



**ROMA**

**FACOLTÀ DI INTERPRETARIATO E TRADUZIONE**

**CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN  
INTERPRETARIATO DI CONFERENZA**

**TESI DI LAUREA**

in  
Traduzione spagnola

**UN APPROCCIO SPERIMENTALE ALLA TRADUZIONE LETTERARIA:**

***BAJARSE AL MORO* DI JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS**

Candidata

**Valentina Moriconi**

Relatore

**Prof. Lorenzo Blini**

Correlatore

**Prof. Francesco Fava**

**Anno Accademico 2010 / 2011**

**Sessione invernale**

## Sommario<sup>1</sup>

<b>UN APPROCCIO SPERIMENTALE ALLA TRADUZIONE LETTERARIA: BAJARSE AL MORO DI JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS .....</b>	<b>3</b>
<b>1. NOTA SULL’AUTORE.....</b>	<b>3</b>
<b>2. L’OPERA .....</b>	<b>6</b>
<b>3. INTRODUZIONE AL TESTO.....</b>	<b>7</b>
<b>4. PROPOSTA TRADUTTIVA DI BAJARSE AL MORO.....</b>	<b>18</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>92</b>

---

<sup>1</sup> Nelle pagine che compongono il presente lavoro si è deciso di non riprodurre la Tesi di Laurea nella sua interezza: per ragioni che saranno approfondite di seguito, si è infatti preferito presentare la sola proposta traduttiva di *Bajarse al Moro* accompagnata da cenni introduttivi relativi sia all’opera, sia all’autore; al contrario, sono stati omessi i capitoli dedicati agli approfondimenti storici, nonché quelli di analisi traduttiva e linguistica. L’introduzione al testo che figura nel presente lavoro vuole essere una sintesi degli aspetti di maggiore rilevanza emersi in suddetti capitoli e, al contempo, vuole fungere da corollario alla traduzione, accennando al lavoro che ha preceduto la stesura della medesima.

# UN APPROCCIO SPERIMENTALE ALLA TRADUZIONE LETTERARIA: BAJARSE AL MORO DI JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

## 1. NOTA SULL'AUTORE

José Luis Alonso de Santos nasce a Valladolid nel 1942, ma già nel 1959 si trasferisce a Madrid, città che diviene sede della sua formazione e del concretarsi della sua carriera teatrale. È infatti nella capitale spagnola che si laureerà dapprima in Lettere e Filosofia, indirizzo psicologico, e successivamente in Scienze dell'Informazione, specializzandosi in Fotografia. Terminati i suoi studi universitari, inizierà a dedicarsi a pieno alla sua formazione teatrale, frequentando in un primo momento il TEM, ovvero il *Teatro de Estudio de Madrid*, e più tardi la *Escuela Oficial de Cinematografía* e l'*Instituto Alemán*. Completata la formazione teatrale, la sua figura non tarda a farsi conoscere e ad affermarsi nell'ambiente. Dopo il primo incarico, che lo vede impegnato tra il 1968 e il 1969 come professore di Interpretazione presso la *Escuela Oficial de Cinematografía*, è un continuo crescendo: dal 1971 al 1973 sarà nominato direttore dell'*Aula de Teatro* della *Universidad Complutense*; sempre nel 1971 ricoprirà l'incarico di direttore del *Teatro Libre*; qualche anno più tardi, presso la *Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid* otterrà la cattedra di scrittura drammatica; infine, dal giugno del 2000 sarà anche nominato direttore della *Compañía Nacional de Teatro Clásico*.

La sua carriera teatrale inizia a muovere i primi passi nel 1964, periodo in cui la sua figura è spesso associata all'esperienza del *Teatro Independiente*<sup>2</sup>. Alonso de Santos, infatti, in questa fase iniziale collabora con il già citato TEM, il *Tábano*, il *Teatro Experimental Independiente* (TEI) e il *Teatro Libre de Madrid*. Siamo ancora negli anni della dittatura franchista, che si appresta a vivere il suo ultimo decennio e, sebbene indebolita, la censura è ancora molto presente: controllo, oppressione e repressione continuano quindi a gravare come zavorre sulla vita culturale del popolo spagnolo. Di fronte a tale situazione, Alonso de Santos decide di aderire a una delle poche

---

<sup>2</sup> Il *Teatro Independiente* si afferma in Spagna a partire dagli anni '70 e le sue caratteristiche sono dettagliatamente esposte nel saggio *El «nuevo teatro español» en busca de nuevas formas de expresión dramática*, contenuto nel volume *Literatura Española* edito dall'Alambra di cui di seguito si riporta un estratto: “su carácter de heredero de los «teatros de cámara», opuesto al teatro comercial; su concepción del repertorio como expresión del grupo, sin que se produzca una disociación entre teatro y vida; valoración del trabajo de investigación, en busca de la integración ideológica y estética, a través de un proceso en que la autocritica conduce a nuevos ensayos y montajes y la realización paralela de seminarios o trabajos de investigación sobre diferentes «lenguajes» teatrales; revalorización del teatro como labor de conjunto, reduciendo la importancia del trabajo «individual» de los actores (éstos se encuentran preparados para la expresión corporal y la experimentación, pero difícilmente son capaces de representar un papel en profundidad); consideración del texto como un «apoyo» del espectáculo, con lo que se reduce considerablemente su importancia, se hace frecuente la colaboración del autor en la transformación de los textos y se da en otros casos la ausencia total del «autor»; configuración del espectáculo en función de los destinatarios, el público concreto de cada representación, aspirando en general, sin conseguirlo en muchas ocasiones, a un «público popular»”.

espressioni artistico-culturali che si presentano come alternative a quelle ufficiali. Il teatro indipendente, quindi, schierandosi contro la struttura politica esistente, attaccando la tradizione e i costumi della Spagna contemporanea, disapprovando il teatro «al uso», risponde appieno alla sua esigenza di realismo e di critica sociale. Sarà proprio questo “teatro ambulante” con il suo “montaje portátil” e il suo tipico “ir y venir por los pueblos y ciudades a lomos de ranqueante furgoneta para dar a conocer, a lo largo y a lo ancho del país, las más diversas obras” (J. L. Alonso de Santos, 2007: 12), a offrirgli le prime occasioni per rappresentare alcune delle sue opere. Ma il successo di quest’esperienza teatrale è legato al cambiamento di cui la stessa si rende fautrice: è quindi inevitabile che, una volta venuto meno il mondo contro cui si schierava, il grande «éxito» iniziale sia presto seguito da un diffuso «desencanto» che si fa strada dopo la caduta del franchismo e delle forme di repressione che da sempre ne avevano accompagnato il sistema politico. È finita l’epoca del teatro alternativo-sovversivo; le compagnie teatrali iniziano ora a organizzarsi, adottando formule legali e uscendo dalla clandestinità.

Alonso de Santos si svincola quindi da quest’esperienza, che ebbe l’importante merito di gettare le basi del teatro attuale, e continua da solo la propria ascesa. Figura poliedrica, passa con agilità dal ruolo di attore a quello di regista, adattatore, tecnico, scenografo e drammaturgo, consolidando la propria carriera artistica e assurgendo al ruolo di “autor español de posfranquismo por excelencia” (C. Santolaria Solano in G. di Stefano, 1998: 190). Come segnalato anche da José Romera Castillo, infatti, “José Luis Alonso de Santos es el gran renovador de la comedia del posfranquismo, ya que, sin renunciar a un compromiso y a una cierta carga crítica [...] logra remodelar un género, la comedia, que se había definido básicamente, por su carácter evasivo y circunstancial” attraverso “un humor a veces poético a veces filosófico, y, con frecuencia, amargo; [...] una recreación del lenguaje popular que trata de captar los diferentes niveles sociolingüísticos; así como un apunte social de cierta hondura crítica” (J. Romera Castillo in J. L. Alonso de Santos, 2002: 14-15).

Il suo vero battesimo come autore si ha nel 1975, quando nel Pequeño Teatro de Magallanes, con il Teatro Libre va in scena *¡Viva el duque nuestro dueño!*, opera con cui lo scrittore “alcanzó un éxito inusual y desproporcionado en un autor novel en el campo de la creación” e che la critica giudicò “un texto agudo, ingenioso y de infrecuente buena calidad, texto no oportunista ni cristalizado por los dogmáticos estereótipos de la época” (C. Santolaria Solano in G. di Stefano, 1998:182). Nel 1979 fu la volta di *Del laberinto al 30*, dove, diversamente dall’opera precedente, ambientata nei Secoli d’Oro spagnoli, “no se recreaba ninguna época histórica ni se reproducía un lenguaje específico, sino que se intentaba reflejar el momento presente, con su violencia ciudadana y un registro idiomático acorde con esta agresividad” (C. Santolaria Solano in G. di Stefano, 1998:

183). Si delineano quindi sin da subito quelle caratteristiche ricorrenti nei testi dell'autore che con *La estanquera de Vallecas*, nel 1981, e con *Bajarse al Moro*, nel 1985, faranno definitivamente di Alonso de Santos maestro indiscutibile del linguaggio colloquiale.

Filo conduttore di questi testi e di altri che seguiranno<sup>3</sup> sarà spesso la critica sociale, quindi il delinearsi di una società oppressiva che limita e soffoca i diritti e le libertà individuali e le cui vittime preferite sono gli esseri emarginati; ciò nonostante, è una critica che, sebbene costante, non è mai diretta, bensì traspare dalla simpatia che l'autore dimostra verso i personaggi «inadaptados e indefensos», schiacciati dalla realtà che li circonda su cui non hanno la minima influenza, che con frequenza compaiono nelle sue opere.

Opere nelle quali Madrid fa spesso da scenario, divenendo così “catalizador del devenir histórico” e facendo dell'autore “fiel testigo de los conflictos sociales españoles del último cuarto de siglo y portavoz del sentir de la inmensa mayoría que percibe su teatro como algo propio” (C. Santolaria Solano in G. di Stefano, 1998: 180). Sarà quindi questo il «sello de autor» che accompagnerà la sua ascesa nel mondo teatrale che, seppur caratterizzata da qualche titubanza e sporadici scivoloni - come nel caso di *El album familiar* (1982), criticato per la mancanza di originalità, o *La última pirueta* (1986), “uno de los más rotundos fracasos” (C. Santolaria Solano in G. di Stefano, 1998: 191) della sua carriera - tratterà una solida traiettoria costellata di successi che va dagli anni '60 fino ai giorni nostri<sup>4</sup>.

A fare di Alonso de Santos uno degli scrittori più apprezzati del panorama spagnolo non saranno però solamente le opere impregnate di realismo cui si accennava in precedenza. In non rare occasioni lo si vedrà infatti impegnato con testi profondamente legati alla tradizione letteraria spagnola, o alle prese con generi immortali come la farsa, l'*entremés*, il melodramma o l'*auto sacramental*. Non estranea al suo mondo sarà inoltre anche la stesura di storie per l'infanzia, di cui *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* fu, nel 1980, il primo esempio, o di versioni libere per il teatro di romanzi quali ad esempio il *Buscón* di Quevedo, nonché la direzione di opere teatrali di autori del calibro di Bertolt, Brecht, Synge, Pío Baroja, Valle-Inclán, Carlos Arniches, Plauto, Molière, Calderón, Shakespeare e Aristofane.

A completare la sua versatile e multiforme figura sarà inoltre la stesura di copioni cinematografici e serie televisive e, accanto a tale attività, la pubblicazione di saggi e articoli di

---

<sup>3</sup> Per un elenco completo delle opere teatrali scritte da José Luis Alonso de Santos si rimanda alla seguente pagina del suo sito internet: <http://www.joseluisalonsodesantos.com/ObrasPublicadas.html>.

<sup>4</sup> Per una lettura dell'intero elenco cfr. <http://www.joseluisalonsodesantos.com/Premios.html>.

carattere teorico relativi alla ricerca in ambito teatrale, tra cui si cita, a titolo esemplificativo, il saggio *El teatro español de los 80* e *La escritura dramática* (1998), importante trattato sul testo drammatico.

Possiamo concludere questa parte introduttiva sull'autore, riportando le stesse parole con cui Cristina Santolaria Solano terminò il saggio intitolato *Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos*, ovvero, evidenziando uno dei risultati più notevoli raggiunti dall'autore: “el hermanamiento que, en líneas generales se ha producido entre la acogida que la crítica ha dispensado a las producciones del dramaturgo y la respuesta del espectador, hecho que viene a probar el sabio instinto teatral de este escritor que sabe cautivar a públicos mayoritarios sin caer en fáciles concesiones” (1998: 193).

## 2. L'OPERA

*Bajarse al Moro* va in scena per la prima volta il 6 marzo 1985 presso il *Teatro Principal* di Saragozza, in una produzione di Justo Alonso e sotto la direzione di Gerardo Malla<sup>5</sup>. Eco maggiore avrà la rappresentazione successiva, avvenuta il 6 settembre dello stesso anno nel *Teatro Bellas Artes* di Madrid, sotto la guida dello stesso direttore artistico. Il successo fu tale che l'opera rimase ininterrottamente in cartellone fino al 1988, approdando anche al mondo televisivo nel 1987, quando fu trasmessa da *Televisión Española*.

Al 1989 risale invece la versione cinematografica, diretta da Fernando Colomo, che vede il coinvolgimento di attori del calibro di Antonio Banderas o Verónica Forqué, la quale aveva anche preso parte alla prima rappresentazione teatrale.

Nel 2007, in occasione del 25° anniversario, Alonso de Santos decide di rappresentare nuovamente l'opera apportando modifiche di carattere linguistico e tematico, adattando il linguaggio allo spagnolo colloquiale contemporaneo e trattando il tema della droga in un'ottica diversa, dato che, secondo quanto spiegato dallo stesso autore – che questa volta ne è anche regista – “en los años ochenta eran [las drogas] sinónimo de fiesta y diversión y ahora sólo significan la tumba y la muerte” ([http://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-11-2007/abc/CastillaLeon/alonso-de-santos-reestrena-hoy-en-el-teatro-principal-bajarse-al-moro\\_1641270632889.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-11-2007/abc/CastillaLeon/alonso-de-santos-reestrena-hoy-en-el-teatro-principal-bajarse-al-moro_1641270632889.html)).

Il favore con cui fu accolta l'opera dal pubblico e dalla critica portò all'assegnazione, per Alonso de Santos, del *Premio Tirso de Molina* nel 1984, del *Premio Nacional de Teatro* a due anni

---

<sup>5</sup> Di seguito si riporta l'elenco degli attori che vestirono i panni dei principali personaggi dell'opera al momento della sua prima messa in scena: Verónica Forqué (Chusa), Jesús Bonilla (Jaimito), Pedro Mari Sánchez (Alberto), Amparo Larrañaga (Elena), María Luisa Ponte (Doña Antonia).

di distanza e del *Premio Mayte de Teatro* l'anno successivo. Nel 1985, inoltre, Gerardo Malla riceverà il premio *El Espectador y la Crítica*.

Esistono due edizioni dell'opera: la prima, risalente al 1985, pubblicata da Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, contenente un prologo di Eduardo Haro Tecglen; la seconda, dove è stato apportato un numero minimo di modifiche, pubblicata l'anno seguente da Ediciones Antonio Machado, Colección Teatral de Autores Españoles, n.8, dove compare lo stesso prologo presente nel primo testo. È su quest'ultima versione che si basa il lavoro che verrà presentato nelle prossime pagine.

Purtroppo, invece, non è disponibile il testo modificato in occasione della rappresentazione del 2007, dato che, come affermato dall'autore in risposta ad un'e-mail in cui chiedevo se fosse possibile reperirne una copia "Fueron cosas que cambié en los ensayos y no me quedé con copia, pensando era algo coyuntural (en cada época se cambian algo los textos en función de varias variables)".

### **3. INTRODUZIONE AL TESTO**

Nel 1985 la penna del drammaturgo spagnolo José Luis Alonso de Santos dà vita a *Bajarse al Moro*, pièce teatrale destinata a segnare un'epoca e a lasciare un segno indelebile nel panorama letterario peninsulare. Tramite quest'opera, infatti, l'autore traccia una vera e propria rottura con la scrittura drammatica del più recente passato, restituendo al teatro spagnolo il discorso storico a lungo assente, incarnato nelle circostanze concrete dell'epoca a lui contemporanea.

*Bajarse al Moro* si profila infatti quale ritratto di un'epoca e diviene opera emblematica di un momento storico preciso, ovvero, la Spagna della transizione intenta a spogliarsi dei vestigi dell'appena conclusa dittatura franchista e volenterosa di costruire una solida democrazia.

La rottura consiste pertanto nel fare di un tema di «candente actualidad» il proprio oggetto di contemplazione, sintetizzando una situazione sociale di cambiamento cui fanno da protagonisti individui e ambienti sociali marginali che rare volte, prima di allora, avevano rivestito un ruolo così determinante in un testo letterario.

È così che l'opera si popola di luoghi reali e personaggi verosimili che, come fossero tante tessere di un unico mosaico, ci offrono le coordinate esatte in cui inserire l'azione, dotandola di quei contorni realistici grazie ai quali il pubblico lettore e spettatore del tempo può riconoscersi a pieno nella realtà ritratta.

L'ambientazione di fondo è Madrid o, per essere più precisi, il centrale quartiere di Lavapiés, culla di quel mondo contro-culturale e alternativo che, a forza, era stato messo a tacere durante la dittatura franchista e che ora, invece, riaffiora con tutto il suo vigore, rifiutando *in toto* i principi

cardine della fino ad allora inespugnabile società stabilita. Per l'esattezza, è un fatiscente appartamento pieno di improbabili cianfrusaglie di ogni genere ed epoca a fare da ambientazione unica all'opera, presentandosi sin da subito quale trasposizione dello stile di vita e del carattere di chi lo abita – Chusa e Jaimito -, cugini dalla vita sregolata che, per guadagnarsi da vivere, smerciano hashish tra il Marocco e la Spagna. Assieme a loro vi è anche Alberto, amante di Chusa e amico di lunga data di Jaimito, il quale, nonostante sia poliziotto, è comunque al corrente, e quindi indirettamente complice, dei loro traffici illeciti. A questo trio va aggiunta Elena – figura fondamentale per l'evolversi dell'intreccio -, sprovveduta ragazza borghese fuggita di casa per allontanarsi da una madre asfissiante, "raccattata" per strada da Chusa e portata a vivere nell'appartamento. Completa infine il gruppo dei personaggi principali la signora Antonia, madre di Alberto, incolta e arrivista signora di classe bassa che, convinta che il denaro sia tutto nella vita, non esita a compiere azioni meschine pur di arricchirsi.

Ad Alonso de Santos basta questa manciata di personaggi per descrivere con una verosimiglianza sorprendente i diversi tipi sociali che popolano la Spagna post-franchista, mercè anche e soprattutto l'ineccepibile plausibilità linguistica dei loro interventi, talmente rispondente alla realtà da farli quasi trascendere dalla loro natura di personaggi letterari.

Principale merito di *Bajarse al Moro* è quindi il fatto di divenire testimonianza fedele di un periodo storico ancora attuale e percepito dal pubblico come proprio, ritraendo con massima credibilità non solo la Spagna integrata e borghese, ma anche quegli ambienti e quei personaggi marginali che, se in un passato ancora molto recente erano stati rinnegati, ora sono parte attiva della nuova realtà sociale e politica in trasformazione, contribuendo in modo determinante a tracciarne il destino.

Alla luce delle considerazioni appena svolte, lo scopo di questo lavoro è di presentare una proposta traduttiva dell'opera in questione che dia conto degli aspetti linguistici e stilistici che determinano maggiori criticità nella trasposizione italiana. Proprio per questo, tale traduzione nasce originariamente come parte integrante di uno studio più esteso, articolato intorno a due obiettivi principali: da un lato, quello di permettere una contestualizzazione storico-temporale dell'opera, così da poterne cogliere a pieno il valore e il significato; dall'altro, quello di improntare un'analisi dettagliata del registro linguistico utilizzato dai personaggi, allo scopo di evidenziare le peculiarità linguistiche del testo di partenza e, di conseguenza, le principali questioni traduttive della resa in italiano.

Prima di procedere, però, è opportuno precisare che in Italia è già stata pubblicata una traduzione dell'opera, edita nel 1998 con il titolo *Recarsi dal Moro*, a cura di Emilio Coco. Ciò nonostante, mentre in Spagna *Bajarse al Moro* continua a essere considerata una delle massime



produzioni della letteratura contemporanea, in Italia il testo ha avuto una scarsissima diffusione, tanto da essere sconosciuto ai più.

Alla luce di tale situazione, si è pensato quindi di presentare una nuova proposta traduttiva che partisse da basi e presupposti diversi, al fine di mostrare come un differente approccio traduttivo possa ripercuotersi, in modo più o meno efficiente, sul testo che ne deriva, dando vita a risultati molto distanti tra loro.

Quando ci si appresta a tradurre un testo letterario è naturale interrogarsi su ciò che l'autore mira a comunicare e trasmettere. E una volta trovate delle risposte, sperando che siano effettivamente quelle giuste, s'inizia a tradurre cercando di salvaguardare e preservare ciò che conferisce valore all'opera in questione, le sue peculiarità così come gli elementi che la strutturano e su cui si sostiene, senza i quali il testo perderebbe di senso.

Nel caso di *Bajarse al Moro*, come si accennava precedentemente, questa componente inestricabile è rappresentata sia dai riferimenti culturali che pervadono l'opera nella sua interezza, sia dall'inconsueto registro linguistico impiegato, sensibilmente marcato in senso colloquiale: tale è l'importanza di tali aspetti che stemperarli significherebbe tradire l'autore, di cui non si rispetterebbero le intenzioni comunicative, e il lettore, al quale si proporrebbe un testo assolutamente dissimile dall'originale. Pertanto, il lavoro improntato ha avuto come fine principale quello di preservare e rispettare quanto più possibile tali imprescindibili componenti.

In merito al primo aspetto, ovvero quello dei riferimenti extratestuali, ciò che si è fatto è stato impostare una traduzione la cui finalità principale fosse non più avvicinare a un ipotetico lettore italiano un testo nato in un contesto storico a lui estraneo, neutralizzando i numerosi riferimenti extratestuali presenti in esso, quanto piuttosto il contrario, ovvero, avvicinare il lettore al testo mettendolo nelle condizioni di poter realmente comprendere ogni rimando presente e, di conseguenza, di apprezzare a pieno il valore dell'intera opera. L'obiettivo è stato quindi quello di svolgere un accurato compito di mediazione per rendere il testo realmente fruibile anche fuori dall'area culturale che lo ha visto nascere.

Sulla base delle considerazioni appena fatte, occorre aggiungere delle precisazioni rispetto a quanto detto nei paragrafi iniziali. Abbiamo già ricordato che *Bajarse al Moro* va in scena per la prima volta nel 1985. Parlare di anni '80 in Spagna significa parlare di rottura con il passato, di rivoluzione politica prima e culturale poi, di cancellazione e voglia di oblio. Sono gli anni della cosiddetta *transición española*, pietra miliare che segna un *antes* e un *después* nella storia peninsulare, avviando il Paese verso un cammino che gli avrebbe permesso di lasciarsi alle spalle la lunga dittatura franchista per avviarsi verso una trasformazione democratica. Gli anni '80 sono quindi anni di profondi e irreversibili cambiamenti e del loro consolidamento; sono anni in cui il

popolo spagnolo è pronto a liberarsi dal giogo del passato e a mettersi in discussione; in definitiva, sono anni che vedono la nascita di una Spagna rinnovata, dove tutto è (o si presenta come) antitesi di ciò che lo ha preceduto in un passato ancora molto vicino. Quella che nasce in quel momento è una società culturalmente molto distante da quella che aveva vissuto i quarant'anni di regime franchista, poiché scaturisce dalla reazione a questo periodo dittatoriale e, di conseguenza, prende forma dall'anelito di divertimento di una gioventù vogliosa di costruire e godere a pieno della propria libertà, senza più restrizioni né repressioni morali.

*Bajarse al Moro* vede la luce esattamente nel momento in cui tali cambiamenti si stanno sistematizzando e assestando e, configurandosi essenzialmente come opera di critica sociale, come si accennava in precedenza, il mondo circostante ne diviene protagonista assoluto e la comprensione della realtà a cui si fa continuamente riferimento si rende imprescindibile per chiunque si accinga a leggere il testo.

È normale supporre che per un lettore spagnolo quanto appena accennato faccia parte del proprio bagaglio di conoscenze e che per questo non richieda necessariamente ulteriori delucidazioni: si deve a ciò l'implicito culturale presente nel testo originale e il fatto che l'autore non avverta l'esigenza di esplicitare alcuni riferimenti essenziali.

Questo compito, almeno a mio modo di vedere, spetta però al traduttore, il quale, agendo da mediatore linguistico-culturale, ha nelle sue mani ogni strumento necessario per allargare l'orizzonte di lettura dell'opera e renderla accessibile a chiunque vi si avvicini, senza per questo sacrificarne le peculiarità.

Elemento imprescindibile divengono quindi le note, a cui il lettore curioso può ricorrere ogni qualvolta dovesse imbattersi in elementi di cui non coglie a pieno il significato. Esplicitare l'implicito culturale attraverso il metatesto che fa da corollario alla traduzione; è stata questa la scelta effettuata nell'improntare il presente lavoro.

Di fatto, anziché snaturare il libro attenuando e diluendo ogni riferimento extratestuale che potesse essere d'ostacolo alla sua leggibilità, si è preferito creare – ove necessario – un apparato metatestuale di corredo che permettesse di comprendere ciò che altrimenti non sarebbe stato così intuitivo, avvicinando il lettore a una vera comprensione dell'opera e dotandolo degli strumenti necessari per spingersi oltre una lettura superficiale.

Nello specifico, la stesura delle note ha seguito tre criteri fondamentali: prima di tutto si è voluto commentare puntualmente ognuno dei luoghi citati nell'opera, al fine di sottolinearne l'emblematicità e il valore; contestualmente, si è richiamata l'attenzione su ogni allusione al periodo storico in cui è ambientata la vicenda, nonché ai protagonisti e agli eventi del tempo, dati che avrebbero potuto facilmente passare inosservati a un lettore italiano, se non addirittura divenire un

ostacolo alla lettura; in ultimo, ulteriori considerazioni sono state aggiunte in merito ad alcune delle più interessanti decisioni traduttive prese, soprattutto in corrispondenza dei punti che più divergevano dall'originale.

Solo mediante questi interventi si permette al lettore di cogliere, ad esempio, l'emblematicità di un quartiere come Lavapiés, come già accennato uno dei principali esempi di multiculturalismo della capitale spagnola e terreno fertile da cui germina senza difficoltà quello stile di vita *contracultural* che poco a poco si espanderà a macchia d'olio sull'intera penisola iberica.

Solo mediante questi interventi è possibile comprendere appieno il valore simbolico della “*casa destartalada*” di una “*calle céntrica de Madrid*”, che abbandona ben presto il ruolo funzionale che ci si aspetta ricopra, per trasformarsi in un luogo-simbolo che dà forma ai sentimenti di chi lo abita, consentendo al “decorado que impregna y da perfil al espacio escénico ante el que nos hallamos” (J. L. Alonso de Santos, 2007: 52) di riflettere un'eterogeneità di abitudini, atteggiamenti e mentalità e di creare al suo interno un vero e proprio luogo di intertestualità.

O ancora, solo mediante questi interventi si può capire il vero significato che si cela dietro personaggi a cui, salvo due importanti eccezioni, non si riserva alcun approfondimento psicologico, e che si configurano essenzialmente come stereotipi sociali, perdendo quindi di senso se presi isolatamente. L'essenza drammatica del testo scaturisce infatti dal modo in cui i personaggi interagiscono tra loro, ovvero, dalla “pugna y el contraste entre los códigos sociales homologados, de una parte, y de otra, la conducta y la actitud del individuo refractario a ellos” (J. L. Alonso de Santos, 2007:52).

Quest'aspetto in particolare merita ulteriori approfondimenti, poiché nel testo si delinea una vera e propria polarizzazione che nasce dalla creazione di due blocchi opposti, realmente ravvisabili nel periodo storico in cui è ambientata l'opera: da un lato vi sono l'ordine sociale, il codice familiare, il sistema educativo tradizionale, l'omologazione, la legge, l'ordine, il decoro, ovvero, l'integrazione; dall'altro l'esclusione sociale, l'amore libero, la delinquenza, il vivere senza regole, il mondo degli «inadattati» e dei refrattari, ovvero, l'emarginazione. E ancora, da una parte ci sono rigide convenzioni che reprimono le libertà individuali, profondo egoismo, interessi personali, ipocrisia, conservatorismo, frivolezza e vuoto; dall'altra vi sono amicizia, generosità, disinteresse, solidarietà, libertà e indipendenza. Il risultato è la sensazione di vivere in due mondi speculari e contrapposti, in ognuno dei quali si produce un'inversione di valori rispetto all'altro: non è solo una mancata adesione a uno stile e a una filosofia di vita; è piuttosto il voler essere contro a prescindere e, contemporaneamente, l'incapacità di comprendere l'altro, come se la scena si popolasse di personaggi che si raccontano e si rapportano a chi li circonda tramite un continuo dialogare che però ha luogo in una situazione di totale incomunicabilità e ristrettezza di vedute.

