

COMUNE DI FALCONARA MARITTIMA

ANNA BONACCI

OPERE **

Incontro alla locanda
e atti unici

a cura di

Anna T. Ossani



Metauro

ANNA BONACCI, *Incontro alla locanda* e atti unici,
a cura di Anna T. Ossani

© Comune di Falconara Marittima
© 2004 Metauro Edizioni S.r.l.
<http://www.metauroedizioni.it>
redazione.ps@metauroedizioni.it

ISBN 88-87543-75-5

È vietata la riproduzione, intera o parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Indice

Nota introduttiva	9
<i>Incontro alla locanda</i>	13
<i>Al crepuscolo</i>	125
<i>Il venditore di croccanti</i>	159
<i>Dialogo muto</i>	189
Appendice: <i>Critica teatrale</i>	213

Nota introduttiva

Tutti gli oggetti hanno facce diverse, e la mente che è in moto continuo le considera diversamente secondo la sua angolazione; cosicché, credendo di acquisire nuove conoscenze, non conquistiamo in realtà che nuovi aspetti. D'altra parte l'età provoca grandi cambiamenti d'umore, e il mutamento d'umore induce molto spesso quello delle opinioni. Si aggiunga che talvolta i piaceri dei sensi portano a disprezzare le soddisfazioni dello spirito in quanto troppo aride e austere; e che le soddisfazioni dello spirito, squisite e raffinate, portano a loro volta a disprezzare le voluttà dei sensi in quanto rozze.

(Saint-Évremond a Ninon de Lenclos 1685)

Da Parigi a Falconara: tra le mete francesi e la provincia marchigiana si snoda il piccolo cabotaggio di Anna Bonacci dentro il teatro. Parigi l'ha amata, viziata ed innalzata a fama internazionale con il successo de *L'ora della fantasia* nel 1953; Falconara l'ha accolta come figlia nel '57. Lì ha «tentato di rianimare, con il ricordo degli anni della giovinezza, e la memoria della vitalità passata, il languore dei [suoi] vecchi giorni». Forse anche a lei, come a Saint-Évremond e a Ninon, era possibile non invecchiare: si poteva forse vincere l'ossessione di una bellezza che si deteriorava con un diverso sguardo sul mondo. Lucido, coinvolto, sempre intimorito da quella stanza chiusa che era per lei la realtà, il suo sguardo si era già librato nelle sfere dell'immaginazione, dove solo aveva potuto vincere frustrazioni e convenzioni; da cui aveva anche saputo sfidare, per un'ora di sogno, con improvvise illuminazioni, il grigio plumbeo della realtà

del tempo fascista e anche quello dell'Italia postbellica. Quello sguardo, negli anni giovanili, si era espresso prima attraverso il canone – quasi obbligato per una donna – di una scrittura priva di circolazione (pensieri, poesie, diari); si era rivolto poi alla magia del teatro, dove l'insicurezza della vita meglio poteva essere vinta dall'adozione di maschere riflessive del sé, oppostive prima, sempre più complementari poi, alla ricerca di un volto, di una identità, forse solo di un continuo autoinganno. Era affiorato allora (sospinto dalle pulsioni irrazionali di una «forma di esistenza mancata», nato da letture varie, sorprendenti per numero e qualità) il progetto di un teatro che procedesse oltre la presenza e l'invasione pirandelliana, ritornando alla misura classica della commedia, disegnando insieme una nuova identità del “soggetto donna”, in una società in forte mutamento. Un soggetto di virtuosa amoralità (che solo il teatro, che ne è forma, poteva consentire) ritornato di carne dopo tanti cerebralismi, capace di desideri e passioni da consumare entro ed oltre la vita di coppia, alla ricerca di un irraggiungibile ideale d'amore. Casistica amorosa certo, in tutte le forme, ma non solo. La continua riarticolazione del rapporto realtà-immaginazione non aveva mancato infatti di toccare – con corde ora maliziose e sarcastiche, ora amare e frivole – l'ipocrisia dell'istituzione familiare, di deformare, in una vera e propria requisitoria, l'apparente candore di personaggi femminili all'interno di un oppressivo sistema sociale. Temi mossi da una censura introiettata e perciò resi sulla pagina in modo disinibito, in certi momenti quasi scandaloso per i tempi e soprattutto per una donna. Con straordinaria modernità essi si erano composti in un teatro apparentemente leggero, non di cassetta; un teatro dal sapore agrodolce che non poteva non piacere a Billy Wilder.

Poi, nel lento trasmutare delle sollecitazioni esterne ed intime, i toni, nella invarianza dei temi, erano mutati: ancora ironicamente ambigui nel disegnare la realtà (e soprattutto la logora, sfilacciata realtà teatrale, specie quella, compressa dalla critica e dalla politica, degli anni Cinquanta), dilatati, attorcigliati, manieristici nel ritrarre personaggi sopraffatti dalla memoria, dall'illusione di ricordare un passato non vissuto, in un totale scollamento spazio temporale. Frammenti discorsivi monologanti o fiumi di parole lasciano allora staccare le schegge di una maschera in frantumi, quella che dolorosamente aveva disegnato per sé, per celare la sua patologica mancanza di essere.

