

Cinque atti d'un teatro della materia e della morte
per Letizia Russo

saggio di Tiziano Fratus, Torino, 19 aprile 2004



(Letizia Russo)

a. Nel solco del teatro delle miserie, una via all'italiana

La via italiana alla drammaturgia contemporanea passa attraverso nomi quali Carlo Terron, Ugo Betti, Diego Fabbri, Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo, Raffaele Orlando, Dario Fo, Giovanni Testori, Carmelo Bene, Giuliano Scabia, Giuseppe Patroni Griffi, Franco Brusati, Franco Scaldati, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli, Enzo Moscato, Mario Luzi, Giuseppe Manfredi, Ugo Chiti, Furio Bordon, Edoardo Erba, Marco Martinelli, Mariangela Gualtieri, Sonia Antinori, Antonio Tarantino, Spiro Scimone, Nevio Spadoni, Ascanio Celestini. Molte le influenze provenienti da Europa e America, come è ravvisabile, stando ad esempio alle dinamiche delle ultime stagioni, in Fausto Paravidino, non a caso l'autore italiano più amato dai teatri londinesi. Ma esiste una via italiana, una via che presenta precise caratteristiche, e che mi permetto di segnalare attraverso una locuzione: "il teatro delle miserie". "Il teatro delle miserie" è una formula e come tale da una parte consente di individuare una serie di aspetti che servono a identificare alcuni campioni del panorama, dall'altra contiene un limite all'esclusione di esperienze concepite in maniera differente. Nella mia accezione si tratta d'un teatro della privazione, della sottrazione, della vergogna: situato in ambienti vuoti, malsani, periferici, vi sopravvivono personaggi senza passato – senza memoria – senza futuro – malati di mente, storpi, malati terminali – senza presente – senza lavoro e senza legami affettivi e/o familiari. In questo percorso si colloca certamente Letizia Russo: avvolta in una condizione socio-economica disperante, le miserie dei suoi personaggi emergono e aderiscono ai contorni d'una storia dell'uomo che ha mancato gli appuntamenti e tradito le promesse. Sono teatri delle miserie alcuni dei casi più recenti come *Carnezzeria* di Emma Dante, *Vita morte e miracoli* e *Radio clandestina* di Ascanio Celestini.

b. Quattro stagioni accese

Letizia Russo debutta nel 2000 con il testo *Niente e nessuno*, andato in scena al Festival Per Antiche Vie organizzato dal Teatro di Roma, regia di Marcello Cotugno. Vince nel 2001 il Premio Pier Vittorio Tondelli al Riccione Teatro, ottiene tale ambito riconoscimento grazie alla drammaturgia di *Tomba di cani*, testo che raggiungerà la scena l'estate successiva per la regia di Cristina Pezzoli, fresca direttrice del Teatro del Tempo Presente di Pistoia, una realtà nata con l'impulso di diventare casa per gli autori italiani, come annunciò la stessa regista nel marzo 2002 al convegno bolognese Scrivere per il Teatro. Durante l'estate del medesimo anno la Russo frequenta la residenza del Royal Court Theatre di Londra. Le viene commissionato un testo dal Premio Candoni, *Asfissia*, presentato ancora in fase intermedia, e poi in una prima versione definitiva in mise en espace nel settembre 2003 a Teatro Studio del Piccolo durante il festival di Outis, Tramedautore, per la regia di Giuseppe Marini. Viene scelta fra gli autori per il progetto NT Connections promosso dal National Theatre di Londra, in compagnia di autori come Jon Fosse, stella del teatro nordico e Paravidino, a cui viene commissionato *Peanuts (Noccioline)*. *Dead End (Binario morto)* andrà in scena in quattordici scuole del Regno Unito nel 2004 e verrà edito nell'annuale antologia della Faber & Faber destinata agli autori commissionati da Connection. Inoltre, voluta da Mario Martone per il progetto Petrolio dedicato a Pier Paolo Pasolini, nel gennaio 2004 è andato in scena al Teatro dei Rinnovati di Napoli il suo ultimo testo, *Babele*, forse il più affascinante, per l'interpretazione di Paolo Zuccari e Roberta Rovelli, regia dello stesso Zuccari.

Nel 2004 sarà per dieci mesi la prima drammaturga italiana in residenza in un teatro della capitale portoghese: il Teatro Taborda. La compagnia Artistas Unidos, diretta da Jorge Silva Melo, sta fornendo l'occasione per scrivere un nuovo testo provandolo direttamente con gli attori della compagnia, testo che a fine stagione verrà portato in scena. Davvero niente male per una ventitreenne timida e riservata.

c. Niente e nessuno

Il debutto autorale di Letizia Russo avviene nel 1998 per il concorso Grinzane Cavour - Grinzanescrittura con il testo *Dialogo fra Pulcinella e Gesù*, che rielaborerà nel 2000 dando vita a *Niente e nessuno*, in scena a Castelnuovo di Farfa nell'ambito del festival Per Antiche Vie organizzato in agosto dal Teatro di Roma. In scena vanno Alessia Giuliani, Giancarlo Ratti e Ciro Damiani diretti dal regista e autore Marcello Cotugno. *Niente e nessuno* è una preghiera, una preghiera laica, un «tentativo d'approccio ai sentimenti dell'uomo» (1): l'uomo in questione è Gesù. Quindi il riferimento evangelico all'esistenza ed alla passione di Cristo vengono affrontati

attraverso gli occhi e i sensi di due figure cardine: Giuda, personaggio centrale nella prima parte, e Maddalena, nella seconda scena. Tutto viene tenuto insieme ed incorniciato da «'n ommo», O, un disgraziato che rivede la propria inutile e disgraziata esistenza attraverso la vita dei figli di Dio. Il titolo deriva da un'affermazione della madre di O: «i' nun conosco nisciun'. Nun conosco San Gennaro santissimo, nun consoco 'o papa e manco 'o vescovo». O è quindi un niente e un nessuno. Il testo è una prova e messa a punto della drammaturgia che verrà: ancora troppo emulativa la lingua utilizzata, in diverse sezioni un napoletano quasi macchietistico che ricorda Eduardo De Filippo. Ciò nonostante, si intravedono spicchi del teatro che esploderà in *Tomba di cani*:

MADDALENA L'odore, signore, che aveva mio padre quando tornava a casa la sera e io ero una bambina e lui era fatto solo di pelle e di odore di pelle. E io gli passavo vicino e tiravo su forte col naso, signore, senza farmi accorgere, perché quello era l'odore di un uomo e io lo sapevo, anche se non ne sapevo il significato e quello, signore, era un odore che una bambina non poteva avere. [...] Se la tomba si chiude signore vuol dire che non lo rivedrò più ma almeno mi metto l'anima in pace, che finisce la speranza che mi ammazza di vederlo camminare ancora e inizia quel dolore che mi sottolinea tutta la vita e mi accompagna come se fosse una musica che non cambia mai, che dura ogni giorno, che si fa zitta piano piano insieme alla mia voce. [...] Che faccio signore me lo sogno di notte come quando parlava e mi immagino di baciargli i piedi e non mi sento sporca se bacio il letto dove ci vengono altri invece che i suoi piedi, che lo so che lui non se la piglia a male, che ha pure mangiato con me e non mi ha mai toccato. E poi signore voglio solo vederlo che scompare dietro la pietra, così almeno finisce la speranza che mi ammazza di rivederlo che cammina ancora. E' finita signore, capito? Ma se non ammazzo la speranza per me non finisce più.

