

SALVATORE MAIORANA

L'UMANITÀ ALLO SPECCHIO

*IL TEATRO INGLESE E
LA PEDAGOGIA TEATRALE*

Il dipinto in copertina è dell'Autore



Collana di Saggistica 'Le Muse'

© Copyright
Stampato in Italia / Printed in Italy
Tutti i diritti riservati

Edizioni Helicon s.a.s.
Sede legale: Via Monte Cervino, 25 - 52100 Arezzo
Sede operativa: Via Roma, 172 - 52014 Poppi (Ar)
Tel. / Fax 0575 520496
www.edizionihelicon.it
edizionihelicon@gmail.com

A Elena, Ilenia, Marcello e Massimo

“L'arte dell'amore è un'arte profonda perché ha a che fare non solamente con il possesso, ma sempre con la perdita. Qualsiasi cosa amata alla fine è soggetta alla sua perdita. Niente dura per sempre. Ecco perché l'amore è un sentimento umano, profondo che ci insegna ad avere empatia per gli altri esseri umani. Inoltre, l'amore si realizza in una società umana. In una società che lotta per creare la sua umanità, l'amore può diventare uno strumento molto potente.

Edward Bond

(Intervista di Salvatore Maiorana a Edward Bond, Cambridge 1981).

“Come specie abbiamo bisogno di un'immagine di noi stessi. Gli altri animali sono guidati dagli istinti e protetti da bisogni limitati. Noi prendiamo delle decisioni e nel fare ciò in maniera saggia abbiamo bisogno di un'immagine di noi stessi, un'immagine umana.”

(Edward Bond, Introduction to the “Bundle”)

“Intellettualmente dobbiamo dire: cambieremo il mondo, dobbiamo far ritornare l'umanità al mondo”

(Intervista di Salvatore Maiorana a Edward Bond, Great Wilbraham, August 1979.

Premessa

Questi saggi sul teatro inglese e sulla pedagogia del teatro coinvolgono il lettore nella contemporaneità di una forma espressiva multidimensionale, legata alla magia del suo linguaggio come essenza della nostra umanità.

La comunicazione teatrale è una forma di esperienza sociale e umana, che coinvolge gli spettatori nella realtà rappresentata dal teatro come vera dimensione della vita.

Il teatro è prezioso per la formazione dell'individuo, lo sviluppo di competenze comunicative e relazionali e per la sua capacità di coinvolgere emotivamente e attivare dei processi simbolici e creativi.

Inoltre, appare insostituibile nell'apprendimento di competenze disciplinari come la storia, la filosofia, la letteratura e come strategia per l'apprendimento comunicativo delle lingue e delle culture,

Il teatro diventa così uno strumento pedagogico integrato, che sviluppa competenze pratico-elaborative, un uso del corpo in funzione espressiva e un potente mezzo per raccontare storie, fare commenti sociali e educare.

Questo libro esplora il ricco arazzo del teatro, esaminando la sua evoluzione dal teatro shakesperiano, alle forme del teatro politico inglese carico di significati.

Il teatro è magico non solo per l'attore che lo produce, ma anche per lo spettatore che è coinvolto nella dinamica della sua comunicazione emotiva.

La magia del teatro consiste proprio nell'attivazione *plurisensoriale* della coscienza che permette all'essere umano di immaginare, creare e ricreare e i significati del mondo.

La comunicazione teatrale è comunicazione sociale, umana, è rapporto interattivo tra simili (gli spettatori) che vivono la loro esperienza, non come *mimesis*, imitazione della vita, ma come realtà vissuta nella dimensione più vera.

Nell'atto della *performance* opera il processo di *transfert*, lo sdoppiamento, la trasformazione dell'io che diventa l' "altro", quello del personaggio.

L'attore nel momento della rappresentazione del personaggio soffre, ama, ride, percepisce il mondo come il personaggio.

È proprio la realizzazione del doppio nel teatro, che produce la dimensione catarchica, cioè la comunicazione libera, creativa dell'attore.

Chi fa teatro, nel rappresentare il personaggio si libera dei blocchi emotivi e migliora la comunicazione relazionale e acquista fiducia in se stesso.

Con il teatro si può rappresentare il sogno, la realtà, la fantasia, l'immaginazione, la storia, il presente, il passato, il futuro.

Il coinvolgimento nelle forme teatrali è un viaggio attraverso i paesaggi storici e culturali che hanno plasmato il teatro come lo conosciamo oggi.

Il lettore di questa monografia sul teatro conoscerà

le opere di drammaturghi influenti, l'impatto dei movimenti politici sull'espressione teatrale e i modi innovativi in cui il teatro è stato utilizzato come strumento per l'educazione e il cambiamento sociale.

Il teatro politico inglese, con le sue radici nel turbolento clima sociopolitico del XX secolo, ha dato voce ai marginalizzati e sfidato lo *status quo*.