Questo volume non vuol essere allora una antologia, con un suo preciso ordine cronologico, ma piuttosto un percorso – condotto a latere di un percorso – che, tra soste e partenze, sguardi indiscreti e partecipazione, giunge sino al laboratorio stesso di scrittura della Bonacci. Per offrire, attraverso testi campione, modi esemplificativi del suo fare teatro o, che è lo stesso, della sua esistenza: quarant'anni di vita, e di vita immaginaria, resi con varietà di accenti, con messaggi e fortune diverse.

In questo lavoro, tuttora in corso, volto ad offrire una prima sistemazione di una drammaturgia ancora per tanta parte introvabile o inedita, *L'ora della fantasia* occupa, come è ovvio, un posto centrale. L'ulteriore ristampa dell'edizione da me curata (per la collana *Non solo Pirandello* della editrice Metauro) resterà invariata nella struttura e nell'introduzione, proprio per conservare la fragranza, l'entusiasmo di quella scoperta, ma anche le incertezze, i dubbi, le oggettive difficoltà di allora nello studio dell'opera di una scrittrice di cui sembrava essersi perduta ogni traccia. Faticosamente sottratta alla ragna-

tela dei tempi, ad un ingiustificato oblio, ora che (grazie alla disponibilità del custode delle carte, maestro Salvatore D'Urso) è stato possibile accedere alle più segrete stanze della sua officina – portandone alla luce, in una prima ricognizione, anche materiali inediti di indubbio interesse – è giusto e doveroso giungere ad una più compiuta operazione critica.

Operazione critica, appunto, non celebrativa, che trova il consenso e il fondamentale appoggio dell'Amministrazione Comunale di Falconara Marittima, del suo Sindaco, prof. Giancarlo Carletti, sensibile e attento promotore della riqualificazione culturale del territorio, dell'Assessore alla Cultura, prof. Fabio Ciceroni, del Dirigente del Settore, dott. Ruggero Giacomini. Grazie al loro coinvolgimento, alla loro attenzione, non solo è stato possibile il convegno su *Anna Bonacci e la drammaturgia sommersa degli anni '30-'50* (Falconara-Urbino, 5-6 dicembre 2002) da me promosso insieme a Tiziana Mattioli, ma anche la stampa del volume che ne raccoglie gli Atti. Alla generosità e al sostegno dello stesso Comune si deve ora anche il concretarsi di questo ulteriore progetto, che prevede la raccolta in tre volumi delle più significative opere drammaturgiche e narrative della scrittrice. Nel licenziare il primo dei due volumi dedicato al teatro (il secondo sarà costituito dalla ristampa de *L'ora della fantasia*, sempre a mia cura, mentre a cura di Tiziana Mattioli sarà il volume sulla produzione narrativa) mi è gradito obbligo ringraziare anche Salvatore D'Urso, geloso e prezioso custode della memoria e delle carte della scrittrice, e Corrado Donati, amico affettuoso ed editore partecipe.

DIALOGO MUTO

Un atto

Il matrimonio, «la maschera di un adulterio».
Note su Dialogo muto.

Solo nell'immaginazione è la purezza dell'innocenza.
(Ennio Flaiano)

Se è vero che il teatro di Anna Bonacci, nato da una progressiva sofferta autocoscienza, è soprattutto drammaturgia dell'io che proietta in personaggi femminili di virtuosa amoralità¹ le sue idee sull'amore e la vita di coppia, rivestendole di note ciniche e rosa, trasgressive e conformiste insieme, *Dialogo muto* non poteva mancare in questa prima raccolta dei suoi testi. Del ristretto repertorio di temi della scrittrice, *Dialogo muto* raccoglie infatti l'istanza prima: il rapporto realtà-immaginazione (intrecciando momenti di patologico trasporto emotivo con arditi affondi psicologici sulla vita di coppia), mostrandone insieme gli esiti manieristici, propri, soprattutto, dell'ultima produzione². Esiti in cui la scrittura, raggiunto lo *charme* inconfondibile de *L'ora della fantasia* (dove riusciva a concertare toni graffianti con leggerezza, a distendersi in un parlato brillante ed icastico senza volgarità), inizia a crescere su di sé, dilatandosi o attorcigliandosi, troppo spesso prestandosi ad un facile ammicco al pubblico, a cui ripropone (talora in maldestri tentativi di aggiornamento) vecchi plot risolti in giochi comico-parodici, in affascinanti scenografie³. In qualche caso – e questo atto unico inedito, poco rappresentato ne è prova – la Bonacci sbalza ancora piccoli cammei, capaci di suscitare grande suggestione all'ascolto, ma anche di

