensori notano gli applausi ricevuti alla prima dell’opera.

Per chi legge quest’opera a distanza di 60 anni dalla sua pubblicazione, più che i personaggi (in gran parte odiosi), rimangono di interesse quelle scene e quei dialoghi che mettono in evidenza segni della modernizzazione dei costumi e della tecnologia; il conflitto generazionale riguardo ai comportamenti sessuali delle giovani donne; gli esempi di stress post-traumatico per i reduci di guerra; l’influenza dei media sul comportamento giovanile; gli accenni alla corsa allo spazio dell’epoca; la menzione di bevande alterate con droghe per facilitare la violenza sessuale; e la pericolosità di foto sessualmente esplicite finite nelle mani sbagliate. Tematiche, insomma, che pur riferendosi agli anni ’60 sono ancora attuali.

L’atto unico *Amante non rispettabile* (*Ridotto* 7-8, 1965, pp. 23-32) mette a confronto la moglie rispettabile e l’amante “*popolana, grassa e vistosa*” (p. 24) di un uomo. Il primo incontro avviene intorno al letto di morte di quest’uomo; il secondo, un mese dopo. I ruoli sono cambiati: la moglie rivela l’infelicità vissuta durante i vent’anni di matrimonio con il marito; l’amante pensa di essere stata lei l’unica a dargli amore. Una lettera del marito ritrovata nel finale cambia di nuovo le carte in tavola, e mentre la moglie si rende conto che non ritroverà mai più la sua giovinezza, l’amante capisce che l’uomo l’aveva sempre disprezzata. *Amante non rispettabile* vince ex-aequo il premio Ruggero Ruggeri nel 1965; nel 1967 viene rappresentata al Piccolo Teatro insieme con altri due atti unici dalla compagnia Artisti Associati.

La stessa compagnia porta in scena *Allodole per un collare* (*Ridotto* 10, 1967, pp. 15-36) nel marzo 1968 al Teatro di Palazzo Litta di Milano. La protagonista, Svetlana, è una

donna abituata a comparire sulle pagine dei giornali “a scandalizzare sempre il prossimo con la esibizione pubblica dei suoi amori” (p. 16). Nei due atti veniamo a scoprire che aveva sposato un uomo che era fidanzato alla sorella Melania, aveva avuto un figlio con lui, e poi aveva abbandonato entrambi per tornare ad essere indipendente. Nel presente cerca invano di ricostruire un rapporto con il figlio, accusato di aver sparato al padre durante una battuta di caccia alle allodole. Il titolo si riferisce al senso di schiavitù provato dal figlio, che si sente odiato dal padre e abbandonato dalla madre.

Un'altra famiglia molto disfunzionale è al centro di *Il gufo* (Ridotto 4-5, 1969, pp. 69-91). Il padre, che per anni ha tradito la madre con molte donne, mostra crudeltà verso il figlio Fele per la sua innata debolezza; la madre sembra sopportare ogni tradimento con dignità; la figlia Lorenza, nata gobba a causa di una malattia ereditata dal padre, coinvolge (dietro pagamento) il figlio di contadini Golvano in giochi e sogni – di sposarsi, avere figli – per poter avere almeno una finzione di una vita sana e “normale”. Il titolo dell'opera si riferisce a una autodefinizione di Lorenza: “sono un gufo: un lamento, e via, dopo un attimo me ne dimentico e mangio le ombre della notte” (p. 77). Ancora come il gufo, Lorenza con la sua gobba è considerata portatrice di sfortuna e quindi emarginata dalla società.

Oltre ai conflitti generazionali e familiari, già presenti in altre opere di Spagnuolo, qui emerge il tema dell'anormalità, della “mostruosità”: “Vita e potere solo ai cervelli razionali e ai corpi perfetti! Morte ai piagnoni e ai miserabili sgorbi della natura”, proclamano dolorosamente Fele e Lorenza nel finale del primo atto (p. 82). Ma fino a quel momento la mostruosità li accumulava, e li rendeva entrambi vittime della famiglia e della società. Nella seconda parte del dramma, invece, si viene a sapere che la madre aveva tradito il padre per avere almeno un figlio sano, Fele. Lorenza si trova ad essere rimasta l'unico “mostro” e si vuole vendicare contro il fratello/non più vero fratello, e contro il compagno di giochi Golvano che

vorrebbe abbandonare la vita di campagna. Si consuma dunque la catastrofe: dopo la morte del padre, Lorenza uccide Golvano e accusa Fele di omosessualità e dell'assassinio: “Golvano voleva lasciarlo, andarsene via, e allora lui ha perso la testa [...] È lui, il mostro, e pagherà... pagherà il delitto di essere un mostro!” (p. 91). Una vendetta “mostruosa” che sancisce un finale da tragedia.

Colore nero, colore storpio (Ridotto 3, 1971, pp. 41-66) riprende alcune tematiche, personaggi e soluzioni sceniche dell'opera precedente, ma poste sul background delle rivolte giovanili e delle guerre di quegli anni. I protagonisti sono quattro studenti (fra cui uno, Samuele, negro) che finiscono in un posto di polizia per aver partecipato a uno scontro di sfrattati contro poliziotti; lì incontrano una prostituta e una “Ragazza deforme”. Le conversazioni nel posto di polizia, la presa di coscienza delle difficoltà dei disabili, le visioni di possibili futuri distopici (i ragazzi diventati grassi borghesi) o di possibili vite alternative (la purezza delle intenzioni dei ragazzi messa a contrasto con la prostituzione) non spaventano i quattro studenti, che continuano a voler creare un mondo dove “Caino non ucciderà più Abele”, “i despoti non terranno più in schiavitù il popolo”, “neri, gialli, paria, non dovranno più fuggire” “e non [si] getteranno più bombe al napalm su donne e bambini” (pp. 54-55). Nel secondo atto, tre dei quattro studenti partono come volontari in un campo di lavoro all'estero, ma vengono uccisi durante una guerriglia. Muoiono, insomma, come vittime sacrificali “perché nessuno lapidi più coloro che gli sono inviati come messaggeri di pace [...] perché tutti i figli di Dio, poi possano vivere” (p. 66).

Colore nero, colore storpio vince il primo premio teatrale “Città dell'Aquila” nel 1971 e viene portato in scena dalla compagnia “Piccola Brigata” al Teatro Comunale dell'Aquila nello stesso anno. Il titolo dell'opera accomuna alcuni dei tratti che portano all'emarginazione: il colore della pelle, l'handicap fisico. Una canzone cantata da Samuele quando incontra la “Ragazza deforme”, Veronica, esprime la speranza di un futuro in cui non esisteranno differenze: “Perché, vi dico,

accadrà che il colore nero sarà luce / E il colore storpio sarà luce. / Colori disfatti negli anni perduti / ignorati o imputriditi dalla gente. / Ma Dio li separerà dall'inganno / e li mostrerà agli occhi di tutti come in realtà sono: colori del cielo" (p. 50). La voce profetica di Samuele, un'immagine della Crocifissione che appare sullo schermo nel primo atto, il fazzoletto di Veronica, e la prostituta che nel finale promette di passare la sua vita a far conoscere il sacrificio dei ragazzi, sono alcuni dei simboli che confermano il messaggio cristiano di quest'opera. In *Autori e drammaturgie* di Enrico Bernard vengono citate successive opere teatrali di

Vanna Spagnuolo: *Tutti le volevano bene* (1971), *Nuvole e ciabatte in tram* (1982), *Pennelli e champagne* (1984) e *Crisantemi al ribasso* (1986). Spagnuolo ha scritto anche due romanzi che appartengono a una collana di narrativa per la gioventù, *Jacopo, paga il taxi!* (1974) e *L'ospite del mistero* (1975). Negli anni '80 ha pubblicato libri su vite dei santi (Bernardino da Siena, Elisabetta d'Ungheria, Ludovico di Francia). Una pubblicazione postuma è romanzo *Annola Lil dei sabbionari. Fuga dal tempo giovane* (2019), romanzo che si svolge in Veneto alla fine dell'Ottocento.



L'Enciclopedia crea un respiro che supera i protagonismi. Diventa un terreno vitale di confronto sulle tante possibilità di interpretare ciò che accade o che si vorrebbe accadesse. Possiede una vita indecifrabile che si articola attraverso le contraddizioni degli autori, uno diverso dall'altro e ciascuno con gli altri sostanzialmente in disaccordo. **(Maricla Boggio)**

Da questa opera risalta chiaramente la validità di un repertorio che non sempre è stato in primo piano nella vita del nostro spettacolo, in quanto molto spesso confinato in piccoli spazi per cui non ha potuto arrivare al grande pubblico. Ma, anche coi limiti imposti dalle mode e dalle cosiddette esigenze di mercato, risulta che la produzione degli autori italiani contemporanei è notevole ed importante. Quest'opera è in grado di offrire un panorama completo della nostra drammaturgia. **(Aldo Nicolaj)**

La drammaturgia italiana del dopoguerra è più ricca di autori di quanto si possa pensare, e provvederà a mostrarlo analiticamente la presente Enciclopedia. Chissà quanti altri sono i nomi degni di ricordo, che sfuggono ad un panorama necessariamente sintetico, ma che troverete ampiamente ricordati nelle pagine che seguono. E in ognuno, per poco che ne approfondiate la lettura, troverete sotto i conflitti più superficiali, politici, sociali, di

educazione, di carattere, qualcosa di profondamente turbato, e diciamo pure, scontento, la difficoltà di identificare un valore, che orienti l'intera struttura del reale. **(Giorgio Prosperi)**

ordinabile in formato cartaceo e ebook
<https://www.amazon.it/Autori-drammaturgie-Enciclopedia-italiano-contemporaneo-ebook/dp/B0733DHNJY>
 o scrivendo a entertainmentart@gmx.net

nella foto Raffaele Viviani in uno scatto di Carlo Bernari (Archivio Siad)

Conclusione

Confesso che prima di leggere queste opere teatrali scritte da donne negli anni '60 mi aspettavo di poter individuare in (quasi) tutte loro degli indizi, dei segni, che si riferissero ai fermenti studenteschi dell'epoca, o che indicassero la strada per la futura drammaturgia femminista degli anni '70 (l'esperienza della Maddalena, per esempio, ha inizio a Roma nel 1973). Vi ho trovato invece molti riferimenti al passato: soprattutto in tutte le opere di Eva Franchi, ma anche in *Ostriche e abito turchese* di Vanna Spagnuolo, tornano costanti la pesante eredità della seconda guerra mondiale, i sensi di colpa, il bisogno di giustizia. Olga Rigotti con *I giurati* torna ancora più indietro, alle insurrezioni per l'unità d'Italia nel diciannovesimo secolo.

Non è quindi un caso che la struttura formale del processo, presente in tutta la tradizione teatrale, dalle *Eumenidi* al *Mercante di Venezia* a *Processo a Gesù*, venga utilizzata nella *Ragazza di Dachau* di Eva Franchi e *Per vivere bisogna morire* di Franca Petracchi: le accuse, le confessioni, le testimonianze presentate sulla scena servono a portare alla luce eventi – storici e personali – che non bisogna tenere più nascosti. Il pubblico, che assiste dal vivo a queste voci e rivelazioni, viene coinvolto nel ruolo di giuria, invitato a una riflessione che continui dopo la calata del sipario. È significativo anche che alcune scene di *Allodole per un collare* di Vanna Spagnuolo si svolgano in un tribunale; che le protagoniste dei drammi di Franca Petracchi sentano il bisogno di confessarsi e giustificarsi, con un sacerdote, o un giornalista, o un ispettore; che Olga Rigotti intitoli *I giurati* il suo dramma del 1962. I protagonisti di queste opere, insomma, devono assumersi la responsabilità per le loro azioni passate, in processi formali o in un rendiconto finale della loro vita.

Un altro elemento che emerge dalla lettura di queste opere degli anni '60 è il conflitto fra le vecchie e le nuove generazioni. I genitori, che hanno vissuto gli anni del fascismo e della guerra, non riescono a superarli e rimangono ancorati ai loro traumi. I giovani vogliono staccarsene e guardare solo avanti. In alcuni casi, come in *Ostriche e abito turchese* di Vanna

Spagnuolo, i giovani sono connotati come amorali, indolenti, poco interessati alla storia e al passato; in altri, come in *Colore nero, colore storpio* della stessa autrice, i giovani vivono (e muoiono) per ideali di altruismo e solidarietà umana; in altri ancora, come in *Lunga notte ad Alcantara* di Eva Franchi e *Il gufo* di Vanna Spagnuolo, i giovani ereditano le colpe dei padri e non sempre riescono a liberarsene.

La storia contemporanea si fa sentire solo di sfuggita: la rivoluzione di Algeria fa da sfondo al *Fiore di pietra* di Eva Franchi; le guerre del Vietnam e della Cambogia vengono nominate in *Colore nero, colore storpio* di Vanna Spagnuolo. Per la società italiana emergono il contrasto fra la vita dei baraccati nelle periferie (*Nini e la Bionda* di Olga Rigotti) e i segni del nuovo benessere del miracolo economico (*Ostriche e abito turchese* di Vanna Spagnuolo).

Dal punto di vista formale, la maggior parte di queste opere mostrano solo pochi segni di quelle innovazioni delle avanguardie teatrali che hanno segnato gli anni '60 sulle scene nazionali e internazionali (il "Manifesto per un nuovo teatro" di Pasolini, per esempio, risale al 1968). Solamente *Spettacolo in tre atti* di Olga Rigotti, con le sue trame indipendenti l'una dall'altra, i suoi personaggi e finali illogici e grotteschi, risente dell'influenza del teatro dell'assurdo. Ed è in quella stessa opera, in particolare, che vengono menzionati alcuni problemi sociali di quegli anni: l'abbandono delle campagne; le difficoltà vissute dalle ragazze madri; la violenza nel rapporto di coppia; l'abuso sugli anziani; la difficoltà di informazioni su metodi contraccettivi e la necessità di ricorrere a aborti clandestini.

Le drammaturghe che pubblicano i loro testi su *Ridotto* negli anni '60, insomma, sembrano ancora orientate verso strutture e tematiche tradizionali. Se e quando le donne sono protagoniste, si rapportano a un uomo o mediante un uomo. Solo qualche breve accenno – il finale di *Una macchina per amare* di Olga Rigotti, per esempio – fa presagire la svolta del femminismo di pochi anni dopo. La vedremo in primo piano su *Ridotto* negli anni '70? Ne riparleremo presto.

I NAZZARI, PADRE E FIGLIA

intervista a Evelina Nazzari

di Stefania Porrino



Premessa

Ho incontrato la prima volta Evelina Nazzari quando avevamo sette/otto anni: frequentavamo la stessa prestigiosa scuola di danza "Il balletto di Roma" diretta da due primi ballerini del Teatro dell'Opera, Franca Bartolomei e Walter Zappolini.

La nostra maestra era Paola Jorio che dopo diversi anni sarebbe diventata la Direttrice della Scuola di danza del Teatro dell'Opera di Roma e ora è la Direttrice della nuova Scuola del Balletto di Roma.

Non eravamo nello stesso corso (io avevo un anno più di lei) ma abbiamo ballato lo Schiaccianoci di Ciaikovskij sulle tavole del Teatro Quirino. Evelina era un fiocco di neve e io una caramella russa... Ne resta

testimonianza in un articolo di giornale che sia io che Evelina abbiamo conservato gelosamente come ricordo del nostro debutto in un grande teatro.

Nel 1995 le nostre strade sono tornate a intrecciarsi per realizzare insieme un nuovo progetto artistico non più come aspiranti ballerine (carriera da entrambe abbandonata molto presto) ma lei come attrice e io come autrice di un testo su Maria Antonietta, interpretato perfettamente da Evelina in tutte le sfumature di un ruolo che andava dalla Delfina di quindici anni alla Regina di trentotto anni.

Da allora abbiamo lavorato molte volte insieme e più recentemente, nel 2017, abbiamo creato insieme a Giulio Farnese, Nunzia Greco, Alessandro Pala e Carla Carretti, la Compagnia del Mutamento. L'ultimo spettacolo della Compagnia, intitolato "Quando verrà la fin di vita (e questa storia è già finita?)" è andato in scena nel marzo scorso al Teatro di Documenti dove verrà riproposto, vista l'ottima accoglienza avuta da pubblico e critica, anche il prossimo anno.

Conosco bene, quindi, la vita e la storia teatrale di Evelina e so quanto fondamentale sia stato il rapporto con il padre Amedeo Nazzari.



Inevitabile, quindi, cominciare questa intervista con la seguente domanda:

Nascere da un padre famoso è sicuramente un destino che comporta ombre e luci. Qual è stato il tuo rapporto di figlia con “il divo” Amedeo Nazzari?

A casa papà era tutt'altro che un divo, era un orso che amava restarsene in famiglia e detestava le pubbliche relazioni (che, nel periodo del suo declino, cominciavano a diventare indispensabili). In mezzo alla gente era timido, ma si sforzava sempre, o quasi, di essere gentile. Non si riusciva a fare una passeggiata senza che tutti lo fermassero per chiedergli l'autografo, fare un commento... magari un vecchio decrepito gli diceva: “Da bambino vedevo sempre i suoi film!” Non è possibile, commentava mia madre! Del divo non aveva proprio niente, era un'invenzione del giornalismo di quegli anni, e siccome c'era poca concorrenza, lui usciva decisamente dal mucchio e amavano paragonarlo a un attore americano, quindi, in qualche modo, a un “divo”.



Quanto e come ha influito la figura di tuo padre nella tua scelta di fare teatro?

E' una domanda alla quale non so mai rispondere, tutto si mescola, senti parlare ogni giorno di cinema, o di spettacolo in genere e la reazione è: o scappi a gambe levate o ne rimani affascinato. E' proprio quello che abbiamo notato, con Silvia Toso, nel libro

Fratelli d'arte, scritto insieme, su come i figli di attori e registi (intervistati da noi) avessero vissuto il lavoro un po' anomalo dei loro genitori.

Io faccio parte, purtroppo o per fortuna (vai a sapere...) di quelli che ci sono rimasti invischiati, che non vedevano altro sbocco nella vita. Vero è che, a scuola, l'unica cosa per la quale mi batteva il cuore, e in cui eccellevo, era recitare poesie. Rimane il fatto che considero una vera scelta quella che fanno i figli di ingegneri e avvocati o altro che non hanno avuto nessun martellamento in casa e per i quali il lavoro dell'attore è, davvero, autentica passione.



Chiedo ad Evelina di raccontarmi la carriera del padre così come l'ha percepita lei, con occhi di figlia, al di fuori di una elencazione di titoli, successi e onorificenze varie. È una storia che Evelina ha vissuto al fianco del padre solo negli ultimi 20 anni della vita di Amedeo. Quello che c'è stato prima, l'inizio della carriera, l'apice del successo e la gran parte della sua produzione cinematografica che lo ha reso celebre, è arrivato alla figlia tramite i racconti del padre.

Evelina mi risponde indicandomi alcuni brani tratti dal libro sopra citato *Fratelli d'arte* dove

il racconto delle gesta del “divo” si intreccia alle emozioni e ai ricordi di lei.

Derrick? Oddio! E che c'entra l'ispettore Derrick?! Sicuramente è un incubo!

Mi sveglio di soprassalto, perplessa e un po' angosciata. Per Derrick? Mi pare esagerato. No, è che, in mezzo all'ovvietà di quel telefilm tedesco, altamente soporifero e quindi di pregio solo per questo motivo, spunta lui, L'uomo di Portofino, che dà il titolo all'episodio, interpretato da Amedeo. Non ancora malato della malattia che lo avrebbe tolto a noi. Ma stanco, affaticato dalla vita che, dopo anni di gloria lo portava a fare l'italiano in un telefilm tedesco di serie B. Ma è lavoro, il lavoro è sacro perché serve a far vivere se stessi e la famiglia. E lui l'aveva sempre preso così, come del resto faccio anch'io. Dignitoso e a volte eccellente artigiano, lavoratore dello spettacolo, quanta fatica in quegli ultimi anni! Ottenere un ruolo, uno qualsiasi, per campare, per vivere con decoro, per mostrare a quest'unica figlia, arrivata tardi, che lui era stato ben altro, prima. Prima che lei arrivasse. Era stato quel personaggio impenetrabile che a qualcuno piace chiamare divo. Ma da divo, o da antidivo quale lo vedevo io, si sarà preparato diligentemente a quel suo ultimo ruolo, con non meno impegno di come aveva fatto lavorando con Fellini. Perché, in quanto a professionalità, il mio papà autodidatta, che aveva imparato il mestiere sulle tavole del palcoscenico proprio come ogni buon artigiano si sforza di fare, in quanto a professionalità, dicevo, lui non aveva uguali!

“Il più grande successo sta nel superare la paura di non avere successo. Baci, papà.”

È il telegramma che ho ricevuto a Bologna, durante la mia prima tournée, dopo una critica negativa. Stava già male, e gli restava circa un anno e mezzo di vita. Stava male pure qualche mese prima, ma al mio debutto professionale, nell'ottobre del 1977, era riuscito a venire. Aveva messo da parte la mortificazione di comparire col bastone, traballante, un po' sordo, stanco, invecchiato, eroe decaduto, ed era lì, a Firenze, in un palchetto del teatro La Pergola con mia madre e mia nonna, pieno di orgoglio e di perplessità. Il suo primo commento alla mia scrittura per il Cyrano era stato più o meno questo:

- Ma Rossana è un ruolo importante, da attrice consumata! Tu hai 19 anni...

- Lo so papà, ma ho fatto un provino e mi hanno scelto. Sono terrorizzata, oltre che impreparata. Come faccio a rifiutare?!

- No, certo, quando passa un treno, nella vita, bisogna salirci. Io sono spesso salito sui treni in corsa. Ed è andata bene. Ma ci devi lavorare, ti ci devi applicare.

Il gigante mi ha consegnato la sua professionalità, il suo nome importante, poi è svanito. Adesso arrangiati! Con quali strumenti, a vent'anni? Che strumenti hai, se non la giovinezza, e la fiducia cieca in un futuro roseo e quasi stucchevole?

Ogni tanto, la mattina, mio padre mi accompagnava a scuola. Per farmi ridere, sul sentiero di campagna che sbucava su via Nomentana, mimava la scimmia che guida. Mi raccontava dei suoi dieci anni di teatro, prima di cominciare il cinema. E tutti quei film? Forse centocinquanta? Si divertiva meno, preferiva raccontarmi del teatro.

Un mese in campagna, di Turgenev, (o, forse, era un testo di Pirandello), compagnia Abba-Pirandello. Si va in scena domani, un attore si ammala. Che fare? Pirandello chiede ad Amedeo di sostituire l'attore. Il ruolo è consistente, e il giovane attore passa tutta la notte con i piedi nell'acqua gelata della vasca per non addormentarsi e imparare la parte. Il suo sforzo è premiato. Pirandello lo segue con ansia da una quinta e quando esce di scena lo raggiunge in fondo al palcoscenico e gli mette in mano una banconota da cinquecento lire dicendogli: “Farai una grande carriera”.

Anni di divertimento, secondo me, di spensieratezza e anche di povertà. Anni avventurosi di grande palestra attoriale, quando si cambiava commedia quasi ogni giorno, si cambiava ruolo, città, albergo. E si andava a suggeritore, con tutto ciò che comportava di confusione, scherzi, errori e quiproquo. Il suggeritore, che se ti prendeva in antipatia suggeriva male, sbagliava apposta, e tu eri perduto.

- Per me era lascivia, lanciava il suggeritore sottovoce dalla buca.

- Eh?

- Per me era lascivia...

- Come?

- Per me era lascivia...

L'attore faceva spallucce.

- Per me era la scimmia.

E io ridevo, ridevo.

- Papà, raccontami ancora. E i film? Le trame dei tuoi film?

- Ma chi se le ricorda...

- Ma come, davvero non te ne ricordi?

- Ma no, ne ho fatti tanti...



Chi non beve con me peste lo colga. Dopo la parodia di Sordi, che pronunciava la battuta in sardo, tutta Italia ha dato per certo quel suo accento inverosimile. Ma era arrivato a Roma a sette anni, sua madre gli parlava veneto e questo suo sardo non è altro che una leggenda metropolitana, pazienza.

In matematica ero una nullità. Ad un certo punto dell'anno, col benessere del professore, mi ero volontariamente isolata all'ultimo banco vicino alla finestra, e mi facevo i fatti miei. La mia scuola francese si trovava in via di villa Patrizi e, da quella finestra, si vedeva la biforcazione con via dei Villini. Ogni tanto papà mi veniva a prendere con la FIAT 127 che era stata di mamma, e che non si confaceva troppo alla sua prestanza fisica. Ma tant'è, la sua gli era stata rubata. Anche per questo mi faceva tenerezza, per questo suo rimanere elegante e pieno di fascino in qualunque circostanza, anche in una vecchia carretta. Insomma, discretamente, cercando di passare inosservato, si sistemava con la macchina a quella biforcazione, in anticipo, come sempre, sull'orario della campanella d'uscita. E io lo guardavo dalla mia aula di matematica. Lo guardavo col suo cappotto di cammello, o col suo elegante completo da giorno e i baffi multicolori. Lo guardavo, con i miei occhi da adolescente e lui non mi vedeva. Lo guardavo e pensavo, in tutta coscienza, che proprio lo amavo. Non c'era bisogno di un lungo percorso

psicanalitico per capire che ero in pieno Edipo, ancora, e con tutte le scarpe!

Non riusciva a percorrere dieci metri senza che lo fermassero per chiedergli l'autografo, per fargli domande, o richieste di denaro. Ma quelle, più che altro, arrivavano per posta. Io, ogni dieci metri, mi sarei inguattata. Ero timidissima e sentivo la sua timidezza sotterranea ormai addomesticata, il suo imbarazzo, la voglia di camminare in libertà. E se additavano lui, finiva che additavano anche me. Che stress!

- Ma lei è Amedeo Nazzari?!

- Sé, magari!

- Io l'ho riconosciuta, lei è proprio Amedeo Nazzari.

- Le confido un segreto, sono il fratello gemello.

Quando i miei erano fuori per lavoro (mamma lo accompagnava sempre, gli faceva ripetere la parte, controllava la prova costumi...) io ero affidata alla nonna. E a qualche Miss, prima inglese e poi soprattutto francese. Ma l'affetto mi arrivava dalla mia nonna materna, la mia yaya, greca doc.

In occasione delle riprese de Il clan dei siciliani, intorno ai miei undici anni, mi portarono a Parigi, nonna compresa.

I giorni in cui non andavo sul set facevo grandi giri turistici con la mia yaya che non parlava il francese. Io lo parlavo, ma ero così patologicamente timida! Così ci perdevamo per Parigi, e nessuna delle due chiedeva indicazioni. Mi rivedo, l'immagine è nitida e lo stato d'animo pure, con la nonna a fare più volte il giro di Place de l'Etoile, cercando di imboccare il raggio giusto, Avenue Kléber, dove si trovava il nostro albergo.

Papà mi aveva presentato Alain Delon, che, a undici anni, non mi aveva fatto né caldo né freddo. Avevo visto girare una scena, e sicuramente ero rimasta colpita dalla scenografia, dal fatto che lì si vedesse tutto, che fosse tutto finto, aperto in cima e con pareti mancanti per far passare microfoni e telecamere. Mi rendevo conto del trucco, e che poi, vedendo il film, tutto sarebbe sembrato vero.

Ma ricordo di più, e con sconfinata tenerezza, la nostra salita sulla Tour Eiffel, noi due soli. Mi fece fare una di quelle foto in cui si inserisce la testa in un cartone disegnato che rappresenta le persone aggrappate alla torre metallica. Avrei rifatto la stessa foto con mio figlio Leonardo, molti anni dopo.

Ben altra era stata la mia sorpresa durante le prove e le riprese de La figlia del capitano, sceneggiato televisivo tratto dal romanzo di Pushkin, girato a Napoli con la regia di Leonardo Cortese. Nel periodo di prove, che si svolgevano proprio come in teatro, mi ero molto divertita a vedere mio padre che, con Umberto Orsini, stava seduto sullo schienale di un divano che faceva da carrozzeria. E loro lì, a frustare il cavallo invisibile, a far finta che ci fosse la tormenta di neve... Dei bambini, un serissimo gioco di bambini.

Noi italiani continuiamo a usare il verbo recitare, ma i francesi, gli inglesi, e anche i greci (sono le lingue che conosco, delle altre non so) utilizzano il verbo giocare. Ci sarà un motivo?

Da allora, probabilmente, il tarlo che era in me ha cominciato ad operare.



Nazzari ha interpretato La cena delle beffe in teatro, al cinema, in TV e ha curato la regia dell'opera lirica musicata da Umberto Giordano al San Carlo di Napoli.

Stonato come una campana, la sua accuratezza lo aveva portato ad imparare a memoria La cena delle beffe di Sem Benelli (suo cavallo di battaglia come attore in teatro, in cinema e in televisione) musicata da Umberto Giordano. È stato regista dell'opera lirica in scena al San Carlo di Napoli nel 1974. Me lo ricordo con il registratore a cassette e le cuffie, sentiva la musica tutto il giorno e riempiva il copione di appunti di regia e disegni. Le prove con i cantanti erano state avvincenti. Mia madre, melomane accanita, le aveva seguite tutte e posso facilmente immaginare qualche suo suggerimento. Tra papà e il direttore d'orchestra era nato un grande feeling. Un giorno gli aveva persino fatto un appunto per non so quale errore sul ritmo di una battuta musicale! Che impegno e che meticolosità per uno stonato senza speranza...

Elegantissimo con lo smoking e anche con la calzamaglia medievale, ha percorso quei decenni di una vita che a me è sempre sembrata un po' malinconica e solitaria. Una vita fatta di lusso inutile e sempre crescente, di tavole imbandite per cene a cui raramente partecipava, di case con quattordici bagni. Una vita fatta di mance esagerate, di donne più o meno adoranti, di falsi amici o dichiarati approfittatori.

Poi è arrivata mia madre, e sono arrivata io, insieme ai primi acciacchi di salute e al crepuscolo lavorativo. Tutto non si può avere, e di questo soffriva. Soffriva di non riuscire a mantenere adeguatamente la sua famiglia. Almeno, per quello che era il suo metro... Soffriva di un cambiamento che non aveva previsto.

Io ho vissuto quest'ultima fase, quella dell'uomo tenero e maturo (dall'umorismo British), e dell'attore nel pieno delle sue potenzialità di espressione artistica, tristemente sciupate. L'epoca della profondità e dello spessore era arrivata, insieme a quella del declino immeritato e per lui incomprensibile.

Ma l'orso era incapace di procurarsi il lavoro. All'orso piaceva leggere e stare con me e mia madre davanti alla televisione, magari con un plaid scozzese sulle ginocchia. Io spesso mi acciambellavo in mezzo a loro. Certo, questo non gli bastava...

- Mi conoscono, no? Se mi vogliono mi chiamano.

- Finiti quei tempi Amedeo, replicava mia madre. Devi fare pubbliche relazioni, altrimenti ti dimenticano. Pure il pizzicagnolo ha bisogno di farle! Incredibile che io non abbia assorbito questa lezione, è stata il Leitmotiv di tutta la mia infanzia e adolescenza.

Come dicevo, era totalmente privo di iniziativa, e sempre stupito da questa sorta di divieto di esprimersi, deluso nei confronti di chi l'aveva incensato e poi gli aveva voltato le spalle. Che anacronistica ingenuità! Si trasformava radicalmente solo quando aveva firmato, e il lavoro era assicurato. Allora diventava intraprendente e scrupoloso fino all'esasperazione.

Inaspettatamente, per come lo conoscevamo, si era invaghito di un progetto. Nel 1972 aveva acquistato i diritti del romanzo di Gianna Manzini Ritratto in piedi, vincitore, quell'anno, del Premio Campiello. Ha inseguito questo progetto per anni, fino alla morte, discutendo con produttori, registi e sceneggiatori. Ma

senza mai riuscire a mettere d'accordo tutti. Era la storia del rapporto fra un anarchico idealista dei primi del novecento e sua figlia, prima adolescente, poi universitaria. Il loro amore, le loro incomprensioni, le loro profonde affinità. In principio, avrei dovuto interpretare Gianna ragazzina; poi, ormai ero cresciuta, Gianna giovane donna. Non abbiamo interpretato nulla, né io, né lui; non ne fu niente. Il progetto finì con la sua malattia e la sua morte, così come il nostro rapporto adulto, appena sbocciato. Io avevo ventun anni, lui quasi settantadue.”

Torniamo a te, Evelina, e alla tua attività artistica: oltre il teatro hai voluto esplorare anche altri linguaggi. Quale è stata l'esigenza che ti ha spinto ad ampliare la tua esperienza di attrice?

La vita è composta da una serie di bivi. A volte scegli una strada, magari quella che ti sembra più liscia, per poi scoprire che dopo la curva diventa accidentata! Possono capitare esperienze belle o cose terribili che non ti saresti mai aspettata, che pensavi succedessero agli altri. Finché ti accorgi di essere gli altri. Mio figlio ha fatto la scelta drastica di interrompere la sua vita a 26 anni, sconvolgendo, di conseguenza, anche la mia. Per essere sintetica dirò che questo mi ha indotto a scrivere. Su di lui, naturalmente, e sul mio dolore. Che non è solo mio ma, purtroppo, di tante altre persone con le quali è possibile condividere, per sentirsi meno soli. In *Memorie a brandelli* parlo molto di lui ma anche della mia famiglia d'origine, decisamente cosmopolita, soprattutto da parte di mia madre. *Torna fra nove mesi* è un testo teatrale a due personaggi, rappresentato più volte, che mostra due madri (o forse una) che arrancano cercando di trovare un senso a questa vita dopo, dopo che si è chiuso un capitolo, in un certo senso (*Dopo la fine* è stata la mia prima pubblicazione). *Solitudini urbane* è un libro di racconti, il meno autobiografico... ma in fondo qualcosa di me c'è sempre.

La scrittura, come il teatro, sono manifestazioni dell'anima (la nostra), fortemente terapeutiche. Non risolvono ma aiutano a convivere col dolore.

Il rapporto tra Teatro e Vita – e più in generale tra Arte e Vita – è sempre stato un tema caro a tutti gli artisti. Tu come lo hai vissuto? Quanto sono stati importanti gli avvenimenti della tua vita nella realizzazione del tuo percorso artistico?

Che dire? Tutto si mescola, si aggroviglia. La vita alimenta il teatro e il teatro la vita. Le esperienze di vita arricchiscono alcuni ruoli che interpretiamo in teatro, forse tutti, perché mettiamo sempre qualcosa di noi in ogni personaggio. E, al tempo stesso, il personaggio ci permette di approfondire un lato del nostro carattere che, magari, ci era ancora oscuro.

Quali sono adesso i tuoi progetti?

Dovrei riprendere il mio testo, *Torna fra nove mesi* (in un ennesimo teatro romano), che sarà in scena, nella prossima stagione nel delizioso Teatrosophia, e in cui recito con Maddalena Recino per la regia di Angelo Libri. Uno spaccato di vita di due donne (forse due voci della stessa) che si arrabbattono per trovare un nuovo modo di vivere dopo il lutto più crudele, quello della morte di un figlio. E poi riprenderemo l'ultimo spettacolo della nostra Compagnia del Mutamento, è così bello lavorare in armonia, tra amici: si rende di più, non c'è dubbio! E poi, forse, altri progetti teatrali ancora in fase embrionale.

Ho inoltre intrapreso la stesura di una seconda disordinatissima autobiografia, diversa da *Memorie a brandelli* (dove tentavo di risalire alle mie radici), e dove esploro la mia vita, il mio personale percorso accidentato.

Conclusione

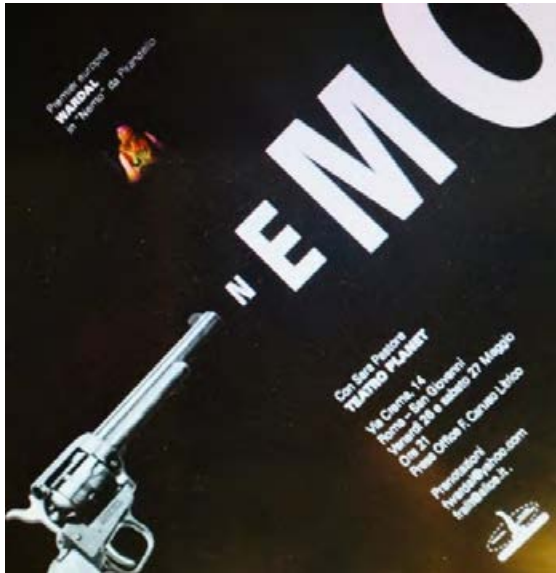
Bene, Evelina, come dice un personaggio del mio ultimo testo che abbiamo da poco messo in scena, “Bisogna sempre fare progetti per non invecchiare!”

E noi, con i nostri progetti, cercheremo di mantenere vive e creative più a lungo possibile quelle due bambine che ballavano lo Schiaccianoci sulle tavole del palcoscenico del Quirino!

IL MONOLOGO *NEMO* DI PIRANDELLO RILETTO E INTERPRETATO DA FEDERICO WARDAL

La storia del monologo Nemo inedito di Pirandello è un dramma a parte: eclissato dal 1928 al 1989, Paola Masino Bontempelli lo suggerisce a Wardal che lo porta in scena a San Francisco nel 2017 presso l'Istituto Italiano di Cultura in SF, direttore Paolo Barlera e a Roma nel 2023.

Il mio *Nemo*
di Federico Wardal



Nemo (*Nessuno*) monologo scritto nel 1928 da Pirandello fu rifiutato dalla Compagnia Teatrale di Pirandello Teatro d'Arte di Roma, già in crisi economica, giacché considerato eccessivamente innovativo, come nel 1921 "Sei personaggi in cerca d'autore" fu un fiasco al teatro Valle di Roma, per lo stesso motivo.

Nel 1929 Pirandello scrisse: *Come tu mi vuoi*. La Metro Goldwyn Mayer richiese il dramma per Greta Garbo che richiese *Nemo*, riscritto per lei da Pirandello, che introdusse nel monologo una pistola, come ne *Sei personaggi* che secondo la Garbo, avrebbe reso il

monologo, adattato al cinema, più drammatico.

La produzione hollywoodiana, però, non permise alla Garbo di recitarlo per loro giacché "non adatto all'immagine della "divina".

Di questo la Garbo ne fu addolorata, giacché recitare *Nemo* lo considerava una sfida intellettuale nei confronti della sua rivale Marlene Dietrich, amica di Pirandello.

Marta Abba, musa di Pirandello non voleva sentire parlare del monologo, giacché lo giudicava non adatto a lei e perché l'episodio "Garbo" aveva distolto da lei la piena attenzione di Pirandello, ma soprattutto perché Pirandello aveva scritto *Nemo* ispirandosi a lei, ma più a se stesso.

Pirandello incontrò la sua amica scrittrice Paola Masino Bontempelli che fermò Pirandello dalla distruzione del monologo e lo affidò a lei. Subito dopo la morte di Marta Abba, Paola Masino nel 1989 affidò a me il monologo affinché lo recitassi. Paola Masino morì poco dopo ed io, senza di lei, non mi sentii di recitare un monologo molto affascinante, ma anche molto difficile. Passarono 18 anni ed un giorno Paolo Barlera, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di SF, mi chiese di recitare un Pirandello. io non mi ricordai del monologo *Nemo*, ma tra i testi di Pirandello, ritrovai il monologo che credevo fosse andato perduto e lo recitai a San Francisco in presenza di spettatori totalmente avvinti dai temi del monologo. Nel 2023 a maggio recitai *Nemo* al teatro Planet di Roma di Caterina Costantini, musiche di Andrea Ceccomori, con la partecipazione di Sara Pastore e con l'aiuto di Gabriella Lavorgna, presidente del *Mandir della Pace*. Il pubblico romano fu avvinto dal monologo come il pubblico di San Francisco e stars italiane come Enzo De Caro e Francesca Benedetti lo apprezzarono profondamente.

Ora c'è un progetto che reciti *Nemo* in cinema con la regia di Graziano Marraffa, Presidente dell'archivio storico del cinema italiano. Prima di *Nemo*, però, farò in cinema *Lila* (da *Un mostro chiamato Lila*) di Enrico Bernard che ha con *Nemo* alcune importanti similitudini:

RIDOTTO

se Nemo si confronta con il personaggio manipolatore del Regista, Lila si confronta con il personaggio manipolatore dello Sconosciuto e sia Lila che Nemo ribaltano la difficile situazione.



Premessa

Nemo è un personaggio che, come tutti i personaggi, una volta inventato, vuole essere rappresentato, ma, nel caso di Nemo questa condizione si concretizza attraverso un totale paradosso.

Sinossi

Nemo accetta l'invito di un qualcuno che dice di essere il direttore di un teatro, ma, che, in realtà, è il direttore di uno studio televisivo, agli albori della invenzione della televisione. Nemo, non appena entra, nello studio televisivo, si rende conto di essere vittima di un inganno e si rende anche conto di essere prigioniero dello studio, simulazione di un teatro, che non ha uscita, mentre su di lui è puntata una telecamera.

Nello studio è presente un pubblico che reagisce a scritte luminose che determinano la sua reazione.

Il sogno di Nemo ad essere rappresentato sembra essere irrealizzabile, giacché, le condizioni lì sono che neppure esistono gli attori che possano personificarlo. Man mano la "protesta" di Nemo a tale inganno diventa lo spettacolo in sé nel quale Nemo rivela di essere nessuno, una tragedia impregnata di costante dolore che però, Nemo vede, essere simile a quella del pubblico presente, che manipolato dalle telecamere, non ha identità, ma solo: "una maschera per credere. Per credere di credere di vedere" (da Nemo di Pirandello). Attraverso sconvolgenti colpi di scena, che capovolgono, la situazione, il dramma si risolve nel "non risolversi", con un buio che "inghiotte" l'azione, che si immagina continuare in eterno, ripetendosi, come se si riflettesse all'infinito negli specchi. L'opera drammatica mette a fuoco aspetti e

meccanismi della manipolazione di massa, usando il dolore umano come spettacolo circense.

Il dramma è ambientato nel 1928, agli albori dell'invenzione della televisione.

Il luogo: uno studio televisivo, che simula un teatro, con pubblico presente.

La scena: un teatro simulato in uno studio televisivo. In scena una sedia nera ed una macchina cinematografica di epoca corrente (anno 1928)

I personaggi:

Nemo (Nessuno):

È un personaggio, uomo o donna senza età, che non avendo identità, invano cerca di essere rappresentato sulla scena, però acquisendo una "identità scenica "che non è "vera identità "e ciò produce in Nemo un dolore che convive con lui e si ripete ad ogni rappresentazione.

Il Pubblico:

persone di un pubblico presente in uno studio televisivo. Sono persone che credono di vedere tutto per mezzo di una telecamera, ignorando se stessi.

Il Direttore:

È un carattere invisibile, per livigliaccheria, autore del tentativo di manipolazione ai danni del personaggio di "Nemo" e della manipolazione del pubblico presente nello studio televisivo, attraverso una telecamera, suo alter ego.

Il paradosso è che il "Direttore" o "Maestro" pur considerato "invisibile" appare reale giacché si incarna in una telecamera realmente visibile, suo "Alter Ego"



Azione: È quella di Nemo che, interagendo con l'invisibile direttore dello studio televisivo e con il pubblico presente, giunge tragicamente al cocente realissimo dolore esistenziale per essere stato creato come il personaggio di Nemo (Nessuno), che nega, in sé, ogni sua forma di esistenza, pure esistendo e di identità.

Il Direttore è seduto in prima fila, all'angolo sinistro del corridoio e prima dell'entrata di Nemo dice:

RIDOTTO

Direttore: lo spettacolo ha inizio!

Nemo non può sentire cosa il Direttore ha detto, giacché, per Nemo, il Direttore è una figura, una "sagoma", non una entità fisica, mentre Nemo, per il Direttore è un Personaggio.

Nemo dal corridoio del finto teatro - studio televisivo, arriva sul palcoscenico ed osserva stupefatto la scena ed il pubblico già presente, cosa che non era prevista dall'accordo tra Nemo ed il Direttore. Nemo indossa un elegante pantalone nero con lunghe sciarpe e sotto ha un vestito da scena.

Buio. Sparo di pistola. Luce.