d. Tomba di cani

E' il testo che rivela all'attenzione della critica nazionale il talento di una ventenne romana: Letizia Russo. Presentato al Premio Riccione 2001 riceve il Tondelli, ovvero il riconoscimento che aveva vinto due anni addietro Fausto Paravidino con *2 Fratelli*, testo che aveva sancito l'esplosione del fenomeno dei nuovi giovani autori italiani. Carne fresca sotto il sole. Con una certa fretta buona parte della critica nazionale gridò al genio, arrivarono commissioni dal Premio Candoni, partecipazione all'International Summer Residency del Royal Court Theatre, produzioni da parte di teatri stabili pubblici particolarmente avveduti, con il conseguente Premio Ubu per la migliore novità italiana o ricerca drammaturgica. Un ciclo automatico. Negli stessi anni emergevano il narratore Ascanio Celestini e la regista Emma Dante, seguita quest'ultima una stagione più tardi

dall'autoattore cuntista Davide Enia. Ma a parte queste dinamiche interne al mondo del teatro di ricerca, *Tomba di cani* riscuote immediati consensi, viene accolto da Cristina Pezzoli nella sua nuova factory teatrale a Pistoia, e portato in scena debuttando nel settembre 2002 al festival di Benevento, per poi essere immediatamente mostrato (sebbene ancora in fase di rodaggio) alla manifestazione milanese Oltre '90, diretta da Antonio Calbi, neocollaboratore di Patroni Griffi all'Eliseo di Roma. La Pezzoli, che curerà la regia, coinvolgerà nella messa in scena attori di rango come Isa Danieli e Federico Pacifici, e giovani talenti come l'attore calabrese Peppino Mazzotta, appartenente alla compagine napoletana Rossotiziano, Sarà Bertelà, Aram Kian e Giuliano Amatucci. Aiuto regista sarà la fedele e giovane regista Valeria Talenti, da due stagioni approdata grazie ad un programma speciale al Teatro Litta di Milano, e collaboratrice di autrici quali la girovaga Sonia Antinori e la milanese Renata Ciaravino, ospiti fisse al Teatro Verdi. Lo spettacolo dividerà la critica, da una parte entusiastiche recensioni che mettono in risalto la recitazione degli attori e il lavoro di resa d'un testo non facile, dall'altra le critiche alla messa in scena con la sottolineatura d'un testo di pregio (2). Fra le molte recensioni che sono uscite sui quotidiani vanno citate quelle di Enrico Groppali e Laura Novelli su «Il Giornale», Franco Quadri su «la Repubblica», Luca Doninelli su «L'Avvenire». In particolare meritano d'essere citati due passaggi dell'analisi di Groppali: «*Tomba di cani* è infatti costruita attorno a due idee-forza. Da una parte racconta la storia di un adulterio sullo sfondo di un paese immaginario devastato da una guerra di cui ci arrivano sparsi echi d'orrore. Dall'altra, incide dolorosamente nella carne di un rapporto morboso tra un figlio velleitario e semi-impotente (che alla fine vedremo confinato su una sedia a rotelle) e una madre paralitica e cieca che, come un malvagio Edipo, determina lo scatenarsi delle forze del male in quel microcosmo dove l'omertà convive con la paura». E ancora: «L'autrice, che evidentemente si è nutrita di maestri scomodi tra cui, in prima linea, Sarah Kane con il suo macabro culto della più efferata ferocia, ha sprofondato questa massa informe di sollecitazione nel delirio di un linguaggio fatto di iterazioni ansiose e di crude acerbità lessicali». L'analogia con Sarah Kane viene sollevata da molti critici, forse perché oggi va di moda definire Sarah Kane come il caso più eclatante e rappresentativo della drammaturgia europea degli anni Novanta, ed in parte perché come nella Sarah Kane di *Blasted* (*Dannati*, 1994) la guerra entra nella realtà con tutto il suo carico di dolore ed efferatezza. La giuria del Premio Riccione, composta da Franco Quadri, Vincenzo Consolo, Elena De Angeli, Luca Doninelli, Marisa Fabbri, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Massimo Marino, Enzo Moscato, Luca Ronconi, Renzo Tian ha assegnato il Tondelli alla Russo «Per la forza rabbiosa con cui questa acuta stupefacente ventunenne, senza trascurare la lezione di Sarah Kane ma con una propria sentita impronta, rappresenta un mondo condotto all'ultimo stadio

dalle ferite di una guerra disperata e stremante, giovandosi di una scrittura aspra e voluta, ma di immediato rilievo scenico» (3). Franco Quadri descrive Letizia Russo come «una ragazza esile con una forza di scrittura che impressiona per una natura primordiale che sembra uscire dalla tragedia greca». Laura Novelli sottolinea come il testo «ci restituisca con crudele poesia la desolata visione di un'umanità ridotta a brandelli – fisici e psicologici – da un non precisato conflitto bellico». Resta un enigma la critica pretenziosa sostenuta da Luca Doninelli, il quale non soltanto afferma come *Tomba di cani* sia un «testo scritto bene, ma ancora incapace di far male», ma si spinge addirittura nell'impresa di dare consigli di scrittura: «Raccomando a Letizia Russo di fidarsi di più, nelle prossime occasioni, delle proprie pulsioni ingenuie e di usare la tecnica (ancora troppo esibita) per cercare la semplicità».

Comunque, il testo e lo spettacolo otterranno la nomination ai neonati Olimpici del Teatro, riconoscimento referendario voluto dall'Ente Teatrale Italiano (Eti), ed il Premio Ubu come migliore novità o ricerca drammaturgica nel 2003.

Da una prima lettura del testo emergono tre particolari: la lingua, l'uso "filosofico" della didascalia, il criterio di scelta dei titoli. Sulla lingua cito un'intervista rilasciata dalla stessa autrice a Rodolfo di Giammarco: «Uso una lingua che è una carta carbone del pensiero, anche brutto. Costruzione dissonante e senza punteggiatura» (4). La filosofia di base che muove l'autrice viene espressa non soltanto dalle parole e dalle azioni dei personaggi ma anche mediante le didascalie, ridotte al minimo, utilizzate con sapienza per fornire utili chiavi d'interpretazione alla compagnia e al lettore: lo stesso ricorso si vedrà applicato in alcuni passaggi dei testi successivi. Il titolo: i testi di Letizia Russo trovano un titolo rispetto al luogo, allo spazio: *Tomba di cani* riprende il nome greco Kynos con il quale veniva denominato il promontorio dove era stato sepolto il corpo di Ecuba, la regina di Troia, che prima di morire era stata trasformata in cagna perché si era vendicata dell'uccisione del figlio Polidoro, come la Russo stessa specifica nel suo *Diario di lavoro* (5); *Binario morto* in quanto la storia si svolge sulla collina vicino ad un binario morto; *Babele* perché l'edificio dove vive uno dei due protagonisti e dove si svolge la battaglia finale si chiama per l'appunto Babele.

I personaggi di *Tomba di cani* vivono un limite, un impedimento naturale o psicologico: Glauce è vecchia, cieca, le è morta tragicamente la figlia; Mania ha due figli, suo marito è in guerra, sta avendo una relazione con il figlio di Glauce; Johnny non trova lavoro, deve vendersi di tutto, addirittura l'anello della sorella rubato di notte alla madre per riuscire a procurarsi il cibo, inoltre la sua relazione con Mania lo tormenta; Vin, amico di vecchia data di Johnny, cerca di arrangiarsi alla meno peggio, è indebitato con il Terzo Uomo, e non ha famiglia; il Terzo Uomo è un personaggio spietato, fa pagare un pizzo a tutti gli abitanti della zona e vive intrappolato in una morte mancata;

Luther, il marito di Mania, è in guerra, scrive lettere dal fronte.

Immersi nella miseria e nella disperazione i personaggi riescono comunque a ricucirsi piccoli intervalli d'intimità e di dolcezza, come avviene nella prima scena fra Glauce e Mania:

GLAUCE [...] Quei vecchi che vivono sui monti nelle caverne che dice che campano quanto la terra sono meno vecchi di me, lo sai? [...] Mi ridici com'è. Com'è che sembra la luce a vederla.

MANIA [...] Certe volte è come quando uno è felice. Certe volte la luce ti cade addosso. E ti fa bene. E lo senti che ti fa bene e allora è uguale a essere felice per qualcosa che... è successo. Ma questo uno lo sente per lo più quando è bambino, quando è mattino presto. Invece poi altre volte capita come se il sole vuole bruciare tutto e pure a te in mezzo al tutto e allora senti che ti stordisce. Si vede tutto blu e è come se una folla ti parla tutta insieme dentro agli orecchi.

Esplode la lingua dell'autrice – come avrò modo di rimarcare più volte – è un codice smozzicato, frammentato, si nutre di un “tempo della confidenza” dove emergono gli scompensi più gravi, dove i pensieri più astratti assumono matericità, dove la tragedia trova sfogo nel suo altalenante racconto. Nella seconda scena entrano in gioco tre personaggi maschili: Johnny si fa accompagnare da Vin a vendere l'anello d'oro bianco della sorella morta al Terzo Uomo. Questi però rifiuta lo scambio, e allora Johnny è costretto a ricordare che una volta, all'inizio della guerra, gli aveva salvato la vita, ma di fronte all'orrore della guerra la morte può sembrare addirittura l'unica libertà: *«Ormai me l'hai tolta l'unica cosa bella, che era proprio morire, il morire lungo, steso sulla terra. [...] Era morire piano, con dignità e onore. Era morire e stare felici nell'aldilà»*.