rivelare, alla lettura, come quello smalto sia corrosivo da una materia patologicamente turbata: la trappola delle parole, l'oscillazione del loro alone semantico, la struttura circolare della frase, le immagini quasi cifrate nei continui slittamenti metaforici, connotano questo manierismo come *forma di esistenza mancata*⁴ ed assegnano il testo alla tarda produzione della scrittrice, quella che in altra sede ho appunto definito manieristica⁵. Ed è soprattutto il confronto con una versione dattiloscritta, incompleta, a titolo *Le nozze d'oro*, conservata in Archivio, a consentire l'ipotesi di una presumibile collocazione cronologica. Dalla comparazione tra i due testi, a plot sostanzialmente identico ma rovesciato nella dinamica strutturale, si ricava la convinzione che i due atti unici, pur presentando uno stesso intreccio ed intere battute eguali, entro blocchi di testo molto simili, appartengano a momenti di scrittura tra loro lontani. Si tratterebbe allora di una vera e propria *ricomposizione* che vede modificarsi anche parzialmente, coi modelli di riferimento, strategie linguistiche e sceniche. A testimoniarlo è la precisa logica testuale in cui le varianti si compongono, a partire dal titolo. Nella redazione più antica, *Le nozze d'oro*, i protagonisti della vicenda, coniugati da cinquant'anni leggono compiaciuti sul giornale la notizia che riguarda il felice traguardo da loro raggiunto, ricordando in modo ancora tenero, ancora geloso, momenti particolari di vita in comune; una vita dominata da un mondo fittizio che ciascuno dei due coniugi si è costruito: pulsioni eslegi mai concretizzate in vero adulterio, castità impura di entrambi, coniugata ad istinti omicidi da parte di lui, sempre risolti, direbbe Catalano, in *Delitti innocenti*⁶. Confermano altresì una datazione più antica per questa versione certe forme di autocensura (date da minimi dettagli) che sorvolano su-

gli aspetti più intimi e brutali della vita di coppia, offerte invece in *Dialogo muto* attraverso un immaginario erotico che lascia intravedere una perturbazione patologica, un disordine nella affettività, restituiti in un intrico di pensieri ben lontani dal chiacchiericcio con cui nel primo testo due vecchietti riportano pensieri e fissazioni. Anche l'apparato didascalico è diverso: scandito nel primo testo da minute ed esplicite indicazioni gestuali e modali (*guardando il giornale con compiacenza*), (*piccolo riso*), affidato, nel secondo, a didascalie implicite tese a restituire gli accenti delle voci interiori dei protagonisti. Non secondaria la distanza che si produce nella didascalia d'avvio: il ricordo a due voci di *un marito e di una moglie* lascia posto al dialogo muto di una coppia. Il titolo ossimorico favorisce una attenzione allusiva al disegno degli attori immobili, in silenzio, seduti l'uno davanti all'altro, mentre i loro pensieri dovranno essere restituiti da voci che provengono dal *backstage*. L'incrinatura psicologica che i due personaggi vivono, data in apertura come situazione teatrale, gioca sulla sfasatura di piani tra l'immobilità, la rigidità quasi delle figure e le ossessioni di quelle parole che giungono come un'eco da spazi e tempi lontani. Lampi di vissuto affiorano allora sospinti da soprassalti pulsionali in cui la finzione dell'Altro risponde ad un atteggiamento mentale destinato a coprire la noia e la finzione della coppia⁸. L'organizzazione della materia logica, consequenziale, esplicativa nella prima opera (almeno per i frammenti conservati), si fa ellittica, contorta, capricciosa; capricciose volute psichiche aprono allora quello spazio ad una notte di luna, ai ricordi della prima notte d'amore, alle passeggiate sul corso la sera, mentre il vero tema, quello dell'eros, qui mascherato sotto l'aspetto di un amore idealizzato che si scontra con la realtà,

non è sospeso tra adesione e sanzioni moralistiche, come nelle prime prove di scrittura, non raggiunge i lucidi toni oltranzisti che portano al doppio consumato adulterio de *L'ora della fantasia*, si risolve invece nei contrasti, silenziosamente eccitati, con cui una coppia, per animare i ruoli reciproci, alimenta col pensiero l'esistenza di amanti immaginari. L'oggetto della comunicazione crea allora un doppio livello testuale, affidato da un lato al linguaggio discorsivo, con le sue mutevoli sequenze spazio-temporali legate da nessi psichici, modulate da relazioni simboliche e dall'altro a quello scenico congelato in una straniante immobilità. La sfasatura tra i due piani, tra il modello ideale introdotto dal linguaggio e quello vero e visibile in scena raggiunge ulteriori effetti di contrasto visivo e sonoro tra la luminosità che le scene riportate dal narrato potenzialmente introducono e il buio silenzioso in cui le parole ritornano come in una fuga a due voci⁹. Voci che effettivamente si rincorrono, scandite dalla insistita occorrenza dei pronomi personali; ma domande e risposte, specie nella prima affascinante parte del testo, non trovano una logica immediata che le motivi. In qualche momento infatti lo scambio conversazionale sembra addirittura promuovere, senza vera coerenza e coordinazione, solo retorici effetti di espansione dell'enunciato: «Gli usignoli non cantano stasera. [...] Gli usignoli non cantano stasera perché non c'è la luna. [...] E per colpa tua che non sorgerà la luna. E per conseguenza non canteranno gli usignoli».