NEMO: Mah signore!... Il nostro accordo era... di essere in un teatro, e non in un luogo come questo che chiaramente è la simulazione di un teatro.

Questo è uno studio... leggo: televisivo! Davvero non ho idea cosa significhi. Me lo spieghi.

Insomma... i patti non erano questi!

Osservando il pubblico televisivo:

E voi? Direttore, neanche la presenza di un pubblico era nei patti.

Voglio dire, che non era previsto che voi foste... qui, seduti in un teatro che mente a se stesso.

Il Direttore fa segno alla persona del pubblico, che gli è seduta accanto di applaudire. L'applauso si propaga.

Appare la scritta: "Applausi". Il Direttore fa segno alla persona del pubblico, che gli è seduta accanto di applaudire. L'applauso si propaga.

Il pubblico televisivo applaude automaticamente, leggendo la scritta: "applausi".

Applausi? Ma non c'è ragione di applaudire! Anzi, al contrario! È una vergogna! Giacché si accende la scritta: Applaudire e tutti applaudono! Ridicolo! Artificiale! Meccanico! E questa è la differenza tra teatro e televisione!

(Al pubblico) Io voglio sapere, per quale tipo di strana ragione voi siete qui! Per guardare che spettacolo? Oh, lo ignorate? Constato e non me ne sorprendo

E nessun sipario tra voi e me...Già, dimentico : questo non è un vero teatro.

(si gira intorno)

E così nessun ingresso. Nessuna uscita. Un universo virtuale.

(al Direttore che è lontano carico di rabbia)

Direttore, cosa ha orchestrato?

Mi chiama per essere in un teatro e nessun teatro.

Mi chiama per uno spettacolo e nessuno spettacolo...

Nessuna spiegazione?!

Potrebbe anche avere dimenticato, con intenzione, la vera ragione della mia presenza qui.

Ancora non apre bocca?!

Un personaggio senza battute... senza il dramma, perciò nessun attore, nessun personaggio... nessun dramma: niente e nessuno! NESSUNO!!!

Direttore, lei promette qualcosa che non c'è, a questa gente. Che sfacciataggine!... Lei ha basato il suo giuoco sulla "simulazione" di offrire qualcosa e perciò non offre nulla!!!!

(Nemo con ironia) Complimenti! Sì, giacché questa sua telecamera osserva niente ... osserva, una realtà che non esiste.

Ciò significa uccidere. Certo, giacché nulla qui presuppone... il creare... L'inventare, la vitalità... Ma, al contrario, qui tutto è annientare, oscurare. Tutto qui è congelato, paralizzato, fermo, narcotizzato.

Forse signore, ha architettato tutta questa assurdità per diventare famoso?

Famoso per qualcosa che non c'è. Già. Che non è mai avvenuto e che non avverrà mai! Ecco il suo giuoco. Non dice nulla? Non le conviene.

Lei è solo un gran...

Ma, i suoi occhi, signore, nonostante la sua ostentata impenetrabilità, sono cambiati. Sì. Guardano in un altro modo. Non afferra il senso di ciò che dico?

Ecco il senso: lei non aveva previsto che io fossi "scomodo"!

(Osservando il pubblico)

Leggo tristezza sui vostri volti... e sento... che mi chiedete qualcosa. Ma cosa posso darvi, io, se nulla qui esiste?! Nulla.

RIDOTTO

E ora vedo... che voi, tutti voi, non avete nemmeno occhi... per vedere. E già, è questa macchina da presa il vostro occhio, la vostra finestra che affaccia al di fuori, sul mondo... Voi solo indossate una maschera: quella, per credere, per credere di credere di vedere...

Agghiacciante. Ho i brividi.

E lei... chi è davvero lei, signore? No, lei non è un regista. No, lei non è un autore.

Oh, signore, finalmente, io so chi è lei e me lo lasci dire: lei, signore è... un impostore.

No! Per favore! Stia zitto. Nessun dramma, signore! Non se lo può permettere!

Giacché è lei il responsabile di questa beffa!

Lei è l'artefice di questa situazione che pretende di essere ciò che non è. Oh no, peggio: pretende che il nulla sia tutto!

Questo, a me, non interessa, signore. A questo punto, me ne vado. Oh! Già: nessuna uscita è prevista.

Così io, non potrei andare via.

Invece, per lei, signore, ha sicuramente previsto una situazione meno claustrofobica, ma dalla quale lei stesso, però, non riesce a venirme fuori. *(divertito)*

Lei! Lei è in un labirinto! Non io. Non loro: lei! *(tavolo con teste manichini velati)*

Oh, li guardi, signore: ora sono felici!! Nonostante io parli di labirinto?!

Ma, sì! Li guardi! Poco fa erano tristi ed ora sono felici!

Perché? Perché li stò divertendo! Sì, sto dando loro quello che qualsiasi pubblico cerca e ciò che lei aveva loro promesso: una storia!!!

Una storia con un personaggio! Dove il personaggio è la storia e dove la storia è il personaggio.

Oh, no, signore, non sono io il personaggio.

E chi, allora, lo è? È perduto? Eppure la risposta è davvero facile.

Ma come? Una persona come lei, con l'abilità di contraffare tutto! Di rendere virtuale perfino l'anima, non si accorge che... il personaggio, qui, è solamente lei!

(Nemo, punta la telecamera verso il Direttore)

Sì, signore. Proprio lei. Lei è un perfetto personaggio! *(tra sé)* Da un certo punto di vista...

È lei che pensa di essere capace, senza neppure apparire, di manipolare tutto e soprattutto di manipolare queste persone, alle quali lei fa credere qualcosa che non esiste.

Queste persone, che tramite la sua telecamera, diventano milioni e milioni.

Un giuoco, certo, non trascurabile, il suo, signore, nella sua sconcezza, ma al quale manca qualcosa...

Sì, manca... "la forma". Intendo dire che... ci sono tanti modi di essere, di esibire una forma... più forme, allo stesso tempo. Perché no? Come il colore bianco che ha in sé tutti i colori, ma lei vede solo il bianco... Non capisce?

È inutile che tenti di seguire ciò che dico, di vedere quante forme io ho cambiato in sua presenza, in ogni istante, a sua insaputa, ed ora! Ora! Senza che lei, se ne accorga minimamente... Perciò, mi ascolti, "personaggio": abbandoni l'idea di controllare tutto. È pura utopia. Ma, nonostante ciò, lei rimane spudoratamente un magnifico personaggio, il personaggio del "grande impostore".

E non vada in collera! Quando parlo di "impostore" lei sussulta. Invece di esserne contento: lei è un personaggio! "L'impostore" è il suo personaggio! Il personaggio che lei è, per tutti. Non per lei? E su, ammetta di essere perfettamente cosciente di ciò che lei è. Cosa che lei, so bene e tutti sanno, non farà mai: ammettere! Ammettere! Ammettere! Oh, con che tecnica meticolosa, lei ha creato se stesso! Che, semmai volesse, le sarebbe difficile "smontare" ciò che ha creato, il suo personaggio. Da se stesso!

E provi a smontarlo *(mima smontare)* sul

Oh, so che ne avrebbe il terrore. Ma terrore dovrebbe provare giacché io vedo un punto debole nella sua costruzione: lei sta sbagliando "teoria". *(ironico)* Sì, sta sbagliando il "punto di partenza". In quanto lei, dal suo insano punto di vista, la deve smettere di credere che io, io, sia una "conseguenza" del suo imbroglio; che io, io, sia nelle sue mani; che io, io, sia di sua proprietà. che io, io, sia parte del suo giuoco narcisistico e perverso. *(avanza)* No! Ha capito? No!!! E... mi

RIDOTTO

dica, per queste persone... non ha mai sentito compassione? Se ne stupisce?! Sì, compassione, dico! Giacché lei le ha messe nella condizione - ma gliel'ho già detto! - di far loro credere, ciò che non esiste. E per questo, questa gente, non merita compassione? Risponda!!! Li vede? Li guardi, uno per uno! Sono tutti così maledettamente legati a lei ed a questa telecamera. È ciò che voleva! Non è così? E non cerchi di continuare a negare! Veda! Su! Riconosca! Ammetta! Veda ciò che va visto. Le conviene. No, non finga di cadere dalle nuvole e cerchi, piuttosto di essere più astuto! Sì. L'astuzia, l'inganno è nel suo personaggio! Pensi che ora mi sta perfino dando la possibilità di provare la rabbia che queste persone sentono per causa sua. Sì, signore, la rabbia! Dal momento che solo loro esistono, in funzione di questa telecamera, che è una specie di suo alter ego o "super ego", come preferisce. E parli. Vedo che vorrebbe parlare! Ma la avverto: sceglie il momento sbagliato! Sceglie il momento peggiore! Giacché davvero lei non saprebbe che dire, perciò è meglio che stia zitto! Non si agiti. taccia. (*Nemo si siede*) Taccia. Sì. È meglio. Mi lasci respirare. Soffoco qui. (*Si astrae*) Mi lasci toccare la mia libertà... E perciò non mi spinga a continuare! Non le conviene. È pericoloso per lei. (*Si alza*) Lei, non mi sopporta più. Vorrebbe eliminarmi. (*Tira fuori una pistola*) Vorrebbe uccidermi. Posso capire. Lo faccia! (*Butta per terra la pistola*). Prenda questa pistola! Liberarsi di me, nella sua testa, sarebbe come eliminare il problema. Quale problema? Che il suo palazzo, cada, collassi, per causa mia. Vede, uno degli aspetti più disgustosi di un essere umano... è quello per cui lei prova gioia: usare il dolore delle persone e non solo di queste persone: il dolore di tutti! Il dolore! No, signore, non giuochi a fare il confuso, vecchia storia, o davvero... perdo la pazienza. Confuso, lei, oh... non lo è mai! Non è nel suo personaggio essere confuso! Come dicevo, lei ha privato queste persone della loro coscienza, della loro identità, di essere se stesse, giacché le possiede,

attraverso questa telecamera. (*stringe tra le mani un fazzoletto nero*) E quanto a me, la sua crudeltà, signore... la sua crudeltà!!!

Sì, le ho già detto, che io cambio mille forme in un istante, giacché *mille in uno* significa "nessuno". Dove, alla fine, voglio arrivare? Non tema! E ascolti. E prenda questa pistola per sentirsi più sicuro, più forte!

Lo faccia!

Signore, lei sa perfettamente perché io sono qui. Lei pensa che sia facile ridurmi come loro.

Perché ridurmi come loro? Perché lei vuole ridurre tutti come loro. Uno come me, poi... Uno come me, che assume mille forme in un secondo, (*inizia a girare su se stesso*)

rappresenta per lei un enorme pericolo. E dove colpirmi? Dove? Mentre giro forte! Forte! (*Nemo gira più velocemente su se stesso*) Io sono uno davvero da eliminare, neutralizzare. Mi faccia il favore: impugnare questa pistola e mi colpisca, se ci riesce.

(*Nemo si ferma*)

Ecco, ora sono fermo. Colpisca!

Uno come me, ha bisogno di un'ancora, per arrestare la sua folle giostra delle "forme" e finalmente fermarsi, per essere uno. Uno! (*Si commuove*)

Lei mi ha fatto venire, qui, convinto che io possa essere la sua vittima. La più perfetta delle sue vittime.

(*Da un calcio alla pistola spingendola più vicina al Direttore, ma improvvisamente la riprende*)

Io, stupido, che per un istante, ho pensato che lei fosse chi ho sempre cercato. Che lei fosse la mia ancora. Che lei fosse tutto per me! La mia vita, la mia morte, la mia esistenza... la mia NON esistenza. Tutto.

E queste persone essere... essere... il mio pubblico. Il mio "specchio umano". (*Crolla per terra*)

Come ho potuto pensare questo!!! Come ho potuto ingannare me stesso fino a questo punto!!!! Annullare me stesso fino a questo punto! Essere preda di un fantoccio come lei!!! (A sé) Annullare me stesso? Io. He non ho un "me stesso"?

Che errore ho fatto! Non dovevo essere qui! (*cammina come pazzo Afferra la pistola e*

RIDOTTO

nuovamente la lascia cadere, stringe tra le mani un fazzoletto nero)

Ma, vede signore, il mio dolore, è qui. È il mio dolore che mi ha spinto a venire qui, sì. È stato questo *(mostra platealmente il fazzoletto)* mio dolore.

E sa perché?

Per essere... disgustosamente messo in vendita. Sì! *(offre il fazzoletto - dolore al pubblico ed al direttore)*

In vendita, il mio dolore! Non io, ma il mio dolore. Come è in vendita il dolore di queste persone che ora sono di nuovo tristi - vede? Giacché solo persone come loro, che avrebbero voluto essere se stesse, possono sentire, il proprio dolore, il mio dolore, il dolore di chi non è "nessuno"! Ah!

(procede tragicamente)

Grazie a lei, signore, queste persone sono nessuno, condannate a essere "nessuno". Perfettamente Anestetizzate da lei!

Nessuno...

(Pausa)

Nemo, signore. Le dice nulla questo nome! Peccato, giacché *Nemo* è un nome atroce, signore, signori! Perché *Nemo* significa Nessuno e... sono... io ... io Nemo!!! È il mio nome! Sì!!! Che mi ronzia nelle orecchie, nella testa! È dovunque. Ossessivo in ogni mio respiro soffocante! *(si mette le mani alla gola, come se volesse soffocarsi, si tocca il polso destro)* E avvelena ogni goccia del mio sangue, che non ho più!

Un nome: per definire cosa? Per dare identità a chi non c'è l'ha? A chi è nessuno!!! A chi non ce la fa più! *(a sé)*

A chi non sopporta più questa eterna condanna!

E afferri questa pistola! E spari!

Coraggio! Spari!

Oh, scusatemi! Non dovevo lasciarmi andare. No. Non dovevo lasciarmi andare in questo modo così così inappropriato, inopportuno, irriguardoso, ma... vero. Vero.

(afferra nuovamente il fazzoletto)

Da questa tragedia, sono riuscito a salvare, solo questo, il mio dolore. *(mostra di nuovo il fazzoletto nero)*

Sì, è vivo! È il mio dolore. È il mio dolore. Atrocemente vivo! Costantemente vivo. È

sempre con me. Dentro di me. Non ha altro che me !

(Al fazzoletto) Vero?! Ma perché non te ne vai? Perché non te ne vai?! Non ti sopporto più! Sei tu la causa di tutto! Se non sentissi dolore, se non sentissi te, io, sarei libero! Ed allora va via!!!! Liberami di te! Va via! Va via!!!

(Nemo si copre il volto con il fazzoletto nero. Poi, scostando man mano il fazzoletto dal volto.

Compare scritta: Applausi.

Ecco, puntuale! La scritta Applausi! Sul mio "dolore. Il comando osceno di applaudire su un dolore come il mio!

Ma, vede signore... questa volta, nessuno applaude.

Nessuno ha il coraggio di farlo. Vede?!

E perfino lei si chiede perché. Perché non hanno applaudito?! Pensa che loro non abbiano letto la scritta *Applausi*? Che, questa volta, non l'abbiano vista?!

No, signore, si sbaglia! Si sbaglia! L'hanno vista la scritta applausi! Sì!

Ma qui, qualcosa è cambiato, al di là di lei signore: queste persone hanno tutte riacquisito la vista!

Sì, quel tipo di vista che lei, a loro, signore, ha sempre negato! Perciò, signore, sia certo che nessuno di loro vede più, ciò che lei vuole che loro vedano.

(con il dito puntato verso il pubblico per chiedere loro conferma)

Nessuno! Nessuno di voi, vede più quello che lui voleva che voi vedeste! Vero?!

Colpo di scena!

Signore, capisco il suo nervosismo, il suo disappunto e quanto lei mi continui a detestare e che ora mi voglia uccidere...

(Afferra la pistola dal palcoscenico)

È il momento, è la scena, che lei finalmente afferri la pistola e la punti dritta al mio cuore e spari! Spari! *(Punta la pistola contro di sé)*

Mi ascolti: c'è un punto a suo vantaggio: lo spettacolo, c'è stato.

E non è ciò che lei voleva sopra ogni cosa? Anche questa volta, lei, signore, ha venduto dolore. Una cerca come un'altra.

E non ne è contento?! Non è pazzo di gioia per questo?!

RIDOTTO

E avanti, su! Mostri la sua gioia! Si lasci andare, finalmente, anche lei! Come ho fatto io! Come hanno fatto tutte queste persone qui! E colpisca Spari! (*Lascia cadere la pistola*)

Vede, signore questo fazzoletto?

Il dolore che gronda da questo fazzoletto?

Bene, questo fazzoletto è stato il solo a non essere stato parte dello spettacolo.

È stato il solo a disobbedirle, signore! Questo fazzoletto – no! – non può, non deve essere parte di uno spettacolo!

Signore, nessuna telecamera può catturare l'immagine di questo fazzoletto.

Controlli! Questo fazzoletto è invisibile ad ogni telecamera. Giacché, signore, l'integrità, non può alloggiare qui.

Cosa è l'integrità, mi sta chiedendo?

Oh, io, certo, non glielo posso spiegare e neppure loro possono farlo, se lei non ha idea neppure di cosa sia l'integrità.

Ma qui, vede, non è neppure questione di integrità e neppure di identità giacché, mi sorge da dentro che nessuno di noi è una identità, ma un essere umano, questo solo è il punto.

Non capisce? Lei non considera se stesso un essere umano? Questo è grave.

Allora lei considera se stesso “una identità” che pure ha rifiutato per costruire su di sé un personaggio che non ha valore come e quanto il mio personaggio che non è stato creato da me, ma dal mio autore che io ignoro, ma lui sa di me, in quanto mi ha creato...

Ed ora lei, evidentemente spaventato, fissa la sua ombra? E pensa che la sua ombra esista? Se l'ombra della luce esistesse, la luce non sarebbe luce... giacché l'ombra è solo un effetto della luce e non fa parte della luce. Non capisce?

Anche nel senso che non bisogna scambiare l'ombra con la luce, come lei fa.

Lei, signore, è sempre più in visibile tensione, giacché si ostina a non voler seguire. Le consiglio di impugnare la rivoltella prima che per lei sia troppo tardi.

(*Nemo riafferra la pistola*)

Ecco, aspettavo questo momento.

Perfino la sua ombra, signore, ora, si nasconde a se stesso, me lo lasci dire: inorridita.

(*Nemo lascia cadere la pistola*)

È chiaro: neppure la sua ombra, l'ultima superstite di se stesso, sopporta più di essere con lei.

Eppure questo, da un mio punto di vista, sarebbe meglio per lei, signore... Pensi di esistere anche senza ombra. La sua ombra è un'illusione! Una terribile illusione! E lei che aveva fondato tutto sulla sua ombra! Ridicolo!

Ma, non badi.

Continui, a fare finta di nulla. Come sempre. Come ha abituato se stesso a fare.

E faccia anche finta, che nulla qui, sia stato detto. Che nulla, qui, sia accaduto.

Che la sua ombra non sia mai esistita! Confonda se stesso fino a perdere ogni logica, sino a perdere il pensiero ed il controllo di tutto. È pronto? Pronto al grande evento?

Un'ombra si mostra, se una luce esiste: ma, quella luce che generosamente ancora ci illumina e - vede? - sta diventando più intensa, strano, sempre più intensa, così intensa ed abbagliante, da cancellare, spazzare via, non solo qualsiasi ombra, ma, dalla vista, la sua immagine, la mia e quella di tutti noi...

Questa luce, signore, è così accecante - vede? - che, per pietà, sì, per pietà, il buio, sì, il buio... (*afferra la pistola la punta contro i riflettori e spara tre colpi e... spegne tutto.*)



DOMINOT



*Prefazione di Enrico Bernard
alla monografia di Maricla Boggio dedicata
all'artista Romano.*

Per comprendere l'importanza documentaria - senza nulla togliere alla sua avvincente dimensione narrativa - della biografia-narrazione di Maricla Boggio dedicata a Dominot, e per capire la valenza culturale e artistica di questo personaggio *border line* che fu uno dei protagonisti della lunga stagione delle notti romane, bisogna fissare alcuni passaggi storici.

Per circa un decennio, spentesi le luci della Dolce Vita per la miseria culturale e ideologica del dopo boom, Roma tornò a vivere dalla fine degli anni Sessanta fino al 1978, anno del rapimento di Aldo Moro, una stagione esaltante, almeno sul piano artistico. Il reagente di questa magica alchimia romana fu il concetto di LIBERAZIONE. Una liberazione dalle ideologie, dai tabù, dai preconcetti, dalle ipocrisie borghesi:

insomma si trattò di un processo - politico in senso lato del termine - il cui obiettivo era senz'altro la libertà, ma i mezzi tramite i quali conquistarla si chiamavano provocazione e trasgressione.

La liberazione in campo artistico non poteva però avvenire se non connessa ad una trasgressione totale nel costume e nel sesso: in teatro ci si spogliava dei vestiti (vedi l'esperienza del Living Theatre) come del testo, o ci si travestiva come nel caso di Dominot. Ma quando finiva la *performance* il teatro totalizzava l'esistenza, appropriandosene per teatralizzarla. E di questa teatralizzazione della trasgressione, come strumento di liberazione, Dominot fu uno dei principali protagonisti, non solo nell'ambito di una scelta di vita e di una dimensione esistenziale, ma cogliendo anche gli aspetti teorici del suo essere *en travesti*. Si trattava beninteso di una forma di trasgressione intellettuale, a volta anche un po' cerebrale, volutamente estrema, che esprimendosi nella teatralità non mirava solo a fare spettacolo, ma anche a tirare pugni nello stomaco, ad alzare l'asticella della morale.

Dominot ha dunque attraversato e caratterizzato con le sue performance e le sue intelligenti stravaganze queste fasi alterne della vita culturale romana: è stato l'ultimo esponente di questa Roma delle "cantine", del teatro off-off, di una cultura libertaria che si apriva spazi talvolta segreti, sotterranei, catacombali eppure fervidi di idee, energie, pulsanti d'arte e immancabilmente di sesso a 360 gradi. Come scrive infatti Maricla Boggio nella premessa:

A Roma negli anni Settanta si poteva fare teatro dappertutto, da un momento all'altro, anche senza soldi o quasi. Dominot metteva su spettacoli nei posti più impensabili.

Tuttavia gli anni dell'Avanguardia e della Sperimentazione, della contestazione giovanile e della trasgressione sembrarono concludersi tragicamente quando venne aperto il cofano della Renault rossa in via Caetani. Seguirono infatti mesi grigi, di paura

strisciante per il terrorismo: la paura di uscire di casa svuotò teatri e piazze. Questo difficile momento fu però interrotto a partire dal 1979 dall'estate romana e dalla politica culturale dell'*effimero* dell'assessore Renato Nicolini: la svolta rappresentò una seconda chance per Dominot che nel campo dell'*effimero* era di casa.

La città tornò infatti a vivere, a respirare, a frequentare piazze e teatri, a fare cultura e naturalmente a trasgredire come e più di prima: animata da un mondo letterario e cinematografico, teatrale e artistico che riprese a premere da tutte le parti per esplodere, esprimersi, farsi vedere, farsi notare, esibirsi, Roma si riscoprì una città-spettacolo meravigliosa e incantata grazie all'offerta di spettacoli nei teatrini-cantine che rispuntarono come funghi, di performance agli angoli delle strade, nei localini - come in quello aperto da Dominot a pochi passi da piazza dell'Orologio. Insomma un universo di luci e colori, di dolci brezze estive e di sogni in cui poteva appagarsi il desiderio di protagonismo di chiunque avesse un motivo, una risorsa, una qualità artistica da mettere sotto i riflettori.

Come recita il sottotitolo dell'opera di Maricla Boggio si tratta di un "*racconto confidenziale di un artista en travesti*". Il libro è infatti scritto in prima persona, una sorta di autobiografia narrata in cui il protagonista si fa testimone della propria storia sdoppiandosi nella narrazione stessa: la cosa è meno complessa di quanto sembri poiché Maricla Boggio dimostra grande capacità drammaturgica nel nascondersi verghianamente dietro l'io narrante in prima persona. Il risultato è un racconto avvincente ritmato da capitoli di vita (vissuta, eccome, da Dominot) che sintetizzano l'epopea di una personalità che ha contribuito a caratterizzare, come intuì anche Fellini che non a caso volle Dominot nella scena della spiaggia de *La dolce vita*, il costume e un pezzo di storia della Città eterna.

Quando i tacchi a spillo delle scarpine di Dominot smisero di ticchettare sugli improvvisati palcoscenici di legno e sui sanpietrini di piazza dell'Orologio - ci

ritrovammo all'improvviso tutti più tristi, spiritualmente impoveriti. Ora, grazie a Maricla Boggio, possiamo cominciare a ripensare, a storicizzare e se possibile a ricreare quella grande stagione della trasgressione e dell'*effimero* che riportò Roma alla tradizione barocca della piazza vissuta come luogo di incontro, di spettacolo e di liberazione.

Il saggio introduttivo dell'antropologo Luigi Maria Satriani aiuta a decifrare in un contesto storico-politico e culturale il fenomeno Dominot che si presenta come una variante romana dei "femminielli" napoletani, ma non quelli "drammatici" delle opere di Ruccello o Moscato, bensì i femminielli giosi e variopinti dell'antica tradizione partenopea dello spettacolo che si fondeva (cito De Simone) alla rappresentazione religiosa.

Da segnalare il fondamentale saggio conclusivo dello psicanalista Francisco Mele che traccia un profilo scientifico, fenomenologico, come si legge in un bel passo con cui vale la pena di concludere:

Il rapporto di Dominot è soprattutto con il fantasma; in quella dimensione il protagonista costruisce la propria storia tra realtà e immaginazione.



Maricla Boggio

LA MERLIN di MARICLA BOGGIO

*e la voce delle donne nel dibattito
sull'abolizione delle case chiuse*

di Milagro Martín-Clavijo
Universidad de Salamanca

Nel 2009 Maricla Boggio pubblica *La Merlin*, un'opera teatrale incentrata sul dibattito relativo alla legge per l'abolizione delle case chiuse (1958). La protagonista di questa legge e di quest'opera è Lina Merlin, ma al suo fianco compaiono molte altre donne la cui voce e la cui azione sono state decisive per cambiare la situazione indegna delle prostitute in Italia. In questo lavoro vengono analizzate le voci femminili che intervengono direttamente o indirettamente nel dibattito parlamentare e viene messa in evidenza la stretta collaborazione tra loro, nonché le strategie necessarie per evitare il riduzionismo in una questione così complessa. Questo articolo analizza le voci femminili che sono state direttamente o indirettamente coinvolte nel dibattito parlamentare e sottolinea la stretta collaborazione tra loro, nonché le strategie utilizzate dall'autrice per evitare il riduzionismo in una questione così complessa.

Lina Merlin, promotrice del cambiamento sociale.

Nel XX secolo le donne si mostrano come agenti attivi di trasformazione, come promotrici del cambiamento sociale e non solo come destinatarie di aiuti. Le donne decidono, agiscono, assumono responsabilità e cambiano la società. Un buon esempio di donna promotrice del cambiamento sociale è Lina Merlin (1887-1979), una socialista convinta che si oppone al fascismo, partecipa attivamente alla Resistenza e fonda l'Udi, l'Unione delle donne italiane; l'unica donna deputata all'Assemblea costituente nel 1946, nonché la prima e unica senatrice per due legislature (1948-53 e 1953-58) e deputata nella terza. È una figura molto nota per il suo impegno sociale e il suo instancabile lavoro per dare una soluzione ai problemi sociali più importanti, specialmente negli anni Cinquanta e Sessanta. È inoltre un'instancabile sostenitrice dell'emancipazione femminile. In questo lavoro è particolarmente interessante la sua azione come promotrice - e anima - di quella che in seguito sarà conosciuta come Legge Merlin: la legge n. 75, approvata il 20 febbraio 1958 con il titolo

“Abolizione della regolamentazione della prostituzione e lotta contro lo sfruttamento della prostituzione altrui”. Con questa legge venivano chiuse le cosiddette case chiuse, case di tolleranza o bordelli, dove si esercitava legalmente e con licenza la prostituzione in Italia. Il suo obiettivo non era quello di porre fine alla prostituzione in sé, ma alla logica del profitto sulla persona; si trattava quindi di una legge che, da un lato, comportava la rinuncia dello Stato al controllo e al monopolio della prostituzione in Italia e, dall'altro, imponeva sanzioni a chiunque sfruttasse o fosse complice dei reati di sfruttamento e favoreggiamento della prostituzione. La base della sua proposta si trovava nella Costituzione italiana (art. 3, art. 32 e art. 41). Con la legge Merlin la prostituzione cessa di essere un reato, per cui la donna che la esercita non può essere censita né controllata, nemmeno dal punto di vista igienico-sanitario, come avveniva con tutte le disposizioni precedenti. Ma la legge Merlin approvata nel 1958 fu solo il successo finale di un iter legislativo molto lungo: dieci anni di intense discussioni politiche in Parlamento, nei media e nella società; un dibattito che significava parlare di legislazione, ma anche di igiene, di morale, di economia, di istruzione e, soprattutto, di una lunga tradizione radicata nella società. Per questo motivo, contava su tanti detrattori. La battaglia della Merlin contro la prostituzione di Stato fu condotta senza esclusione di colpi da parte di tenutari che finanziarono campagne contro la senatrice senza badare a spese; di medici che avevano il loro tornaconto sull'affare; di parlamentari anche del partito della Merlin che cercavano motivazioni nobili per tutti i clienti delle case chiuse che rappresentavano il monumento legittimo dei loro vizi e di una sessualità maschile predatoria e senza limiti verso le donne da usare, anche per iniziare alla sessualità i loro figli o per tenere buoni soldati e marinai in una leva senza fine. Infatti, è lo Stato che si occupava della codificazione del «doppio dispositivo di controllo, amministrativo-poliziesco e igienico-sanitari. Sullo Stato e la prostituzione, cfr. Gibson (1995).

Sulla legislazione precedente alla Legge Merlin, cfr. Leo (2020).

Lina Merlin e il lungo iter legislativo in scena

Per parlare di agenzia sociale e donne, quale migliore occasione della pièce **La Merlin**, in cui viene messo in scena il complicato iter legislativo che porterà all'approvazione della Legge Merlin nel 1958. Si tratta di un'opera teatrale scritta dalla drammaturga italiana Maricla Boggio³ nel 2009,

ma rappresentata per la prima volta nel 2011. Sono passati sessantacinque anni dall'approvazione della Legge Merlin, ma ancora oggi non è un tema chiuso, anzi, ha suscitato un interesse crescente con nuovi aspetti, come l'immigrazione clandestina, la tratta di donne minori e lo sfruttamento da parte di organizzazioni criminali. Soprattutto a partire dagli anni Ottanta è diventato un tema scottante di dibattito sociale e politico e i due modelli, quello regolazionista e quello abolizionista, lottano tra loro per imporsi. Ma, al di là dell'attuale dibattito sulla prostituzione, cosa spinge Boggio a scrivere questa opera? Nella prefazione l'autrice ci spiega il legame con il presente: nel periodo attuale, in cui la discussione sulla prostituzione rischia di assumere accenti che esulano dalla libertà di gestire liberamente la propria esistenza, ma tenta di far tornare a galla antichi regolamenti di stampo vetero-maschilista, la rappresentazione di questa battaglia civile mi è sembrata un giusto omaggio all'impegno di Lina Merlin, richiamo necessario al rispetto della dignità di tutte le donne (Boggio).

Maricla Boggio è una donna di teatro nel senso più ampio del termine: è stata insegnante di teatro per oltre trent'anni; ha scritto saggi, narrativa e più di settanta testi teatrali che sono stati rappresentati sia in Italia che all'estero e per i quali ha vinto numerosi premi. Fin dalle sue prime opere teatrali la donna è un nucleo importante: Maricla si interessa ai suoi problemi, alle sue paure, alle battaglie che deve affrontare ogni giorno a livello personale e sociale; ma le stanno a cuore anche le sue speranze, le sue illusioni, i suoi desideri più profondi. Sul dibattito attuale sulla riapertura delle case chiuse, si veda l'articolo di Pro/verst, «Riapertura delle case chiuse...». La motivazione è chiara, si tratta di un omaggio a una figura che rimane di grande attualità per la sua lotta per la dignità di tutte le donne; meno chiaro è come portarla a teatro. Ed è proprio nel come che risiede gran parte dell'interesse di quest'opera: come portare in scena un dibattito politico e sociale complesso e lungo nel tempo? Le difficoltà che la drammaturga deve affrontare sono numerose. Da un lato ci sono troppi personaggi coinvolti (Lina Merlin, diversi partiti e numerosi rappresentanti politici, i media, le prostitute e la società in generale); oltre all'ampiezza temporale (dieci anni solo in Parlamento, ma di più come dibattito sociale) e spaziale (non si tratta solo dell'Italia, ha chiare implicazioni internazionali). D'altra parte, si tratta di una questione interdisciplinare in cui si uniscono

considerazioni di ogni tipo (legali, mediche, sociologiche, psicologiche, economiche, morali, religiose e storiche) necessarie per poter comprendere il significato della prostituzione da tutte le prospettive. Allo stesso modo, si tratta di un tema che ha una grande risonanza tra intellettuali e artisti. Infine, non si può tralasciare la particolare situazione delle donne nel dopoguerra: le donne hanno appena ottenuto il diritto di voto, ma gli anni del fascismo avevano reso molto lontana l'emancipazione femminile. Di fronte a tutti questi ostacoli-obiettivi, Maricla Boggio opta per il teatro narrativo: sul palcoscenico colloca due narratori (Lina Merlin e un giornalista specializzato in politica parlamentare) che si danno la parola. La senatrice è il filo conduttore che racconterà la sua vita al di là della legge che l'ha resa famosa e il giornalista è necessario per diversi motivi: per dare allo spettatore le informazioni necessarie per seguire l'opera e metterla nel giusto contesto, per dare spazio a Lina, per strutturare una storia che si sviluppa nel tempo e con grande polifonia e per commentare alcuni aspetti concreti. Un fattore favorevole alla legge Merlin era l'obbligo dell'Italia di soddisfare determinati requisiti per entrare nell'ONU, tra cui la firma della Dichiarazione universale dei diritti umani. Personaggi che hanno vissuto da vicino il dibattito parlamentare, a volte agiscono come narratori e altri rivivono discorsi e conversazioni in scena. Oltre a questi due personaggi recitanti sul palcoscenico, Boggio evoca altri attraverso una voce fuori campo e la proiezione della loro immagine sullo schermo. I personaggi evocati sono Josephine Butler, quattro politici (i senatori Pieraccini, Galletto e Boggiano Pico e il deputato Lombardi), una domestica di bordello, una ex prostituta e cinque prostitute provenienti da diverse parti d'Italia (romane, napoletane, emiliane, piemontesi e venete) che normalmente appaiono, dopo una breve presentazione, con un'immagine sullo sfondo che prima si fissa, poi si anima con il movimento e la voce e, alla fine, svanisce. Ma oltre a queste figure evocate, i due narratori introducono molti altri personaggi che tracciano la complessa questione della prostituzione. In alcuni momenti si tratta di commenti di altri politici o intellettuali, ma troviamo anche la voce di altre donne, in particolare prostitute. In questo modo, Boggio riesce a dare alla sua opera la necessaria polifonia senza bisogno di introdurre altri attori. Questo aspetto è stato sottolineato dalla commissione che gli ha assegnato il Premio Matteotti: «Minima azione teatrale: tutta la drammaturgia è efficacemente

affidata a una partitura di voci a contrasto» («Il premio Matteotti», 2011). Ma, nonostante tutto, Boggio è consapevole del pericolo di rendere il suo spettacolo statico; ha bisogno di introdurre movimento e dargli un ritmo. Ciò lo otterrà attraverso diversi espedienti: in primo luogo, la giustapposizione di frammenti con un continuo cambio di personaggi; inoltre, in diversi momenti introdurrà musica (l'opera *La Traviata*, la canzone *Mimosa mimosa*) e suoni caratteristici di un dibattito parlamentare (campanello del presidente, mormorii, trambusto, applausi) che aiutano a strutturare l'opera.

Fonti dell'opera e personaggi strutturanti dello spettacolo

Abbiamo visto la complessità di realizzare un'opera come questa e soprattutto di metterla in scena, ma fondamentalmente si possono individuare quattro fonti principali di informazione che aiutano la drammaturga a canalizzare e strutturare la pièce. Da un lato, ci sono le donne, protagoniste assolute di questo spettacolo: in primo luogo, come non potrebbe essere altrimenti c'è Lina Merlin, i suoi ideali, le sue delusioni, la sua lotta, le sue parole e le sue azioni; dall'altro lato, le donne, come gruppo, ma anche nella loro individualità, che hanno scritto le lettere raccolte nel libro *Lettere dalle case chiuse* e, infine, l'importante figura di Josephine Butler, un contributo della drammaturga che, come vedremo, arricchisce notevolmente lo spettacolo. Dall'altro lato ci sono i discorsi di senatori e deputati di diverse orientazioni politiche e le loro ragioni a favore o contro la legge. Come è evidente, la bilancia pende a favore del protagonismo femminile, non importa se si tratta di figure reali in scena, proiettate o narrate. Questa abilità della drammaturga nel portare in scena un dibattito così complesso è sottolineata anche da Ugo Gregoretti nella sua recensione «Perché mi ha interessato *La Merlin*»: Le sorgenti dell'operazione sono parallelamente equilibrate, anche se di diverso peso e natura teatrale: il panorama politico, culturale e sociale costituito da un involucro modellato su vari carichi di una fauna umana estremamente contrastante — dai grandi Padri Costituenti ai gerarchi fascisti infoiati, dai moralisti di facciata alle umanissime puttaneospiti delle «case» chiudende — da un parte; dall'altra la presenza solitaria nella cavità teatrale di questa figura femminile di aspetto delicato e di passione civile inesauribile e costante.

Gli uomini. I protagonisti della Storia

Nel 1958 la Camera dei deputati approvò la Legge Merlin con 385 voti a favore (dc, pci psi, pri) e

115 contrari (pn, msi, pli e us, alcuni dissidenti). Un Parlamento diviso tra abolizionisti e regolamentazionisti della prostituzione, due posizioni visibili anche nella società italiana degli anni Cinquanta. Nell'opera teatrale vengono presentati i diversi aspetti che sono stati presi in considerazione al momento di discutere la proposta di Lina Merlin. Con maestria Boggio analizza i punti salienti del dibattito politico e sociale. A tal fine, svolge un enorme lavoro di filtraggio e selezione, non possono esserci tutti, ma deve esserci una molteplicità di opinioni come nella realtà e anche all'interno dello stesso partito. La grande sfida di Maricla Boggio era quella di riuscire a ridurre senza semplificare la complessità di tale dibattito; vedremo che ci riesce attraverso quattro figure chiave animate e Lombardi, ma anche di Oscar Luigi Scalfaro e il deputato Chiarolanza. È importante la difesa dei bordelli da parte di politici come Pieraccini, che si dichiarano apertamente clienti abituali. Sebbene si tratti principalmente di politici, nell'opera di Boggio appare anche il ruolo dei media, soprattutto attraverso il personaggio del giornalista. Questo lavoro non ha lo scopo di concentrarsi sulla prospettiva maschile che, comunque, è stata la più studiata, ma su quella delle donne. Sull'opinione maschile e la legge Merlin, cfr. Bellassai (2003). Sul dibattito parlamentare della Legge Merlin, cfr. Azara (2017), Bellassai (2006) e Anguissola (1987). I discorsi parlamentari di Merlin (1998) si trovano in «Le donne che vivono la Storia».

Lina Merlin: donna e senatrice

In questo spettacolo Maricla Boggio non intende parlare solo della senatrice che ha reso possibile la nuova legge sulla prostituzione; ma è interessata alla figura completa di Lina Merlin, anche come persona, la cui vita appare intrecciata con l'iter legislativo e con la voce e l'azione di molte altre donne. Fin dall'inizio dell'opera, la drammaturga parte da elementi biografiche che servono per far emergere anche il lato più umano della protagonista e, inoltre, la aiutano a dare ritmo all'opera. Uno di questi, particolarmente importante, è legato alla *Traviata*, il cui coro apre e chiude lo spettacolo. All'inizio, ci viene presentata Lina da bambina, mentre ascolta (e si commuove) sua nonna e sua zia parlare dell'opera di Verdi che ha per protagonista la prostituta Margherita. Va con loro a teatro, ma è solo una bambina e non capisce molto. Tuttavia, già allora mostra la necessità imperante di comprendere la situazione delle prostitute e di difenderle; infatti, «Molto, ma molto più tardi, ne compresi l'infinita

pena, oggetto della mia più tenace lotta parlamentare» (Boggio, 2009). In questo modo stabilisce il legame tra quel primo momento lirico di avvicinamento alle prostitute e l'arrivo, molti anni dopo, dell'Associazione Femminile Internazionale al Senato: «Mi chiesero di presentare una proposta di legge per abolire la regolamentazione della prostituzione da parte dello Stato». Siamo nel maggio del 1948. A luglio Merlin presenterà la proposta. Lo spettacolo si chiude dieci anni dopo con lo stesso coro della Traviata mentre Lina Merlin e il giornalista parlano del reinserimento. Un libro su Lina Merlin con questa prospettiva più globale è offerto da Merlin. Sulla vita di Merlin, si veda Cesarano e la sua opera autobiografica «La mia vita» (Merlin, 1989). La vita delle prostitute è la preoccupazione della senatrice una volta che la legge è stata approvata. Queste donne continuano a essere nei pensieri e nelle azioni della senatrice. Un'altra canzone serve a Boggio per parlare delle difficoltà che Merlin deve superare nel corso di quei dieci anni. Si chiama «Mimosa mimosa» e parafrasa una canzone molto famosa del primo dopoguerra con l'intento di prendere in giro Lina. Sono gli anni in cui, anche se non si arriva a una conclusione positiva, la senatrice sta guadagnando sostenitori per una legge che Anna Garofalo ha definito «la prima bomba che scoppia in Parlamento, lanciata da mani femminili». Più avanti, si torna anche sul passato di Merlin. Gli anni passano e la legge non riesce ad andare avanti, i detrattori della legge l'hanno resa il bersaglio principale delle loro critiche e Lina ha bisogno di forza per andare avanti. Butler gliela darà: «Hai superato tante difficoltà e tanti dolori. Anche quando sei rimasta sola, sei sempre andata avanti...» (Boggio, 2009). Così racconta, in modo molto succinto, gli anni difficili durante il fascismo, l'esilio in Sardegna, la resistenza, così come gli anni trascorsi con il marito in comunione d'amore e ideali politici e la sua prematura scomparsa. Sono solo tre momenti della sua vita che aiutano lo spettatore a capire di che pasta è fatta Lina Merlin e come è riuscita ad andare avanti.

Josephine Butler: l'origine

Lina Merlin non conobbe personalmente Josephine Butler (1828-1906) e questa non entrò (almeno non direttamente) nel dibattito italiano sulle case chiuse. Tuttavia, Maricla Boggio dedica ampio spazio alla donna che guidò la campagna (anch'essa molto lunga, dal 1869 al 1886) che portò all'abrogazione della legge vigente sulla prostituzione e alla promulgazione della «Legge sulle malattie contagiose» in Gran Bretagna.

Perché sceglie questa figura? Che valore aggiunge al dibattito italiano? E alla storia di Lina Merlin? Da un lato, Boggio sente la necessità di non lasciare Merlin sola nella sua lotta, ma di collegarla direttamente a una battaglia per la dignità delle donne che risale a molto tempo fa (almeno un secolo prima) e a paesi diversi. Attraverso l'introduzione della figura di Butler, la drammaturga fornisce una genealogia a Merlin, la colloca al di là del tempo e dello spazio. La aiuta a completare la questione poliedrica della prostituzione e le offre un quadro filosofico, oltre che politico e sociale. Attraverso l'associazione con Butler riesce a valorizzare l'attivismo di Merlin per i diritti umani. Infine, le permette di stabilire connessioni tra donne e movimenti al di fuori dell'Italia: far parte di qualcosa che è più grande di una discussione parlamentare nell'Italia degli anni Cinquanta. È vero che avrebbe potuto scegliere anche la francese Marthe Richard, che ottiene lo stesso risultato in Francia nel 1946 o l'italiana Anna Maria Mozzoni, ma Butler apporta al dibattito una dimensione internazionale e con un arco temporale più ampio. Nello spettacolo la figura di Josephine Butler diventa l'alter ego di Merlin e il pubblico non può non cogliere questa identificazione continua e considerarla anche un esempio di sorellanza. Già nella didascalia della prima apparizione di Butler, Boggio sottolinea: «La Merlin parla con tono confidenziale, come a se stessa». Un'identificazione che, d'altra parte, è molto utile alla drammaturga perché le serve a sdoppiare. Infatti, come sottolinea Azara, è molto probabile che Richard fosse una delle fonti più importanti per Merlin (citato in Betti, s.f.), non solo perché la sua campagna è più vicina a quella di Merlin, ma anche perché conosceva in prima persona la situazione delle prostitute. Sulla lotta di Mozzoni contro la prostituzione di Stato, cfr. Macrelli (1981).