Chusa e Jaimito, unici personaggi positivi dell'opera, appartengono senza ombra di dubbio al secondo gruppo, dato che per loro gli affetti e i valori fondamentali della vita hanno un peso ben maggiore delle convenzioni. Con la loro sincerità, schiettezza e ingenuità si ergono a rappresentanti per antonomasia del mondo *contracultural* di cui difendono i valori; ma paradossalmente le loro convinzioni crollano quando sono abbandonati da chi, sebbene molto diverso da loro, aveva in un primo tempo apparentemente sostenuto la realtà in cui Chusa e Jaimito vivono: Alberto ed Elena. Come in un gioco di contrasti, questi ultimi sono invece due personaggi contraddistinti da una forte negatività, e lo stesso vale per la signora Antonia, sebbene, però, ricoprono ruoli diversi.

Elena è l'antagonista, colei che per capriccio ha voluto provare cosa significhi separarsi dal mondo borghese, di cui è parte inestricabile, e unirsi al mondo degli emarginati, di cui non riuscirà mai a cogliere il senso né la profondità dei valori su cui si basa; sarà un'esperienza di pochi giorni, ma comunque sufficiente per rompere l'equilibrio che legava i protagonisti, determinando così una frattura insanabile nelle loro vite. È naturalmente un personaggio negativo per l'autore, che concentra su di lei i tratti dell'egoismo e della superficialità.

Alberto, amico e complice di chi trasgredisce la legge, lui che della legge dovrebbe essere il garante, è invece la figura meno delineata di tutte, poiché vive una corrosiva e continua lotta interiore che ne fa personaggio in bilico tra due mondi, conflitto che si risolverà con la sua adesione al «mondo degli integrati». È così che da eroe – ruolo che ricopriva agli occhi dei suoi amici più stretti – passa ad essere un antieroe ridicolizzato, che tradisce chi più tiene a lui perché attratto dai vantaggi di una vita regolare.

La signora Antonia è probabilmente il personaggio più meschino di tutti e sul quale, per questo, l'ironia e il sarcasmo del drammaturgo, che fanno da sottofondo all'intera opera, si acquisiscono sensibilmente. Di classe bassa, malata per il gioco d'azzardo, cleptomane e alcolizzata, non è ovviamente parte del mondo borghese, ma quest'ultimo esercita su di lei un'attrazione irresistibile, tanto da divenire una vera e propria ossessione che farà della donna la principale e indiscussa sostenitrice del legame tra suo figlio ed Elena, in quanto garanzia di approdo a quella realtà tanto anelata, di cui la madre di Elena è il simbolo per eccellenza. Incapace di produrre pensieri propri, vive all'ombra dell'immagine di suo marito appena scarcerato, ennesima figura del perdente di cui lei, paradossalmente e stoltamente, tesse di continuo le lodi.

Completano il gruppo dei personaggi negativi il prete vicino di casa, personificazione della visione più conservatrice della società e simbolo di un potere, quello della Chiesa, ormai fortemente in declino, e i due rapinatori, membri della classe alta la cui azione, proprio per questo, è ancor più disprezzabile.

A chiudere il cerchio positivo è invece Humphrey, il criceto, presenza silenziosa che dà sfogo ai pensieri di Jaimito, il suo padrone, che con lui si apre e si confessa, raccontando e raccontandosi.

La comprensione dell'opera passa quindi innanzitutto attraverso la comprensione del ruolo svolto dai singoli personaggi, che fungono di fatto da chiave di accesso alla realtà che rappresentano e in mano all'autore divengono strumento di critica sociale. Le loro storie, i loro caratteri e, soprattutto, le loro esigenze s'intrecciano dando vita a una storia di perdenti, da cui nessuno esce vincitore: Chusa perde l'amore di Alberto e l'amicizia di Elena; Jaimito perde l'amore di Elena e l'amicizia di Alberto; Alberto perde l'amore di Chusa e l'amicizia di Jaimito; Chusa e Jaimito perdono le certezze su cui si erano retti fino a quel momento. Le uniche a uscire illese da questo gioco di cui sono state meschine manipolatrici sono Elena e la signora Antonia, ma la loro è in realtà una vittoria solo apparente: chi non conosce valori quali l'amore, l'amicizia e l'onestà, ma vive all'insegna dell'arrivismo e dell'egoismo, è in qualche modo sconfitto in partenza.

L'interesse dell'opera, e quindi della traduzione, non si esaurisce però nell'attenzione riposta nell'adeguata trasmissione degli aspetti di natura concettuale cui si è fatta finora menzione; al contrario, come già anticipato, determinante nel rendere credibile il testo nel suo complesso è stata anche, se non soprattutto, la cura con cui si è cercato di riproporre il registro linguistico impiegato, restando quanto più fedeli possibile alle peculiarità di ognuno degli idioletti rinvenibili nel testo di partenza.

In merito a questo aspetto, nell'edizione curata da F.Tamayo e E.Popeanaga, nelle pagine introduttive all'opera di Alonso de Santos si legge:

Es el vivo lenguaje de la calle el que articula el verbo dramático recorriendo la obra de comienzo a final; es el lenguaje cuyas unidades no están aún sancionadas por códigos del uso consagrado; es el lenguaje, en fin, que contribuye a «enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso» (2007: 85).

*Bajarse al Moro*, infatti, è senza ombra di dubbio uno dei testi in cui Alonso de Santos dà meglio prova della propria capacità di ricalcare, attraverso le sue opere letterarie, il linguaggio del mondo esterno che è riflesso nelle stesse. È così che, con un lessico colorito e una sintassi dinamica, l'autore riesce a illudere il lettore facendogli credere che quella che ha davanti ai propri occhi sia una realtà viva, talmente prorompente da far presto dimenticare che è solamente frutto di una creazione letteraria.

Alonso de Santos fa infatti tesoro delle proprie abilità linguistiche e le mette a frutto creando un'opera che si configura come mimesi dell'oralità e della conversazione spontanea, in cui si ricrea con assoluta verosimiglianza il linguaggio colloquiale, attraverso la manifestazione del parlato nello scritto.

L'uso che viene fatto del linguaggio, quindi, si presenta sin da subito come l'asse portante dell'opera. È questa «l'arma bianca» di cui si serve l'autore per colpire e mettere alla berlina un sistema di cui non condivide i principi; per parodiare i codici sia linguistici che socio-culturali del tempo; per dar forma ai pensieri dei personaggi, evidenziandone pregi e difetti; per rendere il testo accessibile a chiunque voglia avventurarsi nella sua lettura; per garantirne la scorrevolezza, l'espressività e la vivacità; per far sorridere, e forse in fondo riflettere, chi è capace di cogliere il sottile humour che fa da sfondo all'intero testo. È infatti il linguaggio e il modo in cui viene utilizzato ciò che ha permesso ad Alonso de Santos di fare di *Bajarse al Moro* uno dei più riusciti esempi della letteratura spagnola contemporanea.

In merito all'importanza rivestita da tale aspetto, è egli stesso ad affermare che “al igual que un pintor dibuja un rostro por medio de líneas y colores, los escritores dibujamos a los personajes de nuestras obras por medio de las palabras que dicen (y por las que no dicen)” (J. L. Alonso de Santos, 1998: 314). E di fatto nessuna frase potrebbe essere più calzante di questa per descrivere ciò che il drammaturgo spagnolo, munito di una semplice penna, è riuscito a fare in uno dei testi teatrali che di maggior consenso ha goduto, sia tra il pubblico lettore e spettatore che tra la critica. Egli crea l'opera e i personaggi che la popolano, ma la sua presenza presto si dissolve fino a divenire intangibile. Intangibile ma presente. È questa la chiave del successo di *Bajarse al Moro*, opera di velata critica sociale dai toni sarcastici, ma più spesso ironico-parodici, in cui l'autore lascia che siano i personaggi a parlare di se stessi e a mettere a nudo, attraverso il proprio modo di esprimersi, ogni loro debolezza e contraddizione. È così che si consegue “una ilusión de lo inmediato, la sensación de hallarse ante un *ethos* dramático tan vivo como la vida misma”, e ci si dimentica che dietro le quinte c'è un solo e unico demiurgo che sembra riprodurre fedelmente il modo di esprimersi che si sente per strada “cuando en realidad remeda, parodia, de forma selectiva, unos hábitos lingüísticos” (F. Tamayo e E. Popeanga in J. L. Alonso de Santos, 2007: 45 e 51).

Mano a mano che ci si addentra nella lettura si vengono quindi a delineare idioletti specifici per ciascuno dei personaggi da cui traspare nel modo più genuino possibile il loro modo di essere, la loro persona. L'autore crea e passa loro la palla e questi, attraverso il proprio modo di esprimersi, al di là delle intenzioni comunicative del loro discorso, si rivelano e disegnano se stessi davanti agli occhi del lettore, spogliandosi così di ogni maschera che possa falsare la percezione che si ha di loro dall'esterno.

Per il traduttore diviene quindi essenziale comprendere il valore e il peso di tali elementi linguistici, osservando come il modo di esprimersi dei diversi personaggi sia indicativo della personalità di ciascuno di essi, cercando poi di riprodurlo quanto più fedelmente possibile nel testo di arrivo.

In concreto, questo ha comportato uno studio linguistico che ha coinvolto tutti i livelli di analisi del linguaggio: da quello fonetico a quello sintattico, passando per il morfologico, il semantico-lessicale e il fraseologico, in modo tale da poterne ricavare quelle coordinate diastratiche essenziali per inquadrare correttamente i vari personaggi.

Così facendo è stato possibile ad esempio soppesare con maggiore cognizione di causa la più o meno elevata incidenza di termini gergali, colloquiali o volgari in corrispondenza degli interventi dei vari personaggi, capace di tracciare divergenze incolmabili tra questi poiché sintomo di una maggiore o minore integrazione nel mondo controulturale rappresentato nell'opera: non è infatti casuale che sia il registro linguistico di Jaimito ad essere maggiormente marcato in senso colloquiale, mentre quello di Elena non è assolutamente contaminato da espressioni gergali o volgari, tanto da farla apparire costantemente "stonata" rispetto al resto del gruppo. In modo simile, un attento studio lessicale e fraseologico mette a nudo l'ambivalenza della madre di Alberto, logorata da un'incessante e comica lotta intestina che non potrà mai avere soluzione, ovvero, quella tra *el ser* e *el aparentar*, tra ciò che lei è e ciò che vuole apparire agli occhi degli altri, rivelando la sua vera estrazione sociale mediante l'abbondante ricorso a idiomatismi che ne abbassano il registro linguistico e ne banalizzano i discorsi, facendola apparire incapace di un'analisi profonda delle tematiche di volta in volta affrontate.

Allo stesso modo, un adeguato studio linguistico fa sì che assuma maggiore spessore la diversa distribuzione nel testo di atti direttivi, assertivi, espressivi, commissivi o performativi, indice del rapportarsi di ognuno dei personaggi con gli altri: si delinea in tal modo una Chusa altruista, generosa, comprensiva, personaggio attivo del testo i cui interventi sono sempre fondamentali per permettere la prosecuzione dell'intreccio, a cui fa da contraltare una figura inetta e marginale come quella di Elena, di cui spiccano soprattutto l'ingenuità e la superficialità, e che non riuscirà mai a ricavarsi uno spazio indipendente nella scena; o ancora, prenderà forma un personaggio meschino quale quello della signora Antonia, donna incolta e arrivista che non ha consapevolezza dei propri limiti e che, al contrario, si ritiene superiore agli altri, quindi in una posizione tale da poterli giudicare e trattare alla stregua di burattini da muovere a proprio piacimento; non meno interessante è il diverso valore degli atti direttivi che predominano in corrispondenza di Alberto e Jaimito, dove indicano, nel primo caso, volontà di salvaguardare la propria immagine anche qualora ciò dovesse andare a scapito degli altri, mentre nel secondo caso concorrono a delineare l'immagine di un personaggio positivo, irruento e istintivo, caratterizzato da un linguaggio fortemente espressivo la cui aggressività apparente nasconde in realtà una personalità estremamente sensibile.

È ancora una volta un accurato studio linguistico che permette di mettere a fuoco con più precisione il valore che riveste il delinarsi delle sfere deittiche dello *yo* e del *tú*, la cui prevalenza denota rispettivamente egoismo e volontà d'imporre la propria persona o, al contrario, generosità, altruismo e disinteresse: la prima è massima in corrispondenza degli interventi di Elena mentre la seconda lo è nel caso di Chusa.

Quelli appena accennati sono solamente alcuni dei numerosi esempi che dimostrano l'importanza del linguaggio quale chiave d'accesso alla comprensione del testo, qui riportati per dare un'idea del tipo di lavoro che vi è dietro quanto si presenta nelle pagine che seguono. Da un punto di vista traduttivo, le considerazioni appena fatte hanno portato a un ripensamento dell'approccio utilizzato nella traduzione proposta da Emilio Coco, poiché si è cercato d'intervenire nel testo proponendo un linguaggio meno obsoleto, quindi maggiormente diffuso nell'attualità, che potesse essere avvertito come una più verosimile mimesi dell'oralità e che tenesse soprattutto conto di ognuno dei tratti che concorrono a delineare l'idioletto dei singoli personaggi.

Per raggiungere tale obiettivo si è proceduto seguendo due fasi tra loro successive: in un primo momento, proprio per non minare la forte naturalezza che accompagna il registro dello spagnolo colloquiale, si è improntata una traduzione piuttosto spontanea e naturale del testo; lo studio particolareggiato del registro linguistico impiegato ha avuto luogo solo in un secondo momento. Nello specifico, seguendo i parametri indicati da Briz Gómez (A. Briz Gómez, 1998), come si accennava precedentemente si è preso in considerazione ognuno dei livelli di analisi del linguaggio, osservando come le regolarità linguistiche dello spagnolo colloquiale si manifestassero in ognuno di questi. Il passaggio successivo è stato di ricercarne le occorrenze nel testo analizzato, elencandone sistematicamente i relativi casi e affiancando a questi la traduzione da me proposta. In tal modo, è stato più facile e immediato evidenziare la maggiore o minore corrispondenza delle soluzioni di volta in volta adottate nella resa dei diversi interventi marcati in senso colloquiale, permettendo così di giudicare con maggiore sistematicità e cognizione di causa la pertinenza delle strategie traduttive impiegate. L'approccio adottato ha infatti consentito di mettere a fuoco, isolandoli, i tratti caratterizzanti di tale registro linguistico e, contestualmente, la loro resa in fase di traduzione; un lavoro così impostato ha quindi palesato alcune debolezze della traduzione iniziale, permettendo di intervenire a posteriori sul testo d'arrivo, apportando ogni modifica ritenuta necessaria per garantire una massima rispondenza tra i tratti di colloquialismo del testo di partenza e di quello di arrivo.

Si è trattato quindi di un procedere a ritroso, dalla traduzione all'analisi linguistica, per poi tornare nuovamente alla traduzione, adottando un approccio *sperimentale* che non ha previsto un'analisi a monte, bensì solamente a posteriori, in modo tale da preferire una traduzione più



spontanea a una maggiormente impostata, lasciando aperta la possibilità d'intervenire sul testo in un secondo momento.

Linea direttrice dell'intero lavoro è stata quindi la ricostruzione in termini realistici e di plausibilità dei parlanti coinvolti, e il metodo applicato ha per l'appunto permesso di migliorare, in questo senso, la verosimiglianza linguistica dei loro interventi, affinando parallelamente l'espressività del registro adottato.

Sebbene in queste pagine si sia voluto parlare dell'intero lavoro svolto a corollario e integrazione della proposta traduttiva di *Bajarse al Moro*, di seguito si è però preferito riportare solamente il testo finale della traduzione, tralasciando in questo caso il resto dei dati. Lo scopo dello studio improntato aveva infatti come fine ultimo quello di acquisire una solida consapevolezza degli aspetti più sensibili dell'opera, così da poterli riproporre con maggiore cognizione di causa, quindi con maggiore fedeltà, nel testo d'arrivo. Di conseguenza, in linea con tale visione, si è preferito presentare qui soltanto il risultato finale del lavoro svolto, in modo che sia il lettore a poterne giudicare da solo l'eventuale riuscita.

#### 4. PROPOSTA TRADUTTIVA DI BAJARSE AL MORO

##### *Andiamo, lo compriamo e torniamo*

Rappresentata per la prima volta nel *Teatro Principal* di Saragozza il 6 aprile 1985

##### CAST

(in ordine di comparsa)

CHUSA

ELENA

JAIMITO

ALBERTO

DOÑA ANTONIA

ABEL

NANCHO

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA

*Stanza scalcinata in una via centrale di Madrid antica. Poster sulle pareti e per terra un materasso coperto da cuscini. Su un tavolo, riviste pop come “Víbora”, “Totem” ed altre<sup>6</sup>. In un angolo, un segnale stradale, nell’altro, una fioriera comunale. Su questa, una gabbia con un criceto. Al centro, un tavolinetto dall’aria moresca e delle poltrone di vimini di prima della guerra civile. Inoltre, ci sono vasi e improbabili cianfrusaglie, come la testa di uno schiavo egiziano con sopra un berretto e altre cose simili trovate al Rastro<sup>7</sup>. Sulla destra, ad angolo, si vede la porta che dà sulle scale di uscita. Sulla sinistra, una finestra da cui entrano i rumori della città. Sul fondo, un fornello, una porta che dà nel bagno e un’altra che dà in una piccola stanza. Appesi alle pareti ci sono un flauto, uno scialle di Manila, delle casse acustiche che non funzionano, un armadio, una collezione di chiavi, la faccia di Lennon, lo specchio di Cenerentola e un oroscopo cinese. Eppure, nonostante l’apparente disordine, c’è un che di accogliente, di rilassante e buono per chi ha in nervi a pezzi;*

---

<sup>6</sup> Entrambe le riviste citate fanno parte del genere *cómic underground*, che si sviluppa dapprima negli Stati Uniti per poi attecchire, a distanza di un decennio, anche nel territorio spagnolo, dove il primo *underground* autoctono appare nel 1973. Questa corrente acquisisce un’importanza via via crescente in quanto manifestazione di quel mondo contro culturale che, a forza, era stato messo a tacere durante la dittatura franchista e che ora, invece, riaffiora con tutto il suo vigore difendendo manifestazioni culturali parallele come la droga, il rock e l’antimperialismo, in netta opposizione ai principi cardine della società stabilita, fino ad allora bastione apparentemente inespugnabile. I protagonisti sono in generale personaggi emarginati che si trovano spesso a vivere situazioni apparentemente assurde e irrazionali dove i riferimenti alla violenza, al sesso e alla droga sono all’ordine del giorno. *Víbora* è stata indubbiamente una delle riviste *underground* più longeve nel panorama spagnolo, risalendo la prima pubblicazione al 1979 e l’ultima al 2005. Il suo merito principale è stato quello di aver consentito uno sbocco commerciale ai *cómics*, permettendo a questi di essere alla portata di ogni lettore. Risale invece al 1987 la nascita di *Tótem*, che però non riesce a superare la crisi del *cómic* a cavallo tra fine anni ’80 e inizio ’90, scomparendo quindi nel 1986. Entrambe le riviste rientrano nella corrente del *cómic* adulto spagnolo, inserendosi più specificamente in quella che verrà ricordata come *línea chungá*.

<sup>7</sup> In origine la parola *Rastro* aveva due accezioni differenti: nel suo uso tradizionale, questa stava a indicare “il raggio” in cui si estendeva la giurisdizione della Corte spagnola in merito a questioni penali; alternativamente, questa voce poteva riferirsi al “*rastro de sangre*” che i capi di bestiame lasciavano a terra quando venivano sgozzati. Delle due, l’ultima accezione sembra essere in questo caso la più pertinente dato che, a partire dal XV secolo, nella zona che viene attualmente indicata con questo nome sorgevano tre mattatoi attorno ai quali si svilupparono nel tempo attività parallele come quelle di conceria, di rigatteria, nonché la vendita all’ingrosso di carne. Dalla fine del XVII secolo iniziano a comparire nella zona i primi panettieri e, accanto a loro, numerosi venditori di prodotti commestibili, di arnesi, di chincaglieria e perfino di oggetti rubati. Fu all’incirca in questo periodo quando un’ordinanza emessa dal Consiglio obbligò le conchiere ad abbandonare il quartiere per evitare di contaminare l’acqua del fiume *Manzanares*, dove affluivano tutti gli scarti della loro attività. Ad ogni modo, il cambiamento più evidente si registra senza dubbio nel XIX secolo, momento dell’arrivo in massa di rigattieri e di antiquari, così come dell’inizio di aste di oggetti di seconda mano e di compravendita di mobili, manufatti di valore, vestiti, libri antichi e molto altro ancora. In questa fase i mattatoi erano ancora funzionanti, ma solo nei giorni infrasettimanali, mentre la domenica il Rastro diveniva punto di approdo dei venditori ambulanti dediti alla vendita di “*cosas antiguas de mérito en medio de desperdicios*” (Fernández de los Ríos in *Guía de Madrid*, 1876). Nel 1928 i due mattatoi della zona vengono definitivamente trasferiti nel quartiere di *Legazpi*.

*perché è un luogo tranquillo e pacifico dove il caos che uno si porta dentro trova la sua giusta dimensione e si ha come voglia di restarci.*<sup>8</sup>

*All'inizio della nostra storia, in scena c'è JAIMITO, un ragazzo magrolino dall'età indefinita, che sta facendo dei sandali di cuoio. Da un mangianastri si sente suonare "Chick Corea"<sup>9</sup>. È l'una, e dalla finestra della stanza entra il sole.*

*(Si apre la porta che dà sulla strada e compare la testa di CHUSA, venticinque anni, grassottella, viso paffuto e occhiali rotondi.)*

CHUSA. Si può entrare? Sei vestito? Questa è Elena, un'amica mia, è fortissima. Vieni, entra.

*(Entra, e dietro di lei ELENA con una borsa in mano, bella, sui vent'anni, testa vuota e ben vestita<sup>10</sup>.)*

Lui è JAIMITO, mio cugino. Ha un occhio di vetro e fa sandali<sup>11</sup>.

ELENA. *(Timidamente)* Ciao.

JAIMITO. Hai finito? O vuoi dargli pure il mio codice fiscale? Si può sapere dove sei stata? Sei sparita tutta la notte e ora rieccoti qui, sbandata come sempre!

---

<sup>8</sup> La casa appena descritta è l'unica ambientazione dell'opera e, in quanto tale, riveste un ruolo di indubbia rilevanza. La sua configurazione è in realtà trasposizione del modo di vivere e del carattere di coloro che la abitano – Chusa e Jaimito-, personaggi dalla vita sregolata, a occhi estranei scapestrata, priva di regole e a tratti forse anche spregiudicata. Sicuramente mai scontata. Esattamente come questa casa, dove gli oggetti più improbabili spuntano fuori da ogni angolo. Inizialmente sembra quasi si tratti di un assembramento confuso di cianfrusaglie di diversa provenienza, e certamente l'asindeto che accompagna tutta la prima parte contribuisce a trasmettere questa idea. Più tardi, però, ci si rende conto di come si tratti di un disordine solamente apparente, o meglio, di un disordine rilassante. Esattamente come la vita di chi vi abita: sregolata, sì, ma con un proprio equilibrio che ne assicura la serenità. Per lo meno fino a quando elementi esterni non subentreranno a turbarlo...

<sup>9</sup> Chick Corea, il cui nome completo è *Armando Anthony Corea* è un pianista, tastierista e compositore statunitense, dalle origini italiane, la cui definitiva ascesa in campo musicale inizia a partire dagli anni settanta, grazie al successo registrato dalle sue produzioni jazz e jazz fusion. È stato membro di diversi gruppi musicali, tra i quali ricordiamo *Return to Forever* e il jazzista *Miles Davis*.

<sup>10</sup> Prima con Jaimito, poi con Chusa, ora con Elena e più tardi con Alberto, l'autore, presenza invisibile ma costantemente percepibile nel testo, si serve di un massimo di tre aggettivi per descrivere in modo conciso, eppure estremamente efficace e puntuale, i protagonisti che di volta in volta appaiono in scena.

<sup>11</sup> Si segnala il primo dei numerosi esempi d'incoerenza logica rinvenibili nelle conversazioni dei personaggi. In questo caso, infatti, Chusa, tramite la congiunzione "e", unisce due coordinate che non hanno nulla di affine dal punto di vista semantico e concettuale. Come spesso si potrà notare in seguito, è il criterio pragmatico a guidare l'impostazione della frase: contravvenendo ogni criterio logico, Chusa imposta il suo intervento esclusivamente in base a ciò che per lei è importante dire, ovvero, che Jaimito è suo cugino e che nella vita fabbrica i sandali.

CHUSA. Sono stata a casa sua. Vero? Non voleva andare da sola a prendere le sue cose perché aveva paura di incontrare sua madre, e poi siamo rimaste lì a dormire. *(Tira fuori dalle borse qualcosa da mangiare)* Lo vuoi un panino?

JAIMITO. *(Alzandosi dalla sedia infuriato e con il sandalo in mano)* Ma vattene a fanculo tu e il panino! Ti porti via soldi e chiavi e mi lasci qui come un imbecille, senza un soldo. Non avevi detto che andavi a prendere le cartine?

CHUSA. E infatti ero andata a prendere le cartine, poi però ho incontrato lei, te l'ho già detto. E dato che stava da sola...

JAIMITO. E questa chi è?

CHUSA. È Elena.

ELENA. Sono Elena.

JAIMITO. Questo l'ho capito, non sono sordo. Elena.

ELENA. Sì, Elena.

JAIMITO. Ma chi è? Che vuole? Come la conosci?...

CHUSA. Ma niente! Ci siamo conosciute ieri sera, te l'ho già detto.

JAIMITO. Ancora? Cos'è che mi avresti detto? Sentiamo!

CHUSA. Che è Elena, e che ci siamo conosciute ieri sera. Questo ti ho detto. E che stava da sola.

ELENA. *(Si avvicina a JAIMITO e gli porge la mano, presentandosi.)* Piacere. *(JAIMITO la guarda con diffidenza, e le porge il sandalo che ha in mano; lei lo stringe educatamente.)*

JAIMITO. Vabbé, allora hai ragione tu!

CHUSA. *(A ELENA.)* Mettile lì le tue cose. Allora guarda, questo è il bagno, lì c'è il materasso. In questo vaso abbiamo piantato un po' di "maria"<sup>12</sup>, ma non cresce quasi per niente, c'è poca luce. *(Vedendo la faccia che sta facendo JAIMITO.)* Rimarrà a vivere qui.

---

<sup>12</sup> *Maria* sta naturalmente a indicare la Marijuana che, come afferma Chusa nel testo, lei e suo cugino coltivano nel loro appartamento.

JAIMITO. Come no, in braccio a me! Ma se non c'entriamo neanche noi! Tu il primo che incontri te lo porti qui. L'altro giorno quel muto, oggi questa. Hai forse preso casa nostra per il rifugio del Buon Pastore<sup>13</sup>?

CHUSA. Quanto sei pesante!

ELENA. Non voglio disturbare. Se non volete, non rimango, me ne vado.

JAIMITO. Ecco brava, non vogliamo.

CHUSA. (*Mettendosi di fronte a lui*) Non ha una casa. Lo capisci? È scappata. Se la trovano così, da sola...Non fare il fascio! Dove se ne andrebbe? E poi non lo vedi com'è ingenua?

JAIMITO. Beh, imparasse a cavarsela da sola, e che cavolo! Quello che dico io è che qui non c'entriamo. Punto.

CHUSA. È solo per qualche giorno, fino a che non viene con me in Marocco<sup>14</sup>.

JAIMITO. Dov'è che va lei con te? Tu non ci stai con la testa!

CHUSA. Bene! (*Non si cura di lui e va verso la cucina.*) Elena, vuoi un tè?

ELENA. Sì, grazie; con due zollette.

(*Si accomoda per prendere il tè. JAIMITO la guarda sempre più preoccupato, mentre CHUSA riscalda l'acqua in cucina, canticchiando.*)

JAIMITO. E perché te la vorresti portare dietro? Vuoi che ci beccano, non è vero?

CHUSA. (*Dalla cucina.*) In caso beccano me, perché te, seduto lì....

---

<sup>13</sup> È evidente come in questo momento Jaimito parli per sentito dire, senza conoscere esattamente il significato di quanto da lui stesso menzionato. È per questo motivo che, senza neppure accorgersene, unisce i nomi di due istituzioni madrilene diverse, entrambe con un'importante tradizione alle spalle: da una parte *La Hermandad del Refugio* e dall'altra la *Asociación de Caridad del Buen Pastor*. La prima accoglieva i poveri vagabondi della città, dando loro rifugio e protezione, mentre la seconda offriva conforto spirituale e temporale ai poveri detenuti nelle carceri della Corte spagnola, trovando loro un'occupazione adeguata.