Dopo questa pagina iniziale, inconsueta, modernissima¹⁰ per l'audacia simbolica con cui il tema viene enunciato, attraverso battute che sembrano galleggiare nel vuoto senza cadere in un bozzetto psicologico,

né risolversi in un puro gioco di immagini, l'argomento va a toccare corde per un verso consuete al teatro della Bonacci (quelle cioè del conflitto tra l'eros e l'amore ideale sempre sognato e mai raggiunto se non col pensiero)¹¹ e per un verso di urgente novità, quando si inoltra nelle zone torbide e oscure non dell'anima, ma della sessualità. Gli amori sognati diventano allora umori soffocati durante gli amplessi coniugali, inutili e noiosi contatti. Alcuni microcosmi testuali che affrontano le implicazioni fisiche dell'amore sono di una durezza inaudita per un'autrice; non sono mascherati dal pudore con cui Pirandello li affrontava restituendoli in penombra, in un chiaroscuro di tinte e di anima. In questa voce femminile, ora ironica ora sarcastica, riaffiora e stride qualcosa che erompe dal sottosuolo e che ritorna non più coi segni tragici della giovinezza ma con quelli viziosi e viziosi della vecchiaia ed è ancora una volta la materia torbida del desiderio. Se sulla traccia di Jung possiamo accettare che nella psiche tutto è in rapporto col tutto, allora forse una frase cassata, presente in quella che si considera la seconda redazione del testo, può essere utile a capire come nel gioco associativo del parlato emerga, rapidamente censurato, qualcosa che analogicamente oscilla verso dolorosi momenti d'infanzia¹². Ma non si arriva ad un momento di confessione liberatrice, non ci sono né ragioni scardinate, né appagamento dialettico, Pirandello¹³ insomma è lontano come Strindberg (a cui la pièce potrebbe superficialmente rinviare per la doppia dimensione del privato della coppia), sia pure emulsionato in provincia, mescolato con atmosfere bettiane (del Betti di *Marito e moglie*, dove l'ossessione di non aver sposato l'ideale trova però soluzioni tragiche), senza averne le dolenti sfumature psicologiche o come Cechov per

la comune considerazione del matrimonio come incontro di due solitudini. Non mi pare vi si aggiri neppure l'eros meduseo od euforico dei personaggi di Rosso tormentati dalla Passione¹⁴. L'erotismo di Rosso passa, giustamente diceva Catalano¹⁵, nelle eroine della Bonacci; è vero, ma limitatamente alla prima produzione, quando con moventi di ordine psicologico prima, culturale poi, tratteggia la sua nuova immagine del femminile. Una immagine che senza pudori e senza moralismi, senza vittimismo né eroici istinti materni, lontana dunque dalla creatura ideale sognata dalla irsuta castità di Pirandello, avverte prima in se stessa poi nel rapporto col soggetto maschile la composita identità del suo essere donna. Le sue eroine vere non sono madri, ma individualità alla ricerca di una completezza che prima attraverso l'immaginazione, poi attraverso smozzicati sussulti di desiderio, consumano adulterio non per improvvisa passione, per una ebbrezza inconsapevole, ma con deliberato e cosciente proposito, e soprattutto senza vittimismo.

Questa concrezione di elementi tematici e di moventi interiori non si può dunque non ascrivere alla tarda maturità della scrittrice, forse verso la fine degli anni Sessanta, laddove per *Le nozze d'oro* è possibile ipotizzare una stesura non lontana dagli anni Quaranta. Nella maturità si perde infatti la leggerezza de *L'ora della fantasia* e nella coppia esplodono anche frustrazioni sessuali che attivano di nuovo il desiderio compensativo dell'Altro. Ecco allora che il linguaggio, con i suoi ossessivi modulari ritorni, con una irrequieta mobilità che espressivamente traspone qualcosa di eccessivo e di lezioso insieme, sfaldando in piccoli noduli marginali la apparente compattezza strutturale, ritorna a costruire una maschera del sé, a ripetere *una maniera* di essere nel mondo, ponen-

dola al fuoco di un aggiornamento tematico che, mentre rivela un'ansietà non appagata, riconferma una assoluta carenza di essere.