Drammaturghi come Edward Bond e Trevor Griffiths hanno utilizzato il palcoscenico per criticare le ingiustizie sociali e promuovere il cambiamento. Le loro opere non sono solo drammi, ma potenti dichiarazioni che hanno avuto una indubbia influenza sull'*audience* e hanno provocato riflessione e azione.

Il saggio sul *King Lear* shakesperiano, affronta le tematiche trasversali del dolore, della sofferenza, dell'ingiustizia, della violenza, del pentimento, del perdono, dell'amore e di una nuova umanità.

Shakespeare così diventa "nostro contemporaneo".

L'ultima parte di questo libro tratta del teatro come prezioso strumento formativo. L'uso didattico del linguaggio teatrale per l'apprendimento di conoscenze e competenze disciplinari si caratterizza come un'importante strategia innovativa della didattica curricolare.

La natura interattiva del teatro lo rende uno strumento prezioso in classe, aiutando gli studenti a sviluppare abilità comunicative, empatia e una comprensione più profonda del mondo che li circonda.

Dall'acquisizione della lingua, all'esplorazione di eventi storici, il teatro si è dimostrato una strategia educativa efficace e coinvolgente.

La lettura drammaturgica finalizzata alla *mise en espace* di un testo si caratterizza come prezioso strumento di apprendimento esperienziale.

Nell'insegnamento di un testo, letterario, poetico, filosofico, la lettura drammaturgica permette un coinvolgimento emotivo del soggetto educativo e anche l'attivazione dei processi ermeneutici di *ritestualizzazione*, che si configurano come processi immaginativi e creativi.

Da questa riflessione sulla pedagogia del teatro si riesce a capire l'importanza delle strategie didattiche teatrali.

Il teatro come educazione all'immaginazione e alla creatività è il fine che la scuola dovrebbe perseguire nel quotidiano della didattica curricolare.

Edward Bond, scrive : "Dobbiamo rendere umana la nostra immaginazione ...solo il teatro può negoziare una via tra i conflitti e i paradossi della nostra esistenza". "Quasi sempre", continua Bond, "l'immaginazione è perdita, intesa come assenza della nostra umanità".

L'immaginazione, per Bond, cerca invece l'umanità. Non abbiamo bisogno di un'immaginazione arida, ma di un'immaginazione legata all'empatia, all'immedesimazione *incarnata* e alla soggettività umana.

Rousseau sbaglia, osserva Bond, quando dice che nasciamo liberi. Chiunque nasce nell'ignoranza non è libero, ma in catene. I bambini, non appena nascono, continua Bond, svolgono un compito importante: ricreare il mondo. Diventare coscienti nel mondo significa per la mente crearlo continuamente.

L'immaginazione, per il drammaturgo inglese, è il fondamento della nostra umanità. È tutto ciò che noi possediamo per riempire quella frattura, quella crepa ai nostri piedi dalla quale dipende il futuro dell'uomo, la nostra salvezza, o la nostra distruzione.

Il teatro è per Bond il modo come noi "umanizziamo" la mente. Esso ci permette di cercare empaticamente e razionalmente la nostra umanità. "La nostra esistenza è così tenue", ribadisce Bond, "e sottile come quella dei pazzi...saremo distrutti o diventeremo liberi, non per ciò che pensiamo ma per ciò che immaginiamo".

La lettura di questo libro ci trasporta nel vibrante mondo del teatro, dove ogni *performance* è un riflesso della nostra umanità e una testimonianza del potere della narrazione.

- *Alcuni saggi presenti in questa monografia sul teatro sono stati pubblicati in tempi diversi. Le interviste ai drammaturghi e agli studiosi di teatro inglesi sono state pubblicate alla fine degli anni '70, da Sipario, Theatre Quaertley, (Kansas) e nel mio libro "Lo Spazio Diviso, Teoria e Pratica del teatro politico inglese contemporaneo", Marsilio Editori, 1984. Altri saggi come il "King Lear" di Shakespeare e "At The Inland Sea" di Edward Bond, sono inediti. Le riflessioni pedagogiche e didattiche sul teatro sono state già pubblicate nella mia monografia "Neuroscienze e didattica delle lingue. La Glottodidattica fra teatro, empatia, emotività", Edizioni Tracce, 2009).*

“Il Progetto Edward Bond” e il “Campo di Volo” sono stati realizzati in molti istituti secondari superiori della Toscana alla fine degli anni '90 e all'inizio del nuovo secolo. In qualità di Ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione, dell'Università e della Ricerca, ho potuto verificare i risultati eccellenti dei progetti sul teatro che hanno avuto, come fase conclusiva, la performance degli studenti al Teatro Metastasio di Prato.

