

Direttore

Enzo Lamartora

Passages



Rivista di Arti Culture Riflessioni

PASSAGES

Rivista di Arti Culture Riflessioni

N. 1 Maggio-agosto 2002

Direttore: Enzo Lamartora

Direttore Responsabile: Roberto Mancini

Crocetti Editore S.r.l.

Redazione, amministrazione, pubblicità:

Via Enrico Falck, 53 - 20151 Milano - Tel. 02.3538.277

Redattori del N. 1: Enzo Lamartora, Marco Foretier, Gerard Amiel, Ania Tashif, Giuseppe Manfredi, John Cooper, Ghiannis Ritsos

Progetto grafico e impaginazione: Gianfranco Lari

Periodico quadrimestrale

Registrazione Tribunale di Milano, n. 60 del 29-01-2002

Vendita presso le librerie o direttamente presso l'Editore
Crocetti Editore, via Falck, 53 - 20151 MILANO - Tel:
02.3538.277

Distribuzione: ALI - Via Scarlatti, 12 - 20090 Trezzano sul Naviglio (MI)

Tariffe abbonamento annuale (tre numeri): € 25,00

Una copia € 10,00 - Copie arretrate: € 12,00

In copertina: Jean Dubuffet, *Le Jardin d'Hiver*, 1968-1970
Paris, Centre Pompidou

SOMMARIO

3 PRESENTAZIONE

135 POESIA

La notte che eterea effonde

Enzo Lamartora

37 IL NUOVO

C'est arrivé très vite

Gerard Amiel

65 ASSOCIAZIONI LIBERE

Internet e Globalizzazione

John Cooper

81 TEATRO

Il teatro del corpo

Sole

di Giuseppe Manfridi

147 FOTOGRAFIA

LAFOR ARTISTIC AGENCY

tranSections

Marco Foretier Enzo Lamartora

169 TRADUZIONE

Persefone

di Ghiannis Ritsos

191 L'AMPOULE

Decalogo della vita interiore

Enzo Lamartora

197 PARADOSSI & IDEONOSSI

Ania Tashif

199 NOTIZIE SUGLI AUTORI

Caro lettore,

è da oggi in libreria "Passages", un nuovo quadrimestrale di arti, culture, riflessioni.

Di cosa si tratta? Quali ne sono i contenuti? Quali le forme e gli intenti?

"Passages" è un'officina di culture, al plurale, uno spazio di confronto tra forme espressive diverse – poesia, fotografia, teatro, letteratura, musica, pittura, saggistica –; è un incontro tra Autori di nazionalità diverse – Gerard Amiel e Giuseppe Manfredi, Marija Pavlovic e Ghiannis Ritsos, Gilberto Di Petta e Mohammed Faouzi –. Soprattutto, "Passages" è un laboratorio di opere nuove, una rivista di testi ed immagini inediti, di forme e itinerari espressivi innovativi.

Dunque, una rivista di arte, un periodico che "fa" cultura, certo, ma dall'animo politico, con l'intento cioè di criticare i processi di omologazione, di globalizzazione, di univocazione socioculturali così pervasivi nel nostro Occidente. Lo scopo, la tensione umanistica con cui fotografiamo, dipingiamo, scriviamo e riflettiamo, è quello di rimettere spessore, di restituire complessità emotiva ai nostri atti, pubblici e privati, al nostro essere cittadini liberi, lucidi, appassionati.

E questo attraverso il corpo. Attraverso la riproposizione della sua complessità semiotica, passando per la dialettica, la poetica, la scena e la maieutica del corpo.

La passione, le pulsioni, l'inconscio, la forza critica, la contraddizione, l'ambivalenza, il movimento, la tensione del desiderio: tutto questo è il corpo, la matrice di ogni senso.

E questo è "Passages", un corpus di emozioni, di suggestioni, di fermenti.

Ogni volta diverso. Mai semplice da leggere. Mai definito. Mai confinato.

Insomma, non una rivista di costume e società; non un manifesto rivoluzionario; non una rivista di critica "su" l'opera letteraria o artistica di altri, ma un farsi della arti, delle libere riflessioni (farsi libere), della cultura.

Non l'arte per l'arte, ma l'arte per la politica. La cultura ed il pensiero come impegno umano, civile, politico.

poesia

Enzo Lamartora
la notte che eterea effonde

Apriamo questo primo numero con l'opera poetica di Enzo Lamartora, di cui presentiamo, in questa sezione, un estratto dalla sua prima silloge poetica Nel corpo tuo rimorso (Crocetti Editore, Milano, 2002).

Opera poetica compiuta, in cui si mescolano suggestioni stilistiche ungarettiane e luziane, in cui si riodono echi da Giudici, da Ritsos. Si odono appunto, poiché qui poetico è il ritmo, la musica interna, il canto, il fluttuare, la risacca della gioia e del dolore, un andamento elicoidale di suoni aperti e chiusi, uno scorrere del sangue, uno spasmo intestinale, l'onda dell'amnios:

*“ma inoltrandomi a notte con nel remo la paura
che il respiro della laguna sperdesse la rotta
colmasse la misura”*

(Nel corpo tuo rimorso);

e ancora:

*“La notte che eterea effonde
creando e disfacendo il calice del mondo
l'infanzia che incombe ricorre nell'ombra eppure
non s'arrende davanti al tuo portone
il giudice che addita
la croce e la delizia del paradigma
non dolo non volo eppure bisogna”*

(La notte che eterea effonde);

e più avanti:

*“Non posso fermarmi mi dici a una stazione
perché è a ritroso il mio viaggio già state
cucine semibuie seminferme corride di grida
latranti liturgie e dentro lo spasmo convulso
del sangue nel giugulo nel morso e l'agonia”*

(Nel corpo tuo rimorso).

La poesia di Lamartora è il corpo. Il corpo, così centrale nell'opera e nella teoresi lamartoriana, che qui si apre al dolore, si incide di perdite, di morsi, di rimorsi, si cambia nella pelle e nel cuore, o d'improvviso, si ricompone, nello sguardo posteriore della memoria, come corpo dell'amata, come doppio di se stesso:

*“Mesi e mesi di amore scavato nella carne
ero forse un passante nel tuo giro*

*di morte fingevo ma ti amavo davvero
ti amavo
quando all'angolo del bar
tremando mi dicevi
je sais qu'on s'est passé"*

*(Il viaggio in Normandia);
e più avanti:*

*"tu eri là
incarnata libertà che avevo
sognato
e che il mare levigava
senza il coraggio di avvicinarti"*

(Il viaggio in Normandia).

*In Lamartora il corpo è la matrice prima e sconosciuta della poesia
come della vita, del suo itinerario già tracciato di dolore e malattia:
"non dipinto né racconto solo viva continua
recitata malattia di un tempo di vergogna
e di follia quando il corpo profanato giovanile..."*

(Nel corpo tuo rimorso).

*Corpo che si allarga al mondo, si transustanzia in elemento naturale,
in altra forma vivente:*

*"pensavo
sia felice
almeno questo –
e finalmente ero sereno
finalmente ero un gabbiano svernato
in quell'oceano"*

(Il viaggio in Normandia);

diventa scrigno, testimonianza dell'amore e metro di misura:

*"Franca e l'altrove
sii testimone
di questo delirio
scavato nell'osso"*

*(Franca e l'amore);
e altrove:*

*“non posso che amarti in ogni terra
sconsacrata cui il vento mi spinge di insania
di nevrosi in cui ti cerco stesso corpo*

stesso nome metro di misura di altro amore”

(La notte che eterea effonde);

*il corpo come oggetto ambivalente, non metafora ma negativa dell'im-
possibilità di scegliere, di esistere:*

*“che forse avrei dovuto rincorrerti all'altare
rincorrerti a scuola rincorrerti ancora
e non questa corsa finita nel mezzo
degli anni del corpo mezzo dentro
mezzo fuori nato morto morso rimorso
gioco dovere l'asfissia l'aria
tu ed ogni altra”*

(La notte che eterea effonde).

*Il corpo e l'inconscio. Il corpo e il sangue. Il corpo e il nero, dal quale
per lunga fatica la vita è scavata, e la parola:*

*“Bisogna conoscere la morte
per camere d'albergo né bagno e senza nome
e il padre fuggire fuggire l'onore
aver scritto parole sottratte al bel sonno
giorno dopo giorno per testimoniare”*

(Bisogna conoscere la morte);

e ancora:

*“... e dal fondo dei tuoi occhi
col respiro dei tuoi giorni una volta adolescente
diventire indecente confinato all'infinito del tuo prato
né rimpiangere quanti anni ci dividono in coscienza
o nel corpo tuo rimorso tuo tutto presente
l'antica che inabissa e che riemerge
ventura prigionia in cui mi tenevo
una volta amore vero”*

(Nel corpo tuo rimorso);

e infine:

“Bisogna conoscere la morte

*nell'attesa dei tuoi occhi
perché quando riemergi dicendomi
dal buio che ancora mi ami
e che ancora di nuovo per sempre mi chiamerai”*
(Bisogna conoscere la morte).

*Il corpo. Il viaggio. Il passaggio. La vanità delle cose. Il silenzio che
rimane come elemento corporeo, sensoriale, dopo il murmure di un
vissuto iniziale. Il nulla che rimane dopo il lampo degli incontri:*

*“Piango
e il mondo si chiude
di nuovo*

desolato”

(Piango);

e ancora:

“La notte dopo sarò partito

*Qualche segno sui vetri
Rubato alla condensa*

E poi ti avrò persa”

(La notte dopo).

*Sembra di sentire Ungaretti, nella desolazione della scoperta, della co-
scienza, del verso di chiusura, nel chiudersi della speranza; l'Ungaretti
di “Allegria di naufragi” e di “Il porto sepolto”:*

*“Sorpresa
dopo tanto
d'un amore*

*Credevo di averlo sparpagliato
per il mondo”*

(Casa mia);

e ancora:

*“La notte ha consumato
un'attesa di stelle*

*Dolore di cose passate
di cose non dette
di veglie e penitenze*

*Sto
come la vite
all'olmo crocifissa"*

*(La notte ha consumato);
e Ungaretti:*

*"Non ho voglia
di tuffarmi
in un gomito
di strade...*

*Sto
con le quattro
capriole
di fumo
del focolare"*

*(Natale);
e ancora:*

"Anche questa notte passerà

*Questa solitudine in giro
titubante ombra dei fili tranviari
sull'umido asfalto*

*Guardo le teste dei brumisti
nel mezzo sonno
tentennare"*

(Noia).

*Sembra di sentire Giudici, nel taglio amaro, nello sguardo lucido sulla
misera del quotidiano, il Giudici di "La vita in versi" e di "Prove del
teatro":*

*"Le tue ore migliori sono della mattina,
quando ti lascio e tento per vie diverse*

variare l'obbligato itinerario

*che sempre da un punto parte e ad uno arriva.
Batte il sole al balcone di cucina,
prima di cominciare tu guardi in strada.*

*Io guardo invece nel fondo del mio cortile,
mentalmente bisbiglio dirigere
et sanctificare, la breve preghiera,
mia virtuosa abitudine prima di lavorare:
lucida è la mente al quotidiano servizio
e la stanchezza impossibile appare.”
(Le ore migliori);*

e Lamartora:

*“dopo il pranzo familiare l'onorato sacramento
padre e madre a bestemmiare
orare ed onorare il caffè nostro figlio
– quasi quasi era meglio l'avessi tradito
non avrei questo schifo che adesso mi pento
l'amaro sospetto
che tutto questo non sia evento ma esercizio
del quotidie noli vivere futuro”*

(Come ad ogni pomeriggio);

e ancora Giudici:

*“Parliamoci chiaro – o tu
Ti decidi a cambiare o io
Gli dico che non è vero che è
Tutto per finta.”
(Prove del teatro);*

e Lamartora:

*“lo so lo so
non dovrei gridare
le solite bestiate
di te che vado via
le mezze parole la gelosia”*

(Lo so lo so).

*E sull'opera intera, sulle tematiche centrali e ricorrenti, la morte, il
silenzio, la memoria, la solitudine della coscienza, la scissione, l'a-
marezza della rinuncia, sull'alternanza tra passaggi lirici e*

momenti d'improvvisa riflessione su se stessi e sul mondo, su tutto questo aleggia la voce di Ritsos, del Ritsos di "Quarta Dimensione", la cui lezione sembra profondamente permeare la testura stessa dei versi, e per il quale la stima e la riconoscenza sono state molto spesso dichiarate da Lamartora, e testimoniate con le traduzioni dei molti suoi poemi che via via compariranno sui numeri di "Passages".

Lasciamogli la voce. Enzo Lamartora.

I
la notte che eterea effonde

Enzo Lamartora

La notte che eterea effonde
creando e disfacendo il calice del mondo
l'infanzia che incombe ricorre nell'ombra eppure
non s'arrende davanti al tuo portone
il giudice che addita
la croce e la delizia del paradigma
non dolo non volo eppure bisogna

Bisogna glielo dica – solo questo aspettavo
mentre lasciavo la soglia della casa
l'interdizione antica stampata nella carne
che il figlio non possa più in alto del padre –
e lei che così morbida vestita nel bianco
assolato dei vent'anni che ormai da più giorni
all'uscita di scuola aspettava l'estate
del primo bacio dei pugni chiusi – pensavo
Signore quale distanza commette l'amore
me così in guerra lei così serena

Mio amore mio nel sogno
ho troppe e troppe cose da dirti insospese
sul filo dei secoli che ho dovuto annodare
viaggiare più veloce delle cose che sfuggono
di te che scendevi nell'ileo del sogno
di me che sul bivio ogni volta esitavo
chi sono o chi ero ma se uno all'inizio
sei felice avesse chiesto – ch'ero troppo e leggero
e che un giorno avrei pagato

La tua follia dischiusa al sorriso
improvviso che uno al primo amore

dimostra incosciente paradiso di colori
rosso giallo di bagnato
tra i petali che s'aprono sbocciata svelata
in quel lenzuolo sulla spiaggia che morbido
avvolgeva tutto il bello del mondo
e più non c'è altro bisogno né credo
sei tutto il cielo – avevi detto
le braccia levando mentre ti stringevo
mangiandoti a sbafo sentendoti gridare
affermare al tuo culmine

La tua follia di quando correvamo
vogliosi ed impazienti le scese del tuo parco
e sotto la cerniera fremente del tuo Levi's
dicevi – non c'è niente baciamoci per strada
nel cinema all'aperto nell'angolo alla metro
bagnati di pioggia d'estate ed avventati
dimènticati il padre qualunque cosa sia
è nostra la vita

la nostra follia sfilata sui sedili
la gonna e la camicia l'esposta frenesia
tu nuda e sfinita bellissima e nudata
di che l'amore sporca
di scrupolo e vergogna
ch'è adesso che ti amo e sei tu la mia gioia
presente mia storia che in te si rinnova
per cento e mille notti

ch'è adesso che ti amo
mia terra e paradiso soffiato tra i capelli

tra i seni e le ginocchia
che sfioro discopro risalgo in cui mi perdo
e tutto era insieme tua gioia mia gioia saziare
ugualmente ch  ancora ti amo davvero ed ignaro
se per il tuo nome di interno berlinese
o per la mia attesa che ti aveva creata
segreto immarcescibile di colpa e di pulsione
vita aggressione

La tua follia scappare via
che importa a Milano che sia il teatro
sia la poesia sianche il diavolo ma lasciami
un figlio che almeno ricordi
che porti i tuoi occhi

Mio amore disperato e tua follia
non ero pi  niente eppure esistevo per tante e tante
lettere
per ore al tuo telefono – anche l'amore vi avrei fatto
–
anche l'orrore l'amputazione di camere ostetriche
l'incesto la dilazione del padre della madre
qualunque copione che tu mi cucivi perch  ti diver-
tissi
perch  corrispondessi a come mi volevi – l'avessi
potuto
mi sarei annullata
anche per te avrei pianto quando mi tradivi
iniettandomi veleno
quando pure ogni tuo bacio per me era il primo
il giorno dopo al mattino dal fondo di memoria

se solo mi chiamavi e mi prendevi ma lasciami
un figlio che ti assomigli una foto che viva
per sempre e che ci sia

La tua follia normale incontenuta
che il tempo annullava che il corpo e la vergogna
che infanzia infondeva per sempre ed ancora
era quello che cercavo io ero tu eri
mito incarnato riscattata morte

Franzi mio amore
non posso arrestarmi di chiamarti di sognarti
non posso che amarti in ogni terra
sconsacrata cui il vento mi spinge di insania
di nevrosi in cui ti cerco stesso corpo
stesso nome metro di misura di altro amore
pietra miliare sulla strada che ho corso
creando e disfacendo ciò che è stato interrotto
dalla tua morte e più non so vivere
il mondo è svuotato la pagina bianca penosa
ricerca il lavoro ben fatto inutile un'altra
impossibile amore

Se uno muore è già morto
se uno ama è già amato
ma i miei giorni passano nel dubbio
che forse avrei dovuto rincorrerti all'altare
rincorrerti a scuola rincorrerti ancora
e non questa corsa finita nel mezzo
degli anni del corpo mezzo dentro
mezzo fuori nato morto morso rimorso

gioco dovere l'asfissia l'aria
tu ed ogni altra

Se ci penso quale condanna
farti fuori per amare
dover scrivere per vivere

Narni, maggio-giugno 1999

Autunno

L'albero spoglio
le foglie

Lontano ancora un giorno abbuia
L'ultimo uccello riparte

Napoli, settembre 1990

La notte ha consumato
un'attesa di stelle

Dolore di cose passate
di cose non dette
di veglie e penitenze

Sto
come la vite
all'olmo crocifissa

Napoli, Capodanno 1991

Benedissi il padre la madre
la croce sul letto
e corsi via

Lontano
l'oscuro svelava un barbaglio
un'altura

salpavo
senz'altro bagaglio
per quel segreto dove
che il padre maldiceva

Napoli, agosto 1993

Ho rincorso il tuo amore
come un bimbo impazzito
col filo e l'aquilone

Poi tu te ne sei andata
e tutto è rimasto com'era
la carta la cera il silenzio

Napoli, marzo 1999

II

bisogna conoscere la morte

Enzo Lamartora

Così passano i giorni
tra il sonno e il buio del primo mattino
quando dal silenzio del finestrino
guardo al mondo che s'incammina
al rovescio della vita distratto chiedendo
com'era a vent'anni il caffè s'era amaro
del primo stipendio del turno orario
cosa pensavo davanti
al cancello salendo la corsia

dubbio che alligna che scioglie la sera
la vespa presa col primo salario
il fremito rubato sul muro
delle scale

mentre ti baciavo

Roma, maggio 1999

Ho aspettato immobile
che il telefono squillasse
Vetri
muti frangenti
e il freddo
silenzioso

La prima volta su questo mare
avevo vent'anni

e già ti disperavo

Napoli, luglio 2000

Si corse lungamente
sul verde
a piedi nudi

Prese un fiore dischiuso
un profumo

lo schiacciò

L'amore gli parve
violento e leggero

Aosta, agosto 1999

Ho tutta la notte ormai

La macchina è ferma
la strada
il silenzio

Ogni tanto
un brivido di luce

dei camion

Piango
e il mondo si chiude
di nuovo

desolato

Roma, maggio 1999

Bisogna conoscere la morte
e ponti e notti traversato
con il piombo nella gola
del tuo nome da ingoiare

Bisogna conoscere la morte
blu cobalto alle rotaie
del turnista che al paese e che il culo
di quell'altra nella vigna e questo male

Bisogna conoscere la morte
per le camere d'albergo né bagno e senza nome
e il padre fuggire fuggire l'onore
aver scritto parole sottratte al bel sonno
giorno dopo giorno per testimoniare che

Bisogna conoscere la morte
per sapere che l'amore è tutto ciò che resta
dopo ogni maceria e che un bacio qualunque
vale più d'un incanto è una scala nel cielo
che scioglie l'autunno
svapora inatteso

Bisogna conoscere la morte
contro il vuoto degli anni
nella casa destinati tra i figli concepiti
per starsene tranquilli

Bisogna conoscere la morte
nell'attesa dei tuoi occhi
perché quando riemergì dicendomi

dal buio che ancora mi ami
e che ancora di nuovo per sempre mi chiamerai

Bisogna conoscere la morte
per sapere che l'amore è solo ciò che vale

Milano, 6 maggio 1999

Piccola imperfetta
notte distante
irrisolta dilatata
scherzo terrore
moglie né forse
ogni volta l'altrove
fiore inviolato raggiunto
perduto sfuggita leggera
voltata di schiena
la fretta dei mattini
i figli gli asili
stanca franca
afasica vulcanica
fresca sorpresa
imprevisto e sorriso

forse domani
mi ami ti perderai

Napoli, giugno 1999

Che tu mi abbracciassi
correndomi incontro
col vento e la follia

e che mi dicessi
che è solo il mio freddo
perdendomi nel corpo

o che almeno non posso
tremando nella voce

Narni, giugno 1999

Franca e l'amore
dei giorni promessi
bevendo dai seni

Franca e il dolore
lamiere contorte
tua assenza di notte

Franca e l'altrove
sii testimone
di questo delirio
scavato nell'osso

Narni, maggio 1999

Per fame o per istinto
l'amore va consumato
ghermito nel balzo alla gola
e dimenticato

e non quest'agonia
del volo sorpreso e non finito
questo supplizio
di stare a guardare

Aosta, agosto 1999

Insomma siamo amanti
tu ed io
il che vuol dire stirare celebrare mentire
qualche volta
o anche tranottare da solo con sogni
ed amarezza
per quella differenza che scorre appena
tra il verbo e il sostantivo
tra viver esser vivi

Aosta, luglio 1999

La notte dopo sarò partito

Qualche segno sui vetri
rubato alla condensa

E poi ti avrò persa

Roma, luglio 1999

Che devo dire,
è per lui se c'è l'estate
più che un padre è forse l'io
è il sorriso e il mio coraggio
ogni volta che m'arrischio
insomma è straordinario
è l'infanzia che addolora
mino miño e mia sorpresa
che mai non si addolora
– e ormai ha settant'anni – e che ancora
s'innamora ogni volta che qualcuna

Napoli, agosto 2000

il nuovo

Gerard Amiel
c'est arrivé très vite

Certi testi letterari ci fanno avvicinare ai movimenti maggiori della nostra intimità, del nostro quotidiano, movimenti e adattamenti continui, ma che difficilmente percepiamo in quanto ci inglobano. "C'est arrivé très vite" ("È successo molto in fretta") fa parte di questi testi. Si tratta di una metafora molto severa, non tanto dell'uomo moderno (è da tempo revoluta l'epoca della modernità), ma dell'uomo attuale, quello dell'after post modernità.

Il testo qui presentato è composto alternativamente da parti descrittive, da parti poetiche e da un lungo dialogo tra un uomo ed una donna.

Le sequenze narrative tendono a mettere l'accento su un luogo relativamente estraneo, nel quale vivono persone svincolate dagli obblighi comuni, che quasi non parlano, quasi non si muovono, non fanno più niente, se non guardare lo spettacolo abbagliante del mondo attraverso una finestra radiosa che si affaccia su un parco nel quale non escono mai. Questa vista accattivante lascia passare la vita dei personaggi senza di loro. Eccoli condannati ad accontentarsi di attendere. Altro modo umoristico di dirci la prevalenza, nelle nostre società occidentali attuali, dell'immagine, come anche la preponderanza della questione dello sguardo (basterebbe sostituire a quella finestra ancorata nel muro lo schermo della televisione per cogliere più chiaramente ciò che l'Autore suggerisce).

Accanto a questo, il dialogo, più del semplice fallimento, stigmatizza la stessa impossibilità di un incontro amoroso. Di fatto, il lettore è il testimone principale di un dramma, nel senso classico del termine, in cui il personaggio maschile si ritrova prigioniero di un destino che nulla riesce a mutare, neanche l'intervento di una donna che ha contato per lui. L'uomo si è ritirato dal mondo, ha rinunciato all'esercizio del proprio desiderio, all'esistenza, alla parola, insomma a tutto ciò che potrebbe avere importanza. Ci si può addirittura chiedere se non è in un manicomio ad aspettare, completamente recluso rispetto alla vita e al mondo, in una disaffezione integrale da tutto. L'impossibilità della relazione è ritratta a tre riprese attraverso l'evocazione di un incontro passato, fallito, con un'altra donna: simultaneamente, lo è attraverso l'impossibile impegnarsi dei personaggi l'uno verso l'altra; e infine, attraverso la ripetizione attuale del non-incontro, che spinge la giovane donna a lasciare quell'amico per sempre.

Il testo termina sul punto culminante del compimento, fino al termine eventualmente mortale, della cancellazione definitiva dell'uomo, che si dispiega progressivamente sin dal principio, lungo le pagine.

Ciò che questo percorso trama rimane deliberatamente abbozzato dall'Autore, e l'in-

interpretazione che proponiamo non è l'unica accettabile, lasciando al lavoro una portata più generale. Ma, al di là dell'intenzione del testo, ciascuno è incoraggiato a scoprirne l'atmosfera singolare e la forza dello stile.

Un'ultima parola sull'Autore:

Gerard Amiel, trentasette anni, vive in Francia. È già autore di un testo dal ritmo rapido e moderno, "Coupures d'été" ("Tagli d'estate"), e di un romanzo di fattura più classica, nel quale si dilaniano soggetti dominati dall'incomprensione, "En attendant" ("Aspettando").

"C'est arrivé très vite" è il suo primo testo pubblicato in Italia.

C'est arrivé très vite

Gerard Amiel

I CHAPITRE

Devant soi, la fenêtre dans les
murs, en longueur seulement. La
hauteur sabotée. Horizontale couchée,
ligne unique de lumière.

On devine un sous-bois en automne à
cause des feuilles dorées mortes; de
la lumière adoucie, à cette heure
considérablement filtrée.

Des troncs d'arbres font une épaisseur
d'écorce, la profondeur brune au
rectangle blond de la fenêtre.

Au-delà, vers les cimes, le mur droit,
dressé de la falaise.

La pureté de l'air surtout, d'une
transparence telle, que précise, elle
porte la vue lointaine.

A la longue, on s'habitue, on sait que
c'est une fenêtre véritable, et non pas
un tableau, au mouvement que fait
l'ombre parce qu'elle tourne sous
l'effet incortournable de l'avancée du
jour. A la fin, c'est elle qui emporte
tout.

Le soir, la fenêtre éteinte a fondu dans
le mur, le salon borgne est rendu

jusqu'au lever suivant du jour,
inutilisable.



*L'homme et la femme sont assis
l'un à côté de l'autre.*

Presque l'un contre l'autre.

*Ils ne se touchent pas, ne se regardent
pas.*

Ils se parlent.

– Lui d'abord: il paraît que tu vas partir.

Loin.

Sous le soleil.

*Qu'on ne se reverra pas. C'est pire que
si tu allais mourir.*

*Nous ne nous le sommes jamais dit, tu
ne m'en a jamais parlé, mais je le
sentais. Je portais ce savoir – l'idée de
ton départ – depuis que je t'ai
rencontré, avant même que tu ne le
saches.*

*– Elle: te rappelles-tu notre première
rencontre?*

C'était un soir d'hiver. Nous sommes allés au café. Tu étais assis en face de moi, au bout d'une grande table.



Maintenant, il est cinq heures.
C'est le moment le plus délicieux de l'après-midi, parce que la forêt y jouit aussi d'une clarté éblouissante.

Par répercussion, le salon largement baigné prend la teinte éclatante d'une chaleur jusqu'alors non envisagée.
Couleur détachée en relief sur la monotonie dépassée du monde.

Là, parfaitement on les voit, ils sont maintenant plusieurs: des hommes, des femmes. Curieusement, ils ne disent rien. Avec insistance, ils se taisent. Quel âge leur donne-t-on?

C'est encore difficile à dire, certaines doivent avoir trente ans, peut-être moins, vingt-quatre, vingt-cinq; d'autres plus âgés déjà, portent la raréfaction de la chevelure.

A l'écart, quelqu'un s'est incliné. La lenteur du mouvement a fait crépiter

le dossier du fauteuil sur lequel il se tenait d'abord replié. Il vient d'allumer un cigare. L'odeur âcre s'est assez vite répandue.

Ils ne disent toujours rien. Le regard porté en un lieu au-delà de toutes les choses matérielles actuellement à portée du regard.

C'est l'heure du thé, on leur apporte du thé. Ils le boivent.



– *Lui, lointain:*

Tu avais parlé sans détour, on s'était approché comme s'il ne s'agissait pas de notre histoire.

*Tu as dit qu'il était facile que la vie passe sans nous.
Que tu ne le voulais pas, que tu ne le supporterais pas.*

Elle: c'est possible, je ne sais pas, c'est vrai, nous avons parlé.

Beaucoup.

De quoi?

On l'a oublié.

– *Elle, triste un certain temps:
tu étais pour ainsi dire très blond,
très blanc,
très pâle.*

J'ai ce souvenir précis.

*Neuf, comme hier, dans une présence
à faire peur.*



Aucun gémissement, même très
faible dans l'ampleur compacte des
matériaux de l'édifice.

Jamais comme une vibration, y
copris sourde, et qui ne fera pas peur.
Ils sont là, ils ne manquent pas –
comme quotidiennement le spectacle
effarant de la dégradation progressive
de la lumière du jour.

Jamais ils ne s'en lassent. Ils ouvrent
les yeux ainsi toutes les saisons.
Chaque époque a sa touche
incomparable. Ils le savent, ils la

guettent.

C'est seulement quand l'intensité de
la lumière a fléchi et qu'il faut
allumer les lampes que sans bruit, ils
retournent à leurs occupations.

A nouveau, mécaniquement, en
somme. Ils se quittent.

Si tout à l'heure ils se croisaient, dans
le déroulement trop lisse d'un couloir,
dans l'étroitesse descendante des
cages d'escaliers, contre
l'enfermement exigü des ascenseurs,
toujours, depuis toujours, ils n'y
feraient pas allusion, aucune mention,
d'aucune manière.



– *Lui: comment savoir?*

– *Elle, insistante, on peut: oui.*
Une lumière.

Cette image que j'ai de toi, là,
pourrait tout aussi être celle de
quelqu'un d'autre ou même d'autre chose.

– *Lui, effort de mémoire: je t'ai dit*
que j'étais seul.

– *Elle méthodique: non, je ne crois pas.*

Ce soir là, tu restais muet.

*C'est parce que tu ne disais rien que
j'ai eu envie d'en savoir davantage.*

A cause du silence, de ce qui ne venait pas.

A cause de ces mots que tu ne disais pas.

Peut-être uniquement à cause de cela.



C'est ça qui se nomme le
bonheur, l'absence insolente des
nuages, la nuit qui monte sans qu'on
s'en aperçoive, des successions restées
inaperçues.

Ils le disent – on l'entend – parce qu'ils
le pensent vraiment à chaque minute.

Longtemps et pendant des années, je
me suis demandé, quel était le point
d'aboutissement durable de leurs
rencontres? Pourquoi cette régularité
folle à se tenir réunis inlassablement
devant cette fenêtre?

L'importance portait-elle sur la teneur de leurs confidences, celles faites dans la fraîcheur flamboyante du soir?

On aurait cru que ce qui compterait était cette sorte d'ouverture, de spontanéité crédule et sans défense devant la lumière comme devant les piètres vérités de l'existence.

Exposition non pas à la vérité impersonnelle et uniforme, mais face à une part, cette fois-ci étrangère, en cela disparate, de celle à laquelle chaque jour on aurait eu à faire.

Une vérité qui aurait pu pousser à aller vers ce qui ferait peur, ce vers quoi on tremblerait parce que ce serait devenu – oui – subitement trop différent; mais qui là – non – maintenant à l'écart, à distance du monde.



– *Lui, présent: après, il y a eu cette chose de la chambre bleue.*

– *Elle: elle n'était pas bleue, tu sais.*

– *Lui: c'était une petite chambre de*

*bonne, louée dans l'ancre d'un grenier
d'une grande avenue urbaine.
Des platanes comme partout.*

Des porches comme partout.

Des gens à peu près comme partout.

Des entrées parfaites.

– *Elle: tu habitais sous les toits.
Des fois dans l'ascenseur,
il n'était pas possible d'éviter de se
plaquer contre le portillon,
et de la regarder en face,
l'opulence des étages qui défilent.*

*Arrivé, une grande porte s'ouvrait
sur un long couloir.*



Le temps s'écoulait résolument
trop bref.