Note

¹ Questa espressione (che raccolgo dalla magistrale, indiretta lettura che L. Mariti ha offerto anche del *Don Giovanni* di Molière nel già citato *Il comico dell'arte e il Convitato di pietra*, p. 115, dove viene impiegata a tracciare la caratteristica prima del teatro mollièriano e del teatro in genere) può effettivamente ben rappresentare la composita natura dei personaggi femminili e dei plot della Bonacci, per molti dei quali è forse da accogliere la appuntita definizione data da Terron a *L'ora della fantasia*: «pochade romantica [...] che consente di peccare conservando l'innocenza», cfr. *Il becco inconsapevole e la moglie innocente*, «La Notte», 2.3.1972.

² Le prove più riuscite (da *La casa delle nubi* sino a *L'ora della fantasia*, nella fase ascendente del suo teatro, collocabile tra il 1936 e il 1953-'54) nascono quando Anna Bonacci, controllate, se non superate, le paure che le impedivano l'accettazione di una individualità fortemente narcissica dominata da impulsi contrastanti, tra istanze trasgressive e sofferti moralismi, ha dato libero corso alla immaginazione; la scrittura, maturata nella sofferta riflessione delle proprie debolezze, è stata allora capace di sguardi ora ironici, ora ammiccanti, ora pungenti sul mondo e su se stessa. Molto spesso invece (e soprattutto dopo la fama de *L'ora della fantasia*) il manierismo, latente sin dalle prime prove (dove si evince proprio nel continuo ricorrere ad uno stile che si modella su quello altrui, che ha bisogno di rispecchiarsi per procedere poi col solito meccanismo di inversione), ora celato sotto un aristocratico, signorile distacco, si mostra tra le volute (e le crepe) di una scrittura che si fa guscio e cerimoniale in cui nascondersi.

³ Penso, ad esempio a *Filemone e Bauci* andata in scena nel 1959, dove in un compiaciuto gioco di rimandi tra mito e contemporaneità la scrittrice rimodula il tema della fedeltà coniugale, sottraendogli però ogni vena agrodolce e affidandosi al comico per parlare della fedeltà solo come risultato della paura, dei pregiudizi, della impossi-

bilità stessa del tradimento come assenza di occasioni. Oppure a *Cristina oltremare*, andata in scena nel '55, dove la meditazione sull'amore si fa dolciastra, schematica, riassuntiva: «Un amore è sempre un errore. Si è sempre solo l'amante riamato dei propri fantasmi».

⁴ Il rinvio va naturalmente a L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, Il Saggiatore, Milano 1964, da cui raccolgo molte suggestioni e qualche utile indicazione specie nel capitolo dedicato a *Il manierismo*.

⁵ Mi permetto di rimandare, ancora una volta, al mio lavoro *Anna Bonacci. Il teatro della vita non vissuta* cit., pp. 115-121.

⁶ Il volume, pubblicato da Laterza nel 1998, ha come sottotitolo *La scena pirandelliana tra veleni ed emblemi femminili*. L'attenzione del critico si rivolge infatti soprattutto ad investigare l'eroticismo del personaggio femminile, la sua «libido spiazzante e avvolgente», la sua «tentante ambiguità», elementi a lungo disattesi dalla critica pirandelliana.

⁷ Così recita la didascalia iniziale de *Le nozze d'ora*. «Due piccoli vecchi sono seduti l'uno vicino all'altro. Moglie e marito dopo cinquant'anni di matrimonio»; solo in conclusione di *Dialogo muto* avremo invece l'informazione seguente: «E fra tanti anni sopra un giornaleto di provincia verranno pubblicate le fotografie di due vecchietti incartapecoriti. Sotto ci sarà scritto: "Si sono adorati per cinquant'anni"».

⁸ Una finzione iniziata sin dal primo incontro, come recita la battuta, cassata nella redazione definitiva: «LA DONNA - La prima volta che mi hai incontrato mi hai portato dentro di te per tanto tempo. Cercavi di non incontrarmi più per cercare di vedermi nel modo che ti piaceva. Altrettanto io ho fatto con te».

⁹ Non sarà impossibile infatti vedere attiva nella struttura di questo testo una dinamica tripartita che dalla esposizione del tema (una immagine ideale d'amore che miseramente si scontra con la realtà) raggiunge lo sviluppo (con i ricordi che senza logica causale e temporale irrompono nel dialogo), sino alla stretta finale («È l'ora d'andare a letto, amore») che sancisce la chiusura del tempo scenico.

¹⁰ Il linguaggio sembra in certi momenti assumere il valore di arma di difesa con cui l'uno si protegge dall'altro attivando monologhi in parallelo; tecnica che lascia affiorare l'ipotesi, ardita e non perseguibile (scartata infatti appena ci si è inoltrati nella lettura) di una precoce conoscenza da parte della Bonacci delle opere di Pinter.