Le regole della guerra entrano in scena nel terzo quadro quando Luther è al fronte e parla con l'Alto grado dell'esercito: *“Li educi. Siamo qui per questo. Educare le persone. Educare loro e prendergli l'acqua”*. La guerra è combattuta fra i due eserciti per l'acqua, non per Dio e per un contenzioso fra religioni, come rivelerà lo stesso Luther nel terzo atto, bensì per una questione vera, reale. Diversi studiosi e scienziati hanno già previsto che nel ventunesimo secolo saranno diverse le guerre che potrebbero scoppiare per la gestione dell'acqua.

L'arte dell'ascolto, così ben definita ad esempio nel romanzo *Giardini profumati per i ciechi* della scrittrice e poetessa neozelandese Janet Frame o in film come *Figli d'un Dio minore*, tratto da una celebre pièce americana di Mark Medoff, *Silenzio sul mare* di Takeshi Kitano (6), emerge anche nelle parole di Glauce:

GLAUCE [...] Me ne accorgo perché fa rumore il cappotto quando lo lascia cadere. Fa un rumore che fruscia che qui non si sente mai perché tu il cappotto non ce l'hai. Si sposta l'aria. Fa vento quando cade e se gli sto vicino lo sento sulla faccia e sulle mani. Puzza di naftalina. Tutto l'anno. Lo riconosco pure per quello.

All'inizio della quinta scena l'autrice ci regala una delle perle linguistiche del testo:

MANIA [...] Una madre va a partorire in ospedale. E' una madre carina, di quelle con le treccine che non è mai cattiva e aspetta da tanto il suo bimbo. [...] E il bimbo sta a galla dentro alla pancia dentro alla mamma dentro alla macchinina come un pesciolino nella boccia se lo porti in giro e fa il suo viaggio che un po' gli dispiace di lasciare la sua spiaggetta il cuore della mammina che batte sempre uguale e viaggia e pensa che ci deve essere pure un altro mare e però sogna gli orizzonti del mondo e i pesci e le vele e il sale e le mani che battono sopra all'acqua e tutto è bello, proprio bello, pure se non lo sa bene che cosa sono pure se non lo sa che sulla terra non si galleggia e allora tutto è così bello che non gli dispiace poi tanto di uscire dopo mesi. L'ultimo semaforo gli ultimi metri l'ospedale ci ha la faccia di un vecchio colla bocca spalancata ma è una bocca buona senza cattiveria. La mammina scende saluta il maritino, saluta pure la macchinina, così, per tenerezza, e dice, alla macchinina, vedrai, la prossima volta saremo in tre. [...] Adesso soffro, pensa, chissà come devo soffrire, che l'ha detto dio che tocca soffrire, partorirò senza dire parolacce, urlerò piano così non piangerai per la paura quando vieni fuori.

L'intreccio prosegue per storie parallele nei capitoli restanti del primo atto e per tutto il secondo: Vin, sempre più indebitato col Terzo Uomo, inizierà a lavorare per lui nel «trasporto di merci»; la relazione fra Mania e Johnny è tormentata: lei attende il ritorno del marito, di cui riceve ogni tanto le lettere, anche se ha paura per il tradimento, mentre Johnny spera che venga ucciso; si viene a sapere che Glauce si è strappata gli occhi a causa del dolore per la tragica morte della figlia, una figlia che in vita odiava e dalla quale era odiata, ma che ora è diventata una “santa”. Insomma l'autrice dota i personaggi di un carattere complesso, a tuttotondo, ed anche un personaggio caustico e bieco come il Terzo Uomo, che mai manifesta pentimento o sconcerto, ostenta una passione positiva, una mania che lo rende meno spietato: è tifoso d'una squadra di calcio, lo Sparta Praga. Uno dei punti di svolta trova sede nella terza scena del secondo atto. In una vasca – che nella messa in scena della regista Cristina Pezzoli era ricavata nel mezzo dell'abitazione diroccata di Glauce ma avvolta dal buio, un'oscurità che immergeva la situazione in un alone di mistero e di maggiore

intimità – si sta lavando Glauce; siamo nella casa di Mania che possiede l’acqua in quanto moglie del soldato Luther. L’acqua era già stata utilizzata per lavare i figli, per cui fra le due donne serpeggia una certa scortesia che ricorda la tensione dei drammi di Harold Pinter:

GLAUCE E’ quando stiamo vestiti. Tu di me ci hai paura. Adesso però. Stai sopra a me e mi puoi pure lasciare i segni e nessuno ti dice niente. Che magari alla fine del bagno io ti devo pure dire grazie. [...] E’ perché io sto nuda e tu no che vinci vero.

MANIA A me non frega di vincere niente. Che mi viene pure male alla schiena per lavare a lei.

[...]

GLAUCE Lo vedi come cambia. A stare nudi davanti a un altro uno perde tutto. Che non conta più che sei vecchio. Conta che stai nudo e la gente ti può dire quello che gli pare. Lo vedi che grande truffa che è la vecchiaia. Che uno pensa. Che da vecchio ti rispettano tutti e invece. Basta che. Stai nudo una volta e. Non sei più niente. Le prossime volte. Me lo faccio con la maglia il bagno va bene.

Questo tentativo maldestro di vendicarsi dei torti subiti, d’una dignità personale che la guerra ha progressivamente eroso, che la vecchiaia e la lontananza del marito hanno intaccato e distrutto, porteranno ad una rottura definitiva: Glauce offende Mania che la caccia di casa. Glauce in fondo ritiene di provare un dolore inconsolabile, un dolore incapace d’essere compreso.

Mentre Johnny e Mania sono insieme arriva una lettera dall’esercito che informa della scomparsa di Luther: per Johnny è una liberazione, una grazia, per Mania è un duro colpo.

Il terzo atto si svolge temporalmente diversi mesi dopo: Glauce non riceve più visite da Mania, la ragazza è alle ultime settimane di gravidanza, Vin lavora e vede raramente Johnny, Johnny sta pensando d’andarsene di casa. Nella scena seconda, inaspettatamente, arriva Luther: è stanco, stravolto, distrutto, la guerra è persa. Fino ad ora Luther è stato un personaggio vissuto come soldato, durante le scene di dialogo con l’Alto grado dell’esercito – il suo confidente, il suo mentore, il suo confessore – e scolpito attraverso le parole della moglie: «*Secondo me è invulnerabile. Me lo immagino alla cerimonia che gli hanno fatto. Sotto le bombe degli aerei. E lui lì, con la divisa buona e il cordone rosso intorno al braccio e i guanti bianchi e il fuoco che non lo colpisce*» (7).

Mania non riesce a credere che il marito sia tornato, lo pensava morto, lo credeva morto, ed ora teme che sia venuto a trovarla un fantasma. Luther non accetterà il tradimento della donna, chiederà aiuto all’Alto grado dell’esercito che farà abortire la donna uccidendo la figlia che portava in

grembo: in seguito a complicazioni derivanti dall'intervento anche Mania morirà. A quel punto Luther decide di vendicarsi, di "purificare" il proprio onore.

Le ultime due scene sono le più tremende: nella quarta Luther fa visita a Johnny, nella quinta si rivedrà Vin per l'ultimo "trasporto". L'orrore della guerra entra nei racconti di Luther, che è stato soldato nel posto peggiore, la «tomba di cani» per eccellenza, Cinossèma:

LUTHER Ero al fronte da sei giorni. Sei giorni sei mila morti. Mille al giorno. Non avevo mai visto tutta quella carne spappolata. Ero tutt'uno con la carne di qualcun altro e con la merda. Non c'è niente di peggio della guerra. La fame, sì Un po' di fame per tutti. Non la guerra. Le mani che saltano via. Il sangue. Quello accanto a te che cade giù e trema e muore.

Come si vedrà anche negli altri testi di Letizia Russo è completamente assente qualsiasi orizzonte ideale, qualsiasi ideologia viene bandita da un teatro della materia:

LUTHER [...] Voi vi credete che state qui a fare la guerra per dio e per la madonna. E' sbagliato dirvi questo. Voi state qua perché volete l'acqua. E' sbagliato dirvi che combattete per dio e la madonna. L'acqua è dio e la madonna. Noi vi diamo una cosa reale per morire.