On ne savait pas encore que bientôt,
par la suite, ces temps insignifiants
prendraient de l'importance, que plus
tard, sans même pouvoir penser
connaître, des instants décisifs

découleraient en liens, de ce point de départ.

Il y avait eu des étés, des hivers qui s'étaient bousculés, mais comme dans une nuit noire. Le reste de la vie suivait, trouvait ses valeurs de base, s'ordonnait sans effort particulier, sans complication notoire.

Je crois que l'ensemble tenait plus à cette capacité de se mettre à une place telle que ce qui d'habitude restait anodin, prenait là sa gravitation, devenait renversante, exactement central.

C'est sur ce retournement, sur ce bouleversement seulement, qu'au cœur de la maison inverse, les jours coulaient sans bruit.

Mais au lieu ainsi de s'y loger, lui vivait ces moments comme un instant qui devrait finir, il ne devait pas connaître de suite, qui devait s'arrêter définitivement à la descente prochaine du jour.



– Lui: te souviens-tu de la peur,
la nuit, le jour, comme de la chose la
plus constante de ma vie, la plus
tenace, la plus présente aussi?

*Pour savoir ce qu'elle est vraiment, il
a fallu l'approcher, l'éprouver sans
réticence aucune, sans retenue, dans*

l'indécence, complètement jusqu'au bout.

Jamais je n'ai voulu la repousser.

*Jamais je n'ai cherché à m'en
prémunir comme si j'avais pu croire
qu'il fut possible de faire ma route sans elle.*

*Pourtant, plus d'une fois, l'idée de
devoir traverser le couloir me
dissuadait de sortir.*

*Je restais là plusieurs jours, sans
manger, à attendre.*

*Et puis, parfois,
il arrivait que tu viennes.*

– Elle: à force,
on atteignait le moment de l'année
où par lassitude, on ne savait plus ce
qu'il fallait faire d'elle.

II CHAPITRE

A quoi pouvait-il donc penser,
lui, sous son apparence neutralité,
noyé dans cette foule confinée de la
maison tranquille?

Que la vie c'est la nuit, d'abord –
pendant très longtemps – l'obscurité
complète.

Comme il n'a jamais connu que cela, il
ne le sait pas. Il ne devine pas cet
aveuglement noir, complètement
absolu du monde, cette existence
d'enfermé reclus en chambre étanche.

Quand il arrive qu'une question
déchire l'endormissement sombre,
c'est pour s'épandre inquiète.

Est-ce cela la vie? Est-ce cela vivre?

Es-tu vivant? Es-tu mort?

Tu es là pourtant, comme pour
tout le monde, dans les mêmes
impressions, les mêmes attentes, les
mêmes espoirs.

Submergé pareillement de la même
ignorance, de la même bêtise, du
même manque de courage.

– Lui:
la chambre était minuscule.

*Il y faisait alternativement,
effroyablement froid l'hiver
et chaud l'été.*

*Je n'arrive encore pas tout à fait à
comprendre comment j'ai pu y vivre.*

*Douce et entêtante,
une odeur de citron infiltrait l'espace.*

*Elle se mêlait à autre chose de plus
sauvage.*

*L'odeur âcre des corps,
celle de la sueur d'après l'amour.*

– Elle impérative: le parfum du sexe
et de la fatigue.

– Puis très vive: toi dans l'air confiné
de la chambre tu étouffais.

*Moi,
J'y trouvais quelque fois le bonheur.*



Bien sûr, il y eut ces choses qu'il
ne put jamais dire.
C'est l'indicible tristesse devant les
fumées lointaines parvenues des
bateaux invisibles de la haute mer.

C'est la mélancolie intolérable du
chant strident et long des mouettes
du littoral, qui se répondent.

C'est la marche sombre et solitaire
contre le vent et dans le sable.
Oui, c'est cette nudité blanche d'un
trait isolé sur la feuille.

Alors, il ne lui restait plus qu'à
regarder vaguement les lumières
scintillantes de la ville.

Qu'à respirer la faible chaleur
accumulée du soir.

A contre-jour, il ne voudrait connaître
que la lumière chaude et douce
d'automne.

L'homme improbable avait-il renoncé
à dire l'arrachement sans mot duquel
sa vie avait pris tournure? Lui
arrivait-il de connaître ce calme
d'indifférente attente?

– *Lui: on ne saura pas pourquoi.*

Tu es venu un soir très tard, dans le couloir, avec cette femme.

– *Elle hésitante: c'était un samedi ou peut-être un dimanche.*

*Nous n'avions presque rien dit,
presque rien pu dire pendant toutes
ces nuits.
Avec elle, on a pu parler, déployer un
réseau de banalités.*

*On est même restés hébétés comme
dans le coma une bonne partie de la
journée.*

*E puis, sans expliquer, j'ai du
m'enfuir trop vite.*

– *Lui: mais pourquoi?*

– *Elle: peut-être, par exemple, à partir
du refus de m'attacher à toi.*

– *Lui: tu es partie et j'ai vécu avec
celle, qui est restée.*

Sa vie se résumait en
communiqués.

Le vent n'était pas encore venu.

Avec le jour, la brume s'élevait dans
les clameurs naissantes du jour.

Les arbres ne bruissaient qu'un peu
sous l'effet nouvellement bleuté de
la lumière.

Des herbes folles captivaient les
mouvements de l'air.

La brillance des feuilles, il ne la voyait
plus.

Toujours il était là, même à ces dates
impromptues de mai. Pour regarder
par la fenêtre, pareillement il guettait
la meilleure heure du jour.

Sans cesse il se le demandait.
Était-ce cela par mégarde qu'il aurait
pris pour la vie?

N'était-ce pas plutôt une maladie de
l'image d'une ampleur non traduite?
Un engluement dans l'épaisseur?
– *Elle: que s'est-il passé?*

Qu'est-ce qu'il y a bien pu nous arriver?

Il faudrait qu'on se l'explique.

– *Lui: je n'ai pas compris, je me voyais faire, je ne m'arrêtais pas dans cette folie-là, de t'éviter quand même.*

Dans cette envie-là, continuer aveugle.

– *Elle: oui, ensuite elle venait, elle s'asseyait sans me voir. Elle parlait.*

Elle parlait, elle racontait.

Ça arrivait n'importe quand.

*Je ne parvenais plus à la faire taire.
Une fois je lui ai dit que je refusais de
l'entendre, qu'elle me faisait mal, que
je ne voulais pas.*

*Alors, elle hurlait, elle insultait et puis
partait.*



On l'éveillait.

C'était la torpeur chaude et lourde
d'un corps humide et rouge qui se
roule.

La lumière est si forte qu'il doit
fermer les yeux. Avec le temps, on
précise mieux cette clarté, on s'en
approche.

De très loin, lui revient en retour le
bruit sec des oiseaux dans le parc; à
d'autres moments, le son mou de la
pluie sur les feuilles.

Au début sur le sol, un
vrombissement massif, une démarche
aveugle: des coups sourds de pieds
nus qui se cognent et qui marchent.
Le souffle régulier, la voix pâteuse. Le
regard collé d'une torpeur séculaire.

Aussi, légères, les odeurs fines
nocturnes du corps, des relents
moites: les aisselles? La bouche?

Autre chose?

Tout et rien à la fois.
Mais le teint blafard d'une nuit
lunaire.



– *Lui: que te disait-elle?*

– Elle: des choses insensées.

Justes.

*Qu'elle me détestait,
Qu'elle me haïssait de ne rien faire
pour elle,*

*qu'elle me détestait de l'entendre,
qu'elle me détestait de ne pas
l'entendre,
qu'elle me détestait de l'aimer,
que je ne l'aimais pas.*

A ta place, je payais.

*Même quand il lui arrivait de dormir
chez moi,
qu'elle t'avait cherché une bonne
partie de la journée sans te trouver,
elle me parlait trop,*

c'était devenu impossible.

– Lui: que lui disais-tu?

– Elle: rien, elle me faisait peur,
ce qu'elle disait me faisait peur.



A la faire parler, on croirait
qu'on l'approche de précipices, d'à –
pic, d'aplomb, de creux et de bosses,
d'accidents de terrain.

Le teint d'une blancheur fade de lait,
toujours refuse de soleil.

Il ne bouge pas. Mort déjà? Fini?

C'est la peur d'une fixité définitive,
sans possibilité aucune du moindre jeu.

Toujours ailleurs que là où est sa vie.
Quand il s'y trouve, il y ait sans y
être, absent un peu.

Il ne s'en rend pas tout de suite
compte.
Peut-être en aurait-il assez de
regarder le monde dans l'innocence

radieuse d'une profondeur d'yeux clairs?

C'est étrange parce qu'on croirait que
sa vie au départ, ne recelait aucune
prédisposition particulière.

C'est comme s'il n'avait eu aucun
désir précis.

Aucune prédestination possible.



– *Lui: et puis un jour, j'ai été lâche.*

*Sans un mot, je l'ai laissée.
sans une explication.*

*Naturellement,
sans rien, comme ça.*

– *Elle: il fallait que ça cesse.*

*Tu sais, j'étais devenue presque folle à
l'entendre, folle d'écouter.*

Je revais toujours la même chose.

Elle avait le corps défait.

*Elle était entourée d'hommes plus
vieux qu'elle, qui traînaient son corps
dans la nuit.*

Inlassablement, elle ne pouvait pas crier.

*Tu étais parmi ces hommes.
Et toi, tu riais*

(continua sul prossimo numero)

associazioni libere

John Cooper
internet e globalizzazione

“Associazioni Libere”, è la possibilità di ritrovare frammenti lontani della propria esperienza, cucirli con la storia che stiamo tessendo oggi, dar loro un senso, poterli raccontare, non perderli; è la capacità dialettico-rappresentativa del pensiero che da nome all’inaudito e così lo accompagna alla luce del vissuto e conosciuto, la capacità, creativa e ricreativa, di rendere “bello” un frammento della nostra vita, attraverso il collage che dei nostri materiali facciamo, di rendere erotico e vivifico un ricordo, un’esperienza anche dolorosa e il mondo che ci circonda potendoci giocare e potendoli colorare emotivamente. “Associazioni Libere” significa questo, semplicemente poter riflettere e discutere e proporre senza obbedire a necessari canoni “logici”, o di rigorosità documentativo-sperimentale, ma seguendo il filo del proprio senso interno e facendo di questo il nerbo di una riflessione libera; significa esercitarsi con la passione e la fantasia a relare tra loro frammenti di idee, di gioie, di dolori, di profumi e di ricordi, dimodoché il ricamo di questo lavoro di relazione evochi suggestioni nuove, produca insieme la “sorpresa” e la “scoperta”, e per ciò stesso il progresso delle idee e della coscienza. È la “forma” del pensiero che porta Newton ad intuire la gravitazionalità dalla caduta di una mela; è la grandezza dei “maestri”, capaci di produrre conoscenza attraverso il fascino e la straordinarietà del loro insegnamento; è il tipo di riflessione che Freud fa in “Al di là del principio del piacere” quando, pur innalzandosi nel volo libero di una riflessione non più rigorosamente “esperita” e riesperibile, crea le fondamenta di una nuova sistematizzazione delle pulsioni.

Se si è scelto di favorire questo tipo di riflessione è perché pensiamo che il pensiero, la capacità rappresentativa, non sia l’equivalente del “processo secondario”, cioè di quel tipo di associazionalità logico-aristotelica che contraddistingue le rappresentazioni coscienti, né appannaggio di un metodo, quello scientifico-tecnologico, ma che il pensiero creativo e generatore di progresso umano e scientifico sia quello, non più scisso, che riunisca affetto, esperienza e conoscenza, quello che possa rappresentare per me e per l’altro una storia condivisa, un mito condiviso e una passione coesperita. D’altronde ci sembra che la nuova discriminazione, emarginazione, classificazione o, come volete, ghetizzazione in atto nell’Occidente “globalizzato”, sia quella tra coloro che “sanno” e quelli che non “sanno”, cioè tra coloro che sono depositari di un background di conoscenza tecnico-scientifica e coloro che ne sono privi; una nuova forma di prevaricazione del forte sul debole, un passaggio nemmeno troppo sottile tra ipocrisia del sapere universalizzato e realtà di un potere limitato nelle mani di pochi finanziari che detengono nelle loro mani gli strumenti dell’informazione e della

comunicazione.

Siamo talmente stufti di ricordare che è attraverso questo tipo di esclusione “della” conoscenza che passa l’aumento della forbice tra ricchi e poveri del mondo, l’emarginazione degli anziani (una volta biblioteca delle civiltà), il progressivo disagio di una civiltà che non trova più luogo alle passioni (poiché la logica scientifica eletta a metodo di coesione sociale e/o di governo le esclude le passioni e perciò le perverte); siamo talmente stufti di ripetere tutto ciò, che ci sembra che il modo migliore per eludere la guardia della logica della pulizia e della sorveglianza sociali passi per la proposizione di una riflessione che, per i suoi stessi canoni interni, si rivolge più alla cassa di risonanza inconscia affettiva e creativa che a quella trita e cosciente della “documentazione” scientifica specialistica.

In questo numero viene presentata una ricerca di John Cooper. La riflessione dell’Autore riguarda l’impatto che la globalizzazione delle nuove modalità di comunicazione produzione e consumo sta avendo, in Occidente, sulla “riduzione” della possibilità rappresentativa – e per ciò affettiva e relazionale –, secondo un processo che Cooper ha chiamato “bidimensionalizzazione dell’uomo” proprio per sottolineare la perdita dello spessore, della complessità, della contraddittorietà e del chiaro scuro che del sentire del pensare e dell’agire umani sono stati attributi specifici.

Il lavoro presentato mira quindi a restare in linea con lo spirito di questa rivista, contribuendo alla salvaguardia della complessità degli affetti e delle pulsioni – cioè del corporeo – che i processi socioeconomici delle società occidentali tendono a sterilizzare.

internet e globalizzazione

John Cooper

Internet, new economy, globalizzazione, pensiero unico: quattro linee per chiudere un mondo ordinato, finalmente definito, finalmente controllabile, come quello di Malevic.

Sembra incredibile che dal ventre degli anni Sessanta e Settanta, gonfio di rivoluzioni e sommovimenti inneggianti alla diversificazione, ai diritti dei figli dei negri, dei malati, degli operai e in generale dei discriminati di ogni ordine e razza, sembra incredibile che da quell'esplosione di desiderio e pensiero critico si sia arrivati allo spettacolo penoso e un po' ebete di masse di ventenni e quarantenni e uomini e donne quanto mai irreggimentati, quanto mai assoggettati e manipolabili, senza idee rappresentate in forma individuale, dipendenti come bambini da qualche schermo che è il loro sì o no alla vita, soddisfatti quando possono nutrirsi dell'etereo di una informazione finanziaria, adepti di un ordine religioso nuovo che del mercato globale fanno il loro tempio e ai suoi sacerdoti invisibili sacrificano il loro tempo, i loro affetti e la loro dedizione.

Quest'uomo nuovo, senza corpo né anima, quest'uomo bidimensionale che si nutre di informazioni, quest'uomo che con la scienza e con la tecnica costruisce e sostiene il suo essere non più proteso al mondo ma disteso contro il mondo; quest'uomo rampante e positivo, tutto azione e volontà, tutto slogan e sempre di destra e "chisseneffrega, la vita è una sola, persa una moglie se ne fa un'altra, ma quale Stato e quale diritto, chi vuole può farcela, già pago le tasse, gli altri si impegnino", quest'uomo è la cellula epidermica che definisce inconsapevolmente i processi della tecnicizzazione, della globalizzazione e della univocazione del pensiero. La denuncia dell'uomo a una dimensione si è trasformata nell'affermazione di un'unica dimensione dell'uomo.

Globalizzazione e univocazione traducono sul piano sociopolitico una tendenza costante e probabilmente connaturata alla strutturazione delle società, quella di selezionare delle figure forti che controllano e tengono unite le masse, e sul piano storico ripetutasi incessantemente attraverso innumerevoli regimi dittatoriali. Ciò che unicamente sembra cambiato oggi, in funzione del cambiamento delle società occidentali e delle loro coordinate macroeconomiche e tecnologiche, è l'utilizzo di nuovi mezzi e la pianificazione di nuove strategie da parte dei nuovi Arturo Ui: alle armi di conquista e alla violenza materiale diretta si sono sostituiti accentramen-

to di capitali finanziari e tecnologico-scientifici; alla diplomazia ed alla deterrenza si è sostituito l'appiattimento delle differenze culturali politiche religiose etiche e genetiche; ed all'esercizio del potere in quanto abreazione dell'angoscia si è sostituita l'abreazione dell'angoscia in quanto esercizio del potere incontrattato di non misurarsi più con l'altro, di fare liberamente la cacca e la pipì.

Niente di nuovo sotto il sole.

Da un punto di vista evolutivo psicodinamico, globalizzazione, sparizione delle differenze e univocazione del pensiero significano nient'altro che regressione, perdita dei confini di un Sé autonomizzato da quello delle figure genitoriali, ovvero regressione a una posizione confusivo-simbiotico-narcisistica indifferenziata, in cui io sono l'altro, in cui le percezioni, le sensazioni e le rappresentazioni mie proprie sono quelle dell'altro, simmetriche a quelle dell'altro: dalla triade alla diade o peggio alla monade. Dalla poiesi alla teoresi o peggio alla mimesi.

Niente di nuovo sotto il sole. Abbiamo bruciato molti uomini e libri nel corso della nostra storia umana; innumerevoli volte abbiamo tentato di eliminare le voci del dissenso e della critica all'omologazione, ma oggi abbiamo inconsapevolmente selezionato una modalità impersonale, e quindi difficilmente afferrabile, di eliminare la critica: comporre ad unità le differenze di opinione decorporeizzando l'uomo, svuotandolo della sua corporeità.

È il corpo infatti la matrice della critica e delle differenze individuali, corpo inteso come corpus di pulsioni e rappresentazioni e fantasmi solo miei, non clonabili, spesso a-logiche, a-croniche.

È il corpo a dare spessore, polisignificanza al gesto e alla parola. In quanto desiderio e bisogno informato da una coppia, il corpo è ambiguo, misterioso, indefinibile; è oscillazione bipolare, trans-gressione continua tra coppie di opposti (femminile-maschile, odio-amore, bene-male, prigionia-libertà, ordine-disordine).

Il corpo è unico e non finitamente conoscibile.

È per questo che la mortificazione del corpo è stata la prassi preliminare e semper eterna all'istituzione e al mantenimento dell'istituzione: bisognava sacrificare un corpo alla divinità per eliminare l'eccesso di tensione nel corpo della società; bisognava sacrificare il corpo dello schiavo e del gladiatore nell'arena privata e pubblica per tenere coeso il corpo familiare e sociale; bisognava sacrificare il corpo dell'eretico,

del folle, della donna, dell'ebreo, del detenuto, ogni volta un corpo per costruire e mantenere un ordine. La tacitazione del corpo, la riduzione del suo contraddetto in logico, del suo eccesso in concesso, del suo imprevedibile in controllabile, del suo gesto di rottura in ripetizione, la "riduzione" del corporeo è un passaggio quasi necessario nella costituzione dell'ordine sociale.

Sotto la necessità dell'educazione, ogni uomo si integra agli altri a prezzo della propria libertà incondizionata di desiderare.

Sotto la necessità di un bene superiore, buttiamo via l'acqua sporca e il bambino. Dall'unico all'univoco.

Ogni volta, in molti momenti della storia plurimillenaria dell'uomo, sotto la spinta sentita come ab estrinseco della paura e del desiderio, l'uomo rimuove l'unicità del proprio corpo per l'univoco, il condiviso, del proprio gruppo (famiglia, parrocchia, circolo, setta, nazione, nazioni unite). Univocare significa chiamare Dio, appellarsi a ciò che è sentito come principio e fine di un bene possibile che mi trascende ma che mi coinvolge: è il deus ex machina, il vitello d'oro, l'uomo forte, e il passaggio è sempre lo stesso: dal desiderio unico al pensiero condiviso all'unisono dell'agire sociale, attraverso la castrazione la fusione e l'istituzione. Appunto, Internet, il pensiero unico, il mercato globale. Ciò che ogni volta si sopprime è il desiderio privato; ciò che ogni volta si adduce è la necessità di fugare l'anarchia e la psicopatìa; e ciò che si raggiunge ogni volta è l'ossessione sociale, quindi una nuova rottura sociale e una nuova rifondazione sociale. Ma ciò che si misconosce ogni volta è che nel passaggio richiesto come necessario dall'infantile all'adulto, dall'individuale al gruppale, non viene chiesta l'elaborazione del surplus di distruttività, quanto la sterilizzazione, la anestetizzazione del desiderio, del protendersi all'altro sulla spinta del desiderio.

Niente di nuovo: la guerra, la castrazione eccetera eccetera: sotto la necessità reale di scongiurare il ripetersi dell'"ultimo conflitto" si ripresenta ai bisognosi il solito conto di rinunciare alla propria individualità, la solita finzione di rinunciarci un po', la solita razionalizzazione che è per un bene comune, il solito spostamento "al di fuori dei nostri confini" dei conflitti, la solita censura delle passioni che sono sempre deprecabili e la solita richiesta di delega sociale a pensare e agire. Ecce Internet, pensiero unico e mercato globale, uno e trino.

Nato sulla spinta della necessità e della deterrenza da parte dei militari americani, Internet si è dapprima trasformato in un'occasione di diffusione di un'informazione libera, quindi in un oggetto interno di abreazione libidica, quasi una "rete" neurale in cui incanalare quel quantum affettivo delle pulsioni che una volta, ai tempi di Freud, prendeva la strada di un'altra rete, manifestandosi come isteria, cioè come afasia anestesia astenia, un alfa privativo alla vita quando desiderare è illecito.

Una volta introiettata, la tecnologia in generale diventa oggetto e funzione sostitutiva, termine e tramite di abreazione libidica e area di ruminazione ossessiva. E tale introiezione da parte del gruppo sociale e individuale, diventa possibile quando si mostra conveniente (per l'economia psichica), cioè quando produce stima e prestigio sociali. La risposta ambientale dà modo di rimettere nell'inconscio le rappresentazioni sconvenienti e di strutturare un Sé adattivo, anche se falso.

Ancora, l'utilizzo delle nuove tecnologie informatiche, la "possibilità" di una dimensione virtuale in cui esserci, permette la psicopatia, cioè la possibilità di agire tutto ciò che si vuole, permette la rappresentabilità di ogni sorta di fantasmi, la scarica di ogni sorta di impulso (possiamo uccidere l'altro virtuale, possiamo amare l'altro virtuale o virtualizzato), oltretutto la possibilità di ricavarne un guadagno.

Nella neutralità/virtualità di videogame, forum, chat e newsgroup possiamo agire ogni nostra spinta alla soppressione o alla violenza, anche perché lì l'agito, impossibile socialmente come atto di rottura, si trasforma in un agire continuo e compulsivo attraverso lo spostamento (effetto di scarica su oggetti diversi da quelli reali), attraverso la possibilità di eliminare l'accumulato anale rapidamente e senza sporcare o sporcarsi (basta un clic sul cestino e su Clean Sweep) e attraverso il vantaggio secondario che l'integrazione sociale offre.

Naturalmente il gioco non è senza conseguenze, e la conseguenza è il disinvestimento dal proprio oggetto-Sé e dalla relazione diretta con l'altro; la conseguenza è la scissione e la perdita di capacità associative, dialettiche e creative, ma tutto ciò risulta ancora economicamente conveniente quando comunque produce l'applauso sociale ed è venduto come condizione necessaria all'acquisizione del nuovo nutrimento: l'informazione e il capitale finanziario: il nuovo nutrimento immateriale per l'uomo immateriale, per l'"infoantropo".

Gonfiati a dismisura, questi nuovi falsi-Sé possono essere riempiti di falsi bisogni e

falsi oggetti, sostitutivi dell'altro corporeo, e questo permette la vendita a dismisura di oggettini di ogni tipo. La virtualizzazione delle relazioni procede parallela alla virtualizzazione del nutrimento (fast food, pillole e barrette sostitutive ecc.), alla virtualizzazione dell'ambiente naturale (parchi, oasi e villaggi turistici "riprodotti" fedelmente), alla virtualizzazione dei mezzi (la merce di scambio dematerializzata e tramutata in capitale finanziario "virtuale") e alla virtualizzazione del contenuto retale (resto zero del cestino; possibilità di ricominciare il gioco anche dopo il game over; flessibilità del lavoro per cui l'"espulso" trova subito un'altra collocazione, con buona pace dei sensi di colpa da parte del licenziante).

D'altronde, se la coscienza, secondo il descritto di Freud, è già una riduzione di una "bilogica" (quella dell'inconscio secondo Matte Blanco) a una logica più rigida, il passo successivo sulla strada della sterilizzazione del corporeo è quello della asunzione della logica binaria e della griglia predefinita dei media informatici. Mentre la logica della coscienza è ancora forgiata su tre elementi (Edipo), quella binaria è un'opzione tra due elementi, 1 o 0.

Mentre la logica quantistica neuronale produce ancora dei "fenomeni" diversi tra loro qualitativamente (affetti, dialettica, critica), la logica quantistica del byte produce unicamente dei "fenomeni" gradati quantitativamente: più o meno.

La griglia predefinita sottesa a tutte le applicazioni del computer riduce non solo la quantità di opzioni di scelta ma anche la qualità delle stesse, sia perché strutturata grazie a una logica binaria sia perché strutturata da altri. Perdita di "dia-logos", posizione di "logos" e anzi di "nomos".

L'ossessione di operazioni rapide ed esatte, che propaganda la "necessità" delle nuove tecnologie informatiche, è appunto l'ultimo atto nella bidimensionalizzazione del corpo: ex-actum vuol dire fuori dell'atto, fuori del movimento; l'esatto assicura che l'uomo non agisca nella relazione con l'altro le proprie pulsioni ma le sublimi o le sposti nell'ambito controllato del virtuale.

Ma qui, oggi, ambito controllato del virtuale significa ambito in cui, attraverso le royalties per l'utilizzo delle linee telefoniche e dei motori di ricerca e attraverso la possibilità di trattare i dati personali, si esercita un potere di controllo ormai quasi monopolistico (panopticon, Arturo Ui: niente di nuovo). Infatti, la possibilità di accedere a ogni dato è anche la possibilità che l'altro acceda a ogni nostro dato; la

possibilità di vedere tutto (web cam ovunque) è anche la possibilità di essere visti dappertutto, è anche la perdita del privato, del segreto, e segreto viene da se-cre-tum, significa se-cernere, vagliare, riconoscere l'altro dal Sé. Attraverso lo svuotamento del mondo interno (sostituzione di oggetti-Sé con oggetti virtuali), attraverso l'assunzione di una logica "ridotta" ed "esatta" (logica binaria e griglia predefinita), e attraverso la perdita del privato, del segreto, attraverso l'assunzione, a principio strutturante, che vedere significa conoscere tutto ciò che c'è da sapere, è attraverso questi passaggi che l'uomo diviene superficializzato, svuotato delle sue viscere, diviene la sua pelle, vissuto per ciò che è la sua pelle, diviene bidimensionale (come riprenderemo appresso).

Affinché con poche mani (una decina di gruppi finanziari al mondo) e con armi virtuali (capitali finanziari) si potesse arrivare a controllare centinaia di milioni di esseri, diversi tra loro culturalmente, era necessario rendere l'uomo come una specie di homunculus monstruosus, simile a quei pupazzetti di carta legati uno all'altro, di un materiale lattaceo, pressoché bidimensionali (le cavità del mondo interno sono ormai virtuali), dal corpicino ormai caudiforme, dalla testa sproporzionata e ripiena (per quanto si possa riempire una cavità virtuale dalle pareti collassate una sull'altra) di amnios informatico e dal funzionamento mentale semplificato (tipo condizionamento appreso). E per quanto riguarda il nutrimento di questo homunculus, l'informazione, vale solo la pena di spendere qualche fonema per ribadire come non si tratti affatto di informazione che produce maggiore conoscenza (la cui spia è sempre un aumento della capacità critica) quanto piuttosto di fenomeni di ecologia cronachistica o intrattenitiva che abbiano l'effetto di soporizzare l'utente e ancora una volta di manipolarlo.

In ultimo, l'effetto sulle relazioni interpersonali.

Medium è ciò che è interposto tra l'Io e l'altro.

Anche una muraglia di vanadio può essere interposta tra uno e l'altro, anche la distanza, anche il tempo, finanche la nevrosi, ma tutto ciò non distrugge automaticamente la relazione tra l'Io e l'altro a meno che non diventi un terzo che sottragga investimento libidico; e che questo sia il caso delle nuove tecnologie lo si vede dalla monadizzazione sempre più spinta dell'homo occidentalis, dal tasso di natalità sempre più in calo, dall'aumento di disagio psicologico "senza oggetto".

Sembra quasi che il proliferare batterico in ogni dove di emissioni in cui coppie o gruppi di persone vengono chiamate a parlare delle loro “minima personalia” sia un fenomeno compensatorio-reattivo della perdita della dimensione privata e della capacità di relazione (anche in tali emissioni d'altronde vi è un moderatore).

Ma questo è noto. Ciò che vale la pena di aggiungere è una riflessione sulla nozione di “trauma” e sulle varianti ad esso legate dell’“après-coup” e del supporto del gruppo di sostegno.

Après-coup significa che non necessariamente un trauma (per esempio un bacio sulle labbra a quindici anni!) viene percepito come doloroso nel momento in cui lo si subisce. Ma questo dolore rischia di essere percepito in tutta la sua drammaticità in quel secondo momento in cui sull'individuo dovesse abbattersi un aumento di tensione interna (per esempio durante la pubertà) o esterna (per esempio in caso di burn-out lavorativo).

Su questo secondo momento costitutivo del vissuto del trauma, il ruolo di catalizzatore o ammortizzatore dell'ambiente è essenziale.

Quando un tessuto sociale economico urbanistico familiare e relazionale è atomizzato, e quindi mancano le funzioni supportive gruppali, un trauma di per sé banale o metabolizzabile in altre culture diventa psicotogeno: per esempio la pedofilia (termine con il quale si additano oramai anche le relazioni d'amore corrisposte tra un/una trentenne e un/una diciassettenne) e l'atto sessuale in generale acquistano un riverbero tanto più lacerante quanto più consumati nell'isolamento dal gruppo. E le nuove tecnologie, con le quali sostituiamo di fatto l'educazione genitoriale, hanno un effetto di amplificazione del trauma sia perché atomizzano il gruppo di sostegno, sia perché un trauma, come qualsiasi altro percepito in infanzia, acquista il nome corrispondente in futuro all'emozione soggettiva che lo accompagnerà, grazie alla funzione nominante del/dei genitori, funzione che non è verbale ma emotiva e che quindi non può essere svolta da un televisore o da un PC. L'aumento della paranoia generalizzata, delle misure di contenzione, controllo e detenzione del “fatto” potenzialmente traumatico si rivelano come misure reattive allo sfascio delle relazioni interpersonali e gruppali prodotto dalla stessa società e dalle stesse tecnologie da quella ipostatizzate.

Se Internet (e tutte le nuove tecnologie) è il mezzo, la conditio necessaria, anche se

non sufficiente, per la trasformazione di una mente sessuata in una asessuata, indifferenziata, per il controllo e la definizione di un corpo senza più corporeo, il mercato globale è il nuovo corpo sociale emerso di conseguenza. Al di là dell'evidenza – ormai fin troppo denunciata – dei suoi aspetti mostruosi macroeconomici politici e sociologici (aumento della forbice tra Paesi ricchi e Paesi poveri, localizzazione dei conflitti nei Paesi poveri, perdita dello stato di diritto, assunzione di possibilità legislative, quando non governative, da parte di gruppi finanziari sovranazionali, aumento di malattie vecchie e nuove nei Paesi del Terzo Mondo, sconvolgimento ambientale generalizzato, eccetera), vogliamo qui sottolineare due aspetti, forse anch'essi evidenti, del mercato globale.

Il primo. Il mercato globale, la globalizzazione degli usi e dei costumi, traducono il passaggio dalla nevrosi alla patologia borderline, e alla psicosi.

In termini di economia psichica investita nella relazione, la nevrosi è l'impossibilità, per ragioni soggettive e oggettive, di risolvere me nell'altro o viceversa: non posso volere l'altro a mio piacimento, e questo genera disagio soggettivo ma contribuisce a costruire la relazione con l'altro e con una parte mancante o mancata di me.

Viceversa, la psicosi è la possibilità di risolvere me nell'altro, e viceversa, in via narcisistica e dereistica: posso avere l'altro a mio piacimento, e questo riduce la tensione soggettiva ma produce perdita della capacità di relazione.