Boggio non si avvale solo di Josephine Butler per sostenere le idee della senatrice. Apparirà anche un'altra donna politica, Gigliola Valandro, che porterà le argomentazioni di Lina alla Camera dei deputati. È stato così possibile attivare il dinamismo in un'opera solo apparentemente condannata alla staticità. Il dialogo fittizio con Butler è necessario affinché Lina Merlin non perda le forze, non smetta di credere che la legge sia possibile perché è già successo in un altro luogo e in un altro tempo. Inoltre, da Butler imparerà che gli argomenti su cui deve insistere in Parlamento non sono cambiati e quali sono le strategie che possono esserle utili. Le ricorderà che incontrerà molte persone che non saranno

d'accordo con lei, che la accuseranno di «di voler cancellare la prostituzione dalla faccia della terra» e che la renderanno il centro dei loro attacchi. L'importante è appoggiarsi a coloro che, almeno, credono in questo obiettivo centrale (uomini e donne hanno gli stessi diritti) e spingere coloro che ancora non ci credono. Dovrà convincerli e lo farà principalmente con due grandi argomenti. Da un lato, la dignità delle donne: «Nessuno può essere ridotto in servitù perché piace ad altri di usare questo sistema per assicurare l'apparente sicurezza dei propri vizi». Dall'altro, i giovani e la nefasta educazione sessuale: «Non c'è un ragazzo che non consideri la visita alla casa del piacere come un battesimo della sua virilità». Una strategia importante: tenere a mente chi è il destinatario e colpire dove fa più male. Lina deve rivolgersi agli uomini, chiedere loro direttamente e portare la situazione della prostituta nella loro casa; in questo modo, non potranno dire di sì quando verrà loro chiesto: «credete davvero che l'abbruttimento e la schiavitù del sesso femminile siano condizioni di esistenza della specie umana?». Verso la fine, Josephine Butler torna sulla scena per incoraggiare Lina: si trova di fronte a nuove elezioni e dubita che verrà rieletta e potrà continuare la sua lotta.

Le prostitute prendono la parola

La legge Merlin ha al centro le prostitute e, quindi, sono loro che devono avere voce in capitolo nel dibattito. Ne abbiamo abbastanza di ascoltare tutti quegli uomini, politici, imprenditori, clienti dei bordelli; sappiamo cosa vogliono, come lo vogliono e perché. Sono le donne che si avvicinano a Merlin in Parlamento e le chiedono di essere lei a presentare la proposta; sono le donne stesse che lavorano nei bordelli (come prostitute o domestiche) che si rivolgono a lei per raccontare la loro situazione precaria e indegna, che chiedono il suo aiuto; sono loro che la ringraziano per aver cercato di cambiare il loro destino. Dalla metà degli anni Quaranta Merlin, insieme alla giornalista Carla Barberis (pseudonimo di Carla Voltolina), aveva girato l'Italia per conoscere direttamente la situazione delle donne nelle case chiuse. Nel 1955 pubblicarono un libro intitolato *Lettere dalle case chiuse* con le lettere che le donne legate ai bordelli avevano inviato loro in quegli anni per raccontare in prima persona la realtà che vivevano e in cui esprimevano la necessità di porre fine alla regolamentazione della prostituzione in Italia. È per questo che nella sua opera Boggio dà loro più spazio che ai politici. Gli aspetti trattati nelle lettere sono molto vari, così che attraverso i loro

racconti si può avere un'idea precisa di come fossero le loro vite: «Le voci delle prostitute narrano storie comuni di miseria, violenza domestica, abbandoni, figli illegittimi, all'origine dell'ingresso nella casa chiusa». Ma la drammaturga, ancora una volta, dovrà affrontare un difficile processo di selezione delle lettere da portare in scena, che non possono essere molte, ma devono essere un campione vicino alla realtà. In questo modo, la storia narrata dalla domestica si concentra fondamentalmente sulla precarietà economica. Inoltre, alcune esperienze di prostitute saranno narrate dalla senatrice. Tra queste c'è il racconto della madre prostituta e delle difficoltà che incontra e quello dell'ex prostituta a cui viene impedita una vita familiare perché ancora registrata come meretrice. I padroni ricavano dall'incasso della ragazza la metà, e poi pretendono di prendersi la pensione del mangiare sulla metà che è rimasta alla ragazza» (Boggio, 2009). La giovane romana pone l'accento sull'orario di lavoro interminabile: «Lavoriamo dalle dieci del mattino fino all'una di notte senza interruzioni, e se ci lamentiamo veniamo cacciate via...». La napoletana si lamenta dei clienti viziosi: «quelli pagano pure il doppio per costringere noi ragazze a cose che nessuno può immaginare...». Le prostitute provenienti dall'Emilia e dal Veneto espongono le ragioni che le hanno spinte a prostituirsi: «Dicono che non siamo obbligate a entrare nella vita. Non è vero!». La giovane piemontese si concentra sui clienti: «Riceviamo fino a cento uomini al giorno [...] Gente che paga per averci come bestie al mercato!». Il culmine di questi orribili racconti autobiografici si trova nel grido della ragazza veneta: «Basta con gli sfruttatori e i tiranni!». La necessità della legge è chiaramente dimostrata. Da qui il ringraziamento di tante donne a Lina Merlin. Nello spettacolo Boggio presenta alcune di loro che vanno a trovarla in Parlamento dopo la votazione: «Ora non abbiamo più quella carta, non siamo più schedate, siamo cittadine come le altre». Solo ora sono uguali alle altre donne e hanno recuperato la loro dignità. In ogni caso, Boggio sa che la legge Merlin era solo l'inizio e che il suo lavoro - e quello di tutta la società - doveva continuare: «Ci sono voluti dieci anni per chiudere le case, ce ne vorranno almeno altrettanti per cancellarne le tracce. Senza contare i giudizi della gente, i razzismi più duri a morire».

Conclusioni

La Merlin di Maricla Boggio è un'opera attuale per molti motivi. In primo luogo, per l'interesse che Lina Merlin suscita come agente sociale e

modello di agenzia femminile, ma anche come prototipo di resistenza tanto necessario nei tempi che corrono. È molto opportuno che le nuove generazioni mettano al centro del dibattito sociale e giuridico un tema ancora oggi scottante come quello della prostituzione e imparino a gestirne la complessità, senza rinunciare alla dignità umana e alla libertà garantite dalla Costituzione. Questa opera serve anche a collocare Lina Merlin in una genealogia di agenti sociali femminili dal passato al presente; la drammaturga lo fa attraverso la figura di Butler. Ma, inoltre, mette in evidenza la forza di queste donne che hanno lottato contro venti e mare per ciò in cui credono e sempre in modo solidale. Non si pone al centro solo il successo finale, ma il lungo iter per raggiungerlo; in questo modo vengono alla luce tutti gli ostacoli che sono stati posti sul loro cammino da diversi ambiti (politico, sociale, intellettuale, morale, religioso), ma fondamentalmente da un patriarcato dominante. La drammaturga italiana sottolinea senza dubbio come, ancora una volta, quando è una donna a difendere una determinata posizione politica (sociale, letteraria, ecc.), molti degli attacchi non siano rivolti alle idee che difende, ma alla sua persona, e come molti stereotipi siano così radicati che è difficile romperli. In quest'opera è importante anche l'interesse di Maricla Boggio per rendere la legge un atto corale, di sorellanza, di empatia, di ricerca della dignità della donna in tutte le situazioni, anche quelle più degradate della società. E per questo era necessario dare voce a tutte quelle donne anonime che sono al centro della legge, ma che nessuno conosce veramente al di là dei pregiudizi.

Vorrei concludere questo lavoro con una frase di Lina Merlin che mi sembra molto pertinente anche oggi: «Io voglio vivere in un Paese di gente libera: libera anche di prostituirsi, purtroppo. Ma libera».

PREMIO MATTEOTTI DELLA PRESIDENZA DEL CONSIGLIO

La Merlin di Maricla Boggio
MOTIVAZIONE DELLA COMMISSIONE
presidente prof. Stefano Caretti

Il testo di Maricla Boggio merita di essere premiato per l'abilità con cui l'autrice mette in scena il dibattito sulla legge sull'abolizione delle case chiuse, proposta da Lina Merlin, riuscendo, attraverso lo scontro di opinioni durato dieci anni a puntare i riflettori su pregiudizi, interessi,

ipocrisie, corruzione e ingiustizie della società italiana e del governo non solo durante il fascismo, ma anche dopo. Minima l'azione teatrale: tutta la drammaturgia è efficacemente affidata a una partitura di voci a contrasto, tanto che il testo, oltre che copione teatrale, può trasformarsi in un perfetto radiodramma o anche in una sceneggiatura.

Sono tutte potenzialità che l'autrice segnala attraverso le brevi didascalie che indicano la presenza in scena di soli due 'personaggi recitanti' (Lina Merlin e un giornalista), mentre gli altri sono figure 'evocate' di cui vediamo apparire le immagini e ascoltiamo le voci. Accanto ai personaggi noti della Camera e del Senato ci sono le donne anonime che parlano dall'interno delle case, ognuna con la sua storia di reclusione. E ad essere evocata dal passato è anche Josephine Butler, che in Inghilterra aveva lottato a lungo per la stessa causa. La voce solista della Merlin interagisce con loro, dialoga, controbatte... e anche racconta di sé, della sua vita politica e personale, nella continuità di un impegno che dal tempo della lotta antifascista non cambia negli anni successivi. Così, a ben guardare, Maricla Boggio mette sì in primo piano la battaglia per la legge, ma per darci un ritratto esemplare della Merlin, nel contesto di un mondo che, uscito dalla guerra e poste le basi di una dichiarazione universale dei diritti umani si trova poi a lottare per attuarla e difenderne i principi, ieri come oggi.

CHI È LINA MERLIN

Lina Merlin è stata l'unica donna deputato all'Assemblea Costituente nel Collegio Unico Nazionale riunitosi nel 1946 per la stesura della Costituzione. Prima ed unica senatrice per due legislature – 1948 -53 e 1953-58 - venne eletta nei collegi rispettivamente di Adria e di Rovigo; per la terza legislatura – 1958-63 – venne eletta alla Camera.

Iscrittasi a ventidue anni al partito socialista nel 1919, si oppose fin dai suoi inizi al regime fascista; più volte in carcere venne poi mandata al confino in Sardegna fino al 1930. Durante la Resistenza partecipò alla lotta clandestina organizzando l'assistenza ai partigiani di Milano. Nel 1945 fu tra le fondatrici dell'UDI – unione donne italiane, e si adoperò attivamente al rinnovamento delle istituzioni. Fino alla fine degli anni Settanta, la Merlin si impegnò nella risoluzione dei problemi sociali più scottanti, dalle condizioni disagiate di varie categorie di lavoratori, ai disastri dell'alluvione nel Polesine, alla lotta contro la mafia.

Questo testo teatrale sviluppa in particolare la battaglia di Lina Merlin durata dieci anni e, soprattutto nei primi anni, isolata, tesa a cancellare la vergogna delle “case chiuse” attraverso una legge che eliminasse gli interessi dello Stato nel commercio delle donne e riportasse queste a pari dignità rispetto a tutti gli altri cittadini: fra le ultime nazioni, l'Italia teneva ancora aperte quelle “case” e non poteva far parte delle Nazioni Unite se non provvedeva ad adeguarsi al più presto agli altri Paesi. Nel periodo attuale, in cui la discussione sulla prostituzione rischia di assumere accenti che esulano dalla libertà di gestire liberamente la propria esistenza, ma tenta di far tornare a galla antichi regolamenti di stampo vetero-maschilista, la rappresentazione di questa battaglia civile mi è sembrata un giusto omaggio all'impegno di Lina Merlin e un richiamo necessario al rispetto della dignità di tutte le donne.

UGO GREGORETTI

perché mi ha interessato “La Merlin”

“Dal titolo, cioè un copione intitolato ‘La Merlin’, proposto oggi nel marasma multiplo che ci assedia, mi sembra già di per sé un’epifania e quindi io ho approvato il testo prima di leggerlo; il fatto che a qualcuno fosse venuto in mente di dedicare il proprio talento drammaturgico alla senatrice Merlin riduce il pessimismo esistenziale.

La lettura del testo è stata la conferma qualitativa dello specifico teatrale.

Le sorgenti dell’operazione sono parallelamente equilibrate, anche se di diverso onere e natura teatrale: il panorama politico, culturale e sociale costituito da un involucro modellato su variati calchi di una fauna umana estremamente contrastante - dai grandi Padri Costituenti ai gerarchi fascisti infoiati, dai moralisti di facciata alle umanissime puttane ospiti delle “case” chiudende - da un parte; dall'altra la presenza solitaria nella cavità teatrale di questa figura femminile di aspetto delicato e di passione civile inesauribile e costante.

Dieci anni di battaglie galoppanti che evocano l'immagine metaforica di un piccolo fantino in sella a un ippogrifo.

(Il Giornalista lo lasciamo in ombra).

LA MERLIN

di Maricla Boggio

Personaggi recitanti

Lina Merlin. Il Giornalista

Personaggi evocati

Josephine Butler. La Serva. Il senatore Gaetano Pieraccini. Il senatore Galletto. La Ragazza Romana. La Ragazza Napoletana. La Ragazza Emiliana. La Ragazza Piemontese. La Ragazza Veneta. La Donna.

Il senatore Boggiano Pico. L'onorevole Riccardo Lombardi.

PROLOGO

Luci in sala e sipario chiuso.

CORO DELLA TRAVIATA - *“Libiamo, amor fra i calici...”*

Più caldi baci avrà”.

Dalla platea LA MERLIN sale in palcoscenico.

Si ferma davanti al sipario. Ascolta. Il coro sfuma.

VOCE DELLA MERLIN – Avrò avuto una decina d'anni. Tornando da scuola, trovo sedute in salotto mia nonna in lacrime e mia zia che singhiozza stringendo un libretto fra le mani.

Ad un tratto la zia si mette a volteggiare qua e là per la casa cantando a squarciagola “Libiamo libiam nei lieti calici!”.

La nonna allora mi dice: “Prendi dall’armadio il vestitino bianco, stasera si va a teatro”.

Io ero stupita: lacrime, singhiozzi, vestitino bianco e lieti calici..., non sapevo come spiegarmi le ragioni di quegli accostamenti.

E non molto di più capii quella sera, di Margherita e del suo mestiere, quando andammo a vedere la “Traviata”.

Molto, ma molto più tardi, ne compresi l'infinita pena, oggetto della mia più tenace lotta parlamentare.

INIZIO

LA MERLIN si rivolge agli spettatori.

LA MERLIN - In quel maggio venne al Senato una delegazione di donne. Erano dell'Associazione Femminile Internazionale. Mi chiesero di presentare una proposta di legge per abolire la regolamentazione della prostituzione da parte dello Stato. Era una cosa avvenuta ormai in quasi tutti i paesi del mondo ed era una precisa convenzione delle Nazioni Unite, che esigeva da

ogni nazione che volesse farne parte di non tenere aperte quelle case, chiamate “di tolleranza”.

Ci eravamo riunite nella Sala Gialla, dove si riceveva il pubblico. Mentre stavamo discutendo, passò di là il senatore Umberto Terracini. Gli esponemmo il caso, lui aveva trattato quell'argomento nella sua tesi di laurea. Ascoltò con attenzione, poi disse: “E’ giusto. Perché questa proposta non la presenti tu?”.

A luglio esponemmo al Senato la prima bozza. Era il 1948. Per arrivare all'approvazione della legge sarebbero passati dieci anni.

Si apre il sipario. LA MERLIN entra in scena. Siede nella zona destinata.

IL GIORNALISTA avanza con andatura morbida e si rivolge agli spettatori.

IL GIORNALISTA – Facevo il giornalista parlamentare, quando la Camera e il Senato della Repubblica furono a lungo impegnati nella discussione intorno alla legge che subito si chiamò “la legge Merlin”.

Soltanto il Patto Atlantico e la legge elettorale maggioritaria, detta polemicamente “legge truffa”, conobbero, io credo, fasi più mosse e provocarono interventi più appassionati.

Nel corso di due legislature, intere stagioni parlamentari, in sede di commissione e in aula, furono assorbite dall'assillante tema tenacemente perseguito dalla battaglia senatrice.

Brusii, risa sguaite, voci in sovrapposizione.

Il campanello del Presidente del Senato si agita furiosamente, fino a che il frastuono si placa.

LA MERLIN – La ringrazio signor presidente di consentirmi di concludere quanto ancora ho da dire su questa proposta di legge così osteggiata e perfino derisa.

Non vi è nessuna ragione perché una legge come questa non si conformi al principio universalmente accettato, secondo cui la legge, per essere legge e non legalizzazione dell'arbitrio, deve essere uguale per tutti.

Non vi è nessuna ragione perché qualcuno possa essere liberato dalle responsabilità che gli incombono in quanto membro della società civile. Nessuno può essere ridotto in servitù perché piace ad altri di usare questo sistema per assicurare l'apparente sicurezza dei propri vizi.

E circa la pretesa igiene da controllare nelle case di tolleranza, non vi è nessuna ragione perché certi medici si mettano al di sopra della legge. Questi medici stabiliscono una discriminazione enorme

tra donne e uomini riguardo alle malattie che vi si contraggono: la donna è un “terribile pericolo sociale”; l'uomo è un “imprudente ostinato”.

Voci di dissenso, risa, urla. Il campanello del Presidente si agita energicamente, fino a ristabilire il silenzio.

Concludo. La legislazione italiana appare oggi singolarmente arretrata. L'Italia, ammessa all'Organizzazione delle Nazioni Unite, si troverebbe in condizione di inferiorità rispetto alle altre nazioni. L'Italia sarebbe la sola a ripudiare i principi affermati dall'ONU relativi al rispetto della libertà e della dignità umana. L'Italia non sarebbe in grado di firmare la nuova Convenzione Internazionale, che prevede la punizione di chi tiene una casa di prostituzione ed ogni forma di sfruttamento della prostituzione, e prevede anche la proibizione delle iscrizioni delle prostitute.

Oggi tutte le donne italiane attendono che in sintonia con lo spirito e la lettera della Costituzione sia cancellata una vergogna che oltraggia l'onore della nostra nazione, la dignità umana, la coscienza civile.

Applausi e dissensi. Il frastuono svanisce.

Sullo sfondo appare l'immagine di JOSEPHINE BUTLER.

LA MERLIN parla con tono confidenziale, come a se stessa.

LA MERLIN – Quasi cento anni fa, Josephine Butler, tu hai lottato per far chiudere le case in Inghilterra.

L'immagine fissa di JOSEPHINE si anima.

JOSEPHINE BUTLER – Gli stessi argomenti che adesso ti trovi a dover affrontare tu, cara Lina. La mentalità degli uomini è la stessa, in ogni paese tu vada, in qualsiasi epoca tu viva. Ti accusano di voler cancellare la prostituzione dalla faccia della terra. Certo sarebbe bello che nessuna donna dovesse darsi ad un uomo senza amore ma soltanto per bisogno. Io non chiedevo tanto, e neppure tu. Soltanto la dignità, l'uguaglianza, la libertà per tutti.

Anch'io sono stata derisa. Molti però erano d'accordo con me, a cominciare da mio marito. Per far passare quella legge In Inghilterra ci sono voluti diciotto anni. A te ne occorrerà qualcuno di meno. Vai avanti, non farti intimorire dalle accuse degli uomini, perfino dei tuoi colleghi senatori e deputati.

LA MERLIN – Dimmi su quali temi hai insistito di più.

JOSEPHINE BUTLER – Per prima cosa, la nefasta ripercussione sui giovani e giovanissimi. Sulla loro educazione sessuale nell'età in cui gli istinti si sviluppano. Non c'è un ragazzo che non consideri la visita alla casa del piacere come un battesimo della sua virilità.

E' affascinato da questa strana istituzione che sa di harem, di carcere, di mercato di schiave, in cui può entrare senza infrangere nessuna legge. Inesperto com'è, un ragazzo considera la casa di piacere come una delle grandi provvidenze dello Stato per i suoi onesti cittadini. Dopo però ne risentirà le conseguenze morali, e quelle pratiche sessuali si ripercuoteranno sul suo fisico.

Oggi la vita dei giovani si sviluppa in un clima che non risente più della malsana ipocrisia che regolava i rapporti fra i due sessi, quindi basta con le case di piacere!

Questo per quanto riguarda i giovani.

Il tema di maggior rilievo riguarda la dignità di tutte le donne.

La degradazione imposta a creature miserabili è un disonore per ognuna di noi, una vergogna per tutte.

Devi rivolgerti direttamente agli uomini, come ho fatto io. Domanda: credete davvero che l'abbruttimento e la schiavità del sesso femminile sia una delle condizioni di esistenza della specie umana? Se lo credete, siete pronti a presentare in olocausto a questa fatalità vostra sorella, vostra figlia, vostra madre, vostra moglie? Nessuno risponderà di sì.

E allora, in nome della giustizia, come potete esigere da altri un sacrificio che non vorreste fare? Voi vi trovate nell'alternativa di sacrificare donne che vi sono sacre o di erigere a legge questa mostruosa iniquità: bisogna prendere le figlie degli altri, che sono sempre le figlie dei poveri, per imporre loro un giogo vergognoso e crudele!

*JOSEPHINE BUTLER si arresta ansante.
Con tono affettuoso si rivolge alla MERLIN.*

Lina, abbi fiducia. Incontrerai molti ostacoli, ma la causa per cui combatti troverà sostenitori in tutti i partiti e tanti colleghi che al di là di un credo politico sono convinti che tutti gli uomini e tutte le donne hanno uguali diritti.

*L'immagine di JOSEPHINE BUTLER scompare.
LA MERLIN si rivolge agli spettatori.*

LA MERLIN – La mia proposta in Senato dormiva nel caos di infiniti disegni di legge. Ma le donne delle case, pur nell'ombra delle loro stanze dalle persiane chiuse, avevano saputo! E cominciarono a mandarmi lettere.

Appare l'immagine di una donna vestita di un grembiule logoro, le mani rovinate, i capelli annodati alla meglio. E' una SERVA delle case. L'immagine si anima.

La SERVA parla con tono stanco ma determinato, carico di antichi rancori e di non concluse sofferenze.

LA SERVA – Lei, senatrice Merlin, è la nostra protettrice, ma non sa ancora come si vive davvero qua dentro. Persino la Questura non lo sa! Perché mai nessuno ha osato di parlarne. I signori padroni delle case di tolleranza ricavano dall'incasso della ragazza la metà, e poi pretendono di prendersi la pensione del mangiare sulla metà che è rimasta alla ragazza, e anche il soggiorno e poi lei deve pagarsi perfino la luce perché non gliela tolgano di notte. Io lavoro la dentro, faccio le pulizie, vedo tutto!

Alle signorine danno la bistecca di settanta grammi e licenziano la cuoca sui due piedi se per caso si dovesse sbagliare a darne di più. Il peso viene controllato dai signori padroni! Se qualche signorina protesta col dire che la bistecca è piccola, allora fingono di richiamare la cuoca alla presenza delle signorine e si permettono di dirci che è una ladra, che con tutto quel denaro che gli danno per preparare da mangiare potrebbe fare delle bistecche doppie. E la cuoca bisogna che stia zitta perché altrimenti viene licenziata: dove va con tanta disoccupazione che c'è? Bisogna che ingoi e che sopporti. Però per i cani dei padroni ci sono i polli interi!

Le signorine hanno bisogno di vestiti, ma è proibito uscire! Passano i viaggiatori, ma non possono entrare e vendere alle signorine se non vestono a gratis i padroni. E allora questi viaggiatori sono costretti a prenderle per il collo queste disgraziate, per poter rimanere sul bilancio e mettere i loro vestiti a un prezzo molto più alto. Il profumiere la stessa sorte, altrimenti non entra più. Il parrucchiere idem. E' tutta una via crucis giornaliera.

Le signorine piangono e devono fare silenzio perché, se ricorrono alla Questura, non le accettano più in nessuna casa d'Italia, i padroni le segnalano dappertutto, e così non possono più lavorare.

Noi personale di servizio siamo andate lì perché abbiamo mariti mutilati, o siamo vedove e dobbiamo mantenere i figli, com'è per me. E i padroni ci pagano pochissimo. Dobbiamo vivere

sulle spese delle signorine, ogni cifra viene raddoppiata, sempre con il permesso dei padroni per pagarci poco. E se la signorina protesta coi padroni, quelli mi chiamano, fingono di sgridarmi; poi in separata sede alla signorina dicono di portare pazienza, che presto mi licenziano. Intanto la signorina finisce la quindicina e se ne va in un'altra casa, il personale rimane e tutto finisce e ricomincia uguale.

L'immagine della SERVÀ svanisce.

Con andatura nonchalante, torna in scena IL GIORNALISTA.

LA MERLIN si pone ad ascoltarlo.

IL GIORNALISTA – Non c'era giornalista, a quel tempo, che non ricevesse almeno una quindicina di lettere alla settimana, invocanti articoli di fuoco contro il "folle" progetto.

Molti padri di famiglia erano completamente d'accordo con i figli, e il secolare conflitto tra le vecchie e le nuove generazioni conobbe, in quegli anni, una nobile tregua.

I commessi del Senato, poi, erano costantemente mobilitati per smistare la corrispondenza da recapitare alla Merlin. Il contenuto della stragrande maggioranza di quelle missive era decisamente osceno, talvolta con disegni turpi dove la senatrice veniva grossolanamente effigiata in sembianze di megera e in pose sconce, ora inchiodata alla gogna, ora penzolante da un capestro. Ella d'altronde era sicura del fatto suo, avendo dalla sua parte i parlamentari democristiani, oltre a quelli del suo partito – il socialista – che per disciplina di gruppo dovevano mostrarle ogni solidarietà. E molti furono gli interventi, pro e contro, dai banchi di Palazzo Madama.

Tra gli atti di quella legislatura, si trovano veri e propri epicedi delle case di piacere. L'intervento più alto, per quel ch'io ricordi, fu quello del venerando senatore Gaetano Pieraccini, medico di fama e scrittore mantegazziano, oltre che, nei primi mesi dopo la liberazione, sindaco di Firenze.

Appare l'immagine del senatore GAETANO PIERACCINI. L'immagine si anima e l'oratore prende a parlare.

IL GIORNALISTA rimane ad ascoltare.

PIERACCINI – Il mio discorso sarà forse un po' lungo e particolareggiato. D'altra parte credo di essere il solo a difendere il bordello, e quindi mi vorrete scusare.

Il postribolo è innanzitutto un luogo sorvegliato dall'Autorità Sanitaria. Quelle donne non possono uscire dalla casa altro che per andare a messa, oppure per andare a trovare qualche loro figlio, e sono sempre accompagnate da un poliziotto della squadra del buon costume...

LA MERLIN . Le donne non escono dalle case per andare a messa, ma per andare a farsi le iniezioni antiveneree che i medici privati fanno pagare mille lire l'una!

PIERACCINI – Se ci sono difetti nell'applicazione della legge, ciò non significa che la legge sia cattiva. Per quanto riguarda la religione delle prostitute, mentre nelle loro camere non si vede alcuna immagine religiosa – questo si comprende la sera, quando termina il lavoro, dal comodino qualche immagine salta fuori, per rinascondersi quando ricominciano certe operazioni. Non è un fatto indifferente codesto!

Parlano delle visite mediche. Non si tratta solamente di esaminare i genitali della donna. Si prendono delle mucosità vulvari e vaginali per controllarle al microscopio, per constatare la eventuale presenza di genococchi. Eh! questi rilievi accreditano l'opera profilattica dell'attuale legge sulla sorveglianza igienica dei postriboli. Eppoi, ci sono postriboli bellissimi: a Firenze vi ho trovato il bagno nelle camere, e se si sale alle case più alte, ci sono specchi... un mobilio bellissimo...

Torna IL GIORNALISTA.

IL GIORNALISTA - Il quadro che il senatore Pieraccini tesseva, forse non rispondeva più a quello offerto, negli ultimi anni, dei postriboli superstiti. Data la tarda età, era chiaro che l'oratore aveva smesso di frequentarli da mezzo secolo almeno. Ma l'occasione era per lui tale da riportare alla sua memoria un'eco della lontana giovinezza, quando maestosi portoni, saloni e giardini con fontane degni di un ballo imperiale, e specchi che riflettevano magicamente l'universo, accoglievano, con la larghezza ospitale di un castello arciducale, la clientela più eletta della belle époque. Le donne apparivano talvolta velate come in un harem, e l'Occidente e l'Oriente si davano suggestivamente la mano, ignari che, di lì a poco, il mondo sarebbe stato sconvolto dalle revolverate di Serajevo.

PIERACCINI – L'onorevole Merlin diceva una cosa molto giusta: la legge della conservazione dell'individuo e quella della conservazione della specie sono due leggi naturali ferree. Ma la legge della conservazione della specie, onorevole

Merlin, è la più forte, tanto nell'uomo che negli animali. Le anguille che popolano i fiumi che sboccano nel Mediterraneo, quando entrano in amore, fanno un viaggio di migliaia di chilometri, vanno a trovare il loro letto di nozze alle Bermude, nell'Oceano Atlantico e lì depongono le uova! Nascono le piccole anguille e rimontano i fiumi riprendendo la via dei loro genitori: consideri, onorevole Merlin, quanto è potente questo stimolo sessuale! E' ben questo stimolo che bisogna assistere e regolamentare con sane leggi e non dire: "Beh! uomini fate quello che volete e se vi impesterete peggio per voi!".

Onorevoli senatori, il bel sole, la primavera, l'incantevole paesaggio sono stimoli agli amori: ecco perché l'Italia non ha ancora abolito il postribolo, tra popolazioni del Nord e del Sud ci corre una notevole differenza!

E poi, mi permetta, onorevole Merlin, un rilievo. Ella ha parlato di cento sedute d'amore al giorno per ogni donna di postribolo: ciò non è possibile, è un'esagerazione! Se si realizzassero cento coiti al giorno, calcolando anche quindici minuti per ciascuna seduta, cento sedute richiederebbero venticinque ore! Abbassiamo il tempo della ricreazione: portandolo a dieci minuti, ci vogliono sempre diciassette ore circa. Io ho calcolato invece per le postribolanti un numero che si aggira al massimo a trenta coiti giornalieri: e il controllo igienico è assai più che per quello delle libere e vaganti, che al massimo – voglio essere generoso – raggiunge il numero di sei coiti ciascuna. E veniamo alla questione della concedenda libertà a tutte le meretrici, ossia alla libertà assoluta di offendere l'integrità fisica degli uomini.

Con questa parte medico-legale darò corso alla richiesta della onorevole Merlin....

Il senatore PIERACCINI svanisce mentre le ultime parole della sua orazione si perdono lontano.

Nell'aria echeggia un motivetto.

.

IL GIORNALISTA ascolta sorridendo.

CANZONETTA - *Mimosa. mimosa,
quanta malinconia nel tuo sorriso...
aver quel progetto delle case,
ma forse resterai molto delusa...
La canzonetta prosegue in sottofondo.*

IL GIORNALISTA - A quel tempo la Merlin vestiva con una certa civetteria. I cronisti trovavano sempre il modo di parlare del suo cappellino grigio perla adorno di una mimosa.

Venne di moda, nei corridoi e nella buvette di Palazzo Madama, una parafrasi scherzosa di quella famosa canzonetta del primo dopoguerra.

La canzonetta sfuma.

LA MERLIN scuote il capo fieramente.

LA MERLIN – Speravano che mi sarei arresa. Ero attaccata da tutte le parti. Mi mandavano insulti con lettere anonime, e parecchie addirittura firmate. Fui messa in burletta perfino sui palcoscenici e nei varietà. E i giornalisti! da tutto il mondo mi telefonavano, venivano a cercarmi, non smettevano di tormentarmi.

Ho tenuto testa agli avversari: certi erano in buona fede, ma la maggioranza era dura a capire. E altri erano foraggiati dalla gang dei lenoni: avevano addirittura organizzato riunioni a Milano e a Genova, e avevano stanziato un miliardo! – dico un miliardo e siamo nel 1948! – per la campagna anti-Merlin! Sapevo, pur non potendolo dimostrare, che esisteva una lobby di tenutari, e certi erano presenti anche fra gli eletti al Parlamento.

Ma era tale davanti al mondo la vergogna per quelle case su cui lo Stato guadagnava, che riuscii a far discutere la proposta sugli argomenti del testo redatto dalla Commissione, e finalmente essa fu approvata a stragrande maggioranza.

Poi la proposta fu inviata alla Camera. Tutte le Associazioni Femminili mi aiutavano. E anche tanti colleghi, di diversi partiti, erano convinti che si dovesse arrivare alla approvazione della legge.

Brusii da aula parlamentare. Le voci si zittiscono. Emerge da un banco il SENATORE GALLETTTO.

SENATORE GALLETTTO – Vorrei ancora aggiungere qualche cenno al mio discorso. E lo farò ricordando la mia esperienza di avvocato penalista. Il primo processo che ho discusso dinanzi alla Corte di Assise è stato un processo per infanticidio. Colpevole, una donna finita in carcere prima di finire in una casa di prostituzione. Poi ho discusso un altro processo per omicidio: una donna violentata, abbandonata, incanalata per i postriboli, a un certo momento reagisce e uccide. Questi fatti grondano di sangue e di dolore. Poi, non possiamo ignorare la situazione internazionale. Alla Società delle Nazioni il problema della prostituzione è stato a lungo discusso e più volte ripreso. E nel 1947, con deliberazione unanime, veniva stabilita l'abolizione delle case di prostituzione.

RIDOTTO

In Europa diciotto paesi hanno legalmente stabilito la chiusura delle case di prostituzione. Solo tre, e tra questi l'Italia, hanno mantenuto la regolamentazione di queste case. Il problema non ha solo ripercussioni di carattere morale, ma anche di carattere politico, sociale e, per me che vi parlo, democratico cristiano e cattolico, spirituale e religioso.

Come si può sopportare che lo Stato autorizzi un contratto tra le donne perdute e i tenutari? Come si può accettare che abbia l'alta sanzione dello Stato un contratto nel quale la dignità, la moralità, le qualità migliori della donna vengano violate?

IL SENATORE GALLETTO svanisce.

LA MERLIN – Signor presidente, onorevoli colleghi, quando si è saputo che io presentavo questo progetto, è avvenuto ciò che non avrei mai immaginato.

Pensavo che nella maggior parte degli italiani fossero maturi quei principi di libertà e di giustizia sociale che la nostra Costituzione afferma con tanta solennità.

Invece mi si è riversata contro ogni sorta di contrasti.

Le lettere: la settimana scorsa è stata la volta dei colonnelli in pensione, e prima c'era stata la settimana degli ingegneri, quella degli avvocati, dei medici, dei sociologi e perfino la settimana dei giovani "coscienti ed evoluti". Dal che io posso desumere che le varie categorie sono state organizzate preventivamente. Tutte le critiche si mostravano intessute di malafede e, nella migliore delle ipotesi, manifestavano chiaramente che si era discusso del mio progetto senza averlo prima serenamente esaminato.

Ma altre lettere, di ben diversa portata, mi sono venute dalle maggiori interessate. E vari colloqui ho avuto con esse, in altre città e qui a Roma, a Palazzo Madama, nelle sale celtiche, nei luoghi di recupero e perfino nelle case di tolleranza che mi sono recata a visitare.

Ecco qualcuna di queste lettere.

"Sono una ragazza che gira per queste case. Vi posso descrivere bene la vita che vi si trascorre...".

Alla voce della MERLIN si sovrappone quella della RAGAZZA ROMANA che appare e comincia a raccontare.

RAGAZZA ROMANA – Manca tutto. Perfino l'acqua. Lavoriamo dalle dieci del mattino fino all'una di notte senza interruzioni, e se ci lamentiamo veniamo cacciate via...

Abbiamo uno sfruttatore da mantenere, quasi ognuna di noi deve tenercelo. Altro che amante!, è un lurido essere d'accordo con le padrone: quando gli occorrono soldi, se li fanno dare da loro, e noi dobbiamo rimanere nella casa fino a che non si è scontato il debito!

LA MERLIN inizia un'altra lettera, mentre si avanti accanto alla precedente la RAGAZZA NAPOLETANA.

Ognuna delle ragazze è vestita e truccata vistosamente, ma mostra sotto l'aspetto festoso una tristezza di fondo.

LA MERLIN – "A Napoli i padroni giocano alle corse e perdono cifre da capogiro..."

LA RAGAZZA NAPOLETANA prosegue il racconto accanto all'altra che annuisce a quanto va dicendo la compagna.

Ogni nuova ragazza, si aggiungerà alle precedenti.

RAGAZZA NAPOLETANA - Automobili, ville, cocaina! Conducono una vita da nababbi, i padroni, e siamo noi a procurargli tutta 'sta pacchia.

Ciò che si fa in queste case voi non ve lo potete credere! Più c'è lusso più c'è depravazione. Ci vengono tanti uomini sposati, e giovanotti per fare "esperienza prima del matrimonio...". E diventano capaci di qualunque azione pur di procurarsi l'ebbrezza che gli hanno fatto provare qua, con la cocaina!

E i vecchi viziosi, quelli pagano pure il doppio per costringere noi ragazze a cose che nessuno può immaginare...

Si inserisce la RAGAZZA EMILIANA.

RAGAZZA EMILIANA – E' facile giudicarci perché facciamo questa miserabile esistenza. Le stesse cose le pensavo anch'io da ragazzina quando facevo le magistrali. Bisogna provare a restare sole!... Dicono che non siamo obbligate a entrare nella vita. Non è vero! Tante volte sono degli sfruttatori senza scrupoli che ti costringono, Tante volte è la fame, il bisogno di soldi per mantenere la famiglia. E quando poi c'è un bambino che t'è venuto perché ti hanno illuso e poi ti hanno abbandonato... Come fai a trovare i soldi per mandarlo a balia, per pagare la retta del collegio? Che non sappia mai, la tua creatura, che cosa fa sua madre...

Fra le ragazze si inserisce la RAGAZZA PIEMONTESE.

RAGAZZA PIEMONTESE – Riceviamo fino a cento uomini al giorno, i vecchi sporcaccioni, i giovani infoiati, e gli ubriachi, e quelli che urlano, e quelli che vogliono sentir parlare... e quelli che ti chiedono cose che una volta solo a sentirle ci facevano arrossire e adesso facciamo perché non ci importa più di niente... Gente che paga per averci come bestie al mercato! Dormiamo negli stessi letti dove riceviamo i clienti, e di notte è una tortura: ci rivoltiamo nello sperma e nel sudore, il nostro sonno è pieno di incubi, e quando ci svegliamo è peggio ancora, perché rivediamo lo stesso letto, la stessa stanza, e ricomincia la catena di quella fila di maschi che non finisce mai ...

Alle ragazze si aggiunge la RAGAZZA VENETA.

RAGAZZA VENETA – Ero orfana. Mia sorella più grande si sposa e mi accoglie in casa, lei lavorava fuori col marito, io facevo le faccende. Ma un giorno lui mi prende di sorpresa, guai se lo dico! E appena può, ripete quella cosa tremenda. Per paura io tacevo. E mi ritrovo incinta. Mi vergognavo; dirlo a mia sorella, non mi avrebbe creduto. Lui voleva che abortissi. Allora sono scappata. Sola, senza aiuti, in città. Mi trova una pattuglia. Documenti non ne ho. Dicono sei una puttana. Mi portano in prigione. Quando nasce il bambino mi mandano fuori, nel documento c'è che sono schedata. E così divento prostituta. Devo pagare la balia che mi tenga il bambino. Entro in una di quelle case, mi avevano detto guadagnerai un sacco di denaro... Ci resto poco, penso, poi me ne vado, e riprendo mio figlio. Per vivere lavoro alla maglia, cucio da sarta, qualche cosa so fare... Ma sono dentro ormai, soldi non me ne restano, a noi ragazze non ci rimane che il quindici per cento dell'incasso, tutto il resto se lo mangiano i padroni, i servizi, le mance, le visite mediche...

La RAGAZZA VENETA urla.

Basta con gli sfruttatori e i tiranni! Se riuscirete a chiudere le case, che Dio vi benedica!

L'immagine delle Ragazze svanisce.

LA MERLIN – Naturalmente, onorevoli senatori, non bisogna domandare agli uomini la loro impressione sulle case di tolleranza, la loro testimonianza non potrebbe essere serena. Ma abbiate la pazienza di ascoltare, perché vi leggerò alcuni stralci di una descrizione fatta da

una signora, la quale si è recata per indagini in quella casa.

“In una grande sala circondata da panche di legno molti uomini attendono, per la maggior parte vecchi, sgraziati e dimessamente vestiti. La loro espressione è annoiata e triste. Non sembrano in attesa di folli ebbrezze, ma di rischi e di pericoli. Ritte in piedi, in mezzo alla sala, stanno due o tre donne dall'aspetto di manichini di cera; non hanno fascino, non hanno vita, sono la merce stampigliata dello Stato. Non importa di sapere come sono giunte: si sa che il giorno in cui entrarono in questi luoghi, accompagnate dall'agente della tratta permessa dallo Stato, inseguite dallo sbirro stipendiato dallo Stato, hanno visto fiammeggiare davanti ai loro occhi le parole “Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate!”. La distruzione della loro umanità, della loro personalità è stata operata sotto l'egida dello Stato, metodicamente, implacabilmente.

Brusio di voci fra stupore e irritazione. I senatori commentano in modi contrastanti a seconda della rispettiva opinione riguardo alla chiusura delle “case”. Il brusio svanisce mentre LA MERLIN riprende a parlare.

Si cammina per corridoi semibui, fiancheggiati da porte. Una vecchia che ci accompagna ne apre qualcuna con indifferenza. Qualcuno dentro dice: “E' occupata”. Una volta abbiamo una rapida visione di membra stagliate dall'inquadratura della porta.

Un cartello alla parete, il famoso decalogo degli avvertimenti. A capo del letto un altro cartello: lire tante. La coperta che copre il letto è sudicia: ottanta, novanta uomini si distendono su quella coperta ogni giorno, assai spesso affetti da malattie della pelle e da ogni varietà di parassiti.

Tutti i mali, tutte le sporcizie hanno il diritto di essere ignorati e tutte le abiezioni hanno il diritto di essere soddisfatte alla tariffa di lire tante. E c'è anche lo specchietto per le allodole che permette di dire: “In quelle case si tutela l'igiene”. Su di una mensola unta e macchiata c'è un vasetto e due bottiglie sulle cui etichette si potrebbe scrivere illusione, illusione per chi ha il coraggio di servirsene.

Ogni giorno innumerevoli volte tra queste pareti si discende al livello dei bruti. Ogni giorno si viola la legge di natura che ha il fine della conservazione della specie.

Gli uomini dichiarano: “Le prostitute non sono donne. La natura ignora la loro esistenza”. Ma per la natura ogni donna è donna, e ogni donna è madre.

Molte di queste donne sono già madri al loro ingresso in queste case. Quasi tutte, qui, concepiscono, e se la maternità non è interrotta, dopo alcuni mesi sono gettate sul marciapiede e i loro bambini portati al brefotrofo. Tuttavia la natura non riconosce prostitute e bastardi, ma soltanto madri e bambini.

Brusii di commento.

E la nostra visita prosegue. Un individuo esce e si allontana, un altro si affaccia alla stessa porta, poco dopo esce una donna che certo non ha più alcun ricordo di quell'uomo. Non è un uomo per lei, è un'ombra oscena fra mille ombre oscene.

Ed ecco in fondo al corridoio la sala da visita, luminosa, con una sedia bianca. Qui si svolge l'atto più doloroso della tragica farsa regolamentista.

