

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

RIDOTTO

**il Magazine del Teatro Italiano Contemporaneo
Direttore Maricla Boggio**



Nuova Serie - N° 2 maggio-agosto 2024

R I D O T T O

Il Magazine del Teatro Italiano Contemporaneo

Nuova serie

Direttore responsabile ed editoriale

Maricla Boggio

Una coedizione:

SIAD

Società Italiana Autori Drammatici

BEAT

Enrico Bernard entertainmentart

direzione artistica ed editoriale

Enrico Bernard

Comitato di Redazione:

Enrico Bernard, Fortunato Calvino, Ombretta De Biase, Stefania Porrino

Numero 2 / Nuova serie / Maggio-Agosto 2024

Mensile di teatro e spettacolo

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

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

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

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

Il versamento della quota può essere effettuato tramite bonifico intestato a SIAD Roma presso Banco BPM Agenzia n°1002 Roma-Eur - Viale Europa 115 - 00144 Roma - Tel. 06 5422 1708

Coordinate bancarie: CIN X ABI 05034 CAB 03207 N° conto 000000025750

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

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

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

INFORMAZIONI PER IL SITO E PER I SOCI

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

L'Archivio Storico SIAD è consultabile previo appuntamento al numero 06/92594210 o scrivendo a info@siadteatro.it

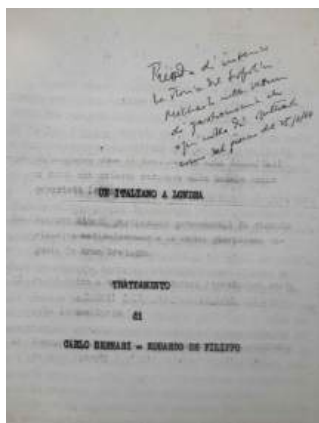
Ricordiamo che il versamento della quota sociale può essere effettuato tramite bonifico intestato

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

RIDOTTO

In Copertina Eduardo de Filippo con Carlo Bernari

Ué Bernari, sai che ora è? - sembra chiedere Eduardo de Filippo a Carlo Bernari autore del romanzo *Tre operai* - di cui è pubblicata in questo numero la mia plurirappresentata versione teatrale - che nel 1934 ha aperto la stagione del neorealismo. I due grandi autori napoletani in copertina si sono conosciuti da giovani nel 1928 frequentando il circolo culturale antifascista napoletano della "Libreria del '900" gestita da Arcuno. Luogo sorvegliato dalla polizia e dai servizi del regime per schedare i dissidenti, ove si riunivano pittori (come Paolo Ricci e i *Circumvisionisti* della Mostra di Capri del 1929), drammaturghi come Eduardo e Raffaele Viviani, filosofi come Guglielmo Pierce: tutti giovani spiriti attenzionati e considerati "non tanto scemi" dal "nume" Benedetto Croce.



Il Dopoguerra unisce nuovamente le strade personali e artistiche dei due scrittori quando alla famosa battuta di *Napoli Milionaria* (*Ha da passà a nuttata!*), Bernari risponde con gli spiragli di luce e di speranza del romanzo *Speranzella* del 1948 che vince nel 1950 il Premio Viareggio.

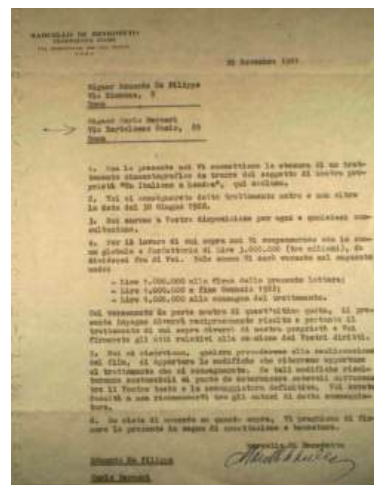


Sarà questa dialettica Luce\Ombra, Speranza\Delusione ad affiancare nuovamente Eduar-

do e Bernari in una collaborazione cinematografica per una sceneggiatura a quattro mani intitolata *Un italiano a Londra* del 1962, scenario per il quale ricevono dalla produzione una somma considerevole per il tempo, ben 1 milione e 500 mila lire ciascuno. Il contratto di cessione dei diritti prevedeva il passaggio assoluto di proprietà di soggetto e sua utilizzazione e rielaborazione. Infatti, cambiando appena il titolo originale, verrà tratto poco dopo il noto film *Fumo di Londra* con Alberto Sordi. Quell'esperienza cinematografica ha lasciato anche su di me traccia, non spirituale ma fisica. Avevo circa sei anni quando accompagnai mio padre e mia madre ospiti di Eduardo sulla sua Isola antistante la Costiera Sorrentina per un soggiorno finalizzato alla revisione ultima della sceneggiatura.

Giungemmo in barca a motore in un caldo giorno estivo. Giunti all'imbarcadero mio padre decise di fare un tuffo con me. Eduardo era sceso sulle rocce per accoglierci in compagnia del suo cane, un cucciolo di mastino napoletano che vedendomi nuotare disordinatamente si gettò in acqua, non so se per salvarmi o per giocare con me. Fatto sta che la povera bestia nuotandomi addosso mi ferì profondamente alla schiena con una zampata. Il molosso dalle lunghe unghie sgridato da Eduardo non aveva colpe ovviamente: più delle urla del drammaturgo furono le mie urla di dolore a farlo tornare speditamente a riva.

Enrico Bernard



RIDOTTO

IN QUESTO NUMERO:

Maricla Boggio, IL METODO DI ORAZIO COSTA ALL'UNIVERSITA'.....	4
Francisco Mele, LA FUNZIONE DELL'ATTORE.....	22

TESTI:

Enrico Bernard, TRE OPERAI.....	36
Fortunato Calvino, ZUCCHERO AMARO.....	59
Ombretta De Biase, MARGHERITA PORETE.....	84

CONTRIBUTI:

Ombretta De Biase, PREMIO ANIMA MUNDI.....	..93
Massimiliano Perrotta, VENTANNI DI "SCHEGGE D'AUTORE"95
Carmela Lucia, FESTIVAL DELLA LEGALITA'.....	96

SOLD OUT

RIDOTTO

Il metodo di Orazio Costa all'Università

*l'invito è di Franco Perrelli professore ordinario di
Discipline dello Spettacolo presso il DAMS
dell'Università di Torino*

TRASCRIZIONE DELLA LEZIONE UNIVERSITARIA DI MARICLA BOGGIO (Torino – 24 maggio 2014)



Maricla- Cosa stavamo dicendo?

Franco: Stavamo dicendo che Strehler faceva recitare anche i sassi!

Maricla: Strehler che faceva recitare anche i sassi.. Ecco! E Invece noi riteniamo che i titoli d'interpretazione che rende l'attore ricco di possibilità espressive è un metodo. Ma che cos'è un metodo rispetto alle tecniche e rispetto all'interpretazione? È una intuizione molto precisa che vede, che esiste in ognuno di noi, in ogni uomo, un'attitudine giacente che si può anche riprendere in mano, si può ricreare, un'attitudine giacente ignorata o repressa (forse da un tipo di educazione, da un tipo di cultura che interviene nelle persone dopo i primi anni) e quest'attitudine è l'attitudine mimica, che consiste in un certo uso del proprio corpo e della propria voce. Questa attitudine mimica si può riprendere in mano e riattivare attraverso il metodo che prende il nome di metodo mimico.

Che cos'è il metodo mimico?

È un processo di lavoro che si fonda sul fatto che ogni uomo reagisce di fronte alla realtà con tutto il proprio essere attraverso l'uso del proprio corpo e della propria voce fino a diventare la realtà di fronte al quale si trova, fino a diventare la realtà stessa. È questa immedesimazione che si chiama interpre-

tazione, fin dalle prime e banali caratterizzazioni. Noi siamo mimicamente sempre in questa dimensione di immedesimazione nella realtà. Reagiamo di fronte alla realtà, senza saperlo, attraverso questa adesione totale della nostra voce, del nostro modo di vestire, eccetera.

Ora, immaginate che qui entri (facciamo degli esempi e poi vediamo qualche minuto di Orazio, per presentarlo) immaginate che entri un cagnolino. Che succede? Dovete in un qualche modo comunicare con lui. Tu che cosa fai?

Studentessa: Sorrido!

Maricla: Sorridi... intanto sorridi! Ma che voce hai con questo tuo sorriso? È un cane piccolo...

Studentessa: Cerco di attirarlo...

Maricla: Ma che tipo di voce hai? Hai la voce della comunicazione col cagnolino. Ma, mettiamo che entri un cane molto grosso... anche un po' temibile. Come ti comporti con questo cane?

Studente con voce contratta.

Maricla: Lo vedi? È tutto un po' contratto il ragazzo, un po' cauto.

Adesso lasciamo stare i cani. Entra un Professor Carletti in tenuta da tesi di laurea e non come oggi, così... simpaticamente ...E tu sei la laureanda... Come ti comporti col Professor Carletti? Non vi alzate mai quando c'è una tesi di laurea?

Improvvisamente finisce questa tesi di laurea e scoprite che c'è la festa, della tesi di laurea. La festa della tesi di laurea! Come vi comportate? Forza... ci sono i panini, i cocktail eccetera, qui in mezzo. Cosa fate? Rifiutate tutto questo ben di Dio? Guardatelo! Che succede?

Studente: penso di mangiare un panino...

Maricla: panini sì... abitino elegante, sportivo... Ecco, benissimo, bravi ragazzi... alzatevi perchè faremo anche un po' di musica. Eccoci qua, tutti, pronti ma... anche un po' agitati per servitù.

Bene, questo per dirvi ...mettetevi comodi... ma se vi volete mettere a cerchio, seduti a gambe incrociate tipo yoga... potete farlo... il Professore ve lo permette!

Vorrei segnalarvi che a ogni situazione diversa, nella vita, voi assumete atteggiamenti

RIDOTTO

diversi (e se non gli assumete molto esteriormente perchè è un momento, come questo, che è eccessivo) voi vi mutate dall'interno perchè riuscite a comprendere quello che sta succedendo, e che è una modificazione rispetto al momento precedente. E in base a quello che comprendete, vi esprimete in maniera diversa. Badate che sono tutti sostantivi, verbi, eccetera, che io sto usando e che sono molto significativi. Comprendere significa "buttare dentro" di se, *cum-prendere* quello che avviene. Se voi non comprendete rimanete fuori, fuori da una situazione che interviene e che vi modifica. La situazione "panini e cocktail" vi modifica rispetto alla situazione "tesi di laurea", e questo voi lo esprimete (cioè lo "spremete fuori", proprio seguendo il termine "esprimere") da voi stessi attraverso la mutazione che avete avuto, sia fisicamente che vocalmente (se l'avete).

Questi elementi sono, diciamo, gli elementi primari di questo metodo mimico che è una grande scoperta, perchè è proprio l'osservazione, il metodo, e quindi concetto che ognuno di noi, esseri umani, abbiamo come facoltà di diventare tutto quello che è la realtà, immedesimandovisi. Altrimenti è la morte! Se voi non consentite questo, siete morti. Ma potete esprimerlo più o meno, e più c'è una capacità di esprimere, più questa capacità è derivata dalla vostra attenzione, dal vostro fare attenzione a quello che va a succedere, a quello che andate a osservare. Se entrate in un ambiente, dal caldo che era fuori (facciamo un'ipotesi) e questo ambiente è una ghiacciaia (proprio con le stalattiti di ghiaccio) voi cosa fate? Il vostro corpo... (qui abbiamo già una esperta di cani) sentiamo... sentiamo come ti senti. Fammi la voce del commento di questo gelo...

Studentessa: che freddo...!

Maricla: com'è questa voce? È trascinante. Soprattutto se ci state un po', dentro. E addirittura (perchè poi bisogna cominciare col grande discorso delle metafore) c'è chi dice: "sono un pezzo di ghiaccio" e non dice: "mi sento come un pezzo di ghiaccio", no? Sono un ghiaccio! A parte tutte le altre metafore della fisicità: "sono a pezzi!". Che succede? Tac tac tac tac... alcune membra, un

orecchio, sparsi sul pavimento? No! Ma la metafora è quella, e la voce è quella. Non sarà: "sono a pezzi!" no, ma sarà "so-so-sono a pezzi!". La voce dirà che voi veramente vi sentite così perchè sarà successo qualcosa, che non sappiamo, ma che viene evidenziato da questa situazione vocale derivata dall'irrigidimento e dal tremore del corpo. Perchè, tranne persone esperte (gli attori, poi, queste cose le fanno anche giocando al contrasto, no? Per cui tu puoi dire veramente con tutto il commiato: "ah, che meraviglia! Che sole! che caldo!" oppure dire: "sono a pezzi" e invece sei elasticissima, eccetera). Sono giochi che si possono fare, però io tenterei a cercare di segnalarvi che a ogni situazione esterna in cui vi trovate a essere corrisponde esattamente una mutazione in voi, più o meno evidente ma che comunque esiste. Ed è già questa una interpretazione, minima, ma che appartiene alla comune sensibilità del quotidiano che poi viene esaltata dai vari cerimoniali nei quali ci troviamo.

Il discorso dei cerimoniali è importantissimo per andare a vedere come sono i concorrenti: perchè il cerimoniale del battesimo (che oltretutto si innesta nei cerimoniali culturali che sono la nascita, la crescita, la puerizia e così via fino alla morte) però su questi cerimoniali naturali come altri comportamenti (anche varianti all'interno di ciascuno di essi, perchè il cerimoniale della nascita può essere quello proprio selvaggio del momento della nascita, col bimbo che piange, poi c'è il cerimoniale, diciamo, "dell'attesa" e anche lì le persone si comportano in maniera diversa). Immaginatevi la famosa festa di laurea di cui abbiamo laureato la fanciulla Viola e il funerale: soltanto un pazzo maleducato potrebbe andare a un funerale canticchiando e danzando, a meno che non sia un rituale di colori, in cui si balla e che fa parte di una cerimonia. Ma, ecco, la voce si attenua, il ritmo si rallenta. Qui c'è tutta una tipologia di elementi che convergono al comportamento che sono straordinari nel farci constatare che questo metodo mimico, se viene esaltato, quindi reso più attivo nel far ritornare il corpo e la voce alla propria possibilità espressiva, tutti questi elementi, dicevo, convergono ma devono essere esercitati. E qui interviene

RIDOTTO

(dopo la definizione concettuale del metodo mimico) interviene la parte pratica dell'applicazione del metodo.

Franco: Cioè, praticamente sono le situazioni che creano il tutto?

Maricla: Certo! Ma anche situazioni personali di qualcuno che sta pensando a un momento della sua vita eccetera...

Franco: Quindi se io voglio fare una regia, devo creare una sequenza di situazioni in modo tale che l'attore, attraverso queste situazioni, trovi la via giusta per esprimere un serie di cose...

Maricla: Tu sei già ad un altro livello, perchè il metodo mimico non interviene nell'interpretazione, tranne che poi quando, una volta attivate tutte le possibilità espressive dell'attore rispetto al complesso del testo, rispetto al complesso di atto per atto, sempre andando più ad approfondire, rispetto alla scena 1-2-3-4, rispetto all'arco del personaggio avrà attivato tutte le sue possibilità espressive e il regista sceglierà in base allo stile che vorrà dare lui. Perchè il metodo non interviene nello stile registico che verrà poi scelto...

Franco: Chiunque, qualunque stile registico se ne può servire?

Maricla: Certamente! Senza esserne, diciamo, condizionato dal mimico, dal metodo mimico (noi diciamo la mimica, per brevità, ma con voi ho usato metodo mimico perchè sennò la mimica è un'altra cosa, di solito). È un discorso legato al mimo francese in cui c'è l'imitazione: qualcuno che fa così con un braccio e tutti gli attori che devono fare un coro ripeteranno questo gesto con il braccio. Quindi è da un determinato elemento (in questo caso un braccio) l'imitazione di tutti gli altri a quel braccio, e quindi immaginatevi anche delle coreografie, eccetera, ma sempre legate all'imitazione di un corpo rispetto ad un altro. Mentre, il metodo mimico, il nostro (quindi la nostra mimica) è un discorso per analogia. Noi sentiamo in maniera umana, antropomorfizziamo tutta la realtà, per cui, noi per analogia andiamo a fare qualcosa. Questo braccio, se io vi dico (poniamo, entriamo nel personaggio) che vi posso dire... zio Vanja... Conoscete "Zio Vanja"? Nessuno conosce "Zio Vanja" di Cechov? C'è un personaggio che si chiama Yelena, una

bellissima donna e passa, passa in mezzo ad altri e zio Vanja dice: "bella faina". Bella faina... perchè? Perchè questa donna si muove in maniera morbida, sinuosa... ma non ha detto: "Yelena ha un passo morbido e cauto come una faina". No! Ha detto: "bella faina". È una metafora. Non è che quella donna improvvisamente ha il pelo e la coda... ma... della faina l'elemento del ritmo morbido, la sinuosità, eccetera. Il ritmo, anche questo va considerato come un elemento importantissimo per individuare il tipo di elemento cui si va a parare. Per esempio: "ho visto un volo di colombe bellissimo". Ecco... tutti voi il volo di colombe lo fate attraverso un ritmo veloce, e la mano, che è l'elemento che ha conservato più di tutti (nel corpo) una capacità mimica, vi suggerisce questo gesto. Però se fosse un volo di rondini, forse, sarebbe così (per fare la famosa poesia di **Mario Luzi** "Sgorgano, una dall'altra, esse..." ogni parola un verso. E "sgorgano" ti dà l'idea delle rondini che volano? Ma vi immaginate voi quale serie di metafore ha usato il poeta per usare un verbo che vuol dire l'acqua che scende, a cascata... "sgorga"? E invece sono le rondini! E in questo caso è la voce che può dare questa idea dello sgorgare che in realtà è un volo in alto.

E quindi, per tornare a noi, è l'analogia che è veramente elemento fondamentale del metodo nel far sentire tutto quello che tu vuoi andare a esprimere. Purché tu sia attento! La concentrazione è uno degli elementi fondamentali perchè l'attore (ma dicevamo, prima dell'attore l'uomo qualunque) e prima dell'attore qualunque giovane o anziano (e faccio un inciso, che Orazio Costa, cresciuto alla scuola di Copeau, Silvio D'Amico e che è stato per più di trent'anni in Accademia come maestro di attori e registi e ha fatto più di 200 regie Orazio Costa, dove tutti gli attori erano degni di essere protagonisti e oggi lo sarebbero uno in un testo, mentre allora ce ne erano cinque o sei, tutti di grandezza massima). Tutte queste cose, dicevo, Orazio Costa ha aggiunto all'insegnamento proprio per attori e registi dell'Accademia degli altri tipi di corsi, e in particolare c'è stato un insegnamento che è durato più di quindici anni, a Firenze, con il Comune di Firenze dove, nei

RIDOTTO

vari quartieri della città, gli allievi (gli ex allievi di Orazio) facevano il metodo mimico per chiunque si fosse voluto iscrivere (anche anziani, anche persone senza cultura) perchè il Comune, che di solito non induce a fare cose pressoché inutili, aveva capito che era un elemento di ricchezza espressiva, di recupero di persone magari anche incolte alla poesia (perchè il discorso poi cresce e diventa poesia, e diventa teatro). Però, per arrivare ai livelli superiori bisogna avere acquisito una propria capacità espressiva che può essere già in qualche modo una espressione che arrivi a esprimersi poeticamente. Non crediamo che i poeti siano solo i famosi poeti laureati, no? Il poeta può essere un artigiano che si inventa una sua canzoncina, poeta è la cuoca che trova dei termini particolarmente espressivi per la sua cucina, ma tutto questo (e ribadisco questo concetto) dipende dalla ricchezza che noi abbiamo acquisito a esprimerci osservando. Perchè se noi rimaniamo chiusi nel nostro mondo “paratelevisivo” abbiamo soltanto... “ho visto passare degli uccelli”... “ci sono dei bei fiori”... “oggi è freddo, oggi è caldo” ma come queste cose avvengono: “c’è il sole, pare, è un sole radioso, è un sole pallido”... Tutto questo dipende dalla nostra capacità di osservazione e, ritornando ai corsi di Orazio Costa, addirittura si è scoperto, attraverso prima di tutto la constatazione che noi possediamo due lobi cerebrali: uno, quello di sinistra, preposto al linguaggio, alla razionalità, e, quello di destra, invece, alla creatività, alla fantasia, all’arte. C’è chi li ha attivi tutti e due, c’è chi ha più questo o quello.

Nel corso dei secoli, per un fatto di necessità, è stato, diciamo, privilegiato, il lobo sinistro, perchè era quello anche dell’esecutività delle mansioni (non c’erano le macchine e si doveva ripetere, ripetere, ripetere). Ma con l’avvento delle macchine la possibilità di avere più tempo a disposizione (questo, purtroppo è un po’ sul teorico data la situazione del lavoro, eccetera) ma comunque il lobo destro è quello che consente di esprimersi in una maniera più ricca e più fantasiosa. E, un altro esperimento a cui stavo arrivando di parlarvi è stato, a Firenze, il vedere come delle persone che avevano

avuto dei problemi motori, problemi di ritardo, paresi, eccetera (e proprio questo è stato fatto in una clinica geriatrica e così via) queste persone, sollecitate a rialzarsi, suggerendo un’immagine, non dicendo “alzati... metti tutta la tua forza di volontà e alzati!” ma... “sei un albero... che fiorisce” e queste persone sentivano qualcosa e si alzavano. Queste sono cose che sono state constatate, e noi dobbiamo sentire che abbiamo più possibilità espressive che non quelle che magari, pensando di essere molto sereni, pensando di doverci contenere, usiamo quotidianamente. Noi abbiamo queste possibilità che hanno i bambini, sicuramente (fino ai cinque o sei anni di età, poi cominciano a essere messi per bene, a scuola, seduti, zitti, comportatevi bene, non disturbate, eccetera, eccetera... adesso si sta recuperando, ma comunque...) e, poco per volta c’è quasi una chiusura. Ma se voi chiamate adesso qui dentro un bambino, e questo bambino vuole un gelato, come pensate che lo chieda questo gelato? La fanciulla in décolleté bianco... cosa farà questo bambino? Dirà: “io vorrei un gelato?” facendo credere tutti che questo è un nano, non è un bambino! Cosa fa il bambino?
Studentessa: Voglio un gelato!

Maricla: Sì ma... come? Fai il bambino... alzati, entra...

Studentessa: Voglio un gelato!!!

Maricla: Vedi? ecco...! il bambino è il gelato! Il bambino ha voluto con tutte le sue forze il gelato, e il gelato gli verrà dato. Ma se avesse detto: “vorrei un gelato”... “vabbè, zitto! Che abbiamo da fare” o “No, adesso no!” ...invece rompe le scatole che vuole il gelato, e avrà il gelato!

Volete intervenire e contrastare questi discorsi in modo che ci rendiamo interattivi?

Franco: Ma la parola, qualsiasi (il gelato) e la parola di musica, la parola poetica, che peso hanno nelle reazioni?

Maricla: Dunque, secondo me, modestamente (perchè ognuno poi si dà le risposte che vuole)... attenzione... non ci sono parole poetiche e parole no!

Professore: Quindi il gelato equivale ad “essere o non essere”...

Maricla: Le parole sono tutte possibili di diventare poetiche. Che cos’è che crea la

RIDOTTO

poesia? Il contesto delle parole, il modo come le parole sono accostate che genera la cosiddetta “temperie”! La temperie è quello stato di fermento, di sensazione, eccetera, che è la poesia. È l’intuizione della poesia. Se io dico “Primavera che è intorno, brilla nell’aria, e per li campi esulta...” questa, grazie a Dio essendo di Leopardi, è una poesia! Ma se io dico: “d’intorno, primavera, nei campi, brilla...” anzi... “nell’aria brilla, e esultano i campi” che sarebbe il gusto, perchè prima c’è il sostantivo, il verbo, il complemento oggetto... la poesia non c’è più! Quindi ogni parola (e lo abbiamo visto con Gozzano, che ha usato le parole meno poetiche esistenti, mentre D’Annunzio ha voluto usare parole più poetiche) è il contesto per cui il gelato del bambino è illuminato dalla sua forza espressiva, dal suo desiderio... ma è un’interpretazione... non è che siamo alla poesia! Ora non mi viene in mente alcun verso in cui ci sia la parola “gelato” ma sicuramente si può fare. C’è una poesia bellissima (che non ricordo, sicuramente!) di Gozzano: “Le Golose” si chiama. Sono le signore che vanno da Baratti a mangiare le bignole. E lui era riuscito a dare questa sensazione di golosità, di gioia, di allegria, di pettegolezzo attraverso la combinazione di parole che probabilmente, invece, cadrebbero tranquillamente.

Franco: Durante una lezione di Costa, lui diceva che la creatività, in una qualche misura, si era concentrata sulla mano... Voglio capire una cosa... come si è posata sulla mano, si riesce a tirare fuori dalla mano? Perchè pare che lui, in un qualche modo, dice: “Lì si è concentrata e da lì la tiriamo fuori...”.

Maricla: Quello che dicevo prima a proposito della mano, no? Che è quella, come ricordava Franco. È rimasta nella mano questa capacità unica, questa adesione, adeguamento, adeguamento a quello che vogliamo andare a interpretare. Tanto è vero che sarà capitato senz’altro di non trovare una parola e fate questa cosa (gestuale, ndr.) come se voleste raccogliere dall’anima. Vi è mai capitato di dire... e poi arriva la parola? Perchè la mano la richiama! Ma, il Professor Perelli è andato oltre, giustamente. Perchè? Perchè per esaltare questa mimicità repressa, igno-

rata, dimenticata e così via, dicevamo, siamo alla parte pratica del metodo mimico e ci sono tutta una serie di elementi, di esercizi, che partendo dalla mano e dal respiro riescono a riattivare la gestualità del corpo che va a finire poi nella vocalità, nel suono che il corpo (attraverso determinati movimenti ottiene) e da questi suoni che probabilmente erano i primi suoni dell’uomo selvaggio. Orazio ha anche una sua teoria che dice (in maniera non assolutamente scientifica, per cui ve la do così, come intuizione) ma le parole sono intervenute a seguito alla necessità di diversificare l’urlo (che era quello che poteva uscire da una determinata contrazione del corpo, ma che una volta poteva dire: “attenzione! Ci sono i lupi!” come: “evviva! Abbiamo cacciato bene!” oppure: “ti amo, Maria!” o quello che è) e quindi questi suoni che uscivano spontaneamente attraverso determinati movimenti (perchè se io dico: “che bel sole”... e dico: “ahhhhh... che bel sole!” è un senso di sollievo, di respiro, di apertura. Se invece dico: “ahhhh... come piove!” ...la voce cambia! perchè i risuonatori si contraggono o si dilatano. Questo è molto esemplificativo perchè, credetemi, io sono molto contenta di raccontarvi queste cose, non vorrei che vi faceste una cattiva indigestione perchè noi lavoriamo per anni su queste cose, e quindi, fatto ingurgitare un po’ tutto mi auguro che certi elementi vi siano abbastanza chiari, ma, se voi pensate che qui, per esempio io ho scritto quattro libri (ma ci sono tesi di laurea infinite) ho portato solo il primo e il secondo perchè erano pesanti. Tra l’altro l’ultimo è quello proprio sulle prove dell’Amleto, tutto sulle prove dell’Amleto e, sicuramente siete bravi con internet, con google... Sì? Lo siete? Bravi! Se avete voglia... se andate sul mio sito trovate i filmati relativi al metodo (che si chiama “L’uomo e l’attore, Orazio Costa – Lezioni di teatro” e poi c’è una differenziazione in cinque parti (per cui c’è la parte di Firenze che è doppia, che è tutta proprio sul metodo, poi c’è Bari (due puntate) e poi c’è Roma, dove ci sono proprio le prove de “Il Mercante di Venezia” con interviste ai protagonisti da Gianrico Tedeschi a Paola Gasmann). E quindi si conclude l’arco in cui

RIDOTTO

ho voluto far vedere che si partiva dal respiro di qualunque ragazzo di Borgo Pio, o quello che è, e si arrivava al grande teatro. E Bari 1 e Bari 2 mi suggerisce di dirvi che c'è stata a Bari una scuola totalmente improntata al metodo mimico, promossa dalla Regione che poi, purtroppo (cambiano i politici... non ci sono i soldi... eccetera) è durata tre anni, e quindi ha diplomato dei ragazzi molto bene, e io ho fatto anche le riprese lì e quindi ci sono questi filmati che chi ha voglia di vedere, approfondire, eccetera, può vedere. Bulzoni Editore ha messo già sicuramente il primo libro che è "il Corpo creativo" che è questo qui, perchè è esaurito (e poi lo rifarà) mentre gli altri ci sono ancora... Ma arrivavo a dirvi che oltre a quanto riguarda il metodo mimico, ci sono già due ore (io ho montato decine di ore) sulle prove di Amleto (ma adesso ne aggiungerò altre due copie perchè è stato un gran lavoro) e voi, attraverso queste prove capirete che cosa vuol dire approfondire l'Amleto di Shakespeare. Vorrei ancora dire una cosa su questo a proposito, per continuare a rispondere alla tua domanda sulla parola poetica: in un anno (io ho fatto tre anni in Accademia con Orazio Costa) abbiamo lavorato su tutti gli "Amleti" che abbiamo trovato... ci sono decine (tu lo sai, Franco, figurati) di drammi, tragedie intitolate ad Amleto, su cui, tra l'altro **Carmelo Bene** ha attinto, eccetera. Ma perchè l'Amleto di Shakespeare è davvero un'opera di grande poesia? Perchè lì non si tratta soltanto di fermarci alla trama (sapete, come sui giornali ci sono cinque righe che vi suggeriscono di andare a vedere Grand Hotel Budapest anziché non so quale altro film) e il contenuto. Ma il contenuto non è tutto! Il contenuto è una grande trama... quello che conta è la temperie, cioè come questi personaggi parlano attraverso delle battute che hanno questa consistenza poetica, e quindi possono dire più o meno le stesse cose, possono succedere gli stessi delitti, le stesse trame eccetera ma... non ha niente a che fare con l'altezza.

Franco: ...Però, Maricla, io questo metodo posso portarlo in teatro, dove bene o male le prove presuppongono una certa continuità... Se io l'attore lo sposto sul cinema, dove

lavorano "a pezzi", come può aiutarmi il metodo? Cioè... è concepito anche per il cinema?



Maricla: Sì, ma... anzi... direi che Orazio Costa, tra l'altro, ha fatto lezioni sia in Accademia in maniera totale e continuativa, ma nel tempo in cui non era né a Bari, né a Firenze, contemporaneamente faceva lezione all'Accademia di Santa Cecilia (cioè per musicisti e direttori d'orchestra... e io andavo anche lì, tra l'altro) e al Centro Sperimentale.

Franco: Ma dici anche cosa insegnava... la recitazione sul palcoscenico?

Maricla: la regia... e quindi...

Franco: la regia, ecco!

Maricla: Chiaramente, nel momento in cui insegnasse solo il metodo... Tengo anche a precisare che il metodo mimico è uno strumento (abbiamo detto) di lavoro, un processo di lavoro che aiuta a recuperare delle forze espressive, ma ci sono degli attori che non lo hanno fatto e che sono espressivissimi, e così nel tempo. La Duse non ha fatto nessun metodo mimico, no? Roberto Herlitzka, che era quasi un alter ego di Orazio diceva: "io non capisco niente del metodo mimico!"... a parte che gli anni in cui lui lavorava con Costa, all'inizio, era all'inizio del metodo, e siamo negli anni '60. Invece Costa, attraverso i quaderni che tu ben conosci (e che mi auguro pubblicheremo un giorno o l'altro) ne parla fino all'ultimo quaderno del 1999, avendo cominciato cinquant'anni prima.

Franco: Ma nel cinema come lo applichi?

Maricla: Nel cinema, per quello che io ho potuto capire (anche dalle cose che lui dice)...

Franco: Lui non ha mai fatto cinema?

Maricla: No! No! Ha fatto qualche regia lirica e basta. Però degli attori che hanno

RIDOTTO

avuto un gran successo in cinema, come Giancarlo Giannini e Nino Manfredi, sono stati tra i suoi allievi massimi.

Franco: Tu hai portato qualche film, anche...?

Maricla: Ho portato... sì. Infatti, adesso magari ne vediamo qualcuno...

E per rispondere (per quanto mi è possibile)... Orazio Costa diceva: "Molto importante nella capacità di sollecitazione del metodo è arrivare ai parossismi". Che cosa sono i parossismi? Sono delle forze espressive portate al massimo livello, il che non significa sempre che questo massimo livello sia di violenza: noi siamo abituati a parlare del parossismo come un qualcosa di deflagrante, no? L'urlo, la rottura, il fuoco che divampa... Ma il parossismo può essere anche l'infinitesimo leggerissimo... nell'altro senso. E può essere addirittura un parossismo che non si vede (fisicamente, con della gestualità) ma che appena appena lo si avverte nell'espressione di un quasi sussurrato (dico quasi perchè sussurrato se non ci sono dei microfoni non si sente, perchè non ci sono le corde vocali che vibrano) ma addirittura può essere un parossismo che non si sente, con nessuna voce, ma che, attraverso una espressività (che al cinema si vede molto di più che in teatro, soprattutto in primo piano, mezzo primo piano, busto eccetera, addirittura di spalle). Non so chi ha visto quel film di Bellocchio su Aldo Moro... Lui lo ha visto! Il finale... c'è Roberto Herlitzka che va via, saltellando, con le spalle un po' così (gestuale. ndr.)... quello è un parossismo perchè c'è solo una mobilità silenziosa e non c'è la faccia. E allora diceva Orazio: "mentre in teatro noi dobbiamo fare concentrazione per entrare in un personaggio, e rilascio" cioè... noi dobbiamo andare in prova anche a una tensione, eccetera, ma poi dobbiamo imitarla per il dopo, non dobbiamo ogni volta ritornare a quello stato di tensione e violenza che può essere anche nocivo, e che in altri metodi, cosiddetti (come il Metodo Stanislavskij di cui vi posso parlare un attimo, anche senza denigrarlo, ma diversificandolo) ecco, in questo caso, al cinema noi possiamo dare tutto anche in uno stato di totale sacrificio di se perchè lo fai una volta, e poi rimane, ma l'attore che ogni

giorno, di sera, deve fare quella parte in cui nel delirio (cioè nel massimo della disperazione, del dolore, eccetera) ma se lui ogni volta dovesse rivivere, riconcentrarsi e scoppiare non è possibile. Per cui bisogna poi imitare quello che si è arrivati a fare e non dare più tutta quella forza. Invece al cinema tu puoi essere molto più espressivo, e il metodo ti può aiutare. Ed è molto importante che, a differenza di altri cosiddetti "metodi" e ad esempio dicevamo il Metodo Stanislavskij... mentre nei primi anni Stanislavskij era proprio... veramente... legato al realismo, è utile probabilmente in certi tipi di interpretazione realistica in cui la tua esperienza personale serviva, perchè tu dovevi esprimere un dolore, un piacere, eccetera, in analogia a quello che hai vissuto...(Io mi ricordo una volta ero a un festival di teatro a Bristol, dove c'erano due parti di *actors drama* in cui i ragazzi facevano molto teatro, e ce ne erano due che giravano per l'Università, nei parchi, eccetera, vestiti da Didi e Gogò, di "Aspettando Godot", con le scarpe rotte, una carota in mano, barbuti, un cappellaccio... "Ma chi sono questi? Niente... devono interpretare e si stanno immedesimando!". Ma facevano delle cose pazzesche... perchè in realtà il personaggio è la battuta, e basta! Non c'è altro... non possiamo immaginare che Amleto abbia diciotto anni e sia triste, perchè in battute di Amleto c'è scritto che lui, avendo avuto come suo amico Yorick (che ormai è un teschio, questo buffone, e lui era già un ragazzino che gli saltava sulle spalle, eccetera) e sono passati (mi pare) sedici o quello che è, lui deve avere una trentina d'anni, non può essere un ragazzino, eccetera. Quindi, se noi andiamo al di fuori della battuta possiamo dire delle cavolate pazzesche, cosa che vien fatta continuamente con molto gusto ed originalità, devo dire.

Il metodo Stanislavskij può funzionare benissimo con un tipo di teatro realistico, dove la propria esperienza può essere utilizzata per il personaggio (a parte poi che lezioni successive, quelle al Bol'soj lui è andato più avanti, e ha capito che il testo era la cosa fondamentale, e quindi non bastava l'immedesimazione in sé stessi). E allora,

RIDOTTO

questo nostro metodo, che come abbiamo detto ci mette a disposizione l'intera realtà attraverso la reazione che noi facciamo adeguandoci a questa realtà (sia che sia di elementi materiali inanimati: ghiaccio, caldo, freddo, eccetera, sia attraverso i vegetali: la fanciulla in fiore, l'essere animale) ma poi andando avanti e arrivando ai concetti. E dai concetti, andando ancora avanti, i sentimenti e via discorrendo fino ad arrivare alla parola, ed alla parola poetica. Per cui, quando noi siamo chiamati a improvvisare e dobbiamo fare una nuvola... arriviamo alla poesia e al teatro, e in queste situazioni noi ci troviamo davanti (soprattutto parliamo di teatro a questo punto) a dei personaggi che sono al di là della nostra esperienza personale, sia per età sia per condizione. Un "Re Lear"... difficilmente lo può fare un attore (anche bravo) se non riesce a trovare quella forza che è qualcosa di al di là di un realismo umano. E allora ecco che se noi ci lasciamo suggerire dalle grandi forze della natura (pensate a un vulcano che non scoppia perchè tutta la forza è sotto questo tappo, pensate a un incendio clamoroso, pensate a una tromba d'aria) tutto questo non lo possiamo fare mimicamente, per andare a scoprire fino a che punto possiamo diventare espressivi. Dopodichè buttiamo via tutti questi gesti, queste cose che sono partiti dalla mano e dal respiro: il respiro è il primo elemento vitale che ci permette la vita, e la mano è come il nostro polmone, e la mano diventa aria e poco per volta (come diceva Franco, che ha seguito queste cose...) dalla mano si va a tutto il corpo, e poco per volta si ritrova una leggerezza che poi può diventare aria, acqua e così via.

Ma vediamo un filmato... Io volevo, perchè loro sapessero chi era Orazio (proprio come persona) far vedere tre minuti di lui in dialogo con me e poi direi che possiamo vedere Nino Manfredi...

Sono stata l'altro giorno a seguire all'Università "La Tempesta" tradotta in napoletano del '600 da Eduardo, ed era veramente una cosa impressionante.

Maricla: Ecco, era solo una presentazione... questa cosa dura quasi un'ora ma io vi ho guardato tre minuti.

Franco: Un uomo, devo dire, anche di grande fascino e straordinaria eleganza...

Maricla: Io approfitterei, Franco, per vedere questi pochi minuti dove siamo alla Scuola di Interpretazione ed Espressione Mimica di Bari, di cui vi ho accennato, e che era tutta improntata al Metodo Mimico, e abbiamo fatto venire alcuni attori a testimoniare della loro formazione. Qui c'è proprio Nino Manfredi (anche questo io ho preso pochissimi minuti perchè sennò... e comunque potete vedere l'intero filmato sul sito).

(PROIEZIONE VIDEO – inizio 01:01:14 – fine 01:08:26 – durata 07:12)

Franco: Lo spiega anche molto bene per il cinema... come metodo applicabile al cinema.

Maricla: Sì, ma, sono tanti gli attori che sono usciti da Costa. E gli ultimi sono quelli, appunto, del corso che è durato tre anni: il primo soltanto mimica, ed erano già ragazzi del terzo anno dell'Accademia, e poi due anni le prove di Amleto. E sono il gruppo Fabrizio Gifuni, Alessio Boni, Favino, Luigi Lo Cascio, la Toffolatti... tutti di questo ultimo gruppo di Costa...

Franco: ...anche perchè il 90% degli attori italiani veniva da Costa.



Foto di Tommaso Le Pera

Maricla: Sì, ma è curioso, e fa pensare, che questo gruppo sia appartenuto tutto a una classe che casualmente si è formata. Quindi è

RIDOTTO

proprio il lavoro che il Maestro ha fatto fare che ha sviluppato le capacità espressive, e del resto i grandi maestri riescono a ricavare quasi da qualunque essere umano l'attore e qualche volta il grande attore. Se voi pensate a Grotowski (che prima tu hai nominato) e Richard Cislak che è stato suo grande attore, in alcune circostanze, eccetera... era un incapace! E è diventato quella forza espressiva de "Il principe" che noi conosciamo tratto da Pedro Calderón de La Barca, "La vita è sogno". E tra l'altro, una delle battute chiave de "La vita è sogno", quella di Sigismondo...qualcuno ha letto "La vita è sogno"?

Franco: No... loro vengono dal cinema!

Maricla: Sì ma... non vuol dire! Uno legge, anche...

Anche perché, per esempio, uno come Bellocchio tira fuori dai testi teatrali dei film. Ora non ricordo il nome di quel regista americano che ha fatto proprio "zio Vanja" della... "Cinquantatreesima strada"... stupendo film che sicuramente avrete visto, ecco... dove comincia quasi impercettibilmente, no? Prima c'è questo qui in mezzo alla folla, poi si siede lì...

Franco: Non ricordo il regista, in effetti...

Maricla: Eh... purtroppo non lo ricordo neanche io, però è un film che mi ha colpito. Ed è un film che è partito da un testo teatrale... e un po' di tempo alla lettura di qualcuno di questi grandi autori non farete certamente una cattiva scelta. Diceva Costa della nascita della regia moderna che in Italia ha scoperto da ultimo perché qui c'era proprio la passione per il mattatore... Dicevo... che... i testi della regia moderna, e quindi del teatro problematico, in realtà non sono soltanto partenti da questi quattro che abbiamo detto Strindberg, Ibsen, Cechov e Pirandello, ma sono tutti i grandi autori poeti, anche i più antichi, soltanto che sono stati usati ad uso del protagonista. Chi si vuole mettere in piedi? Forza, dai! Cominciate a sentire la vostra mano... la vostra mano che si muove. La mano, e poi si muove anche il braccio. Dai, forza! Sarebbe molto più comodo se vi metteste a gambe incrociate però... fate voi! La mano si muove... ispirate e aprite la mano, espirate... vedete come è

naturale questa cosa? Bene, continuate... continuate a respirare. Cominciate a sentire questo respiro che vi prende totalmente, ammorbidite le vostre giunture, sentitela dappertutto quest'aria. Continuate a ispirare... espirare... e poco per volta sentite quest'aria dappertutto, anche nelle gambe. Le gambe non sono più dei supporti, sono parte di questa aria. Cominciate a sentirlo... non importa che facciamo chissà quali grandi cose, l'importante è che vi sentiate più leggeri. Più leggeri... forza! Ispirate... espirate... ammorbidire anche il collo, anche la testa... è tutto leggero. Ed è così leggero che vi porta su... sentite le gambe, anche, leggere... allargati... se ti metti incrociato sei rigido! Bene... le gambe non ci sono più... sono aria! sentite questa leggerezza, cercate di sentirla in tutto il corpo, sempre ricordando che questa mano era già così... ma non è soltanto la mano... adesso sono le spalle, il petto... tutto... il vostro bacino... morbidi, e salite, salite come aria, come aria, come aria, sempre più su, sempre più rapidamente, sempre più leggermente... sentite una specie di vapore, di vapore che sale, che sale... forza... non interrompete, continuate, sempre più leggeri. Mettetevi in mezzo... in mezzo le sedie, ancora... ancora... questo filo di vapore che diventa più spesso: diventa nuvola, siete una nuvola... non vedete una nuvola... siete voi la nuvola! Forza! Va bene, va bene... questa nuvola diventa pesante, diventa pesante e piove, piove, piove. Forza! Piovete, siete pioggia! Avanti! siete pioggia complessivamente... forza, forza... tutto il vostro corpo è pioggia. Non che buttate la pioggia... siete pioggia! Forza, forza! Va bene, va bene... andate avanti e piovete voi! Via, bene, brava! Forza con la pioggia... sempre più forza. Grandina! Forza con la grandine! Forza con la grandine! E poi vi rilassate e sarà il sereno... ve lo faccio vedere dai bambini, che lo fanno immediatamente. Però ho visto il tentativo, se pure molto cauto di fronte alle massime autorità non si sa mai come si va a finire... è vero, Franco?

Vediamo questi bambini... sono quattro minuti... ecco qua! Poi ci sono anche quelli delle scuole... Sappiate che l'esperimento di cui vi parlavo (in tutti i quartieri di Firenze) è

RIDOTTO

stato anche fatto nelle scuole: sia nelle scuole dove i bambini hanno risposto avendo dei miglioramenti di tipo anche... contro i traumi, chiusure, eccetera, e nelle scuole medie, dove gli insegnanti hanno riscontrato un miglioramento assoluto nell'uso dell'italiano...



Gabriele Lavia lavora coi ragazzi

(PROIEZIONE VIDEO – inizio 01:19:00 – fine 01:24:00 durata: 05:00)

Maricla: Qui invece ci sono i bambini della scuola media che anche loro lo fanno, e gli insegnanti dicono che, appunto, questo metodo ha contribuito a far sì che i ragazzi avessero più capacità di attenzione e quindi un arricchimento attraverso questa attenzione di vocaboli, di aggettivi, al punto addirittura da scrivere loro stessi delle poesie, e poi addirittura di essere migliori in matematica. È una esplosione di creatività e di attenzione che da anche, questo a prescindere dal fatto poi massimo dell'interpretazione generale, e ora interviene il discorso dell'analogia, della metafora e del personaggio che è appunto la battuta e che quindi deve essere creato attraverso questa concentrazione sulla battuta (trovare la *temperie* della battuta) e poi, a seconda del punto nel quale ci si fissa di più rispetto al contesto di un personaggio (ovviamente il personaggio varia nel corso di un dramma: se un personaggio è sempre uguale non è un gran personaggio) e proprio attraverso le mutazioni (qui ci sarebbe da fare un lungo discorso sui nodi drammatici, i colpi di scena, gli incidenti) e cioè il fatto, intanto, che noi dobbiamo osservare la realtà, noi non la possiamo rappresentare tutta, in tutti i suoi

punti. Noi rappresentiamo la realtà scegliendo determinati punti in cui avvengono dei cambiamenti: questa è l'interpretazione.

Ci sono stati degli esperimenti in cui si è cercato di rappresentare totalmente la realtà (per esempio dei filmati su determinati eventi, eccetera) e poi però (a parte il fatto che già la scelta di un'inquadratura piuttosto che di un'altra era già una scelta rispetto alla realtà come tale) ma poi era inutile tutto questo dispendio di ore e di ripresa, se poi quello che contava era andare a cercare dei punti attraverso cui creare un montaggio, e raccontare una cosa. Dicevo... che è molto importante quando poi si affronta un personaggio scegliere (dopo aver esaminato tutti i punti importanti del personaggio) quelli che più il regista (d'accordo con l'attore) ritiene la sua linea d'interpretazione. Considerate che la regia (credo anche il cinema) sia veramente la coscienza critica del lavoro: la regia non è soltanto una esternazione di bravure tecniche o una serie di trovate e così via. Deve dare una risposta, quindi è una coscienza critica. Ma se noi scegliamo nell'arco di un personaggio di privilegiare un certo tipo di atteggiamento del personaggio (e non un altro) noi coloreremo tutta l'opera (tutto l'arco di questo personaggio) di più in quella dimensione.

Ho appena finito di scrivere un libro (che tra l'altro ti voglio dare, sennò me lo dimentico e me lo riporto via) di questa collana che io dirigo e che si chiama "I Rubini": "Lezioni di drammaturgia" dove raccolgo le lezioni che per anni ho tenuto nella cattedra di Drammaturgia dell'Accademia d'Arte Drammatica, e in questo caso ho scelto "La Locandiera" di Goldoni. E ci sono tre allievi che interagiscono con me e dialogano. Ora, a seconda della scelta del punto... naturalmente "La Locandiera" nessuno la conosce?

Studente: Io sì!

Maricla: Ah, benissimo! Allora, c'è questo personaggio straordinario che molte volte, purtroppo, è stato utilizzato come fru-fru, carina, simpaticina, eccetera. Esaminando via via le battute si viene a scoprire un personaggio intanto di grande spessore rispetto al solito utilizzato, ma a seconda del momento in cui la si prende ha delle

RIDOTTO

sfumature che sono, o di massima volontà di vendetta nei confronti di questo cavaliere che dice di odiare le donne, e lei lo vuole fare capitolare, e ce la fa, ma ci sono altri momenti in cui quasi sembra anche lei un po' innamorata. Quindi, se tu calchi di più il piede su una o su un'altra di queste battute il personaggio ha delle sfumature diverse. Così come anche il Cavaliere di Ripafratta, che sembra un tutto ad un pezzo, che odia le donne e basta, e poi è preso in giro e invece ha un suo patetismo se tu vai a cercare certe battute. Ecco, dico questo perchè è importantissimo tenere presente (e qui siamo di nuovo nel metodo) quello che viene chiamato nodo drammatico e quelli che vengono chiamati colpi di scena e incidenti. Il nodo drammatico, o più nodi drammatici (ma di solito ce ne è uno importante). Il nodo drammatico è il centro su cui ruota l'intera opera per la quale il poeta ha deciso di scrivere tutto, ma partendo da una immagine, da una intuizione che, questa sì, è veramente mimica. Ha sentito dentro di sé un tema (che talvolta scoppia anche in un titolo) e questo tema poi ha bisogno di essere sviluppato.

Franco: È per uno o possono essere vari?

Maricla: Possono essere anche più di uno, è ovvio. Però sono tanti, invece, i colpi di scena. Ma i colpi di scena (come probabilmente voi ben sapete) sono dei momenti di modificazione della situazione in cui si pensava di andare dritti avanti e invece c'è un masso, e tu devi deviare. Però lo superi, ma comunque ha modificato il tuo percorso (a parte che ci sono addirittura degli incidenti che sono minimi, all'apparenza, ma che poi possono portare a delle modificazioni totali: gli esempi che si fa è la fanciulla che va sposa, e deve arrivare alla determinata chiesa... è in macchina, e questa macchina fora una gomma, e si fermano. Si fermano e poi viene uno, viene un giovane, cambia la gomma, ringraziano, vanno via. A che serve? È servito a fare due chiacchiere in più, a vedere una persona...? no, invece! Questo incidentucolo che è quello della gomma bucata, realizza un incontro con questo giovane, si innamorano pazzamente e lei non va più al suo matrimonio ma fugge con questo qui). Pensate come una cosa così minimale cambia

la situazione complessiva del dramma (chiamiamolo così, nel senso di azione). Ma è molto importante vedere come colpisce negli incidenti, come abbiano maggiore riscontro (e non siano soltanto dei passaggi tanto per fare) se capitano dentro determinati cerimoniali. Il cerimoniale è importantissimo (abbiamo fatto gli esempi). I cerimoniali determinano i comportamenti sia nel corso della giornata che nel corso di altre fasi della vita, in varie situazioni della vita. Ora, se voi pensate, per esempio, ai cerimoniali minimi che venivano usati moltissimo nelle compagnie dell'ottocento (la visita, la visita a casa di qualcuno, eccetera) in questi cerimoniali succedevano cose enormi (tradimenti in situazioni borghesi) che quindi fanno deflagrare il comportamento tradizionale e scoppiare in cose molto più grandiose.