La virtualizzazione, la mediazione decorporeizzante, permettono un desiderio allucinato, il cui prezzo è virtuale, e il cui guadagno è ugualmente virtuale, non relazionale, ma adatto al nuovo corpo sociale del mercato globale.

Il corpo non è solo un ricettacolo di tensioni e oggetti altrui, ne è anche un soggetto, e quella tensione si manifesta secondo un gradiente che attiene allo spazio, al tempo e alla diversità dei due termini di una relazione: sono queste coordinate che fanno la gioia o la tristezza. Ora un modello economico-tecnologico che modella tanti esseri tutti uguali tra loro (altro che clonazione!), che li connette immediatamente nello spazio e nel tempo, distrugge le coordinate stesse all'interno delle quali si può sentire la gioia o l'angoscia, cioè la distanza dell'oggetto di relazione, e la possibilità conseguente a produrre adattamenti continui per riaggiustare quella distanza e mantenere quella relazione.

L'aumento delle separazioni e l'aumento della percentuale di single non deve me-

ravigliarci.

D'altronde, l'omogeneizzazione di usi e costumi, la riproduzione di tanti Sé uno quasi uguale all'altro, impedisce la circolazione delle proiezioni di parti cattive di Sé sull'altro.

Chi conduce gruppi sa bene che più il numero di membri aumenta, più è possibile far emergere ed elaborare le parti psicotiche di ognuno. Ma c'è un limite al numero: un gruppo non funziona se siamo tre o se siamo tremila. Soprattutto non funziona se siamo tutti identici.

È questo il paradosso (niente affatto paradosso) del fatto che più ci globalizziamo più emergono nazionalismi e particolarismi: chi è andato ad almeno una festa sa bene che inevitabilmente durante la festa si producono tanti piccoli sottogruppi che spettegolano tra loro: l'uomo ha bisogno di oggetti identificatori ma anche di oggetti proiettivi. Un processo di univocazione che produce tanti falsi-Sé tutti uguali (di nuovo la denunciata clonazione) non permette né la introiezione né la proiezione (scarica della tensione). Cosa ci nutre, cosa si ama, cosa ci aggredisce e cosa si caca nel mondo globalizzato?

Oggetti-Sé virtualizzati, aspetti superficiali di Sé, oggetti, emozioni, e rappresentazioni risolte ormai nel loro nome, niente di sostanziale: la parola-pelle, dilatabile e riproducibile a dismisura, confusa tra quelle degli altri, nomi, sigle, codici, loghi, domini in cui ormai ci esauriamo, che possiamo scambiare a piacimento (si pensi al nickname) senza compromettere la relazione, che possiamo riprodurre a piacimento (quanti neo domini nascono in Occidente ogni giorno rispetto a neo-nati o a neo-relati in carne e ossa?) perché svuotata di senso e del corporeo che quel senso costituiva.

Il mercato globale presenta una vera e propria rivoluzione antropologica: l'ipostasi della pelle come organo/funzione di rappresentazione e relazione di sé.

Come sappiamo dagli studi psicanalitici, la pelle è uno degli organi di relazione nell'infante. Nel corso dello sviluppo della mente, essa diventerà il contenitore in cui mettere i pensieri, e questo è possibile anche perché la libido che prima la investiva massicciamente prende poi altre strade, su altri organi di relazione, prima tra tutti quella dei genitali. Ora, se il nutrimento che viene dall'ambiente non è introiettabile e in più è effimero, se la funzione di nominazione emotiva delle tensioni del

neonato, normalmente filtrata dalla madre, è invece svolta da un sostituto anemotivo (i media) che non desiderando non possono convertire una rappresentazione inconscia in una conscia ma solo e-vertire o per-vertire una rappresentazione conscia di parola con un'altra, in questo caso si produrrà scissione tra un abisso inconscio non più sondabile e una superficie, appunto l'epidermide psichica, in cui ci risolveremo. Quando diventiamo così superficializzati, diventiamo rinforzabili solo dall'esterno, diventiamo come prefabbricati vuoti dalle pareti di cellophane, tenute in piedi dalla prossimità di altri prefabbricati ma i cui elementi (pareti, pavimento, tetto) possono essere riassemblati in altri costrutti. Perché questo fosse possibile, era necessario svuotare il corpo di ogni suo interno e renderlo la sua pelle, e creare un contesto sociale rinforzante che non "nominasse" ciò psicosi.

Sotto la maniacalità con cui ci beiamo di poter cambiare così facilmente tutto (macchina, partner, lavoro, parti del corpo, ecc.) c'è la fantasia di poter cambiar pelle rapidamente e la possibilità di poterlo fare realmente ove l'uomo si riduca a uomo-pelle.

Il mercato globale è il corrispettivo socioeconomico della personalità borderline, il trionfo della necessità, vissuta come scelta o piacere, del noi: il mercato globale è l'e-dotto dell'uomo-pelle.

Di qui l'importanza dell'esteriorità, dell'estetico, dell'attestato, dello schermo, dell'attestato dallo schermo, dell'apparso, del riconosciuto, vocaboli costitutivi del nuovo uomo-pelle; di qui la paura a "staccarsi" dalla famiglia, dal branco; di qui la necessità che le paure, i bisogni, i guadagni siano visibili e proiettabili su uno schermo (la pelle).

Di questo nuovo corpo, e virtuale, che è il mercato globale, le nuove tecnologie sono i veri organi/funzione, il pensiero univocato è la modalità di funzionamento psichico, i gruppi di monopolio sono le imago genitoriali che finalizzano l'agire collettivo alla uni-vocazione di essi stessi e quello individuale a una riproduzione asessuata di altri soggetti virtuali, di altri uomini-pelle, che collaborino a rinforzare il confine epidermico del mercato globale con l'esterno.

Visto dall'esterno, questo nuovo corpo, il mercato globale occidentale, sembra un'enorme area vuota protetta da immense pareti di lattice costituite da milioni di uomini resi ormai bidimensionali e affiancati l'uno all'altro; e ognuno di essi per co-

municare con l'altro immediatamente vicino si rivolge a qualcun altro al centro dell'area e questo poi trasmette il messaggio del primo, mediato, al vicino.

Ed ognuno di questi abitanti di queste cellule di questo nuovo corpo viene nutrito di effimero da quelli del centro, affinché anche l'evacuato sia effimero e non minacci la stabilità del sistema.

Poiché tale stabilità passa attraverso l'impedire che il corpo si ritridimensionalizzi, l'accumulo di tensione individuale viene immediatamente sublimato o canalizzato al di fuori dello stesso mercato globale, in un nuovo tipo di guerra virtuale il cui obiettivo non è più la conquista materiale e/o territoriale ma l'impedire che un qualsiasi frammento di corporeo buchi il confine di lattice, penetri dall'esterno con la sua diversità e virulenza, minacciando così il neolimbo del mercato globale e i suoi proprietari seminasconditi che lo informano.

teatro

Il teatro del corpo

Giuseppe Manfridi
sole

Il Novecento è stato il secolo della scomposizione, della deformazione, della perdita, del taglio, del passaggio dall'assoluto al relativo: les Demoiselles d'Avignon, la Relatività, la Musica Dodecafonica e il Porto Sepolto sono stati passaggi iniziali di un processo che possiamo far cominciare con "L'Interpretazione dei Sogni". È la scoperta dell'inconscio che disvela, all'alba del Novecento, la strutturale polivalenza del gesto quotidiano, della follia, della scelta politica, della spinta all'arte. Dalla scoperta dell'inconscio in poi non sarà più possibile credere di essere ciò che si pensa di essere o si è chiamati ad essere: l'inconscio incrina il razionale, smaschera il mito, riporta il trascendente nel corpo e a questo restituisce la matrice della complessità, del fato, del senso e del fine di ciò che chiamiamo la nostra vita.

Il teatro del Novecento quella scoperta dell'inconscio la rappresenta, assume la vita a corpo e il corpo ad evento, decostruisce la scena come rappresentazione confinata e definita, e con essa la stessa inscenenabilità dell'evento vita.

Il Novecento scoprirà, per guerre e discriminazioni, che al fondo dell'uomo non vi è alcun dio o alcun diavolo, quanto invece un grumo di pulsioni tra loro incontraddette e non addomesticate dalla coscienza, quanto invece un grumo di corporeo, vitale ma o-sceno.

Dall'inizio del secolo il teatro, inteso come ricerca scenica, recitativa, drammaturgica e sociopolitica, ha reso la scena relativa, concependola come una sola delle scene possibili del corpo. Dalla tragedia greca al teatro naturalistico, la scena riproponeva la finzione della vita in quella del teatro, finzione "doppia" ma paradossalmente vera se assumiamo che l'uomo è solo ciò che si manifesta. Portare una maschera mostruosa o indossare l'abito del satiro non compromette l'inscenenabilità della vicenda umana fin quando quella maschera o quell'abito sono sentiti come impropri fuori scena e propri sulla scena, fin quando la colpa e il desiderio sono sentiti come esterni a noi stessi. Fin quando il conflitto è osceno alla vita, la vita è in scena.

Il teatro del Novecento illumina la rimozione e la scissione, aliena l'attore dal personaggio: quest'ultimo non riuscirà più a condensare le molteplici spinte rappresentative che la storia del secolo ha illuminato. Si procederà per deflagrazioni e sottrazioni, per decostruzioni e svuotamenti: il personaggio perderà l'attore; la scena perderà i suoi drappi proponendo il negativo, il crudo della struttura; scale e travi saranno illuminate; i monologhi fuori testo entreranno in scena, e con essi la vestizione dell'attore, la costruzione dell'oggetto, la preparazione alla rappresentazione, o ciò che ne rimane dopo ogni guerra; la parola si perderà o diverrà assurda o si frammenterà in puro fonema pre-verbale e dissonante rispetto all'azione; il movimento sarà forma pura, spesso scom-

posta, talvolta annodata in vertigine isterica, quand'è il muscolo che parla. In breve, il teatro non sarà più la scena del narrabile ma l'osceno del corpo.

E così la regia, che per secoli quasi era svanita all'interno della recitazione o che si analogava alla messa in scena, la regia diventa una scena, uno spazio simbolico ove sia possibile, con gli strumenti più disparati, contenere o elaborare le diverse rappresentazioni, sempre parziali, di una vicenda umana. Che scelga di porre in scena una sola rappresentazione o di costruire una trama narrabile con diversi frammenti delle diverse rappresentazioni possibili di una vicenda, in ogni caso la regia teatrale del Novecento (e quella da noi proposta come paradigmatica) deve restituire complessità di significati a quel gesto, a quel segno che, per essere in-scena nella vita, ne aveva perduto. La testimonianza, quando inconsapevole riflesso storico, o la lezione, quando consapevole, del teatro di regia del Novecento, è quella descritta: Mejerchol'd, Piscator, Brecht, Barrault, il Living Theatre, Grotowski, Barba, Kantor, Ronconi, Strehler, Stein, Brook e tutti gli altri grandi nomi della regia di questo secolo hanno assemblato materiali diversi, sformato linee e piani, "reso" il corpo mostruoso, la scena surreale, dato corpo al sottotesto, svelato l'assurdo, sfrondata lo sfarzo dell'inutile, hanno invertito le parti, la scena fuori luogo per strada sotto tenda e dappertutto, hanno riconfuso ciò che era separato, l'attore e lo spettatore, il testo e il corpo, hanno spogliato, violentato e ricreato.

Uno fa un figlio, e un figlio è l'assente, è l'altrove, passato o futuro, rimpianto o speranza. Uno fa un figlio e con i pezzi della propria vita costruisce una stanza. E la stanza è obliqua, per terra è l'obliquo, e c'è il sottoscala, puoi perderti o giocare, e il soffitto si muove, si scambia nei colori e appaiono draghi o nevischi e tappeti volanti; e il mobile è obliquo, si regge su due piedi, ha una porta saldata e un'altra è sfondata e dentro c'è un abito, di sacco, di madre; e le sedie inammissibili, una troppo nera, troppo alta per sedersi, l'altra troppo bassa, troppo chiara per nascondersi; e il letto è tutto il mondo, lo puoi capovolgere, mangiarci o disputare, lo puoi accostare al muro e dormirci, puoi levarlo di fianco e farne una parete dietro cui svestirti e amare o vergognarti; uno fa un figlio e in quella stanza racconta ogni sera una storia, di cose false, di angosce vere; e il padre è il figlio, l'orrore e la magia, e quel mobile obliquo, quel piano inclinato, la sedia inconcepibile, la tela e la coperta, davanti la quale, di dietro la quale.

È il teatro del corpo.

Dal semplice al complesso, dal leggibile all'oscuro, dall'ordine al disordine, in breve

dal pensiero al corpo, dal conscio all'inconscio. È questa la "regia del corpo", ovvero la possibilità che il corporeo possa mettersi in scena attraverso la molteplicità ambiguità e contraddittorietà delle sue spinte erotiche e distruttive, utilizzando i materiali più disparati, spesso di scarto, ricreando atmosfere spesso desolate o popolate da fantasmi e comunque indefinite, non descritte, mai statiche, restituendo parola al gesto e corpo alla parola. Regia "del" corpo significa insieme "da parte del" corpo e "sul" corpo, significa esercitare una regia sul corpo, ridargli forza, violarlo, far risaltare l'oscuro rimosso di un testo, di un gesto e farlo accostando materiali diversi su piani diversi. Se un testo viene recitato in modo apparentemente "naturale", la musica o la luce o il gesto o la scena saranno incongrui rispetto al "recitato", in modo da far apparire lo squarcio attraverso il quale si possano scorgere le viscere o in modo da ridare complessità di significati, movimento e bellezza al corpo della vita.

Abbiamo scelto "Sole", opera drammaturgica inedita di Giuseppe Manfredi. La trama riprende la vicenda de "La Lupa" di Verga, ma arricchendola di un personaggio "carico" storicamente, letterariamente e psicanaliticamente, Leda, una nuova Fedra, e sfolgendola dell'ambientazione e delle atmosfere melò, sfolgendola di quella solarietà a volte stereotipata che c'è in Verga, vergando la testura linguistica della ingombrante proverbialità del dialogo verghiano, proverbialità che voleva fissare ruoli, pulsioni e prevedibili comportamenti d'onore e di passione in una civiltà ancora, alla chiusa del secolo, ipocritamente bigotta se anche selvaticamente erotica. L'espunzione di molta proverbialità e di molta depositata polvere dal dialogo iperrealista del Verga, permette a Manfredi di non obbligare a un modulo recitativo quasi cinematografico neorealista; gli permette di modellare, di cesellare di fino, sfumature e ambiguità del carattere dei quattro personaggi, sfumature che li rendono non caricature ma esseri umani complessi, e allarga così il ventaglio a molteplici nuove "letture" registiche.

Manfredi è un autore straordinario, la sua teatrografia è già vastissima e l'elenco dei teatri che hanno ospitato suoi lavori in tutto il mondo è altrettanto fittissimo. Fra le sue commedie di maggior successo ricordiamo "Giacomo il prepotente", "Ti amo Maria", "La partitella", "Teppisti", e la sceneggiatura di "Ultrà", film premiato con l'Orso d'Argento a Berlino nel 1990. È per questo che abbiamo deciso di pubblicare su questo numero di "Passages" il testo autografo e integrale di "Sole", affiancandogli le componenti di uno studio registico condotto in linea con quanto detto finora sul "teatro del corpo".

La scelta di “Sole” è dettata da ragioni interne al testo, dalla fisionomia dei personaggi e dall’uso di un linguaggio che permette, come già detto, di fuggire un semplicistico realismo mimetico nella recitazione (il che ancora una volta sarebbe una “bidimensionalizzazione” dell’uomo) e di restituire, al contrario, al linguaggio e ai personaggi quella pulsionalità, quella ambiguità e quella complessità che ne fanno eventi-vita (per l’analisi dei personaggi, del linguaggio e per le linee di regia, vedi le pagine successive).

Lo scopo delle pagine seguenti è presentare un modo di costruire una regia teatrale intesa come restituzione di vita espressiva alla scena, alle suppellettili, agli oggetti, al testo; restituzione di vita espressiva e costruzione di evento politico, nella misura in cui la dialettica tra il proiettato sull’oggetto e l’introiettato dell’oggetto tesse la trama di relazioni tra esseri umani e nella misura in cui questa dialettica è resa non attraverso un solo codice linguistico “dato”, ma dall’assemblaggio di più elementi significanti appartenenti a sistemi diversi, luci, suoni, versi, ritmi, rituali, danze, costumi, oggetti. Ognuno di questi, ognuno per sé, pone l’evidenza della contraddittorietà, rivela se stesso come traduzione di un movimento tra poli emotivi opposti (esempio, un letto, che capovolto diviene ring, oppure il “verso” di Maria, che da nenia privata diventa testo alla situazione emotiva di ogni madre), ma ognuno di essi, relato agli altri, diventa elemento compositivo scenico narrativo e significativo.

Il corpo è niente al di là del desiderio, e questo prende forma nell’incontro con l’altro. Il corpo che vive è “politico”, è sempre due, eppure non è anarchico in quanto si modella nella disciplina dell’accostamento e dell’incontro. Ma intanto è evento. Abbiamo scelto di presentare lo sviluppo di un tipo di regia, dall’analisi dei personaggi alla scelta degli elementi scenici, al loro utilizzo in relazione al corpo dell’attore. Si noterà come l’analisi dei personaggi e del loro linguaggio non muove o si sviluppa dalle solite relazioni di “questo” testo di Manfridi rispetto al resto della sua produzione ma si incentra e riflette sui personaggi, su “questi” personaggi, dato che essi sono stati (prima di diventare testo) e ridiverranno nuovamente (in scena) corpi-in-relazione. A sua volta il corpo dell’attore deve farsi violentare dalle luci dai suoni, dai costumi e dagli spettatori, affinché un testo emerga, non più trascritto, non più firmato dal solo autore ma perfuso da un gruppo di uomini, insieme convocati. Il corpo dell’attore deve dilatarsi, prendere carne e sangue e alito e fremito dal corpo degli altri, e questi devono vibrare con lui.

Il teatro del corpo è la disciplina alla contaminazione, la ricerca della compenetra-

zione.

Per ognuno di noi la sedia è un oggetto, lo straniero è un oggetto.

Ma nel teatro del corpo, con gli altri, ognuno diventa la sedia e lo straniero.

A voi “Sole”, di Giuseppe Manfredi

SOLE

Testo

Giuseppe Manfridi

Regia

Enzo Lamartora

Personaggi

madre *Angela, o Angelina*

giovane donna *Leda, o la Leda*

figlia *Mariuccia, o Marianna*

sposo *Zuà, o Zuanì*

QUADRO D'APERTURA

Scena

Due ambienti, due spazi sovrapposti evocanti due camere da letto: al piano superiore quella di Leda, chiusa anteriormente da un telo ricamato, da un pizzo; al piano inferiore quella del gruppo familiare di Zuanì, al centro del quale vi è un letto matrimoniale coperto da un pizzo ricamato della Madre: lo stesso letto può essere capovolto a indicare una sorta di ring;

Musica

Tesa, angosciata, fatta da un solo strumento, essa comincia già prima dell'apertura del sipario e continua, sfumando, fino alla prima battuta della prima scena;

Luci

All'apertura del sipario, un cono di luce bianca illumina, nel piano inferiore, il solo letto, cui è disteso sopra il "pizzo" della Madre; al piano superiore, dietro il telo che chiude la stanza di Leda, si vedrà un'immagine – assolutamente non descrittiva – o una luce-simbolo di eventi luttuosi o congiungimenti carnali;

Situazione

Madre e Figlia sono sedute in silenzio una accanto all'altra, ai margini del cono visivo e quindi ai bordi del letto, la Madre rappezzando una bambola, la Figlia leggendo un brano di un libro;

Costumi - Trucco

Figlia: pallida, smunta, abito bianco, come una figura di Klee;

Madre: vestita come una di quelle bambole che si usava tenere sul letto nuziale: colore predominante nero; non ancora truccata.

Quando la musica smette, la luce del piano superiore si spegne, e con lei l'eventuale immagine-simbolo; al piano inferiore il cono visivo si allarga a comprendere le due donne. La Figlia continua a leggere per alcuni istanti, poi smette e dice la prima battuta della prima scena.

I SCENA

Luce

piano superiore spento; piano inferiore illuminato diffusamente dal progressivo allargarsi del cono visivo;

Musica

Stop definitivo sulla prima battuta; riprenderà alla fine della scena;

Situazione

come quella del quadro di apertura.

Testo con didascalie

Figlia (seduta, smette improvvisamente di leggere): Oh, ma'... ci vuoi

venire insomma a fare qualcosa? Ci vuoi venire o no?

Madre (interrompendola, ma continuando a rappezzare la bambola)
E che ci posso fare a quella io? Me lo dici che?...

Figlia (si alza, trascina lievemente una gamba) Sai tu che cosa!

Madre (infastidita, intenta ad altro) Il più che posso è di salire e di guardarla.

Figlia (preoccupata ma non rabbiosa) Ma non farmela sbrigare solo a me... almeno vedi, se c'è da chiamare, che se la vengano a prendere...

Madre (c.s.) Chiamare a chi?

Figlia (c.s.) E chi... i medici dell'ospedale, a chi sennò?...

Madre (c.s.) Eh, se non doveva campare era già stato.

Figlia (facendo cadere il libro a terra) Ma quella è su che sviene e rantola ancora mo'...

Madre E vorrà dire che un'altra volta saprà pensarci meglio prima, vorrà dire... (si punge un dito) Ah!... Vedi a dirne!... già sto peggio io che lei!...

Figlia (si china a raccogliere la bambola dalla Madre e gliela ricon-

segna in modo trattenuto) Che il diavolo ti prenda! A te c'è da non chiederle le cose per sperare che le fai... Che il diavolo ti prenda!

(esce)

Madre (succhiandosi il dito) A te!... A te! A te!... Come ti piace dirle le parole grosse! Le dici e scappi!... E mo' la lasci, mo'?... Marì!... Vai, torna su... dimmi che ha!... Marì... a te sto dicendo...

Marì!... (prende il "pizzo" dal letto, lo indossa: comincia la II scena).

II SCENA

Luce

Restrizione del campo visivo al solo letto;

Musica

Bassa; riprende quella del Quadro d'Apertura;

Situazione

Dopo avervi poggiato sopra la bambola che stava rappezzando, la Madre estrae dalle tasche dei mucchietti di fili o di brandelli di tessuto; li sparge intorno al letto, vi gira intorno, ne raccoglie alcuni, li lascia ricadere ai lati del letto, vi gira ancora intorno – sempre tenendo il pizzo sul capo – e così via.

Tutto ciò va considerato un “rituale di preparazione del campo”, una specie di danza iniziatica, compiuta mentre recita il testo di fianco.

Testo con didascalie

(Il testo dev'essere recitato come una preghiera ripetuta mille volte, come un insieme di fonemi che l'agitazione rende incomprensibili, come il “rosario” di una vecchia, sgranato ormai automaticamente. Onesta specie di “rosario”, essendo un rituale privato della Madre, dev'essere recitato in modo da risultare incomprensibile agli spettatori).

Madre: Se non ci fosse qui chi mangia la mondezza... eh?... Non ci fosse qui chi mangia la mondezza... ché qua tutto quello che nasce e cresce si versa in terra, non c'è chi lo raccoglie e si fa marcio... Bello questo! Bello assai!... (Pestando i piedi) Ché a qui sopra pure le cose buone e giuste si fanno spazzatura... se non c'è chi le mangia o chi le cura... – E qui non c'è!... (Alzando il tono) Vero che no?... Vero che no?... Se non c'è uomo, non c'è bene; e chi ce lo porta a noi uno strofinaccio d'uomo vero in casa, chi?... Oh... A te sto dicendo... È per te

che grido... Vieni fuori, ladro assassino – fuori devi venire! Dappertutto ti cacci a portare malattie – fuori ti voglio, qui all'aria, fuori!... Scellerato che ti sei venduto l'anima pure alle pietre, ti sei venduto... Che ci fai lassù? Ti spassi di toccarla adesso che non ti può fare niente!... Non ti vuole, non ti cerca... – Eh, tu non mi c'incanti a me, ricciolino bello... M'hai capito: fuori, ch  quella sta bene come sta, o tanto ti ci piace quando c'  una femmina dentro a un letto, eh?... Anche coi sudori ti piace? Anche se ti respira il fiato con la morte dentro?... Ti piace, per  intanto pure tu che scappi, ch  manco lo sai cos'  quando il diavolo pare che ti soffi tutto l'inferno sulla faccia!... (Agitandosi) E vieni! E vieni! E vieni! (Tace. Respira affranta).

(Sul respiro affranto della Madre, la musica scende, la luce si allarga, entra Zuan  e comincia la III scena)

III SCENA

Luci

Allargamento del campo visivo a tutta la stanza inferiore;

Musica

Stop all'inizio della scena;

Costume di Zuanì

Indossa un vestito medio di un appartenente a una ricca civiltà contadina.

Testo con didascalie

Madre (inginocchiata sul letto, di fianco, il pizzo in testa, respira affranta);

Zuanì (entrando); Muta proprio non vi sapete stare... se vi si parla o vi si chiede... un legno – e quando non ci vuole, invece, tutto un gridare, e beato chi vi intende.

Madre (tirandosi su lentamente, con un sogghigno sul volto, in maniera calma ma compressa) Ti piace la Leda adesso?... È quella che ti piace mo'?... E dici! Ti piace?

Zuanì (allontanandosi dalla Madre) Ci salite o no?

Madre (stendendosi sul letto, come un animale che invita) Senza che fai domande, tu rispondi prima a me.

Zuanì A me mi piace quello che so e quello che conosco. E tengo moglie, benedetto Iddio!

Madre (alzandosi, va verso la parete) : Sennò?

Zuanì Vi ho risposto Angelì... mo' ci salite?

Madre Sennò sì.

Zuanì (alle spalle della Madre) Prima che mi spaziento, ci salite?

Madre (senza considerarlo troppo) A fare che?

Zuanì (spostando/capovolgendo qualche oggetto) Resuscitate le capre voi... se solo vi ci provate, con i cristiani vi sarà più facile.

Madre Ma morendo sta? Mica mi pare.

Zuanì (c.s.) Per me non lo so. Salite e vedete.
(Sul fondo passa la Figlia con delle coperte. La Madre la vede passare)

Madre (sorridendo) Ah, questa sì che è bella! Morta squagliata la volete.

Zuanì Dice: ho freddo, ho freddo... poi chiama l'amico suo e non dice altro.

Madre (spostando oggetti) Già, mo' è freddo che se ne va con la lana quello!...

Zuanì (spostando degli oggetti col piede) E perciò è meglio che ci salite voi.

Madre (avvicinandosi a Zuanì) Freddo di malattia. Mica di pelle. Dentro.

Zuanì E salite invece di stare a predicare.

Madre Uh, che bel cuore! Tanto ci tieni?

Zuanì Ci sta qui come ci fosse in casa... Che poi ci sta eccome: in casa vostra...

Madre (tentando di cingerlo col pizzo) Nostra, Zuanì... più tua che mia.

Zuanì (sottraendosi al gioco) Vostra, vostra...

Madre (compressa) E queste, appunto, sono sporcizie che in casa d'altri non si fanno. Ma tu no, eh... a tutte le perdoni, e ci perdoni tutto...

(in un fiato rabbioso) Solo a me non ci perdoni niente, tu. Niente.

Zuanì (afferrandole i polsi) Queste parole non vi perdono. E nemmeno i pensieri che ci avete pure quando non le dite vi perdono (le lascia le braccia). Che ce li avete quei pensieri. Non li dite ma li sento. Mani che toccano, che frugano... Ecco che sono. Quando parlate di cose pazze, li capisco. E io non ve li perdono, e ve lo dico forte... (le scopre la testa dal pizzo, allon-

tanandola), ch  tanto qua di cose nascoste non ce ne stanno pi .

Madre (riprende con gli oggetti) Pensieri di che? Pensieri di te? (Ride)

Zuan  (dalla stessa posizione) Sapete voi. E senza che ridete!

Madre (riprende a girare ambigua intorno al letto e a Zuan ; alla fine della sua battuta i due dovranno trovarsi ai lati opposti del letto, come per rifarlo) E allora Zuan ... perch  ci insisti a chiamarmi tanto?... Perch  venire ci vieni. Pure mia Figlia insiste. – Sali, sali... – Eh, che ci posso fare io, che possa essere qualcosa di buono, a un'altra femmina? Te me l'hai detto, e mia Figlia pure me l'ha detto: che ci ho il fuoco nelle mani e che quello che tocco, se uomo o donna, brucia. Solo alle bestie posso fare del bene, io: che se   una femmina di cane o un gallo cedrone, sopra queste palme ci scorre l'acqua benedetta. E che   una femmina di cane quella? Tu ci hai rabbia contro di lei, Zuan ! Ci hai rabbia, lo so che tu ce l'hai. Perch    rossa e bianca e soda, e profuma tutta, e t'  venuta in casa e non ti vede manco. O se ti vede, ti vede come vede gli alberi del bosco, come i sassetti sopra l'aia...

Zuan  Nella testa ce li avete i sassi, nella testa. Io non ci vado pi  a danze, signora mia... I miei gusti me li sono levati tutti (rifanno il letto), e lo sapete... e poi sapete pure che di parlare con voi non mi va n  tanto n  poco. Io per me non ho da chiedervi un bel niente. Solo ve lo dissi per aiutare vostra Figlia, che lei almeno si sente un po' di amore cristiano, e che quando a quella poveretta se l'  vista rovesciata in terra nei suoi liquidi m'  rovinata gi  con una faccia di marmo che c'era quasi da chiamare a soccorso pi  per lei che per quell'altra.

Madre (si allontana. Prende un pezzo di stoffa tenendolo sul viso come una maschera) Perch  si sa che tiene un'anima che a sanguinare   facile, la mia figliola... buon pro, buon pro... ci ho piacere per lei:   una cosa questa che agli uomini che cer-

cano da maritarsi pare che piace assai. E tutto da sola se l'è cavato questo merito: tutto da sola – ché io, per come sono, non potevo insegnarglielo davvero. E quella pure... la nostra bella Leda che sta su... Uh, lacrimare lacrima. Tu che dici: a chi è che un po' somiglia? Di più alla mia figliola o di più a me?... pare a lei, ma io ti dico a me. Sì, a me. Perché tu lo sai, Zuanì, perché cos'è che l'ha fatto... lo sai, sì?...

Zuanì (alzandosi dal letto) Io non lo so e non mi interessa. Usateci le vostre mani e c'è caso che tutto si mette a posto per le spicce.

Madre (come in una perfida confidenza) È roba d'uomini che dicono di no.

IV SCENA

Luce

La stanza si illumina diffusamente;

Musica

Ancora stop;

Situazione

La Madre si organizza una temporanea ritirata. Rapporti fra i tre in scena tali che la Figlia risulti interposta tra la Madre e Zuanì.

Testo con didascalie

(Madre giocando col pizzo sul viso, davanti a Zuanì, al centro del letto).

Figlia Insomma s'è capito. È quello lì, il figlio del marito, che ci ha in testa lei. Ah che bella scena che hanno fatto questa notte!... Da farne venire giù la casa (a Zuanì). Che, l'hai sentita tu?

Zuanì Ringraziando il Padreterno, questa notte s'è dormito.

Figlia (alla Madre) E te?... E che diceva pure l'hai sentito?

Madre Me ne vado! Me ne vado! A me tu te lo scordi di rivedermi ancora... così

Figlia E lei che?... Cosa gli rispondeva? Zitta?

Madre A quello si capiva perché gridava forte.

Zuanì E poi la bell'impresa. C'è proprio da dirle "brava".

Madre (a Zuanì, riferendosi alla Figlia) Uh, ti piacerebbe assai che lo facesse lei per te! Ci diresti sì "brava", e non per scherzo.

Figlia Oh, ma'!...

Madre Gli piacerebbe, Marì... ma tu non ci pensare troppo a quello che gli piacerebbe a loro... ché tante volte ci piacciono cose che piacciono al demonio.

Zuanì (tirando la moglie a sé) Ci stanno semi nell'aria che sono brutti

semi col veleno dentro e ti si mettono nel cuore a forza e ci fanno terra. Poi quello che cresce cresce, e tu non ci puoi fare niente.

Madre (canticchiando, ironica, una canzoncina, raccoglie il pizzo ed esce. Cala la luce)

Figlia (con trattenuta inquietudine, prendendo da un armadio o da terra – dalla destra del palco – una stampella a gambo lungo, e portandola al centro della scena) Per me c'è da chiamare qualcuno, e presto.