La disuguaglianza delle categorie sociali e la disuguaglianza dei sessi non aveva mai ricevuto, neanche fra le schiave antiche, una soluzione così atroce e spaventosa.

Le infelici vivono in quest'afa tutto il giorno, escono poco nelle grandi città e non escono quasi mai in provincia. La loro vita è quella delle sepolte vive.

Ora siamo in un andito illuminato da una forte luce. Nell'andito troneggiano tre casse e dietro ognuna di esse una donna riceve, conta, controlla e registra il denaro. La lugubre sala d'attesa, le celle pidocchiose, la sedia bianca hanno questo principio e questo fine: far scorrere il denaro fra le dita delle tre megere.

Forti brusii fino a sfumare nel silenzio.

Avanza con il suo passo morbido IL GIORNALISTA.

IL GIORNALISTA – Quella degli “Avignonesi” era una “casa” piuttosto di lusso. Negli ultimi tempi era la sola rimasta a Roma di un certo chic. Le persone serie erano, almeno al novanta per cento, sicure di non incontrarvi giovani parenti o dipendenti, dato il prezzo e l'abilità della “signora” nel selezionare la clientela.

Era difficile che un professore, tra quelle mura, s'imbattesse in qualche suo allievo. Anche la strada era poco frequentata, sì che era quasi sempre superabile, senza ricorrere a nessun espediente, l'imbarazzo dell'uscita.

Molte delle signorine erano di Bologna, ma c'erano anche altre città, e ogni ragazza veniva chiamata con il nome della città da cui veniva. Negli anni fra il Trenta e il Quaranta era la meta preferita dei gerarchi fascisti e delle personalità del Regime in genere. Un giorno – era la primavera del

'37 – tutti i podestà d'Italia erano convenuti a Roma per un'adunata a piazza Venezia. Bene, in quella “casa” non c'era divano o sedia dove non ci fosse un copricapo di gerarca. Le ragazze non sapevano come tener testa all'impeto dei podestà, che, tra l'altro, si chiamavano tra di loro con il nome delle rispettive città e non si capiva più se “Bolzano”, “Ravenna”, “Cesena”, “Ferrara”, “Monza” fossero le ragazze o i gerarchi.

“Cesena! – gridava la padrona – c'è di là un signore che ti vuole!”. Il podestà di Cesena andava “di là”, credendo che qualche collega avesse bisogno di lui e invece trovava un cliente della “casa” impaziente di accompagnarsi con una delle signorine, chiamata “Cesena” in omaggio alla sua città. Ma “Cesena” numero uno, in quel momento, era impegnata con “Bolzano” in stivaloni, e a “Cesena” numero due non restava che lanciare invettive vernacole contro la “signora” alla quale non mancavano argomenti per replicare.

A un certo punto di quella giornata così agitata, un podestà uscì di corsa da dietro una tenda, inseguito dalla “signora” infuriata.

“Cosa crede? – urlava la donna con il tono di chi proclama, alto, anche dinanzi al patibolo, l'invulnerabilità di un diritto consacrato dal sangue – Cosa crede? Che la bocca delle ragazze sia un cesso?”.

Il podestà tentò una difesa disperata, ma l'aggressività della “signora” era tale da indurlo a trovare scampo nella fuga. Era successo che la permanenza del gerarca nella camera di una signorina s'era protratta per quasi un'ora e il cliente, poi, aveva fatto storie al momento di pagare, appigliandosi alla tariffa esposta sulla cattedra della maîtresse e che, come ogni frequentatore rispettabile di quei luoghi doveva sapere, aveva la stessa simbolica funzione delle cifre che le liste dei ristoranti segnano per il pranzo a prezzo fisso. Vi erano prestazioni speciali che le ragazze prodigavano senza lasciarsi pregare, talvolta anche senza invito, ai clienti e non contemplate nella tabella, per le quali per un'intesa che nessuno si sognava mai di contestare, si pagava un supplemento speciale.

In “case” come questa si incontravano fior di poeti e letterati fra i più celebri d'Italia. Ma anche altre, d'infimo ordine, gli scrittori e gli uomini di cultura amavano frequentare. C'era ad esempio un postribolo di singolare sporcizia dietro piazza Navona, in cui vigeva la tariffa più bassa del mondo, cinque lire per i civili e tre per i militari. Vi era sempre, fin sulla strada, una fila di soldati in attesa. Le “signorine”, quasi tutte attempate, non avevano tregua dalla mattina alla sera, e ogni

perdita di tempo in indugi e preamboli amorosi con i clienti corrispondeva a una perdita di denaro. Allora, prima che il cliente entrasse in camera, la “padrona”, con gesto di esperta, controllava se fosse già in condizioni di appagare subito il suo desiderio. Qualora la verifica avesse dato un risultato negativo, il “bel signore” era pregato con gentilezza di farsi da parte e di cercare di mettersi al passo con gli altri.

Quella saggia maîtresse era stata in giovinezza una stella del “varietà”: appariva carica di piume sul palcoscenico e gli spasimanti l’aspettavano all’uscita per contendersene i favori. Al tempo dei suoi trionfi “teatrali” era stata l’amante di un giovanotto divenuto poi un gran gerarca fascista; da maîtresse aveva avuto l’idea di appendere, sulla sua “cattedra” davanti alla quale dovevano sfilare i clienti per il controllo, un enorme ritratto del duce a torso nudo su una trebbiatrice. I primi giorni nessuno fece caso al quadro, ma una mattina si presentarono due poliziotti che, dopo aver rimosso, con le precauzioni del caso, la fotografia, diffidarono formalmente la signora a non ripetere più gesti profanatori del genere.

Si alza il brusio dell’assemblea parlamentare finché non sfuma per lo scampanello del presidente.

LA MERLIN – La prostituzione non costituisce un crimine, è invece un atto immorale; ma i codici moderni si sono ispirati al Codice napoleonico, che ha abrogato le leggi sull’immoralità.

Se la prostituzione fosse un crimine, dovrebbero essere condannati i due partenaires, cioè l’uomo e la donna.

Invece la regolamentazione lascia il poliziotto arbitro di imprigionare la donna, anche se non ha commesso alcun atto contro la legge. Ne fanno testimonianza i rastrellamenti e la conseguente carcerazione, con tutti i dolorosi strascichi.

La regolamentazione sulla prostituzione viola i principi del diritto ed è in aperto contrasto con la Costituzione. E sono ben tre gli articoli violati.

“Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono uguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso ecc.”, questo è l’articolo 3. L’articolo 32 afferma che la Repubblica tutela la salute come diritto fondamentale; nessuno può essere obbligato a un determinato trattamento sanitario se non per disposizione di legge, e la legge non può violare i limiti imposti dal rispetto della persona umana.

Infine l’articolo 41 stabilisce che nessuna iniziativa economica possa svolgersi in contrasto con l’utilità sociale o in modo da recare danno alla sicurezza, alla libertà, alla dignità umana.

Se il mio progetto di legge dovesse essere respinto, dovremmo per coerenza chiedere la modificazione della Costituzione.

Risate, proteste, consensi. Il campanello del Presidente suona con insistenza finché torna il silenzio.

Il mio progetto ha trovato dissenzienti, oltre agli interessati anche quelli che hanno la ferma convinzione che la regolamentazione sia un metodo efficace contro il diffondersi delle malattie veneree.

Io non sono medico, ma mi sia permesso di dire almeno alcune cose. Prendiamo ad esempio l’esercito. La percentuale più alta di colpiti da queste malattie sono i ragazzi di leva del CAR, perché là ci sono i novellini che credono nell’efficacia delle case di tolleranza; poi vengono gli artiglieri e i bersaglieri, poi gli alpini perché in alta montagna non godono del “beneficio” di queste case e, in ultimo, i carabinieri che hanno altre possibilità meno “garantite” dallo Stato.

C’è poi un fatto che merita attenzione: il numero delle prostitute clandestine è molto superiore a quello delle tesserate. E quante sfuggono ad ogni controllo!

Infine, se trovate utile alla difesa della salute pubblica che siano visitate le donne, perché non visitate anche gli uomini? Lo sapete che il venti per cento delle donne sifilitiche sono sposate, e il settanta per cento di esse è stato contagiato dal marito che era malato prima delle nozze, e il trenta per cento dopo? E lo sapete che le donne costituiscono appena un terzo fra quanti affetti dalla malattia luetica, rispetto agli uomini?

Bisogna anche sviluppare la coscienza sessuale del cittadino, perché una morale sessuale oggi non esiste!

Aprite ai giovani i campi sportivi non soltanto per la partita domenicale! Moltiplicate gli Alberghi della gioventù anziché lasciare i giovani affollare il vicolo della suburra in attesa del loro turno dietro la porta del lupanare...

Brusii. Consensi e dissensi.

E le donne di queste case? Che cosa faranno, dopo? ci chiedono alcuni.

L’articolo 8 del progetto, nella relazione del senatore Boggiano Pico, prevede la creazione di istituti in cui le donne potranno venir accolte per ricevervi una adeguata istruzione fino ad ottenere una qualifica professionale.

Ci sono degli scettici che non credono alla possibilità di recupero, convinti come sono che vi

sia una tara fisica, una predisposizione che le legghi al mestiere. Se così fosse, come si provvede al ricovero dei sordomuti, dei ciechi, insomma dei minorati, si dovrebbe provvedere al ricovero di queste donne considerate anormali, e non lasciarle all'arbitrio della polizia e spingerle sempre più in basso.

E dunque s'impone il problema della riforma dell'attuale polizia del costume, dimostratasi inadatta ai compiti che i regolamenti le hanno assegnato. Essa è un ostacolo all'opera di risanamento.

Essendo a troppo stretto contatto con il mondo della prostituzione, che si estende a tutta una cerchia di gente di malaffare, finisce con il corrompersi. I poliziotti sono alla fin fine dei giovani, soggetti a tutti gli allettamenti della gioventù. A forza di chiudere gli occhi, finiscono con il rendersi complici delle azioni della mala vita. Un agente della squadra del costume mi ha scritto: "Lei fa bene ad aver preso la decisione di far chiudere questi ambienti. Sono, oltre a tutto, spaccio clandestino di stupefacenti. La polizia ha sempre tenuto ad agevolare i tenutari e gli sfruttatori di donne – ascolti, onorevole Scelba!, è semplicemente scandaloso -. Noi della squadra del buonc Costume non abbiamo mai avuto campo libero se non per portare la donna all'ufficio di polizia e sorvegliare che non entrassero minorenni nelle case di tolleranza, ma mai abbiamo potuto avere libertà d'azione".

Un altercare di voci intrecciato alla scampanellare del Presidente. Il rumore si placa.

LA MERLIN si rivolge agli spettatori.

Parevano tutti d'accordo a varare quella legge. Ma quando si stava per arrivare al voto, altre forze inqualificabili si interposero. All'ultimo momento un gruppo di deputati chiese l'invio in aula per la discussione. Ciò significava insabbiare la proposta, perché poi per la Camera sarebbe stato tardi, si era alla fine della legislatura.

Dopo la tempestosa seduta della domenica di Passione al Senato causa la legge-truffa, anche il Senato fu sciolto.

Intanto io continuavo a ricevere lettere dalle donne la cui vita si era svolta nelle case chiuse. Qualcuna aveva trovato la forza di uscirne.

Appare una DONNA dall'aspetto ancora piacente, vestita con modestia.

LA DONNA ha un atteggiamento supplice: le mani giunte, lo sguardo implorante, il tono intenso di una persona disperata che si appiglia ad una Santa degli Impossibili.

LA DONNA – Fino a ieri vivevo in una grande speranza. Ma adesso non so più.

La guerra aveva ridotto la mia famiglia in miseria. Mio padre era morto al fronte e mia madre non sapeva come dar da mangiare ai bambini.

Io era la più grande. Per aiutarli mi trovai travolta nella perdizione: entrai in quelle case. E quando i miei fratelli erano ormai cresciuti, io non avevo più la forza di uscire da quel mestiere con cui li avevo sfamati senza che loro niente sapessero di me, così stavo rassegnandomi al destino.

E proprio in quel luogo infernale, incontro un brav'uomo. Lui mi tira fuori di là e mi sposa! Sento la vita che ritorna, sono una moglie finalmente!, una donna onesta, e a darci piena felicità nasce un bambino.

Mio marito doveva entrare al Ministero della Difesa Aeronautica, era tanto che sperava in quel posto, aveva fatto dei concorsi e li aveva vinti. Era bravo, ostinato, voleva guadagnare per la sua famiglia.

Ma il Ministero chiede al Comando di mio marito informazioni su di me. E i Carabinieri e la Questura danno parere sfavorevole per il mio passato. E non basta. Per i miei precedenti il Ministero passa all'Ufficio Disciplina la pratica per far allontanare per sempre mio marito dal servizio. Perché mai, se io mi sono messa sulla retta via e faccio una vita onesta?

Senatrice, lei mi può aiutare! Non permetta che mio marito a causa del mio passato ci metta tutti in mezzo a una strada, senza il suo posto guadagnato con sacrificio!

Mi rivolgo a lei perché so quanto sta facendo per la chiusura delle case e per la rieducazione di tante ragazze. Lei certamente non mi abbandonerà, lo faccia per mio figlio, per mio marito che non merita tanta umiliazione!

Se lui perde il posto che cosa faremo? Io non ho il libretto di lavoro, che referenze avrei, dopo essere stata nelle case? Sui miei documenti c'è scritto il mio passato, è un marchio che non si cancella, e così non posso trovare nessun lavoro onesto...

Che altro mi rimane se non tornare in quei luridi posti di abiezione? La prego, mi risponda Signora, che Dio la benedica per il bene che fa a tutte le disgraziate come me.

LA DONNA si inchina e svanisce.

LA MERLIN – Ne ricevevo tante, di lettere così. E quando potevo, molte ragazze cercavo di aiutarle. Ma erano centinaia a scrivermi. Vi citerò la visita di una di queste poverette, venuta a Palazzo Madama.

Dopo avermi descritto la sua vita, dopo avermi detto l'infame sfruttamento a cui era soggetta, essa nominò il suo bambino. Allora io dissi: "Ma come? Voi avete anche dei figli? Mi avevano detto che in generale quelle donne sono poco soggette alla maternità". E lei mi rispose: "Anche questo può capitare qualche volta". Ed io: "Sapete chi è il padre dei vostri figli?". "Come possiamo saperlo, signora, con tanti uomini al giorno?".

L'angoscia di tutte quante riguarda soprattutto i figli: nei loro documenti risulta la madre prostituta; questi esseri innocenti fin dai primi anni e per tutta la vita portano su di sé un marchio infamante.

Voci che si sovrappongono. Lontano un frammento della frase "l seduta è tolta!", brusii e voci fino a che torna il silenzio.

LA MERLIN sommessamente si interroga.

Tra poco ci saranno nuove elezioni. Chissà se io sarò rieletta?

La mia proposta, chi la sosterrà?

La voce di Josephine Butler si fa sentire nitida.

VOCE DI JOSEPHINE BUTLER – Sarai di nuovo senatrice!

E la proposta la porterai avanti tu!

LA MERLIN – Oh! Josephine! Quanto bisogna lottare per una causa così giusta!

VOCE DI JOSEPHINE BUTLER – Io ho impiegato diciott'anni per far abolire quelle case in Inghilterra. Tu sei appena a metà del cammino. Ma con te ci sono tutte le donne. In passato ti sei trovata in situazioni più difficili...

LA MERLIN si prende la testa fra le mani.

LA MERLIN – Ero molto giovane. Il Fascismo mi aveva condannato al confino in Sardegna. Ho sempre il ricordo del viaggio, di prigioniero in prigioniero, verso l'esilio, dietro la lunga fila dei cinquantquattro ergastolani ai quali mi avevano accomunata. E quando giungevo a una stazione, tutti i viaggiatori fissavano lo sguardo su di me. Pareva a quei miei infelici compagni di viaggio che mi ritenessero colpevole di delitti pari ai loro, e mi credessero una di quelle disgraziate spesso tradotte dalla Polizia. Allora uno di quei galeotti levava i polsi incatenati, mi faceva un cenno di saluto e poi gridava: "E' una prigioniera politica!" E con queste parole che egli traeva dalla sua anima

turbata dal delitto, intendeva purificare me, donna, dinanzi agli occhi dei maligni.

VOCE DI JOSEPHINE BUTLER – E durante la Resistenza, non ti ricordi quanto sei stata coraggiosa? Quella mattina, a Milano, sul tram...

LA MERLIN sorridendo fa un cenno di assenso.

LA MERLIN – Era ancora scuro. Tornavo da Legnano con il primo tram. E avevo un pacco piuttosto grosso, di tritolo. A San Lorenzo salirono dei soldati tedeschi. Cominciarono a perquisire i viaggiatori. Avevo il mio pacco sulle ginocchia. Nascondere? Dove? Come? Rimasi immobile mentre guardavo fuori dal finestrino e pensavo: "Fra poco tocca a me, mi troveranno il tritolo, mi faranno scendere, mi fucileranno legata a quell'albero là fuori. Pazienza, così doveva finire!". Invece... Ero l'ultima da perquisire e me ne stavo quieta con il mio pacco sulle ginocchia: i soldati tedeschi mi guardarono e se ne andarono senza disturbarmi.

VOCE DI JOSEPHINE BUTLER – Hai superato tante difficoltà e tanti dolori. Anche quando sei rimasta sola, sei sempre andata avanti ...

LA MERLIN – Anche quando è morto mio marito. E' durata così poco quella felicità. Ci conoscevo da anni, ma per arrivare al matrimonio, quanto tempo è passato...

Mi ero iscritta al Partito Socialista – era il 1919, si era appena costituito il primo "fascio di combattimento" – e avevo avuto l'incarico di commemorare Rosa Luxemburg, assassinata a Berlino. Io misi in luce non le sue teorie, che non conoscevo, ma la figura della donna che sa lottare, sacrificarsi e morire per un'idea.

Dopo di me, l'onorevole Dante Gallani commemorò il suo compagno di martirio, Karl Liebknecht. Parlò splendidamente, poi si avvicinò a me. "Signorina – mi disse –, con quegli occhi e quella voce lei può affascinare le folle. Ha parlato bene, ma non conosce il socialismo teorico. Lei è colta e non farà fatica a studiare Marx". Studiai Marx e altri, ma ancora oggi, dopo tanti anni di studi e di ricerche, sono convinta che si può conoscere Marx e non essere socialisti, come si può essere socialisti senza conoscere Marx. E sono convinta di un'altra cosa ben importante: per essere socialisti bisogna essere onesti.

Dante Gallani divenne mio marito parecchio tempo dopo quell'incontro. E durò poco quell'unione felice. Perché lui morì nel '36, sfinito dalle persecuzioni dei fascisti che anni prima avevano distrutto la sua famiglia.

Si rivolge agli spettatori.

Nel '53 fui rieledda, ed ero la sola donna al Senato. Continuava la canea degli interessi a mantenere una turpe istituzione con l'autorevole consenso dello Stato. Ma io ripresi a battermi. Ero convinta che la Costituzione non potesse essere realizzata finché sulla donna, per un atto che non è un crimine, gravassero gli effetti di una iniqua sanzione e perciò stesso si affermasse il suo stato di inferiorità. E molti furono i senatori che si pronunciarono a favore della proposta.

Rumori e brusii. Scampanellio del Presidente del Senato.

VOCE FUORI CAMPO DEL PRESIDENTE – Riprendiamo la seduta! Senatore Boggiano Pico, concluda il suo intervento.

Appare il senatore BOGGIANO PICO.

BOGGIANO PICO - Vi ho descritto la legislazione degli altri paesi: tutti ormai hanno abrogato la regolamentazione della prostituzione di Stato. Del servizio di sorveglianza sulla prostituzione in Italia si era preoccupato Cavour, soprattutto per l'esercito e sull'onda della Francia. Varie modifiche vennero apportate nei decenni successivi, fino al regio decreto 18 giugno 1931: vi traspare lo sforzo di non sancire il concetto dell' "autorizzazione" delle case, ma soltanto quello di "tollerarle" entro certi limiti e con opportune cautele, a difesa del buon costume, dell'igiene e della sicurezza pubblica.

Il movimento abolizionista che partì dall'Inghilterra ebbe la sua prima spinta dall'azione di una donna generosa.

LA MERLIN (*sottovoce*) – Il senatore parla di te, Josephine...

BOGGIANO PICO – Da allora il movimento abolizionista procedette con ritmo accelerato. Merito soprattutto della Società delle Nazioni. Nel 1923, infatti, la Società delle Nazioni inviò a tutti gli Stati un questionario per avere notizie sulla legislazione vigente e stabilire un rapporto fra case equivoche e tratta delle donne.

La risposta inviata dal governo fascista rivelò la ben nota ipocrisia del suo stile: "Ho l'onore di informarvi – risponde Mussolini – che non esiste in Italia alcuna regolamentazione della prostituzione dal punto di vista economico e sociale. Abbiamo tuttavia delle disposizioni intese a salvaguardare l'ordine e la salute pubblica. Il governo nazionale – prosegue ancora Mussolini – è fermamente risoluto a vegliare perché queste disposizioni siano applicate più rigorosamente

ancora per ciò che concerne gli impegni internazionali presi in seguito alle recenti convenzioni per la repressione della tratta delle donne".

Accanto a tante altre cause che portano queste donne alla prostituzione, è rilevante la promiscuità, specie urbana, determinata dalla mancanza di alloggi. Io sono abituato ad accedere per ragioni d'altro ufficio ai tuguri di tanti miserabili. Quante volte ho veduto, nei vicoli della larghezza di un metro dove mai giunge raggio di sole, dove mai circola l'aria, in un ambiente privo di luce ammassata una intera famiglia, pigiata in una promiscuità igienicamente malsana, moralmente pericolosa e sovente funesta!

Di altra natura, quella della cosiddetta "fatalità congenita" nelle prostitute. E' la tesi del Lombroso, svolta nell'opera "La donna delinquente, la prostituta e la donna normale". Avvertirà più tardi l'errore logico e l'esagerazione in cui è caduto Lombroso, un illustre psichiatra positivista, il professor Tanzi, osservando che l'illustre psicopatologo torinese aveva aggregato la prostituzione all'esercito della delinquenza, per non lasciare deserti i quadri che concernono il sesso femminile.

Una questione che non può dirsi di margine, perché è attraverso l'organizzazione delle case di tolleranza che si pone e che si riflette come una triste vergogna sopra il nostro Paese, gli è quella della "tratta delle bianche". Contro la tratta hanno protestato tutte le nazioni civili, ma la tratta si svolge pur oggi nel nostro territorio. Possiamo citare un fatto notorio accaduto tre anni addietro. Mentre stava per salpare le ancore un grosso piroscafo dal porto di Genova, giunge sulla banchina accanto ad esso un camion che depone sulla calata trenta grandi casse. Su ciascun lato di esse era scritto a grossi caratteri "fragilissimo", "non capovolgere". Immediatamente una gru a bordo solleva le casse e le depone cautamente in coperta. La nave, deposta l'ultima, salpa le ancore. Fuori delle acque territoriali si scoperchiano le casse. Trenta donne erano partite così, vittime della tratta, per Buenos Aires.

Di fatti come questo ne sono accaduti numerosi. Mensilmente partivano da Genova oltre trenta povere ragazze, sotto gli occhi chiusi degli agenti di pubblica sicurezza, quelli del Consorzio del porto e dei comandanti delle navi. L'organizzazione era e resta inquadrata in un centro di corruzione e di sfruttamento che ha sede nelle più grandi Nazioni europee.

Ci è pervenuto un documento che fa riferimento a un caso di questo genere. "Il modo dell'imbarco – viene scritto – era e resta assai semplice. Grosse

casce d'imballaggio accoglievano queste povere vittime e le celavano alle inchieste, ai sopralluoghi e spesso ai comandanti. I barcaioli del porto all'imbrunire imbarcavano le clienti, raccogliendole sparse e nascoste nei diversi angoli e moli, lontani dall'occhio della vigilanza ufficiale e poi le trasferivano di sotto bordo, sulle navi, che poco dopo salpavano per l'estero. Il firmatario del documento ricordava, con grande tristezza, di aver visitato, poco prima della partenza, nell'autunno del 1946, una nave greca. "In coperta c'erano sei pecore chiuse in uno steccato, i lati del quale erano limitati da due cassoni per il foraggio. Ho visto salire a bordo sei ragazze, che segretamente entravano nei cassoni che furono subito chiusi; sei pecore e sei povere ragazze per i marittimi greci! Posso pure attestare – continua il documento – che un gruppo di queste povere vittime qualche settimana addietro – la data del documento è dell'aprile 1949 – si presentò allo scrivente e lo pregò di illuminare l'opinione pubblica sul loro stato aborrito e misero. Io mi son fermato in alcune parti del Mar Rosso. La tratta delle bianche, coperta dalla legalità della prostituzione in Italia, alimenta la corruzione e le malattie nei porti, non solo del Mar Rosso, ma dell'oriente e i Missionari dell'Arabia e dell'India possono dire che questa piaga dolorosa avvilisce l'Italia di fronte al mondo!"

*Il senatore BOGGLANO PICO svanisce.
LA MERLIN si rivolge agli spettatori.*

LA MERLIN - La proposta fu votata dalla prima Commissione del Senato. Poi fu inviata alla Camera, dove si stava ripetendo il giochetto di insabbiarla. Ma negli ultimi giorni una valorosa collega, Gigliola Valandro, riuscì a trarla dalle secche di Montecitorio. Punto per punto, tutti gli argomenti che io avevo portato per far votare la legge, lei li portò alla Camera, con un linguaggio preciso e un richiamo alla coscienza morale di tutti quanti dovevano votare: parlò dell'ipocrisia della regolamentazione e dello scandalo che portava con sé aprendo al vizio i giovani, parlò del recupero di quelle donne che fino a che fossero rimaste prigioniere delle case non avrebbero potuto raggiungere una vita civile. E mi ricordò nell'impegno durato dieci anni: sì, dieci anni erano passati da quando per la prima volta avevo presentato quel progetto e quante volte se ne discusse...

Brusii, scampanellio del Presidente. Frasi confuse di sedute parlamentari che si accavallano e infine si dileguano.

Un vero e proprio schieramento politico non c'era. Logico d'altra parte che democristiani, comunisti e socialisti non potessero votare contro, poiché, malgrado le diverse ideologie, dovevano essere coerenti con le loro dottrine di uguaglianza dinanzi a Dio gli uni, di emancipazione da ogni schiavitù gli altri.

Pare che i partiti di centro siano stati sfavorevoli, all'infuori di qualche caso sporadico, per esempio Saragat del PSDI.

Voci confuse, scampanellii, qualche frase di sostanza parlamentare, fino a dileguarsi.

Il dibattito fu lungo e intenso. Quell'ultima seduta io la seguivo di lontano perché avveniva alla Camera, ormai in Senato la legge era passata. Qualcuno ancora si opponeva, ma debolmente, come quando un'epidemia sta perdendo la sua virulenza e lascia appena qualche strascico. Ci fu chi si appellò a San Tommaso d'Aquino e a Sant'Agostino che ritenevano che la "meretrix" si dovesse permettere - e cioè tollerare - per evitare mali peggiori; ci fu chi fece riferimento all'istinto "insopprimibile" determinato da esigenze di natura, e quelli che si preoccupavano dell'anima delle povere donne: chi le avrebbe riaccolte al paesello? E gli istituti che dovrebbero recuperarle, con quali mezzi lo Stato li realizzerà?

Insomma, ognuno diceva la sua, dilungando l'approvazione della legge, che si capiva fosse ormai inevitabile.

Di Oscar Luigi Scalfaro, che allora era sottosegretario di Stato per la giustizia, mi colpì la posizione saggia e corretta sotto il profilo giuridico, ma anche tanto appassionata circa il lato morale del progetto: lui scioglieva contrasti dall'apparenza insanabile in quegli scontri che parevano ormai gli ultimi fuochi di un falò di opposizioni destinato a morire.

Alla fine parlò Riccardo Lombardi, e spazzò via ogni residua resistenza.

*L'immagine della Camera dei Deputati.
In dissolvenza RICCARDO LOMBARDI.*

RICCARDO LOMBARDI - Il gruppo socialista è lieto che questa proposta di legge abbia raggiunto la sua conclusione attraverso un iter legislativo assai tormentato e prolungato, e per merito (va detto in questo momento) della nostra compagna senatrice Merlin che con azione coraggiosa ed anticipatrice è riuscita a imporre a un'opinione pubblica – riconosciamolo -

riluttante, l'urgenza del problema e l'urgenza della sua soluzione.

Mi preme in questo momento dichiarare che il gruppo socialista, approvando come conseguenza del suo sostegno pluriennale la proposta Merlin, non crede di mettersi sul terreno del moralismo, ma sul terreno della moralità.

Noi non nutriamo alcuna illusione che l'approvazione di questa legge rappresenterà il capovolgimento dell'attuale costume. Il costume morale di una nazione non si modifica attraverso le leggi. Esso è la conseguenza di un rivolgimento profondo, lento e continuativo nel regime familiare, nei rapporti di classe, nei rapporti di proprietà, in tutti gli elementi della vita civile, di cui semmai l'atto legislativo è la conclusione e il riflesso, mai un surrogato.

Ma non vi è dubbio che questa legge e la sua applicazione varranno a rompere uno degli elementi più odiosi e più spregevoli della nostra società: quel tipo particolare di prostituzione che dà luogo ad un organizzato sfruttamento della donna, che la incatena ad una continuità di prestazioni volontarie o non volontarie e che costituisce davvero uno degli elementi più vergognosi della nostra comunità nazionale.

Non vorrei replicare a ciò che ha affermato l'onorevole Chiarolanza, il quale si è richiamato perfino a Sant'Agostino. E' chiaro che la moralità, la norma etica non è una costante: essa accompagna la società umana e si evolve con l'evolversi di questa. Credo che dai tempi di Sant'Agostino ad oggi dei passi avanti o indietro si siano fatti. Però devo reagire contro la pretesa dell'onorevole Chiarolanza che si debba provvedere attraverso "soltanto" (come egli ha l'aria di dire) 4 mila prostitute, così pochine invero, a costituire una specie di "ghetto di mestiere infame" - per usare le parole di un famoso articolo di Benedetto Croce - cui affidare il compito di accogliere quel che di meno nobile fermenta nel cervello e nell'animo del resto dei cittadini. Ciò che mi fa pensare proprio per analogia ai guerrieri della Repubblica di Platone, tenuti in uno stato di volontario abbruttimento per il benessere della società.

Noi non possiamo pensare un momento solo che sia necessario o possibile che sia pure soltanto 4 mila esseri umani siano tenuti in questo ghetto di abominazione per consentire al resto della popolazione una leggerezza di costume che né la legge morale né quella civile possono autorizzare. Noi voteremo perciò con pienezza di coscienza, sicuri di fare il nostro dovere, lieti che vincendo le difficoltà a tutti ben note la proposta di legge

Merlin sia arrivata alla conclusione. Essa non muterà il costume, non farà certo sparire la prostituzione; sarà però un elemento di rottura che contribuirà ad una mutazione del costume. Ed è utile avvertire la Camera che in questo momento noi stiamo compiendo un atto molto importante anche per questa ragione: il nostro paese, dopo l'abolizione delle case chiuse recentemente decretata perfino nella Spagna e nel Portogallo, è rimasto il solo in Europa a mantenere in piedi un tipo di legislazione regolamentatrice delle case di tolleranza. Abolendo la quale io credo che compiamo un dovere verso di noi, verso i nostri partiti, verso gli elettori, verso la nazione italiana.

*Applausi. RICCARDO LOMBARDI svanisce.
Entra IL GIORNALISTA.*

IL GIORNALISTA - Era già sera, una sera di settembre, piuttosto sciroccosa. Francamente non pensavo affatto alla "storicità" di quella giornata. Io, in definitiva, non ero mai stato un buon cliente delle varie "madame" sempre così propense ad ospitare, con un occhio di riguardo, giornalisti e intellettuali. Ma casualmente, in farmacia, incontrai un amico, un intellettuale ben conosciuto, che di quelle case era stato un assiduo frequentatore.

"E' la fine! - sospirò quello - Bisogna pure fare qualcosa".

"Che cosa? - domandai, e aggiunsi - Forse per una dimostrazione è troppo tardi".

"Sì - sospirò quello -. Per una dimostrazione è troppo tardi. Ma almeno, bisognerà manifestare la nostra solidarietà!".

Io volevo vedere fino a che punto la chiusura di quelle case influisse sulla sua vita.

"Facciamo un telegramma?", proposi.

"Sì... anche un telegramma... Un telegramma di protesta da far pubblicare da un giornale... Ma prima di tutto, andremo a fare una visita... l'ultima visita..."

"Bene! - incalzai io - Sarà una specie di visita di condoglianze..."

"Ci offriranno lo champagne, vedrai" replicò l'intellettuale, e ci avviammo con passo feroce.

Per questo pellegrinaggio simbolico, scegliemmo la "casa" più elegante di Roma, in via degli Avignonesi.

In pochi minuti fummo davanti al noto ingresso e salimmo le scale.

Le ragazze erano piuttosto tristi. La "signora" aveva le lacrime agli occhi e salutava gli amici che erano andati, come noi, a manifestare la propria solidarietà.

Una “signorina” riconobbe il mio amico e lo chiamò per nome. Lui le andò incontro agitando le mani.

“Voi altri giornalisti potevate salvarci e non lo avete fatto!” gridò la padrona puntando il dito verso di me.

Mi sentii confuso. “Ci sono cose più grandi di noi”, risposi, accozzando una frase alla meglio.

“E allora dite pure che siete dei lavativi”, interlocuì con voce cavernosa la “sotto-patrona” che ai tempi belli aveva anche la funzione di sorvegliante quando arrivavano i clienti di riguardo: il loro ingresso e la loro uscita dovevano rimanere fasciati della più impenetrabile discrezione.

Molti domandavano alle ragazze che cosa avessero deciso di fare la mattina dopo. Tutte rispondevano che, per il momento, pensavano di riposarsi, poi avrebbero visto. Intanto, dato che, dalla mezzanotte in poi, erano libere in ogni senso, avevano organizzato un pranzo di addio in un locale di Trastevere. Se avessimo voluto, potevamo considerarci loro ospiti. Ma il mio amico trovò una scusa per declinare l’invito, e poi mi confessò a bassa voce che i banchetti funebri gli avevano sempre fatto ripugnanza. Si era creato un clima veramente funereo e io non vedevo l’ora di andarmene. Tra i “clienti” non mi era stato difficile riconoscere alcuni poliziotti, evidentemente inviati per far rispettare, al suonare della mezzanotte, l’ordine di chiusura, come si fa con i seggi elettorali.

Quando uscimmo, mancava poco allo scoccare dell’ora fatale. Non c’era dubbio che qualche cosa era finita sul serio in Italia. E la causa di questo cambiamento era stata la tenace senatrice: fin da quando era giovane, non aveva fatto che perseguire l’idea di far chiudere le “case”.

IL GIORNALISTA si avvicina alla MERLIN, si inchina e le bacia la mano.

IL GIORNALISTA— Complimenti, madame. Avete avuto coraggio. Coraggio e tenacia.

LA MERLIN — Voi giornalisti non sempre mi avete sostenuta. Anzi, mi avete messa in ridicolo.

IL GIORNALISTA accenna alla canzoncina.

IL GIORNALISTA — “Mimosa mimosa... quanta malinconia nel tuo sorriso...”

Noi giornalisti facciamo così perché dobbiamo attirare i lettori con un po’ di malizia... Ma abbiamo sempre avuto molta ammirazione per lei, una donna davvero in gamba.

LA MERLIN — Una donna che ha lottato perché alle donne venisse riconosciuta pari dignità rispetto agli uomini.

IL GIORNALISTA - Sono convinto che lei, senatrice, dovrà ancora combattere.

LA MERLIN — Non sono più senatrice, mi hanno eletto alla Camera.

IL GIORNALISTA — Per tutti lei è rimasta la Senatrice.

LA MERLIN — Sono stata la prima, questo sì. Adesso continuerò a combattere da onorevole.

IL GIORNALISTA — Ci sono voluti dieci anni per chiudere le case, ce ne vorranno almeno altrettanti per cancellarne le tracce. Senza contare i giudizi della gente, i razzismi più duri a morire.

LA MERLIN — Per queste donne si stanno organizzando case di recupero.

IL GIORNALISTA — Bisognerebbe aiutarle soprattutto a mettere in piedi qualche attività economica, sia pure modesta.

LA MERLIN - Lei che è giornalista scriva che molte di queste donne hanno chiesto dei permessi per aprire dei chioschi di frutta, oppure di fiori... Che hanno chiesto la licenza per metter su una lavanderia. Lo scriva: questi permessi vengono negati!

IL GIORNALISTA — Perché? Ormai sono donne libere.

LA MERLIN — Libere dallo sfruttamento dei tenutari, libere dallo sfruttamento dello Stato! Ma su di loro grava ancora la famosa stampigliatura con cui lo Stato le legava al mestiere.

IL GIORNALISTA — Allora non è cambiato niente!

LA MERLIN — Non esageriamo! Le case sono state chiuse. Ci sono ancora degli strascichi.

IL GIORNALISTA — Già me la immagino, onorevole Senatrice, prendere la parola e non smettere di parlare fino a che non le daranno ragione.

LA MERLIN — Lo farò senz’altro. E mi auguro che qualcuno non pretenda davvero di riaprire quelle case.

IL GIORNALISTA - Un anacronismo che ci metterebbe in difficoltà rispetto alle Nazioni Unite.

LA MERLIN — Non accadrà. Invece faremo cancellare ogni residuo di discriminazione. Voglio raccontarle un fatto, che mi ha dato molta consolazione.

IL GIORNALISTA — Potrò scriverne?

LA MERLIN — Dovrà.

IL GIORNALISTA - Così mi farà perdonare.

LA MERLIN - Subito dopo la votazione della legge alla Camera, una mattina verso le nove, com'era mia abitudine, ero andata al Senato, eravamo ancora nella vecchia legislatura.

I commessi mi dissero che alcune donne avevano chiesto di me: "Sa, sono di quelle. Torneranno alle dieci".

Diedi ordine di condurle nel mio ufficio, ero Segretaria alla Presidenza del Senato.

Alle dieci, puntualmente, vennero e furono introdotte da un commesso. Si avanzavano lente, con la testa bassa. Le invitai ad avvicinarsi, a sedersi. Quando mi furono vicine, fecero una profonda riverenza e mi baciaron chi la mano, chi le vesti.

"In che cosa posso esservi utile?" chiesi.

Mi risposero che venivano a ringraziarmi.

"Ora non abbiamo più quella carta, non siamo più schedate, siamo cittadine come le altre" esclamarono in coro. E una:

"Ci guardi, signora, la più giovane di noi ha ventotto anni, la più vecchia trentadue. Siamo sfatte. In via dei Coronari, cento uomini al giorno per ognuna. Il padrone è ricco a milioni, e noi siamo disgraziate".

Le confortai come meglio sapevo e infine ebbi un'idea.

"Volete visitare il Senato?" proposi. "Sù, venite con me".

Le imbarcai nell'ascensore, e giù, attraverso la sala grande, le accompagnai alla buvette. Alcuni vecchi senatori stavano leggendo il giornale. Alzarono gli occhi meravigliati su me e sulle donne che avevano già qualificato, poi continuarono la loro lettura. Chiesi: "Che cosa posso offrirvi?". Domandarono un caffè e ogni tanto mormoravano:

"Com'è gentile la senatrice! Che finezza! E non le abbiamo portato neppure un fiore!".

Le accompagnai a vedere gli affreschi in sala Maccari, poi il grande affresco di Appio Claudio e Pirro. Spiegavo il significato di quei personaggi, ma loro, silenzio. Poi ancora un affresco, di Attilio Regolo. "Quello della botte?" esclamarono in coro. Capii che dovevano almeno aver frequentato la quarta elementare.

Eccoci finalmente in aula, che avevo fatto aprire da un commesso.

Questi indicò loro il mio posto consueto, accanto al presidente.

"E' da quel posto che lei pronunciò il discorso per noi?", dissero.

"No - spiegai -. Dal banco della presidenza parla solo il Presidente. Quando devo pronunciare un discorso, vado in quel banco". E lo indicai.

"Sì - mi dissero -. Lo abbiamo imparato a memoria".

Mi domandarono se le avrei ricevute ancora e mi fecero sapere i loro nomi di battaglia: Lia, Rosa, Iris, Flora... Brescia...

IL GIORNALISTA - Già, anche i nomi delle città di provenienza... E... le rivide ancora?

LA MERLIN - Durante le elezioni - eravamo nel '58 e mi trovavo a Rovigo - ricevetti una lettera degli impiegati alla posta del Senato che mi informavano come vi fosse giacente un pacco: pareva un uovo di Pasqua, portato da alcune donne. Mi chiedevano se dovevano spedirmelo, e intanto mi mandavano il biglietto che accompagnava il pacco.

Non c'era nessun indirizzo, ma tante firme, con i nomi di battaglia delle mittenti: Lia...Rosa... Iris... Flora...

IL GIORNALISTA - E Brescia!

LA MERLIN - E Brescia. Tornata a Roma, ritirai il pacco. Lo aprii: dentro c'era un vaso d'argento pieno di cioccolatini. L'ho ancora con me, quel vaso. E' uno dei regali che mi ha fatto più piacere in tutta la mia vita.

IL GIORNALISTA - Eh! Cara onorevole senatrice! Romantica e testarda! Che cosa si propone adesso, come obbiettivo?

LA MERLIN - Vorrei fare in modo che le case di recupero fossero davvero utili. Non delle specie di caserme, come certe che ho visitato all'estero. Ma tante, dove sono andata qui, a Milano, a Roma, a Padova, sono dirette da religiose. So che ciò non garba a molta gente, ma mi domando quante laiche troveremmo, capaci di affrontare il duro compito di rieducare delle creature che hanno subito la più vergognosa delle schiavitù, e accendere in loro una scintilla.

IL GIORNALISTA - Di queste case scriverò volentieri. Se lei mi racconterà ancora di loro.

LA MERLIN - Anche se non dispongono di molti mezzi, le suore della Redenzione di Cagliari, ad esempio, colmano le mancanze con una educazione che rispetta la personalità di ogni donna. A una suora chiesi su quali principi poggiava l'opera di rieducazione. E sa che cosa mi rispose?

IL GIORNALISTA - Che cosa?

LA MERLIN - La bellezza!

In un veloce crescendo si espande la musica de La Traviata e il canto. CORO DELLA TRAVIATA - "Libiamo, amor fra i calici... Più caldi baci avrà". IL GIORNALISTA si inchina alla MERLIN.

GIORNALISTA - Senatrice, mi concede questo valzer?

MERLIN - Volentieri.

I due danzano volteggiando per il palcoscenico.

IL CORSO PER ATTORI “ORAZIO COSTA”: UNA RIFLESSIONE METODOLOGICA DALLA TEORIA ALLA PRATICA DIDATTICA.

di Pier Paolo Pacini

Argomento di questo scritto non vuole essere la descrizione puntuale del Metodo mimico di Orazio Costa, noto anche come Metodo Costa. Interessa invece spiegare come a partire da un'elaborazione teorica originale, Costa abbia costruito una pedagogia del tutto specifica e in un certo senso unica che tenendo conto delle principali esperienze storiche di formazione attoriale del primo Novecento, di cui faremo un breve descrizione, ha messo in atto un percorso di rinnovamento che oggi è un vero e proprio punto di riferimento delle pedagogie teatrali europee. Si vuole inoltre esporre come questa pedagogia venga oggi applicata nel *Corso per attori "Orazio Costa"* che dal 2015 si occupa di formazione attoriale professionale all'interno delle attività del *Centro di Avviamento all'Espressione* presso la Fondazione Teatro della Toscana.

Per fare questo è necessaria una premessa iniziale, che parte dalla considerazione che nella formazione di un attore, *l'impostazione teorica* e *l'impostazione didattica* sono due aspetti strettamente interconnessi che definiscono l'intero percorso di apprendimento.