Ma direi che uno degli scoppi maggiori, della distruzione di un cerimoniale (e in una situazione assolutamente incontenibile) è nell' "Oreste". Conoscete l' "Oreste"? Si trovano i due fratelli, lei Elettra e lui Oreste, davanti alla tomba del padre... e solo in un cerimoniale, ciascuno privato, di deferenza alla tomba. Nel momento in cui, però, si incontrano e c'è un ricciolo che viene lasciato sulla tomba, ed è la scoperta di essere fratello e sorella, scoppia questo riconoscimento tra i due e non c'è più nessun cerimoniale! C'è la scoperta di essere fratello e sorella e di essere davanti alla tomba del papà ucciso. Per cui l'interpretazione non è più quella educata, concentrata, eccetera, ma diventa veramente lo scoppio di un vulcano, di una caduta, di una cascata. Non lo so, immaginatevi voi che non può essere soltanto l'esperienza personale sollecitata dal regista che dice: "Fai un po' più di urla!". Non so...! Invece tu dici: "Fai un vulcano che si è scoperto!" Tu fai il vulcano... nel senso che non è che probabilmente ti metti proprio a fare il vulcano ma la tua forza, la tua costanza è quella! E così via, insomma.

Franco: Quindi il regista in qualche modo ti dà libertà?

Maricla: Certamente... In un qualche modo suggerisce. Però è importante che anche gli attori abbiano la loro libertà di promuovere le proposte, perchè invece, purtroppo, c'è

RIDOTTO

stato tutto un lungo periodo in cui la regia era: “Dottore... cosa devo fare?”

Franco: il tuo Strehler ne “L’opera da tre soldi” fa tutto lui, poi dirige l’orchestra e addirittura fa cantare, sulla sua voce, Mina e Modugno, che erano più bravi di lui, forse...

Maricla: Sì ma... lui era bellissimo nelle prove del “Così fan tutte” quando lui fa le fanciulle, ed altre cose...

Professore: Sì, ma... secondo te è tutto grazie al regista, giusto?

Maricla: Abbiamo detto che lui ha fatto recitare anche persone che poi non hanno più recitato. Ma se tu vedi Ronconi... Ronconi anche fa un po’... fa dei suggerimenti di ritmi, soprattutto. Io ho visto i sei personaggi... i “Sei personaggi in cerca d’autore” e lui lo ha chiamato “In cerca d’autore”... “sei personaggi...” lo ha buttato via. E... sono i ritmi che lui dà...

Franco: Sui ritmi posso capire... perchè tu allunghi...

Maricla: Sì ma, sono... sono sovrapposizioni, perchè non sono nella temperie, capisci?

Franco: Sì ho capito! Fra Costa e Strehler c’è un abisso a questo punto... a parte il fatto dell’ideologia...

Maricla: Erano molto amici...

Franco: Erano molto amici? Stranissimo...

Maricla: Erano molto amici, e Orazio Costa era l’unico che poteva andare al Piccolo Teatro ogni anno a fare una regia.

Franco: Pazzesco... perchè so che lui non dava spazio molto a...

Maricla: E quando è morto Strehler, Orazio mi ha telefonato e mi ha detto: “ti leggo il telegramma che sto mandando a Giorgio” “A chi?” “a Giorgio Strehler”... che era morto. E gli ha mandato questo telegramma dicendo: “Caro Giorgio, non badare ai pettegolezzi...” e cose così.

Franco: ... Come se fosse vivo! Stranissimo... perchè erano due personalità completamente opposte...

Maricla: Eh... mica tanto! Opposte sotto certi aspetti... quelli, quelli appunto: “non badare a certi pettegolezzi”, ma poi la profondità del testo... Tu hai visto “Elvire et la passion théâtrale”?

Franco: di... di...?

Maricla: di Jovet... fatto da Strehler. Ecco... io ho anche il dvd. Ecco, vedi, e lì era una lezione di... veramente di... immedesimazione vera, profonda, che il regista induce l’attrice...

Franco: Ma Strehler ha avuto il suo teatro, i suoi attori, le sue cose... Orazio no...

Maricla: Orazio era una persona apparentemente (cioè... era educatissimo!) ma apparentemente mite. Era una persona ribelle, di pessimo carattere, che non dava amicizia a nessuno... tranne che a tutti! Era un po’ come Bellocchio... Cioè... qualunque attore poteva dire: “Scusi dottore...” (dottore... mai Maestro! Non voleva! Adesso l’ultimo scagnozzo si fa chiamare Maestro, l’ultimo regista... e lui... “Io sono il Dottor Costa, e basta!” a parte che noi ci davamo del tu) ma lui era disponibile a chiunque volesse lavorare: “Maestro...”... “No! Dottore!”... “Sì, questa battuta io avrei pensato...”... “Fammi vedere, caro...”. E poi lo aiutava...

Franco: Però, Maricla, ecco, cioè, per esempio... Strehler è il regista... Max Reinhardt, Strehler... cioè proprio... il regista, quello che fa tutto e... Orazio non si firmava neanche regista! Si firmava coordinatore...

Maricla: In polemica... dalle tre sorelle, negli anni ’78...

Franco: Ecco... cosa vuol dire questo?

Maricla: Vuol dire che lui disprezzava quella regia facinorosa e supponente che stava via via crescendo, e che era appunto fatta di duetti e non dello studio approfondito del testo, perchè per Orazio (come già per Copeau, e c’è tutto un capitolo suo, scritto da lui che io ho riportato) questa assolutezza della parola. La parola... Quella parola, cioè, non una parola, ma il contesto delle parole. No?

Franco: ...Anche in quel senso di creazione di senso.

Maricla: Assolutamente... Bisognava penetrare nelle parole per poter interpretare, con una grandissima libertà, ancora. Cioè, la libertà che ha l’interprete è grande, e non è l’esecutore poveretto che...

Franco: Ecco... per Copeau la parola è proprio nuda, anche perchè nuda è la scena. Cioè, nel senso che Copeau fa questa scena di carattere meravigliosa... c’ha queste scale (so

RIDOTTO

anche di materiale respingente perchè non è neanche caldo)...

Maricla: Che riecheggia un po' il teatro all'inglese...

Franco: sì... elisabettiano. Poi però arriva addirittura a quello che lui chiama "il palcoscenico a pedana nuda"... volevo chiederti... nel caso di Copeau la parola, a questo punto, diventa la sostanza, in realtà, ma nel caso di Orazio anche c'era questo disinteresse per la scenografia, oppure...

Maricla: Guarda... intanto lui aveva cominciato (e lui mi ha detto, nel piccolo video che avete sentito) da bambino, da ragazzino, e aveva i fratelli e con loro faceva teatro. Valeria Costa (che poi mi ha dato un'intervista: "io ero la sua mano"... lui le diceva delle cose e lei subito sapeva come mettere la scenografia e anche studiarla) e Tullio...

Franco: che era il più grande scenografo...

Maricla: ...bravissimo... ha lavorato anche molto in Belgio

Franco: ... e anche in Sudamerica, mi pare!

Maricla: Sì, è stato da solo, lì, senza Orazio.

Franco: Diversissimo da Orazio...

Maricla: Uh... grande amatore!

Franco: Un tombeur de femmes...

Maricla: E infatti... un giorno, mentre passeggiavamo per Venezia...

Franco: Ci ha provato...?

Maricla: No!... Lui diceva: "Orazio mi sta rubando gli anni migliori...Io voglio andare da Ninette!", che era la sua seconda moglie... Orazio continuava a ritenere (amava anche Ninette, naturalmente) ma continuava a ritenere sua cognata la prima moglie.

Dicevamo appunto delle scene e dei costumi: lui li riteneva talvolta un grande apporto per dare maggior risalto alla parola, però più il costume che la scena, come del resto Copeau (perchè Copeau amava soprattutto i costumi). Ma una delle cose più belle che tutti hanno detto tra le tante sue) è stato proprio questo *working in progress* dell'Amleto con i ragazzi dell'Accademia, in cui questi ambienti hanno lavorato (dal mattino alla sera, compresa la domenica e salvo dieci giorni d'agosto) e lui diceva: "Ma sai che sono stanchi? Ma come... sono giovanissimi! Io non sono stanco e loro sono stanchi?".

Franco: Sì... me lo ricordo a ottant'anni che lavorava ...

Maricla: Sì, vabbè, Lui questo corso qui lo ha fatto nel '92..., sì! Lui era del 1911 ecco... quindi... E lui non era mai stanco: "Siete già stanchi? Non è possibile!".

Franco: Otto, nove ore... una cosa pazzesca, e avrà avuto ottant'anni!

Maricla: Però sono stati tutti a questa cosa! E adesso ancora (perchè io poi ho raccolto le testimonianze di Gifuni, Lo Cascio, e la Toffolatti e mi hanno tutti detto, anche nel libro tutto questo: "E' una esperienza che sarebbe per tutta la vita, per tutta la vita, per tutto il teatro...".

Franco: Ma l'idea era di andare in scena oppure era soltanto di tenerlo soltanto così...?

Maricla: Dunque... lui avrebbe voluto andare avanti ancora un anno, sennonché in Accademia non ne potevano più! Perchè lui aveva sempre questi ragazzi e non facevano più altre lezioni... niente.

Franco: li aveva bloccati...

Maricla: ... li aveva bloccati! Però si è fatto andare al Festival di Taormina tutto quanto (e sappiate che questi ragazzi che ha avuto nel suo lavoro, questa esperienza li ha formati per la vita. Per la vita loro volevano dire non solo per il teatro, per tutto quello che avevano fatto prima ma per una forma di coerenza, di serietà.

Dobbiamo finire? Avete delle altre cose? No, perchè almeno questi tre minuti della proiezione de "Il Fantasma" glielo facciamo vedere, se non vi annoia.

...E questo discorso dell'Amleto loro lo hanno fatto tutti quanti conoscendo tutti i personaggi a memoria... tutti! Anche le donne facevano Amleto, gli uomini facevano la regina... tutto! Tutto singolarmente, tutto in coro, e tutto scegliendo le battute più importanti (ciascuno sceglieva una battuta importante di un personaggio e veniva fuori... e veniva fuori... Tutto questo lo trovate nel mio sito (cioè, una parte).

Franco: Però, Maricla, ecco... lui ci teneva molto all'idea del coro... Io mi ricordo questa era un'altra delle cose su cui lavorava molto...

Maricla: Il coro aiuta a trovare la propria voce, ti aiuta a sentire le altre voci e ad accogliere, a ingrandire la tua possibilità

RIDOTTO

espressiva, a fare lavoro di gruppo. Lui disse: “Io da ora in avanti se dovrò fare le cose, le farò in coro”. Insomma, era proprio uno degli elementi del suo corso il lavoro in coro. E ancora adesso, se tu parli con delle ex giovani che facevano i cori a Siracusa con lui (lui ha fatto moltissime tragedie) Costa insegnava a sentire dentro di sé qual era la voce che serviva. E dicevo, per questo debutto che fecero a Taormina, Gabriele Lavia lo invitò a portare lo spettacolo. Lo spettacolo era, in realtà, non si sapeva cosa (perché poteva essere tutto e il contrario di tutto, perché tutti sapevano tutte le parti, singolarmente e in coro, con anche queste variazioni che stavamo dicendo prima). Allora lui la sera disse: “Venite qui... Tu fai questo, tu fai questo tu fai questo...” e diede a ciascuno cosa fare tra le cinquanta cose che potevano fare. E andarono in scena così, con una tuta... Ma per dirvi come certe volte le scene in costume, sempre (perché in “Sogno di una notte di mezz’estate” fatto da Orazio lo abbiamo anche fatto a Bruxelles, in francese era favoloso come scene in costume, anche perché poi lì ci sono diversi mondi, diversi livelli espressivi... insomma, adesso non sto a dirvi altro su questo) ma quando invece l’attore è talmente ricco di possibilità di esprimere quello che dicono le parole, che si può anche rimanere solo sulla gestualità e la voce. Pensate che, per esempio la danza è la mimica mantenuta totalmente, mentre in teatro, poi, questi movimenti si tolgono quando i suonatori hanno educato la voce a uscire attraverso quel sentimento che noi abbiamo voluto imprimere attraverso la gestualità suggerita dal narratore.

Franco: Sai cosa si dissero con Grotowski quando si incontrarono a Venezia nel '75?

Maricla: Mi pare che non si dissero niente...

Franco: Addirittura? No, perché io so che aveva... so che Grotowski aveva un certo rispetto per lui...

Maricla: Ma... non se ne è parlato... credo che, appunto... sai... ognuno... Lui parlava molto bene... recitavaIo ho fatto tre giornate piene di riprese in cui avevamo deciso di fare le cose più importanti, poi abbiamo montato in sei ore, due delle quali sono già sul sito e le altre quattro le metterò in breve, e tutto

quello che si è detto è nel libro “Orazio Costa prova Amleto” che è l’ultimo dei quattro). Ci sono delle scoperte straordinarie, credo proprio attraverso la sua capacità di entrare chimicamente nelle parole. La scoperta della pazzia di Amleto (non “pazzarello che sei” ma “pazzia calcolata giocosamente”... gli viene dall’aver frequentato Yorick. Yorick è il buffone di corte e non esiste come personaggio...



Franco: No, perché non esiste come scheda.

Maricla: ...Esiste come citazione di lui che dice: “Ah...queste labbra che io ho baciato tante volte... come mi divertivo a stare a cavalluccio su di te...” eccetera “...e adesso sei questo...” ma, tutti i giochi, le battute salaci del folle (che è l’unico che può dire la verità, e Yorick era in questa situazione nella corte) gli hanno evidentemente introiettato questa capacità di fare il folle. Questa è una delle scoperte di Orazio, come il fatto della visita dei comici, in realtà è il teatro che mette nella trappola il re che si scopre l’assassino attraverso il meccanismo del teatro.

Franco: Ecco, però, quello che volevo capire io e che è importante... c’è una parte (e ce l’hai mostrata) una parte che è pre-teatrale, a base antropologica, anzi... antropica sarebbe meglio dire (in cui si passa dalla ricerca del gesto e così via)... il testo viene (e qua è un po’ complesso, perché da un lato sembra arrivare prima, perché la parola è attiva, e dall’altro lato arriva dopo)... cioè... voglio capire... in mezzo, fra il dramma e questa parte pre-drammatica...

RIDOTTO

Maricla: ...E questo che in maniera molto modera, molto così... credo venga fuori da Nino Manfredi: cioè, trasporre realtà diverse dalla pura e semplice umanità, nel personaggio, attraverso la natura, e non viceversa. A me piace vedere questo personaggio molto grandioso e allora penso a un cavallo, penso a... No! C'è una battuta che ti suggerisce questa forza, e tu ci lavori! Io voglio farvi vedere... intanto vediamo questi due minuti e mezzo (credo) in cui il personaggio del fantasma (non ricordo se loro conoscono Amleto)... Il fantasma è un personaggio discusso fino alla noia da parte di tutti i registi. Qualcuno addirittura dice che non esiste ed è la coscienza di lui che ragiona, eccetera (cosa assolutamente scema perchè c'è una scena in cui il fantasma appare sugli spalti a Marcello, a Orazio e quant'altro e parla con loro)...

Franco: ...Ma è il nostro razionalismo che non vuole credere ai fantasmi, quindi...

Maricla: Capisci...? Non può essere che lo ha pensato lui... da che ne dicano gli altri! Ma poi la natura vuota tipo... tipo... "Il cavaliere inesistente" di Calvino oppure "Quello si è pentito fino alla testa" che è una delle ultime cose di Tonino Calenda e così via...

Il fantasma c'è! Mettetelo come volete ma è un personaggio e, vediamo un po'... dov'è? Mi piacerebbe farvi vedere Roberto Herlitzka poi, tra l'altro, ricorda, sollecitato da Costa, un due versi de "Il Convivio" di Dante in cui si dice: "*Poi chi pinge figura se non può esser lei non la può porre, onde, nessun dipintore potrebbe fare figura alcuna se intenzionalmente non si facesse tale quando la figura ha da esser*"... cioè, anche il pittore deve stare dentro all'immagine che vuole andare a dipingere se no non la può dipingere!

Queste sono le prime battute quando Marcello vide il fantasma...

(PROIEZIONE VIDEO – inizio 02:00:55 – fine 02:08:18 – durata 07:23)

Maricla: Ecco... questo per dire, poi, Costa si è spinto, direi, molto al di là dei criteri interpretativi tradizionali (direi superando anche le avanguardie).

Franco: ...Non era un naturalista... Ecco, una cosa volevo capire... Come faccio io a respingere una parte di quello che vedo, se

quella parte come regista non mi convince, cioè se una parte di quei gesti... se qualcuno io non lo vedo adeguatamente concentrato, come faccio a intervenire col bisturi?

Maricla: No, ma... questo dipenderà poi dal regista. Noi qui siamo in esercitazioni espressive, e quindi io penso che queste cose si facciano via via... Le prove de "Il mercante di Venezia", per esempio, erano fatte in tutt'altro modo anche se c'erano delle parti che erano state portate avanti attraverso la mimica, perchè poi uno come Gianrico Tedeschi era stato suo allievo, Paola Gassmann lo stesso, ricordava di aver fatto "Il sogno di una notte di mezza estate" come saggio, quindi... se gli attori sono in sintonia col regista non c'è quasi mai contrasto a dire: "No! Io voglio così... perchè penso così...", c'è un adeguamento dell'attore nei confronti dello stile complessivo e del regista che dà libertà all'attore di fornire possibilità.

Franco: Adesso... per concludere... Io ho visto che lui aveva una grande predilezione per i classici (a parte che ha fatto anche molti moderni)...

Maricla: Molti attualissimi! Ha fatto addirittura da... non so... **da Vasile a Diego Fabbri, a Pomilio**

Franco: Però ha fatto anche cose che non erano teatrali. Cioè, io so che lui ha lavorato moltissimo interpretato in termini teatrali, oppure se...

Maricla: Il "Mistero" è stato uno degli spettacoli più belli che lui ha fatto in varie versioni: nel '39, nel '65 avendo, sempre di più nella sua capacità di osservazione e di immedesimazione nel mondo, sempre più il desiderio di fare interagire anche il pubblico, per cui, una sua idea di farla a San Miniato il "Mistero" (che era una serie di laudi nel tredicesimo e quattordicesimo secolo, il centro delle quali era il "Il pianto della Madonna" di Jacopone da Todi) e lui aveva pensato di fare una versione dentro la chiesa di San Miniato in cui c'erano tutte le persone che sfuggivano ai bombardamenti, e stavano in chiesa e sentivano intorno i tedeschi, eccetera, e lì, poco per volta, nasceva questa sacra rappresentazione, quasi come una preghiera. Cioè, lui aveva delle grandi intuizioni. Lui, per esempio, voleva fare al

RIDOTTO

Colosseo “La Divina Commedia”, e lo hanno preso per pazzo. Adesso l'ultimo scagnozzo del Comune di Marino tira fuori queste idee... capisci? È un po' così...

Io per conto mio ho applicato il metodo anche in Accademia con gli allievi registi e in questo libro tu vedrai che io chiedo di fare una immagine complessiva de “La Locandiera” e ognuno la fa in maniera diversa, e poi da lì si parte a un discorso invece molto più... e quando la faccio all'Università, a Scienze della Formazione a Viterbo, e quindi la proseguo, anche...

Franco: Ma nella tua esperienza di regista... la tua individualità di regista, rispetto alla versione di Costa, tu ti ritieni un'allieva o ritieni di aver portato delle variazioni al metodo?



Maricla: Sì, delle variazioni sì perchè via via, insomma, si fanno perchè si scoprono gradualmente delle cose (per esempio: la scoperta dei neuroni a specchio, delle cellule che imitano le cellule che hanno davanti sono tutte cose che si avvicinano molto al discorso dell'immedesimazione e ci sono dei grandi studi in merito). Però io come regista ho fatto i primi anni nella regia, e poi l'ho fatta per alcuni filmati (al di là di questi tecnici che riguardano Orazio... non so, è stato definito il primo telefilm femminista “Marisa della Magliana” e lo hanno ridato un sacco di volte in questi mesi, ed è un film di parecchi anni fa) però, secondo me, il metodo a me è servito per scrivere, perchè io poi soprattutto ho scritto, e badate che il metodo è scatenante della creatività di ciascuno di noi non solo rispetto al teatro, ma rispetto anche alla pittura, alla musica, a tutte le altre arti. Io,

per esempio, in questi corsi che faccio all'interno di Scienze della Formazione di Viterbo faccio anche fare pitture, ma pitture astratte, nel senso che ognuno (e Orazio faceva queste cose) ognuno ha un foglio bianco, intinge le mani nei colori che vuole e da sul foglio l'impressioni di quello che, o io ho suggerito per tutti (“fate un albero”) oppure un sentimento, eccetera, e poi tutti i ragazzi vanno e decidono cosa ha voluto dire il compagno. Ma l'albero non è “fate l'albero” (che sarebbe una idiozia), è “fate dell'albero... date un'immagine, un segno” (lui chiarisce molto bene le differenze tra disegno e segno) un segno che sia la prosecuzione di un qualcosa che hai sentito dentro. E allora dell'albero voi darete la forza, la leggerezza, il ritmo delle foglie, il verde o quello che è. Quello ci interessa! Quelli che ridono... C'è ancora qualcuno probabilmente in giro che dice: “mi faceva fare l'albero e io facevo l'albero”... Cretino! Orazio questo non ha mai voluto che facessero l'albero, o il cielo... capisci? Sono i ritmi che in natura recuperiamo e che vengono a noi dalla natura e da noi vanno alla natura, perchè se voi immaginate un volto radioso, noi prendiamo l'immagine dal sole, ma se noi diciamo un salice piangente noi prendiamo una immagine umana del pianto, e così via.

Franco: Il metodo è originale o ha maestri, a sua volta, nelle origini?

Maricla: Ci sono tante ipotesi in merito. Intanto Copeau, che ha voluto questa concentrazione sulla parola, poi Orazio le ha dato più vita attraverso la pratica, e cioè questa cosina che qualcuno di voi ha cominciato veramente a fare ma che è questa sensazione di essere qualcos'altro. Quindi, ci sono vari giovani e non più tanto giovani che continuano il metodo in giro. Ma, per esempio... come si chiama quel grande danzatore belga... Bèjart... aveva applicato il metodo.

Franco: Cioè, anche sulle posizioni della danza... per queste cose possono... e anche di più, forse...

Maricla: ...e anche con la musica. Io qui ho un tema bellissimo che avevo portato (ma vi lascio...)

RIDOTTO

Franco: No! Facciamo quest'ultimo, poi ci lasciamo, ecco...

Maricla: Che cosa?

Franco: Questo... se hai un altro ultimo video...

Maricla: ...dicevo... ma questo è interessante perchè è Roberto Herlitzka, che prima fa lo stesso insieme di versi dell'inizio de "La Divina Commedia" come fossero tre personaggi diversi (il che significa che essere fedeli del testo si può avere sempre delle differenze a seconda del personaggio che si vuole interpretare) e poi c'è un pezzo, Franco, tratto da "Il poverello di Assisi" di Copeau (che è stato forse lo spettacolo più bello di Orazio, assieme a "Il mistero", dove tra l'altro c'era una scena che ha sconvolto tutti).



(PROIEZIONE VIDEO – inizio 02:18:19 – fine 02:30:13 – durata 11:54)

Franco: Allora.. abbiamo visto la lezione italiana di Orazio Costa... ringraziamo Maricla Boggio per aver concluso anche i corsi quest'anno e... speriamo... se le disponibilità economiche ci consentono di farla tornare magari l'anno prossimo...
Maricla: Grazie a voi!

la FEDRA di Maricla Boggio in scena a Bologna

Per iniziativa dell'università di Bologna, sollecitata dall'autrice, Simona Sagone, è andato in scena, l'8 settembre, la rappresentazione di "Fedra", testo di Maricla Boggio, scelto come tesina per il suo esame da Simona Sagone.

Dopo alcuni anni Simona ha voluto portare in scena la sua tesina, interpretandola lei stessa. Il passaggio dal livello letterario a quello teatrale è una verifica del valore espressivo contenuto nella tesina, con la riuscita positiva della rappresentazione.

Il prof. Jannucci ordinario all'università di Bologna, è intervenuto nella presentazione dello spettacolo. Diamo dello spettacolo alcune foto di scena.



Il premio “La fata verde” è stato assegnato a “La Nara – una donna dentro la storia” di Maricla Boggio

Expatcllc è l'associazione che quest'anno compie 20 anni fondata da Claudia Landini insieme ad altre poche amiche tutte accomunate dalla vita in espatricio, chi per il lavoro dei mariti e quindi cambiando spesso paese.

Nel tempo, grazie ovviamente alle possibilità offerte dalla tecnologia e dai social media si è creata quella che chiamano una community, persone, principalmente donne italiane e italofone che vivono in paesi diversi da quello di nascita.

Fin dall'inizio **Expatcllc** si è caratterizzata per attività che riguardassero la lettura e i libri, lo stimolo primario di questo interesse è il trasferire la lingua e attraverso questa la cultura ai propri figli e figlie che spesso frequentano l'Italia solo durante le vacanze o comunque per periodi brevi. Le socie in tutto il mondo sono 2398.

Da qui sono nati vari **circoli di lettura** che prima della pandemia alcune di noi organizzava nella città dove si trovava. Nel 2020 con la pandemia che ci ha bloccati in casa alcune delle socie hanno pensato di organizzare un **Tè letterario online**, alcune frequentatrici non socie di Expatcllc hanno aderito e si è formato un gruppo di 13 donne circa che si incontra due volte al mese per parlare di libri e lettura. Il Tè letterario si svolge scegliendo un argomento e ognuna racconta le proprie letture sul tema scelto e poi concludiamo dicendoci cosa stiamo leggendo.

A volte invitiamo delle scrittrici o degli scrittori oppure scegliamo di leggere tutte lo stesso libro e di parlare di quel libro. Una delle attività che svolgevamo era la lettura dei libri candidati al premio Strega e poi ci divertivamo a scegliere la nostra cinquina e la nostra finalista. Di solito la

cinquina e la finalista non corrispondevano con le scelte della giuria dello Strega e soprattutto ci irritava che nella storia di uno dei premi più prestigiosi del paese le scrittrici sono pochissime. Da questa insofferenza unita alla constatazione che fuori dall'Italia la fa da padrona l'editoria in lingua inglese, abbiamo deciso di iniziare un nostro premio letterario **la-fata-verde-edizione-2024**, ispirato al nome con cui veniva chiamato l'assenzio e in opposizione allo Strega per promuovere le scrittrici italiane.

La giuria de **La fata verde** è composta da alcune socie di Expatcllc (Federica Marri, Giuliana, Claudia e Venusia) e da alcune partecipanti al Tè letterario. Ognuna di noi propone un libro. Li leggiamo e poi ne scegliamo 3. Fra questi 3 identifichiamo la vincitrice. Maricla Boggio riceverà un premio in denaro raccolto dalle socie e lo assegnerà ad una associazione benefica da lei scelta.

Lo scorso anno, abbiamo scelto Milena Agus con *Un tempo gentile* e quest'anno abbiamo scelto Maricla Boggio con *La Nara. Una donna dentro la storia*.

Questo testo ha risuonato dentro ognuna e la voce pratese di Nara ha attivato meccanismi di riconoscimento di fatto abbattendo le barriere culturali, in fondo Nara racconta di Prato e della sua vita. Il punto che io sostenevo quando ho presentato il testo è stato ampiamente confermato, il registro linguistico e il lavoro di scrittrice medium ha universalizzato il racconto e Nara è specchio di un'epoca, di un paese intero, ma soprattutto di sentimenti e questioni culturali importanti indipendentemente dal luogo e dal momento storico perché hanno a che vedere con i valori soggettivi e collettivi. Tutto questo è reso possibile grazie al competente e saggio lavoro svolto da Maricla Boggio.

LA FUNZIONE DELL'ATTORE: PORTARE LA PAROLA



di **Francisco Mele** (*psicoterapeuta*)

L'esercizio è non solo meditazione, ma lo sviluppo di uno sguardo che si acquista con un tipo di contemplazione (*theoria*) assidua della luce che è "al di sopra del sole sensibile". Pierre Hadot riporta il pensiero di Plotino quando questi sostiene che "se non si vede il mondo intelligibile, non si vede neanche il mondo sensibile. Per poter guardare il mondo sensibile, si deve esercitare una visione dello spirito che vuol dire agire "con un intenso sforzo di visione mentale, forare un involucro materiale delle cose e andare a leggere la formula, invisibile all'occhio, che sta all'origine della loro materialità".^[5]

La sapienza allora è anche un'esposizione del Sé che si apre alla luce dell'Essere per poter così sviluppare uno sguardo chiaro e limpido, perché "si diventa ciò che si ama, si diventa ciò che si guarda"^[6].

La pratica mimesica implica un esercizio che riporta al metodo fenomenologico proposto da Husserl, l'"Epoché". Guardare le cose come sono e non cercare di adattare le cose e i fenomeni al nostro interesse o desiderio, sospendere quindi il giudizio. L'"Epoché" implica una conversione di prospettiva, passare da un punto di vista ego-centrato a una prospettiva onto-centrata. Si tratta quindi di imparare a guardare secondo "il punto di vista dell'aquila, della nuvola o della pianta", e non solo tener conto del punto di vista dell'altro simile a me. In questo senso l'atto mimesico implica una conversione ancora più incisiva, in quanto si impara a guardare la natura con rispetto e non cercando di modificarla secondo una prospettiva personale.

L'attività mimesica è anche un'azione interiore circa il desiderio. Perché il desiderio è segno di insoddisfazione, di mancanza, scrive Leloup seguendo Filone: "La saggezza sarà di assumere la mancanza, di vivere con essa senza dolore, e di soddisfarsi con ciò che viene dato nel momento presente. Il desiderio è potenza di esilio, ci ruba l'istante"^[7].

La pratica mimesica invita l'allievo a essere presente nel presente. Perché se ci si fa rubare il presente, con esso se ne va anche la nostra vita. Riflettere sul tempo e sulla vita fa parte dello sviluppo dell'intelligenza spirituale. Passare accanto alla vita senza accorgersene porta a sentire che si è vissuti invano. Ci si affanna per arrivare a quei luoghi del non-sé dove si viene soffocati o si devono affrontare dei compiti che si anela che finiscano per sentirsi liberi. È così che nei momenti di "insight"^[8] diciamo a noi stessi "la vita è volata". Come afferrare allora il momento in cui vogliamo eternizzare l'istante? Secondo Sant'Agostino, il cambiamento dovrà essere nel desiderare quello che si ha e non nel sospirare quello che non si ha.

L'esercizio mimesico come esercizio spirituale

L'esercizio mimesico come esercizio spirituale è un dono in cui l'allievo offre il suo corpo perché diventi lo scenario dove l'Essere si rappresenta. La pratica mimesica nell'ambito di un testo teatrale, comporta non solo di tener conto dell'"arco del personaggio" – come sostiene Costa -, ma anche di considerare l'arco dell'attore che si impegna annullando sé stesso per entrare nel personaggio da interpretare. Questa constatazione va verso un obiettivo che si materializza nell'opera. L'opera si realizza nel divenire e diventa autonoma rispetto allo stesso autore. Lo psichiatra Eugène Minkowski^[9], seguendo il pensiero di Bergson, analizza l'arco dell'impeto personale – l'equivalente dell'"élan vital" – scrivendo che esso è "bagnato dal divenire", come il movimento che trascina tutte le cose. Noi siamo trascinati dal fiume della vita e crediamo di essere autori perché per un breve momento ci sembra di essere padroni di noi stessi. Nella costruzione dell'opera, l'autore, come l'attore che va in scena, sente di entrare in un altro tempo rispetto a quello della vita quotidiana. A sua volta l'attore, quando entra nel tempo organizzato dall'autore, sta uscendo dal proprio tempo. Che ne è della situazione in cui si trova l'attore, ma anche di quella dello spettatore che assiste alla rappresentazione? Come se il soggetto si fermasse in quello spazio-tempo che trascorre in un non-luogo che è il teatro. Si può considerare

RIDOTTO

L'attore colui che va alla ricerca di una sua parte? Anche noi viviamo nella convinzione che qualcuno ci abbia assegnato o dovrà assegnarci una parte che ci faccia innalzare talvolta dalla quotidianità. Il tempo vissuto interpretando una parte comporta un tempo perduto a livello personale? In una rappresentazione attori e pubblico devono mettersi in una situazione in cui credere che quello che accade sia vero. La pratica mimesica comporta una formazione continua; è un lungo percorso formativo che coinvolge l'intero essere. Uscire da sé, diventare l'essere nell'Essere – come scrivono gli esistenzialisti – è un duro e doloroso esercizio personale, perché in questo viaggio si pongono delle domande che toccano il senso della vita nella consapevolezza di essere un essere finito. Nella pratica mimesica, come nella pratica dello yoga, si entra in contatto con lo spirito universale, riconoscendosi un piccolo frammento del tutto. L'Essere non è la mera somma delle parti, neanche Esso rimane condizionato dalle parti che lo compongono, perché la vita va avanti lasciando dietro di sé tanti che credevano di essere in essa indispensabili. Dei celebri attori, ad esempio, vivono con la paura di essere dimenticati o di non essere riconosciuti al di là del personaggio che vive grazie a loro, che vengono invece ignorati. La lotta fra l'attore e l'opera da interpretare o fra l'attore e l'autore può essere un contrasto che porta a un duello senza fine. La paura di scomparire dalla memoria del “suo” pubblico prima di morire può scatenare una frustrazione che corrode l'anima sia dell'attore che dell'autore, mentre l'opera può continuare a sopravvivere ad entrambi. Il metodo usato da Costa nelle prove del suo “Amleto” rompe con la convinzione della proprietà da parte dell'attore nei confronti di un personaggio assegnato, perché ciascuno degli attori a turno interpreta secondo le richieste del maestro uno o un altro dei personaggi, o anche coralmemente. In questo modo si supera la simbiosi che schiaccia talvolta la stessa personalità dell'attore. Ciò che interessa segnalare è che attraverso questo modo di lavorare l'attore acquisisce un tipo di libertà alla quale non è abituato, perché uscire dal proprio personaggio costituisce una rottura narcisistica che non sempre viene accolta dagli attori, in quanto colpisce l'ego. Una lettura secondo il terzo cervello^[10] aiuta a comprendere il rapporto che avviene nel limesconfine tra attore (inteso anche come regista), autore, pubblico. L'identità interindividuale che emerge merita di essere analizzata perché in quella lotta del riconoscimento, ciascuno viene trasformato al punto che ad esempio,

“l'interpretazione di Gassman” e “la regia di Ronconi” costituiscono un modello che trascende le personalità di ciascuno, fondendo l'attore con il personaggio e il regista con lo spettacolo.

Scrive Jean-Michel Oughourlian:

“quello che con René Girard abbiamo chiamato il ‘rapporto interindividuale’ – e interindividuale o intersoggettivo, perché abbiamo affermato che è il movimento incessante e cinematografico dell'imitazione e della suggestione a generare in ognuno dei suoi poli quello che si può definire un ‘io’. Successivamente, Eugene Webb proporrà di assegnare a questo io generato dall'interdualità un nome evocatore, l' ‘io-tra-due’: ‘L' ‘io’ psicologico (...) è sempre un ‘io-tra-due’ (a self-between) costantemente formato e ri-formato dal via vai della relazione interindividuale con gli altri reali incontrati nella vita come con i modelli idealizzati (...) offerti dalla cultura”^[11] Si potrebbe anche dire che ogni volta che incontriamo qualcuno o entriamo in relazione con qualcuno, si forma un nuovo io.

Se non si vede il mondo intelligibile non si vede neanche il mondo sensibile ^[12]

Pierre Hadot riflette circa un modo di guardare il mondo sensibile, che ha a che vedere con l'intenzione di prolungare lo sguardo secondo la prospettiva della visione dello Spirito. L'autore cita Bergson “che riesce a dare una spiegazione particolare in quanto “con un intenso sforzo di visione mentale (di) forare l'involucro materiale delle cose e andare a leggere la formula, invisibile all'occhio, che sta all'origine della loro materialità”^[13] .

Il metodo proposto dal filosofo francese è lo stesso metodo di Linceo “che vedeva anche ciò che è all'interno della terra”.

Attraverso questo esercizio raggiungiamo il mondo delle forme, il mondo sensibile liberato dai suoi condizionamenti materiali. Il mondo delle forme può esaltare i nostri sensi.

Nella lettura che fa Hadot di Plotino, che ci insegna a guardare non solo il sensibile ma a penetrare la dimensione dell'eternità, non è odio o disgusto del corpo – sostiene Hadot – che dobbiamo distaccarci dalle realtà sensibili, ma perché esse suscitano in noi delle preoccupazioni impedendoci di prestare attenzione alla vita spirituale in cui inconsciamente viviamo.

“Se vogliamo avere coscienza delle realtà trascendenti così presenti (nella parte superiore dell'anima) la coscienza deve volgersi verso l'interiorità e orientare la sua attenzione al trascendente. Avviene qui come per chi attenda di udire una voce desiderata, si distoglie da ogni

RIDOTTO

altra voce, tende l'orecchio al suono che preferisce rispetto ad ogni altro, per capire se si stia avvicinando: allo stesso modo dobbiamo escludere i suoni che provengono dal mondo sensibile, se non per necessità, onde mantenere pura e pronta a udire i suoni che provengono dall'alto, la potenza percettiva dell'anima (V 1, 12, 12-21)".

La pratica mimesica è una tensione verso un'attività non solo fisica o intellettuale, ma anche contemplativa intesa come la descrive Plotino:

“Ricordiamo, a questo proposito, che anche quaggiù, quando qualcuno esercita un'attività contemplativa, soprattutto quando essa raggiunge una grande intensità, non ritorna a sé stesso con un atto del pensiero, ma possiede sé stesso e l'attività contemplativa è rivolta completamente verso l'oggetto, chi contempla diventa quell'oggetto (...) è sé stesso solo in potenza (IV, 4,2,3-8).

Nel commento di Hadot emerge che “siamo solo ciò di cui abbiamo coscienza”.

E in questo pensiero è evidente l'analogia con la mimesi.

La trasmutazione o transustanziazione

L'attività mimetica può essere un lavoro di gruppo, il cui scopo non è di cercare che ciascuno racconti la propria storia, con le sue angosce e le sue paure: si tratta di un'attività mediatrice. Si lavora sull'incontro del soggetto con gli altri cercando di dare spazio a quegli aspetti del Sé legati a ogni forma di vita anche se il tema proposto dal maestro è di fare una foglia morta: essa avrà il suo movimento, le sue venature, il suo colore ecc. Attraverso la pratica mimesica, come in altre pratiche – lo yoga, la meditazione – avviene un incontro del soggetto con l'energia vitale che attraversa tutti gli esseri. Ma a differenza dello yoga, si attivano le energie che si sviluppano nell'incontro interindividuale, si realizza un disegno che assorbe i corpi singoli in una forma complessiva che li supera, arrivando insieme a comporre un albero, una nuvola, un oggetto complesso.

Le differenze tra la pratica mimesica e la pratica yoga ha a che vedere con la posizione di ciascuno all'interno di un gruppo; il soggetto nello yoga si concentra in sé stesso per far scomparire questo sé individuale e integrarsi nel Sé universale dell'energia della vita. Il soggetto non guarda gli altri del gruppo, e i movimenti di ciascuno in gruppo sono armoniosi ed identici come una moltiplicazione del sé. Nella pratica mimesica, ci sono esercizi nei quali il soggetto si dilegua come Sé e si integra nella forma grupppale: qui la teoria dei frattali ci può illuminare. La forma più chiara

dei frattali è costituita dall'immagine della foglia e da quella dell'albero, molto usata negli esercizi di Costa. Ma anche l'immagine della pioggia o delle nubi risponde alla teoria dei frattali. Le forme che esistono a livello singolo si integrano in una forma che ingloba vari elementi in un tutt'uno: dalla foglia all'albero.

La piccola foglia riproduce l'albero intero.

Un'altra differenza da rimarcare rispetto alla mimesica riguarda il rapporto fra pratica mimesica e psicodramma: in esso predomina il mondo interiore di ciascun partecipante; il gruppo è un mezzo utilizzato per parlare della propria storia, dei sogni, del vissuto nei confronti dei genitori, nel mondo del lavoro, dello svago, degli studi. Nella pratica mimesica, il soggetto, senza perdersi totalmente, entra a far parte di una forma grupppale, come nei frattali; egli è preparato come uno strumento musicale che, al momento in cui suona, viene dimenticato come strumento perché ci si possa concentrare nella musica che attraverso lo strumento si manifesta nella recitazione del testo. Le sue parole acquistano la configurazione immaginata dall'autore grazie alla mediazione dell'attore- regista e alla messa a punto dello strumento-attore. La pratica mimesica si può configurare, ad esempio per analogia, come lo stagionamento del legno necessario per trarne un violino. Assomiglia anche al lungo periodo che necessita la decantazione del vino nelle botti di legno di rovere. Una volta preparato come uno strumento attraverso la pratica mimesica, l'attore è pronto a interpretare un testo. Ma la pratica mimesica serve anche a preparare, come strumenti anch'essi, la voce e il corpo per altri compiti professionali – dallo speaker, al doppiatore, al politico, al cantante, o anche soltanto per la vita quotidiana: coordinare voce, gesto, timbro, volume, può servire a un avvocato nella sua arringa o al medico per esprimersi coerentemente rispetto a quello che dice e a quello che fa; ugualmente si può osservare per il professore che tiene le sue lezioni, così come il terapeuta dovrebbe fornire ai suoi pazienti degli strumenti per gestire nei rapporti interindividuali le proprie emozioni in corrispondenza con i suoi pensieri.

Il rapporto che nella pratica mimesica si instaura fra maestro e allievo richiama l'antica bottega dell'arte. Si impara a conoscere sé stessi attraverso l'articolazione del Sé con l'ambiente, con gli altri e con il Sé profondo. I principi dell'arte vengono in ausilio nel processo di costruzione e decostruzione. Ma a che cosa serve l'arte, così come a che cosa serve la religione? I tentativi di eliminare entrambe con lo scopo di “liberare

l'uomo dall'illusione" sono stati una violenza contro l'uomo stesso. Volendo uccidere, nel pensiero razionale, lo spirito inteso come il "daimon" che impedirebbe all'uomo di essere autenticamente libero, si è rischiato di uccidere anche l'"angelo". Tutte le società hanno elaborato forme di arte e di religione. Nell'ottica antireligiosa, si è venuta a creare l'idolatria dell'uomo di potere o del partito.

La mimesi e l'arte

Per alcuni studiosi l'arte, riguardo all'essere umano, avrebbe la funzione della seduzione fra gli animali, come per il pavone che, esibendo le sue piume, incanta le femmine o l'usignolo che le attrae con i suoi gorgheggi o il gabbiano, il leone, il rinoceronte che lottano con i rivali per la conquista della compagna. Questa funzione seduttiva ha parecchie analogie con l'arte della guerra. Per altri studiosi, l'arte è un esercizio che serve per ampliare il modo di ragionare. Attraverso l'arte intesa come gioco, i bambini imparano ad affrontare le difficoltà che li allenano a mettere in moto abilità loro utili in futuro. L'arte viene intesa anche come necessità di riprodurre la natura in ogni sua forma espressiva, di immagini, oggetti, suoni. La visione della natura costituisce una risorsa di particolare importanza, come hanno dimostrato gli studi su persone in ospedali o case di cura, che sopportano più facilmente quello stato di reclusione. La rappresentazione teatrale mette in scena quelli che sono i momenti di tensione nell'ambito delle conflittualità degli esseri umani. Lo psicologo e neuroscienziato americano Michael S. Gazzaniga afferma che la parola nel teatro non è un oggetto di decorazione, perché "il linguaggio ha molte caratteristiche in comune con la musica, così come con le vocalizzazioni dei primati: per esempio, il tono, il timbro, il ritmo e i cambiamenti di volume e nella frequenza. Queste sono tutte cose che siamo bravi a identificare anche senza alcun addestramento musicale"¹¹⁴. Gazzaniga considera la prosodia la chiave musicale del linguaggio, intesa come il ritmo, la melodia, la metrica e il timbro. La prosodia aiuta a delineare i limiti delle parole e della frase. Alcune lingue, come l'italiano – sostiene Gazzaniga – sono melodiose; altre, come il cinese, sono tonali, cioè la medesima parola assume significati diversi cambiando il tono. Il cervello – afferma il neuroscienziato – inizialmente tratta il linguaggio come un tipo particolare di musica; la musica, come il linguaggio, trasmette emozioni. Tuttavia secondo un ampliamento di tale ipotesi, la musica non rimane soltanto nella sfera delle emozioni, in quanto essa non solo attiva le aree del cervello che

riguardano il cervello arcaico sede delle emozioni, ma anche le aree prefrontali del cervello razionale nonché le aree che riguardano il cervello relazionale o interindividuale.

Il legame fra religione e arte è profondo, ma anche segno di conflitto in quanto non sempre l'artista si sente parte o imitatore dell'arte divina. L'immaginazione creativa costituisce un'attività fondamentale dell'uomo. Nel secondo momento della mimesi – mimesi II –, Ricoeur esalta il valore dell'immaginazione creativa del poeta nel passare dall'azione pre-comprensiva a quella creativa. Uno dei filosofi che ha cercato di approfondire il rapporto tra l'artista e il Creatore è stato Nicolaj Berdjaev, insistendo su di una analogia e una differenza di livello fra religione e arte. Secondo Berdjaev "ciò che viene creato nell'arte non è un nuovo essere, nell'arte vengono creati soltanto i segni di questo nuovo essere, i suoi simboli. L'insegnamento dell'arte consiste sempre nel fatto che tutto ciò che passa è simbolo di un essere diverso e non transeunte. Nell'arte, la realtà ultima di ciò che esiste viene creata solo simbolicamente. Per l'atto artistico, l'essere ultimo e segreto è qualcosa che resta inattingibile se viene cercato in maniera reale e non simbolica. Ed è appunto per questo che il simbolismo dell'arte non è solo la sua forza, ma anche la sua debolezza. Il simbolismo porta alla luce la tragedia eterna della creatività umana, la distanza che separa la creatività artistica dalla realtà ultima dell'essere"¹¹⁵. La pratica mimesica è un'attività che cerca di agire, di vivere l'incontro tra l'arte e una religiosità che non è legata a una religione particolare bensì incontra quello spirito vitale che attraversa tutta la creazione.

L'allievo è il costruttore del sé insieme al bravo maestro che lo guida; inizialmente è un soggetto in gestazione, ma attraverso il lavoro che il maestro fa su di lui, diventa co-autore di sé stesso.

Diventare altro

Secondo Emanuele Severino la ricerca dell'uomo di "diventare altro e da altro" mette in discussione il predominio della "tecno-scienza" che ha dimenticato la filosofia, portando a concentrarsi sulla tecnica o sull'osservabile cancellando l'anima nelle scienze dello Spirito. Lo storico della psicologia Wilhelm Dilthey, come reazione al positivismo imperante alla fine dell'800, differenzia Scienze dello Spirito da Scienze della Natura. Non si tratta di separare Natura e Spirito, ma di leggere la realtà integrando le interpretazioni, perché lo Spirito non esiste senza la Natura e la Natura è natura morta senza lo Spirito. Severino scrive¹¹⁶: "Per le varie forme di

scienza della psiche (psicologiche, cognitive, psichiatriche, informatiche, ecc) la mente è invece una parte del mondo: non si avvedono che la mente originaria è la manifestazione stessa del mondo che sta alle loro spalle e la rende possibile. La manifestazione del mondo include ogni parte e non è parte: è intrascendibile, 'trascendentale'. Ma sin dagli inizi le cose del mondo che è manifesto sono intese come un diventare altro da ciò che esse inizialmente sono, e un diventare altro". In sintesi diventare "dall'essere al non essere" e "dal non essere all'essere". Ogni sera l'attore mette in scena questa trasformazione, questo passaggio a doppio binario, essere altro da sé, senza dimenticare sé stesso.

La pratica mimesica funziona da esercizio spirituale, come suonare e comporre sono degli esercizi spirituali secondo Beethoven. Interpretare e comporre un testo teatrale appartengono alla stessa linea di tali esercizi spirituali. Questo lungo esercizio rivolto a perfezionare una pratica costituisce la sfida della formazione di un uomo e poi di un attore.

"L'identità fluttuante"

Pirandello ha portato a teatro il gioco delle identità, che come "identità fluttuante", propria dell'adolescente che ogni sera prova quelle identità indossandole per uscire da casa, l'attore anche lui deve provare e provare per immedesimarsi con il personaggio. Il gioco degli specchi apre alla scienza, già Lacan aveva sottolineato la fase dello specchio come un prima e un dopo nel processo di identificazione e quindi di ingresso nel mondo degli umani. Ma la fase dello specchio non è mai un passaggio definitivo, si sta sempre ritornarci, a guardarsi allo specchio per riconoscersi e misconoscersi. Questo processo è possibile perché esiste l'altro che ci introduce al lungo percorso verso l'ominizzazione. L'intersoggettivo secondo Massimo Ammaniti si innesca nel rapporto interno tra la madre e il bambino ancora nella pancia della madre. L'intersoggettivo, in dialogo con Gallese, rimanda all'emergere dei neuroni specchio. Non si può ancora affermare che i neuroni specchio siano innati o si attivano nel rapporto intersoggettivo prima con la madre e poi con tutti gli altri che vengono a contatto con il bambino. Credo che dire intersoggettivo è inappropriato perché significa che sin dall'inizio troviamo due soggetti che si confrontano; invece, sarebbe più appropriato parlare di processo di differenziazione che va verso l'intersoggettività, e questa avverrebbe se, come afferma Lacan, si introduce la Legge del padre attraverso la funzione paterna. Funzione paterna intesa come

capace di separare e individuare, differenziare e dare identità. Sempre e quando la Legge venga compresa come violenza necessaria e accoglienza. Il trauma della Legge necessaria è simile a quella del trauma della nascita, non si può pensare che per evitare il trauma si lascia il bambino nel grembo materno. In questa nascita il bambino viene gettato nel mondo per essere altro da "sé-feto" senza lasciare tutto quello che era prima.