<sup>14</sup> Nel testo originale si legge "*hasta que se baje al moro conmigo*". *Bajarse al moro* letteralmente significa "scendere in Marocco", in virtù del valore metonimico della parola *moro*, che sta appunto a indicare il nord del Marocco. Ciò nonostante, l'intera espressione ha ormai assunto una connotazione del tutto peculiare alla quale si ricorre quando ci si vuole riferire all'acquisto di droga. Di conseguenza, l'intera locuzione dovrebbe essere interpretata nel seguente modo: "*recarsi in Nord Africa per comprare l'hashish*". La perifrasi, che si rende necessaria in italiano data la mancanza di un'espressione completamente corrispondente, contrasta però con l'immediatezza richiesta dal registro colloquiale che caratterizza lo stile dei personaggi. Da ciò deriva la decisione di tradurre l'intera locuzione con "fino a che non viene con me in Marocco", poiché la finalità del viaggio è comunque deducibile dal contesto.

JAIMITO. Senti, non capisco che c'entra questo adesso. Lo sai bene che non ci vado perché ho una faccia sospetta. Però io vendo, giusto? O mi vuoi rinfacciare pure questo?

CHUSA. Io ti sto solo dicendo che verrà con me, per fare qualche soldo in più. Punto.

JAIMITO. Allora che vendesse qui se vuole, ma andare, no. È una ragazzina!

ELENA. È che, dato che mi piacerebbe viaggiare<sup>15</sup>...

JAIMITO. E allora fatti una crociera, bella! Ma gliel'hai spiegato come funziona la storia? Sta a vedere che si crede di andarsene in giro a divertirsi come in un viaggio organizzato<sup>16</sup>!

CHUSA. (*Dalla cucina, con il tè*) Tu non ti immischiare; questi sono affari miei. Elena, con molto zucchero hai detto?

ELENA. Due zollette.

CHUSA. È che qui non abbiamo zollette.

ELENA. Ah ok, allora non molto zucchero. Ingrassa. Dammi, lo metto io. Il dolcificante non lo avete?

CHUSA. No.

ELENA. E un cucchiaino per girarlo?

JAIMITO. Dammelo a me che te lo giro col dito!

CHUSA. (*Interrompendolo bruscamente.*) Piantala! ( A ELENA.) Usa il manico del cucchiaino. (A JAIMITO.) Tu lo vuoi?

JAIMITO (*Duro.*) No.

---

<sup>15</sup> Sono frasi come queste che sottolineano la completa estraneità di Elena dal mondo di cui vuole, per un attimo e solo per capriccio, entrare a far parte. Per lei andare in Marocco significa possibilità di evasione e magari di divertimento, mentre per Chusa e per Jaimito è un rischio enorme che entrambi si vedono costretti a correre per guadagnarsi, seppur a modo loro, da vivere.

<sup>16</sup> Nel testo originale si legge "*ir de cachondeo con Puente Cultural*", ovvero, un'importante agenzia di viaggi ormai fallita da tempo. L'opzione scelta nella traduzione è dovuta al fatto che, contrariamente ad altri elementi culturali in precedenza citati, quello attuale non viene nominato dall'autore in virtù del valore contestualizzante dello stesso, bensì al solo scopo di trasmettere l'idea di divertimento. Di conseguenza, si è ritenuto più opportuno neutralizzare la componente culturale, che in questo caso sarebbe stata di solo ostacolo alla lettura, obbligando il rinvio alle note, e di sostituirla con un'espressione equivalente dal punto di vista pragmatico.

*(Bevono entrambe mentre lui, di malumore, torna a occuparsi dei sandali.)*

ELENA. Tiro fuori le mie cose?

CHUSA. Sì. Non le mettere lì. Quello è l'angolo di Alberto; non gli piace che glielo mettano in disordine o gli spostino qualcosa. Dopo lo conoscerai. È fantastico, ti piacerà. È molto alto, robusto, moro, da far girare la testa! Ah! Lui è Humphrey<sup>17</sup>, il criceto. Adora la lattuga.

ELENA. *(Guardando verso l'angolo di ALBERTO vede un manganello sopra un mobile)* Sembra un manganello. *(Si avvicina e lo prende)* Guarda, è proprio uguale a quello che portano i...

JAIMITO. *(A CHUSA, che sta riportando teiera e tazzine in cucina.)* Finirai per mettermi nei casini con quell'anima-pia-raccogli-tutto che ti ritrovi! Comunque, i soldi per il biglietto?

CHUSA. *(Dalla cucina.)* Ce li metti tu, è per questo che rimani qui a dedicarti ai tuoi cari sandali mentre io sto in giro a rischiare la pelle!

JAIMITO. Tu oggi non ci stai con la testa! Chi è che organizza le cose qui, eh? E chi è che controlla che vada tutto liscio?

CHUSA. *(Tornando dalla cucina.)* Fra' Cavolo<sup>18</sup>! *(A ELENA, vedendola con il manganello in mano)* Quello non lo toccare! È di Alberto. Si stranisce subito se si accorge che qualcuno ha messo le mani tra le sue cose. Tu le tue mettile qui, nel mio armadio.

ELENA. È che è proprio uguale. Avete notato come somiglia a quelli che portano i..?

JAIMITO. *(Troncandola)* Che è quello?

ELENA. Questo? Beh, l'ho già detto, stava qui, assomiglia proprio a quelli che<sup>19</sup>...

JAIMITO. No quello. Quello che hai sotto al braccio.

---

<sup>17</sup> Il nome del criceto allude all'attore americano *Humphrey Bogart*, protagonista del film *Casablanca* che, in virtù dei molteplici rimandi presenti nel testo, assume un importante valore intertestuale.

<sup>18</sup> Nel testo originale si legge "*Santa Rita*", espressione a cui si ricorre per esprimere l'indifferenza nei confronti della persona implicata nell'azione. Nella traduzione si è preferito optare per la soluzione "*Fra' Cavolo*" perché, oltre a lasciare invariato il significato, rinvia, seppur in modo profano, all'ambito religioso che veniva richiamato anche nel testo di partenza.

<sup>19</sup> Da notare la reticenza nell'affrontare temi *tabù*, come la polizia in questo caso o il sesso più avanti nel testo. Tale atteggiamento è frutto dell'oppressione subita nei lunghi anni della dittatura franchista, che, seppur terminata, continua ancora a far sentire il proprio peso, soprattutto tra le frange di popolazione più conservatrici.



ELENA. Questo? *El País*<sup>20</sup>. *El País* di oggi. Perché?

JAIMITO. Certo che sei una tipa strana forte, tu! E perché una come te comprenderebbe il giornale, sentiamo? Stai cercando casa?

ELENA. È che mia madre, ogni volta che scappo, manda una foto al *País* con un annuncio per ritrovarmi. Vediamo se ci sono... (*Sfoggia il giornale di fronte allo sguardo sorpreso degli altri due.*) Sì, eccomi, guarda.

JAIMITO. Questa saresti tu? Beh, se ti devono trovare con questa foto...

CHUSA. In realtà non ti assomiglia per niente.

ELENA. È di quando ero piccola. È tanto che non mi faccio una foto. Vengo sempre male.

JAIMITO. Sì vieni male, è vero. Hai la faccia da matta.

ELENA. Perché sono di fronte...e poi la carta....

CHUSA. (*Leggendo la didascalia della foto*) “Torna a casa figlia mia, ti perdono. Tua madre.”

ELENA. (*Ritagliando quel pezzo di giornale*) Li colleziono.

JAIMITO. E un padre non ce l’hai, oppure lui non ti cerca?

ELENA. No, non ce l’ho un padre.

CHUSA. Io nemmeno ho un padre. Meglio così.

(*Si apre improvvisamente la porta che dà sulla strada e, correndo come una furia, entra ALBERTO, l’altro inquilino dell’appartamento, vestito da poliziotto. Ha una venticinquina d’anni, alto e di bella presenza. ELENA quando lo vede impallidisce.*)

ALBERTO. La polizia!La polizia, ragazzi! Sbrigatevi che stanno arrivando! Buttate nel water tutto quello che avete!Sono usciti dal commissariato per fare una perquisizione, speriamo che non sia qui, perché venivano in questa zona! (*Nasconde il vaso di “maria”. In quel momento si accorge della presenza di ELENA.*)

---

<sup>20</sup> *El País* è attualmente il quotidiano di maggiore diffusione in Spagna. È stato fondato da José Ortega Spottorno e il primo numero risale al 4 maggio 1976, ovvero solo sei mesi dopo la morte di Francisco Franco, quando la transizione spagnola iniziava a compiere i primi passi. Proprio in virtù del delicato momento storico nel quale nasce, nonché della sua evidente vocazione democratica, diviene il simbolo della Spagna post franchista, rispondendo a quelle esigenze a cui gli altri giornali, troppo influenzati dal franchismo, in quegli anni non seppero dare una risposta.

CHUSA. È una mia amica. Senti, comunque non saprei che buttare, non abbiamo niente. (A JAIMITO.) A te ti è rimasto qualcosa?

JAIMITO. Un grammo<sup>21</sup>. Sì, però non lo butto. Ci resta solo quello. E tu muoviti! (A ELENA.) Vediamo come te la cavi! Tieni, mettilo dove non lo possono trovare...

ELENA. (*Indietreggia impaurita senza osare prenderlo*). Non sono capace!

CHUSA. Dammelo! (*Prende l'hashish e lo mette nel lavandino*.)

JAIMITO. (A ALBERTO. *Indicando ELENA*) L'ha raccattata per strada!

ELENA. (*Porgendo educatamente la mano ad ALBERTO*) Piacere, ELENA. Dai che se ti prendono... Scusa, ma perché porti quest'uniforme?

ALBERTO. Beh, perché sono di turno, perché sennò?!

(*Si avvicina alla finestra, la apre e guarda fuori. Poi la chiude*.)

Qua giù sembra tutto tranquillo! Io comunque per sicurezza me ne vado, fosse mai che ... Che c'è da mangiare?

JAIMITO. Stavo andando proprio adesso a fare la spesa. Ieri sera Chusa è sparita e mi ha lasciato senza un soldo.

ALBERTO. esco alle tre, quindi a e un quarto più o meno sto qui.

(*Va verso la porta mentre CHUSA esce dal bagno. In quel momento bussano violentemente. Ognuno d'istinto si nasconde dove può. Bussano di nuovo, ancora più forte*.)

VOCE FORTE DI DONNA. Aprite subito! Alberto, apri!

ALBERTO. Sembra mia madre.

(*Aprè la porta ed entra la signora ANTONIA, la madre di ALBERTO, grassa e pettegola. Appena entra, inizia a picchiare suo figlio con la borsa*.)

---

<sup>21</sup> Nel testo originale appare "china", ovvero, termine gergale utilizzato per indicare un quantitativo di hashish con cui si può fare all'incirca una canna.

SIG.RA ANTONIA. Si può sapere che ci fai tu qui? Scellerato che non sei altro! Ancora insieme a questi! Ero venuta in commissariato a portarti il panino e invece... L'entrata del commissariato vuota, senza nessuno, e tu qui! Ti faccio vedere io a te!

ALBERTO. *(Cercando di afferrarla alla borsa)*. Ma mamma, ero venuto soltanto a prendere il manganello, davvero, me l'ero dimenticato.

JAIMITO. Sì però non faccia così signora, che qui noi non ci mangiamo nessuno. Neanche avessimo la lebbra!

SIG.RA ANTONIA. E perché non aprivate, eh? Delinquenti! Sicuramente vi stavate facendo alla grande, lì, con quelle cavolo di siringhe! Se tuo padre fosse qui, te ne direbbe quattro, svergognato! Ecco che sei tu, uno svergognato!

CHUSA. Signora, sta esagerando. Qui non ci sono né siringhe né niente del genere. Può guardare dove vuole.

JAIMITO. È vero, ha ragione: si è fatto con noi.

ALBERTO. Mamma, non è vero. Non dargli retta. Non aprivamo perché credevamo che fosse la polizia, ecco perché.

SIG.RA ANTONIA. La polizia? *(Nasconde la borsa mentre le sta per venire un infarto dallo spavento.)* La polizia! Arriva la polizia!

ALBERTO. Ma no! Credevamo che fosse, ma non era... *(Si rende conto allora della reazione di sua madre.)* Cosa nasconde lì?... Vediamo... Lo ha fatto di nuovo, non è vero? Me la dia!

*(Le strappa di mano la borsa, da vero poliziotto, e lei cerca di impedirgli di vedere cosa c'è dentro.)*

SIG.RA ANTONIA. No, no, ti giuro di no! Ridammela subito che è mia!

*(ALBERTO apre la borsa e inizia a tirare fuori un mare di bavaglino di fronte allo sguardo divertito degli altri.)*

ALBERTO. Madre! Non capisce che mi gioco il lavoro se la fermano<sup>22</sup>?

---

<sup>22</sup> Da notare il repentino cambiamento di registro di Alberto che, rivolgendosi alla madre, passa dal *tu* al *lei* nel giro di una battuta. Quest'alternanza, apparentemente priva di significato, sottolinea in realtà la doppia anima di Alberto, che rimbalza di continuo tra due mondi opposti e irreconciliabili: dall'illegalità alla legalità, dall'emarginazione

SIG.RA ANTONIA. È una malattia figlio mio, te l'ha già detto il dottore. È come uno che ha la febbre, non ci si può fare nulla. Sono prove a cui ci sottopone Dio. E comunque, è peggio quella cosa tua della droga. In più, è pure peccato mortale!

ALBERTO. (*Duramente*) Ma quale cazzo di malattia e malattia!

CHUSA. Lascia in pace tua madre! Faccia pure ciò che vuole, è già grande abbastanza. Non fare il poliziotto con lei!

ALBERTO. È che finirà per mettermi nei guai! Un giorno o l'altro mi toccherà andare ad arrestarla, bel casino, t'immagini! Andremo a finire su tutti i giornali!

JAIMITO. Come questa! (*Riferendosi a ELENA*) Con la madre che mette gli annunci per farla tornare. Fagli vedere la foto, dai.

ALBERTO. Oltretutto ruba cose che non valgono niente. Ora si è fissata con i bavaglino. Perché avresti preso tutti questi bavaglino, eh? Forse non ce ne abbiamo già abbastanza a casa? Tutta casa piena di bavaglino, un mare di bavaglino. Sotto il letto, bavaglino. In cucina, bavaglino. In frigorifero, bavaglino.

JAIMITO. Potreste metter su una bavaglineria!

ELENA. E cosa sarebbe?

CHUSA. Lascia stare, oggi è in vena di stronzate! (*A ALBERTO, che ora guarda male JAIMITO per la battuta.*) Dai su, non gli dare importanza che non ne vale la pena. Piuttosto mettiamoli via, che ci manca solo che vengono qui e ci arrestano per quello che non abbiamo fatto.

JAIMITO. Oppure potremmo metter su un asilo nido!

(*Prende un bavaglino e se lo mette. ALBERTO glielo strappa di dosso. Nel frattempo CHUSA aiuta la signora ANTONIA a metter via quelli che le erano caduti a terra.*)

SIG.RA ANTONIA. Lei chi è? (*Riferendosi a ELENA.*)

JAIMITO. L'ha raccattata questa qui. Come ha fatto lei con i bavaglino.

---

all'integrazione. Nella battuta precedente era lui a nascondersi dalla polizia, o comunque ad aiutare i suoi amici a farlo, avvertendoli del probabile e imminente arrivo di una pattuglia, mentre un attimo dopo è lui che "se pone muy en policia" con sua madre, colpevole di aver rubato innumerevoli bavaglino.

ALBERTO. Ora basta, hai capito? Fine delle battute su mia madre che sennò tiro fuori il manganello!

JAIMITO. Sì certo, ora ci manca solo che te la prendi con me, piedi piatti<sup>23</sup> da quattro soldi!

*(ALBERTO guarda con tristezza il suo amico, accusando il colpo. Poi guarda l'orologio.)*

ALBERTO. Me ne devo andare, non voglio che si accorgano di me. Comunque ormai non credo che vengano, magari non sarà stato qui. Un giorno o l'altro ci riuscirete a mettermi nei casini ...  
*(Guarda JAIMITO.)* «Sbirro!» Come se non bastasse!

JAIMITO. Aspetta, scendo con te, così mi prendo un caffè, che ancora non ho mangiato niente. *(Gli dà una pacca amichevole sulla spalla.)* E poi non ti stranire, che ultimamente ti arrabbi per qualsiasi cosa.

*(ALBERTO risponde con un'altra pacca amichevole, ed escono di casa continuando a colpirsi a vicenda a mo' di gioco; comportamento che sembra risalire a molti anni prima.)*

SIG.RA ANTONIA. Il caffè all'una, tutto a rovescio! *(A suo figlio, raggiungendolo alla porta.)* Prenditi il panino, e mettiti bene la camicia. *(Gli dà il panino e gli sistema i vestiti.)* Che sembri il figlio di nessuno!

ANTONIO. Va bene, ok! Ci vediamo dopo!

*(Escono e chiudono la porta. Mentre scendono le scale, continuando a colpirsi come due bambini, i rumori delle loro risate si confondono con quelli della strada. In scena rimangono le due ragazze e la signora ANTONIA, che si guardano senza sapere cosa dirsi.)*

SIG.RA ANTONIA. *(Sospirando.)* Eh, Dio mio! Che razza di figlioli!

ELENA. Perché, ne ha altri, di figli?

SIG.RA ANTONIA. E ti pare poco quella mina vagante che mi ritrovo? Su, datemi un bicchiere di cognac se ce l'avete, che magari riesce a farmi passare questo malessere che ho.

---

<sup>23</sup> L'epiteto che viene usato nel testo è "madero", con cui si soprannominano i membri della Polizia Nazionale a causa del colore della loro uniforme, per l'appunto beige e marrone. Al fine di rispettare un criterio simile anche nella lingua d'arrivo, si è optato per la traduzione "piedi piatti", epiteto che, come quello spagnolo, ricorda una loro peculiare caratteristica fisica. Come spiega la Treccani, infatti, il termine sarebbe un calco dell'angloamericano *flatfoot*, ovvero, un soprannome gergale dato negli Stati Uniti ai poliziotti, che allude al frequente appiattimento della loro volta plantare conseguente al fatto d'essere costretti a stare a lungo in piedi; il termine viene adoperato talvolta in tono scherzoso o spregiativo anche con riferimento a poliziotti italiani o di altri paesi, aspetto che lo ha reso congeniale alla traduzione in questione.

CHUSA. La bottiglia se l'è scolata lei l'ultima volta che è venuta. C'è solo il tè. Lo vuole?

SIG.RA ANTONIA. Tè? Non starai mica scherzando! Io prendo il tè solo quando sto male di stomaco. E tu chi sei? Non ti ho mai vista.

ELENA. E' che sono nuova. Mi chiamo Elena, piacere.

*(Le dà la mano. La signora ANTONIA si pulisce la sua e gliela stringe con piacere, sorpresa delle buone maniere che finalmente qualcuno ha in quella casa.)*

SIG.RA ANTONIA. Oh! Piacere mio. Antonia del Campo, via de la Sal<sup>24</sup>, numero 12, interno C. Considerala casa tua. Eh, Dio mio! Un'altra povera vittima del vizio. E con questo bel visino che hai... Vabbé! ( Si sistema i vestiti e prende la borsa.) Allora, io me ne vado al bingo. Chissà, magari oggi almeno un paio di righe ce la faccio a infilarle! Questa è l'ora migliore per andarci, si sta più tranquilli. Dato che sta davanti al mercato, ci sono solo signore, casalinghe e qualche domestica.

CHUSA. Arrivederci, signora Antonia. Buona giornata.

ELENA. Arrivederla. È stato un piacere.

SIG.RA ANTONIA. E voglio vedere se ci venite uno di questi giorni alle riunioni. Non vi farebbe male per niente! Vabbè, ciao!

CHUSA. Non si preoccupi. Sabato prossimo veniamo sicuramente tutti e quattro. Arrivederci. *(La signora ANTONIA esce.)* Oh! Meno male! Se non era per il bingo, oggi non ce la scollavamo di dosso!

ELENA. Quindi sabato dobbiamo andare a una riunione? Ma che riunione è?

CHUSA. Questa è un'altra delle sue. Un sabato ci ha convinto e siamo andati a una riunione di neocatecumenali<sup>25</sup>. Sì, sai, quei discorsi tipo "non sei solo, il Signore veglia su di te" e roba del genere.

---

<sup>24</sup> Si tratta di una piccola via che si trova tra *Calle de Postas* e *Plaza Mayor*, a pochi metri dalla centralissima *Puerta del Sol*. La signora Antonia abita quindi non lontano da suo figlio, da Chusa e Jaimito, il cui appartamento, unica ambientazione dell'opera, è sito nel quartiere di *Lavapiés*.

<sup>25</sup> Movimento religioso fondato nel 1964 a Madrid dall'artista spagnolo *Kico Argüello*. S'ispira alla Chiesa cristiana dei primi secoli, proponendo un lungo cammino di catechesi, al termine del quale si arriva alla piena consapevolezza del battesimo e quindi alla 'vera' vita cristiana. Osteggiati da molti, i neocatecumenali hanno trovato appoggio in Giovanni Paolo II. (cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/neocatecumenale/>).

ELENA. È peggio di mia madre.

CHUSA. Anche lei è neocatecumenale?

ELENA. Ci mancherebbe solo questa!

CHUSA. Beh, comunque, ci ha fatto una testa che non t'immagini con questa storia della catechesi che si riceve e tutto il resto.... E poi, dato che è per il recupero degli emarginati, che te lo dico a fare! Come dice lei, sembra fatto apposta per noi! (*Ridono entrambe.*) Perché noi, se non lo sapessi, con quelle quattro canne che ci facciamo, siamo dei "tossicodipendenti"! Il fatto è che per lei tutte le droghe sono uguali; e sono peccato. Mentre il cognac, ovviamente, è acqua santa. Come no!

ELENA. E che avete fatto lì quando ci siete andati?

CHUSA. Abbiamo cantato. Cantavamo tutti seri seri. (*Imita il canto.*) "Quando il Signore indicò la Terra Promessa...ci ritrovammo tutti in una fossa", o qualcosa del genere. (*Ridono entrambe.*) Se un giorno ti incastra pure a te, vedrai come ti passa la voglia di ridere! È peggio del telegiornale!

ELENA. E anche il figlio è neocatecumenale?

CHUSA. Alberto? Ma che dici?! Alberto è normale. Anche se lo vedi vestito da poliziotto, lui è completamente normale<sup>26</sup>. Però è anche vero che lo fa da poco tempo. E' proprio bello, no?

ELENA. Non è male, anche se così, con quei vestiti, non riesco a farmi un'idea precisa!

CHUSA. Beh, io lo adoro. Con quei vestiti, con altri e pure senza! Comunque, dobbiamo organizzarci bene per il viaggio! Bisogna portare poche valigie per evitare che ci fermino, e vestirci bene. Tu hai solo questi panni? Non hai niente che ti faccia sembrare un po' più grande?

ELENA. A casa mia sì, ma qui...in caso, la gonna che ho in borsa. (*La prende dalla borsa.*) Potrei mettermi questa e il maglione marrone. Altrimenti posso passare a casa a prendere qualcos'altro questo fine settimana, che mia madre non c'è. Va in montagna.

CHUSA. Questo fine settimana? Ma se partiamo dopodomani, o al massimo il giorno dopo!

ELENA. Davvero? Così presto?

---

<sup>26</sup> Sono affermazioni come questa che mostrano, forse con un pizzico di comicità di fondo, il mondo a cui appartiene Chusa e, assieme a lei, Jaimito: quel mondo *contracultural* di cui né Elena né Alberto entreranno mai realmente a far parte e che in ultimo sarà causa dell'isolamento dei primi due.

CHUSA. Sotto Pasqua è meglio. Ci sono più turisti, c'è più confusione, si sposta più gente...ti stai per caso tirando indietro?

ELENA. No, no, io voglio venire, ma con così poco tempo...non so se sarò capace. Dato che non me l'hai spiegato bene, magari non so farlo.

CHUSA. Non c'è niente da spiegare. Andiamo, lo compriamo e torniamo.

ELENA. Dove lo prendiamo il treno? Ad Atocha?

CHUSA. Beh, sì, ad Atocha<sup>27</sup>. Ma a te che ti cambia se è Atocha o non è Atocha?

ELENA. Nulla, calma, è per sapere. Ad Atocha. Questi pantaloni sono carinissimi, un giorno me li devi prestare. *(Dall'armadio prende un paio di pantaloni di CHUSA e se li prova.)*Quindi..ad Atocha.

CHUSA. Sì, ad Atocha. Saliamo sul treno, una dietro l'altra. Prima però bisogna fare i biglietti. *(ELENA la guarda senza capire perché si soffermi su una simile banalità. CHUSA la aiuta a farsi un po' di spazio nell'armadio e a metterci i suoi vestiti, provandosene qualcuno che le piace.)* Allora, ascolta: prima andiamo ad Algeciras, e per arrivarci prendiamo il treno ad Atocha. Poi da lì in due ore una nave ci traghetta dall'altra parte.

ELENA. Ma io soffro il mal di mare. Ci metto un attimo a vomitarlo tutto.

CHUSA. L'importante è che al ritorno non ti venga la colite. Per il resto, puoi sentirti male e vomitare quanto ti pare. La ringhiera della nave sta lì apposta, e il mare non si accorge di nulla. Ti metti in fondo, e vai!

ELENA. Sì, ma io mi sento proprio male.

CHUSA. Ma dai, se dura un attimo il viaggio! Due ore, nemmeno te ne accorgi! È peggio il treno. Quello sì che è una botta, ci mette dodici ore!

ELENA. Così tanto?

CHUSA. Sì, è un treno infernale; è pieno di mori<sup>28</sup>, puzza...poi sicuro che sopra ci troviamo qualcuno che conosciamo. Uno schifo! E oltretutto non bisogna nemmeno dare troppo nell'occhio,

---

<sup>27</sup> La stazione di *Atocha*, inaugurata il 9 febbraio 1851, è stata la prima stazione ferroviaria costruita a Madrid ed è attualmente la stazione principale nella copertura delle tratte nazionali.



che ultimamente i treni sono un disastro; basta che ti fai una canna e, senza nemmeno accorgertene sei fregato. Per questo, noi tranquille. Ci compriamo qualcosa da mangiare durante il viaggio, e verso le dieci di mattina siamo arrivate. Dodici ore, te l'ho detto. Poi, a Algeciras<sup>29</sup> ci sbrighiamo, vediamo se riusciamo a prendere la nave delle dieci e mezza, o al massimo quella delle dodici. Arriviamo a Ceuta<sup>30</sup>, lì ce ne andiamo direttamente alla stazione degli autobus, e poi dritti a Chaouen<sup>31</sup>, un paesino circondato da tre montagne, carinissimo, come quelli che si vedono nei film, sai, con i tetti rotondi, tutto bianco...un amore!

ELENA. Tu lo conosci bene, giusto? Non vorrei che poi alla fine ci perdiamo e restiamo bloccate su quelle montagne, o che magari ci succede qualcosa...E invece per dormire e tutto il resto?

CHUSA. La prima notte dormiamo lì a Chaouen, in una pensione carinissima che c'è là, piccolina. Wow! Che bella questa gonna, fammi..! Voglio vedere come mi sta. (*Se la prova.*)

ELENA. E lì non ci prenderemo i pidocchi o roba del genere?

CHUSA. Ma piantala, dai! No. Beh, oddio, forse le pulci ci saranno; le pulci sì, è quasi certo.

ELENA. Pulci?!

CHUSA. Su che non è niente! Dopo un giorno ti ci sei già abituata! Sennò, ci mettiamo addosso il limone.

ELENA. In realtà mi dà un po' fastidio questa storia dei mori.

CHUSA. Con me si sono sempre comportati bene, però bisogna fare molta attenzione. Un amico mio in Marocco l'hanno beccato mentre si fregava una mela e volevano tagliargli una mano. E' questa la pena per i ladri.

ELENA. Ancora oggi?

---

<sup>28</sup> Dal lat.. *Maurus* «abitante della Mauritania» a. s. m. In origine, denominazione degli abitanti della Mauritania, estesa poi ad altre popolazioni africane e in particolare ai musulmani che nel VII secolo invasero la Spagna (<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/moro/> ). In italiano perde però il valore spregiativo che invece ha il termine *moro* in spagnolo, dove è usato per indicare un abitante del Nord Africa.

<sup>29</sup> Città spagnola in provincia di Cadice, nella comunità autonoma dell'Andalusia.

<sup>30</sup> Città autonoma spagnola situata nel Nord Africa e confinante a nord con il Mar Mediterraneo e a Sud con il Marocco. Dopo esser passata in mani cartaginesi, romane, visigote, arabe e infine portoghesi, nel 1415 è stata definitivamente ceduta alla Spagna ed è ora retta da un proprio Statuto di Autonomia.

<sup>31</sup> È una città del Marocco, situata nella provincia di Chefchaouen, nella regione di Tangeri-Tétouan.