EDWARD BOND IN ITALIA

Edward Bond, recentemente scomparso, è stato uno dei più grandi drammaturghi inglesi contemporanei. Alcuni dei suoi drammi come *Lear*, *The Bundle*, *The War Plays*, sono stati rappresentati con successo nei teatri istituzionali del National Theatre, della Royal Shakespeare Company e del Royal Court.

I suoi drammi sono apparsi in molti palcoscenici mondiali — Stati Uniti, Francia, Canada, Giappone, Argentina, Germania Occidentale, Cecoslovacchia, Ungheria, Polonia, Svezia, Austria, Nuova Zelanda, Jugoslavia, Olanda, Danimarca, Norvegia, Cina, Turchia.

Anche in Italia, i drammi di Edward Bond sono stati rappresentati da vari registi.

Antonio Calenda nel 1976 ha diretto al Teatro Stabile dell'Aquila il *Lear*. Nello stesso anno, *The Sea* è stato rappresentato al Teatro Duse di Genova.

Il dramma Lear è stato messo in scena per la prima volta dal Royal Court Theatre di Londra nel 1971, ma è stato anche adattato e diretto dalla regista Lisa Ferlazzo Natoli in Italia.

Tra le opere di Bond messe in scena in Italia, vi è la trilogia Atti di guerra diretta da Luca Ronconi e rappresentata al Teatro Astra di Torino nel 2006.

Ronconi ha anche messo in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 2011, il dramma In the Company of Men.

Un altro regista italiano che ha rappresentato i drammi di Bond è Gianluca Merolli che ha diretto Saved al Teatro Vascello di Roma, reinterpretando il testo in chiave contemporanea e creando un ambiente che mescola realismo e astrazione per rendere attuale il dramma dell'alienazione capitalista.

Merolli, ha curato anche la rappresentazione di Lear di Bond al Teatro Argentina di Roma, dimostrando grande sensibilità verso il testo del drammaturgo inglese.

Bond è stato intervistato al Teatro Argentina di Roma nel 2015, dove ha discusso del suo approccio sul teatro estremo e sulla sua visione politica e sociale.

In quell'occasione, ha partecipato a una lectio su Lear durante un evento organizzato al Teatro Argentina, condividendo riflessioni profonde sulla funzione del teatro nella società contemporanea.

Edward Bond ha rilasciato diverse interviste in Italia, alcune delle quali sono state particolarmente significative, come l'intervista sul Lear, durante un evento al Teatro Due di Parma.

Le mie interviste a Edward Bond a Great Wilbraham,

un villaggio a circa undici chilometri da Cambridge, dove Bond viveva nel suo cottage, con la moglie Elisabeth Pablé, risalgono al luglio del 1976 e al mese di agosto del 1979, e l'ultima è del mese di gennaio del 1981.

Stralci di quest'ultima intervista, realizzata nel corso di quattro giorni di colloqui con Edward Bond, avvenute sempre in ore pomeridiane, sono stati in parte pubblicati da Phil Roberts nel suo Bond on File, Methuen, London, 1985.

TRAGICO CONFLITTO TRA MITO E REALTÀ'

IL TEATRO DI EDWARD BOND

La scena teatrale inglese di questi ultimi anni registra nelle opere di Edward Bond una nuova forma di espressività drammatica, un realismo di impronta brechtiana, un modo nuovo di concepire il teatro come rappresentazione del reale nel suo evolversi storico. Si è ben lontani dal realismo ortodosso, ottocentesco del credo lukacsiano, essenzialmente formale e letterario, (cfr. G. Lukacs Saggi sul Realismo, Torino 1950), ma si è di fronte ad una drammaturgia che si sviluppa e si realizza su un assunto storico-filosofico, sul rapporto categoriale di causa ed effetto, non meramente meccanico, ma dialettico. La storia per Bond è infatti la lotta tragica e violenta di conciliazione degli opposti («...To me the whole of history is a struggle to reconcile opposites », (cfr. Bond talks to Beverly Matherne and Salva-

tore Maiorana, Cambridge, August 1976), il dissidio tragico, ma risolutivo ed ottimistico tra la bontà naturale dell'essere umano e l'ingiustizia e l'irresponsabilità dell'organizzazione politico-sociale.

L'opposizione conflittuale delle categorie umane razionalità/istinto, bontà naturale/violenza che caratterizza i suoi drammi, mira a risolvere secondo parametri di equità, di responsabilità sociale e di giustizia le contraddizioni della società del presente.

Il teatro di Bond è sostanzialmente « epico », secondo la definizione brechtiana, perché il « naturale », cioè la descrizione delle organizzazioni sociali e culturali, assume l'« importanza del sorprendente e vengono in luce le leggi di causa ed effetto » (cfr. B. Brecht, Scritti teatrali Einaudi, Torino 1974 (1957) pag. 64) insieme ad una caratteristica ed innegabile bivalenza dei comportamenti umani.

Il sorprendente a cui accenna Brecht, si esprime in Bond nel tragico e nel grottesco delle sue grandi figure: Lear (Lear), John Clare (The Fool), il Generale (We come to the River), nell'uso nuovo, « neo shakespeariano » delle immagini e delle metafore, veicoli di significati non individuali, privati, ma sociali e culturali, storici tout court.

Questo modo nuovo di far teatro, questa rivoluzione nella scena teatrale inglese contemporanea si esprime anche attraverso innovazioni di carattere linguistico formale che danno spessore al realismo da neoavanguardia. In *The Pope's Wedding* (1962) il linguaggio è quello dialettale, caratteristico di certe comunità rurali del Norfolk, un modo espressivo la cui « grammatica » comunicativa si lega armoniosamente e diventa omogenea alla caratterizzazione dei personaggi come l'eremita Alen e il giovane Scopey.

Questo primo dramma di Bond, con l'assurdo assassinio dell'eremita da parte di Scopey, un giovane di estrazione rurale affascinato dalla strana e misteriosa personalità del vecchio Alen, risente ancora dell'influsso, anche se formale, del teatro dell'assurdo, in particolare del *Killer* di Jonesco come lo stesso Bond afferma in una intervista (cfr. « Drama and The Dialectics of violence » by E. Bond, *Theatre Quarterly*, 2, 5, 1972, 414).

Però ci troviamo di fronte a qualcosa di nuovo rispetto al teatro dell'assurdo di un Beckett di *Waiting for Godot* o di un Pinter di *Caretaker* dove il pessimismo e la crisi esistenziale nascono e si realizzano nell'io dei personaggi, un io staccato dalla realtà, dal sociale.

Qui, invece, non è « il pensiero che determina l'esistenza », caratteristica del teatro drammatico (cfr. lo schema brechtiano di teatro drammatico e teatro epico nel capitolo *La Dialettica del Teatro* in op. cit.), ma al contrario è l'« esistenza sociale che determina il pensiero ».

Al di là del rapporto edipico tra Scopey ed Alen, è la società con i suoi miti e le sue censure culturali, la « morale sociale », che Bond denuncia come una forma di suicidio, a spingere Scopey all'assurdo ed immotivato delitto. Scopey vuole indossare i panni di Alen, vuole identificarsi ed essere lui, l'eremita. Per entrare, così, nel mistero della sua personalità, per realizzare il suo scopo lo uccide e scopre che le cose sono quelle che sono, senza alcuna coloritura metafisica o alcun significato nascosto. L'ansia conoscitiva di Scopey diventa mito, elemento irrazionale senza significato.

Alla fine « il qualche cosa mitico » non accadrà proprio come non potrà accadere e realizzarsi la cerimonia assurda delle nozze di un papa. Da *The Pope's Wedding* a *Early*

Morning (1968), da *Saved* (1965) a *Lear* (1971) il motivo della violenza espresso da indelebili immagini-metafore, dalle azioni, dai comportamenti delle figure tragiche, diventa il «leitmotiv» dei drammi bondiani.

La violenza come fenomeno sociale entra in conflitto con la bontà naturale dell'uomo. Questa opposizione conflittuale mediata dalla ragione permetterà di conoscere la natura dell'organizzazione politico sociale, irresponsabile ed irrazionale.

L'immagine terrificante di un bambino che viene dilapidato e ucciso in un parco di Londra in *Saved*, l'accecamento del vecchio *Lear* con un sofisticato strumento di tortura e la sua uccisione nella scena finale, il cielo violento di *Early Morning* dove vige la legge del cannibalismo, il suicidio di *Kiro* nello stesso attimo in cui un uomo gli chiede aiuto perché sta per annegare, esprimono nella loro icasticità la vera natura della violenza umana, la cui causa principale è l'irresponsabilità e l'ingiustizia sociale.

La violenza non è per Bond un problema umano, ma « un problema di classe » legato alle ingiustizie sociali. Nelle società capitalistiche, ribadisce Bond, in una delle sue *Author's Prefaces*, esiste un tipo di violenza legalizzata, ed è questa la morale della società che viene accettata e giustificata secondo la logica del profitto.

Il lettore dei drammi bondiani non viene coinvolto, non partecipa alle scene e alle immagini di violenza, egli rimane spettatore, sta di fronte, le studia e le razionalizza per capirne il significato sociale.

La violenza, così intesa, diventa nel teatro di Edward Bond dialettica, si trasforma in didattica della non violenza.

È in sintesi un'operazione razionalistica di insegnamento

etico morale e sociale. L'appellativo di post-brechtiano affibbiato a E. Bond da qualche critico (cfr. anche G. Restivo, *La Nuova Scena Inglese: Edward Bond*, Einaudi, Torino 1977) mi sembra che debba intendersi non nel senso di un superamento del discorso epico-drammatico brechtiano, ma piuttosto come continuità della «filosofia» teatrale del drammaturgo tedesco.