La preparazione di un testo teatrale ha molto della gestazione e preparazione al parto. Non sempre colui che nasce coincide con le aspettative e i desideri della famiglia attoriale né tanto meno del pubblico che assiste alla rappresentazione. Ogni attore nel processo di trasmutazione e trasfigurazione deve fare i conti con la delusione riguardo all'immagine che aveva costruito nel suo Io ideale in terminologia freudiana. In questo sottile movimento tra Io ideale e ideale dell'Io si mantiene la solidità dell'attore, se l'interpretazione non raggiunge il successo sperato non vuol dire che debba per forza rinunciare per sempre alla sua vocazione di essere attore, ovvero mantenere vivo il suo Ideale dell'Io.

Da analizzare il processo che avviene dopo la fine delle rappresentazioni del personaggio, spogliarsi, riprendersi, lasciare nell'armadio l'armatura di tale personaggio. Cosa rimane nell'attore di quello che ha interpretato? È possibile che non abbia un effetto sul Sé relazionale e spirituale? In quell'incontro tra l'allievo, l'attore, il regista, con il mondo del testo avviene senz'altro una trasmutazione che si inserisce in quella linea interindividuale del terzo cervello.

L'attività artistica come il generare un figlio o essere un figlio è un'attività totalizzante, perché tocca l'essere. Ad esempio un prete, un medico, è prete o medico "sempre" come lo è un genitore. Si può essere bravo o pessimo, ma come si fa a dimettersi da tale identità?

Il cervello mimetico alla base del gioco del "si fa che si era".

La teoria mimetica di René Girard tende a smascherare il meccanismo vittimario che la comunità mette in atto nel momento della lapidazione, dell'immolazione o del sacrificio reale o simbolico. Girard definisce la violenza malvagia dalla violenza benefica. In ogni atto o rituale si viene a rappresentare una scena mitologica, religiosa, ancestrale, che è la chiave per comprendere perché certe comunità riescono a superare le crisi e altre, invece, si autodistruggono. Il teatro si presenta come un'organizzazione del rito che accoglie gli spettatori che non sono passivi alla rappresentazione di un'opera. Ogni comunità affronta la violenza

RIDOTTO

insita nelle relazioni umane con strategie diverse, il teatro si inserisce, dall'epoca dei bacchanali, delle rappresentazioni delle tragedie, nella linea di una messa in scena dell'immolazione di una vittima. Le grandi tragedie non sono soltanto rappresentazioni del meccanismo vittimario; precedono come sostiene Nussbaum, la nascita della filosofia nell'affrontare i temi fondamentali dell'esistenza. Il pubblico, oltre alla catarsi emotiva derivata dall'assistere alla rappresentazione di uno spettacolo di particolare valore spirituale, porta con sé una riflessione, quando torna alla vita quotidiana; lo spirito di una comunità ne viene innalzato. L'analisi sulla passione di Gesù elaborata da Girard in contrapposizione ad alcune tragedie dove la vittima merita di essere sacrificata, svela il meccanismo attraverso il quale il popolo si schiera dalla parte dei carnefici.

Il teatro ha la possibilità di porre la questione, interrogando lo spettatore rispetto a quale parte si ponga, e se il malvagio protagonista della storia sia una figura da imitare o da condannare. Per questo coinvolgimento dello spettatore, i padri della Chiesa temevano il teatro, come Sant'Agostino temeva il circo romano, dove la vittima sacrificata produceva nello spettatore un'esaltazione emotiva, una specie di ebbrezza.

“Ogni sera della vita”, secondo una citazione di Louis Jouvet, qualcuno in teatro, sia spettatore o sia attore, si dona, si sacrifica, viene mimeticamente introdotto in una storia che va nella linea del “diventare altro e altro da sé”. Diventare altro da sé è un concetto sviluppato da Emanuele Severino nel suo studio su Pólemos – teoria della guerra – dove, a partire da Eraclito in cui il conflitto è madre di tutte le cose, esso ci avvicina alla vocazione dell'attore nella ricerca continua di diventare altro da sé. Questa vocazione fa parte dell'intera umanità, ma l'attore sembra farla emergere con più evidenza. Diventare altro da sé interpretando il personaggio di una commedia o di una tragedia è uno sforzo che fa uscire il soggetto dal suo centro per immedesimarsi nel mondo virtuale del testo senza perdersi in esso e potendo poi tornare al centro del suo sé.

La pratica mimesica non è soltanto una mera osservazione che mappa le stesse aree del cervello sia in colui che compie un'azione che in colui che la guarda compiere, ma introduce una differenza che non si riduce alla “simulazione incarnata”, ma sembra che attivi altre zone del cervello. Massimo Ammaniti e Vittorio Gallese con il concetto di “simulazione incarnata” descrivono le aree attivate. La simulazione o imitazione non spiega il concetto di immedesimazione, che non riguarda

soltanto il rapporto con i simili, ma anche con le diverse forme della Natura.

Nel libro “La nascita della intersoggettività”, Ammaniti e Gallese si sono occupati dell'origine del processo primario che porta alla costruzione dell'identità di un soggetto. Lo studio sui bambini già nella fase intrauterina esalta l'aspetto psicosociale del bambino. Soprattutto gli studi sui gemelli hanno evidenziato un movimento di uno dei due verso l'altro. La matrice principale della genesi della soggettività riguarda il rapporto particolare del bambino con la madre prima e dopo la nascita. Il coordinamento delle azioni, degli sguardi mettono sin dalle prime settimane le basi del rapporto intersoggettivo che influenza sia il bambino che la madre. In questa interazione, l'imitazione è fondamentale per sviluppare quella danza di mutua reciprocità che unisce e comincia a differenziare due persone prima che si introduca la legge del linguaggio verbale del corpo del vivente.

Andrew Meltzoff e M. K. Moore hanno dimostrato che i neonati sono in grado di imitare le espressioni facciali manifestando quindi una capacità innata a condividere codici nella percezione dell'azione. L'imitazione è importante nella comunicazione non verbale. Attraverso l'imitazione facciale, il bambino valuta il legame tra l'osservazione e l'esecuzione delle azioni motorie. Ancora più importante – sostiene Meltzoff – i bambini utilizzerebbero il gioco imitativo per verificare l'identità delle persone che incontrano.

Secondo Donald Winnicott quando il bambino guarda la madre che lo sta guardando vede sé stesso negli occhi materni. Il contatto visivo è centrale secondo John Bowlby per la formazione dell'attaccamento primario alla madre.

Ammaniti osserva che “la madre e il bambino si impegnano in una proto-conversazione, mediata dal contatto occhio-a-occhio, dalle vocalizzazioni, dai gesti della mano e dai movimenti delle braccia e della testa”.^[17]

Un secondo momento fondamentale di questo tipo di rapporto bi-direzionale, è segnato da intense esperienze di rispecchiamento che da una parte servono a intensificare l'attaccamento e dall'altra rappresentano un inizio di riconoscimento reciproco selettivo tra madre e figlio; nel processo mimesico esso si identifica anche attraverso l'odore, il pianto e il contatto. Concetti correlati che ritornano in età adulta nel rapporto intersoggettivo sono la sintonizzazione, il rispecchiamento emotivo, i movimenti ritmici che permettono un coordinamento nella danza propria del rapporto con gli altri.

Alcuni ricercatori americani hanno studiato il rapporto stretto fra bambino e madre ponendo l'accento sull'imitazione reciproca. Quando si viene a creare, secondo lo psicanalista John Bowlby, la base sicura dell'attaccamento, diventa possibile che il bambino esca dalla diade con la madre per riconoscere il mondo sapendo che può tornare da lei che lo accoglie senza angoscia.

In un rapporto caratterizzato dall'insicurezza, il bambino ha invece il terrore di allontanarsi dalla madre, ma subisce anche l'angoscia materna che non riesce a metabolizzare gli stimoli negativi.

Che differenza si verifica tra il concetto di immedesimazione che Orazio Costa considera fondamentale nel metodo mimesico e il concetto di imitazione? L'immedesimazione è un processo interattivo tra il soggetto e ogni cosa esso vada a considerare, a vedere, a immaginare diventando la cosa stessa.

L'imitazione riguarda il copiare l'oggetto osservato, riproducendone gli elementi di cui esso è composto, senza farsi quell'oggetto: di esso si fa soltanto una copia, non lo si diventa. I meccanismi descritti – attaccamento, rispecchiamento, base sicura o insicura -, si ripresentano al di là della volontà degli allievi che lavorano al metodo mimesico. Nel gruppo di lavoro si manifestano in ciascun allievo i patterns – schemi interattivi ed emotivi – che hanno contribuito alla formazione dell'allievo fin dall'infanzia: se non vengono affrontati, essi possono ostacolare l'apprendimento. Emerge attraverso qualche esempio il significato di tali ostacoli. Un allievo fa dei movimenti che vogliono rappresentare un uccello, ma attraverso gesti che riproducono un cliché: egli cioè si muove attraverso uno schema che si è fatto, di un uccello senza particolari caratteristiche: il maestro gli chiede allora di scegliere un uccello fra quanti ha davvero osservato con attenzione, e lo invita a riprodurlo, con il corpo, i ritmi del volo, i movimenti delle ali, della testa ecc., come se riproducesse le caratteristiche di quell'uccello, e non ne facesse una rappresentazione schematica, senza alcuna attinenza con un determinato uccello.

Questo procedimento che parte dall'osservazione produce nell'allievo un mutamento del suo essere più profondo, che interagisce con il mondo, facendogli sentire di poter essere qualunque cosa, materiale o immateriale, fino ai sentimenti e alle emozioni, arrivando, dopo un percorso di affinamento mimesico, all'immedesimazione di un testo poetico: non sarà più l'oggetto descritto nella poesia – un fiore, una nuvola, un ruscello – a essere rappresentato secondo la conoscenza

personale che ne ha l'allievo, ma l'oggetto immaginato dal poeta nelle sue caratteristiche espresse nella poesia. L'uscita da sé per tornare a sé arricchito dal viaggio interattivo lascia delle tracce nell'allievo che, senza dover ogni volta ripercorrere l'apprendimento sperimentato, gli rimangono in forma spontanea, pronte ad essere messe in atto in qualunque momento.

Il terzo cervello e il principio mimesico

A partire dagli studi di René Girard e di Jean-Michel Oughourlian si è venuta a delineare una lettura molto particolare circa il comportamento delle persone in un contesto psico-sociale.

Questa lettura fonda le sue radici nella psichiatria soprattutto francese, punto di riferimento necessario per comprendere e integrare i tre cervelli: il cognitivo, l'emotivo e il relazionale.

Oughourlian, insieme a Eugène Webb, sostiene che si deve superare l'idea di un io-in-sé a favore di un io costruito e decostruito "tra-due". In ogni incontro con l'altro, l'"io-tra-due" inizia a formarsi sin dall'infanzia. Ciascuno di noi è il risultato di una serie di gesti e di parole di altri che ha influenzato il nostro sé nel corso della nostra storia.

Andrew Meltzoff ha studiato l'imitazione infantile, scoprendo che il bambino non solo imita i movimenti di chi il neuroscienziato chiama "lo sperimentatore" e li copia muovendo la lingua, inclinando la testa, aprendo e chiudendo gli occhi come chi gli sta davanti, ma ne segue soprattutto le intenzioni. Queste scoperte, insieme a quelle del gruppo di Parma diretto da Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese sui neuroni specchio, vengono dopo cinquant'anni a confermare l'ipotesi mimetica elaborata da René Girard. L'ipotesi è che il desiderio mimetico ai trova in tutte le forme di rivalità che sono alla base della genesi della violenza. Attraverso l'analisi di autori come Shakespeare, Dostoevskij, Proust, Molière, Camus, Girard ha descritto la genesi della violenza provocata dalla rivalità tra i personaggi. Gli scrittori anticipano le scoperte scientifiche descrivendo tali rivalità, come anche avviene in altre forme artistiche, di pittura, musica, scultura ecc.

Oughourlian sostiene che la mimesi costituisce una scoperta significativa per comprendere il rapporto che fa sì che i soggetti si avvicinino, entrino in conflitto e si respingano. Il principio mimetico sarebbe l'equivalente della legge gravitazionale scoperta da Newton che risponde alla domanda: cosa tiene uniti i corpi celesti? cosa impedisce che ciascuno parta ed esca dall'orbita? cosa impedisce che la terra ad esempio non si scontri con la luna? Il principio mimesico

risponde anche alla domanda sul motivo per cui gli esseri umani non cadono o non si staccano dalla terra.

Il principio mimesico è alla base dell'apprendimento della costruzione del sé e del rapporto interpersonale; in questa teoria del terzo cervello, l'io non è una monade chiusa in sé che si rapporta ad altre monadi, ma è una costruzione in continuo rifacimento. Facilmente un soggetto – “io – può perdere consistenza nell'incontro con un altro o all'interno di una istituzione, oppure dissolversi in una rievocazione con i fantasmi della propria storia. In questa prospettiva si stabilisce un tipo di relazione che non è inter-individuale, bensì inter-dividuale, perché nell'incontro dell'io con un altro io si viene a creare un movimento inter-influenzale per cui non si esce mai dal rapporto allo stesso modo di come si è entrati.

Quindi il desiderio mimesico si attiva, si modifica e viene a condizionare i movimenti di ciascuno dei soggetti che partecipano alla relazione.

La capacità di affrontare, comprendere e gestire i rapporti inter-dividuali fa parte dell'intelligenza relazionale.

Il terzo cervello non è un'entità autonoma dagli altri due; c'è una continua corrispondenza tra questi tre cervelli che si determinano a vicenda, e nessuno di loro può vantare un'autonomia propria.

Antonio Damasio e George Ledoux sono i primi a differenziare il primo cervello cognitivo, sede dell'intelletto, del ragionamento cosciente, da un secondo cervello che hanno definito il cervello emotivo. Gli studi sul sistema limbico hanno permesso di collocare in esso le emozioni, i sentimenti e i diversi stati umorali. Ancora oggi si pensa che sentimenti ed emozioni provengono dal cuore. Le teorie scientifiche fanno fatica a sradicare convinzioni come quelle di quest'epoca della pandemia, in cui delle persone sostengono che il Covid sia un'invenzione di un potere politico che vuole togliere la libertà.

Occorre riflettere sul secondo cervello per poter differenziare emozioni, sentimenti e stati umorali e poter essere in grado di attivare quello che Daniel Goleman ha definito “l'intelligenza emotiva”, intesa come la capacità di “motivare sé stesso nel persistere e nel perseguire un obiettivo nonostante le frustrazioni; di controllare gli impulsi e rimandare la gratificazione; di modulare i propri stati d'animo evitando che la sofferenza ci impedisca di pensare; e ancora, la capacità di essere empatici e di sperare”^[18].

Questa teoria afferma che abbiamo una mente che pensa e una che sente. Si tratta di due facoltà

semi-indipendenti, in quanto esistono due circuiti cerebrali distinti e interconnessi. La mente emozionale – il secondo cervello – può travolgere la mente razionale e provocare un blocco del pensiero del soggetto. Per Goleman esistono due tipi di memoria, una cognitiva, propria del primo cervello, e una affettiva, del secondo cervello. Ci si può chiedere se si ipotizza una terza memoria, relazionale, propria del terzo cervello; ciò si manifesta ad esempio quando assomigliamo a qualcuno nei gesti, nella voce o nei pensieri; come quando il bambino adottato pare invece figlio carnale dell'adottante, per i suoi gesti, il modo di camminare, il tono della voce, al punto che di lui si dice: “si vede che ha preso tutto da suo padre”. Il primo cervello è dotato di un sistema specchio che sovrintende all'attività propria della neo-corteccia razionale. Anche il secondo cervello è dotato di un sistema specchio, che spiega l'empatia, la compassione, la trasmissione e il contagio emotivo, e la condivisione dei sentimenti, delle emozioni e degli umori.

Anche se l'attore esprimerà il tipo di situazione che gli verrà suggerito dalla battuta del personaggio che deve interpretare, è utile definire le differenti tipologie che egli può manifestare. Si differenziano le emozioni – lo stress, l'angoscia, la collera, la gioia, la paura, il disgusto ecc. – dai sentimenti – l'amore, l'odio, la tenerezza, l'invidia, la gelosia, il risentimento ecc. – dagli umori – l'euforia, le eccitazioni, la depressione, la letargia, l'esaltazione e la depressione, l'accelerazione o il rallentamento.

Il guardaroba del terzo cervello

Nel rapporto con l'altro, con la natura e con sé stesso, fino ad arrivare al testo teatrale, il soggetto sperimenta delle emozioni, dei sentimenti e degli stati umorali che chiamano in causa il primo cervello che dovrà giustificare o negare l'attivazione del secondo cervello.

Secondo Oughourlian il primo e il secondo cervello offrono al terzo cervello il “guardaroba” che permette al desiderio di mostrarsi secondo diverse configurazioni; la metafora di “guardaroba” è propria del mondo del teatro. L'attore che interpreta un determinato personaggio che esprime un certo tipo di sentimenti è capace per empatia di suscitare nello spettatore quei sentimenti tipici del personaggio. Questa alchimia deve essere ripetuta ad ogni rappresentazione senza lasciare nell'interprete quella esaltazione emotiva del personaggio che lo costringerebbe a entrare e ad uscire in esso con notevole dispersione di forze se non si valesse dell'immedesimazione mimica.

RIDOTTO

Alla base del desiderio mimesico di Girard ci sono l'incontro con il mondo e soprattutto il passaggio dal livello pre-comprensivo alla consapevolezza propria della coscienza. Attraverso il desiderio mimesico l'uomo neuronale diventa uomo sociale, o "politico" nella terminologia di Aristotele.

I precursori di questa teoria, secondo Oughourlian, sono soprattutto Spinoza e Freud. Nel libro III dell'Etica intitolato "Origine e natura degli affetti", Spinoza scrive:

"Se immaginiamo che qualcuno ami, desideriamo o abbiamo in odio, per ciò stesso noi ameremo, desidereremo questa cosa ecc. con maggior costanza(...) Per il fatto di immaginare che qualcuno ama qualcosa, anche noi ameremo la stessa cosa (...) gli uomini (...) hanno verso i loro simili maggior Amore o Odio che non verso le altre cose; e a questo si collega l'imitazione degli affetti".

Per Spinoza, l'affetto è un'azione e una passione, è ciò che i neuroni specchio riflettono: le azioni e le emozioni dell'altro.

"Se immaginiamo che qualcuno goda di una cosa che uno solo può conquistare, faremo di tutto perché non la conquistiamo"^[19].

Questo meccanismo in cui un soggetto cerca di strappare un oggetto a un altro che lo possiede, mentre in prima battuta poteva anche non interessargli, fa sì che questo soggetto faccia di tutto per avere l'oggetto posseduto o desiderato dall'altro, come il bambino che vuole sempre la palla o il giocattolo che l'altro bambino ha preso per primo.

La psicologia interdividuale costituisce una vera rivoluzione epistemologica, perché riesce a studiare l'io secondo una prospettiva che tiene conto dell'inter-influenza. L'io è il risultato dell'azione dei meccanismi mimetici che si concentrano: sull'apparire, sull'avere, sull'essere e sul desiderio del modello.

L'inconsistenza dell'io

Oughourlian afferma che l'"io è continuamente e uniformemente ricostruito dal meccanismo mimesico in seno al rapporto interdividuale".^[20]

Questa affermazione si basa sugli studi di Antonio Damasio che afferma che il sé ha un fondamento neuronale e che si tratta di uno stato biologico ripetutamente ricostruito. Scrive: "Vi sarebbero (...) stati successivi dell'organismo, ognuno con una rappresentazione neurale nuova, in mappe multiple concertate, momento per momento, e ognuno tale da fissare il sé che esiste in quel momento".

L'autore sostiene che "lo stato del sé viene decostruito da cima a fondo in ogni momento: è uno stato di riferimento evanescente, di continuo ricostruito con tale coerenza che il possessore non se ne accorge mai"^[21].

Affermare l'inconsistenza dell'io in continuo rifacimento e disfacimento secondo un'intelligenza relazionale della quale il soggetto non è sempre consapevole, colpisce un paradigma basato sull'idea di un io solido e in grado di attraversare i diversi sistemi senza modificarsi.

Considerare l'io come un patchwork di tutti gli io che si sono costruiti e decostruiti nel corso della propria esistenza è un'altra ferita narcisistica che non è facile da accettare. Quanto dobbiamo all'influenza degli altri in positivo o in negativo quando sosteniamo di essere noi stessi? Il fenomeno dell'ipnosi mostra come l'induzione di un soggetto in posizione di comando può avere un effetto sulla psiche di un altro in posizione ricevente. È il caso dell'attore nei confronti del regista. Un esempio analogo si può constatarlo prendendo come soggetto un ipnologo e un individuo che accetta di fare con lui un esperimento. L'ipnologo, ad esempio, chiede al soggetto di realizzare dopo un'ora una determinata azione fuori dalla stanza in cui avviene la seduta: il soggetto deve recarsi su di un ponte dal quale si intravede la cupola di San Pietro e urlare davanti a tutti "Sono immortale", "Io sono Dio". Se qualcuno gli chiedesse la ragione di questo suo comportamento, il soggetto non saprebbe cosa rispondere perché nell'induzione dell'ipnologo c'era anche il comando di dimenticare l'ordine. Questo esempio sta a significare che comportamenti e azioni che si credono dipendere da nostre scelte, in realtà sono stati suggeriti da qualcuno che ha influenzato inconsciamente il nostro comportamento.

Tuttavia non sempre l'induzione ha successo quando tocca convinzioni molto radicate nel sé.

Lo sforzo di comprendere quanto della natura in tutte le sue forme, e degli altri esseri umani abbia inciso sulla nostra personalità è una scommessa per la conoscenza di sé stessi.

Il teatro come luogo di rappresentazione della vita René Girard trova nel teatro il luogo più interessante per analizzare e studiare il meccanismo mimesico. Il suo libro "Shakespeare – il teatro dell'invidia"^[22] è un trattato pratico e teorico che mette a nudo il concetto di mimesi. In tempi passati il teatro era considerato da alcuni un luogo pericoloso in quanto la potenza della mimesi poteva influenzare lo spettatore nel volersi immedesimare in un personaggio oppure poteva far capire come la mimesi scoprisse i

meccanismi propri del conflitto umano. Sin dagli anni Quaranta Orazio Costa inizia ad applicare la mimesi come metodo per la formazione degli attori. L'arte anticipa le scoperte scientifiche: Costa indica, senza averla ancora teorizzata, la via della mimesi come base per l'apprendimento.

Il metodo mimesico richiama la scoperta di Gregory Bateson sul comportamento animale: ad esempio, due cani capiscono la differenza tra il giocare e il lottare, come se avvertissero l'indicazione "questo è un gioco". Costa comincia a fare teatro giocando con i fratelli. Il metodo mimesico come metodo di apprendimento concorda anche con l'indicazione di Bateson sull'imparare ad apprendere, che si allontana dai metodi di imitazione dell'allievo nei confronti del maestro o dell'attore di fama. Nessun allievo di Costa assomiglia nel recitare al suo maestro e neanche ai suoi compagni di corso; ciascuno sviluppa un proprio indirizzo giocando a scoprire e a scoprirsi come un io in continuo mutamento. Questo metodo di insegnamento integra gli aspetti personali dell'attore singolo e della sua attività in gruppo, che ha una funzione importante nel processo di apprendimento: quando, dopo i diversi esercizi, si arriva alla parola, cioè si fanno parlare i personaggi, è il momento in cui i tre cervelli sono interconnessi attraverso il metodo. Che il personaggio sia la battuta mette in risalto la dinamica che si viene a creare tra gli attori: essi devono uscire da sé stessi per entrare in una dimensione dove ogni azione, verbalizzazione e movimento dipendono dal discorso degli altri personaggi, e anche lui, nell'interpretazione del suo personaggio, influenza l'azione degli altri. In questo contesto nessuno può agire autonomamente. L'interpretazione del personaggio da parte dell'attore risulta dalla scelta di certe caratteristiche insite nel personaggio a cui egli offre la sua interpretazione, dovuta alla sua personalità. Interviene poi un terzo elemento – lo spettatore –, che non è una figura passiva, ma si pone in relazione allo spettacolo attraverso il suo giudizio, influenzando in qualche modo sull'interpretazione dell'attore che, avverte la presenza partecipe degli spettatori. Ogni sera il pubblico è diverso e tale diversità viene percepita influenzando sulla recitazione che anche soltanto per lievi sfumature si realizza con toni differenti.

Il lavoro realizzato da Orazio Costa sull'“Amleto”^[23] è stato una vera prova rivoluzionaria nella formazione degli attori, perché ha messo in luce il rapporto stretto tra il frammento e il tutto, tra l'individuo e il complesso. Ogni attore non solo studiava la sua parte, ma doveva

anche interpretare tutti i personaggi del testo shakespeariano. Questa modalità permetteva a ciascuno di rispondere alla questione relativa a come io mi vedo, come credo che gli altri mi vedano e come in realtà io sono. Poter uscire da un personaggio per interpretarne un altro e interpretare in coro con tutto il gruppo ogni personaggio comporta uno sforzo di identificazione e di dis-identificazione. Questo esercizio che richiede di entrare e di uscire da un personaggio richiama per analogia l'esistenza di ognuno, nei tanti personaggi che nella vita rappresentiamo secondo i contesti in cui ci muoviamo.

L'esercizio applicato agli allievi nelle prove dell'“Amleto”^[24] è durato due anni, prima che si affrontasse il testo e altri due lavorando alle scene della tragedia, che ha poi debuttato al Festival di Taormina.

Uno degli attori ha raccontato la tensione di ciascuno dei compagni perché fino alla serata della prima nessuno sapeva quale ruolo avrebbe interpretato. Poco prima di entrare in scena, a ciascuno degli attori Costa assegnò il personaggio o la situazione corale che avrebbe dovuto sostenere: questo fu possibile perché ogni attore conosceva ogni ruolo singolarmente e in coro.

L'intuizione del metodo mimesico da parte di Orazio Costa precede gli studi di René Girard e dei suoi collaboratori Guy Lefort e Jean-Michel Oughourlian. La loro intuizione può soprattutto essere spiegata a livello biologico, a partire dalla scoperta dei neuroni specchio. Sarebbe interessante studiare, con le tecniche delle neuro-immagini, come si attivano i diversi cervelli negli attori che passano da un personaggio all'altro. In sintesi, l'esercizio permette a ognuno di uscire da sé, di guardarsi da un altro punto di vista e di tornare a sé.

Dall'imitazione all'immedesimazione

Se l'imitazione si inserisce nel registro della copia tra un soggetto che viene influenzato dalla presenza di un altro, attività paradossalmente passiva, l'immedesimazione rappresenta un passaggio in cui il soggetto non imita o copia gli atteggiamenti dell'altro, bensì entra in contatto con quest'altro in un rapporto in cui il soggetto viene trasformato nella sua interiorità. In sintesi, l'imitazione si mantiene a un livello dove risulta difficile differenziare interiorità e esteriorità.

L'immedesimazione rappresenta allora un salto nel processo interattivo tra un soggetto e un altro, e un soggetto in rapporto con le cose, con i pensieri e i sentimenti, con gli esseri viventi, oppure con figure della finzione.

Una lettura di tipo lacaniano, in cui sussiste la differenza tra il Reale, l'Immaginario e il Simbolico, offre la possibilità di inserire questi due concetti – imitazione e immedesimazione – nel registro dell'Immaginario e dell'apertura verso la dimensione simbolica.

Sempre nell'ambito della teoria lacaniana, la fase dello specchio permette di dare una spiegazione ancora più vicina all'obbiettivo di differenziare tali concetti. In questa fase dello specchio che Lacan colloca fra gli otto e i dodici mesi, il bambino vive un momento nel quale si guarda allo specchio e si spaventa perché vede un corpo frammentato. In un secondo momento il bambino si guarda, ma vede un altro e non si riconosce nell'immagine al punto che va a cercare chi c'è dietro lo specchio. Il terzo momento il bambino si riconosce in quell'immagine e gioisce. Questa operazione è possibile in quanto avviene in presenza dello sguardo della madre, che sorride al vedere la felicità del bambino. Quando questo processo di acquisizione dell'immagine di sé soffre dei contraccolpi – la madre si mostra indifferente nei confronti del figlio, è insicura di sé ecc. -, il bambino cresce con delle fratture che non sempre riuscirà poi a ricomporre. In un secondo tempo, importante nella costruzione della personalità, risulta significativa l'intrusione di un terzo: il padre nell'esercizio della funzione paterna, che da una parte ha l'effetto di una rottura della simbiosi madre-figlio e dall'altra permette al bambino di identificarsi, ovvero di acquisire un'identità che va oltre alla mera imitazione dei gesti della madre.

Nel processo dell'apprendimento della mimesi ovvero nella pratica mimesica, si ripresentano alcuni dei momenti che abbiamo descritto: rispecchiamento, imitazione, identificazione, che si realizzano davanti alla presenza del maestro. In questa pratica ogni allievo guarda sé stesso, guarda gli altri e sente lo sguardo del maestro, vissuto come sguardo inquisitorio, come indicazione correttiva oppure come aiuto al passaggio dal registro immaginario al registro simbolico, che avviene quando dagli esercizi di immedesimazione si passa al testo che supera, includendola, l'esercitazione: l'apprendimento per l'attore viene messo alla prova al momento in cui deve interpretare.

Il teatro come riconoscimento del sé nell'altro

Un'integrazione fra il principio mimetico e il sé interdividuale costituisce una risorsa teorica per comprendere la funzione del teatro nella società. Attraverso le diverse intelligenze che Jean-Marc Ferry ha sviluppato cercando di accentuare la

presenza delle grammatiche iconiche legate alle rappresentazioni e alle associazioni immagini che precedono la nascita del soggetto e soprattutto della configurazione dell'istanza razionale dal quale l'umano passa dall'essere vivente, quindi diventare un essere sociale.

L'altra grammatica che persiste nella struttura logico-proposizionale propria del linguaggio umano è la grammatica imputazionale-indiziaria. Queste grammatiche le condividiamo con gli animali.

Il principio mimesico alla base del metodo mimesico è una via maestra per la formazione dell'attore in quanto attraverso questo metodo il maestro Costa conduce gli allievi a recuperare quei linguaggi che sono stati come decisi mediante l'imposizione di un processo educativo che ha privilegiato le regole della sintassi a detrimento del pensiero non sempre in grado di accedere alla coscienza.

Il racconto – sostiene Ferry – o il testo teatrale tende a recuperare le associazioni di immagini da dove trae la forza psicagogica capace di risvegliare il sistema affettivo. Psicagogia è un rito che chiama in causa i personaggi come se questi si risvegliassero e prendessero forma fantasmatica e gli attori concedessero il loro corpo ai fini della rappresentazione teatrale.

La comunicazione è l'atto di rivolgersi a qualcuno in riferimento a qualcosa con il coinvolgimento del sé. Per Ferry su questa linea viene costruita la grammatica terza. In quanto si presenta nell'atto comunicativo l'istanza e il principio di responsabilità. Nell'ambito del teatro queste regole devono essere analizzate secondo una prospettiva diversa. Perché quando l'attore interpreta un personaggio e si rivolge a un altro che ruolo occupa il principio di responsabilità? Siamo nella finzione. Nessuno può attribuire all'attore le categorie di vero o falso per quello che dice, ma ciascuno può esprimere un giudizio se l'interpretazione è convincente o no.

“L'ipostasi paradigmatica dell'imputazione drammaturgica”.

La formula quasi einsteiniana sarebbe “l'ipostasi paradigmatica dell'imputazione drammaturgica”. Questa formula decifrata può aprire uno spazio di luce per comprendere cosa accade quando un attore scompare apparentemente come soggetto in sé per diventare un altro. Questo passaggio tra un sé e un altro diverso da sé può indurre a una lettura psicopatologica perché qualcosa del genere avviene in diversi quadri clinici soprattutto sul versante psicotico. Il parafrenico può passare senza conflitto da uno stato di veglia legato al

RIDOTTO

principio di realtà a uno stato in cui è convinto di essere un discendente di Carlomagno.

Nel teatro chi è il soggetto allora? L'attore presta sé stesso senza necessità di rispondere di quello che dice e di quello che fa. Distinguere realtà e finzione per lo stesso attore è un esercizio che coinvolge la coscienza critica. Sono convinto che la funzione del terzo come il pubblico, il regista e, nel nostro caso, il metodo, creano quella distanza necessaria che protegge lo stesso attore di non crederci il personaggio che sta interpretando.

Secondo la formula di ipostasi: rappresentazione concreta di una realtà astratta o ideale; personificazione; paradigmatica: figura che rappresenta il modello; imputazionale: a cui si attribuisce una colpa, una responsabilità; drammaturgica: che viene messo in scena. Sono quattro concetti che permettono ai partecipanti, in questo caso il teatro, di attribuire al personaggio che va in scena di essere credibile. Qualcosa di analogo accade nello spazio religioso quando il prete raggiunge nell'atto della partizione dell'ostia la figura del Cristo. Questo processo definito transustanziazione o trasfigurazione avviene anche nell'interpretazione drammaturgica. In quella scena qualcosa è cambiato. Ciascuno, attore e pubblico, raggiunge una condivisione di significato che produce una trasformazione dello stato di coscienza. Per arrivare a questo luogo di interpretazione è necessario una lunga formazione attoriale, e qui il metodo mimesico si conforma come una via maestra. La formazione è un lungo viaggio verso la centratura del sé che parte dalla ricerca di un sapere che l'allievo guidato dal maestro trova nel mondo iconico-associativo; impara a gestire il flusso delle immagini e a distinguerle per riconoscere in esse il flusso di una vita che attraversa l'esistenza. Come esempio il maestro Costa spiega il lavoro con gli attori quando ha messo in scena "Il poverello" di Copeau. San Francesco, modello paradigmatico dell'incontro dell'uomo con il creato. Nello spettacolo protagonisti sono anche gli animali, gli alberi, e i confratelli che si muovono a ritmo della stessa natura.

Nel corso tenuto al CeIS, Costa ha seguito la logica presocratica dei quattro elementi, l'aria, l'acqua, la terra, il fuoco. Attraverso queste chiavi ha aperto le porte di un mondo che tanti vivono senza accorgersene.

Ramon Panikkar, cercando di collegare la sapienza greca con quella indiana, afferma che l'aria corrisponde allo spirito nell'atto del respiro; l'acqua ha a che vedere con la psiche in quanto l'acqua non ha una forma in sé, ma la ottiene dal contenitore; la terra rappresenta il corpo e il

fuoco l'aspetto sociale dell'uomo. Ad esempio la gestione del fuoco è stata una delle conquiste dell'uomo. Il fuoco che si espande senza controllo è una minaccia per l'uomo e la natura. Una buona gestione del fuoco è necessaria per la sopravvivenza. Il rapporto del fuoco con la comunità rimanda al principio mimetico che scatena anch'esso il conflitto sociale che senza argini può portare addirittura nella guerra di tutti contro tutti, alla scomparsa dell'intera comunità. La stessa cosa si può affermare analizzando l'aria nelle forme del vento, l'acqua che può allagare intere città e campagne. Si potrebbe attribuire al teatro lo spazio in cui una comunità costituita da attori, regista, pubblico, regola il conflitto sociale. In questo senso la regolazione del conflitto avvicina il teatro alla funzione della Giustizia e della Religione.

Nel metodo mimesico l'allievo si allena in un incontro attivo e contemplativo con gli elementi e le forze della natura che a loro volta hanno un effetto nelle diverse aree del cervello. Negli esercizi costiani non si tiene soltanto conto della costruzione dell'immagine da rappresentare, ma un intenso e affascinante viaggio verso una interiorità che unisce ciascuno con l'ambiente, con gli altri e con sé stessi. Il gioco mimetico armonizza i tre cervelli a cui abbiamo sopra accennato, in quanto si tratta di un assemblamento di immagini, icone, indizi, sentimenti, pensieri che legano il gruppo degli allievi costruendo un insieme ovvero una totalità senza sacrificare le individualità. Ed è per questo che ogni allievo costruisce un sé stesso-altri senza perdere la sua peculiarità a differenza di certi metodi di insegnamento in cui predomina più che una formazione una formattazione della soggettività. Lo sviluppo negli anni che sono necessari alla formazione dell'attore, della intelligenza pratica, emotiva, relazionale, cognitiva e spirituale.

A modo di conclusione l'intelligenza spirituale comprende le azioni e il pensiero di una persona che trova nell'arte o nella religione una via per poter esprimere e realizzare sé stesso, oppure dare parola a coloro che non hanno possibilità di prendere la parola per esprimere la propria sofferenza. Pierre Hadot definisce l'esercizio spirituale "Come una pratica volontaria, personale, destinata a operare una trasformazione dell'individuo, una trasformazione di sé (...) una preparazione alle difficoltà della vita molto in auge presso gli stoici. Per poter sopportare i colpi della sorte, la malattia, l'esilio, bisogna prepararsi con il pensiero alla loro eventualità. Si sopporta meglio ciò che ci si aspetta".

Questo esercizio, ricorda sempre Hadot, era presente prima tra i greci in Anassagora e poi ripreso da Euripide. Nel Fedone, Platone sostiene che “Filosofare è esercitarsi a morire”^[25].

Per Martha Nussbaum la filosofia è un continuo esercizio di riflessione sulle tragedie che gli autori greci erano in grado di portare, e di coinvolgere il popolo attraverso delle rappresentazioni in quel luogo sacro che era il teatro.

I “tesori del passato” in un progetto in divenire

Il metodo mimesico è utile per lo sviluppo e l'allenamento fisico, mentale e sociale di una persona. Si tratta di una pratica guidata da un maestro che aiuta l'allievo a organizzare l'esperienza e a darle un senso. Pratica che non è diretta soltanto alla formazione di un attore, bensì contribuisce a una formazione integrale di un soggetto.

Le neuroscienze spiegano come l'integrazione delle diverse aree del cervello costituiscono le fondamenta materiali dello sviluppo psicosociale dell'“interdividuo”.

Le loro scoperte non riescono a spiegare totalmente la complessità della coscienza.

Il concetto di mentalizzazione deve essere inteso come un processo cognitivo attraverso il quale il soggetto “interpreta azioni proprie e altrui come aventi un significato su una base di desideri, bisogni, sentimenti e motivazioni. È una funzione della corteccia prefrontale”^[26]. Il fallimento del processo di mentalizzazione ha a che vedere con disfunzioni o deregolarizzazioni nel rapporto madre-bambino in tenera età. I bambini sono sensibili alle espressioni facciali e riconoscono la voce della madre sin dalla nascita. Per arrivare ad una mentalizzazione è necessario passare e integrare diverse fasi dello sviluppo psichico infantile. Gli autori di questa teoria evidenziano due momenti significativi.

Nella prima, definita come equivalenza psichica, il bambino non distingue ancora tra mondo interno ed esterno al punto che, vedendo un giocattolo che rappresenta un animale feroce o guardandosi allo specchio vestito da batman, si spaventa. Per superare “l'equivalenza psichica” è necessario per il bambino arrivare al momento nel quale le realtà esterne e interne si separano e questo è osservabile quando “ nel far finta” accede al gioco attraverso cui una scopa diventa un cavallo o una sedia o un'automobile. Acquisite queste due modalità, la relazione giocosa tra genitore e figlio permette quello che Donald Winnicott ha chiamato “spazio transizionale”. In questa linea il teatro può essere definito come un vero spazio transizionale in cui bambini,

adolescenti e adulti intervengono attivamente nelle scene che gli vengono proposte.

Queste premesse dovrebbero già di per sé portare alla convinzione che il metodo mimesico è una pratica che dovrebbe diventare prassi quotidiana già nei primi anni della scuola. Non a caso anni fa c'era stato un progetto con la Regione Toscana che ha avuto un suo percorso dalla scuola materna alla scuola media.

Nel lavoro qui sviluppato emergono due principi che devono essere in continua considerazione per comprendere la forza del metodo mimesico: il principio mimesico e il principio ricostruttivo. Del primo abbiamo già parlato in precedenza, in quanto anche affonda le sue radici antropologicamente nei rituali che accompagnano i momenti significativi dell'identità individuale e dell'identità culturale che lega gli individui ad una comunità. Nell'atto teatrale avviene un intenso rapporto tra l'Altro – inteso come prodotto culturale, Dio o delle forze non definibili che regnano in un al di là non sempre mentalizzabile – e gli altri – pubblico, spettatore, comunità. L'attore diventa un medium attraverso il quale questo Altro parla, interviene, agisce, provocando degli effetti positivi o negativi negli altri.

Il principio ricostruttivo a partire dagli studi di Paul Ricoeur, Jurgen Habermas, Axel Honneth soprattutto Jean-Marc Ferry è una risposta a quel pensiero decostruttivista che in una furia iconoclasta ha cercato di smantellare nei casi estremi l'impalcatura culturale delle ultime decadi. Il pensiero decostruttivista è stato fondamentale per scoprire i punti fragili del pensiero occidentale, ma portato all'estremo ha smantellato il giocattolo avendo perso poi i moduli per riuscire a ricomporre l'immagine, la mente, la cultura, un progetto sociale che dia senso al vivere in un mondo pieno di insidie.

Il teatro è stato uno degli spazi in cui tanti si sono impegnati a decostruirlo al punto che la parola come fondamento della comunicazione umana sia stata sommersa e addirittura si è arrivati alla dissoluzione della stessa identità. Il progetto ricostruttivo significa riprendere un attento lavoro nel quale saper distinguere i mattoni, i resti dei “tesori del passato” in un progetto in divenire dove tutti siamo chiamati a portare il nostro contributo.

RIDOTTO

^[1] Paul Ricoeur, “Tempo e racconto”, volume 1, Jaca Book, Milano, 1991.

^[2] op. cit. p. 92.

^[3] Orazio Costa, “Viaggio in India” a cura di Maricla Boggio, Bulzoni, Roma, 2020.

^[4] Jean Yves Leloup, “Aver cura dell’essere – Filone e i Terapeuti d’Alessandria”, Edizioni Arkeios, Roma, 1994, p. 74.

^[5] Henri Bergson, “La pensée et le Mouvant”, citato da Pierre Hadot in “Plotino o la semplicità dello sguardo”, Einaudi, Torino, 1999, p. 22.

^[6] ibidem, p. 88.

^[7] ibidem, p. 63.

^[8] insight : intuizione, visione interna.

^[9] Eugène Minkowski, “El tiempo vivido”, Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1973.

^[10] Oughourlian differenzia il cervello cognitivo – o primo cervello – che riguarda la zona prefrontale, dal cervello emotivo – o secondo cervello, conosciuto anche come “arcaico”, che riguarda la sede delle emozioni, dal cervello relazionale, ovvero quella zona che viene influenzata dall’incontro con l’altro, venendosi quindi a creare l’identità interdividuale.

^[11] Jean-Michel Oughourlian, “Il terzo cervello”, Marsilio, Venezia, 2014.

^[12] Pierre Hadot, “Plotino, o la semplicità dello sguardo”, Einaudi, Torino, p. 22.

^[13] ibidem, Henri Bergson, “La pensée et le Mouvant”, p. 22.

^[14] Michael S. Gazzaniga, “Human. Quel che ci rende unici”, Cortina, Mi, 2009, p. 295.

^[15] Nicolaj Berdjaev, “Il senso della creazione – saggio per una giustificazione dell’uomo”, Jacabook, Milano, 2018, p. 292-3.

^[16] E. Severino, introduzione al libro di Michelangelo Stanzani Maserati “Coscienza e significato”, Scholè/ Morcelliana, Brescia, 2021.

^[17] op.cit. p.170.

^[18] Daniel Goleman, “Intelligenza emotiva”, BUR, Milano, 2012.

^[19] Jean-Michel Oughourlian, “Il terzo cervello. La nuova rivoluzione psicologica”, Marsilio, Venezia, 2014, p.

^[20] Ibidem, p. 82.

^[21] Ibidem, p.

^[22] René Girard, “Shakespeare – il teatro dell’invidia”, cit., Adelphi, Milano, 2002.

^[23] Orazio Costa ha lavorato su “Amleto” di William Shakespeare con gli allievi dell’Accademia Nazionale d’arte Drammatica “Silvio D’Amico” addestrandoli alla mimica per due anni e per altri due anni provando l’intero testo sia con gli attori sia singolarmente che in coro. Consultare il sito www.mariclaboggio.it

^[24] Maricla Boggio, “Orazio Costa prova Amleto”, Bulzoni, Roma, 2008.

^[25] Pierre Hadot, “La filosofia come modo di vivere”, Einaudi, Torino, 2008, p. 119.

^[26] Clara Mucci, “Trauma e perdono – una prospettiva psicoanalitica intergenerazionale”, Cortina, Milano, 2014. Insieme a Anthony Bateman , Corso on demand: il trattamento basato sulla mentalizzazione: applicazioni cliniche nella pratica quotidiana. Disturbi di personalità. Psicologia.io, 2021.



Francisco Mele con Maricla Boggio

Francisco Mele è psicoanalista e terapeuta della famiglia. Ha compiuto i suoi studi a Buenos Aires presso l’Università del Salvador diretta dai Gesuiti e il dottorato presso l’Università di Belgrano, gemellata con la Bocconi di Milano. Ha tenuto per dieci anni presso il Colegio del Salvador la cattedra di papa Bergoglio. In Italia per trent’anni ha diretto il servizio di terapia familiare del Centro di don Picchi, Ce.I.S. È didatta del Centro Studi di terapia familiare diretto da Luigi Cancrini. È docente presso l’Istituto Progetto Uomo affiliato all’Università Salesiana.

In occasione del 90° anniversario della
pubblicazione (1934) del romanzo
di Carlo Bernari

TRE OPERAI

Dramma di Enrico Bernard
Dal romanzo
di Carlo Bernari



Questo romanzo che, come recita un luogo comune critico, anticipa di più di un decennio il neorealismo è, a rileggerlo adesso, un repertorio di situazioni narrative di ben maggiore durata simbolica e assai più eccentriche e imprevedibili di quelle che trionferanno nel secondo dopoguerra.

Antonio Franchini (già direttore editoriale Mondadori, attualmente Bompiani)

NOTA AL TESTO DI ENRICO BERNARD

“Tre operai” del 1934 di Carlo Bernari è considerato l'opera che fonda il neorealismo attraverso le schermaglie sentimentali di Teodoro, Marco e Anna, giovani lavoratori in una lavanderia protagonisti di un amore tragico sullo sfondo delle lotte degli operai del sud Italia. Una storia in cui la drammatica situazione del Meridione e del proletariato nel primo ventennio del '900 partorisce un popolo che non riesce ad acquisire un'autentica coscienza di classe ma si

perde nella vana aspirazione di riuscire ad accomodarsi nel mondo piccolo-borghese. Il quadro è dunque di una generazione di scontenti e di sconfitti destinata ad arrendersi alla delusione per poi sfociare nel fascismo. Il romanzo d'esordio di Bernari, pubblicato nel 1934 ma scritto a soli 19 anni tra il 1929 e il 1932, si rivela anticipatore e ancora all'avanguardia della letteratura italiana del secondo '900. La sua forte attualità riguarda sia il piano storico della cosiddetta “questione meridionale”, ma si lega anche alla situazione drammatica della “questione giovanile”, piaghe entrambe rimaste sempre irrisolte e forse irrisolvibili in Italia. Lo sfondo storico e ideologico generale del romanzo di Bernari è infatti la perdurante “crisi della sinistra”, però “morettianamente” vissuta dai protagonisti sul piano individuale e sentimentale. In questo senso l'abilità di Bernari è quella di collegare la Grande Storia alla psicologia dei giovani personaggi che ne subiscono influssi e conseguenze. Ma al di là di questo aspetto “Tre operai” rivela tutta la sua importanza nella struttura narrativa che per la prima volta utilizza tecniche espressioniste e cinematografiche dando vita a quella nuova forma di scrittura propria del neorealismo.

Il testo teatrale è stato rappresentato la prima volta nel 1988 al Teatro La Ringhiera di Roma per la Regia di Giuseppe Rossi Borghesano, con Gea Lionello, Danilo Nigrelli, Totò Onnis, Deborah Ergas.

Edizione successivamente ripresa al Teatro Cilea di Napoli e a Crotona dove si svolge un capitolo del romanzo.

Torna successivamente in scena al Teatro dell'Orologio di Roma con Paola Rinaldi e Massimiliano Buzzanca per la regia di Enrico Bernard.

La terza edizione è al Teatro India di Roma nel 2009 per la regia di Francesco Branchetti.

Segue la messa in scena negli Stati Uniti del 2010 per la regia di Enrico Bernard al Teatro dello Stato del Vermont a Middlebury.

Quarta edizione del 2014 al teatro Lo Spazio di Roma per la regia di Virginia Barrett con Beatrice Messa, Marco Pelle, Giusy Forciniti e Gianni Magno.

Da ricordare il film da *Tre operai* in quattro puntate di Citto Maselli per RaiUno su sceneggiatura di Enzo Siciliano con Stefano Santospago, Imma Piro, Nunzia Greco, Nello Mascia.

PERSONAGGI

Teodoro

Anna

Marco

Maria

Video

Carlo Bernari (l'autore)

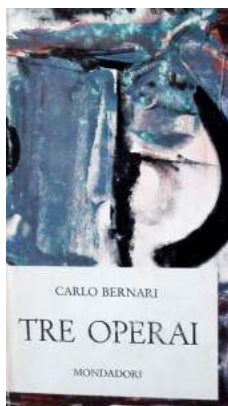
Cesare Zavattini



La scena: un praticabile scuro, alto, sul quale sveltano due comignoli dai quali esce fumo. Una lunga scala che parte dal praticabile e giunge sul palco dove vi sono : a sinistra uno specchio, un separé, un divano, un tavolo con 2 sedie. Davanti a destra il tavolino di un bar con due sedie. Su di un velatino posto dinanzi alla scena viene proiettato un video dove le immagini di due attori che impersonano Carlo Bernari e Cesare Zavattini si stagliano all'interno di una vecchia fabbrica.

Scena Video :

CARLO BERNARI: A Cesare Zavattini che di questo libro fu il primo editore nell'oscuro 1934...



Zavattini comincia a scrivere nervosamente battendo a macchina. Estrae il foglio e legge ad alta voce:

CESARE ZAVATTINI – *(leggendo ad alta voce)* Caro Carlo, non ho ancora riletto “Tre operai”...L’ho sul comodino da notte e credo che fra pochi giorni te ne scriverò. La tua dedica mi ha dato una profonda gioia... Sono passati diciassette anni..una vita... da quando lo raccomandai a Bompiani, senza farti troppi elogi... dicendoti solo che avevi fatto bene a scriverlo, che meritavi di essere pubblicato, che vi erano pagine di primissima qualità, ma soprattutto che era il libro di uno scrittore che era tale perché aveva delle cose da dire e credo che sia tu che io siamo convinti, senza retorica, che il bello viene adesso. Ma quanti piaceri mi riprometto dalla lettura del tuo libro, quelli letterari si confonderanno con quelli sentimentali, e che ricordi. Ora il tuo primo libro è qui, in una bella collana e credo che il tempo continuerà a giovargli.

Caro Carlo, non desidero diventare più giovane. Desidero solo fare qualche cosa di buono. Tu non hai che da continuare a mettere pietra su pietra, il resto è nelle mani del Signore.

Ti abbraccio e saluta tua moglie e i bambini.
Tuo Cesare (Zavattini)

Roma 10 Novembre 1951

Bernari, in piedi, è illuminato dalle fiamme, che si sprigionano da tizzoni di legno, nelle quale lascia scivolare brandelli di carta: lettere che prende da terra e strappa con cura prima di affidarle alle fiamme.

CARLO BERNARI – *(soffermando l'attenzione su di una lettera prima di bruciarla)* Ho esitato a lungo prima di decidermi. Tenerezza e furore, è ciò che provo rileggendo *Tre operai*. Furore, per quel che esso mi restituisce di arcaico e di falso; tenerezza, per il ventenne che mi ritorna da queste pagine soffuse di mestizia, contrassegno di maturità, direi, se non mi smentissero le lingue di fuoco che spuntano tra rigo e rigo, ad annunciare sdegno, sentimenti di rivolta, paure, da attribuirsi al giovane che non vuol stare al gioco. Quale fosse poi questo gioco dirò meglio avanti rifacendo a ritroso la genesi di questo libro che apparve il 9 febbraio del 1934.

Bernari o esita un po' prima di strappare la lettera ma, poi, inseguendo un pensiero misterioso, la scaraventa nel fuoco.

RIDOTTO

L'immagine di Bernari si mescola con una dissolvenza incrociata a quella di Zavattini che lascia scivolare nel fuoco un'ultima lettera. I due primi piani degli attori si confondono.

MUSICA

VOCE OFF – Nessuno vuol stare più al suo posto. In quest'epoca maledetta chi ti vuol diventare questo, chi ti vuol diventare quest'altro e nessuno s'accontenta della sua posizione....Con la disoccupazione che c'è in giro!

Una donna appare sul praticabile e canta un brano della tradizione popolare napoletana.

I quattro personaggi della commedia sono disposti in varie postazioni sulla scena illuminati da curiose luci livide.

Marco è seduto sulla scala, Anna è sdraiata sul divano, Maria è davanti al tavolo del Bar, Teodoro in piedi sul praticabile.

La cantante termina il suo brano.

Tuono e pioggia.

I quattro recitano le battute successive, alternandosi per poi finire in un canone sommesso.

Lunedì: il cielo è nuvoloso... sembra che voglia piovere... forse pioverà.

Martedì: le nuvole s'ammassano, si sciolgono, s'inseguono... forse domani o l'altro, tornerà il sereno.

Mercoledì: cadono alterne raffiche sulla terra bagnata... acqua e vento s'incrociano... quasi un uragano.

Giovedì: il vento si è placato, ma l'acqua s'infrange in nuvola, nel cielo pesto e grigio, come una gran matassa di cui si perde il filo.

Venerdì: piovesse più forte oggi...domenica comparirebbe il sole, quasi dimenticato.

Sabato: pioggia e vento... l'aria è quasi fredda... 'unica certezza, di riveder domani tornare il cielo sereno.

Domenica: ti svegli, apri gli occhi assonnati, in un'aria umidiccia, torbida, tempestosa.... indossi l'abito scuro, le scarpe alte, il cappello peggiore, quello per la pioggia... aspettiamo prima d'uscire.

Lunedì: il cielo è nuvoloso... sembra che voglia piovere... forse pioverà.

MUSICA *(la Marsigliese eseguita da un organetto)*

I quattro personaggi del dramma prendono posizione: Maria davanti allo specchio, Anna è seduta ad una delle sedie accanto al tavolo di casa, Teodoro e Marco al tavolino del bar sulla destra.

MARCO Ti ho visto domenica, con tuo padre, sulla via di Poggioreale.

TEODORO Già!... "Ora ti mostro la fabbrica – mi ha detto mio padre - così domani ti saprai regolare!"

MARCO Ti ha fatto assumere nella lavanderia dove è capo operaio!? Beh, adesso hai un lavoro, no?!

TEODORO Lavoro? Mi aspettavo di entrare in una fabbrica vera, con macchinari complessi...e invece, mi sono trovato in un ambiente stretto, con macchine panciute e primitive dai nomi goffi : battosa, diavolo, lavatrice, evaporatore, sciacquatrice... nulla che facesse pensare alla grande industria che sognavo dopo aver abbandonato la scuola.

MARCO Comunque, Teodoro, lunedì eri già operaio apprendista in lavanderia.

TEODORO E martedì, Marco, al secondo giorno, ero già stanco del lavoro....Si...mi sento stanco e non riesco a pensare ad Anna...

MARCO La ragazza della tintoria che controlla la biancheria in entrata e in uscita?

TEODORO *(annuisce)* Mercoledì ha piovuto a dirotto. E' tragico alzarsi dal letto quando piove. Chi è che ha stabilito che bisogna alzarsi alle sei, per essere puntuali sul lavoro? Tu, almeno, la sera studi, perché quel poco di intelligenza che hai non vuoi perderla dietro le sciocchezze. Ma io, io vorrei essere libero, libero! Una rivoluzione, ecco che cosa ci vorrebbe, una bella rivoluzione!

MARCO Ssst! Vuoi farti sentire da tutti!?

TEODORO Pensavo...Sabato prendo la paga ed esco con Anna.... Una delusione! Con quei pochi soldi che mi hanno dato non sarei riuscito neppure a fare una gita con lei l'indomani! E lei "Facciamo così: io preparo la colazione per tutti e due, e la gita ci costerà meno".

Ho accettato a malincuore perché avrei voluto far tutto io!

MARCO Hai conosciuto la sorella di Anna, Maria?!

TEODORO Gesù quant'è bella ,Maria!

MARCO Ehi, ne hai pieni gli occhi di Maria! Ti penti di esserti spinto tanto avanti nell'amicizia con Anna, eh?!

TEODORO Maria non è fatta per me. E' diversa da Anna.

RIDOTTO

Dice “ Io la vita la prendo per il suo verso. A me importa poco quello che la gente mi dice dietro le spalle!”

MARIA (*ad Anna*) Sai, Anna, uno di quelli che frequento in questo periodo...un signore...mi voleva portare per forza in America con lui! Sì, andavo giusto con quel vecchio che fuma sigari! A me gli uomini che fumano sigari non mi piacciono! Beh... io esco...



ANNA Con chi ti vedi, stasera?

MARIA Conosci l'avvocato? Quel coso lungo, quello spilungone? Sai che dice? Che mi vuole sposare. E' un tipo buffissimo, però è una persona per bene. Stasera mi accompagna al cinema!

Maria si allontana e scompare dietro il separè.

TEODORO Anna è avvilita, perché guardo troppo la sorella.

Eppure mi sforzo di fissare i mobili, la cucina.

MARCO Certo,,dopo aver conosciuto Maria, Anna ti appare umile e dimessa. Teodoro, il fatto è che Anna ti riporta alla memoria la tua miseria, i tuoi abiti macchiati, le tue scarpe rotte, invece Maria è un'altra cosa: fresca, pulita....

TEODORO La gita di domenica con Anna è fallita miseramente. Ha cominciato a piovere sul più bello, quando cercavo timidamente le sue labbra. Siamo fuggiti alla ricerca di un riparo, lasciando la colazione sull'arenile. La bocca di Anna odorava di pioggia....siamo stati costretti ad abbracciarci quasi contro voglia... le ho sussurrato...ti amo.

Anna esce di scena.

MARCO Lunedì non sei venuto al lavoro. Ti ho cercato tra i compagni all'ora di mensa, ma nessuno ti aveva visto.

TEODORO Mi sono fatto licenziare per scarso rendimento...

MARCO Cosa?!

TEODORO Sì... ma ora mi accontenterei di un qualunque lavoro. Esco di casa e ricomincia a piovere. Quando un operaio va in cerca di lavoro, piove sempre. Fango e grigio; ed anche pioggia, questo c'è nell'aria, fango e pioggia, e panni appesi alle finestre del palazzo di fronte, panni d'un incerto bucato che attraverso la pioggia sembrano ancora più sporchi. Allora, sai cosa mi dico? Oggi, mi dico, bisogna combinare assolutamente qualcosa. Da queste parti vivono Anna e Maria. Andrò prima da loro, poi si vedrà. Bisogna che mi muova, il cielo si va schiarendo. Non c'è aria di rivoluzione, ma di pace. In questo porco paese, appena spunta il sole, tutto si accomoda e le donne diventano allettanti. Quando avrò i soldi, metterò da parte un tanto al mese per le donne!



Imma Piro (Maria), Stefano Santospago (Teodoro) e di spalle Nunzia Greco (Anna) in una scena del film Rai Uno in quattro puntate di Citto Maselli su sceneggiatura di Enzo Siciliano.

MUSICA

Maria esce dal separè e va incontro a Teodoro in vestaglia.

MARIA Ehi, come stai?! Ma... non lavori oggi?

TEODORO Sono stato licenziato

MARIA Sei stato licenziato?!

TEODORO Sì... ma sto cercando...

MARIA Cosa?

TEODORO Cerco un lavoro un po' più decente, ecco. E che mi faccia guadagnare di più

MARIA Ah... e perché non ti sei fatto più vivo?

TEODORO Ho avuto molto da fare.

RIDOTTO

MARIA Buon per te.

TEODORO E tu? Cosa fai? Dove vai la sera? Esci con tua sorella?

MARIA Prima di sparire eri tu ad uscirci con mia sorella. Comunque, molte volte Anna resta a casa. Non vuole uscire, dice che si annoia fuori, e allora...

TEODORO Allora qualche volta potremmo vederci, per esempio dopo cena.

MARIA E Anna?

TEODORO (*allontanandosi in silenzio*)

MARIA A che pensi?

TEODORO A te... ad Anna.

MARIA A tutt'e due, eh?!

TEODORO Anche se fosse? Non sono mica un'ipocrita.

MARIA Neanche con le donne? (*senza attendere risposta comincia a canticchiare un'arietta infilandosi le calze*)

TEODORO A volte mi sembra di essermi accontentato di poco, d'aver scelto una via sbagliata. Dove si sono cacciati i miei propositi, i miei progetti di un avvenire migliore? Non vedo come, dalla strada su cui mi sono incamminato, possa sbucare un giorno all'affermazione, al successo. Da una famiglia di operai, non può che venir fuori un operaio. Ed io voglio essere qualcosa di più di un semplice operaio. Perché ho letto più degli altri e dentro ci ho... ci ho una rivoluzione!

MARIA Ma se non conosci neppure i tuoi inni proletari!

TEODORO Io chiedo soltanto libertà e autonomia. Una vita libera e indipendente. Magari lavorare, ma non sentirsi uno schiavo.

MARIA Insomma, vuoi tutto in una volta.

TEODORO Vorrei essere felice, ma di una felicità che investa tutti, Anna, te, Maria, Marco ed anche mio padre che non sa di essere infelice.

MARIA E tutti dovrebbero dividere questa tua felicità...

TEODORO Sennò, meglio starsene da soli. Da solo posso fare meglio e di più. Devo uscire da questa situazione, rendermi padrone di me.

MARIA E come?

TEODORO Cominciando dal poco, dal niente. Allora mi vedo libero, tra visi nuovi, tra cose nuove.

MARIA In un altro mondo, allora?

TEODORO Così ci si domanderà di me: cosa ne è? Dove è andato? Chi lo ha visto? Ma un giorno ritorno all'improvviso e stupisco tutti perché porto con me la mia felicità!

MARIA Tu sogni ad occhi aperti!

TEODORO Allora dovrei incontrare qualcuno, una persona influente. Ecco! Coi soldi in saccoccia tutti sanno farsi la vita che vogliono. Basterebbe un po' di denaro per prendersi una donna come te e rifarsi una vita nuova.

MARIA Prendermi? Grazie tante!

TEODORO Invece senza soldi devo sbattere la testa sempre nello stesso pensiero. E se mi piaci tu mi devo accontentare di Anna, e se mi prendo Anna, devo pensare continuamente a te. Debbo soffrire io e debbo far soffrire lei. E perché?

MARIA Già, perché?

TEODORO Perché questi porci fottuti non ti fanno lavorare e non ti danno i soldi.

MARIA Chi ce li ha, i soldi, se li tiene ben stretti, mio caro.



Pausa.



TEODORO E l'avvocato? Lo vedi più?

RIDOTTO

MARIA Eh!, è diventato geloso il mio avvocato. Se ti vedesse ora qui...

TEODORO In che senso?

MARIA Se il mio avvocato fosse come te...!

TEODORO Perché?

MARIA Oh! Dico così per dire... sai... tu certamente non saresti geloso, mettiamo... anche della persona a cui vuoi più bene. Poi nel mio caso... Meglio lasciarli stare questi pensieri.

TEODORO Già, forse è meglio.

MARIA Vado a vestirmi.... Non è decente stare così.

Maria si ritira dietro il separé e prende a vestirsi canticchiando.

TEODORO Anna dov'è?

MARIA E' andata via da molto, dovrebbe essere lì lì per rientrare: lei fila dritto, è una brava ragazza. Io, invece, non so far niente. Vedi: ero ancora a letto...

TEODORO Non esagerare! Avrai anche tu le tue occupazioni, i tuoi lavori in casa...

MARIA Hai ragione, dovrei far tante cose, ma intanto non faccio nulla... penso solo a farmi bella!

TEODORO Ma tu sei già bella.

MARIA Grazie, voi uomini siete tutti uguali. Me lo dice anche il mio avvocato: "Perdi tempo a vestirti"... lui mi preferisce al naturale, capisci?

TEODORO Certo che capisco.

Entra Anna.

ANNA Guarda un po' chi si vede!

MARIA Non sapeva dove andare... allora gli ho detto di fermarsi qui.... Che ne pensi, Anna... per qualche giorno...!?

ANNA Certamente! Ti puoi arrangiare qui. A noi cosa costa? Vedi: si può mettere per il momento un materasso sul divano. Poi, domani, sistemeremo meglio.

TEODORO Pensi sia il caso?!...

ANNA Perché no? Che male c'è?

TEODORO Nessuno! Oggi ci vuole più libertà nei rapporti, senza tanti schemi preconfezionati. E poi... e poi io voglio bene a tutte e due! (*Ridono tutti*) Al giorno d'oggi non bisogna essere gelosi: che cos'è questa gelosia? Una formula convenzionale che serve a nascondere l'egoismo.

Teodoro e Maria continuano a ridere, mentre Anna, rendendosi conto della situazione, fa il broncio.

Teodoro si isola, come ad osservare le due donne che conversano.

ANNA Che c'è da ridere tanto?

MARIA Niente.

ANNA Si vede che non hai da pensare a cose più serie.

MARIA Ad esempio?

ANNA Ad esempio a sistemarti con una persona per bene, che lavora.

MARIA Per carità! La vita voglio godermela, io! Sposarmi con un operaio? Fossi matta!

ANNA Perché? Che gli manca ad un operaio? Non è forse un uomo come tutti gli altri?

MARIA Eh sì, come tutti gli altri, ma sempre pieno di debiti.

ANNA Basta che sia onesto.

MARIA Mangi onestà, mangi? A che pro? Come se non ci fosse gente onesta e con i soldi.

ANNA E' un po' difficile. E poi noi chi siamo? Che diritto abbiamo di desiderare quello che non ci spetta

Teodoro, Anna e Maria.

MARIA (*a Teodoro*) Secondo te, c'è gente onesta e coi soldi?

TEODORO Sì che c'è.

MARIA E allora, io sono per i soldi. Mi piace vestir bene, comparire e non farmi mancare nulla.

TEODORO E chi te lo proibisce?

MARIA Voi due, sì, precisamente voi due, ché fate sempre i moralisti.

TEODORO Ma lo facciamo per te, per il tuo bene.

MARIA Perché, che faccio di male se vado al cinema con qualcuno che può pagarmi il biglietto?

TEODORO Nulla, certo, ma... Vedi, ogni uomo appartiene ad una classe, e ognuno è destinato fino in fondo a subire le sorti della propria classe.

MARIA Io voglio soltanto andare al cinema con tutti, anche con te, se fossi in grado di pagarmi il biglietto. Che c'entra con la classe? E poi, che diritto hai tu di parlarli così? Tu, che non sei né operaio né intellettuale?

TEODORO Ma sì, alla fine fai bene, divertiti, va' pure al cinema e con chi ti pare.

RIDOTTO

MARIA Puoi scommetterci.

Maria esce nervosa

MUSICA (canzone)

Teodoro sta leggendo un libro. Entra Anna. Si sofferma per qualche istante a guardarlo. E' pallida, sembra febbricitante.

Teodoro si accorge della sua presenza.

TEODORO Ti senti bene?

ANNA Ho dei brividi di freddo lungo la schiena e un mal di testa da impazzire.

Per tutta risposta Teodoro ricomincia a leggere, quasi infastidito.

TEODORO Dovresti curarti.

Anna reagisce all'indifferenza di Teodoro.

ANNA Curarmi? Proprio adesso che stanno per licenziare?

TEODORO La salute non ha prezzo.

Anna annuisce, sconsolata dall'indifferenza di Teodoro. Cerca nuovamente di richiamare l'attenzione dell'uomo.

ANNA Ho qui una lettera per te: me l'ha data il fattorino, dice che è di tua madre.

TEODORO Aprila... leggimela!

ANNA (*aprendo la lettera e leggendo*) Caro Teodoro, ti scrivo di nascosto, perché se tuo padre mi vede che ti sto scrivendo, sono rovinata.

Ora solo ho saputo dove abiti e ti mando questa lettera per mezzo di Giacomo, il fattorino, e spero che tu la riceverai presto.

Mi hai fatto stare sulle spine tutto questo tempo e io non so come dirti che è meglio che torni, perché tu hai avuto sempre quella testa sbalestrata di bambino, ma pensa che non sei più un bambino e ora devi preoccuparti del tuo avvenire.

Cerca di tornare che nessuno ti dirà nulla ed io metterò pure una buona parola con tuo padre. Fallo per me e non farmi soffrire, la tua mamma.

Pausa.

Allora? Ci torni dai tuoi?

TEODORO (*con rabbia*) Tornare? Sarebbe una pazzia.

ANNA E perché?

TEODORO Non si può tornare da una madre che ti coccola come un bambino, e un padre crumiro che predica la pazienza e il rispetto dell'ordine.

ANNA (*sospira*) Forse hai ragione.

TEODORO Ma questa comunque non è vita, e devo uscirne presto per non affogare.

ANNA Te ne vuoi andare, allora?

I due si guardano intensamente, Anna intuisce la verità dello strano discorso di Teodoro e così si nasconde il volto tra le mani e piange.

TEODORO Guardami! (*Anna non reagisce*)

Ti ho detto di guardarmi! (*togliendole con forza le mani dal viso.*) Sto vivendo alle spalle di due

donne, senza preoccuparmi che di leggere....e leggere....e leggere.... a che scopo? Non sono più il disoccupato in cerca di lavoro, ma la figura tipica dello spostato che non sa che cosa voglia, o che cosa sappia fare, e che legge solo per passare il tempo. Andrò via al più presto, al più presto possibile, perché non ne posso più. Questa vita da sfruttatore, diciamolo pure.... 'sfruttatore'....con voi due che mi sopportate senza dirmi niente, mi rende pazzo. Voi siete deboli ed avete paura di scuotermi: ma perché, dico io?

ANNA Che vuol dire questo?

TEODORO Vuol dire che dobbiamo dividerci una buona volta, perché sarà l'aria di questa casa, sarete voi due, io non riesco a far niente!

ANNA La colpa non è mia se non hai combinato nulla finora.

Pausa. Adesso è Teodoro a tormentarsi. Anna gli si avvicina e gli parla con dolcezza per dissuaderlo dai suoi propositi.



Stefano Santospage (Teodoro) e Nello Mascia (Marco) in una scena del film Rai Uno in quattro puntate di Citto Maselli su sceneggiatura di Enzo Siciliano.

ANNA Potremmo essere felici come tanta gente, e invece...

RIDOTTO

TEODORO E invece, niente. Devo seguire la mia strada.

ANNA Quale strada?

TEODORO Non lo so ancora.... Comunque, non posso fuggirmene e zitto, è da vigliacchi.

ANNA Vuoi lasciarmi?

TEODORO Non è così semplice.

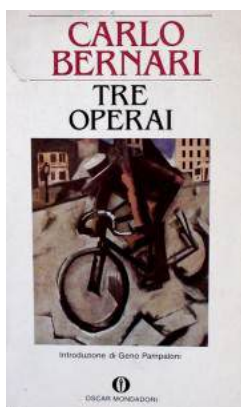
ANNA Vattene allora... capito? Vattene!

TEODORO Senti, dobbiamo lasciarci d'amore e d'accordo. E' importante per me.

ANNA Perché sei un egoista e non vuoi avermi sulla coscienza, ecco!

TEODORO La verità è che...

Teodoro è sul punto di rivelarle qualcosa. All'improvviso giungono da lontano, dal cortile, alcune voci, tra cui quella di Maria.



ANNA Non è la donna che fa per te.

TEODORO Lo so.....(*ironico*) sono un disoccupato, un buono a nulla, uno senz'arte né parte....Maria non rincaserà. S'è fatta accompagnare fino al portone da due uomini, e poco dopo è andata via con loro....Erano ubriachi tutti e tre..... Beh, d'altra parte fa il comodo suo e fa bene.

ANNA A te invece dispiace.

TEODORO (*imbarazzato*) Ti sbagli. Le ho sempre consigliato di prendere gli uomini alla leggera, me compreso.

ANNA Però soffri quando non rincasa. Dimmi la verità...

TEODORO Che verità?

ANNA Non negare. Certe notti mi accorgo che...

TEODORO Che cosa?

ANNA Che pensi a lei quando fai l'amore con me.

TEODORO Sei una sciocca ...

Teodoro cerca di accarezzarla

ANNA Non mi toccare.

TEODORO Insomma! Che ti piglia?

ANNA Hai pure il coraggio di chiedermelo?

TEODORO Ho capito: sei gelosa di tua sorella.

ANNA Lei è più bella di me.....Lo vedo come la guardi.

TEODORO Senti, lascia che ti spieghi una volta per tutte!

ANNA Il coraggio di mollare me ce l'hai, ma quello di dire a lei che ti sei preso una cotta, non riesci a trovarlo per paura che ti rida in faccia. Per questo vuoi svignartela con la coda tra le gambe come un vigliacco.

TEODORO Ora basta. Non ho voglia di farmi continuamente insultare da te.

ANNA La porta è quella.

TEODORO E va bene, da oggi ognuno per conto suo.

ANNA Oggi? Non ti sembra un po' tardino per fare la valigia.

TEODORO Domani....partirò domani. Tanto, mi sono convinto che qui non troverò mai nulla da fare.

ANNA Dici sempre le stesse cose.

TEODORO Ma questa volta lo faccio sul serio.

ANNA Che aspetti?

Teodoro si alza come per dare un tono solenne alle sue parole.

TEODORO Ho già parlato con Marco De Martino, il fuochista. Lui si è procurato una raccomandazione per un pezzo grosso...

ANNA E dove vai a sbattere?

TEODORO Questo lo so io, in fin dei conti sono affari miei.

ANNA Allora è proprio finita?

TEODORO Ma siamo ragionevoli, posso continuare questa vita? Dove vado a finire di questo passo? Perché non cerchi di capirmi? Andrò in un posto qualunque, fosse anche alla fine del mondo, pur che trovi un lavoro. *Silenzio. Anna cerca di rimettere tutto ancora in discussione.*

ANNA Potresti anche rimanere qui e rimetterti a lavorare con tuo padre.

TEODORO Da capo? Dobbiamo ricominciare la stessa storia? Vuoi capirlo che lì non ci posso più tornare? Che vado a fare

RIDOTTO

in quella baracca? Che avvenire ho lì dentro? Che posso imparare? E' un mestiere quello?

ANNA Ma potresti trovare un'occupazione!

TEODORO Già, come l'ho trovata finora!

ANNA Perché non hai mai cercato seriamente. Ma ora l'ho capita la tua smania. Tanto, chi rimane a soffrire, sono io: a te cosa importa?

TEODORO (*si alza di scatto*) Non so più da che lato prenderti, con le buone non ci riesco. Dimmi tu stessa quali mezzi debbo usare? Mi sono proprio stancato!...

ANNA Anch'io sono stanca, sai?... di tutto! Non ne posso più...

Teodoro si dispiace in fondo di farla soffrire. Allora riprende più dolcemente.

TEODORO Senti, cerca di capire...

Anna tira su col naso trattenendo un singhiozzo.

ANNA Capire? C'è poco da capire... se non che mi molli qui in un momento come questo ché vogliono sbatterci sulla strada...

TEODORO Appunto per questo! (*come rispondendo allo sguardo interrogativo di Anna*) Ecco, vedi?, io vorrei appunto partire perché penso che fuori di qua, buttandomi a lavorare sul serio, forse riuscirò a rimettermi a posto.

ANNA Fuori di qua! Perché è colpa mia, no?

TEODORO Non c'è cosa peggiore che sentirsi trattato come un cretino ed un debosciato.

ANNA Ma quale necessità c'è d'andar fuori? E poi, cosa sai fare tu?

TEODORO Secondo te non saprei fare proprio niente?

ANNA Il figlio di un operaio, non può essere che operaio, anche se tu hai paura di esserlo, perché ti senti sprecato e vorresti essere qualcosa di più, senza sapere che cosa.

TEODORO Senti, basta. Non ne posso più. (*Esce*)

ANNA (*tra sé*) Beato te che puoi dire "basta" e andartene come una boccata di fumo.

MUSICA (canzone)

Teodoro e Marco seduti al tavolino del bar.

MARCO Giù nella lavanderia non si fa che parlare di te...

TEODORO Ah, sì...parlano di me?! Chissà quante me ne diranno!

MARCO Invece tutti dicono che hai fatto bene, tu, a sparire dalla circolazione.

TEODORO Non potevo stare con mio padre, lo sai!

MARCO I principali ci trattano peggio della merda....Ti ricordi quell'ultima volta?!...Ah, no...tu non c'eri!....Beh, un giorno stavo pulendo la griglia delle scorie ed ero inzuppato di sudore, quando viene il principale: "Marco, sentite un po'..." - mi fa. Lì per lì non realizzo e lo saluto rispettosamente, perché su queste cose, lo sai, non mi piace essere ripreso: "Comandi!". Allora lui si mette le mani sulla cintola, sai come fa sempre, e mi dice: "Andate nel cortile a dare una mano a quelli che stanno scaricando la caldaia." - Ma... sto pulendo la caldaia, sono sudato come un accidente e..."

"Oh - si mette a sbraitare - poche chiacchiere: vi ho detto di andare, e andateci!"

Cosa volevi che facessi, eh? Con la santa pazienza, lascio la griglia e vado nel cortile: "Che c'è da fare?!" domando ad uno di quelli che scaricavano. "C'è da fare la spalla di ferro"...Sono rimasto come uno scemo:" La spalla di ferro? E che sarebbe?"

"Uh" fa quello " e che t'hanno mandato a fare?"

"E che ne so io della spalla di ferro!"

"Beh, vieni qua, ora te lo faccio vedere io". Mi accompagna da una parte, si accovaccia sotto la caldaia e mi fa vedere come bisognava alzare con la spalla da un lato. Io, con santa pazienza, punto i piedi a terra e cerco di sollevare....Niente.... Allora mi viene vicino Testa di Ferro, quello che è più grosso di un armadio, e mi dice: "Ma tu hai scaricato mai?". "Io? No!". "E allora vattene, fammi il piacere, che tu ci fai solo perdere tempo". - E così, con santa pazienza, me ne ritorno a far fuoco sotto la caldaia.

Ma ora viene il fino. La sera mi chiama il principale e mi fa: "Perché vi siete rifiutato di dare una mano agli scaricanti?". "Rifiutato io? Sono stati loro che mi hanno mandato via". Chissà! Uno di quei buffoni gli avrà detto che non l'avevo aiutato! E mi licenzia con queste testuali parole: "Poche chiacchiere: ho capito di che panni vestite voi! Siete uno di quelli - mi fa - che si credono di comandare e di fare l'ostruzionismo perché è iscritto di qua o di là, o che ha la Camera del Lavoro a sua disposizione... Va bene!". - "Ma io..."

RIDOTTO

"Silenzio!" - risponde lui gridando nel cortile. Così, per non fartela lunga... Sto a spasso....

TEODORO Benvenuto nel mucchio, amico!

MARCO Meno male che ho trovato qualcosa, però.

TEODORO Ah, sì?...E cosa?!

MARCO (esitando) Forse....forse... è meglio che non te ne parli... Ma no, va... posso dirti chi è: il segretario della Camera del Lavoro mi ha fatto un biglietto di raccomandazione per uno che sta a Taranto, uno che basta lo voglia, è capace di trovare lavoro a chiunque sia.

TEODORO Bravo, sono contento.

Silenzio

MARCO E tu che cosa hai intenzione di fare?

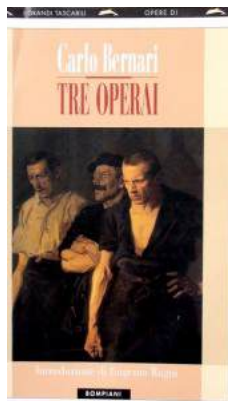
TEODORO Anch'io cerco qualcosa, ma... ancora non ho trovato niente. E' proprio un momentaccio...

MARCO No, scusa, ma se non hai trovato niente di buono, perché non te ne vieni anche tu con me?

TEODORO Con te?

MARCO Perché no?

Teodoro lo guarda, si convince che quella di Marco è generosità sincera.



TEODORO Davvero non preferisci presentarti da solo?

MARCO Si dice meglio soli che male accompagnati. Ma con te... Allora?

TEODORO Fosse il cielo!

MARCO (con uno slancio di entusiasmo) Qua la mano!

TEODORO Ma sì!

MARCO Ti giuro, quanto è vero Iddio, se viene bene a me, deve venire bene anche a te.

TEODORO Che c'entra? Tu fai per te. E' sempre una carta che si va a giocare, e non è detto che debba venir bene per forza: può anche andar male, e in due è sempre più difficile. Io vengo ad aggravare la tua posizione.

MARCO Ci stai ripensando?

TEODORO No, ma...

MARCO E poi che importa? Se facciamo fiasco ce ne torneremo: pazienza!

TEODORO E' facile dirlo: la verità è che io indietro non ci posso più tornare. Mi sono bruciato i ponti alle spalle con mio padre, la famiglia, con tutti.

MARCO Anche con Anna? (*Teodoro annuisce*)

Eh, amico mio, la vita è fatta per chi se la sa pigliare: e se tu cominci così, buona notte! Allora è meglio che non ci muoviamo proprio... Però, se ci muovessimo noi, forse si muoverebbe anche qualcosa, eh... che ne dici?

TEODORO E va bene, hai vinto tu: accetto.

MARCO Ti giuro che mi fa un piacere enorme. Tu sai tante cosette interessanti, e ce la potremo spassare.

TEODORO Quando si parte?

MARCO Oggi stesso.

TEODORO Non possiamo fare domani?

MARCO Perché? Che cosa hai da fare?

TEODORO Ho lasciato proprio ora mia madre che piangeva. Papà è a letto e lei non si regge. Sono rimasto male. Non so neanche se partire.

MARCO Ci risiamo?

TEODORO Non vorrei farla soffrire, ecco tutto.

MARCO E non soffrirebbe di più a saperti in giro a bighellonare come un fannullone?

TEODORO Anche questo è vero.

MARCO E poi sarebbe da sciocchi non partire. Ma capisci che è il momento buono? Stanno assumendo! M'hanno detto che a Taranto non si fa che costruire materiale per la guerra. In queste condizioni ci possiamo acchiappare due posticini...

TEODORO Può darsi, ma ho un presentimento: che non combineremo niente.

MARCO E perché? Io non riesco a capirti! Abbiamo o non abbiamo stabilito che, o le

RIDOTTO

cose ci vanno bene, o andremo a piantare tenda in un altro posto?

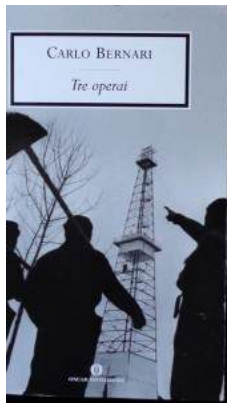
TEODORO Allora andiamol.

(Buio).

MUSICA

Luce

ANNA Da quando Teodoro mi ha lasciata, senza far sapere più niente di sé, mi sembra impossibile continuare a vivere una vita di lotte e sacrifici. Venendo a mancarmi lui, è venuta meno in me la forza di resistere in questa situazione assurda...Meglio allora cercarsi, come Teodoro, una strada propria... tutta propria. E chissà che lontana da guai, da preoccupazioni, da una vita di rimpianti, di rimproveri, di pillole amare mandate giù a forza, il mio fisico non rifiorirà e una volta diventata più forte e piacente... magari... Il letto in tre... l'amore libero... sciocchezze da bambini. Si finisce sempre nell'egoismo, nella gelosia... Partirò per Roma.... sì, voglio provare a cambiare la mia vita...



MUSICA

Teodoro e Marco hanno cambiato posizione e atteggiamento. E' passato del tempo, è successo qualcosa tra i due. Ora Teodoro è aggressivo e Marco sulle sue.

MARCO Cos'hai?

TEODORO E me lo chiedi pure!

MARCO Non capisco...

Si affrontano, stanno quasi per azzuffarsi.

TEODORO Te lo spiego io.

MARCO Coraggio!

Teodoro rinuncia alla rissa arretrando. Si accende una sigaretta per calmarci.

TEODORO Il giorno in cui tu fosti assunto come fuochista nel cantiere navale, con una

paga giornaliera di lire 8, lorda di ritenute, io feci l'amara conoscenza del rifiuto d'impiego.

Mi fu detto che d'impiegati o di fattorini non ve n'era bisogno: erano già troppi gli sfaccendati che il cantiere doveva sopportare.

MARCO E non ti hanno dato neppure una speranza per l'avvenire?!

TEODORO Nessuna. "Caro giovanotto - mi ha detto il tuo amico sindacalista - potrei aiutarvi solo nel caso in cui sapeste fare qualcosa di concreto, ma..."

MARCO E tu non sai fare proprio niente, per la miseria.

TEODORO Accidenti a me che non ho mai imparato un mestiere, e a mio padre che non mi ha mai obbligato ad un vero lavoro. Come potevo presentarmi? Con quale coraggio potevo insistere nel tentativo di cercar lavoro?

MARCO Mi dispiace.....mi dispiace.... Avrei voluto rifiutare anch'io, ma poi...

TEODORO Poi?

MARCO Ho pensato: è sempre meglio che uno di noi abbia un lavoro.

TEODORO E a me tocca sempre il destino di campare alle spalle di qualcun altro.

MARCO Non è colpa tua. Non prenderla come un affronto.

TEODORO Hai fatto bene tu... Mi dispiace solo che io non conosco un cazzo di un mestiere!

MARCO Comunque hai fatto quello che hai potuto.

TEODORO Tutte, le ho tentate proprio tutte, mi sono persino rivolto al barbiere per vedere se tra i suoi clienti ci fosse stato qualcuno capace di aiutarmi.

MARCO E com'è finita?

TEODORO "Avete qualche licenza?" mi fa.

MARCO E tu ce l'hai?

TEODORO No, ma ho studiato fino all'ultimo anno delle Tecniche. Poi dovetti abbandonare. Mio padre non poteva seguire a pagarmi gli studi.

MARCO Però tu qualcosa l'hai studiata. E che ti ha detto il barbiere?

TEODORO Una cosa strana.

MARCO Cioè?!

TEODORO Che i principali bisognerebbe farli trottare diversamente.

RIDOTTO

MARCO E senza mezzi termini....

TEODORO Appunto.

MARCO Così, di punto in bianco, senza averne la minima idea sei diventato un rivoluzionario. Ti hanno fatto diventare uno che lavora per la causa degli operai; proprio tu che non hai mai sperato al di là di una buona occupazione e di una buona paga.

TEODORO Già, il destino ha voluto che tu, che in lavanderia ti occupavi di sindacati e di organizzazione operaia, avessi dalla vita un semplice impiego ed io, invece, un incarico politico....

MARCO Per il quale ti fa orrore di non avere una buona istruzione: di fronte alle poche cose che sai, ti sembra sproporzionato il compito che ti è stato affidato.

TEODORO Certo che c'è gente più colta di me, ma.... forse non vuol dir nulla avere o non avere cultura. Anzi, se non si è operai e non s'è patita qualche sofferenza, a che serve questa cultura?

MARCO Già!

TEODORO Non erano queste forse, le aspirazioni della mia prima giovinezza, quando in lavanderia ci occupavamo di sindacato e di organizzazione operaia? Allora ne discutevo soltanto... ora agisco... realizzo... ho un programma, anche se non riesco ad afferrarlo d'un colpo... panoramicamente...ne scorgo solo una parte... Tutto il resto è sfuocato...nell'ombra... Con propositi di dare l'anima per la causa mi trasferii a Reggio. Pioveva e c'era poca gente per le strade. Alla terza lettera che ti scrissi senza avere risposta, mi convinsi di avere a che fare con un farabutto.

MARCO Grazie tante.

TEODORO Potevi dimostrarti amico, inviandomi un piccolo aiuto...

MARCO Avrei dovuto finanziare io i tuoi studi da rivoluzionario? I tuoi compaguucci non potevano trovarti qualche occupazione?

TEODORO Finii in una tipografia clandestina.

Si sentono voci e clamori di una manifestazione.

MARCO Come a dire: nel posto sbagliato e nel momento sbagliato.

TEODORO C'era in giro un gran fermento per la dichiarazione di guerra. Gruppi di operai e di contadini giravano per la città

scalmanati, gridando "Abbasso la guerra, viva la guerra!"

MARCO Sei tu che hai messo in giro quegli slogans, sei tu che li hai inventati!

TEODORO Addosso avevo ancora cinquanta volantini contro la guerra e due rivoltelle....Il successo insperato della mia propaganda mi aveva intontito fino al punto da farmi commettere l'imprudenza di fermarmi agli angoli delle strade, nei crocevia dove gli agenti inseguivano e disperdevano i dimostranti.

Salgono i toni delle voci di sottofondo.

TEODORO Tutti i negozi avevano chiuso le saracinesche e le strade avevano acquistato un aspetto desolato....Ero sicuro della mia propaganda, eppure non sapevo esattamente perché essi non dovessero volere la guerra.... Con le mani nervose assaggiai l'impugnatura delle due rivoltelle, due, nelle tasche dei pantaloni. Ne avrei estratta volentieri una e avrei tirato un colpo. I dimostranti, come intuendo le mie intenzioni, mi guardarono e mi si accodarono.

MARCO Dimostranti?! Altro che dimostranti... agenti in borghese.

TEODORO Vallo a sapere: sembravano veramente incazzati....

MARCO Incazzati sì, ma contro di te.

TEODORO Un agente mi fu alle spalle, un altro davanti a sandwich: avevano indovinato il mio pensiero o mi conoscevano già per un rivoltoso...Per semplice misura prudenziale mi condussero al Commissariato.... mi sequestrarono le due rivoltelle ed i manifestini. Il Commissario non c'era.... mi misero in camera di sicurezza... Vi sono rimasto tre giorni... finché non giunsero le mie carte da Napoli... Dopo un breve interrogatorio mi spedirono alla Questura Centrale, dove mi avevano già preparato il foglio di via per il fronte... "Così imparerà a sparare e ad obbedire!" mi hanno detto.

MARCO Vai in guerra?

TEODORO Sì, vado in guerra, a combattere e probabilmente a morire.

MARCO Complimenti, ci sei riuscito a metterti nei guai!

TEODORO In stazione mi hanno consegnato una lettera di mia madre.

Teodoro porge la lettera a Marco

RIDOTTO

MARCO (*aprendo la lettera e leggendola*) "Caro Teodoro... dopo tutte le pene che gli ha dato la causa contro i principali, tuo padre è morto in santa pace, il Signore non ha voluto fargli vedere la fine di tutti questi guai ed io credo che la causa andrà a finire male, dato che l'avvocato dice che è inutile andare in appello, perché gli eredi ci hanno una lettera che papà scrisse quando chiedeva i soldi, e poi ci sta pure un altro fatto che io non ti so spiegare. Che ci vuoi fare? Speriamo nella mano di Dio adesso, che per lo meno mi faccia ottenere i viveri per me. Ora sto con zia Rosa, ma non mi ci trovo in una casa che non è la mia. Devi vedere com'è brutto sentirsi sola sola, senza nessuno, e nemmeno tu ci sei, che mi potresti tenere un po' compagnia, invece devi stare tu da una parte ed io dall'altra come due estranei. Vorrei sapere che ci campo a fare una volta che non ci ho nessuno. Invece me la debbo passare tutto il giorno sola a piangere da una finestra all'altra... Figlio mio, ti vorrei vicino a me per non sentirmi così abbandonata, ma non vorrei che tu per venire qua perdi il posto che ora ti dà da vivere. Non mi dici niente nell'ultima lettera se ti tocca partire per la guerra. Spero di no per il fatto che sei figlio unico e non so se questo è giusto, ma spero nella mano di Dio che tu non ci andrai..." (*ripiegando la lettera*) La mano di Dio invece ti ha pescato.....invece parti.

Rumori di guerra.

TEODORO La morte di mio padre mi commuove meno della vita solitaria che mia madre conduce tra estranei. Non la rivedrò più?! Non potrò più confortarla, come avevo sperato di fare un giorno?Quella poveretta crede che mi sono sistemato, che riesco a vivere: invece ho sempre detto delle bugie, ho finto di star bene, di guadagnare..... Ma perché arrabbiarsi? Ora ce l'ho un'occupazione! Parto: vado a fare qualcosa di pratico, di concreto. Vado ad uccidere... nemici, certo... ma vado ad uccidere... forse al ritorno... Debbo scriverle: le scriverò che sto bene e che guadagno molto. Le lettere potrei mandarle qui a Giovannino che le imposterebbe. Così lei non capisce che sto alla guerra.

Si sente il rumore del convoglio ferroviario in partenza...aerei, bombe, ecc....

BUIO. *Per qualche istante nel buio i rumori della guerra diventano quasi assordanti.*

MUSICA (canzone). *A mano a mano che la musica cresce, i rumori calano d'intensità fino a sparire.*



Quando torna la luce, Anna è seduta al centro.

ANNA A Roma mi parve di essere caduta in un mondo nuovo, ove la gente, più che preoccuparsi della parte pratica e materiale della vita, sembrava badasse all'eleganza, alle belle feste, ai divertimenti.... I veri disagi e i veri sacrifici cominciarono quando ebbi consumati quei pochi risparmi che avevo portato con me. Giravo per le strade affamata e assonnata, sicura ormai di non poter più venire a capo di niente. Quando riuscivo a procurarmi l'indirizzo di qualcuno che cercava un'operaia o un'impiegata, non ero nemmeno in grado di recarmici... e rimandavo fino a quando avessi posseduti i soldi per il tram....Quando si è malandate e s'ha bisogno, riesce più difficile trovare lavoro: se infatti riuscivo a recarmi in un posto, o era tardi e quelli s'erano già provveduti della lavorante, o mi trovavano troppo malvestita e mi dicevano di ripassare perché per il momento... Passò molto prima che potessi trovare un lavoro adatto al mio stato...maschera in un cinema delcentro... sì...ero incinta... Mi accadeva di pensare a Teodoro tutte le volte che le cose andavano meglio... tutte le volte che ero più felice, come a farlo apposta perché diventassi triste.... Che farà adesso? Sarà tornato dalla guerra?

RIDOTTO

Anna si è nel frattempo alzata in piedi guarda fissa nel vuoto e si tormenta le mani.

Marco in maniche di camicia al tavolo è assonnato e beve del vino rosso. Teodoro è seduto dall'altra parte e fuma.

Maria in fondo si veste canticchiando una canzoncina dell'epoca.

MARCO (a Teodoro che tace) Su, racconta, non farti pregare.

TEODORO Ottenuto il congedo, sono tornato a Crotone con una raccomandazione di una persona influente. La raccomandazione mi ha aiutato ad ottenere un impiego in una fabbrica da dove dovevo muovere i primi passi per promuovere le iscrizioni alla sorgente Camera del Lavoro.

MARCO Bene!

TEODORO Ero certo di riuscire, benché il compito che mi era stato affidato non fosse tra i più semplici...Ho capito la guerra, ecco tutto. E nella guerra ogni altro fenomeno diventa un semplice bacillo visto al microscopio. (Pausa) Un giorno dissi ad alcuni compagni, mentre eravamo riuniti per la colazione, che bisogna organizzarsi, prendere un'iniziativa, dimostrare che anche in quel piccolo centro si sapeva fare qualche cosa per difendere in modo unitario la coscienza vacillante di molti di noi...

MARCO E chi ti capiva?!

TEODORO Già! Sembrava che nessuno volesse capire....anzi...si domandavano a cosa servisse organizzarsi di nuovo, e riprendevano a mangiare ridendo, facendo chiasso.... Alcuni giorni dopo il Capo del Personale mi chiamò a rapporto: "Poiché non avete voluto capire la lezione, sabato venite a prendere la busta e fatemi la cortesia di non farvi più vedere." Capisci?!...Proprio mentre mia madre mi scriveva questa lettera: "(legge) Caro Teodoro, ho ricevuto la tua cara coi soldi, e mi fa piacere che ti sei sistemato bene in una fabbrica importante dove puoi fare la carriera e andare avanti, perché così sarai felice ed anche io sono contenta che non sbatti più a destra e a sinistra, perché ci avevo sempre un pensiero per te."

Teodoro ha un gesto di rabbia, sbatte il pugno sul tavolo.

MARCO Povera donna!

TEODORO Bisogna ricominciare da capo. Devo ricominciare tutto da capo!

MUSICA (canzone)

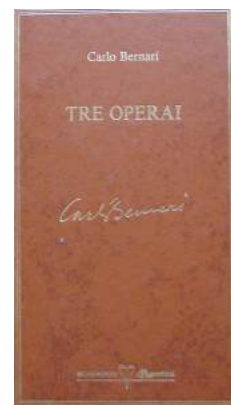
ANNA A Roma, l'esperienza di vita con l'operaio Giorgio Russo fu abbastanza dura. C'è un bel dire che la vita era facile allora, e che soldi ve n'erano! Per me la vita non fu facile, mi toccò sempre lavorare, con la paga di lui non si riusciva a tirare avanti.

Una domenica mi sveglia più tardi del solito e mi trovo sola nel letto....Pipetto è al mio fianco, dorme ancora, con la mano chiusa a pugno contro l'orecchio.

Giorgio è già uscito: il cappello manca dall'attaccapanni, ed è strano perché nei giorni di festa non è mai uscito solo. Dove sarà andato? Perché se ne è andato così presto? Perché non mi ha avvertita?

Il bambino dorme ancora, ma si lagna nel sonno. I fiorellini gialli del parato, la porta socchiusa, il cassetto aperto, la macchia di sole che si espande, la connettiva del pavimento e la macchia di umido sul soffitto... Sento l'odore della polvere che si solleva ad ogni ventata, il rumore del lavandino che ogni tanto gorgoglia come se facesse I gargarismi. Il letto è ancora disfatto dalla notte. Ho sopportato tanto tempo solo per il bambino, ora però mi sono accorta dell'errore!

MUSICA



MARIA Tornò a Napoli, Anna, col suo bambino gracile e malaticcio....Non aveva più la forza di combattere e di lavorare. Era diventata magra e col cuore che funzionava Dio sa come. Guardata male un po' da tutti per quel bambino che non si sapeva di chi fosse, la vita le divenne ancora più grave. Con

RIDOTTO

gli aiuti che potevo offrirle, ben magri d'altronde, riusciva appena a tener su il piccolino e i sacrifici si accumulavano ai sacrifici e le sofferenze non si contavano più. Avrebbe accettato qualsiasi situazione pur di vedere Pippetto rimettersi sulle gambe. E di giorno in giorno sperava nel ritorno di Teodoro o almeno in un suo scritto dove dicesse delle sue condizioni e dei suoi propositi. Ma quello che si spera è sempre difficile ottenerlo...invece, un giorno incontrò Marco De Martino, che alla fine della guerra era tornato a Napoli e vi si era stabilito. Si riconobbero presto i due compagni di fabbrica e furono subito simpatici l'uno all'altra.

ANNA Una sera io e Marco andammo fuori città...era quasi notte...ci spingemmo dove i vasti terreni vuoti si alternano a costruzioni appena iniziate... Passeggiavamo in silenzio, a braccetto... le nostre mani si cercavano...ci spingemmo tra l'erba, in un prato senza fine, segnato solo da una linea fosforescente sotto il cielo pesante... Ci baciammo... ci stendemmo in terra...gli sterpi pungevano... si infilavano nelle orecchie e... lontano... la città era come un filo di fuoco.... Marco... tu mi vuoi bene, vero?!

MARCO Speravo di trovare in lei i caratteri della femminilità, invece non trovai che una donna fredda che mi faceva disperare perché sentivo che pensava sempre ad un'altro. Io... io credevo di volerle veramente bene. O gliene avrei voluto di più se si fosse mostrata più arrendevole? O forse meno arrendevole e più innamorata?! Non sapevo neppure io cosa avrebbe dovuto darmi Anna perché in me nascesse l'amore che non sentivo.

TEODORO Tornato a Napoli trovo lavoro in una fabbrica di conserve alimentari, grazie alle bugie che riesco a dire al direttore per farmi assumere: *(passa dal presente al passato rivolgendosi ora direttamente agli altri compagni)* gli ho fatto credere che mi intendevo di latta per le scatole, di stampi e di fusione... Il capo personale si è impietosito delle mie condizioni e delle preghiere che gli ho rivolto e mi ha fatto lavorare come aiutante.... Non ne sapevo nulla...quel lavoro non l'avevo mai fatto, eppure dopo qualche settimana manovravo gli stampi con competenza e

conoscevo a menadito le misure degli stagni che occorrevano per i diversi tipi di scatole.

Ma i compagni mi guardano male. Hanno notato che mi disinteresso di questioni politiche e, ignorandone la ragione, mi classificano tra quelli che si dichiarano apolitici e poi danno una mano ai principali. "Ce lo hanno messo per controllare le nostre manovre politiche" dicono, senz'accorgersi che mi sforzo di tenermi lontano non dalla lotta in sé, per le disavventure che mi erano capitate, ma dal partito. Non s'accorgono che in me ha preso il sopravvento la sfiducia per l'azione lenta e faticosa del partito, il quale fa da inquisitore contro i nuovi rivoluzionari, e ne paralizza l'azione accordandosi con tutti, tranne che con i veri compagni?...

MARCO Il bambino è ammalato e non si alza da giorni.

MARIA Lo arrangiammo su di un vecchio divano a fiori rossi, con le spalle appoggiate a due cuscini e una vecchia scatola di sigari sulle ginocchia.

ANNA Nella stanza stanno appesi panni umidi, bianchi. Il medico ha detto che per aiutare la respirazione bisogna tenere, in questi mesi di caldo, dell'umido nella stanza. Ma i panni, invece di essere tesi, sono stati buttati sulle sedie, appesi agli spigoli di uno specchio ed alle maniglie delle porte: è come un bucato ritirato in fretta dai balconi. Tutta la camera, questa specie di salotto formato da un divano, da una poltrona a fiori rossi e da uno specchio che ha farfalline di mercurio, è in disordine. Le coltri del letto sono gialline e macchiate; sul risvolto del lenzuolo è appiccicata una caramella verde, mezza succhiata.

MARIA Pare che il bambino abbia qualche cosa tutta sua da pensare; socchiude le palpebre e appoggia il capo sulla spalla. *(Pausa.)* Nella stanza vi è odore di medicinali. Un bicchiere d'acqua, forse della mattina, si va riempiendo di bollicine d'aria, che dal fondo salgono alla superficie; sul cristallo ombrato corrono le mosche, che in trasparenza diventano grosse e schifose; vi si vede riflessa anche la lampada del cassetto, coi suoi fili doppi e incandescenti. -- Tutto in un bicchiere!

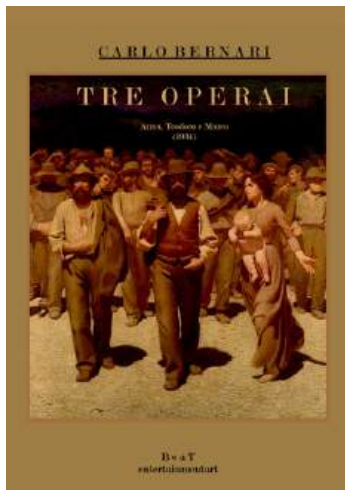
RIDOTTO

MARCO Appena tornai dal lavoro mi precipitai dal medico e lo portai a casa....Gli tastò distrattamente la pancia piccola e gonfia senza guardarlo in faccia e senza dire cosa avesse...Quando andò via, rimasi solo con quel bambino non mio... provai a farlo sorridere ...ma Pippetto rimase muto con gli occhi fissi alla parete di fronte... aveva mani gombose e gli angoli della bocca sudici: ogni tanto una mosca gli correva per il volto a precipizio.... Mi ricordai all'improvviso quando stava bene e scherzava, quando mi vedeva in cortile e mi correva incontro su quelle sue gambette esili dicendo cose impensate... Presi il "Corriere dei piccoli" e cominciai a leggere piano "Capitan Cocoricò guarda in giro e dice ohibò!"..."Ti piace Capitan Cocoricò, con quel barbone?". Ma Pippetto aveva la testa china sulla spalla e sembrava dormisse.....

MARIA Era morto, Pippetto....era morto....con la testa china sulla spalla.... sembrava che dormisse....

Anna si accascia sul letto

MUSICA



MARIA Dopo la morte di Pippetto, la vita di Anna è diventata più difficile...le sue condizioni fisiche sono peggiorate...Quando Marco esce di casa al mattino, Anna riposa e il suo cuore batte a sbalzi, il suo fisico è debole e ha la mente annebbiata.... il suo interesse per Marco è scemato, dal momento che le sue condizioni economiche non gli hanno permesso di salvare Pippetto... Marco parla sempre di un brevetto di cui non si vede

la fine.... è sempre più impaziente e nervoso... i disagi sono aumentati...

Anna è sdraiata sul divano, sofferente. All'improvviso ha uno slancio, si solleva e si mette seduta.

ANNA Teodoro è a Napoli, lo sento!

MARCO *(con irritazione)* Stai sempre a pensare a lui! Se ti interessa, cercatelo, e vattene con lui!

ANNA Ti sbagli. Vuoi per forza farmi pensare una cosa che non penso. Era anche un tuo amico, dopo tutto.

MARCO Ecco, appunto, dopo tutto. Chissà cosa starà facendo.

TEODORO *(dall'altra parte della scena seduto al tavolo e leggendo da un giornale)* Lo sciopero dei metallurgici ha provocato dei disordini in città. Le strade appaiono deserte, perlustrate da carabinieri a cavallo. Nelle vie principali, agli imbocchi dei vicoli, vi sono picchetti armati, nei palazzi dai cortili più spaziosi vi sono acuartierati interi reparti dell'esercito... Io dovrei essere lì, coi compagni in lotta.... *(abbassando il giornale e sollevando lo sguardo come a rincorrere un pensiero)* Il quindici per cento di aumento sul salario, ecco. Io guadagno dodici, dunque il quindici per cento sarebbe: uno e venti più sessanta, la metà, e fanno... uno, uno e ottanta. Dodici più uno e ottanta guadagnerei allora tredici e ottanta. Bisogna darsi da fare! Una coscienza operaia ci vuole. Molti non ce l'hanno: ecco la deficienza del proletariato....Il proletariato è deficiente perché non riesce ad industrialarsi per un avvenire migliore....*(indossando una giacca)* Non ricadere nell'errore politico...il vero pericolo è questo....non bisogna lanciarsi nella lotta di nuovo senza una preparazione, senza la spinta necessaria ad arrivare fino in fondo...in fondo...in fondo sono le ombre delle ciminiere che attraversano la strada polverosa come tanti tronchi....

(posa il giornale sul tavolo e fa per uscire di scena) Ma che cosa vado a fare da lei? Dopo tutti questi anni!... Ormai convive con quell'avvocato con cui usciva tempo fa... lo spilungone! Chissà se ci sarà anche Anna e come sarà diventata.... Non aprirò bocca... meglio lasciar correre le cose per il loro verso... meglio!

MUSICA (canzone)

RIDOTTO

Entrano in scena Anna e Maria, allegra come al solito. Entra in scena Teodoro.

MARIA Teodoro! Come va? Non ti sei fatto più vivo!

TEODORO Avrei voluto... però...

MARIA Ora ci racconti tutto quello che hai fatto in questi anni...

TEODORO Io? Gesù! E che vi credete che ho fatto di straordinario?... Un po' di guerra? E chi non l'ha fatta!

MARIA Ci dev'essere dell'altro. E questo 'altro' dev'essere veramente avventuroso.

TEODORO E che ci può essere d'altro che valga la pena di raccontare? Giusto le mie sventure di rivoluzionario, tanto per riderci sopra....ma non ho voglia di parlarne...

MARIA Dove abiti ora a Napoli?

TEODORO Abito sulla collina di Posillipo, in quel punto dove scende a strapiombo sul mare...

MARIA Stai lavorando?

TEODORO Sì... in una fabbrica di conserve alimentari.

MARIA Bene! Vado a fare il caffè...

Maria esce di scena

Teodoro si avvicina ad Anna.

TEODORO Ti sei unita con Marco?

Anna annuisce

TEODORO L'avevo immaginato.

ANNA E' stato necessario... Avevo un bambino, dovevo curarlo. Invece è morto.... a giugno. Il diciotto fa un anno. E da allora, Teodoro mio, non è entrato né un soldo né un po' di bene in casa! Mi devi credere su quell'anima innocente! *(Pausa)* Lui ora è disoccupato... e se non fosse per Maria, ma... neppure Maria può fare miracoli... E lui... non è riconoscente, né mortificato di vivere alle spalle di mia sorella...

TEODORO Che tipo!

ANNA Dice che aspetta la ricchezza da un'invenzione....Va sempre dietro ad un ingegnere, mezzo spostato, che gli fa mille promesse e non lo paga mai.

TEODORO Dio li fa e poi li accoppia!

Anna guarda Teodoro contrariata.

TEODORO Scusa non dicevo di te, ma di certa gente...

ANNA Quando vedo la gente che getta soldi per sciocchezze divento cattiva. Ma è mai possibile che ci dev'essere chi è senza pane e

l'arricchito di guerra che può permettersi qualsiasi lusso?

TEODORO Se ti capisco! In guerra ho visto tante persone morire per un metro di terra che poi veniva riconquistata dal nemico il giorno dopo! Tanti sacrifici per nulla. O meglio per arricchire chi si continua a fare i porci comodi suoi. Mi fa una rabbia!

ANNA Spesso la notte non viene a casa, dice sempre per quel brevetto... *(tossisce e sembra perdere le forze)*

TEODORO *(sorreggendo Anna)* Che c'è? Non ti senti bene?

ANNA Non è niente, passa subito.

TEODORO Siediti...*(toccandole la fronte)* hai la fronte bollente...Vuoi dell'acqua?!

ANNA No, grazie...adesso passa....Sono proprio sfortunata! Ogni tanto debbo ricorrere a Maria. E lei non sempre mi può aiutare perché quando quel coso lì, il suo amico avvocato, non vuole, non c'è verso.... Tu solo puoi fare qualcosa.

TEODORO Io? E cosa?

ANNA Devi convincere Marco a rimettersi al lavoro.

TEODORO Non voglio vederlo....Se tu sapessi quello che mi ha combinato quell'uomo! Mi lasciò solo a Taranto... Lui lavorava in un piccolo circondario ed io rimasi senza un soldo, senza nessuno che mi aiutasse. Poi gli scrissi prima di partire, niente. Gli riscrissi da Crotone, niente! Mi avesse risposto almeno una volta quel bastardo!..

ANNA Ti prego!

TEODORO Uffa... Vedrò

ANNA Ti prego, fallo per me.

TEODORO Non è facile e.... se lo faccio, ricordatelo.... è per te, non per lui...

ANNA Grazie!

TEODORO *(ad Anna)* Ma tu lo ami sul serio?

Anna non risponde.

TEODORO E che cosa senti per me?!

ANNA *(dopo alcuni secondi di esitazione)* Voglio bene a tutti e due.

TEODORO Ora potrei aiutarti io: non ti farò lavorare, non ti farò mancare nulla... così non dovrai più guardarlo in faccia.

MUSICA (canzone)

Al tavolo.

RIDOTTO

MARCO (*a Teodoro*) In te si sovrappone il desiderio di aiutarla, praticamente, e il desiderio di possederla. Quale dei due sentimenti sia più spontaneo, non lo so.

So solo che sotto il desiderio di aiutarla, c'è anche quello di mortificare me, per farmi sentire un incapace, un fallito. Ma non sono stato forse io l'unico ad aiutarla quando aveva bisogno?!

Anna interviene nella disputa, che rischia di degenerare.

ANNA Vi prego, fate pace. Non impuntarti Teodoro!...Questa situazione così tesa può essere un male per tutti, mentre è necessario che tra noi ci sia accordo e pace. Fallo per me!



I due amici si guardano in cagnesco per qualche secondo, poi si stringono la mano.

TEODORO Fittiamo una casa su una spiaggia dei dintorni e andiamo ad abitarci insieme.... tutti e tre... Così tu, Anna, potrai fare vita sana, al sole, sulla spiaggia... curandoti il più possibile. Io e Marco potremmo continuare i nostri lavori e la domenica la passeremmo insieme... a divertirci....

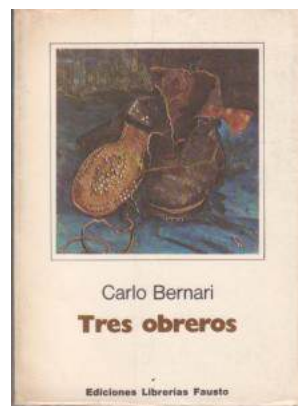
MARCO E i soldi?

TEODORO Per ora anticiperò tutto io, con i miei risparmi. Appena potrai mi rimborserai della mia parte.

Marco guarda Teodoro in silenzio. Buio.

MUSICA

MARIA Anna, Teodoro e Marco giunsero in quel rione di domenica e presero possesso di una casetta dalle mura bianche, arredata con pochi mobili tarlati. Il primo giorno lo occuparono a rassettare, a mettere a posto la biancheria, dandosi voce da una stanza



all'altra e le loro grida felici risuonarono negli ambienti di cemento quasi vuoti.

Marco, Teodoro ed Anna sono al tavolo del Bar.

Ridono e brindano felici.

ANNA Anche in tre si può stabilire una vita ordinata. Non vi devono essere disaccordi tra noi. Ognuno cacerà un tanto di soldi per mangiare e tutti mangeremo alla stessa ora...così si risparmia! Poi...quando saremo diventati qualcosa....Allora...che ve ne pare?!

I tre brindano e gridano contemporaneamente : Siiiiiii!

MUSICA

In casa.

MARCO (*ad Anna porgendole una lettera*) Ecco, vedi?... l'ingegnerel?... Tu dicevi che era un mascalzone... Leggi!

ANNA (*dopo aver letto frettolosamente la lettera*) Bene! E a che ti serve?!

MARCO Come a che mi serve?! E' un ottima presentazione per cercare un posto nei paraggi, alla Ferriera dell'ILVA per esempio!

ANNA Speriamo!

MARCO Ora vado... ci vediamo all'ora di pranzo.

Marco esce di scena e sale sul praticabile verso le ciminiere.

MARCO (*estraendo un giornale dalla tasca e leggendo ad alta voce*)

“Si cercano quattro aggiustatori attrezzisti per meccanica di precisione – Rivolgersi Ferriere ILVA, Direzione Personale, dalle 16 alle 18 tutti i giorni feriali, escluso il sabato”.....Oggi è giovedì...il mio giorno fortunato...Se mi assumono mi libero dalla schiavitù di Teodoro e faccio io le spese per Anna.... non deve accettare più niente da lui, nemmeno le medicine che ogni tanto le porta, facendo la carità pelosa, perché gli piace fare il martire e il bellimbusto con lei. Ma si crede

RIDOTTO

che uno è scemo e non se ne accorge? La pazienza ha un limite.

Marco esce di scena.

MUSICA

Anna è sdraiata sul divano. Teodoro è accanto a lei.

ANNA Tu Marco lo conosci: è nervoso, strilla per niente, ma dovete fare pace.... Io non ho più la forza di combattere.

TEODORO Sempre che lui non ricominci a fare il cretino!... Per conto mio...

ANNA Io non ce la faccio più. Vado giorno per giorno sempre più giù.... Mi sento venir meno le forze, il cuore...

TEODORO Sono crisi passeggere.... Vedrai... passerà presto anche questa, come sono passate le altre.

ANNA Marco fa il comodo suo. Entra ed esce quando vuole...e neppure tu ti accorgi più di me. Se esisto, se non esisto....se soffro o non soffro...

TEODORO Sei pazza!

Anna scoppia a piangere. Teodoro cerca di confortarla.

TEODORO Non farti sangue acido con queste sciocchezze... Chiamerò un medico... uno specialista... così ti rimetterai completamente... Più t'arrabbi e più stai male! Riposa adesso.....

Anna si sdraia sul divano e Teodoro la copre.

MUSICA.

TEODORO (*tra sé*) Devo dire a Marco di lasciarla in pace... di farla guarire... dimagrisce giorno per giorno e gli occhi le si spongono... soffre senza dirci nulla....

BUIO

Teodoro sale sulla scala e raggiunge Marco in cima al praticabile.

TEODORO Lasciala in pace. Bisogna lasciarla guarire.

MARCO Potevi pensarci prima, no?, che bisognava lasciarla in pace.

TEODORO Che intendi dire?

MARCO Potevi evitare di metterla incinta, ecco che cosa voglio dire.

Teodoro si scaglia contro Marco.

VOCE OFF di Anna: Dovete fare pace.... Io non ho più la forza di combattere.

Teodoro frena la sua ira nel ricordare le parole di Anna.

TEODORO Anna soffre e bisogna lasciarla in pace... ora dobbiamo pensare a noi in

quanto classe... Capisci cosa voglio dire?!..Non possiamo farci giocare...non possiamo isolarci!

MARCO Anch'io ho pensato lo stesso, perciò come mi hanno dato spago, ho fatto tutto quello che ho potuto. Tanto a me che me ne importa! Se viene bene, viene bene, se no buona notte! Vedrai dove si va a finire. Le cose vanno di male in peggio, a Torino e a Milano scioperi da far rizzare i capelli e qui il ventre della vacca...siamo gli eterni buoni ragazzi noi..

TEODORO Bisognerebbe essere al corrente dei fatti, se no si può finire...

MARCO Finire?...Che finire?!... Io ho già tirato la mia linea. O va bene e mi metto a posto, o va male e se la vanno a pigliare a quel paese tutti quanti...Neh, che ci perdo?! Me la so scappottare al momento dell'imbroglio io!

TEODORO Non perdi niente è giusto. Ma devi tenere d'occhio la cosa in generale, non il tuo tornaconto....

MARCO A me importa fino ad un certo punto la cosa in generale. Debbo pensare pure a me, no? Certo quando mi dicono di fare una cosa, la faccio..

TEODORO Chi è che ti dice?

MARCO Beh, una volta che ci siamo ti dico le cose come stanno. Ho saputo che o fanno uno sciopero in piena regola, oppure gli operai occuperanno le fabbriche

TEODORO Quando?

MARCO A momenti... Perché non ci stai pure tu?

Teodoro non risponde.

MARCO Lascia fare a me. Domani non andare a lavorare. Ci penso io a farti entrare nel mio cantiere.

TEODORO Mi pare una pazzia..

MARCO Siamo in ballo... Dimmi una cosa: tu ci tieni a perdere il posto che hai?!... No?! E allora lascia fare a me. Se le cose vanno male vedrò di aggiustarti nella ferriera.

Escono di scena.

MUSICA (effetti sonori: mare)

Anna è sdraiata sul divano. Si alza lentamente e va verso il tavolo, dove trova un biglietto.

ANNA (*leggendo ad alta voce*) Cara Anna, siamo andati in città assieme. Non sappiamo ancora se stasera torneremo o no. Stai senza pensiero. Ricordati

RIDOTTO

di dare le due lire al fruttivendolo... Saluti, Teodoro e Marco. Cosa sono andati a fare in città?!

Anna ha un mancamento. Si appoggia al tavolo, poi, si dirige al divano. Tossisce...cerca un panno nascosto sotto il cuscino che è sul divano...Tossisce nel panno, che si sporca di sangue...Cerca di bere dell'acqua da un bicchiere, ma non ci riesce, prende delle pillole che le scivolano di mano. Cade riversa sul divano morta.



Carlo Bernari in un ritratto di Paolo Ricci (1936)

MUSICA

Marco entra in scena correndo. Vede Anna sul divano e piange...la accarezza, poi si allontana. Sale sulla scala e scorge in cima Teodoro. I due ragazzi sono nelle posizioni in cui erano nella prima scena.

MARCO E' morta!...E' morta!

Teodoro piange.

Marco si gira e si siede su uno dei gradini.

TEODORO Avrei potuto farla felice, solo che fossi stato meno orgoglioso.... La colpa è di Marco.... ma tocca a me scontare la morte di Anna... Non sono stato capace di dominare... di obbligare Marco a... ma quel che è fatto, è fatto.....

Teodoro resta in piedi.

MUSICA (effetti : vociare di protestanti)

Maria entra in scena dal lato del bar.

MARIA Lo sciopero dilaga... L'eroica resistenza di Torre Annunziata... Morti e feriti... Marco, dopo aver trovato Anna morta se l'è svignata... Teodoro, dopo la resa degli operai tornati stanchi e schifati a casa, pensando ad un tradimento e alla disorganizzazione che ha reso impossibile l'impresa,

viene trattenuto dalla polizia per il ferimento del conducente del trenino aereo Antonio Di Stasio, poi viene spedito a Napoli dove il suo mandato di cattura è completato con altre notizie: gli si imputa il ferimento di tale Giuseppe Corona Di Francesco, nato a Crotone... Per questo era scappato di lì... Nessuno sapeva...

Le luci calano.

MUSICA

Sullo schermo appare il volto di Zavattini che legge dal romanzo ad alta voce. Mentre legge, le immagini del sogno di Teodoro si mescolano alla sua voce.

ZAVATTINI Teodoro siede, socchiudendo gli occhi al piacere del riposo....La fronte gli si imperla di sudore. A chiudere gli occhi gli pare che il suo corpo si gonfi.... Suda, col capo chino sul petto: l'odore nauseante dei suoi panni gli torna alle nari e nella mente gli appare il suo corpo sempre più grosso e disfatto.

Solo il viso gli è rimasto, quel maledetto viso da bambino, tutto il resto è perduto, l'anima e il corpo, lasciati chissà dove per sfuggire a quel senso d'oppressione che lo ha inseguito per tutta la vita...Teodoro già dorme sulla sedia e i rumori nel sogno si mescolano ai ricordi: tre uomini con le maglie a righe rosse nel cantiere pieno di sole gli danno dei soldi, ma ridono di lui, vigorosamente tossendo, e lui scappa sulla banchina che brucia dal sole e i tre uomini gli sono davanti....e ridono... ridono

Riesce ad acchiapparne uno per il collo e a conficcarlo in una parete, come un chiodo; e poi il secondo; e poi il terzo; ma le teste grigie degli operai si muovono sempre; ed egli dà colpi sulle teste di quei chiodi, che sono diventati tanti e tanti, conficcati sul muro bianco, immenso.



Beatrice Messa, Giusy Forciniti in una scena del dramma di Enrico Bernard per la regia di Virginia Barrett.



Carlo Bernari con Stefano Santospago (Teodoro) e Nunzia Greco (Anna) sul set dello sceneggiato dal romanzo in quattro puntate Rai Uno di Citto Maselli con la sceneggiatura di Enzo Siciliano.

I TRE OPERAI di Carlo Bernari

di Alfredo Ronci

Rivista di letteratura contemporanea
per gentile concessione

Il libro uscì nel 1934 e fece, come si suol dire, scalpore. Anzi, venne del tutto boicottato dal regime. Fu dall'autore più volte riscritto, inizialmente si chiamava **Tempo passato**, poi **Gli stracci** ed infine **Tre operai**. Come disse giustamente un critico letterario di allora Carlo Bo... *Tre operai... è una novità che deriva dall'innesto di nuove preoccupazioni su un tronco illustre... oggi sappiamo che si trattava di ben altro e prima di tutto che era nato allora uno scrittore che in fondo non era legato a nessuna scuola.*

Bernari ebbe qualche difficoltà a decidere di pubblicare il romanzo, soprattutto in considerazione del fatto che la stesura richiedeva un aggancio col reale (soprattutto col regime). Inizialmente i tre personaggi dovevano essere di media borghesia, ma solo nell'atto di decretare la sua pubblicazione, fu deciso che fossero tre operai (vedremo poi come questi tre *individui* in realtà potessero, sempre secondo le parole di Bernari, essere a volte intercambiati).

Disse Bernari nella Nota riportata in questo volume: *Ma io non ero un letterato che sa già come va a finire e fa dell'alienazione una scelta estetica. Piccolo borghese che ripudia le sue origini, io mi*

alienavo al mio passato realizzandomi in un racconto al passato (presentificato, si direbbe ormai) in cui però non s'intromettesse nessun elemento autobiografico. Alienazione aveva sin d'allora un solo significato possibile: annullare il presente e le sue mistificanti prospettive, in un passato che, in luogo di struggenti nostalgie, prestasse al presente fango e morte. E' la storia (ambientata intorno agli anni venti, periodo delicatissimo e problematico per il nostro paese) essenzialmente di Teodoro e dei suoi rapporti prima con Anna e poi con Maria e poi c'è anche Marco, che aveva avuto una relazione con Anna. Ma chi sono davvero i tre operai? Teodoro che va ad abitare, completamente sfaccendato, con Anna e Maria, oppure Marco che divide un appartamento a Napoli con Anna e quindi anche con Teodoro, che aveva trovato un lavoro per sostenersi?

In realtà, al di là dei rapporti fallimentari tra i tre (facciamo quattro, finché *esiste* anche Maria), il nucleo della vicenda è costituita dai tentativi di Teodoro di trovare una giustificazione alla sua vita disperata e alienata e soprattutto agli sforzi di ottenere un riconoscimento vitale, al di là delle sue vere adesioni al lavoro.

Adesioni al lavoro che non gli impediranno di avere una scazzottatura, con esito sanguinoso, con un collega vicino Taranto (dove si era momentaneamente trasferito), scazzottatura che insieme ad una adesione quasi mancata ad uno sciopero a Napoli, dove si era risistemato, lo porteranno ad una incriminazione e alla fine all'arresto.

All'origine di questa maledetta disposizione di Teodoro a ricercare il peggio delle situazioni (non è davvero chiaro il movimento politico dell'uomo anche se se ne avvedono le motivazioni), potrebbe esserci una necessità: il valore primario delle violente emozioni affettive per la comunicazioni tra gli uomini e una scommessa, quella di partire da una vicenda amorosa per poi allargarla al resto della realtà. Storia d'amore che aspira a diventare Storia.

Bernari poi crede a un modo specifico di essere napoletani. Dice nella Nota: ... *la Napoli che qui fa da sfondo non è il paese dell'anima, ma un punto dell'universo, somigliante a un*

RIDOTTO

qualunque altro punto geografico, da rintracciare nella stessa mappa storico-politica.

Ma è comunque una Napoli vissuta, stramaledettamente affascinante, e tra l'altro tutt'altro che solare: piove dappertutto, ovunque si muovano i personaggi (*quando un operaio va in cerca di lavoro, piove sempre*). La realtà esterna si presenta non amena, ostile, persecutoria, dove questi *porci fottuti non ti fanno lavorare e non ti danno i soldi*. Certo, non è la Napoli protagonista della storia (*Vesuvio e pane*, 1952) ma vi è un sentito che inevitabilmente riporta ad una dimensione ben conosciuta.

Perché dunque una vicenda che racchiude una tragedia sentimentale (alla fine del libro Anna morirà di cuore lasciando nello strazio Teodoro), con alcuni, non del tutto chiari,

riferimenti politici, fece muovere addirittura il regime? A lungo il marxismo ha offerto a Bernari le motivazioni storiche degli eventi, ma lo scrittore ha rinunciato a un causalismo che presumeva di spiegare la realtà anche nelle sue manifestazioni più sorprendenti e in apparenza gratuite. Dunque Bernari ha rinunciato ad una visione netta della politica, della sua ideologia, ma nulla avrebbe potuto fare contro l'inerzia e l'arruffato groviglio politico che il fascismo esigeva.

Ancora nella Nota: ... *bisognava lasciarsi invadere dalla paura, lavorarsela dentro con la ragione, assottigliandola sempre di più, sino ad annullarla nel coraggio che se la ripropone come limite da superare.*

ROMA CAPITALE

NASCHIRA

nel ventennale della scomparsa dello scrittore Carlo Bernari

TRE OPERAI

di ENRICO BERNARD
dall'omonimo romanzo (1934) di CARLO BERNARI

con

GIANNI MAGNO **GIUSY FORCINITI** **MARCO PELLE** **BEATRICE MESSA**

GIOVANNA FAMULARI (violoncello e voce) **MASSIMO DIONISI**

e con la partecipazione amichevole di
FRANCO BARBERO

Musiche originali **EUGENIO TASSITANO** Computer grafica **LUCA NAPOLETANO** Assistente alla regia **JASMINE COLANGELO**

Ufficio stampa **ENNIO SALOMONE** Riprese video **VINCENZO ROSACE** Fotografie di **LUCIANO MANNA**
fotoreporter Peacelink

in collaborazione con

Zetema progetto cultura

UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

F.U.S. FONDAMENTO UNIVERSITARIO SCIENZE

12/13 Febbraio 2013 – ore 20,30
TEATRO LO SPAZIO

Via Locri, 42 - Roma
per informazioni e prenotazioni
rivolgersi dalle 15,00 alle 20,00 allo 06 77076486



Gianni Magno, Marco Pelle, Beatrice Messa, Giusy Forciniti in una scena del dramma di Enrico Bernard per la regia di Virginia Barrett.



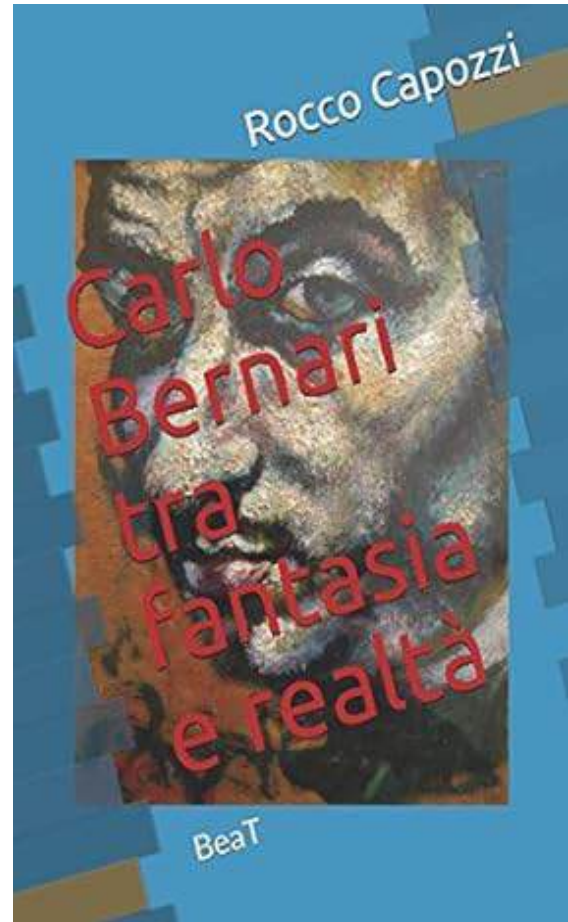
Gianni Magno e Marco Pelle in una scena del dramma di Enrico Bernard.



***Tre operai e pagine di altri romanzi:
edizione scolastica***
a cura di Eugenio Ragni

Edizione per le scuole con note e apparati del romanzo che ha fondato il neorealismo italiano.

<https://www.amazon.it/TRE-OPERAI-PAGINE-ALTRI-ROMANZI-ebook/dp/B077S4VC65>



Carlo Bernari tra fantasia e realtà
di Rocco Capozzi

Un'approfondita analisi dell'opera del fondatore del neorealismo italiano Carlo Bernari da parte di uno dei massimi studiosi internazionali di italianistica Rocco Capozzi Professore emeritus alla Toronto University.

<https://www.amazon.it/Carlo-Bernari-tra-fantasia-realtà/dp/3038410829>

ZUCCHERO AMARO

Due atti

di Fortunato Calvino

NOTE AL TESTO

La casa è per Gina, protagonista del testo "Zucchero amaro", il luogo dove trova rifugio nei momenti tristi. Quelle mura l'abbracciano quando è arrabbiata, sconfitta da una vita esterna che a volte bussa violentemente alla sua porta. E il suo passato, fatto di ricordi, si materializza sulle pareti di casa sua con oggetti di luoghi lontani. Non potrebbe vivere altrove, la sua storia è tutta lì. Su una parete della camera da letto cela, oltre una tenda di velluto, un altarino con decine di foto dei suoi famigliari defunti, a cui dedica la sera le sue preghiere quotidiane. In questa vita quieta irrompe Laura, la sorella dal carattere vitale e desiderosa di amore, amore che però trova solo nei suoi sogni più che nella realtà. In questo suo mondo un giorno bussa un esterno violento incarnato in tre donne malavitose, che proprio sulle mura di Gina puntano i loro sguardi famelici: Filomena, Rosetta e Nina, come belve, vogliono strappare a Gina la sua dimora sacra, conquistata con anni di sacrifici.



Personaggi

GINA (Sorella di Laura)

LAURA (Sorella di Gina)

FILOMENA (Coniugata Malavita)

ROSETTA (Moglie di Filippo 'o Cognac)

NINA (Longa Longa)

L'UOMO DEL SOGNO DI GINA

La scena: Un letto, una poltrona, e un comò con specchio, dove ci sono molte foto in bianco e nero di parenti morti davanti una lucetta che simula la fiamma di un lumino.

La stanza è poco illuminata. Su un tavolino un Gesù in croce, infine una piccola tv.

Gina è molto devota ed è poco più grande della sorella Laura non credente e lussuriosa.

Entra dal balcone il bagliore forte del tramonto che annuncia la sera.

LAURA *(entra, accende la luce, apre il balcone)*

GINA *(la segue a ruota)* Ma che fai?

LAURA Apro! Qui dentro non si respira...

GINA *(richiudendo il balcone nervosamente)* Ma sù pazza? Gesù, Gesù...sia fatta la volontà di nostro Signore! A chest'ora arape 'a fenèsta!

LAURA Songo 'e sette!...Nun è mezzanotte! *(Si avvia al letto indossando una sottana corta rosa perlato)*

GINA E che c'entra l'orario?...Nun siènte a questi, che hanno aperto sta specie di Bar abusivo, tenendo la musica accussì àveta? 'A gente addà durmì e loro suonano...io avessa durmì che domani mattina sono di primo turno 'o spidàle!

LAURA Al tempo della Pandemia nun se putèva arapì 'o balcone p'a paura ca sa-gliève dint'a nuttata qualche mariuòlo... mo 'a musica...

GINA E certo! Mmiez'e via nun ce steve nisciuno, chillu silenzio facèva paura: come allora nun era tempo d'arapì nemmeno oggi lo è...noi siamo al primo piano e possono arrampicarsi dei mariuòli...e così mentre dormiamo quelli ci fanno 'o servizio...

LAURA Magari! Na rinfrescata te ce vulesse.

GINA Laura? *(Indicando le foto dei defunti)* Nu poco 'e rispetto!

LAURA E questa è un'altra cosa che non sopporto... è mai possibile che uno deve andare a dormire cu attùorno stù campusànto?

GINA E' Papà, è mamma...le zie...

LAURA 'E zii...'e fràte! Cara sorella chistu cimitero pe nuje non è troppo presto?

GINA Che bellu regalo m'ha fatto tuo marito! Chella carogna!

LAURA Mi ha detto zia Concetta che tu, al cimitero hai già un loculo pronto...

GINA Chella è n'ata ca nun se fa i fatti suoje!

LAURA Allora?

GINA Certo! Na bella nicchia spaziosa...cu mamma e papà ca m'aspettano...

LAURA Pe fa na tavolata tutti 'nzième!

GINA Uè? Su questo nun pazzià!*(Togliendosi le calze lentamente)*

LAURA Mamma mia, ccà manco na risata se po' fa mo?...

RIDOTTO

GINA Cu 'e muòrte no, almeno con i miei...cu 'e tuoje faje e dici quello che vuoi...

LAURA Va buò! Mammà e Papà so pure 'e miei...

Si sente forte la musica. Si sentono aumentare le grida delle due donne e il volume altissimo.

LAURA Oddio! Ma io non resisterei, quando ti decidi a cambiare quartiere?

GINA *(con uno scatto violento tira davanti al balcone una pesante tenda)* Mai! Ma è mai possibile ca nisciùno esce a strillà...nuje 'a matina iammo a faticà...

LAURA Iesce tu...

GINA E certo! Accussì facce 'a fine d'o tipo di colore...l'indiano!

LAURA Nun saccio niente...

GINA Comme...uscì per protestare e 'o sicco sicco, chille cu 'a barba, a tradimento gli spaccò una sedia in testa...povero cristo, alluccàve mentre ascèva 'o sango...

LAURA Uh! Marò...

GINA E fuje isso stesso a portarlo in ospedale...

LAURA E certo! Minacciandolo ca nun l'aveva denuncià...

GINA Brava hai capito tutto... ecco in che situazione stamme... e nessuno controlla, reprime.

LAURA Allora era meglio quando 'a città era solitaria e silenziosa!

GINA Meglio, meglio! Meglio quando sta piazzetta era un parcheggio! Jamme a durmi 'a mascherina mia addò sta?

LAURA *(indicandola seccata)* Sul letto...

GINA *(l'indossa con gesti meccanici)*

LAURA Che fai?

GINA Che faccio?

LAURA Pure a letto la porti?

GINA Sì! Ho paura di dimenticarla...*(la toglie)* e mi succede spesso che esco senza mascherina...adesso in ospedale non è più obbligatoria ma io la porto lo stesso.

LAURA E' un'ossessione, mo nun se porta cchiù...

GINA Io la porto! 'O virus nun è morto!...di notte sogno che mi arrestano perché non la porto...

LAURA Addirittura pure nei sogni! Sei ossessiva!

GINA Io? E tu? Vorrei proprio sapere che sogni, visto che ti agiti in continuazione!

LAURA Ah! Senti il sogno che mi sono fatto un paio di notti fa: entro in un negozio senza mascherina e mi cacciano...io strillo per i modi bruschi e mentre esco mi trovo davanti nu poliziotto aitante!

GINA Aitante?

LAURA Era aitante che vuò a me?

GINA Sì, sì va bè...prosegui.

LAURA Dunque...questo piezzo 'e giovane mi afferra e mi stringe accussì forte che quasi mi soffoca. E la cosa strana vuò sapè qual è?

GINA Jamme ca è notte...

LAURA Il bel ragazzotto che è proprio un bel tipo...

GINA Non puoi farne a meno?

LAURA Di cosa?

GINA Dei dettagli...il bel tipo, il ragazzotto, aitante...

LAURA Sei gelosa?

GINA Di cosa? Dei sogni tuoi?

LAURA Io mi sogno solo giovani aitanti... tu forse gli aiutanti!

GINA Va annanze...a te l'astinenza te fa male!

LAURA No, no ti sbagli!

GINA Sarà!

LAURA Staje facenne 'o pruciesso a un sogno che non ho ancora finito di raccontare, jamme ma si può?

GINA *(si avvicina alle foto dei defunti e inizia a dargli dei baci sonori ad una ad una)*

LAURA Me staje a senti?

GINA Certo! Certo! Continua...

LAURA E comme faccio? Cu stù rummòre ca faje?

GINA Rumore? Sto dando la buonanotte a mammà, a papà a zia...

LAURA Aggio capito il sogno mio non t'interessa...lasciamo perdere...

GINA No, no...Laura io ti devo ascoltare con le orecchie, nun t'aggià guardà per forza...e mentre mi parli del sogno mi avvantaggio a salutà i nostri morti...così dopo me ne vado a dormire in pace con me stessa...si no ccà *(mostrando le decine di foto)* facimme matina!

LAURA Tutte 'e ssere faje stu fatto, giusto?

GINA Fatto? Nun è nu fatto! E' un legame che va oltre la vita...

LAURA Aggio capito...è bella sta còsa che hai detto...

RIDOTTO

GINA (*indisponente*) Mi fa piacere!
LAURA Si nun sapesse sòra mia quanti uommenè hai avuto e usato sfruttandoli nella prima parte della tua vita, escludendo s'intende la buon'anima di tuo marito, allora ti dovrei credere, ma io sacce: so! E tutto stu vasamiènto è sulo ipocrisia...prima non eri così, è in questo secondo tempo di vita ca si addiventàta na bizzòca!
GINA Ipocrisia? Io bizzòca?
LAURA Ma chi m'ha cecàte! Chi?
GINA Il bisogno, la necessità...e siccome oggi sono na bizzòca, e anche praticante, te sta... oppure li ce la porta!
LAURA Io finirei il mio sogno...che dici?
GINA Eh, jamme...(*Riprende a baciare le foto*)
LAURA (*ricordando il sogno con difficoltà*) Il poliziotto!...
GINO ...Il poliziotto aitante! Jamme Laura!
LAURA Mi afferra e mi strappa la mascherina...
GINA Ma sì tu non l'avevi? Come fa mo a toglierti la mascherina?
LAURA E la stranezza è proprio questa...è apparsa improvvisamente sul mio viso e lui me la strappa, ma sotto ne trova un'altra, tira via pure questa e ne trova ancora un'altra...
GINA Mamma mia! Che suònne complicati ca te faje!
LAURA E nun 'o decido io...tu saje già fra poco che suònno ti fai? No! E dunque...
GINA E il finale?
LAURA Quale finale?
GINA Quante mascherine ti ha strappato (*ironica*) l'aitante poliziotto?
LAURA E' importante?
GINA Certo! Se mi voglio giocare due numeri al lotto aggia sapè!
LAURA Ma chi ti autorizza a speculare ncopp'o suònno mio, chi?
GINA Esagerata! Giochiamoceli insieme... po' essere che escono!
LAURA Ah! Mo mi spiego tutte le bollette che ho trovato in bagno... io ti racconto i miei sogni e tu li fai diventare n'ambo, nu terno!
GINA Eh allora?
LAURA Nun sulo bizzòca pure giocatrice... comme se dice: "Femmena e chiesa, diavule a casa"...cu 'a cazzèmma!

GINA Senti: la sottoscritta gioca per sfidare chello ca nun aggio maje avuto, na buòna ciòrta! Mai vinto n'ambo in vita mia mai!...Qualche volta ho vinto! E dunque? Tutta sta tragedia americana nun 'a veco! (*Solo adesso nota la sottana che indossa Laura*) E cher'è sta cosa?
LAURA Una sottana...
GINA (*indicando i defunti*) Perdonatela, per lei la decenza nun esiste! Rosa perlata...
LAURA (*spazzolandosi i capelli*) Eh!
GINA Corta!
LAURA Eh! Ma non capisco lo scandalo!
GINA Sì senza speranza...(*s'inginocchia a pregare*)
LAURA (*spazientita*) Io? (*Vedendo Gina in ginocchio*) Mo pure chesto aggia verè?
GINA Chesto? E' meglio delle tue mentite spoglie!
LAURA E' inutile che vai in chiesa, che ti confessi, che prendi l'ostia sacra, che i tuoi peccati inginocchiandoti non si tolgono!
GINA Pregare nun fa male a salute...anzì! Ora pro nobis!
LAURA Sì, si prega per noi...
GINA Mo andiamo a dormire che è meglio! (*Prega sottovoce*)
LAURA Nun capisco pecchè domani dobbiamo alzarci così presto? Io nun tengo suònno...
GINA Tu nun tiène maje suònno...e pure quando dormi dai fastidio...
LAURA A sì?
GINA E certo! Ti agiti continuamente... comme na serpe senza scampo... e ti giri, e t'avuòte ma sì può sapere che ti sogni?
LAURA N'ata vòta cu stù fatto? Ma io vulesse sapè chi m'ha cecàto 'e venì ccà?
GINA Comm'è ca me tròve na sòra accusì...?
GINA Accussì cosa? E poi ti ho risposto prima, dove andavi se non qui?
LAURA E' che sono stata sempre sfortunata, 'a una vita piena di guai uno dietro all'altro...
GINA (*mostra i defunti*) Sei tornata in famiglia!
LAURA Potevo avere na bella famiglia pur'io? No, niente!
GINA (*ride sarcastica*) Ecco! Potevi... Che curaggio...
LAURA Pecchè che tiène 'a dicère?
GINA Che tengo 'a dicère? Uno: tuo marito ti abbuffava 'e corne! Due: te vattève

RIDOTTO

dal lunedì al sabato...e la domenica la passava cu na puttanona d'o Vasto! E' così?

LAURA Eh certo! Pecchè nun aggio maje avuto pariente amorevoli...

GINA Amorevoli cu na maligna comme a te?

LAURA Io? Nun aggio fatto maje mancà o pane 'e sòre meje...

GINA Quelle si sono avviate nelle braccia del Signore e mo stanne tutte dint' à schiera 'e ll'angeli, e di te non la penzavano accusì!...Nun c'è niente da fare: 'a mala erba, non muore mai...anzi, si moltiplica comme a chelle ca stanno mo nella piazzetta!

LAURA E che bene ca me vuò!

GINA Chella santa anima 'e mamma mia (*va a baciare la foto*), m'addà fa murì mo proprio si nun è accusì...

LAURA Ma nun te miètte paura ca sta 'nfame dorme cu te? Na notte 'e cheste te pozze scannà dint'o suonno!

GINA Mi proteggono loro! (*Indica le foto dei morti*) E anche se non ti sopporto...ho fatto una promessa alla buon'anima di nostra madre e come vedi, appena il baratro si è aperto attùrno a te io ti ho accolta a casa mia... senza astio, senza rancore... (*Si mette a letto*)

LAURA Alla faccia! Tu mo mo m'he stracciàte comme si fa a pièzze nu foglio 'e giornale! E sopra ci hai pure sputàto. Se devi vomitarmi altre cattiverie avanti, forza ca so pronta a tutto!

E tu, sì chella ca va in chiesa tutte e juòrne e ca se batte 'mpiètto 'o pugno...tu?

GINA 'O prète alla fine mi assolve da tutti i peccati!

LAURA Eh bravo zii' prèvete! E certo...

GINA Che vo significà stù...e certo?

LAURA Ca lle faje 'e siringhe gratis! Ecco pecchè ti assolve...

GINA La confessione a questo serve, una volta che ti sei liberata di tutti i peccati 'o prèvete ti deve assolvere...

LAURA E chi 'o ssape doppe che facite...

GINA Uè? Ma come ti permetti? Cu nu viècchio po'?

LAURA Arretrata comme staje, comme si dice...gallina vecchia fa buon brodo...

GINA Gallina? Sarei io?

LAURA ...No, 'o zii' prèvete 'o veco ancora arzilla...

GINA E brava! Forse a te 'o zii' prèvete piace!

LAURA A me? Nun 'o dicere manco pe pazzià...

GINA Ah già! Si nun è aitante nun va bbuòno...eh?

LAURA E certo! Cu stù cuòrpo... (*si accarezza*)

GINA 'O cuòrpo? 'O tuojo?

LAURA Eh!

GINA Mo capisco pecchè maritete te vattèva! Secondo me facèva buòno!

LAURA Sìente a chesta, sìente! (*Come se ci fosse una terza persona*)

GINA Cu chi parli mo?

LAURA Cu nisciùno... (*avvicinandosi alle foto dei morti*) nisciùno proprio no...

GINA Uè? Lasciàle sta...ca pe stasera l'avimme già scandalizzate troppe...

LAURA (*sorride*) E' giusto! Pe stanotte basta parole...duorme! Certo, atturniàta a tutti stì muòrte, ma fusse morta pure tu?

GINA E tu?

LAURA Io me tengo viva con l'ammòre!

GINA Quale ammòre? Nun t'illudere è fernùta pe nuje! Doppe una certa età si chiudono tutte le possibilità, porte e balconi sbarrati! E questo vale sia per me ca pe te!

LAURA No! Questo vale sulo per te... (*stizzita*) io a costo di pagarmelo, l'ammòre lo scelgo io: bello, giovane e ca me fa mpazzì!

GINA Gesù mio! Ma che dici? (*Corre alle foto*) Nun 'a state a senti, chella parla senza avere cognizione di quello che dice...

LAURA (*rivolgendosi anche lei alle foto*) Eh! Me lo compro l'ammòre, nun sarà proprio ammòre ma almeno per un paio d'ore torno a pruvà che significa essere vasàta!

GINA (*si frappono fra Laura e le foto*) Ma sì asciùta pazza? Zitta!

LAURA Stretta e accarezzata a nu corpo muscoloso... possente! Frisco!

GINA (*disperata*) Uè? 'A vuò ferni? Fallo per loro (*Indica le foto*), zitta!

LAURA Anche loro in vita avranno goduto! E mo tocca a me...pecchè so viva, 'e capito? Viva! Nun puzzo 'e candèle di lumino, 'e cera...so viva! (*Esce*)

GINA (*facendosi più volte il segno della croce*) Uh! Mamma mia è indemoniata! Perdonatela

RIDOTTO

chella se mette paura ‘e ll’ombra soja, figurammèce tutt’o rièsto!

LAURA (*rientra come una furia e si prende un cuscino dal letto*) Ancora, ancora a parlà cu ‘e muòrte? Chille pe fortuna lloro nun te sentono...

GINA Pigliate na cammomilla siènte a me, staje troppa eccitata!

LAURA (*ironica e stringendo al petto il cuscino*) Ah! Mo hai detto bene...e ccà n’òmmo sulo stanotte nun me basta!

GINA Ancora? Ancora?

LAURA E tu nun me provocà! Nun tengo suonno, stanotte è meglio ca me vaco a durmì dint’o lettino ca sta nella stanzetta!

GINA Jamme! (*con un gesto l’invita nel suo letto*)

LAURA Nun so’ offesa...credimi! ‘O ssacce, nun so’ stata na bòna madre e forse aggio fatto schifo pure come moglie...

GINA Primme pazziàve! Cu isso non hai colpa! T’accerève ‘e mazzate e proprio mentre te scummàve ‘e sango, ha avuto un infarto!

LAURA Non fulminante!

GINA Oì? Dio vede e provvede.

LAURA Non sempre!

GINA Jamme viene a durmì ca ‘a notte sta facenno friddo! Uè? Che in due il letto prende calore primma.

LAURA (*la raggiunge nel letto*) E va bene! Uè? Nun mettere ‘e pière tuoje vicino ai miei... ca staje gelata comme na morta!

GINA E ghiammo statte zitta, ca si no, nun piglio calimma*.

LAURA E vuò piglià calimma cu ‘e pière mjei?

GINA E certo! Tu staje sempre cavere, si na stufa!

LAURA Ah! E’ per questo che me faje durmì cu te?

GINA (*dando le spalle a Laura*) E certo! Cu te vicino ‘o liètto se scarfe subito!

LAURA Approfite ca è gratis!

GINA Manname ‘a bullèta!

Per qualche secondo silenzio.

GINA Buonanotte...

Inizìa a piovere e Laura si alza di scatto e va ad aprire il balcone.

LAURA (*respira profondamente*) Ah! Comme me piace quando chiòve!

GINA (*da sotto le coperte mostra agitandosi il suo disappunto*)

LAURA Che aria fresca! E comme chiòve...

GINA (*mostrando sola la testa, fissa il balcone e Laura incredula*) Ma chiùre! Chiùre! (*Si ricopre*)

LAURA La mattina e la sera bisogna far cambiare aria alla casa, lo dice il medico...

GINA (*mostrando di nuovo solo la testa*) La mattina! Mo è ancora notte, chiùre... io me steve addurmmènne Laura?!

LAURA E quando piove la terra ringrazia...

GINA ‘A terra? (*Risbucando con solo la testa*) Sotto terra jamme a ferni sì nun chiùre... spustata ‘e cerevella, chiùre!

LAURA Per me è comme fosse asciùto ‘o sole!

GINA (*scoprendosi fissa Laura*) No! Tu non stai bene...

LAURA La pioggia lava, pulezza ‘a via... tene luntàno ‘e strille d’è creature...e di questa brutta gente ca resta chiusa in casa. Oltre la benedetta pioggia c’è un silenzio bellissimo! Ah!

GINA Uh! Mamma mia chesta è pazza! Ma che ore sono? (*Guarda la sveglia*) Non è manco l’ora della prima messa...

LAURA Che faje oggi? Sei di turno all’ospedale?

GINA Eh! (*stizzita si copre con la coperta*) Intanto chiùre chillu balcone!

Laura esegue.

LAURA Ah! Sentì? L’aria anche nella camera è cambiata: primme steve na puzza ‘e chiuso, nu tanfo! Ah, che bella cosa ‘a frischezza!

GINA ‘A frischezza ‘e sòrete! Ma tu mo... (*Nervosamente si aggiusta a mantello la coperta addosso*) tu mo...

LAURA Eh! Tu mo cosa?

GINA Tu mo, vulisse fa chèste ogni sera?

LAURA Pecchè?

GINA Pecchè? Guarda nun ce metto niente, arape ‘o balcone anzi lo spalanco...

LAURA Lo spalanchi...

GINA E a te ti faccio fare il volo dell’angelo! Eh capito?

LAURA (*tranquilla*) A me?

* Calimma = Calura

RIDOTTO

GINA Eh, a te!

LAURA Per aver aperto un po' il balcone...

GINA Un po'??...

LAURA Ho fatto passare nu poco d'aria...

GINA Nu poco d'aria? Pe colpa toja sto tutta gelata, l'umidità m'è arrivata all'ossa e tu me dici: *"Ab che bella jurnata!"*

LAURA E dunque tu pe tutto questo mi getteresti di sotto?

GINA *(minacciosa)* Eh! *(Torna al letto)*

LAURA *(immobile)* Devi andare 'o spidàle? E vai!

GINA Nun è ancora l'ora! Quanno sarrà m'aggià piglià primme 'o café! Fa coccòse 'e buono, metti la moka sul fuoco! Così domani mattina devo solo accendere sotto...

LAURA E' pechè io?

GINA Pechè m'hè fatte gelà...che serata!

LAURA Gina ma staje sempe storta?

GINA Laura?

LAURA *(fa per andare)* Eh?

GINA *(da sotto le coperte e gridando)* Vaj a muri 'e subbetto! Tu insieme a chella ca resta da razza toja! Oì lo sapevo! Mi ha fatto aggiungere un'altra spina alla mia corona di peccati! Domani mattina cu zì prèvete sarrà longa 'a cunfessionè! *(Si scopre e vede Laura)* Staje ancora ccà? 'A vuò prepararà sta moka?

LAURA Vado, vado! Ma prima devo trovare l'ombrello, e dove sarà? *(Esce di scena ma la sentiamo ancora brontolare)*

GINA L'ombrello in casa?

LAURA In cucina chiove! *(Fuori scena)*

GINA *(si agita, stizzita si scopre e si alza)* Ma comme se fa, comme? *(Si avvicina al balcone lo chiude bene)* Guardate guardate, na bella jurnàta...fòre ce sta il diluvio e chella se ne vene...oì aggio perzo 'o suònno...*(parlando con le foto dei defunti)* no ma io la caccio, chesta nun sta bònna: e certo la mancanza di un marito; e comme è acida, mamma mà, indisponente lo è sempre stata...ecco pechè acchiappàva 'e mazzàte, mo aggio capito! E certo Papà pure tu, l'hè fatte cierti paliàte. 'O marito turnave a casa stanco, e lei sul divano nuovo non lo faceva sedere pechè s'ammappuscìava! E da mangiare cosa preparava ogni giorno? Insalata! E' chiaro che abbuschi: chille faticàva nel cementificio, arrivava distrutto e tu lle faje na 'nzalàta? E falle na

fella 'e carne! Na bistecca! E quella volta che gli cucinava due spaghetti, per non usare la pentola quella alta, spezzava i vermicelli in due parti, e li gettava in una piccola pentola...Gesù, piglia na caccavèlla cchiù alta! No! *"La batteria di pentole nuove nun s'hanna cunzuma"*...e isso 'a vattèva! Quando io l'andavo a trovare, il caffè lo dovevamo prendere insieme da una sola tazza:

"Laura staje senza tazze?" Essa: *"No, tengo nu servizio di ventiquattro tazze. è pe nun spurcà na seconda tazza, tanto io e te simme 'o stesso sango!"*

E io: *"E se ti viene a trovare un'amica?"*. Lei: *"Dico ca aggio fernùto 'o café!"*. Uh mamma mia...e 'o bastardo, pechè bastardo è, 'a vattèva! Meno male ca ogni tanto l'arracquava, sulo accusi si placava! Mo sta a secco, troppo a secco...a proposito *(Urlando)* 'a moka lasciala sul mobile *(non riceve risposta)* hai fatto quella da tre tazze? *(Guarda il balcone e la pioggia forte)* Guardate, 'o sole! 'O sole *(Raggiunge il letto per dormire).*

BUIO

LAURA *(il giorno dopo lei entra sorseggiando un caffè, si avvicina ai vetri del balcone)* Ci vorrebbe un miracolo: ca 'o Patatèrno a stì zantraglie, ll'e facesse venì nu panteco, na malatia...macchè! Niente, stanno sempe fresche e toste. Hanno occupato sta piazzèta comme l'loro fossero le padrone...e vai, musica a palla con sprintz e patatine! Chiudono solo d'inverno, ecco il vantaggio del freddo che le fa ritirare dint'e vasce fridde e scure...

GINA *(rientra dal lavoro, è stressata)* Na vòta! Oggi e vasce sono tutti B&B, e pieni di luce artificiale, tanto non la pagano! Lo scopo è aprire anche qui una piazza 'e spaccio e chest'è!

GINA E certo! Cu sta musica accusi alta mi viene un nervoso! *(Porta in cucina delle borse torna subito e si libera dal cappotto)*

LAURA 'A musica? Cheste fosse pure musica? Addò 'a pigliène? Canzoni schifòse comme a l'loro!

GINA Va buò! Ma io tengo famme ch'è prepararè?

LAURA Io nun tengo famme...

GINA Tu no! Io sì!

LAURA Pripàro 'a tavola...

RIDOTTO

Suonano alla porta Laura e Gina si guardano sorprese.

GINA E chi po' essere? Tu aspetti qualcuno?

LAURA No! Assolutamente nessuno.

GINA E apri! Va...chiedi chi è?

LAURA *(indecisa va ad aprire)*

Si sentono voci di più donne: entrano spavalde seguita da Laura: Rosetta moglie di Cognac, Filumena 'a Zingara, e Nina detta 'a Longa longa! Nel parlare hanno sempre un tono aggressivo anche quando dicono cose pacate, sono a lutto per questo vestono di nero, con collane d'oro con medaglioni con foto.

FILUMENA Gina!

Tutte insieme Uè! Gina...

GINA Che sorpresa?

FILUMENA Scusate l'intrusione ma noi ci muoviamo sempre in gruppo...

NINA Ci dobbiamo guardà reciprocamente 'e spalle! Soprattutto in questo periodo.

FILOMENA 'A Longa? Nisciùno t'ha interrogato!

ROSETTA 'A verità? Siamo stanche di toglierci e rimetterci 'o lutto!

FILOMENA Ma mo, a Gina che le importa dei fatte nuòste? Stamme ccà per altro ...

GINA E dite? Dite?

LAURA Accomodatevi...

Le donne siedono spostando le sedie dal tavolo e mettendole tutte in fila, dando le spalle al letto.

GINA E dunque?

FILOMENA Già e dunque! Vi siamo venute a disturbare perché Rosetta qui presente, deve farsi una cura ricostituente, dieci siringhe sul pòpò, no quindici...e chi meglio di voi, visto che siete infermiera all'ospedale e di sicura sicurezza...

ROSETTA Me l'aggià fa pe forza, che dicite Gina?

GINA Se il medico te l'ha prescritte vo dicere che sono necessarie...

ROSETTA L'ago me fa 'mpressione!

FILOMENA Ancora cu sta storia? E tu nun guardà! Che scaccacazzo!

ROSETTA E che guardo? *(Vede le figurine dei morti)* E muòrte?

GINA Piccerè? Quelli sono mamma e papà.

NINA Rosetta nun fa 'a scustumàta...ca Gina nun ti farà sentire niente. Anni fa pure io me l'aggio fatte, quaranta siringhe...e sto ccà viva e vegeta!

GINA Nun è un'operazione ma è sulo na puntura...

NINA Sì! Solo na puntura! Me l'avite fatto pure a me, anni fa e 'o culo mio se facette gruosse comme nu pallone!

ROSETTA Uh! Pecchè? 'A zia 'ovvire? Marò! Io tengo nu culetto...e sì s'arruvina?

FILOMENA 'A Longa longa me la staje facenne spaventà a sta piccerèlla! E po' te vuò mettere tu a confronto cu Rosetta, tu che sì stata sempe na cessa 'e femmena?

ROSETTA Overo mamma! Overo!

NINA Ma che state jastemmàne? 'O ppulso, facette 'o ppulso...

FILOMENA Sì nun te staje zitta nu mumènto, te stracce chella lengua fracete ca tiène...zitta!

Gina e Laura testano in disparte sconvolte.

NINA Gina e fancèlle stì serenghe ca sì no cu Rosetta oggi fernèsce malamente 'o stesso carattere d'o marito Cognac! Comme sì dice: chiaveche e chiaveche in terra e cielo s'incontrano sempre...

GINA Sì, sì...io chesto faccio! Piccerè stai tranquilla non sentirai nulla...sono infermiera professionista!

FILOMENA Eh certo! Sì no ccà nun saglièveme e po' so' sulo quindici siringhe, una al giorno. Rosetta, pure 'a patète...la fatte Gina! Ho imparato pure io a farle...

GINA Eh Filomèna, e falle tu a Rosetta!

FILOMENA No, no! Nun tengo cchiù 'a mano ferma 'e na vòta!

NINA E' overo! Mo trèmmamo mo... assaje!

FILOMENA 'A Longa sì stata interrogata? No! Ma pecchè sta vòcca nun 'a chiùre dint' à nu sacchetto d'a munnezza? Rosetta nun a sta a senti 'a mammete! Gina non ti rovina il culetto, l'ago non lo sentirai proprio, tene 'a mano ch'è na piuma...e sì te succère coccòsa 'a Gina l'appendiamo all'albero d'a piazzetta! *(Ride)* Ridono tutte tranne Gina e Laura.

LAURA Mia sorella è bravissima, state senza penzièro!

ROSETTA *(spaventata)* Speramme!

LAURA L'importante è che 'a piccerèlla si rilassa quando l'ago si avvicina al culetto, si no...

ROSETTA *(spaventata)* Sì no? 'A zia! Oì!

GINA Mia sorella scherza...

RIDOTTO

FILOMENA Ah! E' vostra sorella...l'ho vista in questi giorni passare...siete venuta a stare un po' da Gina?

LAURA Sì! Siamo molto legate e ogni tanto me fa piacere vederla...qui si sta bene...

NINA (*guardandosi intorno*) Sì è overo! E' proprio na bella casa...è overo Filomena?

FILOMENA Sì è proprio na bella casa...

ROSETTA (*va al balcone*) Uh! Se vere 'o bar...?o nuòsto 'a zia...

FILOMENA 'O ssaccio!

Le tre donne vanno al balcone, salutano qualcuno e poi rientrano.

NINA Gina e che ci verrà a costare?

GINA Il solito prezzo.

NINA E sarebbe?

FILOMENA Longa longa ma oggi tiène 'a pepitòla? T'aggio ditto 'e chiurere stu cesso...

ROSETTA Pure scardato! (*Ride*)

GINA Va bene! Sono dieci euro...a siringa.

NINA Dieci euro? E' assaje!

FILOMENA Ancora Nina? Gina a nuje ci devi fare un prezzo speciale...

ROSETTA Molto speciale! Na puntura devi fare, Gina...

GINA Se siete venuta da me, sapete che sono un'infermiera...

FILOMENA (*arrogante*) E certo! Sapimme ca si brava... e pecchèste stamme ccà, si no andavamo dal fruttivendolo!

Ridono sguaitamente.

FILOMENA Facciamo sette euro a siringa... che dici Gina?

NINA E' pure troppo!

FILOMENA Longa longa si stata interrogata?

NINA (*scuote la testa*) No!

ROSETTA Sette euro, cinque...decidetevi ca va a ferni ca nun m"e facce cchiù!

FILOMENA Allora Gina, va bene sette euro?

GINA (*non convinta*) Otto! E chiudiamo...

ROSETTA Uè! Ma cher'è sta trattativa ncopp'o culo mio?

FILOMENA (*tono minaccioso*) No! Sette euro...ce simmo capito Gina?

Restano tutti zitte in attesa della risposta di Gina.

GINA (*cedendo*) ...E va bene!

FILOMENA (*ride*) Ma quando mai...io stève pazziàanne! Mo sette o dieci pe nuje nun

cagnie niente...ma l'importante ca stamme 'mmo a ll'arte!

ROSETTA L'arte? Speramme...

FILOMENA (*rivolgendosi alle sue amiche*) Avite sentute Rosetta? (*Ride*)

Si uniscono anche loro a ridere in modo esagerato e sguaiato.

FILOMENA Si inizia domani...mattina?

ROSETTA Facimme inizio della prossima settimana...

FILOMENA Ma quando maje! Dimàne!

GINA Di pomeriggio, che la mattina sono di turno all'ospedale.

FILOMENA Meglio, accussi ce pigliammo pure 'o caffè!

GINA Vieni pure tu Filomena?

FILOMENA Veniamo tutte... facciamo tutto insieme, sèmpe!

Filomena, Nina e Rosetta prendono da una borsa delle pistole che posano sul tavolo.

GINA Ah!

LAURA Eh!

NINA Troppa gente ci vuole male, insieme siamo più sicure...

LAURA Scusate, da cosa?

FILOMENA Rosetta? Tu non dici niente?

ROSETTA Bella domanda, da chi ce vulesse morte... ci hanno acciso già mariti, nipoti e figli, mo tocca a nuje! Stando 'nzième ce guardamme 'e spalle reciprocamente.

LAURA (*fintamente sorpresa*) Uh! E pecchè?

Le donne ridono questa volta nervosamente.

FILOMENA E chi 'o ssape...(*Fa cenno alle altre di andare via*) Ma 'o fièro è sempre pronto! Jamme! (*Si riprendono le armi*)

Le donne si avviano verso l'uscita, per ultima Filomena che torna indietro e si guarda intorno.

GINA Te si scurdàte coccòsa?

FILOMENA E' bella sta casa...luminosa! (*Va via*)

LAURA Addò l'ha vista sta "luminosità"?

GINA (*preoccupata*) Chiste è nu guaio, mo 'e tenimmo sèmpe annanze 'e pière, io che le schifo!

LAURA Eh! Io cheste penzàvo...e meno male che dint'à stù periodo nun staje sola!

GINA Che vuò dicere?

LAURA Cu sti Vampiresse, nun ce vulesse maje sta sola!

GINA (*non risponde resta pensierosa, si avvia dove sono le foto*)

RIDOTTO

LAURA Jamme ca so sulo quindici siringhe... tutto passa! Ma adesso peccchè staje accusì?

GINA Nun 'e voglio dint" a casa mia...

LAURA E mo è tardi! Dovevi inventarti subito qualcosa... mo è tardi!

GINA (*angosciata*) L'hè sentùte? 'A Rosetta?... Peggio d" e zie... tene dint" a

ll'uocchje 'a cattiveria...

LAURA Eppure nun tene ancora vint'anne...

GINA E' già na serpe!

Gina si fa il segno della croce e si avvia lentamente verso il letto.

LAURA Nun vuò mangià coccòse?

GINA (*non risponde esce, torna con una tovaglia prepara la tavola*)

LAURA (*va al balcone*)

GINA (*decisa*) Arape!

LAURA (*sorpresa*) Aggia arapì? (*Aprè solo metà anta*)

GINA Meglio, accusì sta puzza 'e morte 'o viènto se la porta via...

LAURA Puzza 'e morte, che dici?

GINA Nun 'a siènte?

LAURA Gina?

GINA Aràpele buòno, spalancalo... fa ca 'o viènto s" a porta cu isso... arape!

LAURA (*Laura esegue*)

GINA (*la raggiunge*)... bravo viènto, bravo! Puòrtele luntàno 'a sta casa st'addòre

'e carne màrcial!

BUIO

E' giorno. Rientra Gina stanca vede Laura al tavolo pensosa.

GINA Cher'è?

LAURA (*riprendendosi*) Ho fatto la spesa. Ho pulito casa...

GINA Perfetto!

LAURA Tiène na faccia! Stanotte hai dormito?

GINA Che vuò durmì! Nun ce pozzo passà. Comme se so' permesse e me venì a chiedere 'e fa 'e siringhe a chella zozza d" a nipote? Nun voglio avè niente a che fare cu lloro e lloro si presentano a casa mia comme ce fosse n'amicizia, na frequentazione... Sulo buon-giorno e buonasera... cu quale faccia tosta si presentano a casa mia...

LAURA Eh! A chell'ora poi... ma mo che vuò fa? Ormai ti hanno coinvolto...

GINA (*con rabbia*) Quando è vero Dio, a chella mostra le facce veni na suppurazione 'o culo! Accussì 'a prossima vòta si rivolgono a n'ata infermiera.

LAURA Te vuò riposà primme ca vengono per la siringa?

GINA Ne avesse bisogno, tu hai dormito tu?

LAURA Sì! E che bellu suònno m'aggio fatto Gina!

GINA Sarebbe?

LAURA Mo no, staje accusì contrariata...

GINA Racconta che mi distraigo, intanto mi cambio, vai...

LAURA Sì, mo ti dico tutto, ed è meglio mo... primme che me lo dimentico!

GINA No per carità! Jamme racconta...

LAURA ... Il sogno inizia che stavo su una bella spiaggia, improvvisamente si alza na bufera 'e sabbia che mi acceca e mentre cerco 'e fuj sento na mano che mi copre gli occhi e mi avvolge cu nu mantello: e chi era?

GINA Chi era?

LAURA Un bellissimo Emiro!

GINA Nu che?

LAURA Nu sceicco... bello comme 'o sole! E che s'era nnammurato 'e me...

GINA E te? Un Emiro? Sì certa?

LAURA (*nervosa*) Sì so certa!

GINA Beato a te che te faje stì suonne!

LAURA Eh! (*Contenta*) Mi voleva proprio...

GINA A te? (*La guarda attentamente*)

LAURA Sì, sì! Mi voleva portare nel suo palazzo che aveva nel deserto... ma io ho rifiutato!

GINA (*ironica*) Uh! E perchè non ci sei andata? Un'occasione simile!

LAURA Me faje fernì? Gli ho detto subito ca nun avesse lasciàto maje Napoli, e allora lui mi fa...

GINA (*mentre si cambia*) Dunque stavi a Napoli nel sonno? Jamme continua...

LAURA Eh! N'attimo! (*Fissa un punto della camera come lo Sceicco fosse lì con lei*)

GINA (*preoccupandosi*) Uh! Cher'è?

LAURA E' comme si stesse mo davanti a me... alto, bruciato dal sole mi dice: "Se non ti vuoi muovere dalla tua città ti metto a disposizione un aereo così puoi andare e venire senza problemi...".

GINA Addirittura un aereo?

LAURA Eh! Coccòse? Deve dar conto a te? Chillo è ricco: ma che dico ricchissimo!

RIDOTTO

GINA So contenta! Hai trovàto finalmente nu buono partito. Un consiglio? Nun cucinà tu...

LAURA (*stizzita*) E pecchè?

GINA No, no...è meglio ca tu nun cucini... non si bòna in cucina.

LAURA Con tutti i soldi ca tene cucino io? Sì pazza?

GINA E già! Nu Schef sicuramente 'o tenel!

LAURA Uno solo? Comme minimo...nu paio stellati!

GINA Jamme comme fernèsce stù sceneggiato televisivo? Quante puntate songo? Ca tengo che fa...

LAURA Comme è brutta l'invidia!

GINA Io po' fosse invidiosa e nu suònno tuojo?

LAURA Me fai continuà? Mammà, staje sempe cu 'o curtièllo mmano...

GINA Va buò, jamme annanze!

LAURA L'emiro...che poi non ti ho detto la cosa più importante...

GINA (*fintamente interessata*) Sarebbe?

LAURA Ca oltre che essere alto, è fisicamente pure muscoloso... na pelle appicciàte d'o

sole e quando mi ha afferrato aggio sentùto 'o...

GINA (*scandalizzata*) Che cosa uè?

LAURA 'O calore ca emanava 'o cuòrpo suojo! Carnale, troppo!

GINA E tutto stù poco, dint'à nu pare 'e ore 'e suònno?

LAURA Io quando sogno, sogno alla grande! E solo uomini meravigliosi!

GINA E guarda 'o caso, vonne fa cu te sulo còse sporche. E ti capisco, quella è l'astinenza!

LAURA E parli proprio tu? Mo faje 'a bizzoca! Comme si nun se sapesse ca quando eri giovane nun te fatto scappà manco un'aucelluzzo!

GINA Overo? E chi sarebbero mo? (*Nervosa*) Jamme, finisci ca poi mi devi spiegare queste tue allusioni!

LAURA Allusioni? Nun proprio!

GINA Va, va...

LAURA Eh! (*si porta le mani alla testa*) Oì nun m'arricòrdo cchiù 'o rièsto...

GINA Sforzati!

LAURA Ecco, ecco. (*Lo vive quasi fosse reale*) 'O sceicco dagli occhi a mandorla...

GINA Ah! Mi mancavano gli "occhi a mandorla!"

LAURA ...mi dice: "Visto ca tu nun ti vooj trasferire nel mio palazzo e siccome nun pozzò sta senza 'e te...".

GINA E'proprio nu suònno...

LAURA Eh! E allora?

GINA No dico bellissimo, ce manca sulo 'o genio della lampada...

LAURA Mo che c'entra 'o genio d'a lampada?

GINA Un Emiro ca parla pure napoletano, bravo!

LAURA Me mbruoglie 'e cerevelle se m'interrompi continuamente! Parla arabo l'Emiro! Comunque niente genio della lampada, resto sola cu isso che mi avvolge nel suo grande mantello bianco...

GINA Ah! E tu logicamente capisci l'arabo...

LAURA Nooo...ma è nu suònno!

GINA Appunto! Pur'io scema ca te sto 'a senti!

LAURA Uffa! Che mi dice?

GINA Lo devi sapere tu!

LAURA Ah ecco! Mi dice che allora sarà lui a venire spesso a Napoli! E che si comprerà uno dei grandi alberghi che stanno di fronte al castel dell'Ovo! Oppure na barca da trecento milioni di euro...

GINA Na barca? Nu Yacht! L'albergo è meglio, e là hai voglia di stanze...

LAURA E certo! Ca 'o facèvo venì a trovàrmi dint'à ddoje cammere e cucina?

GINA Che adesso manco cchiù tièni!

LAURA No! Io intendevo cca!

GINA Uè! E che tiène 'a dicere cu a casa mia? Sono tre camere e cucina, ma tenute con tanto amore...e che a te in questo momento fanno comodo, giusto?

LAURA Uh mamma mia! T'appicce subito...

GINA E dunque comme fernesce sta storia con lo Sceicco bianco?

LAURA Fernesce ca isso proprio mentre mi sta baciando, nell'attimo proprio di passione...

GINA E' fernùta 'a pellicola...

LAURA Eh! Proprio quanno aggio sentùte 'o calore...

RIDOTTO

GINA Laura! (*Indicando i defunti*)
LAURA 'O calore da vocca soja ca era di fuoco...
GINA Uh! Madonna mia prega per noi peccatori!
LAURA Sulle mie labbra, proprio in quell'attimo nu strillo 'e stì ququatte vajasse d"à piazzetta m'hanno scetate!
GINA Uh! Che peccato...proprio mentre te stève vasàno te sì scetata che peccato!
LAURA E chella è 'a ciòrta mia! Ma nun te preoccupà stanotte me lo bacio!
GINA E che ne saje ca faje 'o stesso suònno?
LAURA 'O sciecchio torna...me lo sento!
GINA Sì va bene...ma visto che la realtà è chesta, fa 'o liètto!
LAURA (*indecisa*) Io?
GINA E chi? Fin quando l'emiro non ti sposa...?o liètto 'o faje tu. E visto ca durmenno l'he ammappusciàto sano sano (*si avvicina al letto aggiustando i cuscini*) sistemalo!
LAURA Che bella sòra! Laura fai questo, pulisci qui, lava là!
GINA Tu hai mai lavorato? No! hai sempre vissuto sulle spalle di tuo marito e adesso pure sulle mie vulisse campà?
LAURA E' colpa mia sì nun tròve fatica?
GINA A suo tempo potevi imparare un mestiere; studiare e fare la mia stessa professione...
LAURA La Siringaia?
GINA Eh! Ti fa schifo? Io per quindici anni ho fatto siringhe a tutti i culi del quartiere poi sono entrata in ospedale...
LAURA I culi? Mo che c'entrano?...
GINA Era così per dire che facendo le siringhe aggio saputo i problemi della gente, le loro preoccupazioni... le loro ansie... durante l'iniezione io divento il loro confessore e si raccontano...
LAURA 'A capera faje, altro che infermiera... e grazie ai culoni ti sei comprata questa casa...
GINA E meno male! In fondo al prossimo io faccio del bene!
LAURA Bucando i culi? Ma dint"à sta casa nun se mangia mai?
GINA Faccio 'a siringa a chella e po' preparò...
LAURA Sta già in ritardo!

GINA (*nervosa*) Arriva, arriva...
LAURA Oggi staje proprio stanca...sì vede 'a luntàno.
GINA Non immagini manco luntamente chelle che aggio visto durante il Covid! Disperazione e tanti morti, a decine ogni juòrne, tu speravi di salvarli, ma niente...e oggi che tutto è passato 'o stesso veco 'a morte nfacce, e sarà 'a stanchezza ma non riesco più a guardarli negli occhi. M'astregne-ne 'a mano e mentre perdene 'a vita, chill'uocchje ca nun m"e pozze scurdà, ti fissano! 'E vòte 'a morte m"à sento ncuòllo, e allora mi afferra 'a frennesia, e me vene nu desiderio 'e scappà... ma po' mi dico che non posso farlo e torno a cumbattere!
LAURA Io nun so accusì forte, avesse già lasciato...
GINA Comme faje? Soffrono e tu 'e lasce? No, nun 'e può lassà!
LAURA Addò steve astipàto tutto questo, eh? Ma mo stamme tranquille?
GINA Pecchè l'avessa sapè proprio io?
LAURA Eh! Tanto pe parlà...io credo, penzo, che so state lloro!
GINA Loro chi?
LAURA Gli alieni!
GINA Pure loro ti sono venuti in sogno?
LAURA Eh! No ma lloro c'entrano so certa!
GINA Noooo... voglio andare subito a Parigi!
LAURA A fa che?
GINA A gettarmi a copp"à Torre Eiffell!
LAURA E vai fino a là? Saglie all'ultimo piano e vuttete ca risparmi soldi e tempo... ti schiatti nella via e la finiamo cu stì chiacchiere inutili!
GINA (*rivolgendosi al Cristo in croce con tono esasperato*) Dio 'e stù munno, Dio e sta umanità 'o ssacce che questo castigo nuje 'o meritamme; troppa cattiveria...
LAURA Invidia!
GINA E quanta malvagità...
LAURA Va buò cattiveria o malvagità è 'a stessa cosa...
GINA (*nervosa*) Senza cchiù fede, ma il giorno della risurrezione molti non risorgerranno molti Laura! (*Fissa Laura*)
LAURA Pecchè guardi a me?
GINA Tu sola sei qui presente!
LAURA Sì, ma garde a là...

RIDOTTO

GINA Gente senza cchiù amore verso il prossimo!

LAURA Va buò...mo nun esagerà...

GINA Sta munnèzza, sta chiavecùmme 'e gente nun po' penzà ca facenne del male al prossimo, a loro medesimi nun succederà niente... 'o castigo sta arete 'a porta! Dio, aiza na tempesta e facce affogà, c'avimme perzo 'a strada do bene!

LAURA Uè? Ca io nun sacce nuotare!

GINA Sì sì, scherza pure! (*Si avvicina la Cristo in croce*) Sapimme sulo sfruttà, asseccà! Possibile ca sta mal'erba nun mòre maje? E' meglio ca t'e ppigliasse, nun è giusto ca ce lasce sulo 'o ffracete! (*Infervorandosi*) Pure a lloro na bella malattia!

LAURA Ma sì impazzùta? Sì 'a gente te sente è 'a vòta bònna ca so lloro a farti fa overamente 'o volo 'e l'angelo! Mamma mia sembri un'impossessata! Che t'e venuto se po' ssapè?

GINA Hai ragione ci vuole misericordia... (*senza rispondere prende dal mobile una bottiglia di profumo che si mette al collo*)

LAURA Che staje facenne?

GINA Quello che faccio tutte le sere prima di coricarmi...

LAURA Acqua santa della Misericordia?

GINA No!

LAURA T'improfumi? Ma nun è ora...!

GINA (*sorride*) Certo! Due gocce di Paris detta anche Chanel ogni sera! Come Marylin!...

LAURA Ma tu nun sì Marylin!

GINA Che c'entra?

LAURA Sei certa che è proprio Chanel?

GINA Non senti la fragranza?

LAURA Ecco che cos'era la puzza che sentivo...

GINA La puzza? Non capisci niente!

LAURA Vire buòno secondo me s'è perzo!

GINA Due gocce prima di coricarsi...e dormi come una favola!

LAURA Tu dormi come na favola, e a me vènne male 'e capa...

Bussano alla porta.

GINA E vvi lloco!

LAURA (*va ad aprire*)

GINA (*prende l'essenziale: cotone, alcool e siringa e segue Laura*)

ROSETTA (*si copre il viso*) Nun me facite verè l'ago...

GINA E tu nun guardà!

ROSETTA E' na parola!

GINA Seguimi!

ROSETTA Nun è meglio sta ccà? La facciamo sul letto!

GINA No, di là tengo 'o lettino d'ospedale.

ROSETTA Che bellizze!

GINA Jamme!

Escono. Un forte vento spalanca il balcone, e si sentono le voci di Gina, Rosetta agitata.

Entra di corsa Laura e chiude il balcone. Torna Gina insieme a Rosetta che si lascia andare su una sedia.

GINA Rosetta, resta in piedi e massaggiati il posto che deve circolare la medicina...

ROSETTA Aggia dicere a verità? Al momento nun aggio sentùto niente... mo sì, mo sì! (*Si guarda intorno*)

GINA Chell'è la medicina. Tu massaggia.

ROSETTA E che stò facenne? (*Si avvicina al balcone*) Uh! 'A zia!

GINA Comme maje nun è venuta?

ROSETTA Tenève che fa... (*insiste a guardarsi intorno, si avvicina alle figure dei morti*)

LAURA Sono i nostri defunti.

ROSETTA A casa avimme fatte n'altare comme chille d'a chiesa cu foto grandi, no accusì piccerèlle... 'e papà, frateme e zio Patrizio!

LAURA Già accusì...me levano l'aria...

ROSETTA Nun 'e tenimme dint'à stanza 'e liétto! Dint'à na cammera sulo pe lloro!

GINA 'O spazio è chiste...

ROSETTA Però tene na bella affacciata sta stanza, e pure 'a casa è grossa me pare...

LAURA Novanta metri quadrati...due bagni...

GINA Eh! A Rosetta non interessa quant'è grossa!

ROSETTA No, no...m'interessa, sì la casa è bella...si fosse disponibile m'a accattasse subito... (*va al balcone*) facesse casa e putèca!

GINA Eh! Va buò! Ce verimme dimàne?

ROSETTA E certo! (*Torna a guardarsi intorno*) Bella casa, e po' nun se sape maje...

GINA Che còsa Rosetta?

ROSETTA No, niente... (*sfiorandosi il sedere*) uh! Me pogne, nu poco me pogne... passerà?

RIDOTTO

A domani, nun ve scomodate, conosco la strada... *(esce)*

Gina e Laura si guardano perplesse. Squilla il telefono più volte, Gina risponde.

GINA Pronto? Pronto?

LAURA Ma chi è?

GINA Sento sulo delle risate...pronto?

LAURA *(afferra la cornetta)* Famme senti...?

GINA *(si avvicina al balcone)*

LAURA So risate 'e femmene...pronto? Pronto?

GINA *(riprende la cornetta e chiude)* Si so lloro! Lloro...

LAURA Chi? *(Si mette a letto)*

GINA *(va al balcone)* Filumèna e a Longa Longa... ridono, guardale!

LAURA E pecchè? Che vonne?

GINA *(la fissa)* 'A casa!

Cala il buio, restano accese solo le luci dei defunti. In lontananza suona una campana.

Una luce non reale invade la scena. Gina tesa e meccanicamente si alza e fissa la tenda del balcone chiusa, la raggiunge mentre il suono della campana aumenta con uno scatto deciso apre la tenda dove sono collocate vestite di nero: Rosetta, Filomena, Nina. Che appena la vedono iniziano a gridare contro Gina: "...'A casa, 'a casa vulimme! Sta casa vulimme! Vulimme sta casa.....'a casa!"

Mentre Gina indietreggia verso il letto loro tre si avvicinano sempre più. Gina che si nasconde urlando sotto le coperte.

Fine primo atto

Atto secondo

E' giorno. Tornano le luce dei defunti ad illuminare la stanza. Laura in vestaglia porta al tavolo il caffè. Sbadiglia, sorseggia il caffè. Rientra Gina con le borse della spesa.

GINA *(lascia andare le borse piene sul tavolo e fissa Laura)* Che bella vita!

LAURA *(rientra)* Vuò nu poco 'e caffè?

GINA *(nervosa)* 'O vuò si dice 'e malate...

LAURA *(avviandosi in cucina)* Staje nervosa?

GINA *(scattando)* Nooo...me so sulo scetata alle sei dopo una nottataccia...e sono andata a prendere servizio in ospedale buttando il sangue, e dopo fai la spesa e chi ti trovi a casa fresca fresca...sorete!

LAURA *(porta il caffè a Gina)* Sì staje proprio nervosa...

GINA Sì *(Beve in fretta e si scotta)* mannaggia a miseria!

LAURA Jammè! Nu fa accusì...ti sei scottata 'o musso?

GINA 'O musso 'e sorete!

LAURA Che saresti tu!

GINA Eh! Che dici 'e lasciàmmè ccà sti borse?

LAURA Comme vuò tu!

GINA Almeno fa verè ca faje coccòse... portale in cucina e sistema tutto nel frigo...

LAURA Eh! Basta parlare *(afferra maldestramente le borse e va in cucina)*

GINA E statte accòrte!

LAURA So pesante...

GINA Eh!

LAURA *(tornando)* Ma stanotte l'ho sognato oppure tu hai gridato?

GINA Stevenè ccà...

LAURA Chi?

GINA I Mostri!

LAURA Quali mostri? *(Sbadiglia)*

GINA Le donne della piazzetta!

LAURA L'hai sognate? No!...

GINA Sì invece! Stevenè fòre 'o balcone e io...

LAURA Io almeno nel sogno mi consolo con lo Sceicco, tu a chi te vaje a sunnà? Chelli quattro zandraglie!

GINA Nun l'aggio sunnato ti dico! Stevenè ccà, ccà...e me ripetevano ca vulevano sta casa, cu nu sguardo malefico e io so scappata...tu nun l'hè viste?

RIDOTTO

LAURA Cher'a verè? Stavo fra le bracce dello Sciecco...ma a un certo punto ho sentito na voce che mi chiamava...

GINA Ero io!

LAURA Ma era lontana, assaje e mi chiedevo mentre il mio uomo mi baciava, chi putèva essere, chi nel deserto mi canuscèva!

GINA Sì tutta scema! Le Mostre se vulevano piglià 'a casa e tu pensavi a fa 'a scema con lo Sceicco!

LAURA Era nu suònno, Gina! Sulo nu brutto suònno...

GINA No! Era reale comme mo...

LAURA Ho capito! 'O mio è nu suònno e invece il tuo era reale? Ma Gina, sòra mia, hai fatto sulo un'incubo!

GINA (*perplessa*) Tu dici?

LAURA Certo! E sta a senti a Lauretta tua...evita di farti questi sogni, soprattutto se sono violenti, evita!

GINA (*vede la tenda aperta del balcone*) Oì! Sta ancora comme l'aggio lassàta, aperta!

LAURA Ma stammatina alla messa non sei andata?

GINA No...ho fatto tardi. Pecchè 'o vuò sapè?

LAURA No niente, solitamente sì puntuale.

GINA (*guarda l'orologio*) Marò! S'è fatta già l'ora...

LAURA E che?

GINA D"à puntura Laura! (*Solo lei sente le donne avvicinarsi e che ridono*) Eccole! Ridono le maledette!

LAURA Io nun sento niente, chi ride?

GINA Lloro, chi si no, lloro!

LAURA Nun sento niente...sòra mia secondo me pure a te ce vulesse nu Sceicco, ma uno vero!

GINA (*in ascolto*) Statte zitta! (*Suonano alla porta*) Oì! So lloro, aràpele a sti grande tofe! .

LAURA (*la fissa*) Marò, me faje paura...

GINA Aràpe!

Si sente di nuovo suonare alla porta.

GINA (*stizzosa verso Laura*) Aràpe!

LAURA Eh! Sto andando...(*Esce Laura, per tornare con le tutte le donne che sono più agitate del solito*).

GINA Accomodatevi!

ROSETTA Ma site sorde?

FILOMENA Stamme bussando da tre ore...

NINA E che miseria ci avete lassato fore 'a porta...

GINA 'O campanello va a scatti...'è vvòte suona, 'è vvòte no...

NINA E chiammate l'idraulico!

LAURA L'idraulico?

FILOMENA Nina? Sì stata interrogata?

NINA No! Io intendevo a Pasquale...se non mi fate finire di dire...

ROSETTA Ah! L'uomo tutto fare...nun sapevo che era pure elettrico!

FILOMENA Gina se lo chiami dimmelo che l'avviso io che sei una nostra protetta.

GINA Nun aggio bisogno Filomena, non ti scomodare!

LAURA Mia sorella se sape difendere.

Le tre donne si girano di scatto verso Laura minacciose.

ROSETTA Gina?

GINA Eh?

ROSETTA ...è proprio vostra sorella?

GINA Certo! Laura va in cucina che ci sono i piatti da sistemare, ca m"o veco io!

FILOMENA (*verso Laura*) Ecco andate sorella...andate!

LAURA Ma veramente...

GINA Jamme Laura vai...ci sono anche i bicchieri...

NINA (*nervosa*) I bicchieri anche...e certo, andate!

LAURA (*agitandosi esce malvolentieri*)

Le tre donne si girano di nuovo verso Laura; una volta uscita, tornano a fissare Gina.

FILOMENA Vostra sorella è nu poco acidosa! Ma lo tiène il marito?

NINA Secondo me no, sta all'asciutto da tempo, eh Gina?

FILOMENA Tu piènze a te!

ROSETTA Appunto!

GINA La facciamo questa siringa oggi?

FILOMENA Certo! Ma prima vi volevo dire una cosa...

ROSETTA Ca addòre 'è rose...(*sorride stupidamente*)

FILOMENA (*nervosa*) Mo ti ci metti pure tu?

ROSETTA Pazziàve!

NINA (*anticipando Filomena*) E qualcuno o qualcosa ti ha detto di "pazziàre"?

FILOMENA E qualcuno a te ti ha detto d'intervenire?

GINA Va be, è cosa 'è niente e dunque?

RIDOTTO

FILOMENA La piccerella ccà...

NINA Na vòta piccola...

FILOMENA (*lanciandole uno sguardo minaccioso*) Rosetta mi dicèva ca le piacerebbe tanto ma tanto sta ccà...

GINA Cu me?

ROSETTA No, no...

GINA E allora?

NINA Gina, Rosetta vuole la casa, ci piace... vendila a noi!

FILOMENA Ma è mai possibile ca nu cicero mmocca nun 'o saje tenè?

ROSETTA E io 'o ssapèvo! Primme 'e sagli ccà che ti aveva ripetuto zia Filumèna?

NINA "Mi raccomando, diciàmolo piano piano... l'avvissa dicere subito che ci deve vendere 'a casa soja? Al prezzo nostro chiaramente e che diversamente ce la prendiamo 'o stesso..."

FILOMENA Uh! Mamma mia chesta oggi me fa passà nu guaio...

ROSETTA 'A zia! Ma pure tu t'ha puòrte sempre arete a stu malagurio...

NINA Uè ca te scanno...scustumata!

ROSETTA (*Estrae da una tasca un coltello a scatto*)

GINA Pe cortesia! Ma che so stì gesti?

FILOMENA (*schiaffeggia Rosetta*) Pe' primma còsa rispetta a mammete!

LAURA (*rientra allarmata dalle grida*) Ma che succede?

NINA Brava! Nun ce pozze penzà, m'ha minacciàta!

ROSETTA E tu puòrteme rispetto!

FILOMENA E tu Rosetta liève sta lama 'a mièzo...che stamme a fa ccà? 'E guarrattèlle?

LAURA Gina? Ma comme faje a suppurtà stì femmene?

FILOMENA Sòra di Gina o cugina tu nun saje cu chi realmente staje avvenne a che fare! E chello ca avimme in passato, passate! E nun meritamme 'a te stu modo di appellarci: "stì femmene" detto comme si fosseme na còsa sporca...

ROSETTA Chesta comme se permette?

NINA Và dinto e lave 'e piatti! E pure i bicchieri, e visto che ti trovi fa na lavata 'nterra!

GINA Jamme mo, Nina?

ROSETTA (*Sorride*) Mo me sì piaciuta ma'...

FILOMENA Assettammece tutte... pure vuje straniera (*A Laura*) 'e sta casa...

GINA E' mia sorella, Filomena!

LAURA Appunto... avèssema fa mo, padrone iesce fòre?

FILOMENA Assettammece, ce calmamme e parlamme...

Non tutte siedono Filomena con tono deciso li fa sedere tra mugugni vari.

FILOMENA Vostra sorella Gina ci ha offese...

GINA Ma no!

FILOMENA Ma tiène ragione, certo. Sente strillà, e trasenne vere 'a Longa Longa cu na lama mmano e penza: che sta succerènnè ccà? Ave ragione, ma quando dice "stì femmene", ci ha trattato comme chelle ca stanne ncopp'o marciapiède...

LAURA Non è così...

ROSETTA 'A zia, quanne faje accusì mi faje venì e brividi alla pelle tutta...eh, sta Laura almeno na coscia rotta se la merita, per l'offesa addebitata a noi...

GINA Non voleva offendervi!

FILOMENA (*toccandosi il vestito nero*) Stu nnìro nuòste è il segno 'e na perdita, stù llutto è nu dolore ca purtàmme ncuòllo pe sempe...pecchè nun fernesce maje...(da una collana d'oro mostra una foto di un giovane) Peppino frateme fuje accise dieci anni fa, dint'o' Cavone! E a Luglio del 2010 fu bruciato vivo Angelo figlieme, tenèva appena venticinque anni...mentre turnàva a casa e penzave ca sta guerra fosse fernùta, a piazza Mercato maritème fuie scannate; e stù lutto è nzuppàte 'e lacrime, e quando s'avvicina 'o tièmpo e mo luvà, tremmo ca po' succerere n'ata perdita! E me l'aggià mettere n'ata vòta...

NINA E io? (*Stringe con forza una pendaglio d'oro con due foto*) Papà con cinquanta colpi è stato accise, mo fanno dieci anni ca figlieme è scomparso, giusto Filomena? E mio nipote? Truvàto doppe due giorni sui binari della Circumvesuviana, strangolato! Pe stù lutto nuòste nun ce sta pace, chi ha sparato tene ancora sete d'o sango 'e chesta famiglia! E pecchèste ce guardàmme 'e spalle reciprocamente...

ROSETTA Io invece sto 'a lutto pe na cugina mia che hanno scambiato per me al

RIDOTTO

camposànto, che mettèva i fiori nella nostra Cappella per sbaglio, il due novembre di due anni fa; soffocata e nisciùno ha visto niente...

NINA Due anni fa? Ti sbagli, è stato il due novembre di quasi sei anni fa...

ROSETTA Ma quando maje!

FILOMENA Ma stateve zitte! E'giusto il due novembre, ma non sono più di cinque anni fa, so' certa!

NINA Noooo quasi sei anni, è sicuro!

ROSETTA Ma nun po' essere, figlième. Ciro tene mo quasi tre anni... m'o' ricordo buòno, è nato lo stesso mese dei morti! Inizio novembre...

NINA Ciruzzo tene quasi quattro anni e quando tua cugina fu accisa era già nato.

'O vuò sapè meglio e me ca songo 'a nonna?

ROSETTA E 'o vuò sapè meglio e me che l'aggio partorito?

GINA ...e nun è 'o caso mo di farne na questione...

FILOMENA Giusto! Dicevo che altre mamme, sòre hanno perzo figli e marite!

Stamme tutte ncopp'a nu precipizio che da nu mumentò all'ato se po' spalancà attùorno a nuje e (*offesa*)simme femmene senza cchiù uommene e buòno ha fatto Rosetta ca s'è 'mparate a sparà, è overo?

ROSETTA E certo! Mo cu me vanno cuònce, sanno ca tengo na mira precisa e 'a famiglia rivale si ha deciso e me fa 'a pelle, truvarrà per la seconda volta pane per i loro denti fracète!

GINA Ah! Ci hanno già provato?

ROSETTA E certo! Uòmmene 'e merda, 'e sparaje primme ca pigliavene ciàto! Tutt'e tre: uno mmòcca, n'ato ncapo, 'o terzo 'o schiattaje 'e palle!

FILOMENA Assassini, senza còre! Ma comme se po' penzà 'e accirere na piccerèlla, per giunta allora incinta!

Le donne si baciano reciprocamente le fotografie dei loro cari e restano zitte per alcuni secondi.

FILOMENA Ecco, questo è quanto e nun ce penzàmmme cchiù!

ROSETTA Giusto zia, facimme st'iniezione e iamme...comunque sta casa me piace e la prossima volta te faccio na proposta Gina, ca te conviene accettà!

GINA Cheste è na minaccia!

FILOMENA Nun 'a sta a senti, è giovane e nun sape comme se tratta cu 'a gente nosta d'o quartiere!

ROSETTA Nun ce sta niente a trattà, zia Filomena: sta casa me piace e nun cambio idea, è strategica 'a zia! E bona pe nuje.

LAURA Gina fa questa iniezione che mi sembra che sta discussione po' fernni ccà...

ROSITA Ah! Laura fa la tosta...e po' verimme, bellella!

GINA Niente po' verimme...e mo aggio fatto tarde e ce verimme dimane!

FILOMENA E 'a siringa a Rosetta?

GINA Mo nun è còsa, sto troppa nervosa e le pozzo fa veni a suppurazione 'o culo, meglio ca ce verimme dimano!

ROSITA Cher'è? Sta supp... supper?

GINA Stando nervosa posso procurarti senza volerlo, un'infezione al culetto, che col tempo s'infetta e fa pulso e allora s'adda incidere, raschià!

ROSITA Nun sia maje! 'O culetto mio infetto no...iamme a zia, turnàmmo quando le saranno passate 'e nervi (*sorride*). Jamme!

FILOMENA Ce verimme domani!

NINA Eh! Sulla proposta pensateci bene stanotte...

FILOMENA Uè? Ancora? Ma sì stata interrogata? Cammina, cammina...

Escono con passo lento e Filomena prima di uscire mostra il medaglione con le foto le bacia.

Buio. *Un luce fredda illumina il letto Gina è allo specchio si pettina.*

GINA (*un movimento sotto le coperte fa girare Gina che scambia quel movimento nel letto per quello di Laura*) Uè ti sei svegliata? (*Non riceve risposta*) Ti porto nu poco 'e caffè? (*Non riceve risposta, smette di pettinarsi e si avvicina al letto per mettersi le scarpe*)

Allora 'o vuò stù caffè che sì fa freddo! Te sì addurmùta n'ata vòta? Tutte le notti è sempre la stessa storia, mi lasci senza coperte e guarda ccà...nun se capisce cchiù 'o capo addò sta...(*toccando la coperta il corpo si muove di scatto*) Uh Marò cher'è? (*Gina fa un passo indietro spaventata*) Laura? (*Si riavvicina e cerca il capo della coperta e anche questa volta qualcosa si muove di scatto*) Mamma mia! Laura? Laura!

Da sotto la coperta sbuca fuori prima un piede d'uomo, poi l'altro piede.

RIDOTTO

GINA Ma chi sta ccà? Uè? Chi sî? Laura ti avevo detto ieri sera di chiudere il balcone...ma che specie sei?

Gina si avvicina lentamente alla coperta da dove sbucano le mani con le stimmate. Lei prendendo coraggio scopre di scatto l'ospite misterioso è un uomo nudo; solo il sesso è avvolto in una sorta di telo bianco.

GINA Lurdes (*lo fissa paralizzata*) N'òmmo dint'ò liétto mio? Uè, chi sî?

L'UOMO (*non risponde*)

GINA Chi sei? No... (*Fissandolo bene*) nun può essere.

L'UOMO Sì, sono io...sono tornato!

GINA 'O Sceicco?

L'UOMO No, che dici?

GINA Comme no! Allora existi, nun è sulo nu suònno?

L'UOMO Sono tornato...per dare pace all'uomo e l'assoluzione da tutti i peccati.

GINA (*lei guarda il crocifisso e poi l'uomo ora illuminato da una luce abbagliante*) No! Tu sî?...

L'UOMO Esatto!

GINA E pechè m'appari?

L'UOMO Non sono un'apparizione, sono tornato per salvare l'umanità dalla feroce cattiveria e dalla disumanità!

GINA Scusa! E il libero arbitrio?

L'UOMO Non l'avete saputo usare, non vale più!

GINA No, no...tu adesso te ne vai, non è il momento...e sbagliato a venì ccà...

L'UOMO Ma che dici?

GINA Mio Signore, questa umanità è persa, chille so capace, anzi ne sono certa: se ti vedono ti crocifiggono n'ata vòta!

L'UOMO Non senti il coro degli angeli che stanno scendendo sulla terra a mia difesa?

GINA Ti sei portata la scorta? Ma non basta, ti dico mo nun è 'o momento! (*Con forza ricopre con la coperta l'uomo*) Laura? Laura? Laura?

Torna la luce reale Gina è ora sotto le coperte, si scopre e scappa via dal letto) Laura? Si avvicina timorosa al letto e tasta la coperta, toglie le lenzuola. Entra spaventata Laura.

LAURA Ma che è stato? Cher'è stù liétto accusì?

GINA (*tocca il viso della sorella*) Nun stò sunnàne?

LAURA Uè? Nun staje bòna?

GINA Dint'ò liétto ce stève lui...

LAURA Lui chi?

GINA All'inizio l'aggio pigliàto per il tuo Sciecco...

LAURA Chille è 'o mio e basta! E poi tu nun sî 'o tipo suojo!

GINA Eh! M'aggio sbagliàto nun era il tuo Sultano...no!

LAURA Lo immaginavo! E chi era?

GINA (*va al letto*) Steve sotto le coperte mezzo nudo.

LAURA Uh! Ma mo addò sta?

GINA Nu raggio 'e sole lo illuminava tutto...i capelli lunghi e la barba corta ma bello e steve ccà...m'ha parlato!

LAURA Mezzo nudo? Ha Parlato a te? Ma chi era?

GINA (*indica il crocifisso*) Isso! Ha detto che era tornato...per liberarci dalla malvagità, e fa turnà 'a pace...

LAURA Nostro Signore ccà? Io almeno me sogno nu Sciecco, ma tu mo staje esagerando!

GINA Era nu suònno che peccato!

LAURA E tu che dici? E nun è strano pe na bizzoca comme 'a te!

GINA Pecchè è venuto 'nzuonne proprio a me?

LAURA Mistero...uè, jamme ti aiuto a fa 'o liétto?

GINA (*confusa*) Nu suònno tu dici? E si fosse nu messaggio pe l'umanità?

LAURA Secondo me ha sbagliàto casa! Città! Paese!

Suonano alla porta. Loro due si bloccano.

GINA E mo chi è?

LAURA E che ne sacce?

GINA Arape!

LAURA (*esegue*)

Laura torna seguita dalle donne della piazzetta che sono nervose, entrando la prima cosa che fanno e spingere Nina al balcone ch quasi strisciando guarda fuori con circospezione.

GINA Ma cher'è? Che ce facite ccà?

FILOMENA Zitta Gina poi ti spiego...(a Nina)

ROSETTA Ce vonne sparà!

LAURA Uh mamma mia!

FILOMENA 'A Longa longa che vire?

NINA Nun 'e ssentite 'e moto? Stanno girando nella piazzetta pe vere? sî ce stamme!

GINA Accussì ci coinvolgete...

RIDOTTO

ROSETTA Stateve zitta Gina!
GINA Uè piccerè? E cher'è tutta sta confidenza?
NINA Zitte! Zitte se ne vanno...
FILOMENA 'O ssapevo!
NINA Eh! Ma turnarranno...
FILOMENA Sì pure nu malagurio, questo sei!
LAURA Ma si tornano?
ROSETTA 'E sparamme! Tenimme ncuòllo e fièrre!
GINA Avità sta sèmpè sul chi va là...nun è vita!
FILOMENA Sì! Con questo episodio adesso abbiamo capito, verificato ca sta casa toja ce po' servì in futuro a salvàrci la pelle!
GINA Po' succerere a qualsiasi ora... comme facite?
ROSETTA Comme facite cosa? 'A casa la devi vendere a noi...
LAURA A vuje? Nun è in vendita! Che pretese!
FILOMENA (*fissa con tensione Laura*) Quale pretesa? Gina, sta casa ci serve, ci è utile!
GINA Filomena! Aggio fatto tanti sacrifici per pagare un mutuo, vent'anni ci ho messo e mo arrivate voi ca vulite, a casa?
ROSETTA Ce serve, pirciò preparate a fa nu bello sfratto!
LAURA Gina? Ma cacciale a stì femmene!
ROSETTA (*aggreddendo Laura*) Oinè? 'Tu secondo me nun campi assaje!
GINA E mo basta cu stì minacce! Filomena tu ccà sì 'a sola ca tene 'a capa ncopp"e spalle. Capisci ca nun è possibile, ca nun se po' fa...
LAURA Nun se po' fa!
ROSETTA O con le buòne e con le cattive sta casa addà essere nostra!
GINA Filomena?
FILOMENA Stamme in pericolo Gina, avimma tenè 'o controllo completo della piazzetta. Nuturalmente avrete dei soldi... quanto po' valè sta casa?
NINA Quanto, eh assaje!
GINA Non ho parlato.
ROSETTA E tu non devi parlare!
LAURA Ma che scustumata è chesta!
ROSETTA (*ride*) Gina, devi solo arapì na mano e chelle ca te mettimmo andrà bene, e sarà pure assaje!

NINA Fate le brave! Si no, fernite murate in qualche stanza 'e sta casa...
Rosetta e Nina sorridono.
LAURA Io chiamo la polizia?
FILOMENA (*sorrìde*)
GINA E mo pecchè ridi?
LAURA Pronto? Pronto?
ROSETTA Abbiamo, comme sì dice, cablato la rete? Mi spiego: tu chiami alla polizia? E rispondiamo noi...
NINA Nuje? I nostri ragazzi...
FILOMENA 'A Longa longa, taci! Gina cheste è na guerra ca nuje già avimme pavàte c"o sango nuòsto e nu lutto ca nun riusciàmo a toglierci di dosso...è per questi motivi ca sta casa è strategica per noi...
ROSETTA A zia quando parli a tratti in italiano, me faje venì 'o friddo ncuòllo!
FILOMENA Zitta Rosetta! Se mi blocchi po' me scordo...chelle ca aggia dicere!
NINA Nun a fa longa Filomè!
FILOMENA Ma tu sì stata interrogata? No! E allora statte n'anno zitta!
ROSETTA Eh n'anno! Chelle mammà accumence a parlà appena arape ll'uocchje... figurati n'anno! Avesa perdere 'a lengua...
FILOMENA E cheste pure se po' fa!
ROSETTA Tagliarla se po' taglià!...
GINA Ma vuje sìte un'incubo! Fuori, fuori da casa mia, fòre... (*li spinge verso l'ingresso, le donne invece di reagire si mettono a ridere e canticchiando escono*).
Gina e Laura restano sole e smarrite.
GINA Ma stò scetàta? O sto' dint'à nu suònno?
LAURA Quale suònno, ma quale? Avevi ragione, chelle hanno miso ll'uocchje ncopp" a sta casa e siccome so' Iene, nun ce farranno vivere in pace, sarà na guerra continua cu dispiette e minacce... (*indossa nervosamente un lungo cappotto di pelle*)
GINA Che faje?
LAURA Escol! Aggia respirà e ccà me manca l'ossigeno!
GINA Mo proprio? Nun me lassà sola! Aspetta!
LAURA Lassa! Ccà soffoco, iesce cu me?
GINA Mo proprio nun è 'o mumènto!
LAURA No, pe me mo è 'o mumènto, aggia sbarià, sfugà 'a rabbia, 'a collera!

RIDOTTO

GINA (*corre al balcone e guarda in strada*) Stanno là, se ci vedono uscire possono approfittarne per fare occupare la casa...loro cheste stanno aspettànno! Come sanno che stò spiando! Ridono! 'E ssiènte?

LAURA Nun me ne fotte, aggia' ascì, e sta luntàno a ccà, sulo accusì me pozze calmà...

GINA E me lasse sola? Sola in questo inferno?

LAURA Hai detto bene, simme precipitète all'inferno e io nun voglio brucià cu te, no...
Laura esce.

GINA (*si lancia contro la parete piene di foto dei parenti morti*) Anime, anime sante...nun m'abbandunàte pure vuje! Salvatemi da quelle bestie, so' mostri senza pietà, senza sentimento, quanno parlano esce 'o fele da quelle bocche. Liberatemi 'a sta tenaglia, a stù fuoco che m'è scuppiàte 'ncapo, ca me porta a fa pensieri 'e morte...no a mia, no! Mi vogliono togliere la casa addò so cresciùta e ca cu tanti sacrifici m'aggio accattàte? No zia Carmelina, no nonna Maria, no Pasquale frate mio, papà mammà no, nun me lassàte sola, ca faccio pensieri 'e morte! La loro morte, certo! Io sta casa nun 'a lascio a lloro! Mai! L'accire! Comme? A curtellàte, nfacce, mpiètto! Nun basta? Allora nu fucile, nu rasoio... 'o sango 'o voglio verè scorrere a fiumi dai loro corpi infetti, malati! E primme ca loro strillano e fanno correre tutt' a tribù 'e parienti amici e delinquenti comm'e lloro! Ci devo riuscire ma comme? Ah! Sì ho trovato. L'avveleno piano piano, giorno dopo giorno... intanto accumene a Rosetta, le facce nna siringa senza luvà l'aria...no, nun po' essere accusi! In un modo o in un altro addà essere, pecchè a casa mia a lloro nun 'a lascio! Nun 'a lascio... (*Si lascia andare sul pavimento disperata*)

BUIO

Luce non reale. Sul letto ci sono le donne in piedi e Gina è in ginocchio in mezzo a loro. Saltano furiosamente accompagnate da un musica ossessiva. Nina, Rosetta e Filomena sembrano invase da un ritmo che le fa spogliare del nero che indossano e liberate da ogni elemento corrono poi per la stanza danzando come bestie in preda a rabbia feroce e afferrano Gina per trascinarla alle foto dei defunti e lì dalla stessa parete afferrano dei coltellacci e

pugnalano Gina che inerme e senza reazione si lascia massacrare. Loro gridano fuggendo via ognuna di loro in una direzione diversa ridendo sguaiatamente. Luce reale. Gina è ancora a terra sembra dormire con addosso ora una coperta. Entra Laura.

LAURA Uè? Ancora nterra staje? Gina?

GINA (*si sveglia*) Uh! Sì...ieri sera le femmine?

LAURA 'E femmene?

GINA Stevenne ccà...e ballavano 'ncopp'o liètto e ridevano...

LAURA Overo? Peccato ca so asciùta, mi sono perso questo spettacolo...

GINA (*confusa*) E po' mammà...

LAURA Pure...

GINA Ma tu che hai fatto? Me lassàta sola?

LAURA Gina nun era cosa restare a casa. Sono passata per casa mia, ma chillu bastardo ha cambiata la serratura...

GINA E mo?

LAURA Nun ce voglio penzà...e tu nientimeno ti sei fatta stu suonno?

GINA Tu dici ca era nu suonno?

LAURA E certo! Sono rientrata già una volta, ho visto che dormivi e nun t'aggio voluto scetà, dormivi così bene! Ho fatto un po' di spesa. Allora che ti sei sognato?

GINA (*si alza, siede al tavolo*) Era nu suonno!

LAURA E certo! Almeno io sogno cose belle ma tu te staje pigliàne na fissazione cu stì femmene...

GINA Fissazione? Ma tu l'hè capito ca se vonne piglià 'a casa? Io cheste nun 'o pozze permettere...

LAURA Gina 'a legge che ce sta fa?

GINA 'E denunciò? E po' secondo te, mi lasciano in pace? Mi daranno filo da torcere... Abito al primo piano me pònne arrubbà facilmente, mettere na bomba, schiattà 'e vetri...no, sarebbe peggio!

LAURA E che vuò fa? Suppurtà, cedere?
GINA No cheste no! Na soluzione 'a trove...

LAURA E sarebbe?

GINA Laura l'aggia fa pe salvà queste anime: (*si avvicina alle foto alterata*) chelle 'e fanno ferni dint' a munnezza stì foto...e no! Nun 'o pozze permettere stu scempio...

LAURA E certo! Andiamo a denunciàrle!

GINA Cu quali prove? Nun putimme dimostrà niente...e po' t'aggio già detto che

RIDOTTO

non è questa la soluzione per liberarci 'e sti malefiche!

LAURA E ghiamme parla, che 'e vuò fa?

GINA Ecco hai detto bene, che l'aggià fa? Da lassù me perdoneranno visto che ho fatto sempre del bene, ma adesso so stata messa con le spalle al muro e nun tengo via d'uscita!

LAURA Uh mamma mia! Fino a che punto ti vuoi spingere?

GINA Fino sull'orlo del baratro!

LAURA Gina, ma che vuò fa?

GINA Sì vonne 'a guerra io m"e porto appriesso a me...

LAURA Sòra mia tu ti devi calmare e ragiunà.

GINA Ma che ragiunà vuò cu sta razza avvelenata dall'odio, e che canosce nu solo Dio! Quello dell'arroganza, del sorpreso...e allora la soluzione? L'accire! E levo pe sempe 'a copp" a faccia 'e sta terra!

LAURA (*spaventata*) No, nun è chesta 'a soluzione: tu mo staje sbariando cu 'a capal!

Loro ti contagiano e con il sopruso ti avvelenano. Ma tu e io nun simme comme sti femmenel!

GINA (*fuori controllo*) Sì, 'o veleno, ecco la soluzione: 'o veleno...

LAURA E comme faje? Nun so' sceme...

GINA Dimàne doppo la siringa gli offriamo un bel caffè e per l'occasione, usiamo il servizio buono.

LAURA Ma tu sì impazzita, chelle muoiono qui e che ne facimme? Le vengono a cercare!

GINA Il veleno che uso è lento, moriranno giù al baretto... e chi potrà mai accusarci! E tazze? Le distruggiamo!

LAURA Fernimme 'ngalera e io non voglio terminà a vita mia dint' à na cella!

GINA 'A porta è aperta vai, se non te la senti vai pure...m"o veco io!

LAURA Tu? Ma statte zitta...

GINA (*presa da altri pensieri si avvia fuori scena*)

LAURA Uè? E mo addò vaje? Che ato sta penzàno sta mente toja malata, eh?

GINA 'A porta è aperta! Va va...ca nisciùno t'obbliga, ma io non vedo altra via! Va...

Buio. *Nina e Filomena siedono mentre entra Gina che ha fatto la puntura a Rosetta la segue.*

GINA (*calma*) Fatto!

ROSETTA Sta vòta me fa assaje male...

GINA Continua a massaggiarti, vedi ca 'o medicinale se scioglie, e accusi il dolore.

ROSETTA Speriamo!

NINA (*è agitata, va al balcone*)

ROSETTA (*a Nina*) Ma cher'è?

NINA (*irrequieta*) Cher'è? E c'addà essere...

FILOMENA Pecchè tutta sta agitazione?

NINA Nun 'o ssacce, ma nun sto tranquilla... tengo na brutta sensazione...

FILUMENA Uh! Ma sì proprio nu malagurio... non abbiamo fatto cu l'loro nu patto, na tregua?

NINA Sarà! Ma tu ti fidi? Io no!

ROSETTA Ecco perché sta casa ce serve, è overo zia Filomena?

NINA E po' finalmente ascimme dall'oscurità di quel vicolo sempre friddo e scuro

GINA Ma veramente nun avimme deciso niente...

FILOMENA E' giusto! Primme di lasciarti ti dico come s'addà fa; Gina famme parlà una sola volta.

ROSETTA Come ti dicèvo sta casa deve essere nostra...

FILOMENA Rosetta? Ti ho autorizzato a parlà?

ROSETTA No!

FILOMENA Allora...Gina intanto che discutiamo pecchè soreta nun ci fa un caffè?

ROSETTA Giusto!

NINA (*torna al balcone*) Io intanto vedo se ce qualcosa di sospetto...

GINA (*portando la voce*) Laura metti la moka sul fuoco...

Non riceve risposta.

FILOMENA Dunque abbiamo detto che ti daremo una fuoriuscita...poi con calma facciamo il passaggio di proprietà...

GINA Filomè, staje facenno tutto tu...ma tu sì certa che io dopo ca site asciute a ccà, nun ve vaco a denuncià?

NINA Ma overamente faje?

ROSETTA Sei pazza?

GINA A questo punto, eh! So pazza!

FILOMENA Calma, calma... siediti e ti dico...

GINA (*non si muove*)

FILOMENA (*determinata*) Siediti!

Nina e Rosetta fanno sedere Gina.

FILOMENA Mo ti spiego cosa potrebbe accaderti se non ci cedi la casa: abbiamo un nuovo metodo, senza colpo ferire vedrai che ci lasci tutto...

RIDOTTO

ROSETTA (*sorride*) E' na nuova tecnologial!

GINA Nun capisco cheste che ride a fa?

FILOMENA E per favore faciteme ferni... allora, da un po' di tempo stiamo comprando non una, ma una decina di nicchie nei camposanti di Napoli e provincia, che poi regaliamo a persone bisognose, dove ci possono mettere i loro morti...

GINA Ah! Brave! Ma ho capito bene? State regalando nicchie? E questo che c'entra?

NINA C'entra, c'entra...

FILOMENA Nina?

NINA Pardon!

ROSETTA E cher'è mo stù Pardòn ?

FILOMENA E basta! Me facite perdere 'o filo...mi chiedevi che c'entra giusto Gina?

GINA Eh! Giusto...

FILOMENA Semplice! Quelli come te che non vogliono accettare le nostre condizioni li impacchettiamo come facevano l'Egiziani...

NINA Ugualle alle mummie, ma vive...

FILOMENA Nina?

NINA Scusa, ma è cchiù forte 'e me!

FILOMENA Dice bene Nina, solo per quelli che non vogliono cedere na casa, nu negozio nu terrèno...li lasciamo tutti e non finisce qui...e mo capirai l'utilità delle nicchie, che è vero che le regaliamo, ma restano sempre a nostra disposizione, e così chi rifiuta viene messo a forza nel loculo vivo, insieme ad altre ossa, e pure tu farraje sta fine hai capito? Meraviglie delle meraviglie basta na notte per farli cedere...

GINA (*spaventata si fa la croce e fissa le foto dei morti*) Nina Filomena e Rosetta vedendo Gina spaventata da questo racconto, iniziano a ridere.

GINA (*quasi urlando*) Laura? Stù caffè è pronto?

LAURA (*dalla cucina*) Sì! Lo devo zuccherare?

GINA E certo! Usa la zuccheriera che sta sul tavolo!

LAURA Zucchero per tutti?

ROSETTA A me assaje zucchero!

NINA Accussì nun è cchiù caffè! Ma mèle!

ROSETTA Nun so fatti tuoje!

NINA Rosè? Quanto sì brutta!

LAURA (*rientra e fissa Gina agitata*) La zuccheriera è quella sul tavolo?

GINA Sìne, sìne quella blu! E ghiammo spicciati che si raffredda!

Laura esce veloce.

FILOMENA Marò e che ce vò?

ROSETTA Uè? Fridde nun me piace...e jamme bella vuttè 'e mmane!

Le donne come se nulla fosse successo siedono. In un'attesa nervosa che entri Laura che arriva portando un grande vassoio con tazze del caffè grandi e colorate. Laura avanza lentamente e il suo tremolio lo diffonde alle tazze.

FILOMENA Ma che tene?

NINA Marò 'o caffè! Staje facenne ascì 'a fòre d''e tazze 'o caffè, uè?

ROSETTA Devi fare n'ata moka...

LAURA (*posa il vassoio e si allontana subito*) E' già zuccherato...

GINA (*ansiosa*) Sì!

Le donne sorridendo e voracemente bevono il caffè.

FILOMENA Non caldissimo, ma buòno! Sì!

ROSETTA (*dalla zuccheriera prende altro zucchero*) Per questa volta va bene così! (*Beve soddisfatta*) Ah...

GINA (*tesa*) Bene! Avimme fatto la siringa, parlato, preso il caffè! E adesso lasciateci sole! *Le donne stizzite si avviano verso l'uscita.*

FILOMENA E mi raccomando, non pensarci troppo... due giorni solo due!

ROSETTA Laura sì brava a fa 'o caffè! Almeno na còsa 'a saje fa! (*Ride*)

NINA Na vòta dint'à 'o loculo, Lauretta. 'o caffè là nun 'o può ffa! Rifletteteci: che ve putite truvà da un giorno all'altro miez'a all'ate ossa, è na brutta cosa...

LAURA Che còsa? Nun capisco...

GINA Po' ti spiego!

FILOMENA Jamme lasciatele stare, la notte porta consiglio. E' accussì Gina?

GINA Andate, jamme ca s'è fatto tardi!

Escono tutte e tre. Finalmente sole, Laura si precipita alle tazze le odora.

LAURA (*liberandosi dai suoi dubbi*) Ma allora che veleno hai usato? Io steve morenne e tu staje calma: ma ch'è fatto? Dimmèllo subito, parla! Stù cazzo 'e veleno l'hai messo nel caffè?

GINA (*stremata*) No!

LAURA No? Ma commel! No?

GINA All'ultimo momento nun aggià avuto il coraggio...

LAURA E me lo dici sulo mo?...Quei due metri che aggio fatto dalla cucina a questo

RIDOTTO

tavolo mi sono sembrati dieci chilometri...
tremmàvo comme na foglia!

GINA Mi dispiace!

LAURA Cazzo!

GINA (*prende da un mobile una seconda
zuccheriera*) Chesta rossa è quella con il veleno
(*la posa sul tavolo e ripone la zuccheroiera senza veleno
nella credenza*) quest'altra blu è senza! Nella
zuccheriera rossa ho mischiato allo zucchero
veleno!

LAURA Mio dio! (*Fissa la zuccheroiera*)

GINA ...Aggio penzàte ca si s'ò mettevèno
lloro stesse 'o zucchero, era diverso... ma alla
fine nun aggio avuto il coraggio...

LAURA Pe chi era diverso, pe chi?

GINA Pe nuje, pe nuje...

LAURA E mò?

GINA (*pentita*) Tu primme stavi dentro e
nun 'e sentùto chelle ca mi hanno detto...
sono sconvolta e nessun perdono meritano,
nessuna clemenza! Laura! Adesso sono decisa
più di prima...che devono morire! Facimme
nu favore alla società!

LAURA Ancora? Ancora?

GINA Sì, si al prossimo caffè sono morte!
(*Sistema la zuccheroiera sul tavolo vicino alle tazze*)
Bastarde, schifose, so' senza pietà!

*Si sentono alcuni colpi di pistola sparati poco distante.
Grida urla*

LAURA Se po' sapè che ti ha detto di tanto
grave, Filomena?

GINA So' senza anima, l'hanno venduta al
male l'anima! Tu per loro non esisti!

LAURA Nun sbaria cu 'a capa! Scappam-
me... ccà nun ce sta futuro!

GINA Non prima 'e taglià sta mal'erba ca
continua a crescere si nisciùno fa niente...

LAURA Nun so' disposta a perdere 'a libertà
pe lloro! Nun 'a facce l'eroina!

GINA T'aggio ditto di andare, ca io mo
tengo annanze sulo sta strada.

LAURA Ma nun è overo! Andiamocene,
lassamme sta vita. Iamme ngalèra pe chi è
abituato a distruggere la propria e 'a vita di
chi gli sta attorno? E io pe sta gente avesse
fernì dint' à na cella? No! No!

GINA Che so fuochi o colpi di pistola?

LAURA Ma quali fuochi, nascondiamoci
(*si nascondono vicino al letto*) Chiste so spari!

GINA E a chi stanno sparanno?

LAURA Magari...a chi penzo io!

GINA (*striscia fino al balcone*) Marò che
silenzio! |

LAURA Lèvati, che faje? Nu colpo vacante
po' sempre scappà...

GINA Aggià verè! Capi...

LAURA Ma che vuò capi?

Si sentono strilli, grida di dolore.

GINA (*sempre strisciando si sporge di più sul
balcone*)

LAURA Gina?

GINA Laura?

LAURA Cher'è?

GINA Nun ce posso credere, ma io veco
buòno...pure 'a luntàno!

LAURA Che staje accucchiàndo?

GINA Ca sparate, mmiez"e tavolini d"o bar,
'nterra, ce stanno Nina, Filomena, e Rosetta!

LAURA Nun po' essere!

GINA (*si alza tutta pimpante*) Chiunque è stato
ci ha fatto nu grande favore!

LAURA (*si precipita al balcone*) No, nun po'
essere! So proprio lloro...morte, schiattate
a colpi di pistola. Uh, ma che bella cosa!

GINA Nun se gode d" a morte 'e ll'ate!

LAURA Gina ma famme 'o piacere...e
vulive avvelenà!

GINA Ma all'ultimo minuto nun aggio
avuto 'o coraggio!

LAURA Oì ce simme scanzato 'a galera...
mamma mia nun ce pozze credere, che gioia!

GINA Laura, contegno!

LAURA Quale contegno sora mia. Ma hai
capito che adesso siamo libere, libere!

*Si abbracciano e sfogano la loro gioia facendo gesti
goffi, girotondi e accennano brevi canzoni. Suonano la
porta. Laura e Gina si bloccano e si fissano.*

GINA E mo chi sarà?

LAURA E chi po' essere, 'a polizia!

GINA Nuje nun avimme fatto niente...

LAURA E certo! Ma fanno indagini credo...
Seconda bussata.

LAURA E vanno pure 'e pressa...

GINA Va arape!

*Laura esce fischettando, Gina sistema i suoi capelli.
Rientra Laura spenta.*

GINA Chi era? (*Non vedendo nessuno*) Nessu-
no? Lo immaginavo. Stù campaniello l'aggià
cagnia, suona da solo...

Entra a passo lento Rosetta, sembra ferita.

GINA Uh! Mamma mia...Rosetta?

RIDOTTO

ROSETTA *(fa segno a Laura)* E chiuso 'a porta?

LAURA Sì!

ROSETTA *(parla lentamente)* Me l'hanno accise! 'A zia Filomena, Nina...me l'aggio scanzàto pe via ca stèvo 'o bagno!

GINA *(impressionata)* 'Nterra aggio visto tre corpi!

LAURA Pur'io.

ROSETTA *(rabbiosa)* E nun ero io...era una che passava!

GINA E proprio in quel momento, che sfortunata!

ROSETTA E già! Era meglio io è overo?

LAURA No, chi dice questo?

ROSETTA Non vi illudete, io nun moro...

GINA Va bene!

ROSETTA Gina tu faje l'infermiera? E jamme aiutami...

LAURA Sei ferita? Devi andare all'ospedale!

ROSETTA *(scattando con rabbia)* Ma quale ospedale? Niente ospedale! E' chiaro?

GINA Niente ospedale, stai calma...

ROSETTA *(si tocca varie parti del corpo)* Chiste nun è sango mio! Quanno so' asciute nun ce stève nisciuno, ho avuto il tempo di abbracciare a mammà e po' so scappata. Chelli carogne! Mo 'a guerra la faccio scoppiare io!

GINA Ti porto l'alcool! Ti pulisci...

ROSETTA Ah! Povera a me! *(Guardando Gina e Laura)* E povere a vuje...

GINA Che significa? E' na minaccia?

ROSETTA Na minaccia? Certo! Ah voi stavate già pensando che morta la zia Filomena e Nina io lasciavo scorrere 'o riesto?

LAURA E mi sembra il minimo...so ancora cavere 'e cuorpe là nterra e tu piènze ancora a chi 'e fa male?

ROSETTA Tofa! Na grande Tofa sì! Nisciuno e dico nisciuno ti ha interrogato... la casa mi servèva primma e oggi di più mi è necessaria, ce simme capito?

GINA Parliamone un altro giorno!

ROSETTA *(rabbiosa e cattiva)* No! Aggìa rispettà 'a volontà 'e Nina e d'na zia e vuje da questa casa avità sparì si no ve facce scomparire io e pe sèmpe...

GINA Dint'na l'ossario?

LAURA Quale ossario?

ROSETTA Niente ossario Laura!

LAURA *(non capendo scuote la testa)*

ROSETTA Insieme, insieme!

LAURA Insieme cosa?

ROSETTA Ve facce squaglià 'nzième dint'na ll'acido, nun site cuntente? E metodi antichi so 'e meglio. N'aggio scauràto strunze... e cu vuje posso fa un'unica squagliata!

LAURA Ma chesta sta fòre cu 'a capa.

GINA E' na vipera 'mpazzuta!

ROSETTA *(ride)* 'E cunte alluongo addeventano sierpe...

GINA Overo! Hai ragione...visto ca te truòve uccidici mo...

ROSETTA Nun è na cattiva idea...sango porta sango!

LAURA Sai che sì? Na belva!...Comme ha potuto sta città partorì mostri comm'na vuje?

ROSETTA *(si avventa contro Laura ma viene fermata da Gina)*

GINA Jamme jamme, calmiamoci!

ROSETTA *(nervosa va a sedersi)* E' na parola! Calmiamoci sì certo, ce vulesse...

GINA Nu caffè?

ROSETTA Eh! Accussì me scoppia stù vulcano ca m'è cresciuto 'mpiètto!

LAURA Allora na camomilla!

ROSETTA Eh! Mi sta bene...accussì me calmo...

GINA *(fissa Laura)* E vire ca po' ti calmi e te faje na bella dormita.

ROSETTA Gina nun me faje! Sta casa m'na piglio. Sgombrate! Luvate 'e tende e purtateve tutti stì foto...'e muòrte stanne buono 'o campusante...

GINA Laura? Puòrte stì tazze in cucina.

LAURA *(prende il vassoio con la zuccheriera)*

ROSETTA *(blocca Laura)* Aspetta! *(Prende dal vassoio una tazza con il caffè e la zuccheriera)* Intanto me bevo stu caffè...

GINA Ma è fridde!

LAURA *(esce con il vassoio)*

GINA Aspetta che te lo scaldo...*(prende la tazza di Rosetta ed esce)* ci metto un attimo!

ROSETTA Ho bisogno di zuccheri...*(afferra la zuccheriera rossa e inizia e riempirsi la bocca di zucchero)*

GINA *(torna con il caffè riscaldato, si precipita al tavolo)*Ma che staje facenne?

ROSETTA C'aggia fa? Ho bisogno di zucchero, tanto zucchero e damme stù caffè! *(Si prende la tazza dalle mani di Gina e ci mette altro zucchero)* Ah! 'O caffè caldo mo ci vuole

RIDOTTO

proprio...mi piace dolce, e nun me guardà accussì Gina: dimàno t'accàtte nu pacco 'e zucchero*(Beve)*

LAURA *(entra sgomenta fissa Rosetta)* Ma che sta facènno?

ROSETTA Gesù me bevo 'o cafè, 'a cammomilla 'a lascio a vuje, ve sciacquate 'a panza...

LAURA *(a Gina)* Ha svacantàte la zuccheriera!

ROSETTA Aggio nu poco esagerato...facce sempe accussì!

GINA *(Si avvicina al balcone)* S'e stanno purtànne via...

ROSETTA Povera zia, a Nina mia nun 'a veco cchiù? Vulesse ascì ma stì bastardi me staranno cercànno...e so stanca!*(Fissando Gina)* Uè? Nun aggio cagniate idea 'ncopp'a vuje, nun 'o penzàte manco luntanamente!

GINA Nun penzàme a niente mo, dimane se vere...

ROSETTA No! Areto nun torno! E dimàne chelle ca aggio deciso resta, 'e capito?

LAURA *(A Gina)* E mo?

GINA *(A Laura)* E mo niente! Avimma aspetta...

ROSETTA N'atu poco e cafè? E' fernùto? Nu sùrzo ancora m'o facesse!

GINA No Rosetta no, 'o cafè comme staje mo ti spacca lo stomaco!

ROSETTA Hai ragione! La Cammomilla?

LAURA E' pronta? La vuoi?

ROSETTA 'A Cammomilla a me mo? No...*(sorseggia altro caffè)* Ma è amaro?

Ci vuole altro zucchero!

LAURA E sarrà nu zucchero amaro...

ROSETTA *(mette nella sua tazza altro zucchero)* Ecco! L'amaro va via!

LAURA Eh!*(Sorridente)* Gira bene, comme fa chella canzone?

ROSETTA Quale?

GINA E LAURA *(insieme canticchiando con voce rotta)* "...Ma i' tanto ch'aggia avutá, e tanto ch'aggi' 'a girá, ca 'o ddoce 'e sott'á tazza, fin'a 'mmocca mm'ba dda arrivá...".

(Ridono)

ROSETTA E mo pecchè ridete? Stì ddoje sceme.

GINA Laura pecchè ridi?

LAURA Io? E Tu?

GINA *(fissando la zuccheriera)* Altro zucchero? *(A Rosetta)*

ROSETTA No va bene così! *(Beve altro caffè e sempre meno lucida le guarda non capendo)* Che stronzel! Ma vuje nun bevete?

GINA *(prende coraggio)* A chest'ora si me piglie na goccia 'e cafè nun dorme cchiù!

ROSETTA E 'o cafè ch'è rimasto chi s'o beve?

LAURA Bevilo tu!

GINA *(a Laura)* Ha fatto tutto lei! E mo?

ROSETTA *(prova ad alzarsi ma non ci riesce)* Che vuò dicere? Ah! Na fitta ccà...

(si tocca la pancia) Che sarrà?

GINA Troppo zucchero!

ROSETTA *(una seconda fitta la fa scattare dalla sedia)* Marò! Che dolore!

LAURA Troppo caffè! Gina?...

GINA Rosetta è meglio ca te ne vaje a casa... ti stendi sul letto e ti riposi.

LAURA Troppe emozioni, troppe!

ROSETTA *(con un grande sforzo si avvia verso l'uscita)* Avete ragione è meglio ca mi avvio...ah! Ah! Ma cheste so' curtellàte!

GINA Eh! Curtellàte addirittura...

ROSETTA *(trascina i piedi tenendosi ora la pancia e il petto)* Aveva ragione Mammà, troppo zucchero... ah, ah me sento 'e muri!

GINA Nun muri ca, muore a casa toja!

ROSETTA Nun mòro Gina! E chesta *(guardandosi intorno)* sarrà 'a casa mia...

GINA Nun credo!

ROSETTA *(dolore forte)* Nun mòro, nun mòro! Ah! *(Esce)*

LAURA Mamma mia! 'O veleno sta facenne effetto!

GINA Lentamente...*(con rabbia si avvicina al tavolo)* Che fine 'e merda Rosetta! E voi sareste la nuova generazione fatta di Malacarne e 'nfamità? Ma comme Rosetta, n'assassina comm'e te...

LAURA L'avimma avvelenata!

GINA *(rivolgendosi alle foto)* Nuje? Mammà, 'a zia, Papà!...Avete visto no? Si è avvelenata da sola, nuje nun l'avimme costretta! E'overo Laura?

LAURA *(sconvolta)* Gina?

GINA *(fuori di se)* Si stata interrogata? No! E allora fai silenzio ca sto parlando con i nostri cari...che hanno visto che nulla abbiamo fatto per spingerla a bere...e po' noi due? Ma ci avete visto, ci avete guardato bene? Simme ddoje sòre, una scema...

LAURA Gina?

GINA (tono deciso) Una scema! Che sogna nu Sceicco! E che spera ca isso s"à porta nel suo palazzo dint'ò deserto! Dandole finalmente ll'ammòre ca nun ha maje canusciùto!

LAURA E' nu suònno Gina!
GINA Ma è bello! Bello assaje! Sta casa nisciùno m"à purtarrà via, mai! Resto, a fa l'unica cosa che sacce fa...spurtesia 'e culi 'e llate! (*Va da Laura*) Mamma mia Laura, mamma mia! Si nun ce stesse 'a chiàgnere, me facesse na bella, bella risata.

Si abbracciano. Buio

IN SCENA DI FORTUNATO CALVINO:



*Gigi & Ross in "Vico Sirene"
di Fortunato Calvino*

Commenti al testo:

NINO DANIELE

Ho letto "Zucchero amaro" e mi è piaciuto moltissimo. Quanto mai attuale. Fuori da ogni schema, retorica e politicamente corretto. Tutto avviene tra donne. Anche questo mi sembra un modo di indagare più a fondo il bene e il male. Del resto il veleno e il femminile si intrecciano negli archetipi. E' come mi spettavo da te: scandaloso!

MARICLA BOGGIO

Nel clima di una storia eduardiana si innesta una teoria di moderno impianto mafioso, in contrapposizione con il mondo dei vinti che cominciano a destarsi dalla loro secolare apatia. La citazione a "Les serves" di Genet è evidente, ma in una chiave che la rinnova e ne mette in risalto tutto il realismo di un comportamento realizzabile.



Prof.ssa EVA CONTIGIANI

La lettura del testo di 'zucchero amaro' di Fortunato Calvino mi ha preso e coinvolto facendomi vivere il dramma di chi, vessato dalle minacce e dai ricatti dei malavitosi, con disperazione tenta il tutto per tutto pur di uscire dall'incubo. È una storia di donne che convivialmente utilizzano 'a tazzulella e caffè' per risolvere in maniera diabolica e con colpi di scena inimmaginabili una situazione ai limiti dell'assurdo. Fortunato riesce al solito con maestria a stemperare momenti di alta tensione con altri più leggeri che strappano anche un sorriso come quando Laura racconta i suoi sogni onirici. Che dire poi delle figurine dei santi e dei defunti che in scena incombono sul dipanarsi della storia? Se dovessi esprimere in breve le sensazioni che ho provato leggendo il testo? "L'inevitabilità del male!" Ed è stata 'solo ' una lettura! Attendo di vederlo messo in scena! Bravo!

Margherita Porete, *il libro e la vita*

di Ombretta De Biase

La storia di un libro eretico medievale e della sua Autrice, una donna morta sul rogo per aver rifiutato di rinnegarlo.

Conobbi l'esistenza di questo libro alcuni anni fa quando incontrai casualmente la filosofa Luisa Muraro che mi chiese di tradurre in forma teatrale un manoscritto mistico di una donna del trecento intitolato *Lo specchio delle anime semplici*, scritto in forma dialogata.

Fu come un violento colpo al cuore fin dalle prime righe e, da allora, ho cercato di divulgarlo in teatro e ultimamente con un video* in cui racconto, da laica, le parti più accessibili del libro e anche la storia della sua Autrice. Una storia tuttora sconosciuta ai più e che venne alla luce casualmente solo a sei secoli di distanza, **nel 1946**, quando la studiosa Romana Guarnieri scoprì, in un **verbale dell'Inquisizione di Parigi del 1310**, che quel sublime libretto non era stato scritto da un ignoto monaco, come credette anche Simone Weil, ma da una donna, certa Margherita, detta Poirette da Valenciennes. Il predetto verbale riportava che lei non si era pentita ed era rimasta in prigione per due anni, in **totale silenzio**, fino alla sua morte come *eretica relapsa*, cioè non pentita. Oggi, grazie anche al video, il mio impegno continua sempre nell'intento di far conoscere questa stupefacente storia misconosciuta ma, a mio avviso, più significativa di quella ipercelebrata di **Giovanna d'Arco**.

* video

<https://www.youtube.com/watch?v=464yUgm0urY><<https://www.youtube.com/watch?v=464yUgm0urY>>



L'Autrice

Gli unici elementi biografici esistenti sulla sua vita sono tratti dal verbale dell'Inquisizione di Parigi e dai brevi ma significativi cenni contenuti nel libro. Nel predetto verbale si legge che l'accusata, tale **Margherita detta Poirette da Valenciennes**, era una *pseudomulier*, una donna nubile non più giovanissima, di cultura molto elevata, una *clergesse, en clergie moult souffisante* e che, durante la prigionia rifiutò il giuramento di rito e si chiuse in un totale silenzio. Fu quindi scomunicata e condannata a due anni di prigione perché si pentisse, cosa che non accadde.

Nei brevi cenni autobiografici contenuti nel libro l'autrice descrive il personaggio di Anima, cioè se stessa, come quello di una donna cresciuta nella bambagia "...quando vivevo di pappa e ciccia ed ero sciocca...", che aveva vissuto a lungo nella "*malizia*", cioè nel peccato, e che aveva cercato a lungo Amore

nella creatura umana, probabilmente unendosi a qualche setta spirituale dell'epoca, forse la più misteriosa e perseguitata di: *I Fratelli e le sorelle del libero spirito*, ma che, non avendo trovato nulla, aveva deciso di descrivere in

un libro ciò che aveva capito per aiutare gli *smarriti*, come lei un tempo, a trovare la via della salvezza e, dopo la morte, diventare *semplice*, cioè una in Amore (Dio). Da ciò se ne trae la personalità di una donna dal carattere indomito, di intelligenza superiore e indole aristocratica che, durante la prigionia, decise di non parlare in quanto convinta di non poter essere capita dai suoi nemici

...Quest'Anima è libera, ma liberissima, sommatamente libera, essa non risponde ad alcuno che non sia del suo lignaggio, i suoi nemici non avranno risposta da lei...

Sempre nel verbale dell'Inquisizione sono riportate le *Approvazioni pubbliche* al libro di tre illustri teologi e la cronaca del giorno dell'esecuzione in **place de Grève, a Parigi, il 1 giugno del 1310**.

Il Libro

Lo Specchio della Anime semplici è considerato uno dei massimi capolavori della letteratura

spirituale di tutti i tempi e paragonato alle opere di Platone, Hegel, Spinoza.. e, come livello di scrittura, alle opere di Dante e Shakespeare. Fu scritto in medio-francese probabilmente intorno al 1290 e suscitò subito grande scalpore e polemiche nel mondo di allora. Ha la struttura di una pièce teatrale in cui si descrive il conflitto, spesso sarcastico e polemico, fra i tre personaggi allegorici principali: **Dama Ragione**, la morale convenzionale, **Sire Amore**, cioè Dio, e **Anima**, l'autrice del libro. Vi si delinea il duro cammino che l'essere umano deve compiere per unirsi a Dio-Amore. Si tratta di una crescita che comporta la perdita, la liberazione dagli attaccamenti e dalle volontà dell'Io, il che non implica rinuncia o passività ma, al contrario, è volontà e azione al massimo grado perché aderisce ad un disegno, ad una volontà superiore e inconfondibile guidata da sire Amore. Per arrivare a ciò, Anima dovrà *'morire di tre morti'* e superare *'sette stati'* finché, giunta al settimo, quando cioè si sarà liberata persino dall'ultima volontà egoistica che le resta e cioè quella di unirsi a Sire Amore, potrà diventare *semplice, cioè una in Dio-Amore*. Nel 1306, il vescovo di **Cambrai**, Guido da Colmieu, lo giudicò eretico e lo fece bruciare sulla pubblica piazza, diffidando l'autrice dal diffonderne il contenuto pena la scomunica e il deferimento all'autorità civile, formula che indicava la condanna al rogo. Nonostante ciò, l'autrice continuò a diffonderlo e a parlarne in pubblico come se nulla fosse accaduto, finché, nel 1308, il grande inquisitore di Francia, il famigerato **Guglielmo di Parigi**, la fece catturare e portare a Parigi per interrogarla. Margherita non giurò né si pentì quindi fu scomunicata e rinchiusa in prigione. Durante la prigionia ricevette molte pressioni da parte degli inquisitori perché si pentisse ma lei rimase in totale silenzio. Guglielmo di Parigi che, dopo la vicenda dei Templari, non intendeva far accendere nuovi roghi, fece analizzare il libro da ben **21 teologi della Sorbona** per verificare che fosse eretico. Il loro verdetto giudicò che lo era ma solo in dodici proposizioni. Il processo fu quindi

celebrato in forma solenne il **31 maggio 1310** e Margherita fu condannata al rogo come *eretica relapsa*, ossia recidiva e non pentita. Subito dopo la sua morte, i pochissimi manoscritti sfuggiti alla distruzione furono ricopiati in varie lingue e cominciarono a circolare anonimi e in segreto per certose e abbazie d'Europa finché, caso rarissimo nella storia, alcuni, una decina, riuscirono ad arrivare fino al XX secolo quando, nel 1946, venne fra le mani della studiosa italiana Romana Guarnieri **nella biblioteca del Vaticano**. Dopo lunghe e complesse ricerche, consultando i verbali dei processi dell'Inquisizione di Parigi, Guarnieri scoprì il nome dell'autore del libretto che, come lei aveva subito intuito, non era stato un ignoto monaco, come aveva creduto anche Simone Weil, ma una donna di nome Margherita Poirette da Valenciennes.

La sua pericolosità

Mentre scrivo mi rendo conto che gli avvertimenti dell'autrice sulla pericolosità del suo libro sono ancora validi nel XXI secolo e lo saranno sempre. Occorre precisare infatti che chiunque legga *Lo specchio delle anime semplici* non può realmente comprenderlo se prima non ha compreso il significato di: *'nove modi di essere'* e di parole come *umiltà, carità, nobiltà, gioia, virtù, libertà, vivere secondo natura, fede e opere...* un significato diverso e spesso contrario a quello corrente imposto nei secoli dal cattolicesimo, incorrendo così nell'errore di condannarlo o, peggio, di fraintenderlo e usarlo e proprio uso e consumo.

Una questione particolare

Perché Margherita si rifiutò di abiurare, condannandosi così a subire l'atroce morte sul rogo, ben sapendo che, morta lei, il suo libro sarebbe comunque stato distrutto mentre, salvandosi, avrebbe potuto almeno riscriverlo? Si può resistere (per diciotto mesi!) alle esortazioni, alle sottili argomentazioni di terrificanti e coltissimi monaci inquisitori senza vacillare, senza cedere, senza cadere nella trappola delle dotte disquisizioni teologiche, lei dottissima teologa, senza avere mai un dubbio, un ripensamento, un terrore? Evidentemente sì, perché lei lo ha fatto. E dunque la questione resta e ho cercato di proporla, insoluta ovviamente, nella scena

d'invenzione del dialogo fra Margherita e Meister Eckhart, illustre teologo coevo e molto vicino alle tesi di Porete.



LO SPECCHIO

riduzione teatrale
di Ombretta De Biase
da

Lo Specchio della Anime semplici di Margherita Porete (XIII sec. Francia). La pièce è la riduzione teatrale tratta dall'omonimo testo tradotto dal medio-francese a cura di Giovanna Fozzer e Romana Guarnieri (ed. San Paolo 1999).

PERSONAGGI

Sire Amore - Dio, l'Indicibile e inconoscibile.

Dama Ragione - le convenzioni sociali, la falsa morale (*ha un occhio bendato*) che vive nella Chiesa piccola, quella delle grandi cattedrali.

Anima annientata - la creatura umana annientata in Dio-Amore e autrice del libro

INIZIO

Tutti e tre i personaggi hanno il libro in mano.

Anima (*al pubblico*) - Io dico a voi che questo libro ascolterete, se ben capirlo vorrete, umiltà, di scienza tesoriera e d'altre virtù madre, aver dovrete. E ciò dico anche a voi, teologi e chierici, umiliate le vostre scienze su ragion fondate, e abbiate fiducia in quelle da Amor date e da fede illuminate perché questo libro, duro da capir, capir alfin, possiate

Anima presenta Dio e Dama Ragione (ha un occhio bendato)

Anima - Egli è **Sire Amore**. Egli è l'Indicibile. Tutto quello che si potrebbe dire o pensar di lui, il che è ben più del dire, è assai più mentir che dire il vero.

Costei è **Dama Ragione**. Essa giudica secondo quel che sa ma vede con un occhio solo, è cieca da un occhio, non si può negarlo, quindi non può vedere le cose alte e giustamente poiché il suo essere dovrà aver fine

Sire Amore presenta Anima

Sire Amore - Costei è **Anima**. Essa trae da Amore il suo essere. Come il sole ha la chiarezza di Dio e illumina tutte le cose senza prenderne in sé alcuna impurità. E' discepola della Divinità, siede nella valle dell'Umiltà e nella pianura della Verità e si riposa sulla montagna dell'Amore. Anima ode quel che non ode, vede quel che non vede, sente quello che non sente, è dove non è.

dama Ragione - Sire Amore, ditemi, questo libro parla della creatura che ha da esser nobile. Io so che si è nobili solo per diritto nascita

Sire Amore - Dama Ragione, nobile è la creatura dimentica di se stessa e delle proprie pretese di valore ed è da Umiltà e Carità abitata.

dama Ragione (*con incredulità*) - Umiltà, carità? Perdonate ma a me non pare proprio, costei mi pare tutt'altro che 'abitata' da carità e umiltà come voi dite

Sire Amore (*spiega con pazienza, il significato delle parole umiltà e carità*) - **Dama Umiltà** è di scienza e conoscenza tesoriera e d'ogni virtù madre. Parlar di sé la guasta, pensar le fa ombra. Vive di libertà e nell'anima nobile risiede. **Dama Carità** non obbedisce a cosa che non sia Amore. Tralascia le sue faccende e attende quelle altrui. Non domanda ricompensa. A volte promette di più di ciò che ha nella speranza che più rimanga a chi più dona. E' così saggia mercante che guadagna ove gli altri perdono e sfugge i legami in cui gli altri s'impigliano. Vive di libertà e nell'anima nobile risiede

dama Ragione - Sire Amore, ditemi da cosa e come possiamo riconoscere costei?

Sire Amore - Anima ha nove modi di essere. Il primo è che non la si può riconoscere

dama Ragione - Sire, che significa ciò?

RIDOTTO

Sire Amore - Non la si può riconoscere perché essa conosce tutti i peccati senza peso e senza misura. In questa conoscenza è talmente spaventata da se stessa che non la si può riconoscere

Anima describe gli altri modi

Anima - Il secondo è che trovai la salvezza grazie alla fede, non alle opere

dama Ragione - Sire, che vuol dire costei?

Sire Amore - Con questo essa intende che la fede supera le opere e dunque nessun' opera può rimanere nella sua memoria senza voler scorrere via. E' abitudine di queste Anime molto comprendere e tutto obliare

Anima - il terzo è che son sola in Amore

dama Ragione - Sire, che vuol dire?

Sire Amore - Con questo essa intende che non ripone conforto, affetto, speranza in creatura ma solo in Amore

Anima - Il quarto è che non faccio nulla per Amore

dama Ragione - Sire, che vuol dire?

Sire Amore - Con questo essa intende che io opero in lei senza di lei

Anima - Il quinto è che non tralascio, a causa d'Amore, di far cosa che io possa fare

dama Ragione - Sire, che significa?

Sire Amore - Con questo essa intende che può compiere ogni opera, persino governare un Paese intero, perché è Amore che la guida

Anima - Il sesto è che non mi si può insegnare niente

dama Ragione - Sire, spiegate meglio?

Sire Amore - Con questo essa intende che se pur le fosse data tutta la conoscenza umana pure non le sembrerebbe niente rispetto alla inconoscibilità di Amore

Anima - il settimo è che non mi si può togliere niente

dama Ragione - Sire, non capisco

Sire Amore - Con questo essa intende che se pure le si togliessero amici, ricchezze, onore, corpo e vita pure non le si toglierebbe niente visto che le resterebbe Amore

Anima - L'ottavo è che non mi si può dare niente

dama Ragione - Sire, perché non le si può dare niente?