Zuanì Ma non sta più male da averci paura come prima

Figlia (continuando a costruire una specie di cavalluccio-croce) Ma è come si agita che è brutto – e come smania, poveretta, lì attaccata a quel telefono come se ci stesse il cuore suo lì dentro, che quasi se lo mangia quell'affare... prende, fa i numeri e non parla con nessuno – che poi è sempre a quello che prova di sentire. Ma ci credevi, tu, che si dovesse finire a questo modo?...

Zuanì (con lo stesso tono, va avanti e indietro dalla sinistra del palco al punto in cui la Figlia poggia gli elementi per il “cavalluccio-croce”) A me lo chiedi? Che vuoi che so io di quella, eh?... Solo che ci ha messo in quest'imbroglione – e tu lo sai da quant'è che lo dico e lo ripeto che la casa, per me, non l'avrei data né a loro né a nessuno. Come puoi pensare di dare la tua roba e non riavertela sporcata?... E ora belli questi impicci, belli proprio! Ma qua se parlo io è come se parlasse il fumo della stoppia... – Che s'impicchi! Eccoli i bei guadagni: una che viene e s'avvelena dentro alle mura tue...

Figlia (c.s.) Ma chi s'immaginava? Ora non è una cosa pure questa che puoi fargliene una colpa...

Zuanì (ritmo veloce) Marì, non è affare tuo di ragionare come a essa. Solo che un poco di più a me ci devi credere. L'ho detto prima e di più ancora dopo. Ah, la bell'estate!... Quelli che vengono

e ti gridano in casa, e noi a fare i samaritani con chi ti guarda e parla come se tenesse in mezzo ai denti la saliva dello sputo facendo da padrone!...

Figlia Quella no, però... non fa così – lei no.

Zuanì (ritmo veloce, rabbia visibile, si arresta frequentemente davanti alla moglie, quindi sul letto, come per convincerla) Di lei non dico, ché poco la vedo e poco la conosco, ma di suo marito lo dico sì... Bello il signore... Ah, come mi piace assai!... Se ne è sceso a pagare la mesata trattandoci in un modo come se ci facesse schifo anche solo capitare di guardarci per sbaglio mentre stava a darci i soldi. – E sono cose che ti senti o non ti senti. Tu non le senti, io sì. Oh, Marì... capiscimi bene che io per me non dico... a me manco m'ha dato niente e nemmeno m'ha visto che ci stavo – ma con te così non ci doveva fare, e sai perché l'ha fatto? Te lo dico io... perché parlava a te e guardava a lei (più forte): a tua Madre... (a questo punto si innesta la situazione "ricordo" della scena successiva).

V SCENA

Luce

Cerchio di luce azzurro, dietro al letto, su cui si stagliano – come ombre, come silhouette, Zuanì e Figlia; oscurità totale sul resto della scena;

Musica

Tesa, astratta, tipo “giostra”;

Situazione

In questa scena Zuanì e sua moglie ricostruiscono il passato della loro tormentata esistenza, continuamente mossa da quel “gran burattinaio” della Madre. Tutto ciò giustifica la situazione scenica tipo “carillon”. I due personaggi restano assolutamente fermi al centro del letto, in un’oscurità quasi totale che ne fa risaltare le ombre sul telo posteriore. Il tipo di illuminazione, la immobilità dei due personaggi, la musica da carillon e il tipo di recitazione tesa ma monocorde, rendono il racconto “epico”;

Un’altra ipotesi potrebbe essere quella di far scendere un velarietto al davanti del letto, e illuminare i personaggi in controluce.

Testo con didascalie

Zuanì (Rievocare teso, monocorde)... una casa dove si tengono le cose in mano a una donna come quella non può essere una casa dove entri e ti toglì il cappello – questo ha pensato e si è permesso, lustro lustro, quelle arie... – Una che si presenta, Dio santissimo, con quei modi che conosce solo essa e che parla con quella rabbia che si tiene sempre dentro e che le guizza ad ogni respiro – e che quando sta zitta fa un silenzio che ti pesa più del piombo e che ti pare più prepotente ancora di quando ce l’hai che grida e fa girare gli occhi come lingua di serpente. Solo con le bestie se l’intende lei mentre a noi invece, per quanto gliene importa, ci lascerebbe vivere pure

tra la melma e la miseria per la pazzia che se la mangia intera. Dimmi che lo sai che è vero: per soddisfazione te lo chiedo – almeno il gusto di sentire che lo dici!

Figlia Ma cosa c'è da farci?... Vero o non vero. Troppo male è già passato e ci ha stancati tutti quanti.

Zuanì A tutti quanti. Proprio. A me pure m'ha stancato, ma con tutta la stanchezza che mi sento ci sono volte che non so starmi fermo.

Figlia C'è un fiume d'anni che c'è trascorso in mezzo: un fiume d'anni...

Zuanì (prendendola alle spalle, quasi scuotendola) E non lo vedi che più va in piena e di più ancora si patisce, e noi sempre di più a dirci: sarà meglio!... Sarà meglio!... E intanto lei ci beve a questo fiume, ci si disseta e nutre... Tutti a noi ce li regala gli anni suoi... ce ne svuota le sporte nelle tasche e rifiorisce... – Tiene tutto a chiave, sta fuori dalla stanza, ci viene dietro alla porta per spiarci... mette l'orecchio alle pareti, ci guarda e ci ascolta, ci pensa quand'è sveglia e ci sogna quando dorme!

Figlia No, Zuanì... son tempi vecchi, è passato quel periodo: giuro!

Zuanì Mai! E pure stavolta, mo', fa' come vuoi: non crederci. Quei tempi sono di lana zuppa che s'attacca e che s'appiglia. Come una biscia che ti si avvita addosso.

Figlia (sovrapponendosi) Tu sei allora che lo vuoi... Non mi fare così, te ne scongiuro... Quella è una vecchia e basta. Non mi fare che sei tu che pensi ad altro!

Zuanì (sovrapponendosi) Quella non è donna fatta per essere vecchia né oggi né domani.

Figlia (sovrapponendosi) Ma lo è sì. È la pazzia dei vecchi che trascina dietro... (pausa; la musica si fa più tesa...) roba che con noi non c'entra come la neve e il mare!... Dimmi che ci credi, Zuanì, dimmi che ci credi...

Zuanì (fermandosi) Troppo ne è passato che non ne parlavamo più. Che io e te di tutto si parlava ma non dell'osso. E questo è

l'osso, Marì... l'osso della nostra unione. Della tua vita che s'è messa con la mia. E che quella tiene legate al modo in cui piace a lei. Lega e spezza. Ecco che fa. Non ci lascia separati e non ci lascia insieme. Lega e spezza!... Lei qui in casa non ci può restare! Io male alle creature di Dio, e tu capiscimi bene, non ne voglio fare più. Lei qui non ci può più stare. Lo dico per noi, per essa, e per i figli nostri se verranno e amen! (Esce di scena)

VI SCENA

Luce

Cono di luce sul letto, al centro del quale c'è il cavalluccio-croce;

Musica

Cantilena angosciosa;

Situazione

Presentazione del cavalluccio-croce; la Figlia vi sale sopra e come una bimba comincia la sua preghiera/filastrocca, accompagnata da un dondolio che diviene sempre più esasperato, fino al grido finale.

Testo con didascalie

Figlia: (È un momento di solitudine della Figlia, di vicinanza dai suoi oggetti interni di amore/odio, e quindi un momento in cui il “rimosso” viene fuori come delirio di una situazione edipica)
Oì, Padre... òì, Padre mio... non è più in alto che ti cerco ormai, non è più in alto. Ché non è lì che ti trovo – non io, io no. Non è lassù che ti fai trovare da me quando ti cerco. Ti cerco qua per terra, nelle rughe, nei tagli, nelle unghie, in tutte le mie parti. Vicino ti cerco ma fatti parlare. Fatti pregare. Troppo male s'aggiunge al male. Che valle sarà questa dove niente sa guarire, o Padre mio?... Non ho più respiro, più grida e sono tutta asciutta. Arida e asciutta. Una cosa e basta voglio, una sola ormai: che tu abbassi la tua mano e mi raccolga a tirarmi via da questo basso cielo sporco che è la tossica terra dove sto – che tu mi levi e spenga, Padre – ché già spenta sono. E ferma. Un vegetale che nasce dentro l'acqua. M'hai fatto muta senza farmi sorda. Tutto m'hai dato a farmi normale come tutti e m'hai calato dove esplodono dei fuochi che più non posso sopportare, e delle voglie, e dei malanni, che tutti intorno dicono impossibili e che invece per me sono

il mio pane quotidiano. E non stancarmi con questa sciagura ancora... non farla morire pure a quella, e faglielo avere il suo amore che io non lo so qual è. (Con rabbia, levandosi dal cavalluccio) E dagli la maledizione a quel maschio scellerato che l'ha voluta spezzare a questo modo! Oi, Padre... questi amori troppo grandi perché me li fai piovere addosso sulla schiena come pietre che debbo esserne colpita e poi restare lì a guardarli come cosa che m'uccide ma non è mia e che non conosco? Son bene d'altri, son male d'altri. Non voglio saperne allora! Sono diversa io! Tirami via di qui... non è la mia terra questa: né da pestarci sopra, né da starci sotto seppellita – fammi d'acqua, di nuvola, di fumo... non è la mia qui dove il fuoco s'accende nelle carni delle femmine e va allo zolfo che devasta tutti i maschi. Venisse almeno come alle giumente o alla mia cagna, senza un'ombra di pensiero o di parole. – Non è una cosa che per me di gioia. Non è questa la mia gioia. Per me è cosa degli altri... per me è vita degli altri che schiaccia la mia. Per me è fatica e sacrificio. Oh, Padre! Padre!... Non capisco... non sento... non voglio!... Mi cambierei con un ramo del bosco, col più piccolo ramo spezzato se tu lo volessi...

Alla fine della scena, dissolvenza di musica e luce
e assolvenza di luce nella stanza di Leda

VII SCENA

Luce

Nel momento in cui dissolve il cono di luce sulla Figlia se ne apre un altro su Leda: questo avviene sulla coda musicale di chiusura della scena precedente. Quindi, al cessare completo della musica, il cono di luce si allarga all'intera stanza;

Musica

Stop;

Situazione

Leda e la Madre rappresentano l'una per l'altra una maschera impenetrabile, un doppio.

La situazione rappresenta il tentativo di immedesimazione all'altro, e quindi la possibilità di "trovare" se stessi nella "nudità" dell'altro;

Scenografia

Pareti spoglie; letto in disordine;

Costumi e trucco

All'inizio della scena Leda è in veste da "sudario" sporca; la Madre è vestita di nero, come prima, sacrale e ha un trucco marcato. All'inizio della scena, Leda è stesa sul letto e la Madre vi è sopra a cavalcioni, di schiena.

Testo con didascalie

Madre (Sollevando la testa di Leda, asciugandole il viso con le lenzuola, accarezzandola) Come vi sentite la testa?... Su, che potete rispondermi? Ancora il male di prima o meno?... Vero che meno?... E ditelo che è passato... Ah, non me la volete dare questa soddisfazione, e brava! Tanto io lo so com'è che state... Su, su... e che mai? Meglio le capre di voi... vi sembra bello questo?... Respirate quieta... (l'altra si solleva) E

tiriamoci su per bene... (la solleva per il busto) Eccolo buono buono al posto suo il telefonino vostro; figuriamoci se sto qui a levarvelo!... È questo che cercate? Lo rivolete?... Oh, me lo volete dire insomma cos'è quell'acquaccia grigia che vi siete bevuta giù?... Ci avete i filtri voi?... ci stava odore di legna strana, di fiori e di radici che conosco bene assai... C'è mica però bisogno di cose magiche per questo. Mai vista io dell'acqua grigia per morire, o che vi siete fatta da voi sola una bella mischiatura di chissà quali invenzioni per ricuperarvi a quello, eh?... Non volevate morire voi: ditelo a me ché tanto vi capisco. No! Non ce le venite a farle di queste storie in mezzo a noi ché io ve ne potrei, io sì davvero, raccontare di cose che anche solo raccontate, cioè dico: fiato di parole e basta, piglierebbero di quel sangue ma mille volte più ribollente e tanto di quel poco poco che avete fatto voi. Mille volte di più. Con rispetto, vero, ma chi vuole morire muore – così la penso io. Oh invece non fu piuttosto che vi piacque di rubare il mestiere a qualche maga fattucchiera, e qui ne stanno!... Ora, Figlia mia, quello che siete riuscita a risolvere che è stato? Di starvene male e basta, e tra noi, per chi sta male, di pazienza ce n'è poca. Non c'è pena. Oh, non è di me che parlo. Ma di tutti... di tutti gli altri, dico. (Si pone in ginocchio di fronte a Leda in modo che ora gli spettatori vedano la faccia bendata di questa; parlando sottovoce) Io la storia vostra non la conosco mica, ma me la vedo come fosse una pittura. Vi passa dentro gli occhi tutta quanta. (Prende un catino con dell'acqua e un asciugamani, solleva Leda dal letto, la siede su una sedia – comincia a lavarle i piedi e le gambe, tutto ciò dicendo:) E stava negli occhi di quelli prima pure. Del signorino giovane. E di vostro marito, poi... Ah, quello si teneva certi occhiacci che parevano d'acciaio. E il figlio, uguale. – Volete camminare adesso?... (nessuna risposta) Male, male. Che non rispondete è male. Perché voi, da voi,

non lo riuscite a capire mica cos'è quello che vi serve mo'... e lo sapete quello che vi serve mo'? Io vi servo. Io, la qui presente. Ma che voi non volete è state così chiusa che mi parete un pugno che ci si spaccherebbe una noce contro l'altra... Non dico di vedermi ma sentitemi...(complice) se tra due creature di Dio che sono femmine qualcosa può essere detta per essere davvero intesa... è una cosa, Leda, che tra noi due può starci – perché quando il Dio che c'è staccò un pugno di cielo e ne fece questa terra, accese da qualche parte un bel-l'incendio che è fatto per bruciare di un carbone che solo dentro a certe carni sta... e vi ci vedo voi che ardetate di quella brutta fiamma che vi si torce dentro, levata da un tizzone, vi giuro che conosco. Mi capite o no?... Ce l'ho avuta pure io la malattia che adesso avete voi. Già, pur io.

Leda (la Madre continua la purificazione; Leda comincia a parlare come se non avesse udito nemmeno una parola, nel suo dolore monotono) Tutto io credo che si possa sopportare, se almeno un poco si riuscisse a capirlo il perché delle cose... delle più spaventose. Tutto si può sopportare. E poi... a un certo punto, svegliarsi o dormire non sposta, ma di tanto... di un'unghia, tutto il nero da cui non si può tirare fuori la testa...

Madre Che nero?

Leda ... e la schiaccia, schiaccia, come contro la bocca una mano che ti tiene giù dentro i polmoni il respiro (si alza di scatto e si porta vicino al letto, in ginocchio) – C'è bisogno però... ah, lo so di che cosa... di una solitudine esagerata, esagerata, per curarsi di questo. Ma troppo, troppo, esagerata che io non ho la forza... non ce l'ho... non ce l'ho...

Madre (prendendola di spalle, come chi aiuta un cieco a camminare, dicendo:) Uh, ve lo credete voi di non avercela la forza, ma ce ne avete, ce ne avete... è l'uragano dell'anima vostra che vi percuote in petto... e più sentite male, più forza vuol dire che ne avete. Povera voi... il cuore è forte e fa da pilastro a

tutto (gira la sedia ponendola di fianco alla parete e fa sedere Leda). – Sete ne avete?... Oh!... D'acqua però come si deve!... Ne volete d'acqua?... (le bagna le labbra con le mani; quindi comincia ad asciugarle le gambe e le cosce).

Leda Chi mi ha trovata così?

Madre (c.s.) La figliola mia. È lei che v'ha fatto tutte le cose quando non capivate niente e che vi ha tirato su da tutte quelle porcherie dove stavate. E pure a mio genero ci dovete dire grazie... – Ve lo siete tolto il piacere? E adesso il dovere. Poi, ora mo', sono venuta io a rimettervi sul letto e Voi vi siete ributtata giù.

Leda Lui dov'è?

Madre (c.s.) Se dite lui il figlio, quello è via.

Leda Via?... allora sì! Davvero!

Madre (si alza andando a posare l'asciugamano) Le abbiamo sentite tutti le sue gridate questa notte. Se vi sembrano cose!... Qui si fa scandalo per poco... stateci accorta.

Leda E ancora non è qui?... Non è più qui!... Ma no!... No... io così non
ce la faccio né a viverlo né a pensarlo... aiuto... aiuto... Di nuovo è vero... oh no!... Voglio morire ancora! Morta voglio restare, morta!... In qualsiasi modo, morta... Vi supplico, aiutatemi!... (si alza in piedi, vacilla) Lei, via! Nessuno mi guardi, non resti lì a guardarmi, se ne vada, la prego, se ne vada, non so io cos'è che posso fare, ma da me sola, è l'unica maniera, mi aiuti, se ne vada, io ora se mi sforzo finisce che lo trovo il modo di restarmene serena. Ma non quel viso! No... Quelle parole stesse, di lui, quell'altro... come quelle di suo padre... le stesse uguali con la stessa malvagia fame di togliermi la pelle usando le parole; ma son tutti così che fanno gli uomini a me, quei maschi che hanno artigli nella lingua e in quelle risa e in quel disprezzo che nessuna che abbia solo un po' di cuore potrebbe mai pensarlo. Nessuno può volere che qual-

cuno debba mai patire tanto. Non può essere che questo sia quello che qualcuno a questo modo contro qualchedun altro vuole... eppure no, se contro di me l'hanno voluto entrambi maschi maledetti, voi e quel vostro ignobilissimo di più! Misero di più! Ramo di pace... finto e velenoso rapace del mio vuoto profondo, del mio nido che non chiede quelle luride gioie a questo prezzo! Cagna m'avete fatta le unghie vi ci ficco come nell'orbite degli occhi: a sangue. Vuoti. Vi voglio, come vuota oramai avete fatto me! E vuoti in quel punto dove son vuota io, che è lì che passa la rete del cervello a voi di lì solo di lì che non è muscolo ma pelle che si lacera e sangue che si versa, solo di lì la vostra astuzia e il vostro cuore e non è niente: un triste moncherino che vi credete voi possa poi tingere di splendore tutto di voi: le rughe pensose della fronte lo scuro dei capelli, il corpo nudo gli occhi... Oh!... Il corpo tuo di te, di te che lì ispido mio fanciullo, nell'angolo del letto t'accovacciavi piccolo feroce leprottino... Oh , Paolo Paolo, come tuo padre e più giovane di lui, come lui prima ma peggio di lui più ancora atrocemente peggio... resta! torna! resta! Niente ti ho fatto e forse è proprio questo l'errore mio: di non ferirti mai, di starmene così docile com'ero... Troppo, dicevi, per una vera amante. Colpa di chi? Unicamente mia. Se quanto di me avevo te l'ho messo tra le mani... Paaaaloooooooo! Rispondimi, ritorna... (in preda a frenesia)

Madre (tenendole la testa fra le mani, ma riferendosi anche a se stessa) E perciò prima vi dicevo: servitevi di me. Ci stanno donne che gli entra il mal d'amore nelle viscere con il pane che si mangiano. Quel ragazzetto era creatura vostra, ma di più voi creatura sua. Ah, l'ho visto bene. Gli si leggeva addosso la tresca che filava.

Leda (senza voltarsi) Con chi?

Madre (rimettendole lentamente la benda) Signora bella, un uomo che ruba la moglie di suo padre... e che quasi poi gli siete

mezza Madre...

Leda No!

Madre (annodandogliela dietro la testa, in modo da trovarsi faccia a faccia con quella) Non dite no a chi vi tiene davanti come una cosa che quello che si vede è. Non ci avete niente, per me, da togliervi di dosso. Come una pietra, uguale: che quello che si vede è. – Sì che mi capite. (Le dà un bacio; si toglie lentamente il pizzo, glielo poggia sulle spalle, e resta in ginocchio di fronte a lei; tutto ciò dicendo:) Mi piace così presso. Sempre ce l'ho avuta con voi questa voglia di vedervi a questo modo, mo' lo dico. Da quando, sbarcata, metteste la prima volta piede sopra ai mattoni miei. Subito chiaro ce l'ho avuto che eravate una, voi, che si tiene in petto lo stesso tizzo acceso che mi ci conservo io. Già la voglia di conoscervi per bene mi si era mossa come un pupotto in pancia figuratevi da quando!... Da quando calò a prendervi la casa qui da me vostro marito – che quello subito lo vidi, ma al primo sguardo: subito, che di quaggiù non gli importava manco un poco, e che la casa la voleva per risolvergli l'impiccio, sia detto con rispetto, che gli dava il sistemarvi per l'estate... – Oh, già tutto così chiaro no, non lo capii – ma quasi quasi. E come non fece questioni per la spesa! (facendo il gesto di chi paga) Tè, tè, tè... così per dire, mi capite, che prese il suo blocchetto e fece da sé solo... zeri e firma con un'aria di chi ci piace far vedere i regali che sa fare. E se lo faceva a sé il regalo – e no, no, no, mi dico io... quest'uomo è storto, oh ci ha la moglie sua che è storta – o questo o quello e poi vi ho visto a voi che non eravate storta, e va lasciata qui dentro a rosolarvi e lui qui poi non s'è rivisto più. – No, no, no... e m'è bastato di guardarvi nella faccia e mai così da presso come a mo', per farmene convinta che a voi non ve ne importa niente se quello torna o meno... – tanto sola, mi dico, non ci sta... – E difatti... Perché soffrirci tanto per uno che vi ha preso come se pigliasse da tavolo un bicchiere?... (si alza) Così ci prendono, e ci spo-

stano. Ci fanno ciù ciù ciù, e noi potremmo esplodergli davanti e fargli piovere fuoco e lava da ricoprirli tutti... Niente! Lì hanno deciso di starsene piantati e non li smuovi. È lì che l'ho capito quant'era storto lui. E quanto poi quell'altro che gli è venuto a presso e che mi pare a me la copiatura esatta di suo padre: di occhi, di naso, con solo forse... quanto?... Vent'anni meno. Eh no... Alla moglie di suo padre... Sono cose grosse queste. Ce ne vuole per andarcisi a ficcare, ce ne vuole! – io di più non vi sto a dire. Ma in voi, signora, tutto questo perlomeno s'è consumato in fretta. Leda (parla disperata, ma senza l'agitazione di prima, rivolgendosi alla Madre come per liberarsi di un dolore, togliendosi il pizzo dalle spalle:) Io lo amo. Lo voglio. Come ha voluto lui. A tutti i costi l'ha voluto, l'ha preteso che l'amassi fino a tanto, e che me ne faccio adesso di tutto quello che mi sento? Cosa?... E non vuole nemmeno più sentirmi... Io, qui, cosa ci faccio ancora? Cos'è che aspetto? Chi? – Tutto s'è preso, un doppio amore... l'amore che m'aveva fatto innamorare prima e quello di adesso, tutto... troppo!...

Madre (poggia il pizzo sul letto) Ecco cos'è che siete stata, un bel l'orticello da farci zuffa in due; a quelli ci serviva solo un posto da scannarcisi e dove graffiarsi a morte. E hanno usato voi.

Leda Sarà già... Lassù... o ancora più su?... Dice che vuole arrivare lontano, andarsene... in Austria... a Vienna, dice – e poi più su ancora, più su, più su... Via! Ma dappertutto si ritorna, è vero?... Qui lo rivoglio! Qui! Qui per sempre... magari pure un istante solo ma ritorna! Resta un po' di te! Qui! (urlando sul letto) Solo un po' di te! Solo un po' di te! Qui! Solo un po' di te! Quello che vuoi!... Solo un po' di te!... Solo un po' di te, Paolo, solo un po' di te!... (la Madre la afferra per i capelli e la schiaccia sul letto.

(MUSICA tesa; LUCE che dissolve)

VIII SCENA

Luce

Diffusa su tutta la stanza inferiore;

Musica

Stop;

Situazione

Zuanì sta finendo di indossare gli ultimi pezzi del suo abito, lasciando immaginare di aver concluso una lotta o di prepararsi a cominciarla. La Figlia invece raccoglie i vestiti sporchi del marito e gli passa quelli nuovi.

Testo con didascalie

Zuanì Tu ce l'hai voluta mandare. Sai te che sta facendo.

Figlia Per me, se pensi, si può chiamare all'ospedale.

Zuanì Già di guai ne siamo coperti sino al collo.

Figlia Se c'è pericolo...

Zuanì Finché grida...

Figlia Ecco che smette.

Zuanì Va', torna sopra.

Figlia Non ci servo.

Zuanì E allora pace!

Figlia Pace.

Zuanì Bella la giornata presa e buttata, va'... – insomma, tu dici l'hai capito per cos'è che l'ha fatto?

Figlia Per quello che stava qui stanotte.

Zuanì Il figlio.

Figlia Mica è suo figlio.

Zuanì Come se fosse.

Figlia Troppe volte ce l'ho visto.

Zuanì E sa Dio perché. È uno che non ci piacciono le donne a quello, sta' sicura. E il padre, come la giri e la rivolti ci scom-

metto è come lui. E gli è pure piaciuto di prendersi moglie mica una volta, due. E chi, poi? Una nata per un maschio che saprebbe davvero cosa farci, se tanto lo volesse. Per questo ci hanno l'animo di trattarti a insulti con i modi delle femmine – e perciò la casa, se la tenevo io, a gente come quella non ce la davo mai.

Figlia Ma mia Madre ce lo ha chiesto se volevamo o no, e tu ci hai detto sì.

Zuanì Niente ci ho detto. – Fate voi... le chiavi sono vostre. Niente ci ha chiesto. È roba sua e io non ci corro più appresso alla roba sua, chiuso. Se la precipiti all'inferno. Non la voglio e ne manco mi ci accosto. È tutta roba con la febbre addosso.

Madre (compare in scena) Ora sola ci può restare. Andatevi a fare quello che volete. Per risalire risalgo io. (Maria esce; Zuanì resta) Va'.

IX SCENA

Luce

Cambiamento delle luci che ora tendono al rosso, si affievoliscono. Alle luci diffuse sulla stanza si aggiunge un cono sul letto;

Musica

all'inizio della scena è ferma; ma subito dopo comincia, molto lentamente, per accompagnare tutta la scena nelle sue diverse fasi di tensione;

Situazione

Si svolge qui un complesso rituale animalesco di corteggiamento, un gioco ferino, una coreografia di inviti e rifiuti simile a quella di molti animali che amano mordendosi. È un rituale complesso che prevede la “preparazione” a vista sia del campo di lotta sia della propria “maschera” di animale: è insomma un prepararsi a “recitare” una lotta feroce, già molte altre volte ripetuta.

Appena la Madre e Zuanì si inginocchiano,
la LUCE si restringe al letto, e si fa rosso intensa;
la MUSICA si fa tesa;
davanti al letto la Madre stende il proprio pizzo.

Testo con didascalie

Madre (La Madre fissa a lungo Zuanì; gli passa davanti; va verso il letto, si toglie le scarpe, si siede, fa un cenno con la testa a Zuanì; la Madre mette il pizzo sulle spalle a mo' di poncio sfilando, da sotto, la camicetta, e porgendola a Zuanì in segno di sfida) Te la ricordi Zuanì?... (comincia quindi a spalmarsi sul viso una crema, dopo essersi sciolta i capelli).

Zuanì (dopo aver preso la camicetta) Che, m'avete mo' inteso quello che dissi a vostra Figlia? (la Madre non risponde) La roba vostra ve la potete tenere tutta. Non la voglio.

Madre (continuando il suo rituale, senza guardarlo, calma e rauca)
Ma l'hai voluta tu, e sempre l'hai voluta.

Zuanì (è sul limite del cerchio visivo; allunga solo il braccio senza avvicinarsi alla Madre) E invece non la voglio.

Madre (scoprendo le caviglie) Va'... oppure accostati. Vediamo se ce l'hai questo coraggio di accostarti o no. Fammela vedere la tua forza. Accòstati e rimani. (Zuanì le si accosta, sedendosi di fianco, suda).

Madre (senza guardarlo dice) Ah-ah... sei arroventato, sei.

Zuanì Il sole.

Madre (tentando di sporcargli la faccia, in tono di sfida) Insomma non
la vuoi la roba mia.

Zuanì (bloccandole il polso) E lo sapete.

Madre Già, già (riprende a truccarsi) E sì che l'ho capito che non sai farci più niente per il piacere di una donna, tu. Ah, povera la Figlia mia, povera Figlia mia!... (ride).

Zuanì Che avete da ridere?

Madre Povero te!... Che prima non eri così... Ma prima assai. Ora però sì.

Zuanì Siete voi che mi avete rovinato.

Madre Allora, lo vedi, è vero.

Zuanì (tentando di allontanarsi) Quello no.

Madre (afferra da dietro; ritmo veloce; rauca) Quello sì. Vi sento la notte cos'è che fate. E che non fate. (Ride) Olive vecchie e secche ridotte a pietruzzette. Nessuno le raccoglie. Ne mangio finché muoio. Tu non mi vai più bene, Zuanì. E mi sei servito poco. Poco poco. E c'è stato pure il tempo che ti cantavo le canzoni. Ma più vicino. Fatti più vicino. (Guardandolo fisso negli occhi) Sei tutto arroventato... uh, mamma, quanto!... Dicevi "febbre" quando uscivo fuori. Già già... a te t'ha rimesso febbre la febbre sua di quella sopra. A tutti l'ha rimessa.

Zuanì E forse che a voi no?

Madre (lasciandolo) A Mariuccia, poverina, no. Per lei non serve niente. Se le dai prende, se non le dà non chiede. Anima buona. (Dà la crema a Zuanì e si distende) Gliele hai mai prese le caviglie tu, così in due pugni, e ce le hai aperte mai come fossero un ventaglio, o alle reni come si apre certa frutta?...

Zuanì (eccitato e rabbioso) A voi?... l'ha rimessa a voi sì o no?

Madre Ah, come bruci!... Va', va'!...

Zuanì (c.s.) Sì che l'ha rimessa.

Madre (spinge Zuanì per terra e si alza; ride) Zuanì, va'!

Zuanì (rabbioso) E dimostratemi di no... Vi schiaccerei la testa tra due sassi per il male che avete fatto a voi e agli altri!... È di me che ridete? Di che ridete?

Madre (girando intorno alla sua vittima, come un animale, col busto chino) Io lo sapevo che ti piaceva a quella. Lo sapevo sì. Povera Figlia mia! Povera Figlia mia!... E sali, va'... fagliele passare le sue smanie. Ne sei capace?... È sola. Va!

Zuanì (guizza da terra, afferra la Madre per le ginocchia, le si pone di fronte, in ginocchio anch'egli) E non ditele queste cose, zitta!

Madre Tu le pensi.

Zuanì Non le penso.

Madre E allora a cos'è che pensi?... (la MUSICA si fa tesa, terribile la LUCE diviene rosso intenso; la Madre gira il pizzo e copre con esso la propria testa e quella di Zuanì. A questo punto, per circa un minuto – coperti dal pizzo – i due personaggi affrontati come due giocatori di rugby si muovono in una danza scomposta, alla fine della quale la Madre tocca tra le cosce Zuanì e poi lo allontana, dicendo:) Vattene Zuanì, non è più vicino a me il tuo posto.

Zuanì Mai... mai lo è stato.

Madre Oh, sì. Tra due c'è sempre uno che è più forte e chiama e l'altro

va. Se non l'hai capita, Zuanì, non te la spiego. – E va', che Mariuccia ci vede. – Io non ti richiamo più.

Zuanì Malanno a voi, femmina di cane! Ecco quello che sapete fare: ridere. Ridete in faccia al mondo perché un sentimento solo vi conservate come una crosta in cuore: di quello che vi piace e basta. Ma ci vuole dell'altro, e molto, per stare tra i cristiani.