Sia Bond che Brecht hanno inteso il teatro come discorso epico, come impegno sociale e politico, come mezzo e strumento di conoscenza « critica » del reale, di razionalizzazione e di modifica della realtà del presente per solcare la via verso una società socialista, più giusta e più umana.

La linea di questo neumanesimo marxista ci appare ben lontano, anche se storicamente vicino, al teatro degli « Arrabbiati » inglesi lontano da quel socialismo utopico (idealistico) e neoromantico del primo Osborne di *Look Back in Anger* (Ricorda con Rabbia), come diversa ci sembra la linea teatrale di Wesker, Pinter o Arden, la loro ansia riformatrice, le loro istanze di rinnovamento sociale, ma sempre dentro un pattern liberal borghese e capitalistico, dentro l'establishment, all'interno della logica del profitto delle classi dominanti. Bond si colloca contro e al di là dell'establishment, poiché la tragica situazione economica, politica sociale della società contemporanea che poggia le proprie basi sulle ingiustizie sociali e sulla violenza non può produrre cultura.

Cultura per Bond, è «la creazione razionale della natura umana, l'impronta della razionalità in tutta l'attività umana, sia economica, politica, sociale, pubblica e privata» (cfr. *Introduction al dramma The Fool* cit. pag. 12).

Se non si riuscisse a capire il concetto di cultura, come espressione razionale di vita organizzata, in stretto legame

con una struttura economica e politica, sarebbe impossibile comprendere il significato simbolico di molti dei suoi drammi, da *Narrow Road to the Deep North* a *Lear* e a *Bingo*, dove la logica del potere si risolve sempre con la violenza, dove mito e realtà si scontrano determinando conflitti tragici e morti, dove, come nel *Lear* al mito del passato si sostituisce il mito del presente, alla logica reazionaria del potere di *Lear*, fa seguito la logica nuova del potere rivoluzionario proletario di *Cordelia*, ma sempre repressivo e antidemocratico in un processo circolare di causa/effetto. Né si potrebbe capire il rapporto conflittuale appunto tra cultura-razionalità, bontà della natura umana, e potere- violenza, irresponsabilità sociale, irrazionalità; un rapporto dialettico che dà spessore all'intera struttura drammatica bondiana.

Conciliare gli opposti, le doppie immagini come quelle di *Shogo* e *Kiro*, di *John Clare* e *Darky*, di *Lear* e del suo *Ghost* ha un significato etico sociale e politico. Significa consapevolezza critica e liberazione dal mito. In *Lear*, per esempio il *Ghost* del « *Gravedigger's Boy* » rappresenta l'età d'oro del passato.

Lear è tentato dal ricordo di una naïve semplicità, di un eden arcadico e felice, ma egli per acquisire il senso della responsabilità sociale dovrà liberarsi dal *Ghost*, da quel mitico fantasma del passato.

L'immagine dell'uccello in gabbia nella patetica parabola raccontata da *Lear*, cieco e vecchio, agli uomini del villaggio è il simbolo dell'uomo «socializzato» da una falsa morale precostituita, la morale del privilegio di classe. Shakespeare diventa nel *Lear* di Bond, «Nostro Contemporaneo».

Evidentemente il messaggio shakespeariano è molto diverso da quello bondiano.

Nel *King Lear* dopo tante atrocità e morti, alla fine del dramma rimane *Edgar*, quell'*Edgar Tom O' Bedlam* che era sceso fino all'ultimo gradino della *Catena dell'Essere*, per la sua tragica esperienza umana. Quando il sipario sta per chiudersi, *Edgar* appare per le sue qualità rinascimentali in una nuova luce: è una nuova figura di principe, è un personaggio sintesi di due opposte concezioni dell'uomo e del mondo: il mondo medievale spiritualistico e teologico, e il mondo rinascimentale laico materialistico e scientifico. *Edgar* attraverso un graduale riconoscimento di situazioni tragiche e dolorose riesce ad acquisire la capacità di essere saggio e razionale e quindi di saper governar lo stato.

L'azione rivoluzionaria armata, della *Cordelia* di Bond è invece la causa della sua esperienza tragica: lo stupro e la morte del *Gravedigger Boy*. In fondo *Cordelia* non riuscirà a capire e a razionalizzare la sua e l'altrui situazione dolorosa, sicché il movimento rivoluzionario dei contadini non potrà essere produttore di cultura, ma espressione di violenza armata e burocratica del potere.

Anche se appare evidente nel dramma di Bond il pessimismo dell'esperienza, tuttavia esso nel suo significato ultimo, non risulta nichilistico: *Lear* liberandosi del mito, ha tentato di abbattere il muro, simbolo del potere e della morale sociale, ma viene ucciso nell'atto liberatorio. Ma il processo storico di causa ed effetto continua, i giovani che Bond lascia alla fine del dramma apprenderanno il fallimento del problema del vivere. Quindi il cerchio di causa/effetto rimane aperto: in ciò consiste l'ottimismo di Bond nella «fede» della bontà della natura umana e nella ragione.

Siamo ben lontani da quel contesto socioculturale Elisabetiano Giacobino dove nasce il dramma shakespeariano

da quelle trasformazioni sociali ed economiche di quel periodo che vide la nascita di una piccola borghesia capitalistica e mercantile causa della crisi dell'aristocrazia, e della vecchia e medievale concezione spiritualistica del mondo.

Con la drammaturgia di Bond, ci troviamo di fronte ad una nuova ideologia progressista e di sinistra, una ideologia che richiama il marxismo in una forma sperimentale, che nasce da una crisi del capitalismo monopolistico inglese di questi ultimi anni essenzialmente legato alle forze più conservatrici e reazionarie della società inglese contemporanea, ma nasce anche da un innegabile sviluppo delle tendenze progressiste all'interno del movimento operaio organizzato e dal crollo dei miti del passato, dalle contraddizioni tra modelli di produzione e forze produttive, dalla lotta di classe del ceto proletario. Ecco l'humus e il connettivo del dramma bondiano dove la forma di coscienza dell'intellettuale progressista dà una risposta alla crisi sociale, per una società più umana e più giusta.

AT THE INLAND SEA

di EDWARD BOND

Il dramma è stato rappresentato dal gruppo teatrale BIG BRUM il 16 Ottobre 1995 alla Broadway School Aston, di Birmingham.

È la vigilia degli esami e un ragazzo studia la storia nella sua camera da letto e di tanto in tanto guarda fuori dalla finestra.

Nella stanza vi sono poche cose, gli oggetti familiari, la divisa scolastica, uno zaino e libri di scuola. Da un lato della stanza vi sono le sue scarpe. Il ragazzo entra nella sua camera portando in mano una tazza di tè. Mette sul pavimento la tazza e indossa le scarpe. Per un attimo il ragazzo guarda lontano in maniera fissa, poi, prende un libro si mette in un angolo e legge.

Mentre legge entra la madre e cerca di confortarlo. Gli dice di non avere preoccupazioni per gli esami e gli ricorda di fare il letto.

Lo vuol trovare rifatto non appena ritorna dal lavoro. Dalle poche battute della donna indicata da Bond come *The Mother*, appare evidente il comportamento nevrotico della madre del ragazzo che fra l'altro accenna alla condizione di schiavitù che lei soffre nella quotidianità del lavoro subalterno.

La madre esce dalla stanza e si prepara per andare al lavoro. Il ragazzo non appena la donna esce, posa il libro, riprende la sua tazza di tè e beve.

Ad un tratto accade qualcosa di strano. Il ragazzo incomincia a tremare, afferra la tazza con le due mani e la stringe al petto. Alza un po' la testa come se guardasse a qualcosa al di là della stanza, ma i suoi occhi si fermano sullo spazio proprio di fronte a lui. La mamma, nell'altra stanza continua a parlare in modo frenetico. Il ragazzo improvvisamente è terrorizzato dalla paura.

Dietro di lui appare una donna che si è alzata dal letto. Indossa i vecchi abiti logori, consumati e cammina nella stanza mentre tiene stretto un bambino. La donna incomincia a parlare con il ragazzo.

La sua voce, quasi come una cantilena, sembra venire da un universo irreali. Ripete la frase "il mondo è di pietra".

La mamma del ragazzo è ancora nella stanza accanto. La donna, indicata come *The Woman* gli chiede di aiutarla a salvare il bambino. In cambio può fare di tutto, i lavori di casa, nel giardino. Il ragazzo si trascina verso la sedia, si siede rannicchiato afferrandola la tazza.

Nel racconto della donna, vi è qualcosa che non è

legato al presente, ma al passato. Quel passato tragico e drammatico dei condannati a morte nelle camere a gas durante l'occupazione nazista.

È come se attraverso un cunicolo temporale la donna vive due realtà contemporaneamente: la realtà del presente in quella stanza accanto ad un ragazzo impaurito e la terribile realtà di condannata alla camera a gas con il suo bambino.

Anche il ragazzo fa esperienza di questo squarcio spazio-temporale ed è catapultato nel passato per vedere con i suoi occhi e sentire con i suoi orecchi gli ordini dei soldati.

Intanto il ragazzo terrorizzato da quell'apparizione tiene ancora più stretta la sua tazza versando lentamente il tè. La madre del ragazzo, dalla stanza accanto si lamenta del comportamento non responsabile del figlio, non ancora autonomo.

Di nuovo la donna prega il ragazzo di tenerla nella sua casa con il suo bambino. Il ragazzo se vuole può salvare il bambino raccontando una storia, per distogliere i soldati dal loro compito di uccidere.

Una storia accattivante che possa distogliere solo per alcuni secondi la loro attenzione e così la donna possa salvare la sua creatura.

Mentre il ragazzo vive questa terribile e scioccante esperienza, la madre entra nella sua stanza e vede che il ragazzo trema dalla paura e tiene ancora la tazza stretta nelle sue mani. La madre gliela strappa, ma il ragazzo la trattiene stretta al grembo. Cerca di nuovo di strappargliela ma non ci riesce e poi la tazza cade per terra e si rompe in mille pezzi.

Il ragazzo sembra inespressivo e chiede alla madre di raccontargli una storia. Il comportamento strano del ragazzo viene giustificato dalla madre per lo stress dello studio e degli esami. La donna raccoglie i cocci della tazza e telefona alla scuola dicendo che il figlio sta poco bene e che non può sostenere gli esami. Intanto la donna del passato riappare nella stanza. La sua voce è ancora una cantilena. La scena diventa più drammatica.

Il ragazzo è catapultato nella dimensione del passato, dove si intravedono soldati e camion di militari nelle strade in stato di assedio. La donna lotta con i soldati mentre loro la trascinano via.

Intanto la madre telefona al dottore perché vede qualcosa di strano nel comportamento del figlio che le chiede di raccontargli una storia. Si chiede perché il ragazzo vuole che lei racconti una storia. La sua preoccupazione è che il ragazzo soffra di uno stato di sovraccarico mentale.

La madre si convince a raccontare qualche immagine di una storia confusa raccontata da altri: una donna che lavorava a maglia per finire un maglione blu.

Si susseguono le immagini di un passato atroce per le morti nei campi di concentramento nazisti. Il ragazzo entra nella dimensione del passato e rivive l'esperienza delle morti e delle uccisioni. Una massa inerme di persone è seduta per terra in attesa che si aprano i cancelli dell'edificio dove vi è la camera a gas. I bambini nascondono i volti nel grembo delle madri. Il fumo è insopportabile e gli occhi dei condannati fanno fatica a guardare ciò che accade. Quando i soldati avranno

uccisi tutti quelli già dentro con il gas, apriranno le porte e spingeranno dentro gli altri fuori in attesa.

La Donna chiede ancora al ragazzo di raccontare una storia, solo per un attimo, per distogliere i soldati, dal loro compito funesto. Un solo attimo e la Donna potrà mettere il suo prezioso fagotto in un albero e così salvare il bambino.

La Donna chiede ancora al ragazzo di raccontare una storia. Il ragazzo incomincia a raccontare la storia di una ragazza che aveva un'amica con un pullover blu. "il pullover era più blu del cielo". La ragazza lo voleva. Chiese alla sua amica di incontrarla all'angolo della strada. Mentre lei aspettava si intrufolò furtivamente nella casa dell'amica.

Il maglione blu era nella cesta. Lo prese e lo appoggiò al viso. Uno straniero le si avvicinò. Lei capì che non avrebbe mai potuto indossarlo.

La gente sapeva che l'aveva rubato. Lo bruciò. Ritornò a casa. La madre le chiese cosa fosse successo al suo viso. Lei si guardò nello specchio e vide che il suo viso era blu nella parte dove aveva appoggiato il maglione. Cercò di togliersi quel colore lo fece con le mani, con le unghie e si scorticò il viso. Il colore non voleva andar via. Pianse. Anche le sue lacrime erano blu.

La donna finisce di raccontare la storia ma non riesce a coinvolgere i soldati.

Un uomo con dei grandi stivali si avvicina alle porte dell'edificio di morte. Ha in mano una latta di cristalli. È il gas mortale. Aspetta in piedi davanti alla porta della camera a gas.

Il dramma approfondisce il potere dell'immaginazione mentre il ragazzo naviga in un incontro surreale che contrappone le sue ansie d'esame agli orrori storici. Questo riflette l'esplorazione di Bond su come gli individui affrontano il loro passato e cercano di comprendere il significato della loro vita.

L'introduzione di eventi passati, in particolare l'Olocausto, serve come un promemoria inquietante dei momenti più oscuri dell'umanità.

Il ragazzo, attraverso le sue interazioni, colma il divario tra le sue esperienze adolescenziali e la memoria collettiva delle atrocità, spingendo l'introspezione e l'esplorazione morale nel pubblico.

Mentre il ragazzo interagisce con la donna del suo passato, che simboleggia la sofferenza e i fardelli storici, il pubblico è costretto a riconsiderare la propria comprensione dell'innocenza del personaggio e dell'impatto della violenza storica sulle generazioni future.

Il dialogo, inclusa la frase inquietante della donna "il mondo è una pietra," simboleggia il peso pesante della realtà che deve essere affrontato.