CHUSA. Senti. Lui nervosissimo, ovviamente, e pure tutti i suoi amici perché vedevano che gliela tagliavano per davvero. Lui si tirava indietro, ma niente, loro lì, testardi, che cercavano di tagliargliela. Guarda, un putiferio pazzesco! Rubi una mela e ti ritrovi mozzo!

ELENA. Roba da matti!

CHUSA. Ti rendi conto? Oltretutto, dopo che noi Europei andiamo pure lì a sfamarli. Assurdo! Però noi facciamo le tranquille, ce ne andiamo veloci a Chaouen, che lì è tutta un'altra cosa. E poi, secondo quello che troviamo. O andiamo direttamente a comprarlo, o se ci va, prima ce ne andiamo a fare un giro per Fez o Marrakech, a vedere gli incantatori di serpenti che stanno per le strade a suonare il flauto, e loro che escono dal cesto..

ELENA. Oh sì, dai! Mi piace! Vivi? Sono vivi i serpenti?

CHUSA. Beh, serpenti morti che escono dal cesto sarebbe un po' troppo, non credi? Poi vedrai quanto è bello lì, e la pensione di Chaouen, con quegli archi che ci sono nel cortile...

ELENA. E con le pulci.

CHUSA. Dai che non ti fanno niente! E oltretutto ci costa una cavolata. È il posto più economico che c'è lì. Viene duecento dirham a notte, sono tipo duecento pesetas.

ELENA. E non ce ne potevamo andare in una un po' più cara ma senza pulci?

CHUSA. Lì le pulci sono ovunque. È Africa, te lo sei scordata? Poi da lì ce ne saliamo sulla montagna, verso casa di Mojame, che sarebbe quello che ce lo vende.

ELENA. Quindi andiamo a casa sua? Su una montagna? E come ci arriviamo?

CHUSA. Con la strada, come sennò?! Le strade esistono anche lì, sai?! Poi comunque lo vedrai da sola, sono super alla mano. I mori della città, che te lo dico a fare, sono dei ladri belli e buoni; ma quelli della montagna sono brava gente.

ELENA. A me quello che mi fa paura è se poi non riusciamo a tornare indietro.

CHUSA. Ti prego eh, non dire scemenze! Come vedi io sono andata e tornata, o sbaglio? La seconda notte dormiremo lì, a casa del moro. Vedrai che ti piacerà.

ELENA. Oddio! Mi fa un po' paura l'idea di dormire lì con un moro.

CHUSA. Per amor di Dio, non dormi mica insieme a lui! Il moro se ne va da un'altra , e a te ti lascia una cameretta di quelle che hanno il letto che sembra essere un sedile che corre lungo tutta la parete. E tu dormi sdraiata lì, su un fianco. Lì si dorme sempre così, in fila e su un fianco. Non ce li hanno i letti.

ELENA. E le coperte?

CHUSA. Come no! E magari vorresti pure il pigiama! Lì non le usano tutte queste cose, però ti assicuro che è meraviglioso, pieno di arazzi, è veramente bello, con i tavoli quelli per prendere il tè. Appena vedono che stai senza far niente, vengono e ti portano un tè. I mori della montagna sono fortissimi. Arriviamo e gli diciamo al moro: “ Mojamé, questi sono i soldi che abbiamo, dicci tu quanta roba riusciamo a prenderci.” Tu credi di riuscire a racimolare qualche soldo per poterne prendere di più?

ELENA. In caso quelli che ho dietro, oppure se vuoi posso ritirare qualcosa dal libretto. Ma come facciamo poi a riportare qui quello che compriamo?

CHUSA. Ce lo mettiamo nel culo, nella fica, ce lo mangiamo, qualunque cosa. L'importante è che passi.

ELENA. Cosa??

CHUSA. Dobbiamo convincerli a prepararci la roba<sup>32</sup>. Se vogliamo, lo possiamo fare anche noi, ma è una bella rottura. Io, a farlo lo so fare. Basta che mi dai qualche ramo e in un attimo ti tiro fuori un doppio zero<sup>33</sup>. Però poi ti massacri le mani. E a forza di pressare ti vengono i calli.

ELENA. Il doppio zero è il migliore, giusto?

CHUSA. È la prima polvere che perde il ramo. Il ramo è pieno di polline e appena lo tocchi cade la polverina bianca; la raccogli e si trasforma in una pallina di gomma nera. Doppio zero. Il migliore.

ELENA. Però sarà anche il più caro.

---

<sup>32</sup> Nel testo originale “*costo*”, termine proveniente dal lessico della droga, usato per indicare l'hashish (*Diccionario de uso del español actual*, Clave, Madrid, 2002, p.552).“Roba” è l'equivalente gergale in lingua italiana con cui ci si riferisce a una “sostanza stupefacente” (*Lo Zingarelli*, Zanichelli, 1994, p.1574)

<sup>33</sup> Nel testo originale “*doblo cero*”, ovvero, un tipo di hashish molto ricco e denso di olio. Come spiega anche Chusa nel testo, è l'hashish che si ottiene dal solo polline della pianta che si ricava dopo aver setacciato le foglie di cannabis sativa con una maglia dalle aperture estremamente piccole, affinché solamente le ghiandole di resina più mature possano attraversarla.

CHUSA. Ovvio. Considera che se hai, che ti posso dire, tipo dieci chili di rami di canapa, ci riesci a fare soltanto duecento grammi di doppio zero, o poco più. Poi è ovvio che se sfregghi per un'ora i rami ci rimedi pure due chili, grazie, però di bassa qualità, mondezza.

ELENA. Ok. Io di queste cose non me ne intendo; è meglio che te ne occupi tu. Io fumo e mi piace pure, ma non mi chiedere cosa fumo perché non saprei che dirti.. Dato che non lo respiro...

CHUSA. Non ti preoccupare, che è tutto sotto controllo.

ELENA. Io, più che altro, è per andare. Beh, certo, anche per rimediarci qualcosa, perché poi, vendendolo qui... Quanto ci si fa?

CHUSA. Venti volte quello che spendiamo, se ci dice bene. E poi è una figata. Ti metti lì, capirai, due ragazze, ce lo regalano tutto. A me mi hanno regalato un sacco di cose. Dicono che sembro una di loro. Sai, dato che sono mora...

ELENA. Sinceramente quello che mi preoccupa di più è il fatto di dovercelo mettere nel sedere. Ma a te non ti fa paura?

CHUSA. Ma che dici! Anzi, dopo un po', non immagini che senso di pace e tranquillità che ti dà. Vai al settimo cielo. E poi, niente. La notte prima di andarcene, ci preparano gli ovuli<sup>34</sup>.

ELENA. E quanti grammi pesa ogni ovulo? Io non lo so se...

CHUSA. Devi riuscire a farti entrare almeno 100 grammi nella vagina, e altri cento o duecento nel sedere.

ELENA. Oh mio Dio! È che io sono stitica. E se poi mi rimane dentro?

CHUSA. Meglio. Poi ti prendi un lassativo e vedrai come lo butti fuori!

ELENA. Nel viaggio di ritorno, col mal di mare e con quello dentro, sicuro che muoio.

CHUSA. Mamma mia quanto sei apprensiva! Gli ovuli danno un po' di fastidio all'inizio, ma poi salgono su e te li dimentichi.

ELENA. Però tu mi devi aiutare, perché altrimenti, io non so da dove iniziare.

---

<sup>34</sup> Nel testo originale "*bolas*". Entrambi i termini richiamano la forma in cui solitamente si presenta la droga quando questa deve essere trasportata. La forma sferica o ellittica permette infatti di inserirla più facilmente attraverso l'apertura anale e/o vaginale, in modo da poter meglio ovviare i controlli nella fase del trasporto.

CHUSA. Sì, e magari vuoi pure che gli ovuli te li infilo io. Te li metti tu, cercando di fare del tuo meglio, con la vasellina.

ELENA. Allora dovremo portarci molta vasellina!

CHUSA. Come no, magari un chilo! Una goccia basta e avanza. Guarda che non fa male per niente. Senti, qui il problema vero è uno solo: se ci beccano. È l'unica cosa di cui ti devi preoccupare. Per questo alla frontiera dobbiamo metterci carine, truccarci per bene, stare tranquille, sorridere, e è fatta. Nella vita bisogna avere fegato, altrimenti ti si mangiano! Tu fa tutto quello che faccio io. Ah! E poi bisogna fare molta attenzione nel treno, che è lì che i più fessi si fanno beccare. Tiri fuori uno spinello<sup>35</sup>, la voce corre, e ti sei fregato da solo. Altre dodici ore di sbattimento nelle ferraglie della Renfe<sup>36</sup>, e a casuccia.

*(ELENA, che da un po' sta cercando di fare una difficile confessione a CHUSA, quando vede che è arrivata alla fine della sua spiegazione, finalmente prova a parlarle.)*

ELENA. Devo dirti una cosa. Io non posso! Al massimo nel sedere...ma di più non posso. Chusa, io sono vergine.

CHUSA. Che dici??

ELENA. Sono vergine. Non ho mai...mai. Neanche una volta.

CHUSA. Non dirai mica sul serio?

ELENA. Non l'ho fatto apposta, davvero. Io non volevo, o meglio, voglio dire che sì, volevo, però è che i ragazzi hai visto come sono..appena glielo dici, iniziano a farsi mille paranoie. Non si permettono. Lo sai quanto sono indecisi. Prima si approfittano di te e poi, niente.

CHUSA. Questa cosa bisogna risolverla subito. Stasera glielo diciamo a Alberto e sistemiamo tutto. Non pensare che mi faccia piacere, però non ci sono altre soluzioni. Non puoi mica continuare così. Prima ti era piaciuto, giusto? Beh, meglio per te!

ELENA. Mi vergogno.

---

<sup>35</sup> Nel testo originale "porro", termini gergale con cui si indica una sigaretta di marijuana o di hashish, generalmente uniti al tabacco.

<sup>36</sup> Si tratta della la società che gestiva il monopolio per il trasporto ferroviario di passeggeri e merci in Spagna. Fu fondata il 24 gennaio 1941 a seguito della nazionalizzazione di diverse società ferroviarie spagnole. Il 31 dicembre 2004 fu messa in liquidazione e successivamente scorporata in due nuove società: ADIF e Renfe Operadora.

CHUSA. Dai, non fare la stupida che non è niente. Noi non guardiamo.

ELENA. Sì, però rimanete comunque qui nel frattempo?

CHUSA. Certo. E di che hai paura? Che ti mangiamo?

ELENA. È che mi vergogno, davvero.

CHUSA. Dovresti vergognarti di più ad essere vergine nel millenovecentoottantacinque, e alla tua età! Ci sarai rimasta solo tu, bella!

ELENA. Io e mia madre. Anche lei è vergine, lo sai?

CHUSA. Chi? Tua madre? (*ELENA annuisce con la testa*) Sì certo. E a te scommetto che ti ha portato la cicogna!

ELENA. Con il cesareo. Sono nata con il cesareo. Ed è rimasta incinta in una piscina comunale, e con tutto il costume, che poi era pure di quelli di una volta. Beh, almeno questo dice lei.

CHUSA. In una piscina? In una piscina comunale? Ah sì, sarà stato quando si è tuffata dal trampolino. Ci sarà stato uno sotto a fare il morto a galla e, zac!<sup>37</sup>

ELENA. Guarda che è vero, non pensare che sia uno scherzo. Io sono figlia di mia madre e di uno spermatozoo sommozzatore.

CHUSA. E' proprio vero che non ci si può più fidare di nessuno<sup>38</sup>. Chi sarà stato quell'animale che si è messo lì a... Certo che bisogna essere proprio ignoranti, e cafoni, e...! Oh, scusami. Non avevo pensato che si trattava di tuo padre.

ELENA. No, tranquilla, non fa niente, tanto non lo conosco. Per me è come se fossi una figlia in provetta. Non mi importa delle mie origini.

---

<sup>37</sup> Il tono ironico-sarcastico di Chusa aumenta ogni volta che dialoga con Elena. Questo lo si deve all'inevitabile scontro culturale che si palesa quando i due personaggi parlano tra di loro. Da una parte troviamo infatti una ragazza matura, che si è fatta da sé, facendo esperienze e imparando sulla propria pelle ciò che vuol dire crescere e guadagnarsi da vivere; dall'altra troviamo invece una ragazzina viziata, troppo a lungo cullata da un oppressivo ma comodo amore materno, la cui ingenuità è spesso tale da sfociare in vera e propria stupidità.

<sup>38</sup> Questa frase sarà ripresa a chiusura dell'opera e sarà uno degli elementi che concorrerà a determinare la struttura ciclica e chiusa della stessa. La differenza importante è che però in questo caso il tono è ironico, poiché l'intenzione di Chusa è quella di prendere in giro Elena per la sua eccessiva ingenuità; più tardi il tono sarà sarcastico, frutto della profonda delusione provocata da Alberto, a cui rivolgerà la medesima frase, incolpandolo in modo non troppo velato del suo tradimento.

CHUSA. Beh, sai che ti dico, fai bene! Comunque non ti credere che mio padre fosse.., mi sa che è meglio essere figlia del Comune<sup>39</sup> come te, che avere un padre come il mio! E poi oggi giorno c'è poco da scandalizzarsi. Qualche tempo fa si è fermato a dormire qui per un po' di giorni un tipo che studiava biologia, e stava tutto il giorno alle prese con un libro di un tale Mendel, che non puoi capire che s'inventava per fare avere dei figli ai piselli. C'erano pure i disegni e tutto il resto. Dove bisognava mettere il pisello, quello che succedeva quando stava dentro e si gonfiava, e gonfiava... Tutto, ti spiegavano tutto. È come ti dicevo io; più di qualcuno avrà avuto un pisello per padre. Ovviamente non lo dicono. Non lo gridano ai quattro venti come fai tu!

ELENA. Io nemmeno lo dico a nessuno. A te, perché ti conosco, ma a nessun altro. In fondo non conosco nessun altro...io non faccio mai amicizia con nessuno, davvero.

CHUSA. Senti, è solo una mia impressione o forse sei un po' strana? Ah, certo, sarà per quella cosa della verginità. Sarai mezza esaurita. Ma non ti preoccupare, che stasera Alberto ti farà passare dalla parte delle normali!

ELENA. E io..che devo fare?

CHUSA. Non sai nemmeno questo? Non ti preoccupare, te lo spiegherà lui. Lui sì che lo sa, vedrai. Prendi la pillola?

ELENA. La pillola? No, dato che sono vergine...

CHUSA. Vabbè, basta. Andiamo in farmacia a prendere qualcosa. Fosse mai che alla prima occasione tu rimani incinta e io, come se non bastasse, mi ritrovo a occuparmi del bambino. Di Alberto, poi! Che ti credi, non mi piacerebbe proprio per niente!

ELENA. Grazie, Chusa. Sei un angelo!

CHUSA. Sono una santa<sup>40</sup>, ecco cosa sono. E' la mia croce, non ci posso fare nulla. Dai, andiamo!

---

<sup>39</sup> Nel testo originale "*hija del Ayuntamiento*", letteralmente "figlia del Comune". Con questa espressione si indicano gli orfani o i bambini abbandonati di cui si è successivamente presa cura un'istituzione equivalente al collegio italiano. Non è però da escludere che l'autore voglia in questo caso giocare sulla doppia accezione della parola "Ayuntamiento", ovvero "Comune", che potrebbe contenere un doppio riferimento: da una parte all'assenza del padre di Elena, in virtù dei motivi sopra citati, e dall'altra alla piscina in cui la ragazza sarebbe stata concepita, che è appunto comunale. Nella traduzione italiana, qualora si optasse per i termini "collegio" o "orfana" si perderebbe il tono ironico dell'espressione. Non potendo preservare entrambe le accezioni, si è ritenuto più appropriato mantenere l'intenzione scherzosa di questo intervento di Chusa.

<sup>40</sup> Nel testo originale Elena dice "*Eres una tía.*" E Chusa le risponde affermando "*Una madre es lo que soy.*" In spagnolo si gioca chiaramente sulla doppia accezione della parola *tía*, ovvero come sostantivo -nel cui caso si indichi,

*(Si accingono a uscire. Aprono la porta. CHUSA torna indietro e spegne la radio, che era accesa a un volume molto basso.)*

ELENA. *(Dalla porta.)* Certo che anche così, farlo la prima volta con uno sbirro, mi fa un po' strano. Non è che poi mi succede qualcosa? Io sono molto superstiziosa.

CHUSA. Alberto è un ragazzo formidabile. Bravo in tutto quello che fa. E se lo dico io... Te lo lascio perché mi fido. Ma una volta e basta, eh! Non ci fare la bocca! Anche tra i poliziotti ci sono persone normali, come da qualsiasi altra parte! Che ti credi, che mordono? E poi, vedrai come ti dimentichi chi è appena si leverà la divisa!

ELENA. Beh, lo spero bene. Ci mancava solo che lo facesse con la divisa addosso. Mi vengono i brividi soltanto a pensarci! No?

*(Escono entrambe ridendo e chiudono la porta. Buio.)*

---

rispetto a una persona, il fratello o il cugino di uno dei suoi genitori- o come appellativo per designare un amico. L'uso che ne fa Elena risponde alla seconda accezione, e il suo scopo è quello di mostrare la propria gratitudine a Chusa per la disponibilità mostrata nei suoi confronti; Chusa, al contrario, intensificando la forza illocutiva della sua risposta, fa slittare volontariamente il piano significativo della parola *tía*, che con lei passa ad indicare un rapporto di parentela. Da qui deriva la sua risposta, che letteralmente equivale all'italiano "*Una madre, ecco cosa sono.*" Naturalmente, però, una traduzione simile risulterebbe inefficace: il fatto che in italiano la parola "zia" non regga una doppia accezione, non ci permetterebbe di cogliere il gioco di parole messo in atto da Chusa. Alla luce di queste considerazioni, si è preferito optare per un campo semantico che, seppur diverso, consentisse comunque di attuare la strategia di intensificazione dell'enunciato a cui ricorre Chusa.



## SCENA SECONDA

*Sono passate diverse ore. Siamo alla mezzanotte dello stesso giorno. In scena, ALBERTO e CHUSA discutono animatamente. Humphrey, il criceto, li guarda un po' malinconico, mentre continua a girare sulla sua ruota.*

ALBERTO. Ah, no! Io non lo faccio! Scordatevelo! A me non mi ci incastrate!

CHUSA. E dai, su, non fare tanto il prezioso. Non dirmi che non ti piace.

ALBERTO. Non è questo il punto. E' che una vergine è una rottura. Lo facesse Jaimito, scusa!

CHUSA. Jaimito? Jaimito è un imbranato quando si tratta di queste cose. *(Lo bacia.)* E poi a lei gli piaci di più tu. Che ti credi, mica è stupida!

*(ALBERTO cammina nervoso per la stanza, indossando come sempre la sua uniforme da poliziotto nuova di zecca.)*

ALBERTO. Ok, perfetto, ma sono io quello che non vuole, te l'ho già detto. Mi sembra che ultimamente ci troviamo in un Paese libero, o forse mi sbaglio? A qualcosa dovrà pur servire la democrazia, dico io<sup>41</sup>! Lo facesse qualcun altro. Scendi per strada, raccogli il primo assatanato che passa e te lo porti su. Come no! Tu decidi e tutti gli altri agli ordini! Ma dimmi un po', per chi mi hai preso?

CHUSA. È che tra pochissimo dobbiamo partire, lo sai già. E quella poveretta in queste condizioni non può venire.

ALBERTO. Non coinvolgetemi nei vostri casini. Non voglio saperne niente, né se andate né se decidete di restare. E né tantomeno di questa storia qui. Siamo amici, però ognuno la sua vita, e le sue cose. Il fatto che viviamo insieme non significa che...

CHUSA. E dai, togliti la divisa che sta per salire e se ti vede così s'imbarazza. E smettila di dire cazzate, che ultimamente sei così pesante che non ti regge più nessuno.

---

<sup>41</sup> Il riferimento è chiaramente al peculiare periodo storico in cui è ambientata l'opera. Ci troviamo infatti nel 1985, a dieci anni dalla fine della dittatura franchista, quando il Paese, ormai dotato di una propria Costituzione, sembra essersi definitivamente avviato verso la democrazia. Nelle parole di Alberto è proprio questo fattore ciò che emerge con maggiore forza: da una parte c'è il passato, dall'altra il presente; da una parte c'è un Paese oppresso, dall'altra c'è un Paese libero; da una parte c'è la dittatura, dall'altra c'è la democrazia. Ad ogni modo, il fatto che lui si riferisca a una conquista tanto sofferta e anelata, nonché trascendentale per la Spagna e il suo popolo, per arrogarsi il semplice diritto di scegliere liberamente se andare o meno a letto con una persona, mette a nudo di fronte agli occhi del lettore la mediocrità di questo personaggio.

*(Ora CHUSA cerca di togliergli i vestiti.)*

ALBERTO. *(Allontanandosi da lei.)* Stai ferma! Non toccarmi, che se tocchi aumenta il prezzo! Ti ho detto che non voglio, fine della storia. Certo che voi ragazze siete strane forti! Vi pensate che siamo sempre lì pronti. Su, a letto, e via! E noi tutti contenti! Certo, come no!

CHUSA. Beh, con me non la fai troppo complicata.

*(ALBERTO s'irrigidisce per l'allusione di CHUSA al loro rapporto.)*

ALBERTO. E questo che c'entra adesso? La nostra è un'altra cosa, o no? A lei nemmeno la conosco. Anche tu a volte dirai di no, dico io. Oppure t'infili nel letto di tutti quelli che te lo chiedono?

CHUSA. E a te che ti frega con chi vado a letto io?

ALBERTO. A me? Non è questo il punto. Io mi riferivo alla storia di quella tizia. È che tu mi vuoi incastrare anche stavolta.

CHUSA. Anche stavolta, eh? Senti, lasciamo stare.

ALBERTO. Quello che volevo dire è che tu non vai a letto con tutti quelli che te lo chiedono, giusto?

CHUSA. Se si tratta di un favore come questo... Con te ho sempre voluto.

ALBERTO. Perché, è stato forse un favore?

CHUSA. Non ho detto questo. Oh, certo che oggi ci capiamo proprio alla grande, eh!

ALBERTO. Io non ho bisogno di nessuno che mi faccia favori di questo tipo, hai capito? Né tantomeno mi piace farli! Ci mancava solo questa!

CHUSA. Sei uno stupido, ecco cosa sei!

*(Dalle scale si sentono arrivare ELENA e JAIMITO. Stanno aprendo la porta che dà sulla strada.)*

CHUSA. Sappi che puoi fare quello che ti pare, ma con me hai chiuso.

*(Entrano gli altri due, pieni di birre da un litro, buste di patatine, ecc.)*

JAIMITO. Qui c'è tutto l'occorrente. Non sapete quanto ci abbiamo messo a trovare qualcosa di aperto. È tutto pronto per il bacchanale romano: patatine erotiche marca "La Riva", foie gras di

maiale in calore “Il guantino d’oro”, birra in abbondanza<sup>42</sup>, e olive ripiene di afrodisiaci “L’ovicoltrice di Malaga”.

*(Mette il tutto sopra un tavolo. Portano dei bicchieri dalla cucina, aprono le birre e iniziano a bere.)*

ELENA. *(Civetta.)* Ciao Alberto, come stai?

ALBERTO. *(Aggressivo.)* Io bene, perché?

ELENA. *(Ancora più civetta.)* No, nulla. Era solo per sapere come andava, se stavi bene oppure no.

JAIMITO. *(Mettendo la cassetta.)* Un po’ di musica per creare atmosfera...

*(Si sentono Los Chunguitos<sup>43</sup> suonare una rumba flamenca adatta alla situazione. Continuano a bere e a mangiare.)*

ELENA. *(Avvicinandosi a CHUSA le dà un colpo con il gomito e le sussurra.)* È in divisa!

CHUSA. *(Anche lei le risponde sussurrando.)* Poi se la toglierà. O se la leva da solo o ci pensiamo noi, non ti preoccupare. Avvicinati a lui, digli qualcosa.

ELENA. *(Avvicinandosi in modo ammiccante ad ALBERTO.)* Balliamo?

ALBERTO. No. In divisa non si balla. E’ vietato.

ELENA. *(Con una risatina.)* Allora toglitela.

JAIMITO. Che caldo, no? *(Si leva il maglione.)* Fa un caldo qui dentro....tu non hai caldo? *(Ad ALBERTO.)* Togliti qualcosa.

ALBERTO. Ma vi è venuta a tutti la fissa di farmi togliere i vestiti? Levateveli voi se vi va!

---

<sup>42</sup> Nel testo originale si legge “Mahou a tutlipén”. Mahou è una delle marche di birre più conosciute in Spagna. Non essendo lo stesso in Italia, si è preferito in questo caso neutralizzare il riferimento alla realtà autoctona - in questo caso non determinante per la corretta ricezione del messaggio - senza con questo intaccare l’idea di base, ovvero, che Jaimito è appena rientrato a casa carico di cibi e bevande per accompagnare “il piacevole evento”.

<sup>43</sup> Los Chunguitos sono un gruppo musicale madrilenno inizialmente composto da 3 cantanti - Enrique, Juan y José Salazar- successivamente ridottosi a 2 a seguito della morte di quest’ultimo. Il loro successo si delinea a partire dai primi anni ’70 con delle canzoni che uniscono la rumba gitana alla canzone melodica spagnola e i cui temi hanno spesso a che vedere con l’emarginazione e la povertà tipiche di quei quartieri abitati dal sottoproletariato urbano. Tra le canzoni di maggior successo si ricordano: “Sin ti no puedo estar”, “Dame veneno”, “Soy un perro callejero” o “Me has puesto los cuernos”.

CHUSA. Almeno levati la pistola, o prima o poi ce la farai a spararci un colpo!

ALBERTO. *(Se la toglie e la mette sull'armadio.)* Sì ma non toccatela, chiaro? Che dà la scossa!

*(Risatina di ELENA.)*

*(JAIMITO serve la birra e continua a bere. Poi si fanno due spinelli. La rumba sale e il clima si riscalda. Bussano forte a una parete della stanza.)*

CHUSA. E ti pareva che non c'era quel rompipalle a disturbare!

JAIMITO. Fregatene. Buttasse giù casa, se vuole.

*(JAIMITO ora intona la musica della cassetta e batte i tacchi al ritmo del flamenco.)*

“...*pues me he enamorao  
y te quiero y te quiero,  
y sólo deseo estar a tu lado,  
soñar con tus ojos, besarte los labios,  
sentirme en tus brazos,  
que soy muy feliz.  
Si me das a elegir,  
entre tú y la gloria, pa que hable la historia de mí,  
por los siglos,  
ay amor, me quedo contigo...*”<sup>44</sup>

*(Si sente ora una voce che grida dall'altra parte della parete.)*

VOCE FUORICAMPO. Devo dormire! Abbassate la musica!

ELENA. Ma se è solo mezzanotte! Chi è? E perché si arrabbia tanto?

JAIMITO. Fa sempre così.

CHUSA. La mattina si alza prestissimo, quindi poi è normale...

JAIMITO. E si alzasse più tardi allora! *(Continua con Los Chunguitos.)*

“*Si me das a elegir,*

---

<sup>44</sup> La canzone, che verrà ripresa anche successivamente, è “*Me quedo contigo*” de *Los Chunguitos*. Il testo contiene una dichiarazione di amore resa ancor più toccante dalla rumba flamenca che ne scandisce le parole. In virtù di questo, si rivela molto adatta alla situazione.

*entre tú y ese cielo,  
donde libre es el vuelo,  
para ir a otros nidos,  
ay amor, me quedo contigo.  
Si me das a elegir,  
entre tú y mis ideas,  
que yo sin ellas,  
soy un hombre perdido,  
ay amor, me quedo contigo.  
Pues me he enamorado,  
y te quiero y te quiero,  
y sólo deseo estar a tu lado...”*

*(Ora JAIMITO canta rivolgendosi direttamente a ELENA, che gli sorride affascinata.)*

*“Soñar con tus ojos,  
besarte los labios,  
sentirme en tus brazos,  
que soy muy feliz...”*

ALBERTO. *(Si mette tra i due, un po' infastidito per non essere più al centro dell'attenzione.)* E' un prete. Alle 5 di mattina dice la messa alle monachelle, dico bene? E quindi il tipo non chiude occhio.

CHUSA. Mi ha detto la portiera, che è una tipa fortissima, che l'altro giorno si è andato a lamentare, e lei gli ha risposto che in questa casa regna la libertà religiosa, e che quello che doveva fare era preoccuparsi piuttosto di trovare un lavoro più decoroso, come Dio comanda, e non andarsene in giro con le monache a quell'ora! *(Ridono tutti e tre.)*

*(JAIMITO cerca ancora di canticchiare la canzone ad ELENA, ma ALBERTO non gli si toglie da davanti, sfacciatamente, e continua a raccontare la sua versione dei fatti.)*

ALBERTO. Che dicesse la messa di pomeriggio. Tanto ora te lo lasciano fare. O di notte. Ah, no, certo, così si perderebbe i film che danno in televisione. Sta tutto il giorno con la televisione accesa, e noi dobbiamo sopportarlo. Poi, appena proviamo a mettere la musica, fa un putiferio!