In particolare *l'impostazione teorica* riguarda l'idea di cosa significhi "essere attore" e quale sia il suo ruolo nella società e nel contesto culturale. Si tratta di affrontare principi fondamentali, che vanno da quelli etici a quelli sociali, fino alle considerazioni quasi antropologiche sulla necessità di considerare l'attore non solo come un professionista che "recita" ma come un elemento attivo con un ruolo di tramite tra gli autori, i loro testi e il pubblico, ponte tra finzione e realtà, che offre un'esperienza emotiva e intellettuale che va ben oltre il semplice intrattenimento. Una

figura centrale e vitale per la cultura e la società.



L'impostazione didattica riguarda invece l'elaborazione sistematica delle procedure, degli strumenti e delle tecniche di insegnamento che partendo dalla teoria porta alla formazione vera e propria dell'attore. La didattica è quindi la traduzione pratica dell'impostazione teorica, riguarda il "come" si insegna, il metodo, la struttura del lavoro di formazione e la progressione degli esercizi finalizzati alla formazione stessa.

Parlando di teoria, tra le pedagogie di formazione attoriale del Novecento storicamente più influenti (non prendendo volutamente in considerazione l'esperienza del cosiddetto Teatro Danza in quanto arte scenica che fonde elementi di danza e di teatro in un linguaggio ibrido in cui il corpo assume una funzione espressiva e narrativa di fatto superiore a quella della parola) si possono citare quella di Konstantin Stanislavskij, di Jacques Copeau e di Jerzy Grotowski. Per affrontare il tema oggetto di questo scritto, e cioè la struttura didattica e la metodologia di lavoro che vengono attuate nel *Corso per attori "Orazio Costa"* e



sottolinearne le peculiarità, credo sia importante descrivere, seppure in estrema sintesi, le basi teoriche e la conseguente didattica di queste pedagogie.

Stanislavskij fu uno dei primi teorici del teatro che pensò all'attore come un professionista che doveva essere in grado di padroneggiare una serie di strumenti e tecniche (voce, corpo, emozione) per costruire un personaggio, con un forte accento sul lavoro metodico e sulla necessità di arrivare, attraverso una ricerca interiore personale, ad un risultato che doveva essere considerato un'opera compiuta, come quella di uno scultore o di un pittore.

Copeau andò oltre, rifiutando il teatro commerciale e la recitazione basata su cliché e su virtuosismi superficiali, sottolineando la necessità di un ritorno alla verità, semplicità e onestà nell'arte teatrale per mezzo di un attore-artigiano che non doveva essere considerato come un semplice esecutore, ma un vero e proprio co-creatore dell'opera, capace di padroneggiare il proprio corpo, la voce e l'immaginazione per servire il testo andando oltre l'apparenza e raggiungere una verità interpretativa.

Grotowski, considerava l'attore un esploratore dell'animo umano. L'attore non "recita" un personaggio, ma lo "incarna" attraverso una profonda ricerca di sé, spogliandosi di ogni sovrastruttura per raggiungere l'obiettivo non di una performance perfetta, ma quello di una trasformazione spirituale attuata per mezzo della comunicazione di un'esperienza autentica.

Come detto l'impostazione teorica influenza e anzi costruisce la didattica, dal tipo di lavoro

che viene effettuato ai risultati che si ottengono. In questo senso ci sono significative differenze di impostazione pedagogica tra le figure sopra elencate: Stanislavskij elabora una didattica che si concentra sul metodo dell'azione fisica con un'attenzione particolare alla verità interiore del personaggio, con gli allievi che lavorano su esercizi di immaginazione, memoria emotiva, improvvisazione e analisi del testo, con l'obiettivo di sviluppare personaggi credibili, che agiscono per uno scopo preciso; nell'approccio grotowskiano la didattica si focalizza sull' "addestramento" dell'attore, con esercizi fisici e vocali volti a eliminare blocchi e resistenze e a liberare il corpo e la voce da ogni automatismo. Non si lavora su "tecniche" nel senso tradizionale, ma sulla capacità di esplorare i propri limiti; per Copeau centrale è il rifiuto della recitazione basata su "trucchi", e la formazione dell'attore è un processo costante e continuo per liberarlo dalle convenzioni e dalle abitudini recitative attraverso un lavoro profondo di rigenerazione per arrivare ad una esperienza scenica autentica.

A partire dal secondo dopoguerra, si impone accanto a queste una figura che oggi è considerata a ragione un altro dei massimi esponenti della pedagogia teatrale del Novecento, Orazio Costa, che partendo in particolare dalle intuizioni di Copeau elabora una teoria e una pratica didattica del tutto nuova ed originale.

Come detto in premessa questa pratica didattica viene oggi applicata per la formazione attoriale professionale che viene attuata nel *Corso per attori "Orazio Costa"*.

Nella costruzione del percorso didattico del Corso, dovendo effettuare un lavoro di formazione professionale sulla base, almeno all'inizio, di indicazioni abbastanza specifiche da parte del Ministero della Cultura previste al momento della istituzione dei teatri nazionali di cui la Fondazione Teatro della Toscana faceva parte, è stato necessario avere da subito un focus specifico sul tema della relazione con il testo. Questo è stato fatto tenendo conto della specificità della pedagogia di Costa, che vede nel testo non

una serie di parole e frasi da memorizzare, ma elementi da "incarnare", con la creazione di un legame fisico con le parole e le frasi stesse, portando gli allievi prima a esplorare le potenzialità espressive del proprio corpo e della propria voce e poi ad affrontare il testo.



Partendo da questo presupposto il lavoro che viene effettuato presso il *Corso per attori "Orazio Costa"* prevede che l'allievo, prima di arrivare all'interpretazione di un personaggio, debba lavorare per risvegliare la propria sensibilità e reattività sia fisica che vocale ed emotiva. Questo avviene non attraverso un'analisi intellettuale o psicologica sui personaggi e sulla loro "condizione interiore", ma partendo dall'idea che l'espressione di un sentimento e in generale di una condizione emotiva nasca spontaneamente da un'azione fisica precisa, da una "mimica" del sentimento stesso.

Per fare questo si deve innanzitutto far capire agli allievi la differenza tra "*mimica mimata*" e "*mimica vissuta*", dove la prima è un'azione meccanica, come imitare un gesto, mentre la seconda si realizza quando un'azione fisica diventa un'esperienza interna. Per fare un esempio banale, ma credo chiaro, non si tratta di mimare il pianto, ma di percepire l'azione fisica del pianto sul corpo.

È quindi da subito necessario un importante lavoro sul corpo: l'allievo deve avere un corpo "pronto" e reattivo, con un'alta consapevolezza che non può prescindere dalla coordinazione fisica e con l'obiettivo di liberare l'espressività del corpo. Nello stesso tempo è fondamentale il lavoro sulla voce legata all'espressione fisica che viene messa in

atto e sull'immaginazione, perché l'immaginazione è il motore del processo. Si chiede infatti all'allievo di creare immagini mentali vivide che possano generare sensazioni che portino ad azioni fisiche.

Sulla base di queste considerazioni e partendo da esse, nel *Corso per attori "Orazio Costa"* vengono applicati principi generali che sono ritenuti fondamentali per la formazione dell'attore così come concepita da Costa stesso. Questi sono:

-*formare l'attore come persona*: l'obiettivo è sviluppare la consapevolezza di sé, l'integrità e l'umiltà, considerati requisiti essenziali per la professione;

-*relazione tra corpo, immaginazione e testo*: il lavoro didattico mira a far scoprire all'allievo come le emozioni e le intenzioni sceniche possano nascere da azioni fisiche precise, piuttosto che da una generica "ricerca psicologica" o "esegesi interpretativa" sul personaggio;

-*teatro di parola*: pur lavorando intensamente sul corpo per mezzo della mimica, l'obiettivo finale è il testo, rendere cioè "viva" la parola in scena. Questo non esclude la preparazione dell'allievo ad essere espressivo e comunicativo anche senza l'uso della parola.

Partendo da questi principi fondamentali è stata elaborata la struttura didattica del *Corso per attori "Orazio Costa"*, con un'articolazione di lavoro suddivisa in aree di attività, e più precisamente:

-*mimica e movimento scenico*: questa, oltre ad essere la base generale dell'impostazione didattica, è la parte centrale soprattutto dell'attività iniziale, anche se viene poi approfondita costantemente per tutta la durata del Corso. È dedicata alla preparazione fisica ed immaginativa dell'allievo ed include, oltre alla mimica vera e propria come prevista dal Metodo Costa, esercizi sulla consapevolezza corporea e esercizi di improvvisazione fisica per liberare l'espressività naturale del corpo. Procedendo nell'apprendimento si studiano più specificatamente la mimica della natura e la mimica della poesia, con un focus sul tema del "*coro mimico*", una tecnica che fonde il movimento e la voce del singolo con quelli di gruppo;

-recitazione e voce: man mano che il corpo viene "sbloccato" e con esso la capacità di "sentire", si intensifica il lavoro sulla voce e si iniziano a formulare le prime ipotesi di modalità interpretative. Si affrontano anche esercizi per migliorare l'ascolto in scena, la dizione e il canto, considerati parte integrante del processo espressivo.

-studio del testo: come detto la recitazione del testo non è vista come un'azione isolata, ma come il risultato di un lavoro che coinvolge corpo, voce e mente. L'approccio al testo è quindi progressivo; inizialmente gli allievi non lo memorizzano, ma lo "esplorano" attraverso e per mezzo della mimica che ne rivela le immagini e le emozioni che queste nascondono.

Solo in una fase successiva si arriva all'interpretazione vera e propria, che sarà autentica perché basata su un'esperienza vissuta e non su una recitazione meccanica o psicologica fine a se stessa.

Il percorso sopra descritto è integrato da laboratori e seminari su temi specifici che possono essere sia approfondimenti sul Metodo Costa che incontri tenuti da docenti con altre formazioni. Scopo di questi seminari e laboratori è quello di arricchire la formazione e di offrire prospettive diverse sul lavoro dell'attore.

Vorrei in conclusione elencare quelle che a mio parere, sulla base di una lunga esperienza professionale sia come docente che come regista, sono alcune delle peculiarità che caratterizzano in modo specifico il tipo di formazione che viene attuata nel *Corso per attori "Orazio Costa"*.

La prima caratteristica è che, a differenza di altre pedagogie teatrali che partono da generiche emozioni o letture intellettuali spesso forzate per arrivare ad altrettanti generici e convenzionali gesti ed interpretazioni, il Metodo Costa stimola l'allievo a eseguire azioni fisiche precise che, attraverso la loro "mimica" profonda, generano un'autentica reazione emotiva e sensoriale. Questo porta un'interpretazione più genuina, meno cerebrale e soprattutto non convenzionale.

Altra caratteristica peculiare del Corso è che il Metodo Costa insiste sulla necessità di un

corpo "pronto" e reattivo. Si lavora quindi per eliminare le tensioni e migliorare la coordinazione e la consapevolezza fisica, rendendo l'allievo capace di esprimersi liberamente attraverso il movimento, ma questo avviene per mezzo della mimica che, partendo dal concetto che i gesti sono parte integrante del linguaggio e che lo stesso linguaggio viene sostenuto dai gesti utilizzati, di per sé elimina i gesti meramente descrittivi e pleonastici. È inoltre una formazione che, come già detto, pur privilegiando il testo va anche al di là del testo stesso, preparando l'attore a comunicare anche senza parole.

Metto per ultima quella che ritengo la caratteristica più importante, che rende il *Corso per attori "Orazio Costa"* differente da qualunque altro corso di formazione attoriale professionale di cui abbia conoscenza: il lavoro che viene svolto parte dalla considerazione dell'essere umano non come la semplice somma delle sue parti, ma come una entità unica con interconnessioni continue. È un percorso di formazione che non si concentra sui singoli elementi ma guarda all'insieme. Potremmo definirlo, con una parola oggi spesso abusata, un approccio olistico.

Costa infatti dichiarava di voler formare "esseri umani prima che attori". Il suo



Metodo mira a sviluppare l'intelligenza, la sensibilità e la capacità di osservazione della realtà, e questo approccio globale prepara gli allievi non solo a interpretare un ruolo in teatro o al cinema, ma a comprendere meglio il mondo che li circonda, arricchendo la loro vita al di là della professione per cui hanno studiato.

(Le foto sono di Filippo Manzini)

II PULITORE DI POSACENERE

di Vincenzo Di Mattia

IL PULITORE DI POSACENERE
(a cura di Francesca Di Mattia)

di Maricla Boggio

Si deve alla costanza e alla fiducia nella scrittura di Suo padre se questo testo è riemerso da pagine sconnesse e dimenticate e ci fornisce la dimensione particolare di un autore che si stacca dalle mode e emerge in una problematica sociale che attraverso una profonda moralità religiosa. Il titolo di questo testo tiene sospeso il lettore fino alle ultime pagine, lanciando falsi allarmi di significato. Ma tutto il testo è permeato da una mancanza di sfiducia in sé, in una volontà di concludere la propria esistenza inutile nonostante i tentativi di riemergere dal nulla; e la visita alla madre, sofferta per aver atteso tre anni a rivederla, portatrice di ricordi soprattutto dell'infanzia, e il proprio passato funestato dal ricordo del suicidio della figlia bambina. È un dialogo fitto con la Madre, tutto quanto non si sono detti per anni e ora ha bisogno di affiorare, nel bene e nel male. L'Ufficiale Giudiziario che poco per volta depauperava la casa asportandone gli oggetti più preziosi diventa il simbolo dell'impoverimento della personalità dei suoi proprietari. Né vale il supporto dei Sacramenti, le litanie che la Madre recita a scongiurare il negativo, mentre il Confessore entra nella casa a portare il suo perdono. Ma come rimaniamo in attesa di apprendere il senso di questo titolo misterioso, un altro mistero avvolge il lettore, e tanto più che la personalità malata del Figlio, ne giustifica la presenza senza darne il significato. Una fiala dimostra presto perché si trova lì, e allo stesso tempo trascinerà con sé il significato del titolo: il nulla a cui la Madre accetta di portare il Figlio aiutandolo a raggiungere la morte, è quanto è rimasto di lui, dei suoi progetti, delle sue speranze di vita, quel Figlio adorato sorgente di aperture al mondo non è più altro che un pulitore di portacenere, quello che è rimasto di lui nella vergogna sopportata rispetto ai colleghi in carriera, alla pari dei quali era lui, prima di essere arrivato all'aberrazione della propria esistenza. La religione interviene come ultima possibile salvezza: il Cristo Morto è il Figlio, che la Madre santifica spargendolo di olii e profumi, una dimensione sacrale che

suggerisce una possibile salvezza. Vincenzo Di Mattia cosparge di alcuni suoi testi, andati in scena, questa salvifica dimensione, e anche questo testo ne viene intriso, confermando uno stile che è fuori dal tempo e dalle mode.

PERSONAGGI

LA MADRE

IL FIGLIO EMANUELE (Nello)

IL CANONICO

ROSSELLA

SUSY, la moglie (*solo una presenza*)

Nel Sud. Anni Ottanta.

La scena è un involucro in cui il reale assume l'ambiguità dell'immaginario, così come le cose rivissute con la memoria dell'infanzia o come se tutta la vicenda fosse un'allucinazione onirica.

Il dramatis locus non è una stanza definita, ma uno spazio aperto. Pertanto anche se nel testo si fa riferimento a porte, a finestre, a un arredo di oggetti realisticamente precisati, si deve intendere, scenograficamente, a elementi allusivi, a soluzioni di riconoscimento più emblematico che oggettivo, a effetti di luce.

Senza però annullare la presenza, anche per caricarla di significato, dell'oggetto.

In questa lettura "giocherà" molto il ruolo di chi opera la mediazione tra testo e messinscena.

In scena:

Privi di connotati realistici, elementi di un arredo liberty di provincia:

un buffet con vetrinette a motivi floreali, due lumi a petrolio in maiolica smaltata, alcune sedie di Vienna, un orologio a pendolo dal bel suono pastoso, un Ecce Homo. - Il quadro, una copia artigianale, ha un ruvida potenza della grande pittura italiana -

In fondo, senza enfatizzare la presenza, la sezione di un grande letto.

È sera. Molto tardi. Alle soglie della notte.

La luce è soffusa come un pulviscolo di atomi lucidi entro il quale sembrano galleggiare le figure del FIGLIO e della MADRE, vestita di nero, i capelli candidi raccolti in un tuppè.

Da antiche scatole di cioccolatini traboccano vecchie fotografie che scivolano, volano via, si posano qua e là. Il Figlio, che era già stato vicino a lei per guardarle, adesso va verso la credenza.

MADRE - Guarda... la vendemmia...

FIGLIO - Dov'è? (Rovista nella vetrinetta, tra le porcellane) Mi dici dov'è?

MADRE - (Dura) Una mania!

FIGLIO - È sempre stato qui.

RIDOTTO

MADRE - Ma perché vuoi vederlo? Un bicchiere di stagno.

FIGLIO - Che si riempiva di sangue. Lo portavo avvolto in un fazzoletto bianco. Non aveva nemmeno la borsetta.

MADRE - A diciassette anni...

FIGLIO - Ma non c'era un'altra cura?

MADRE - Per l'anemia? In quegli anni? Il medico aveva detto che la cura migliore era bere sangue di cavallo. Caldo, appena la bestia era stata ammazzata.

FIGLIO - E io l'accompagnavo.

MADRE - Era tua sorella.

FIGLIO - Uscivamo all'alba. Per arrivare al macello si passava per un vialetto di tigli. Era luglio. Un profumo da stordire. Poi lì. Una bolgia. Urla, caldo, uomini nudi, sangue, coltelli, bestie che morivano, gemendo... Un ragazzo... un angelone... coperto solo qui (*pube*) metteva il bicchiere sotto il collo del cavallo morente e lo riempiva di sangue... caldo, fumante... E Giulia lo beveva, a piccoli sorsi... (*stizzito*) quasi con piacere... lì in un angolo del macello. Mentre continuavano ad ammazzare, a impiccare ai ganci i quarti di bestie.

E io... piccolo, stupito... a guardarmi intorno... con gli uomini che si pulivano dal sudore con le mani insanguinate... La guardavano smaniosi... come una preda da spolpare.

Avevo paura che le strappassero i vestiti. Nuda. Perché il sangue aveva un odore eccitante.

MADRE - Ma le hanno portato rispetto. E piano piano Giulia prese colore. Le guance...

Aveva fatto il terzo anno delle magistrali... e per mesi era stata pallida come una morta.

FIGLIO - Eccolo... il bicchiere di stagno. (*Ha trovato quello che cercava. D'ora in poi, durante l'azione, in momenti cruciali, lo riprenderà tra le mani come un oggetto inquietante*)

MADRE - (*Mostra una fotografia*) Vedi? Carnevale. Sei tu. Vestito da Pierrot. Ti sei più vestito da...

FIGLIO - Non vado per feste.

MADRE - Tu fai l'eremita.

FIGLIO - (*La guarda con cattiveria*)

MADRE - Sei venuto solo. Mai con tua moglie. La portavi alla masseria di Mimma Popolizio. Ha la piscina tra i ciliegi. Tu che hai curiosità per queste stravaganze. Perché non sei venuto con tua moglie? (*Silenzio*) Cosa nascondi? Questa venuta improvvisa. Quella valigia senza biancheria... senza una camicia...

FIGLIO - Se ti dicessi che ho divorziato? No, non ti inquietare. Se vuoi, telefona. Susy ti risponderà.

MADRE - Avete litigato?

FIGLIO - Litigato perché? È questa smania di sospetti che mi...

MADRE - Tu sai, i miei principii.

FIGLIO - Li conosco, i tuoi principii! Ma un po' di tolleranza, mamma. Se no i tuoi doni diventano veleni.

MADRE - Veleni?

FIGLIO - Lidia, non l'hai avvelenata nella sua gioia?

MADRE - Io?

FIGLIO - Le grida, in questa stanza, le liti, i pianti quando si innamorò di Gregory. Sono qui, nelle mie orecchie di bambino, appena dopo l'organo, dopo il Te Deum dei tridui cantati nella cattedrale. Gli incensi, l'ermellino dei canonici.

MADRE - Che ne sai, tu, di Lidia?

FIGLIO - La ricordo... la tua persecuzione.

MADRE - Lidia. Non sai quanto mi ha fatto soffrire. Era una piccola pagana. E da pagana è sempre vissuta... fin quando è morta, sola, in quella stanza d'albergo, a Salisburgo, mentre il marito suonava, in teatro, nel concerto con Rostropovich. Le ultime parole che scrisse... sono lì... nel cassetto del comò... c'è da rabbrivire.

FIGLIO - E hai mai rabbrivito per me?

(*Silenzio*) Mamma.

MADRE - È adesso che mi fai rabbrivire. (*Lo dice con un tono che gela. Suono lontano di una campanella*)

MADRE - Senti? È l'ora che le monache di clausura si alzano e vanno a pregare.

FIGLIO - Pregano ancora, di notte?

MADRE - La Regola non muta.

FIGLIO - Solo la Regola non muta.

MADRE - Le sentinelle non possono abbandonare la torre. Ci guardano dai pericoli.

FIGLIO - Quali pericoli?

(*La Madre si allontana*)

MADRE - È già notte. Va a dormire.

FIGLIO - Mamma!

MADRE (*Si volta e indugia a scrutarlo con uno sguardo enigmatico*)

LUCI VIA.

Viene da lontano, sommerso, un coro di monache in preghiera.

SCLABOLATA DI LUCI.

Furtiva, come un'ombra, la MADRE attraversa la scena.

Allunga il braccio e ferma il pendolo, il cui ticchettio risuonava nel silenzio notturno.

LUCE Sulla sezione del letto. Il FIGLIO si solleva tra le lenzuola, è a torso nudo)

RIDOTTO

FIGLIO - Mamma!

(Lei ritrae la mano dall'orologio e, silenziosa, si mette un dito sulle labbra: fa segno di far silenzio. Si allontana, sempre col dito sulle labbra. Il FIGLIO ricade tra le lenzuola.)

LUCI VIA.

Di nuovo il coro. Ma adesso cantano i Vespri. Coro che man mano che sfumerà, verrà lentamente sopraffatto dal "Prélude à l'après-midi d'un jaune" di Debussy.

È l'ora prima dell'imbrunire ottobrina.

Una luce, tersa e lucida, illumina la scena.

Emanuele è abbandonato sul divano, le mani unite dietro la nuca, lo sguardo perduto nel vuoto. Vicino a lui, una bottiglia di Porto e un bicchiere a calice, pieno a metà.

La scena resta immobile così, per qualche istante, mentre adesso, nel silenzio, galleggia il ronzo della puntina.

Poi LUI si alza, prende il bicchiere, osserva il liquido in trasparenza, ne beve un sorso, vede che il pendolo dell'orologio è fermo e lo mette in movimento, spegne il giradischi, gioca con gli occhiali da lettura, prende un antico bambolotto di celluloido, lo osserva, pensieroso. Gli cade dalle mani, lo raccoglie e lo ripone.

Lentamente viene preso da un antico ricordo. Con tono burocratico, imita l'ufficiale giudiziario nell'atto di fare l'inventario per il sequestro)

FIGLIO - Una macchina da cucire Singer. Un lampadario a gocce di cristallo. Un buffet con vetrinette a motivi floreali. Un servizio di piatti Rosenthal.

(Silenziosa appare la Madre. E lui, ignaro della sua presenza, continua)

Un Ecce homo.

Un servizio di flûte à champagne. Tre sedie di Vienna.

MADRE - *(Finora rimasta silenziosa ad osservare)* - Una tazza di vin brûlé. Ti va?

FIGLIO - *(Ha un sussulto)* - Mamma... sei tu! *(Poi, naturale)* Ti ricordi? L'ufficiale giudiziario.

MADRE - Le Clementine mi hanno mandato i biscotti all'arancia.

FIGLIO - Fuentes. Don Mimì Fuentes.

MADRE - Un galantuomo.

FIGLIO - La scena del pignoramento. Puntuale. Ogni mese.

MADRE - Le cambiali scadute e non pagate.

FIGLIO - In protesto. E lui qui. Puntuale.

Aspettavo quella visita con angoscia. Era lugubre in quel rito che si ripeteva... di mese in mese... Un tavolo circolare in noce. Due lumi a petrolio in maiolica smaltata. Un orologio a pendolo Vacheron Constantin. Una toletta con specchiera.

Mi aggrappavo alla tua gonna mentre lui procedeva nell'inventario.

E le ragazze nascoste dietro la tenda, per la vergogna. La paura.

Perché tanti debiti, mamma?

MADRE - A che serve rivangare il passato?

FIGLIO - Perché papà se ne andò via? Perché?

MADRE - Domani mi portano il pesce pescato stanotte.

FIGLIO - Eppure la bottega andava bene. Me la ricordo, piena di apprendisti. E lui... il maestro. Cesellava, il legno. L'ebano, il mogano, il palissandro. Erano sculture, le sue...

MADRE - La fortuna girò.

FIGLIO - La fortuna? No. Che segreto mi hai nascosto? Mamma. Adesso puoi dirmelo.

Non sono più il ragazzo che si tacita con una bugia.

MADRE - Ma sei pazzo? Che segreto? Che ti ha preso? Questa non è una visita a tua madre. È un'inchiesta. Uno spionaggio. Da quando sei arrivato ti aggiri in questa casa come un inquisitore. Come se andassi in cerca di prove. Che prove cerchi? Che indizi vuoi scoprire?

FIGLIO - *(Ironico e cattivo)* - Un bel giorno il nostro paparino è scomparso!

MADRE - È scomparso, sì. Lasciandomi sola. Con sette figli.

FIGLIO - Ma quale fu la ragione? Perché non fu una questione di donne. Né debiti di gioco. Non era un puttaniere, un giocatore d'azzardo, un vizioso, un bevitore.

Allora quale fu la misteriosa ragione? Tu lo sai

MADRE - Per sette giorni non diede notizie.

FIGLIO - Ma ti rifiutavi di rivolgerti ai carabinieri.

Poteva essersi buttato in un fiume. Impiccato. Sfraccellato sotto un treno.

Tu aspettavi... serena.

MADRE - Serena?

FIGLIO - Serena, sì. Non ero tanto candido da non capire il tuo stato d'animo.

MADRE - Che ne sai tu?

FIGLIO - Allora fingevi. Fingevi sicurezza.

Facevi bene la tua parte.

MADRE - Per non spaventare voi, piccole creature.

FIGLIO - Eppure l'isterismo è facile qui, da noi. Fa spettacolo.

Ma tu... decoro e dignità.

Non ti ho mai vista piangere. Sapevi controllarti. Sapevi controllarti o non avevi lacrime?

MADRE - *(Sguardo duro)* - Tu sei sempre stato implacabile. Feroce. Diverso dai tuoi fratelli.

(Silenzio) Poi arrivò quel biglietto.

RIDOTTO

FIGLIO - Uno straccio di quella carta gialla che usavano i macellai. E a matita era scritto che stava a Trieste. Da certi lontani parenti. E sperava di trovare lavoro... nelle botteghe sul...

MADRE - Domani viene Isabella a darmi una mano per pulire la casa. Per stirare una camicia. Un lenzuolo.

FIGLIO - E lui, puntuale, l'ufficiale giudiziario, don Mimì Fuentes, a bussare alla porta. E cominciava l'inferno del pignoramento. Tu seduta lì, immobile, col tuo eterno ago tra le mani e gli occhi assenti. Come se quella cerimonia ti fosse indifferente. Un buffet. Una macchina da cucire Singer. Un servizio di piatti Rosenthal. Un comò. Tre sedie di Vienna.

MADRE - C'è mai stato un sequestro? Hai visto mai i mobili portati via di casa?

FIGLIO - Ma i facchini erano lì, sulle scale. Li sentivo. Come sciacalli, pronti allo scempio. Avevano cominciato, una volta... il buffet, lì, con le vetrinette che si... ma tu cadesti svenuta.

MADRE - Recitavo.

FIGLIO - Una volta. Ma c'era l'altra scadenza.

MADRE - C'è mai stato un sequestro?

FIGLIO - Pignoravi l'oro. Ti affidavi agli usurai.

MADRE - Alle mani di Dio.

FIGLIO - Allo strozzinaggio. Ecco la verità. E tu dici alle mani di Dio.

Ma c'erano le scadenze! Come facevi a rinnovare le cambiali? Mamma!

A quei tempi, mi ricordo, andavi spesso a far visita a monsignor Bellisario.

Quel gigione col foulard al collo e inondato di Jean – Marie Farina.

Il vicario. Il padrone della diocesi, una volta che il Vescovo, assorto nella sua mistica, gli lasciava mano libera sulle masserie della chiesa.

MADRE - Un uomo di dottrina.

FIGLIO - Andavi spesso a fargli visita. Perché? Era il tuo direttore spirituale?

Correvano molti pettegolezzi sul suo conto.

Maldicenza, lo so.

Ma tu, mamma? Tu?

MADRE - Ha mai detto nessuno una parola su di me?

Una calunnia? Una zizzania?

FIGLIO - Ma tu, di là verità. Come pagavi quelle cambiali? A che prezzo?

MADRE - A prezzo dell'umiliazione che ricevo da mio figlio. Da te. Adesso.

Io non ho da provare la mia innocenza.

Fruga, rovista nel passato. Sii impietoso nei tuoi sospetti. Non sono che tua madre! Dio mio!

FIGLIO - È che vorrei capire che successe a

mio padre.

MADRE - Perché? A distanza di mezzo secolo! Lo so io il perché. Questa avidità di sapere. Di affondare le mani nell'abisso. Al limite dell'indecenza. Perché gli somigli.

FIGLIO - Ecco, lo vedi, sei arrivata a mettere il dito nella piaga. Sì, sono come lui. E per questo vorrei capire il processo del suo cedimento.

Era sempre stato un debole o fu un crollo improvviso? Tu lo saprai. Quale malattia, quale infezione aveva sfinito i suoi nervi?

O non fu un suicidio morale, una disfatta, una ribellione, una rivincita.

MADRE - E contro chi? Se non...

FIGLIO - Contro di te.

MADRE - Contro sua moglie?

FIGLIO - Si respirava una strana atmosfera nella nostra casa. Qui. Tra queste mura.

Non era limpido, il vostro rapporto. C'era... un'ambiguità che restava al di sopra dei nostri sospetti.

Come una lotta clandestina, una guerra sommersa che combattevate. Voi due.

MADRE - Stai delirando.

FIGLIO - Ho le prove, segni... confusi, nebbiosi, ma segni, sì... Tra tutti avevate scelto me come messaggero dei vostri codici cifrati, delle vostre schermaglie... Io ricordo sì... correvo da te a lui... da questa stanza alla bottega, da lui a te... Ricordo ancora le parole, il messaggio, che tu una mattina mi affidasti... per anni l'ho portato qui (*si tocca la fronte con un dito*)... senza capirne mai il significato... Mai. Ma tormentandomi... per capire.

Mi avevi dato un nastro rosso...

MADRE - Sarà stato un tuo sogno di bambino.

FIGLIO - No. Lo ricordo ancora al tatto. Un nastro di seta.

Glielo diedi. Lo prese con una mano... nell'altra aveva la pialla, gonfia di trucioli... L'odore di legno, di segatura fresca... E dissi le parole che mi avevi sussurrato... il tuo messaggio... "Dove volano oggi le farfalle?"

MADRE - Te lo sei sognato.

FIGLIO - No. Ti giuro, mamma. È accaduto.

MADRE - E quale fu la risposta... il suo messaggio per me?

FIGLIO - Questo no... non lo ricordo...

MADRE - Vedi?

FIGLIO - Ricordo il suo sorriso... per me... la sua mano, un attimo, sulla guancia... E il resto... nulla... il silenzio... il suo silenzio.

MADRE - A un messaggio si risponde con un messaggio.

FIGLIO - Forse non ne aveva. Il silenzio.

RIDOTTO

L'avrai disarmato, perché la vincente eri tu.
Ma su che imperizia, che viltà, che colpa, su quale sconnessione della mente, riportavi le tue vittorie?

Devo saperlo.

Perché anch'io sto perdendo, mamma.

E vorrei saperlo, vorrei saperla la ragione della mia sconfitta.

MADRE - Ti avvicini ai sacramenti?

FIGLIO - Sì, mamma, mi avvicinano ai sacramenti. Ma non vedo che c'entrano i sacramenti. Che nesso c'è tra i precetti e la sorpresa per queste minacce che non sai da dove vengono.

MADRE - Se non te ne viene nessun carisma, tu non fai che truffarlo, Dio.

FIGLIO - E se fosse Dio, Lui, sì, a truffare me?

Eh? Mamma, i miei sacramenti sono le pillole contro l'ansia. Faccio un'abbuffata di Valium.

Trasudo psicofarmaci. Tranquillanti e Maalox.

(Le scaglia addosso un pugno di compresse)

È da questa mistura che sono soffuso di un carisma benefico. Si quietava il tarlo della mente, lo spasmo della colite, l'acido della secrezione gastrica. Allora sì che sono Giobbe. Elevo inni a Dio. *(Appena una pausa)*

(Febbrile) Ma poi riprende... riprende questo brivido, questa vampata, quest'attesa di un cecchino ignoto, nascosto... che sai che ti colpirà, anche se ti nascondi nei recessi più scuri. L'affanno... l'ansia, mamma... l'attesa di chi? Di chi?

Di Lui che ti cacerà dal paradiso terrestre? Ma se sono sempre vissuto fuori dai suoi cancelli!...

Allora che malattia è questa?

Chi mi ha contagiato questa peste, questa lebbra oscura di cui solo un sintomo è preciso, diagnosticabile: l'ansia.

Chi mi ha contagiato? Chi? Un portatore sano.

(Con un sorrisetto di complicità)

Magari una portatrice sana.

(Aspetta una reazione che non viene. Scruta la madre)

O è un virus, un batterio che mi sono sempre portato addosso, chiuso nella sua nicchia d'avorio, e poi è scoppiato, con i suoi miliardi di neutroni, in questa guerra, che io... non ho dichiarato.

Sono un belligerante passivo, io, colpito a sorpresa.

Non mi resta che fare il kamikaze. Ma contro chi? Di, mamma. Contro chi?

(C'è un'ambigua allusività in queste parole)

MADRE - Eppure non è stata infelice la vostra infanzia.

FIGLIO - No. Non è stata infelice.

È questo il mistero della nostra famiglia.

MADRE - Facevi lo scrivano di piazza, il venditore di corredi, dicevi messa col vestitino rosso di tua sorella Lidia, marciavi come un soldatino cantando Lili Marleen...

FIGLIO - Lili Marleen! *(Accenna il motivo della canzone)*

Un attimo d'incanto. Di tempo fermo, lontano.

MADRE - Perché non esci? Non fai un giro in paese? Non vedi un amico? Dovresti sentirti il desiderio... dopo tre anni.

FIGLIO - Vedi che mi accusi?

MADRE - Ma non ti accuso.

FIGLIO - Mi accusi di non venire da tre anni.

MADRE - Non ti accuso. C'è altro che mi rattrista: questo vederti qui, chiuso, immalinconito. Cinque giorni che sei venuto da Roma e te ne stai in casa con quel viso imbronciato.

I tuoi fratelli, quando vengono, portano festa, allegria... la casa rivive, risuona di voci...

FIGLIO - Di questo mi accusi. Di portarti... il silenzio.

MADRE - Tuo fratello, Diego, va lui a fare la spesa.

Torna carico di melanzane, di peperoni, di noci, di pesche...

FIGLIO - Io ti porto quello che ho.

MADRE - Tu hai i doni che hanno tutti.

FIGLIO - Il veleno!

(Si fissano. Come duellanti.)

Suonano. Lei va di là. Ritorna seguita da un ragazzino che porta un grande canestro d'uva: uva bianca e uva nera)

MADRE - Vieni. *(Al figlio)* L'uva della vendemmia.

(Al ragazzino) Metti qui. Bravo. Tu sei il figlio di Rosalinda. Prendi. Comprati una pizzecca.

(Il ragazzino esce)

È della vigna di Dioniso. Il cugino di tuo padre.

Ha sempre un pensiero per me.

FIGLIO - Tutti avevano il pensiero per te. I panieri dei frutteti. I canestri...

MADRE - Per rispetto. Ecco il pensiero. La gentilezza. La creanza. Ricordati di tuo nonno. E di tuo padre, prima dello... scandalo.

FIGLIO - Lo scandalo.

MADRE - Mangia l'uva.

FIGLIO - Ho voglia di gelsi.

Ti ricordi quando all'alba, a luglio, si sentiva la saracina che gridava: I gelsi!

(Contemporaneamente, F.C., una voce, arcaica, che grida, nella suggestione mattutina: I cils, i cils... E lentamente, svanisce)

RIDOTTO

La senti? (*Ascolta*) Perché non si è fermata lì... in quel sortilegio?

MADRE - Con l'ufficiale giudiziario che faceva il pignoramento. O era una favola, quella, per te? Come i gelsi all'alba. I miei dolori. Le ferite... tue e dei...

FIGLIO - Il veleno lo facevi tu. Una mattina, qui, in questa stanza, papà venne con i gelsi. Li portava sulle foglie di fico. Ricordo il tuo gesto. È rimasto qui, nella memoria. Ti avventasti su quei piccoli frutti neri e li stringesti nei pugni, spremendoli come insetti.

(*Imita il gesto con un grappolo d'uva nera*)

Ricordo il liquido nero che ti colava dalle mani. Come sangue.

E lui lì, il visto stupito, come di un bambino sorpreso. Nemmeno umiliato. Sorpreso. Perché? Perché quest'umiliazione? Quest'offesa. Perché? Che ti aveva fatto? Che ingiuria avevi subito? Quali lotte clandestine combattevi senza che noi, bambini, ce ne rendessimo conto? Quali complotti, quali congiure vi univano e vi dividevano?

Parla, mamma.

(*Intanto le mani gli colano del liquore nero dell'uva*)

MADRE - (*Trattandolo come un bambino*) - I capricci!

(*Va di là, torna con un grande asciugamano bianco, gli pulisce le mani. Poi continua lui, lentamente, senza rendersi conto di quello che fa. Allucinato. Lei si siede. È calma. Non si è fatta sopraffare dall'isterismo del figlio*)

Sei fuori dalla grazia di Dio.

FIGLIO - Sono sempre stato fuori della grazia di Dio.

MADRE - Ho sempre pregato per te.

Vieni, preghiamo insieme. Chiediamo perdono a Dio, insieme, di questo eccesso di...

FIGLIO - Tu risolvi tutto con la preghiera.

MADRE - La preghiera è stata la mia forza.

FIGLIO - Sì, tu sei stata la turris della casa.

Turris Davidica, turris eburnea, Foederis Area, Janua coeli...

Se preghi per me... perché non fai un'altra cosa per me?

(*Si fissano. Lei non chiede, lui non dice*)

MADRE - Ti ho aspettato con gioia.

FIGLIO - E io te l'ho avvelenata.

MADRE - Una madre è fatta per bere ogni calice.

FIGLIO - E non hai mai chiesto: Signore, allontana da me questo calice!

MADRE - A- nche Gesù lo disse, nell'orto del Getsemani. Perché non deve cedere chi è fatto di debolezze?

FIGLIO - Ma tu sei la turris davidica.

MADRE - Ho i miei peccati.

FIGLIO - No, tu no. Non mettere tutto il tuo zelo nell'esercizio dell'umiltà. L'abuso di prudenza provoca eccessi morbosi. Gusti proibiti.

Ma queste non sono civetterie che possono sedurti.

Tu sei la Stella mattutina, la Salus infirmorum... e un infermo l'ha davanti a te.

Se non ti ho portato gioia, ti ho portato la mia tristezza.

Questo è il mio regalo, e tu devi accettarlo.

MADRE - Scaccia da te i pensieri maligni, posa il capo sul mio grembo e invocheremo Lui, con fede, come il centurione, come l'emorroissa. Scatteremo il demonio che ti possiede.

(*Lui si guarda le mani rossastre e le mostra, alte, in un gesto da invasato*)

Vieni. Recitiamo il rosario. Così come quando facevamo tutti insieme, la sera, intorno al braciere. E scendeva tanta pace sulla casa... via gli ufficiali giudiziari, via i debiti, via le paure...

(*Si fa il segno della croce e recita*)

Nel primo mistero doloroso, si contempla come il Nostro Signore Gesù...

(*Lui se ne va di là, quieto, furtivo.*

Lei resta con lo sguardo fisso nel vuoto.

Ormai la luce del giorno è calata.

La donna si alza. Accende la luce. Sistema i grappoli d'uva. Sta per prendere il canestro, ma suonano alla porta. Va ad aprire. Si sente parlare. Rientra seguita da Rossella: una donna sui 40-45 anni. Ma ancora fresca, e con i modi di una ragazza disinibita e volitiva, non toccata dal velo della prudenza.

È loquace, ciarliera).

ROSSELLA - Sono andata dall'orefice, nel Borgo Vecchio, da Fonseca... è sempre una garanzia. Ha tutto argento inglese. Dio, ma come state bene, donna Laura, voi ringiovanite invece di... Avete la pelle di porcellana che le ragazze non si sognano più.

MADRE - Troppi belletti. Come mi fa piacere vederti. Sai che ti ho sempre voluto bene, bambina mia.

(*Rossella sorride, compiaciuta*)-

Mi riempi la casa, quando vieni.

ROSSELLA - Ho un rimorso... Sono andata dall'orefice, per prendere un regalo di nozze.

Sapete chi si sposa? Indovinate. Lina D'Alonso.

MADRE - La figlia di donna Matilde. Quella testa calda?

ROSSELLA - Era Cecilia... la gemellina, coi capelli rossi e la...

MADRE - Che era scappata in India. Droga,

RIDOTTO

amicizie...

ROSSELLA - Acqua passata. Si è laureata in medicina. È nel Ruanda, a curare bambini.

MADRE - Dio mette la sua mano.

ROSSELLA - Passavo davanti alla Fontana Orsini e mi sono detta: le faccio una sorpresa. È da Pasqua che... vi avevo portato il gâteau.
(Una pausa densa di disagio)

Ho saputo che è venuto Emanuele da Roma. Sarà già ripartito.

MADRE - Volevi vederlo, vero, tesoro mio?

ROSSELLA - Mi avrebbe fatto piacere. Ma una volta che...

Fa sempre così. Arriva e scappa.

MADRE - Non è scappato ancora. Solo che il lupo si è rintanato. Non esce dal bosco. E tu volevi vederlo.

È un desiderio legittimo. Che c'è di male?

Eravate così affezionati.

(Chiama a voce alta) Nello!

C'è Rossella che vuole salutarti.

(La porta si schiude: dal breve spazio Emanuele osserva nella stanza)

Vieni.

FIGLIO - *(Entra)* - Rossella! Che sorpresa!
(Rossella ha un piccolo nodo alla gola. Si abbracciano. Con pudore. Con disagio)

ROSSELLA - Vieni e ci privi della gioia di vederti. Il paese ti reclama. Ma tu fai il prezioso.

FIGLIO - Lo sai che vengo per lei. Resto a farle compagnia. È sempre sola. E invecchia, la mammina. *(C'è cattiveria, in questo diminutivo)*

ROSSELLA - Al Circolo parlano di te.

FIGLIO - Sì? E che dicono?

ROSSELLA - Bè, lo sai come son fatti. Giocano duro.

FIGLIO - Il grasso della provincia. Lo so. Coccole materne e malignità. Sono lussi che si possono prendere.

ROSSELLA - Ci snobbi. La plebaglia.

FIGLIO - Scherzi?

ROSSELLA - Certe vanità sono legittime.

FIGLIO - Che vanità?

ROSSELLA - Quelle di non concedersi. Filippo se l'è presa. Sei avaro di te.

FIGLIO - E lui è sempre stato prodigo di sé. È la sua salvezza. L'esibizionismo maschera bene certi vuoti. Sono giochi sottili ma seducenti.

ROSSELLA - Sei severo.

FIGLIO - A una certa età si è sinceri.

ROSSELLA - Il centenario.

FIGLIO - Sono vecchio.

Prendi un punch? Mamma... la fai felice se...

Un bel punch all'arancia.

ROSSELLA - Dio, il rum. No, grazie.

FIGLIO - Un dito di Negromaro.

ROSSELLA - Soffro di gastrite. Niente alcolici. La mucosa si arrabbia.

MADRE - Un grappolo d'uva. Vedi... un canestro fresco di vigna.

ROSSELLA - No, grazie.

(Lentamente, furtiva, la madre uscirà di scena.)

(Una delicatezza per lasciarli a loro agio)

Continui a mietere successi.

FIGLIO - Quali successi?