Soltanto un decennio fa un testo come *Tomba di cani* sembrava andare a scavare nella storia passata; oggi invece, dopo i bombardamenti su Belgrado e la pulizia etnica avvenuta nei Balcani e in alcune regioni dell'Africa, dopo le follie della guerra in Afganistan ed in Iraq, dopo guerre combattute in nome di valori nobili come la giustizia e la democrazia, vere e proprie guerre sante "laiche" sembrano plausibili, attuali. Ma preferisco non cedere alla tentazione di iniziare una disamina dell'incoscienza politica estera di Bush Jr e compagni. Comunque, nella scena quarta del terzo atto Luther si vendicherà.

Nell'ultima scena Vin viene a trovare Glauce: è notte, inizialmente sembra gentile, come se fosse arrivato da quelle parti per caso, è come suo solito impacciato, quindi rivela d'essere venuto a portarli in un campo di lavori forzati, un "santuario" a Cinossèma, un lager dove verranno costruite le armi per ricominciare la guerra.

VIN La merce. Non siamo più che questo signora. Voi e io. Merce che trasporta altra merce. Roba che porta roba. Non c'è bisogno di urlare. Stanno prendendo tutti là fuori. Io per voi ho chiesto tempo. Non vi faccio trattare da quegli altri. Sono onesto. Volevo rivedervi e trattarvi bene.

Tomba di cani è un testo fondante della nuova drammaturgia italiana. Un testo linguisticamente capitale, un dramma che se da una parte riprende tematiche affrontate in precedenza in un testo come *Giuditta* (1944) di Carlo Terron, in *Se questo è un uomo* di Primo Levi, nei *Diari* di Anna Frank (8), dall'altra manifesta il desiderio d'opposizione e di denuncia d'ogni forma di guerra quale strumento di politica: è vero che non siamo più negli anni Sessanta, quando si marciava contro la proliferazione nucleare, contro la guerra in Vietnam, è vero che ci si è dimenticati troppo in fretta della guerra non violenta – troppo lontana dall'estetica eroica che vince al cinema e in televisione, che premia i politici che in tal modo soddisfano una richiesta di purezza (o bigottismo al rigore) e moralità – ed è vero che sui giornali ogni forma di manifestazione del dissenso viene scambiata per un covo di aspiranti terroristi, per demagogia da quattro soldi o satira “non adatta ai tempi”. Ma se l'arte ha ancora delle ragioni d'essere – certamente non è quella d'intrattenere un pubblico con grandi risate, non è nemmeno quella di parlare a ruota libera contro quel politico, esercizio di stile troppo facile anche per un Premio Nobel (9) – una di quelle è porsi come contraltare di qualsiasi forma di potere egemone, contro la tendenza sempre più forte a imbavagliare la verità.

e. Asfissia

Asfissia è stato commissionato dal Premio Candoni ma è rimasto in fase di studio, al momento rappresenta una tappa irrisolta; l'ultima versione è incompleta, non soddisfa l'autrice.

Quattro sono i personaggi che animano *Asfissia*: Armen, quarantenne che è sposato insieme alla coetanea Tajga, Smyrne che lavora come aiutante di Tajga, Eltzen, amico di vecchia data di Armen con il quale trascorre molto tempo a giocare a carte. Nella prima scena facciamo conoscenza con i due giocatori, Armen e Eltzen: si trovano come quasi tutti i giorni a casa di Armen a giocare; Armen perde sempre ed è indebitato, ma non può pagare perché non ha soldi. Il tempo ha perso oramai ogni valore:

ARMEN Il fatto è. Che l'unica cosa che mi piace. E' aspettare. Il giorno passa sempre troppo piano. Ogni volta penso che il sole si può fermare in mezzo e non spostarsi più e invece ogni volta pure se è lento come se non conosce la strada alla fine passa la metà e va a morire. E però a me piace questo gocciare lento. Che le carte è l'unico modo per fare due cose. Aspettare bene e tenere bene le mani sopra a qualcosa. Sentire. Pure colle mani. Che è tutto inutile. Io. Che aspetto il tempo. Lui se ne va. Me lo scordo tutto subito dopo.

Il rapporto fra Ermen e la moglie viene ben definito dallo stesso marito: *«Era tanti anni fa e eravamo in un altro paese e ancora non ci avevano versato da sopra alla testa una cascata di rughe che pare che ci abbiamo la pelle di una taglia più grossa»*.

Tajga gestisce un robivecchi abusivo, si fa aiutare da Smyrne, un trentacinquenne che lavora senza essere pagato. Per farsi pagare l'uomo tenta di convincere la donna d'essere anche lui un bevitore incallito, ma Tajga ne dubita:

TAJGA Perché i bicchieri. Sono tutti. Pieni. E allora io. Per mettere ordine. Per mettere tutte le cose bene. Al loro posto. Li svuoto. Però è una cosa. Che non finisce mai. Chi non beve. Tu. Non lo sa. Che ci resta sempre. Una goccia in fondo. Quella. Non la svuoti mai. E allora l'ordine. Non esiste. E ti tocca bere per sempre.

La lingua di cui ho già parlato è una lingua povera, che cerca d'essere popolare, certamente incolta, con un ritmo sincopato: due caratteristiche, la fragilità delle strutture sintattiche e la rapidità delle battute che lega parte significativa della drammaturgia contemporanea italiana: dai pentagrammi in palermitano di Franco Scaldati al fantanapoletano di Enzo Moscato, e poi Antonio Tarantino, Spiro Scimone, fino ai più giovani Emma Dante, Davide Enia, Fausto Paravidino, Stefano Angelucci Marino. Nel racconto la realtà lascia spesso il posto ad un espressionismo, ad un realismo fantastico, come avviene nei lavori di Ascanio Celestini:

SMYRNE [...] Mi ha detto che certe cose. Le ha prese ai morti. [...] E ha aperto le tombe. Dice che all'inizio ci aveva paura e però poi ha visto che i morti sono morti sul serio. [...] E' che i vestiti buoni che gli mettono appena sono morti. Dopo un po' gli vanno grossi.

Il contatto col regno dei morti e la convivenza con la morte rappresentano una costante, un dato di fatto, quasi come un fedele cagnolino che ti segue e s'accuccia ai piedi.

Lo sviluppo della trama è semplice: Tajga scopre d'essersi ammalata di cancro, Eltzen va a trovarla poco prima che muoia e rivela il proprio amore – un desiderio fisico – per Armen; nel mentre Smyrne e Armen si ritrovano sotto un ponte, Smyrne s'è venduto a dei trafficanti di organi e chiede ad Armen di ucciderlo. Usciti di scena Tajga e Smyrne i due uomini possono finalmente avvicinarsi, fanno l'ultima partita a carte e poi Armen tira fuori una pistola: cinque colpi in canna per vedere chi riesce a sopravvivere alla roulette russa. Ma alla fine, con un trucco, Armen inganna e uccide Eltzen.

Dò quindi spazio ad alcune trovate linguistiche che mi sembrano interessanti: *Asfissia* va preso come un laboratorio, uno studio nel quale è possibile entrare in punta di piedi senza cercare una soluzione o uno sviluppo funzionale alla scena, ma nel quale è possibile armeggiare con gli strumenti e le metodologie che l'artigiano utilizza e mette in pratica.

Uno degli aspetti che l'autrice delinea con attenzione è l'insorgere d'un desiderio corporeo, una omosessualità lasciva che nasce in Eltzen e che Armen è abile – per interesse, cercherà in questo modo di svincolarsi dal pesante debito che ha nei confronti del compagno di carte – a stimolare:

ARMEN Certe volte. Davanti allo specchio quello rotto in alto. Che mi cancella la faccia e mi lascia solo il resto.

ELTZEN E. Ti guardi.

ARMEN Sì Che poi non fa niente se la faccia non me la vedo che tanto va bene lo stesso. Mi sembra che guardo. Un altro e non me.

ELTZEN E. Ti guardi.

ARMEN Sì Che poi non fa niente se la faccia non me la vedo che tanto va bene lo stesso. Mi sembra che guardo. Un altro e no me.

ELTZEN E. Ti piace.

ARMEN Non sono bello.

ELTZEN Guardare là dentro dico.

ARMEN Sì

ELTZEN E. Ti piace.

ARMEN Ti ho detto di sì

ELTZEN E. Perché.

ARMEN Perché sto da solo. Perché è una cosa che per anni non l'ho mai fatta che non mi è mai venuta in mente. Perché se un giorno mi vedo il mio cadavere nudo per strada.

Almeno mi riconosco.

ELTZEN E. Guardi. Pure gli altri.