JAIMITO. L'altro giorno me lo ritrovo sulle scale e m'inizia a dire certe stronzate! Gli ho detto di cambiare casa, e lui che mi risponde? Che quello che se ne deve andare sono io, perché puzzo<sup>45</sup>! Pure! È che gli rode perché ora sono tutti mezzi disoccupati. Ormai è finita la pacchia! Qualche messa dalle monachelle e fine dei giochi. È inutile che si dispera, tanto sta già con un piede nella fossa<sup>46</sup>!

CHUSA. Questo è perché non dorme.

JAIMITO. Beh, che dorma, cavolo! (*Urla verso la parete.*) Si schiacciasse una pennichella dopo pranzo!

*“Pues me he enamorao,  
y te quiero y te quiero,  
y sólo deseo estar a tu lado...”*

*(Ora JAIMITO canta a voce molto più alta. Si sente nuovamente bussare alla parete, questa volta più forte. E improvvisamente il manico di una scopa passa il tramezzo.)*

JAIMITO. (*Fermando la cassetta.*) E la madonna! Questo ci butta giù casa!

*(Afferra il manico e lo tira. L'altro tira dal lato opposto. Alla fine questo lo lascia e JAIMITO finisce a terra con il bastone in mano.)*

CHUSA. (*Si avvicina al buco e ci guarda dentro.*) Vediamo...

JAIMITO. Che vedi?

CHUSA. (*Mentre guarda.*) Un occhio. (*Strilla dal buco.*) Si può sapere cosa fa? Ha rotto la parete! Ora le facciamo vedere noi! (*Si sentono grida dall'altra parte.*) Dice che chiama la polizia. Pure!

---

<sup>45</sup> Nel testo originale si legge “*Le dije que se mudara, y me dice el prenda que el que se tenía que mudar era yo, que huelo mal.*” In spagnolo si gioca quindi sulla doppia accezione del verbo *mudarse*, il quale può significare sia cambiarsi i vestiti per indossarne altri puliti – modo in cui viene usato dal prete- , che cambiare residenza, trasferirsi – modo in cui viene usato da Jaimito. Non esistendo nella lingua di arrivo una parola che abbia questa doppia accezione, in italiano non è possibile giocare sulla medesima ambiguità, la quale viene inevitabilmente persa.

<sup>46</sup> Ancora una volta emerge un riferimento al cambiamento radicale prodottosi in seno alla società dopo la morte di *Francisco Franco*. La Chiesa Cattolica durante la dittatura franchista aveva infatti goduto dell'indiscusso appoggio del *invicto Caudillo* dato che questi “*caminaron asidos de las manos durante cuatro décadas*” (J. CASANOVA, *La Iglesia de Franco*, Madrid, Temas de Hoy 2001, p 291). A partire dal 1975, però, questa posizione privilegiata inizia ad avvertire le prime scosse, che si faranno sempre più evidenti nel periodo delle *Transición* e in quello immediatamente successivo, data la rivoluzione socio-culturale nonché politica ormai in atto. È proprio a questo che si riferisce Jaimito.

(*Urlando un'altra volta.*) Piuttosto, dovrebbe chiamare un muratore che sistemi questo macello! E uno psichiatra, vecchio pazzo!

ALBERTO. Aspettate, vado io. (*Si sistema la pistola e il berretto e si avvicina alla porta. Lancia uno sguardo a ELENA e lei accenna un saluto con la mano, come se stesse per andare in guerra. Esce.*)

JAIMITO. Quando apre e lo vede, sai come se la fa sotto!

(*Si sente suonare il campanello dell'altra casa.*)

ELENA. Penserà che sia volato; non ha nemmeno fatto in tempo ad attaccare il telefono che...

CHUSA. Vedrai adesso come gli passa la voglia di bussare alla parete!

(*Guarda nuovamente dal buco e racconta agli altri due ciò che sta accadendo nella casa a fianco.*)

Va ad aprire. Non lo vedo più...un attimo, ecco...è tornato. È bianco cadaverico. Ora guarda il buco, prende il tappo di una bottiglia, si avvicina, lo infila e....fine della storia. (*Ritraendosi.*)

ALBERTO. (*Entrando trionfante.*) Domani viene il muratore. E dato che ci sta, tanto vale che sistemi pure la cucina. (*Ridono tutti.*)

CHUSA. (*A ELENA.*) Hai visto che conviene sempre avere uno sbirro in casa?

(*ALBERTO guarda ELENA. È ora in modalità eroe da film. E l'impeto conquistatore si fa sentire. D'altro canto, ELENA gli piace sempre di più, soprattutto da quando JAIMITO ha cercato di farle delle avances. Lei gli si avvicina e gli poggia orgogliosamente la mano sul braccio. Si guardano.*)

CHUSA. Se volete, potete infilarvi in camera. Fosse mai che quello toglie il tappo e si fa venire strane idee.

ELENA. Va bene, come vuoi tu.

ALBERTO. In fin dei conti la polizia è al servizio del cittadino, e questo è un servizio pubblico. (*Vanno verso la camera da letto. Una volta sulla porta, si gira.*) Che imbroglioni che siete! Sì, proprio voi due! E non provate ad abbassare la musica. Alta, alta. (*Si leva il berretto e lo lancia in aria con fare disinvolto, in stile torero.*) Andiamo, e che vada come Dio vorrà. Alla vostra!

ELENA. Va bene dai, ciao.

*(Mentre i due spariscono nella stanza e chiudono la porta, JAIMITO e CHUSA rimangono con lo sguardo perso nel vuoto. Ciò che era nato come un gioco si è ora trasformato in solitudine.)*

JAIMITO. Certo che il ragazzo è fortunato in tutto! E ha pure il coraggio di lamentarsi! Lei è figa, vero?

CHUSA. Pensavo che non ti piacesse.

JAIMITO. A me? Sto solo dicendo che è molto bella, e è pure sexy. E poi oltretutto si sono infilati lì dentro, tutti e due...

CHUSA. Beh, diciamo che con uno solo dentro, la cosa sarebbe più complicata.

JAIMITO. Io credevo che tu e Alberto..., dai, su, che tu e lui..

CHUSA. Cambiamo discorso, ok?

*(CHUSA cammina nervosamente per la stanza, e cerca di distrarsi facendo qualcosa. Apparecchia la tavola, cambia le sedie di posto e fa un altro paio di cose strane. Va alla finestra e resta a guardare l'infinito)*

CHUSA. *(Cercando di auto convincersi di fronte all'ansia crescente che improvvisamente la sta invadendo.)* Questo non conta. È un'amica. Sarebbe il colmo se fossimo proprio noi a scandalizzarci di fronte a una cavolata del genere.

JAIMITO. *(Abbassa il volume della cassetta.)* Non si sente niente...che staranno facendo?

CHUSA. Le parole crociate!

*(Si avvicina allo stereo e rialza il volume. Va al bagno.)*

Bisogna chiamare l'idraulico per fare aggiustare una volta per tutte questo cavolo di scarico, che perde. La notte divento matta con quel rumore! (Pausa.)

*(Nel frattempo suonano alla porta che dà sulla strada. Va JAIMITO. Apre ed entra la SIG.RA ANTONIA, quasi piangendo e per di più molto provata.)*

SIG.RA ANTONIA. Oh Dio mio, Dio mio! Mio figlio è qui..?

CHUSA. *(Cercando di coprirlo.)* No..., mi sembra che non sia arrivato. È arrivato? *(A JAIMITO.)*

JAIMITO. Io di certo non l'ho visto. Che succede? Si sente male? Si sieda, su. E si calmi.



SIG.RA ANTONIA. Oh Dio mio, Dio mio! Che terribile disgrazia!

CHUSA. (A JAIMITO.) Portale dell'acqua...qualcosa..

SIG.RA ANTONIA. (Vede il berretto di ALBERTO.) E questo? Allora è qui! Dove sta? Alberto, figlio mio! Figlio mio!

(JAIMITO y CHUSA si guardano. Dato che la cosa sembra essere seria, decidono di chiamarlo.)

JAIMITO. (Bussa alla porta della stanza.) Alberto! Senti, esci di là. Esci un attimo, dai! C'è tua madre!

(Si apre la porta della stanza e appare ALBERTO, mezzo nudo. Si avvicina alla madre, ancora in preda al disgusto, sprofondata in una poltrona. Tutti attorno a lei.)

ALBERTO. Madre, che succede?

SIG.RA ANTONIA. Oh che disgusto figlio mio! Dio mio, Dio mio!

ALBERTO. Sì ma cosa c'è madre? Perché non si decide a parlare? Cos'è successo?

SIG.RA ANTONIA. Tuo padre, figlio mio, tuo padre! È uscito dal carcere<sup>47</sup>!

(Faccia sorpresa di tutti di fronte alla notizia. E buio.)

---

<sup>47</sup> È questa la prima e irreversibile "frattura" rinvenibile nel testo, la quale sfocerà poi nell'inevitabile separazione dei personaggi. Il padre di Alberto, infatti, ormai totalmente cambiato dall'esperienza del carcere, entrerà nella storia come presenza moralizzante che da dietro le quinte sembrerà come esercitare una forza centripeta verso se stesso, ormai simbolo dell'onestà e, di conseguenza, dell'integrazione. La sua figura d'ora in avanti risulterà quindi determinante nell'indirizzare il comportamento sia di suo figlio che di sua moglie.

## SCENA TERZA

*Sono le dodici del giorno dopo. ELENA sta leggendo. JAIMITO arriva dalla cucina mangiando, con una lattina aperta. Le si avvicina.*

JAIMITO. Ne vuoi un po'?

ELENA. No, grazie. Ho già mangiato.

JAIMITO. *(Le si siede a fianco. Continua a mangiare.)* Che casino ieri, eh! Oggi l'hai visto Alberto?

ELENA. No, non è ancora venuto. *(Continua a leggere.)*

JAIMITO. Certo che iella, la madre doveva arrivare proprio in quel momento...*(Pausa. Silenzio. Lui continua a mangiare e lei a leggere.)* E poi quel casino con suo padre. Gli avevano dato un sacco di anni e ora, in quattro e quattr'otto, è di nuovo in giro. Oggi è difficile che ti fanno restare in carcere se non hai buone conoscenze. Un amico mio che sta lì dentro, mangia a casa e poi ci ritorna a dormire. Se certi giorni non ci può andare, li avvisa per telefono. *(Vede che i suoi tentativi di essere gentile non funzionano, e cambia strategia.)* Vallo un po' a sapere...quello che succede....Senti, quindi tu ancora uguale. Che sfiga!

ELENA. Ma che?

JAIMITO. Il fatto della verginità.

ELENA. Ah, non fa niente. Sarà per un'altra volta.

*(JAIMITO vuole offrirsi, ma non sa da dove iniziare. È a disagio, balbetta. Si alza e si siede ripetutamente. Va al lavandino e si pettina.)*

JAIMITO. Certo che è una palla il fatto di essere vergine. Io al posto tuo, alla prima occasione che si presentasse... Ora siamo soli...

ELENA. *(Distratta dalla lettura.)* Sì, Chusa ha detto che sarebbe venuta più tardi.

JAIMITO. (*Si avvicina. Guarda il libro che lei sta leggendo.*) “Apocalittici e Integrati...<sup>48</sup>”. E’ bello?

ELENA. È di Umberto Eco. È molto bello, è un saggio sulla nostra cultura attuale. La critica letteraria, il consumismo, tutte queste cose qui<sup>49</sup>.

JAIMITO. Tu hai studiato, giusto?

ELENA. Sì. Scienze dell’Educazione, quello che una volta era Lettere e Filosofia. Sono arrivata solo al terzo anno. Beh, ho fatto qualche esame del secondo. È che quest’anno non mi sono fatta vedere per niente in Facoltà. È una palla, non s’impara niente. Da sola, leggo e studio molto di più. O anche con gli appunti che mi danno quelli che ci vanno. Poi mi presento agli esami, e li passo. S’impara di più. I professori non t’insegnano niente<sup>50</sup>.

JAIMITO. E come fai a fare gli esami se ogni volta scappi di casa?

ELENA. Per gli esami torno.

JAIMITO. Ah!

ELENA. E tu? Non studi niente?

JAIMITO. Io? Io no. Sono un ignorante, ma di quelli veri! Non leggo niente... Il fatto è che per vendere la roba e fare sandali... A me in realtà quello che mi piace è il cinema.

ELENA. Guarda che la cultura non è mai di troppo. E poi, serve a distrarsi. Non leggi nemmeno i romanzi?

JAIMITO. Nemmeno i romanzi. Magari qualcuno, quando ero più piccolo, ma ora...al massimo le riviste. Insomma, qualche volta leggo, ma poco.

ELENA. Beh, certo. Sarà anche per via dell’occhio.

---

<sup>48</sup> Si tratta del saggio pubblicato da Umberto Eco nel 1964, in cui il semiologo italiano analizza il tema della cultura di massa e dei mezzi di comunicazione di massa.

<sup>49</sup> Elena, chiudendo la sua frase con un secco “*tutte queste cose qui*” sembra banalizzare il contenuto del libro, e di fatto non fa che palesare la propria mediocrità agli occhi del lettore -non certo di Jaimito -, dimostrando la sua incapacità di cogliere il vero significato dei temi trattati nel libro.

<sup>50</sup> I discorsi di Elena sono spesso, come in questo caso, un susseguirsi di luoghi comuni che sottolineano la superficialità del personaggio, ancor più accentuata dal contrasto tra le sue idee, sempre molto banali, e le letture a cui si dedica e di cui, di conseguenza, non potrà mai capire il vero significato.

JAIMITO. L'occhio? Ma che! Guarda che io ci vedo come te e come chiunque altro. Vedere, vedo benissimo. Da una parte sola, ma alla perfezione!

ELENA. (*Tappandosi un occhio*).Beh, se io guardo con un occhio solo, ci vedo male.

JAIMITO. Tu perché non sei abituata.

(*Pausa. Lei torna alla sua lettura. Ogni tanto prova a leggere tappandosi un occhio. Lui, attorno a lei, non sa come riattaccare il discorso.*) Ce ne andiamo al cinema?

ELENA. Al cinema? Al cinema a quest'ora? A che cinema? E che danno?

JAIMITO. Non lo so, è uguale. A uno qualsiasi. Giusto per uscire un attimo. Ci prendiamo un paio di birre e poi ci andiamo a vedere qualcosa di carino. Compriamo il giornale<sup>51</sup> e vediamo.

ELENA. No, davvero. Grazie, ma preferisco di no. Sono presa da questo libro. Diglielo a Chusa quando arriva, e ci vai con lei.

JAIMITO. (*Sbilanciandosi.*) É che io voglio andarci con te.

ELENA. (*Senza capire nulla.*) Con me? E perché?

JAIMITO. Non lo so, perché mi va. Io sono un tipo parecchio strano. Mi passa una cosa per la testa, così, all'improvviso, e... Ci sono delle volte in cui mi piace una persona, ok? E quindi, al cinema!

(*Lei continua a leggere, annuendo in modo automatico con la testa.*)

Una volta ho avuto una storia con una ragazza, una mia vicina di casa, quando vivevo a Puente de Vallecas<sup>52</sup>, prima di venirmene qui a Lavapiés<sup>53</sup>. Faceva la cassiera da Simalgo<sup>54</sup>, in Avenida de la

---

<sup>51</sup> Nel testo originale "*la Guía del Ocio*". Si tratta di un giornale su cui è possibile trovare ogni informazione riguardo eventi e spettacoli teatrali, cinematografici, musicali e, più in generale, su ogni attività legata al tempo libero. Significativo è il fatto che questa rivista appaia per la prima volta a un mese esatto dalla morte di *Francisco Franco*, il 20 dicembre 1975.

<sup>52</sup> *Puente de Vallecas* è il 13° dei 21 distretti che compongono Madrid. Iniziò a prender forma a metà del XIX secolo, estendendosi ai lati di *Avenida de la Albufera*, a quel tempo chiamata *Avenida de Valencia*. Da iniziale periferia del paese *Vallecas*, si trasformò successivamente in un suo quartiere. I suoi abitanti si dedicavano prevalentemente all'agricoltura – con cui rifornivano Madrid- o erano impegnati nel settore edilizio. Solo nel 1950 verrà annesso a Madrid, configurandosi da allora come un distretto composto da un'importante componente di immigranti.

<sup>53</sup> *Lavapiés* è attualmente il nome di una piazza situata nel centro di Madrid e di una delle vie che parte dalla stessa, nonché del quartiere in cui queste si trovano. In passato questa zona era abitata prevalentemente da ebrei, tanto da essere definita "il quartiere ebreo" della città. La situazione cambia a partire dal 1492, quando per volontà dei Re Cattolici gli ebrei vengono espulsi dalla penisola iberica. Per lungo tempo lasciato in uno stato di abbandono, negli anni '80 vi si trova una popolazione prevalentemente anziana che abita in alloggi in genere molto piccoli e vecchi. Saranno

Albufera<sup>55</sup>. Era una forte. Alta, con i capelli lunghi..., davvero forte. Io l'andavo a prendere all'uscita del lavoro. Ci ritrovavamo lì in parecchi ogni santo giorno. Sembrava di stare a fare il militare. Tutti ad aspettare lì, all'uscita, serissimi. Poi finalmente loro uscivano e, via! Prendevo la Mercy e ce ne andavamo al cinema. Tutti i giorni al cinema. Non ne saltavamo uno. Sempre al cinema. Siamo usciti insieme un anno e passa e ci siamo visti tutte le programmazioni doppie<sup>56</sup> di Madrid. Ci conoscevano addirittura le maschere. Poi la storia è finita. Beh, la verità è che è stata lei a farla finita. Se n'è andata con un rockettaro, uno di quelli da discoteca e giacca di cuoio. Poi l'ho rivista, più o meno dopo un anno. Una notte. Stava con quel tizio e un altro po' di gente. Mi ha detto che era stanca di andare al cinema. Dall'altro lato della strada mi ha gridato: "Non ne posso più di andare al cinema!" Dopo un anno e mezzo, pensa tu. Era di notte, me lo ricordo bene. Me lo poteva dire prima, quando uscivamo ancora insieme?! Io ci andavo perché pensavo che gli piaceva. Anche perché a me, tutto quel cinema, se devo essere sincero... (*Si rende conto che lei è da un pezzo che non lo ascolta.*) Va bene, dai, ti lascio studiare. Tanto me ne stavo andando. Me ne andrò a fare un giro da qualche parte... (*Arriva fino alla porta.*) Ci vediamo dopo. Sai una cosa, Elena? Elena!

ELENA. (*Lasciando il libro.*) Sì? Che cosa?

JAIMITO. Che oggi sei molto bella. Bellissima, davvero.

ELENA. Piantala, che scemo che sei!

(*Lei ritorna alla sua lettura. Lui apre la porta ed è sul punto di uscire. Proprio in quel momento arriva ALBERTO, che corre per le scale. Entra in casa come una furia.*)

ALBERTO. C'è Elena? (*Entra, la vede, si avvicina e le dà un bacio. Lei lascia il libro automaticamente. JAIMITO guarda la scena dalla porta.*)

---

proprio i bassi prezzi delle case del quartiere che, a fine anni '80, inizieranno a richiamare nella zona un numero crescente di giovani in situazioni di ristrettezza economica, tra cui anche gli *okupas*, che occuperanno illegalmente e per la prima volta in Spagna numerosi edifici. Più tardi sarà la volta degli immigranti. Attualmente si stima che il 50% della popolazione di *Lavapiés* non abbia origini spagnole. Il quartiere si configura per tanto come uno dei massimi esempi di multiculturalismo della città.

<sup>54</sup> Impresa commerciale fondata nel 1960 a Madrid e composta da grandi magazzini popolari.

<sup>55</sup> Si tratta di una via che si trova tra *Puente de Vallecas* e *P/de Sierra Gador*, nel quartiere di *Vallecas*.

<sup>56</sup> I cosiddetti *programas dobles* erano frutto di una politica cinematografica presente a Madrid negli anni '80 che prevedeva di poter assistere alla proiezione di due film nella stessa serata pagando il prezzo di un solo biglietto.

Senti, sono scappato un secondo ma devo tornare subito in commissariato. *(Prende il manganello che è sopra l'armadio.)*

Me l'ero dimenticato qui un'altra volta. Prima o poi passerò i guai per questa storia. *(Se lo infila nella cintura.)* Bel casino con mio padre. È stranissimo. Tutto serio, composto...ieri notte è stato un'ora a chiedermi di tutto. Io non so che dirgli. Che cavolo di situazione! Va bene, dai, torno stasera tardi. Devo andare a cena con lui, non posso dirgli di no. A più tardi, ciao!

*(Esce di nuovo come un fulmine. Torna e parla a ELENA dalla porta, accanto a JAIMITO che è ancora inchiodato lì.)*

Poi dopo riprendiamo da dove ci eravamo interrotti ieri notte, eh? *(Le tira un bacio.)* Tu ( A JAIMITO.) prenditene cura fino a che non torno. *( Lo minaccia giocando con la pistola nella fondina, poi gli dà i soliti pugni affettuosi sulla spalla ed esce. Lei, come stregata, rimane a guardare verso la porta. JAIMITO è ancora lì, a disagio, senza sapere se andarsene o restare.)*

JAIMITO. Che tipo, eh!? Beh, anche io me ne stavo andando. Più tardi torno per la festa. Non me la voglio perdere. Ciao! Oh, ti ho detto ciao!

ELENA. Ciao!

*(JAIMITO esce. Lei sospira, lo sguardo perso nel vuoto. Torna al suo libro. Buio.)*

#### SCENA QUARTA

*È la notte dello stesso giorno. In scena, CHUSA, di pessimo umore, si sta tagliando le unghie. Si apre la porta che dà sulla strada ed entra JAIMITO, di nuovo carico di birre da un litro, gin, patatine, ecc.*

JAIMITO. Eccomi qui! Che c'è? C'ho messo tanto?

CHUSA. Due ore. Puoi tranquillamente riportare tutto dove l'hai preso, se vuoi. Qui ormai non serve più.

JAIMITO. Dove stanno? Se ne sono andati?

CHUSA. *(Di cattivo umore.)* Lì. *(Con la testa, indica la camera da letto.)*

JAIMITO. *(Rimane un attimo in silenzio, guardando la porta chiusa.)* Cazzo! Pure! Con tutto che sono andato...e che stanno facendo?

CHUSA. Prova a indovinare!

JAIMITO. *(Continua a guardare abbattuto la porta.)* E' da tanto che...?

CHUSA. Un po'.

JAIMITO. Non si sente niente.

CHUSA. No. *(Restano entrambi in silenzio. Si sente solamente il tagliaunghie con cui CHUSA continua a tagliarsi le unghie, questa volta dei piedi, facendosi quanto più male possibile.)* Non taglia. Sicuramente l'avrai usato tu con i sandali.

JAIMITO. Nemmeno prima si sentiva niente?

CHUSA. No, nemmeno prima si sentiva niente.

JAIMITO. Dirgli di aspettare no, eh?

CHUSA. Gliel'ho detto.

JAIMITO. E?

CHUSA. E, lo vedi da solo.

JAIMITO. (*Avvicinandosi di più alla porta per cercare di sentire qualcosa.*) E non hai sentito niente, niente, niente?

CHUSA. E che pensavi, che la mandassero per radio? (*Nota che lui è ancora in piedi con tutta la spesa in mano, come un baccalà. Gli toglie le buste e le poggia sul tavolo.*) Gin e tutto il resto.

JAIMITO. Era per animare un po' la situazione.

CHUSA. Non ce n'è stato bisogno. Se li berrà sua madre quando viene.

JAIMITO. (*Reagendo.*) Certo che Alberto è proprio uno stronzo! Stavolta ha veramente esagerato! S'infila lì, con lei, e via! Niente birra, niente gin, niente di niente! (*Gridando*) E allora che ve l'ho portate a fare le patatine?

CHUSA. Che ti gridi?

JAIMITO. A me, come un coglione, mi ha mandato a comprare le patatine. E a te, che sei la fidanzata, ti lascia a fare la guardia!

CHUSA. Non sono la sua fidanzata! E non sto di guardia!

JAIMITO. Se l'è tolta la divisa?

CHUSA. Quando è entrato ce l'aveva, ma ormai penso proprio che se la sarà tolta.

JAIMITO. (*Si aggira intorno alla porta, cercando di capire come vada là dentro.*) Non se la leva neanche per pisciare! All'inizio diceva che non si sarebbe mai abituato a portarla, te lo ricordi? E guarda adesso. Tutto il giorno vestito da piedipiatti!

(*Rimane accanto alla porta. Sembra che sia sul punto di bussare.*)

CHUSA. Ma ti vuoi togliere da lì e lasciarli in pace?

JAIMITO. Rimango qui quanto mi pare! Che c'è, eh? S'infila lì dentro il ragazzo che ti piace insieme a un'altra e tu stai qui, tutta tranquilla. Mi sembri un'ebete! Pare che non te ne frega niente!

CHUSA. E che devo fare? Mettermi a piangere o chiamare i pompieri? E poi, ieri siamo stati noi a chiederglielo, o mi sbaglio?



JAIMITO. Ieri era ieri, e oggi è oggi. Eravamo tutti e quattro...era un'altra cosa. Così non mi piace più!

CHUSA. Questi non sono affari tuoi, e neanche miei. Non so come fai a non capirlo.

*(Prende un maglione dall'armadio, se lo mette e si avvicina alla porta di casa.)*

JAIMITO. Dove te ne vai?

CHUSA. A farmi un giro da qualche parte, fino a che non finisce questo teatrino! *(Dispiaciuta.)* Sai, non me ne frega niente, ma non mi va di starmene qui a fare la guardia, come dici tu.

JAIMITO. Che ricchione del cazzo! Fa sempre quello che gli pare, e quando gli pare.

CHUSA. Beh, lei nemmeno è una santarellina. È stata quella che aveva più fretta, che ti pensi! *(Guarda verso la porta.)* In fin dei conti è stata un'idea mia. Preparagli la birra e le patatine, così quando escono si mangiano qualcosa. Saranno stanchi.

*(Suonano alla porta. Si guardano.)*

JAIMITO. Apri, magari siamo fortunati e è un'altra volta sua madre, così se la prendono nel culo!

*(Quando CHUSA apre, sul pianerottolo si vedono due giovani ragazzi, capelli molto corti, ben vestiti, evidentemente di una classe sociale alta.)*

ABEL. *(Da fuori.)* Veniamo da parte di Sebas. *(Faccia di CHUSA come a dire che non sa chi sia.)* Il cameriere del Pub Valentino, un vostro amico; un tipo alto, coi baffi...

CHUSA. Non so chi sia. *(A JAIMITO.)* Tu sai chi è? Lo conosci?

JAIMITO. Di vista. È un amico di Riccardo, mi pare.

*(Entrano, ABEL per primo e dietro l'altro, NANCHO, che ha l'aria di essere molto nervoso e ha una faccia strana.)*

ABEL. Ci ha detto che forse voi avevate qualcosa da venderci.

JAIMITO. Non ci resta praticamente niente. *(A CHUSA.)* Giusto?

ABEL. Qualsiasi cosa..., qualche grammo...Ne abbiamo bisogno, ci basta anche una dose sola.

CHUSA. Di quella roba non abbiamo niente. Proprio niente.

ABEL. (A JAIMITO.) Prima hai detto che un po' ce n'avevate. Ci va bene tutto. Non fare lo stronzo. Non dirmi che ora ci hai ripensato..

JAIMITO. No, senti, ti avevo detto che ce n'avevamo un po', ma di cioccolato<sup>57</sup>, punto. Con quelle cose lì, noi non c'entriamo niente.

ABEL. Cioccolato? Non dire cazzate! (*All'altro che, per la scimmia<sup>58</sup>, è sempre più nervoso.*) Questo si pensa che ha che fare con dei coglioni. Tira fuori il coltello, che gli facciamo passare la voglia noi, porca puttana!

(*NACHO tira fuori velocemente il coltello e, nervosissimo, minaccia CHUSA e JAIMITO, che indietreggiano spaventati.*)

ABEL. Muoviti! Porta subito qui tutto quello che avete! Se no (A NACHO.) gli diamo una bella coltellata a questo morto di fame di merda! (*In quel momento si sentono dei rumori e dei respiri affannati provenire dalla camera. ABEL, quando li sente, indietreggia spaventato. Poi prende una sbarra di ferro che trova in un angolo. Va verso JAIMITO, mentre parla con NACHO.*) Tu prendi lei, così non grida! (*NACHO lo fa, mettendole il coltello al collo con fare minaccioso e tappandole la bocca con l'altra mano. ABEL minaccia JAIMITO con la sbarra.*) Dì a quello che sta lì dentro di uscire! Lentamente! Muoviti!