ROSSELLA - Dio mio, ha proprio deciso di fare l'asceta.

FIGLIO - Mi hai visto in TV? Al Ninfeo di Valle Giulia. Al Campiello di Venezia. Al Lido per i Leoni d'oro. Alle dirette da Spoleto. Ai drink per i palestinesi. A salvare il Caffè Greco. A fischiare le hamburgerie. Tra le aragoste e le bandiere rosse dei compagni e i Parsifal di Comunione e Liberazione.

Lì dove si celebra questa grande civiltà italiana.

Io ero lì. Non lo sai che sono un presenzialista?

ROSSELLA - Non ti ho mai visto in queste fiere.

FIGLIO - Fiere? Sono la spina dorsale del Paese. Sono patriottiche e romantiche. I ribelli stringono buste paga. Fanno pubblicità alle banche.

Non è dolce tutto questo? Non è segno di maturità civile?

Roma era una via crucis di assassini. Ma il sangue si è prosciugato.

I giovanotti utopisti sono rientrati nella storia: escono dalle carceri e fanno volontariato con i preti.

Non è leggiadro tutto questo? Non è gentile?

Siamo tutti fidanzatini di Peynet. Buffi ma idilliaci. Bucolici e felici che l'apocalisse prossima ventura non è di questo millennio.

ROSSELLA - E di quale millennio sarà?

FIGLIO - Sodoma e Gomorra non attirano più l'ira di Dio.

Lì, nei viali fuori porta, è esposta carne fresca.

Merce venuta dal mare. Su scafi clandestini.

(Rossella ha reazioni di disgusto)

Nella notte i mariti farisei vanno al mercato e sbavano, sull'erba, la piccola lussuria negata alle mogli.

(Il disgusto di Rossella è al parossismo. Si copre la bocca per impedirsi di vomitare)

Che ti prende? Ti ho disgustata?

È il nostro Bel Paese. Disfatto nelle viscere.

Infetto e corrosivo. Ma col bel paesaggio che i verdi ci stanno preservando. Il bel paesaggio di Piero della Francesca.

RIDOTTO

Perché noi non abbiamo quel disfattista di un Bruegel, quel perversito di un Bosch. Abbiamo il Beato Angelico.

Abbiamo stile, classe, la griffe messianica. Vedi che trionfano sul male? Belli, sani, incorrotti.

In marcia verso le beatitudini. Tu che fai? Marci? Marci col popolo?

ROSSELLA - Tu sei esente da colpe?

FIGLIO - Io? Ma se io crollo sotto il peso dei complessi di colpa.

No tre volte.

ROSSELLA - Ti compiaci.

FIGLIO - Sono un gigione, un guitto, uno spaccone dell'avvilimento e del mea culpa nazionale.

ROSSELLA - Perché non sei rimasto qui?

La tua intelligenza ci era utile.

FIGLIO - Certo, lucido e illuminista come un Borbone del Settecento.

Sarebbe stata utile la mia intelligenza. La mia nevrosi, la mia ulcera.

Tric, tric... avrebbe lavorato in grotte sotterranee, magari lì dove marciscono gli affreschi delle chiese rupestri, un gran lavoro di cervello, sommerso ma profetico, e avrebbe cambiato la gente, i pensieri, ingentilito i costumi e irrobustito la morale comune.

ROSSELLA - Accadono cose orribili, qui. C'è un'infezione che...

Una madre... una madre ingaggia un killer e fa uccidere il figlio carabiniere.

Passa per un attentato... per un assassinio politico.

Lei intasca i cento milioni che la patria concede ai parenti delle vittime... Dopo tre mesi apre una macelleria per gli altri due figli disoccupati. I quarti di bue esposti fuori, appesi ai ganci, ancora sanguinanti... Mi viene la nausea quando passo in quel vicolo. Quei rivoli per terra... sono il sangue di quel ragazzo innocente...

FIGLIO - E non l'ammiri tu, questa donna?

ROSSELLA - Ammirarla?

FIGLIO - L'hanno scoperta?

ROSSELLA - È lì. Dietro i vetri. In lutto. Tutti sanno, ma tacciono.

FIGLIO - Tu per prima.

ROSSELLA - Ho prove, io?

FIGLIO - Vedi? Hai prove? E allora lasciala in pace. Avrà le viscere rotte dal dolore. Tu ammirala, questa madre coraggio, questa balia che si è fatta tagliare un seno perché nell'altro scorresse più latte... per gli altri figli.

Dio, eccolo l'amore.

ROSSELLA - Un'assassina.

FIGLIO - L'ingegno. La grande arte di vivere. Altro che i grandi faccendieri.

(Bussano. Rossella va ad aprire.

Rientra alle spalle del Canonico.

Questi è un vecchio alto, una quercia, in abito talare e il berretto a tre punte.

Porta, piegata tra le mani, una stola viola)

CONFESSORE *(Borbotta)* - Sempre tra i piedi ti trovi tu. Sposati. E fa figli, se sei ancora capace di restare gravida.

Chi è questo giovanotto?

ROSSELLA - Non lo riconoscete? È Nello! Il figlio di donna Laura. Che sta a Roma.

CONFESSORE - A Roma. Quella meretrice.

Ragazzo mio, salvati.

Va in un eremo.

Nel deserto.

Non c'è tua madre?

(Entra la Madre)

MADRE - Canonico!

CONFESSORE - Ragazza mia, sono venuto a confessarti.

Forse è per l'ultima volta. Ho la febbre addosso. Perciò sii sincera e purgati definitivamente l'anima.

(Si mette la stola.

Rossella fa per andare. Lui non sa che fare)

MADRE - Restate pure. Il canonico viene di là.

(Madre e canonico escono.

Schermaglia di sguardi tra i due.

Si sentono improvvisamente a disagio)

ROSSELLA - Nonostante tutto, si sente odore di mosto per le strade.

FIGLIO - Sei ancora bella, lo sai?

(Lei si copre il viso).

Sei bella. E sei in forma.

ROSSELLA - Una civetteria per dirti che mi conservo ancora decentemente.

FIGLIO - Tuo marito sarà un uomo felice. È felice?

ROSSELLA - Marito? Io non ho un marito.

Non ne ho mai avuti. Vuoi provocarmi?

FIGLIO - Non l'hai voluto tu?

ROSSELLA - E tua moglie? Nemmeno questa volta l'hai portata.

Che moglie misteriosa!

(Mentre il dialogo continua, il sottofondo di un aeroporto italiano emerge con annunci, voci.

In un angolo della scena appare Susy, in soprabito e foulard. Con sé, un trolley.

Presso una colonnina di telefono a monetine. Telefona a lungo, più volte. È disperata, delusa. Poi tutto svanisce)

FIGLIO - Impegni, lavoro. Oggi è a Mosca.

ROSSELLA - E la figlia?

FIGLIO - Primo anno di università.

RIDOTTO

(Biancica con fastidio queste parole.

Silenzio)

ROSSELLA - Perché sei andato via?

FIGLIO - Per pentirmi.

Certe scelte si pagano. A caro prezzo.

(Lei allunga le dita e riesce appena a sfiorare le dita di lui, che non fa niente per raggiungerla)

ROSSELLA - Penso spesso a te. Non posso dimenticarti.

FIGLIO - Come mi vedi?

ROSSELLA - La solita cartolina illustrata di chi vive in provincia.

FIGLIO - Misteri romani e sesso con veline.

ROSSELLA - No, la vita è dolcissima quaggiù. Sai che fanno la "festa del miliardo"?

A ogni miliardo che accumulano, i nuovi ricchi fanno feste che nemmeno l'Aga Khan si sogna. Sulle piscine tra i ciliegi. Con ragazze in tanga fatte venire da Parigi, cuochi da Parma... champagne a fiumi ed ex muratori in smoking bianco.

FIGLIO *(Sospettoso)* - È lunga la confessione di mia madre.

ROSSELLA - Dovevi restare.

FIGLIO - Per scoprire chi siamo? I meticci, i sangue misto. Figli di saraceni, di normanni, di spagnoli.

ROSSELLA - Hai fatto male a partire.

FIGLIO - Sì?

ROSSELLA - È qui che mietevi successi.

FIGLIO - Che successi? Il carabiniere ammazzato dal killer assoldato dalla madre?

ROSSELLA - Tu stavi dall'altra parte. Con la tua intelligenza...

FIGLIO - Alla corte di stallieri, di massari, di piccoli politicanti presidenti di ospedali, di centrali del latte in odore di senato.

ROSSELLA - Eri dell'Azione cattolica. Ti davano Montecitorio.

FIGLIO - Ero dell'Azione cattolica, perché l'Azione cattolica aveva il biliardo.

ROSSELLA - Gli esercizi spirituali li facevi.

FIGLIO - Per incontrare te.

ROSSELLA - E allora perché non mi hai presa? Là... nel refettorio del seminario, negli orti delle agostiniane, negli angoli bui delle sacrestie?

Io sono rimasta vergine. Vergine, sì, per te.

FIGLIO - Potevi farti un marito. Te lo pagavi, con l'eredità di zio Alfonso, lo strozzino senza pietà.

ROSSELLA - Non so più amare.

FIGLIO - Puntuale e inesorabile alle scadenze. Quanta roba si è incamerato?

ROSSELLA *(Smaniosa)* - Non ho più saputo amare.

FIGLIO - L'oro di mia madre è rimasto nelle sue mani. E magari l'hai ereditato tu. Gli orecchini, gli anelli, la spilla di mia nonna, rossa di rubini. Per pagare le cambiali.

ROSSELLA - Per te.

Mi avevi stregato... le tue ambizioni erano altrove... e non ti eri voluto compromettere un dito.

Qui. *(Si tocca il pube)*

Ed è rimasta chiusa. Frigida. Per sempre.

Io ti odio, ti odio, ti odio...

(Scoppia in singhiozzi.)

Nello cerca di prenderla, di abbracciarla, di consolarla.

Ma lei fugge, gridando)

Ti odio, ti odio, ti odio...

(Scappa via, lasciandolo immobile e confuso)

FIGLIO *(Con voce alterata e irruente)* - De profundis... de profundis clamavi ad te, Domine: domine, exaudi vocem meam.

(Quasi in un'imprecazione) E ascolta la voce di questa tua serva che da una vita non fa che sussurrarti peccati! Scaccia il maligno!

Cos'hai ancora, vecchia bigotta, da confessare?

(Corre dietro la porta. Cerca di origliare. Non percepisce nulla.

Inquieto, si aggira per la casa.

La porta si apre. Il Canonico esce in fretta, a sgheimbescio nel suo fisico alto e legnoso. Con la stola ancora addosso e il cappello a tre punte in mano.

Improvvisamente si blocca e rimprovera Emanuele, con l'indice puntato)

CONFESSORE - Porta rispetto a tua madre! *(Esce.*

Entra la madre, lentamente, appoggiandosi, quasi per civetteria, al bastone. Va nel balcone e rientra con l'origano)

MADRE - Lo senti il profumo dell'origano?

Nemmeno sulla loggia, sei uscito.

C'è la menta, l'origano, il basilico...

FIGLIO - Hai ancora bisogno di confessarti?

MADRE - Sempre si ha bisogno di confessarsi. Finché c'è il pensiero.

FIGLIO - Di che cosa hai dovuto confessarti?

(Lei lo fissa, con sfida)

Che peccati hai commesso? Che cosa hai bisbigliato al grande Curato d'Ars?

(Lei gli punta contro il bastone. Momenti di tensione.

Poi, calma, lo riabbassa. Va di là. Un momento. Poi ritorna)

MADRE - Ho trovato una camicia di tuo fratello, nel comò. È stirata. Mettila, domani.

FIGLIO *(Assente)* - Non metto camicie di altri.

MADRE - Sento il sudore. È acido. Di quando si è ansiosi, inquieti.

RIDOTTO

(Parlando è stata sempre in azione: ha aperto e chiuso cassetti, sistemato i centrini...)

Poi, d'improvviso, spegne la luce.

Va a sedersi dietro i vetri del balcone.

La sua silhouette, sulla sedia a dondolo – la thonet – è nitidamente ritagliata nel blocco della luce esterna)

Diciamo il rosario.

(Prende un lungo rosario dalla tasca)

Se n'è andata Rossella? Ha bisogno di un marito, quella ragazza!

(Si fa il segno della croce e subito recita)

Nel primo mistero doloroso, si contempla come il Nostro Signore Gesù Cristo, facendo orazione nell'orto, sudò sangue.

(In breve silenzio)

Hai saputo che Giulia si opera?

Speriamo che quei noduli alla gola siano benigni.

FIGLIO - Dove si opera?

MADRE - Dove? Dove vive. Siete sparsi per tutta l'Italia.

FIGLIO - Non sei voluta andare a vivere con nessuno.

Lo so che ci tieni alla tua libertà. Ma senza un affetto vicino, un respiro...

MADRE - Ho continuato ad amarvi anche lontani. Tu, ti sei sentito privato di un...

Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui. Sono preoccupata. Ha avuto un aborto tre mesi fa.

FIGLIO - Come, un aborto?

MADRE - Santa Maria, mater Dei... Recita il rosario.

FIGLIO - Spontaneo?

MADRE - Come spontaneo?

FIGLIO - Non è stato un aborto procurato?

MADRE - Giulia?

FIGLIO - 39 anni. Possono venire dei sospetti, o no?

MADRE - Con l'educazione che ha avuto?

FIGLIO - Come se Elisabetta non avesse divorziato.

MADRE - Per colpa sua?

FIGLIO - Colpa di tuo genero?

MADRE - E perché il giudice avrebbe dato l'affidamento dei figli ad Elisabetta?

FIGLIO - Ma se è stata una separazione consensuale!

MADRE - E che doveva fare, povera figlia! Continuare a sopportare le sue scelleratezze? Sono disgrazie che capitano... in una famiglia. Anche se speravo che nella nostra...

FIGLIO - La nostra famiglia esente da tutti i malesseri? Fuori dalla storia? Mamma! Ma che credevi? Di aver creato la cellula perfetta? Senza contagi morali. Protetta da tutte le infezioni.

MADRE - ... Mater Dei ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae.

Il mio corredo, quando verrà nostra Sorella morte... è tutto pronto. Così non do fastidio a nessuno. Nel terzo cassetto del comò. Avverto anche te. C'è lo scapolare di terziaria domenicana. Mettetemelo sul petto.

FIGLIO - Mamma, tu...

MADRE - E ho diritto alle messe di suffragio in perpetuo.

FIGLIO - Tu non morirai, mamma.

MADRE - Pulvis es et in pulverem...

FIGLIO - Sono i tuoi figli che moriranno prima di te. Tu li hai partoriti, tu gli chiuderai gli occhi.

MADRE - Nel secondo mistero doloroso si contempla, come nostro Signore Gesù fu flagellato nel pretorio di Pilato, e gli furono date moltissime battiture. Pater noster, qui es in caelis...

FIGLIO - E chi contempla le mie battiture? Eh mamma. Chi?

(Silenzio.)

Poi riprende il sussurro delle preghiere della madre)

È finita quella quiete, qui al buio, dopo il rosario, tutti intorno al braciere... e tu ci narravi di Genoveffa di Brabante, di Santa Rita da Cascia, vittima delle violenze del marito, di Renzo e Lucia, di Caterina, la mistica che beveva il pus dei lebbrosi, di Orlando paladino, di Carlo Magno e del tradimento di Gano di Maganza, delle visioni del profeta Elia, della battaglia di Lepanto, dell'estasi di Maria Maddalena de' Pazzi.

"Il costato nutre e l'anima si trasforma nel sangue, tanto che non intende poi altro che sangue..."

MADRE - "... Non vede poi altro che sangue, non gusta altro che sangue, non sente altro che sangue, non pensa altro che sangue, non parla e non può pensare se non di sangue.

(Un lampo improvviso. Il tuono. La pioggia torrenziale contro i vetri)

L'anima, a questo modo trasformata nel sangue di Gesù, è diventata come dire un altro lui".

(Silenzio.)

Solo lampo e tuoni.

Dopo un po', come sotto il peso di un grande stress psichico, abbandona la testa sul petto, leggermente addormentata.

Lui si alza, si muove furtivo, va di là.

Lei mormora parole spezzate)

Nel terzo... mistero doloroso... si contempla...

(Lui rientra. Appoggia sul tavolo un cofanetto.

Armeggia, delicatamente, col suo contenuto)

Come Gesù.

RIDOTTO

FIGLIO - Mamma, ho portato una siringa. E delle fiale.

MADRE - ... fu coronato...

FIGLIO - Sto facendo una cura.

MADRE - ... fu coronato di pungentissime spine...

FIGLIO - Me la fai un'iniezione?

MADRE - Di che sei malato?

(Lui tace)

Il pensiero, è la tua malattia.

FIGLIO - Sì, il pensiero.

Bisognerebbe strapparmelo.

MADRE - ... adveniat regnum tuum...

(Lui si siede, nel buio scheggiato dalla luce esterna)

... fiat voluntas tua...

FIGLIO - Ho una favola da raccontarti. Una specie di Cappuccetto rosso che va proprio bene in queste serate intime e serene. Mentre la tempesta infuria contro i vetri.

MADRE - ... sicut in caelo et in terra...

FIGLIO - Un segreto che devo rivelarti.

Facemmo un patto, io e mia moglie. Prima di sposarci.

MADRE - Et ne nos inducas in tentationem...

FIGLIO - Non avere figli.

MADRE *(Si copre le orecchie con le mani)*.

FIGLIO - Devi ascoltare, mamma.

(Si avventa su di lei, cerca di tenerle le mani lontane dalla testa)

Devi ascoltarmi.

Il patto fu rispettato.

Ricordo con che occhi inquisitori, ci guardavi, mia moglie e me, quelle volte che venivamo a farti visita... So il pensiero, l'interrogativo che ti torturava, qui: è sterile lei, o è impotente mio figlio?

Perché tertium non datur. La tua educazione era stata imperativa. C'era la tua logica, la tua equazione dommatica. Matrimonio uguale figli. Perché questo è il matrimonio per te: insaccare cromosomi e ingravidare.

MADRE - Nel quarto mistero doloroso...

FIGLIO - Ma se non c'era frutto dov'è la malattia? Perché era questo che ti ossessionava. Dov'è la malattia, il vizio?

Non ammettevi altro modo di concedersi... affetto, unità d'intenti, di pensieri... il reciproco rispetto. Ma la malattia c'era, il vizio... o la grazia, la virtù di non proliferare il romanzo padre-figlio...

Due persone insieme, sic et simpliciter. Ma per te no. Una caro. Come dicono i padri della Chiesa. Una sola carne... perché da essa ne venissero due, tre... Sette, come hai fatto tu.

MADRE - ... si contempla come essendo stato

Gesù condannato a morte...

FIGLIO - La famiglia patriarcale.

MADRE - ... per sua maggior vergogna e dolore...

FIGLIO - Il patto fu rispettato.

No, non abbiamo ammazzato, non abbiamo abortito, non abbiamo seminato il seme al vento... Si può, si può. È una materia difficile... ma si può.

Poi lei non mantenne più il patto.

MADRE - ... gli fu posto sopra le spalle il legno della croce...

FIGLIO - Al quinto anno nacque la bambina.

MADRE - Libera me, Domine. Libera... *(Cerca di non ascoltare)*

FIGLIO - No, mamma. Devi ascoltare. Devi. È tuo figlio che si rivela a te.

Cominciarono i problemi. Il mio rifiuto, nascosto, sì, segreto, mai rivelato... La mia intolleranza. Appena un gesto, una parola.

(Grida) Ma io non sapevo essere padre. Non sapevo.

MADRE - Il tuo egoismo!

FIGLIO - Dopo tanti anni di chiasso, in questa casa, nella tua casa... avevo voglia di silenzio...

MADRE - Di morte, avevi voglia.

FIGLIO - Vedi, tu lo dici, mamma. Tu lo dici. *(Lampeggia)*

La bambina cresceva. Cominciava a capire. Il mio rifiuto. Anche se le volevo bene. Ed è vero, è vero.

Ma l'intuito infantile, l'acutezza di esplorarti dentro... un laser, una sonda inesorabile... giù giù... negli abissi più oscuri.

Capì.

MADRE - E Dio ti punì. La leucemia.

FIGLIO - No, mamma. Non si ammalò. Era sana, forte... La leucemia... fu una pietosa bugia, per te. Per non trafiggerti con le sette spade.

(Allucinato)

Un pomeriggio... avvertii un malessere... come una febbre... sottile ma avvampante... Lasciai gli studi televisivi, andai a casa... Non c'era nessuno. Mia moglie nelle sue riunioni di lavoro...

La piccola, pensai: il corso di danza, o l'inglese, o la scherma... la palestra della parrocchia o il tennis... Non feci caso.

Arrivarono le dieci di sera. Mia moglie era tornata. Cominciò a preoccuparsi, a telefonare alle amiche di scuola, di palestra...

Nulla. Nessun indizio. Nessuno l'aveva vista quel pomeriggio.

RIDOTTO

Ci ricordammo della soffitta. Era lì che spesso si rintanava. Conservava i suoi orsacchiotti, le sue bambole, i suoi poster. Gabbiani... Che Guevara.

Salimmo su... col fiato sospeso...

Uno scatto: le gambe di un'adolescente dondolano nel vuoto.

Sabina era lì, appesa a una trave. Con una corda ciondolava giù...

Si era impiccata. Aveva tredici anni.

(Un fulmine. Che ha l'effetto di accendere improvvisamente la luce.

La madre si alza, con l'urlo spento nella gola. Che poi si scioglie)

MADRE - Dio, Dio mio.

(Batte i pugni sul petto del figlio)

Assassino! Assassino!

(Si incurva, resta con gli occhi chiusi, poi lentamente attraversa la stanza ed esce, appoggiandosi al bastone col manico d'avorio.

Lui la osserva fino a quando sparisce.

Non sa che fare. Si aggira per la casa, armeggia con la siringa.

Poi sente la Madre che ritorna. Allarmato chiude il cofanetto di pelle.

Lei ha indossato sul petto lo scapolare bianco di terziaria domenicana. Ha una veletta nera sul capo.

Si siede e apre un libro di devozione.

Recita una preghiera per i defunti.

Sussurra.

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra.

Dum veneris judicare...

FIGLIO - Non dirai che l'ho assassinata io?

MADRE - *(Forte)* Dies illa, dies irae...

FIGLIO - I ragazzi, oggi, sono fragili.

Sembrano fuoco e vento.

MADRE *(Solo un bisbiglio)*

FIGLIO - Credono di possedere il mondo e basta una parola, un piccolo gesto...

MADRE - Kyrie, eléison...

FIGLIO - ... e corrono a impiccarsi.

Ho la coscienza tranquilla.

MADRE - ... Et ne nos inducas in tentationem.

FIGLIO - Le ho dato tutto, anche l'affetto.

MADRE - A porta inferi.

FIGLIO - Lo so quello che pensi.

MADRE - Erue, Domine, animam ejus.

FIGLIO - Non l'ho amata abbastanza.

MADRE - Et clamor meus ad te veniat.

FIGLIO - E se vuoi saperlo... il funerale fu fatto in chiesa.

Ha avuto tutti i conforti religiosi.

Sepolta in terra benedetta. Se è questo che ti fa tremare.

MADRE - ... etiam si mortuus fuerit, vivet...

FIGLIO - Domani parto.

MADRE - In paradisum deducant te Angeli...

FIGLIO - Parto, mamma. C'è un gran peccato originale nella mia vita: non dovevi mettermi al mondo.

(Lei lo fissa, ma non reagisce. Chiude il libro, si toglie la veletta dal capo)

MADRE - Non dirmi niente! Una pietosa bugia.

Io che ho sopportato tutto. Ogni male, ogni umiliazione, ogni dolore. Le mie ossa...

FIGLIO - Tu non hai solo sopportato. Tu hai vinto. Vinto e trionfato. Su tuo marito. Su tuo figlio.

MADRE *(In un grido)* Lascia stare tuo padre!

FIGLIO - No, io voglio sapere. Perché devo sapere di me. Su cosa sto perdonando.

MADRE - Sulla morte di tua figlia.

FIGLIO - No, mamma, ero già in sfacelo.

Quell'incidente si è aggiunto sul piatto della bilancia. Ma io ero già in rotta, ero già in disfacimento. E non ci si accetta più quando si è in cancrena.

Via, via!... Ma dove, se non si sa da dove si viene.

MADRE - Siete sempre stati uomini in fuga, voi...

FIGLIO - In fuga, sì.

MADRE - ... tu e tuo padre. Non avete mai avuto un territorio, un possesso di memoria, una nicchia, scavata a furia di mani, con le unghie, con le dita rosse di sangue...

FIGLIO - Una nicchia. Che ne sai tu... Tu che hai un impero, sì, un impero... dove non c'è mai buio... dove non tramonta mai il sole... Tu regina, tu gratia plena, tu Giunone, tu Virgo potens, tu Giuditta, tu sedes sapientiae, tu dea dell'abbondanza, tu Elisabetta, sposa di Zaccaria, tu rosa mystica... Mamma, è grande il peso della tua maternità!

Tu barbara, tu vampiro della mia forza nell'urlo del parto.

Che frutto, che fantoccio è nato da questo ventre glorioso?

(Lei lo fissa con stupore, con pietas; poi come per esorcismo, riprende a bisbigliare parole, frasi, che legge dal libro di devozione)

I miei pensieri sono orribili. Se ragiono sulla mia ragione, ché questo è l'inferno di specchi che rimandano la mia immagine... mi giudico un depravato, un deviato mentale... perché è solo lì, nella mente, qui, che si consumano i miei delitti, che intossico con i miei veleni... perché se ci fosse un gesto, se le intenzioni si

RIDOTTO

consumassero in azione, io non soffrirei come un cane.

La pigrizia, la gentilezza verso gli altri, l'angoscia di agire, il complesso di colpa, il senso del peccato che tu mi hai infuso e ancora non svanisce... se è questo che blocca la mia mano, mamma... la colpa è tua... Tu hai partorito un figlio siamese, un animale doppio che resta inerte nell'incapacità di sbilanciarsi, di qua o di là.

Mamma... ho diritto a una risposta. Non puoi restare nel tuo olimpo, nel tuo "paradiso assicurato"... nelle tue "Massime eterne"...
(Le strappa dalle mani il libro di devozione e lo scaglia via. Lei non si scompone, non ha reazioni: lo guarda soltanto, come se avesse un ossesso davanti a sé)

... nel tuo Alfonso de' Liguori, nel tuo Ignazio di Loyola, nella tua Maria Maddalena de' Pazzi... non puoi. *(Grida)* No.

MADRE - Quello di cui hai bisogno... è un esorcismo. Tu hai il diavolo in corpo.

FIGLIO - Vedi, vedi che l'hai capito? Ho bisogno di un esorcismo. Di una fastosa cerimonia di stole viola e cappe di ermellino. Ceri e incensi. Cabale e acqua santa. Bava alla bocca e aspersori. Chiamali... chiamali i tuoi padri esorcisti, i grandi sacerdoti! Tra pianete e Christus vincit io mi ammansirò... diventerò un agnellino... l'agnello da sacrificare a Pasqua... Sì, mamma, così.

(Mansueto raccoglie il libro e lo restituisce alla madre. Già piegato com'era, appoggia il capo sulle sue ginocchia. Silenzio. Quiete)

C'era pace in questa casa. Armonia.

Ti aggiravi in queste stanze... piena di grazia. Eri l'abbondanza, la fioritura, eri l'autunno, la primavera, l'inverno, l'estate... grembo della natura...

Avevi il dono dei frutti... la casa ricca di prodigi che sgorgavano dalla tua fantasia di mercante improvvisata, tu turris eburnea, dopo la fuga id papà... e i debiti, la tua solitudine...

Rinacque la casa. Con la tua sapienza. La tua forza di madre-natura.

La pasta che lievitava sotto le tue mani... che modellavi in pani... le grandi bracciate nel tino a lavare le lenzuola... le caramelle di zucchero fuso che colavi sul marmo del comò...

Dio! Le tue mani odoravano di cannella, di origano, di menta, di cacao, di rose, di vaniglia... E la sera, i tridui, le novene, nella cattedrale... i grandi predicatori sul pergamo.

Liturgia e spettacolo.

(Prende una delle fotografie scivolata sul pavimento. La guarda e la lascia cadere)

È stata una favola, la guerra per noi. Hai vinto la carestia, con quel negozietto di scampoli, qui, in questa stanza.

Il baratto, dolce nel tuo mercanteggiare... L'olio dai trappeti, la farina dai mulini, l'uva dalle vigne...

Imperavi, non ti sperdevi, eri esperta.

La spigolatura del grano, i corredini alle soldatesse jugoslave... tutte gravide...

Tu hai dominato, mamma. E fu come un gioco.

Allegro e aggraziato.

Ma c'era lui... *(Si alza da terra, improvviso)* In agguato... il galantuomo, don Mimì Fuentes, l'ufficiale giudiziario...

E cominciava il batticuore del pignoramento. La paura delle bambine, dietro la tenda. Se covava il virus... sotto i giochi, il merletto, le novene, le rose per il Corpus Domini... se covava il virus perché non l'hai fatta esplodere... questa febbre? Se io sono qui, oggi, disfatto, piegato davanti alle tue ginocchia... è perché non hai lasciato che quel gentiluomo, l'ufficiale giudiziario, dopo il pignoramento se ne venisse con guardie e facchini e lo facesse, una buona volta, il suo sequestro.

Così avremmo visto il comò, il buffet, l'Ecce homo, le sedie di Vienna, i piatti di porcellana... uscire da questa porta e amen.

Se era fissato che quello deva essere il destino della nostra famiglia, perché non hai lasciato che si compiesse?

Con quale diritto, con quale presunzione ti sei messa contro?

Se il marcio dei vermi, se l'erosione, se il processo di disfacimento era cominciato, tu avevi il dovere che si concludesse. Che si mettesse il sigillo della fine.

MADRE - Il sigillo della fine?

FIGLIO - Sì. La ceralacca regale. E chiuso. Chiuso.

MADRE - *(Alterata)* - Dio, ma sei pazzo?

Mi accusi di avervi salvato.

FIGLIO - Da chi? Dai filistei che ci assediavano? È qui il punto, mamma. I filistei non muoiono più. Prosperano e si ingrassano. E io sono costretto a vivere tra loro, nel bel palazzo di vetro. Arroganti e bavosi. Ho la nausea, qui. Il vomito, in gola.

MADRE - Non hai avuto il successo che credevi di meritare... non hai fatto carriera... E vuoi dannarti la vita?

FIGLIO - Ma non è questo, mamma. Non ho fatto carriera. Amen. La bile è diventata veleno. Ma non è questo il punto.

RIDOTTO

Alla grazia del tuo dominio, all'eleganza del tuo vivere, è subentrato un falso equilibrio: viscido, infetto. All'apparenza lindo, ma in sostanza sudicio, laido.

È a questo confronto che non reggo più.

MADRE - E incolpi me se avete scelto altri modi di vivere? Accusi me?

FIGLIO - Scelto noi? È stato un precipitare continuo.

Non vedi la sporcizia in cui affoghiamo?

Adesso è tutto confuso. Faccendieri da una parte e figli delicati dall'altra. Che fa un povero cristo?

MADRE - Vive nel suo decoro, se ce l'ha.

FIGLIO - Decoro? Ma se non c'è più niente di chiaro. Beati i tempi delle eresie manichee.

Viviamo in un gran frullatore che ci rende polpette.

E io sono stanco, sono stanco, mamma, di essere frullato.

Se gli altri reggono, io no.

Ho questa civetteria di sentirmi più lucido degli altri.

Ma non dà ebbrezza.

(Scuote la testa, desolato) No.

È rimasto il brivido dell'ansia, qui.

(Si tocca lo stomaco) La vertigine.

Ecco perché sono venuto ad accusarti. Ad accusarti, sì.

MADRE - Accusare me? Io che vi ho...

FIGLIO - Sarebbe stato dolce finirla allora.

Dopo la fuga di papà... dopo un pignoramento, dopo un sequestro.

Senza che tu avessi alzato una mano... a fermare quella decadenza... provvida, pietosa. Che veniva in tempo.

MADRE - Avresti preferito gli ospizi, gli orfanotrofi, i refettori squallidi e i cessi lerci.

FIGLIO *(Acre)* - Sì, sì.

MADRE - L'umiliazione, già fin dall'ora.

FIGLIO - Sì.

MADRE - Le malattie, il tifo, i pidocchi...

Magari la morte.

FIGLIO - Per non cercarla adesso.

MADRE - Tu sei pazzo.

FIGLIO - Mamma, tu non sai perché sono venuto a farti questa visita. Mancavo da tre anni...

Il rimorso di non essere venuto più spesso. Ed eccomi qui.

Ma questo viaggio ha un altro scopo.

Cerca di capirlo! Cerca di capirlo, mamma.

Questa mia visita non è come le altre.

MADRE - Non volevi vedermi, farmi compagnia?

FIGLIO - No!

MADRE - E perché sei venuto? Perché? Cosa nascondi?

Hai litigato con tua moglie. L'hai lasciata.

FIGLIO - No, no. Non c'è stato niente tra me e mia moglie. Te l'ho già detto.

(Con vestito diverso e da diversa postazione Susy telefona ancora. Disperatamente, senza risposta)

Per chiederti un dono. Un gesto d'amore.

(Lei lo scruta.)

(Lui corre ad aprire il cofanetto rimasto sul tavolo.)

(Prende la fiala)

Vedi? Ti avevo detto che sto facendo una cura.

Per una cura ci vogliono tante fiale.

E qui ce n'è solo una. Guardala. Una sola fiala.

(Silenzio)

Capisci, mamma, il dono che ti chiedo?

Io vengo da te e ritorno a te.

(Lei si solleva, allucinata)

Tu dispensatrice di grazie, tu salus infirmorum...

MADRE - Et ne nos inducas in tentationem...

Et ne nos inducas in tentationem...

FIGLIO - C'è solo una fiala!

MADRE - *(Attraversa la stanza, con lo scapolare sul petto, e va verso la finestra sussurrando)*

- Magnificat anima mea...

FIGLIO - Se dare la vita è un atto d'amore...

quale atto d'amore più grande è quello di

riprenderla... Se l'angoscia, l'abisso...

MADRE - *(Urla)* - No!

FIGLIO - Avrei potuto ingannarti.

Dirti che era un'innocua fioletta... per il fegato,

per l'artrosi, per l'esaurimento nervoso...

MADRE - E invece... il veleno.

Saresti stato capace d'ingannarmi.

FIGLIO - *(Annuisce)*

MADRE - Sarebbe stato più decente.

FIGLIO - Certo, più decente.

MADRE - Dopo, avrei potuto accusarmi di un errore. O di un tuo collasso. Non avrei mai saputo...

FIGLIO - E invece devi sapere. Devi farlo in piena coscienza. Con tutta la lucidità mentale.

MADRE - Per farmi tua complice.

FIGLIO - No.

MADRE - E assumere io la colpa di un gesto che tu hai paura di commettere.

FIGLIO - Perché sapessi che compivi un atto di pietà.

MADRE - Di pietà? E alla mia anima non hai pensato? Alla mia dannazione.

FIGLIO - Se la tua mano... è a Lui che mi porta.

MADRE - A Lui? Alla dannazione.

RIDOTTO

E dannato per dannato, potevi darti morte con le tue mani.

FIGLIO - 'Tu dici questo?

MADRE - Impiccarti, tagliarti le vene, affogarti con una pietra al collo... Ché questa è la pena chi dà scandalo.

FIGLIO - Vedi, ancora la mia delicatezza che mi perde. Il pensiero per voi. Il ricatto degli affetti. La notizia che arriva attraverso un telefono. La trafittura improvvisa.

(Mellifluo) Sono stato delicato con voi.

MADRE - E sei venuto a comprare la mia complicità.

FIGLIO - A comprare?

Un segreto, tra me e te.

MADRE - E davanti al giudizio di Dio?

FIGLIO - Ci perdonerà.

Ho resistito, ho lottato... Sono ricorso a inganni, a piccole astuzie... Ho cercato di cancellare i miei connotati, le mie impronte. Per sfuggire.

Ma è stato inutile.

Ogni pugnolata ha raggiunto il suo segno.

(Silenzio)

È facile, sai. Come cantare una nenia... per addormentarmi.

Quante volte l'hai fatto tenendomi stretto tra le tue braccia.

Fallo ancora una volta. L'ultima.

(Lei adesso ha perduto il controllo, urla, si strappa i capelli ben pettinati)

MADRE - No, no!

FIGLIO - Dammi l'abbraccio dell'addio. È un gioco, una piccola grazia... come mettermi una caramella nella bocca.

Vedi... *(Prende la siringa e si avvicina a lei, lento ma inesorabile)*... qui.

Non vedrai sangue colare dal costato.

(Si è denudato il braccio e cerca di metterle la siringa nella mano.

Lottano)

MADRE - *(Urla, come un'ossessa)* - No, no!

(Perde le forze. Scivola ai suoi piedi, priva di sensi.

Lui la osserva. A lungo.

Ha come un sorriso di malizia sulle labbra.

Nel silenzio l'orologio batte i suoi colpi. Ha un suono dolce, domestico, sereno.

Lui si scuote. Posa la siringa sul tavolo e si piega su di lei. La scuote, l'accarezza, la chiama: Mamma!

Ma lei non rinviene.

Comincia ad aver paura, i suoi gesti si fanno convulsi.

Poi, come può, a gran fatica, la solleva e la fa sedere.

Le toglie lo scapolare, le sbottona il vestito, fruga nel petto per liberarla dalla biancheria. Un seno raggrinzito fa capolino e penzola.

Le ascolta il cuore, e il viso le sfiora il seno.

Indugia. Non sa che fare. Poi va di là. Torna con una boccetta d'aceto e gliela passa sotto il naso. Ancora.

Ancora.

Lentamente, lei rinviene.

La testa sempre riversa, si guarda intorno.

Si rende conto del seno denudato e si copre.

Nello sforzo, chiude gli occhi.

Ancora l'aceto.

Rinviene definitivamente)

FIGLIO - Sei svenuta.

Ti porto a letto.

(Cerca di sollevarla. Ma lei non vuole: scuote la testa.

Ancora non parla e lui non insiste)

Mi hai messo paura.

Quante volte, da piccolo, correvo a prendere l'aceto.

Rincorrevi, intorno al tavolo, Marcello che tornava a notte fatta dal biliardo... lo rincorrevi con la fune... poi svenivi. E io...

MADRE - Non mi tentare.

Le tue membra sono il corpo di Cristo.

FIGLIO - Non lo sento dentro di me.

MADRE - Questo è il mistero.

Quella sera, a Emmaus, non lo riconobbero.

E aveva le mani forate.

FIGLIO - Non c'ero quella sera ad Emmaus.

MADRE - C'eri.

FIGLIO - No. Vuoi il mio alibi?

MADRE - Lì dove sei, lì è Emmaus.

FIGLIO - Anche qui.

MADRE - Qui, sì.

FIGLIO - La visionaria sei tu.

MADRE - Ascoltati.

FIGLIO - Se questa è la mia condanna.

MADRE - O la "sua" scelta. Il suo grido dentro di te.

FIGLIO - Quale grido? Nel mio deserto.

MADRE - Nel deserto ho pregato.

FIGLIO - Non nel mio.

Non truffarmi, mamma. Gioca pulito.

Non abita in me.

Smanio di andare da Lui... di godere della sua pace.

MADRE - Col veleno.

FIGLIO - Perché è lunga l'attesa. E io non so più abitare in questa latrina.

MADRE - Prendi lezione dai mistici. Contempla e perisci in lui.

FIGLIO - Ma io non ho tra le fodere del vestito memoriali di notti di fuoco.

Non ho doni... non ho...

Sono mediocre, senza qualità.

Non l'hai capito, mamma? Per questo sono venuto da te.

RIDOTTO

(Lei lo guarda con pietà)

MADRE - Non dovevi andar via.

Restavi qui e sposavi Rossella.

Vigne e uliveti, ha ereditato dallo zio Alfonso.

FIGLIO - Lo strozzino!

MADRE - Anche gli usurai sono necessari...

FIGLIO - Ha succhiato il tuo sangue.

MADRE - ... anche se sono peccatori.

FIGLIO - Non si è incamerato tutto il tuo oro?

MADRE - Ci ho mai tenuto a un gingillo, a una civetteria?

FIGLIO - A te bastano scapolari e coroncine di rosari. Madonnine d'acqua di Lourdes e reliquie di martiri spedite da falsari.

MADRE - Abbi un po' di rispetto. Idolatria e superstizione non sono nello stile di tua madre. Dovresti conoscermi.

FIGLIO - Scusa, scusa. Tu sei l'asceti perfetta.

Giovanni della Croce, Margherita Alacoque, Giovanna di Chantal...

Tu non accendevi candele ai santi Cosma e Damiano, non mercanteggiavi 300 giorni d'indulgenza... Lasciavi agli altri queste bancarelle.

Tu eri esperta di grandi misteri.

Il corpo mistico!

Non ti è mai venuto in mente di farti monaca di clausura? L'eremo. La cella. Profetessa nel deserto. Eh mamma?

No! Tu avevi la vocazione del matrimonio e della maternità. Solo che non hai sposato né Gioacchino, né Giuseppe della stirpe di David.

(Lei ha un lieve sorriso: c'è ironia, c'è indulgenza.)

Ora ha superato lo choc del collasso. Si sente i capelli disordinati.

Comincia a togliersi le forcine: è come un rito.

Si alza, prende un grande pettine e si siede su una sedia di Vienna.

Si scioglie i capelli che le cadono lunghissimi, e sottili, oltre la spalliera.

Pensierosa, comincia a pettinarsi, a gesti lenti, ieratici, non privi di una sottile punta di narcisismo.

Con grazia lui le prende il pettine e la pettina, gentile, cauto, come se avesse a che fare con un oggetto prezioso)

FIGLIO - Chi dice il Vangelo che profumò i suoi capelli?

(Un lieve girar della testa: la Madre è sorpresa)

MADRE - Mentre Gesù si trovava a Betania, in casa di Simone il lebbroso, gli si avvicinò una donna con un vaso di alabastro pieno di olio profumato...

(D'improvviso voci in lingua straniera, alte, concitate, isolate e corali, insieme a colpi violenti alla porta.)

Il Figlio si allarma)

FIGLIO - Chi è?

MADRE - *(Imperturbabile)* - Non bussano alla tua porta?

(Colpi e voci si fanno più insistenti.)

La madre si alza, calma va verso la porta.

Ha i capelli ben raccolti in un tuppé da cammeo.

Apri la porta e un groviglio di braccia si tendono verso di lei. Cercano di prendere, di afferrare.

La donna va di là e torna con le braccia piene di pani, di indumenti, di barattoli colorati.

Le mani ghermiscono tutto. Le braccia si ritraggono, le voci si placano.

Torna il silenzio)

Non li conosci? Non vengono da te? Non ti assediano?

Li avete sempre con voi, Gesù disse. Ed eccoli.

FIGLIO - Tu li plachi. Li guarisci.

Va', vendi quello che possiedi.

Venderai la tua casa?

Così perderai il tuo palco sulla piazza. La loggia.

Lì dove ho visto sfilare la storia. Pugni chiusi e bandiere rosse, cafoni in marcia a occupare le masserie e monache di clausura uscite all'alba dai monasteri, dopo secoli, per andare a votare, tra gli sputi e gli insulti... e tu in testa, a guidarle, tu Parsifal, tu Superman... banditrice di crociate in nome di Dio, per salvare la Chiesa, per salvare la civiltà, dalle orde dei cosacchi.

MADRE - Ho fatto quello che la coscienza mi dettava.

FIGLIO - Se questa è la civiltà che hai salvato, io non ci sto. È un gioco che non mi seduce... È un massacro che mi fa sputare sangue.

(Lei si è come rimpicciolita, incurvata. Lentamente fa ordine andando e venendo di là)

Ecco il malessere, il turbamento di papà... di tuo marito. Come un animale, lucido e sottile, aveva preavvertito i segni del diluvio, delle scosse telluriche... il rumore lontano degli zoccoli dei cavalli, delle orde dei vandali. I cannibali votati dal popolo... e lei, la lottatrice dei sequestri, la depositaria del decoro, la vestale della casa... ma forse priva d'amore. E io messaggero di rancore tra lui e te... messaggero di guerra. "Dove volano oggi le farfalle?". Solo che ho dimenticato il messaggio di risposta, il suo, quello di mio padre. Forse adesso avrei saputo.

(Nel suo andirivieni, lei si è fatta vigile, di nuovo in forze, altera)

Vero che avrei saputo? Che se del tandem uno non c'è più, ci sei tu, e chi meglio di te sa, tu, il duellante vincente? Eh mamma?

(Le va vicino, si aggrappa a lei)

Dì, gli hai mai mostrato amore?

RIDOTTO

Gli hai mai concesso quello che un marito, sposo e amante, chiede alla sua donna? La verità è che tu sei stata avara di te. Era un uomo. Con i suoi appetiti, i suoi sensi. Ma tu non ti sei mai concessa con tenerezza. Come una donna che ama la cura, la dolcezza di fare col suo uomo. Tu l'accoglievi con ripugnanza, con...

(Lei lo schiaffeggia.)

Il Figlio è sorpreso, vacilla, si tocca la guancia che gli brucia. Poi si riprende in un ultimo grido, mentre la donna si allontana voltandogli le spalle)

Perché il frutto del tuo ventre... sono io.

(Lei esce.)

Lui, affranto, si abbandona sul divano e sussurra:)

Sì, hai allevato con cura i tuoi cuccioli. Li hai allattati con abbondanza, li hai coperti di vellutini e di organza, li hai difesi dagli agguati del lupo mannaro... don Mimi Fuentes, il diavolo dei pignoramenti... Ed eccolo, il tuo Ecce homo è ancora lì.

(Forte) Era meglio andare al macello... morire scannati, come agnelli, che non i misteri gaudiosi del tuo rosario.

(Si alza)

Nel primo mistero... dove si contempla...

(Si ferma davanti al buffet. Cerca di sorprendere la sua immagine riflessa nelle vetrinette)

... dove si contempla...

(Si tocca il viso, in un misto di orrore e di tenerezza: la mano scivola lentamente lungo i contorni delle guance.)

... un'ombra...

(C'è, sul ripiano del buffet, un antico bambolotto di celluloido che prende e per un attimo osserva, come fosse un feto, uno scheletro o un già dovizioso corpo ridotto a laido fantoccio.)

Dov'è il paggetto del Corpus Domini... col costumino di velluto rosso?

(Si aggira col bambolotto che gli pende dalla mano.)

COME UN SUO DOPPIO.

Ai bordi del letto, gli scivola dalla presa. È esausto.

Si piega sulle lenzuola, inarcando il fianco)

BUIO.

DA LONTANO: IL CANTO GREGORIANO DELLE SUORE DI CLAUSURA.

Poi tra luce e ombre vediamo il corpo della Madre steso sul pavimento, le braccia a croce. In offerta di sé.

MADRE *(Tra sussurri e grida)* - Signore, Signore... allontana da me questa tentazione. Ma se cedo... dannà la mia anima... salva la sua. *(In un grido)* Dio... Dio!

BUIO.

GIUNGE ANCORA IL CANTO DELLE SUORE.

(Lucido, il Figlio si solleva dal letto. Avverte, nel buio, una presenza)

FIGLIO - Chi c'è?

Sei tu, mamma?

MADRE - *(È rassicurante)* - Di chi hai paura?

FIGLIO - Al buio... non ricordavo di essere qui. Ho fatto strani sogni. Sentito voci. Mi sembravi un fantasma.

MADRE - Lo sono, certe volte... le madri.

Appaiono così ai figli.

FIGLIO - Ho sete. Ho la gola arsa.

(La Madre si avvia nel buio, accende la luce, esce. Lui si guarda intorno: vede un canestro pieno di petali di fiori e una massa di steli. Lei ritorna con un bicchiere d'acqua.)

Il Figlio beve, avido.

Lei si siede e torna a staccare i petali dalle rose, dalle gerbere, dai lilium)

Per chi prepari i fiori?

MADRE - È Santa Teresa d'Avila, domani.

Passerà la processione.

FIGLIO - E tu, dalla loggia, lancerai manciate di petali. Rose, gerbere... Su Teresa la grande. La guerriera.

Come te.

MADRE - Prendi questa rosa. Stacca i petali e mettili nel canestro.

(Lui la guarda, sospettoso. Poi prende la rosa e imita la madre.)

È una scena, per il momento, serena, idilliaca)

FIGLIO - Metterai i tuoi panni sfarzosi, sulla loggia.

I velluti, i ricami, i merletti. Le tovaglie di Fiandra.

L'antico corredo. Non è questa l'usanza?

MADRE - Per la sua gloria. Ha sofferto...

FIGLIO - Io no?

MADRE - ... ma adesso... è in gloria.

FIGLIO - E sarò in gloria?

MADRE - Fa la sua volontà, e, un giorno...

FIGLIO - *(Il suo sorriso di compiaciuto scetticismo)*

MADRE - Ti ricordi del buon ladrone? Gli disse: In verità ti dico, oggi tu sarai con me in paradiso.

FIGLIO - Ma non ho il re dei cieli accanto a me.

A chi diavolo chiedo "ricordati di me, quando sarai giunto nel tuo regno"?

A te? Tu non mi ascolti.

(Silenzio)

MADRE - *(Sussurra)* - Resta con noi perché si fa sera, e il giorno ha il suo termine.

(Le ha dette, queste parole, con un'ambigua intenzione, fissando il Figlio.)

C'è un'intensità di sguardi, tra loro.

RIDOTTO

Una segreta complicità. Tanto che lui si ferma nel gesto di staccare i petali)

Sai che ho deciso?

Vengo a Roma con te.

FIGLIO - *(Spaventato)* - A Roma? E perché?

MADRE - Come perché? Per il Giubileo.

Milioni di pellegrini sono venuti da tutto il mondo per lucrare le indulgenze alle quattro basiliche. Io... è da gennaio che aspettavo un tuo gesto... una parola...

Speravo che mi dicessi: Vieni.

Siamo ad ottobre...

FIGLIO - Puoi guadagnarle anche qui, le tue indulgenze plenarie.

MADRE - Vado in albergo... se vi disturbo. Se tua moglie... mia nuora...

FIGLIO - In albergo? Sola?

MADRE - Ho saputo muovermi... le altre volte.

FIGLIO - Certo. I tuoi itinerari.

La tomba dei martiri, le catacombe, il Quo Vadis, la Scala Santa...

MADRE - Vengo a trovarti nel tuo ufficio.

FIGLIO - *(Allibito)* - Nel mio ufficio? E perché?

MADRE - Per spiarti. Nel tuo angolino creativo. Il pensatoio. La culla delle idee.

FIGLIO *(Si alza, nervoso, getta via la rosa che aveva in mano)*

No, in ufficio no. Va sulla tomba del Principe degli Apostoli, va al Colosseo, va nelle catacombe... ma lì no! No!

MADRE - Perché?

FIGLIO - Lì no.

MADRE - Ti vergogni di tua madre... davanti ai tuoi colleghi? Perché?

FIGLIO - *(Urla)* - Perché non ti venga un colpo!

La vuoi sentire la verità, mamma? E allora ascolta... o tappati le orecchie... se hai paura di essere umiliata.

Sai mamma, cosa faccio adesso nel grande palazzo? Lo sai?

Il pulitore di posacenere! Sì, hai capito bene.

Pulisco i posacenere.

La mente... un abisso! Ero stremato.

Entro negli uffici. Di quelli come me, prima.

Nella mia tuta kaki, e pulisco i posacenere.

Loro mi guardano, sorpresi, spaventati, come fossi un fantasma. Spaventati, sì... ma non per me.

Per sé stessi: li costringo a vedere il loro piccolo io, la verità... in me.

Tolgo le cicche e pulisco i posacenere con la pelle di daino. Un gesto gentile, riposante...

MADRE - Per umiliarti!

FIGLIO - No, mamma, tu non capisci. Altri gusti. La vanità, la civetteria di apparire così... davanti a loro.

Li guardo, sai, fingendomi concentrato nella pulitura dei cristalli...

Cadrebbero cadaveri se solo facessi: Pss...

(Allucinato) Il fantasma. Mi sono preso anch'io la mia licenza: la minaccia di non essere più quello che ero.

È rilassante e festoso... come un gioco di carnevale... le maschere...

(Mentre la sua voce si fa sempre più isterica, prende a manciate i petali dei fiori e li lancia sulla madre, e poi in alto, in un turbinio colorato, mentre lei cerca di difendersi, e difendere il canestro dei petali. Ma lui, in un ultimo gesto, riesce ad afferrarlo e a lanciare nell'aria tutto il contenuto.)

(Adesso è stremato. Cosperso di petali si abbandona sul divano)

Ecco chi sono.

(Si spolvera dai petali)

Peccato! Domani non potrai lanciare manciate di petali... su Teresa d'Avila. La passionaria, la guerriera, la guardona delle ferite del costato, la torera del Maligno.

(Leggero silenzio)

E tu, mamma, chi sei?

Hai riposto lo scapolare domenicano? Lo scapolare che ti faremo indossare nel giorno della morte, mentre i canonici urleranno il Dies Irae... Ma per te non sarà il giorno dell'ira. Sarà il giorno del trionfo, il giorno della gloria...

(Le lancia addosso le ultime rose, non per gioco, ma come se volesse colpirla)

Ecce ancilla domini!

(Lei non bada al suo gesto. S'interiorizza. Lenta, esce)

Mentre tuo figlio andrà per cantine a scolarsi bicchieri di rosso... di cantina in cantina... come le sette chiese dei sepolcri... come le quattordici stazioni... XIV stazione: Gesù è posto nel sepolcro.

Tu... lo porrai tuo figlio nel sepolcro?

(Appena una pausa)

La fiala è lì, mamma.

(Cala un grande silenzio dove tutto è sospeso.)

(In questo clima la Madre torna con una vecchia Bibbia.)

(Si siede e legge)

MADRE - Allora Giobbe aprì la bocca e maledisse il suo giorno dicendo:

Perisca il giorno in cui nacqui, e la notte in cui si disse: È concepito un uomo!

Quel giorno sia tenebra.

(Silenzio. Appena un sospiro)

RIDOTTO

Quella notte sia sterile.

Perché non chiuse le porte del seno che mi portò, né ha nascosto agli occhi miei l'affanno?

Perché non sono morto fin dal seno di mia madre e non spirai appena uscito dal grembo?

Perché due ginocchia mi hanno accolto, due mammelle mi hanno allattato?

(Il figlio le si avvicina, si piega e appoggia il capo sulle sue ginocchia) Ora dormirei e avrei pace.

.....

Perché dare la luce a un infelice e la vita a chi ha l'amarezza nel cuore, a quelli che anelano la morte e non viene come si cerca un tesoro nascosto: a quelli che si rallegrano allorché hanno trovato il sepolcro.

(Chiude la Bibbia) Dal Libro di Giobbe.

(Si alza. Altera, sicura, va di là.)

Il figlio è molto turbato. L'osserva, poi torna ai suoi pensieri. Lentamente si alza, si aggira per la stanza, raccoglie un lilium, affonda le mani nel canestro e raccoglie gli ultimi petali, li lancia nell'aria e sta a guardare la pioggia colorata.

Ora il suo sguardo è attratto dalla fiala che è sul piano del buffet. La prende, se la guarda, se la cova, la nasconde tra le mani quando vede rientrare la Madre.

Ma lei gliela prende, mentre lui invano gliela nasconde e sottrae. È riuscita ad afferrarla, in questa piccola lotta silenziosa ma non priva di ansimi.

La pone, ben visibile, sul tavolo.

Poi chiude gli scuri della finestra, spegne la luce – restano accesi due lumetti asimmetrici che fanno strane ombre – e si avvia lentamente recitando:)

- Confiteor... Confiteor... Confiteor Deo omnipotenti...

Esce. Lui ha uno sguardo allucinato. Uno strano sorriso gli increspa le labbra, ma subito lo scaccia, portandosi le dita sulla bocca.

Si abbandona sul divano e si guarda intorno come in uno stato di spaesamento.

Lei ritorna. Ha una piccola ampolla di olio santo e porta sul braccio, come una stola sacerdotale, un panno di lino, bianco, ben stirato.

(Sussurra) - Confiteor...

(Ne vedremo solo il movimento delle labbra. Col panno ascinga il viso sudato del Figlio. Poi si piega e gli denuda i piedi.)

Il Figlio assiste silenzioso a questo rituale che si celebra su di lui)

In nomine Patris... *(Silenzio)*

...extinguatur in te omnis virtus diaboli per impositionem manuum...

... prophetarum, martyrum, confessorum, virginum...

(Intinge adesso le dita nell'olio santo e passa il pollice sugli occhi, le orecchie, le narici, la bocca, le mani, i piedi, adattando ogni volta le parole della formula)

Per istam sanctam... Unctionem... et suam piissimam misericordiam, indulgeat tibi Dominus quidquid per visum... per auditum... per odoratum... per gustum et locutionem... per tactum... *(Si piega per segnare i piedi)* ... per gressum... delinquisti. Amen.

(È rimasta un momento piegata, fissando il figlio negli occhi. Si alza)

Kyrie, eleison...

Christe, eleison...

(Va verso il tavolo e sicura, senza tremori, con appena un fremito nelle parole del Lavabo, prepara la siringa: l'ago, la fiala, la seghetta)

Lavabo inter innocentes manus meas...

Lavabo inter innocentes manus meas...

(Poi il suo tono di voce diventa doloroso)

Lavabo... *(Lo schiocco secco della fiala spezzata)*

(Con un sussulto) Lavabo...

(Come in un urlo) Lavabo inter innocentes manus meas...

(Si avvicina al Figlio, gli prende il braccio... Un momento di attesa. Poi mentre dice...)

Confiteor... *(...infila l'ago nella vena)*

Mea culpa... mea culpa... mea maxima culpa...

(Sfila l'ago dalla vena e va a riporre la siringa sul tavolo. Il Figlio ha ora gli occhi smarriti.)

Lei ritorna da lui. Gli si siede vicino. Gli prende la testa e la stringe tra le braccia, come in una Pietà.

Attendono. Lei bisbiglia preghiere, mentre lui scivola lentamente verso la morte. L'orologio batte dodici colpi: è un suono sereno, familiare. Poi il corpo ha un improvviso sussulto e si abbandona, definitivamente. Lei viene presa dal panico: i gesti e le parole sono febbrili)

Miserere mei, Deus... Miserere mei, Domine...

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam.

Miserere mei, Deus... in peccatis concepit me mater mea.

(Un grido) Miserere mei, Deus...

Si placa, si ricompone. Sussurra, ancora, il Miserere.

D'improvviso battono alla porta. Battono forte. Solo colpi, né voci, né grida. La porta è scossa, colpita, finché cede e si spalanca. Appare una donna. È Susy, la moglie. Vestita con elegante sobrietà. A distanza la segue un'adolescente. È pallida, smunta. Al collo ha il cappio di una corda che penzola, spezzata. La donna allunga la mano in un gesto di offerta e di attesa. Ma le parole della Madre la gelano.

Chi cercate?

Non c'è più.

BUIO

Enrico Bernard, *Donne che ballano coi lupi: Dieci monologhi al femminile* (2023).

VERSO UNA SCRITTURA DELL'OMBRA E DEL FEMMINILE

In “Donne che ballano coi lupi”, Bernard si concentra su dieci monologhi **al femminile**, ciascuno come una voce autonoma che parla, denuncia, evoca — donne che non sono più «oggetti» della scena, ma soggetti dotati di parola, figura, potenza. Il titolo racchiude l'idea di una donna “selvaggia”, non addomesticata, che danza con i lupi — i lupi come simboli dell'istintuale, dell'ombra, dell'energia primordiale. Data la bibliografia dell'autore, l'oscillazione tra luce e ombra, tra istinto e norma, è un tema ricorrente: lo troviamo già nel più “adulto”, denso e drammatico *Un mostro di nome Lila*. In questo testo-chiave, Bernard esplora le zone d'ombra della sessualità, della colpa, della tentazione, mettendo in scena una protagonista che s'interroga, che si confronta con l'alterità - l'“altro” che può essere lei stessa.

Eva Henger e Giampaolo Innocentini nel film teatrale "Un mostro di nome Lila" di Enrico Bernard.



La nuova raccolta non abbandona questa cifra, ma la trasla: passa dal «mostro» interno a una pluralità di figure femminili, amplificando la dimensione simbolica, espandendo

la scena. Dove *Un mostro di nome Lila* è un testo di forte tensione e di profondità psicologica, *Donne che ballano coi lupi* apre

uno spettro più vasto: la potenza del femminile declinata in epoche, storie e linguaggi diversi.

Un tratto distintivo del lavoro di Bernard è la scrittura che vive **nel corpo della voce** — monologo non significa solo testo narrato,



ma parola che attraversa lo spazio scenico, figura che “abita” il linguaggio. In *Donne che ballano coi lupi* si avverte chiaramente questo intento: i monologhi sono pensati per essere incarnati, interpretati, pronunciati. (Dati bibliografici confermano la struttura dei “monologhi al femminile”).

A confronto, in *Un mostro di nome Lila*, il linguaggio era più denso, quasi aforistico, intriso di ambiguità erotiche, ma pur sempre fortemente scenografico: l'intervista all'autore ne parla come di «una delle mie opere più complesse, psicologiche e filosofiche».

In entrambi i casi, Bernard sembra rifuggire il «realismo narrativo semplice»: preferisce la guida simbolica, l'osservazione critica, l'immagine potente. Tuttavia, mentre in *Lila* la dimensione erotica e dell'ombra era frontale e quasi provocatoria, in *Donne che ballano coi lupi* la provocazione è più sottile, la drammaturgia più modulata: il femminile non appare solo ferito o ribelle, ma composito, trasformativo.



Valentina Corti in
*"Mary Shelley e
Frankenstein".*

Un fil rouge lega i due lavori: l'esplorazione della **colpa**, della **desiderabilità**, della **trasgressione**. In Lila, la donna si

confronta con la propria zona d'ombra – l'“altro” che arriva, l'intruso, la tentazione – come anticipato nelle recensioni della messa in scena: «E se l'Uomo Nero nei sogni delle donne fosse un'altra lei, una Donna-Lupo?» In *Donne che ballano coi lupi*, le donne prendono in mano la danza, la parola, l'ombra e l'istinto. Non c'è più solo la “colpa che pesa”, ma la trasformazione, la presa di parola, la celebrazione dell'io che si fa monologo. Questa evoluzione tematica suggerisce che Bernard stia muovendosi verso una scrittura del femminile **potente**, non solo vulnerabile.

Ciò non significa che il nuovo lavoro sia privo di rischi. Nella pluralità di voci e contesti, si può avvertire a tratti una certa **disomogeneità di registro**: passare da figura mitica a contemporanea, da contesto epico a ambiente quotidiano, impone al lettore/spettatore un salto veloce. In ambienti scolastici o non specialistici ciò può tradursi in difficoltà di “ingaggio”.

Considerando *Lila* e *Donne che ballano coi lupi* come tappe di un percorso, si evince che Bernard opera con costanza dentro un immaginario ricco di contrasti: istinto vs norma, corpo vs parola, ombra vs luce, silenzio vs voce femminile. La nuova raccolta appare come una **maturazione**: meno urgente forse nella provocazione erotica-psicologica, più ampia nella spazialità tematica, più centrata nella celebrazione della voce femminile.

Per il mondo del teatro e della letteratura contemporanea italiana, questa duplice opera conferma Bernard come scrittore-drammaturgo che sa coniugare riflessione e scena, visione e parola.



Silvia Rocca in
"Oniris".

E per lo spettatore o lettore attento, offre materiali ricchi: da una parte l'esperienza dell'ombra (Lila), dall'altra la danza della voce (Donne che ballano coi lupi). In definitiva, sebbene non priva di sfide nella ricezione, la raccolta recente rappresenta un segno importante

nella produzione di Bernard: una

dichiarazione che

il corpo della donna, nella scrittura drammatica, non è solo oggetto di rappresentazione, ma soggetto in movimento, in danza, con i lupi.



Melania Fiore in *"Beatrice risponde a Dante".*

LE DONNE DI BERNARD AUDACI E APPASSIONATE

di Emilia Costantini



Teodora
Nadoleanu e
Valentina
Sinagra
in "L'ultima
notte di Lila".

Donne intrepide, donne audaci, donne appassionate e idealiste, donne sole. Enrico Bernard è da sempre affascinato dall'universo femminile e ce lo racconta da molti anni a modo suo, da vari punti di vista. Un modo asciutto, privo di orpelli, enfatici rimandi o di retorici arabeschi drammaturgici, un modo crudo, diretto, essenziale in uno spazio scenico altrettanto severo, rigoroso e per questo più efficace.

E lo fa anche con i testi che compongono l'*Eterno femminile* ovvero, come recita il nuovo titolo della raccolta, con queste *Donne che ballano coi lupi*. Come in precedenti lavori scritti e diretti da Bernard, le sue creature incarnano eroine con e senza gloria, passionarie con e senza sogni, protagoniste tutto sommato senza ribalta, soprattutto visionarie, questo sì, senza speranze: anche stavolta donne che corrono coi lupi, che si sacrificano su improbabili altari di ideali irraggiungibili e che vivono i loro sentimenti fino alla disperata, devastante solitudine.

Ne scaturisce una galleria frantumata e volutamente scomposta di ritratti che spaziano dalla sensuale Penelope che attende il ritorno (o forse è stanca di aspettare) il suo Ulisse, eroe-non-eroe reduce da un viaggio infinito e da una guerra insensata, alla Beatrice che si ribella all'idealizzazione e

sublimazione poetica di Dante e che rivela ben altro progetto politico.



Licia Lentini in
"Mary Shelley e
Frankenstein".

E ancora alla Mary Shelley che partorisce il mostro Frankenstein anticipando le teorie psicanalitiche del cosiddetto *male di dentro*, alla Jane Austen giovane scrittrice

creatrice di sogni esistenziali e di amori ma anche critica della società inglese del suo tempo; alla Sophie Taueber Arp protagonista misco-nosciuta e offuscata dagli artisti maschilisti del movimento dadaista nella Zurigo di inizio Novecento; alla Gudrun Ensslin, la terrorista tedesca suicidata nel carcere di Stammheim insieme col suo compagno Andreas Baader; infine alla ragazza vittima delle violenze del G8 a Genova che incontra il suo torturatore nell'aula del tribunale e trova il coraggio di testimoniare le violenze subite.



Teodora
Nadoleanu
in "Non
lavate il
mio sangue
dal muro".

Insomma un composito affresco di personaggi femminili estremi, a volte umiliati nei più profondi sentimenti, a volte esaltati nelle più inebrianti avventure, diversissimi tra loro ma tutti intimamente legati da un anelito di vita che, nonostante tutto, riesce a superare ogni avversità. Perché le donne di Bernard, nel bene e nel male, tra passione e follia, sono sempre e comunque portatrici di vita.

Per la Giornata Mondiale
della Commedia dell'Arte
Roma, **Teatro Tordinona**
7-8 febbraio 2025,
Pistoia **Teatro Bolognini**
20 e 25 febbraio 2025

ISABELLA ANDREINI

di *Enrico Bernard*
con *Monica Menchi*
e *Fabio Luigi Lionello*

Isabella Andreini è un prodigio. Tra il secondo '500 e i primissimi anni del '600 fu la prima capocomico, commediante, protagonista e impresario della famosa Compagnia della Commedia dell'Arte "I Gelosi" capitanata dal marito Francesco Andreini. Al contempo fu anche una delle poche grandi poetesse e autrici del suo tempo, oltretutto di rara bellezza. La sua opera artistica e letteraria che impresse un formidabile segno femminile al suo secolo, per noi si rivela di grande attualità e d'esempio per le lotte delle donne ancora oggi purtroppo spesso oscurate. Ho scritto questo testo in versi per un'attrice, una valente

donna a sua volta autrice e interprete a 360 gradi come Monica Menchi come a voler significare una sorta di passaggio ideale del testimone tra due figure artistiche che mi sembrano idealmente (e per certi tratti anche fisicamente) accomunate dalla passione, dall'impegno, dall'intelligenza e dalla vocazione teatrale. Entrambe dunque autrici, registe, attrici, artiste, impresarie di se stesse.

Il mio testofa rivivere in versi lirici ma al contempo animati da quella comicità caratteristica della Commedia dell'Arte, la vita, l'arte, "l'armi e gli amori" di una "pasionaria" della cultura italiana. Lo spettacolo in serata unica è a sua volta un unicum in quanto si basa, in parte, sull'improvvisazione: come uno spettacolo da mettere in scena e che può cambiare ogni sera.



LA COMICA GELOSA

(Isabella Andreini)

di Enrico Bernard

*...da le rive gelate à i lidi ardenti
(dalle "Rime" di Isabella Andreini)*



Le foto sono di Sandro Nerucci

Sono nata in un secolo di gioia
di bellezza e di anime felici,
sognatori cercavam la gloria
chiedendo del pubblico l'auspici.
Eravamo tutti buoni amici
anche se ci chiamavam "Gelosì"
questo era il nome dei famosi
attori sul carro, stretti come alici,
per giunger dall'Italia a Parigi.
Vero è che il nostro intento
è di suscitare divertimento
con scherzi e improvvisati lazzi
pe' quali ci considerano pazzi.
Però c'è pure un sottotesto,
non si può negare che il contesto
sociale, sia pur non manifesto,
è presente in ogni nostro gesto:
il comico è solo un bel pretesto
per dire la realtà in modo onesto.

Quanto a me, che posso dire?
Siamo nati tutti per morire,
l'arte si dissolve come neve
al sole e la terra se la beve.
Di me non resterà memoria,
pochi ricorderanno la mia storia
che ora canto sia pur in breve
cossicché il racconto vi sia lieve.
Perché, per dirlo forte e chiaro,
solamente un emerito somaro
può credere che tocca esser seri
per affrontare argomenti veri.
Così facendo la noia che v'assale
risulterebbe essere mortale,
noi vogliamo invece allietare
il pubblico facendolo pensare.

Il nostro scopo allora è questo
anche a costo di rischiare l'arresto:
dire alla gente che patisce la fame
di rivendicare il diritto del pane.

Non facciamo capire al Potere
che lo prendiamo per il sedere,
così sovvertiamo le regole
per alleviare le pene del debole.
Deve sapere che la propria miseria
va contrastata con cattiveria.
Per questo noi commedianti
ci consideran pericolosi viandanti
che mettono strane idee in testa
a chi ha diritto d'urlare la protesta.
Già il semplice fatto che donna
io sia ad esprimere tale condanna
risulta altamente indigesto
a chi non vuole un teatro molesto.
Anche quella dell'emancipazione
in fin de' conti è una rivoluzione
che cambia le carte in tavola
e, pur narrando una favola,
fa de' i padroni polli alla diavola.



Se noi donne siamo oggetti misteriosi
i maschietti son soggetti lussuriosi:
quando fissano negli occhi il sesso
debole il loro sguardo è da pesce lesso!
È facile per una damigella fare fesso
il damerino che si crede di successo
mentre viene dall'amore sottomesso.
Ah, quante volte ho visto il cortigiano
davanti a me umilmente genuflesso
far la figura del bellimbusto ciarlatano
che tenta di farmi stendermi sul divano
e sfodera un affaruccio così nano
come lo starnuto che sfida l'uragano.
Povere noi donne costrette come siamo
a sopportare gli approcci del villano
che ci tratta come schiave del sultano
liquidandoci con un semplice baciamento
senza tirar fuori la borsa con il grano.
Ma senza soldi il teatro come lo facciamo?



La poesia io la sento crescere dentro,
maturare come un frutto di maggio
che si schiude al primo tiepido raggio
del sole trascorso l'uggioso inverno
che silenzioso stende un gelido manto
nevoso che soffoca la gioia del canto.
È come se la mente trovasse parole
che scaturiscono dal nulla, da sole!,
per materializzarsi sulla pagina bianca
esprimendo all'improvviso quel senso
che trova il suo posto senza che penso,
mentre la mia stessa mano lo scrive
come se fosse fatto d'immagini vive.
Il poeta non può mettersi a ragionare,
la poesia non esce dal mero filosofare
ma dall'astrazione completa del Sé,
è una specie di tortura, un autodafé:
ciò che Petrarca chiamò *scendere al cupo*,
un farsi pecora all'occhio del lupo!
Le ruote del carro schricchiolano
come le ossa del diafano attore
che si trascina fin al paese lontano
con la sua fame impastata al sudore.
Solo la dignità che custodisce dentro
di sé gli rende sopportabile il vento
sferzante che lo raggela sulla via:
si consola con un "che vuoi che sia!"
Accende un pallido lume di speranza
scorgendo un miraggio in lontananza,
un ristoro dove riempire la pancia.
Ma spesso deve rimanere di fuori
ché l'oste non è tra i suoi ammiratori.
Vero è che all'artista non servono allori,
così è costretto a contetarsi degli afiori
della cucina che gli riempion le nari,
mentre con le budella vuote i giullari
sono disposti nei loro penosi calvari
anche a far i guitti per pochi denari.

Oggi non ho proprio voglia di recitare:
come un pesce dove finisce il mare
mi sento vuota, in preda alla tristezza,
del mondo io vedo solo bruttezza.
I miei occhi si gonfian di pianto.
il mio spirito è spento e stanco.

Francesco mi chiede cosa mi prende,
non sei felice che lo spettacolo vende?
Ovunque si vada le piazze son piene
il successo e l'applauso ci attende.
Non so, io vorrei tagliarmi le vene
o affogarmi in un putrido pozzo
dove un raggio di luna non viene
a indorar le pareti del baratro rozzo.
Domani forse vedrò tutto diverso,
ma ora non so declamar più un verso.
La voce tremula non rende feconda
la poesia, il cupio dissolvi m'affonda
se intorno a me tutto m'è avverso.

La morte la guardo in faccia e ci scherzo,
la faccio sorridere e lei dice: "Ti aspetto
ma non illuderti, di vita già un terzo
hai trascorso tra un canto e un diletto.
Ti lascerò scrivere qualche altro verso,
non metterci molto, il tempo è ristretto!"
Poveretta, anche lei ha da rendere conto
a qualcuno lassù ch' a nessuno fa sconto
quando giunge il nostro sole al tramonto.
Suvvia! Basta non pensarci e offuscare
il terrore che l'umanità ha del nulla
che ci portiamo dietro sin dalla culla.
In fin dei conti anche il vuoto è qualcosa,
basta dargli un profumo, magari di rosa,
e all'improvviso diventa una burla
come quando il comico inciampa per caso
e cade al suolo spaccandosi il naso.
Allora la gente ride di gusto e lui intuisce
che se il pubblico l'incidente gradisce
si rifà per riempire l'incasso nel vaso.



Giungiamo in Spagna col vento in poppa.
Appena smontati dal carro una coppa
di vino ci viene offerta come benvenuto:
non ci tiriamo indietro e abbiamo bevuto,
ecco se abbiamo bevuto il Tempranillo
dal dolce calice della gioia di vivere,
Francesco sul palco barcolla come un birillo,
mentre io nel dramma scoppio a ridere
come una scema, non so cosa mi prende,
so solo che il vino dà alla testa e mi stende.
È tanto buono quando in gola ti scende,
il problema è poi quanso sale alla mente
offuscandola come una lama ch'offende.
All'improvviso così nel mezzo della tragedia
mi ritrovo con Francesco in una commedia.
Che dico!, in una farsa ridanciana e grottesca
che strada facendo diventa sempre più
boccacesca.
Una battuta pecoreccia m'arrossisce le gote
e la mia mano il volto di Francesco percuote!

Per quello schiaffo lui ora mi tiene il broncio,
non capisce d'esser stato un po' troppo sconcio,
va bene che a noi teatranti tutto è concesso,
ma non per questo dobbiamo buttar nel cesso
per un facile consenso d'un pubblico scemo
il nostro impegno per lo scopo supremo
di allietare lo spirito aiutando a pensare...
altrimenti che senso avrebbe il recitare?
Cerco di spiegarglielo con calma e pazienza
ma lui mi liquida dicendo che è una scemenza
quella di voler dare a tutti i costi un profondo
significato al nostro stare sul palco del mondo.
Il botteghino, sostiene, è la cosa importante,
di tutto il resto io me ne sbatto altamente:
finché il pubblico è soddisfatto e abbondante
mi accontento, ha sempre ragione il cliente!
Questo suo ragionamento non mi convince
lo spettatore a teatro non sempre è una lince,
ma non lo si può trattare come un deficiente!

Per tutto il giorno lui fa finta di niente,
mi tratta come se fossi io trasparente,
fatta d'aria, una nuvola che con un alito
si soffia via: io di questo non mi capacito.
A parte il fatto che il tuo fiato sa di cipolla,
mi arrabbio, sappi che in mezzo alla folla
mi devi trattare con il rispetto che merito
e che tu mi devi come collega e marito,
altrimenti stanotte non mettere il dito
dove se non mi concedo non ti è lecito
cercare di infilzare la tua candelina.
Anche se il mio ruolo è quello di Colombina
non sperare di trattarmi come una cretina.
Smettila subito di fare quella faccia di bronzo
altrimenti vado a cercarmi un bel gonzo

con cui passare la sera... e magari mi sbronzò.
Lui così capisce l'antifona e mi chiede scusa,
mi bacia le mani sospirando "sei la mia musa!"
e mi conduce in una sala dalla luce soffusa.

Non dura molto il broncio di mio marito:
una volta che finalmente abbiamo chiarito
che bisogna trovare un certo equilibrio
tra il contenuto serio e lo sciocco ludibrio
la scena torna ad essere per noi come
un letto matrimoniale ove le nostre persone
riescono ad esprimere ciò che han dentro.
la passione, il concetto, il divertimento.
Se non ci fossi io a moderare i suoi eccessi,
a dirgli di smetter di bere ché biasciaca
già come un ubriaco che predica ai fessi,
oppure del pasto di moderar la porzione
che non riesce più a chiudersi il pantalone,
sono certa che farebbe del palcoscenico
un pulpito da cui sputare tutto l'arsenico
che si porta dentro come un potente veleno,
una specie d'antidoto contro il pubblico scemo.
Lor signori non me ne vogliano, ma tra di loro
c'è sempre qualcuno cui non spetta l'alloro.



A Venezia il Carnevale non finisce mai!
Il teatro si riversa per le strade e i calli
in una sfrenata gioia di vivere che però
nasconde qualche insidia. Uomini vestiti
da donna, celebre è il costume della gatta,
donne camuffate da uomo, truffatori e ladri
nascosti dalla maschera bianca come la morte
della bauta, malintenzionati dal coltello facile,
assassini che approfittano del putiferio
per compiere i loro misfatti, contrabbandieri
che sembrano gondolieri, gondolieri che sono
spie, gendarmi che celano sotto i panni
avanzi di galera, avanzzi di galera che si spaccian
per banchieri, banchieri con le pezze al culo
di un Arlecchino vestito di stracci colorati,
ovunque orge memorabili, sulle scalinate
delle chiese, sugli altari, nei confessionali,
tutto questo però è teatro: il teatro della vita.
E la vita in fondo da cosa viene generata

se non da un atto da amore che se rimanesse platonicamente puro, astratto, sarebbe sterile e infruttuoso come il seme secco d'una pianta floscia. Bisogna vivere e bisogna amare affinché da vita nasca vita, qui la natura una volta tanto non è bugiarda: quindi evviva le passioni, evviva i sentimenti, evviva pure gli scambi di attenzioni, i mugolii, gli sfregamenti, viva le sottane sollevate, i mutandoni calati, le labbra che si uniscono, i corpi che si fondono in quel meraviglioso amplesso che si chiama semplicemente amore. Ecco, a questo proposito potrei fare un piccolo esempio anche se un po' piccantello e scandaloso.

Ordunque...

Stavamo attraversando un fitto bosco trasferendoci con baracca e burattini da un paese all'altro, ho perso il conto dei chilometri e i nomi dei luoghi, quando all'improvviso si è spezzata la ruota del carro appesantito da orpelli, costumi e tutto l'ambaradam di scena. Noi ragazze siamo scese per permettere agli uomini della compagnia di riparare il guasto. Ma mai fidarsi degli attori quando c'è da lavorare con le mani. Non sanno fare altro che agitarle in aria come marionette incapaci di far altro. Figuriamoci riparare la ruota di un carro. Si sono arresi subito e ci hanno costrette a chiedere aiuto agli uomini di una fattoria lì vicina. Andate voi donne e dite che siete sole mentre noi ci nascondiamo nel bosco, a voi non possono dire di no. Detto e fatto, poi quelli ci hanno chiesto di cantare e ballare per loro. Ci hanno offerto del vino che noi abbiamo ovviamente gradito. Puzzavano un po' di caprone, per il resto niente da dire. I signori attori non potevano accendere il fuoco che li avrebbe fatti scoprire, sono rimasti acquattati nella vegetazione come masnadieri dai coltelli spuntati a guardarci mentre ce la spassavamo con quei simpatici buzzurri. Non abbiamo fatto niente di male beninteso, solo ripagato con sorrisi, carezze e simpatie il servizio che ci avevano reso mentre i nostri omaccioni meno villani ma poco avvezzi ad usar le mani per qualcosa di concreto si rodevano il fegato puzzandosi di freddo. Questo almeno è quello che ingenuamente noi signorine pensavamo. Invece come all'alba abbiamo appurato, mentre i villici ci offrivano da bere e si contentavano di qualche nostro canto o di un balletto,

loro erano andati alla fattoria a spupazzarsi le mogli, figlie e sorelle, tralasciando madri e nonne, dei nostri ignari anfitrioni. Diciamo solo che è stato uno scambio culturale alla pari che potrebbe un giorno partorire un nuovo Zanni o un Arlecchino bravo a recitare ma anche a riparare un carro.

I miei inizi in compagnia non furon facili, tutt'altro: si chiama Compagnia de' Gelosi perché sono veramente gelosi e permalosi della bravura altrui. Hanno sempre i fucili spianati contro chi attira l'attenzione e osa rendersi simpatico e disponibile con briosa verve sul palcoscenico ed ottenere calorosa e affettuosa da parte del pubblico accoglienza. Ammetto che sulle prime avevo deficienza nel recitare, mi sforzavo, ma solo la presenza fisica, la mia bellezza, incrementava la capienza del teatro: tutti volevano ammirarmi dal vivo, il che era considerato non proprio elogiativo dai miei compagni che presero a farmi la posta, a dire di me cose brutte, malignità di peste e corna. Soprattutto che non sapevo recitare, ch'erano loro a tirar il carro dai monti al mare, e che quindi non era giusto dovermi pagare per star ferma in mezzo al palco a cinguettare. Mi prese un groppo alla gola: "solo a frignare come una femminuccia ch'altro non sa fare, questa sei buona, perciò la paga decurtare ti dobbiamo, se non ti va bene puoi andare dove vuoi, non ti tratteniamo certo qui." Francesco, il mio futuro marito stava lì, in silenzio, intento a struccarsi il volto e quando son rimasta sola m'ha rivolto un sorriso compassionevole di persona al quale sta a cuore la tua disperazione. "Non t'abbattere, mi disse per consolazione, è vero che molto tu hai ancora da imparare, ma con le doti che noto ce la puoi fare, devi solo insistere, guardare e non mollare". Sei buono, gli risposi, ma la verità vera è che mi trovi bella come fossi primavera del Botticelli, quindi nelle tue parole s'ode un misto di vero e d'esagerazione. Io sul palcoscenico mi consumerò le suole, ma non sono assolutamente certa del risultato, anzi la mia carriera è incerta. Sinceramente penso che farei meglio a cercar marito, meglio ritrovarmi moglie che in un bordello a soddisfare voglie. Lui mi fissò col suo sguardo intesamente nero, e capii subito cosa aveva in mente. "Perché cercarlo in giro questo maritino, quando ce lo hai accanto il tuo sposino?" Tu? Scoppiai a ridere con un certo nervosismo.

Ti considero un amico, un fratello maggiore,
diciamo un padre, non t'offenda il simbolismo.
Per te provo affetto, ma non un grande amore.
"Questo perché non mi conosci tanto bene
e ancora non hai capito che noi due insieme
possiamo liberarci di questo carrozzone
d'infimi commedianti e fare un bel pienone.
Pensaci su e dammi una risposta seria,
non metterci troppo e non vederla troppo nera:
ci aspetta un futuro sorridente e di successo
e quei quattro manigoldi là...cacassero nel
cesso!"

Le nostre risate colpirono le orecchie dei
colleghi,
che non intuirono che cosa si stava
architetando,
se ne sarebbero accorti dopo che razza di
strateghi
eravamo Francesco e io mettendoci al comando.

Breve stacco musica d'epoca. Allegra.

Il resto lo sapete già: la prima donna capocomico
divenni sostenuta dalla passione per la mimica;
scrittrice, attrice, poetessa che perfino il Tasso
ammirò come alto esempio d'espressione lirica:
nei suoi confronti temeva persino il mio
sorpasso.

Fui onorata e corteggiata non sol per la bellezza,
anche e soprattutto per la femminile sottigliezza
delle mie composizioni letterarie; e l'acutezza
con cui discettevo a corte con principi ed artisti
confondendo in due battute quei poveri Cristi.
Francesco, era sempre presente mio marito:
m'osservava mentre me li rigiravo intorno al
dito,
e poi a letto mi sussurrava che l'avevo divertito.

Un tuono. Breve stacco musica cupa.

Poi un giorno ebbi un malore ed ho capito
che stavo diventando una cometa all'infinito.
Si fece tutto buio intorno a me
[all'improvviso
e un pallore mortale dipinse il mio bel viso.

Buio.

*Enrico Bernard ha scoperto nel personaggio di
Isabella Andreini gli elementi più antichi di una
volontà di riscatto di una donna del sedicesimo secolo,
celebrata per le sue doti di attrice e di scrittrice, ma
anche scoprendone le qualità di autonomia che a
quell'epoca non erano messe in risalto riguardo alle
donne. Isabella riesce invece a farsi rispettare e amare
non solo dal pubblico dei teatri, ma anche nelle corti
dai nobili e dai poeti facendo a gara con i più celebri
artisti dell'epoca.*

*Maricla Boggio
(in "Critica Teatrale")*



RIFLESSIONI SUL TEATRO, SULL'ATTORE E SULL'ATTRICE

di Edoardo Sala



Edoardo Sala nel ruolo di Feste, clown de "La dodicesima notte" di William Shakespeare. Regia di Beppe Arena. Prodotto dalla Ass. Cult. Molière, Stagione 2006-2007-2008.

Spesso sono stato invitato a scrivere riflessioni sul Teatro, su chi è un attore, o una attrice. Ho sempre pensato che l'attore è uno schizofrenico, nel senso che ha il desiderio dello sdoppiamento della sua personalità. Desidera essere un altro, pur rimanendo se stesso. Certo non è totalmente schizofrenico, altrimenti sarebbe un pazzo, anche se il Teatro è un bel manicomio... ma dimenticare se stesso, per vivere vite di altri è una forma di follia. Però se tutto questo riesce ad emozionare e a toccare il cervello ed il cuore dello spettatore, è una follia costruttiva utile per una società e come disse Anna Magnani: "Guai se gli attori non esistessero!" La mansione principale, secondo me, del Teatro, è quella di educare un popolo. Il teatro è civiltà. In genere nel grande teatro c'è una metafora che l'autore pone e, a differenza della scuola che insegna senza emozioni, lo spettatore attraverso questa metafora, riflette sui mali dell'uomo emozionandosi, come quando un bambino ha uno spavento che rimane impresso per tutta la vita, quindi è molto più utile e profondo, il Teatro, della scuola, per capire i mali dell'umanità. Io ho debuttato il 4 luglio del 1969 al Teatro Romano di Verona con un'opera di William Shakespeare, "Coriolano" al fianco di Mario

Scaccia e Gigi Proietti, poi c'erano anche Roberto Herliska e la grande attrice Edda Albertini. La regia era di Antonio Calenda. Dopo questo spettacolo estivo, dove dicevo poche battute e interpretavo un ragazzo del popolo, feci un provino con Maurizio Scaparro e fui scritturato allo Stabile di Bolzano dove rappresentammo "Chicchignola" di Ettore Petrolini un gradissimo successo, replicato per ben dieci anni, alternandola ad altri spettacoli di autori classici e contemporanei. In questo spettacolo, "Chicchignola", interpretavo un garzone scemo e dato che il protagonista, proprio un attimo prima che io entrassi in scena, aveva capito di essere tradito dalla moglie, si sfogava con me, che non c'entravo niente, prendendomi a schiaffoni e a calci e buttandomi fuori di scena in malo modo. Io, prima di uscire, urlavo. "Ao' e che te la pii con me?" ovviamente veniva una grande risata, seguita da un applauso. Quello fu il mio primo applauso a scena aperta, avevo 21 anni. Diciamo che fu un debutto più che lusinghiero ma il mio vero debutto fu un fiasco. Avevo otto anni e avendo dei lontani parenti a Cori, un ridente paese vicino Roma, facemmo una gita con la mia famiglia una domenica d'estate, era il 1956. In questo paese c'è un Tempio dedicato ad Ercole del secondo secolo prima di Cristo. Io mi stavo annoiando a casa di questi parenti, tutti parlavano di cose che proprio non mi interessavano, così chiesi se potevo fare una passeggiata e arrivare al Tempio d'Ercole che era proprio davanti la casa dove stavo. Con la promessa di non allontanarmi molto arrivai a destinazione. Allora non c'era traffico, c'erano poche auto a Roma figuriamoci a Cori. Davanti al Tempio, sedute vicino al portone della loro casa, c'erano due donne vestite di nero, che "capavano" i piselli in una specie di bagnarola. Mi venne un colpo di genio, col desiderio di sdoppiarmi, di interpretare un ruolo, con la voglia di fare Teatro, mi proposi di immaginarmi, di essere, un bambino americano che si trovava davanti al Tempio d' Ercole e chiede lumi su questo magnifico monumento storico.