Suggerimenti nate, ma subito perdute nel facile confronto con *gli amanti* o se rapportate al fascino ambiguo di *Notte*, una delle *prove d'autore* di Pinter appunto. Cfr. H. Pinter, *Notte* (1969), in *Prove d'autore*, Einaudi, Torino 2002, p. 33; per curiosità se ne potrà controllare l'indicazione didascalica iniziale e la chiusa. Per queste ultime commedie una trama di riferimenti, meno esibiti, più interni al tessuto drammaturgico, segnala invece letture di opere di Sartre, Cocteau, Genet.

¹¹ Anche il guardare ammirati un uomo o una donna è un guardare «col pensiero», in modo tale che l'immagine possa poi continuare ad esistere nella mente e a far sognare, cfr. *Dialogo muto*, p. 207.

¹² Dopo i definitori rimandi agli amplessi «malinconici, inutili, noiosi», seguono, nella seconda redazione del testo, queste battute, inconcluse, di cui solo la prima è parzialmente presente nel testo che qui si stampa: «L'UOMO - Mi dispiace. Perché io non penso a niente. C'è come un grande deserto dentro di me. Qualche volta mi rivedo bambino dietro la porta dei miei genitori quando stavano a letto. Allora credevo che queste cose fossero tanto importanti. LA DONNA - Che cosa vedevi? L'UOMO - Niente. Li odiavo perché credevo che fossero in preda...».

¹³ Pirandello, Betti, Rosso sono letture che accompagnano la prima produzione della Bonacci, quando ancora cercava di uscire dalle ossessioni e dalle convinzioni cui l'avevano costretta rigidi costumi familiari e un patologico stato di nevrosi. Attua allora un narrare teatralmente trasposto, dove nel tratteggio del femminile si riconoscono impietosi i tratti di un io che avverte serpeggiare il desiderio ed emotivamente lo inibisce tramite ripetuti sensi di colpa.

¹⁴ Per *Il dibattito sulla Passione* nei drammi di Rosso di San Secondo il rinvio va a P. Puppa, *La morte in scena: Rosso di San Secondo*, Guida, Napoli 1986, in particolare p. 25.

¹⁵ L'immagine della donna come «cosa di carne» ritorna frequentemente nell'immaginario della Bonacci: ne sono esempi Rys de *La casa delle nubi*, Anita di *Incontro alla locanda*, Geraldine de *L'ora della fantasia*. Per il tratteggio del femminile nell'opera della Bonacci cfr. E. Catalano, *Il "sommerso femminile" nell'opera di Anna Bonacci* in *Anna Bonacci e la drammaturgia sommersa* cit., pp. 131-143.

Dialogo Muto

Nota al testo

Nell'Archivio sono conservate tre redazioni del testo. Quella che sembra essere la prima stesura della commedia, Le nozze d'oro, è incompleta; la seconda, che porta già il titolo cambiato in Dialogo muto, presenta significative varianti autografe che poi entreranno a far parte del corpo testuale della versione definitiva e minuti passi cassati, di cui do conto nella nota 12 della introduzione all'atto unico.

Si ha notizia di un solo allestimento, quello tenutosi ad Ancona, al Teatro Sperimentale nel 1979, interpretato da Luigi Moretti.

Di grande suggestione si è rivelata la lettura del testo ad opera di Lucia Ferrati e Pietro Conversano, la cui registrazione si è potuta ascoltare durante la presentazione degli Atti del Convegno su Anna Bonacci e la drammaturgia sommersa degli anni '30-'50 tenutasi a Falconara il 6 dicembre 2003.

Dialogo Muto

Personaggi: L'UOMO, LA DONNA

Questa commedia va interpretata da due attori, seduti l'uno di fronte all'altro che dovranno mimare il dialogo. Le loro voci saranno fuori scena, ossia le loro parole dovranno essere dette da altri, per indicare che questo loro dialogo è interiore.

L'UOMO - Gli usignoli non cantano stasera.

LA DONNA - Sfido io. Oggi tu ti sei affacciato alla finestra del giardino.

L'UOMO - Che c'entra?

LA DONNA - Hai tirato un colpo di rivoltella in aria.

L'UOMO - È vero.

LA DONNA - Io so perché l'hai fatto.

L'UOMO - Perché?

LA DONNA - Per fuggire per sempre gli usignoli.

L'UOMO - Che m'importa degli usignoli?

LA DONNA - Molto tempo fa verso quest'ora io ti dicevo: - Cantano i primi usignoli della notte. È l'ora di andare a letto.

L'UOMO - Gli usignoli non cantano stasera perché non c'è la luna.

LA DONNA - Gli uomini inventano di questi pretesti melensi.

L'UOMO - È per tua colpa che non sorgerà la luna. E per conseguenza non canteranno gli usignoli.

LA DONNA - Come posso aver fatto a impedire alla luna di sorgere?

L'UOMO - C'è un segreto accordo tra le donne e la

luna. Non so come tu abbia fatto. Ma la luna non sorgerà e gli usignoli di conseguenza non catteranno.

LA DONNA - No. Sei tu che hai atteso il novilunio per tirare quel colpo in aria. Così gli usignoli abitudinari che sarebbero venuti a cantare anche nel giardino buio, si sono intimoriti.

L'UOMO - Tu la sera del plenilunio avevi chiuso la finestra della nostra camera da letto perché la luna non disegnasse il suo grande quadrato bianco sul pavimento. Tu sai che il plenilunio mi eccita. Non volevi le mie carezze quella sera.

LA DONNA - Come puoi dirlo?

L'UOMO - Avevamo incontrato un uomo con gli occhi azzurri, fuori del cancello. Credi che non mi sia accorto del modo col quale vi siete guardati?

LA DONNA - Ci siamo guardati come un uomo e una donna si guardano.

L'UOMO - La sera hai chiuso la luna fuori della finestra. La luna è amorosa. Tu ti sei accucciata in un angolo del letto. Avevi paura di me.

LA DONNA - Io avevo guardato l'uomo dagli occhi azzurri perché lui mi aveva fissato nel modo con il quale tu mi hai guardato la prima volta che ci siamo incontrati.

L'UOMO - No. Ti sono piaciuti i suoi occhi azzurri.

LA DONNA - A te non piacciono gli occhi di Celia?

L'UOMO - Quando incontro Celia la guardo appena di sfuggita.

LA DONNA - Ma la guardi dentro di te quando chiudi gli occhi. Quando ti scansi da me, la sera nel letto, è perché ti metti a guardare Celia.

L'UOMO - Esiste un modo di guardare col pensiero?

LA DONNA - Fingi di non saperlo. È l'unico modo di guardare veramente le cose.

L'UOMO - È per questo che tu chiudi gli occhi quando ti carezzo.

LA DONNA - Anche tu chiudi gli occhi. La mia presenza reale ti offende.

L'UOMO - Il fatto che sia io quello che realizza i tuoi sogni di ragazza ti indispette. Tu vorresti che un altro fosse lì.

LA DONNA - Sì. Ma se fosse l'altro mi indisporrebbe lo stesso.

L'UOMO - Chi è l'altro?

LA DONNA - Sei tu. Un uomo che tu avevi inventato per sedurmi. Tutto avevi inventato di lui. Ma la tua presenza reale l'ha fugato. Se c'è un uomo al quale tu non rassomigli è lui.

L'UOMO - Mi vergognerei di rassomigliargli ancora. È un uomo ridicolo. Lo detesto. È una persona schifosa.

LA DONNA - Sono io che ti faccio schifo. Per questo ti ripugna quell'uomo che mi amava. Ma anche a me tu fai schifo.

L'UOMO - Lo so da tanto tempo.

LA DONNA - C'è niente di più malinconico dei nostri amplessi?

L'UOMO - È un contatto inutile.

LA DONNA - Noioso soprattutto. Io penso alle cose della moda mentre tu mi abbracci. Spesso invento allora i miei vestiti nuovi.

L'UOMO - Mi dispiace. Perché io non penso a niente. C'è come un grande deserto dentro di me.

LA DONNA - Non vedi mai niente in quel deserto?

L'UOMO - Sì. Forse delle carovane. Uomini e donne.

- Costretti a un andare senza scopo. Così come io e te.
- LA DONNA - Io e te la sera quando usciamo sul Corso.
- L'UOMO - La sera sul Corso molti uomini ti guardano.
- LA DONNA - Mi piacerebbe che venissero a casa con noi. Si potrebbe conversare e bere con loro. Vorrei essere una donna di malaffare.
- L'UOMO - Si potrebbe giocare a carte con loro. E portargli via soldi. Vorrei essere un ladro.
- LA DONNA - Sei troppo stupido. Ti faresti prendere subito. Io verrei a trovarti in prigione. Ti porterei dei pacchi. Intanto a casa mi aspetterebbe un uomo atletico. Rosso. Che puzza di vino.
- L'UOMO - Non è all'oste dell'angolo della piazza che pensi?
- LA DONNA - È un uomo allegro. Ti ricordi quella sera che cantava accompagnandosi con la chitarra?
- L'UOMO - Sì. Io avevo male ai denti.
- LA DONNA - Eri pallido e scontroso e sei andato in farmacia a comprarti il cachet. Lui cantava una canzone tutta per me. Il tempo era umido. Lui doveva avere di sopra una camera calda col fuoco acceso nel caminetto. Tutto doveva essere caldo e piacevole con lui.
- L'UOMO - A me dovevano i denti.
- LA DONNA - Sì. Pareva che tutta l'umidità della cattiva stagione l'avessi assorbita tu.
- L'UOMO - Così che a un uomo che ha fatto gli studi superiori, tu preferivi un oste che puzzava di vino?
- LA DONNA - Lui mi vedeva quale sono. Una donna che ha un enorme bisogno di calore. Non m'importa niente degli studi superiori. Una volta, a letto, tu mi hai parlato dei re di Roma.
- L'UOMO - C'è qualche cosa di male? A quel che mi

ricordo tu hai citato i loro nomi a memoria.

LA DONNA - Mi sentivo morire. Pensavo: eccomi a letto con un uomo e stiamo parlando di storia.

L'UOMO - Non è sempre stato così.

LA DONNA - Sempre così. La prima sera che siamo stati insieme in albergo tu hai letto sul cartellino attaccato dietro alla porta, il prezzo della camera.

L'UOMO - Non avevo molti soldi. E poi mi hai detto tu di guardare quanto costava la camera.

LA DONNA - Volevo che costasse un prezzo esorbitante. Mi dicevo che non avevo sposato un piccolo avvocato di provincia, ma un armatore, un costruttore o un miliardario. Tu invece hai detto: - Costa un occhio.

L'UOMO - E tu hai risposto: - Ladri.

LA DONNA - Non è stata una cosa orribile? Io inventavo da mesi le parole di quel nostro primo dialogo. Ne trovavo ogni giorno di più belle.

L'UOMO - Dopo ci siamo dette delle cose tenere.

LA DONNA - Non ne ho il più lontano ricordo.

L'UOMO - Tu hai detto: - Questa è l'ora che abbiamo atteso tanto tempo.

LA DONNA - Non ho detto tutto. Dovevo aggiungere che tutto era nauseante.

L'UOMO - Io pensavo che tu fossi una brava ragazza felice di stare tra le mie braccia.

LA DONNA - Dovevo agire come le donne di malaffare. L'ho capito subito. Fingere di essere felice con te. Mi sentivo come un povero cane bastonato.

L'UOMO - Forse ti sei accorta che io pensavo che avevi le spalle magre.

LA DONNA - Io ho subito detestato il tuo torace peloso.

L'UOMO - Un'insofferenza cretina da ragazza di fami-

- glia, che non ha fatto neanche le medie.
- LA DONNA - Cosa c'entrano le medie?
- L'UOMO - Wanda Corsi che è dottoressa in paleontologia mi diceva: - Sei piccolo, mingherlino, intellettuale. Ma a letto sei come un uomo delle caverne.
- LA DONNA - Doveva pur mettere a frutto i suoi studi. Perché non hai sposato lei?
- L'UOMO - Non si può fare per anni l'uomo delle caverne. Lei lo avrebbe preteso.
- LA DONNA - Credevi che con me sarebbe stato più riposante? Ebbene, io pretendevo molto di più.
- L'UOMO - Me ne sono accorto tardi. Mi domando perché hai sposato un piccolo avvocato di provincia.
- LA DONNA - Tu non mi hai aiutato a non farmene accorgere.
- L'UOMO - Tu volevi che un giorno io fossi un armatore, un giorno un miliardario, un giorno l'uomo dagli occhi azzurri, un altro l'oste dell'angolo della piazza.
- LA DONNA - Sono degli uomini meravigliosi che mi hanno aiutato a vivere fino ad oggi. Che avrei fatto senza di loro?
- L'UOMO - Non sono forse un maledetto cornuto?
- LA DONNA - Lo sei. E non puoi farci niente perché non puoi ammazzare quelli che ti hanno messo le corna. Sono una legione. Dovresti fare una strage.
- L'UOMO - È giusto. Ma una di queste sere potrei mettere le mie mani attorno al tuo collo. E stringere. Stringere. Potrei ucciderli così.
- LA DONNA - Vuoi farmi del male?
- L'UOMO - Un po' di più. Un po' di più. Ma soltanto per uccidere gli uomini della tua immaginazione.

Sarebbe facile. Facile. Penso spesso di strangolarti.

LA DONNA - Non lo farai. Sei talmente vile.

L'UOMO - Non lo farò. Ma posso dire come te, che è un'idea meravigliosa che mi ha aiutato a vivere fino ad oggi.

LA DONNA - Andremo avanti così per anni.

L'UOMO - Sì. Tu col tuo stuolo di amanti nel tuo piccolo cervello di povera donna.

LA DONNA - Tu con la tua frenesia di uccidermi, nella tua mente di criminale... E fra tanti anni sopra un giornale di provincia verranno pubblicate le fotografie di due vecchietti incartapecoriti. Sotto ci sarà scritto: "Si sono adorati per cinquant'anni". (*Silenzio. Un usignolo nella notte*)... (*con la sua voce, in scena*) Cantano i primi usignoli della notte. È l'ora di andare a letto, amore... (*Si alzano, camminano*).

SIPARIO

Musica

COMUNE DI FALCONARA MARITTIMA

ANNA BONACCI
OPERE

* *L'ora della fantasia*, commedia in tre atti
a cura di Anna T. Ossani

** *Incontro alla locanda* e atti unici
a cura di Anna T. Ossani

*** *Favole insidiose*
a cura di Tiziana Mattioli

*Finito di stampare nell'ottobre 2004
presso la tipografia Metauro
Fossombrone (Pesaro)
Printed in Italy*