JAIMITO. (*Bussando alla porta, cercando, con scarsi risultati, di far finta che non stia accadendo nulla di strano.*) Alberto? Sei lì dentro? Senti Alberto, non è che potresti uscire un attimo? Esci, se puoi. Non è successo niente, però esci un secondo. (*Da dentro si sente la voce di ALBERTO che brontola ed ELENA che ride. NACHO avvicina ancora di più il coltello al collo di CHUSA.*) Alberto! (*Ora bussa più forte.*) Esci, cazzo! Esci immediatamente! (*Da dentro si sentono dei rumori confusi e ALBERTO che si lamenta.*)

ALBERTO. (*Compare in mutande da dietro la porta.*) Cosa cazzo c'è stavolta...

(*ABEL gli si avvicina con la sbarra sollevata e lo spinge contro la parete.*)

---

<sup>57</sup> Nel testo originale "chocolate", ovvero, termine gergale utilizzato per riferirsi all'hashish.

<sup>58</sup> Nel testo originale "mono", ovvero, termine gergale utilizzato per indicare la sindrome da astinenza. Nella traduzione si è utilizzato l'equivalente italiano "scimmia". In entrambi i casi siamo di fronte a un calco linguistico dell'espressione inglese "to have a monkey on one's back", letteralmente tradotta "avere la scimmia sulla schiena" in italiano e "llevar el mono en la espalda" in spagnolo.

ABEL. Tu sta buono qui! *(Dà un calcio alla porta spalancandola. In fondo si vede ELENA, immobile e nuda. Istantaneamente si copre con la prima cosa che trova.)* Stavano scopando, ma pensa tu! Esci, esci da lì, non restare là dentro che ti vogliamo vedere per bene!

*(ELENA esce lentamente, terrorizzata. ALBERTO cerca di intervenire, avanzando verso di lei.)*

ALBERTO. Che succede? Perché tutto questo casino?

ABEL. *(Spingendolo di nuovo contro la parete, questa volta molto più forte, e portando la sbarra sulla sua testa.)* Ti ho detto che devi stare calmo, cazzo! *(A ELENA.)* Vieni qui! E non ti coprire tutta...levati quella roba! Ti vergogni? Levatela, così ti do...! *(A NACHO, che non le leva gli occhi di dosso mentre continua a stringere CHUSA.)* Bella, vero? Te la vuoi fare? E voi fermi lì!

*(ALBERTO guarda JAIMITO sconcertato, mentre lui cerca di prendere tempo e stemperare il clima di violenza.)*

JAIMITO. Vogliono la roba<sup>59</sup>, vengono da parte del Sebas..un amico; però gli abbiamo già detto che non ce l'abbiamo...e questo è il risultato. *(A NACHO.)* Lasciala, che tanto non farà niente, vero Chusa? E state attenti con quel coltello...parliamone...vediamo che si può fare...però lasciala. *(ABEL ha preso la punta del vestito con cui ELENA si è mezza coperta, e lo tira, mentre lei cerca di indietreggiare senza lasciarselo togliere.)*

ALBERTO. Ascolta...così finisci per farle male...ci sediamo e ne parliamo tranquillamente ragazzi, come tra amici, che ne dite? Con calma...senza casini...facciamo quello che volete voi.

JAIMITO. Sì, però lasciala...Lasciala! Ti ho detto di lasciarla!

*(Si mette in mezzo. ABEL lo minaccia con la sbarra e JAIMITO indietreggia.)*

ABEL . *(A JAIMITO.)* Ti spacco la testa se ci provi un'altra volta! *(A ELENA.)* E tu stronzetta? Stavi scopando, eh?

*(Dà uno strattone e le tira via i vestiti. Lei, nuda, si nasconde dietro ALBERTO.)*

ALBERTO. *(Coprendola, cerca di guadagnare tempo, per poter fare qualcosa.)* Ok, calmi, qual è il problema? Che volete l'eroina? Tutto qui? Se ve la diamo ci lasciate in pace? *(A JAIMITO.)* Dagliela subito. A che vi serve? Finiscila. Io ve la do se volete, so dov'è, però poi voi non dovete fare male a nessuno. Non creiamo casini per queste cose. Se avete bisogno di eroina...

---

<sup>59</sup> Nel testo originale "caballo", ovvero, termine gergale utilizzato per indicare l'eroina.

ABEL. (A JAIMITO, con fare minaccioso.) Non ce l'avevate, eh? Te la faccio vedere io a te!

JAIMITO. Lasciala però! Lasciala che così la soffochi! (JAIMITO indietreggia impaurito di fronte alle minacce di ABEL. Su segnale di ABEL, NACHO toglie la mano da davanti la bocca di CHUSA. JAIMITO cerca ora di seguire il piano di ALBERTO.) Per poco non la soffoca. È che ce n'abbiamo poca, e non ci conoscevamo. Poi però certo, se la prendete così e fate tutto questo casino...dagliela, Alberto...

ALBERTO. Intanto preparate i soldi.

ABEL. Ora ce la date gratis, ci siamo capiti? E niente storie! Tutta quella che avete, tirala fuori! Se no, lei ce la scopiamo...e pure te...

JAIMITO. Ti è presa la fissa dello stupratore oggi a te?! Non puoi reagire così però, davvero, che sennò non vai da nessuna parte.

ALBERTO. Se ti vuoi bucare<sup>60</sup>, ti buchi; ma punto. Ti fai per bene e bello tranquillo.

JAIMITO. E se poi vuoi scopare, si scopa, senza problemi. Però con le buone, non è vero, Chusa?

ALBERTO. Dai, su, metti via quel coltello, e parliamone...

ABEL. Prima di tutto la polvere<sup>61</sup>. Dai, portatela qui, tutta.

ALBERTO. Sta lì dentro. Un attimo che la prendo. (Va in camera.)

ABEL. Fermo tu! La va a prendere questo coglione. Vai, e stai attento.

JAIMITO. (Va verso la stanza e guarda ALBERTO senza sapere bene cosa fare. Alla fine decide di andare avanti e comportarsi come credeva volesse fare ALBERTO.) Va bene, dai, vado io, però tu fai il bravo.. ( Cerca di fare una battuta.) Dai, Elena, tu continua a fare un bello strip-tease ai nostri amici, mentre io gli porto la polvere: "Nanana-nanana-nanana-nanana..."

(Entra nella stanza canticchiando la musica dello strip-tease, e lo si sente cantare anche una volta dentro. Dato che la porta è rimasta socchiusa e possono avvicinarsi per vedere ciò che succede

---

<sup>60</sup> Nel testo originale "pincharte", ovvero, verbo gergale utilizzato per riferirsi all'assunzione di droga per via endovenosa.

<sup>61</sup> Nel testo originale "harina", termine con cui si indica il prodotto della macinazione dei semi e, per estensione, il prodotto ottenuto macinando anche altre sostanze. In questo caso ci si riferisce all'hashish, ottenuta attraverso il setaccio delle foglie di *cannabis sativa*.

*all'interno, CHUSA cerca di richiamare la loro attenzione in modo da distrarli da quello che sta facendo JAIMITO.)*

CHUSA. (A ELENA.) Così prenderai freddo, e anche tu, Alberto. Lo sai che stai benissimo in mutande? Potremmo spogliarci tutti, almeno così staremmo tutti nelle stesse condizioni...*(Inizia a canticchiare anche lei la stessa musica di JAIMITO.)* “Nanana-nanana-nanana-nanana...”

*(Improvvisamente compare sulla porta della stanza JAIMITO con l'uniforme di ALBERTO messa alla bell'e meglio, pistola in mano puntata, nervosissimo.)*

JAIMITO. Mani in alto! Polizia! Se vi muovete vi uccido! In alto le mani! In alto le mani, subito! E molla questo! Anche tu! Drogati, in commissariato tutti e due, e poi in carcere! Non ci sentite? Conto fino a tre e sparo: Uno, due e tre!

*(Improvvisamente gli parte un colpo, che fa reagire tutti quanti: ALBERTO e le due donne si buttano a terra, ABEL e NACHO aprono la porta e spariscono per le scale a tutta velocità. ALBERTO si alza, va verso JAIMITO, che è rimasto paralizzato a fissare la pistola, gliela leva, va verso la porta ed esce, inseguendoli in mutande. Lo si sente parlare con qualcuno da fuori.)*

VOCE DI ALBERTO FUORICAMPO. No, non è niente padre. Non si preoccupi. È che mi è partito per sbaglio un colpo mentre la pulivo. Un buco nel muro? E ci metta un altro tappo!

*(Entra e chiude. Prende i vestiti che si sta togliendo JAIMITO e se li mette. Anche ELENA si veste.)*

ALBERTO. Era il prete. Quelli ormai stanno già a 10 chilometri da qui. *(Guarda JAIMITO.)* Tu stai fuori di testa. E se ci beccavi, che facevamo? Ma hai visto dove hai mirato?

JAIMITO. Mi è partito per sbaglio, Alberto, davvero. Non lo so come ho fatto.

ALBERTO. Hai fatto che hai tolto la sicura, e per poco non ammazzi qualcuno. E hai premuto il grilletto, perché sennò non è che spara da sola. Ecco che hai fatto. Figlio di una buona donna! Dammi il berretto, muoviti...incapace!

CHUSA. Basta, dai. È grazie a lui se non ci è successo niente, che ti frega dello sparo!

ELENA. Sto per vomitare.

CHUSA. Beh, fallo nel water, che ci manca solo che ce lo pianti qui in mezzo alla stanza!

JAIMITO. *(Ancora molto sorpreso del suo atto eroico.)* Dai che..(A CHUSA.) Ma hai visto? *(Simula con la mano la pistola e fa il rumore dello sparo con la bocca, soffiando poi sulla canna.)* Pum...! *(Gli viene da ridere.)*

CHUSA. *(Seguendolo.)* Bravo, sei stato grande! Hai visto come correvano? E la faccia che hanno fatto quando ti hanno visto uscire in quel modo e con la pistola in mano? Sembravi uscito da un western! *(Ridono di nuovo.)*

ALBERTO. *(Mentre finisce di vestirsi.)* Certo, ridete. Per poco non ammazzi qualcuno, io rischio di passare i casini per colpa tua, e voi ridete.

JAIMITO. Dato che avevo visto che tu stavi andando..., io...

ALBERTO. Non è la stessa cosa. Ma che ti credi, che una pistola la possa usare chiunque? E poi non avrei mai sparato! A chi gli verrebbe mai in mente di litigare a colpi di pistola! Se si erano già mezzi convinti! Altri due minuti, e ce li saremmo fatti amici. Al massimo potevi metterti l'uniforme, o prendere la pistola e spaventarli, proprio ad esagerare, ma mettersi a sparare, tu sei matto!

CHUSA. E dai!

ALBERTO. Non ti far venire in mente di toccarla un'altra volta. Mi hai sentito? Che tu non capisci un cazzo di niente! Una pistola è pericolosissima, è opera del diavolo. *(Ha finito di vestirsi e ora illustra, pistola alla mano, la sua dissertazione.)* Se non la sai usare, ti parte un colpo in un attimo.

*(Come per mostrare ciò che sta dicendo, maneggia la pistola, la punta e spara, colpendo JAIMITO al braccio sinistro. Rimangono tutti di sasso.)*

JAIMITO. Ahia, la...! Ma questo mi ha sparato ...!

ALBERTO. Scusami. Mi è partito...cazzo...

JAIMITO. *(Cercando di sedersi.)* Mi sa che mi sto sentendo male. Sì, mi sto sentendo male. Sto per svenire...ahi!

*(ELENA, che è uscita dal bagno quando ha sentito lo sparo, vedendo JAIMITO in quelle condizioni ha un altro conato e rientra.)*

CHUSA. *(Tenendo JAIMITO.)* All'ospedale! *(Parla ad Alberto, che continua a guardare senza reagire.)* Bisogna portarlo all'ospedale, o alla Casa de Socorro<sup>62</sup>...!

ALBERTO. *(A JAIMITO.)* Hai levato la sicura, non mi dici niente e ti metti pure lì davanti?!

CHUSA. Finiscila di dire cavolate! Bisogna portarlo da qualche parte! Un'ambulanza!

JAIMITO. No, l'ambulanza no che mi mette ansia! Meglio in taxi. Mi gira la testa, sto per..., se ne va la... ,

CHUSA. *(A ALBERTO.)* Tienilo, che cade! Cade!

*(Lo prendono entrambi, mezzo svenuto, e vanno verso la porta. La aprono e stanno per uscire, quando incrociano la SIG.RA ANTONIA, che arriva in quel momento.)*

SIG.RA ANTONIA. Ma che fate? Certo che..! E poi mi venite a dire che fumare quella roba non fa male! Santissima Vergine!

CHUSA. Ma no, signora. Non c'entra niente. È che suo figlio gli ha sparato.

SIG.RA ANTONIA. Qualcosa avrà pur fatto. Tutto questo succede per colpa di quello che fate. Ora vedrai quando lo viene a sapere tuo padre, l'hai visto com'è diventato serio da quando è uscito dalla prigione.

ALBERTO. Così non lo possiamo portare giù. Acqua, dagli dell'acqua.

SIG.RA ANTONIA. Un bicchiere di cognac è che quello che ci vuole per questo ragazzo!

CHUSA. *(Va a prendere l'acqua in cucina.)* Signora, qui il cognac non ce l'abbiamo.

SIG.RA ANTONIA. Lo dico per la pressione, che per quella fa benissimo. Se veniste con me alle riunioni, queste cose non vi succedrebbero.

CHUSA. *(Mentre dà dell'acqua a JAIMITO, che si riprende un po').* Allora? Va meglio? Ti fa male?

---

<sup>62</sup> Letteralmente "Casa del Soccorso". Si tratta di un'istituzione di beneficenza i cui servizi di assistenza vengono classificati in tre diverse categorie: accidentali, definitivi e straordinari. Rientra nel primo gruppo la prestazione di servizi di primo soccorso, nonché l'assistenza alle partorienti o ai bambini orfani che vengono abbandonati. Nel secondo gruppo rientrano invece l'assistenza domiciliare ai poveri, le visite mediche realizzate nella struttura stessa, la somministrazione di vaccini o la concessione di buoni in natura per i malati o gli indigenti. Infine, l'ultimo gruppo comprende ad esempio la distribuzione straordinaria di elemosina ai poveri per pagarsi l'affitto o la distribuzione di vestiti, sempre nel caso di situazioni di emergenza.

JAIMITO. Sto bene, mi gira solo un po' la testa.

ALBERTO. Passerò dei casini enormi al comando per questa storia!

CHUSA. Senti, piantala ora con queste cavolate e aiutami. *(A JAIMITO.)* Adesso scendiamo così ti portiamo da qualche parte per farti medicare. Ce la fai?

JAIMITO. Sì, però niente ambulanza, eh!

CHUSA. Prendiamo un taxi.

JAIMITO. Mi ha preso il braccio, qui su. Non lo riesco quasi più a muovere...Ahi!

SIG.RA ANTONIA. È stato Dio a salvarti, perché se ti avesse preso in testa, o al cuore...sei stato fortunato.

JAIMITO. *(Mentre cercano di farlo passare per la porta.)* Come no, fortunato! Io sono sempre molto fortunato. *(Escono.)*

ELENA. *(Uscendo dal bagno.)* Se ne sono andati? Oh, mamma mia!

SIG.RA ANTONIA. Gin! *(Scopre la bottiglia che è sul tavolo.)* C'è del gin! Guarda, se ti senti male, ti fai un bicchiere di questo e ti passa tutto, vedrai! *(Prende due bicchieri dalla cucina e, dopo aver aperto la bottiglia, ci versa del gin.)* Bevi, è per la pressione. Oh, Gesù, che razza di gente! Sono capaci solo a dare dispiaceri! *(Bevono entrambe.)* Guarda come hanno sporcato tutto di sangue! Bisogna pulirlo, che se si secca poi non c'è verso di toglierlo!

*(ELENA, tra il gin che le fa schifo e la vista del sangue, corre di nuovo al bagno.)*

SIG.RA ANTONIA. Senti, non sarai mica incinta? Che questi sono capaci di tutto! Oh, Signore mio!

*(Si serve un altro bicchiere, se lo beve tutto d'un sorso e, con un bavaglino preso dalla borsa, si pulisce con cura la bocca. Buio, e fine del primo atto.)*



## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

*Sono passati vari giorni. Stesso scenario del primo atto, anche se gli oggetti sono disposti in modo diverso- più convenzionale. ALBERTO è andato a prendere JAIMITO all'ospedale. CHUSA è nella terra dei mori. La SIG.RA ANTONIA si versa un bicchiere dopo l'altro dalla bottiglia di gin, ormai quasi vuota, mentre stira dei vestiti. ELENA l'ascolta mentre cuce, seduta di fianco.*

SIG.RA ANTONIA. La cosa peggiore è stato il dispiacere che ha dato al padre quando l'ha saputo. E' che da quando è uscito dal carcere, sembra un'altra persona: ora è serio, onesto, lavoratore... Ha studiato e tutto quanto... Adesso va all'università, come te. Ha terminato il quarto anno di Economia, perciò tra un anno ha finito. A te quanto ti manca?

ELENA. A me di più. Almeno altri due anni.

SIG.RA ANTONIA. Insomma hai capito...ora è diventato tutto serio ed educato. Sabato scorso è venuto con me alla riunione neocatecumenale, ed è anche intervenuto. Era un piacere sentirlo parlare, sai? Che lingua! Ha detto che con i nuovi tempi che corrono, c'è bisogno che cambiamo tutti, come sta facendo il paese, e come ha già fatto lui. E che bisogna lavorare moltissimo e tutti quanti insieme per riuscire a risollevar la Spagna. Testuali parole. E poi ha detto che lui, prima, con Franco rubava perché rubavano tutti, ma ora, con i socialisti, è un'altra storia. Ah, ha anche parlato molto bene di Felipe González<sup>63</sup>, di de Guerra, del Boyer<sup>64</sup>, di tutti questi qui<sup>65</sup>. Lui vuole entrare nel partito. E vuole che c'entri anche io, e forse anche quelli che stavano alla riunione. È che dovresti vedere com'è diventato: serio, per bene, lavoratore...e che fortuna che ha avuto col lavoro! In prigione ha conosciuto il direttore di una banca che aveva sottratto una marea di milioni. Beh, insomma questo signore è stato lo stesso che l'ha spinto a studiare e che gli faceva lezione lì dentro. Ora, dato che è già uscito ed è di nuovo direttore di un'altra banca, pensa tu, ha trovato un posto a mio marito. Come amministratore o qualcosa del genere. Insomma, tutto questo per dire che lui era

---

<sup>63</sup> Felipe González Márquez era, al momento della stesura dell'opera, presidente del governo spagnolo, carica che ha ricoperto dal 1982 al 1996. Inoltre, tra il 1974 e il 1997 è stato anche segretario generale del *Partido Socialista Obrero Español (PSOE)*.

<sup>64</sup> Rispettivamente Vicepresidente e ministro dell'Economia e delle Finanze sotto il Governo di Felipe González Márquez.

<sup>65</sup> Il modo frettoloso in cui la signora Antonia chiude la lista di nomi dei politici spagnoli contemporanei che stava facendo è indicativo della sua persona. Lei ripete come fosse un pappagallo le parole pronunciate dal marito e cerca di dare loro perfino più enfasi di quanto lui stesso abbia fatto; la realtà, però, è che lei è totalmente estranea a quel mondo e, di conseguenza, si limita a fare da portavoce di concetti e idee di cui non coglie a pieno il significato.

felicissimo che Alberto facesse un lavoro così dignitoso, e ora, quando ha saputo dello scandalo dello sparo, dell'ospedale, e della droga con quei tizi lì che sono venuti, beh, gli ha detto al figlio che se continua sulla strada giusta, gli paga gli studi per fare il concorso ed entrare nella Scuola Superiore di Polizia, ma se rimane con quella gentaglia, che se la sbrighi da solo e se ne vada di casa. Così vede che fine farà, in carcere a Carabanchel<sup>66</sup>, o magari anche peggio. Scusa, ma è così che stanno le cose, e oltretutto ha pienamente ragione.

ELENA. No, ma magari non è proprio così la situazione.

SIG.RA ANTONIA. Non mi riferivo a te, figliola, che tu sei una ragazza per bene, stupenda, che ha studiato... E tua madre, basta vederla. Una vera signora. E la casa che ha<sup>67</sup>...

ELENA. (*Smettendo di cucire.*) Mia madre? Lei conosce mia madre?

SIG.RA ANTONIA. Ops! Me lo sono lasciato sfuggire, però vabbè! Non fa niente se lo sai, anche se avevamo deciso di non dirti niente. Io e Alberto siamo andati a casa tua, e abbiamo parlato con tua madre. Bel dispiacere che le hai dato, poverina! È che persone come te si trovano difficilmente.

ELENA. Sa che sto bene. Le telefono tutti i giorni.

SIG.RA ANTONIA. Le telefoni?! Oh mio Dio, vedi come siete fatti!

Vabbè niente, quindi...un dispiacere che non t'immagini.

ELENA. Chi, mia madre?

SIG.RA ANTONIA. No, no, mio marito, con la storia dello sparo a quel cavolo di Jaimito, che ogni volta ne fa una delle sue<sup>68</sup>!E' stato lui a consigliare a mio figlio di dire che il colpo gli era partito

---

<sup>66</sup> È uno dei distretti storici della città di Madrid, annesso alla metropoli nel 1948. La connotazione negativa che emerge nel testo è dovuta al fatto che nel 1944 è stata lì inaugurata la *Cárcel de Carabanchel*, voluta da Francisco Franco per incarcerare i propri oppositori politici, e in seguito chiusa nel 1999.

<sup>67</sup> Gli interventi della signora Antonia spesso non rispettano alcun criterio logico apparente, essendo principalmente dettati da motivazioni pragmatiche. È così che il tema del denaro, nonché la sua preoccupazione – o forse ossessione- di sistemare il figlio e assicurarsi in tal modo un futuro più che dignitoso riemerge con insistenza nel testo, a più riprese e spesso in momenti inaspettati, contravvenendo ogni logica discorsiva.

<sup>68</sup> Nel testo originale "*Jaimito, que es un Jaimito de verdad*". In spagnolo si gioca sul significato connotativo che nel tempo ha assunto questo nome proprio che, come spiega il dizionario della *Real Academia*, viene utilizzato per indicare un bambino birichino caratterizzato da una sfacciataggine e una malizia eccessive per la sua età. Questa accezione si è affermata grazie al successo di un personaggio comico cinematografico che portava per l'appunto questo nome e si è successivamente consolidata con il suo approdo nel mondo dei fumetti e delle barzellette, dove Jaimito è tutt'oggi uno dei personaggi più ricorrenti. Figura analoga nel contesto italiano è quella di Pierino, a cui però non si è potuto ricorrere

propriamente a lui, per una distrazione, involontariamente. Che aveva preso lui la pistola e tutto il resto. Quel testone all'inizio non voleva, non ti credere. Quello che dico io, è che tanto quello...alla fine non gli cambia niente, quindi...Mentre mio figlio poteva vedersela veramente brutta. Lo potevano pure cacciare dal corpo, pensa tu. Tanto più se vengono a sapere di quelli che erano venuti per la droga, e tutto lo scandalo. Dio mio!

ELENA. Io ci sono rimasta malissimo.

SIG.RA ANTONIA. Chiunque abbia una coscienza ci rimarrebbe! È che questa faccenda della droga è terribile, cara. Tu fai sempre molta attenzione. Tu, né canne né niente, che tutti iniziano così e poi guarda che fine fanno. Perfino i bambini di sei anni si bucano, l'ho letto in una rivista. Io gliel'avrò detto mille volte di non uscire con quella gentaglia, ma come vedi, lui gli vuole bene. Vediamo se tu ce la fai. Dammi retta, studia, sposati e fatti una famiglia come Dio comanda. Se non volete sposarvi in chiesa, fate un matrimonio civile, come dice mio marito, che in questo è molto moderno<sup>69</sup>. A tua madre, Alberto è piaciuto da morire. Avresti dovuto vederli mentre parlavano, sembravano suocera e genero. Che casa, e come la tiene! Tutto di ottimo gusto. Ad avercela una casa così, ci avrei vissuto anch' io! Con questo lerciume qui<sup>70</sup>!

ELENA. È che non so cosa dire a Chusa quando torna...oltretutto che non sono neanche voluta partire con lei..

SIG.RA ANTONIA. Tu non devi dare spiegazioni a nessuno. E non sei andata con lei in Marocco perché non è una cosa decorosa, hai fatto benissimo.

ELENA. Ma dato che le avevo promesso di partire con lei....se ora torna e...

SIG.RA ANTONIA. Non t'importa di come sta tua madre, e t'importa di quella poco di buono che ne sa una più del diavolo? Si divertiva a fare la stupida con mio figlio, lo so bene. Ma io già

---

perché sin dal principio si era optato per lasciare i nomi dei personaggi inalterati, decisione che non ha quindi consentito di giocare sul significato connotativo del nome in questione.

<sup>69</sup> Come prima era accaduto con l'intervento di Jaimito, quest'affermazione della signora Antonia contiene un accenno all'evoluzione in atto in seno alla società, dove la Chiesa sembra parzialmente perdere quel ruolo indiscusso che le era stato garantito dal franchismo, essendo infatti diminuita la sua presa sulla società.

<sup>70</sup> Nel testo originale si legge "*también yo iba a estar viviendo aquí si tuviera esa casa. Con esa mugre.*" Questo intervento sembra essere in contraddizione con la battuta immediatamente precedente, dove la signora Antonia si complimenta con Elena per la casa che lei e la madre hanno. In questo caso, infatti, i deittici "*aquí*" e "*esa*" sembrano trasmettere l'idea contraria, ovvero che la casa di Elena è molto sporca e inospitale, ipotesi altamente improbabile. Per questa ragione si è deciso di seguire il senso logico dell'intervento, evitando di cadere in una contraddizione grossolana, nella speranza di aver rispettato le intenzioni dell'autore.

gliel'avevo detto che non era aria, neanche a parlarne. Con te è un'altra cosa perché tu hai studiato; e per tua madre. E poi, già gliel'ha detto mio marito: "Quella ragazza t'interessa. Le altre, fuori." Il negozio di elettrodomestici è tutto vostro<sup>71</sup>?

ELENA. Sì, perché?

SIG.RA ANTONIA. No, niente cara, per sapere. È molto bello, e poi è grande. E poi il posto in cui sta, in piena Glorieta de Quevedo<sup>72</sup>. Quel negozio, se ci si lavora per bene, può diventare una miniera d'oro.

ELENA. A me non piace. Ci sarò andata massimo un paio di volte. È così squallido!

SIG.RA ANTONIA. Tu zitta e studia, che questo è quello che devi fare. Del negozio, non ti devi preoccupare. Lì sulla Glorieta de Quevedo io avevo un'amica, però poi si è trasferita a Villaverde Alto<sup>73</sup>, in un appartamento nuovo con una vista meravigliosa e molto luminoso. Beh, insomma, ti stavo dicendo che...che ti stavo dicendo?

ELENA. Di Villaverde Alto, mi sembra.

SIG.RA ANTONIA. ...No, no....prima... perché ti stavo dicendo questa cosa? Non so dove ho la testa in questo periodo!

ELENA. Mi stava dicendo che aveva un appartamento molto carino, la sua amica, a Villaverde Alto. Che era andata a vivere....

SIG.RA ANTONIA. Lì ci sono degli appartamenti meravigliosi, a Villaverde. Però meglio a Móstoles<sup>74</sup>. Così dice mio marito. E bisogna finire gli studi, che senza studi oggi non si va da nessuna parte. Lo vedi mio marito, cinquant'anni e passa tutto il giorno a studiare. Arriva a casa e si

---

<sup>71</sup> Ancora una volta la signora Antonia sacrifica la coerenza del suo discorso, muovendosi da un argomento all'altro senza un'apparente connessione logica, al solo fine di riprendere il tema a lei più caro: la posizione economica di Elena e come poter sfruttare la stessa a proprio vantaggio.

<sup>72</sup> Si tratta di una piazza tracciata all'inizio dello scorso secolo in una zona abbastanza centrale di Madrid, per l'appunto situata nel quartiere *Quevedo*. L'ammirazione verso una zona di così scarso valore urbanistico è indicativa della condizione economica del personaggio.

<sup>73</sup> Villaverde, che si divide in Villaverde Alto e Villaverde Bajo, era un tempo una città-dormitorio dislocata nella periferia sud di Madrid, a circa 9 km dalla centralissima Puerta del Sol, trasformata poi in quartiere della capitale spagnola nel 1954.