Madre (girandogli intorno, rabbiosa e veloce, anche nel ritmo) Tu sei venuto, tu. Vattela a cercare altrove chi è capace di rifarti in brace viva come eri, una volta eri di notte e di giorno, va' va'... che appena ti bastava di sentire l'odore di una femmina vicina per gonfiarti nelle brache e per chiamartela, e una non ce n'era che non ti corresse addosso ché tanto t'avvampava dentro il nero degli occhi, nel fiato dei tuoi panni, nelle mani, nelle guance il diavolo infuocato che ti ruggiva in corpo!... Così eri, Zuanì... così eri bello. Bello! Com'ero bella io che ci ho voluto mischiare il mio odore con il tuo, perché, sentivo, le nostre razze erano impastate uguali. (Si china sul collo di Zuanì) Ah, Zuanì Zuanì... che brutta cosa assai a non sapere chi si è, e tu non lo sapevi che a mantenerla una carne come quella ch'era fiorita attorno alle tue ossa bisogna averci cure e cure... nutrirla di una fibra preziosa come a essa. Per questo t'ho annusato e t'ho voluto. Per me e per te. C'era voglia e carità. Ma tu te le sei sciupate le tue carni. Te le sei cacciate in un bel sacco strascicate appresso come i manipoli che ti carichi sul collo. T'è piaciuto di scherzarci, ed eccoti qui in ginocchio che spargi la tua brace ormai ridotta a sabbia.

Zuanì (si alza, le va vicino) Ma scherzarci cosa, se era la Figlia vostra che volevo io...

Madre (in faccia a Zuanì, con rabbia compressa) E non l'hai avuta? L'hai avuta. Perché quella tanto è facile da avere e tanto è facile da tenere. Me, no. Ci avevi paura tu. Come una lepre (si siede sul bordo del letto, in modo ancora ambiguo). Come una lepre che ci manca di una zampa lasciata dentro al ferro.

Zuanì Se ci restate a vivere in casa nostra non sono io che ve lo chiedo. State là, come un angelo della morte. Come una sedia. Come la paglia della sedia. Muta. E quando non state muta, a ridere. Ve ne state dietro alla porta e ridete.

Madre Sì che rido. Perché fa ridere quello che sei di notte.

Zuanì Quello che sono nel mio letto con mia moglie?

Madre Quello, quello. (ride)

Zuanì (afferra la Madre per il pizzo sollevandola dal letto) Ridete ancora e questa volta giuro che il colpo non lo sbaglio.

Madre (stando al gioco-lotta) Io non ti dico di non piangere se piangi, e tu cosa vuoi da me se invece rido? Ma poi, insomma, l'abitudine s'è fatta... dopo dieci anni e più... e che cos'è che tutto a un tratto t'ha riacceso stamattina? Eh, Zuanì?... me lo dici cosa? Quella è stata? Quella, sì, che è venuta qui dentro a riportarci una storia dove il sangue vivo e bello va a mischiarsi fitto fitto col sangue nero nero della morte. La nostra storia, quasi, Eh?... Ti pare quella che ritorna? (Afferra Zuanì per i capelli e lo piega a sé) Non è quella. Da' retta, va'... pazienza un poco e tutto si riaddorme. Non tieni lavoro? Niente da fare? Vuoi che vengo?... Ti vengo vicino, Zuanì?... Ce l'hai questo coraggio di dirmi di sì?... Vuoi che ti tocchi ancora?... Me no, Zuanì, hai paura come una lepre, Zuanì... Va'... Va'... o vuoi che te lo faccio ancora? (A questo punto la LUCE si stringe per una decina di secondi sul letto, dove si sono inginocchiati Madre e Zuanì: un ventaglio di pizzo nero – 1,5 mt di altezza – si apre davanti al letto, al che la stessa LUCE si fa rossa, la MUSICA tesa. Così per dieci secondi. Quindi dissolvenza di luci e musica sul piano inferiore, e assolvenza su quello di Leda).

X SCENA

Luce

Sale lentamente sulla sedia a dondolo, posta alla sinistra del letto, di fronte al muro, di schiena alla platea. Vi è seduta sopra Leda. La luce fa comparire sul muro, di fronte alla sedia, l'ombra di Leda;

Musica

Evocatrice di ricordi angosciosi;

Situazione – Scena – Costumi

Leda è immobile al muro. Il suo rievocare materializza la sua ombra/doppio che diviene così la sua coscienza, il suo passato da Fedra.

Alla fine del recitato, si spegne la luce sulla sedia, quindi l'ombra.

Testo con didascalie

(Ciò che ascoltiamo è una rievocazione delirante di una telefonata o di una discussione di Leda con Paolo:) Mi senti adesso?... Cos'era prima che non si sentiva niente? Una galleria ancora?... – Ma ce ne stanno tante adesso di gallerie? – Nella strada che fai adesso ce ne stanno tante?... Se ricasca, però, amore ti prego... non ti chiedo di richiamarmi, solo di non staccarlo un'altra volta... fatti chiamare... – Giura!... – E di', giura!... – Ma a te che ti costa tra prometterlo e giurarlo, se dici che è lo stesso fallo!... – E su, per scherzo lo dicevo... – Ma sì, per scherzo... basta che me lo dici, ci credo... Stai correndo?... – Il rumore è di una macchina che corre, non correre... e dove – dove sei adesso?... – Come passato?... Già lì? Vedi che corri allora... E dimmi... dimmi dove ti sei fermato... di', ma sei solo?... – In macchina sei solo?... – No, amore, non rispondere così, perché ti arrabbi? Non devi arrabbiarti con me. Parlarti un attimo: questo ti chiedo. Cercare un poco meglio di capire io e di fare capire a te. Stanotte non potevo,

eri così nervoso... – Sì, pure io! Pure io! Ma non può essere che sia tanto difficile parlare. Bisogna parlare. Non si può credere che fra due persone le cose o ci sono o non ci sono senza il minimo bisogno di spiegarle, di di... di dargli una forma, capisci?... Che poi magari, parlando, le cambi pure un poco quelle che non vanno – ci riesci. E magari un po' le salvi... – No, io... – no, guarda, non spero proprio niente. Cioè, una cosa perlomeno sì: di non finirla a questo modo, con tutta la cattiveria che ci hai messo. Ne ho sopportata troppa da tuo padre... – No, te ne scongiuro! Non quella voce, non fare quella voce! – Oh amore, poi – giuro giuro – non ti tormento più, ma una cosa, una, tu me la devi dire: non me l'invento mica che sei stato tu a volerlo – dimmelo! È vero o no? Dimmelo. Non sono io che ti ho cercato. Mai cercato. Mai chiamato. Che ti ho trovato, sì: qui dove stavi. E basta. – “Signora mamma... che mi date le busse se questa sera esco?...” – (Ridendo con dolente dolcezza) Impertinente... le prime primissime parole che mi hai detto. Tra mille persone. Tra abbracci e baci. Tu mi odiavi. Sì, mi odiavi. Questo però l'ho capito dopo. Quasi lo capisco adesso... – Che c'è? Mi senti?... – E quand'è la galleria?... – Ma ci sei dentro ora?... – E mi senti lo stesso?... Di', mi senti?... – Allora parlo?... – Ma ti va che parlo?... – Oh, ma non è pericoloso per te tenere il telefono mentre guidi?... – Già finita?... – Ah, ma era breve... una montagnetta piccola piccola... – E quand'è quell'altra lunga?... Allora mi sbrigo, giuro. (Una breve pausa, come a raccogliere idee e parole) Io lo amavo... Non fare quella faccia! Lo so che la stai facendo. Da impazzire lo amavo, e non posso amarlo più e pure questa è colpa tua. Ma no no, senza colpe, però tu devi allora... – Sì, lo so, ne abbiamo già parlato ma voglio farlo ancora – è una cosa che mi serve, se permetti – ché mi sembra da matti sentirti che dai a me la colpa di quello che è successo fra tuo padre e te, perché lo sai

quanto ci ho sofferto del fatto che fra voi c'era tutto quel rancore, e da molto prima che arrivassi io e tu lo sai. Quando già uscivo con lui – e lì nemmeno ti conoscevo – be', vuoi saperlo? Non mi parlava d'altro. E ci soffriva... – No, non è vero: ci soffriva eccome. E io cercavo in tutti i modi di rendermi un po' conto, di conoscerti attraverso quello che mi veniva a dire: non era possibile per me che un padre e un figlio potessero odiarsi tanto come mi raccontava lui. E stava sempre a dirti contro così duro, giurando che era niente a confronto di quello che, con gli altri, ti andavi inventando tu contro di lui. E io che mi provavo, sino a rompermi la testa – ma con gioia lo facevo – a entrare in questa storia solo vostra, di voi due così nemici. Di lui che ho conosciuto per quello che di te, furioso, mi diceva... di te che ho conosciuto attraverso le sue rabbie che erano tutti i discorsi d'amore che sapeva riservarmi – e di me, infine, che se un poco ho saputo interessarlo è stato, penso, per come l'anima gli ho dato in sacrificio di qualcosa che a me neanche per un'unghia è stata mai concessa. Nessuna volta, mai... – Eh, lo so io che dico!... Vicina quanto?... – Amore, ti prego, accostati... fermati un istante... fammi finire prima, ché forse ci sto riuscendo a tirare un pochetto fuori tutto quello che mi ha sempre tempestato dentro... – Perché non puoi?... Fretta di che?... – Rallenta almeno... – Ma no che non voglio ossessionarti... – Va bene, allora no, aspetta! Tu non fare niente. Mi sbrigo io, mi sbrigo io. (Ora parla più confusamente, rischiando quasi, per l'ansia, di mangiarsi le parole) Ecco poi volevo ancora dirti di quanto per me fu incredibile vederti quando fu la prima volta che ti vidi, e pure questo un senso deve averlo. Venisti al matrimonio con quello scherzo atroce del lutto al braccio e a me nemmeno offese. Ero preparata a te, ero preparata a tutto – no, non fu quello ma un'altra cosa che mai al mondo potevo immaginarmi:... io che pensavo di trovarmi davanti uno che

con tuo padre non c'entrasse proprio nulla, be', mi sono ritrovata a dare un bacio – e come ti scansasti!... – praticamente a lui. Eri suo figlio come mai nessuno avrebbe potuto esserlo a quel modo... non solo uguale nelle linee, nelle forme – ma nelle cose più piccine. Lo vidi subito e l'ho scoperto appresso. Pure adesso te ne parlo e mi stordisce. E quanto l'hai usato questo! A tuo piacere!... Quanto l'hai usato di diventare lui!... – No, non riattacco! Voglio parlarti ancora... Paolo!... Ma sei entrato in galleria? Rispondi!... Paolo, mi rispondi?... Amore mio, rispondimi!... Paolo! Paolo! Paolo!...

XI SCENA

Luce

Diffusa sul piano inferiore;

Musica

Stop;

Situazione

Zuanì che si riaggiusta il vestito;

Madre che rimette in ordine qualche oggetto.

Testo con didascalie

Leda (stancamente, quasi timorosa di mostrarsi) Io devo andarmene! Non posso più starci qui... fate venire una macchina, ma subito... se qualcuno può aiutarmi a mettere insieme un po' della mia roba... per cortesia!... Da me non ce la faccio... (a Zuanì) Lei!... La supplico, mi aiuti...

Zuanì (che si è levato in piedi) Cosa volete che si faccia?... Qui macchine non ne teniamo.

Leda Chiamate mio marito.

Zuanì Per dirgli che?

Leda Che mi rivenga a prendere.

Zuanì E la casa la lasciate vuota?

Leda Come se ci fossimo. Non dovete ridarci nulla.

Zuanì (ossessivo) Perché, voi capite, di questo periodo a trovare dell'altra gente non c'è nemmeno a provarci...

Leda (estenuata) Le ho detto di sì! Sì!... Chiami mio marito. Gli racconti quello che vuole. Anche quello che è successo.

Zuanì (alla Madre, complice) Quello che è successo, ma non succede più. Io non lo sbaglio il colpo una seconda volta. Non lo sbaglio.

Madre (sottovoce, complice) Da se stessa la mira non migliora (Zuanì esce).

Leda (uscendo dopo Zuanì, alla Madre) È la giornata più calda di tutta la mia vita.

Madre Tra le mura è più fresco.

Leda Non mi lasci sola.

Madre Ne avete ancora di quell'acqua?

Leda Ne ho (rientra).

Madre (Dopo una breve pausa si alza, si volta dall'altro lato, chiama dall'altra parte:) Marì!... Marì, sei tu?... Qui stavi?... – Marì?... E vieni!... Fa' una cosa: vacci tu sopra con quella... dice che lo fa ancora. Va', che siete giovani tutt'e due e vi capirete meglio; vacci tu, conviene... Marì... che fai lì con quel secchio, lascia stare – oh!... mi stai sentendo o no? (Poi, parlando piano tra sé e sé:) Eh, signora mia... a chi non ti conosce di paura ne fai troppa. Lo vedi come ti scappano di torno? (si fa il segno della croce, si aggiusta il pizzo ed esce.)

XII SCENA

Luce

Bassa, a cono, rossa, sul letto;

Musica

Scomposta, dissonante, cui si frammistano frasi smozzicate e imprecazioni tipo: Tu te ne vai di qui.

T'ammazzo! Ladra! Ladra!

Schifo che sei... nello schifo mi hai fatto vivere e mi tieni...

Ladra, ladra! Assassina!

Situazione

Frenesia mimica della Figlia, che disegna – pur nel suo agitarsi scomposto – un costante movimento di allontanamento/avvicinamento al letto.

Tale frenesia termina su un estremo momento musicale, sputando sul letto, sbattendo all'aria vari oggetti, riportando in primo piano il cavalluccio-croce, e scappando via.

Scenografia

Durante questa frenesia mimica della Figlia, subito dopo l'uscita della Madre, un ventaglio/pizzo si stende dinanzi al solo letto di Leda, lasciando intravedere una luce-simbolo di una possibile congiunzione carnale, o comunque lasciando allo spettatore un ampio margine di immaginazione.

Tutto ciò permane per tutta la durata della frenesia mimica della Figlia, al piano inferiore.

Quando la Figlia scappa via,
lenta dissolvenza musicale e luminosa
al piano inferiore, ed
assolvenza sulla stanza di Leda.

XIII SCENA

Luce

Diffusa ma bassa;

Musica

All'inizio si ode la coda musicale della scena precedente; poi stop;

Situazione

Quando il ventaglio/pizzo si alza, Leda apparirà seduta sulla sua sedia a dondolo, questa volta posta di fronte alla platea.

Nella stanza di Leda sono ammassati dappertutto mucchi di vestiti – elegantissimi –, borse e valigie: pelletteria di lusso. La Madre in un angolo della stanza sta preparando una sostanza in un bicchiere, con cui bagnerà la fronte, le spalle e il seno di Leda.

Testo con didascalie

Madre (All'inizio della scena la Madre, china e di schiena rispetto agli spettatori, stende il pizzo sul capo di Leda e, parlandole, le bagna la fronte e il seno, le porge da bere.)

Leda Arriverà la macchina?

Madre Non ci sperate presto. (Porgendo) Bevete qui.
(Leda beve. La Madre si allontana con il bicchiere vuoto.)

Leda Non so nemmeno più se voglio andarmene. Non so niente – di quello che voglio, di quello che devo... non ho la forza per niente. L'unica cosa, soffro. (Mordendosi le labbra) Madre mia, soffro. E mi sento tanta vergogna, tanta vergogna... – Che debbo fare? Correrli appresso? Davvero m'appartiene o me lo sogno io?... Solo io. Questo penso. Poi penso: no, basta che lo voglio. È già un motivo... – Aspettare che torni? E quanto?... Ho troppo amore, troppo amore, e mi tocca seppellirlo, soffocarlo, sprofondarlo. E dopo di questo, io un altro così non ce l'avrò mai più.

Madre Cos'è che ve lo dice?

Leda Se ce l'avrò, ce l'avrò da vecchia. Allora meglio mai. Troppi ne dovranno passare di anni, troppi, no... un vuoto come questo che m'hanno scavato dentro, maledetti!, io non lo riempio più nell'età mia di adesso, più! Questa è persa. Per sempre persa.

Madre E adesso lo imparate?... Mille ce n'hanno, quelli, di maniere, per farci sporche di dentro, di fuori e di traverso. Non ci piangete molto. E sì che a voi il peggio non vi è toccato mai. Il sangue che è sangue vero mica l'avete versato ancora, e manco quello è tante volte il peggio. (Si denuda una spalla sino al braccio mostrando una terribile cicatrice da taglio) Guardate a me, signora bella, cosa m'ha fatto l'uomo mio... l'uomo che io dicevo l'uomo mio. Perché questo lui era: mio doveva essere. Poi m'hanno detto ladra e peggio ancora perché rubavo, dicevano, lo sposo di mia Figlia. Tutti lo dicevano. Pure mia Figlia e quello pure. E gli altri. Tutti. (Più soffocata e dura) Ma lui l'ha voluto, ché niente gli ho fatto – ho solo detto: da casa mia non me ne vado. È mia, non me ne vado. Vi ci lascio da stare ma a me di qui non mi muovete. E manco in quella vuota e grande mi spostate... “Ma perché? Meglio tu, meglio noi!” – “Di peso, se volete. Non ci vado e non ci vado.” – Così. No e no. – “E non c'è manco da darvene ragione.” (Direttamente all'altra) E queste mura dove state adesso voi, inserrate le tengo e ci faccio un poco di guadagno quando posso. Quattrini, signo'... ché i piccioli non bastano. E allora cosa faccio? Che gli rimango in casa, che pure quella è mia: lì – dove ci vedete stretti stretti a tutti e tre. E non è che ci sto comoda o mi piace, ma fuori no: non se ne parla. – Prima di quando... sentite che vi giuro... prima di quando non scontano, ma tutto: sino alla feccia del fondo più profondo, io di lì non me ne vado. Sotto gli occhi ci voglio rimanere e lì tenuti sotto gli occhi miei. Quand'è luce e quand'è buio. E tutta notte lì mi debbono sapere, dentro all'o-

scuro in mezzo all'aria loro. E almeno a questo modo mi si versa un po' d'acqua nelle vene a sbollentare il mio calore, mi capite?... Non è per cattiveria che lo faccio... lo faccio per salvarmi un poco poco. Qualcuno che è un demonio e sta nei cieli ha stabilito che mezza vita dovessi trascinarla con questa tenaglia a mordermi le polpe, e allora non chiedetemi premure: tutto quello che un poco può sgravarmi me lo prendo. (Accostandosi) Se

ancora siete in tempo e ce la fate, dateci un colpo di coltello e via!

Fatene un ceppo tronco di ciò che non è ramo. Come i diti morti,

come la pelle secca – via!

(La donna fa lentamente di “no” con la testa)

No, eh?...

Leda Ancora... no.

Madre Più ci state a bagno e peggio v'ammalate. Quello un acido è. Ma

se una ce la fa, lo taglia e affoga.

(Poco dopo la Madre esce di scena)

XIV SCENA

Luce

Si restringe sul letto, diviene più calda;

Musica

Comincia all'uscita della Madre; è quella iniziale;

Situazione

È la celebrazione di un amore e di una morte già avvenuta.

L'ambiguità degli oggetti (lenzuola? petali?) testimoniano della ambiguità di sentimenti e di percezione del tempo (presente/passato).

Testo con didascalie

Leda (Sul letto è steso il pizzo della Madre; Leda è seduta sul pizzo con la testa tra le gambe. Raccoglie lentamente delle lenzuola al centro del letto; nel mentre dice:) È stato lui a volerlo... a dirmi lascialo... Lui me l'ha chiesto, imposto, ordinato, imposto, fingendo suppliche e preghiere (comincia a dondolarsi sul posto, stringendo e carezzandosi la testa, movimento questo che diverrà sempre più esasperato, come il ritmo della voce, e che condurrà alla frenesia gestuale fuori dal letto)... Che ariete raffinato contro il muro dei miei "no"! Per poi trattarmi tale e quale come quell'altro; e quello che pure lo capiva cosa stava succedendo... niente gli ci voleva per fermarmi, niente, per chiamarmi a sé... – Io ogni "no" che ripetevo al figlio era uno scongiuro al padre. E pure una goccia era, del padre che scivolava dentro il figlio, perché due, due no..., uno era l'uomo mio, uno è l'uomo mio, uno! e l'amo, e l'amo con tutti i cuori che m'hanno fatto fiorire in corpo, i mille cuori, le mille labbra, le mille mani che lo chiamano e lo vogliono, tutto di quel che faccio è un gesto, un movimento che reclama d'essere completato da un gesto suo, dell'uomo mio, ah!, soffro

troppo, soffro troppo, e quello che più s'abbatte, come un piombo sul cervello e addosso al ventre è non riuscire a dirmi: hai qualche colpa, non ne ho! non ne ho!... (la musica sale; Leda scende dal letto; si agita senza però fare una vera e propria danza... in ogni caso i movimenti devono essere reiterati in modo da condurre all'esasperazione). Sarebbe ancora qui se avessi colpe, ancora qui, qui ancora, qui. Oh sì! Oh lucidi! muscoli tondi, oh denti, ciglia, dita, fosse degli zigomi, spalle, voce, improvvise benedette dolcezze e rabbie e doni, vasi lacche dorate e il trucco lunghissimo quella sera per uscire la prima volta insieme, il prato ricamato e leggi, codici, alfabeti, segni nostri, lingue usuali inusuali, parole che si dicono in due ma che diverse quelle stesse parole sono se dette o intese con altri in altri luoghi, stanze, pietanze strade, libri, giochi, bugie, misteri, corse, silenzi, cose, cose, suoni, intese, trappole, aliti informi, enormi, fatiche spossatezze e grida e richiami che rombano nel cielo, nel cielo che consuma, piogge che insieme ci bagnarono, sedie che ci tennero accostati, lembi della stessa tovaglia a carezzarci le ginocchia, tu, e tutto ciò che insieme a te riappare e insieme a te scompare, febbri immani, non possibili a un'umana minuscola creatura, stoffe, carte, albe, notti, via, e sogni, via! via! e cose e cose! via via via via via... minuti miserabili se vuoti d'ogni memoria, via! Ti odio mille volte ti odio, vittima infame di un mondo infame, bastardo figlio di puttana, via!!! (Leda cade spossata al centro del letto).

XV SCENA

Luce

Al grido finale, la luce su Leda si affievolisce;

Musica

La musica continua, angosciata, fino all'imprecazione finale, e qui smette di colpo;

Situazione

Al grido finale, il telo/pizzo cala di nuovo davanti al letto di Leda; questa ridiventa un'ombra, e pertanto il successivo suo monologo verrà ascoltato come voce fuori campo.

Al piano inferiore una luce flebile illumina il letto. La Madre vi ci è seduta sopra, indossa lo stesso pizzo che chiude la stanza di Leda e resta immobile al bordo del letto, in penombra, mentre il successivo testo di Leda si ode come voce fuori campo.

Testo con didascalie

Leda: No! Tu devi – capisci che devi – devi ascoltarmi, e questi toni non sono più disposta a sopportarli, né da te né da nessun altro!... – Ma non sono io che urlo, sei tu... – O Gesù Cristo benedetto, vorrei avere un registratore, guarda... – E vuoi stare zitto! E fammi parlare!... – Allora cosa? Allora niente!... – Sì che ti dico, e aspetta... (È frastornata; in verità non sa che dire) Tu gridi, insulti e m'hai fatto dimenticare pure quello... – Bene sto, come vuoi che stia... – No, non ne faccio di sciocchezze, sta' tranquillo... (Più calma) Dove sei?... – Sì, di strada: dove sei?... Al nord? Che nord?... – Quali montagne?... – Ma che “basta”? “Basta” un accidente! T'ho chiesto quali?... – Sì, è una scemenza ma voglio saperlo. Sei alla frontiera?... – Insomma, ti manca poco... – E te la meriti la nebbia, qui c'è un sole che ti scioglie. Tu vattene verso l'acqua se ti piace...

Ma cos'è? Hai una voce strana... Paolo, mi senti?... – Perché chiedi a me di riattaccare, fallo tu... Dio mio, non capisco, non ti sento. Parla più forte!... – Aspetta aspetta... ti dico i posti, ho qui la carta... Venezia l'hai passata?... – Più su?... Più su di quanto?... – Stai per uscire allora... per andartene davvero... – Ma t'ho detto fallo tu: riattacca se ti va!... Che significa: io no?... – Ma non vuol dire niente: io no!... – Insomma non ti scoccia se ti parlo... – E allora spiegami perché non l'hai staccato! Lo volevi che ti richiamavo? – Se è così, ti prego, dimmelo. Lo volevi o no?... – Sì, bravo, e fallo fallo – che tanto pure se strappi i fili e fai volare tutto dal finestrino io non la smetto di parlarti... – T'ho detto: fallo! Fa' quello che ti pare, ché pure se t'ammazzi io non ti lascio! Ficcateelo bene in testa che in un angolo della terra ci starà una donna, sempre, a urlare in eterno contro di te, in eterno! Sarà tutta per te la mia rovina. Hai salvato tuo padre da questo supplizio e te lo sei preso tu. Dovrebbe dirti “grazie”!... E parlami! Che è, una galleria? Cos'è questo frastuono?... – No, caro, io non mi ammazzo proprio... – Tu, cosa?... Ma non ti sento, c'è troppo... insomma, vai piano, fermati! – Parliamo per un istante, per un minuto solo, però vero. Sessanta secondi d'orologio veri... – Cos'è che hai detto?... E di', va' piano! Mi spacca le orecchie questo fischio... ma sei tu che gridi? Che è successo? Cos'è? Cos'è?... Paolo! Paolo!... Amore mio!... Amore mio!, ma che è stato?... Amore mio, rispondimi!... (Le si strozza un grido in gola. Trema. Esce dalla stanza con le gambe che la reggono appena).

QUADRO FINALE

Luce

Si affievolisce sul letto di Leda e si rinforza su tutto il piano inferiore;

Musica

Smette di colpo sull'imprecazione finale di Leda;

Situazione

La Figlia sale in fretta al piano superiore, strappa il pizzo che chiude la stanza di Leda, raccoglie le lenzuola dal letto di quella e risende al piano inferiore, dov'è la Madre: in questo momento comincia il recitato finale.

Testo con didascalie

Madre (Senza voltarsi) Che togli?

Figlia Lenzuola sporche. C'è tutto da lavare.

Madre Quelle no. Ci ha dormito e fatto all'amore uno che è morto sulla strada in mezzo al fuoco. – Le bruci.

Figlia Ci stanno ancora cose della signora nella stanza. (Esce; uscendo, qualcosa cade in terra dalle lenzuola. La ragazza non se ne accorge. La Madre si alza e va a raccogliere l'oggetto caduto. Torna a sedere. Guarda quello che ha raccolto. Si tratta del pizzo. Lei già teneva sulle spalle quello suo, quasi identico).

Madre (mormorando piano, quasi tra sé) Figlia mia... vera Figlia mia... sorella mia... c'è chi l'amore se lo cerca solamente quand'è nero. – L'amore è un cane... c'è da chi corre, c'è da chi scappa... da chi si sfama, a chi lecca e a chi morde. – Quell'amore lì. Figlia mia... l'hai visto mo' che sangue ci scorre dentro a quell'amore lì... – E loro, che si credono tanto e chissà cosa... loro inutili sono. L'amore li fa. Li mette qui, li mette lì... li accosta e li scosta. Per noi lo fa – che lo pensiamo e lo vogliamo. Che siamo tanto forti. Noi li pensiamo. Noi li

facciamo. Noi sole. – L'amore nero ci ha la morte dentro. La morte viva. Quella bella. Quella che serve. Tu lo sai... (La Figlia passa alle sue spalle e rientra nella casa. La Madre continua a strofinare i due pizzi) Tu, però, te lo devi venire a riprendere il mio regalo, Leda... almeno il mio regalo sì, e poi tenerlo con te per sempre. Sempre. Io e te, sì, ci parleremo sempre. – Loro... inutili sono. Noi li facciamo. Noi li facciamo. Inutili sono. – Inutili...

(La luce si fissa su questa stereotipia motoria della Madre. La musica si ferma).

ANALISI DEI PERSONAGGI

MADRE

La concezione dell'amore che aleggia su tutta la vicenda è quella di una forza autonoma, generantesi come pulsione primaria nella donna, e che "pone" l'uomo solo come termine di abreazione libidica: sembra che l'uomo sia solo un tramite, creato dalla donna – sebbene necessario –, di questa vita pulsionale.

Così inteso, l'amore ha bisogno della consumazione della carne e del sangue, e la sua concezione da parte della femmina è simile a quella di un felino che giocando ghermisce e amando morde.

Di questa forza la Madre è incarnazione. Per tutta la vicenda essa usa un tipo di comunicazione primordiale, corporea, sostenuta da una gestualità che non è "corredo" della parola ma alfabeto proprio, spesso contrastante con quello verbale, espressione della presenza di un sottotesto e quindi di ambivalenza. L'uso di metafore è assolutamente caratteristico nella Madre: sono metafore sessuoaggressive di terra, di sangue, di forza, che isolano il linguaggio e la vicenda della Madre da quella degli altri personaggi.

L'amore ha bisogno del sangue versato. E sì che solo tra due donne "ferite" può esservi compassione. Per questo il legame di sangue è più forte con Leda che con la Figlia; per questo la Madre più volte sottolinea la "diversità" della Figlia da sé e, al contrario, l'analogia esistenziale con Leda; per questo nella scelta delle situazioni sceniche abbiamo evidenziato proprio una maggiore vicinanza fisica – baci, carezze, contatti – tra la Madre e Leda, che non tra Madre e Figlia.

Madre e Leda sono l'una il passato/futuro rispetto all'altra, e come tali reciprocamente inconoscibili, e come tale rappresentano l'una per l'altra la maschera, il "doppio".

Laddove in Leda la rabbia e il desiderio di Paolo sono tutti immediatamente espressi, nella Madre il tempo, la rimozione, hanno portato a un maggiore distacco dal proprio oggetto d'amore, che ora può tradursi in vendetta, e infine a un accumulo di libido che la limitazione

della vita sociale trasforma in RITUALI.

Il “rituale” è il punto nodale nell’interpretazione del personaggio; è spesso una stereotipia incomprensibile, privata, apparentemente senza senso. D’altronde esso risponde alla necessità di “rappresentare” il sesso e la morte, in un contesto di “finzione”, di “come se”, non potendo viverle appieno.

È chiaro, di qui, come il grado di traslazione affettiva sulla realtà sia imponente: la dilatazione della sfera affettiva promana, nella Madre, di necessità, all’oggetto, vissuto come “oggetto-Sé”.

Linee guida per l’interpretazione del personaggio

- comunicazione primordiale, prevalentemente gestuale;
- linguaggio dominato da metafore sessuoaggressive;
- sviluppo di rituali;
- presenza di sottotesto, il cui portato andrebbe reso nello scarto tra gestualità e parole.

LEDA

Leda è il passato della Madre. Essa si trova in quello stadio psichico immediatamente successivo alla perdita di un oggetto d’amore, stadio in cui non c’è ancora ritiro degli affetti e si continua a sentire la presenza e il bisogno della persona cara. È lo stadio di “non-elaborazione del lutto” (Freud) nel quale l’individuo nega la morte del proprio caro e tende disperatamente a ristabilire il legame affettivo con quello.

Il dato essenziale di questo stadio del “mal d’amore” è che non c’è ancora ritorno dell’investimento affettivo per cui:

- * la comunicazione è realmente tesa a rifondare la relazione affettiva, anche quando la persona esprime volontà di morire;
- * non c’è traslazione sulla realtà né sviluppo di rituali.

Pertanto, nell’interpretazione del personaggio, la rabbia e le minacce di morte non dovranno far paura: in quella rabbia, tutta espressa, trasparente evidente il desiderio di recuperare a sé Paolo.

La solitudine reciproca delle due donne – Madre e Leda – è dovuta al

diverso effetto che il passare del tempo produce sugli affetti: Leda è presa dall'angoscia per il futuro, la Madre dal rancore per il passato; e quando la Madre parlerà a Leda degli uomini con la sua solita acredine e rabbia, Leda riprenderà a parlare disperata, come se non la avesse ascoltata affatto.

La Madre vuole vendicarsi: non potendo più essere una presenza reale per Zuanì, essa si trasforma in una presenza fantasmatica, ossessiva, tra la Figlia e Zuanì; Leda invece può e vuole ancora essere presenza corporea: il suo desiderio esiste ed è espressamente corporeo.

I monologhi di Leda sono sempre frammisti di quella premura adolescenziale, sincera, anche di quella rabbia sincera, di quel bisogno costante di spiegarsi, di comprendersi: in Leda le parole hanno ancora funzione comunicativa, nella Madre non più.

Manca in Leda l'animalità della Madre, il suo linguaggio è pulito: è la Madre che ad ogni notazione di sconforto da parte di Leda aggiunge quella tinta di odio che il tempo le ha maturato: Leda presenta il presente e la Madre lo dilata al passato e al futuro.