Eltzen confesserà la propria omosessualità a Tajga, distesa sul tavolo nella cucina, annebbiata dal dolore. Una confessione che merita d'essere riportata perché va a cogliere forse il dramma più insopportabile per un adulto che prende coscienza della propria diversità, una diversità ovviamente definita in contrasto, in opposizione rispetto all'educazione, al buoncostume, alle idee di famiglia e identità condivise nella scala di valori imposta dalla religione: la paura d'essere riconosciuti dagli altri e additati, d'essere colti nella debolezza e quindi emarginati:

ELTZEN [...] Perché lo vedi la mia paura sola era che. Tu entravi. In casa. All'improvviso. Era che. Mi vedevi. Che mi vedevi capito. Dentro agli occhi e capivi.

Una confessione degna d'un Pasolini, d'un *Querelle de Brest* di Fassbinder, d'un André Gide, d'un Sandro Penna, d'un Carlo Coccioli o d'una *Divina di Palermo* del poeta corleonese Nino Gennaro (10).

Nella disperazione che corrode il paesaggio i personaggi vedono nella morte la possibilità di terminare questa attesa, quest'indulgente indifferenza: è il destino che talvolta può venire incontro alla soluzione che l'uomo non ha il coraggio di perseguire:

ARMEN Non è che ti vuoi ammazzare.

ELTZEN Ammazzarmi. E' troppo il dolore. Ma se da qualche parte esisteva. Una pietra. Una pietra che invece dell'acqua tirava fuori la morte. Io. Ci poggiavo la fronte. E lascio che la morte della pietra mi entrava dentro nella testa e mi ammazzava piano.

Il destino può anche disvelarsi nelle coincidenze della vita quotidiana:

ARMEN Guarda. Mi sta per venire il secondo solitario stanotte. Due solitari in una notte sola sono tanti.

ELTZEN Magari vuole dire. Che le carte ti stanno a dire di fare il desiderio. Di ricordarti qual era quello che volevi.

ARMEN Dici.

ELTZEN Io i solitari non li faccio mai. Però magari.

ARMEN Fai male. Le carte. Parlano. Se le ascolti bene.

La visione della vita che Letizia Russo delinea è quella d'un incidente casuale di proteine, come la scienza ha dimostrato nel corso del ventesimo secolo. Non è certamente una visione cristiana: la creazione è fuori dalla portata dell'essere umano come la salvezza eterna o il riscatto, il peccato originale si replica e germina in questi mezzi uomini che vivono in attesa, che sopravvivono schiacciati dalle paure e dalla storia che ha divorato ogni forma di diritto e di stato sociale. Alla fine bisogna prenderne atto. Molta critica ha premuto l'acceleratore sulla denuncia che l'autrice farebbe della guerra, della miseria della condizione umana, ma si tratta, a mio parere, dell'applicazione soggettiva di modelli politici: la ricerca del senso che la Russo conduce va molto più a fondo, cerca di raggiungere un centro esistenziale che va oltre lo schierarsi e la denuncia:

TAJGA [...] Ma non c'è niente di male che tutto questo è solo un caso. Non c'è niente di male che si nasce e poi si – e non resta niente. Uno vuole cancellare che esiste pure la fine. Vuole cancellarla e dire che poi ricomincia tutto e invece non c'è niente di male che non è vero niente che tanto poi è la stessa cosa sempre per tutti uno non rimane manco più nel ricordo e è questa la vera fine e se ci penso bene è pure una gran bella fortuna.

f. Binario morto

Il successo internazionale della drammaturgia britannica a metà degli anni Novanta ha spinto i teatri a commissionare nuovi testi per rinnovare il teatro ragazzi (11). In particolare il National Theatre di Londra ha scommesso molto attraverso il progetto BT Connection diretto da Suzi Graham-Adriani, che ha avuto partners in diversi paesi europei ed è stato introdotto in Italia dal Teatro della Limonaia di Barbara Nativi a Sesto Fiorentino, dove opera la compagnia e scuola Laboratorio Nove e dove vive Intercity, festival che dal 1988 porta in Italia maree di talenti da tutto il mondo (basti fare il nome di Sarah Kane, dei drammaturghi canadesi del Quebec). Fra i testi di BT Connection spiccano *After Juliet* di Sharman Macdonald, *Sparkleshark* di Philip Ridley, entrambi editi in Italia nella collana «Prima scelta» della Adn kronos libri, *Dog House* dell'irlandese Gina Moxley, a cui si può aggiungere il teatro grottescamente infantile di *Disco Pigs* e *Bedbound* di Enda Walsh. Nel 2002 sono stati selezionati nuovi autori fra cui spiccano il norvegese Jon Fosse e gli italiani Russo e Paravidino. Paravidino ha scritto *Noccioline (Peanuts)*, andato in scena contemporaneamente con due distinte produzioni al Teatro della Tosse di Genova e alla Limonaia, Letizia Russo *Binario morto (Dead End)* (12). I testi hanno senza dubbio introdotto visioni attuali del mondo, svecchiando situazioni e linguaggi, e contribuendo, insieme a parte della narrativa (13), a cassare una volta per tutte l'idea d'un'infanzia innocente e fiabesca. Questo rapido rinnovamento sta però pagando un prezzo, che nei prossimi anni potrebbe ridimensionare la portata dell'innovazione; infatti sono individuabili alcune tendenze presenti in tutti i testi: innanzitutto spuntano maree di marmocchi preadolescenziali o adolescenziali, figli prevalentemente della classe meno abbiente, la vecchia labour class, che si agitano nella cornice di periferie degradate come soltanto gli asiatici sono riusciti a delineare nelle ultime stagioni, da Ayub Khan Din a Monica Alì – senza dimenticare l'esordio dell'anglogiamaicana Zadie Smith – e che abbiamo ammirato in film come *East is East* (tratto da una pièce dello stesso Khan Din) e *Sognando Beckham*, precedute dai lavori del pakistano Hanif Kureishi e dagli americani quali Paul Auster e Spike Lee. In Italia questi paesaggi si sono intravisti in ben altre condizioni storico-sociali in Pasolini, nei suoi ragazzi di vita, nella Napoli posteduardiana, nelle vivisezioni delle grandi città del nord dove sono sorti i quartieri dormitorio degli immigrati meridionali e veneti. Le famiglie sono spesso coacervo di drammi, violenze,

pregiudizi, ignoranza, droga. I bambini ed i ragazzi si muovono in un ambiente particolarmente pericoloso e governato da meccanismi di graduatoria sociale basati sulla forza fisica, sull'appartenenza a famiglie e clan, sulla spavalderia e sull'aspetto, le relazioni sono regolate da una sorta di darwinismo sociale, mentre i luoghi di socializzazione tendono a trasformarsi in luoghi di (ri)creazione dove circoscrivere il mondo e tentare di ridefinire i rapporti – nei casi migliori – piuttosto che inchiodarli – nei casi peggiori –. Che ci si ritrovi nella periferia di Cork piuttosto che a Londra, Marsiglia, Barcellona o Palermo, in tempo di pace o di guerra, la possibilità di sperare o al contrario l'affondamento in miseria e disperazione dipendono ovviamente dalla prospettiva che l'autore intende dare.

Binario morto potrebbe essere ambientato nella periferia di qualsiasi grande città europea, l'autrice non specifica, ma poco importa. Otto personaggi animano una storia che abbraccia circa sette anni di storia e si diluisce in quattordici scene. L'età dei personaggi varia dagli undici ai diciotto anni. Fino alla scena tredici ci si alterna fra il dialogo a due che coinvolge Kent e Kris, due amici che sono stati bocciati a scuola e che cercano di arrivare in un posto, e gli altri personaggi, in particolare Sirius e Spyrus. Questi due si sono incontrati in cima ad una collina: Sirius era arrivato sulla collina e non ricordava la sua identità, soltanto si ricordava che «la gente si deve inchinare davanti a me». Sarà Spyrus a dare un nuovo nome al ragazzo, Sirius, il nome del cane morto che sta andando a sotterrare. Da questo e da un successivo dialogo nella scena tre si evince che la morte rappresenta un'incognita che imbarazza, che spiazza:

SIRIUS Che significa che è morto.

SPYRUS Che bisogna metterlo sotto la terra e non chiamarlo più.

[...]

SPYRUS [...] Un giorno si è messo su un fianco e ha chiuso gli occhi e i miei mi hanno detto che è morto. Però non lo so che differenza ci sta. Fra quando un cane è morto e quando è notte e sta lo stesso sul fianco cogli occhi chiusi.

Ancora una volta la lingua che la Russo mette in bocca ai personaggi rappresenta il motore principale della storia: una lingua sgrammaticata, che si muove secondo uno scarto logico: ad una precisazione o asserzione segue un cambiamento di rotta, l'apertura di un altro discorso, di parentesi, a cui segue un'ulteriore domanda o richiesta. In questo modo il lettore e lo spettatore si ritrovano spesso in ritardo rispetto alla psicologia dei personaggi, rispetto all'azione, una modalità che fa del teatro un'arte della meraviglia, della sorpresa, e che sicuramente diletta l'attorialità degli interpreti e la musicalità orchestrata dai registi per modulare la partitura scenica. Si rappresenta una

società fanciullesca mossa secondo l'arroganza ostentata con orgoglio dai "governanti", mentre le affermazioni dei ragazzi sono realisticamente di basso livello intellettuale, come d'altro canto accade – inevitabilmente – nella quotidianità. Spassosissimo è un aneddoto che Kent racconta all'amico Kris nella seconda scena:

KENT Allora una volta prendo il primo libro che mi capita. Il Circolo. Di coso lì Dickens. E vado al cesso. Sto là che mi faccio una sega tranquilla di quelle senza fretta a un certo punto SBOM s'apre la porta.

KRIS Tua madre.

KENT Mia madre. Per la caga vengo in quel preciso momento dritto sulle pagine. Mia madre strilla. Viene da me e mi strappa il libro dalle mani. Sta zitta lo guarda e sta zitta esce.

KRIS E poi.

KENT Va da mio padre e gli fa Lo sapevo che era più figlio a me che a te. Guarda è intellettuale.

Nella terza scena viene introdotto un altro meccanismo: Spyrus insegna il significato delle parole a Sirius, talvolta attraverso una definizione e in altri casi mediante una dicotomia evidente, come cane e gatto. Tale meccanismo genera un'interminabile "corona di lapsus" che produce inizialmente ilarità ed alla fine, quando la tensione è al massimo ed il dramma è sul punto di esplodere, aumenta la temperatura della carica grottesca.

Nel corso della quarta scena emerge la violenza, destinata ad aumentare nel corso della pièce: sono trascorsi sette anni dal primo incontro fra Sirius e Spyrus, ed ora Sirius è il capo di una truppa che governa, comanda, tant'è che Nimar, adulatore di Sirius, chiederà di leccargli le scarpe e si manifesterà come il suo più fedele seguace. Fra gli altri personaggi vanno ricordati: Laura (diciottenne) che accumula oggetti caduti per terra su una montagnola, Doris (quindicenne) e Audrey (sedicenne), rispettivamente l'una la copia dell'altra, false gemelle come s'era già visto in *Sparkleshark* di Ridley. A questo punto ci si imbatte in un'altra piccola perla linguistica innescata dallo scambio delle parole:

SIRIUS Io tutto so e tutto vedo.

SPYRUS Lo so.

SIRIUS Sono onnivoro.

SPYRUS Onnisciente...

SIRIUS E' uguale.

Mentre Kris e Kent si dirigono in un luogo indefinito, la comunità segue i suoi riti con Sirius che svolge la parte del dio, «*Io tutto so e tutto vedo*», frusta i suoi sudditi, li incastra attraverso la confessione: come si addice ad ogni buon tiranno la paura scolpisce i rapporti di superiorità-inferiorità, ed è per paura e per ottenere piccole licenze che ogni individuo confessa i torti degli altri.

La svolta giunge inattesa nella scena tredici, la più lunga del testo: nel momento in cui Sirius sta per proclamare il nome della sua futura sposa arrivano sulla collina Kris e Kent. Sirius viene interrotto da Kent che rivela a tutti la sua reale natura: anni prima si erano incontrati sulla collina, e Sirius aveva picchiato Kent pensando di averlo ucciso. Ora però Kent è ritornato per riprendersi ciò che è suo. La pantomima del potere si manifesta buffamente con il rovesciamento di un sacco che contiene, come se fossero costruzioni o dinosauri in plastica, le anime dei ragazzi. E' una sorta di fiaba nera, una fiaba alla Adams o alla Tim Burton dove non conta capire la "scientificità" delle azioni e delle reazioni ma conta la morale che sta dietro: l'esercizio del potere ha bisogno del consenso della popolazione, quantomeno d'una parte. Prima della sconfitta Sirius lo ammette:

SIRIUS [...] Che alla fine essere comandati. Vi piace. [...] E fare finta che state liberi e siete diversi. L'anima in cambio.

Ma ogni passaggio di potere che si rispetti deve compiersi nel sangue e nella lotta: i ragazzi inciteranno i due "non-dei" a battersi, sebbene tutti – tranne il fedele e incredulo Spyrus – siano già passati dalla parte di Kent.

KIM Guarda che intanto è un dio finito. Non lo vedi come suda.

Dal comportamento adottato dai ragazzi emerge un materialismo di fondo: l'essere utile oppure no, il servire, il disporre della proprietà del corpo d'un individuo esercita anche un'azione decisiva sulla sua volontà e sull'orientamento dei suoi desideri. Personaggi marionetta. Di fronte alla caduta d'un dio trova spazio soltanto il proprio interesse: «*Per me è uguale. Tanto l'elenco* (degli interessi – ndc) *ce l'ho in tasca. Uno o l'altro*», confessa Reiko, l'anima più "liberal" del gruppo. Anche l'amore non viene vissuto come sentimento bensì come appagamento e come rivalsa: «*E' una legge di natura. Se ti inculano ci hai bisogno di incularti un altro*», ammette Reiko durante la sesta scena. E di fronte a questo pragmatismo assoluto trova spazio anche una timida tesi di predestinazionismo storico: quando Spyrus confessa che Sirius è innamorato di Reiko lei espone una teoria:

REIKO [...] Che il re torna a casa e ci stanno dieci vergini e cinque tengono la lampadina accesa e cinque no e il re torna e fa l'amore con le cinque colla lampadina.

SPYRUS E che significa.

REIKO Che era destino. Dormo sempre colla luce accesa in camera.

Lo scontro vedrà nettamente vittorioso Kent, che alla fine si proclamerà «*il vostro nuovo dio*». E tutto ricomincerà da capo.

g. Babele

Babele è un testo a due personaggi. Sulla scia della rivoluzione copernicana introdotta da Eugene Ionesco con *La lezione*, eseguito il 21 febbraio 1951 al Théâtre de Poche, e da Samuel Beckett con *En attendant Godot*, scritto in francese nel 1952 e rappresentato l'anno successivo, molta drammaturgia contemporanea ha elaborato testi a due personaggi, come ho sottolineato a proposito di opere come *Maratona di New York* di Edoardo Erba, *Shakespeare Re di Napoli* di Ruggero Cappuccio, *Disgusto per stile* di Nino Romeo. Quando in scena convivono due figure s'innescano tensioni ed ingranaggi drammatici e comici di grande potenzialità, come già visto nelle cliniche disamene di Harold Pinter e di altri contemporanei quali *Nella solitudine dei campi di cotone* di Bernard-Marie Koltès ed *Oleanna* (1991) di David Mamet (14). I protagonisti di *Babele* sono Falena, un uomo sui trentacinque che vive al piano 538 di un enorme «palazzo» – il più alto – che è padrone d'una ballerina venticinquenne senza un braccio, Boccuccia. Similarmente alla fantascienza di Philip K. Dick o di Isaac Asimov, questo futuro vede la sconfitta definitiva della politica intesa come scienza capace di amministrare l'utilità pubblica: il privato ha vinto su qualsiasi forma di stato sociale, tant'è che nell'alveo d'una metropoli che non si capisce quanto possa essere grande ogni forma di potere è agita all'interno di organismi distinti, quelli che i personaggi definiscono «palazzi». Esiste una legiferazione centrale che assomiglia al moloch che Terry Gilliam delineò nel suo angosciante *Brazil*: un potere centrale che emette leggi per ghettizzare gli storpi, gli «Inferiori», dotato di polizia in grado di ucciderre senza alcuna tutela e senza una condanna firmata dal giudice. Contro gli «Inferiori» il governo ha aperto una guerra santa:

BOCCUCCIA L'hanno impiccati. L'hanno impiccati fuori dal palazzo dove avevano provato a vivere. L'hanno impiccati nel parco interno e poi hanno chiamato tutti i bambini e glieli hanno fatti vedere e glieli hanno fatti toccare e poi gli hanno dato una caramella per stare sicuri che avevano imparato. E la sai un'altra cosa. Se un Superiore

mi prende qui dentro. Se un vicino tuo di casa mi prende qui dentro. Mi può vendere al governo centrale. E il governo centrale mi impicca fuori dal Babele davanti alla tua finestra. E lui quello che mi ha scoperto si prende un sacco di soldi.