Quando mi trovai davanti alle due anziane donne vestite di nero con i piselli in mano,

realizzai che io l'inglese non lo conoscevo, come facevo ad essere un bambino americano se a mala pena parlavo l'italiano, dato che il romanesco era la mia prima lingua? Così feci la domanda con un improbabile accento americano, tipo quello di Alberto Sordi nel film "L'Americano a Roma" e dissi: "Scouse tento, che questo è il Tempio D'Ercole?" mi sentii rispondere da una di queste mie "spettatrici" vestite di nero con i piselli in mano: "De chi si fijo tu?" con un accento corese e con una aggressività che mi smontò subito, svegliandomi dal sogno della recitazione, del Teatro, con un dolore nel cuore, risposi in romanesco: "Sto qui da zia, ciò 'na zia qui e semo venuti a trovalla. Va beh, ve saluto, Grazie." Che tremendo fiasco fu quello! Non ci avevano creduto nemmeno un momento che io potessi essere un bambino americano. Però dopo nel tempo ripensai a questo episodio e capii che il desiderio di fare teatro l'ho sempre avuto, infatti penso che attori ci si nasce, se uno non ha quella dose di schizofrenia di cui parlavo prima, fin dalla nascita, non può fare l'attore. Poi però devi studiare, devi capire cosa significa veramente fare l'attore, la disciplina, la puntualità, il silenzio dietro le quinte, il rispetto del collega, l'amore per il pubblico e soprattutto lo studio. Lo studio della poesia, della metrica, della Storia del Teatro perché non potrai mai fare il teatro moderno se non conosci cosa è successo prima e lo studio della poesia ti porta a capire i tempi, dettati dalla metrica, che sono il vero segreto della recitazione.

E poi la lettura di testi di grandi autori teatrali classici, Shakespeare, Molière, Goldoni, Pirandello, Checov... e tanti altri. Più si legge e più ci si arricchisce e più ci si perfeziona come attore, ma sto dicendo delle cose ovvie. I miei due maestri Gigi Proietti e soprattutto Mario Scaccia, insegnavano con l'esempio, e sostenevano che nessuna scuola ti può insegnare a recitare, però una guida sui segreti dell'Arte Drammatica è indispensabile e questa la si impara da loro, dai loro consigli e a diretto contatto col palcoscenico. Poi un'altra cosa importante che un giovane attore deve sapere è che ci vogliono gli anni, non bisogna avere fretta, l'attore acquista una

coscienza di se stesso, delle proprie possibilità artistiche, dopo 15 anni di teatro diceva Louis Jouvet grande attore e regista francese del XX secolo, magnifico interprete di Molière. Voglio qui portare uno scritto che mi dette Mario Scaccia, una sera in camerino, quando rappresentavamo il "Tartufo" di Molière e il pomeriggio mi aveva lodato per la mia interpretazione di Tartufo. Lui, oltre a fare la regia, interpretava il personaggio di Orgone, ruolo che interpretava Molière. Orgone è il padrone di casa ricco e ingenuo che è stato ingannato da Tartufo falso devoto, che considera una santo e invece è un demonio e, Tartufo, cerca addirittura di concupire sua moglie, la moglie di Orgone, appunto. È la commedia dell'Ipocrisia. Fu un altro grande successo. Ma torniamo alla lettera che sembra un testamento. In fatti io l'ho chiamato:

"Il testamento di Mario Scaccia"

"Mi è entrata dentro una grande serenità. Non ho tradito la mia fede. Ora so di essere stato fortunato: ho raggiunto la consapevolezza che al di fuori di me e del mio lavoro nulla debbo attendermi. Io sono quello che volevo e quello che potevo essere. Non nel riconoscimento esteriore del successo che pure c'è a volte ed è entusiasmante, ma nella certezza che in scena nulla è più vietato e che con qualunque personaggio mi misuri, io so trovare l'autorità per imporlo possedendolo, domandolo, subendolo, ironizzandolo, abbandonandolo e riprenderlo come voglio, quando voglio, finché voglio. In questo gioco stupendo che mi fa esistere e mi rende felice anche nel più decentrato teatro di questo di questa nostra decentratissima lunga penisola, anche fuori dal chiasso delle prime importanti e delle critiche, nella soddisfazione totalizzante di sapermi all'altezza del mio compito, io per me e per il pubblico di quella sera e di quel teatro nell'irripetibile realizzazione di me stesso che sempre si rinnova e mi rimanda all'infinito!!!

MARIO SCACCIA

INTERVISTA A IAIA FORTE

di Ombretta De Biase

IAIA FORTE ha un background stellare. Napoletana, si è diplomata al Centro Sperimentale di Cinematografia e, fin dagli inizi, ha lavorato con registi e attori del calibro di *Toni Servillo*, *Mario Martone*, *Carlo Cecchi*, *Marco Ferreri*, *Pappi Corsicato*, *Paolo Sorrentino*, con cui ha vinto anche l'Oscar per *“La grande bellezza”*, *Ferzan Özpetek* e con quasi tutti i nomi più noti della nostra cinematografia di qualità. Vincitrice di un nastro d'Argento per il film *“Luna e l'altra”* (1996) di *Maurizio Michetti*, non solo il teatro e il cinema ma anche i programmi televisivi come *“Avanzi”* e *“La tv delle ragazze”* fanno parte delle sue tante e varie esperienze.



D. Può parlarci dei suoi esordi? Quali timidezze o difficoltà o ostilità iniziali ha dovuto superare?

R. Ho un ricordo felice e vivo dei miei esordi. Forse perché era la fine degli anni ottanta, e quel momento storico era molto diverso da quello attuale. Desiderare di fare questo lavoro non comportava, per la maggior parte delle persone che ho incontrato, solo ambizioni di carriera e soldi. Ci si incontrava e si desiderava condividere teatralmente azzardi, si cercavano

linguaggi nuovi guardando anche ad altre forme d'arte. E, sopra tutto, si desiderava farlo INSIEME.

D. Oltre che per il suo talento, lei è particolarmente ammirata per la sua grande versatilità, ha anche interpretato un personaggio maschile molto particolare, *Toni Pagoda*, tratto dal romanzo *“Hanno tutti ragione”* di *Paolo Sorrentino*. Può parlarci di quest'esperienza sia teatrale che cinematografica?

R. Una delle ragioni per cui amo il teatro è la possibilità di abitare uno spazio che accoglie ogni forma di antinaturalismo. La realtà in teatro ha regole unicamente sue. Ed io questa sregolatezza me la concedo tutta, perché mi diverte interpretare creature poliformiche.

D. C'è un personaggio, un testo, un film che finora non ha fatto e che vorrebbe fare in futuro?

R. Sicuramente, ce ne sono moltissimi. Ma, stranamente, i miei desideri sono difficilmente proiettivi. Avendo la possibilità di mettere in scena me stessa, quando appaiono vengono velocemente realizzati.

Amo lavorare con i registi, ed ho avuto la fortuna di incontrare i più grandi, ma amo anche il mio spazio di personale creazione.

D. “Mettere in scena me stessa”, credo che questa sua breve frase sottintenda la capacità/necessità per l'attore di saper attingere alle proprie emozioni ed esperienze di vita per riuscire ad essere credibile in qualsiasi personaggio. E' d'accordo con questa mia interpretazione?

R. Sì, perché un personaggio è anche un territorio di esplorazione esistenziale. Un grande personaggio è, come dice Juvet, un faro. Avere relazione con un grande testo, ritrovarlo tutte le sere ed interrogarlo tutte le sere in modo diverso, è il vero, grande privilegio di ogni attore.

D. Fra i personaggi femminili interpretati, qual è quello che l'ha maggiormente coinvolta emotivamente e perché?

R. Ho amato molto l'incontro con *Erodiade* di *Testori*. La forza fragile, la meravigliosa lingua di *Testori*, gli slittamenti continui tra il tragico ed il comico. Un'esperienza più che un personaggio.

D. Rispetto ai suoi inizi, intorno agli anni '80-90, ci può dire com'è cambiata la modalità di lavorare e di relazione in teatro, nel cinema o in tv sia con i produttori che con i colleghi e le colleghe?

R. Io ho la sensazione che sia cambiato molto. Mi chiedo se in realtà sono cambiata io, ma so di detestare gli atteggiamenti nostalgici, e sono vigile su me stessa, non me li faccio passare.

Eppure è innegabile che a quei tempi, sia nel teatro che nel cinema, c'era più spazio per la ricerca, ed un pubblico più curioso ad accoglierla. Oggi il pubblico tende consumare il teatro ed il cinema spesso solo come forma di intrattenimento.



D. Lei ha affermato di lavorare bene con le donne. Le chiedo: c'è una donna che per lei rappresenta un modello, una personalità a cui fare riferimento nei momenti di difficoltà?

R. Patrizia Cavalli. Era una grande poetessa, ed una amica. Qualcosa di più di un'amica, essendo per me un riferimento fondamentale, e riconoscendole una intelligenza superiore. Quando è scomparsa mi mancava. Leggevo spesso le sue poesie per rincontrarla. Lo spettacolo è stato generato dal sentimento della mancanza.

D. Molti attori e attrici di cinema, una volta arrivati all'apice della carriera, sono passati dietro la macchina da presa, lei ha progetti di questo genere?

R. Nessun progetto di regia cinematografica. Troppo pigra.

D. In Italia proliferano le scuole di teatro e molte si pubblicizzano creando una distinzione fra corsi per il teatro e corsi per il cinema. Lei pensa che esista differenza fra i due tipi di recitazione?

R. Io ho fatto il Centro sperimentale di cinematografia, dove ci insegnavano il controllo del viso, dell'uso delle mani. Questi insegnamenti mi sono stati utilissimi in teatro. Sono bacini che, personalmente, si alimentano a vicenda. C'è la differenza del mezzo tecnico, ma alla fine io quando li pratico non cambio attitudine recitativa.

D. A beneficio dei giovani aspiranti attori, può parlarci del metodo con cui lavora sul personaggio? È sempre lo stesso o varia a seconda del personaggio?

R. Personalmente non ho un metodo codificabile. Ogni personaggio mi si impone chiedendomi un metodo a lui congeniale. Sicuramente mi piace studiare. Se devo fare Moliere leggo tutto di lui o su di lui. Ma queste letture, più che ad erudirmi, servono ad alimentare la mia immaginazione. E mi aiutano a leggere il testo con più profondità. Poi a volte è un costume, altre volte una musica o un'immagine che mi suggeriscono possibilità interpretative.

D. Sempre a beneficio dei giovani aspiranti attori, fra ingredienti come: talento, determinazione, creatività, cultura, fortuna qual è quello che lei ritiene indispensabile per avere successo nel mestiere dell'attore?

R. La serietà. I bambini quando giocano sono seri, credono fino in fondo al loro play. Anche gli attori devono giocare così!

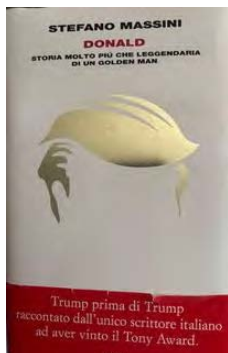
D. Può dirci quali sono i suoi programmi per il futuro?

R. Lavorerò con i Muta Imago, il cui lavoro mi interessa molto, su "Viale del tramonto". In scena con me ci sarà Cecchi, che considero il mio maestro più importante. Naturalmente, date le premesse, non vedo l'ora.



IL “DONALD” DI STEFANO MASSINI, FRA VERITÀ E FAVOLA

di Maricla Boggio



Siamo cresciuti con Brecht e con Strehler. Il nostro gusto per il teatro è passato di lì, e ogni altro aveva il sapore di quella scrittura, di quella azione e di quegli spettacoli.

Il “Donald” di Stefano Massini ha succhiato l’umore di quel teatro, ci senti dentro delle riflessioni che

vanno al di là del racconto, e l’ironia diventa giudizio, e il giudizio momento di riflessione.

Si nasconde nella narrazione una volontà di comunicare direttamente con te, che stai sotto ad ascoltare. È una realtà o una favola? Quel bambino che imbrogliava i compagni, è esistito davvero nell’infanzia di Donald? Era una storia che Massini non poteva non ricavarla dalla realtà, che apparteneva all’originale del racconto. Il racconto è quello di un moderno cantastorie. Uno che sa tutto del personaggio. E lo fa crescere poco per volta; Brecht lo tiene per mano, gli fornisce argomenti che lo rendono credibile, incantano per le trovate che vanno via via delineando il personaggio, e il personaggio tutte le sopporta, mentre la credulità di chi ascolta si stupisce delle apparenti invenzioni nel passaggio, da uno stadio all’altro, di un’esistenza votata al conseguimento del potere, senza altre ragioni che il fatto di conseguirlo, il potere.

Dalla piccola azienda, come per tanti emigrati che faranno fortuna, parte il rifiuto delle proprie origini nazionali: non più tedeschi, ma decisamente americani; e non più venditore di mille e cinquecento appartamenti da tre vani – che ci vorrà una vita a smaltire –, proprietario di splendidi attici a Manhattan, con un appartamento di rappresentanza favoloso proprio nel cuore di New York: ma perché la gente ci crede? Perché si illude di trovare la felicità. Una sapiente trama di modalità temporali, segnate di minuti, in cui nello stesso tempo avvengono le cose più diverse e più o meno importanti (segno che il mondo è fatto di piccole e grandi cose) – nella convinzione che sono dieci i minuti che decidono la vita di un uomo – tengono insieme la storia. Nel corso della

narrazione appaiono dei personaggi minori: comprimari di cui Donald si serve per la sua escalation; ma perché così obbedienti ai suoi comandi? Perché, data la loro capacità, di non valersene per sé stessi? L’autista della Cadillac che ogni mattina preleva Donald dalla strada per pochi isolati, perché non lavora per un padrone? Perché il celebre avvocato Roy sostiene in tribunale il suo cliente non per difenderlo, ma per incoraggiarlo che attacchi? La difesa sarebbe segno evidente di debolezza, mentre l’attacco è l’unica difesa che in pochi anni gli darà il potere di diventare il padrone di New York. Questo potere si mostra in tutta la sua evidenza nella costruzione di un grattacielo più alto di tutti, superando la massima consentita per le costruzioni private. L’astuzia è uno degli elementi del gioco, in Donald.

Al piano terreno c’è una piazza ampia aperta sulla strada; tutti possono entrarvi, circolare, fare acquisti o sostare al caffè: ecco l’enorme grattacielo diventato luogo pubblico! Così come senza limiti di altezza, senza limiti di moltiplicazione sarà il volto di Donald, l’enorme capacità di penetrare in ognuno diventando lui stesso attraverso il suo volto replicato da innumerevoli televisori, che a loro volta mandano il volto del Golden Boy, dove si immergeranno gli esseri umani trovando la propria felicità in quel volto. Sarà lui l’unica chance irrinunciabile per diventare felici. Si susseguono ancora, per questo Golden Man inarrestabile, i fatti che superano le situazioni che accadono normalmente, ad ogni essere umano: Donald deve fare un breve viaggio in elicottero, da New York ad Atlantic City; sono con lui i suoi tre irrinunciabili collaboratori. Stanno per partire, ma la segretaria lo supplica di scendere per una telefonata importante.

È un segno del destino, l’elicottero si incendia in volo, soltanto Donald si salva, mentre i suoi tre preziosi dipendenti scompaiono nel disastro: ma lui è un predestinato, un destino di salvezza tocca a Donald, per volere di Dio. Nella realtà della sua vita c’è stato l’episodio dello sparo durante un convegno: ne uscì con una piccola ferita ad un orecchio, e lui per primo, ma tutti, dissero che Donald era stato salvato da Dio, perché il popolo aveva bisogno di lui. Si mescolano gli eventi accaduti a quelli inventati per analogia: Donald sa di non poter superare il culmine dove lui stesso è arrivato; capisce per la prima volta che il vero potere non sta nello scalare le più alte vette, ma nello scendere in basso, nelle fogne del sottosuolo, dove si concentrano i miasmi dell’esistenza e il potere di gestire la città. Si rende conto che è l’ora di scendere. A un passo

dall'ascesa ultima che è quella di debordare in superficie prendendosi ogni cosa, da quel sottoterra dove non era mai stato e che ora completa la sua storia, “la storia molto più che leggendaria di un Golden Man”, mentre prende forma l'ultima grandiosa idea: la politica come ‘exit strategy’, come dice il narratore che qui si ferma, perché inizia un'altra storia, assai meno leggendaria, di Donald che coinvolge il mondo intero

L'ORO DI SAN BERILLO

di Massimiliano Perrotta



“L’oro di San Berillo. Dramma in due atti” di Domenico Trischitta ha finalmente avuto il suo battesimo scenico. Il testo venne pubblicato nel 2015 da Algra Editore, impreziosito dalla prefazione del compianto Pippo Baudo e dalle splendide fotografie in bianco e nero di Giuseppe Leone. Vale dunque la pena riprendere in mano quelle pagine.

Scritto venti anni fa su suggerimento di Baudo (all’epoca presidente del Teatro Stabile di Catania) che era rimasto folgorato dai racconti orali del padre di Trischitta che il figlio aveva appuntato, il dramma non venne infine prodotto. Ha debuttato lo scorso 5 settembre - con l’adattamento drammaturgico e con la regia di Gisella Calì, avendo per protagonista Cosimo Coltraro - nelle strade del quartiere catanese in cui le vicende sono ambientate.

Così l’autore presenta la propria opera: «Il

quartiere di San Berillo come metafora. Nell’arco di sessant’anni si consuma la tragedia esistenziale di una comunità di catanesi che ha scelto come filosofia di vita l’arte di arrangiarsi. Prima i bombardamenti dell’ultimo conflitto mondiale, poi lo sventramento urbano alla fine degli anni Cinquanta, hanno fatto di questo disordinato agglomerato di case, situato nel cuore del centro storico della città, “un’anima purgatoriale” alla ricerca della propria identità». Il quartiere venne smantellato in nome di una modernizzazione rimasta incompiuta, sicché le sue degradate rovine - tra prostitute, transessuali e gatti randagi - restano ancora oggi visibili nel centro della città come una specie di rimorso urbanistico. Un rimorso di cui Trischitta si fa accorato cantore.

Il dramma, scritto in un sapidissimo dialetto catanese, è una ininterrotta azione scenica con una cadenza ritmica indiatolata da cinema comico muto: i ricordi di Don Sarò, il protagonista narrante (che nella realtà era il padre dell’autore), si susseguono e quasi si accavallano tra di loro per denunciare l’arroganza del potere e per celebrare la sfrenata vitalità degli abitanti del vecchio quartiere, successivamente deportati nelle nuove periferie. Come già nei romanzi e nelle sue altre prove drammaturgiche (“Bellini a Puteaux” sulla morte del grande compositore ottocentesco, lo splendido dramma “Sabbie mobili” dedicato alla sfortunata attrice Daniela Rocca), Domenico Trischitta si conferma il poeta dell’anima catanese più oscura e più profonda..



INATTUALI IN SCENA

di Luciano Arcella



Gli attori:

Concetta Di Nucci: Signora anziana

Vanni de Lucia: Signore anziano

Claudio Leto: Barman.

Rosario Álvarez: Figlia del signore anziano

Stefania Chini: Sorella della Signora anziana

Testo e regia: Luciano Arcella.

Il 10 luglio del 2025 ha avuto luogo il debutto del gruppo "Teatro Inattuale Hammamet" presso l'Auditorio del Parco dell'Aquila nell'ambito del Festival "I cantieri dell'immaginario". Si tratta di un gruppo informale costituito da "profughi" economici, ossia da Italiani pensionati, che per avere un discreto incremento del loro emolumento, risiedono sulla costa nordafricana della Tunisia. Il concetto di "inattuale", di chiara derivazione nietzschiana (III delle *Considerazioni inattuali*), riguarda l'intento di andare oltre il seducente inganno del presente per guardare al di là, per non comportarsi, come dice il filosofo, come chi usa il binocolo da teatro per il quale vede ora una faccia, ora una mano, ora..., e si perde l'insieme.

Per quanto riguarda il virgolettato riservato a profughi, serve ad attenuare il significato del termine, generalmente attribuito a chi fugge da situazioni disastrose per una migliore condizione di vita, quindi non è adatto al

gruppo in questione, a meno che si metta da via la parte iniziale del concetto, ossia la condizione di vita disastrosa e si accolga solo la seconda parte. Sì, sono o siamo ad Hammamet per vantaggi economici riservati a pensionati, motivazione in grado di giustificare la lontananza semestrale dalla patria Italia.

Sulla base dunque della comune condizione è sorto il gruppo teatrale, "un po' per celia e un po' per non morir" si potrebbe dire cogliendo nel segno, e, dopo un incoraggiante inizio con la trasposizione scenica del *Visconte dimezzato* di Calvino, si è proceduto con una originale azione drammatica intitolata *Le fatiche del cuore*, scritta e diretta dal sottoscritto, rappresentata in centri culturali di Hammamet ed in fine all'Aquila.

Lasciando da parte il valore dell'opera, forse giudicabile ove esistesse ancora una critica teatrale, posso dire che essa esprime il sentimento comune dei partecipanti, pensionati per età e teatranti occasionali o di ritorno, per resuscitare passione e dare leggerezza a una fase della vita minacciata dalla greve serietà del tempo. La storia: un bar singolare, centro d'appuntamenti da facebook o simili, un incontro basato su foto di anziani che i protagonisti s'erano scambiati senza alcuna malizia, perché loro, pur avendo trent'anni meno in quelle foto, consideravano che fossero rimasti uguali, gli stessi, proprio gli stessi. Conseguente delusione o rabbia quando scoprono il reciproco inganno, ma poi comprensione, condivisione e addirittura amore quando, grazie al potere miracoloso del luogo, ciascuno vede l'altra come questa vede se stessa e viceversa. Ossia fissati nell'età canonica e perfetta dei trent'anni, quella che avremo, come dice San Tommaso, quando ci ritroveremo tutti a festeggiare il Paradiso.

Naturalmente il portento nasce e si chiude nel luogo magico, perché se i due volessero proseguire all'esterno nella loro avventura erotica, finirebbero col disperarsi ed odiarsi vedendosi così come sono realmente perché così appaiono alla gente: giustamente anziani e poco adatti a una reciproca romantica passione.

PREMIO LA FATA VERDE A MARICLA BOGGIO



Durante la premiazione, le membri della Giuria, da Sinistra, oltre a Maricla Boggio, Maria Cristina, Rossella, Federica, Claudia,



Il Quadernino è passato da ciascuna, per posta, per consentire di mani-festare il proprio giudizio sul libro vincitore, "La Nara – una donna dentro la storia" di Maricla Boggio. Il libro è passato a molte membri della giuria; le varie "tappe", Parigi, Cambridge, RIAD – Arabia Saudita, Bad Mergentheim, Prato

La Fata Verde 2024: il "quadernino" di Maricla Boggio

di Federica Marri

Lo scorso sabato, venticinque ottobre duemila-venticinque, una piccola, affiatata rappresentanza del concorso letterario *La Fata Verde* si è ritrovata a Roma per consegnare a Maricla Boggio, Fata Verde 2024, il "quadernino".

Il "quadernino" è un oggetto semplice e di modesta fattura, ma dall' incommensurabile valore intrinseco che ha acquisito viaggiando di città in città, di paese in paese, affidato alle ali della Posta - sì, proprio la posta, quella fatta di buste e francobolli, arricchita dall'impazienza dell'attesa e dall'incertezza dei tempi di consegna.

Ogni giurata de *La Fata Verde* lo ha atteso per scrivere impressioni, riflessioni, sentimenti suscitati dalla lettura di *La Nara. Una donna dentro la storia*, edito nella prima edizione da Jaca Book e nella seconda da *Aracne*, opera che ha fatto scegliere Maricla Boggio come vincitrice.

La Fata Verde è una storia a matrisoska. L'idea si è formata tra il 2021 e il 2023 all'interno del Tè letterario di *Expatclit*, un circolo di lettrici online nato durante la pandemia, periodo di intense letture. Lo spazio virtuale si è rivelato ideale per le donne che formano la comunità di *Expatclit*, associazione di espatriate dislocate in varie parti del mondo.

Tra il 2021 e il 2022, da lettrici attente e competenti della scena letteraria italiana, decidemmo di confrontarci con il Premio Strega leggendo la dozzina selezionata, votando poi la cinquina e infine scegliendo il libro vincitore. Invariabilmente lo scarto tra le nostre scelte e quelle della giuria ufficiale ci lasciava contrariate, a volte perfino irritate. Ci disturbava che le decisioni sembrassero rispondere a equilibri di potere tra case editrici e a logiche di mercato, invece di valorizzare la qualità letteraria delle opere. A peggiorare l'insofferenza, la constatazione che - nella storia di quello che è considerato il più prestigioso premio letterario nazionale - le scrittrici vincitrici sono davvero poche, quasi eccezioni*.

Così abbiamo cominciato a dirci che avremmo dovuto organizzare un premio nostro, per valorizzare le scrittrici italiane nel mondo e, attraverso le loro opere e storie, la lingua. Dalle parole siamo passate all'organizzazione.

Il nome *La Fata Verde* è stato suggerito da Claudia Landini, fondatrice di *Expatclit*, che di ritorno da un soggiorno francese aveva appreso che nell'Ottocento era diffusa l'abitudine, fra artisti e disperati, di sorseggiare la "fata verde", ovvero l'assenzio, bevanda dagli effetti alteranti. Poiché il premio nasceva in polemica con lo Strega, rispondere con una Fata ci è sembrato perfetto: il nostro scopo era (e resta) quello di alterare per riequilibrare alcune delle storture che caratterizzano il panorama letterario, in particolare la sotto-rappresentanza delle scrittrici e la marginalizzazione di alcune lingue, come l'italiano.

Mi preme soffermarmi sull'importanza della lingua italiana per le persone che vivono in altri paesi, e in particolare per chi cresce figlie e figli, trasmettendo loro la lingua madre e gli intrinseci, profondi legami affettivi che custodisce. In questi vissuti, la lettura e i libri sono nodi nevralgici, imprescindibili.

Ma torniamo alla nostra *Fata Verde*. Nel 2022 abbiamo lanciato l'idea chiedendo alla comunità di Expatclac di suggerire dei testi indicando le motivazioni della scelta. Dopo un periodo dedicato alla lettura delle proposte, le giurate del premio selezionano una terzina - il confronto è vivacissimo e davvero godurioso! - e dopo un altro ciclo di ri-letture ci ritroviamo per scegliere la Fata vincitrice.

Per la seconda edizione, quella, appunto del 2024 che aveva come tema "donne che scrivono di donne", è stato scelto *La Nara. Una donna dentro la storia* di Maricla Boggio.



Nara, a fine anni Ottanta dello scorso secolo, raccontò la sua storia a Maricla Boggio, che poi trasformò la parola orale in parola scritta, consegnandoci un'opera letteraria raffinata, elegante e dal registro linguistico di importante valore storico e antropologico.

Quella di Nara è la storia di una pratese, vero. La storia di un'artigiana tessitrice femminista, vero. Una storia italiana del Novecento. Con un termine femminista accademico potremmo dire che si tratta di una "soggettività situata": una donna che osserva, vive e racconta da un luogo geopolitico e socio-economico marginale. Una storia territorialmente e culturalmente circoscritta, eppure la sua parola riflette la Storia che attraversa e a cui partecipa, restituendoci una soggettività che è collettiva.

Maricla Boggio media magistralmente la trascrizione dell'oralità nella forma scritta, senza mai tradirla né banalizzarla. Il testo conserva tutta la vitalità sonora del parlato pratese, lasciandoci in eredità un lessico e una lingua quasi del tutto scomparsa.

La conferma della qualità di quest'opera, se mai ce ne fosse stato bisogno, arriva proprio dalle giurate de *La Fata Verde*, donne di età, provenienza e condizioni diverse, che si sono ritrovate toccate in profondità e si sono riconosciute in questa vita che è specchio di un passaggio storico caratterizzato da riferimenti culturali trasversali alle peculiarità territoriali dell'Italia del Novecento.

Quest'opera ha già attraversato tempo e spazio, non esito ad affermare che *La Nara. Una donna dentro la storia* entra a pieno titolo fra i classici.

È un onore e una gioia avere consegnato di persona il "quadernino" e contribuire a fare circolare quest'opera. Mi congedo consegnandovi questa storia, certa che continuerà a viaggiare in lungo e in largo. Non mi resta che augurarvi letture nutrienti.



Federica Marri con Barbara Cancian, Carla Cristofoli, Claudia Landini, Claudia Mattana, Cosima Ticali, Francesca Laconi, Giuliana Arena, Maria Cristina Di Monaco, Rossella Buri.

Nella foto con Maricla Boggio si vede la "piccola, affiatata rappresentanza" de *La Fata Verde*, Claudia Landini che dopo aver viaggiato per 34 anni in 10 paesi con il marito dirigente della Croce Rossa Internazionale e i figli, si sta godendo la pensione nella campagna toscana; Rossella Buri, insegnante di inglese e italiano dopo aver insegnato in Inghilterra e a Giacarta, per il momento si è stabilita in Germania con il marito e il figlio; Maria Cristina Di Monaco, dopo aver soggiornato in Inghilterra si è stabilita a Frosinone con il marito e il figlio, Federica Marri pendolare fra Italia e Palestina, anche lei con marito e figlio.

** In settantotto anni si contano tredici vincitrici: la prima, nel 1957, è stata Elsa Morante, seguita da Natalia Ginzburg (1963), Anna Maria Ortese (1967), Lalla Romano (1969), Fausta Cialente (1976), Maria Bellonci (1986), Mariateresa Di Lascia (1995), Dacia Maraini (1999), Margaret Mazzantini (2002), Melania Mazzucco (2003), Helena Janeczek (2018), Ada D'Adamo (2023) e Donatella Di Pietrantonio (2024).*

IL TEATRO FESTEGGIA I 50 ANNI DALLA NASCITA DELLA LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO (1975-2025)

di Ombretta De Biase



Il teatro, sostanzialmente assente dalle attività della *libreria delle donne* di Milano, uno dei luoghi più iconici del femminismo italiano, di recente ha guadagnato un suo spazio di tutto rispetto entrando con una trilogia di *mise en espace*, a far parte dei festeggiamenti per i cinquant'anni della libreria, fondata il 15 ottobre del 1975 in via Dogana. La storia della libreria inizia infatti negli anni '70, gli anni ruggenti della rivolta femminista, quando un gruppo di donne fra cui CARLA LONZI, LIA CIGARINI e LUISA MURARO, decise di creare un' *'impresa femminista'* intendendo con ciò un'attività commerciale, cioè una libreria, che fosse di fatto il fulcro, il polo ideale di: *“Una realtà politica composita e in movimento, che pubblica in proprio, organizza riunioni, discussioni politiche, proiezione di film, crea un fondo di testi esauriti e introvabili, ed è centro di incontro di moltissime donne e anche uomini. Un luogo in cui le cose più importanti si inventano, si decidono e si cambiano mediante i rapporti diretti, non con il voto. Un'impresa femminista che non rivendica la parità, ma, al contrario, dice che la differenza delle donne c'è e noi la teniamo in gran conto, la coltiviamo con la pratica di relazione e con l'attenzione alla poesia, alla letteratura, alla filosofia...”*

(da www.libreriadelledonne.it).

In effetti oggi il nome della libreria si associa automaticamente al cosiddetto femminismo della differenza.

Da questa premessa è chiaro che il teatro non rientrava nelle priorità dell'impresa predetta anche per motivi meramente di spazi e attrezzature. Ma, volendo, gli ostacoli si

possono superare, pertanto, con piccoli accorgimenti, con l'approvazione e l'incitamento di tutte le socie, in particolare dell'attivissima LAURA COLOMBO sono riuscita ad inserire, durante l'anno, fra un convegno, un incontro, una conferenza, etc.. il teatro nella forma di una *mise en espace* di una trilogia incentrata ognuna sulla vita e le opere di tre donne d'eccezione che, in tempi e in ambiti diversi, hanno lasciato una traccia indelebile nella storia delle donne e dell'umanità in generale: MARGHERITA PORETE, nella spiritualità, SIMONE WEIL nella filosofia, e LINA MERLIN, nella politica. Le pièces, scritte e dirette dalla sottoscritta e interpretate con grande abilità attoriale da: Domitilla Colombo, Daniela La Pira, Sergio Scorzillo e Paolo Tedesco, hanno rappresentato una novità assoluta per un pubblico, non solo femminile, che da decenni conosce e frequenta la libreria e, superata la prima perplessità, ha poi applaudito convintamente l'iniziativa. La nostra trilogia è stata poi replicata con successo, sempre sotto l'egida della *Libreria delle donne*, presso il Teatro-studio Novecento, e, infine, presso gli attentissimi studenti del liceo classico Manzoni. Tutto ciò per dire che il teatro, in qualunque forma si presenti, è sempre in grado di attrarre l'interesse di un pubblico vario e di ogni età.

In occasione dei cinquant'anni dalla fondazione della Libreria delle donne di Milano

STN-Studionovecento e Libreria delle donne presentano

Maestre di vita e di pensiero

Ciclo di Tre letture sceniche da dedicare alla Vita e alle Opere di tre donne d'eccezione:

Margherita Porete la Spiritualità	Sabato 18 Gennaio ore 19.00
Simone Weil la Filosofia	Sabato 8 Febbraio ore 19.00
Lina Merlin la Politica	Sabato 8 Marzo ore 19.00

testi e regia di Ombretta De Biase con Domitilla Colombo, Daniela La Pira, Sergio Scorzillo, Paolo Tedesco

Sala prove STN-Studionovecento
Via Menabrea 27 Milano, M3 maciachini

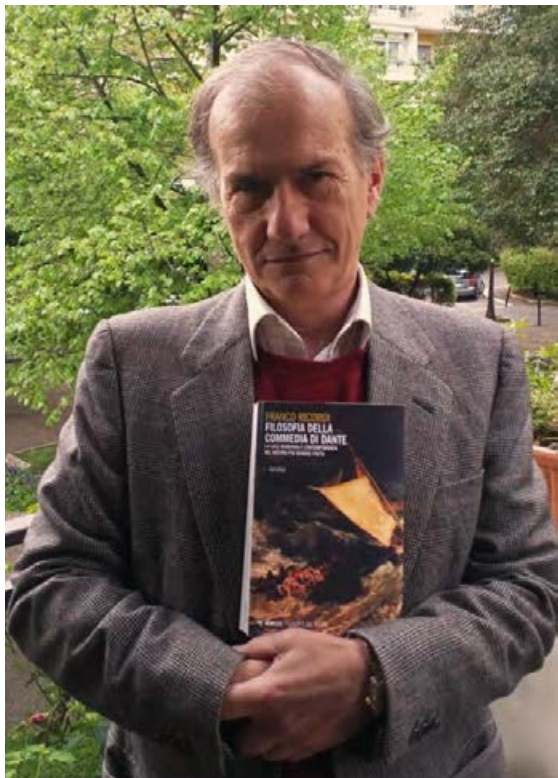
Ingresso libero con prenotazione obbligatoria a organizzazione@studionovecento.com

STN 50 ANNI LIBRERIA DELLE DONNE

FESTEGGIANDO I DIECI ANNI DELLA MIA LECTURA DANTIS

di Franco Ricordi

Riceviamo e volentieri pubblichiamo un contributo sull'esperienza internazionale di Franco Ricordi impegnato in una serie di Lecturae Dantis.



Nell'ottobre 2015, al Teatro Quirino di Roma, annunciiai il mio impegnativo Progetto su Dante che, dichiarai, si sarebbe dovuto concludere nel 2021, anno del 7° centenario della morte del Poeta. Fu una bella serata, con personalità di rilievo tra il pubblico, dove alla fine recitai il Canto III dell'*Inferno*, come introduzione al grande viaggio che mi preparavo a compiere: dissi infatti che avrei scritto un libro in 3 volumi, come poi fu, in una nuova lettura ermeneutica, dal titolo *Filosofia della Commedia*, edito da Mimesis. Ma soprattutto dissi che sulla base di questa nuova interpretazione ne avrei tentato di fornire "in senso orale e teatrale" una nuova visione e ascolto del nostro capolavoro. Di fatto tutto questo oggi è scito e, nonostante i vari ostacoli che nel nostro Paese non smettono mai di stupirci (e che spesso arrivano da chi ti dovrebbe sostenere), posso affermare come il Progetto abbia davvero

superato sé stesso, e come oggi dopo dieci anni non sia ancora esaurito, date le richieste e le ulteriori iniziative in Italia e nel mondo.

Eh sì, nel mondo! Allora non pensavo che questa mia tournée dantesca potesse più di tanto varcare i confini di Stato; anche perché dopo una lunga carriera teatrale, dove girare in Italia risultava sempre molto difficile, l'idea di una tournée internazionale non era ancora del tutto contemplata. Tuttavia, dopo il successo delle prime due Cantiche ottenuto nelle estati 2016-2017 tra i Siti archeologici romani (Terme di Diocleziano, Tomba di Cecilia Metella, Arco di Giano e Terme di Caracalla), iniziai la tournée estera nel gennaio 2018 a Berlino e altre città della Germania, poi a Parigi e altre città francesi. La mia discreta conoscenza delle lingue occidentali (tedesco, inglese, francese e spagnolo) mi aiutò anche in Sud America, Nord Africa e altri paesi anglofoni, nello spiegare i significati dei Canti prima di recitare. La tournée si interruppe per il Covid, laddove nell'estate 2020 ripresi le recite alle Terme di Caracalla, dove registrai un successo straordinario, quasi sempre un "tutto esaurito" per 21 serate, 7 per ogni Cantica. Nel frattempo ero stato anche in Oriente (dove ho raggiunto il Kazakistan, la Cina, l'India e l'Indonesia, e naturalmente ho fatto uso di traduttori più o meno simultanei) e a Mosca, dove la Direttrice dell'Istituto Olga Strada organizzò assai bene la serata; nell'autunno 2021 fui chiamato in Ucraina dal Direttore Edoardo Crisafulli: ricordo una recita bellissima a Kiev, nel Complesso di Santa Sofia; il traduttore della *Commedia* in ucraino lesse il Canto di Ulisse, laddove subito dopo lo recitai con veemenza in italiano: e ricordo un finale con ovazioni che non speravo, quasi da rock star! Fui molto colpito dalla bellezza di Kiev, città metà russa metà mitteleuropea, e non potevo immaginare che dopo 3 mesi potesse accadere ciò che ancora oggi ci angoscia in questa guerra europea così terribile. Mi resi conto, a maggior ragione, come questa mia tournée dantesca per tutto il mondo non fosse soltanto demandata ad una questione estetica, ma anche etica: una vera e propria missione di *diplomazia culturale* che, nell'idea Sovrapolitica di Dante, stessi svolgendo in una prospettiva di "salvazione del mondo", come ci insegna il Paradiso, che sotto questo aspetto rimane la Cantica più moderna e vicina alla nostra situazione nel secolo XXI. L'attività dantesca continuò anche a livello di film e documentari: nel 2016 un primo tentativo prodotto da Rai Cultura, *Dante per Roma*, dove

con il Prof. Giulio Ferroni ci scambiamo simpaticamente i ruoli di Virgilio e Dante; poi una partecipazione solo come attore all'ulteriore documentario sempre di RAI 5 intitolato *Visioni di Dante*; e poi il vero e proprio film – *Dante, la Commedia Divina* – prodotto da Magnitudo, in cui sono stato insieme narratore e protagonista per tutte le tre Cantiche. E non è escluso che vi saranno ulteriori possibilità.

Tuttavia quello che più abbiamo a cuore rimane la *Lectura Dantis* in senso teatrale che, oltre al suddetto exploit internazionale, ha conseguito un successo non indifferente in varie città italiane:

Prato, Firenze, Assisi, Bologna, Gubbio, Reggio Calabria e altre tappe; in ogni caso l'Italia si è rivelata una *straordinaria scenografia naturale*, laddove nel 2024 e 2025 siamo giunti con 10 serate persino davanti Piazza San Pietro, a ridosso del Giubileo, pure nella suggestione di una lettera bellissima ricevuta da Papa Francesco, che mi ringraziava per il regalo dei miei libri.

Nell'estate 2025 sono giunti nella Piazza dei Cavalieri di Pisa, accanto alla Torre del Conte Ugolino, per tre serate davvero folgoranti, una per ogni Cantica. E non è impossibile che proprio da qui possa nascere il Progetto di una *Lectura Dantis* integrale, di tutti i 100 Canti, come sarebbe giusto che fosse: ho infatti constatato come, in linea di massima, il pubblico italiano sia abbastanza edotto sull'Inferno, un po' meno sul Purgatorio, laddove il Paradiso rimanga la Cantica sempre più disattesa.

Questo è anche il motivo per il quale ho sempre tenuto duro sul rappresentare, in maniera equipollente, tutte e tre le Cantiche: se non si arriva al Paradiso o lo si interpreta in maniera superficiale (come purtroppo molti attori ma anche scrittori hanno fatto), non si può dire di aver reso la Commedia.

Insomma, se l'Inferno rappresenta la volontà di potenza del nostro mondo - e certo nei tempi che viviamo non è difficile accettare questa metafora, è anche vero che il Purgatorio rappresenta la nostra vita nel suo percorso dolceamaro; ma il Paradiso è la Cantica ideologicamente più impegnativa, dove Dante ci prescrive una salvezza del mondo, più che un "cambiamento".

Se infatti nel Canto XXXI dell'Inferno gli "orribili giganti" paventano una distruzione del mondo da parte dell'uomo, ecco che il Paradiso ci sprona ad una visione antitetica al nichilismo della nostra epoca, fino ad arrivare alla visione di quella che definisco "Cantica dell'Essere",

dove il personaggio Dante, finalmente, ritrova sé stesso. E' qui che si comprende come Dante sia un anti-Amleto nell'Inferno, un anti-Don Giovanni nel Purgatorio, e un anti-Edipo nel Paradiso. Alla fine sarà accecato, ma non da Nulla come Edipo che si toglie gli occhi, ma dall'Essere, che rappresenta l'Amore. E in questa grande decantazione soltanto Shakespeare e Leopardi gli tengono testa, su scala universale, seppure in senso antitetico.



Per finire vorrei dire come la *Lectura Dantis* - spiegazione e poi recitazione dei Canti e della Cantiche - rimanga la maniera più autentica e profonda per poter divulgare la *Commedia*. Con tutto il rispetto dei grandi commenti scritti (che sono fondamentali), film e documentari, e di tutte le altre iniziative, sono certo che la *Lectura Dantis* sia la vera e propria "messinscena" di questa grande *Commedia* di poesia filosofica. E mi fa piacere che stia per uscire un libro, a cura del Prof. Dario Pisano, sulla storia di questa grande tradizione dal Trecento ad oggi; laddove l'ultimo capitolo è dedicato proprio a questa mia attività, che viene definita come *Lectura Dantis* del secolo XXI.