Linee guida per l'interpretazione del personaggio

- portata comunicativa esaudita nel testo;
- non c'è sviluppo di rituali;
- lo scarto tra ciò che dice e ciò che desidera è minimo.

FIGLIA

La Figlia è la "vittima" della vicenda, colei che in una casa in cui serpeggiano odi e rancori provvede a bonificare i rapporti.

La sua vita è costellata di colpe e dolori non suoi; è una Figlia non propriamente amata dalla Madre, in quanto non propriamente riconosciuta nel legame di "sangue"; è una moglie presa, probabilmente, senza precisa convinzione, da Zuanì.

Timida, ossequiosa, tesa a dimenticare e far dimenticare, la Figlia porta in sé il rancore e il dolore di fatti che non l'hanno mai vista protagonista. Dev'essere interpretata come un personaggio imploso, timido,

che parla poco e lo fa sempre manifestando un'inquietudine trattenuta, salvo poi esplodere quand'è sola: la esasperante filastrocca della scena VI, a sfondo edipico, e la frenesia mimica della scena XII, lasciano trasparire tutto il dolore e la rabbia di una vita condotta all'ombra di altri.

Linee guida per l'interpretazione del personaggio

- povertà dell'eloquio, svolto sempre sul filo di un'inquietudine malcelata;
- l'uso della rimozione e della negazione fa sì che le sue reali istanze vengano fuori nelle scene in cui è sola;

ZUANÌ

Zuanì è il tramite della passione femminile, tramite e non fine, come s'è detto nella analisi della concezione dell'amore prima fatta.

Pertanto su lui viene spostata la colpa di avere trasformato il rosso dell'amore nel nero della morte se egli si rifiuta di corrispondere la passione: egli è un "ladro" e un "assassino" senza scrupoli che prende le donne e le sposta come bicchieri, e che tuttavia col tempo, venendone riconosciuta la sua unica funzione di tramite, diviene solo un feticcio. Per questo nella lotta con la Madre sembra uscire sconfitto; al cospetto di una, cui il tempo concede la possibilità del "distacco" dalla persona cara, Zuanì appare inquieto, nervoso, quasi una trottola nelle mani della Madre. Questa sua sconfitta sembra denotata dalla perdita degli stessi attributi di maschio che la Madre gli riconosceva in passato: Zuanì non è più l'animale che si gonfia nelle brache al solo odore di una donna. Tuttavia è proprio questa non più immediata seducibilità di Zuanì a rendere il gioco-lotta con la Madre più sottile, a far comprendere come in fondo entrambi siano esperti in un rituale che in entrambi il tempo ha maturato.

Zuanì è il personaggio più poliedrico; uno che alla Madre dice di non "andare più a danze" ma che poi alla stessa confida il suo fine con

Leda; uno che dice di aver sposato la Figlia perché era lei che voleva, ma che poi fa capire di essere disponibile con tutte; un camaleonte che varia codice espressivo a seconda della donna che si trova davanti: Zuanì è uno che recita sempre.

E forse anche l'ossessione per la presenza costante della Madre – se anche realmente intrusiva – non è effettivamente sentita, sia perché egli partecipa ai rituali della Madre, sia perché anche quest'ossessione può essere uno strumento utile al suo rapporto con la Figlia.

Linee guida per l'interpretazione del personaggio

- parziale traslazione sulla realtà e parziale sviluppo di rituali (presenti con la Madre, assenti con la Figlia);
- uguale utilizzo del tipo di comunicazione verbale e gestuale;
- presenza di sottotesto e di scarto tra detto e vissuto.

CONCLUSIONI SULLE LINEE DI REGIA

Ogni regia teatrale è sempre un'interpretazione del testo, e l'interpretazione è sempre una riproposizione parziale di esso. Di fronte alla complessità semantica e stilistica di un testo, un regista si pone con l'animo del poeta che si accinge a tradurre un altro poeta: la "resa" non sarà mai fedele, tanto diverso è l'alfabeto segnico della scena da quello del testo, e tanto personale è la lettura del regista.

Eppure, se di volta in volta una regia può riproporre la bellezza di un testo e se di volta in volta è possibile una regia diversa, ciò accade grazie proprio alla "parzialità" della lettura registica.

Anche qui, in questa nostra regia, lungi da qualsiasi bizzarra demolitrice preconcepita, qualche spostamento nella sequenza delle scene e qualche omissione sono stati sempre dettati dalla necessità dell'interpretazione registica e dai principi estetici che l'informano, ma anche condotti con l'attenzione a non estendere ad arbitrio l'interpretazione stessa.

Entriamo *in re*.

Tutta la vicenda può essere letta come la negatività di una forza – l'amore – che agisce suo malgrado attraverso il veto morale/sociale, determinando l'ossessione e il rancore di una famiglia; o può essere interpretata come trama di negazioni simboliche sviluppanti in e attraverso i vari personaggi; vi si può far risaltare la complessa semiosi linguistica, strutturata in "sistemi" incrociati, o vi si può far risaltare la teatralità intrinseca, il gioco di finzione continuo che incornicia ogni azione dei personaggi. Ancora, il testo si presta – data l'artificiosità del suo linguaggio e la complessità con cui ogni personaggio emerge progressivamente e attraverso il proprio racconto di sé e attraverso quello degli altri – a vari stili di interpretazione: naturalista, surrealista, simbolista, astrattista ecc.

La nostra regia è partita da un assunto analitico e stilistico: rendere la poliedricità dei personaggi e della vicenda attraverso una regia che conservi la ambiguità, la densità di possibili significati delle varie scene.

La "solitudine" reciproca dei vari personaggi a mio avviso è determinata dal diverso grado di elaborazione psichica che il tempo determina sugli affetti. La Madre ha ormai introiettato i propri "oggetti" tanto che oggi è in grado di "giocare" con Zuanì; e questo in virtù di una lucida comprensione del carattere di Zuanì, dei suoi punti deboli. Si noti come ogni riferimento che la Madre fa a Leda, ogni volta che chiede a Zuanì se è Leda a piacergli adesso, ogni volta, dicevo, questa domanda o questa affermazione indiretta precede un "invito" a Zuanì, come a toccargli le corde della passione per poi sfruttarne il vibrato (Madre: ti spassi di toccarla...? /... e vieni!; Madre: Uh, che bel cuore... / ... solo a me non ci perdoni niente; Madre: Tu ci hai rabbia contro di lei, Zuanì!; Zuanì: Io non ci vado più a danze).

La Madre sembra perfettamente conscia dell'importanza che Zuanì accorda al veto morale imposto dalla società sulla passione incestuosa, e puntualmente gli induce il timore rabbioso dell'argomento per attrarlo a sé (Madre: Mai l'hai voluta tu e sempre l'hai voluta... accostati e rimani...; Madre: Io lo so che ti piaceva a quella... – e lo tocca

tra le cosce).

Ugualmente, la Madre strumentalizza la labilità del rapporto tra Zuanì e Figlia, e la debolezza di questa, per “presentare” invece se stessa: (Madre: Perché si sa che tiene un’anima che a sanguinare è facile, quella... / ... È roba d’uomini che dicono di no; Madre: Vi sento la notte cos’è che fate e che non fate... / ... Fatti vicino; Zuanì: e forse che a voi no? Madre: A Mariuccia, poverina, no).

Tutti questi prolegomeni alla seduzione, questi sottintesi, costituiscono una vera e propria preparazione, una strategia attuata con puntiglio, una trappola sottile per Zuanì. E potremmo citare numerosi altri esempi di questa strategia: da quando la Madre “nega” la attuale potenza sessuale di Zuanì, a quando sottilmente lo sottopone al ricatto della dipendenza economica (Madre: Non tieni lavoro?.../... Vuoi che te lo faccio ancora?)

È una strategia, quella della Madre, che obbedisce a una propria morale: come la nutrice di Fedra, la Madre giustifica la possibilità dell’incesto di fronte alla salvezza personale, alla sofferenza fisica (Madre: Non è per cattiveria che lo faccio.../... Tutto quello che un poco può sgravarmi me lo prendo).

È una concezione essenziale della passione, la sua, animalesca: quando il letto non ha più il rosso del sangue e dell’amore, ha il nero della morte e del dolore. Ecco perché subito dopo la giustificazione dell’incesto la Madre ritorna Madre e dice a Leda: “... Più ci state a bagno e più v’ammalate”.

Di fronte a questa concezione degli affetti che il tempo ha maturato nella Madre, Leda si pone come “negazione della negazione del represso”, passione non-mediata, fuoco che avvampa e brucia.

Il complesso gioco delle negazioni simboliche, nei suoi monologhi, rimanda sempre alla sfera corporea: quando il proprio dolore o le parole della Madre le tolgono la speranza di riavere Paolo, ella nega il corpo (morte a sé), e quando quella speranza si riaccende ella pone il corpo (desiderio o morte per Paolo): così in tutti i suoi monologhi.

Alla saggezza della Madre, alla sua strategia di intermediazione comportamentale e spesso ludica, Leda è estremamente lineare e diretta: “Io lo amo, lo voglio... qui lo voglio”.

C'è da chiedersi ora quanto la proiezione di colpa che Leda fa (Leda: Lui l'ha voluto; Leda: Non sono io che ti ho cercato), e l'identificazione tra Paolo e suo padre, sia effettivamente dettata dalla rimozione del desiderio incestuoso – considerato anche che Leda non mostra, a differenza della Madre, il peso dell'opinione pubblica – o piuttosto da un'incapacità al ritiro affettivo sul proprio Sé della relazione rotta col marito. La complessità del testo fa oscillare l'interpretazione tra i due poli suggeriti, ma in sede di allestimento registico la scelta non può restare fluttuante in quanto l'una e l'altra ipotesi determinano il grado di “negazione” nelle affermazioni di Leda, e quindi la presenza o meno in esse di un sottotesto.

Per parte mia ho inteso far risaltare la “dipendenza” di Leda da Paolo, in modo da rendere il suo dolore più tragico e la coscienza del suo amore più lucida, in quanto lecito e non incestuoso. A questa considerazione della propria passione e alla sua dipendenza da Paolo ci si riferisce, nell'analisi dei personaggi, alla presenza molto sfumata di un sottotesto in Leda, fin quasi a concepirlo del tutto assente, intendendo con ciò la immediatezza con cui è espressa la pulsione affettivo-sessuale.

Alle osservazioni in cui la Madre allude alla incestuosità della sua passione (Madre: Un uomo che ruba la moglie... e che poi quasi gli siete mezza Madre... Madre: Ce ne vuole per andarcisi a ficcare), Leda risponde seccamente riaffermando il suo amore per Paolo, come a legittimarlo in virtù della intensità della sua forza. Per Leda l'amore si pone come passione pura, priva delle costrittive connotazioni moralistiche che assume per la Madre o per Zuanì. Né va dimenticato che nei due casi sopra citati Leda reagisce non solo alla connotazione incestuosa del suo amore, che la Madre disegna, ma anche, di nuovo, al timore di perdere Paolo, dato che la Madre stabilisce un parallelo tra Paolo e suo padre anche riguardo all'infedeltà (Madre: Gli si leggeva

addosso la tresca che filava; Madre: È lì che l'ho capito quanto era storto lui! e quanto poi quell'altro che gli è venuto appresso).

Corpo negato/corpo affermato, passato-dolore/futuro-desiderio: è questa la dialettica lineare della passione di Leda, la quale – come detto nell'analisi dei personaggi – non ha ancora rielaborato il cordoglio per la perdita del suo oggetto d'amore.

Al contrario di Leda e della Madre, la Figlia non esprime mai una passione – salvo quand'è da sola –: in lei la condizione di non liceità supera quella della passione incestuosa, per estendersi allo stesso sentimento di una passione, alla stessa espressione di una passione. Essa appare una fanciulla in perpetua accettazione di un dolore non suo. E la bellezza tragica di questo personaggio mi pare scaturire dalla negazione che la Madre e Zuanì dichiarano della sua stessa femminilità, al confronto invece della loro sessualità fatta di sangue (Madre: A Mariuccia poverina, no... come s'apre certa frutta; Zuanì: E per i figli nostri se verranno e amen) In sede analitica direi che il dolore della Figlia per aver dovuto subire colpe e ombre di altri, riflette senz'altro un suo sentimento di quell'inferiorità femminile/sessuale; d'altronde è questo sentimento che la rende remissiva, accondiscendente a tutti, ed è questo sentimento che mi ha spinto a disegnarla come una persona che rimane fondamentalmente estranea ai rituali e agli oggetti stessi della casa materna, e che mi ha spinto a preferire, a un'espressione diretta del suo dolore (monologo pagg. 16-17) una espressione mediata dalla simbolicità di un "mito" – qual è un ricordo infantile –; è quel sentimento che mi ha spinto, infine, a privilegiare una sua percezione, da parte dello spettatore, al "negativo", attraverso l'ombra, nelle scene in cui gli altri personaggi rivivono le loro passioni non lecite.

Se la Madre sa far vibrare le corde della passione in Zuanì, questi è davvero la "vittima" della Madre? Ho già detto, nella analisi dei personaggi, come sia complesso questo personaggio: ripeterò qui solo ciò che serve a giustificare una scelta registica. Zuanì mi sembra ben cosciente del gioco della Madre, o almeno cosciente di volervi partecipare dopo esserne stato attratto. Certo la sua rabbia alle insinuazioni

della Madre sulla sua virilità mette in luce come sia questa a cominciare il gioco; ma una duplice serie di osservazioni confermano che di quel gioco egli si fa coprotagonista:

1) Zuanì rende complice la Madre del suo passato (Zuanì: I miei gusti me li sono levati tutti, e lo sapete!) alludendo a lei;

2) Zuanì, nelle scene che precedono il gioco/lotta, non risponde mai direttamente al testo della Madre, preoccupandosi evidentemente di capire se il gioco comincerà (Madre: Pensieri di che? di te?; Zuanì: Sapete voi; Madre: Come s'apre certa frutta; Zuanì: A voi? A voi l'ha messa sì o no?; Madre: E dici, ti piace (riferita a Leda)?; Zuanì: Ci salite sì o no?, ecc.).

Pertanto mi è sembrato giustificato fare partecipi entrambi i personaggi della stessa teatralità del gioco-lotta, della stessa "rappresentazione" della loro relazione, e anche dello stesso linguaggio. Il loro codice espressivo è certamente diverso da quello della Figlia e di Leda, e qualche omissione fatta della pagina scritta non ha mai – credo – snaturato quel linguaggio.

Di qui tutte le scelte registiche:

1) Centralità dei "rituali" quotidiani nelle situazioni in cui è presente la Madre

Il ritiro degli investimenti affettivi da un oggetto d'amore e la non immediata concettualizzazione degli stessi provoca un aumento, una compressione di energia psichica. In assenza di una vita lavorativa o affettiva/sessuale, questo accumulo si traduce nello sviluppo di stereotipie quotidiane. Ciò evidentemente caratterizza solo la Madre. Non che gli altri personaggi non vivano i propri oggetti come "oggetti-Sé", ma lo sviluppo di rituali quotidiani, come lo vediamo nelle persone sole o nei vecchi, deriva sempre da una mancanza di abreazione libidica, in presenza di una spinta pulsionale comunque presente.

2) Oggetti

a) Quando il letto non ha più il rosso dell'amore ha il nero della morte.

Per questo il “luogo” del letto definisce una vicenda nella misura in cui la relazione amorosa la rappresenta. Nella stanza-vicenda di Leda il letto è ancora un “talamo”; in quella della Madre è ormai un “ring” nel quale quotidianamente l'amore si esprimerà nel suo rovescio.

b) Pizzo della Madre: è una specie di oggetto polivalente che di volta in volta diviene veicolo di sentimenti diversi: gioco-lotta con Zuanì, completamento della maschera, per la Madre, trait d'union fra le vicende della Madre e di Leda, immagine simbolica che chiude la stanza di Leda nelle scene iniziale e finale.

c) Cavalluccio-croce: abbiamo indicato così l'oggetto-Sé della Figlia, oggetto che permette – con il suo dondolio – il movimento esasperato della scena VI, che simboleggia la pena su cui è crocifissa la Figlia.

d) Maschere (trucco della Madre, vestiti per Zuanì, benda sugli occhi per Leda): s'è visto come nelle scene di lotta fra Madre e Zuanì gli abiti e le stoffe siano parte di quel rituale di preparazione alla lotta stessa. Nelle scene tra Madre e Leda, i costumi indicano la reciproca inconnoscibilità dei due personaggi, la loro reciproca funzione di doppio.

3) Atteggiamenti corporei

a) Leda: la frequente posizione distesa di questa, il suo agitarsi scomposto, l'estraneità agli atteggiamenti della Madre, esprimono quella dialettica lineare – accettazione/rifiuto del corpo – in cui oscilla la passione di Leda.

b) Madre e Zuanì: l'atteggiamento frequentemente chino ricorda quello di due animali.

c) Figlia: la sua poca mobilità è l'effetto della rimozione affettiva che la caratterizza.

4) Scene

La scenografia descritta nel quadro di apertura vuole rappresentare ciò che è Es-senziale alla vita affettiva o alla memoria di un personaggio: se nelle stanze affettive certi oggetti assumono una posizione capovolta, o manca una parete, la scenografia deve riprodurre quella posi-

zione anomala e una stanza con tre pareti.

5) Luci

Il colore e la “forma” delle luci ritagliano via via la fetta di realtà di cui ci stiamo occupando, o la fetta di realtà mnemonica dei personaggi, oltretutto dar corpo ai loro segreti, al loro inconscio.

Così, per esempio, il cerchio di luce azzurra della V scena, sul quale la Figlia e Zuanì compaiono come silhouette, equivale a una “lettura” epica del loro testo, in sintonia con l’evidenza che in quella scena la ricostruzione che i due personaggi compiono della loro esistenza, condotta all’ombra dell’ossessione materna, è solo detta e subita, non agita; così la restrizione del campo visivo al letto di Leda, o al letto-ring della Madre, equivale a una limitazione dell’area di realtà nella quale il personaggio è costretto; così, infine, l’atmosfera chiara o buia nelle scene di Leda equivale a quel rifiuto/accettazione del corpo-desiderio di Paolo, di cui s’è detto. Le luci evidenziano il sottotesto di ciò che è espresso.

6) Musiche

Gli accordi musicali spesso si frammistano ai fonemi nell’esprimere un sentimento che non è più melodico e composto, ma dissonante e quasi autistico: vedi scena II, VI, XII, finale scena XIV, e quadro di chiusura.

Negli altri casi, la musica esprime il sentimento che sottace o accompagna o contrasta ciò che è espresso verbalmente.

fotografia

Marco Foretier
Enzo Lamartora

tranSections

La fotografia non è riproduzione ma ricreazione. Ciò che percepiamo non è “la realtà” ma una parte della nostra vita. L’obiettivo fotografico deve recuperare l’altra parte della vita, quella che non si manifesta immediatamente o si manifesta in modo difforme dal consueto o si disvela dall’assemblaggio di elementi diversi. La fotografia deve sorprendere, evocare il nascosto, il terzo assente, il sottotesto.

Fotografare significa accostare elementi contraddittori, significa sformare le linee ed i piani della realtà, significa sedurre lo spettatore dalla monovalenza del segno quotidiano all’ambivalenza del corporeo che vi è sotteso, significa ricondurre dal semplice al complesso, dal visibile al segreto, dall’estetico al mostruoso. André Kertész riprende i vuoti; fotografa strade, fiumi, torri, bivi, ponti, scale, interni. Eppure, in tutti i “vuoti” kertesiani si avverte la presenza del “fantasma”, dei nostri fantasmi.

Dell’Edipo o la Sfinge. La fotografia dev’essere indefinita, dev’essere obliqua, spezzata, sfuocata, indistinta, tagliata: il troppo e il troppo poco; dev’essere lo sfondo soltanto su cui ricostruire, noi che guardiamo, la nostra storia di gioie e fallimenti. Si tratti del particolare di una strada o di un viso di donna o di una stanza in chiaroscuro, quel particolare non deve esaurire, non deve documentare, deve rimandarci all’altro, a ciò che è assente, dev’essere incompleto. L’intero è senza spazio, l’intero è inaccogliente, l’amore nasce dalla mancanza. Ogni foto è fatta di tre elementi: la cornice di riferimento, il soggetto fotografato e l’orizzonte, ovvero lo spazio di libertà tra il primo e il secondo. Chi ama davvero se ne frega del luogo, se ne frega della realtà, se ne frega dell’opportuno, se ne frega del difetto: è lo spazio emotivo tra gli amanti che fa l’intensità dell’amore, è la troppa vicinanza o la troppa distanza che fa la gioia o la disperazione. Solo questo è la passione, il contrario della giusta misura, della normalità, della simmetria, del composto. Una foto, a nostro avviso, deve suscitare l’emozione dell’angoscia o della gioia, della speranza e della disperazione, scomponendo i piani, allontanando, avvicinando, restituendo complessità ambivalenza passione e sorpresa al dettaglio dell’oggetto. In linea con questa cornice di riferimento artistico, abbiamo scelto di presentare una ricerca fotografica, quella della LAFOR ARTISTIC AGENCY, una nuova agenzia di produzione e promozione artistica fondata da Enzo Lamartora e Marco Foretier. L’esposizione di questa sezione, intitolata “tranSections”, mostra alcune “serie” fotografiche caratterizzate dal progressivo restringimento del diaframma sul soggetto, e dalla “sorpresa” del dettaglio, sorpresa ottenuta passando per “tagli” e “ferite” portate sul corpo, spesso sul viso, e dalla sottrazione del contesto. Non tutte le serie mostrano questa progressione: alcune sembrano “accostamenti” in serie di elementi diversi, eppure, in ogni caso, l’associazione

libera e seriale di piani, linee e oggetti diversi, produce sempre la stessa scoperta di qualcosa che avevamo rimosso, una paura scomparsa, un sorriso risvegliato. Intesa così, la serie fotografica non è ripetizione né montaggio quanto piuttosto preparazione all'evento, approssimazione, disvelamento. È scultura più che pittura, è una serie di colpi di taglio, di fratture, portate nel marmo affinché ne emerga un corpo; oppure una ripresa di oggetti-segni disparati a ricomporre un corpo vivente; oppure infine una tela tessuta solo per guardarci oltre.

Ma lasciamo la parola alle immagini.