Emerge nuovamente la forma anomala della lingua forgiata dalla Russo, una forma tutta spaccata, una processione a segmenti, che non è però una rincorsa al realismo: tutte le pièces della Russo si ambientano in situazioni d'orrore e dolore, poiché il teatro *«oltre a essere Gelo come diceva Eduardo (De Filippo – ndc), è anche una lotta costante contro tutti i poteri, a tutti i livelli, palesi e soprattutto nascosti. Non si può sperare di vincerla ma si deve fare per forza»* (15). Sono molti i giovani che in Italia vedono e respirano il teatro come uno strumento politico: bene l'ha espresso la drammaturga milanese Renata Ciaravino: *«È un'esperienza che ti segna profondamente. Ti cambia lo sguardo sulle cose, sulla vita. In noi c'è come un vuoto, uno struggimento. Ci manca l'esperienza della politica e dell'impegno. E forse è per questo che facciamo il teatro che facciamo»* (16).

Oltre alla lingua fratturata la Russo avanza nella progressione scenica aggiungendo dettagli: all'inizio lo spettatore osserva soltanto lo scheletro, l'ossificazione delle interazioni e della sostanza che si celano dietro l'apparenza; successivamente vengono forniti nuovi apparati, intessuti i primi organi e la prospettiva muta: si accendono nuovi punti di vista ed i rapporti di forza cambiano colore. E' un teatro mimetico, camaleontico.

Nel primo atto Boccuccia si ritrova nell'abitazione di Falena, è da poco uscita dall'ospedale dove è stata curata e dove gli è stato amputato un braccio. Il suo ex-fidanzato, Ferro, fratello di Falena, è morto. Da tempo Boccuccia e Falena avevano una relazione ma pare che Ferro non ne sapesse nulla. Boccuccia era una ballerina, è ancora una ballerina – *«Non lo sentivo (il braccio – ndc) prima non me lo sento adesso. Non me lo sento quasi mai»* – di proprietà di Falena, che però non può farla vivere con sé a causa della condizione di *«Inferiore»*: Boccuccia è stata emarginata in una casa in mezzo ai palazzi, nel settore 22/G, dovrà lavorare in un locale di lap-dance che si chiama Sha-Mat (s'attende l'arrivo improvviso di Nathan Never)(17). Il rapporto fra i due sembra fragilissimo, sul punto di potersi interrompere da un momento all'altro: se da un lato Falena cerca di assicurare Boccuccia, la ragazza percepisce fino in fondo la verità e analizza la condizione con disillusione:

BOCCUCCIA [...] Pensavo che con te era la cosa peggiore. Perché che ti credi che non lo so. La tua pietà ti credi che non la so. Ma non è la cosa peggiore con te. Neanche restare nel nostro – nel tuo quadrante non era la cosa peggiore. Neanche la gente del vecchio quadrante che magari mi guardava era la cosa peggiore. [...] Io mi vergogno di essere uguale a tutti quelli che stanno là dentro. Mi vergogno di questo che nessuno mi

guarda strano. Che nessuno mi vede diversa da loro. E' peggio. Questi sguardi di normalità è peggio. Essere uguale fra gli Inferiori è peggio che avere la pena dei Normali. E' peggio. Per me è peggio.

Come era avvenuto con il personaggio di Mania in *Tomba di cani* e di Reiko in *Binario morto*, anche in questo caso è una donna a raggiungere la verità e a riuscire a tenerla stretta, a non farsela sfuggire dalle mani. Mentre le figure maschili sono sempre divorate dalla lotta per il potere e per la conquista di proprietà – avveniva in *Tomba di cani* da parte di Johnny, il Terzo Uomo e Luther, in *Binario morto* ad opera di Sirius e Kent, avviene qua ad opera di Falena – le figure femminili rappresentano la rivelazione della verità, e sono le uniche creature a richiedere una panacea: una carezza, uno scambio che permetta di dimenticare per poco questa lancinante realtà e resistere. Le figure maschili sono fondamentalmente meschine, mentre le donne sanno risvegliare un certo grado d'umanità. Ma sono le figure femminili che infine obbligano il compiersi delle estreme conseguenze, che sanno sacrificare e sacrificarsi mosse da una “visione morale”. E' una morale per nulla accomodante, non è insomma una filosofia delle mezze misure, dell'equidistanza: piuttosto assomiglia alla necessità di cui il parla il colonnello Kurtz in *Apocalypse Now*, quando racconta della ferocia che anima le scelte dei soldati nordvietnamiti, capaci di tagliare le braccia a bambini vacinate dagli americani, mentre i soldati statunitensi s'annebbiavano nel voler sempre giudicare ogni idea e azione. O la decisione di “purificare” *Dogville* che nel finale prende il personaggio interpretato da Nicole Kidman nel film di Lars von Trier (18).

Falena inizierà una guerra con gli abitanti del palazzo per conquistare il potere, giustificandolo agli occhi di Boccuccia con la possibilità di far passare una legge in grado di farla ritornare a vivere con lui. Falena otterrà il suo obiettivo e andrà a riferirlo a Boccuccia lo stesso giorno in cui la ragazza sarà riuscita a ottenere il riscatto della sua vergogna guadagnandosi il rispetto. Ma Falena, forse terrorizzato dal timore di restare solo, cercherà di obbligare Boccuccia a non rinunciare alla sua vergogna, d'altro canto lei resta sua proprietà. Nello stesso atto, il quarto, viene a galla che la conquista del potere è avvenuta attraverso l'omicidio: tale dettaglio si rivelerà fondamentale perché più tardi Falena rivelerà d'essere stato lui ad assassinare Ferro, il fratello.

Emerge la crescente invasività dell'esercito, che può addirittura andare a sentire i vecchi respirare nel sonno; distribuisce pasticche che servono a creare un paradiso artificiale privato: i cittadini hanno l'opportunità di farsi un viaggio quotidiano in un luogo della propria fantasia. Anche questa falsa libertà è stata ampiamente sviscerata nella letteratura fantascientifica, da cui il cinema di genere ha pescato. Ma è durante uno di questi viaggi che emerge la reale condizione che lega i due protagonisti: l'amore di Falena per Boccuccia – «*Io me ne accorgo che mi guardi lo sai*» dice la

ballerina – la gelosia di Falena per il fratello che tradisce Boccuccia, l’accontentarsi di Boccuccia nello stare con Falena:

BOCCUCCIA Sto bene insieme a te ma non ti amo.

FALENA Qual è la differenza.

BOCCUCCIA Non lo so - se si sono inventati due parole diverse un motivo ci sta.

Il risveglio dal sogno ha sempre un effetto di spaesamento: catapultati nella realtà, Falena rivelerà d’essere stato lui a farle perdere il braccio, di aver venduto Ferro e coi soldi guadagnati di averla comprata: «*Mi serviva pure che ti succedeva qualcosa che ti fermava che ti lasciava dov’eri*». Tra i due inizia una guerra spietata, l’uomo con l’esercito e la ballerina con i vecchi del palazzo. La guerra però non risolverà nulla, alla fine Boccuccia s’arrenderà: insieme se ne andranno in un viaggio artificiale, nella speranza di non fare ritorno.

h. L’ultima scelta è la morte: una filosofia dei sentimenti elementari per liberarsi di fronte ai vincoli imposti dalla storia

I personaggi delineati dalla Russo rispondono quasi sempre ad una filosofia dei sentimenti elementari, in mancanza d’un quadro generale – storico e sociale – in grado di trasmettere dei valori e di riconoscere dei diritti, in grado di fornire dei servizi. Le situazioni nelle quali sono calati i personaggi fanno pensare ad uno “status belli”, quindi all’assenza d’un moderno stato di diritto, una società non ancora sviluppata oppure una società erosa, con libertà personali costrette entro un’economia di sussistenza e di sopravvivenza. Questa totale lacerazione che coinvolge i personaggi nello spirito e nella vita materiale li conduce a rispondere innanzitutto ai propri sentimenti elementari, corporei ma non soltanto (19): è un risveglio del primitivismo che precede la società e incorona l’incapacità di salvaguardare le necessità dei singoli membri, che alimenta la corruzione e ogni declinazione di razzismo. Ed è questo che in fondo lamentano le figure chiave dei drammi di Letizia Russo: piena libertà di fronte alla storia. Ovviamente questa tendenza animale che pulsa nei corpi viene costantemente spenta o imbrigliata da condizioni esterne estreme, condizioni che obbligano a scelte coercitive, scolpendo malamente al ribasso le identità in bilico. Alla fine la morte può apparire anche come una “reale” liberazione.



(dallo spettacolo *Tomba di cani*, regia di Cristina Pezzoli)

NOTE:

(1) *Crudele e veloce come le "battute" di Paravidino* di Rodolfo di Giammarco. Il 28 gennaio 2003 usciva in «la Repubblica» un paginone dedicato interamente al Nuovo Teatro italiano, con ampio spazio dedicato ad alcuni talenti della regia come Antonio Latella e giovani drammaturghi come Fausto Paravidino e Letizia Russo: un piccolo evento rispetto agli spazi francobollari che solitamente merita il teatro contemporaneo sui quotidiani. Due gli interventi: *Il Nuovo Teatro. Travolti dalla carica dei ventenni sesso, disperazione e tanta ironia* di Nico Garrone, *Crudele e veloce come le "battute" di Paravidino* di Rodolfo di Giammarco, che contiene una breve intervista alla Russo.

(2) *Può l'amore sopravvivere all'olocausto?* dapprima in «Drammaturgie» del portale Drama.it, Roma, 2002, quindi in *L'architettura dei fari: 1990-2003, la nuova drammaturgia italiana* di Tiziano Fratus, Edizioni Atelier, Borgomanero, 2003; *Tomba di cani, cruda poesia di un mondo maledetto* di Enrico Groppali in «Il Giornale» del 1 maggio 2003; *Ecco la guerra in ogni doloroso dettaglio* di Laura Novelli in «Il Giornale» del 14 aprile 2003; *Il nuovo teatro tra il G8 di Genova e la guerra in Bosnia* di Luca Doninelli, in «Avvenire» del 5 ottobre 2002; *Quando Fassbinder tentò un film su Auschwitz* di Franco Quadri, in «la Repubblica» del 2 ottobre 2002.

(3) Tabulato della premiazione della 46° edizione del Premio Riccione Teatro, Riccione Teatro, Riccione, settembre 2001. Edito anche in *Tomba di cani* di Letizia Russo, Associazione Teatrale Pistoiese / Teatro del Tempo Presente, Pistoia, 2003.

(4) Da *Crudele e veloce come le "battute" di Paravidino* di Rodolfo di Giammarco, cit.

(5) *Tomba di cani* di Letizia Russo, cit. Contiene il *Diario di lavoro*.

(6) *Giardini profumati per i ciechi* di Janet Frame, Guanda, Parma, 1997; *Figli di un Dio minore* (1980, pièce di Mark Medoff) regia di Randa Haines, 1986; *Silenzio sul mare* di Takeshi Kitano, 1991, trasmesso in «Fuori Orario» a cura di Enrico Ghezzi, Rai Tre.

(7) Atto primo, Scena quinta.

(8) *Giuditta* (1944) di Carlo Terron è contenuto il *Tutto il Teatro* di Carlo Terron, Bompiani, Milano; *Se questo è un uomo* di Primo Levi e i *Diari* di Anna Frank sono editi da Einaudi.

(9) Mi riferisco all'ultimo spettacolo di Dario Fo e Franca Rame che è andato in scena nel gennaio 2004 al Piccolo Teatro di Milano, *L'anomalo bicefalo*, "satira da bar" su Silvio Berlusconi, Forza Italia e ministri dell'attuale governo.

(10) L'omosessualità come condizione esistenziale affrontata in letteratura è ben analizzata dallo studioso Francesco Gnerre: *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano, 2000. *La Divina di Palermo* di Nino Gennaro, Edizioni della Battaglia, Palermo, 1994; è stato realizzato uno spettacolo diretto e interpretato da Massimo Verdastrò.

(11) In Italia viene definito teatro ragazzi tutto quel teatro pensato e realizzato appositamente per un pubblico scolastico, soprattutto scuole elementari e medie. Nell'ambito delle diverse riforme varate nel corso della convulsa esistenza della Repubblica Italiana sono stati introdotti i Teatri Stabili d'Innovazione per Ragazzi, centri in grado di produrre e ospitare spettacoli per una fascia d'età che varia dai sei ai diciotto anni. In ambito anglosassone invece c'è distinzione fra Child Theatre e Young Theatre, il primo rivolto ai bambini e il secondo agli adolescenti. Ovviamente un buono spettacolo, come hanno dimostrato le regia di Nino D'Introna al Teatro dell'Angolo di Torino, può essere gustato da diverse fasce d'età: *Robinson Crusoe*, difatti, va in scena da oltre vent'anni.

(12) Sharman Macdonald è autrice britannica emersa a metà degli anni Ottanta, ha scritto vari testi fra i quali *The Winter's Guest* (1995), poi adattato per il cinema e interpretato da Emma Thompson e Phyllida Law, regia di Alan Rickman, 1997. Philip Ridley è un artista eclettico: pittore, romanziere, sceneggiatore, regista e drammaturgo. In Italia diversi suoi romanzi sono pubblicati da Mondadori ed è incluso nel volume *Nuovo teatro inglese*, a cura di Barbara Nativi e Luca Scarlini, con la pièce *Il Killer Disney* (1990), di cui fanno parte anche testi di Sarah Kane, Jez Butterworth, Mark Ravenhill e Martin Crimp, Edizioni Ubulibri. *Sparkleshark* di Ridley e *After Juliet* della Macdonald sono pubblicati da Adn kronos libri, Roma. Gina Moxley è pubblicata nel volume *Intercity Plays 4*, Sesto Fiorentino, 2000. Enda Walsh è edito con *Disco Pigs* (poi film che ha avuto grande fortuna nel Regno Unito e Irlanda) nel medesimo volume Intercity, e dalla milanese Scriba Studio con *Bedbound (costretti a letto)*, testo che ha accompagnato la messa in scena di Valter Malosti per l'interpretazione di Andrea Giordana e Michela Cescon. *Noccioline* è stato incluso nel volume antologico *Teatro*, Ubulibri, Milano 2003, che raccoglie sei testi del giovane drammaturgo piemontese fra cui *2 Fratelli* e *Natura morta in un fosso*. E' stato tradotto in inglese da Luca Scarlini con il titolo contratto di *Nuts* e pubblicato nell'antologia di testi teatrali per teenagers

International Connections, Faber, London, 2002, in compagnia di autori quali Horton Foote.

(13) In Italia si possono rammentare i romanzi *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci, Einaudi, Torino, 1997, e *Io non ho paura* di Nicolò Ammaniti, ancora Einaudi, 2001, portato al cinema da Gabriele Salvatores.

(14) *Un'estenuante lotta di parole: testi a due personaggi* in *L'architettura dei fari*, cit. Koltès ha scritto uno dei testi a due personaggi più riusciti e rappresentati, *Dans la solitude des champs de coton* (1987), edito nel volume *Nella solitudine dei campi di cotone e altri testi*, Ubulibri, Milano, 1991. Va ricordato anche il breve atto unico *Tabataba* (1986), edito da Guida editori in *Roberto Zucco*, Napoli, 1992. *Oleanna* di David Mamet, Costa & Nolan, Genova, 1993. I testi di Harold Pinter sono editi da Einaudi, Torino.

(15) Da *Chi cosa dove come quando perché* di Letizia Russo in «Matità – rivista online di drammaturgia geopolitica», ManifatturAE (www.manifatturae.it), Torino, maggio 2003.

(16) La dichiarazione della Ciaravino è riportata in un articolo scritto da Laura Maragnani per «Panorama» del 18 settembre 2003, *Siamo noi la meglio gioventù: teatrale*, articolo nel quale si parla di alcuni promettenti autori e attori teatrali quali Letizia Russo, Renata Ciaravino, Gian Maria Cervo, Ascanio Celestini, Massimiliano Zambetta, Sonia Antinori, Pino Lo Perfido, del sito di ManifatturAE e dei festival di nuova drammaturgia Tramedautore di Outis a Milano e Quartieri dell'Arte a Viterbo.

(17) Per chi non lo conoscesse Nathan Never è il protagonista di un fumetto di fantascienza edito dalla Bonelli, la stessa casa editrice di Tex, Martin Mystere e Dylan Dog.

(18) *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, 1979; *Dogville* di Lars von Trier, 2003.

(19) Caratteristiche d'una filosofia del risveglio dei sentimenti elementari è specificata nel saggio di Emmanuel Levinas *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo* (1934), edito in Italia dalla Quodlibet, Macerata, 1996.