Il dramma ha termine con la storia raccontata dal ragazzo. La storia del ragazzo parla di un uomo che sente un canto provenire da un rifugio, ma quando si entra si interrompe, quando si esce ricomincia.

Il rifugio è vuoto quando entri. È pieno quando lo lasci. Solo fuori dal contesto il giovane può comprendere la realtà, solo fuori dalla casa può sentire la musica che c'è dentro. Il contrario di quel che gli succede nella camera a gas.

In definitiva, *At the Inland Sea* è un esame potente di come il passato invade il presente, esortando il pubblico a riflettere sulle implicazioni degli eventi storici e sull'importanza della memoria nella formazione dell'identità. Attraverso la sua narrazione, Bond sfida il suo pubblico a confrontarsi con la propria storia in modo immaginativo, evidenziando la necessità di comprensione e responsabilità nel confrontare i traumi collettivi.

LA VIOLENZA NASCE DALL'INGIUSTIZIA

Intervista di Salvatore Maiorana e Beverly Matherne a Edward Bond (Cambridge 1976), Sipario Anno XXXIII, maggio 1978 e la stessa pubblicata in inglese su Kansas Quartley 12:4, 1980.

Maiorana: *Mi sembra che lei tratti il tema della violenza non come fine a se stessa, ma con finalità didattiche, cioè per informare un uditorio, o i suoi lettori, della sua pericolosità e della sua intrinseca capacità distruttiva. È d'accordo?*

Bond: *Sì, non scrivo sulla violenza in modo erotico, ma la considero come un fenomeno sociale, quello che in realtà è. La violenza non è un fenomeno individuale. È molto importante capire questo concetto. L'uomo non è violento per natura, cioè non ha bisogno di essere violento, ma sono le situazioni che lo fanno diven-*

tare violento. Gli esseri umani hanno bisogno di mangiare, dormire, muovere il loro corpo; questi sono dei bisogni fondamentali della vita biologica. La violenza è qualcosa di diverso. Si ha necessità di mangiare, ma non si ha necessità di essere violenti. Mi sembra piuttosto che ci dovremmo chiedere perché la società utilizzi la capacità di violenza degli uomini.

***Maiorana:** Può dirci come una moderna tecnocrazia possa causare l'aggressività nell'uomo?*

***Bond:** La tecnocrazia in sé non è causa dell'aggressività, ma è l'uso che noi facciamo della tecnologia che può essere per noi pericoloso.*

Mi sembra che attribuiamo una falsa priorità alla tecnologia. Si dice che la tecnologia possa fare questo, quello, o tutto, ma si dimentica ciò che potrebbe fare per soddisfare i bisogni umani. Non appartengo a quella categoria di persone che sostengono che la tecnologia dovrebbe essere abolita. Penso che sarebbe assurdo o irrazionale. Penso che sia necessario applicare la tecnologia per soddisfare i bisogni umani, piuttosto che utilizzarla per scopi di profitto e per la convenienza dei governi. Invece dovremmo chiederci come utilizzarla per la felicità dell'uomo. Ritengo, però, che ancora non abbiamo incominciato a farlo.

***Maiorana:** Pensa che ci sia una terapia per curare la violenza in una società di massa?*

***Bond:** Penso di sì. In effetti la violenza si crea e quindi ciò che si deve fare è smettere di crearla. Si dovrebbe organizzare la società in modo da non attivare la violenza negli uomini. Intendo dire che la violenza non è un problema di tutte le civiltà. Accade proprio che sia un problema della nostra civiltà. La società moderna è causa dell'aggressività nell'uomo ed accade che l'aggressività venga utilizzata per giustificare il nostro tipo di società. Lei capisce cosa intendo dire. Si dice che la gente si comporta come animali, e quindi ciò che è necessario è un comportamento autoritario. Ma qualsiasi struttura sociale che degrada l'uomo attiva la sua potenzialità di violenza. Penso che sia socialmente disastroso fare delle discriminazioni sull'educazione dei giovani, ma proprio in questa nazione si continua a dire: "Questa persona è intelligente e va in un particolare tipo di scuola, quell'altra è stupida e va in un altro tipo di scuola."*

***Matherne:** Nel 1972 in un'intervista su Theatre Quarterly, lei ha fatto delle dichiarazioni riguardanti la tecnologia moderna che riecheggiano le idee che Freud ha espresso nella sua opera "Il Disagio della Civiltà". Lei ha detto: "Le capacità che via via l'uomo è andato sviluppando in questi ultimi milioni di anni, non sono più adatte al nostro ambiente" È stato direttamente influenzato dalle idee freudiane?*

***Bond:** No, Freud, specialmente l'ultimo Freud ha espresso il concetto della violenza come potenza distruttiva innata, nella natura umana. Ritengo ciò una*