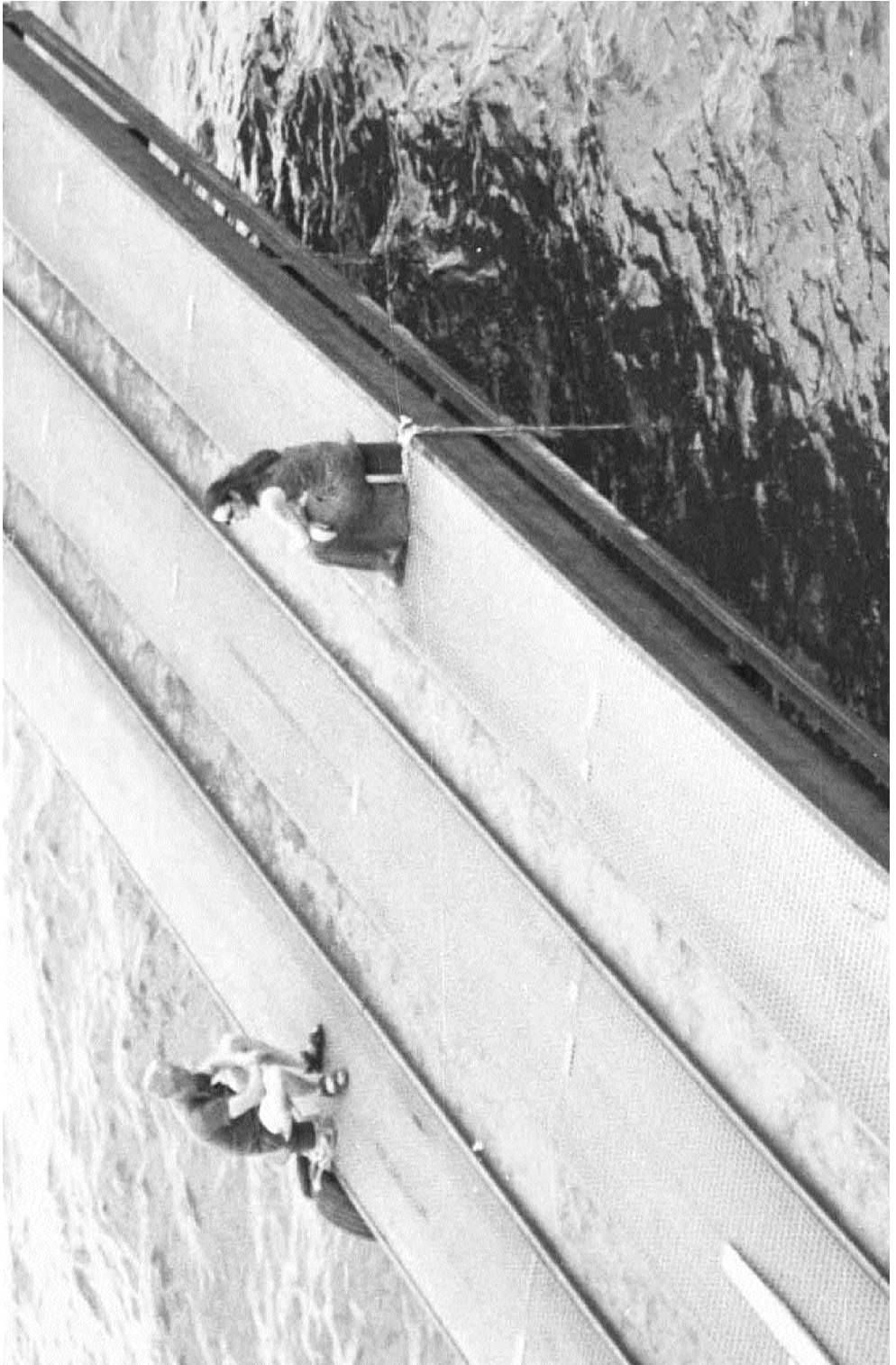


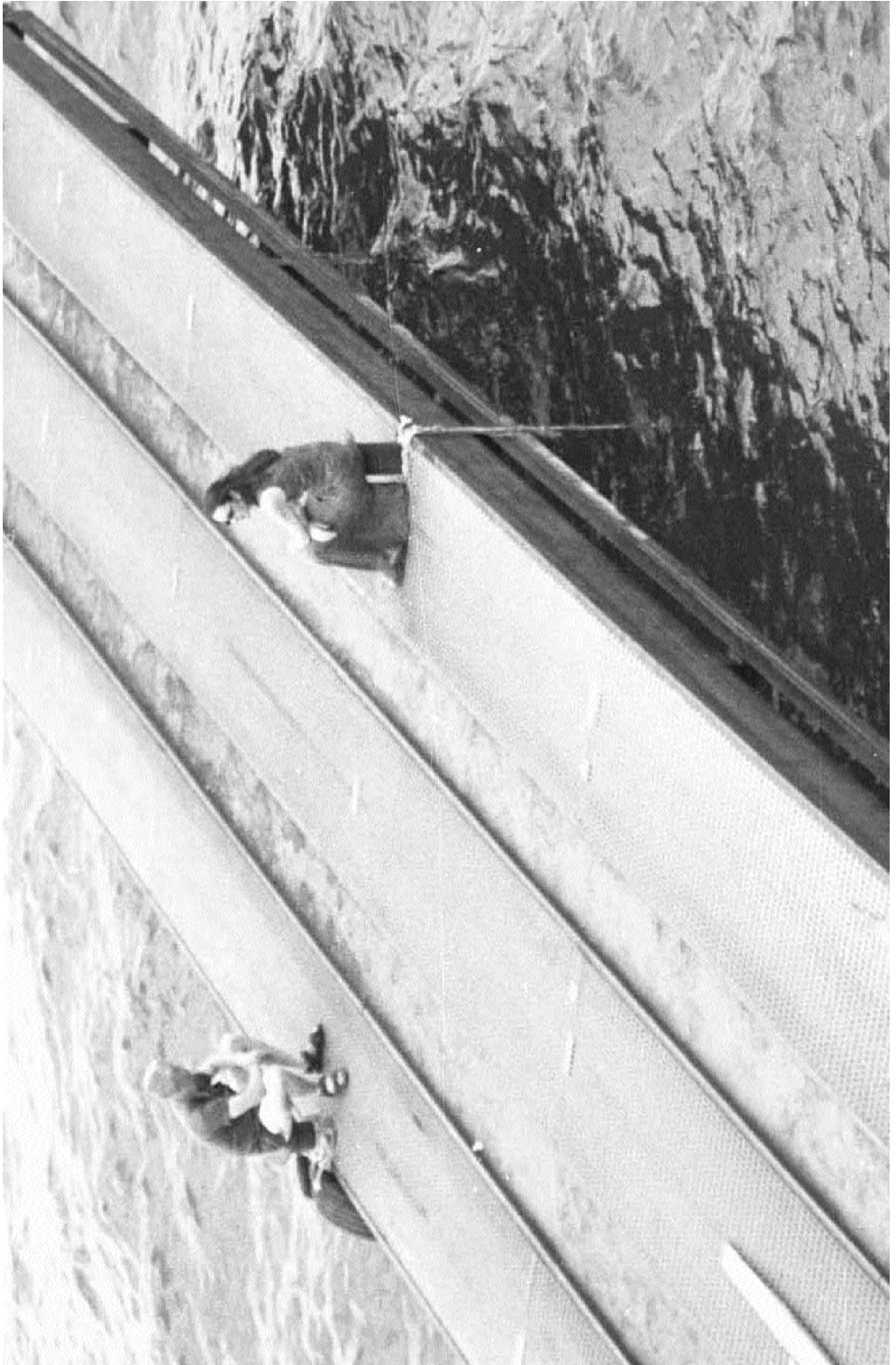














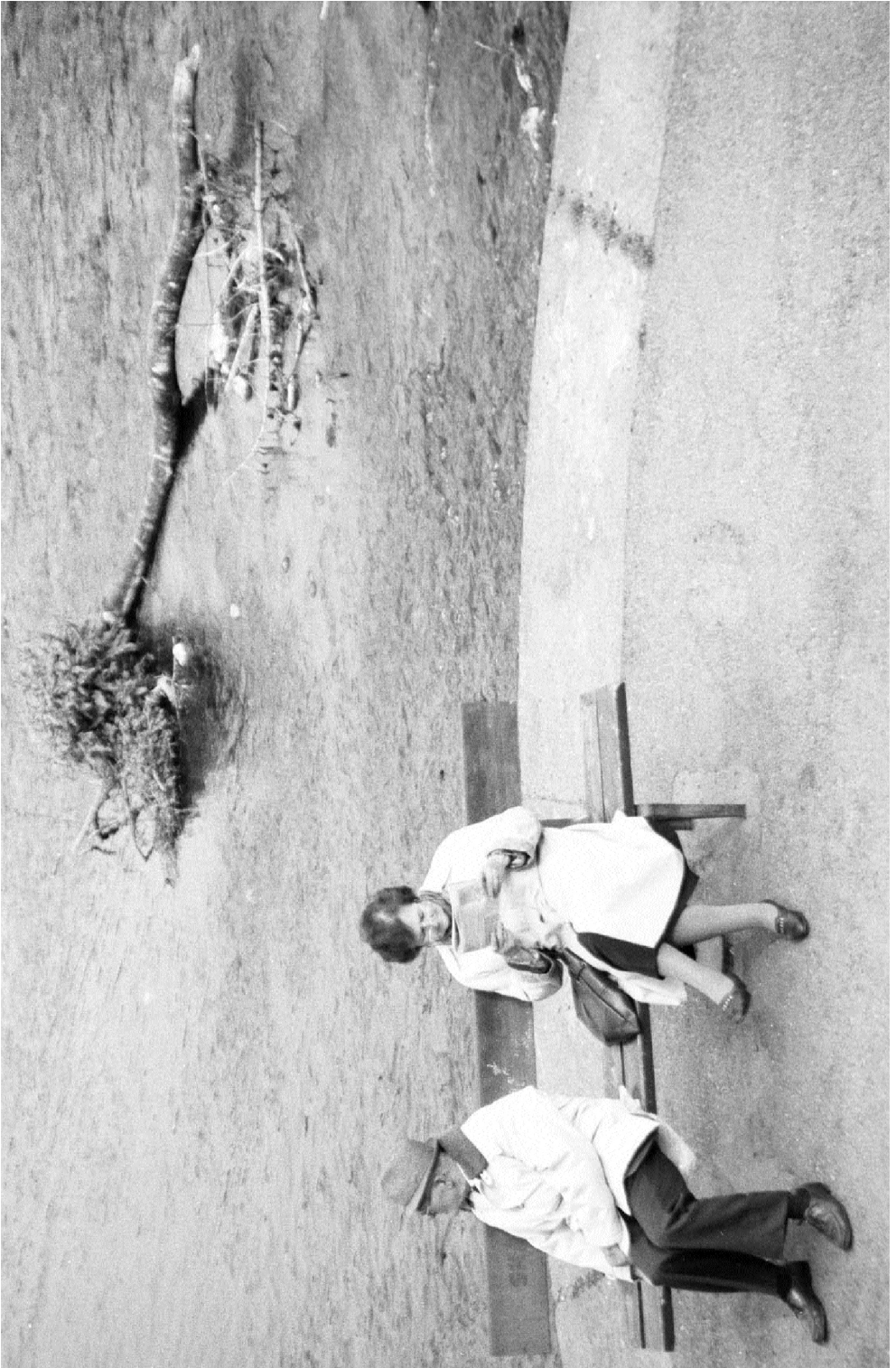




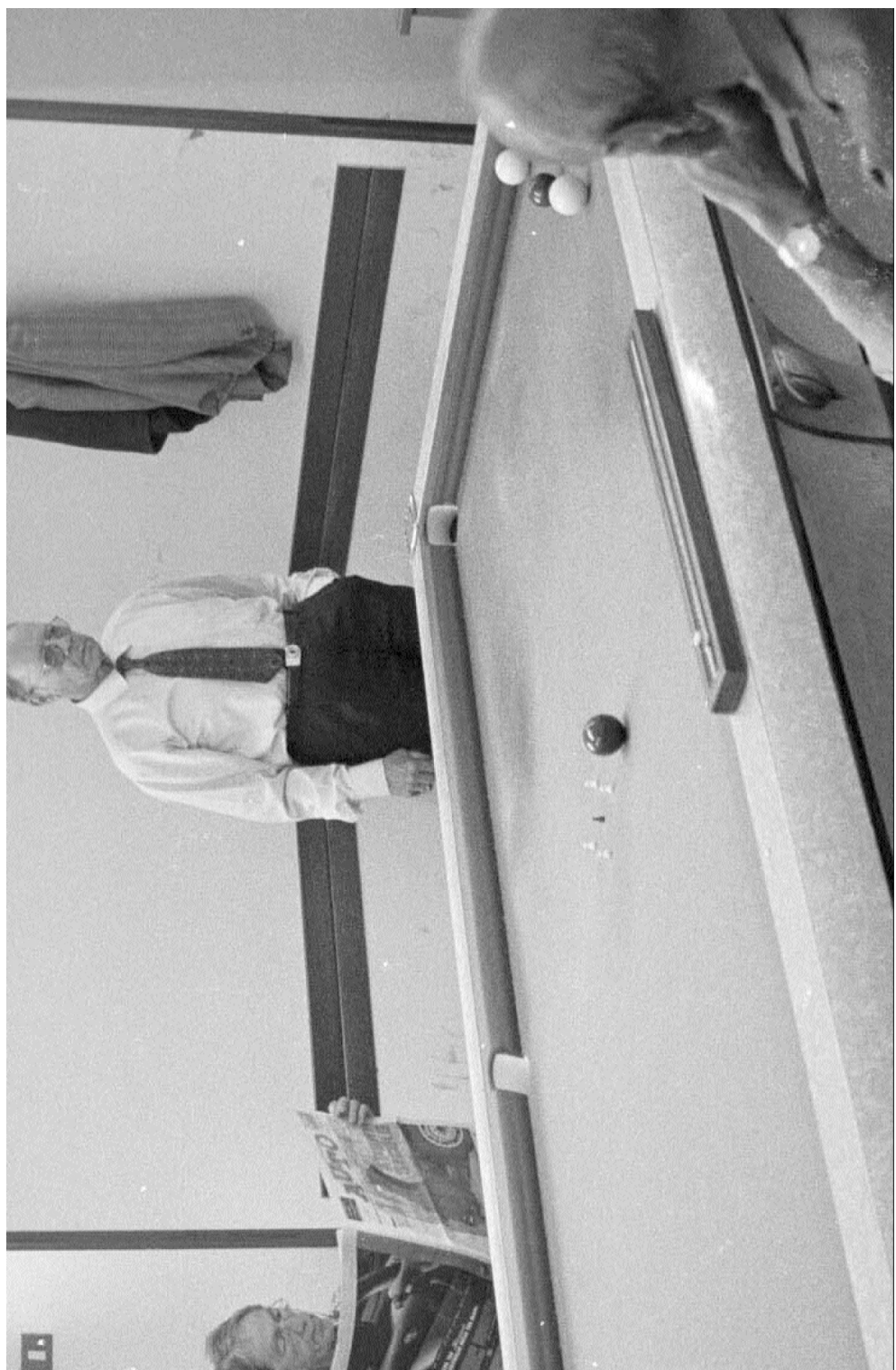


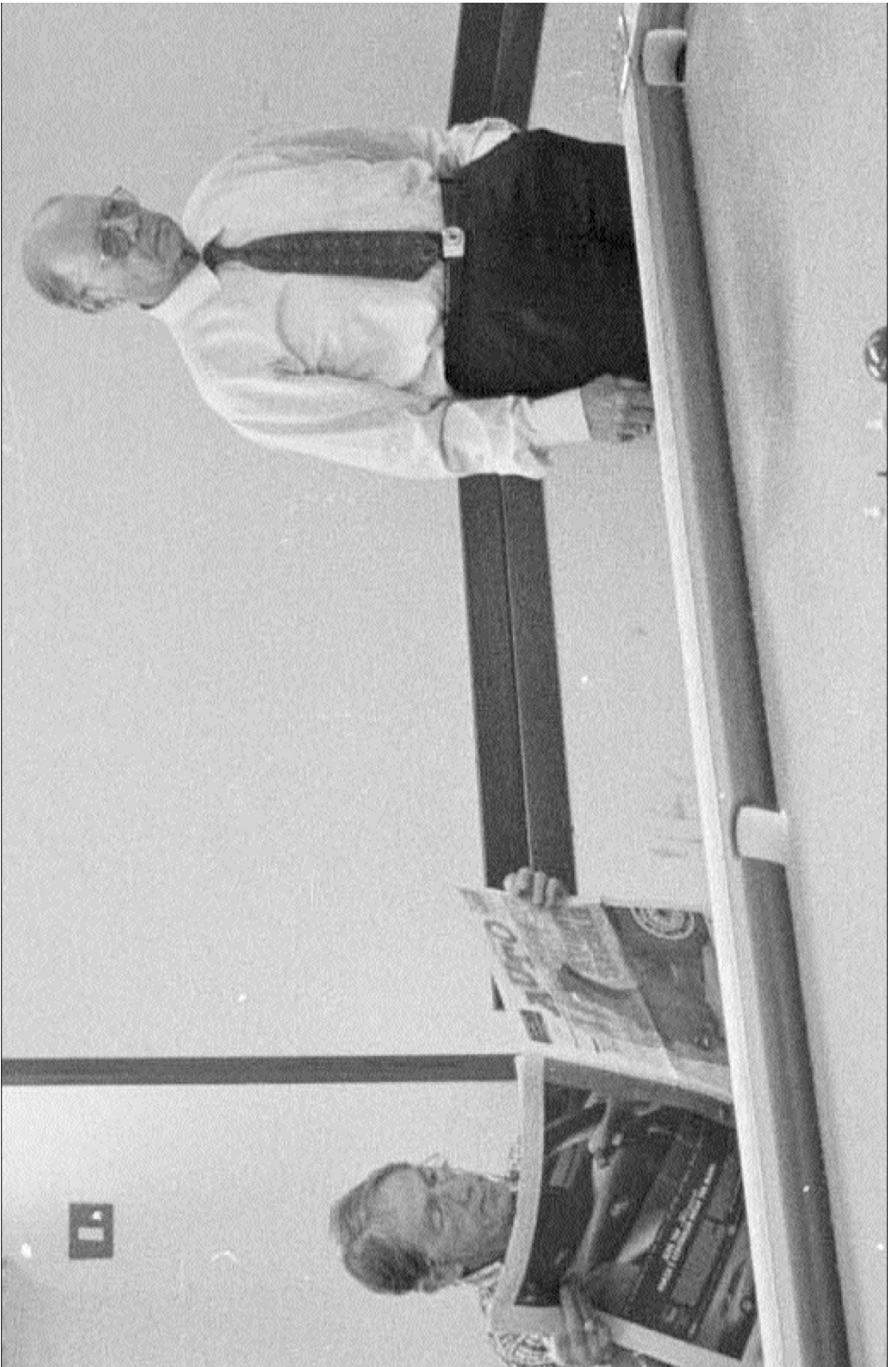
















traduzione

Ghiannis Ritsos
Persefone

Enzo Lamartora
tradAzione

Ghiannis Ritsos è stato uno dei maggiori poeti del Novecento. È stato la voce della Grecia quando la Grecia non aveva più voce perché schiacciata dal piede dei Colonnelli. Arrestato nell'aprile del '67 e rinchiuso prima a Ghiaros poi a Laros, Ritsos diviene il simbolo di una civiltà millenaria profanata, di un popolo che riconoscerà nella tragedia degli Atridi, in "Crisotemi", "Elena", "Oreste", "Aiace", "Persefone" e tutti gli altri, la propria storia e il proprio tempo brutalizzati, e che nelle parole di quelli ritroverà forse la speranza di essere liberi "nella più totale sottomissione".

La raccolta poetica "Quarta Dimensione", che Ritsos scrive dal '59 al '75, è una testimonianza umana, di straordinario spessore civile etico e affettivo, portata quando, trascorso ormai il tempo delle rivalità e delle passioni, si può guardare allo stesso punto della vanità. La vanità: è questo il leitmotiv che percorre tutta la raccolta poetica, vanità delle vittorie, delle sconfitte, delle sfide, degli anatemi, delle vendette, delle perfidie quotidiane, del potere degli uomini. E accanto a questo, il disincanto, il contegno emotivo nell'esprimere il proprio dolore, l'accettazione dell'inspiegabile, dell'oscuro, la composizione dell'odio, della violenza, l'ineluttabilità della morte, vissuta come misura e significato del senso della vita, o dell'assenza di senso, la statura antierica dei personaggi, la comprensione, il perdono, la gratitudine quasi al proprio errare, sono gli altri motivi strutturali che compongono la trama di senso della raccolta.

Inoltre, Ritsos statuisce una poetica dell'oggetto-Sé. Vasi di fiori e specchi rinchiusi in grandi cornici, scudi ed elmi, fiori e occhi di bambole e veli nuziali e anelli e insetti, statue, teli, tavoli, sedie, finestre, uccelli e cavalli e orsi e lucertole e pecore e mosche e nuvole, rocce, pozzi e mari: ognuno di questi elementi comuni e quotidiani diventa un'estensione del corpo umano. Un corpo mostruoso, mitologico, trasfigurato, dilatato all'elemento storico, naturale o quotidiano. L'oggetto, nella poetica di Ritsos, non è metafora né metonimia, non è rappresentazione; è un'estensione o una parte dello stesso corpo carnale pulsione e ideativo dell'uomo, un corpo che un susseguirsi innumerevole di perdite, di morti e disillusioni, rende aereo, incarnato al mondo, allucinato.

Da quella soglia degli anni in cui è più facile cogliere la sostanziale vanità delle cose e l'assurdo della vicenda umana, Crisotemi, Elena, Oreste, Persefone e tutti gli altri, rivelano un'umanità fatta di pietas, di partecipazione al dolore e alle ragioni di tutti e di se stessi, un'umanità "capovolta" in cui l'espressione accigliata significa gentilezza, la morte è nel chiarore abbagliante di una tovaglia che non ammette altre interpretazioni, dove si cammina seduti, dove la libertà è nella più completa sotto-

missione, dove la forza sta nella capacità di piegarsi alla forza, dove le cose amare e orrende sono accolte come paurose, dove la crescita umana sta nel recupero dell'infanzia e talvolta dell'infantile, dove lo spazio del Sé non si struttura escludendo l'altro ma dilatandosi all'altro. Un'umanità capovolta rispetto al buon senso comune e che apparirebbe finanche banale nella sua verità psicanalitica se non fosse che è stata conquistata attraverso la pazienza di dita mille volte punte dagli aghi, e pagata a prezzo della solitudine, della scissione, della follia. È strano come "la parola giusta / si indirizza solo a noi stessi o quantomeno / solo noi stessi la intendiamo nel modo giusto": sembra quasi l'ammissione di un limite invalicabile al dialogo, alla ricostruzione della polis, eppure ne diventa la conditio necessaria laddove quell'evidenza ci obbliga a transcendere la parola e la giustificazione personale, a trovare il tu e il noi nella comune esperienza del dolore, del sogno, del delirio, del desiderio, della poesia. Della poesia, che in Ritsos di "Quarta Dimensione" diventa quasi una pulsione immanente all'insensato dell'oggetto e di sé, capace di farli rinascere di pacificarli, di farli rifiorire.

Seguendo le linee di un corpo che affascina per l'enigma e la bellezza, l'immagine poetica di Ritsos ci sorprende, per la sua comparsa improvvisa all'interno di un fluire di versi apparentemente più riflessivi, ci sorprende per la sua resa dialettica, diabolica, diacronica, quando emerge a controcanto e con-posizione di senso e d'improvviso una luce arcana si accende di comprensione. Ci sorprende per la sua eleganza stilistica.

E quale sorpresa quando:

"di pomeriggio tardi, inverno e estate, nel giardino o qui alla finestra, sotto l'influsso della stella della sera, sollevavo la mano sinistra a sfiorarmi le labbra, lentamente, distrattamente, con cura, intorno, intorno, come per aiutare a formarsi una parola sconosciuta o come dovessi inviare a qualcuno un bacio mai dato".

E quale misterioso fascino:

"La notte, a mezzanotte passata, si udì sulla strada proprio sotto la finestra, il passo di un viandante. Forse nessuno camminò mai così sotto la luna e forse nessuno udì mai come me un tal passo –

Era il primo uomo venuto al mondo.

Era l'ultimo che se ne andava dal mondo. E mai nessuno era venuto o andato”.

Quale disperazione se ti dico:

“tienimi... /... fammi essere soltanto una metà – una metà soltanto (non importa quale) –, ma una e definita / e non l'una e l'altra, insieme e separate, insieme e incompatibili, / perché allora non sono altro / che un taglio divisorio... /... la lama di un dolore, profondo e senza nome”.

E la coscienza improvvisa:

“Sono andato alla riva prima che i marinai si svegliassero.
Ho preso dell'acqua nel palmo delle mani, mi sono bagnato le tempie. Mio Dio, come siamo piccoli, come siamo piccoli di fronte al mondo infinito che si sveglia, di fronte alla luce serena, immortale”.

E quando comprendo che:

“ho sprecato la mia forza a combattere spettri, riportando vittorie inesistenti, inesistenti, inesistenti”.

E poi la morte, la morte che:

“galleggia dentro di noi o siamo noi che galleggiamo sin dalla culla nelle sue acque segrete”

la morte che tutto rende vano ma che non chiude la speranza, né la storia:

“quante inutili battaglie, eroismi, ambizioni, superbie senza senso, sacrifici e sconfitte e sconfitte e altre battaglie per cose che ormai erano state decise da altri in nostra assenza.

Eppure, chissà,
là dove qualcuno resiste senza speranza, è lì che comincia
la storia umana, come la chiamiamo, e la bellezza dell'uomo".

Ritsos come Luzi – “a volte si tocca il punto estremo di non ritorno / dove nulla da nulla è più diviso / né gioia dal dolore / Né morte da vita, / né innocenza da colpa” ; Ritsos come Velikovic, quando anche la morte di un uccello è straziante, quando l'esattezza quasi chirurgica, la lucidità, la dissezione di un animale si fa dolore umano e universale; Ritsos come Angelopoulos, nella violenza, contraddetta a un matrimonio, di un cavallo che agonizza e della sposa violata nel baccano della festa, o nella sorpresa inesplicata di una mano che sale dal golfo a trasfigurare una vita di dolore; Ritsos come Ungaretti, la cui poesia è “il mondo, l'umanità, la propria vita fioriti dalla parola, la limpida meraviglia di un delirante fermento”.

Ritsos è uno dei più grandi poeti mai vissuti. È un amico fraterno e un maestro che non smetteremmo mai di ascoltare, un mago che incanta e che illumina, un pozzo senza fine da cui non smetteremmo mai di bere. Ritsos è un corpo di donna che seduce, che inghiotte e che rinasce, un corpo nel quale discendere o volare, ma sempre inafferrato. È come quando amiamo, e l'altro è sconosciuto, l'amore sconfinato. E per averlo bisogna penetrarlo nelle viscere. Bisogna violentarlo. Tradazione, non traduzione.

Persefone, dunque, emblema della scissione, condannata ad essere due metà giammai unificabili, esiliata ogni volta da un altrove sognato, viaggiatore spaesato tra cielo e terra, tra buio e chiarore, vita, ambivalenza, desiderio inappagabile, continuo, logorìo tra passione e ragione, tra padre e figlia.

Persefone è una delle figure più umane dell'intera “Quarta Dimensione” giacché qui Ritsos più che riprendere un motivo mitologico o tragico illumina e comprende la vera condizione del desiderio, dell'angoscia e del vivere dell'uomo: l'ambivalenza, la condanna a dover sempre cercare un altrove del desiderio e del dolore, della propria completezza, ricerca degli opposti sincrona, sillogica, sinottica.

Con un senso di partecipazione viva credo che questa condanna a dover avere, essere e vivere contemporaneamente due “cose”, e con lo stesso investimento libidico, sia la peggiore delle condanne.

Ma tutti i temi ritsosiani ritornano in questa viaggiatrice coatta (esiste il viaggiare

continuo sulla spinta del solo piacere libero ed incondizionato?) che si era abituata al buio dell'inferno e detesta la luce del superno poiché "essa svela e disvela", mette a nudo le nostre contraddizioni, ci obbliga a subirlo il dolore allorché l'oscuro è rassicurante, "ci evita lo sforzo di discernere". Luce-disvelamento, luce-conoscenza, luce-logica adattativa, luce-castrazione: se Aiace rappresenta l'intera parabola evolutiva dell'adolescenza, Persefone è il vivo dell'adolescenza in atto, la scoperta sconcertata e calamitica del corpo sessuato ("lo annusai lungamente... /... niente che un sapore profondo di peccato"; oppure: "Mio Dio! / un tunnel verticale e senza fine, / qualcosa di chiuso, di osceno. Soffocavo"), e insieme questo rossore parzialmente inconsapevole che già pulsa alle sue guance e le arroventa ("ero / innamorata / con quell'ombra rosata alla piega delle labbra, / e quell'incavo d'avorio e così sodo tra i miei / seni").

È vero, laggiù il cielo è sotterraneo, i fiumi sono sotterranei, le case sono sotterranee, tutto è nascosto, segreto (se-cretum), eppure Persefone predilige questa dimensione del segreto poiché l'oscuro, l'o-sceno, le permette di tenere per sé la dimensione dell'onirico e quella dell'ideale, entrambe necessarie all'integrazione e coesione del Sé adolescenziale.

È in questa condizione di duplice necessità io-mondo, io-genitori, autonomia-eteronomia, chiusura-desiderio, è in questa ambiguità che Ritsos coniuga il paradigma dell'adolescenza con una stupefacente, sorprendente, immensa bellezza poetica: "Tienimi con te, / fammi essere soltanto una metà, una metà soltanto (non / importa quale)–, ma una e definitiva / e non l'una e l'altra, insieme e separate, insieme e incompatibili, / poiché allora non sono altro / che un taglio divisorio profondo verticale / la lama di un dolore, profondo e senza / nome, – / e neanche la lama in quel caso ci appartiene".

È la condizione della ricerca di senso e di appagamento per sempre incompiuta: "noi non bastiamo mai ai nostri desideri. / E il desiderio stesso non ci basta".

Ascoltiamola.

Persefone
Ghiannis Ritsos

traduzione
Enzo Lamartora

(Dopo aver lasciato, come ogni estate l'oscuro paese straniero, Persfone ritorna nella sua grande casa familiare di campagna – molto pallida, come spossata dal viaggio, sofferente per la troppa differenza di clima, di luce, di temperatura. Una sorta di strato d'ombra protettrice ricopre ancora il suo viso e le sue mani. Resta distesa sul vecchio canapè, in una stanza spaziosa e di fresco intonacata, al piano di sopra. Le tre finestre e la porta a vetro che s'apre sul balcone hanno le persiane chiuse. Tuttavia un riflesso intenso rischiarava i muri di raggi incerti. Sul pavimento, un mucchio di cestini ripieni di fiori di campo, simili a quelli che non aveva avuto il tempo di portare con sé dal suo primo viaggio precipitoso. Sembra siano le sue amiche che glieli hanno appena portati, poco tempo prima, per augurarle il benvenuto. Al momento, soltanto una ragazza vestita di blu leggero, con un fiocco azzurro tra i capelli, resta vicino a lei, come se si trattasse della sua amica più fedele, della sua amica devota, l'equorea Ciane. A fianco del canapè, poggiata su una sedia, un'ampolla d'acqua fresca. L'amica vi bagna ogni tanto un fazzolettino ricamato in batista, lo strizza e lo poggia sulla fronte della viaggiatrice, coprendole le sopracciglia. Di tanto in tanto, una goccia le scivola obliquamente sulla guancia, umettando il grosso cuscino variegato, aggiungendo una lacrima alle sue lacrime. E i suoi capelli sono leggermente bagnati. Fuori, si sente appena il mare – un mare oleoso, sereno – talvolta la voce di un nuotatore. Nella camera, i riflessi diventano più intensi. La viaggiatrice parla:)

È proprio vero –, stavo bene laggiù. Mi ci ero abituata.

Qui, non ne posso più;

la luce è troppo viva - mi rende malata -. Una luce denudante, inaccessibile, che vela e che disvela, che cambia ad ogni istante, è impossibile resistere:

si cambia a nostra volta;

senti il tempo che trascorre – interminabile, spossante;

il cristallo che si rompe durante il trasloco cosparge la strada, disparge riflessi.

Qualcuno salta sulla riva, altri a bordo dei battelli, proprio come una volta:
i visitatori sbarcavano, ripartivano, altri gli succedevano,
le loro grandi valigie restavano un momento nei corridoi –
un odore straniero, dei paesi stranieri, dei nomi stranieri – la casa
non ci apparteneva più; – era diventata una valigia con della biancheria
nuova, sconosciuta –
chiunque poteva prenderla per la maniglia di cuoio e andarsene.

A quel tempo, certo, eravamo felici. Il minimo gesto
sembrava una specie d'elevazione – ogni volta un evento,
benché temessimo di vederlo svanire: non conoscevamo ancora
quel balzo improvviso della barca all'altro lato dell'orizzonte
o quello della rondine e dell'anatra selvatica di là dalla collina.

Sulla tavola, i piatti, i bicchieri e le forchette risplendevano,
dorate ed azzurre, al riflesso del mare. La tovaglia
bianca, ben stirata, spiegava un chiarore ineludibile;
non offriva alcuna piega che desse rifugio ad altre interpretazioni,
ad altre supposizioni;
questa luce è insostenibile –, deforma ogni cosa e ce la mostra
nella sua deformazione; e il rumore del mare,
è estenuante, infinito, versatile, con i suoi toni fugaci,
gli umori contrastati. E questi stupidi battellieri
con i loro mutandoni sdruciti e sbottonati, sono fastidiosi al massimo,
senza parlare dei nuotatori, simili a carbonai, sporchi di sabbia,
ridenti, blateranti (diciamo gioiosi) sempre e solo per farsi ascoltare
come se non bastassero a loro stessi.

Laggiù,
nessuno si butta in acqua. Nessuno grida. I tre fiumi
grigi, sdegnosi, al punto di affluenza intorno alla gran roccia,
fanno un rumore ben diverso – così possente, uniforme –
quel rumore immobile del flusso eterno; – ci si abitua;
lo si sente appena.

Quando il fratello di mia madre venne a casa nostra per la prima volta, c'era in lui qualcosa di grigio come quei fiumi. Si era presto ammalato. Lo misero nel letto matrimoniale. Gli piazzarono delle ventose (immagino si fosse raffreddato per l'eccesso di luce e di calore); – mi ricordo le sue spalle brune, larghe, possenti, come un prato verdeggiante. Avevo paura che i suoi capelli prendessero fuoco –, così vicini alla candela, la bianca candela del candelabro d'argento. Per questo la poggiarono sul marmo del lavabo. La camera sapeva di cotone bruciato. I suoi vestiti, ancora caldi, stavano gettati sulla sedia. Io guardavo la candela: grosse gocce sul marmo, di cera.

Lo zio

sorprese il mio sguardo. Ebbi vergogna. Volevo scappare. Impossibile. Lui s'era rimesso sulla schiena, con indosso il gilet di flanella; e benché il suo petto fosse bruno e il gilet tutto bianco, avevi l'impressione di una tenda nera che ricoprisse qualcosa di molto luminoso e temibile. Così, nascosto fino al mento, lo zio sfoggiava un sorriso magnifico nella sua febbre. Sotto il lenzuolo potevo discernere le sue gambe possenti, fino alle cosce. Uscii dalla camera. Non lo rividi mai più dopo quel soggiorno lì; gironzolavo per i campi.

Tre mesi più tardi,

lui spedì a mia madre, da un paese straniero, tutto un pacco di vecchi vestiti, da destinare ai poveri.

Riconobbi immediatamente il suo corpo. Uno dei suoi pantaloni restò appeso molti giorni al portabiti del corridoio. Io restavo delle ore a guardarlo, a toccarlo con le mie mani; avevo intenzione di sfilarlo, di intanarlo sotto il letto, di indossarlo. Un giorno, presi una sedia, mi ci arrampicai sopra, ci infilai il viso dentro e lo annusai lungamente.

Caddi dalla sedia. Non mi feci alcun male, ma a causa del rumore, gli altri accorsero.

Non dissi niente. Non il minimo dolore. Nient'altro che un sapore

profondo di peccato.

Quel pantalone, lo diedero a uno dei domestici.
Gli andava a meraviglia. I domestici (l'avrai notato)
hanno delle maniere tutte loro, una vita tutta loro, del tutto appartata,
chiusa e minacciosa, malgrado la devozione che ci dimostrano,
e il rispetto anche, una sorta di ostilità e di voracità
nello sguardo, nelle labbra, nelle mani,
quelle mani robuste, austere, precise, sicure di se stesse,
pesanti, massicce come orsi,
lente sebbene sveltissime a strigliare i cavalli,
attaccare la vettura, a macellare,

 a inchiodare un tavolo, a zappare il giardino –
mio Dio i domestici! Che aria stupida e sgomenta che hanno!
– senza neppure la coscienza di esser così belli
nella loro pelle tesa, nel nuoto e nel lavoro,
tra i chiodi ed i martelli, tra i chiodi e le seghe –, una folla di utensili
dai nomi sconosciuti –, paurosi all'utilizzo,
con quel nimbo di mistero o piuttosto di congiura,
legni e ferri complicati, delle lame sfavillanti, e affilate.

E tutti, tutti loro hanno un odore pesante di acqua stagnante e di pino,
o di latte di fico. Non si sbottonavano mai davanti a noi,
fosse un solo bottone della camicia. Non li vedevamo ridere mai.

 E tuttavia, lo sai,
quelli girano nudi tra di loro, scherzano, lottano
nei meriggi d'estate, nelle stanze giù in basso.

 Un giorno, li sorpresi
attraverso il buco della serratura. Uno di loro dormiva su un materasso per terra;
gli altri lo svestivano in silenzio, gli tracciavano sulla verga righe nere
di fuliggine,
– si sarebbe detto un serpente drizzato. Lui si svegliò e si mise ad inseguirli;
quelli correvano sotto le arcate, attorno alle colonne, scoppiando
in un riso memorabile.

Ne fui sconvolta. Scappai via in fretta. Mio Dio!

tutte quelle righe, l'una scura, l'altra luminosa, un tunnel verticale e senza fine,
qualcosa di chiuso, che prende alla gola. Soffocavo. Volevo gridare. Impossibile.
Feci gli scalini a quattro a quattro; – la tromba delle scale ronzava,
ombrosa e rinfrescata;
fuori si sentiva il meriggio dorato; voci di battellieri,
lontane, molto lontane; c'erano alberi scuri come ascelle maschili: soffocavo.
Corsi di sopra, nella camera grande, spalancai la porta del balcone;
un odore di catrame e di carrube invase la stanza, un odore di rosso;
il cane di mia madre ronfava all'ombra del nespolo grande,
col muso sulle zampe. Richiusi la porta.

È forse per questo, in fin dei conti, che noi scegliamo l'ombra. L'oscurità è nera,
nera, lucente, inalterabile, senza sfumature. Si evita
lo sforzo di discernere –, a che pro d'altronde?

Quel domestico
sembrava fatto d'ombra. Ti ricordi? – quando mi ha afferrato,
stavamo raccogliendo dei fiori nel prato; panieri pieni
di giunchiglie, di violette, di rose, di amaranti, di lys e di giacinti;
io ero piegata
su un fiore strano – una specie di narciso, un narciso
solo dai cento colori, dai cento gambi,
risplendente di gocce di rugiada. Io stavo là, abbagliata,
curvata, come avvolta in me stessa, come piegata sul bordo di un pozzo:
potevo specchiarmi, mi vedevo, ero quasi autonoma, ero innamorata,
con quell'ombra rosata alle pieghe delle labbra,
e quell'incavo d'avorio e così sodo tra i miei seni.

Sulla schiena, il sole mi sbatteva come una bandiera;
mi infiammava; migliaia di stelle finissime rilucevano
su ognuno dei miei capelli, nell'irraggiamento di un pentacolo. Le vedevo
scintillare sull'acqua fresca (o sul narciso? non saprei), intorno al mio viso,
scintillare e scintillare, come avessi preso fuoco, come se volessi
gettarmi sulla mia immagine liquida per spegnerla.

All'improvviso,
vidi impennarsi davanti ai miei occhi i suoi due cavalli neri
come accecati dalla luce (potevo vederli, anche loro, sull'acqua).
Allora gridai,
non dallo spavento, ma perché m'ero abbagliata, come se quel fiore
mi avesse aspirata,
come se io fossi caduta nel pozzo o avessi saltato d'un balzo tutta la scalinata
fino alle camere dei domestici; sotto il mio piede sentii
il meraviglioso scivolare dell'emisfero inferiore. Ebbi appena il tempo
di veder inghiottiti in quella breccia i vostri panieri con tutti i fiori,
e la fontana del parco, il leone di pietra e la statua di bronzo.

Mi ricordo di quella densità austera, profonda; di sopra,
vi sentivo chiamarmi per nome;
e il mio nome era straniero, le mie amiche straniere,
straniera la luce di in alto con le case quadrate, tutte bianche,
con i frutti carnosi e multicolori, finti e pretenziosi,
con quella bocca fragile e vorace dei cereali. Non ne fui per nulla turbata.

Fu un attimo, ebbi a fior di labbra la sensazione della contrizione; le mie labbra
si erano seccate; non emettevano più suoni, non ne avevano più voglia d'altronde,
più niente che questa libertà lontana, oscura, affrontata
corpo a corpo – io e lei – l'una nell'altra – un corpo inverosimile.

Sentii allora il suo braccio avvolto alla mia vita,
il suo braccio ruvido, peloso, muscoloso, vinceva la mia resistenza –,
quale resistenza peraltro? –
io non ero più me stessa –, pertanto, non c'era rischio di essere piegata; tutto
si era fissato nella limpidezza assoluta
di un impossibile realizzato.

“Hai paura?” mi chiese
(i potenti sono deboli; temono sempre
che non li si tema quanto si dovrebbe –, belli, senza sospetti
nella loro arroganza puerile). “Sì – gli dissi – ho paura”;

lui mi strinse ancora più forte, al punto che sentivo i peli della sua mano penetrarmi nei pori quasi fossi allacciata al suo corpo da migliaia di radici tenui –, per nulla prigioniera, ero tutta abbandonata.

Laggiù le case sono sotterranee, i fiumi sono sotterranei, il cielo sotterraneo; pioppi rari e inceneriti nel parco sotterraneo, neri cipressi, salici sterili, la menta selvatica, qualche melograno.