<sup>74</sup> Móstoles è un'altra città-dormitorio che si trova a circa 19 km dal centro di Madrid. È il secondo municipio per numero di abitanti, la maggior parte dei quali viaggia quotidianamente a Madrid per svolgere la propria attività lavorativa.

mette sui libri. Non sembra neanche più lui. Come cambiano le cose in Spagna, figlia mia<sup>75</sup>. Se vedevi come era prima, non l'avresti riconosciuto. Ma è meglio non parlare di queste cose. Tua madre ci ha già raccontato la storia di tuo padre. (*ELENA la guarda sorpresa del fatto che sua madre le abbia raccontato l'incomprensibile incidente della piscina.*) La Cecoslovacchia è lontana, però non tantissimo. Oggigiorno con gli aerei...vedrai, un giorno vi si ripresenterà qui. D'altronde anche mio marito è tornato dal carcere, e non è forse peggio? Ma poi, come è tornato! Eh signore mio! Che razza di uomini! Sembra che nella vita non si possa far altro che soffrire! La realtà è una sola, e bisogna accettarla per come è! Nelle nostre riunioni neocatecumenali, dove ci raccontiamo tutto, si sentono certe storie che ti fanno venire la pelle d'oca. Lì d'altronde non ci nascondiamo niente, cara. Siamo tutti peccatori, e le cose tanto meglio dirle, che la merda, scusami l'espressione, se non scorre ottura il water! Pane al pane, vino al vino! Quello che beve, va lì e lo racconta. E quello che picchia la moglie, lo racconta anche lui, poi si pente e si accorge che è un peccatore, che alla fine è questo che conta. A volte finiamo tutti a piangere. E poi le separazioni, con tutta quella sofferenza per i figli, che se li dividono come se fossero soldi spicci: questo a te, quest'altro a me; questo lo prendo il sabato e la domenica, e quindici giorni ad agosto. Dio mio, che razza di mondo! Basta che accendo un attimo la televisione e mi viene il voltastomaco: morti che spuntano da tutte le parti, che poi, come se non bastasse, te li mettono davanti sempre quando stai mangiando. Una volta è venuto lì uno a confessarsi, e sai già che come ti dicevo noi ci confessiamo ad alta voce, davanti a tutti. Vabbè, quindi, è venuto lì questo, noi non l'avevamo mai visto, però che ne puoi sapere, ci viene così tanta gente. Insomma, è arrivato e si è messo a raccontare certe porcherie che aveva fatto con un altro tipo. Che vergogna! A me queste cose fanno veramente schifo, che vuoi che ti dica! Ci sono cose che uno non dovrebbe confessare, o per lo meno non nei particolari. Non erano degli artisti, né niente del genere. Erano un muratore disoccupato e un meccanico che riparava moto. Se tu sapessi che ci ha raccontato sulle cose che avevano fatto...in un terreno, all'aria aperta, come gli animali! Alla fine è caduto a terra, ha vomitato...un disastro. Io credo che fosse completamente ubriaco. Lì ne vediamo di tutti i colori! E quelle oscenità che si vedono sulle riviste, con quelle schifose che mettono il culo in bella vista come se fossero in attesa di un'iniezione! Fosse dipeso da me, vedevi che fine facevano tutte<sup>76</sup>! E così funziona il resto. Passi davanti a un'edicola, e devi girarti dall'altra parte. Ci sono alcune che si mettono come se stessero...mi hai capito, no? E il cinema, e la televisione, che se ti distrai un attimo ti mettono pure una tetta nel piatto. E adesso a colori è ancora peggio. Sembra carne vera. Infatti ormai cambio canale. Alberto è

---

<sup>75</sup> L'allusione è ancora una volta al grande cambiamento avvenuto in Spagna dalla fine della dittatura franchista.

<sup>76</sup> Spicca ancora una volta la contraddittorietà del personaggio, che vuole mostrarsi pienamente integrato nella nuova realtà delineatasi dalla fine della dittatura ma che assume poi atteggiamenti repressivi e iper-conservatori.

molto serio, è un bravissimo ragazzo. E poi hai visto, è un poliziotto. Quindi tu dammi retta, e fai la cosa giusta. Poi vedrai quanta felicità ti daranno i figli, eh già, e il farli, che parlando chiaro ci si capisce meglio, e ci sono cose nella vita che va bene farle se si fanno nel modo giusto, come Dio comanda. Mio marito ha detto che vi regala il videoregistratore. Certo, però è anche vero che avendocelo voi al negozio è una stupidaggine comprarne uno.

E un giorno dovrai venire con me alla riunione, anche solo per vedere com'è. Ci sono giorni che è molto interessante, non ti credere che sia sempre uguale. Mi è venuta una tossaccia...*(Cerca un fazzoletto nella borsa, e si vede comparire un mare di cravatte infilate lì dentro.)* Quando cerchi una cosa, non la trovi mai! Che bella che è questa camicetta. *(Si accorge di come ELENA guarda le cravatte.)* Sono per mio marito. Ora porta sempre cravatte. E dato che stavano in offerta...

*(Le sta riponendo nella borsa quando si apre la porta ed entrano ALBERTO e JAIMITO, il primo con la divisa, come sempre, e l'altro con il braccio sinistro legato al collo. La SIG.RA ANTONIA chiude la borsa come può e riceve il neo-dimesso con fredda cortesia. ELENA gli si avvicina con tenerezza.)*

JAIMITO. Ciao. Salve signora Antonia. Ciao Elena. Come va?

SIG.RA ANTONIA. Male, non lo vedi! Con un catarro che..

ELENA. Ti trovo bene. Si vede che all'ospedale si sono presi cura di te. E il braccio? Ti fa male?

JAIMITO. No, non più. Però lo devo comunque portare così per qualche giorno, per precauzione, ma non sento più nulla. È già passato.

ELENA. Siediti, no?

*(JAIMITO avverte il cambiamento avvenuto nella casa nei giorni in cui è stato in ospedale. E si sente un po' fuori dal suo territorio.<sup>77</sup>)*

---

<sup>77</sup> Il rapporto di profonda e sincera amicizia che da anni univa Chusa, Alberto e Jaimito è stato contaminato a causa dell'intromissione di una persona esterna, che ne è entrata a far parte solo per capriccio e per una beffarda casualità. Allo stesso modo, quel luogo in cui questo rapporto si era con gli anni consolidato, e che in un certo senso ne era il simbolo, è stato contaminato dalla medesima irruzione, questa volta fisica. Si è rotto l'equilibrio che teneva insieme i personaggi. Chusa e Alberto non sono più amanti, l'amicizia tra Jaimito e Alberto si è ormai incrinata, Elena è finalmente riuscita a prendersi Alberto. Parallelamente, cambia la dislocazione dei personaggi in rapporto alla casa. Se prima vi era infatti un moto centripeto che sembrava richiamare costantemente tutti loro all'interno dell'abitazione, ora questo moto diviene centrifugo, e i personaggi si allontanano da quel luogo che tanto li aveva uniti in passato. Il primo è Jaimito, per via dello sparo e del ricovero in ospedale, poi Chusa, detenuta dalla polizia, e infine Alberto ed Elena, il cui allontanamento sarà però definitivo. Nella scena descritta Jaimito, in totale simbiosi con l'ambiente in cui per anni è

JAIMITO. Qui invece come va?

ELENA. Bene, normale, nulla di particolare, giusto Alberto? Da quando Chusa è partita..., noi siamo rimasti qui, soli.

*(Si rende conto che sta toccando un tema delicato. JAIMITO guarda ELENA, ALBERTO e la madre, che gli sono di fronte. Li avverte distanti e a disagio.)*

ALBERTO. Vuoi da bere? Un caffè, qualcos'altro. Hai già mangiato?

JAIMITO. Sì, sì. Non ti preoccupare. Non voglio niente. Te l'ho detto, sto bene, è tutto ok. Comunque grazie.

ELENA. Ti abbiamo messo a posto l'attrezzatura per i sandali. Sta tutto nella stanza. Dato che non c'eri... E poi con il braccio in queste condizioni ora non potrai lavorare.

JAIMITO. Non ti preoccupare, non c'è problema.

*(Pausa lunga e intensa. La SIG.RA ANTONIA si alza in piedi.)*

SIG.RA ANTONIA. Va bene, io me ne vado, che altrimenti mi chiudono i negozi. (Ad ALBERTO e ELENA.) Voi venite a cena a casa, giusto? Ci vediamo dopo. Non fate tardi, che lo sai com'è tuo padre... (A JAIMITO.) Quanto a te, ciao, e buona guarigione. *(Esce.)*

*(Rimangono loro tre soli. Pausa.)*

ELENA. Come sta quel signore che era in camera con te, quello del letto a fianco?

JAIMITO. Anche lui usciva tra oggi e domani; lo stavano per dimettere.

ELENA. E come è andata a finire?

JAIMITO. Bene, è zoppo, però bene. Gli hanno impacchettato la gamba che gli avevano tagliato, gliel'hanno data, e via a casa!

ELENA. Che scemo che sei!

JAIMITO. È vero. Ora gliene metteranno una che va a batterie.

ELENA. *(Ride.)* Era simpaticissimo. E molto spiritoso.

---

vissuto e che ormai fa parte della sua persona, come un animale fiuta il cambiamento, anticipando istintivamente il triste finale in serbo per lui e Chusa.

JAIMITO. Che altro avrebbe dovuto fare se non ridere?! Tutti lì non facevano che ridere. Certe risate per i corridoi! (*Pausa.*)

ELENA. Stavamo stirando un po'. (*Mentre sistema.*)

ALBERTO. Fra pochi giorni, quando sarai guarito, devi passare in commissariato, per la storia della dichiarazione.

JAIMITO. Ok, quando vuoi.

ALBERTO. Non c'è tanta fretta. Tra uno o due giorni.

(*Danno dei colpi alla parete dalla casa del vicino. Si sente una voce dall'altra parte.*)

VOCE DEL VICINO FUORICAMPO. Ei! Ti vogliono al telefono!

ALBERTO. (*Urlando a sua volta.*) Un attimo, arrivo!

(*ALBERTO esce. JAIMITO guarda la scena senza capirci nulla.*)

ELENA. È il prete. È molto simpatico. Siamo diventati amici. Un giorno è venuto a chiederci del sale, e abbiamo iniziato a parlare, e da lì...alla fine ci fa molto comodo, soprattutto per il telefono, come dice Alberto. Ha smesso di dire la messa alle monachelle. Ora l'hanno assunto in una scuola, e non è più arrabbiato. Anche noi comunque la musica non la mettiamo quasi più. Dice che dalle monachelle lo pagavano pochissimo, e che quelle levatacce lo stavano facendo impazzire. È molto gentile ed educato. Ora è tutto preso con la nuova legge sull'istruzione<sup>78</sup>. L'altro giorno ci ha anche chiesto di accompagnarlo alla manifestazione, ma Alberto non ci può partecipare. E poi suo padre gli ha detto che non deve immischiarsi in queste cose. È giovane e anche se è un prete, non è per niente male! È dell'Atletico, e dato che Alberto è del Real, hanno avuto diversi battibecchi...

(*Finisce di sistemare i vestiti stirati.*)

Non ho pensato di chiederti se volevi che ti stirassi qualcosa...

JAIMITO. Eh? No, no. Grazie ma non ce n'è bisogno.

ELENA. Quando ci telefonano, ci avvisa così, attraverso il buco. Funziona bene, no? Toglie il tappo e il servizio è immediato. E se un giorno ci viene voglia di confessarci, lo facciamo da lì.

---

<sup>78</sup> Il riferimento è alla legge organica LODE, che entrerà in vigore il 3 luglio 1985. (Vd. <http://www.canae.org/IMG/pdf/LODE.pdf>)



*(Entra ALBERTO. Ha una brutta espressione. Chiude la porta sbattendola.)*

ALBERTO. Hanno preso Chusa. Sul treno. L'hanno beccata con tutta la roba. Ora sta nella caserma della stazione. Dio santo, che inculata!

JAIMITO. Cosa? L'hanno presa? E ora sta a Atocha? Che altro ti hanno detto?

ALBERTO. Questo, basta.

JAIMITO. E il commissariato sta proprio lì alla stazione?

ALBERTO. Sì, lì dentro. La tratterranno qualche ora. Poi la porteranno in procura, e da lì in prigione, a Yaserías<sup>79</sup>. Con tutto quello che aveva addosso, sicuro va dritta in carcere. Ci mancava solo questa!

JAIMITO. Ma come... come è possibile? Come hanno fatto a prenderla?

ALBERTO. Prendendola! Voi vi credete che i poliziotti siano una massa di deficienti. È da un'ora che sta lì. E ha pure dato quest'indirizzo. Hanno telefonato a un vicino per avvisarci che stava lì, e per verificare che avesse detto la verità. Ora potranno presentarsi qui in qualunque momento.

*(JAIMITO prende un giubbotto e se lo mette. Guarda se ha con sé dei soldi e i documenti. Si avvicina alla porta.)*

JAIMITO. Io vado, che magari me la fanno vedere o posso fare qualcosa...Ad Atocha, giusto?  
*(Esce. ALBERTO e ELENA si guardano.)*

ALBERTO. Prendi le tue cose e torna a casa da tua madre. Possono arrivare in qualsiasi momento. Certo che pure lei...!Dai vai...!

ELENA. *(Inizia a raccogliere le sue cose.)* Ma come avranno fatto a beccarla sul treno?

ALBERTO. E che ne so! È che è una rincoglionita!Si sarà messa a fumare, a darlo agli altri... Bisogna andarsene da qui, in fretta. Gliel'avrò detto non so quante volte che prima o poi l'avrebbero..., ma non c'è stato verso! Io non so che si pensano! *(L'aiuta a sistemare.)* Roba da non crederci, da non crederci...

*(Bui.)*

---

<sup>79</sup> Yaserías è il nome del Complesso Penitenziario Femminile di Madrid.

## SCENA SECONDA

*È passata quasi un'ora. In scena c'è ALBERTO, da solo, che raccoglie frettolosamente le sue cose mettendole nelle valige e negli scatoloni. Si apre la porta di casa e compare JAIMITO.*

JAIMITO. *(Entrando.)* Niente, non me l'hanno fatta vedere. E per poco non ce le prendo pure. *(Si rende conto di quello che sta facendo ALBERTO.)* Che succede? Che stai facendo?

ALBERTO. *(Molto a disagio perché è tornato prima che avesse il tempo di raccogliere le sue cose e andarsene.)* Lo vedi da solo. Sto raccogliendo le mie cose.

JAIMITO. Raccogliendo le tue cose? E perché? Che è successo? E Elena?

ALBERTO. Se n'è andata.

JAIMITO. Come se n'è andata? E dove? Fermo un secondo, no! Lascia questa roba. Fermati!

ALBERTO. Ascoltami, me ne vado. Dico davvero.

JAIMITO. Te ne vai? E dove?

ALBERTO. *(Continua a raccogliere le sue cose.)* A casa dei miei.

JAIMITO. Alberto non ti capisco, sul serio. Chusa è in prigione, te lo sei scordato? Tu sei l'unico che può andarci, perché a te sicuramente ti faranno entrare e magari la potrai aiutare...

ALBERTO. Mi dispiace.

JAIMITO. Ti dispiace di che? Stai qui a portarti via tutto...e ti dispiace? Beh, smettila di dispiacerti e fai qualcosa!

ALBERTO. Che vuoi che faccia? Non posso immischiarmi in questa storia, non so come fai a non capirlo da solo, e tanto meno dopo il fatto del tuo sparo.

JAIMITO. Volevi dire il tuo, quello che mi hai tirato tu, giusto?

ALBERTO. Di chi ti pare, non è questo il punto. Non posso intromettermi, sennò mi gioco tutto!

JAIMITO. E lei? Lei non si sta giocando tutto? L'hai detto tu prima che se non la tiriamo fuori di lì la portano a Yaserías.

ALBERTO. Tu non ne sai niente di queste cose, quindi statti zitto!

JAIMITO. Tu invece sì, lo vedo bene. Ne sai anche troppo te!

*(Si ferma a fissarlo. L'altro continua a raccogliere le sue cose.)*

ALBERTO. Ve l'avrò detto un milione di volte che non volevo saperne niente dei vostri impicci. Non contate più su di me. Fine dei giochi. È anche troppo. Lei lo sapeva che se andava a comprare il fumo l'avrebbero potuta beccare, o forse no? Beh, l'hanno beccata! Bisogna accettare le conseguenze delle proprie azioni, cazzo, non ci si può aspettare che siano sempre gli altri a risolvere i casini che uno fa. Oltretutto ora non si può più fare niente.

JAIMITO. La cosa migliore è fare la valigia, non è vero? E svignarsela. Fottiti!

*(ALBERTO continua con le sue cose e JAIMITO, stringendo i denti, cerca di adottare una nuova strategia.)*

Per favore, dai, siamo amici, giusto? Te lo chiedo per favore, anche solo per vederla un attimo e parlargli. Poi te ne vai, se vuoi, ma ora...

Parla con quelli che stanno lì, almeno questo lo puoi fare, sennò, che mi lasciassero entrare a me, che sono il cugino...Magari gli menano, o gli fanno qualcosa di male...

ALBERTO. Piantala, non dire stupidaggini. Non le faranno niente. La tengono solo lì, la interrogano e le sequestrano quello che devono.

JAIMITO. Andiamo un attimo, dai, per favore... *(Lo afferra)*.

ALBERTO. Lasciami.

JAIMITO. Che stronzo che sei! Allora non ti faccio uscire da questa casa, così se arrivano ti beccano qui. *(Si mette davanti alla porta)*. Dirò che sei quello che mette i soldi e che gestisce tutto, così sono cazzi tuoi! Mi hai sentito? *(Si avvicina a lui e lo afferra)*.

ALBERTO. Lasciami! Lasciami che ti...!

*( Nel divincolarsi, lo colpisce senza volere al braccio ferito. JAIMITO si piega su se stesso dolorante).*

Mi dispiace. Ti ho fatto male? Scusa. Ma devi capirmi. Farò quello che posso, ma non ora; adesso me ne vado. Posso andarmene quando voglio, no? O devo forse rimanere qui a vivere con voi per tutta la vita? Tu ormai sei già fottuto. E mi dispiace, ma Elena se ne viene via con me. Ce ne andiamo via insieme, una volta per tutte. Fine della storia. Che ci vuoi fare. La vita è così, non è

colpa mia. E Chusa...., di certo non morirà per così poco. Succede a tanta gente e non è mai morto nessuno. Qui ognuno fa quello che gli conviene, o forse lei mi ha mai chiesto se volevo che andasse dove è andata? Io non m'immischio<sup>80</sup>, te l'ho detto, quindi...Non sono il padre di nessuno qui, cazzo! Non so come fai a non capire che se mi vedono qui con voi sono fuori dai giochi.

JAIMITO. Anche questo te l'ha detto tuo padre?

ALBERTO. Non mettere in mezzo mio padre, che non c'entra niente.

JAIMITO. Ok, allora vattene. Porta il tuo culo lontano da qui e non farti più vedere. E portati via tutto quanto. Quello che lasci qui lo butto dalla finestra.

ALBERTO. Se la metti così, tanto meglio!

JAIMITO. Certo, meglio. Che sbirro di merda che sei! (ALBERTO, *sentendosi insultato, si volta portando istintivamente la mano al manganello*).

JAIMITO. Sì, dai, prendi il manganello e menami. Così ti senti meglio. Pezzo di merda!

ALBERTO. (*Va verso di lui*). Basta! Basta così, ok? Facciamola finita!

(JAIMITO *dà un colpo forte allo stereo che si trova sul tavolo, facendolo cadere a terra*).

Oh, è mio! Che fai? Ti do un...!

(*Lo afferra e litigano, trascinandosi dietro tutto quello che trovano nella confusione più totale. In questo momento si apre la porta ed entra ELENA. Appena la vedono entrare si separano, sistemandosi istintivamente i vestiti e i capelli. ELENA, vedendo quello che sta succedendo, rimane immobile*).

ELENA. (*Con un filo di voce*). Ciao. Mia madre è sotto in macchina che aspetta (Ad ALBERTO). Hai del sangue sul labbro. (ALBERTO *entra nel bagno e lei dietro di lui. JAIMITO, seduto su una sedia, fissa come un automa la parete*).

---

<sup>80</sup> Non è la prima volta che Alberto ripete questa parola, sottolineando a più riprese come lui non voglia avere nulla a che vedere con le questioni che interessano Chusa e Jaimito, e che quindi spesso rientrano nella sfera dell'illegalità. La posizione di questo personaggio rivela nuovamente la sua doppia anima, questo dualismo da cui riesce a liberarsi solamente alla fine dell'opera: a parole è contrario a ciò che fanno i suoi amici, ma ciò nonostante non cerca di imporsi, come anche il suo ruolo in seno alla società gli imporrebbe di fare. Alberto è quindi connivente, e forse per questo, anche più colpevole di loro.

SIG.RA ANTONIA. (*Entrando dalla porta che ELENA ha lasciato socchiusa*). Sbrigati dai, che stiamo in doppia fila e viene il carro attrezzi (*senza accorgersi minimamente di ciò che sta accadendo*). Ciao, e tu, come va con il braccio? Ci aiuti a portare giù i pacchi? (*Lui non si muove. Si rivolge ora agli altri che escono dal bagno*). Ci dobbiamo caricare tutte queste cose? Non entreranno mai nella macchina. (A ELENA). Tua madre non può salire ad aiutarci; non può mica lasciare la macchina incustodita e aspettare che ce la rubino! Io prendo questi, che sono più leggeri. (*Va via con dei pacchi piccoli*).

ALBERTO. (*Con un fazzoletto sul labbro. A ELENA*). Le scatole prendile tu. Io porto le valigie.

(*Senza guardare JAIMITO portano via tutto quello che possono, cercando di fare il prima possibile, ed escono. La porta di casa rimane spalancata. JAIMITO si alza lentamente, vi si avvicina e la chiude con un calcio. Poi torna a sedersi. Bussano alla porta. Si alza e apre*).

SIG.RA ANTONIA. (*Entrando*). Hanno dimenticato questo. (*Prende lo stereo che era rimasto a terra*). Sai se hanno lasciato qualcos'altro? (*Non risponde*). Va bene, casomai passeranno a prendersi quello che resta un altro giorno. Di nuovo, rimettiti.

(*Esce con lo stereo, lasciando nuovamente la porta aperta. Lui si alza un'altra volta e sta per chiuderla di nuovo con un calcio. Poi, invece, la chiude lentamente con la mano. Una volta chiusa vi si appoggia e guarda da lì la stanza vuota. Poi va in cucina e torna con in mano alcune foglie di lattuga. Si avvicina alla gabbia del criceto*).

JAIMITO. Prendi, Humphrey, è lattuga, mangia. È buona? Anche a Chusa daranno da mangiare così, dalle sbarre. Ne vuoi ancora? Ma certo, ogni tua richiesta è un ordine. Te ne stai lì come Onassis. Come un faraone, fregandotene di tutto. Ti mancano solo le piramidi. Se vuoi che ti dica la verità, Humphrey, sto a pezzi. Sono uno straccio. No, non è il braccio, ormai quello non fa più male, uno sparo alla fine non è niente. Beh certo, se lo danno a te, che sei così piccoletto, magari ti spapolano. Quello che fa male è altro. Che c'avrò visto io in quella cogliona? Ma l'hai vista? È una scrocchiazzeppi senza una forma, e con quella faccia da deficiente come poche. Ogni volta che veniva a trovarmi in ospedale era peggio della penicillina. A proposito, tu non ti sei fatto vedere per niente alla quattrocentoventidue, canaglia. Si dovrebbe far visita agli amici quando gli sparano. Ora lo sai, e che ti serva da lezione. In ospedale si stava bene. Era un po' triste, però tranquillo; la cosa peggiore era il panorama. La mia finestra si affacciava proprio sull'obitorio. Che mazzata! Ogni volta che mi affacciavo mi veniva la depressione. Però alla fine stavo tranquillo; me ne andavo per il corridoio e camminavo in su e in giù. Lì ognuno ti racconta la sua vita. Appena ti vedono ti si avvicinano: e la mia ragazza così, mio padre cosà, e in questo piano io sono quello che sta peggio di

tutti, e i medici non mi capiscono ... A volte pure due insieme, uno per lato! Credi che mi passerà? Vuoi piantarla una volta per tutte di girare su quell'aggeggio! Non so come fai a non stancarti di questa ruota. Mi sento soffocare. Sei mai stato innamorato, Humphrey? Non te lo consiglio. Certo che anche tu, lì dentro, come non t'innamori della prima mosca che passa?! Io, prima di questa, solo quella ragazza di Simago. Stai tranquillo, che non te la racconto un'altra volta. Però non era come ora. Ora è peggio, quella è stata brutta, ma questa è ancora peggio. Che stronzo Alberto, è uno sbirro nato! È ridicolo. Tutto questo è ridicolo ... (*Si soffia il naso nascondendo le lacrime*). Sono un po' raffreddato, sai. Eh già, è così, te lo giuro. Sono ridicolo, è inutile che dici di no, lo sono e basta. Un idiota. Vuoi altra lattuga? Non mangiarmi il dito, cazzo! Ora, perché c'ero io in ospedale, altrimenti, volevo vedere. Quello fa sempre così. Dato che sapeva che se rimanevo qui lei veniva via con me, mi spara, e via in ospedale. E poi è naturale, dato che era triste e sola ... Per di più l'ha pure aiutata la madre, quella serpe cicciona che sta sempre a dire che sei un topo. E Chusa a zonzo, a farsi un bel viaggetto. È che è successo tutto quanto insieme, Humphrey, è così. Ti stai addormentando? Ora ti addormenti pure? Certo che... Non ti racconto più niente, neanche se mi preghi in ginocchio!

(*Si allontana dalla gabbia e inizia a muoversi per la stanza in un modo che ricorda quello di un criceto. Fa anche girare una ruota che si trova sopra il tavolo e, senza accorgersene, finisce per mangiarsi la lattuga che gli è rimasta in mano*).

La cosa peggiore è sentire che ti manca l'aria. Già...questa è la cosa peggiore. Ti ricordi, Humphrey, quando a te ti ha lasciato Ingrid<sup>81</sup>?

(*Prende il flauto appeso alla parete, si siede e inizia a suonare con grande malinconia la canzone del film Casablanca: <<Remember always this, a kiss is just a kiss...<sup>82</sup>>>. Buio.*)

---

<sup>81</sup> L'allusione è a *Ingrid Bergman*, attrice coprotagonista nel film *Casablanca*, dove recitava il ruolo del personaggio *Ilsa Luna*. L'episodio evocato da Jaimito è quello in cui l'attrice lascia *Rick Blaine*, incarnato dal già citato *Humphrey Bogart*, per tornare con suo marito.

<sup>82</sup> La canzone intonata da Jaimito è "As times goes by" di *Herman Hupfeld*, *leit motiv* del film *Casablanca*.

### SCENA TERZA

*Sono passati due giorni. È pomeriggio inoltrato. La scena, vuota. Il criceto nella sua gabbia continua a girare sulla ruota. Si apre la porta di casa ed entra Chusa, con le borse in mano.*

CHUSA. C'è qualcuno? Non c'è nessuno?

*(Si apre la porta del bagno e dalla doccia esce JAIMITO, tutto zuppo, avvolto alla bell'e meglio con un asciugamano. Ha ancora il braccio legato al collo).*

JAIMITO. *(Sorpreso)*. Che ci fai tu qui? Non stavi in carcere?

CHUSA. Come vedi mi hanno fatta uscire.

JAIMITO. Ti hanno fatta uscire? Ma come è possibile che ti hanno fatta uscire?

CHUSA. Sembra quasi che ti dispiace. Mi hanno fatta uscire punto e basta. O volevi che mi tenessero lì per sempre?

JAIMITO. Con tutto quello che mi sono inventato per far venire un avvocato da te oggi pomeriggio... ora viene e neanche ti ci trova! E adesso che gli dico, dopo che gli ho rotto così tanto?! È molto bravo, si chiama Alfredo Alonso, gli ho spiegato tutta la storia...

CHUSA. Asciugati che ti prende un colpo se rimani lì bagnato.

*(Lui rientra in bagno e con la porta aperta continua a parlare da dentro. CHUSA inizia a tirare fuori le cose dalla borsa e a metterle nel suo armadio).*

JAIMITO. Doveva venire oggi pomeriggio, pensa un po'. Occupato com'è...

CHUSA. E allora vorrà dire che lo chiami e gli dici di non andare. Dove stanno quei due?

JAIMITO. Se ne sono andati.

CHUSA. E dove?

JAIMITO. *(Esce dal bagno e le si avvicina)*. Se ne sono proprio andati, se la sono squagliata. Si sono portati via le loro cose... rimangono quelle scatole lì; passeranno a prenderle dopo. Perlomeno così hanno detto.

*(Improvvisamente lei riprende contatto con la realtà. Vede le scatole. Poi le cose che mancano e quello che è cambiato nella stanza).*

CHUSA. (*Smette di sistemare i vestiti e si siede, colpita dalla notizia*). Ma, come è possibile? Che è successo?

JAIMITO. (*Mentre finisce di vestirsi*). Se la sono squagliata, insieme, tutti e due. Tutti e due con le madri al seguito. Tutti e quattro. Ah certo, e il padre. Si sposano. Hanno preso un appartamento a Móstoles. Il giorno che sono uscito dall'ospedale, lo stesso che ti hanno preso a te, è stato un casino.

CHUSA. Come va il braccio?

JAIMITO. (*Tirandolo fuori e rimettendolo nella fascia con cui se lo lega al collo*). Bene, guarda. Lo posso già muovere. Domani o dopodomani mi tolgo questa. E quindi niente, se ne sono andati.