Sire Amore - Con questo essa intende che se pure le si desse tutto quanto mai fu dato e che mai sarà dato a creatura umana, pure non

sarebbe niente in confronto a ciò che lei già possiede, la fede in Amore

Anima - il nono è che.. non ho volontà

dama Ragione - Sire, spiegatemi

Sire Amore - Con questo essa intende che, avendo annientato in se stessa ogni volontà, Amore opera in lei senza di lei

dama Ragione - Diamine! Chi mai potrà capire quel che qui si dice!..

Anima (*al pubblico*) - Uditori, vivere in solitudine non significa isolarsi dal mondo ma, al contrario, viverlo pienamente e ciò è possibile solo se si è dimentichi di se stessi e dei propri vantaggi. La fede supera le opere perché la bontà della creatura non si misura dalle opere. Infine la non-volontà dell' anima annichilata non è rinuncia, passività, ma, al contrario, è volontà al massimo grado perché è adesione ad un disegno, ad una volontà superiore e inconoscibile guidata da Amore.

dama Ragione - Anima, voi dite che avete patito per amore per molto e molto tempo e poi ne siete morta. Come posso intendere queste parole?

Anima - E' vero. Ho patito per Amore per molto tempo

dama Ragione - Raccontateci dunque, cosa facevate quando pativate per amore?

Anima - Facevo la guerra più grande e pericolosa che ci sia

dama Ragione - E a chi facevate questa terribile guerra?

Anima - Alla mia malizia, dama Ragione, e tanto ho patito in questa terribile guerra che l' ho vinta perché ne sono morta

Dama ragione - ben curiosa vittoria! E con ciò vi vedo ben viva

Anima - Ed è per questo che siete orba da un occhio, non lo si può negare

dama Ragione - Ma raccontate come vivete oggi, visto che siete... morta?

Anima - Vivo in Amore e né il mondo, né la carne, né i nemici potranno mai più nuocermi. Vivo in pace il mondo e senza rimorso alcuno

dama Ragione - Oh, basta! Sire Amore, costei dice che vive il mondo senza rimorso alcuno, che niente può nuocerle.. ! Sire, vi prego di spiegarmi ciò che qui si dice e ridice. (*sfoglia il libro*) Ad esempio nel settimo capitolo si dice che questa Anima non si cura

RIDOTTO

né della vergogna né dell'onore, della ricchezza o della povertà, di essere amata o odiata, di soffrire o di gioire, dell'inferno o del paradiso e... qui, qui, nel nono capitolo, che ha tutto e non ha niente, vuole tutto e non vuole niente, sa tutto e non sa niente, può far tutto e non può far niente, vede tutto e non vede niente..e, e, ancora...che non desidera né messe, né sermoni, né digiuni, né orazioni... E persino che può, no, no, deve soddisfare la natura in tutto quello che essa le chiede e senza rimorso di coscienza! E che assurdità sono mai queste?

Sire Amore - Dama Ragione, voi siete saggia e sicura di ciò che vi riguarda e poiché m'avete pregata, risponderò alle vostre domande. Vi assicuro che costei ben considera vergogna e onore, patimenti e gioie, essere amata o odiata, ricchezza e povertà

dama Ragione - Sire, perdonate, io sono convinta che desiderare il paradiso e aver paura dell'inferno, non concedere alla natura tutto ciò che pretende ma solo l'indispensabile per vivere è il meglio che io possa consigliare alla creatura. Qui invece Anima afferma che lei può fare tutto ciò che le piace e che siete voi stesso che le dite: Amica, ama e fa tutto ciò che vuoi!

Anima (*al pubblico*) Come vola basso il suo capire! costei prende la paglia e lascia il grano

Sire Amore - Dama Ragione, se Anima ambisse al paradiso o ad altra qualsiasi cosa, io non potrei essere più lontano da lei. Se glielo chiedeste, essa non saprebbe dirvi di se stessa nemmeno se è buona o cattiva, convertita o pervertita

dama Ragione - Ma perché non si dovrebbero desiderare messe, sermoni, orazioni, penitenze e digiuni? Tutti sanno che sono il miglior nutrimento per la creatura umana

Sire Amore - E' vero per quelle che mendicano, dama Ragione. Anima non mendica e non desidera queste cose, visto che io non le esigo e sto altrettanto bene con esse e senza di esse. Chi mi ama per i miei doni è un servo, un mercante che vuole commerciare con me riducendomi ad un buffone cui si danno i propri vestiti smessi .

Dama Ragione - Eppure, tali anime sentiranno la gioia dentro di sé!

Anima - Colui che arde non ha freddo e colui che annega non ha sete. Io ardo talmente nella fornace del fuoco d'amore che sono divenuta fuoco io stessa. Tale fuoco mi arde in ogni luogo e in ogni momento e si alimenta da se solo. Io nuoto nel mare della gioia e non sento nessuna gioia. Io vivo nella gioia e la gioia vive in me

dama Ragione - Eppure i chierici, gli agostiniani, i carmelitani, i frati minori.. Tutta la nostra Santa madre Chiesa afferma che Anima è in errore

Sire Amore - Dama Ragione, a nessuno è dato sapere in che modo io voglia salvare la creatura o fare giustizia o avere misericordia

Anima (*al pubblico*) Uditori, mi sono liberata dalle virtù per sempre. Un tempo fui schiava di costei (*dama Ragione*) e delle virtù e per questo vissi nel massimo smarrimento e tormento tanto che è un miracolo che ne sia uscita viva. Ora sono libera e di ciò ringrazio Amore. La giornata è stata buona

dama Ragione - Sire, costei è fuor di senno! Ogni creatura sa bene che solo obbedendo alle virtù può salvarsi

Sire Amore - E infatti le virtù sono sempre con queste Anime

dama Ragione - Sire, perdonate, ma qui è scritto che Anima si è liberata dalle virtù mentre voi dite che le virtù sono con lei più che con chiunque altro, sono due cose contrarie e non so capire!

Sire Amore - Ma come siete noiosa, dama Ragione! Anima ha lasciato le virtù ma le virtù non hanno lasciato Anima. Esse sono sempre con lei ma in sua perfetta obbedienza. All'inizio Anima, per quanto ciò le costasse nel cuore e nel corpo, faceva tutto quello che voi e le virtù le insegnavate. Eravate le sue maestre. Ed è appunto grazie a ciò che ha potuto imparare tanto da esservi, poi, al di sopra. Anima non ha smesso di essere virtuosa, ma ha smesso di considerare le Virtù come un valore, cadendo nella contrapposizione fra il merito e la colpa, il valore e il non valore, la gioia e il dolore

dama Ragione - Dunque, ditemi, se non a me e alle virtù, a chi obbedite ora?

RIDOTTO

Anima - Ora non obbedisco più né a voi, né alle Virtù, né a me stessa

Sire Amore - Ora obbedisce a me. Io l'ho trasformata in me e la istruisco e conduco senza di lei

Anima - Come un'acqua di fiume che entra nel mare e perde il proprio corso e il proprio nome e lì si riposa, così io e Amore siamo divenute una cosa sola

dama Ragione - Ma, sire Amore, i vangeli e le scritture raccomandano di praticare le Virtù!

Sire Amore - Praticare le virtù è una fatica piena di preoccupazione, ma chi lo fa ne trae vantaggio e con il corpo di mio figlio ho facilitato ciò

dama Ragione - Come sarebbe a dire? Il corpo di vostro figlio?

Sire Amore - Sì, perché la creatura, per essere salvata, ha bisogno di certezze e, non volendo perderla, ho sacrificato mio figlio. L'ho assicurata con la sua morte e ancora con le scritture e con i vangeli. Sappiate tuttavia, Dama Ragione, che chi ama mio figlio solo per il suo corpo non potrà mai amarlo per la sua divinità

dama Ragione - Con ciò, se ben intendo, voi dite che Anima non si rivolge a Cristo incarnato e a chi si rivolge dunque?

Anima (*al pubblico*) - Io mi rivolgo a chi è così forte da non poter mai nascere o morire e la cui dottrina non è scritta da mano umana. C'è grande differenza fra un dono dato ad un amico attraverso un intermediario e un dono dato da amico ad amico. C'è più grande villania che voler prove in Amore? Amore sa che gli avrei creduto senza prove

dama Ragione - Dunque, se ho ben capito, esistono due leggi, la nostra e la sua. La nostra per credere e la sua per...amare!

Sire Amore - Dama Ragione, niente faccio più volentieri che donare e unire a me. Ma ricevere un tal dono dipende solo dalla creatura umana. I novizi che mi cercano nei monasteri, nei paradisi creati, nelle parole dei maestri e delle Scritture, i pellegrini che mi cercano per monti e per valli e tutti quelli che sono convinti che io sia soggetto ai miei sacramenti e alle mie opere, mi fanno compassione per il male che hanno e che avranno finché pratteranno queste usanze.

Dama Ragione, la creatura umana ha rifiutato i miei messaggi. Le ho inviato i Troni per correggerla, i Cherubini per adornarla, i Serafini per infiammarla ma lei non gli ha badato e allora l'ho lasciata a se stessa e lei si salverà da sola per quanto impedita da se stessa

dama Ragione- A chi è destinato questo libro, dunque?

Anima (*irritata*) - Alle **bestie e agli asini** che vivono sotto la vostra legge, dama Ragione, a quelli che per la loro rozzezza mi costringono a nascondere, a non parlare il mio linguaggio affinché non comprendano male ciò che dico, trovando la morte là dove io trovo la vita.

dama Ragione - Che gran scortesia, sire Amore! Quelli che vivono secondo la mia legge costei li chiama bestie e asini!

Anima - Bestie ed asini poiché sono **pecore e servi**. Costoro sono gli smarriti o i già morti. I **già morti** sono i virtuosi. Loro muoiono dell'appagamento che trovano nel mortificare il corpo e anelare al martirio. Costoro regnano, sì, regnano, ma solo nel vostro paese, il paese degli orbi, perché, tutti quelli che hanno due occhi lo vedono bene che sono pecore e servi! E a tutti voi che ascoltate questo libro dico che chi serve a lungo un padrone povero, si aspetti misera ricompensa e ben poco guadagno. **Gli smarriti**, invece, sono più saggi dei virtuosi, benché agiscano allo stesso modo. Loro intuiscono che c'è un altro modo di essere ma non sanno quale. Spesso gli smarriti si considerano corrotti e malvagi e si interrogano sulla strada da fare, finché dama Conoscenza illuminata non indica loro la via del paese di libertà, la via del paese del niente-volere

dama Ragione - Il paese di libertà, il paese del niente-volere? E che paese saranno mai questi?

Anima - Il paese del niente-volere è il paese di libertà. In confronto, ogni altro paese è un paese di bambini dove si gioca sempre a palla fra chi prende e chi dà, chi dà e chi prende

dama Ragione - E chi vive nel paese del niente-volere?

RIDOTTO

Anima - L'anima annientata che non è né morta né smarrita ma vive nella gioia con il suo amante, il **Lontano-vicino**.

dama Ragione - Il Lontano-vicino? Chi sarà mai costui?

Anima - No, no. Il lontano-vicino è come un lampo che subito scompare. E' la pace più pace d'ogni pace

Sire Amore - Poveri ascoltatori, quanta sofferenza vi procurate e che misero guadagno. Io mando messaggi con lettere sigillate. Rendo a ciascuno il suo e non quello che suo non è. Voi non avete ascoltato i miei messaggi e ora rimanete impediti da voi stessi fino alla morte.

Anima - E' vero. Io sono impedita da me stessa, il mio corpo è debole e il mio spirito ha paura. Volere o no queste due nature mi danno spesso una preoccupazione che coloro che sono già liberi non hanno

dama Ragione Questo che viene detto nel libro basta a stupire il mondo intero. Chi mai potrà comprendere ciò che qui si dice?

Anima - Dama ragione, tutti quelli che vivono secondo questo libro lo comprendono in breve e senza darne spiegazioni, ma capisco la vostra difficoltà. A lungo ho obbedito ai vostri insegnamenti e riconosco che mi hanno giovato. Ma ora questo è il mio meglio. I vostri chierici vorrebbero farmi tornare al loro insegnamento ma perdono il loro tempo perché ciò è impossibile, tuttavia li ringrazio per le loro buone intenzioni

dama Ragione - Cosa posso dire ora a tutti quelli che obbediscono alla mia legge?

Anima - Costoro hanno piedi senza strada, mani senz'opera, bocca senza parola, occhi senza chiarezza, orecchie senza udito, ragione senza ragione. Passano da uno stupore all'altro ascoltando ciò che qui si dice perché sono troppo lontani dal paese di libertà e del niente-volere per poter capire

Dama Ragione- E dunque spiegateci infine perché qui scrivete di due Chiese, una la chiamate Santa Chiesa la piccola e l'altra Santa Chiesa la Grande

Anima - Santa Chiesa la piccola si trova nelle cattedrali dove si insegna la legge scritta dagli uomini. Santa Chiesa la Grande è in ogni luogo della terra, ovunque abiti un'anima semplice

Sire Amore (*al pubblico*) - La lezione divina non è messa per iscritto da mano umana ma Anima stessa le fa da pergamena. Lì si tiene la lezione divina a bocca chiusa, che senso umano non può mettere in parole

dama Ragione - Basta, non ho più vita

Anima - Bene. Finalmente vi siete decisa a morire

Dama Ragione si accascia e muore.

pausa

Anima e Sire Amore riprendono a dialogare fra loro

Anima -Sire, ci hai dato liberamente la nostra volontà e non puoi riaverla se le creature non vogliono

Sire Amore - E' sicuro che alla creatura niente può essere tolto se non lo vuole ma questo non significa che se il giusto cade sette volte al giorno ciò è meritevole di castigo. La creatura quando nasce è senza colpa, quindi è buona, e vuole dedicarsi alla mia bontà ma il suo corpo è debole e incline ad ascoltare cosa che non si concilia con me. Nessuno può essere di continuo nel giusto finché l'anima è unita al corpo

Anima - il giusto tuttavia potrebbe non cadere

Sire Amore - Se io sono nella creatura si fa la mia volontà senza che essa lo voglia

Anima (*al pubblico*) Uditori, io mi rallegro delle vostre avversità poiché senza avversità come Amore potrebbe riempire la nostra anima con se stesso? E' l'abisso della mia malizia che mi ha concesso questo privilegio e non opera di bontà che facessi o che si possa fare. Un tempo cercai a lungo Amore nella creatura per vedere di trovarlo come io volevo ma non trovai nulla e anzi rimasi affamata di ciò che domandavo. Quando vidi che non trovavo niente mi rifugiai nel mio più profondo pensiero, nel nucleo del mio intelletto e lì pensai che avrei descritto Amore così come volevo trovarlo nelle creature. Io volevo che il mio prossimo fosse così come lo avevo pensato o che lo fossero per lo meno tutti quelli a cui avevo volontà di dirlo. E questo facendo, questo dicendo, questo volendo, rimanevo impedita da me stessa perché volevo fare questo

RIDOTTO

Sire Amore - dolce Anima, ora spiegate, spiegate ancora meglio. Spiegate perché avete scritto questo libro. A sentirvi sembrerebbe che voi vogliate che le creature prima mendichino in altre creature, così come avete fatto voi

Anima Ed è così. Prima di giungere allo stato di libertà, si deve farlo e io lo feci. Diedi valore a cose che non si potevano fare né pensare né dire, come farebbe chi volesse contenere il mare nel proprio occhio o portare il mondo sulla punta di un giunco o illuminare il sole con una lanterna o una torcia. Ma ora vedo l'assurdità di tale impresa! Ora che dimoro nel puro nulla. Foste voi, sire Amore, ad aprirmi il vostro libro!

(al pubblico) Quel tal libro è fatto in modo che non appena lo si apre la creatura sa tutto e ogni opera è compiuta in lei. La luce all'aprirsi fa vedere così chiaro che fa trovare quel che è proprio e rimanervi. Questo è scritto nel libro della vita. Guardate cosa fece Amore e allora avrete pace! Una pace così altamente posseduta che la corruzione e complessione della corporeità non potrebbe mai essere causa di castigo. Ora io sono libera ma liberissima, molto di più che abbondantemente libera e non rispondo a nessuno che non sia del mio lignaggio. I miei nemici non avranno risposta da me

pausa

Sire Amore - *(al pubblico)* **Sette** sono gli stati che Anima ha superato prima di poter diventare **semplice**, cioè unita, non più separata da me

Nel **primo stato** amò il prossimo come se stessa e me a costo della vita ma il suo cuore non osava fare cose grandi per difetto d'Amore. Allora dimorava nella pigrizia e nel timore.

Nel **secondo stato** ha vinto la pigrizia e il timore e si è abbandonata a me sforzandosi di agire al di sopra della prudenza, senza più temere nulla

Nel **terzo stato** ha dissodato e frantumato se stessa per fare più ampio il luogo nel quale io vorrò essere

Nel **quarto stato** ha vinto la volontà, abbandonato le virtù e assaporato l'ubriachezza senza aver bevuto. Qui la sua vista era abbagliata, niente vedeva oltre Amore

Nel **quinto stato** era nel meraviglioso stupore. Ora vedeva chiaro che è tutto bontà colui che ha messo libera volontà in lei che era nella totale malizia. E' caduta nel nulla senza il quale nulla non vi può essere il tutto. Qui ha perso orgoglio e giovinezza e il suo spirito è diventato vecchio. In questo stato era in quella condizione che dà riposo da ogni cosa

Nel **sesto stato** non ha più visto se stessa e nemmeno me ma è Amore che si vede in lei

Il **settimo stato** Anima potrà conoscerlo solo quando lascerà il corpo

pausa

Anima *(al pubblico)* - A voi, dame sconosciute, che siete nell'Essere senza separarvene mai, io mi scuso con voi che dimorate nel nulla e per Amore siete cadute in tale stato perché ho reso più ampio in parole questo libro che a voi sembrerà molto piccolo. Io non sapevo a chi dire quello che avevo capito. Ora so che è di poco pregio per essere fatto secondo scienza umana e umano sentire. Ora, che dimoro nel puro nulla.

FINE DELLA RIDUZIONE DEL LIBRO

DIALOGO IMMAGINARIO FRA MAESTRO ECKHART E MARGHERITA (ANIMA) IL GIORNO PRIMA DELLA MORTE

31 maggio 1310

Anima è in prigione e riceve la visita di maestro Eckhart, famoso teologo e suo amico. Vedendolo, si rallegra ma Eckhart la rimprovera

Maestro Eckhart - Margherita, sai quanto ti ammiri e condivida il tuo pensiero ma rinunciare alla vita solo per alcune frasi, dodici per l'esattezza, di cui forse nemmeno noi siamo così sicuri! Dobbiamo essere più umili. Accettare la nostra pochezza umana
Anima - Che cosa intendi maestro Eckhart?

RIDOTTO

Maestro Eckhart - intendo che ora tu sei posseduta non dal fuoco della verità ma dal fuoco dell'orgoglio. Un orgoglio smisurato che va di pari passo con il disprezzo verso tutto e tutti.

Anima - Maestro, davvero puoi pensare questo di me? Orgoglio, disprezzo e.. cos'altro?

Maestro Eckhart - Vuoi altro? Ti servo subito. Penso che fai, che sei il contrario di quello che scrivi di essere. Vuoi morire, perché vuoi morire, non c'è alcun dubbio, per immolarti sull'altare della tua incommensurabile presunzione. Hai un concetto talmente alto di te e del tuo pensiero che, bontà tua, solo di tanto in tanto butti un occhio distratto su noi poveri, miseri mortali che ci rotoliamo nel fango delle miserie umane. Tu non aspetti di salire in cielo, ti ci sei già messa

Anima - Basta Eckhart, non infierire! Io non credo che tu pensi davvero queste cose orribili di me. Non sono vere. Io, io non sono, non muoio di superbia, come dici...

FINE

Rappresentazioni:

Milano 2005, Tearo della Memoria, con *Luisa Cantarelli, Domitilla Colombo, Liana Granato, Anita Romano, Ginevra Noterarbartolo*, regia di Aleardo Caliarì;

Milano 2006, Auditorium San Marco, con: *Luisa Cantarelli, Jaqueline Fous, Daniela Marmorato, Maria Martinotti*.

Milano 2019, Civico Studio Francesco Messina, con: *Angelica Cacciapaglia, Domitilla Colombo, Diana Vassileva*

Presentazione del Video interpretato da: Domitilla Colombo, Daniela La Pira, Sergio Scorzillo e Paolo Tedesco, autore anche del montaggio
Milano 2024 Piccolo Teatro, Chiostro "Nina Vinchi", 20 giugno 2024

link al video

<https://www.youtube.com/watch?v=464yUgm0urY><<https://www.youtube.com/watch?v=464yUgm0urY>>

Ombretta De Biase:



vive e lavora a Milano. E' drammaturga, regista e insegnante di recitazione secondo il Metodo Stanislavskij/ Strasberg. Autrice di testi di narrativa fra cui "Un'ombra e lo scrittore di successo" (Firenze libri, 1986), i suoi testi teatrali sono stati rappresentati in Italia e all'estero e pubblicati nel libro "TEATRO, da Ho amato Oblomov a le Streghe di Dio, (voll.I-II Editoria & Spettacolo, 2011). E' autrice del manuale per attori IL METODO STRASBERG IN DIECI LEZIONI' (Dino Audino Editore, 2014) e di un secondo manuale dal titolo 'FINGERE DI NON FINGERE' (Dino Audino Editore, 2018), "SCRIVERE UNA COMMEDIA DI SUCCESSO IN 10 PASSI" (Street-lib, 2021). Dal 2003 crea e dirige la Rassegna teatrale intitolata: 'Il PREMIO FERSEN, alla regia e alla drammaturgia contemporanea italiana'. Dal 2006 crea e dirige la Rassegna teatrale 'ANIMA MUNDI, la drammaturgia delle donne' e altro ancora.



Premio ANIMA MUNDI

di Ombretta De Biase

Premio alla Drammaturgia e alla Regia femminile italiana contemporanea, XII ed.

Chiostro 'Nina Vinchi', Piccolo Teatro, via Rovello 2, Milano, 20 giugno 2024



Report di una serata di grande successo per la drammaturgia femminile.

Nel Chiostro 'Nina Vinchi' del Piccolo Teatro di Milano si è svolta la dodicesima edizione della Rassegna teatrale Anima Mundi. Ho ricordato al pubblico che il Premio nasce nel 2010 con l'intento di offrire al pubblico e agli addetti ai lavori una rassegna, una mini vetrina non certo esaustiva ma significativa, di opere di qualità scritte da Autrici affermate ma anche esordienti. Dopo i doverosi ringraziamenti a: il Comune di Milano, nella persona dell'Assessore alla Cultura, dott. **Tommaso Sacchi** e alla Coordinatrice all'Assessorato, dott.ssa **Antonella Amodio**, al dott. **Andrea Barbato**, Responsabile degli Eventi Speciali del Piccolo Teatro, ho ringraziato la **U.I.L.T. (Unione Italiana Libero Teatro)**, che da sempre ci sostiene e sostiene il Teatro tutto con le sue centinaia di Compagnie sparse sul territorio. A rappresentare la stessa UILT ho invitato sul palco la regista **Lara Panighetti** e l'attrice **Raffaella De Martino** della Compagnia **GHOST** di Bollate che hanno parlato della commedia, già rappresentata con successo, intitolata "Madri interrotte" in cui quattro donne, chiuse in un centro di recupero, confrontano le loro drammatiche, anche estreme, esperienze.



(Mara Risci e Ombretta De Biase)

Entrando nel vivo della serata, ricordo che questa edizione è dedicata ad una donna vissuta seicento anni fa che scrisse uno dei massimi capolavori della letteratura spirituale di tutti i tempi e che si fece bruciare sul rogo come eretica relapsa per aver rifiutato di rinnegarlo. La donna si chiamava **Margherita Porrete da Valenciennes** e il suo

libro **'Lo Specchio delle anime semplici'**. Abbiamo quindi proiettato alcuni minuti di un **video** che ho creato con l'intento di divulgare questa incredibile storia, sconosciuta ai più. Il video è stato realizzato con la preziosa collaborazione dagli attori: Domitilla Colombo, Daniela La Pira, Sergio Scorzillo e Paolo Tedesco che ne ha anche curato il montaggio ed è visibile su you tube.

(Stefania Porrino)



Tornando alla contemporaneità, sale sul palco Domitilla Colombo che legge un brano tratto da **RIUNIONE di FAMIGLIA**, una commedia scritta da **Maricla BOGGIO**, nostra Ospite d'onore e drammaturga di fama internazionale che, com'è noto, dirige la **S.I.A.D. (Società Italiana Autori Drammatici)** e la storica rivista **RIDOTTO**. Fra le **NUOVE PROPOSTE** procediamo quindi con **Anna ANTONUTTI**, autrice del toccante monologo autobiografico intitolato **ANNA** Qui una giovane Chiara interroga idealmente la bisnonna *Anna*, uccisa nel 1936 con quaranta coltella da un uomo che lei aveva rifiutato. Tante sono le domande di Chiara e le risposte di Anna come quella, fondamentale, di non aver potuto chiedere aiuto, ne legge un brano la stessa autrice. A seguire **Mara CRISCI** presenta la sua coraggiosa e spiazzante pièce **ARMA**, in cui il titolo 'guerriero' fornisce direttamente il sottotesto dell'opera e si condensa nella scioccante frase *'scusa mamma, sono una puttana e mi piace!'*. Vero, falso? Il tema qui, come in altre opere presentate, è quello della *libertà femminile* ma non una libertà del fare o dell'avere ma dell'essere, una libertà da introiettare e da costruire in noi stesse per essere agita in totale consapevolezza e assecondando i nostri veri desideri. *'Quanto costa la verità?'*, *'Un corpo liberato dalla morale può diventare un'arma?'* Le domande che Crisci propone al pubblico. Ne

legge un intenso brano la stessa Autrice. In seguito, il commosso intervento di Attilia COZZAGLIO leader dell'associazione **'DONNE DI PAROLA'**, che ci ricorda la fondatrice, **Donatella MASSARA**, scrittrice, femminista e autrice di testi teatrali, purtroppo di recente scomparsa. Leggono alcuni brani tratti dai suoi scritti Domitilla Colombo e Raffaella Gallerati. Succedono sul palco **Daniela Dorigo e Daniela Zorzini**, autrici di **'BULIMICA'**, opera in cui, con perfetto ritmo teatrale e sapienza letteraria, affrontano un tema purtroppo sempre più attuale, la bulimia. Si racconta il diario giornaliero, dal luglio 2023 al novembre 2024, di una donna affetta da bulimia che registra, ora per ora, le diverse fasi della sua malattia: la rabbia, i dottori, l'ansia di fronteggiare le ricadute, il rapporto con la madre e soprattutto il desiderio di risalire al **'Bandolo della matassa'**. Ne legge un brano con la ben nota perizia Daniela Zorzini. Altro tema di triste attualità è la condizione delle donne nelle realtà mafiose. Lo presenta **Marianna Faga** con la pièce **NON E' PER SEMPRE**. In questo caso parliamo di **'Ngrangheta** e vediamo, in un unico ambiente claustrofobico, le donne del boss che, assente dalla scena, tuttavia domina figlie, moglie e anche amante. Ma **'non è per sempre'** sembra volerci dire l'autrice, ma come e in che modo? A parte la fuga, quale potrebbe essere? Questa è la questione. Infatti la giovane Gelsomina sembra optare per un'altra soluzione: rimanere sul posto e resistere alla corruzione e alla tirannia. Con l'autrice ne leggono un brano le attrici: Yasmina Luccisano e Rita Saldaneri. Con **CARAVANSERRAGLIO**, *incubo contemporaneo*, **Nadia Marcuzzi** racconta con toni altamente poetici, a tratti al ritmo musicale di un rap, le perversioni di una società odierna alienata e alienante. La stessa autrice ne legge uno dei brani più efficaci. Altro tema di forte impatto drammatico è presentato dalla nota drammaturga **Francesca Sangalli**.

L'opera ironica e apparentemente disimpegnata, intitolata **NON ESSERE RIDICOLA**, pone la domanda: ridicola agli occhi di chi? Il tema della pièce richiama quello trattato da Mara Crisci, in ARMA. e cioè la libertà interiore della donna che combatte contro la tentazione del vittimismo. Il personaggio principale è un fantasma, Letizia, morta a cinquant'anni, che dialoga con la sorella Amalia, una donna di settant'anni con un figlio di quaranta. Letizia vorrebbe che la sorella superasse il tabù della donna anziana che intesse una relazione sentimentale con un uomo molto più giovane di lei. Ne leggono brillantemente un

brano la stessa Francesca con Laura Pozzone. Conclude egregiamente le letture sceniche **Patrizia Schiavo** con **DONNE SENZA CENSURA**, una commedia che ha già riscosso un notevole successo di pubblico e di critica. Qui un'attrice, arrivata al pieno successo, viene inter-

(Patrizia Schiavo e Daniela Zorzini)

vistata da una voce



off che la incalza con domande indiscrete sulla sua vita privata, sui suoi partner, con riferimento a Carmelo Bene...mentre compaiono, alternandosi, alcuni alter ego della protagonista in conflitto fra loro e con la stessa protagonista. Ne legge un brano con la sua trascinante verve la stessa Patrizia Schiavo. Per il Premio alla REGIA, **Chiara Malpezzi e Sergio Scorzillo** presentano il trailer della pièce **AMICHE** in cui due donne fra loro diversissime, Edith ed Helen, nell'Irlanda degli anni settanta sconvolta dal conflitto fra protestanti e cattolici, iniziano un conflittuale rapporto che coinvolgerà tutta la loro vita. Brillante l'interpretazione delle due protagoniste: Chiara Malpezzi e Daniela La Pira. Dulcis in fundo **Stefania Porrino** presenta il trailer di **FIGLIO NON SEI PIU' GIGLIO**, Una pièce che sta già riscuotendo un grande successo in molte città e che è interpretata dalla nota attrice **Daniela Poggi** e dalla musicista **Mariella Nava**. Qui una donna, **Daniela Poggi**, scrive un'**accorata, durissima lettera all'amatissimo figlio, colpevole** di aver ucciso la sua donna.. Le musiche di Mariella Nava **creano** un flusso di emozioni fra le due protagoniste che si trasmette al pubblico. In conclusione emerge dai testi presentati, oltre all'elevata qualità, il tema di quella libertà femminile, in parte ancora da conquistare, fuori da schemi mentali, a volte auto-imposti, che sovente sfociano nel vittimismo e nella recriminazione. La serata si è così conclusa fra gli applausi del pubblico che gremiva la sala.

Ventennale
SCHEGGE D'AUTORE
AL TEATRO TORDINONA

di **Massimiliano Perrotta**

Da quando esiste il teatro sperimentale, sperimentare è diventato impossibile. Il teatro sperimentale è diventato un genere, un sistema codificato di pratiche drammaturgiche e sceniche ormai obsolete, una formula buona per raggranellare finanziamenti pubblici. Poco male, ognuno fa il teatro che vuole, peccato solo che la sperimentazione istituzionalizzata finisca talvolta per fare ombra a qualche sperimentazione autentica: per esempio quel vitalissimo laboratorio sperimentale rappresentato dai corti teatrali.

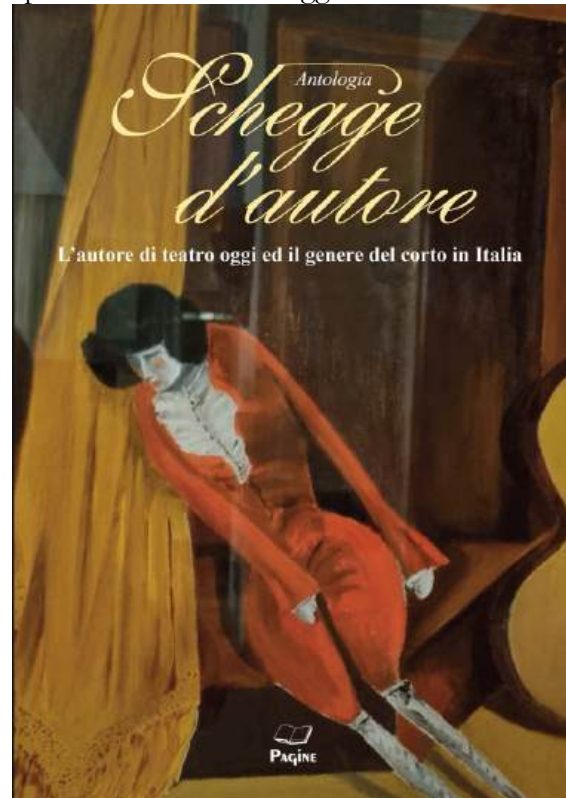
I drammaturghi che si sono misurati con la forma breve sono centinaia, e numerose le rassegne di corti, eppure la critica teatrale ha sostanzialmente snobbato il fenomeno. La vetrina più prestigiosa è *Schegge d'autore*, il Festival della drammaturgia italiana organizzato dal Sindacato Nazionale Autori Drammatici e diretto da Renato Giordano, che ogni anno porta in scena al Teatro Tordinona di Roma le proposte brevi più interessanti. Per festeggiare il ventesimo compleanno, la casa editrice *Pagine* ha pubblicato il volume antologico "Schegge d'autore. L'autore di teatro oggi ed il genere del corto in Italia". Nell'introduzione Renato Giordano tratteggia una rapida storia del corto nostrano, dalle sintesi futuriste alle geniali "Tragedie in due battute" di Achille Campanile, via via fino ai nostri giorni. Impreziosisce il volume una prefazione di Giovanni Antonucci.

Come drammaturgo ho partecipato a diverse edizioni del festival e dunque – da spettatore – ho avuto modo di verificare l'efficacia scenica di diversi corti antologizzati (si possono vedere sul sito e-performance.tv). Ricordo bene con quanto brio Renato

Giordano e Franco Oppini ci divertirono nel 2014 con "Un Singapore Sling". Sempre divertenti sono i lavori di Sara Calanna e Gioacchino Spinozzi, come questo dantesco "Dove inizia l'inferno". Sul versante drammatico spiccano "Per amore, solo per amore" di Anna Hurkmans e "Il problema" di Liliana Paganini (a Schegge d'autore le donne non sono co-protagoniste).

Salvatore Sciré è bravo sia nel registro leggero che in quello più serio e "Totò Panebianco, una favola nera" lo dimostra. Anche "La buca nel sottoscala" di Violetta Chiarini sa muoversi tra diversi registri (lei, in scena, era deliziosa). Per Luisa Sanfilippo ho da sempre un debole: i suoi stralunati monologhi riescono a ipnotizzarmi e le regie del marito Vincenzo Sanfilippo brillano per eleganza. Nel volume è antologizzata la loro "Conversazione sublime. Rainer Maria Rilke e Lou Salomé, una storia d'amore, amicizia e psicanalisi". Psicanalitico anche il corto "Fellini e l'inconscio" di Marco Sani e Gino Saladini, mentre di potente suggestione risulta "Personaggio finale. Il fantasma del Tordinona" di Giancarlo Gori.

Sperimentazioni contenutistiche, stilistiche, strutturali, ce n'è per tutti i gusti. Viva il teatro sperimentale: viva Schegge d'autore!



RIDOTTO



È NECESSARIO CHE TU APPRENDA TUTTO: E IL CUORE NON ESITANTE DELLA VERITA' PERFETTAMENTE ROTONDA E LE OPINIONI DEI MORTALI SENZA ALCUNA VERACE CREDIBILITA'. (Parmenide)

Così si legge nei frammenti del Proemio di Parmenide, filosofo di Elea, colonia greca fondata nel 540 a. C., da esuli greci di Focea, che disegnavano peripli nel mare che solcato dalle navi dell'eroe diasporico Ulisse e poi da Enea, che profugo fuggì da Troia, l'ultima notte, per fondare l'antica Roma.

"Lee Slominskj individua nel suo poema Pyth in love il punto di incontro in cui il tema della giustizia, intesa come bilancia dei comportamenti umani, tocca la sfera della logica e della geometria fino a fermare il perfetto equilibrio del Pi greco"

Lee Slominskj, poeta e narratore americano

"Il Premio Legalità non è solo un riconoscimento a chi si è distinto in difesa dei valori umani e sociali, ma anche e, direi, soprattutto un momento di incontro e riflessione per fare di più e meglio contro le mafie".

Enrico Bernard, regista, drammaturgo e scrittore

Il Festival della Legalità, delle arti e della natura ideato e curato dalla Professoressa Carmen Lucia e dal Professor Mauro Navarra è un luogo dove il dialogo tra le arti, i temi della legalità e della cittadinanza attiva, un dialogo, inteso nel senso antico del termine come *"dià-leghein"*, attraversamento autentico di sensi e vero confronto di idee. Durante il Festival sono promossi incontri con umanisti, giornalisti, magistrati, artisti, ma soprattutto dialoghi con studenti, che diventano i protagonisti attivi di incontri e dibattiti, di seminari e di progetti di ricerca interdisciplinari.

I valori della cultura e della natura intesi come cura, i valori della tradizione umanistica, gli incanti e le suggestioni della musica si impongono oggi necessariamente come un baluardo contro le derive della barbarie della guerra e della violenza, contro il dilagare dei messaggi effimeri dei *social media* e la pervasività degli stereotipi delle leggi del consumismo.

Tutto il progetto si ispira a opere teatrali di autori contemporanei, che diventano un punto di riferimento per aprire riflessioni e dibattiti: il teatro s'impone tra le arti più vitali del nostro tempo, è uno spazio di libertà, di incanto, sogno, come insegna Leo De Berardinis, ma anche un presidio di legalità, dove il libero pensiero critico tocca le coscienze, dove si aprono mondi alternativi e la scena diventa ferita di verità e denuncia.

La prima Edizione del Festival, nato nel 2018, è stata dedicata all'opera *"Paolo Borsellino Essendo Stato"*, una tragedia metafisica scritta e interpretata da Ruggero Cappuccio, sugli ultimi istanti di vita del magistrato palermitano. L'edizione del 2022, anno delle celebrazioni di Dante, si è ispirata a un testo teatrale di Enrico Bernard (drammaturgo, regista e scrittore) intitolato *"Beatrice risponde a Dante per le rime"*, un saggio lirico-drammatico intorno all'opera di Dante, una riscrittura in chiave moderna, straniante parodia di una fonte classica.

Un'altra edizione si è ispirata a *"Fratelli di sangue"*, un'opera di Enrico Bernard, nata in collaborazione con Antonio Nicaso, massimo esperto di mafie internazionale e autore di bestsellers con il procuratore capo di

RIDOTTO

Catanzaro, Nicola Gratteri. *“Fratelli di sangue”* è stata anche al centro di un laboratorio di sperimentazione e didattica con i detenuti della Casa Circondariale di Vallo della Lucania, a cura dell'attore e regista Mirko Ferrà.



Ospite internazionale della IV Edizione del Festival della Legalità è stato il Professor Antonio Nicaso, storico delle organizzazioni criminali e tra i massimi esperti di 'ndrangheta nel mondo. Nicaso insegna "Storia sociale della criminalità organizzata" alla Queen's University, in Canada. Coautore insieme a Nicola Gratteri di best-seller sulla mafia, ha dedicato numerosi saggi divulgativi anche a un target di giovani allievi.

Ha dedicato lezioni specifiche ad alcune classi del Liceo “Parmenide” di Vallo della Lucania (SA): gli allievi hanno poi prodotto lavori multimediali sui suoi testi, scritti a quattro mani con Nicola Gratteri (per un percorso di Educazione Civica, obiettivo n. 18, Lotta alle mafie, Agenda ONU 2030).

Queste le parole di Antonio Nicaso e Nicola Gratteri, da *Non chiamateli eroi*, Mondadori, 2001, pag. 169:

“La lotta alle mafie deve passare da una corresponsabilità dell'intero sistema istituzionale, culturale, sociale ed economico. Oggi più che mai c'è bisogno di conoscenza, ma soprattutto di scelte, coraggiose, inequivocabili. Quelle che spesso portano a schierarsi dalla parte della consapevolezza, piuttosto che da quella dell'indifferenza. L'alba di un nuovo giorno è possibile. Le parole sono pietre. Usiamole per costruire ponti, per unire le coscienze di chi non sopporta più la tirannide delle mafie, l'ipocrisia di chi dovrebbe combatterle e le menzogne di chi continua a girarsi dall'altra parte”.

Insieme ad Antonio Nicaso, è poi intervenuto il magistrato e scrittore Paolo Itri, autore dell'opera *“Il monolite. Storie di camorra di un giudice antimafia”* (Piemme, 2019). Si tratta di un romanzo di 270 pagine, che ricostruisce la ventennale attività del giudice Paolo Itri nel Palazzo di Giustizia di Napoli, presso la Direzione Distrettuale Antimafia. C'è in queste pagine la carriera del giudice, ma anche la sua esperienza umana: il cortocircuito tra la visione del giudice e lo sguardo intimo dell'uomo fa di questo libro una testimonianza unica, dove si contamina la cronaca giudiziaria con un diario autobiografico.

Altri ospiti internazionali sono stati Enrico Bernard, scrittore, commediografo, saggista, regista e sceneggiatore, che insegna drammaturgia e letteratura italiana negli Stati Uniti dove è “artist in residence” dal 2005 presso il Middlebury College. E' ideatore e curatore dell'Enciclopedia degli Autori italiani. Ha scritto venti opere teatrali ed è stato insignito del Premio dell'Istituto del dramma italiano e della Maschera d'Argento.

E infine Lee Slonimsky, poeta e scrittore di narrativa americano, che ha pubblicato dieci raccolte di versi negli Stati Uniti. Ha scritto il romanzo *Bermuda Gold* ed è coautore dei tre romanzi della trilogia *Black Swan Rising* sotto lo pseudonimo di Lee Carroll, insieme con Carol Goodman, scrittrice vincitrice del premio Hammett e Mary Higgins Clark. Il suo libro di poesie *Pythagoras in Love* è stato tradotto, oltre che in italiano, in greco, francese e polacco. *Pitagora innamorato* è una raccolta di quarantasei poesie basate sulla vita dell'antico filosofo e matematico Pitagora, vita brillantemente introdotta al poeta dai Pitagorici dell'Università della Pennsylvania Charles H. Kahn. Pitagora, nato sull'isola greca di Samo, trascorse gran parte della sua vita in Italia, nella colonia greca della Magna Grecia. Tra le convinzioni e le doti di Pitagora sottolineate nelle poesie vi sono l'importanza dei numeri nell'organizzazione dell'universo e l'interconnessione di tutti gli esseri viventi, soprattutto uomini e animali.

RIDOTTO



Insieme alla messa in scena di opere teatrali è stato poi istituito anche il Premio Legalità. Giunto alla sua Quarta Edizione, viene assegnato a persone e associazioni del mondo della cultura, dell'arte e del sociale che si sono distinte per l'impegno, il coraggio della ricerca, la radicalità e l'anticonformismo delle loro idee.

ASSOCIAZIONI PREMIATE nell'Edizione del Festival 2024:

ASSOCIAZIONE CILENTO VERDE BLU di Montecorice: Matteo del Galdo, Presidente dell'Associazione, Giuseppe Damiani e Dottor Antonino Nese.

Premio legalità all'Associazione ASSOCIAZIONE CILENTO VERDE BLU di Montecorice Per il lodevole impegno profuso nel supporto a bambini malati oncologici, nell'ambito delle attività di volontariato dell'Associazione Un sorriso per la vita, viene conferita una targa ai volontari dell'associazione.

ASSOCIAZIONE MISERICORDIA
ASCEA MARINA

Presidente Federico Castiello, Operatrice sanitaria Angela Radano. Agli operatori dell'Associazione Misericordia La Confederazione nazionale delle Misericordie d'Italia è una delle più grandi entità federative in Italia nell'ambito del volontariato. Ente morale^[1] con sede in Firenze, fondato nel 1899, si dirama anche nel nostro territorio e vive grazie all'impegno, all'abnegazione e ai grandi principi morali di volontari che operano ogni giorno, prestando assistenza e cura alla comunità e alla singola persona, con attività varie che vanno dal trasporto sanitario

alla protezione civile, dall'assistenza sociale all'aiuto in ogni evento pubblico.

ASSOCIAZIONE ENPA Vallo della Lucania Prof.ssa Noemi Lenza e Dott.ssa Patrizia Ruggiero.

Premio Legalità all'Ente nazionale per la protezione degli animali (in acronimo ENPA), la più antica e una delle più grandi associazioni animaliste italiane. Diffusa capillarmente su tutto il territorio nazionale, i suoi scopi sono quelli di fornire tutela e protezione agli animali. È un'associazione privata, formalmente una Organizzazione non lucrativa di utilità sociale, riconosciuta "Associazione di tutela ambientale" dal Ministero dell'Ambiente Aderisce alla Federazione Italiana Associazioni Diritti Animali e Ambiente.

SEZIONE TEATRO

Per il teatro l'Associazione Teatrale Musicale Artisti Cilentani associati, tra i gruppi più produttivi e creativi soprattutto nel campo del Teatro scuola: ricordiamo uno dei musicali più suggestivi prodotti da questo gruppo teatrale, le opere dedicate al patrimonio culturale del Cilento, intitolato *Palinuro nocchiero di Enea* e presentato all'EXPO 2015, a cura del musicista e compositore Maestro Mauro Navarra.

SEZIONE REGIA

Premio Legalità assegnato al regista Renato Salvetti per il film *La fuga*.

La Fuga è un film girato a Sessa Cilento, Omignano, Stella Cilento dove protagonisti sono i bambini del posto. L'opera cinematografica non rappresenta la distinzione classica tra buono e cattivo, ma lancia un messaggio di speranza e di riflessione sulle fragilità umana e sulla forza di rialzarsi nel difficile percorso della crescita.

SEZIONE PREMIO LEGALITA' CULTURA DONNE E SOLLERANZA: Dottoressa Maura Ciociano e Famiglia Ciociano Casa editrice L'Ippogrifo, Professoressa Annamaria Vitale, Dottoressa Teresa Paola Marone, Dottoressa Mariarosaria Nese.

RIDOTTO

Si ringraziano per la collaborazione:

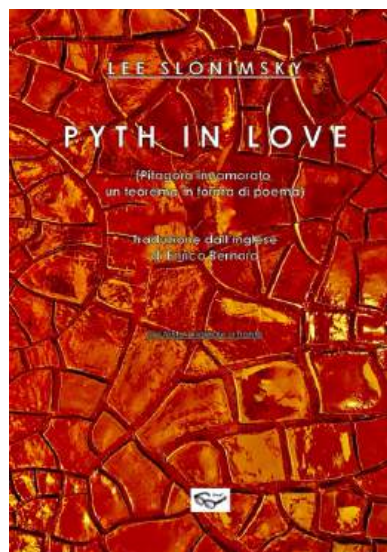
Leonardo Guzzo, Andrea De Luca,
Francesco Vinci, Preside Francesco
Massanova, studenti e Maestri Liceo
musicale Parmenide, in particolare il
Maestro Mauro Navarra e il Maestro
Mariano Castiello.

Si ringrazia infine la Professoressa Noemi
Lenza e le allieve dell'Istituto Comprensivo
di Casalvelino.

Teatro Fondazione Alario, Ascea Marina, 25
Maggio 2024

*Lettera di Paolo Itri
Magistrato e Scrittore*

Cari ragazzi, nel ringraziarvi di cuore per l'accoglienza che mi avete dedicato lo scorso 25 maggio, mi è grata l'occasione per mandarvi questo mio breve messaggio, che è un messaggio di affetto e allo stesso tempo di ammirazione per la vostra sorprendente sensibilità e il vostro grande impegno verso i temi della legalità e della solidarietà sociale. L'amore per l'Arte, che così bene esprimete grazie ai vostri studi, non rappresenta soltanto una tensione verso degli astratti canoni estetici, in quanto è attraverso l'equilibrio armonico dei rapporti tra Musica e Matematica, che voi ben conoscete, che, come ci ha insegnato Pitagora, si manifestano sia la bellezza della Natura che i valori universali della Giustizia e della Fratellanza umana. Il consiglio che vi offro, da vostro fratello maggiore quale mi reputo, è di coltivare sempre questo grande amore, che è anche una tensione verso il Sapere in ogni sua forma e manifestazione, e quindi verso la Filosofia, la Storia e la Letteratura ma pure verso le Scienze naturali e sociali. Non saziatevi mai del nutrimento che dalla conoscenza deriva alle vostre anime e alle vostre menti. Siate sempre curiosi e non accontentatevi mai, perché la libertà è una continua ricerca, è un percorso infinito ma per questo affascinante, e risiede nella saggezza di colui che sa di non sapere. Vi abbraccio con affetto.



Pitagora innamorato è una raccolta di quarantasei poesie basate sulla vita dell'antico filosofo e matematico Pitagora, vita brillantemente introdotta al poeta dai Pitagorici dell'Università della Pennsylvania Charles H. Kahn. Pitagora, nato sull'isola greca di Samo, trascorse gran parte della sua vita in Italia, nella colonia greca della Magna Grecia. Tra le convinzioni e le doti di Pitagora sottolineate nelle poesie vi sono l'importanza dei numeri nell'organizzazione dell'universo e l'interconnessione di tutti gli esseri viventi, soprattutto uomini e animali. Lee Slonimsky è un poeta e scrittore di narrativa americano che ha pubblicato dieci raccolte di versi negli Stati Uniti. Ha scritto il romanzo *Bermuda Gold* ed è coautore dei tre romanzi della trilogia *Black Swan Rising* sotto lo pseudonimo di Lee Carroll, insieme con Carol Goodman, scrittrice vincitrice del premio Hammett e Mary Higgins Clark. Il suo libro di poesie *Pythagoras in Love* è stato tradotto, oltre che in italiano, in greco, francese e polacco. Come professione gestisce un hedge fund che si batte per la protezione umana degli animali (come il suo mentore di 2.600 anni fa, Pitagora) nel mondo degli affari. Lee Slonimsky è l'esecutore letterario per l'archivio della Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti dell'insigne poeta Daniel Hoffman, suo insegnante e mentore all'Università della Pennsylvania, USA.

<https://www.amazon.com/Pyth-love-Pitagora-innamorato-Italian/dp/3038411841>

RIDOTTO

Lo spettacolo di ottobre

ISABELLA ANDREINI,

COMICA... GELOSA

di Enrico Bernard

con Monica Menchi

Teatro Bolognini, Pistoia, dal 24 ottobre



Maricla Boggio:

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. Bernard immagina l'attrice raccontare di sé come una moderna femminista e al tempo stesso elaborare con i suoi scritti sostenuti dalla modernità di Bernard una figura capace di rivelarsi al pubblico in una sorta di prova aperta per un futuro film.