Lui ne scorticava qualcuna con le mani.
Le sue dita diventavano ancora più nere. I chicchi risplendevano densi, come piccole provette ripiene di sangue. Me ne dava a mangiare dal suo palmo, tra le anfore grosse e i sedili di pietra, per paura che non ricordassi, che non ritornassi vicino a lui – e come potevo non ritornare? Quel mare vi sbatte il vetro pestato del suo scintillio in pieno negli occhi, nella bocca, nella camicia, nei sandali.

“Tienimi al tuo fianco, gli dissi;
fammi essere soltanto una metà – una metà soltanto
(non importa quale) –, ma una e definita
e non l’una e l’altra, insieme e separate, insieme e incompatibili,
poiché allora non sono altro
che un taglio divisorio profondo verticale
la lama di un dolore, profondo e senza nome” –,
e neanche la lama in quel caso mi appartiene. “Non ne posso più
– gli dissi – tienimi”.

Lui, lui è la grande, l’oscura certezza – l’unica. L’aria sempre uggiosa, con le sue sopracciglia spesse che gli coprono gli occhi, così diritto, eppure piegato, rinchiuso in se stesso, nei suoi capelli, quasi invisibile, mordendo in una foglia o fumando la sua pipa, e allora il piccolo fuoco gli rischiara dal basso le narici facendolo brillare di lontano in un paesaggio desertico, carnale,

paesaggio che inghiotte – lui mi inghiottiva.

Al muro cieco del sottosuolo,
c'erano due anelli di bronzo attaccati; brillavano
improvvisi di lampi verde scuro. Forse qualcuno ci faceva della ginnastica
o qualche bell'uomo vi si era impiccato. Mi piaceva guardare quegli anelli –
due buchi beanti su nessun dove – potevo colmarli con la mia
immaginazione.

Ti ricordi
di quella statua che abbiamo contemplato, un mezzogiorno, al Ginnasio,
una statua d'oro, d'argento, di piombo, di rame, di stagno,
ricoperta di una patina scura (oggi mi rendo conto a che punto
gli rassomigliava) –
credo fosse quella di Serapide – un'opera di Bryaxis l'Ateniese –,
e che anche lui lo sapesse. Ci piaceva molto quella statua, con la sua fronte
coronata di alloro,
così bella, in quella meravigliosa lassitudine che il suo corpo emanava,
come un vincitore di pentathlon che fa la sua apparizione dopo i giochi,
tutto nudo, appena prima di entrare nelle sale da bagno, attorniato
dai suoi pochi amici
(i vincitori hanno sempre pochi o nessun amico).

Lui aveva l'aria
un po' scocciata nella sua vittoria, non sapendo cosa rispondere,
consenziente e inaccessibile. In quel momento una nuvola (rosa credo)
ombrò per intero l'anfiteatro. L'unghia grossa del suo pollice

si allargò a poco a poco (mi aveva particolarmente colpito la cosa,
ma non te l'ho detto)

come una riva inabitata che esala
quella malinconia infinita degli eroi. E là, su un gradino,
giaceva una bottiglia vuota di limonata, che rifletteva
con una familiarità affettata qualcosa di austero e di compiuto.
Che strano, oggi, parlare e ascoltare la mia voce. Una volta,
avevo paura di tradirmi. Era soltanto nel buio di me stessa che dicevo

e ridicevo
il suo nome, lentamente, gravemente. Lo chiamavo in silenzio, la notte,
“Tenebroso! Tenebroso!”, voltata verso il muro.

Com'è possibile
che tutto si sia confuso, là, sotto quel cielo basso che buca talvolta
la voce di un uccello? – il domestico, la statua, lo zio –
e tutto questo senza rumore, un miscuglio di carne e di ombra.

Qui un odore
di resina calda e di orzo bruciato ti persegue. Le isole, sparse
nello sfavillio del mare, hanno sempre qualcosa da esigere da te,
da prendere o impedirti. Qui i mezzogiorni
immersi nella luce somigliano a una stazione termale morta.

Una vecchia demente
ci corre, nuda, tra le case intonacate e condannate,
urlando nella calura flavescente, e il mare scintilla, pietrificato,
ricarico di pali e di bandiere immobili. E quella pazza che continua a correre -
certi momenti si sentono le sue grida sulla collina
o il suo alitare, proprio sotto alle persiane.

Laggiù,
non capita niente che turba il silenzio. Solo un cane (che se ne guarda
dall'abbaiare),
un cane terribile, il suo cane, sinistro, con le sue zanne oblique,
i suoi grandi occhi vuoti, fedeli e bizzarri,
scuri come pozzi; non puoi distinguere in essi
il tuo proprio viso, le tue mani, non più che il suo viso.

Tuttavia,
ci si vede l'oscurità completa, compatta e trasparente,
piena, consolante, infallibile, Quel cane fa finta di non notarti,
ma non smette di fiutare.

Nell'ora in cui si sogna,
io sento improvviso il suo alito salire sul mio collo,
lambirmi le tempie come se spiasse i miei pensieri,

i miei fremiti, i miei desideri (ben chiari a me stessa). Io sento che tutti
i miei gesti,
i più calmi, i più semplici, mentre mi pettino o mi lavo,
si riflettono sul lago dei suo alito, vi iscrivono cerchi senza fine,
inpenetrabili, come l'inesistenza. Ogni parola passata sotto silenzio,
ogni gesto differito si integra al proprio spazio,
al suo proprio potere –, li assorbe.

Talvolta,
quando passeggi, distratta, nel parco, sotto i pioppi,
quando lavo una camicia nella vasca di pietra,
quando appoggio la mano sul mio seno,
o quando reggo un fiore con una tenerezza solitaria e mia soltanto,
quelle volte all'improvviso mi sento denudata, inchiodata sul muro
o sul tronco di un albero, o ancora sullo specchio metallico all'entrata,
sì, soprattutto allo specchio, doppiamente inchiodata,
doppiamente visibile, senza rifugio, senza una protezione,
in una trasparenza densa, rischiarata dentro e fuori
dai due fasci del suo alito che trasalgono
dalle sue narici strette, imperscrutabili,
le sue narici divinatorie, sensuali, ieratiche.

“Caccialo insomma! Caccialo!”

gli gridavo talvolta, furiosa, bloccata
in una colpa e in un'innocenza vaghe, non avendo
più niente da celare –, libera nel mio malessere. Solo i miei capelli
sventazzano qua e là, entrando e uscendo
dalle sue narici, come radici in continuo movimento, brillandomi
intorno come ali o come onde. Potevo vederle. Mi restituivano
una fierezza ben diversa – davvero mia –, un'indipendenza
rispetto a quel cane e al suo padrone.

E del resto,
da chi e in nome di chi mi proteggeva? In nome del padrone?
Da me stessa? Una sera, nel parco,
quel cane mi ha afferrata alla vita con le sue zampe. Sulla mia coscia destra,
ci è rimasto qualcosa di liquido, di tiepido. Ho avuto paura. Di fatto,
il gran serpente si rizzava davanti ai miei occhi, la lingua di fuori.

Era da questo che mi proteggeva? Da chi e in nome di chi mi proteggeva?

Questo marchio è sempre sulla mia coscia, luccicante, biancastro,
come la pelle nuova di una piaga cicatrizzata. Una eiaculazione, si direbbe.
O forse una lacrima? I cani anche piangono; io lo so, e qualche volta
lui mi diventa simpatico – quando osserva nel fiume la sua mostruosità,
le sere di luna; quando acconsente docilmente a che gli infili nel suo
pelo spesso
degli asfodeli, delle margherite, dei fiori di menta; com'è ridicolo,
nella sua sottomissione grossolana –, acquista un po'
della debolezza degli uomini.

E d'altronde, anche lui una volta
è stato soggiogato. trascinarono fuori in piena luce, lo abbiamo preso in giro -,
a mezzogiorno, una folla di bambini e di vecchi astiosi
al centro della strada, gli ferivano il muso scuro, le zanne storte,
il suo pelo nero, polveroso, dove ancora era impigliata
una delle mie margherite.

No, non voglio che lo cacci.
È una compagnia, dopo tutto; – lui mi spia continuamente,
obbligando anche me a spiarmi, a trovarmi.

Qui, una folla di voci e di riflessi risale da ogni parte e ti sollecita, ti lacera,
come quando correvamo nello Stadio – ti ricordi? quei pomeriggi torridi,
il marmo caldo – ci bruciava la pianta dei piedi; i gradini fumavano;
non sapevamo
quale scegliere fra quei corpi tutti nudi; – una tensione senza fine;
i nostri sguardi si moltiplicavano, il viso cedeva
nello sforzo di guardarli tutti insieme. I giavellotti si libravano;
un piede saltava in aria; il disco sfavillava;
migliaia di gambe risplendevano nello slancio del salto; un petto sudato
toccava, alitando, il filo del traguardo. È impossibile afferrare tutto.

Noi non bastiamo mai ai nostri desideri. E anche il desiderio non ci basta. Rimane
la fatica, la rinuncia –, una apatia quasi felice,

il sudore, il distacco, il calore. Fino a quando finalmente la notte discende
a cancellare tutto e tutto riunire in un solo corpo fermo, immateriale, tuo,
fin quando una folata risale dai pini o dal mare,
fino a quando le luci si oscurano, ci oscurano.

Sotto le finestre,
si sente passare il violinista ambulante, il vecchio claudicante che accende
i lampioni,
quei pellegrini taciturni e lenti, reggenti tra le mani
gli scrigni impreziositi di nastri rossi, e quegli altri,
gettati faccia a terra, che batton l'impiantito con le palme.

E così anche, si sentono i cavalli nella scuderia, e l'acqua che cade
quando i pellegrini sollevano due vasi di terracotta,
uno a oriente, l'altro a occidente, versando dell'idromele
o dello sciroppo d'orzo mischiato a della menta
sulla fossa degli allori, mentre borbottano
formule equivocate, suppliche o esorcismi. E ancora mia madre
che sgrana qualcosa, e che ricorda "la spiga dorata, mietuta nel silenzio".

Perfino la notte
non porta alcun riposo; – un corridoio immenso, scuro,
dalle statue colossali e i vari paramenti, cupo di maschere, di specchi,
d'illusioni ottiche, di oggetti metallici e cristalli, delle porte e delle pietre,
e tutto questo non cambia, nel buio o nella luce –, la stessa scalinata
ha un'impronta talvolta dorata talvolta nera.

"Rompila, quella scala!" gli dicevo.
E le tre donne sempre là, voltate di schiena,
il viso coperto, piegate sul bordo del pozzo secco,
sbottando parole incomprensibili –, e l'eco che moltiplica
la loro voce inesplicabile nel fondo del pozzo. Non ne posso più, qui.

Questa luce della resurrezione è la morte. Chiudi le tende.
Che estate grandiosa, impietosa, ostile. Il sole
vi agguanta dai capelli, vi sospende al di sopra del precipizio.

Chi muove i miei fili?
Lui? Il suo cane? La madre? Ciascuno

secondo un suo disegno, che mi concerne e che pure non conosco.

Sono interminabili i giorni. La notte tarda a s'abbassare. E la notte,
come il giorno, non ti nasconde.

Il mare brilla, anche a notte fonda, di un luore rosa e mardorato.
Il sale stride rappendendo sulle rocce. Dal bordo di un caicco,
un battelliere piscia nel mare. Si sente il rumore
tra i gemiti muti – gli armeggi
fissati alla banchina – un tiro alla corda
tra la terra e l'acqua –, la stessa scala. Sul litorale,
la strada corre tra due filari di oleandri polverosi. Una pianta spinosa
vacilla al più profondo del campo come un capitello pronto a crollare.
Il ronzio di una zanzara convolve nella camera
dando segni sconcertanti, scrivendo losanghe nel giro fugaci,
stancando l'attenzione con angoli imprevisi. L'aria
è impregnata di un forte odore di resina e di sperma. Non riesco a respirare.

A mezzanotte passata si udirono dei passi – erano forse i domestici
che gettano la ferraglia al fondo del parco. A poco a poco,
tutto è soffocato dalle ortiche – un piatto in alluminio, un cucchiaino,
una statua rotta, una tavola di zinco. All'arrivo dell'autunno
tutto questo risorge –, la ruota, un remo, il timone,
l'asse della vecchia bagnarola – cose della memoria,
da sempre nostre, inutili, tormentate, arrugginite
e tuttavia quasi rotonde come le giare del sottosuolo, o come le stelle.

Un grande silenzio allora si posa, molle, nobile, umido,
ben al di là del parco, fino al fondo del ricordo, come se l'autunno
cadesse improvviso.

Da qualche parte all'orizzonte, si avvertono rumori umidi, dentro
fabbriche lontane

Come se inchiodassero lunghe tavole piallate. La biancheria,
spasa nel cortile, ritarda ad asciugare.

È l'ora in cui le lepri si arrischiano per strada, con gli occhi che si accendono

ai fari delle macchine. Una tovaglia di calma,
piatta, dispiegata – impossibile imballarla –;
uno degli angoli si bagna nel fiume,
il secondo si leva verso sud, lontano, sul mare,
il terzo si immerge nell'isola di fronte, in piena foresta,
il quarto nella luna, gialla alle sue erbe.

È magnifico in autunno. Respiro. Il sole
perde un po' del suo potere assoluto, della sua arroganza terribile.
Tutto si placa,
tutto ritorna a se stesso, al punto che
è forse la morte il nostro tempo più vero. La stella della sera
s'eleva, estrema e cristallina, appena vista; un dolce presagio scintilla
sul buio della selva,
come stilla d'acquavera, o quanto vicina, incollata alla finestra
e lontana e infinita, – un flash bianco, una lacrima
stillata, vera trasparenza, festosa inanità e indipendenza –
o muta certezza, ed incarnita, di fine e d'infinito.

È quella l'ora per me di tornare accanto a lui, quasi redenta,
o piuttosto per redimermi alla sua ombra. Chiudi le tende. Guarda:
una vespa si è posata sul mio anello;
la senti? pare anche ronzare –, una pietra preziosa e sonora.

Andiamo, tira le tende. Non ne posso più di stare qui.
Questa luce mi trafigge di mille aghi,
mi acceca letteralmente. Non la sopporto. Forza, chiudi queste tende.

*(La sua amica è andata a chiudere le tende. Lei s'è alzata improvvisa dal
canapè. Il fazzoletto umido è caduto per terra. In quattro passi ha raggiunto la
finestra. Ha afferrato il cordone. È rimasta così, immobilizzata, con la mano
in aria. Poi, con un gesto brusco, ha aperto del tutto le persiane. È restata così,
nella luce accecante, come una statua che si anima progressivamente. Agita la
mano. Fa segno di fuori. Una barca passa, carica di giovani bagnanti. Appelli,*

saluti. Sul sentiero della riva, che fuma per il calore, un cane grosso (sarà lui?) avanza portando tra i denti un paniere di frutti colorati. Getta verso la finestra uno sguardo vago, come cieco. Un bel nuotatore abbronzato, incrociandolo, gli dà un calcio al ventre col piede nudo. La giovane, alla finestra, scoppia a ridere. Il cane prosegue il suo cammino. Rientra nella camera. Suona il campanello. Un domestico coi pantaloni a strisce nere e grigie (forse quello dello zio) appare alla porta. "Che si apparecchi la tavola", gli dice lei. Lui riparte. Le due amiche hanno aperto la porta del balcone e le altre finestre. La camera è inondata di luce. I fiori fanno bella mostra nei cestini. Si sentono più nettamente le voci venute dal mare, confuse al rumore dei piatti e dei coperti, in basso, nella sala da pranzo. Il fazzoletto bagnato resta sul pavimento come un piccolo uccello bianco, malizioso, dall'aria dolce e sottomessa. A poco a poco svapora e comincia ad asciugare).

Atene, Eleusi, Diminiò, Samo dicembre 1965 - dicembre 1970.

l'ampoule

Enzo Lamartora
decalogo della vita interiore

Decalogo della vita interiore, patalogo metafisico, metafora tri-La-fonica in salsa piccante: fotti, fottila, fottitene.

Intendo procedere ad uno sbavazzamento strada facendo a mo' di lumaca, la cui immagine risbuca non tanto per la bava, che pur si ripresenta da sveglio sul cuscino, quanto più anà-qualcosa per le comuni corna – le mie neppur retrattili – dei vari possibili indicatori di eiezione d'elezione deiezione eiedeazione e qual altra idè-e-azione cuicumque sortire da una vita che promette un tunnel vaginale e invece ci cementa una stele intesinale! Allora, Via coi dadi Siò Siori et rien ne va plus (insomma: sei nato e sei già morto, l'orgasmo è stato finto e dopo il bell'inizio segnato dal Big Bang, Dio subito ha cagato un finale da Tric Trac).

Punto numero 1: comincia con lo zero, anche la tabella numerica ha il suo paraculo, vada allora al Punto-Cerchio-0, che eserga l'esecrabile ovvero già conclude: "l'uomo mente inconsapevolmente quando dice la verità; mente in modo consapevole quando non dice la verità o mente; dice la verità in modo inconsapevole quando mente e dice la verità in modo inconsapevole perfino quando dice la verità! Mio Dio! Se la metapatica non è un'opinione come la metapsicologia, se ne calcola che elevando al fattore 4 ognuno dei termini delle quattro coppie proposte si arriva ad una serie di ben 256 possibili coglionate inconsapevoli o false vendute tra un orgasmo e una gita di pasquetta al grido di TI AMO! O ancora, così enunciato, il tetragono imbellologico pulsionalapagogico testimonia "como la votas y la giras" che più che denotarsi, il rampante cavalluccio marino della new socio-economy attuale, col "cogito ergo sum ergo pago e quindi ago e quindi figo sputo e frego" (... "Cava, sto scendvendo giustappunto dal fingev al cav point, pvepavami la lista di impiegati da falciave, l'Aquascutum botton-down con taschino double-bind più la duplice tacchetta, una mia cavbon-soletta pev i piedi che mi fetono, un Fevvavi leggevino pev il week a Monte Cavlo ed un buon Monte di Veneve da sbuvva pve-festiva...") bisognerebbe invece epigrafarsi col vetero "non sento non vedo non saccio e manco c'ero, ma appena fieri sentio e molto m'excrucior" ("... Deve capire che il suo è delirio di onnipotenza giacché non può modificare la propria famiglia né avere l'ardire moralistico di giudicarli; non può essere così onnipotente da disconoscere che lei è nato dai suoi genitori, che sarebbe onnipotente oltreché ermafrodita pensare ad una gemmazione da se stesso, ma che purtuttavia l'errore fatto dagli altri nel momento in cui diventa strutturante dev'essere preso come possibilità di sofferenza o crescita, e nel momento in cui viene utilizzato come alibi o recriminazione riconduce al lavoro sull'onnipotenza; eh sì! è proprio delirio, e d'onnipotenza,

il suo, se pensa di poter controllare tutti gli eventi esterni, o anche uno solo, ed è altrettanto delirante, d'onnipotenza narcisistica, se tralascia di controllarli; ma soprattutto il suo è davvero delirio di onnipotenza liddove fa sentirci quintalate di sensi di colpa, come se potesse pensare che il mondo smette di girare senza di lei o che lei possa essere un supercattivone, salvo ben inteso ipertrofizzare con una punta di narcisismo il già crasso delirio d'onnipotenza se d'altronde pensasse che lei non c'entra proprio un cazzo con niente...”).

Intorpidito dalla paposcia di un catalogo che più che in un decalogo per ora si declina in un epilogo, rinculo a ventre flaccido, sbalzato in breve “in re”: ma quale dei re, quale dei tre: Re Lear, crepato da buffone, il Re di bastone, priapo di Modiano, o il Re, vicepresidente dell'organ(ic)o e presidente protempore in attesa del La? Cazzo perdi il filo, ricordati il catalogo, iniettati del Valium, meglio subungueale, ispirati al boschetto, ispira e poi espira, dica trentatré, oh, scusate, faccia l'urlo tarzanico-lianico-orgiastico: ploff! anche tarzan invecchioff!

Okkkey, brum brum m'avvio, eccì (imborghesimento broncopolmonare di ecce): Punto-One: legge dello sbarramento.

(N.B. mi viene già in mente che continuare significa già contravvenire alla legge succitata; mi appello ciò-no-no-stante, o meglio sì!, ciò-sì-sì-stante, alla teoria della inconsapevolezza prima citata, o del delirio, per fare i comodi miei, quindi vado di lato.)

La legge dello sbarramento ha il fine escatolo (non pensate allo scatolo) paligenetico (non pensate al palinsesto Mediaset) catartico (non pensate a niente) di dare nuovo vigore al una vita che se ne sta andando nelle secche della più iliaca depressione e che anatemizza sul prossimo spararvi. Il contenuto esplicativo può essere così riassunto: se _ _ _, allò /////; vedrai che >>>> ed alla fine \$\$\$\$!!

Traduco: se il fiume va sempre allo stesso mare (il che non è affatto detto, ma evidentemente, nell'istante della fotografia aerea di tutti i fiumi di tutti i mondi è andata proprio così, talché quel porco del Videtur fecit se ipsum “lex”), se scola tra gli stessi labbri indefessamente (labbri..., scola..., indafess...: il gergo dialettale parla chiaro: vi pare che il nostro Attributo – sarebbe stato promuoverlo per sempre a Verbo, lo dice anche il Vecchio Testamento il quale, lettura antropoanalitica delle vicende narrate, per l'appunto o dai due punti in poi straparla di documenti teologici attestanti l'avvenuto decesso del “homo genuinamente sexualis”, e giù tutta una nenia a mo' di prolegomeni per ogni futura scienza bioetica che smembrando l'unità androgina del termine si occupi solo di etica (nicomachea? no, scusate, ma-che-nico!) e alla

fine sta scemando – lo scemo è anche incazzato – ebbene all'armi! (forse comincia l'effetto schizz'frenico del Valium): ponete subito sul suo corso una diga (per carità non prendetela alla lettera: le dighe non hanno lettere e poi vi fareste); il fiume si mongolfierà, generando innumerevoli rivoli, come dai due punti in poi la stirpe di Abramo ed il genere umano, che dicono (ma chi? allucinazioni videouditive in bianco e nero stampate sui papiri di Ossirinco) essere financo poetici!

Pragmaticamente trattasi di questo: la morte predefinita ad un'età X (bella scappatoia per non dire quando) e non attesa naturaliter all'età Y (d'altronde non meglio prevedibile della X), conferisce un diverso senso alla vita, non potendo più contare su una successione lineare di numeri solari, su ripetizioni di fatti e sulla riparazione di falli (ma della ripetizione si occuperà la seconda delle tre leggi delle dieci del decalogo, e forse già oltre il dialogo, se vi sarete ormai stufati della prima delle tre leggi del Decalogo), obbligandoci altresì – ritrovate voi il soggetto perduto della frase – a vivere più intensamente, a prorompere in nuovi campi e nuovi corpi, rubare e scopare la casa e cosa d'altri, creando per ciò stesso un nuovo Decalogo di Comandamenti: Amen. Per dirla più adagio: sappi di spararti a 34 anni – se ne hai 27, altrimenti aggiungi 7 agli anni che hai già accumulato ed otterrai la cifra da importi: da quei due punti in poi tutto si rivificherà,

sbranerai la carne viva,
sbrodorrai vilcarnale
caldo liquor vaginale
sbrindellando brinderai
lubridando sbaverai
labbra e labbra a sdilinguare
muco denso sudo grasso
e nel morbiscivolare
con la faccia tra le cosce
sbevazzando grugnerai
la schiumazza trangugiando!

(Vertigine del Valium: ho un effetto paradosso: ve l'ho detto, siamo nel regno della bio-chimica, e tutti i nostri incipit storicoriflessivi non sono altro che il rigurgito percepito dal tombino della coscienza d'un livello fognario di anaclismi ormonali.)

All'ora tarda (mezzanotte al mio orologio), non discriminando più il mio occhio astigmatico altra interpunzione numerica tra l'uno e l'infinito, passerei alla seconda legge (legge Lei, di certo, non io né voi).

Punto numero 2, o Punto a Croce + (è evidente, se non deficiente, che due assi fanno un punto a “croce” ($I + I = +$) questo lo sapeva anche Buttiglione la prima notte di nozze, e serve a non urtare la coriacea umana convinzione nel potere della “metonimia principalis” (indovina invovinello / c’è del vino nel pisello / me lo guardo allo specchino / me lo be’ col bucatino!!! C’è del vino nel pisello? Ma tu sei ubriaco, ma che c...): tale Lucianus Luppulus (scribacchino in seconda del ragioniere contabile delle pubbliche urinate rilasciate in quel di Roma), tra un niente e l’altro della propria attività elettroencefalografica, folgorato da una piuma d’oca piantatagli nel deretano da un allievo alle nove di sera, ebbe una folgorazione e scoprì che ogni neonato alla nascita è come un blocco di marmo (ahimè le doglie di un tempo!) informe, gelido parallelepipedo da plasmare a scalpellate sputinfaccia e puttanate: sic stantur l’opera d’arte si nasce (scusate il riflessivo, sto riflettendo) dal dolore! eh be’! ogni teoresi ha i propri coglioni e lo scriba Luppulus era uno di questi – se così non fosse d’altronde sarebbe l’altro di questi, o uno di quelli o l’altro di quelli o chissadiavolochialtri; per converso, trovando un senso al dolore lo innalzeremmo al punto a croce che, com’è arguibile graficamente, consegue non contraddice il punto-one. Il fatto sì (o no) è che, ciò-si-si-stante e riguardando la seconda delle tre leggi del Decalogo, la ripetizione sistematica dei gesti e dei percelli corporei depriva questi ultimi dall’ansia, issando la libido baldanzosa sulle vette di più socialmente condivise minkiate. Traduco per quei pochi che hanno già capito (degli altri me ne frego) la massima morale in morale dell’adagio: ripetendosi nel tempo, anche la prostatovesiculite, la paraparesi, la solitudine, le corna, l’Empam e il tumore vi sembreranno conquiste della vostra vetustà e golose occasioncine per venusti intellettuali! Il CHE (soggetto impersonale: stateci attenti, sembrano gentili e disarmati ed invece... “zompa citrulo trase ’nculo impersonalo”!) vorrebbe convincervi che gli ostacoli sono necessari poiché, pur trovandosi davanti al fiume della vita – come una fimosi uretral-analitica –, essi generano una vis a tergo – sicut una palotelegrafatio a tergo sine vasillina – che lo tronfia, a mo’ di Sarchiapone, incanalandone le intemperanze spermiollessicali nelle prode dell’...Ospizio!

Genuflessione al Punto a Croce, Punto a Capo e così sia.

Punto a Capo o Terza legge del Decalogo o Legge dello spostamento, o della messa in La (è raro tuttavia che una messa sia sempre in La: di solito l’organista ha dieci dita ed è obbiettivamente difficile scagliarle tutte come piedi di porco su un unico tasto). Un’attenta lettura dei fatti – consiglio la posizione “69” della talamica parte-nopea – che scandagli con cura la destra dalla sinistra delle due vallate della Valle

di Venere, porta al petting che:

commercialmente, se al panettiere tornassero sempre i conti, il conto sarebbe bello e inutile; etologicamente, quando all'animale il cibo è sufficiente, lo stesso o la sua pars posterioris si adagiano in frescura senza più sbattersi in ricerca.

A BUON INTENDITOR POCHE PAROLE, ma ovemai l'intenditor, o chi per lui, fosse impegnato a sostituire la propria protesi peniena con una acustica, trasformandosi così da chiavettiere in letterato, mi spiegherò più megliormente: state tranquilli, incrociate i funicoli spermatici facendo attenzione che le due orecchie non si tocchino, ponete i vostri sogni sempre un metro più in là dei vostri passi e lasciatevi campare: rimarrete felici ed insieme congesti a guardare la meraviglia del vostro bramare e del sacco scrotale per sempre insufflato come un pero di Burano!

Scherzi a parte, come dire la Senna asfaltata: disjunctionis oppositorum a corollario delle tre Leggi pervenuteci del Decalogo: sappia la tua destra sempre quello che fa la tua sinistra (altrimenti rischiate di diventare come il commercialista che si scopava vostra moglie): nella fattispecie (no, fattifurbo): te l'immagini cosa succederebbe se, mentre la tua Lei ti sta sbellicando il rigatone con la destra, con la sinistra provvede a scaccolarsi la narice? e se, mentre la destra del tuo chirurgo sta sferragliando col bisturi sul tuo bulbo oculare, la sua sinistra si impegna a spappinarsi la calca del calcagno?

Allora, ma solo a mo' di esempio: se la tua destra sta toccando una vulva bagnata e ti sembra che la tua sinistra ne stia analizzando la carica elettrostatica: TAGLIA LA SINISTRA; se la tua sinistra slarga una coscia di maiala e la tua destra si sta facendo scrupolo di plicarne l'adiposo: TAGLIA LA DESTRA; se la destra e la sinistra stanno entrambe nella sua... rosa e lei t'ha incatenato, ti brama e tu per caso stai ripensando che con quell'altra tutt'era una romanza, allora: TOGLI 7 AI 34 E FICCA SUBITO IL POLLICE IN CORRENTE !

P.S.: la IV, V, VI, VII, VIII, IX e X Legge del Decalogo sono abortite.

Non resta che ridere (forse).

paradossi & ideonossi

Ania Tashif
paradossi & ideonossi

La felicità è raggiungibile solo da coloro per i quali è raggiungibile.

Gli uomini si guardano allo specchio molto più spesso delle donne, almeno tre volte al giorno, cento volte al mese, mille volte l'anno, tutte le volte che pisciando si guardano il cazzo.

Gli amanti migliori in assoluto sono i potenziali suicidi.

L'unità di misura essenziale alle democrazie è la tonnellata.

Il coito è il luogo dell'assenza.

Dio non gioca a dadi con l'universo. Allora perché l'utero è là?

La saggezza? Potrei usarla come lassativo!

Tutti sanno vivere. Pochi sanno trattenersi.

Confesso a Dio onnipotente che ho molto peccato in pensieri parole opere omissioni. Desiderandola, promettendomi, credendo, amando.

Svegliatevi coglioni cornuti incoscienti. Oddio! Addormentiamoci.

Ho amato una donna claustrofobico-sintetica: mi ha detto di amarmi guardando un tombino, mi ha baciato al buio di un abitacolo, s'è scordata del nostro amore in 36 ore, mi ha lasciato via cavo, quattro parole. Nemmeno un gettone.

Il futuro è un'ipoteca sul presente.

La speranza è sempre troppa e la disperazione troppo poca per cominciare a sputarsi in faccia.

Non capisco perché una parte così intellettivamente nobile come il culo debba venire coperta.

notizie

notizie sugli autori

Enzo Lamartora, direttore di “Passages”; poeta (“Nel corpo tuo rimorso”, Crocetti Editore, 2002); psicanalista (membro della Società Psicanalitica Italiana); fondatore, insieme con Marco Foretier, della LAFOR ARTISTIC AGENCY. Nato a Napoli nel 1965, vive e lavora a Roma.

Marco Foretier, caporedattore di “Passages”; fotografo, fondatore, con Enzo Lamartora, della LAFOR ARTISTIC AGENCY; membro associato dell’Agenzia per l’Ingegneria Ambientale “Environnement Qualité”; nato ad Aosta nel 1963, vive e lavora tra Aosta e Londra.

Ania Tashif, umorista, critica letteraria, giornalista: è stata espulsa dall’Iran (suo Paese natale) per l’attività critica verso il regime. Nata a Isfahan nel 1974, vive e lavora a New York. Ama e sorride da donna, pensa, scrive e recita da uomo.

Gerard Amiel, scrittore (“Coupures d’été”, “En attendant”, “C’est arrivé très vite”); psicanalista. È nato nel 1963 a Grenoble (Francia), dove vive e lavora.

John Cooper, psichiatra, filosofo della scienza e sociologo. Insegna ovunque lo chiamino. Nato a Glasgow nel 1967, vive e lavora a Roma.

Ghiannis Ritsos, tra i maggiori poeti del ’900, autore di opere poetiche tra le più straordinarie di tutti i tempi (la raccolta “Quarta Dimensione” comprende diciassette poemetti). Nato a Monemvasia (Grecia) nel 1909, è morto ad Atene nel 1982.

Giuseppe Manfredi, drammaturgo, autore di commedie teatrali rappresentate in tutto il mondo (“Giacomo il prepotente”, “Ti amo Maria”, “La partitella”, “Teppisti”) e di sceneggiature cinematografiche. È nato nel 1956 a Roma, dove vive e lavora.

ISBN 88-8306-067-9