CHUSA. Anche Alberto?

JAIMITO. Te l'ho detto, no? Tutti e due insieme! E come mai ti hanno fatta uscire così all'improvviso?

CHUSA. Mi hanno trattenuta tre giorni. Lì, di più non potevano farmici restare. O mi facevano uscire o mi mandavano a Yeserías, e così eccomi qui. Poi più in là mi faranno un processo. Mi hanno beccata con una marea di roba, almeno trecento grammi<sup>83</sup>, ma nella denuncia si parla solo di cinque. Io non ho protestato, ovvio. Il resto è sparito strada facendo.

JAIMITO. Meglio, no? Per così poco non ti succederà niente.

CHUSA. Alcuni hanno messo su un bel giro d'affari. Avevo pensato di chiedere a Alberto di vedere chi se l'era tenuto.

JAIMITO. Dimenticati di Alberto. Hai visto come ti è venuto a trovare, e quanto si è preoccupato, no? Fregatene di lui, dico sul serio. E pure di lei.

CHUSA. Ti hanno trattato bene in ospedale?

JAIMITO. Come un re! Sai, le ferite da arma da fuoco incutono rispetto. E poi, dato che la polizia è venuta a interrogarmi un sacco di volte, lì si credevano che come minimo fossi dell'ETA. Non immagini che roba mi portavano da mangiare. Avevano un rispetto per me... La gente, molto simpatica. E le infermiere, di quelle che ormai non se ne trovano più in giro. E a te in commissariato?

---

<sup>83</sup> Nel testo originale "*media bola*". Ritroviamo quindi la "*bola*" di cui si era già parlato precedentemente e che era stata tradotta con "ovulo". Non esistendo però in italiano l'espressione gergale "mezz'ovulo", questa volta si è reso necessario esprimere il quantitativo in grammi.



CHUSA. Non mi si sono filati per niente. Mi hanno tenuta lì tre giorni, e poi mi hanno fatta uscire.

JAIMITO. Senti, vado un attimo a chiamare Alfredo, l'avvocato, magari ancora non è uscito. Chiamo da casa del prete, quello qui a fianco. È che quando noi non c'eravamo, quei due ci sono diventati amici. Viene spesso. È simpatico; e visto gli piace cucinare,... Sai già che io a cucinare sono un disastro. In questi giorni, siccome ero solo...Vabbè, torno subito e ti racconto. C'è il tè pronto, se vuoi. Ora rivengo.

*(Esce. Lei rimane sola. Va verso la gabbia del criceto e dà dei colpetti con le dita sulle sbarre. Poi, lentamente, continua a sistemare le sue cose nell'armadio. Suonano alla porta. Va ad aprire credendo che sia JAIMITO che torna, e si trova davanti ELENA. Sorpresa da parte di entrambe).*

CHUSA. Beh, entra, no? Non restare lì impalata.

ELENA. Pensavamo fossi...

CHUSA. Mi hanno fatta uscire. Se ti vuoi sedere... Come se fossi a casa tua. Sai già dov'è ogni cosa.

ELENA. Te l'ha detto Jaimito...?

CHUSA. Sì, me l'ha detto Jaimito. Vuoi del tè?

ELENA. Sì, grazie.

CHUSA. Allora vattelo a prendere, è in cucina, o vuoi pure che te lo porto? *(ELENA va in cucina, e torna con una tazza di tè).*

ELENA. *(Bevendo).* Ho appuntamento qui con Alberto per portare via quello che resta. Mi fa piacere che tu stia bene.

CHUSA. Grazie. *(Pausa imbarazzante).* E come sta tua madre?

ELENA. Bene. Adesso sto di nuovo lì da lei, fino a che non ci sposiamo. Abbiamo già preso casa, a Móstoles. Se vuoi, un giorno puoi venire a vederla.

CHUSA. No, grazie.

ELENA. Sei arrabbiata con me?

CHUSA. No, no. È che Móstoles è molto lontano.

ELENA. Beh, ora c'è anche la metro<sup>84</sup>.

CHUSA. Sì, ma no. Veramente. Non insistere.

ELENA. Senti, Chusa, devo dirti una cosa... Per quei soldi, ora non ti preoccupare. Più in là, quando potrai, me li darai con calma... adesso m'immagino che tu non ce l'abbia proprio venticinque mila pesetas qui con te... il fatto è che dato che me li aveva prestati mia madre...E adesso poi, con la casa e tutto il resto.. Però ecco, quando puoi, o magari adesso mi dai qualcosa, e poi un po' alla volta...

CHUSA. Sai, mi ha fermato la polizia. Si sono presi tutto.

ELENA. Sì, Chusa, però io in realtà te li avevo solo prestati.

CHUSA. Sì, ovvio. Se andava tutto bene, se lo vendevamo e ci facevamo i soldi, allora erano per tutt'e due. E se mi beccavano, me li avevi solo prestati, giusto? Certo che anche tu sei proprio una volpe!

ELENA. Senti, io non voglio coinvolgere Alberto, ma è stato lui a dirmi di chiederteli. Un conto è essere amici, ma i soldi sono soldi.

CHUSA. Beh, io non ho intenzione di ridarteli, che sia chiaro. Non ho soldi, e se pure ce li avessi non te li darei. E per quanto mi riguarda, tienitelo pure stretto Alberto!

ELENA. Non capisco perché fai così. Siamo amiche, no?

CHUSA. Io faccio quello che mi pare. E poi non siamo amiche.

ELENA. Stai così per il fatto di Alberto. Mi dispiace.

CHUSA. Beh, non dispiacerti e divertiti pure.

---

<sup>84</sup> Il sistema metropolitano spagnolo vede i propri inizi il 19 ottobre 1919, giorno dell'inaugurazione del primo tratto che, con la lunghezza di 3,5 km, univa la centralissima *Sol a Cuatro Caminos*, comprendendo un totale di 8 fermate. Da quel momento la metro madrilenana non ha mai smesso di svilupparsi, raggiungendo oggi le 12 linee complessive, con 293 km di tracciato e 300 stazioni. L'affermazione di Elena sembra riferirsi al fatto che durante i primi anni della democrazia furono inaugurate nuove linee metropolitane. Ad ogni modo, la linea 12, anche denominata *MetroSur*, che è appunto quella che copre l'area di *Móstoles*, è stata inaugurata solamente in tempi molto recenti, ovvero nel 2003; è quindi probabile che Elena voglia in realtà riferirsi al sistema ferroviario, e nello specifico all'allora nuova linea di *Cercanías - C 6-* aperta nel 1976, che tramite 7 fermate collegava *Móstoles* ad *Aluche*, dove era poi possibile prendere la linea 5 della metro, inaugurata nel lontano 1968.

ELENA. Lo sai che ti dico? Che ha ragione mia madre. Così non si può vivere. Un bel giorno finirai male. Io te lo dico per il tuo bene. Un conto è divertirsi, essere liberi e tutto quello che ti pare, un altro è come vivi tu. Mia madre mi ha detto...

CHUSA. (*Interrompendola*). Senti, bella, adesso non vorrai mica raccontarmi la tua vita. O quella di tua madre, con la storia della piscina. (*Molto dura. ELENA accusa il colpo. Pausa.*)

ELENA. Quindi, per i soldi, che gli dico ad Alberto? E a mia madre...

CHUSA. Digli quello che ti pare.

ELENA. Certo, pure a me, come mi è venuto in mente.

CHUSA. Eh infatti. È quello che mi chiedo io. (*Si allontana andando verso la cucina. Rimane ELENA da sola. Entra JAIMITO*).

JAIMITO. È già uscito... (*Vede ELENA e s'interrompe*). Ciao. Tutto bene?

ELENA. (*Va verso di lui e gli dà due baci amichevoli*). Sono venuta a prendere le cose che restano. Ora arriva anche Alberto. Come va il braccio?

JAIMITO. Bene, molto bene grazie. (*Pausa*). Vuoi un tè? (*Lei gli mostra la tazza che ha ancora in mano*). E il resto come va? Ti trovo molto bene, davvero. Ma siediti, dai. Chusa l'hanno già fatta uscire, hai visto che fortuna, no? E come va con la casa?

ELENA. Bene, la stiamo ammobiliando. Per ora vivo con mia madre.

JAIMITO. Ho capito. Chusa? (*Chiama verso la cucina, e nota qualcosa di strano*). Che hai?

CHUSA. (*Dalla cucina*). Che devo avere? Niente<sup>85</sup>.

ELENA. È arrabbiata. Peggio per lei. Fa due fatiche.

CHUSA. (*Uscendo*). Sei una stupida, ecco cosa sei! Un'imbecille, con quella faccetta da gatta morta!

JAIMITO. Dai, smettila...

---

<sup>85</sup> Nel testo originale Jaimito chiede a Chusa “*¿Te pasa algo?*” e lei gli risponde “*La saliva por la garganta me pasa.*”, espressione idiomatica a cui si ricorre quando si vuole evitare di rispondere a domande del tipo “Cosa ti succede?”. Non essendo presente in italiano un'espressione equivalente, si è dovuto rinunciare all'idiomatismo presente della frase, ricreando la stizza di Chusa nel rispondere attraverso l'introduzione di una domanda retorica.

CHUSA. *(Facendole il verso)*. << Sono scappata di casa perché non sopporto la mia mamma...>>

ELENA. Tu pensa piuttosto a ridarmi i soldi che mi devi!

JAIMITO. *(Mettendosi tra loro due)*. Basta dai, lasciala stare... e anche tu... Per favore.

*(Si apre la porta di casa ed entra ALBERTO insieme a sua madre. Notano il clima di tensione, e inoltre da fuori avevano anche sentito gridare. ALBERTO è in borghese.)*

ALBERTO. Ciao ragazzi. *(Avvicinandosi.)* Come stai?

*(Va verso di lei per baciarla e lei si ritrae.)*

CHUSA. Benissimo, e tu?

ALBERTO. Bene. Hai un bell'aspetto.

CHUSA. Bah..niente di che.

ALBERTO. Sei stata fortunata, visto?

CHUSA. Eh già.

SIG.RA ANTONIA. Dai, andiamo. Non ci perdiamo in chiacchiere!

*(Inizia a prendere gli scatoloni e tutto quello che è vicino alla porta. Prende il flauto di JAIMITO.)*

JAIMITO. Senta signora, guardi che quello è mio.

SIG.RA ANTONIA. Dato che stava qui...

JAIMITO. Le cose loro sono queste, gli scatoloni. Non so se c'è rimasto qualcos'altro. Io lì c'ho messo tutto quello che ho trovato.

ALBERTO. Dai che è uguale, non fa niente. Va bene così.

CHUSA. Il tavolinetto in parte è anche tuo. Se vuoi puoi prenderti una zampa. E tre piatti.

SIG.RA ANTONIA. Andiamo, su!

JAIMITO. Lo specchio ve lo porto giù io.

ELENA. Non vorrei che poi ti facessi male al braccio.

JAIMITO. No, per quello non c'è problema.

*(Escono la SIG.RA ANTONIA, ELENA e JAIMITO. Saluto freddo dalla porta. ALBERTO è l'ultimo a uscire.)*

ALBERTO. *(Dalla porta.)* Beh, allora, ciao Chusa. Magari parleremo un'altra volta con più calma. Oggi con questa storia delle...

CHUSA. Alberto.

ALBERTO. Cosa c'è?

CHUSA. La chiave. Ormai a te non serve più.

ALBERTO. *(Poggia a terra la scatola. Si tocca addosso e trova la chiave. Si avvicina per dargliela.)* Tieni.

CHUSA. Lì c'è un libro tuo, il Whitman che ti ho regalato io. Non vuoi prenderlo?

ALBERTO. No, lascialo qui. Anzi sì, dammelo; come preferisci tu.

CHUSA. Anche questo poster l'hai portato tu. *(Inizia a staccarlo dalla parete.)*

ALBERTO. Fermati, non lo voglio un poster, Chusa.

CHUSA. *(Strappandolo via in modo brusco.)* Prendilo, se non lo vuoi lo butti.

ALBERTO. Ok, dammelo.

CHUSA. C'è rimasto qualcos'altro?

ALBERTO. Ascoltami, non me ne sto mica andando in India, né tantomeno sono morto. Vado a Móstoles. Oggi non è il caso, ma dobbiamo parlare. Mi dispiace molto che ti abbiano preso, e tutto quello che è successo, credimi. Mi sarebbe piaciuto...ma lasciamo stare. Che ti è successo esattamente? Come hanno fatto a beccarti?

CHUSA. Sul treno. Per fare un favore a un tizio..Aveva la faccia da bonaccione e invece era un poliziotto. *(Pausa. Lo guarda.)* D'altronde oggi giorno non ci si può più fidare di nessuno.

ALBERTO. Un giorno dobbiamo parlare.

CHUSA. Sì, come no, il giorno del mai! *(ALBERTO fa per uscire.)* Alberto!

ALBERTO. Che c'è?

CHUSA. No, niente. Lascia stare. Non importa.

*(Lui esce. Sul pianerottolo s'incrocia con JAIMITO che sta tornando. Dalla porta che è aperta, li si vede salutarci. Poi JAIMITO entra e la chiude. Scoppia allora in una risata, tappandosi la bocca con la mano per non farsi sentire dall'altro che è fuori. Si è bagnato con la pioggia che ora ha iniziato a cadere e che vediamo scagliarsi contro i vetri della finestra. In mano ha una vistosa cravatta a pois.)*

JAIMITO. Quella cicciona è caduta! È finita col culo in una pozzanghera! Se la vedevi ti pisciavi sotto dalle risate! (Risate.) Guarda, siccome l'ho aiutati mi ha regalato una cravatta. Ha aperto la borsa, mi ha dato la cravatta e, zac, nella pozzanghera!

*(Si rende conto di quanto lei sia triste, e questo sentimento lo contagia, togliendogli di colpo la risata. Si avvicina alla testa dello schiavo egiziano e gli mette la cravatta.)*

E quindi se ne sono andati...

CHUSA. Eh già.

JAIMITO. E noi che ci facciamo ancora qui?

CHUSA. Noi? Niente.

JAIMITO. Che schifo di situazione.

CHUSA. Già...

*(JAIMITO si lascia cadere sulla poltrona e comincia a rigirarsi ripetutamente.)*

JAIMITO. Mi strapperei un occhio e gli ci spaccherei la testa!

CHUSA. Sì, solo che poi l'unica cosa che si spaccherebbe sarebbe il tuo occhio! Lascialo in pace dove sta. Saresti un orrore con un occhio sì e uno no. Sembrestesti uno di quei pirati che si vedono nei film.

JAIMITO. Eh, magari! T'immagini che bello nascere all'epoca dei pirati, salire su una nave con la bandiera nera e il teschio, e solcare il mare in cima all'albero maestro...

CHUSA. Di sicuro cadresti e ti romperesti una gamba.

JAIMITO. Ancora meglio! Zoppo, monco e guercio...sarei il terrore dei mari, e allora giù con le cannonate a tutti quegli stronzi con due occhi, due gambe e un futuro che li aspetta! Tu lo sai come

sono fatto io. Te lo ricordi o no quello che ho scatenato quel giorno della pistola? Con quei due coglioni di merda che sono scappati a gambe levate! E così farebbero tutti.

*(Lei scoppia a piangere.)*

Su, cavolo, non fare così. Vuoi che ti racconto quella barzelletta terribile che ti fa ridere solo a te? Quella che fa “è che da piccolo sono stato molto male..” Dai Chusa, non rompere le palle ora!

CHUSA. Va già meglio. Scusami. Avevo un nodo alla gola.. Ora sto bene.

JAIMITO. Dai, mettiamo un po' di musica o quello che ti pare...Ah, si sono portati via lo stereo. Non fa niente, canto io:

*«...Cuando la muerte venga a visitarme, que me lleven al sur donde nació, aquí no queda sitio para nadie, pongamos que hablo de Madrid»<sup>86</sup>*

Eh? Che te ne pare?

Se ci si mette male, ci buttiamo sul canto e facciamo rosicare tutti quanti! Tu però stai tranquilla, davvero.

*(Lei va al lavandino per lavarsi il viso. Lui, va verso la cucina. Lasciano le porte aperte e quindi li si continua a vedere. Continuano a parlarsi a distanza.)*

JAIMITO. Preparo un altro tè, ma questa volta speciale, di quelli che piacciono a te; pieno di rum fino all'orlo! Basta che non fai la difficile, che tanto non ti succede nulla. Ce le vorresti “due zollette”<sup>87</sup>?

CHUSA. *(Esce dal bagno mentre si asciuga.)* Sì, due zollette e un cucchiaino d'argento<sup>88</sup>. *(Pausa.)* Beh, ora siamo rimasti soli..

JAIMITO. E io non conto niente? Siamo in due, e due di quelli che non se ne vedono più in giro, quindi valiamo almeno per quattro.

---

<sup>86</sup> Jaimito intona la canzone del celebre cantautore e poeta spagnolo *Joaquín Sabina* intitolata “*Pongamos que hablo de Madrid*”.

<sup>87</sup> Riferimento intratestuale che richiama la prima scena in cui Elena viene accolta nell'appartamento e le viene offerto del tè da Chusa.

<sup>88</sup> Un altro elemento anaforico, questa volta carico di sarcasmo e rabbia per il tradimento di cui Chusa è stata ingenua vittima.

CHUSA. (*Prende dall'armadio l'album dei ritagli di ELENA.*) Ha lasciato qui la sua collezioni di ritagli. (Lo sfoglia.) “Figlia, torna, tua madre ha bisogno di te<sup>89</sup>.” Ecco, è tornata.

JAIMITO. Quelli ormai hanno già tirato i remi in barca. L'appartamentino tutto per loro, lo stipendio sicuro ogni mese, la tivù, i bambini...Beh, sì, come chiunque altro, d'altronde. Meno io e te, e altri quattro tossici lì fuori. Hanno fatto bene, no? (*Le versa il tè.*) Tieni. Attenta che brucia. Ti sei scottata?

CHUSA. No, sto già meglio.

JAIMITO. Preparo una canna.

(*Si siede e si mette a preparare una canna.*)

CHUSA. E ora mi tocca anche aspettare il processo. Non ti credere che quello che ho passato...

JAIMITO. Perché, io no? Io pure mi sono cacciato in una bella rognà. Per quel colpo. Ho dovuto dichiarare che mi è partito a me; e guarda che la pena è alta per chi se ne va in giro a spararsi da solo facendo finta di niente. Che casino! Ce l'hai i cerini?

(*Con la testa lei dice di no. Lui va in cucina. Le parla da lì.*)

Che mese! Ci è successo di tutto! Ci mancava solo di rimanere incinta!

(*Lei sorride con un'aria triste. Lui torna con i fiammiferi, la guarda. Lei indica la pancia e gli fa cenno di sì con la testa.*)

JAIMITO. Che? Sì cosa? Che siamo rimasti pure incinti?

(*Lei annuisce con la testa.*)

Ma sì, allegria! E ora inizieranno pure a cadere le bombe atomiche di quel cavolo di Reagan. Perché noi non ci dobbiamo far mancare niente! (*Ridono entrambi.*) Ma sei sicura?

CHUSA. Quasi. Le analisi non me le sono fatte, ma come giorni...

JAIMITO. E di chi è? Di Alberto?

CHUSA. Di Alberto.

---

<sup>89</sup> Ulteriore elemento anaforico che ricorda l'annuncio su *El País* letto insieme a Jaimito e Elena il giorno dell'arrivo di quest'ultima nel loro appartamento.



JAIMITO. Lo sa quel disgraziato?

CHUSA. No.

JAIMITO. E perché non gliel'hai detto? Ora lo vado subito a cercare e gli dico tutto così se la prende in culo e gli saltano matrimonio e luna di miele.

CHUSA. Non voglio che lo sappia, lascia stare.

JAIMITO. Ma perché?

CHUSA. Perché no. Prima cosa non è ancora certo, e poi lui direbbe che non è sicuro che sia lui il padre, e che potrebbe essere chiunque altro... se ne andrebbe comunque. E oltretutto, non è suo. Cioè, sì, è suo, ma è come se non lo fosse. Mi capisco da sola. Lui non è più qui. Ora è un problema mio.

JAIMITO. E anche mio, no? Quindi, siamo rimasti incinti. Incinti. Sai, è la prima volta che mi succede. E che facciamo?

*(Lei si alza, sorride, e quando gli passa di fianco gli accarezza con affetto i capelli.)*

CHUSA. Non lo so. Abbiamo ancora un po' di tempo per pensarci, sempre se è così.

JAIMITO. Se vuoi andare in Inghilterra<sup>90</sup>, per le sterline non ti preoccupare. Ci penso io. Però alla fine non sarebbe poi così male avere un bambino; così potremmo andare tutti insieme in Marocco. Con il bambino in braccio non avrei più una faccia sospetta<sup>91</sup>.

CHUSA. Grazie, sei un tesoro.

JAIMITO. Sì, un tesoro di zio<sup>92</sup>! *(Ridono entrambi.)* Zio.

---

<sup>90</sup> In Inghilterra, diversamente dalla Spagna, l'aborto cessò di essere considerato un crimine nel 1967, a seguito dell'approvazione dell'*Abortion Act* (Vd. [http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1967/87/pdfs/ukpga\\_19670087\\_en.pdf](http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1967/87/pdfs/ukpga_19670087_en.pdf))

<sup>91</sup> Anche in questo caso viene riproposto un ulteriore riferimento intratestuale che ricorda la discussione iniziale avvenuta tra Jaimito e Chusa, nella quale lui giustificava il fatto di non potersi recare direttamente in Marocco a causa della sua "faccia sospetta".

<sup>92</sup> Nel testo originale Chusa afferma "*Eres un tío*" e Jaimito le risponde "*Pues sí, es lo que me parece que voy a ser. Tío.*" Come già in precedenza era accaduto in uno scambio di battute tra Elena e Chusa, anche in questo caso si gioca sulla doppia accezione del termine "tío" (Cfr. nota 35). Non essendo possibile fare lo stesso in italiano, si è dovuto optare per una soluzione valida in entrambe le battute ma che potesse mantenere una doppia valenza: come espressione di affetto e riconoscimento prima, come indice di un rapporto di parentela poi.

CHUSA. Aspetta, non correre tanto, non vorrei che fosse solo un falso allarme. E poi, non penso di tenerlo. Che ci facciamo noi con un bambino?

JAIMITO. Ma dai! Quello che ci fanno tutti! T'immagini, se ci nascesse un bambino ora, che cosa penserebbe poi da grande?

CHUSA. Che penserebbe di cosa?

JAIMITO. Della vita, delle persone, di quello che ci succede, di tutto. Allora sì che sarà bello vivere, non credi? Sarà tutto migliore.

CHUSA. Quanto sei ottimista. Magari sarà peggiore. Quegli animali si affronteranno a suon di bombe, e fine dei giochi.

JAIMITO. Ma no, che dici! Ti sbagli! Queste cose le fa la gente d' adesso, che è marcia dentro. Ma quando lui crescerà, sarà tutto diverso. Allora nessuno dovrà più fare il militare, non ci saranno eserciti, né bombe, né niente di tutto questo schifo. Non ci sarà Móstoles, non finirai più in carcere, e niente di niente. Se ti perdi un occhio, te ne metteranno subito un altro, ma non di vetro, come questo, no, no, uno vero, di quelli buoni, di quelli che ci si vede. E se uno scopre di aspettare un bambino, se non vuole averlo, ogni agevolazione possibile, ma senza dover andare fino in Inghilterra, né storiacce simili. Qui, alla luce del sole, e con la previdenza sociale. E se uno se lo vuole tenere, nessun problema, fantastico, e tutti felici. E nasceranno sempre più grandi, così smetteranno di piangere di notte, di farsela sotto o di fare i capricci. E come nascono, zac, una rendita vitalizia, soldi a volontà, come succede ora ai ricchi, beh, a tutti in fondo. Appena nasci, subito i soldi per studiare, o viaggiare, o vivere come vuoi, senza dover star lì come uno stupido tutta la vita; perché tutto funzionerà esattamente al contrario di com'è ora, e la gente potrà essere finalmente felice, e stare bene. Come vuole.<sup>93</sup>

CHUSA. Sì, una vera pacchia!

JAIMITO. Vedrai tu se ho ragione! Senti, ho finito di nuovo le cartine. Tu ce l'hai?

CHUSA. No, ma adesso scendo a comprarle. (*Si alza.*) Così prendo un po' d'aria. Torno subito.

---

<sup>93</sup> Fa riflettere l'accumulazione di negazioni così accentuata in questo intervento di Jaimito. Il mondo che lui sogna e spera di poter un giorno vedere è di fatto la negazione di quello attuale: lui non descrive ciò che vorrebbe, ma elenca tutte quelle esperienze e situazioni che non vorrebbe più rivivere. È probabilmente per questo che il suo sfogo, frutto di tante privazioni subite in passato, lascia molto amaro in bocca a chi lo legge.

JAIMITO. E non ti riportare su il primo che incontri per strada, che poi vedi, eh<sup>94</sup>!

CHUSA. (*Sulla porta.*) Il primo che incontri, hai sentito? Il primo che incontri e non abbia un posto dove andare. (*Esce.*)

JAIMITO. Sei una tipa in gamba Chusa, te lo dico io. (*Si guarda nelle tasche.*) Ecco, si è riportata via le chiavi<sup>95</sup>.

(*Si guarda un momento intorno, dà un piccolo colpo affettuoso alla gabbia del criceto, tira fuori il suo materiale da lavoro, si siede sul materasso e si mette di nuovo a fare i sandali.*)

---

<sup>94</sup> Elemento anafórico che richiama il rimprovero fatto inizialmente a Chusa da Jaimito quando lei si era presentata a casa con Elena.

<sup>95</sup> Ulteriore e ultimo riferimento intratestuale con cui si conclude l'opera e che chiude così il cerchio della storia riportandoci, solo apparentemente, alla situazione iniziale. In realtà tutto è cambiato e in modo irreversibile.

## BIBLIOGRAFIA

- Alonso de Santos, José Luis (2007): *Bajarse al Moro*, Madrid: Cátedra.
- Alonso de Santos, José Luis (1998): *La escritura dramática*, Madrid: Castalia.
- Blas Arroyo, José Luis (2008): *Sociolingüística del español, desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en el contexto social*, Madrid: Cátedra.
- Briz Gómez, Antonio (1998): *El español coloquial en la conversación, Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona: Ariel Lingüística.
- Briz Gómez, Antonio (1998): *El español coloquial: Situación y Uso*, Madrid: Arco/Libros.
- Cabal, Fermín (2009): “Entrevista con José Luis Alonso de Santos”, *Dramaturgia española contemporánea*, pp. 192- 220: Ediciones y publicaciones Autor.
- Campano Escudero, Belén (2010): “Bajarse al moro. Recreación literaria del lenguaje coloquial”, *Ferrán nº 30*, pp. 109-125, Diciembre 2010.
- Coco, Emilio (1998): “Recarsi dal Moro”, *Teatro spagnolo contemporaneo*, Vol. I, Torino: edizioni dell’Orso.
- Cortés Rodríguez, Luis (1986): *Sintáxis del coloquio, aproximación sociolingüística*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Crovetto, Pier Luigi (2009): *La Spagna dal CID a Zapatero, Storia Opere e Idee*, Roma: Editori Riuniti, University Press.
- Eco, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.
- Di Febo, Giuliana; Juliá Santos (2003): *Il Franchismo*, Roma: Le bussole.
- Ferrer, María Cristina; Sánchez Lanza, Carmen (1996): *La coherencia en el discurso coloquial*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- Giralt Latorre, Javier (1994): “Coloquialismos léxicos y fraseológicos en la «Estanquera de Vallecas» de José Luis Alonso de Santos”, *RILCE*, pp.59- 92: Universidad de Navarra.
- Lorenzetti, Luca (2010): *L’italiano contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Lorenzo, Emilio (1977): *Consideraciones sobre la lengua coloquial (constantes y variables)*, in R. Lapesa, *Comunicación y lenguaje*, pp161- 80, Madrid: Karpos.
- Nergaard, Siri (a cura di) (1995): *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani.
- Osimo, Bruno (2004): *Manuale del traduttore, guida pratica con glossario*, Milano: Hoepli.
- Pirandello, Luigi (1939): “Illustratori, attori e traduttori”, in *Saggi*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, pp. 227- 246, Milano: Mondadori.

Romera Castillo, José (2002): “El teatro de José Luis Alonso de Santos y sus versiones de Plauto”, in J. L. Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto: “Anfitrión”, “la dulce Cásina” y “Miles Gloriosus”*, pp. 11- 20, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Santolaria Solano, Cristina (1998): “Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Vol. I, pp. 176-194, Pisa: ETS.

Úcar Ventura, Pilar (2007): “La intención comunicativa y el efecto verbal en la lengua coloquial del teatro contemporáneo: el insulto y el taco en José Luis Alonso de Santos y Ana Diosdado”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n° 022, pp. 155-165, Monterrey, México: Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey.